

BOEKONTWERP DOOR JOHAN VANDEBOSCH,
DOCENT GRAFISCH ONTWERP PXL/MAD
DIGITALE GEDRUKT DOOR HELLINX PRINTING

IK
ZIE
IK
ZIE
WAT
JIJ
NIET
ZIET

UNIVERSITEIT HASSELT:
FACULTEIT
ARCHITECTUUR EN KUNST

PXL/MAD-FACULTY

ACADEMIEJAAR 2014-2015

1

ONDERZOEK NAAR DE RELATIE TUSSEN PRENTENBOEKEN EN
DE ONTWIKKELING VAN BEELDENDE GELETTERDHEID BIJ KINDEREN

— KRIS NAUWELAERTS —

DOCTORAATSPROEFSCHRIFT VOORGELEGD TOT
HET BEHALEN VAN DE GRAAD VAN DOCTOR
IN DE AUDIOVISUELE EN BEELDENDE KUNST:

PROMOTOR:
PROF. DR. BERT WILLEMS, UHASSELT
CO-PROMOTOR:
PROF. DR. INE VAN LINTHOUT, UGENT
LEDEN VAN DE DOCTORAATSCOMMISSIE:
PROF. DR. W.L.H VAN LIEROP, TILBURG UNIVERSITY
PROF. DR. SASKIA DE BODT, UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM





K

E

K

IE

AT

IJ

IET

IET

I K

ZI

I K

ZI

W I

J

N I

7 I

**UNIVERSITEIT HASSELT:
FACULTEIT
ARCHITECTUUR EN KUNST**

PXL/MAD-FACULTY

ACADEMIEJAAR 2014-2015

1

**ONDERZOEK NAAR DE RELATIE TUSSEN PRENTENBOEKEN EN
DE ONTWIKKELING VAN BEELDENDE GELETTERDHEID BIJ KINDEREN**

— KRIS NAUWELAERTS —

**DOCTORAATSPROEFSCHRIFT VOORGELEGD TOT
HET BEHALEN VAN DE GRAAD VAN DOCTOR
IN DE AUDIOVISUELE EN BEELDENDE KUNST:
BEELDENDE KUNST**

**PROMOTOR:
PROF. DR. BERT WILLEMS, UHASSELT
CO-PROMOTOR:
PROF. DR. INE VAN LINTHOUT, UGENT
LEDEN VAN DE DOCTORAATSCOMMISSIE:
PROF. DR. W.L.H. VAN LIEROP, TILBURG UNIVERSITY
PROF. DR. SASKIA DE BODT, UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM**



universiteit
hasselt
KNOWLEDGE IN ACTION

Een dankwoord moet ergens beginnen en ergens eindigen. Waar zal ik beginnen?

Ik wil graag beginnen bij *Ed Franck*. Zonder zijn bevlogen ideeën en inspirerende teksten zou er geen sprake zijn van prentenboeken, laat staan een doctoraat. Ik wil ook graag beginnen bij *Aagje Swinnen*, die met een quasi achteloze trefzekerheid de directe aanzet gegeven heeft tot dit doctoraatsonderzoek. Zij stelde mij voor een symposium over jeugdliteratuur aan de universiteit van Tilburg bij te wonen. Daar zette ik mijn eerste, erg onzekere stappen in het academische wereldje van het jeugdliteraire onderzoek. Nog voor ik er erg in had, was Aagje richting Maastricht vertrokken, nam *Ine Van linthout* de fakkel over en waren *Helma van Lierop* en *Saskia de Bodt* bereid om mij te begeleiden. Mensen die van boeken houden, zijn fijne mensen. Dat wordt nog maar eens bevestigd door de manier waarop Ine, Helma en Saskia mij acht jaar lang begeleid hebben. Want ik heb een sterk vermoeden dat mijn eerste schrijfpogingen meer leken op de inval van een olifant in een porseleinkast, dan op de aanzet van een dissertatie. Hun geduld, raad, kritiek en ervaring hebben mij de juiste weg gewezen, waarvoor dank. Mijn collega's hebben in Mad-Faculty een fijne plek gecreëerd waar het aangenaam werken en discussiëren is en waar praktijk, theorie en onderzoek naadloos in elkaar kunnen overlopen; waarvoor dank. Boekenmensen *Bart Janssen* en *Liesbeth Dyckmans* wil ik danken voor het nauwgezet nalezen van de teksten en collega *Johan Vandeboosch* voor de puntgave vormgeving van de dissertatie. *Marita Vermeulen* wil ik danken voor haar gedreven aanpak en haar durf om niet evidente prentenboeken uit te geven op een moment dat de kinderboekenmarkt stevig krimpt. En *Bert Willems* wil ik bedanken voor het jarenlange vertrouwen, zijn begeleiding en zijn steun tijdens de laatste rechte lijn.

Waar zal ik eindigen? Mijn gezin, kinderen, familie en vrienden hebben mij vaak moeten missen en hebben dit op een voortreffelijke manier weten te verdoezelen, waarvoor dank. Mijn ouders wil ik danken, want zij zijn mijn begin en ze hebben mij alle kansen gegeven om te kunnen worden wie ik ben. Mijn vader had maar al te graag willen meemaken dat zijn zoon doctoreert, maar het werd hem niet gegund. Mijn moeder kan het meemaken en ik weet dat ze dat voor twee doet, waarvoor dank. Ik wil eindigen bij het begin en bij iemand die mij vanaf dat begin steeds de tijd en de vrijheid heeft gegund om te lezen, te tekenen en te schrijven, ook al was dat in het nadeel van haar tijd en vrijheid. Iemand die luisterde en iemand die me regelmatig bij de hand nam om het werk even los te laten en te relativiseren. Die iemand houdt van boeken en houdt van mij. Ik draag deze dissertatie van harte op aan jou, *Bettina*.

1

— 1

- 1.1
- 1.2
- 1.3

13 INLEIDING

- 13 De aanleiding tot dit onderzoek
- 17 De onderzoeksvraag
- 18 De boekarchitectuur en de structuur van de dissertatie

— 2

- 2.1
- 2.2
- 2.3

2.3.1

- 2.3.1.1
- 2.3.1.2

2.3.2

2.4

- 2.4.1
- 2.4.2
- 2.4.3
- 2.4.4

2.5

- 2.5.1
- 2.5.2
- 2.5.3
- 2.5.4

- 2.5.4.1
- 2.5.4.2
- 2.5.4.3

2.6

- 2.6.1
- 2.6.2
- 2.6.3
- 2.6.4
- 2.6.5
- 2.6.6

- 2.6.6.1
- 2.6.6.2
- 2.6.6.3

2.6.7

- 2.6.7.1
- 2.6.7.2
- 2.6.7.3

21 HET PRENTENBOEK

- 22 Wat is een prentenboek?
- 25 De oorsprong en de ontwikkeling van het hedendaagse prentenboek
- 28 Het postmoderne prentenboek
- 31 Stijlverwijzing als kenmerk van het postmoderne prentenboek
- Stijlverwijzing, stijlevolutie en citaat
- De illustrator als verteller
- 36 Stijlwissel als variant van de stijlverwijzing
- 37 Het prentenboek in de jeugdliteratuur
- 38 Het prentenboek als subsysteem van het jeugdliteraire systeem
- 39 Functies van het prentenboek
- 41 De jeugdliteraire communicatie
- 44 Het prentenboek en de doorgaande leeslijn
- 46 Het prentenboek en de beeldende kunsten
- 46 De relatie van het prentenboek met de beeldende kunsten en grafisch design
- 48 De positie van de illustrator
- 50 De visuele communicatie van het prentenboek
- 53 De communicatie van het beeld
- De visuele communicatie als betekenissysteem
- Het beeld als artistieke communicatie
- De beeldenreeks als dramaturgische communicatie
- 64 Het prentenboek als samenspel tussen woord en beeld
- 64 De didactische benadering
- 64 De kunsthistorische en kunstkritische benadering
- 66 De literatuurtheoretische en semiotische benadering
- 68 De visueel-narratieve benadering
- 69 De benadering uitgaande van de woord-beeldinteractie
- 70 De talige dominantie in het onderzoek naar de woord-beeldinteractie
- De ondersteunende functie van de prenten in de woord-beeldinteractie
- De mimetische functie van de prent in de woord-beeldinteractie
- De cultuurhistorische functie van de prent in de woord-beeldinteractie
- 79 Een adequate beschrijving van de woord-beeldinteractie van het prentenboek
- De synergie als drijvende kracht
- De tekst-beelddynamiek
- De ruimte van het prentenboek

— 3

- 3.1
- 3.2

- 3.2.1
- 3.2.2
- 3.2.3

3.3

- 3.3.1
- 3.3.2

- 3.3.2.1
- 3.3.2.2
- 3.3.2.3

3.4

3.5

93 HET PRENTENBOEK EN GELETTERDHEID

- 93 Kindbeelden
- 98 De leesontwikkeling van kinderen
- 102 De onervaren kindlezer
- 104 De ontwikkelingsfasen van kinderen volgens Piaget
- 104 Leesfasen, leeshoudingen en leesstadia
- 106 De literaire en beeldende geletterdheid van kinderen
- 107 Het begin van de literaire geletterdheid
- 109 Het begin van de beeldende geletterdheid
- De ontwikkeling van de kinderlijke waarneming
- De kindertekening
- De beeldende geletterdheid van kinderen
- 122 De esthetische ervaring van kinderen
- 125 De esthetische opvoeding

— 4		129 INSTRUMENT VOOR DE ANALYSE VAN PRENTENBOEKEN
4.1		129 Inleiding
4.2		133 De begrippen in verband met de woord-beeldinteractie
4.3		134 De illustratieve begrippen
	4.3.1	134 Figuratie
	4.3.2	134 Expressie
	4.3.3	135 Lijnvoering
	4.3.4	135 Abstrahering en stileren
	4.3.5	137 Setting
4.4		140 De grafische begrippen
	4.4.1	141 De vormgeving
	4.4.2	144 De druk
4.5		145 De beeldende begrippen
	4.5.1	145 Vorm
	4.5.2	147 Kleur
	4.5.3	150 Compositie
4.6		151 De visueel-narratieve en visueel-grammaticale begrippen
	4.6.1	152 Beeld
	4.6.2	152 Sequens en montage
	4.6.3	153 Visuele representatievormen
4.7		154 De artistieke begrippen
— 5		157 PRENTENBOEKEN LEZEN ALS KUNST
5.1		157 Analyse van een conventioneel prentenboek: Prinses Anna
	5.1.1	159 Cover
	5.1.1.1	Analyse van de woord-beeldinteractie
	5.1.1.2	Illustratieve analyse
	5.1.1.3	grafische analyse
	5.1.1.4	Beeldende analyse
	5.1.1.5	Visueel-narratieve en visueel-grammaticale analyse
	5.1.1.6	Artistieke analyse
	5.1.2	162 Schutbladen
	5.1.3	163 Titelpagina
	5.1.4	164 Eerste spread
	5.1.4.1	Analyse van de woord-beeldinteractie
	5.1.4.2	Illustratieve analyse
	5.1.4.3	Grafische analyse
	5.1.4.4	Beeldende analyse
	5.1.4.5	Visueel-narratieve en visueel-grammaticale analyse
	5.1.4.6	Artistieke analyse
	5.1.5	167 Tweede spread
	...	...
	5.1.18	196 Vijftiende spread
	5.1.18.1	Analyse van de woord-beeldinteractie
	5.1.18.2	Illustratieve analyse
	5.1.18.3	Beeldende analyse
	5.1.18.4	Visueel-narratieve en visueel-grammaticale analyse
	5.1.18.5	Artistieke analyse
	5.1.19	198 Backcover
	5.1.19.1	Analyse van de woord-beeldinteractie
	5.1.19.2	Illustratieve analyse
	5.1.19.3	Grafische analyse
	5.1.19.4	Beeldende analyse
	5.1.19.5	Artistieke analyse

5.2		199	Analyse van een postmodern prentenboek: Op zoek naar mij
	5.2.1	201	Cover
	5.2.1.1		Analyse van de woord-beeldinteractie
	5.2.1.2		Illustratieve analyse
	5.2.1.3		Grafische analyse
	5.2.1.4		Beeldende analyse
	5.2.1.5		Visueel-narratieve en visueel-grammaticale analyse
	5.2.1.6		Artistieke analyse
	5.2.2	204	Schutblad en titelblad
	5.2.2.1		Analyse van de woord-beeldinteractie
	5.2.2.2		Illustratieve analyse
	5.2.2.3		Grafische analyse
	5.2.2.4		Beeldende analyse
	5.2.2.5		Visueel-narratieve en visueel-grammaticale analyse
	5.2.2.6		Artistieke analyse
	5.2.3	207	Eerste spread
	5.2.3.1		Analyse van de woord-beeldinteractie
	5.2.3.2		Illustratieve analyse
	5.2.3.3		Grafische analyse
	5.2.3.4		Beeldende analyse
	5.2.3.5		Visueel-narratieve en visueel-grammaticale analyse
	5.2.3.6		Artistieke analyse
	5.2.4	210	Tweede spread
	...		...
	5.2.18	256	Zeventiende spread
	5.2.18.1		Analyse van de woord-beeldinteractie
	5.2.18.2		Illustratieve analyse
	5.2.18.3		Beeldende analyse
	5.2.18.4		Visueel-narratieve en visueel-grammaticale analyse
	5.2.18.5		Artistieke analyse
	5.2.19	258	Schutbladen
	5.2.20	259	Backcover
5.3		259	Het verschil tussen de potentiële bijdrage van een conventioneel en een post-modern prentenboek aan de beeldende geletterdheid van kindlezers
5.4		261	De relatie tussen de postmoderne stijlverwijzing en de beeldende geletterdheid van kindlezers
5.5		263	De functie van de stijlwissel in Op zoek naar mij op de beeldende geletterdheid van kindlezers
5.6		266	Het project 'De Zevensprong goes MAD': een kleinschalige excursie
		268	CONCLUSIE EN DISCUSSIE

2

BOEKDEEL 2

Deel met de afbeeldingen waar in boekdeel 1 naar verwezen wordt

3

BOEKDEEL 3

Deel met de leeswijzer van 'Prinses Anna' en 'Op zoek naar mij'.

Thinking directly in terms of colors, tones, images, is a different operation technically from thinking in words. But only superstition will hold that, because the meaning of paintings and symphonies cannot be translated into words, or that of poetry into prose, therefore thought is monopolized by the latter. If all meanings could be adequately expressed by words, the arts of painting and music would not exist. There are values and meanings that can be expressed only by immediately visible and audible qualities, and to ask what they mean in the sense of something that can be put into words is to deny their distinctive existence.

— Dewey, *Art as Experience*, 2005, p. 77

— 1

INLEIDING

— 1.1

DE AANLEIDING TOT DIT ONDERZOEK

1 De term illustrator wordt gebruikt om zowel een mannelijke als een vrouwelijke illustrator aan te duiden. Dit geldt bij uitbreiding ook voor de termen auteur, student en lezer.

Illustraties maken voor kinderboeken en –tijdschriften was voor mij een natuurlijk iets, een manier van werken waarvoor ik nauwelijks verantwoording hoefde af te leggen. Dit veranderde drastisch toen ik docent illustratieve vormgeving werd. Niet alleen moest ik plots kunnen uitleggen hoe ik mijn vak uitoefende en waarom ik het op die voor mij specifieke manier deed. Ik moest mijn illustratief werk ook positioneren in het grotere geheel van het illustratief ontwerp, het grafisch design en het hedendaagse artistieke discours.

Een professionele illustrator¹ leeft, denkt en voelt voor en door zijn werk. Hij communiceert met beelden en is erg begaan met alle aspecten die deze visuele communicatie bepalen. Direct waarneembaar en erg bepalend zijn uiteraard de vormelijke elementen zoals figuratie, kleurgebruik, lijnvoering, compositie of de textuur. Maar ook allerlei inhoudelijke en persoonlijke elementen bepalen de communicatie. Er ontstaat een typische wijze van communiceren, een persoonlijk idioom dat men gewoonlijk de stijl van de illustrator noemt. De inbreng van het persoonlijke impliceert dat emotionele en ideologische elementen bewust of onbewust meespelen. Ook de context waarbinnen de illustrator werkt bepaalt de communicatie. Zo zal hij anders communiceren bij het ontwerpen van de cover van een dichtbundel dan bij het maken van een reeks prenten voor een prentenboek. De perceptie van de stijl van de illustrator is belangrijk om zijn werk en zijn persoon te plaatsen in het geheel van wat er op illustratief vlak gaande is. De illustrator wordt op basis van zijn werk aangesproken door uitgevers, lezers, collega's of recensenten. Het diepgaand bespreken van illustratief werk blijft echter meestal beperkt tot gesprekken tussen illustrator en uitgever. Deze besprekingen zijn professioneel van aard en gericht op de kwaliteit en de functie van het uiteindelijke beeld in een bepaald medium. De voorbereidende schetsen, kleurenproeven, experimenten met technieken en materialen komen zelden ter sprake. Zij zullen eerder het onderwerp van een gesprek zijn tussen illustratoren onderling. Een enkele keer krijgen lezers of recensenten deze documenten te zien ter gelegenheid van een tentoonstelling of een atelierbezoek. De kern van het illustratieve ontwerpproces blijft zodoende in een vrij intuïtieve en niet uitgesproken zone.

Als je als leerkracht illustratieve vormgeving een student duidelijk wil maken dat zijn schetsen van Roodkapje niet goed genoeg zijn en hem er toe wil aanzetten om op zoek te gaan naar een overtuigender en persoonlijker interpretatie, dan heb je een manier van communiceren nodig die zowel de vormelijke, technische als de meer interpretatieve, artistieke en didactische aspecten op heldere wijze belicht. Er is een hemelsbreed verschil tussen het voor jezelf, als illustrator, maken van schetsen en ze bewerken tot een goede illustratie en het als leerkracht begeleiden van studenten die dat proberen te doen. Van een leerkracht illustratieve vormgeving wordt verwacht dat hij intensief over de kern van dit illustratieve ontwerpproces communiceert. Hij moet duidelijk kunnen argumenteren waarom die ene schets, waarom die techniek, die expressie of houding in een specifieke context beter zijn dan een andere. Hierbij mag hij niet eenzijdig zijn eigen voorkeuren opdringen. Hij moet voldoende ruimte laten zodat de student zijn eigen spoor kan volgen. Het ontwerpproces moet na verloop van tijd immers de persoonlijke inbreng van de student laten zien. Deze evolutie moet geduid en geëvalueerd kunnen worden. De laatstejaarsstudent wordt bovendien geacht over zijn eigen werk en dat van anderen kritisch en op een academisch verantwoorde wijze te communiceren.

2 Dit verschijnsel wordt eveneens beschreven door Howard Gardner in *Artful Scribbles* (1980). Jonge kinderen hebben een natuurlijke behoefte om zich door middel van tekenen te uiten. Ze bekommeren zich nauwelijks om een correcte weergave van de realiteit. Vanaf negen jaar toetsen ze hun tekeningen steeds meer aan hun waarneming van de realiteit. Deze eis tot 'realisme' veroorzaakt bij de meeste kinderen rond de leeftijd van twaalf jaar een crisis waarna alle tekenactiviteit stopt. De meeste volwassenen bezitten daarom de tekenvaardigheid van een twaalfjarige.

Samengevat moet een leerkracht illustratieve vormgeving het ontwerpproces dus in een progressieve, persoonlijke ontwikkelingslijn kunnen plaatsen die een professionele en artistieke ontplooiing, ook na de opleiding, voor ogen houdt. Dit alles vraagt een systematische analyse en een verantwoording van de gehanteerde criteria. Dit hield voor mij als docent in dat ik mijn ervaringen als illustrator moest omwerken tot geschikt lesmateriaal. Omgekeerd had deze oefening ook een invloed op mijn artistieke praktijk. De precieze blik, de terminologie en de theoretische bagage werden evengoed een toetssteen voor het eigen werk en een motivatie om hierin verder te gaan.

In het werk van heel wat illustratoren neemt het prentenboek een aparte plaats in. Het geldt als bewijs van hun kunde en betekent ook vaak het begin van een nationale en internationale erkenning. Zo zijn de illustratoren Ingrid Godon (°1958), Carll Cneut (°1969), Annemarie van Haeringen (°1959) of Wolf Erlbruch (°1948) in de eerste plaats bekend geworden door hun illustraties voor prentenboeken. Bovendien komen voornamelijk prentenboeken in aanmerking voor recensies of prijzen, zelden zal een didactisch werk zoals een leesmethode of een geïllustreerd boek bekroond worden. Voor een illustrator is het maken van een prentenboek een droom maar ook een beetje een nachtmerrie. Het prentenboek is een specifiek medium waarin de prenten een dominante rol spelen. De illustrator krijgt de kans om zijn talent te etaleren maar kan dit enkel doen in nauwe samenspraak met de tekst. Het samenspel van tekst en beeld in een prentenboek kan complexe en gelaagde betekenissen tot stand brengen. Tekst en beeld hoeven elkaar immers niet steeds te bevestigen; ze kunnen elkaar ook nuanceren, ter discussie stellen of tegenspreken. Ondanks zijn ogenschijnlijk eenvoudige vorm en bescheiden omvang vraagt een goed prentenboek enorm veel concentratie en discipline van zowel de auteur als de illustrator.

Is het maken en uitgeven van een prentenboek een spannende onderneming, zo zijn de reacties van de lezers evenzeer boeiend. Nadat mijn prentenboeken *Timmie en zijn plekje* (1993) en *Bulle de bijter* (1995) verschenen waren, merkte ik een verschil op tussen de reacties van de grote en de kleine lezers. Als ik tijdens een lezing in een klas of een bibliotheek met mijn prentenboeken werkte, viel me dit steeds duidelijker op. Volwassenen reageerden vaak vanuit een opvoedkundig kader en hechtten vooral belang aan de tekst en het verhaal. Met de tekst als uitgangspunt werden de prenten gescreend op de aanwezigheid van nuttige, bruikbare elementen zoals de herkenbaarheid van de voorgestelde gebeurtenissen, het aansluiten bij de leefwereld van het kind of de identificatie met het hoofdpersonage. Kinderen bleken soms meer aandacht te hebben voor details, kleuren of het decor in de prenten. Ze stelden ook vragen over het verhaal door er hun eigen, afwijkende versies mee te vergelijken. Zo gaven prentenboeken dikwijls aanleiding tot associatief denken. Ik zag ook dat de kinderen beeldende elementen in hun eigen tekentaal integreerden zoals de manier waarop ze bijvoorbeeld na het lezen van een prentenboek een neus of de plooi in een kledingstuk naar het voorbeeld van een prent gingen tekenen. Als ik hen vroeg waarom ze neuzen of plooiën nu op deze manier tekenden, antwoordden ze vaak dat het zo beter vonden.

Bovendien viel het me op dat het verschil tussen de reacties van kinderen en volwassenen steeds meer verdween naarmate de kinderen ouder waren. De meeste kinderen vanaf tien jaar reageerden al meer zoals volwassenen. Voor kinderen vanaf twaalf jaar was, en is, het werken met een prentenboek tijdens een lezing vrij moeilijk. Er is een grote weerstand om aan de slag te gaan met een boekje voor 'kleine kinderen die nog niet kunnen lezen'. De weerstand wordt nog groter als er gevraagd wordt om visueel te reageren. De meeste kinderen van die leeftijd weigeren immers om te tekenen.²

De opmerkingen en reacties van zowel jeugdige als volwassen lezers oefenen een invloed uit op het werk van zowel auteur als illustrator. Is hun kritiek positief of negatief, terecht en zo ja, in welke mate moeten schrijvers en tekenaars daar dan rekening mee houden in hun werk? Is de kritiek van volwassenen belangrijker dan die van kinderen? Kinderboekenauteur Ed Franck (°1941) en ik kwamen regelmatig samen om de schetsen en teksten van onze prentenboeken te bespreken. We discussieerden tijdens die besprekingen ook over onze intenties bij het maken van prentenboeken. Allebei waren we niet gelukkig met de manier waarop de meeste volwassenen prentenboeken gebruiken. De didactische perceptie door

3 In Nederland wordt het eerste leerjaar aangeduid als groep drie.

4 Met figuratieve elementen worden beeldelementen bedoeld die niet realistisch zijn maar toch herkenbaar. Een voorbeeld hiervan zijn de handen van een stripfiguur zoals Donald Duck. Vaak zijn dit beeldelementen met een connotatieve of symbolische betekenis zoals de afbeelding van een hart of een klavertje vier. Met figuratieve kunst wordt bedoeld dat de beeldelementen in een werk, ondanks de stijlingrepen, toch nog herkenbaar zijn. In een werk kunnen figuratieve beeldelementen uiteraard in combinatie met realistische of abstracte beeldelementen voorkomen.

5 In Nederland wordt het zesde leerjaar aangeduid als groep acht.

volwassenen was volgens ons een obstakel om kinderen het prentenboek als artistiek object te leren kennen en hen er de esthetische genoegens van te laten ontdekken. Dat kinderen niet in staat zouden zijn tot esthetische ervaringen en alleen baat zouden hebben bij eenvoudige teksten en prenten leek ons onjuist. Bovendien viel het ons op hoe weinig diepgang er is als volwassenen prenten bekijken en bespreken met kinderen. Veel verder dan het obligate 'mooi', 'aantrekkelijk', 'heldere kleuren' of 'herkenbaar' komen ze vaak niet. Volgens ons was het logische gevolg dan ook dat kinderen na verloop van tijd deze oppervlakkige blik en bijbehorende terminologie overnemen. Om het verschil na te gaan tussen een didactische benadering van beelden en een meer artistieke invalshoek observeerde ik in 2003 een bezoek van verschillende klassen aan het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MuHKA) en het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) in Gent. In het MuHKA viel mij op dat kinderen van het eerste leerjaar³ met evenveel enthousiasme het realistische stilleven 'Bloemen en vruchten' van Frans Snijders (1579-1657) als het vrij abstracte werk 'De laatste dag' (1964) van Pierre Alechinsky (°1927) bekeken en becommentarieerden. Het feit dat het werk van Alechinsky nauwelijks herkenbare, figuratieve⁴ elementen bevat temperde hun enthousiasme niet. Bovendien reageerden ze alert op de suggesties van de begeleidster. Hun ervaringen werden naderhand in het jeugdatelier verwerkt in een aantal tekeningen. De reacties van de zesdejaars⁵ vertoonden enkele opmerkelijke verschillen. Bij het schilderij van Frans Snijders waren de zesdejaars vooral onder de indruk van het realistische effect van het werk. Het werk van Alechinsky daarentegen kon op veel minder aandacht en enthousiasme rekenen. De leerlingen reageerden met de vraag of dit wel kunst was en de opmerking dat ze zoiets zelf ook wel konden schilderen. De pogingen van de medewerkster van het museum om de kinderen onbevangen naar het werk te laten kijken en het eventueel te vergelijken met dat van Snijders, faalden. Weinig leerlingen deden nadien in het atelier een poging om iets op papier te zetten. In het SMAK, dat op dat moment een selectie van het werk van Jan Fabre (°1958) tentoonstelde, kreeg ik een gelijkaardige indruk. De kinderen die de tentoonstelling bezochten, kwamen allemaal uit het eerste en tweede leerjaar. Ondanks het vrij complexe karakter van sommige werken reageerden ze doorgaans op een directe en persoonlijke manier. In een gesprek achteraf bevestigde de begeleider dat vooral jongere kinderen enthousiast op hedendaagse kunst reageren. Ze hebben minder last van een verwachtingspatroon en reageren als individu. Oudere kinderen evalueren een kunstwerk eerder op zijn representatief vermogen, dus op de mate waarin het de werkelijkheid voorstelt. Het artikel van Anne-Mie Jaspers (1997) bevestigt mijn waarneming. Hierin beschrijft ze het enthousiasme waarmee de kinderen naar de werken kijken en opmerkingen maken. Ze besluit: 'Vele begeleiders vallen als een blok voor de kleuters die naar het museum komen, en dit niet alleen door hun grotere aalbaarheidsfactor. Hun interesse en enthousiasme is doorgaans verbijsterend en onuitputtelijk. Kleuters zijn (nog) niet bang om te antwoorden en ook in het museumatelier vertonen ze geen spoor van faalangst, in tegenstelling tot hun collega's van de basisschool' (id., p. 13). Mijn observaties en dit artikel bevestigden mijn vermoeden dat jonge kinderen zich heel erg aangesproken kunnen voelen door prentenboeken met een vrij complexe visuele en talige structuur en dat hun betrokkenheid een ideaal vertrekpunt is om het gevarieerde spel tussen taal en beeld meer in detail te verkennen. Mijn nieuwsgierigheid was gewekt en ik ging op zoek naar publicaties die mij meer inzicht konden verschaffen in de invloeden van het prentenboek op de jonge lezer.

In *Buiten de lijntjes gekleurd* beschrijft Marita Vermeulen (2006) de evolutie van het prentenboek in Vlaanderen vanaf de jaren vijftig tot heden. Ze stipt aan dat in de jaren negentig de Vlaamse illustratoren steeds meer hun eigen stem doordrukken zodat prenten in prentenboeken een opvallende en dominerende rol krijgen. Opmerkelijk en erg herkenbaar voor mijn praktijk als illustrator, is de opmerking van Vermeulen dat een 'goed illustrator [...] naar een goede communicatie [streeft] en wil dat zijn beelden tot de lezer spreken', maar 'dat gesprek [...] [mag] best uitdagend, diepgaand en bij momenten pijnlijk zijn' (p. 27). Hiermee biedt ze illustratoren een duidelijk alternatief voor de pedagogisch-didactische benadering van de prenten in een prentenboek. De pedagogisch-didactische benadering legt immers de nadruk op het aanbrengen van voor het kind relevant geachte kennis of leeshouding en is niet gebaat met versturende of verontrustende leeservaringen. Tekst en

beeld moeten volgens deze traditionele opvatting harmonisch samenwerken zodat de kennisoverdracht vlot verloopt. Als bijzonder kenmerk in de vernieuwde vorm van illustreren en communiceren vermeldt Vermeulen de onmiskenbare invloed van kenmerken uit de schilderkunst. Deze illustraties zijn niet langer alleen maar 'herkenbaar' of 'mooi', maar zetten de lezer aan tot 'persoonlijke interpretaties en beschouwingen'. '[H]et lezen van prenten [...] helpt [kinderen] om gevoel te ontwikkelen voor de opbouw en inhoud van beelden' (p. 158).

In 'Rebellie zonder een woord. Over de ondermijnende kracht van illustraties in prentenboeken' gaat Katrien Vloeberghs (2000) dieper in op de verschillende relaties die het beeld en de tekst kunnen aangaan. De meest voor de hand liggende relatie tussen tekst en beeld is de mimetische, waarbij het beeld de fictieve werkelijkheid, die gevormd wordt door de tekst, volgt en ondersteunt zodat voor de lezer een schijn van harmonie gecreëerd wordt waarin hij volledig kan opgaan. De mimetische relatie geeft prioriteit aan de overdracht van kennis omdat ze die op een voor lezers aangename manier organiseert: de bittere pil van de kennis wordt verguld met een laagje amusement. De mimetische relatie is het uitgangspunt van de pedagogisch-didactische benadering. Vloeberghs argumenteert dat het beeld de harmonie door tegenspraak echter op de helling kan zetten en zo de lezer attent maakt op het feit dat de "tekst slechts één mogelijkheid van velen is om een fictieve werkelijkheid weer te geven" (p. 7). Deze vaststelling wordt door Vloeberghs in relatie gebracht met de psychoanalytische theorie van Jacques Lacan (1901-1981). Volgens Lacan bevindt een kind zich in een anarchistische toestand vooraleer het in de talige orde van de maatschappij wordt opgenomen. Deze *imaginaire fase* wordt beheerst 'door beelden en andere zinnelijke indrukken' (p. 12). De talige orde of *symbolische fase* wordt gekenmerkt door het socialisatieproces via de taal: het kind leert zich aanpassen aan de normen en waarden van de maatschappij. De aanwezigheid van illustraties naast een tekst reactiveert de beleving van de imaginaire fase en ontmaskert het geconstrueerd zijn van de taal met haar afspraken, wetten en regels: 'Een rebels verbond tussen het lezende kind en de taal van het beeld kan op deze manier tot stand komen. Niet altijd heeft het woord het laatste woord' (p. 13).

Tijdens de lectuur van *Het prentenboek als springplank* (Mooren, 2000) viel het me op dat daarin de beeldtaal van de prenten geheel anders benaderd wordt dan de manier waarop ik als illustrator mijn werk met collega's of uitgevers, of als docent het werk van mijn studenten, bespreek. Er is nauwelijks aandacht voor de eigenzinnige, artistieke interpretatie van de illustrator. Zijn prenten worden opgevat als een didactisch hulpmiddel bij het aanleren van praktische vaardigheden zoals lezen en rekenen en als middel in de culturele socialisatie. Deze opvatting klopt niet met de praktijk van een illustrator. Zo heb ik verschillende prentenboeken gemaakt die dergelijke didactische aspecten vooropstellen zoals *Lach maar, Leentje!* (2002) met een tekst van Luk Depondt. Maar ik heb ook prentenboeken gemaakt die daar geen rekening mee houden omdat ze hoofdzakelijk literaire en artistieke ambities hebben, zoals *Bolle Klo* (1996). Mooren laat volgens mij in deze studie enkele belangrijke aspecten, zoals de narratieve en esthetische invloed van de prenten in een prentenboek, onbesproken.

Jens Thiele beschrijft in *Das Bilderbuch* (2003) het prentenboek als een volwaardige kunstvorm die in zijn ontwikkeling door pedagogische eisen wordt afgeremd en afgescheiden van de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst. Deze vaststelling kon ik onmiddellijk in mijn eigen artistieke praktijk situeren. Sommige uitgevers of recensenten formuleren pedagogisch geïnspireerde opmerkingen zoals bijvoorbeeld een illustratie die onvoldoende aansluit bij de leefwereld van het kind of een voor de kindlezer te complex geachte perspectivische vervorming. Er zijn echter ook uitgevers en recensenten die nauwelijks of geen pedagogische criteria hantieren. De analyse van Thiele, hoewel erg flatteus voor illustratoren, leek mij toch wat te eenzijdig. Thiele benadrukt sterk de wederzijdse beïnvloeding van tekst en beeld in het prentenboek. Het beeld kan de betekenis van de tekst begeleiden, nuanceren, doorkruisen of tegenspreken en vice versa. Naarmate tekst en beeld hun eigen inbreng hebben, is het belangrijk om aan beide voldoende aandacht te schenken zodat hun specifieke narratieve en esthetische kwaliteiten geduid kunnen worden. Thiele laat echter na de artistieke en esthetische invloeden van bijvoorbeeld kleurwerking, het uitbeelden van handelingen en personages of de compositie van een

beeld te analyseren, zodat de lezer niet te weten komt wat de intrinsieke artistieke waarde van een reeks prenten is.

De aangehaalde publicaties beschouwen het prentenboek als een waardevol medium. Daarbij benadrukken Vloeberghs (2000), Thiele (2003) en Vermeulen (2006) dat door de unieke combinatie van woord en beeld het prentenboek een bijzondere aantrekkingskracht kan hebben op zowel kinderen als volwassenen. Door aan te geven dat hedendaagse prentenboeken vaak een bijzondere beeldtaal bevatten die kan verwijzen naar de beeldende kunsten hebben ze mij er toe aangezet om het hedendaagse prentenboek vanuit mijn eigen artistieke en lesgevende praktijk te analyseren. Een doctoraatsonderzoek in de beeldende kunsten biedt hiervoor een unieke kans: het creëert een unieke verbinding tussen de eigen artistieke praktijk van de onderzoeker, zijn onderwijspraktijk en zijn academisch-onderzoekende praktijk. De ruimte die ontstaat om een grondige literatuurstudie uit te voeren is in de context van een louter artistieke of onderwijspraktijk nauwelijks te verwezenlijken. De literatuurstudie brengt inzichten en begrippen aan die de artistieke en onderwijspraktijk niet alleen een bredere cultuurhistorische, ideologische en kunstkritische horizon verlenen maar tevens een erg specifieke thematische gebonden verdieping. De onderwijspraktijk is op zijn beurt een ideaal forum om theoretische inzichten en modellen te testen en bij te sturen. Wanneer je als onderzoeker in discussie treedt met onderzoekende studenten – ze zijn nog op zoek naar hun positie, functie en individualiteit in de artistieke wereld – weten ze vaak op een verrassende wijze kritiek te leveren. Een doctoraatsonderzoek in de beeldende kunsten beïnvloedt ook de artistieke praktijk omdat de perceptie van en de communicatie over het eigen werk onvermijdelijk gekleurd wordt door de inzichten van onderzoek.

— 1.2

DE ONDERZOEKSVRAAG

6 Met visueel-esthetische invloeden worden die betekenissen, connotaties en ervaringen bedoeld die ontstaan op basis van de plastische kenmerken van een beeld (vorm, verhouding, kleur, volume, compositie, ritme, contrast, diepte, textuur en formaat) en de basis vormen voor een esthetische beleving van het beeld. In dit onderzoek wordt voortaan de compactere term 'beeldend' gebruikt in plaats van de term 'visueel-esthetisch' omdat de term 'beeldend' ook de notie van het vormende oproept. De toeschouwer vormt zijn beeldende geletterdheid door de plastische kenmerken van een beeld nauwkeurig waar te nemen.

Deze studie wil het verband nagaan tussen het prentenboek en de ontwikkeling van de beeldende geletterdheid bij kinderen. Dit vereist in de eerste plaats dat de kenmerken van het prentenboek worden geduid en dat het prentenboek als een onderdeel van de jeugdliteratuur beschreven wordt. De door het literatuurtheoretisch onderzoek als uniek bestempelde interactie tussen woord en beeld vormt het uitgangspunt om de verwantschap van het prentenboek met jeugdliteratuur en met beeldende kunsten en grafisch design na te gaan. Het onderzoek naar de tekst-beeldinteractie van het prentenboek wordt hoofdzakelijk vanuit literatuurtheoretische en semiotische hoek gevoerd. Dit leidt tot een talige invalshoek bij de beschrijving van de invloed van de prenten in de tekst-beeldinteractie zodat de visueel-esthetische⁶ invloeden niet geheel tot hun recht komen. Deze beeldende invloeden zijn belangrijk voor een goed begrip van beeldende geletterdheid omdat ze toelaten de esthetische aspecten van de prenten en de esthetische ervaring van de lezer te beschrijven. Aangezien het prentenboek zich op de eerste plaats tot kindlezers richt is het noodzakelijk de beeldende geletterdheid in de context van de ontwikkeling van kinderen te plaatsen. Pas dan kan de relatie tussen het prentenboek en de ontwikkeling van beeldende geletterdheid bij de kinderen adequaat beschreven worden. In het kader van dit onderzoek werden twee prentenboeken uitgegeven. Het eerste prentenboek, *Prinses Anna* is een conventioneel prentenboek. Het tweede prentenboek, *Op zoek naar mij*, is een postmodern prentenboek. De inzichten omtrent de beeldende geletterdheid van de kindlezer vormen de aanleiding om een leeswijzer voor deze prentenboeken uit te werken. De leeswijzers vormen een praktisch begeleidingsinstrument dat op basis van concrete vragen wil aantonen hoe het prentenboek de ontwikkeling van de beeldende geletterdheid van de kindlezer kan beïnvloeden. De vergelijking tussen beide leeswijzers geeft aan dat postmoderne prentenboeken deze ontwikkeling op een specifiekere wijze ondersteunen wanneer de prenten stijlkenmerken van moderne en hedendaagse kunst bevatten. Tenslotte wordt gewezen op de bijzondere functie van de stijlwissel, zoals die in het prentenboek *Op zoek naar mij* werd toegepast.

DE BOEKARCHITECTUUR EN DE STRUCTUUR VAN DE DISSERTATIE

⁷ De term 'woord-beeldinteractie' is niet zo geschikt omdat die veronderstelt dat de interactie enkel plaatsvindt tussen een woord en een prent. In prentenboeken is er vaak sprake van een interactie tussen zinsdelen en de prent. Daarom wordt in deze studie de term 'tekst-beeldinteractie' gehanteerd. Als gevolg hiervan wordt ook enkel de term 'tekst-beelddynamiek' gebruikt.

De dissertatie wordt gepresenteerd in drie boekdelen. Het eerste boekdeel, dat u nu in handen heeft, bevat het corpus van de dissertatie. Het tweede boekdeel bevat de afbeeldingen van de prenten en kunstwerken waar in het eerste boekdeel naar wordt verwezen. Het derde boekdeel bevat de leeswijzers van de prentenboeken *Prinses Anna* en *Op zoek naar mij*.

Het eerste boekdeel telt zes delen. Na dit inleidende deel wordt in het tweede deel getracht het prentenboek af te bakenen en zijn ontstaan en evolutie tot op heden te beschrijven. Vervolgens wordt nagegaan op welke manier het prentenboek een jeugdliterair genre is en welke de verwantschappen zijn met beeldende kunst en grafisch design.

De dissertatie bevat zes delen. Na het voorgaande inleidende deel wordt in het tweede deel getracht het prentenboek af te bakenen en zijn ontstaan en evolutie tot op heden te beschrijven. Vervolgens wordt nagegaan op welke manier het prentenboek een jeugdliterair genre is en welke de verwantschappen zijn met beeldende kunst en grafisch design. Heel wat studies bestempelen de tekst-beeldinteractie als een uniek kenmerk van het prentenboek. Een kritische vergelijking van deze studies toont een talige dominantie in het onderzoek naar het prentenboek die de beeldende communicatie van de prenten onvoldoende in rekening brengt. De esthetische component van de beeldende communicatie en zijn relatie met de beeldende geletterdheid blijven hierdoor onderbelicht. De kritische vergelijking leert bovendien dat de leeservaring van een prentenboek beschreven kan worden als de combinatie van drie factoren: synergie, tekst-beelddynamiek en mentale ruimte. De synergie duidt op het feit dat er door het samenspel van tekst en beeld betekenissen ontstaan die tekst en beeld afzonderlijk niet oproepen. De tekst-beelddynamiek duidt de wisselende tekst-beeldinteracties aan. Eenzelfde pagina kan meerdere en verschillende interacties vertonen en er zijn vaak grote verschillen tussen de pagina's. De mentale ruimte duidt de constructie aan die de lezer opbouwt tijdens het lezen. De mentale ruimte bevat niet enkel de betekenissen die de lezer formuleert op basis van de informatie van de tekst en de prenten maar ook alle subjectieve connotaties en associaties.

Het derde deel richt zich op de lezer(s) van het prentenboek. Eerst wordt de invloed nagegaan van twee dominante kindbeelden op de perceptie van de kindlezer en de gevolgen voor de bemiddelaarsrol van volwassenen in de westerse leescultuur. Nadien wordt de invloed van deze kindbeelden in verband gebracht met de eisen die op het vlak van leesontwikkeling gesteld worden aan het prentenboek. Vervolgens wordt in detail nagegaan wat de gevolgen zijn voor de opvattingen van de geletterdheid van kindlezers. Hiertoe wordt een onderscheid gemaakt tussen de literaire en de beeldende geletterdheid. Tenslotte worden deze inzichten in verband gebracht met de esthetische ervaring en de esthetische opvoeding van kinderen.

Het vierde deel introduceert een analyse-instrument met het doel de artistieke leeservaring van een prentenboek zo volledig mogelijk te beschrijven. Het analyse-instrument vertrekt vanuit de kenmerkende tekst-beeldinteractie maar legt de klemtoon op de beeldende communicatie. Dit om de vastgestelde lacune wat betreft de beeldende communicatie aan te vullen en de mogelijke bijdrage aan de beeldende geletterdheid te beschrijven.

In het vijfde deel wordt het analyse-instrument gebruikt voor een uitgebreide analyse van de twee prentenboeken die in het kader van dit onderzoek werden gepubliceerd: *Prinses Anna* (2010) en *Op zoek naar mij* (2013). Elke analyse vormt de basis voor een leeswijzer. Beide leeswijzers hebben dezelfde structuur en zijn opgevat als een begeleidingsinstrument dat toelaat om de mogelijke bijdragen van de respectievelijke prentenboeken aan de ontwikkeling van de beeldende geletterdheid bij kinderen na te gaan. Op basis van de analyses en de leeswijzers kan een onderscheid gemaakt worden tussen de bijdrage van een conventioneel en een postmodern prentenboek aan de beeldende geletterdheid van de kindlezers. De

INLEIDING

postmoderne stijlverwijzing, en in het bijzonder de stijlwissel, kunnen in deze op een specifieke wijze bijdragen. Tenslotte wordt verslag gemaakt van een excursie in een tweedegraadsklas van een Leuvense Freinetschool. De excursie heeft de stijlwissel in *'Op zoek naar mij'* als leidraad.

Het zesde deel formuleert de conclusies van dit onderzoek en geeft een aanzet tot verder onderzoek.

— 2

HET PRENTENBOEK

8 De term jeugdliteratuur wordt gehanteerd om het gehele spectrum van literaire communicatie voor kinderen en jongeren aan te duiden, gaande van boekjes voor peuters tot de adolescentenroman. Deze term benadert het dichtst de betekenis van het algemeen gebruikte 'Children's Literature' en wordt steeds frequenter gebruikt in het Nederlandse taalgebied zoals bijvoorbeeld in *Uitgelezen Jeugdliteratuur van Vanessa Joosen en Katrien Vloeberghs (2008)*.

Het prentenboek is niet zo makkelijk te definiëren. Prentenboeken zijn er **immers** in soorten en maten en ze worden voor allerlei doelen gebruikt: om letters of woorden aan te leren, om dingen te benoemen, een thema aan te brengen, iets uit te leggen, om naar de prenten te kijken terwijl iemand voorleest of om ze voor het plezier zelf te lezen. Prentenboeken zijn al lang een vertrouwd gegeven in kinderkamers, crèches, klaslokalen en jeugdbibliotheken en worden onmiddellijk geassocieerd met jonge kinderen. Maar dat prentenboeken uitsluitend voor het jonge kind bedoeld zijn klopt niet (meer). Heel wat volwassenen beleven genoeg aan het lezen van een prentenboek en zo belandt het steeds vaker ook op hun boekenplank. Het feit dat prentenboeken voor allerlei doelen gebruikt worden en de lezer een beklijvende leeservaring bezorgen is voor heel wat onderzoekers de aanleiding om het prentenboek te bestuderen. Hoe kan het dat in een prentenboek het verhaal ten dele verteld wordt door de prenten? Is een minimale tekstuele informatie noodzakelijk? Zijn de prenten authentieke kunstwerken en moet men ze als zodanig beoordelen? Hoe dragen prentenboeken bij aan de literaire en beeldende competentie van de lezer? En wie is in feite *de lezer* van een prentenboek?

Het prentenboek is een beetje zoals een kameleon: het past zich moeiteloos aan zijn omgeving aan zonder zijn eigenheid op te geven. Het is in staat om een veelheid aan invloeden, betekenissen en toepassingen te absorberen en toch een boek, een verhaal te blijven. Heel wat onderzoekers beschrijven de verwantschap van het prentenboek met jeugdliteratuur, beeldende kunsten en grafisch design. Ze beklemtonen het samenspel van woord en beeld en wijzen op historische, pedagogische en socio-culturele invloeden (Nodelman, 1988; Lewis, 2001; Thiele, 2003; de Bodt, 2003). De tekst in een prentenboek is qua thematiek en genre sterk verwant met andere vormen van jeugdliteratuur.⁸ De prenten in een prentenboek zijn verwant aan verschillende andere vormen van beeldende kunst en visuele media zoals schilderkunst, fotografie, film, strips, computer en televisie (Thiele 2003). Prenten maken immers ook gebruik van de basiselementen van beeldopbouw zoals kleur, textuur, compositie, kadrering, inscenering of montage. Er is ook een duidelijke inbreng van grafisch design. De manier waarop een grafisch vormgever prenten en tekst op de bladspiegel schikt, de keuze en de behandeling van bepaalde lettertypes, het concept van de boekarchitectuur en de druktechnische afwerking kunnen een belangrijke invloed uitoefenen op iemands leeservaring.

Ik zal daarom eerst trachten een zo adequaat mogelijke beschrijving van het prentenboek in al zijn facetten te formuleren en zijn ontwikkeling nader te bekijken. Vervolgens behandel ik het prentenboek in de jeugdliteratuur en zijn verwantschap met de beeldende kunsten. Deze kunstmatige opdeling in een tekstueel en beeldend luik is niet zonder risico omdat ze het fundament van een prentenboek, de dialoog tussen beeld en tekst, negeert (Thiele, 2003, p. 43). Deze werkwijze laat echter toe om het aandeel van de taal en van het beeld te beschrijven. Vervolgens kan beter nagaan worden hoe het samenspel van tekst en beeld iemands leeservaring bepaalt.

— 2.1

**WAT IS
EEN PRENTENBOEK?**

Het antwoord op deze vraag lijkt eenvoudig: een prentenboek is een boek met een tekst en prenten bedoeld voor jonge kinderen (Cianciolo, 1970, p. 6; Müller, 1975, p. 1; Nikolajeva, 2006, p. 247). De eenvoud van dit antwoord is om twee redenen problematisch. Ten eerste is niet elk boek met tekst en prenten een prentenboek (Nikolajeva, 2006, id.) omdat een geïllustreerd boek immers ook prenten bevat. Daarom wordt vaak gewezen op het feit dat in een prentenboek de prenten even belangrijk of belangrijker zijn als de tekst (Brown, 1958). De prenten vertellen samen met de tekst het verhaal en zijn dus onmisbaar voor een prentenboek. Dit in tegenstelling tot een geïllustreerd boek dat evengoed zonder de prenten gelezen kan worden (Lent, 1983, p. 157). Maar sommige prentenboeken vertellen hun verhaal zonder tekst. Andere prentenboeken vertellen zelfs geen verhaal. Een aanwijsprentenboek, bijvoorbeeld, bevat prenten van objecten of situaties die hoogstens een thematische samenhang vertonen. Tenslotte blijkt het vermelden van de naam van de illustrator op de cover ook geen betrouwbare aanwijzing dat het boek in kwestie een prentenboek is (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 202).

Ten tweede is het doelpubliek niet altijd duidelijk aan te geven. Prentenboeken kunnen qua vorm en inhoud sterk verschillen. Prenten die sterk geabstraheerde vormen tonen met een zwarte omlijning op een vlakke, gekleurde achtergrond worden geschikt geacht voor het jonge kind (Thiele, 2003, p. 15). Maar veronderstellen complexe beelden dan een oudere en geoefende lezer? Met de tekst is het niet anders: die kan geschreven zijn op een bepaald leesniveau en heel eenvoudig zijn of een vrij complexe structuur en thematiek bevatten (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 260). Zijn prentenboeken daarom in eerste instantie voor jonge niet-lezers bedoeld of kunnen ze ook oudere lezers aanspreken? De vraag wat een prentenboek is blijkt dus niet zo eenvoudig te beantwoorden.

De enorme verscheidenheid, de diverse toepassingen en de complexiteit van het prentenboek als literair medium zijn er, samen met zijn als vanzelfsprekende beschouwde aanwezigheid, de oorzaak van dat het prentenboek zich maar moeizaam als een genre laat beschrijven. In het jeugdliteraire onderzoek maakt men tot in de jaren vijftig geen onderscheid tussen een prentenboek en een geïllustreerd boek. De term prentenboek wordt gebruikt om boeken aan te duiden die meer prenten bevatten dan een gangbaar leesboek. Er is in die periode al een gerichte belangstelling voor de prenten van het betere kinderboek uit de jaren twintig en dertig. Dat betere prentenboek was een reactie op de populaire maar smakeloze fabrieksprentenboeken (de Bodt, 2003, p. 10). Mahony (1947) bespreekt in dit verband het belang van illustraties in haar historisch overzicht *Illustrators of Children's Books: 1744 – 1945*. Ze stelt dat het illustreren van kinderboeken een kunstvorm is die evenwaardig is aan, en verbonden met, andere kunstvormen. Bovendien wil ze met haar publicatie tot verder onderzoek van geïllustreerde boeken en prentenboeken aanzetten. De vraag wat een prentenboek is, wordt in feite pas gesteld in de late jaren vijftig. In die periode worden steeds meer prentenboeken uitgegeven en ze worden een vertrouwd onderdeel van de jeugdliteratuur (Lewis, 1995, xiii). Bovendien laten illustratoren vaak eigenzinnig werk zien. Deze ontwikkeling doet de belangstelling van mensen uit het kinderboekenvak toenemen. Het is typerend voor deze groeiende interesse dat elf jaar later in het aanvullende volume *Illustrators of Children's Books: 1946 – 1956* (Viguers, 1958) een apart hoofdstuk gewijd wordt aan het prentenboek. Hierin houdt illustratrice Marcia Brown (1958, p. 5) een pleidooi voor wat zij het 'distinguished picture book' noemt en dat ze tegenover het commerciële, triviale prentenboek plaatst. Ze geeft ook een eerste aanzet om het prentenboek te typeren. Als bijzonder kenmerk van het 'distinguished' prentenboek vermeldt ze de samenwerking van auteur en illustrator die het boek tot één uniek geheel maakt. In dezelfde publicatie formuleert Ward Lynd het bijzondere karakter van het prentenboek. Hij stelt vast dat de kundige illustrator de tekst-beeldrelatie een extra dimensie geeft zodat de grafische kwaliteit van de prenten en het doorbladeren van het boek beschouwd kunnen worden als het visuele equivalent van een talig narratief (id., p. 17). Er is sprake van een

9 De jaarlijkse Randolph Caldecott Medal bekroont "the artist of the most distinguished American picture book for children" (Cianciolo, 1970, p. 186) en is vernoemd naar de befaamde negentiende eeuwse Britse illustrator Randolph Caldecott (1846-1886).

10 Spread is de benaming voor een dubbele pagina. De spread is een belangrijk visueel kenmerk van een opengeslagen prentenboek: vaak worden de beide tegenoverliggende pagina's als één doorlopend beeld- en leesvlak ontworpen dat visueel gescheiden wordt door de vouwnaad.

11 Na zijn bespreking van dertien met de Kurt Maschler 'Emil Awards' bekroonde prentenboeken komt hij namelijk tot de volgende conclusie: "We therefore can say that whatever else it is, the picturebook is not a genre, despite the fact that it is frequently referred to as such. Rather than confining itself to exploring the by ways of any particular type of text, verbal or pictorial, it exploits genres" (Lewis 2001, p. 65).

contrapuntisch effect: tekst en beeld volgen een eigen lijn maar beïnvloeden elkaar zodat "the whole [...] emerges] at the end with a meaning that is much more than the separate significance of either alone" (id., p. 21). Het essentiële kenmerk van het prentenboek wordt volgens mij dus reeds eind jaren vijftig door Lynd geformuleerd en niet pas door Joseph Schwarcz in de jaren tachtig, zoals vaak wordt beweerd (oa. Nodelman, 1988; Mooren, 2000; Nikolajeva & Scott, 2006).

Gedurende de jaren zestig ontstaan in Europa, in navolging van de Caldecott Medal,⁹ belangrijke concours voor illustratoren zoals de internationale kinderboekenbeurs in Bologna die in 1963 van start ging en de Biënnale van Bratislava die in 1967 opgericht werd. Bekroningen van deze concours gaan vaak naar prentenboeken of illustratoren die prentenboeken maken. Tentoonstellingen van illustraties voor kinderboeken – vaak in combinatie met een concours – en catalogi van de kooptentoonstellingen zoals de *Contemporary Children's Book Illustrations* in de New Yorkse galerij Justin G. Schiller in de jaren zeventig, getuigen eveneens van de groeiende belangstelling voor het prentenboek. De vakpublicaties, bekroningen, tentoonstellingen en catalogi vestigen zodoende de aandacht op het prentenboek als waardevol onderzoeksdomein voor de jeugdliteratuur.

Eind jaren zestig verschijnen er twee belangrijke publicaties die in feite voortborduren op de bevindingen van Brown en Lynd. Vanuit kunsthistorische (Klemin 1966) en literatuurtheoretische invalshoek (Hürlimann 1968) wordt er op gewezen dat door het samenbrengen van tekst en beeld in prentenboeken een bijzonder artistiek en literair resultaat kan ontstaan. Het prentenboek wordt vanaf de jaren zeventig als een speciale vorm van het geïllustreerde boek beschouwd (Cianciolo, 1970). Barbara Bader bespreekt als eerste de samenhang van prenten in een spread¹⁰ in *American picturebooks: From Noah's Ark to the Beast Within* (1976). Ze geeft een vaak geciteerde beschrijving van het prentenboek die als uitgangspunt dient voor de analyses van onderzoekers zoals Nodelman (1988) en Lewis (2001) die het latere debat rond het prentenboek mee zullen bepalen:

A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependences of pictures and words, on the simultaneous displays of two facing pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms its possibilities are limitless. (p. 1)

Schwarcz poneert in *Ways of the Illustrator* (1982) dat de tekst-beeldrelatie in een prentenboek van wezenlijk belang is. De illustratie wordt door hem niet meer beschouwd als een decoratief en geïsoleerd element maar krijgt een dynamische rol toebedeeld.

Vanaf het einde van de jaren tachtig worden prentenboeken systematisch als een geheel van prenten en teksten geanalyseerd door onder meer Nodelman (1988), Doonan (1993), Sipe (1998), Thiele (2003), Doris Reske (2003) en Nikolajeva & Scott (2006) en worden ze steeds duidelijker onderscheiden van het geïllustreerde boek.

Hiermee rijst de vraag of het prentenboek een apart genre van de jeugdliteratuur (of van de literatuur tout court) is. Deze kwestie beheerst nog steeds het huidige discours over het prentenboek. De veelzijdigheid van het prentenboek, het schijnbaar moeiteloos vermengen van verschillende genres en de diverse toepassingen maken dat het prentenboek moeilijk af te bakenen is en dat de genrekenmerken moeizaam te bepalen zijn. Een aantal belangrijke onderzoekers gaat er zonder meer van uit dat het prentenboek een genre is (Nodelman, 1988; Thiele, 2003; Nikolajeva & Scott, 2006). David Lewis heeft een wat afwijkende stem in dit debat. Hij worstelt met het caleidoscopische karakter van het prentenboek en komt tot de conclusie dat het prentenboek geen genre is maar genres exploiteert.¹¹ Zijn vaststelling dat er grootmeesters van het genre zijn, dat gecanoniseerde prentenboeken wereldwijd bestudeerd en gerecenseerd worden en er een getrouwe schare lezers is (Lewis, 2001, p. 1) wijst echter op een contradictie. Vanuit de systeemtheorie, die in een volgend hoofdstuk aan bod komt, is er op basis van de vaststelling van Lewis volgens mij wel degelijk sprake van een genre. Piet Mooren (2000) gebruikt het caleidoscopische karakter in positieve zin en stelt dat het prentenboek een *paraplu-genre* is (Ghonem-Woets & Mooren, 2005, p. 18). Nikolajeva gaat in *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction* (2005) een stap verder door te stellen dat het prentenboek geen genre maar een aparte kunstvorm is omdat de lezer de informatie van het visuele en tekstuele

systeem vermengt om betekenissen te vormen (Nikolajeva, 2005, p. 223). Het prentenboek is volgens haar een synthetisch medium en lijkt op film, theater en kunst maar verschilt er ook van. Het is, in tegenstelling tot het theater, tweedimensionaal en gebruikt geen akoestische ondersteuning. Het heeft een onbepaalde duur en vereist geen continuïteit. Het meest essentiële kenmerk blijkt de grafische vormgegeven combinatie van tekst en beeld in een boek te zijn, waardoor een narratief geheel ontstaat. Het prentenboek is een kunstvorm die zoals theater, opera, ballet, film, art performance, website of graphic novel meerdere tekensystemen combineert maar toch als boekgenre onderscheiden kan worden. De term *paraplu-genre* is daarom erg geschikt.

Om de diversiteit aan prentenboeken te duiden die zich onder de paraplu van het genre bevinden worden ze vaak ingedeeld in verschillende types zoals kijkboeken, aanwijsprentenboeken, woordloze en verhalende prentenboeken (Goeman-van Randen, 1997, p. 102; Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 201). Deze typering hebben het nadeel dat ze gebaseerd zijn op het gebruik of de inhoud. Maria Nikolajeva en Carole Scott (2006, p. 12) slagen er in prentenboeken te typeren op basis van de tekst-beelddynamiek in combinatie met de narratieve intensiteit. Hun typologie heeft het voordeel dat ze het hele scala aan

prentenboeken omvat. De typologie wordt grafisch voorgesteld als twee elkaar kruisende assen (figuur 1). De horizontale as geeft de narratieve intensiteit weer die gaat van narratief naar niet-narratief. De verticale lijn is de as waarop de tekst-beelddynamiek wordt uitgezet. Die gaat van een hoofdzakelijk tekstuele vertelling naar een hoofdzakelijk visuele vertelling. Op die manier krijgt men een gekruist vierkant waarin elke positie verwijst naar de intensiteit van het verhalende in relatie met het aandeel dat beeld en/of tekst hier in vervullen.

Prentenboeken blijven duidelijk binnen de uitersten zoals deze door Nikolajeva en Scott uitgezet zijn. Aan de linkerzijde, die de hoogste graad aan narrativiteit bezit, staat bovenaan de narratieve tekst met enkele illustraties en onderaan het woordloos verhalende prentenboek. Voorbeelden hiervan zijn *Alice in Wonderland* (Franck, Dautremere (ill.), 2011) en *Waar is de taart?* (Tjong-Khing, 2004). Aan de rechterzijde, die met de laagste graad aan narrativiteit, staat bovenaan de niet-narratieve tekst met enkele prenten en onderaan het aanwijsprentenboek zonder tekst. Voorbeelden hiervan zijn *Het grote quizboek* (Lambreghts & Loontjes: vert., Heitz et al.: ill., 2008) en *telboek* (Bruna, 2012). In de boeken die zich bovenaan in het vierkant bevinden is de tekst dominant (*Alice in Wonderland* en *Het grote quizboek*) terwijl in de boeken die zich onderaan bevinden het beeld dominant is (*Waar is de taart?* en *Telboek*). Meestal bevatten prentenboeken tekst en beeld die samen het verhaal vertellen. De lezer gebruikt zowel tekst als beeld om het lezen van een prentenboek zinvol te maken. Nikolajeva en Scott (2006) stellen daarom dat het lezen van dergelijke prentenboeken kan opgevat worden als een hermeneutische cirkel:

Whichever we start with, the verbal or the visual, it creates expectations for the other, which in turn provides new experiences and new expectations. The reader turns from verbal to visual and back again, in an ever-expanding concatenation of understanding. Each new rereading of either words or pictures creates better prerequisites for an adequate interpretation of the whole. (p. 2)

Voor deze studie wordt daarom als uitgangspunt het type prentenboek genomen dat de lezer er toe aanzet een reeks prenten in verband te brengen met een tekst. Het samenspel tussen tekst en beeld en de daaruit voortkomende betekenislagen resulteren in een leeservaring. Het feit dat het prentenboek in staat is om invloeden uit verschillende visuele en talige media in een verhaal te combineren is van wezenlijk belang. We kunnen daarom op basis van het citaat van Bader (1976) besluiten dat het prentenboek alle kenmerken heeft van een *Gesamtkunstwerk*. De term *paraplugenre* beschrijft de combinatorische eigenheid van het prentenboek op zodanige wijze dat het als genre binnen het ruimere kader van de jeugdliteratuur gesitueerd kan worden. Deze algemene omschrijving vormt tevens het vertrekpunt voor een verkenning van het postmoderne prentenboek dat de kenmerken van het prentenboek aanwendt om de lezer op de constructie van het verhaal te wijzen. Het zichtbaar maken van de verhaalconstructie verhindert dat lezer ongehoord opgaat in de fictieve wereld van het boek en scherpt het besef aan dat het slechts één van de mogelijk representaties van een bepaalde werkelijkheid is. Dit inzicht zal ten slotte gebruikt worden om de stijlwissel als een bij uitstek postmodern kenmerk te duiden.



Fig. 1 De mate van narrativiteit en de tekstbeeldynamiek in het prentenboek (overge-nomen uit: Nikolajeva en Scott, 2006, p. 12).

— 2.2

DE OORSPRONG EN DE ONTWIKKELING VAN HET HEDENDAAGSE PRENTENBOEK

De toenemende belangstelling voor kinderboekillustraties bracht met zich mee dat onderzoekers zich ook voor de oorsprong en de ontwikkeling van het prentenboek gaan interesseren. De eerste publicaties die hiertoe een poging ondernemen, verschijnen in de jaren zestig. In 1965 beschrijft Bettina Hürlimann summier de evolutie van het prentenboek sinds 1900. Tien jaar later verschijnt *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart* van Klaus Doderer en Helmut Müller (1975). Dit is een omvangrijke kunsthistorische studie van het Duitse prentenboek die teruggaat tot de middeleeuwen. Hoewel niet specifiek voor het prentenboek zijn ook *De hele Biblebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden* van Harry Bekkering (1989) en *Lust en leering. Geschiedenis van het Nederlands kinderboek in de negentiende eeuw* van Petrus Buijnsters en Leontine Buijnsters-Smets (2001) belangrijk voor de studie van het prentenboek. Deze publicaties behandelen indirect de evolutie van het prentenboek in het geheel van de ontwikkeling van de Nederlandstalige jeugdliteratuur. Recente belanghebbende publicaties die specifiek het prentenboek als studieobject behandelen beperken zich tot een beschrijving van de evolutie van het genre

12 Kiefer hanteert consequent de term 'picturebook'. Ik verkiez om in dit historische overzicht de term 'handschrift' te gebruiken omdat de term 'prent' in het Nederlands de connotatie van een gedrukt beeld bezit.

tot het einde van de negentiende eeuw tot 1950, zoals *Prentenboeken. Ideologie en Illustratie 1890-1950* van Saskia de Bodt en Jeroen Kapellen (2003), of tot heden, zoals *Das Bilderbuch. Ästhetik-Theorie-Analyse-Didaktik-Rezeption* van Jens Thiele (2003) en *Buiten de lijntjes gekleurd* van Marita Vermeulen (2006).

Is het afbakenen van het prentenboek niet eenvoudig, zijn oorsprong situeren is dat ook niet. Het prentenboek heeft ingrijpende gedaantewijzigingen ondergaan zodat de hedendaagse exemplaren niet meer lijken op hun vroege voorgangers. Barbara Kiefer (2008) vertrekt in haar zoektocht naar de oorsprong van het prentenboek vanuit de vaststelling dat door het herhaaldelijke lezen en beleven van het tekst-beeldspel in een prentenboek een esthetische ruimte-tijdervaring ontstaat. Grottekeningen, zoals die in de grotten van Lascaux, zijn volgens haar prototypes van het prentenboek. Deze tekeningen vervulden waarschijnlijk een rituele functie en waren de aanleiding om telkens dezelfde verhalen te vertellen en eenzelfde reeks handelingen uit te voeren. Rituelen geven aanleiding tot ervaringen die het hier en nu overstijgen zodat ze een esthetiserend karakter hebben. Kiefer beschouwt de Egyptische papyrusrollen als de ware voorouders van het prentenboek (Kiefer, 2008, p. 12). De visuele traditie van de Egyptische kunst en de techniek om beschrijfbaar papyrusrollen te maken is vanaf 2700 v. Chr. de aanleiding om de combinatie van tekst en beeld tot een volwaardige kunstvorm te ontwikkelen. Veruit de meeste teruggevonden rollen hebben een rituele functie. Ze werden bekend als Dodenboeken omdat ze de overledene moesten begeleiden in het hiernamaals. Deze rollen, die naar later bleek ook fabels, satirische of erotische teksten konden bevatten, bezitten een sequentiële structuur en geven aanleiding tot een esthetische ruimte-tijdervaring, net zoals het hedendaagse prentenboek. Ze lijken ook qua bladspiegel en decoratie op het hedendaagse prentenboek.

Kiefer wijst vervolgens op de enorme invloed in de eerste eeuw na Christus van de Romeinse codex op de evolutie van het boek. De vernieuwing van de codex bestaat er in om de bewerkte vellen niet meer op te rollen maar ze op bepaalde manier te vouwen, in te binden en vervolgens open te snijden. Op deze manier bekomt men een boek waarin men kan bladeren. Deze technologische vernieuwing heeft een impact die te vergelijken is met die van de uitvinding van de boekdruk-kunst (id.). Omdat de vellen niet meer opgerold worden kan men verf of bladgoud gebruiken. Bovendien is het duurzame perkament makkelijker te beschrijven en te beschilderen dan papyrus. Er ontstaat een nijverheid die de kennis en kunde om geïllustreerde handschriften² te vervaardigen perfectioneert. De eerste helft van de dertiende eeuw vormt een hoogtepunt. "At this time the picturebook and its interplay of image and word was truly an art object of great significance to society" (id., p. 15). Befaamde illustratoren reizen rond om voor rijke opdrachtgevers prenten in prestigieuze handschriften te vervaardigen. Vanaf de dertiende eeuw worden er steeds meer boeken gebruikt in seculiere geletterde kringen zodat het geïllustreerde handschrift zich buiten de muren van de kloosters verspreidt en er een commerciële boeknijverheid ontstaat (id., p. 14). Deze boeken waren niet bedoeld voor kinderen en enkel de gefortuneerde, geletterde elite kon zich deze kostbare uitgaven veroorloven.

Alfred Clemens Baumgärtner (1975) situeert de oorsprong van het prentenboek in de late middeleeuwen. In die periode bestellen geestelijken handgeschilderde illustraties voorzien van vrome spreken om ze als stichtelijke decoraties in hun cel op te hangen. De productie van dergelijke prenten wordt vanaf de tweede helft van de veertiende eeuw in grotere oplagen mogelijk door het gebruik van houtsnedes. De techniek van een houtsnede bestaat er in dat in een houten plaat (ook een 'blok' genoemd) illustratie en eventueel tekst negatief en in spiegelbeeld worden uitgesneden. De niet uitgesneden delen, die samen beeld en tekst vormen, komen zodoende op een hoger niveau te liggen en worden met een rol geïinkt. Onder de drukpers wordt een vel onder hoge druk op het 'blok' gedrukt. Hierdoor worden de beelden en teksten gespiegeld, en dus weer 'leesbaar', op het blad gedrukt. Deze drukken zijn veel goedkoper dan de unieke handgeschilderde prenten. Daarom kan ook het gewone volk ze kopen en worden ze bekend als *centsprent*. Deze prenten worden nadien steeds vaker gebundeld tot 'blokboeken' zodat er een combinatie van tekst en beeld in boekvorm, en dus een prentenboek, ontstaat. Er is bij deze 'blokboeken' echter nog geen sprake van een thematische of narratieve eenheid. De inhoud varieert van bijbelse spreken en verhalen tot balladen,

recepten, adviezen voor jonge vrouwen, spellingsregels en raadsels (Mooren, 2000, p. 125). Het ontbreken van een verhaal of thema maakt het makkelijk om onderdelen van het blokboek te vervangen of toe te voegen. De blokboeken worden een vertrouwd gegeven in de Middeleeuwse volkse cultuur. Van het blokboek erft het prentenboek zijn verwantschap met folklore en zijn flexibele structuur (id.). De uitvinding van de boekdrukkunst (ca. 1450), het gebruik van papier en aangepaste inkt, behalve grotere oplagen, namelijk toelaten om tekst en beeld als losse onderdelen te combineren. Boeken kunnen goedkoper en sneller gemaakt worden zodat uitgeverijen aan de stijgende vraag kunnen voldoen. Tegen het einde van de vijftiende eeuw verschijnen er steeds meer boeken met een profane of didactische inhoud (Baumgärtner, 1975, p. 68). De goedkope, profane uitgaven teren op het succes van de blokboeken. Van sommige drukken kan men afleiden dat ze voor kinderen bedoeld waren (Baumgärtner, id., p. 69) hoewel het begrip 'kind' vrij ruim opgevat moet worden. Volgens de opvattingen in die tijd blijft iemand kind tot op het moment dat hij volgens de gemeenschap oud genoeg is om een volwassene te zijn. De aanduiding 'kind' kan daarom evengoed op een zevenjarige als een op zeventienjarige slaan (Ariès, 1987).

De didactische boeken worden gedrukt voor de kapitaalkrachtige burgerij omdat die de opvoeding van het kind van wezenlijk belang acht (Kiefer, 2008, p. 16). De eerste didactische uitgaven zijn vrij luxueus en qua illustratieve en grafische kwaliteit niet te vergelijken met het goedkope volkse boek. Heel wat onderzoekers beschouwen *Orbis pictus sensualium* (1658) van de filosoof, theoloog en pedagoog Jan Amos Comenius (1592 – 1670) als het eerste echte prentenboek (Hürlimann, 1968; Nodelman, 1988; Lewis, 2001; Kiefer, 2008). Dit didactische boek heeft een thematische eenheid – het alfabet – en vermeldt dat het leergierige kinderen wil aanmoedigen (Kiefer, 2008, p. 16). Het is een vroege vorm van de encyclopedie en bevat enkel zwart-wit illustraties die de aan te leren Duitse en Latijnse woorden uitbeelden. Het lijkt op het aanwijsprentenboek zoals we dat nu kennen. In de achttiende eeuw verschijnen er goedkopere geïllustreerde boeken die betaalbaar zijn voor de middenklasse. Ze bevatten meestal nuttig geachte kennis in combinatie met morele of vrome lessen. Een bekend Nederlandstalig voorbeeld is *Proeve van kleine Gedigten voor Kinderen* van Hiëronymus van Alphen dat in 1778 verscheen. Het boek wil kinderen er toe aanzetten om leergierig, nederig en dankbaar te zijn. De populaire, volkse blokboeken krijgen vanaf het midden van de negentiende eeuw een verhalend karakter (Malta, 2000, p. 57) zodat ook zij meer op prentenboeken gaan lijken.

Er bestaat consensus over het feit dat blokboeken de kiem in zich dragen van het hedendaagse prentenboek maar de meningen verschillen wanneer het om het aanduiden van de oorsprong gaat. Buijnsters en Buijnsters-Smets (2001, p. 140) situeren die in de vroege negentiende eeuw omdat heel wat Abecedaria of Haneboeken in die periode het karakter van een prentenboek krijgen. Müller (1975) ziet het hedendaagse prentenboek, dat hij omschrijft als "das Buch [...] das für Kinder des Vorschulalters gedacht ist und fast nur Bilder, aber keinen oder kaum Text enthält, und das als Unterhaltung für das Kleinkind dienen soll" (id., p. 1), in het midden van de negentiende eeuw verschijnen. Lewis (1995), Hans Malta (2000) en Kiefer (2008) delen deze opvatting. Zowel Lynd (1958), de Bodt (2003) als Vermeulen (2006) zien vanaf de jaren 1920 vernieuwende prentenboeken verschijnen waarin het aandeel van de illustrator bepalend wordt. De illustrator is vaak een beeldend kunstenaar die zowel in de actuele kunstscène als in de grafische vormgeving bedrijvig is (De Bodt, 2003, pp. 41-46). Hij hanteert een stijl die aansluit bij de actuele kunststromingen en bepaalt ook de vormgeving van het prentenboek. Hoewel Buijnsters (2001) aantoont dat er in de negentiende eeuw ook al prachtig geïllustreerde prentenboeken gedrukt werden, maakt de Bodt (2003, p. 10) de kanttekening dat illustraties toen nog werden uitgevoerd door een graveur op basis van een door een tekenaar gemaakt ontwerp. Deze praktijk is niet uitzonderlijk in de wereld van de grafiek en hoeft ook niet te leiden tot minderwaardige resultaten. Zulke illustraties kunnen immers een waardevolle, persoonlijke interpretatie van het verhaal laten zien en een extra dimensie toevoegen aan de tekst. Van een narratief aandeel van deze prenten is echter nauwelijks sprake. Deze prenten zijn immers een visuele adaptatie, een bewerking van een reeds afgerond gegeven. Feit is dat met deze werkwijze de invloed van de tekenaar op het uiteindelijke

prentenboek minimaal is. De Bodt besluit dan ook terecht dat zulke illustraties “doorgaans ook niet gemaakt [zijn] om los van de tekst als zelfstandige betekenisdrager te functioneren” (id.).

De voorgaande analyse wijst op het verschil tussen het hedendaagse prentenboek en zijn voorgangers. Door de gelijkenissen tussen het hedendaagse en het in de jaren 1920 tot ontwikkeling gekomen prentenboek is het volgens mij terecht om het ontstaan van het hedendaagse prentenboek in de jaren 1920 te situeren. In die periode nemen illustratoren de verantwoordelijkheid op zich voor de visueel-artistieke waarde van het prentenboek. Als beeldend kunstenaar en grafisch vormgever geven ze niet alleen hun persoonlijke interpretatie van het verhaal. Ze vervlechten hun beelden zodanig met het verhaal dat het prentenboek zonder die prenten onvolledig wordt. Ze hanteren bewust een eigen beeldtaal en hebben oog voor de totaliteit van het boek. De prentenboeken krijgen een esthetische kwaliteit omdat ze het jonge kind een esthetisch gevoel willen bijbrengen en het willen inwijden in de beeldende kunst en de cultuur in brede zin (Brown, 1958; Lynd, 1958; Ciancolo, 1970). Dat die prentenboeken moeizaam in kinderhanden terecht komen, doet geen afbreuk aan hun waarde. Heel wat bemiddelaars zijn zich trouwens van deze situatie bewust en leveren extra inspanningen om hier aan te verhelpen (de Bodt, 2003).

— 2.3

HET POSTMODERNE PRENTENBOEK

Vanaf de jaren 1990 worden er steeds vaker prentenboeken gepubliceerd die complexer zijn dan hun voorgangers. De interactie tussen tekst en beeld wordt niet meer gebruikt om de personages als scherp afgelijnde karakters voor te stellen en de gebeurtenissen eenduidig en logisch te vertellen. De tekst-beeldinteractie resulteert daarentegen in meerduidigheid en suggestiviteit die de lezer uitdagen het prentenboek meerdere keren nauwkeurig te lezen en eigen antwoorden of oplossingen te formuleren (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 259). Dit past in de algemene evolutie van de jeugdliteratuur die in deze periode aansluiting vindt bij de literaire mainstream voor volwassenen. Kinderboeken bezitten tegen het einde van de twintigste eeuw vaak een ‘hoge mate van complexiteit en literariteit’ (Ghesquière, 2009, p. 22). Kenmerkend zijn de intertekstuele elementen en het op de voorgrond staan van poëtische associaties, klankkleur en ritme ten koste van aandacht voor de inhoudelijke verhaallijn (Vloeberghs, 2000, p. 392). Deze boeken hebben een ambigue status omdat een kind ze anders kan interpreteren dan een volwassene. De interpretatie van het kind wordt bovendien door de meeste onderzoekers, mediators en auteurs niet als inferieur beschouwd ten opzichte van de interpretatie van de volwassene (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 14). Vermeulen (2006, p. 25) schetst de groeiende invloed van de illustrator op het prentenboek en stelt dat vanaf de jaren negentig tekst en prent in het Nederlandstalige prentenboek gelijkwaardige partners worden. Ze geeft aan dat de communicatie tussen tekst, lezer en prent voorop staat maar, zoals reeds aangehaald (cf. 1.1), kan deze communicatie naast geruststellende ook confronterende elementen bevatten. Vermeulen (id.) bespreekt het feit dat heel wat illustratoren in hun werk refereren aan beeldende kunst. Ze wijst bovendien op de gelijkenis met de situatie in de jaren twintig (id., p. 25) omdat gedurende die periode de eigenzinnige stemmen van illustrator, auteur en vormgever eveneens bepalend zijn voor het prentenboek.

Internationaal gezien bespreken heel wat onderzoekers de invloed van de postmoderne maatschappij en haar literatuur om de complexiteit van het hedendaagse prentenboek te duiden. Zo is volgens Michèle Anstey (2002, p. 445) verandering het belangrijkste kenmerk van het begin van de postmoderne eenentwintigste eeuw. Deze verandering is merkbaar op globaal en lokaal niveau en omvat alle geledingen van de maatschappij en haar instellingen. Communicatieve competenties worden erg belangrijk omdat mensen, zowel tijdens hun werktijd als in hun vrije tijd, in interactie treden met verschillende groepen, culturen en media. De verandering grijpt niet alleen in op de openlijke en publieke manier van communiceren maar ook op de meer persoonlijke en intieme communicatie. Gedrukte media zijn, naast

de snel aan invloed winnende digitale media, een onderdeel van deze communicatie. Dit houdt in dat men met verschillende media in diverse situaties moet kunnen omspringen. Het leren beheersen van de hiervoor noodzakelijke competenties is niet langer een in de tijd afgerond leerproces maar moet, omwille van de continue veranderingen, open en flexibel zijn. In het begin van de vorige eeuw volstond het nog om te leren lezen en schrijven om daarmee een leven lang op dezelfde wijze te kunnen communiceren.

De nieuwe technologieën hebben ook een impact op de inhoud van de communicatie en de manier waarop ze gevoerd wordt. De grenzen tussen het private en het publieke worden opengetrokken en verschillende opties of meningen worden simultaan en als evenwaardig aangeboden. De gebruiker wordt geacht kritisch te zijn en zelf te selecteren en te nuanceren (Anstey, 2002, p. 446). Communicatie wordt steeds meer visueel en interactief en steeds minder tekstueel en statisch (Kress & Van Leeuwen, 2006).

Lewis argumenteert dat de postmoderne maatschappij ontstaan is uit activiteiten van de anti-autoritaire beweging die vanaf de jaren 1960 de idealen van de Verlichting, zoals het geloof in de menselijke ratio en de gestage vooruitgang, ondermijnt als reactie op de desastreuze gevolgen van de beide Wereldoorlogen (2001, p. 88). De postmoderne maatschappij heeft daarom volgens Lewis de volgende vier kenmerken. Als eerste kenmerk vermeldt hij het ambigue karakter van de maatschappij (id., p. 89). De toename aan kennis resulteert niet in een evenredige toename aan zekerheid en vooruitgang. Eerder groeit het besef van de onmogelijkheid om absoluut en eeuwig geldende zekerheden te formuleren. De uitspraken van de wetenschappen bezitten geldigheid binnen een aanvaard paradigma. Dat wetenschappelijke paradigma is echter zelf aan veranderingen onderhevig. Ook de toenemende globalisering heeft tot gevolg dat men niet meer zo zeker is van de eigen culturele standaarden en normen. Volgens Lewis heeft dit in de literatuur geleid tot het beklemtonen van onoplosbare dilemma's en het gebruik van het open einde.

Het tweede kenmerk is het fragmentarische karakter van de postmoderne maatschappij (id.). Een harmonieus, alomvattend en verklarend geheel wordt niet meer aanvaard. Men zal eerder het geconstrueerd zijn van de maatschappij en haar instellingen beklemtonen door te wijzen op tekortkomingen en onvolmaaktheden. In de kunsten leidt de fragmentatie tot het ontrafelen van constructies om ze nadien op een andere wijze te reconstrueren. Vaak voegt men verschillende constructies of elementen uit diverse media samen. Hierdoor ontstaat een vervreemdend effect. Reconstructie en collage hebben ook een belangrijk effect op de productie en perceptie van kunst, een gegeven dat Lewis nalaat te vermelden. Postmoderne kunstenaars vermengen immers vaak kunst en populaire cultuur zodat de grens tussen beide vervaagt (Sipe & Pantaleo, 2008, p. 3).

Het derde kenmerk is de kritische houding ten opzichte van autoriteit en macht (2001, p. 90). Lewis stelt dat het vertrouwen in fundamentele waarden en grote ideologieën wordt gereduceerd tot mogelijke en compacte verklaringen die slechts in een bepaalde situatie geldig zijn. Als gevolg van deze attitude worden gecanoniseerde werken geparodieerd of gerelativeerd. Ze worden als collage met andere, vaak populaire, werken geherformuleerd. Het gevolg is dat ironie en spel dominante kenmerken worden (id.). Teksten en beelden worden hierdoor ambigu. Ze hebben niet alleen een inhoud maar bevatten ook aanwijzingen voor de constructie van die inhoud en hoe de lezer/toeschouwer daar eventueel mee kan omspringen. Verhalen worden vaak niet meer op een rechtlijnige manier, met een begin, midden en einde, verteld. Karakters blijken niet meer volledig in het verhaal te passen. Ze doen onverwachte dingen en nemen, soms letterlijk, het verhaal over van de schrijver. Die schrijver doorbreekt de illusie door commentaar te geven op het verhaal of zich rechtstreeks tot de lezer te richten. Ook hier laat Lewis na om de invloed van de postmoderne maatschappij op de beeldende kunsten, en bijgevolg op de prenten, te bespreken. De postmoderne kunst zal de illusoire voorstelling ter discussie stellen door de bouwstenen van die voorstelling te laten zien – of het concept van kunst zelf te bevragen – en zo 'op een of andere manier altijd negatief of zelfs destructief in haar eigen voorstellingsprotocol [...] tussen [te] komen' (De Kesel, 2008, p. 57). De lezer/toeschouwer wordt er dus op gewezen dat zowel tekst

als beeld een tijdelijke constructie zijn die vergelijkbaar is met en verwijst naar andere teksten, beelden en constructies.

Het vierde kenmerk tenslotte, is dat van de lezer/toeschouwer een grotere participatie wordt verlangd (Lewis, 2001, p. 91). Kunstenaars leiden niet meer, ze suggereren. Vaak is de interactie met de toeschouwer een substantieel onderdeel van een kunstwerk. Dit manifesteert zich duidelijk in de performance.

Uit het voorgaande blijkt dat de mentaliteit van de postmoderne maatschappij zich weerspiegelt in de literatuur die ze voortbrengt. Omdat het prentenboek een onderdeel van die literatuur is, mag men verwachten dat de postmoderne invloeden ook inwerken op het prentenboek. Daarom is het volgens mij aangewezen om die prentenboeken, waar men deze invloeden kan aanwijzen, aan te duiden met de term 'postmoderne' prentenboeken. Deze term wordt gehanteerd door heel wat onderzoekers (Lewis, 2001; Anstey, 2002; Kiefer, 2008; Sipe & Pantaleo, 2008, Salisbury, 2008). De term 'artistiek' prentenboek, die de Bodt (2003) en Vermeulen (2006) hanteren, wekt de suggestie dat prentenboeken met een klassieke verhaalstructuur en eenvoudige prenten artistieke kwaliteiten zouden ontberen. Dit lijkt mij niet terecht. De term 'artistiek' prentenboek is volgens mij eerder geschikt om, zoals Mahony (cf. 2.1), het kwaliteitsvolle prentenboek te onderscheiden van zijn zuiver commerciële en triviale tegenhanger.

Sipe en Pantaleo (2008, p. 3) sommen de belangrijkste kenmerken van het postmoderne prentenboek op. Ze stellen dat de grens tussen populaire en gesofisticeerde cultuur vervaagt door het vermengen van categorieën en genres. Ook het onderscheid tussen auteur, verteller en lezer vervaagt en het onderscheid tussen de literaire wereld en de werkelijke wereld van de lezer. Literaire conventies worden onderuit gehaald en de teksten zijn vaak een pastiche of een collage die naar een veelvoud van andere teksten verwijzen. De techniek van pastiche en collage veroorzaakt meestal een ludieke en kritische houding ten opzichte van de constructie van het verhaal en van het boek die de lezer uitdaagt om de verwijzingen en spelletjes te ontdekken (Allan, 2012, p. 18). De teksten bezitten een ambigu karakter, zijn voor meerdere interpretaties vatbaar en hebben vaak een open einde. De interactie met de lezer beperkt zich niet tot het interpreteren van de tekst maar vestigt de aandacht op de tekst als constructie, als slechts een van de mogelijkheden om het thema literair te benaderen (Vloeberghs, 2000, p. 7). De tekst krijgt daarom naast een indicatief ook een reflexief aspect. Postmoderne prentenboeken leggen de nadruk op wat de lezer zelf invult tijdens het lezen en zullen tegenstrijdigheden tussen tekst en beeld eerder benadrukken dan verdoezelen (Allan, 2012, p. 18). Allan (id.) vat de kenmerken van het postmoderne prentenboek als volgt samen:

In making explicit the conventions and strategies of realist fiction through metafictional devices, postmodern picturebooks playfully create uncertainty, fragmentation and ambiguity within their narratives, rather than offer readers the certainty, coherence and resolution of more conventional 'realist' picturebooks. (p. 29)

Zowel Vloeberghs (id.) als Sipe en Pantaleo (2008) vestigen er volgens mij terecht de aandacht op dat de door hen opgesomde kenmerken geen voorwaarden zijn waaraan een tekst moet voldoen om een prentenboek postmodern te kunnen benoemen. Hetzelfde geldt uiteraard ook voor de prenten. Daarom is het beter om de postmoderne kenmerken van een prentenboek op te vatten als een variabele waarden. Er is bijgevolg sprake van prentenboeken met een minimum, matig aanwezige of uitgesproken postmoderne kenmerken. Bovendien kunnen de postmoderne kenmerken hoofdzakelijk tekstueel of visueel zijn en gedurende het verhaal afnemen of toenemen. Een opvallend postmoderne kenmerk is de verwijzing die zowel in de tekst als in de prenten tot uiting kan komen. De verwijzing wordt gebruikt om categoriën en genres te vermengen, het onderscheid tussen de literaire wereld en de wereld van de lezer te vervagen en de literaire conventies onderuit te halen. De verwijzing verleent tekst en prenten een ambigu karakter. De visuele verwijzing kent een aantal specifieke vormen die voor de ontwikkeling van de beeldende geletterdheid belangrijk zullen zijn. Het is aangewezen hier eerst dieper op in te gaan.

— 2.3.1

STIJLVERWIJZING ALS KENMERK VAN HET POSTMODERNE PRENTENBOEK

De stijl van de illustrator is het geheel van picturale middelen dat hij inzet om op visuele wijze zijn bijdrage aan het verhaal te leveren. Het maken van een prentenboek confronteert de illustrator met narratieve en beeldende problemen die ontstaan als gevolg van de thematiek en het concept van het boek. De illustrator tracht hiervoor specifieke oplossingen uit te werken. Om tot originele en artistiek verantwoorde oplossingen te komen zal hij standaardoplossingen trachten te vermijden. Dit gebeurt tijdens het ontwerpproces. Elke poging om tot een vernieuwende oplossing te komen vereist van de illustrator een kritisch stijlonderzoek om na te gaan of de artistieke en vernieuwende intentie op voldoende wijze tot uitdrukking wordt gebracht. Hierdoor komt een deel of het geheel aan stijlmid- delen dat de illustrator hanteert onder druk te staan. Het terugvallen op bestaande schemata of het zoeken naar oplossingen voor specifieke vormproblemen door na te gaan hoe die in bestaande werken worden opgelost, leidt soms tot specifieke verwijzingen en kan een grote invloed uitoefenen op de stijl van de illustrator.

Verwijzen is steeds een gangbare praktijk geweest in de beeldende kunst (Van Den Braembussche, 2007, p. 56). Een voorbeeld van een klassieke verwijzing is het schilderij *Déjeuner sur l'herbe* (1863) van Edouard Manet (1832-1883) dat gebaseerd is op een gravure van Marcantonio Raimondi (1480-1534). Die voerde de gravure uit op basis van een ontwerptekening van Rafaël Santi (1483-1520) (Gombrich, 2002, p. 273). Rafaël baseerde zich voor de ontwerptekening op een het bas-reliëf van een Romeinse sarcofaag uit de derde eeuw voor Christus (Janson & Janson, 2004, p. 477). De verwijzing krijgt in de kunst van het postmodernisme een prominente plaats. Het volstrekt eigenzinnige schikken of herschikken van diverse ontleende elementen wordt als authentiek werk beschouwd dat op paradoxale wijze zijn eigen authenticiteit ondervraagt (Van den Braembussche, 2007, p. 56). Deze evolutie in de beeldende kunst laat het prentenboek niet onberoerd. Thiele (2003) en Vermeulen (2006) merken op dat hedendaagse illustratoren steeds vaker verwijzen naar kunstwerken of kunststijlen. Sandra Beckett (2010) gaat uitvoerig in op deze allusies in prentenboeken verschenen tussen 1975 en 2000. Ze merkt op dat verwijzingen een kenmerk kunnen worden van de stijl van een illustrator. Zo zijn de verwijzingen naar het werk van René Magritte (1898-1967) kenmerkend voor de stijl van Anthony Browne (*1946) en is het variëren qua stijlverwijzing in functie van de thematiek en sfeer van een boek typerend voor Maurice Sendak (1929-2012) (id., p. 84). Browne verwijst niet alleen systematisch, hij vermengt ook verschillende verwijzingen zodat er sprake is van bricolage (id., p. 88). Bricolage is kenmerkend geworden voor de postmoderne kunst vanwege het op schijnbaar lukrake, speelse en onverwachte wijze verbinden van elementen (Van den Braembussche, 2007, p. 48). Beckett stipt aan dat er steeds meer prentenboeken verschijnen die gebaseerd zijn op het werk van bekende kunstenaars zoals Marc Chagall (1887-1985) of op één enkel werk. Het prentenboek *Dulle Griet* (2005) van Geert de Kockere met illustraties van Cneut is hiervan een mooi voorbeeld. Dit prentenboek is gebaseerd op het schilderij *De Dulle Griet* (1561?) van Pieter Bruegel de Oude (±1520-1569). Allusies worden met grote zorg gekozen en kunnen volgens Beckett complexe intertekstuele relaties doen ontstaan die uniek zijn voor een bepaald prentenboek (id., p. 89). De geciteerde kunstwerken worden vaak geparodieerd en zorgen voor een komische noot. Ironie of parodie is echter geen noodzakelijk kenmerk, zoals *Dulle Griet* (2005) bewijst.

Het terugvallen op bestaande schemata of het zoeken naar oplossingen voor specifieke vormproblemen door na te gaan hoe die in bestaande werken worden opgelost, leidt soms tot specifieke verwijzingen en kan een grote invloed uitoefenen op de stijl van de illustrator. De stijl van de illustrator is het geheel van picturale middelen dat hij inzet om op visuele wijze zijn bijdrage aan het verhaal te leveren. Het maken van een prentenboek confronteert de illustrator met narratieve en beeldende problemen die ontstaan als gevolg van de thematiek en het concept van het boek. De illustrator tracht hiervoor specifieke oplossingen uit te werken. Om tot originele en artistiek verantwoorde oplossingen te komen zal hij

standaardoplossingen trachten te vermijden. Dit gebeurt tijdens het ontwerpproces. Elke poging om tot een vernieuwende oplossing te komen vereist van de illustrator een kritisch stijlonderzoek om na te gaan of de artistieke en vernieuwende intentie op voldoende wijze tot uitdrukking wordt gebracht. Hierdoor komt een deel of het geheel aan stijlmiddelen dat de illustrator hanteert onder druk te staan.

— 2.3.1.1

STIJLVERWIJZING, STIJLEVOLUTIE EN CITAAT

Wanneer de stijlverwijzing slechts in één bepaald werk gehanteerd wordt, spreekt men van een gelegenheidsverwijzing. De verwijzing naar het werk van Pieter Bruegel de Oude en Rogier van der Weyden (1399-1400 – 1464) in het prentenboek *Prinses Anna* (2010) is zulk een gelegenheidsverwijzing. Ze is het gevolg van mijn intentie om de typische voorstellingen van een koningspaar (fig. 2), een prinses (fig. 3), een fee (fig. 4) en bij uitbreiding de gehele koninklijke hofhouding, op een atypische wijze uit te werken.

De figuratie van sommige personages verwijst naar Rogier van der Weyden en Pieter Bruegel de Oude. Op het vlak van de setting verwijzen de prenten naar het werk van Giotto di Bondone (±1266-1337). Het wijzigen van de typische voorstelling om ze bij de thematiek en het concept van het boek te laten aansluiten primeert boven het alluderen.

Een stijlverwijzing kan ook nadrukkelijk in beeld gebracht worden, zodat de lezer merkt dat de illustrator beeldelementen gebruikt die niet tot zijn stijl behoren en waarvan de lezer beseft, of vermoedt, dat ze verwijzen naar een kunststijl of een kunstwerk. De prenten

van Cneut voor het prentenboek *Dulle Griet* (2005) verwijzen duidelijk naar de stijl van Bruegel de Oude (fig. 5). Heel wat personages hebben puntige neuzen en open monden met tanden. De hoekige kaken en scherpe handen zijn nadrukkelijk in beeld gebracht (fig. 6). Sommige prenten tonen huizen waar figuren in of uit kruipen (fig. 7). Dit zijn directe verwijzingen naar *De Dulle Griet* (1561?) van Bruegel. Er worden ook veel spelletjes afgebeeld zoals haasje over, koprollen, een rondedans en een worstelpartij door twee gemaskerde figuren. Deze elementen verwijzen naar het schilderij *Kinderspelen* (1560) van Bruegel. De houding van de figuren die haasje over spelen verwijst letterlijk naar dit schilderij. Sommige figuren drinken en een van die figuren lijkt op het kind dat in ander schilderij van Bruegel, namelijk *De Boerenbruiloft* (1567 – 1568), een bord aflikt. De kledij van de figuren verwijst naar die van de figuren op *De Dulle Griet* (1561?). De kledij van Greetje – de jonge versie van Dulle Griet – heeft dezelfde grijze kleur met zwarte accenten als de figuur van Dulle Griet op het schilderij van Bruegel. In een nawoord wordt de verwijzing naar het schilderij van Bruegel verantwoord en het schilderij wordt gebruikt als backcover. Zo wordt de lezer, indien hij er zich nog niet van bewust was, expliciet gewezen op het verwijzende karakter van de prenten.



fig. 2 . Ontleend aan Prinses Anna (2010)



fig. 3 . Ontleend aan Prinses Anna (2010)



fig. 4 . Ontleend aan Prinses Anna (2010)



fig. 5. Dulle Griet (1561?)



fig. 7. Ontleend aan Dulle Griet (2005)



fig. 6. Ontleend aan Dulle Griet (2005).

13 De verwijzingen die een stijlevolutie veroorzaken kunnen immers ook voortkomen uit fragmentarisch of niet bewust geïnterpreteerde beelden zoals affiches, advertenties, websites, verpakkingen, folders, foto's en dergelijke.



fig. 8. Fragment ontleend aan Dulle Griet (2005).

Als de zoektocht naar vernieuwing leidt tot een permanente integratie van verwijzende kenmerken in de stijl die de illustrator hanteert, is er sprake van een stijlevolutie. Omdat de verwijzende kenmerken volledig ingebed worden in de geëvolueerde stijl en ze soms onbewust opgenomen zijn,¹³ zijn ze vaak moeilijk te traceren. In de stijlevolutie primeert de vernieuwde expressie van het werk waardoor de toeschouwer met ongekende visuele ervaringen wordt geconfronteerd die zijn waarneming scherper en rijker zullen maken (Perkins, 1994).

Wanneer een verwijzing een specifiek kunstwerk toont, is er sprake van een citaat. Het citaat kan ingebed zijn in de stijl van de illustrator zodat het geen visuele breuk veroorzaakt. Dit is bijvoorbeeld het geval voor de citaten van Tjong-Khing in *Vos en Haas op zoek naar koek* (2006) van Sylvia Vanden Heede. Tjong-Khing verwijst naar *Marilyn Monroe* (1964) van Andy Warhol (1928-1987) en *Due donne tahitiane* (1891) van Paul Gauguin (1848-1903). In het prentenboek *Dulle Griet* (2005) wordt het schilderij *De Dulle Griet* (1561?) van Bruegel letterlijk gereproduceerd. Het wordt niet ingebed in de stijl van de illustrator zodat het citaat een visuele breuk veroorzaakt (fig. 8).

Stijlverwijzingen betreffen uiteraard niet alleen de beeldende kunsten. Er wordt ook vaak verwezen naar strips of comics, zoals in heel wat Amerikaanse prentenboeken, film, televisie, speelgoed en boeken. Zo verwijst illustrator Tom Schamp (°1970) vaak naar boeken, speelgoed en gebruiksvoorwerpen uit de jaren zestig. Die roepen bij de volwassen lezer een gevoel van nostalgie op. Jonge lezers kunnen deze verwijzingen herkennen en begrijpen. Door het uitbrengen van oude films en tv-series op dvd en hun beschikbaarheid via specifieke televisiezenders zoals Cartoon Network of internetplatforms zoals Youtube, worden dergelijke verwijzingen door de kindlezers niet als vreemd of complex ervaren. Kinderen hebben toegang tot een 'bijna oneindige verzameling van 'verhalen' (Van der Pol, 2010, p. 18). Deze verhalen zijn meestal een combinatie van beelden en gesproken teksten die onderling ook naar elkaar kunnen verwijzen. Kress & Van Leeuwen spreken in dit verband van 'new literacy' (2006, p. 23) omdat kinderen via tv, internet en gaming steeds meer literair- en beeldend geletterde competenties opbouwen.

— 2.3.1.2

DE ILLUSTRATOR ALS VERTELLER

Hedendaagse, postmoderne prentenboeken bezitten een hoge graad van complexiteit en ambiguïteit die de lezer uitdagen en die, ondanks het herhaaldelijke lezen van de tekst en het nauwkeurige bekijken van de prenten, de communicatie troebel en de betekenissen onzeker laat zijn (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 259). Dit gegeven brengt Margaret Mackey (2008) er toe het volgende op te merken: 'The post-modern picturebook is a paradoxical object. Although it meets the condition of postmodernism [...], it also embodies a fixed and orderly gathering of pages, glued or stitched on linear array. Children learning about the act and power reading from those books must learn to cope with the inbuilt contradictions of the form' (id., p. 105). Een van de contradicties van het postmoderne prentenboek is dat het op een georganiseerde en voorbedachte wijze de literaire conventies onderuit haalt (Pantaleo & Sipe, 2008, p. 3). Door de conventies ter discussie te stellen wordt duidelijk dat het contextgebonden constructies zijn. Als typisch voorbeeld wordt in heel wat studies verwezen naar het prentenboek *The Stinky Cheese Man and other Fairly Stupid Tales* (1992) van Jon Scieszka met illustraties van Lane Smith (Pantaleo & Sipe, 2008; Dresang, 2008; Mackey, 2008; Sipe & McGuire, 2009). Dit prentenboek ondervraagt onder meer de functie van schutbladen, titelpagina en paratekst. De verteller, Jack the Narrator, is een personage dat in het boek woont: het boek is zijn habitat. Jack levert commentaar op het feit dat bijvoorbeeld het verhaal niet mag beginnen voorafgaand aan de titelpagina of dat een pagina ondersteboven werd afgedrukt. Ook de cover, schutbladen en backcover bevatten teksten die de functie en positie van deze pagina's ironisch becommentariëren. De personages van de verschillende verhalen slaan de terechtwijzingen van de verteller vrolijk in de wind. Het boek bevat een aantal eigenzinnige bewerkingen van sprookjesverhalen waarin de personages niet aan de verwachting van de lezer voldoen.

Het onderuit halen van conventies gebeurt in dit prentenboek echter louter tekstueel. De illustraties van Smith vertonen immers een constante qua figuratie en uitvoering. De personages zijn sterk afgelijnd en bezitten de kenmerken van

cartoontekeningen: hun torso is te groot in verhouding tot de ledematen. Die zijn meestal erg dun en elastisch en hebben geen gewrichten. De hoofden zijn ofwel te groot of te klein. De ogen zijn witte cirkeltjes die zwarte puntjes bevatten. Boven de ogen zijn lijntjes aangebracht die de expressie bepalen. De neus heeft meestal een driehoekige vorm met twee zwarte punten. De ruimte van de tekeningen is steeds beperkt en de textuur van de achtergrond is vrij dominant. Het kleurgebruik is beperkt tot de aardekleuren in combinatie met zwart of wit en wordt gedomineerd door het licht-donkercontrast. Conventies en clichés afkomstig uit het stripverhaal, zoals bewegingslijntjes, los hangende ogen en overdreven ge-laitsuitdrukkingen en houdingen, worden zonder verpinken overgenomen. Verder maakt de illustrator volop gebruik van de collagetechniek. Visueel gesproken is dit prentenboek dus een klassiek prentenboek omdat het niet op een georganiseerde en voorbedacht wijze de conventies van de visuele representatie onderuit haalt of aanleiding geeft tot meerduidigheid.

In haar analyse van *Voices in the Park* (1998) van Browne argumenteert Allan dat de vier ik-vertellers even zo veel verschillende vertelstandpunten vertegenwoordigen omdat elke verteller telkens de focalisator is. De verschillende standpunten worden volgens Allan ondersteund door de illustratieve tekst (id., p. 40). Hoe dat precies gebeurt, verklaart Allan niet nader. De beeldtaal van Browne wijzigt nauwelijks en is enkel voor wat de derde stem betreft afwijkend qua kleurgebruik. De prenten vertonen de voor Browne kenmerkende verwijzingen naar het werk van Magritte en bevatten enkele citaten waaronder de *Mona Lisa* (1503-1506) van Leonardo da Vinci (1452-1519) en *De Schreeuw* (1893) van Edvard Munch (1863-1944). Elke stem krijgt een beeldenreeks die in een ander seizoen gesitueerd wordt, zodat het tekstuele tijdsverloop door dat van de prenten wordt tegengesproken. Het gewijzigde tekstuele vertelstandpunt wordt enkel ondersteund door het gebruik van verschillende lettertypes. Browne gebruikt afwisselend close-up, middellange en lange afstand opnames zodat de lezer verschillende visuele standpunten aangeboden krijgt. Deze werkwijze kan vergeleken worden met de beschrijvende passages in een narratieve tekst. De verteller kan bijvoorbeeld een personage algemeen beschrijven of zich op een specifiek detail concentreren. Het vertelstandpunt van de verteller wijzigt hierdoor niet.

Een gelijkaardige situatie doet zich voor bij Allans analyse van *The Three Pigs* (2001) van David Wiesner. Dit prentenboek wordt omwille van zijn controversiële en postmoderne impact vermeld in heel wat studies (oa. Pantaleo 2004; Mackey, 2008; Goldstone, 2008; Scott, 2010; Allan, 2012). In dit boek bevrijden de hoofdpersonages, de drie biggetjes, zich uit de beeldkaders waardoor ze de wolf telkens te slim af. De witte achtergrond van de spreads blijkt een ruimte te zijn waarin ze zich vrij kunnen bewegen. De biggetjes gaan op zoek naar een verhaal waarin ze kunnen meespelen. Uiteindelijk bevrijden ze een draak uit een sprookje en smokkelen hem binnen in hun eigen verhaal. Het vertelstandpunt wijzigt doordat de drie biggetjes zich buiten het verhaalkader begeven, in een andere verhalen belanden en ten slotte hun eigen verhaal creëren. De beeldtaal wijzigt in die zin dat, op het moment dat de biggetjes uit de oorspronkelijke prenten bevrijden, ze meer detail en volume krijgen. Hierdoor krijgen ze een groter fotorealistisch uiterlijk dat contrasteert met dat van de prenten waaruit ze net ontsnapt zijn. Als we de figuratieve kenmerken tussen beide versies vergelijken, dan bezitten 'ontsnapte' biggetjes een grotere variatie op het vlak van het gebruikte kleurenpalet, de tonaliteit en de verzadiging van de kleuren. Ze bezitten ook meer detail, zijn niet afgelijnd en worden voorgesteld in een vereenvoudigde omgeving zodat ze goed te onderscheiden zijn. In de Westerse beeldcultuur geldt dat, hoe meer overeenkomsten een beeld heeft met een modale 35mm fotografische opname, des te groter het realiteitsgehalte, en bijgevolg het waarheidsgehalte, van het beeld wordt (Kress & Van Leeuwen, 2006, p. 160). Wiesner wijzigt dus bepaalde kenmerken in de visuele representatie van de biggetjes waardoor de verhaallijn van de ontsnapte biggetjes realistischer, en dus geloofwaardiger, wordt dan de conventionele versie. Op visueel vlak worden de conventies van de representatie echter niet ondervraagd en ontstaat er geen meerduidigheid. Uit de voorgaande analyses blijkt dat de directe vertaling van het tekstuele vertelstandpunt naar het visuele vertelstandpunt problematisch is en resulteert in een verkeerde interpretatie van het aandeel van de illustrator in de vertelling van het prentenboek.

14 Een beeld in een beeld wordt vaak aangeduid als een mise en abyme.

Om de structuur van een verhaal te doorgronden hanteert de hedendaagse verhaalanalyse drie vertelinstanties: de impliciete auteur, de verteller en de focalisator (Herman & Vervaeck, 2005, p. 27). De impliciete auteur is verantwoordelijk voor de woordkeuze en voor de manier waarop de personages en de gebeurtenissen worden beschreven. Aan de hand van deze kenmerken kan de lezer de ideologie afleiden die uit het verhaal spreekt. De impliciete auteur is niet hoorbaar of zichtbaar in de tekst maar wordt door de lezer geconstrueerd tijdens zijn interactie met de tekst (Herman & Vervaeck, 2005, p. 26). In tegenstelling tot de impliciete auteur zijn de verteller en de focalisator manifest aanwezig in het verhaal. De verteller is de instantie die vertelling aanbiedt en hierdoor de verhouding uitdrukt tussen de activiteit van het vertellen en het vertelde (id., p. 85). De verteller kan boven de ruimte van het vertelde staan of deel uitmaken van de vertelling. De eerste wordt als extradiëgetische verteller en de tweede als intradiëgetische verteller aangeduid. De extradiëgetische verteller is steeds aanwezig; hij staat aan de basis van het verhaal en bezit de hoogste positie in de hiërarchie van de vertellers. Een intradiëgetische verteller wordt immers steeds 'verteld' door een extradiëgetische verteller (id.). De betrokkenheid van de vertellers kan verschillen: een homodiëgetische verteller heeft meegemaakt wat hij vertelt, een heterodiëgetische verteller niet. Een homodiëgetische verteller komt vaak overtuigender over omdat hij een direct verslag geeft van de gebeurtenissen. De focalisator is de instantie die de verhouding uitdrukt tussen een subject dat 'waarneemt' en een 'object' dat waargenomen wordt (id., p. 75). De waarneming van het subject is niet beperkt tot het 'kijken' maar omvat alle zintuiglijke gewaarwordingen en cognitieve functies (id.). Wanneer de focalisator zich buiten het verhaal bevindt wordt hij aangeduid als externe focalisator. De waarneming van een externe focalisator is vergelijkbaar met die van een camera die een scène registreert. Een interne focalisator laat de lezer een scène ervaren via een personage dat bij die scène betrokken is (id., p. 76). De focalisator is een sterk ideologisch geladen subjectieve en sturende instantie (id.). Vertellers en focalisatoren nemen steeds een vertelstandpunt in ten opzicht van de ruimte van het verhaal. Prenten zijn, net zoals de teksten, sterk bepaald door de cultuur waarin ze ontstaan (Nodelman, 1988, p. 11). Analoot aan het begrip van de impliciete auteur kan het begrip impliciete illustrator geïntroduceerd worden. De ideologische lading van de prenten kan afgeleid worden op basis van de wijze waarop personages en objecten worden voorgesteld. De impliciete illustrator is verantwoordelijk voor deze ideologische lading. Aan de basis van de visuele vertelling van een prent of een reeks prenten staat geen externe verteller maar een externe visuele focalisator. Prenten beschrijven immers niet maar stellen voor. Maar een prent of een reeks prenten vertelt niet per definitie een verhaal net zoals niet om het even welke tekst een verhaal vertelt. Een prentenboek kan bijvoorbeeld een reeks prenten van auto's bevatten. Zulk een prentenboek vertelt geen verhaal maar stelt de auto's voor. In heel wat prentenboeken vertellen de prenten echter wel een verhaal. De prenten kunnen handelingen, situaties en objecten uitbeelden en hierdoor een vertelling suggereren. Op basis van de door de focalisator in beeld gebrachte elementen construeert de lezer de vertelling. De visuele focalisator en verteller vallen hierbij samen. De focalisator moet de waargenomen objecten en handelingen immers niet via een externe of karaktergebonden verteller laten beschrijven maar communiceert deze op een directe wijze met de lezer. Enkel wanneer de externe visuele focalisator samenvalt met een personagegebonden focalisator, zodat de lezer waarneemt door de ogen van een personage, gebeurt de waarneming via een tussenpersoon. Een beeld in een beeld¹⁴ kan beschouwd worden als een interne focalisator die door een externe focalisator wordt gerepresenteerd. In paragraaf 2.5.4 wordt de narratieve werking van het beeld uitgebreid behandeld. Voorlopig is het voldoende om te stellen dat de visuele focalisator eveneens een standpunt inneemt ten opzicht van de ruimte van het verhaal inneemt en dat hij de hoogste positie bezit in de visuele vertelling.

De visuele focalisator vertoont, in tegenstelling tot de tekstuele externe verteller, steeds in mindere of meerdere mate de activiteit van de illustrator. Hierdoor wordt de instantie van de visuele focalisator sterker verbonden met die van de illustrator dan dat bij een tekstuele auteur het geval is. Doorgaans krijgt een lezer de activiteit van de schrijver niet te zien in een (prenten)boek. De afgewerkte tekst wordt immers via een gestandaardiseerd tekensysteem van lettertekens

15 Dick Bruna is de geestelijke vader van Nijntje.

16 Marcel Marlier is de geestelijke vader van Tiny.

aangeboden zodat correcties en voorafgaande of alternatieve versies voor de lezer onzichtbaar blijven. De voor een lezer nog zichtbare schetslijnen, correcties of gebruikte materialen wijzen op de activiteit van de illustrator. De visuele focalisator verlaat hierdoor zijn diëgetisch standpunt en toont zich op directe wijze aan de lezer. Een gelijkaardige situatie doet zich voor wanneer de tekstuele verteller zich direct tot de lezer richt. De literaire illusie wordt door het gewijzigde vertelperspectief doorbroken. Een dergelijke wijziging heeft een directe invloed op het werkelijkheidsgehalte of de modaliteit van beeld en tekst in een prentenboek omdat de lezer er zich bewust van wordt dat wat getoond en verteld wordt een fictieve constructie is. Dit bewustzijn is een belangrijke voorwaarde voor de esthetische beleving van het prentenboek (cf. 3.4).

Het doorbreken van de hiërarchie tussen de tekstuele vertellers leidt tot het ondervragen van de literaire conventies. In *The Stinky Cheese Man and other Fairly Stupid Tales* (1992) en *The Three Pigs* (2001) wordt de hiërarchie tussen externe en interne vertellers doorbroken zodat de interne vertellers om hetzelfde niveau fungeren als de externe verteller. In *Voices in the Park* (1998) laat de externe verteller vier interne vertellers aan het woord die allen betrokken zijn bij eenzelfde gebeurtenis. Elke interne verteller is tevens een interne focalisator zodat de lezer bij elke vertelling de gebeurtenissen via de waarnemingen van een personage ervaart. De lezer krijgt voor eenzelfde gebeurtenis vier verschillende maar evenwaardige versies aangeboden zodat er een meerduidigheid ontstaat: welke versie is de meest betrouwbare? De lezer ervaart de wisselende tekstuele vertelstandpunten door het specifieke register van de vertellingen: woordkeuze, ritme, toon en waarnemingen zijn telkens verschillend. De prenten vertonen echter een opvallende homogeniteit. De wijze waarop de visuele externe focalisator de personages en de gebeurtenissen gedurende de vier vertellingen voorstelt wijzigt niet. De voorstellingswijze is bepalend voor de stijlkenmerken van de illustrator. Een illustrator kan er immers voor kiezen om een personage op een sterk vereenvoudigde wijze weer te geven die doet denken aan de prenten van Dick Bruna (°1927)¹⁵ of voor een gedetailleerdere realistische weergave die doet denken aan de prenten van Marcel Marlier (1930-2011).¹⁶ Wanneer een illustrator verschillende representatievormen hanteert door bijvoorbeeld een realistische representatie te combineren of af te wisselen met een kubistische of een impressionistische voert hij een stijlwissel door. Een stijlwissel houdt bijgevolg in dat het vertelstandpunt van de externe visuele focalisator wijzigt. Concreet betekent dit dat de verschillende vertelstandpunten in *Voices in the Park* (1998) pas ondersteund zouden worden door de illustratieve tekst wanneer Browne voor de prenten van elke stem een andere stijl gehanteerd zou hebben.

— 2.3.2

STIJLWISSEL ALS VARIANT VAN DE STIJLVERWIJZING

Een voorbeeld van een postmodern prentenboek dat een stijlwissel bevat is het prentenboek *Linus* (2007) met een tekst van Mieke Versyp. Dit boek combineert het werk van twee illustratoren: Sabien Clement en Pieter Gaudesaboos zodat er ook sprake is van een pastiche van stijlen. Clement tekent met een vlotte lijn die personages en objecten niet geheel omsluit zodat de lezer duidelijk merkt dat de personages getekend zijn. Schetslijnen, vegen, krassen en vlekken blijven vaak zichtbaar, net zoals de sporen van tape, papiersnippers of een geprepareerde achtergrond. Op dit vlak is er een analogie waar te nemen met de merkbare aanwezigheid van de tekstuele verteller in een tekst. Een tekstuele verteller met sterk diëgetisch profiel treedt immer op de voorgrond 'zodat hij zich ostentatief tussen de lezer en de beschreven scènes in plaatst. Een verteller met een mimetisch profiel blijft op de achtergrond om de opgeroepen wereld niet te verstoren (Herman & Vervaeck, 2005, p. 23). De techniek van Clement toont duidelijk de activiteit van de illustrator. De dikte van de lijnen varieert en vormt af en toe sterke accenten. De lijn omsluit de figuren niet volledig en lost af en toe op in de inkleuring. De lijnen dragen de sporen van de bewegingen die Clement gemaakt heeft bij het tekenen. De visuele externe focalisator van de prenten van Clement bezit bijgevolg een diëgetisch profiel. Dit in tegenstelling tot die van de prenten van Browne.

Clement wisselt een paar keer van stijl. Aanvankelijk tekent ze Linus en zijn broer met eenvoudige lijnen en geeft hen lange, lenige ledematen en een, in verhouding met het lichaam, klein hoofd. De expressie van de personages duidt Clement met enkele eenvoudige lijntje of stippen aan (cf. fig. 39). De portretten van de jongens op de achtste en dertiende spread zijn geschilderd op een ruwe ondergrond en ze verwijzen naar een grafisch bewerkte foto (fig. 9). De prenten op de zeventiende en twintigste spread zijn beschilderde foto's met collage (fig. 10). De prent met de slaapkamer van Linus op de twaalfde spread is in kleur uitgewerkt en verwijst naar een conventionele prentenboekprent (fig. 11).

De ervaring dat eenzelfde personage op verschillende manieren kan worden weergegeven en dat elk van deze weergaven specifieke aspecten van dat personage vertoont is niet alleen een manier om de constructie van een personage bloot te leggen maar geeft ook aan dat de visuele externe focalisator een ander vertelstandpunt hanteert. De stijlwissel wordt pas duidelijk in een reeks prenten. Het gebruik van meerdere stijlen in één prent resulteert immers in bricolage of

pastiche. De stijlwissel heeft hierdoor een ander effect op de lezer dan het citaat, de stijlverwijzing of de pastiche en behoort, meer dan het citaat, de stijlverwijzing of de pastiche, tot de kern van het verhaal. De stijlwissel is onlosmakelijk verbonden met de representatie van het verhaal en is daarom te begrijpen als een visueel narratieve techniek die de lezer de gelegenheid biedt om door vergelijking de intrinsieke visuele en expressieve aspecten van een stijl te ervaren.

Een cultuur weerspiegelt zich in de kunstwerken die ze voortbrengt. Literatuur en beeldende kunst doen dat elk op een eigen wijze. Aangezien het samenspel tussen woord en beeld kenmerkend is voor het prentenboek ondergaat het de invloeden van literatuur en beeldende kunsten.



fig. 8. Ontleend aan Linus (2007).



fig. 10. Ontleend aan Linus (2007).

fig. 11. Ontleend aan Linus (2007).



— 2.4

HET PRENTENBOEK IN DE JEUGDLITERATUUR

Prentenboeken behoren tot de jeugdliteratuur en dragen daar de kenmerken van. Jeugdliteraire boeken worden door volwassenen gemaakt en door kinderen gelezen. Volwassenen maken niet alleen kinderboeken, ze selecteren, beoordelen en mediëren ze ook. Jeugdliteratuur heeft dus als bijzonder kenmerk dat haar auteurs en illustratoren volwassenen zijn die zich tot een publiek van kindlezers en volwassenen richten en dat volwassenen de kindlezers op verschillende manieren begeleiden (Ghesquière, 2009, p. 10). Heel wat kinderboeken, waaronder prentenboeken, worden ook door volwassenen gelezen en gekoesterd. De volwassen lezer blijkt ook steeds vaker een lezer voor eigen genoegen, en niet enkel een voorlezer of bemiddelaar te zijn (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 199).

Kinderen leren prentenboeken lezen omdat volwassenen ze aanbieden. Welke prentenboeken de kinderen in handen krijgen en hoe ze er mee moeten omgaan, hangt af van de volwassenen die hen begeleiden. Volwassenen kiezen een prentenboek omdat het in hun ogen 'geschikt' is voor de kindlezer. Die keuze wordt bepaald door nostalgie, smaak of kan een praktisch doel hebben zoals het aanbrengen van een thema dat aansluit bij de levensfase van het kind. Dit heeft niet alleen verstrekken gevolgen voor de communicatie die tot stand komt tijdens het lezen maar ook voor de perceptie van het prentenboek door de volwassenen.

— 2.4.1

**HET PRENTENBOEK
ALS SUBSISTEEM VAN
HET JEUGDLITERAIRE SYSTEEM**

Jeugdliteratuur is onderdeel van het grotere geheel van de literatuur. Om dit te beschrijven verwijst Rita Ghesquière (2009) naar de polysysteemtheorie van Itamar Even-Zohar (1979). Deze theorie beschouwt 'alle vormen van literatuur als literaire systemen die naast elkaar bestaan, elkaar beconcurreren en dingen naar erkenning, invloed en status' (Ghesquière, 2009, p. 19). De jeugdliteratuur is één van de subsystemen met een eigen waardeschaal, specifieke modellen en normen en staat naast de literatuur voor volwassenen en de triviale literatuur. De literaire subsystemen zijn hiërarchisch geschikt. Het dominante subsysteem in onze westerse cultuur, dat van de volwassenenliteratuur, bepaalt de waarden, normen en regels die leiden tot het opstellen van een richtinggevende, prestigieuze canon. De werken van deze canon worden als waardevol beschouwd voor het culturele erfgoed. De groep die deze canon heeft vastgesteld zal die verdedigen tegenover aanspraken van concurrerende groepen uit de periferie. Kan de dominante groep haar controle over het literaire systeem niet handhaven, dan verdwijnt ze zelf naar de periferie en neemt een nieuwe groep de leiding over. Deze groep zal op haar beurt de centrale literaire canon naar haar hand zetten. Er is dus sprake van een constante spanning tussen gecanoniseerde en niet-gecanoniseerde literatuur. De canon zelf is geen statisch geheel: een werk dat vanuit de periferie van een subgenre doordringt tot de canon wordt als vernieuwend beschouwd. Dit noemt men een primair model. Een werk dat de standaarden van de canon bevestigt, wordt bestempeld als secundair model. Volgens Ghesquière is de spanning tussen primaire en secundaire modellen noodzakelijk om de literatuur, ook die voor kinderen en jongeren, niet te laten vervallen in verstarring en navelstaarderij. Het jeugdliteraire subsysteem is, net zoals het literaire systeem in zijn geheel, ingebed in een brede culturele context. Naast jeugdauteurs, lezers, mediators en literatuurtheoretici zijn er ook ideële en commerciële organisaties zoals het onderwijs en uitgeverijen die hun invloed op de jeugdliteratuur laten gelden (Ewers, 2000; Ghesquière, 2009).

Jeugdliteratuur is dus een literair subsysteem met zelf ook een centrum en een perifere zone die met elkaar op gespannen voet leven. Hoewel de jeugdliteratuur zich sinds haar ontstaan in de periferie van het gehele literaire systeem bevindt, merkt Ghesquière (2009, p. 21) op dat vanaf de jaren zeventig de jeugdliteratuur zich langzaam meer naar het centrum begeeft. Deze evolutie komt tot uiting in de toename van jeugdliteraire recensies, het toekennen van literaire prijzen aan jeugdliterair werk en het ontstaan van werkgroepen voor jeugdliteratuur. Ook de stijgende belangstelling voor jeugdliteratuur in lerarenopleidingen en aan universiteiten en het feit dat jeugdauteurs mondiger worden, zijn volgens haar het bewijs dat jeugdliteratuur steeds hoger wordt ingeschat. Vanaf de jaren negentig wordt de canon van de Nederlandstalige jeugdliteratuur dan ook gevormd door literaire werken met een complexe structuur (cf. 2.3). Deze tendens wordt internationaal bevestigd. Nikolajeva en Scott (2006, p. 260) stellen: 'Increasingly, a large part of what is today written and published as children's literature, including picturebooks, is transgressing its own boundaries and coming closer to mainstream literature'. Toch moet deze ontwikkeling gerelativeerd worden, want 'het prestige van de jeugdliteratuur is [...] nog steeds beduidend kleiner dan dat van de volwassenenliteratuur' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 21). Een jeugdauteur bereikt ook haast nooit de status van een internationaal erkend auteur voor volwassenen (Ewers, 2000, p. 153). Hij schept geen oeuvre maar afzonderlijke boeken die vaak bekender worden dan hun auteur. De consequentie van deze situatie wordt door Hans-Eino Ewers als volgt samengevat:

Geordnet und gegliedert, verwaltet und vermittelt wird die Kinder- und Jugendliteratur trotz aller 'Literarisierung' weiterhin primär nicht als Autoren-Literatur, sondern als Zielgruppen-, als Themen- und als Gebrauchsliteratur – und zwar ganz unabhängig davon, ob sie als solche gedacht ist oder nicht. (id., p. 152)

Net zoals het jeugdliteraire systeem kan het prentenboek eveneens als een systeem met de ontwikkeling van een eigen waardeschaal, specifieke modellen en een canon worden beschouwd (de Bodt, 2003, p. 29). Er is dus ook sprake van primair en secundair werk. Zo kunnen bijvoorbeeld de prentenboeken van Max

Velthuijs waarin hij het personage van Kikker ten tonele voert, als primaire werken worden beschouwd. Deze prentenboeken behandelen thema's – de dood, kunst, immigratie – die begin jaren 90 nog niet als evident worden geacht voor jonge lezers. De filosofische inslag en de eenvoudige, directe toon van zowel tekst als illustraties worden echter meteen als vernieuwend beschouwd. Heel wat prentenboeken worden bekroond met Griffels en Penselen en maken van Velthuys nationaal en internationaal een gewaardeerde illustrator. De prentenboeken van Guido Van Genechten bezitten heel wat kenmerken van die van Velthuys. Van Genechten wordt eind jaren 90 bekend met zijn prentenboeken waarin het konijn Rikki de hoofdrol speelt. Deze prentenboeken zijn succesvol maar krijgen beduidend minder aandacht en bekroningen dan die van Velthuijs. Ze kunnen daarom als secundair werk beschouwd worden. Het prentenboek kan daarom op zijn beurt als een subsysteem van het jeugdliteraire subsysteem gezien worden.

— 2.4.2

FUNCTIES VAN HET PRENTENBOEK

De polysysteemtheorie verklaart de structuur van de jeugdliteratuur en haar positie ten opzichte van de literatuur voor volwassenen maar zegt weinig over haar functie. Daarom is het aangewezen hier eerst dieper op in te gaan. Jeugdliteratuur wordt gekenmerkt door drie belangrijke functies: de pedagogisch-didactische, de ontspannende en de esthetische (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 13). Deze functies komen niet altijd evenredig aan bod. Tot het midden van de twintigste eeuw lag de klemtoon voornamelijk op de ontspannende en de pedagogisch-didactische functie. Dit is te verklaren door respectievelijk de opkomst van de novelle (Hughes, 2006, p. 68) en de ontwikkeling van het onderwijssysteem gedurende de negentiende eeuw.

De novelle is oorspronkelijk een eenvoudig en kort verhaal dat zich concentreert op één gebeurtenis en een objectieve voorstellingsvorm nastreeft. Hierdoor is de novelle verwant met de anekdote en het kortverhaal (Van Gorp; et al., 2007, p. 275). Pas tegen het einde van de negentiende eeuw ontwikkelt zich een complexere variant die aan de basis ligt van de huidige novelle (Hughes, 2006, p. 70). De eenvoudige novelle wordt door het literaire establishment van de negentiende eeuw beschouwd als 'a 'low' form, not art but entertainment' (id., p. 69) en daarom enkel geschikt bevonden voor niet-kritische lezers zoals vrouwen en kinderen (id., p. 70). De eerste niet-didactische jeugdliteraire werken die gedurende de negentiende eeuw gepubliceerd werden, gebruiken de eenvoudige novelle als voorbeeld. Het zijn korte verhalen met een eenvoudige plot en een strakke structuur. In deze boeken primeert de ontspannende leesfunctie. De ontwikkeling van de jeugdliteratuur verloopt dus voor een deel parallel aan die van de novelle (id., p. 68).

Philippe Ariès (1987) beschrijft hoe vanaf de achttiende eeuw het kerngezin de maatschappelijke samenlevingsnorm wordt. Het kind komt meer en meer in het middelpunt van het gezinsleven te staan en wordt gezien als de toekomstige drager van de burgerlijke waarden. Om zich deze waarden eigen te maken is een degelijk en gestructureerd onderwijs noodzakelijk. Boeken zijn hiervoor een uiterst geschikt hulpmiddel. Bovendien blijken ze voor de onderwijsinstanties een ideaal middel om hun moraal mee te geven. Zo leren heel wat Abecedaria het kind behalve het alfabet ook hoe het zich hoort te gedragen (Shavit, 1986, p. 137). De pedagogisch-didactische leesfunctie houdt gelijke tred met de ontspannende leesfunctie vanwege de groeiende invloed die pedagogen en onderwijskundigen in de negentiende eeuw uitoefenen op de zich ontwikkelende jeugdliteratuur (Shavit, 1986, p. 137).

Het dienen van educatieve, morele en ideologische doelstellingen werd hierdoor, samen met de ontspannende functie, uiteindelijk beschouwd als een specifiek kenmerk van de jeugdliteratuur. Zo kreeg jeugdliteratuur een welomschreven opdracht mee die met het discours van de artistieke autonome literatuur voor volwassenen niet te verenigen was. Ook nu nog wordt jeugdliteratuur om deze redenen door andere literaire systemen vaak beschouwd als minderwaardige literatuur (id., p. 34). De inferieure positie van de jeugdliteratuur en het lage zelfbeeld zijn er ook de oorzaak van dat vernieuwingen zich in de regel pas doorzetten in de jeugdliteratuur als ze in de volwassenenliteratuur al verworven goed zijn (Ghesquière, 2009, p. 20). Tot in de tweede helft van de twintigste eeuw schikt de jeugdliteratuur zich in haar minderwaardig statuut. Een typerend voorbeeld van deze perceptie is

17 *Cobra* (samentrekking van Copenhagen, Brussel en Amsterdam) is de naam van een groep kunstenaars die op zoek ging naar de diepste, eigenlijke waarden van de kunst. Daarbij verwierpen ze de westerse beschaving en haar vervreemdende instellingen. De kunstenaar moest zich bevrijden van musea, kunstwetenschap, de canon en midden in de maatschappij gaan staan. Ze stelden zich op als een groep spontane kinderen die het leven zelf tegenover de schone, inhoudsloze vorm stelt. De groep ontstond in 1948 en had gedurende de jaren zestig en zeventig een grote invloed. Bekende leden waren Karel Appel, Asger Jorn, Lucebert, Constant en Pierre Alechinsky (Stokvis, 1992).

het artikel van Myles McDowell waarin enkele essentiële verschillen tussen jeugdliteratuur en literatuur voor volwassenen besproken worden. Jeugdliteratuur is volgens McDowell een aparte literaire vorm die hoofdzakelijk educatie en ontspanning moet bieden (McDowell, 1973). De educatieve en morele functie worden beschouwd als typische jeugdliteraire kenmerken. Daarom moet de jeugdschrijver een eenvoudige taal gebruiken, chronologie en causaliteit respecteren en een duidelijke, positieve plot ontwikkelen. Hij kan best een schematische moraal hanteren omdat die de morele ontwikkeling van de lezer bevordert. Jeugdliteratuur moet niet enkel opvoeden maar de jonge lezer ook ontspanning bieden. Een dynamische vertelwijze, avontuur, fantasie en magie zijn volgens McDowell daarom belangrijke ingrediënten. De vertelling gebeurt ook best op een conventionele manier, omdat kinderen er genoeg in scheppen op voorhand al te weten wat er zal gebeuren.

De esthetische functie wordt als gevolg van de dominante didactische en ontspannende functie lange tijd niet onderkend. Aan het einde van de negentiende eeuw gaan de eerste stemmen op die pleiten voor de esthetische waarde van het kinderboek. De Duitse pedagoog Heinrich Wolgast (1860-1920) vraagt in 1896 een kwaliteitsvolle jeugdliteratuur om de jonge lezers esthetisch te vormen (Ghesquière, 2009, p. 17). Hij plaatst de esthetische vorming echter in een strak educatief kader. Kinderen worden immers nog niet in staat geacht om esthetische ervaringen te hebben. Ze moeten er stapsgewijs en onder begeleiding toe gebracht worden. De esthetische leesfunctie wordt dus bepaald door de didactische. Het pleidooi voor de esthetische leesfunctie blijft uitzonderlijk gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw. Om dit te illustreren citeert Felicity Hughes (2006) klinisch psycholoog Coleman, die in een artikel uit de jaren zestig, kinderen qua esthetische capaciteiten gelijkstelt met idioten en seniele mensen.

In het begin van de twintigste eeuw worden de opvattingen over de esthetische capaciteiten van het kind beïnvloed door de theorieën van Freud en Jung. Beiden tonen het belang aan van de kindertijd voor de menselijke ontwikkeling en de vaak onbewuste impact van irrationele kinderlijke driften en angsten op het gedrag van volwassenen (Golomb, 2003, p. 119). De sterke band tussen de mentale en emotionele capaciteiten van de volwassene en zijn kindertijd brengt kunstenaars er toe om te zoeken naar de overblijfselen van het kind in zichzelf. Kunstenaar zoals Wassily Kandinsky (1866-1944) en Paul Klee (1879-1940) bestuderen hun eigen kindertekeningen, die van hun kinderen of van kinderen van kennissen (id.). Na WO II nemen heel wat abstract werkende kunstenaars deze opvattingen over (Friedel & Helfenstein, 1995). In de jaren zestig radicaliseert Cobra¹⁷ deze opvattingen door ze in een revolutionaire context te plaatsen waardoor ze het louter artistieke overstijgen (Stokvis, 1979, p. 94). Cobra streeft een sociale en culturele revolutie na (id., p. 252) en sluit hierdoor aan bij de anti-autoritaire beweging. Voor Cobra zijn de kindertekening en het kind-zijn, naast de volkskunst en de primitieve kunst, de basis voor de artistieke expressie en een spontaan levensgevoel. Hierdoor krijgt het kind benijdenswaardige esthetische kwaliteiten toebedeeld.

Het stramien van de betuttelende jeugdliteratuur wordt door de invloed van de anti-autoritaire beweging vanaf de jaren zestig doorbroken. Jeugdauteurs experimenteren met narratieve technieken en thema's om de jonge lezers tot actief en kritisch lezen aan te zetten (Metcalf, 2006, p. 213). In hun ijver om kritische lezers te vormen vervallen deze geëngageerde jeugdauteurs zelf al te gemakkelijk in eenzelfde betuttelende houding (De Vries, 1989). De anti-autoritaire 'assertiviteits-oefening' (Metcalf, 2006, p. 215) van de jeugdauteur wordt vanaf de jaren negentig omgevormd tot een begeleidende of mediërende houding zodat 'readers find their own temporary and unstable solutions in multivalent texts' (id.). De klemtoon komt langzaam aan meer op de esthetische functie te liggen. Het besef dat kinderen niet per definitie 'mindere lezers' zijn zorgt ervoor dat de inhoudelijke en vormelijke complexiteit toeneemt (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 14) en dat de traditionele ongelijke communicatie tussen volwassen auteur en kindlezer wordt afgezwakt. De illustraties in een prentenboek worden complexer en krijgen een groter narratief aandeel. Er wordt ook geëxperimenteerd met typografie en de boekarchitectuur (Agosto, 1990, p. 268).

Hoewel het contrast tussen de leesfuncties van de jeugdliteratuur eind jaren tachtig minder scherp wordt (De Vries, 1990) zorgen hedendaagse, complexe prentenboeken nog steeds voor discussie en controverse vanuit

18 '...the ability to make more or less informed choices even in the absence of grand narratives is a vital lesson for a child growing up in a democratic, consumer-oriented, information society.' (Metcalfe, 2006, p. 216).

pedagogisch-didactische hoek. Vanaf de jaren negentig verschijnen er steeds meer complexe prentenboeken. Uit pedagogisch-didactische hoek klinken er kritische stemmen die zich afvragen of deze prentenboeken nog wel voor kinderen bestemd zijn (Vermeulen, 2006, p. 26). Volgens Vermeulen (id.) en Thiele (2003, p. 161) is dit een late echo van de discussie over het literaire kinderboek die in de jaren negentig ontstond. Het feit dat deze kritiek zich momenteel vooral op het complexe prentenboek richt is een bewijs voor de stelling van Thiele dat het prentenboek een van de laatste jeugdliteraire bastions is die kinderen, omwille van pedagogisch-didactische redenen, een geïdealiseerde en harmonieuze wereld (Thiele, 2003, p. 187), de zogenaamde 'heile Kinderwelt' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 111), wil voorspiegelen.

Wie vandaag de lijst met de door kinder- en jeugdjury's bekroonde boeken vergelijkt met die van de professionele (volwassenen)jury's van onder meer de Griffels, Penselen, Boekenleeuw, Boekenpauw en Gouden Uil ziet meteen dat er nauwelijks dezelfde boeken in voorkomen. Er gaapt een wereld van verschil en de discussie over het goede kinderboek is nog steeds actueel hoewel ze niet meer zo scherp gevoerd wordt (De Vries, 2001). Joosen en Vloeberghs merken op dat 'in de actuele kinderliteratuurkritiek vernieuwing eerder [wordt] geassocieerd met en gemeten aan esthetische, vormelijk literaire criteria' (2004, p. 16). Door de toename van de inhoudelijke en vormelijke complexiteit verliest de jeugdliteratuur haar eigenheid zodat ze meer op de literatuur voor volwassenen gaat lijken. Deze evolutie heeft volgens de auteurs het voordeel dat de jeugdige lezers serieus genomen worden als 'kritische lezers die niet alleen opgevoed moeten worden (de didactische functie), of zich zorgeloos willen ontspannen (de ontspanningsfunctie), maar die ook openstaan voor artistieke ervaringen op verschillende niveaus (de esthetische functie)' (2008, p. 14). De drie functies van jeugdliteratuur vullen elkaar op een natuurlijke manier aan. Prentenboeken worden steeds vaker beschouwd als een eerste kennismaking met cultuur (Nodelman, 1988; Doonan, 1993; Wolfenbarger & Sipe, 2007; Evans, 2009; van der Pol, 2010). Het hedendaagse jeugdliteraire discours legt opnieuw de link met de didactische functie die nu opgevat wordt als literaire opvoeding: 'literaire jeugdboeken en artistieke prentenboeken gelden in dit discours vaak als een eerste kennismaking met de literaire procedés en kunstvormen, een opvoeding tot een esthetisch-bewuste lezer' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 14). Bij uitbreiding geldt dit ook als kennismaking met de hedendaagse samenleving.¹⁸

— 2.4.3 DE JEUGDLITERAIRE COMMUNICATIE

19 Aidan Chambers ontleent deze term aan Wolfgang Iser (1976) die het concept van de impliciete lezer ontwikkelt. Iser beschouwt de lezer niet meer als een passief ontvangend medium maar als een actieve interpretator. Een literair werk verkrijgt zijn volle omvang pas door de activiteit van het lezen.

Schriftelijk en beeldend communiceren is complexer dan het voeren van een gesprek: de zender (schrijver en illustrator) is niet lijfelijk aanwezig tijdens het lezen (Ghesquière, 2009, p. 29). De ontvanger (lezer) wordt door de schrijver aangezet zich in het verhaal in te leven en het boek uit te lezen. Pas dan komt er een geslaagde communicatie of leeservaring tot stand. Voor een schrijver is de betrokkenheid van de lezer dus erg belangrijk. Om dat engagement op te wekken maakt hij gebruik van verschillende technieken zoals de heterodiëgetische verteller of de kindfiguur als ik-verteller. Een schrijver richt zich bijgevolg tijdens het schrijven al tot een denkbeeldige, geconstrueerde lezer. Die noemt men de impliciete lezer (Chambers, 2006, p. 355)¹⁹ en is te beschouwen als een lezersconcept dat de schrijver expliciet of impliciet hanteert bij de creatie van zijn werk. De voor een schrijver typerende wijze waarop hij, door middel van zijn tekst, met zijn lezer communiceert noemt men stijl. De stijl van een auteur heeft een grote invloed op het leesproces. Aidan Chambers (2006) beschrijft dit proces als volgt:

Style is the term we use for the way a writer employs language to make his second self and his implied reader and to communicate meaning. It is far too simplistic to suppose that this is just a matter of sentence structure and choice of vocabulary. It encompasses an author's use of image, his deliberate and unaware references, the assumptions he makes about what a reader will understand without explication or description, his attitude to beliefs, customs, characters in his narrative — all as revealed by the way he writes about them. (id., p. 355)

Een succesvolle leeservaring hangt sterk af van de mate waarin de schrijver kan anticiperen op de competenties en gevoeligheden van de geadresseerde lezer. Elke tekst wordt gekarakteriseerd door vage, open plekken (Iser, 1976, p. 268). De lezer

20 Exoterisch: ook voor niet-ingewijden begrijpelijk.

21 Esoterisch: enkel voor ingewijden begrijpelijk.

vult die in met zijn persoonlijke kennis, ervaring en emotie om tot een, voor hem, aannemelijk geheel te komen. Een goed auteur is een meester in het bespelen van dit proces omdat het een belangrijke stimulans is voor de lezer om te blijven lezen (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 28). De persoonlijke input van de lezer maakt de lezing subjectief. De betekenis van een tekst is bijgevolg niet eenduidig en onveranderlijk. De invloed van de 'individuele culturele achtergrond, de leeservaring, de esthetische verwachtingshorizon en de collectieve normen' (id., p. 26) van de lezer spelen een belangrijke rol. In een prentenboek kan een open plek in de tekst uiteraard ingevuld worden door het beeld of een open plek in het beeld door de tekst, maar dit invullen kan zowel op tekstueel als visueel vlak ook aan de lezer overgelaten worden. In dat geval bevatten zowel tekst als beeld open plekken.

Kinderboeken, en dus ook prentenboeken, veronderstellen twee impliciete lezers. Kinderboeken moeten immers niet enkel de kindlezer maar ook de volwassene, die als ouder, opvoeder of leerkracht het boek leest, overtuigen van hun waarde. De auteur zal hier bewust of onbewust rekening mee houden en zich behalve tot de kindlezer ook tot de volwassen, meelezende lezer richten. Dit gegeven wordt aangeduid met de term 'dubbele geadresseerdheid' (Ewers, 2000, p. 101). Sommige passages in kinderboeken zijn voor een kindlezer bedoeld en andere passages voor een volwassen lezer. Een tekst kan echter ook beide lezers aanspreken. De jeugdliteraire teksten zijn dus ambivalent (Nikolajeva, 1996, p. 57). Deze ambivalentie komt tot uiting op twee manieren. Nikolajeva (2005) maakt een onderscheid tussen een dubbele (*double*) en een gedeelde (*dual*) geadresseerdheid. Als voorbeeld van de dubbele geadresseerdheid vermeldt Nikolajeva de traditionele kinderliteratuur uit de negentiende eeuw waarin de volwassen auteur zich in sommige passages over het hoofd van de kindlezer heen tot de volwassen lezer richt en zich vrolijk maakt over de onhandigheid en beperkingen van het kind (id., p. 263). De impliciete lezers staan in dit geval niet op hetzelfde niveau. Een tekst met een gedeelde geadresseerdheid spreekt de kindlezer en de volwassen lezer ieder op hun eigen niveau als lezer aan. Dit houdt in dat beide lezers hun eigen versie van het verhaal kunnen realiseren.

De complexe structuur en de meerduidigheid van het hedendaagse prentenboek (cf. 2.3) veronderstellen een gedeelde geadresseerdheid. Het hedendaagse prentenboek bevat vaak ironische kenmerken en intertekstuele of -visuele verwijzingen die de competenties van kindlezers overstijgen (id.). Kindlezers kunnen de rode draad van het verhaal volgen zonder alle subtiliteiten en verwijzingen te moeten snappen. Die zijn weggelegd voor ervaren lezers. Aan kindlezers wordt op die manier een exoterische²⁰ leeservaring voorbehouden terwijl de volledige, esoterische²¹ leeservaring voor de volwassen lezers bedoeld is (Ewers, 2000, p. 122). Volgens Ewers verdoezelen hedendaagse jeugdliteraire teksten vaak het ambivalente aspect: ondanks het feit dat de tekst expliciet aangeeft zich enkel tot kindlezers te richten, kunnen zowel kinderen als volwassenen een eigen interpretatie aan de tekst geven.

Volwassen lezers hebben ten aanzien van het jeugdboek een literaire verwachtingshorizon betreffende compositie en stijl en ook een opvoedkundige of thematische verwachting. Die zullen leiden tot een bepaald oordeel. Volwassen lezers zullen daarbij rekening houden met literaire signalen die direct of indirect verband houden met het verhaal: de paratekstuele signalen (id., p. 105). Ewers (2000) onderscheidt twee soorten paratekstuele signalen. Periteksten zoals titel, het voorwoord, kanttekeningen of onderschriften hebben een directe relatie met de verhaalttekst. Epiteksten hebben een indirecte relatie en begeleiden de uitgave zoals bijvoorbeeld promotieteksten of recensies (id., p. 104). Volwassen lezers houden rekening met het volledige scala aan paratekstuele signalen. Kindlezers zullen zich vooral laten leiden door de eigen interesses en de signalen die door volwassenen worden aangebracht zoals bijvoorbeeld besprekingen of verwerkingssessies (id., p. 114).

Zohar Shavit (1986, p. 37) merkt op dat de jeugdauteur misschien de enige auteur is van wie gevraagd wordt om zich naar een bepaald publiek te richten en tegelijkertijd een ander te behagen. Een volgens haar onmogelijke opdracht gezien de vaak aanwezige verschillen in smaak. In tegenstelling tot Shavit wijzen andere onderzoekers er volgens mij terecht op dat een goede jeugdschrijver er toch in slaagt om vanuit een kinderlijk perspectief te schrijven zonder aan psychologische diepte

22 Om verwarring te vermijden wordt de term 'figuur' gebruikt om een beeldelement aan te duiden. Dit kan een vlek, een personage, een vlak of een object zoals een muur of een boom zijn. Waar nodig wordt de term 'figuur' vervangen door de meer specifieke aanduiding zoals personage of object.

23 Een verkorting is de visuele vervorming die ontstaat als een voorwerp niet frontaal bekeken wordt. De vervorming wordt groter naarmate de hoek van waaruit wordt waargenomen kleiner wordt. Een frontaal bekeken arm wordt verhoudingsgewijs met een correcte lengte waargenomen. Als de arm in de richting van de kijker wijst wordt de hoek tussen de lengte-as van de arm en ooglijn van de kijker klein en is de waargenomen lengte vele malen kleiner dan de correcte lengte. Het juist weergeven van zulke verkortingen vraagt soms een ingewikkelde constructie maar is daarom niet ingewikkelder qua waarneming.

en taalrijkdom te moeten inboeten zodat ze ook volwassen lezers kunnen aanspreken (Nikolajeva, 2004, p. 167). Dit betekent dat kindlezers en volwassen lezers een gemeenschappelijke domein hebben. Dit brengt Ewers (2000) er toe drie domeinen te onderscheiden in een jeugdliteraire tekst. De communicatie van het eerste domein is vooral op kinderen gericht, het tweede vooral op volwassenen en het derde domein tenslotte, richt zich zowel tot kinderen als tot volwassenen. De domeinen zijn niet gemarkeerd. Ze komen aan het licht door interpretatie vanuit een relevante jeugdliteraire context zoals recensies of reacties van (kind)lezers (id., p. 115), tenzij de markering duidelijk blijkt uit een tekstpassage zoals bijvoorbeeld een voorwoord of een handleiding. Als in een tekst het verschil tussen de twee eerste domeinen te groot wordt is er geen ruimte voor een gemeenschappelijk domein. In boeken die bedoeld zijn om te worden voorgelezen, en heel wat prentenboeken zijn voorleesboeken, wordt duidelijk dat dit gemeenschappelijke domein groter is dan we op het eerste zicht zouden vermoeden. Ervaren lezers, vaak een ouder, leerkracht of een grote broer of zus, leest het boek voor en treedt op als bemiddelaar. De bemiddelaar gebruikt andere maatstaven dan diegene die hij als lezer zou hanteren: namelijk of de bewuste tekst geschikt is om door kinderen gelezen of voorgelezen te worden. Ewers wijst op een spanning tussen de communicatie met het kind en de volwassene en stelt een verschuiving van de communicatie ten voordele van de deze laatste vast (id., p. 117).

In de visuele communicatie die tot stand komt bij het lezen van een prentenboek kunnen we, analoog aan de tekstuele communicatie, ook verschillende domeinen onderscheiden. Het eerste, op het kind gerichte, domein ontstaat als de illustrator zich in zijn beeldtaal beperkt tot de veronderstelde beperkte visuele capaciteiten van het kind. Het beperkte waarnemingsvermogen vereist sterk vereenvoudigde voorstellingen met een duidelijke lijnvoering, heldere kleuren, sterke contrasten en de eliminatie van het perspectief (Nodelman, 1988, p. 27). Als voorbeeld hiervan kunnen we het prentenboek *Kaatje helpt mama* (2007) van Liesbeth Slegers nemen. De illustrator gebruikt geen perspectief, een duidelijke zwarte omlijning van de figuren²², geen verkortingen²³ of overlappingsen en heldere, sterk aan de primaire kleuren verwant kleurgebruik. De prenten verwijzen niet naar een bredere context. De illustrator kan trachten buiten die de kennis uit te breiden te door het toevoegen van allerlei elementen. De huiskamers van de heksen in het prentenboek *Lotje is jarig* (1994) van Lieve Baeten tonen allerlei objecten die geen rol spelen in het verhaal. Het zijn dingen die de heksen in hun dagelijkse leven nodig hebben. Dit veronderstelt een wereld waar het boek slechts een beperkte inkijk van geeft. De lezer wordt er toe aangezet een vergelijking te maken met gelijkaardige voorwerpen uit zijn eigen leven. De illustrator kan zich als de meerdere communicatiepartner opstellen en zijn kennisvoorsprong in beeld brengen. Hij zal die trachten te verklaren door nadrukkelijk handelingen of onderdelen in beeld te brengen. Zo toont de illustrator Marlier in het prentenboek *Tiny gaat op ballet* (1972) met een tekst van Gijs Haag, een hele reeks dansposities, vaak verveelvoudigd door de groep danseresjes. Klassiek zijn de aanwijsprenten waarin alle onderdelen van een object zichtbaar worden gemaakt en eventueel met pijltjes en de juiste term worden aangeduid. Een voorbeeld van dit soort prentenboeken is *Meer weten over Piratenschepen* (2009) van Rob Lloyd Jones en illustraties van Jörg Mühle. De illustrator kan zich ook als mindere partner in de communicatie opstellen en bewust dingen 'verkeerd' of onder het tekenkundig niveau van de kindlezer voorstellen. Illustrator Wim Hofman (°1942) doet dit onder andere in zijn illustraties voor *Papier, potlood en mes* (1982) en *Grote Pien en Kleine Pien* (1989). Door deze omkering ontstaat een speelse situatie. De kindlezer krijgt hierdoor een (schijnbare) voorsprong aangeboden. De volwassen lezer zal dit eerder ervaren als het nabootsen van de beeldtaal van het jonge kind. Een illustrator kan elementen gebruiken die zich eerder tot de volwassene richten. Deze beeldelementen bevinden zich in het tweede, aan volwassen lezers voorbehouden, domein. Het gaat vaak om verwijzingen naar bekende kunstwerken, handelingen en voorwerpen die behoren tot het gemeenschappelijk kennisdomein van de illustrator en volwassen meelezers. Deze laatste wordt dan als lezer aangesproken. Een voorbeeld hiervan is te vinden in een illustratie van Thé Tjong-Khing in *Vos en Haas op zoek naar koek* (2006) van Sylvia Vanden Heede. Achter de koelkast van Vos en Haas zijn bekende kunstwerken verstopt (cf. 2.3.1.1). Het parodiërende aspect is een stimulans voor volwassen lezers om de prenten

nauwkeuriger te bekijken. Een ander manier is het verwerken van objecten, typografie en kleuren die verwijzen naar een recent verleden. Dit geeft een gevoel van herkenning en nostalgie zodat volwassenen er ook weer toe aangezet worden om de prenten nauwkeuriger te bekijken en meer leesplezier te beleven aan het voorlezen van het prentenboek. Een voorbeeld hiervan zijn de illustraties van Schamp die vaak verwijzen naar de jaren zestig (cf. 2.3.1.1). De illustrator kan eveneens de asymmetrische communicatie verdoezelen. Hij kan zich vragen stellen in verband met het tot stand komen van de visuele communicatie. Hij kan een kritische houding aannemen ten opzichte van wat er van hem als illustrator van kinderboeken verwacht wordt. De introductie van onduidelijke en dubbelzinnige beeldelementen verlegt de klemtoon in de communicatie van de mimetische en didactische functie naar die van het spel. Een beeldelement kan omwille van zijn voorkomen onduidelijk zijn omdat het abstract is en niet naar een realiteit verwijst, of door zijn relatie met andere beeldelementen, zoals bijvoorbeeld het in één prent gelijktijdig tonen van een jonge en een oude versie van hetzelfde personage. Een voorbeeld van deze aanpak zijn de illustraties van Cneut voor *Dulle Griet* (2005).

— 2.4.4

HET PRENTENBOEK EN DE DOORGAANDE LEESLIJN

24 Stichting Lezen Nederland geeft in haar nota *De doorgaande leeslijn 0-18 jaar van 2005 aan dat kinderen en jongeren van 0 tot 18 jaar op een structurele manier leesbevordering en literatuureducatie aangeboden moeten krijgen wil men er literair competente lezers van maken. Deze nota is te vinden op www.lezen.nl onder de rubriek 'publicaties'.*

25 De zone van naaste ontwikkeling wordt door de onderwijsdeskundige Ljev Vygotsky gedefinieerd als de afstand tussen het actuele ontwikkelingsniveau (wat een kind zelfstandig kan, ook wel de 'gerijpte functies' genoemd) en het niveau van de mogelijke ontwikkeling van een kind (wat een kind kan mits begeleiding van en volwassenen en in samenwerking met sterkere medeleerlingen) (Vander Veer, 1996, p. 152).

Prentenboeken worden vaak gesitueerd in een doorgaande leeslijn.²⁴ Deze leeslijn wil kinderen helpen om geletterde lezers te worden die in staat zijn om deel te nemen aan de volwassen literaire communicatie. Het lijkt dan ook logisch dat het prentenboek zich aan het begin van deze leeslijn bevindt. Prentenboeken worden immers vaak gebruikt om de literaire ontwikkeling op gang te brengen (Thiele, 2003, p. 179). Men spreekt in deze fase van 'ontluikende geletterdheid'. Vanuit het oogpunt van de doorgaande leeslijn is het logisch dat, naarmate de woordenschat en het leesniveau van kinderen stijgt, het aandeel van de prenten in de lectuur verdwijnt en bijgevolg ook het lezen van prentenboeken. Hierdoor wordt het prentenboek ook nu nog geassocieerd met zwakke en beginnende lezers. Dat hier sprake is van een cultureel ingebouwde attitude blijkt uit de aanvankelijk misprijzende reactie van oudere kinderen (8 – 9 jaar) en tieners wanneer hen gevraagd wordt een prentenboek te bespreken (Doonan: 1993, Arizpe & Styles: 2003).

Vanuit het standpunt van de doorgaande leeslijn krijgt het prentenboek nadrukkelijk pedagogische, ontwikkelingspsychologische en didactische kwaliteiten toegewezen (Van der Pol, 2010, p. 36). De didactische leesfunctie krijgt in deze context veel meer aandacht en gaat vaker samen met de ontspannende dan met de esthetische leesfunctie. Meerdere theoretici en onderzoekers evalueren het prentenboek daarom hoofdzakelijk op zijn vermogen om spelenderwijs taal en cultuur aan te leren.

Zo analyseert Adriana Bus (1995, p. 27) het prentenboek louter vanuit de didactische leesfunctie. Ze refereert aan de zone van naaste ontwikkeling van Lev Vygotsky (1896-1934)²⁵ en stelt dat door het voorlezen van prentenboeken peuters en kleuters een literaire attitude leren aannemen. In een eerste fase lezen volwassenen voor, maar geven ze ook commentaar, wijzen iets aan en vertellen op basis van eigen associaties. Het voorlezen geeft aanleiding tot geletterde activiteiten: peuters bootsen het voorlezen en het schrijven na waardoor ze vertrouwd geraken met lees- en schrijfstrategieën. Als kleuter (4 en 5 jaar) zijn kinderen al in staat om te beseffen dat woorden bestaan uit abstracte tekens die onderling erg verschillend kunnen zijn en dat deze reeks tekens een betekenis heeft. Kleuters ondernemen dan allerlei, vaak speelse, pogingen om zelf te schrijven en op die manier te ervaren hoe taal als communicatiemiddel functioneert. Hoewel Adriana Bus de enorme aantrekkingskracht van het beeld bij jonge kinderen vaststelt wil ze die beperken in functie van de ontluikende geletterdheid (id., p. 62). De prenten mogen niet te veel aandacht opeisen omdat kinderen dan vrijuit gaan associëren en vertellen wat ze niet bevorderlijk acht voor de ontluikende geletterdheid. In haar opvattingen is geen plaats voor een esthetische leesfunctie.

Ook volgens Goeman-van Randen (1997, pp. 103-105) is het prentenboek belangrijk voor de ontluikende geletterdheid. Ze hecht een beperkt belang aan de esthetische leesfunctie. Het lezen van tekst en prenten mag weliswaar een gevoel voor schoonheid aanbrengen, de uiteindelijke bedoeling is het benoemen van 'mensen en dingen, van gebeurtenissen en gevoelens' (id., p. 104), het ordenen van

26 Piet Mooren vat de 'dual-code'-theorie als volgt samen: "het benutten van twee geheugensporen, zowel een verbaal als een non-verbaal, is bij het aanleren van leerstof beter dan één spoor, indien het de bedoeling is dat de leerstof beklijft" (2000, p. 368).

gebeurtenissen in de tijd, het herkennen van analogieën in gebeurtenissen en het 'leggen van verbanden van oorzaak en gevolg' (id., p. 111). Van de illustrator wordt dus verwacht dat hij het verloop van de verhaallijn respecteert. De prenten zijn ondergeschikt aan de talige communicatie die als leidraad fungeert. Hij mag voor oudere lezers meer detail, entourage en speciale illustratietechnieken gebruiken om 'zijn persoonlijke visie op het afgebeelde' (id., p. 113) kracht bij te zetten. De illustrator krijgt hier meer speelruimte omdat oudere lezers geacht worden meer weerstand te kunnen bieden aan de afleiding van de prenten.

Mooren gaat eveneens uit van de didactische leesfunctie maar hij heeft meer aandacht voor de ontspannende en de esthetische leesfunctie die hij in het ruime kader van de culturele socialisatie plaatst. In zijn studie *Het prentenboek als springplank. Cultuurspreiding en leesbevordering door prentenboeken* (2000) analyseert hij het prentenboek als instrument om jonge lezers met cultuur in contact te brengen en ze, meer specifiek, op weg naar ontluikende en culturele geletterdheid te zetten. Hij wijst op de initiatieven die vanuit de onderwijs- en cultuursociologie werden ontwikkeld om de geletterdheid te bevorderen. Deze initiatieven steunen op drie pijlers: het onderwijs, het letterenbeleid en de boekenbranche. Binnen dit algemene kader duidt Mooren de bijzondere rol die het prentenboek kan vervullen voor 'de vroege taalontwikkeling van kinderen' (id., p. 322). Mooren onderscheidt twee richtingen in de beginnende leesactiviteit. De horizontale richting is ontspannend, de verticale is zowel didactisch als esthetisch. In de horizontale richting gaat het om boeken die kinderen laten opgaan in "hun spel, ravotten en dromen" (id., p. 135). In de verticale richting gaat het om boeken 'die de kinderen niet uit zichzelf pakken, maar pas op advies van de volwassenen' (id.). Deze boeken laten het kind kennismaken met de wereld van volwassenen en verdienen het om te worden voorgelezen op school, in de bibliotheek en thuis, omdat ze de geletterdheid bevorderen. Het opvoeden tot geletterdheid, het *Hinauflesen* zoals Mooren dit noemt, wordt door de auteur eveneens in de ontwikkelingspsychologie van Vygotsky gesitueerd als een door volwassenen gestuurde activiteit in de 'zone van naaste ontwikkeling' en vervolgens met de dual-code theorie van Paivio²⁶ in verbinding gebracht. Dit *Hinauflesen* moet vervolgens kunnen worden getoetst als een progressie, als 'groei in de culturele leesvaardigheid en literaire competentie of [als] [...] groei in technische leesvaardigheid' (id., p. 136). Als basis voor deze toetsing baseert Mooren zich op de literatuurwetenschap en theorievorming over esthetische ontwikkeling. Hij beschouwt het prentenboek als een uitstekend middel tot literaire en beeldende socialisatie van jonge lezers: 'Zo biedt *Nijntje* niet alleen gelegenheid tot een expressieve identificatie met het verschijnsel 'tranen met tuiten huilen' aan kinderen in de huilfase van hun leven maar ook een eerste latente kennismaking met de beeldtaal van Matisse, waar Bruna zich door heeft laten inspireren. [...] Zo helpt het prentenboek de nog onervaren lezers [...] door met prenten de voorstelling van de vertelling te preciseren' (id., p. 137). Om het *Hinauflesen* te bevorderen moeten teksten diverse vormen van herhaling bevatten, waardoor de tekst of de tekstelementen beter te onthouden zijn. Dit kan in de vorm van pure herhaling, rijm, een vraag en antwoordspel of een opsomming (id., p. 320). De illustraties zorgen voor een eigen vorm van redundantie: ze zorgen voor 'extra houvast, voor een herkenbare wereld en [...] overdracht van specifieke informatie die op basis van de tekst alleen niet, of nog niet, is af te leiden' (id., p. 321). Dit heeft gevolgen voor de prenten. Ze moeten 'adequaat zijn, dat wil zeggen overeenstemmen met de tekst, maar ook de tekst niet overbodig maken, want in beide gevallen werken ze juist het toetsen van hypothesen over de tekst tegen' (id., p. 321).

Door zich hoofdzakelijk te richten op taalverwerving en socialisatie komen belangrijke aspecten van het hedendaagse prentenboek niet of nauwelijks aan bod. De communicatie van het prentenboek wordt verondersteld eenduidig en helder te zijn zodat meerduidigheid en suggestiviteit geweerd worden. De ludieke en kritische houding ten opzichte van literaire conventies wordt niet in overweging genomen, en ook de techniek van de pastiche en de verwijzing. Bovendien worden de prenten niet op de eigen bijdrage aan het verhaal getoetst maar enkel geëvalueerd op hun – letterlijk te nemen – illustrerende functie. Dit heeft tot gevolg dat het prentenboek wel gesitueerd wordt in een leeslijn maar niet in een 'beeldlijn'. Meer nog, een 'beeldlijn' wordt om deze redenen zelfs niet in overweging

genomen. Deze situatie heeft ook gevolgen voor de positie van een illustrator. Die belandt in een precare positie ten opzichte van de vrije kunstenaar wiens beelden niet gewaardeerd worden omwille van het feit dat ze zijn in staat om zonder tekstuele hulp verhalen te vertellen, te suggereren, te verwijzen en hierdoor de toeschouwer te fascineren. Zonder deze kenmerken zou er immers geen beeldende kunst bestaan. Daarom wil ik eerst de verwantschap van het prentenboek met de beeldende kunsten en de positie van de illustrator bespreken om vervolgens de invloed van de prenten op de interpretatie van de prentenboekenlezer beter te kunnen analyseren.

— 2.5 HET PRENTENBOEK EN DE BEELDENDEN KUNSTEN

Zoals eerder werd vermeld, wijst Thiele (2003) op de sterke verwantschap van het prentenboek met verschillende vormen van beeldende kunst. Om het prentenboek te situeren in het geheel van de beeldende kunsten kunnen we opnieuw uitgaan van de polysysteemtheorie van Itamar Even-Zohar (1979). De beeldende kunsten beschouwen we dan als een polysysteem waarin onder andere schilderkunst, film, fotografie, strip en ook illustratie als subsystemen een onderkomen vinden. Binnen het geheel van illustratief design neemt het prentenboek een eerder bescheiden plaats in. Het aantal gepubliceerde strips, didactische of commerciële publicaties en hun respectievelijke oplagecijfers, overtreffen veruit die van het prentenboek. Voor heel wat illustratoren is het maken van een prentenboek dan ook eerder een kwestie van prestige dan van commercie. Het prentenboek is, alleen al door het feit dat het prenten bevat, verwant met verschillende vormen van beeldende kunst (schilderkunst, fotografie, film, strip). De huidige digitale werkomgeving laat meer dan ooit toe om fotografisch, filmisch en illustratief werk in het prentenboek te integreren zodat deze verwantschappen duidelijker worden. Niet enkel het beeldmateriaal zelf wordt in toenemende mate gebruikt, maar ook technieken die eigen zijn aan film en fotografie zoals het inzoomen of de cadrage (Thiele, 2003, p. 31). Het samenbrengen van tekst en beeld in een boek is een grafisch kenmerk, zodat er ook een verwantschap is met grafisch ontwerp. Het prentenboek plaatst zich hierdoor in de lange traditie van de visuele communicatie van de beeldende kunsten en meer in het bijzonder die van de prentkunst. De kenmerken van deze visuele communicatie beïnvloeden de lezer. De nauwe verwantschap met de prentkunst verleent het prentenboek en zijn illustrator een minderwaardige. Prentkunst staat niet op gelijke hoogte met schilderkunst of beeldhouwkunst. Deze minderwaardige connotatie versterkt de reeds bestaande minderwaardige literaire status van het prentenboek (cf. 2.4.2).

— 2.5.1 DE RELATIE VAN HET PRENTENBOEK MET DE BEELDENDEN KUNSTEN EN GRAFISCH DESIGN

Een illustrator gebruikt voor zijn prenten dezelfde picturale elementen als een beeldend kunstenaar. Ook de opbouw van een beeld door personages, vormen, kleuren of objecten in een welbepaalde relatie tegenover elkaar te plaatsen is gelijkaardig. De prenten worden, in tegenstelling tot bijvoorbeeld schilderijen, gemaakt om ze te reproduceren in een boek. Een illustrator moet bij het ontwerpen en uitvoeren van zijn werk dus rekening houden met het boek als medium en de reproduceerbaarheid van het werk. Dat houdt in dat een illustrator bepaalde materialen en technieken niet of beter niet gebruikt. Zo moet de prent onder een scanner kunnen en mag dus niet te groot, te dik of te zwaar zijn en er mogen geen elementen worden gebruikt die de scanner kunnen beschadigen. Sommige kleureffecten of materialen zoals delicate toonovergangen, felle contrasten of zilverpapier kan men best vermijden omdat een scanner die niet of erg afwijkend zal registreren. Tenslotte moet de prent de manipulatie van het scannen kunnen ondergaan en niet afbrokkelen of breken. Om een boek zo economisch mogelijk te kunnen drukken zullen uitgeverijen er op aansturen om de klassieke formaten te gebruiken zoals het A4-formaat. Illustratoren met grote naam en faam zijn hier niet zo strikt aan

gebonden omdat de oplage van door hen geïllustreerde boeken de extra kosten van een buitengewoon formaat opvangt. Technisch is er een duidelijke begrenzing maar thematisch is die er niet. Een illustrator zal makkelijk zijn inspiratie halen uit verschillende, vaak populaire genres zoals het stripverhaal, de fotografie of de reclame. Het prentenboek heeft immers zijn oorsprong in de populaire cultuur. Een illustrator werkt echter niet in volledige afzondering. Als visueel kunstenaar plaatst hij zichzelf en zijn werk in een artistieke traditie en neemt hij deel aan het artistieke en jeugdliteraire discours van zijn tijd. De verwantschap met de beeldende kunsten, de invloed van de artistieke context waarin een illustrator werkt en de grafische aspecten worden in het onderzoek naar het prentenboek vanaf 2000 steeds nadrukkelijker beklemtoond.

Baanbrekend op dit vlak is Nodelman (1988) die, hoewel hij eerder de verschillen met de beeldende kunsten bespreekt, oog heeft voor de enorme variatie en mogelijkheden die de prenten in een prentenboek er aan kunnen ontleenen:

[...] picture-book art is a rich blend of the techniques of a variety of forms of visual information—not just the directed tensions of visual art and the stage pictures of theatrical blocking but also the camera angles of film, the conventionalized action lines of cartoons, and the stock types of stereotypical diagrams. It is because these techniques all offer differing forms of information that the combination of them in picture-book illustrations can contribute so much to the telling of stories. (157)

Thiele (2003) gaat uit van de overeenkomsten tussen het prentenboek en de beeldende kunsten. Hij legt de nadruk op de esthetische leesfunctie en pleit voor een breed georiënteerd onderzoek dat zich niet beperkt tot jeugdliteraire en pedagogische aspecten maar ook de verwantschap aantoont met verschillende vormen van visuele kunst en hun esthetische invloed. Volgens hem is de opvallende verwantschap met het theater belangrijk voor het onderzoek:

Die Dramentheorien scheinen aufgrund einer gewissen Nähe zwischen der großen Bühne und dem Bilderbuch als 'Papierbühne' ebenso ergiebig für die Theoriebildung wie filmtheoretische Positionen, die vor allem durch den Begriff der Montage und des assoziierten Zwischenbildes für das Lesen und Betrachten des Bilderbuchs Bedeutung erhalten. (id., p. 48)

Door het prentenboek eerder als theater van papier dan als literair genre te bestuderen worden visueel- narratieve en scenische kwaliteiten benadrukt zoals de intrede van de personages, het verloop van de handelingen en het decor (id., p. 49). Film en video hebben door de techniek van het monteren van beeldenreeksen een grote invloed uitgeoefend op de huidige narratieve en dramaturgische structuren in visuele media zoals strip, televisie en computergames. Door hun massale aanwezigheid hebben ze een beeldtaal ontwikkeld die een samenspel is van filmische beeldsequensen, montage en beeldesthetische kwaliteiten zoals kleur, compositie en standpunt. Het lezen van gefragmenteerde beelden in een niet noodzakelijk chronologische volgorde met meervoudige betekenissen vormt ook voor kinderen steeds minder een probleem gezien het massale gebruik ervan in voor hen ontworpen beeldmateriaal. De illustrator kan hiervan in het prentenboek dankbaar gebruik maken (id., p. 50).

Thiele gaat als een van de weinige onderzoekers dieper in op de verwantschap van het prentenboek met de fotografie. Hij verwijst naar het boek *Struwwelpeter* (1845) van Heinrich Hoffman om aan te tonen dat de fotografie reeds vanaf haar beginjaren het prentenboek beïnvloedt. Sommige prenten uit dit boek laten immers een handeling stap voor stap zien (Thiele, 2003, p. 61). Momenteel behoren het gebruik van momentopnames, close-ups, long shots, panoramisch beelden, wisselende camerastandpunten en fotografische kadrering tot de basisvaardigheden van de illustrator. Daarbij komen ook nog de filmische invloeden zoals in- en uitzoemende sequensen, nagebootste camerabewegingen en de montage van beelden in sequensen. Bovendien is er ook een thematische beïnvloeding door onder meer de Amerikaanse tekenfilm uit de jaren veertig en de *film noir*. In het verlengde daarvan merkt men ook een stijgende invloed van de beeldtaal van televisie en computer (id., p. 62-63).

Recente publicaties behandelen steeds nadrukkelijker de verwantschap van het prentenboek met de beeldende kunsten en grafisch design. Salisbury (2008), zelf een illustrator, bespreekt de invloed van diverse stijlen en genres zoals de Art Nouveau, Amerikaanse comics uit de jaren 1950, Victoriaanse gravures en reclame-illustratie in recent gepubliceerde prentenboeken. De invloed van grafisch design

27 Wanneer een illustrator zijn tekst zelf schrijft moet hij niet onderhandelen maar zal hij ook de inbreng van de tekst en de prenten tegenover elkaar moeten afwegen.

op het prentenboek is door de ontwikkeling van de digitale opmaakprogramma's en drukprocedures erg groot geworden. Deze moderne technologieën maken het mogelijk om tekst en beeld te combineren in één medium en het meteen te drukken. Tot het einde van de vorige eeuw kon dat enkel door een combinatie van verschillende media en meerdere drukgangen. Dit was een tijdrovende en dure methode die enkel voor luxe uitgaven gebruikt werd. De huidige softwareprogramma's zoals Photoshop maken het eenvoudig om beeld, lay-out en typografie in één workflow te combineren. Hierdoor wordt een snelle en veelvuldige communicatie tussen auteurs, illustratoren, vormgevers en uitgevers mogelijk. Letters, woorden en teksten kunnen elk afzonderlijk gemanipuleerd en gecombineerd worden zodat de illustrator ze als beeldende elementen kan gebruiken. Joosen en Vloeberghs (2008) wijzen in dit verband niet enkel op de beeldende betekenis van de tekstvorm maar ook op de invloed van de grootte, de kleuren en de vorm van de letters: 'Veel artistieke prentenboeken streven er naar om woord en beeld door vormgeving te laten samensmelten tot een geheel. Door typografische wijzigingen verandert het eenvormige tekstblok tot een visueel geladen beeld' (id., p. 205). Als voorbeeld bespreken ze de typografische inbreng in het prentenboek *Vanwege de liefde* (2007) met tekst van Edward Van de Vendel en illustraties van Klaas Verplancke. De vorm van het tekstblok op de eerste bladzijde versterkt de valbeweging van het engeltje en het lettertype benadrukt de afwisseling in de dialogen (2008, p. 205-207). De illustrator is niet enkel de illustrator van dit prentenboek maar ook de vormgever en de typograaf. De eenheid die nu door veel artistieke prentenboeken wordt nagestreefd is verwant met de manier waarop in de jaren twintig prentenboeken werden vormgegeven toen men het idee van het 'Gesamtkunstwerk' wilde realiseren door een eenheid na te streven in illustratie, typografie en lay-out (Thiele, 2003, p. 21).

De illustrator van een prentenboek vervaardigt beelden die in relatie staan met een tekst en die aan verschillende druktechnische eisen moeten voldoen. Hij werkt in eerste instantie voor een lezerspubliek dat veel jonger is en hij moet kunnen onderhandelen met schrijvers²⁷ en uitgevers. De competenties en activiteiten van een illustrator bezorgen hem een speciale positie tussen kunstenaars zoals schilders, beeldhouwers of conceptuele kunstenaars.

— 2.5.2 DE POSITIE VAN DE ILLUSTRATOR

In *Van Poe tot Pooh. Illustreren om je penselen te kunnen betalen?* (2010) wijst de Bodt er op dat de status van illustratoren in de beeldende kunsten doorheen de geschiedenis sterk wisselt. Globaal gezien kan men stellen dat illustratief werk in de Westerse beschaving nooit de status van de schilder- of beeldhouwkunst verwierf ondanks het feit dat het vaak erkenning krijgt van gevestigde namen uit de kunstwereld. Zo bereikte Honoré Daumier (1808-1879), die gekend was om zijn satirische illustraties, nooit de status van kunstschilder ondanks het feit dat hij openlijk gewaardeerd werd door gevestigde kunstschilders zoals Camille Corot (1796-1875) en Manet (Loyrette, 1999). Daumier oefende daarom ook geen directe invloed uit op gevestigde kunstscène. Die situatie is nauwelijks veranderd. Ondanks het feit dat een aantal hedendaagse illustratoren zoals Eric Carle (1929), Cneut of Lorenzo Mattotti (°1954) internationale faam genieten, is hun invloed op de hedendaagse kunst vrijwel onbestaand.

Tot aan het begin van de negentiende eeuw is de illustrator een kunstzinnige ambachtsman zoals de goudsmid of de steenkapper. Hij werkt in het kader van de heersende kunststromingen van zijn tijd en wordt niet geacht die te vernieuwen. De illustraties van bijvoorbeeld de gebroeders Van Limburg in het door hen verluchte handschrift *Les Très riches Heures du Duc de Berry* (1412-1416) dragen alle kenmerken van de gotische kunst en de illustraties van Crispyn van de Passe (1597-1670) in zijn *Lumen picturae* (1643) die van de renaissance. Hoewel van een uitzonderlijk niveau zijn ze niet vernieuwend te noemen. Vaak is de identiteit van de illustratoren slechts via een omweg gekend omdat beeldende kunstenaars pas vanaf de renaissance hun werk signeren. De namen van de illustratoren en auteurs van de goedkope volkse uitgaven zoals de centsprent of de blokboeken zijn meestal niet gekend. Van waardevolle uitgaven zoals de tekenmethode van Albrecht Dürer (1471-1528) of die van Van de Passe kennen we de naam van de illustrator. Vanaf het

28 De Arts and Crafts Movement ontstond in Engeland tegen het einde van de negentiende eeuw. Architect en ontwerper William Morris (1834-1906) was de grote bezieler van deze beweging. De lelijke architectuur en deprimerende voorwerpen van het beginnende industriële tijdperk moesten vervangen worden door goede en mooie ontwerpen: 'art for use'. Deze ontwerppraktijk trachtte door de opwaardering van het ambachtelijke in de kunst de eenheid tussen kunst en leven te bewaren en werd beschouwd als middel om de moderne industriële maatschappij te verbeteren. Ze lag hierdoor aan de basis van een sociale beweging; het Fabianisme. De ideeën en ontwerpen van de Arts and Crafts Movement hadden een grote invloed in Europa en Amerika (Janson, 2004, 766).

29 De het onderscheid tussen toegepaste kunsten of design en vrije kunst is ook in de huidige artistieke context zowel filosofisch als esthetisch niet meer te verdedigen (Parsons & Blocker, 1993, p. 31)

midden van de negentiende eeuw breekt er voor illustratoren een gouden tijd aan. Ze illustreren zowel voor literaire als voor periodieke uitgaven en kranten. De opkomende burgerij vormt een steeds groter wordende afzetmarkt voor deze uitgaven (Shavit, 1986, p. 134; Thiele, 2003, p. 18; de Bodt, 2010, p.12). Thiele (2003) beschrijft hoe het prentenboek zich als een speciale vorm van gebruiksgrafiek ontwikkelt die de smaak van het burgerlijke publiek volgt. De beroepsillustratoren hanteren onder invloed van de Reformbeweging een gestandaardiseerde beeldtaal die het landelijke leven verheerlijkt. Een uitzonderlijke situatie doet zich voor als de invloedrijke Arts and Crafts Movement²⁸ zich eind negentiende eeuw vanuit Engeland over Europa verspreidt. Deze beweging wil de arbeidersklasse verheffen en de industriële maatschappij verbeteren door de kunst in het dagelijkse leven van de gewone man te integreren. Hun opvattingen worden in Duitsland overgenomen door de Jugendstil en in Nederland door de 'Nieuwe Kunst'. De Jugendstil introduceert bovendien het concept van het Gesamtkunstwerk (id., p. 21). In deze progressieve artistieke kringen kunnen kunstenaars zowel illustreren voor een krant als exposeren in The Royal Academy (de Bodt, 2010, p. 29) omdat het onderscheid tussen vrije en toegepaste kunst opgeheven is.²⁹ Maar dat is slechts enkele kunstenaars zoals Caldecott en Kate Greenaway (1846-1901) gegund. Illustratoren zoals Gustave Doré (1832-1883) of John Tenniel (1820-1914) zijn beroemd en vaak belangrijker dan de auteur van de door hen geïllustreerde tekst. Toch worden ze niet beschouwd als kunstenaars. De Bodt (id., p. 22) geeft als treffend voorbeeld de gespannen relatie die Doré heeft met de gecanoniseerde kunst. Hij beweert alleen maar te illustreren om zijn penselen te kunnen betalen en hij laat zich niet als illustrator maar als kunstschilder fotograferen.

De positie van de illustrator wijzigt in de jaren twintig als sommige revolutionaire kunstenaars zoals John Heartfield (1891-1968), George Grosz (1893-1959) en Käthe Kollwitz (1867-1945) het prentenboek gebruiken als onderdeel van hun agitatiekunst. Thiele wijst er op dat in deze periode van verhoogde sociale en politieke spanning de avant-garde kunststromingen een vrij directe invloed uitoefenen op het prentenboek (2003, p. 23) en bevestigt zodoende de stelling van Eva-Maria Metcalf dat jeugdliteratuur in sociaal woelige tijden makkelijk ingezet wordt als propaganda (Metcalf, 2006, p. 213). Thiele voegt er aan toe dat in zulke periodes geen onderscheid gemaakt wordt tussen kunst voor volwassenen of kinderen (id., p. 24). De invloed van de agitatiebeweging is echter beperkt en van korte duur. Het overgrote deel van de prentenboeken wordt nog steeds gemaakt door beroepsillustratoren. Ze hanteren een beeldtaal die schatplichtig blijft aan het romantische idioom en sporadisch invloeden van de Jugendstil of de Art Nouveau laat zien, stijlen die op dat ogenblik uitdoven. Exemplarisch voor het werk van zulke beroepsillustratoren uit die periode zijn de prenten van de Nederlandse illustratoren Theo van Hoytema (1863-1917) en Rie Cramer (1887-1977) (van Wijk-Sluyterman, 2000, p. 172). De minderwaardige positie van de illustrator wordt dus tijdelijk getemperd maar verdwijnt niet, integendeel zijn positie evolueert eerder in negatieve richting. Dit ondanks het feit dat gereputeerde kunstenaars zoals Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954) en Max Ernst (1891-1976) in de jaren veertig en vijftig illustraties voor kunstenaarsboeken maken. Gerenommeerde kunstenaars laten zich weliswaar in met illustreren maar van een omgekeerde beweging is geen sprake. Voor sommige kunstenaars is illustreren een pure noodzaak (De Bodt, 2010, p. 27). Ze beschouwen het dan ook niet als een onderdeel van hun artistiek oeuvre en stoppen er mee zodra ze van hun kunst kunnen leven. Vaak leidt dat tot een verschil tussen hun artistieke en illustratieve werk. Zo hanteert de Nederlandse modernist Jan Sluyters (1881-1957) voor zijn illustratief werk een meer aanvaarde, toegankelijke stijl die gebaseerd is op Art Nouveau terwijl hij in zijn artistiek werk een minder toegankelijke abstracte beeldtaal gebruikt.

Vanaf de jaren vijftig is er sprake van de ontwikkeling van aparte illustratiestijlen. Deze evolutie wordt sterk beïnvloed door de opkomst van de grafische industrie en de massale verspreiding van boeken, tijdschriften en publicitair drukwerk aan het einde van de negentiende eeuw. Uit die 'Nieuwe Kunst' ontwikkelt zich namelijk een vereenvoudigde stijl die de specifieke schoonheid van industrieel vervaardigde producten tot uiting wil brengen en ze daarom ook als kunstwerken beschouwt (van Wijk-Sluyterman, 2000, p. 173). Het op industriële schaal produceren van gebruiksvoorwerpen stelt specifieke eisen, vandaar de benamingen 'toegepaste

30 De 'gebonden' of toegepaste kunsten staan tegenover de vrije kunsten. Toegepaste kunst richt zich op praktische doeleinden. Een gelijkaardige onderscheid vinden we ook terug in grafisch werk. Drukken gemaakt voor een tentoonstelling zijn vrij grafisch werk, drukken voor een illustraties in een boek of een geboortekaartje zijn gebonden of toegepast grafisch werk.

kunst' (Vermeulen, 2006, p. 15) of 'gebonden kunst' (id.)³⁰ Voor illustratief werk is dit niet zo verwonderlijk als men bedenkt dat veel illustraties in die periode gemaakt worden om gepubliceerd te worden in kranten en tijdschriften (Smid et al., 2003). De stijl die bijvoorbeeld Fiep Westendorp (1916-2004) hanteert is nauwelijks verwant aan de op dat ogenblik belangrijke kunststromingen zoals het expressionisme of de abstracte kunst maar komt voort uit het beeldmateriaal van de grafische industrie zoals het logo-ontwerp of de reclametekening en populaire media zoals strips en cartoons. Behalve de technische restricties, zoals het vermijden van fijne lijnen en details, moesten deze illustraties vlot gelezen kunnen worden. Ingewikkelde composities of onduidelijke, complexe illustraties horen niet thuis in een vluchtig medium zoals een krant. De Bodt beschrijft hoe vanaf de Tweede Wereldoorlog een gescheiden circuit van illustratoren ontstaat die, onder andere door Cobra, met de nek wordt aangekeken (id., p. 33). Karel Appel (1921-2006) en zijn metgezellen Constant (1920-2005) en Corneille (1922-2010) verheffen het boek tot kunstwerk maar weigeren hun kunst tot een illustratie voor een boek te 'verlagen'. De minderwaardige connotatie van illustratief werk heeft volgens De Bodt alles te maken met de dogmatische visie op kunst als autonoom en vrij werk die vanaf de jaren vijftig dominant wordt. Een kunstwerk is volgens deze visie de meest individuele expressie van het meest individuele impressie van de kunstenaar, wat verwoord wordt als *l'art pour l'art*. Het toegepaste aspect maakt illustratief werk heteronoom en daarom kan de illustrator geen onafhankelijk of autonoom kunstenaar zijn. Algemeen beschouwd bevindt de illustrator zich op dat moment in een minderwaardige positie die te vergelijken is met die van een de jeugdschrijver in het grotere systeem van de literatuur. Maar binnen het literaire systeem zelf wordt hij door het jeugdliteraire onderzoek vaak ook nog eens als de minderwaardige partner van de schrijver gezien. Zoals De Bodt het stelt hebben 'literatuurhistorici en filologen [...] het woord altijd boven het beeld gesteld. Illustraties beschouwen ze doorgaans als "versiering"' (id., p. 12).

De autonomistische kunstvisie wordt vanaf de jaren tachtig door de hedendaagse kunst zelf ter discussie gesteld (Vande Veire, 2002, p. 15) zodat de grenzen tussen beeldende kunst, design en populaire visuele media zoals film en fotografie vervagen. De Bodt merkt op dat vanaf de eeuwwisseling een groep zelfbewuste illustratoren actief wordt voor wie het illustratieve en het commerciële net de essentie van hun werk is (2010, p. 12). Ook Vermeulen schetst een gelijkaardige evolutie (2006, p. 25). De hedendaagse positie van de illustrator is daarom vergelijkbaar met die van zijn collega's aan het begin van de twintigste eeuw omdat ze 'het beste van zichzelf [...] geven in interactie met poëtische en filosofische teksten' (id.). Het resultaat zijn prentenboeken die al lang niet meer uitsluitend voor kinderen bedoeld zijn en die behoorlijk wat weerstand vanuit pedagogisch-didactische hoek ondervinden (id., p. 26).

— 2.5.3

DE VISUELE COMMUNICATIE VAN HET PRENTENBOEK

Het prentenboek maakt gebruik van twee tekensystemen: woorden en beelden (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 198). Om de werking van het visuele systeem te verklaren gaat men meestal te rade bij de semiotiek (Nikolajeva & Scott, 2006; Nodelman, 2006; Joosen & Vloeberghs, 2008). Die onderzoekt de manier waarop tekens door middel van hun verwijzende functie betekenis krijgen. Elk teken heeft volgens de semiotiek twee aspecten: de betekenaar en het betekende. De betekenaar is de vorm van het teken zoals dat wordt waargenomen. Het betekende is datgene waar de betekenaar naar verwijst, de betekenis van het teken. De relatie tussen betekenaar en betekende verschilt naargelang het teken een woord of een beeld is. Woorden zijn symbolische tekens omdat de relatie tussen betekenaar en betekende vastgelegd is door conventie. Het teken wordt daarom arbitrair genoemd. Beelden zijn iconische tekens omdat de betekenaar visuele kenmerken bezit van het betekende. Ze imiteren (Barthes, 1985, p. 6) of representeren (Nodelman, 2004, p. 155) de werkelijkheid en veronderstellen daarom minder voorkennis. Woorden veronderstellen inderdaad meer voorkennis. Iemand die het Nederlands niet machtig is, kan de betekenis van bijvoorbeeld het teken 'kat' niet ontcijferen. Aangezien de didactische leesfunctie voor het prentenboek nog steeds dominant is (van der Pol, 2010; Nikolajeva & Scott, 2006) worden de prenten vaak ingezet

31 De termen 'iconische functie' en 'mime-tische functie' worden vaak door elkaar ge-bruikt. Aangezien in deze studie ook het begrip 'iconische figuur' wordt geïntroduceerd is het duidelijker om enkel het begrip 'mimetische functie' te hanteren. Een visueel teken kan dus iconische kenmerken vertonen zodat het teken een mimetische functie bezit.

← vanwege hun iconische of mimetische³¹ functie. Een afbeelding die verwijst naar een object maakt onmiddellijk duidelijk waar het er bij vermelde woord, dat eveneens naar dat object verwijst, naar verwijst. Het gelijkende van de afbeelding van een object met het object waar het naar verwijst wordt door de semioticus Roland Barthes (1985, p. 6) aangeduid met de term *analogon*. De betekenis die de betekenaar op deze manier krijgt is de denotatieve of informatieve betekenis.

Afbeeldingen kunnen echter ook betekenissen overbrengen die niet volledig ter rug te voeren zijn op wat er afgebeeld wordt. Dat zijn de connotatieve of symbolische betekenissen. Om dit te analyseren bespreekt Barthes een aantal stills uit de film *Ivan de Verschrikkelijke* (1945-1946) van Sergej Eisenstein (1898-1948). De analyse van Barthes is bijzonder interessant voor deze studie gezien de verwantschap tussen het prentenboek en film. Barthes analyseert de beelden niet als afzonderlijke werken maar beschouwt ze als onderdeel van een reeks en situeert deze zowel in de film, als in het oeuvre van Eisenstein en bij uitbreiding in het film- en theatergenre (2002, p. 485). Barthes analyseert op een veelzijdige en genuanceerde wijze: het denotatieve niveau is niet enkel de schematisch voorgestelde verwijzing van een teken naar een object maar de verzameling van alle direct afleesbare gegevens zoals de elementen van het decor, de voorgestelde handeling, de personages, hun onderlinge verhouding en hun positie in het verhaal. Het symbolische niveau is de verzameling van de cultureel bepaalde betekenissen die afgeleid worden uit wat er afgebeeld wordt.

Dit symbolische niveau vertoont verschillende aspecten. Barthes maakt een onderscheid tussen een verwijzend, een diëgetisch, een auteursgebonden en een artistiek-historisch aspect. Het verwijzende aspect houdt in dat een afbeelding onmiddellijk verbonden wordt met een bijkomende betekenis. Barthes neemt als voorbeeld hiervan de scène uit de film van Eisenstein waarin keizer Ivan gedoopt wordt door een regen van gouden munten. Deze handeling verwijst naar de traditionele keizerlijke doopplechtigheid. Het diëgetisch aspect houdt in dat een beeld-element betekenissen oproept die naar universele menselijke thema's verwijzen. De overvloed aan goud verwijst op diëgetisch niveau naar rijkdom en macht. Het auteursgebonden aspect geeft de intenties van de auteur aan en verwijst naar een thematiek die gesitueerd kan worden in een bepaald werk of in het gehele oeuvre van de cineast. Het artistiek-historische aspect slaat op de manier waarop de doopscène zich situeert in de traditie van film en theater zodat vergelijking met andere producties mogelijk wordt. Het geheel van de symbolische betekenissen is intentioneel – wat de auteur wil vertellen – en steunt op een gemeenzaam lexicon van symbolen. Het is een betekenis 'd'une évidence fermée, prise dans un système complet de destination' (id., p. 488) die hij als *le sens obvie* aanduidt. Hiertegenover stelt Barthes een betekenisaspect, *le sens obtus*, dat hier aan ontsnapt en de voor de hand liggende betekenisvorming van *le sens obvie* verstoort (id., p. 492). Barthes omschrijft *le sens obtus* als: 'dire le contraire sans renoncer à la chose contredite' (id., p. 493) en argumenteert dat *le sens obtus* de betekenisvorming van het beeld als onderwerp heeft omdat het de constructie van het beeld in functie van het gebruikte medium toont. *Le sens obtus* mag daarom niet gelijk gesteld worden met pastiche of ironie (id.). In de analyses van de stills uit *Ivan de Verschrikkelijke* wijst hij op de dubbelzinnigheid die ontstaat wanneer de vermommen van de acteurs nadrukkelijk in beeld gebracht wordt. De kijker wordt op deze manier geconfronteerd met de filmische constructie van de film (id., p. 503).

De opvattingen van Barthes worden door Nodelman op beperkte wijze toegepast in *Words about Pictures* (1988). Nodelman bespreekt enkel de iconische beeldfunctie en twee functies van *le sens obvie*. Hij stelt namelijk dat de lezer een beeld screent aan de hand van een matrix die fungeert als een systeem van "codes of signification—orderly structures of meaning that are actually unspoken texts" (id., p. 103). Deze matrix is in feite wat Barthes omschrijft als 'l'un système complet de destination'. De kennis van verschillende matrices is niet alleen essentieel maar is volgens Nodelman ook de enige voorwaarde om de betekenissen en mogelijke verwijzingen van een beeld te kunnen begrijpen. De belangrijkste dragers van deze betekenissen en verwijzingen zijn immers de in het beeld afgebeelde objecten. Het iconische aspect van de prenten krijgt bijgevolg in zijn onderzoek de bovenhand en veronderstelt een competente lezer: "Given their saturation with meaning, it is

clear that understanding the subtleties inherent in the pictures in picture books takes great skill and much knowledge" (id., p. 20).

Nodelman heeft ook aandacht voor de symbolische betekenissen die de prenten in een prentenboek kunnen bevatten. De symbolische betekenisvorming situeert zich volgens hem op twee niveaus: een eerste niveau is dat van de algemeen cultureel bepaalde symboliek dat kan vergeleken worden met de verwijzende en diëgetische aspecten van de symbolische betekenisfunctie zoals Barthes die beschrijft. De persoonlijke symboliek van de illustrator put eveneens uit deze voorraad en mag pas in rekening gebracht worden als de illustrator die zelf aanreikt: "Theoretically, this sort of private symbolism can affect the meaning of a picture only for its artist; but the artist's willingness to explain it provides contexts others can share" (id., p. 108). Met andere woorden: de lezer mag zich enkel bedienen van reeds geformuleerde betekenissen. Het tweede niveau van de symbolische betekenisvorming is dat van het onbewuste. Nodelman neemt hier een kritische houding aan. Onbewuste visuele invloeden moeten gedetecteerd en geneutraliseerd worden. Hij verwijst naar het feit dat mensen vaak handelen en denken op basis van onbewuste patronen en stelt dat dit ook een rol speelt bij de betekenisvorming van beelden: "Pictures communicate much to us because they offer visual expressions of such patterns and relationships, whether we are conscious of them or not. The contexts we apply to pictures inevitably outnumber the contexts we are aware of" (id., p. 111). In tegenstelling tot Barthes plaatst Nodelman de beelden enkel in een narratieve, betekenisvormende en niet in een auteursgebonden of een artistieke context. Een illustrator kan niet ongedwongen een eigen stijl ontwikkelen, zoals een vrije kunstenaar dat doet, en moet op zoek gaan naar de meest geschikte stijl(en) om de narratieve betekenissen over te brengen. Bijgevolg zijn illustratoren "... subsidiary artists, their work a parasite on work that already exists (id., p. 79). Mooren neemt de opvattingen van Nodelman over wanneer hij stelt dat illustratoren het unieke vermogen bezitten om "...andere kunstenaars, een zekere stijl of een bepaalde stroming kundig te plagiëren" (Mooren, 2000, p. 124). Voortgaande op deze redenering zou een vernieuwing in de beeldtaal van het prentenboek zich enkel kunnen doorzetten door de integratie van reeds bestaande stijlen. Illustratoren worden, net zoals andere kunstenaars, inderdaad steeds beïnvloed door het artistieke heden en verleden. Die invloeden bepalen echter nooit volledig de gehanteerde beeldtaal. Daarom zijn illustratoren zoals Dick Bruna of Gerda Dendooven (*1962) er in geslaagd een unieke en oorspronkelijk beeldtaal te ontwikkelen net zoals Giotto di Bondone (±1267 – 1337) of Matisse.

Mooren (2000) en Nikolajeva & Scott (2006) gaan voorbij aan het feit dat niet alle beelden of beeldelementen automatisch naar objecten of handelingen verwijzen. Nodelman (1988) heeft wel aandacht voor niet-verwijzende beeldaspecten zoals stijl, perspectief of kleurgebruik. Hij doet dit echter op voorwaarde dat die beeldaspecten gedecodeerd kunnen worden aan de hand van de 'orderly structures of meaning'. Maar een illustrator, en bij uitbreiding elke beeldende kunstenaar, maakt steeds gebruik van compositielijnen, contouren, vlakverdelingen, texturen en contrasten (Gombrich, 2002, p. 23). Deze beeldaspecten bezitten noch een verwijzende functie noch een beschikbare code en kunnen de betekenis van een werk diepgaand beïnvloeden (Arnheim, 1974; Kress & Van Leeuwen, 2006; Acton, 2009). Abstracte kunst toont aan dat beelden die gedeeltelijk, of helemaal niet, naar de realiteit verwijzen toch een betekenis kunnen hebben (Acton, 2009, p. 135; Gombrich, 2002, p. 169). Abstracte beeldelementen zijn tekens die geen mimetische functie hebben en de aandacht op zichzelf vestigen: het zijn reflexieve tekens die naar zichzelf verwijzen en bijgevolg een reflexieve functie hebben. In combinatie met verwijzende, realistische beeldelementen doorbreken ze de mimetische illusie en maken duidelijk dat het mimetische een constructie is en slechts een van de mogelijke manieren om te verwijzen. Reflexieve tekens roepen bij de toeschouwer geen vooraf bestaande betekenissen op. De toeschouwer moet zelf mogelijke betekenissen formuleren en tegen elkaar afwegen. De semiotiek van Barthes houdt geen rekening met deze aspecten zodat plastische en abstracte beeldelementen buiten beschouwing blijven in het onderzoek naar het prentenboek zolang men zijn theorie als uitgangspunt neemt.

De semiotisch gerichte benadering beklemtoont de didactische leesfunctie omdat het decoderen van beeldaspecten beschouwd wordt als het verwerven van

kennis. Die kennis is nodig om complexere beelden of beeldlagen te kunnen ontcijferen. Op deze wijze sluit de semiotische benadering van het beeld naadloos aan bij de dominantie van de didactische leesfunctie van het prentenboek. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de ontspannende leesfunctie wordt geformuleerd als het plezier dat de jonge lezer beleeft aan het waarnemen van kleuren, vormen en personages in de prenten zodat hij gemotiveerd blijft om objecten te leren benoemen of het verhaal te volgen (Nodelman, 1988, p. 4). Voor de meer ervaren lezer bestaat het plezier er in zijn stijlkennis te hanteren om de artistieke kenmerken van de prenten te ontrafelen (id., p. 156). De esthetische leesfunctie van een beeld wordt op deze wijze enkel kunsthistorisch bepaald.

Om beter te kunnen nagaan hoe de prenten in een prentenboek, afzonderlijk en als reeks, in interactie treden met de teksten is het aangewezen om dieper in te gaan op de manier waarop beelden betekenissen genereren en communiceren.

— 2.5.4 DE COMMUNICATIE VAN HET BEELD

De manier waarop beelden betekenen kan door een verbaal-tekstueel gefundeerde semiotiek niet voldoende verklaard worden. De inbreng van concepten en analyses die gebaseerd zijn op het bestuderen van beelden in het algemeen en de studie van de beeldende kunsten in het bijzonder zijn daarom noodzakelijk. Dit laat toe om de visuele communicatie als een taal te definiëren en de specifieke visuele kenmerken en functies te beschrijven. Daarom zullen we eerst uitgebreid aandacht besteden aan Reading Images. *The Grammar of Visual Design* (2006) van Kress en Van Leeuwen waarin het beeld vanuit de semiotiek als een volwaardig communicatiesysteem geanalyseerd wordt. Deze studie behandelt de artistieke context waarin een illustrator werkt niet zodat we aanvullend de studie *Voorstelling en betekenis: theorie van de kunsthistorische interpretatie* (1986) van kunsthistoricus Johan Vanbergen gebruiken om de kunsthistorische en artistieke dimensies van illustratief werk te behandelen. Tenslotte moeten we aandacht besteden aan het feit dat de prenten in een prentenboek als een reeks geconcipeerd worden zodat ze betekenissenkenmerken vertonen van theater, film en het beeldverhaal. Hiervoor steunen we op de analyses van Thiele (2003).

Gunther Kress en Theo van Leeuwen (2006) formuleren een theorie die gebaseerd is op de theorie van de Amerikaanse semioticus Charles Sanders Peirce. Peirce baseert zich op het door Barthes ontwikkelde systeem van iconisch en symbolische tekens maar voegt er een derde categorie aan toe: het indexicale teken (id., p. 8). Het indexicale teken wordt gekenmerkt door een logische, causale of sequentiële relatie tussen betekenaar en betekende. Kress en Van Leeuwen plaatsen deze theorie nadrukkelijk in een sociale context die het arbitraire aspect relateert:

In our view signs are never arbitrary, and 'motivation' should be formulated in relation to the sign-maker and the context in which the sign is produced, and not in isolation from the act of producing analogies and classifications. Sign-makers use the forms they consider apt for the expression of their meaning, in any medium in which they can make signs (id., p. 8).

Een teken is altijd 'gemotiveerd' of intentioneel. Dit betekent dat het door de maker met een bepaalde intentie in een bepaalde context en met specifiek materiaal vervaardigd wordt. Het maken van een teken kan tot onverwachte resultaten leiden en dus nieuwe relaties en betekenissen vormen (id.). Een talig of visueel teken is daarom ook niet steeds het zichtbaar maken van een geschikte en reeds gekende relatie tussen betekenaar en betekende, zij het een iconische, indexicale of symbolische. Op visueel vlak betekent dit dat volgens hen abstracte tekens zoals verfspatten of verfstroken betekenissen kunnen genereren (id., p. 220). Nagaan hoe een schrijver of illustrator de intentie heeft om te communiceren, welke middelen zoals ritme, klankspel, contrast of kleur hij gebruikt en de manier waarop hij die gebruikt, laten de lezer en kijker toe hier een intens genoeg aan te beleven (Serafini, 2009, p. 24). De lezer of kijker komt hierdoor ook tot het besef dat het intentionele de voorwaarde is om tot verrassende en vernieuwende betekenissen te komen. Op het tekstuele niveau maakt dit inzicht reeds geruime tijd deel uit van het jeugdliteraire discours (Hurrelmann, 1981; Van den Hoven, 1994, Nikolajeva, 2005) in tegenstelling tot het visuele niveau waar dergelijke inzichten

schoorvoetend ingang vinden (Vermeulen, 2006; Salisbury, 2008; Evans 2009). De voornaamste redenen zijn het vasthouden aan de mimetische functie van het beeld en de 'talige blik' waarmee de prenten bekeken worden.

Vanbergen (1986) argumenteert dat het spreken of schrijven over beelden een vertaling vereist van het visuele naar het talige medium. Dit heeft twee belangrijke consequenties. De bespreking van een beeld laat niet toe de semantische equivalentie tussen de betekenisvormende elementen – de woorden en zinnen – van de bespreking en de betekenisvormende elementen van het beeld – de picturale elementen – te controleren (id., p. 8). Bij de bespreking van een artistieke tekst kan dit wel omdat men in hetzelfde medium blijft. Een tweede gevolg is dat vaak alleen de voor talige vertaling in aanmerking komende beeldelementen van een werk worden geselecteerd en het niet vertaalbare residu, de plastische vorm, beschouwd wordt als het artistieke of esthetische van het werk (p. 13). Hierdoor wordt het esthetische een zuiver vormelijk gegeven zodat er geen onderscheid gemaakt kan worden tussen de schoonheid van een object dat niet door mensenhanden ontstaan is, zoals een berg of een zonsondergang, of een door de mens vervaardigde vorm zoals een schilderij of een standbeeld. Vanbergen stelt daarom dat de vorm eveneens geïnterpreteerd moet worden omdat die het gevolg is van een bewuste menselijke activiteit. De semantische eenheid van een beeldend werk is volgens Vanbergen niet het woord maar de zin. Deze zin moet men opvatten als een door de kunstenaar visueel geformuleerde bewering (id., p. 10). Het werk is het resultaat van een intentionele act van de kunstenaar waarbij hij een unieke relatie tussen de verschillende waarden van zijn bewering tot stand brengt zodat 'een uniek zinsgeheel' (id., p. 38) ontstaat. Dit unieke zinsgeheel plaatst de kunstenaar in de artistieke traditie omdat andere kunstenaars eveneens putten uit het geheel van visueel formuleerbare waarden.

De studies van Kress en Van Leeuwen (2006) en van Vanbergen (1986) beklemtonen het feit dat de betekenis van een werk niet ontstaat door de detectie van afgebakende beeldelementen maar als gevolg van een proces: de kunstenaar gebruikt bepaalde strategieën om een voor het werk unieke betekenisstructuur tot stand te brengen. Hij kan hierbij uiteraard gebruik maken van beeldelementen met een mimetische functie en een voor de hand liggende denotatieve of symbolische betekenis maar is hiertoe niet beperkt. Beide studies zijn belangrijk om de communicatie van het beeld, en dus van de prenten in een prentenboek, te beschrijven. Niet alleen de denotatieve en symbolische functies bepalen de betekenis van het beeld maar ook de manier waarop een illustrator beeldelementen aanwendt en die in relatie brengt met de tekst en met de andere prenten. Daarom is het zinvol om na te gaan hoe de studies van Kress en Van Leeuwen en van Vanbergen bijdragen tot een beter inzicht in de betekenisvorming en artistieke dimensie van het beeld. Dit inzicht wil ik nadien in relatie brengen met de invloed die de prenten uitoefenen op de lezer tijdens het lezen van een prentenboek. Het aandachtig bekijken van de prenten en het beschrijven van beeldelementen en beeldaspecten, zoals compositie, kleurcontrast of verhouding, die een rol spelen in het interpretatieproces van de prent zijn noodzakelijk om de rijk geschakeerde tekst-beeldinteractie van het hedendaagse prentenboek te analyseren. Dit inzicht vormt tevens het uitgangspunt om de mogelijke bijdrage van het prentenboek op de beeldende geletterdheid van de lezer te beschrijven.

— 2.5.4.1

DE VISUELE COMMUNICATIE ALS BETEKENISSYSTEEM

Kress en Van Leeuwen (2006) beschouwen de visuele taal, net zoals de (gesproken en) geschreven taal,³² als een vorm of modus van een volwaardig communicatiesysteem. Ze verwijzen naar de theorie van Halliday die stelt dat een volwaardig communicatiesysteem drie metafuncties vervult: de ideële, intersubjectieve en tekstuele (id., p. 41). De ideële metafunctie veronderstelt dat de verschillende modi van een communicatiesysteem in staat zijn de ervaringswereld van de mens uit te drukken of te representeren. Ze moeten daartoe objecten die zich buiten het systeem bevinden en hun onderlinge relaties kunnen representeren. De modi bieden hiervoor verschillende oplossingen. De manier waarop teksten de menselijke ervaringswereld uitdrukken verschilt van de manier waarop beelden dat doen. Bovendien biedt elke modus voor een specifieke uitdrukking meerdere

32 Omdat het begrip taal hier een ruimere betekenis krijgt dan het doorgaans als tekstuele en verbale communicatievorm heeft, zal voortaan duidelijk aangegeven worden welke vorm van taal bedoeld wordt. Daarom zal de term 'visuele taal' gebruikt worden om het onderscheid te maken met de verbale of gesproken en de geschreven taal. In dit onderzoek worden de verbale en de tekstuele vorm steeds samen aangeduid met de term 'verbaal-tekstueel'.

33 De term 'tekst' krijgt ook een ruimere betekenis en verwijst in dit onderzoek zowel naar tekstuele als naar visuele constructies. Waar nodig zal een onderscheid gemaakt worden tussen tekstuele teksten en visuele teksten.

← mogelijkheden. De intersubjectieve metafunctie veronderstelt dat de modi in staat zijn de specifieke sociale relatie te representeren die ontstaat tussen de ontwerper-uitvoerder van een teken, het teken in kwestie en de ontvanger. Ook hier zijn telkens meerdere oplossingen mogelijk. Zo laat bijvoorbeeld een naturalistische afbeelding van een persoon een andere intersubjectieve relatie met de toeschouwer ontstaan dan een cartoon of een tekstuele beschrijving van dat personage. De tekstuele metafunctie tenslotte, veronderstelt de mogelijkheid om teksten³³ te construeren waarvan de tekens zowel naar elkaar verwijzen als naar de context waarin of waarvoor ze ontworpen zijn. Meerdere oplossingen zijn ook hier mogelijk. De visuele en tekstuele modi putten uit dezelfde, door een bepaalde cultuur gehanteerde, betekenissen en zijn wat hun semiotisch proces betreft gelijkaardig. Ze hebben echter specifieke manieren om semantische relaties te vormen. De tekstuele modus realiseert bijvoorbeeld een actie door het gebruik van een actief werkwoord terwijl dat in de visuele modus gebeurt door een vector in het beeldvlak. Een vector is een lijn die in het beeldvlak, zoals een pijl, een richting aangeeft. Een locatie wordt in de tekstuele modus gerealiseerd door een plaatsbeschrijving en in de visuele modus door het contrast tussen bijvoorbeeld voor- en achtergrond. Niet alle semantische relaties kunnen door zowel de tekstuele als de visuele modus gerealiseerd worden:

Rather, a given culture has a range of general, possible relations which is not tied to expression in any particular semiotic mode, although some relations can only be realized visually and others only linguistically, or some more easily visually and others more easily linguistically. This distribution of realization possibilities across the semiotic modes is itself determined historically and socially as well as by the inherent potentialities and limitations of a semiotic mode. (id., p. 46)

Om semantische relaties te vormen, maakt de visuele modus gebruik van personages en objecten. Kress en Van Leeuwen duiden die aan met de term participanten om hierdoor hun betrokkenheid in een semiotische actie aan te duiden. De semiotische actie zelf wordt aangeduid met de term proces en het geheel is een representatie. Op basis hiervan ontwikkelen de auteurs een visuele grammatica die het voordeel heeft dat ze kan toegepast worden op een breed gamma aan beelden en hierin zowel het visuele aandeel van de beelden als van de tekstonderdelen nagaat. Deze visuele grammatica is dus voor het prentenboek een uiterst geschikt onderzoeksinstrument.

Er zijn twee soorten participanten: interactieve participanten en voorgestelde participanten. De interactieve participanten zijn de reële ontwerpers van de beelden, die letterlijk in beeld komen, en de reële toeschouwers. Voor het prentenboek is het uitzonderlijk dat de ontwerpers in beeld komen maar deze situatie doet zich soms voor in een film of graphic novel. Omdat deze studie enkel de voorgestelde participanten behandelt wordt met 'participant' steeds de voorgestelde participant bedoeld. De participanten zijn de personages en objecten waarover gecommuniceerd wordt en die de inhoud van het beeld vormen. Kress en Van Leeuwen stellen dat alle beelden kunnen geanalyseerd worden in termen van participant en proces. Hiervoor steunen ze op de vormelijke analyses van Arnheim (1974) die hiervoor met de begrippen volume, vorm, vector en spanning of dynamische kracht werkt. Volumes of vormen zijn eenheden, entiteiten die in een beeldvlak kunnen onderscheiden worden doordat ze onder andere in grootte, vorm, contour of kleur contrasteren: dat zijn volgens Kress en Van Leeuwen de participanten. Dat kunnen ook geometrische of abstracte vormen zijn. Abstracte beeldelementen en tekstuele elementen worden hierdoor op een zinvolle wijze betrokken in de analyse van de prenten. Het uitgangspunt blijft steeds de visuele analyse: "The key to understanding such texts therefore lies above all in an understanding of the visual semiotic means which are used to weld these heterogeneous elements into a coherent whole, into a text" (Kress & Van Leeuwen, 2006, p. 57).

De visuele communicatie maakt volgens de auteurs gebruik van twee typen representatievormen: de narratieve en de conceptuele representatie. Niet alle door de auteurs beschreven processen, behorend tot een narratieve of een conceptuele representatie, zijn relevant voor het prentenboek. Kress en Van Leeuwen betrekken in hun analyse zowel geïllustreerde teksten, websites, schilderijen als wetenschappelijke publicaties en diagrammen. Voor dit onderzoek komen enkel die processen in aanmerking die aangeduid kunnen worden in het prentenboek.

Een beeld is een narratieve representatie als het participanten toont die in een activiteit betrokken zijn; er is een vector aanwezig (id., p. 59). Die vector betreft de participanten in een actie en het beeld 'vertelt' die actie. Een narratieve representatie kan een actief, reactioneel, mentaal of een omgevingsproces bevatten.

Er is sprake van een actief proces (id., p. 63). Dit proces kan duidelijker geanalyseerd worden als men de participant van wie de actie uitgaat als dader beschouwt en de andere participant tot wie de actie zich richt, als het doel. De vector kan gevormd worden door lichamen, ledematen, attributen, werktuigen, objecten of perspectieflijnen die naar het doel leiden. Als in een prent bijvoorbeeld een kind naar zijn moeder wijst dan kan men stellen dat het kind de dader is, het wijzen is het proces, de wijzende arm is de vector en de moeder is het doel. Het actief proces dat tussen de participanten ontstaat kan echter verschillende vormen aannemen. Zoals reeds gesteld is er sprake van een actief proces wanneer er vanuit een participant, de dader, een vector vertrekt naar een andere participant, het doel. Het actief proces krijgt een transactionele structuur omdat er sprake is van een overdracht van een definieerbare dader naar een definieerbaar doel. Het proces krijgt hierdoor bovendien een unidirectionele oriëntatie. De zin 'Anna wijst naar mama' is de tekstuele versie van dit proces. De dader is meestal de opvallendste participant in de prent. Soms is echter maar een stukje of helemaal niets van dader of doel te zien. De transactionele structuur vermindert of verdwijnt en dader of doel worden anoniem. Als in het beeld enkel het wijzende kind te zien is, dan drukt het beeld een actief proces uit maar is het niet-transactioneel omdat het doel van de actie afwezig is. Dit kan tekstueel gerealiseerd worden in de zin: Anna wijst. Als in de prent enkel een wijzende hand te zien is kan dit tekstueel gerealiseerd worden in de zin: Een hand wijst. Het kind en de moeder kunnen ook naar elkaar wijzen zodat er sprake is van een bidirectionele oriëntatie van de transactionele structuur: de beide daders zijn ook elkaars doelen. Tekstueel kan ook dit niet op deze wijze gerealiseerd worden. Zowel kind als moeder worden eerst als dader voorgesteld en kunnen pas daarna als doel optreden in de zin: Anna en haar moeder wijzen naar elkaar.

In een reactioneel proces wordt de vector in een beeld gevormd door een niet fysiek aanwezige lijn, namelijk de kijkrichting van een participant (id., p. 67). De participant is niet met een bepaald doel actief maar is betrokken bij een gebeurtenis of fenomeen: het is een betrokkene. De betrokkene zal een menselijk of dierlijk karakter moeten hebben vanwege de noodzaak van de blik en de hiermee gepaard gaande gelaatsuitdrukking. De gelaatsuitdrukking is een krachtig en suggestief middel om de processen te kleuren (id.). Kress en Van Leeuwen geven een voorbeeld aan de hand van een reclamefoto waarin een man water drinkt terwijl een vrouw dit bekijkt. De vrouw is de betrokkene in dit reactionele proces: ze kijkt naar een fenomeen. Dit fenomeen – de drinkende man – is een actief proces: de man is de dader, het doel is het water en het actieve proces is het drinken. Beide zijn verbonden door de diagonaal van het lichaam van de man zodat er sprake is van een transactionele structuur. Man en water zijn participanten die verbonden zijn in een actief proces dat men tekstueel kan beschrijven als: een man drinkt water. Door de kijkrichting van de vrouw ontstaat er een vector die door de richting van haar onderarm versterkt wordt. Dit reactionele proces wordt gekleurd door de goedkeurende gelaatsuitdrukking van de vrouw. In een reactioneel proces kan het fenomeen niet afgebeeld zijn zodat het beeld een niet-transactionele structuur krijgt. Een personage kan kijken naar een fenomeen dat zich buiten het beeldvlak bevindt. Vaak kan de lezer zich op basis van bijkomende informatie (houding, kleding, achtergrond, attributen) een idee vormen van het fenomeen waar het personage naar kijkt. De lezer vult dan het beeld aan zodat dergelijke beelden erg suggestief kunnen zijn. Wanneer het reactionele proces een transactionele structuur bezit kan die structuur een uni- of bi-directionele oriëntatie hebben. In de reclamefoto is er sprake van een unidirectionele oriëntatie: de vrouw kijkt naar de drinkende man. In het geval dat de drinkende man de vrouw zou aankijken zou er sprake zijn van een bi-directionele oriëntatie.

Het verbale of mentale proces wordt uitgedrukt door een tekstballon die een gesprek of gedachte weergeeft. Een participant wordt in dit proces door een vector verbonden met een inhoud uit een andere taalmodus: de tekstuele.

fig. 12. *Ontleend aan Linus (2007).*

Het omgevingsproces wordt uitgedrukt door de minder belangrijke participanten die afgebeeld worden. Zij hebben geen directe relatie met elkaar en het zijn vaak zijn toevallige voorbijgangers of aanwezigen. Hun afwezigheid zal de hoofdprocessen en dus ook het narratieve gegeven niet verstoren maar belangrijke informatie zal verloren gaan (id., p., 72). Door deze secundaire participanten wordt in feite de omgeving uitgedrukt.

Sommige beelden bezitten geen vector zodat de participanten niet betrokken zijn in een activiteit. De personages doen niets, ze worden aan de lezer voorgesteld. Kress en Van Leeuwen stellen dat deze beelden geen narratieve maar conceptuele representaties zijn (id., p. 79), ze visualiseren een taxonomie. Een conceptuele representatie kan een classificatieproces, een analytisch proces of een symbolisch proces bevatten.

Een classificatieproces verbindt de participanten op basis van een hiërarchie, oorsprong of gemeenschappelijke kenmerken of activiteiten. Het schilderij *Tronende Madonna* (ca. 1280-90) van de Italiaanse schilder Cimabue (ca. 1250- na 1300) (fig. 12) bevat een classificatiestructuur omdat het de participanten verbindt op basis van een hiërarchie. De hiërarchie in een beeldvlak is vaak gebaseerd op het principe van de denkbeeldige zwaartekracht die in een beeldvlak werkzaam is. Personages die zich bovenaan in het beeldvlak bevinden bezitten een hogere energie omdat ze zich aan die denkbeeldige zwaartekracht onttrekken (Arnheim, 1974, p. 30). Dit manifesteert zich duidelijker als er een horizon aanwezig is die het verschil tussen het aardse en het hemelse markeert. Het geeft aan hoog geplaatste elementen de connotatie van het ideale of volmaakte en aan de lager geplaatste elementen het aardse of onvolmaakte. De madonna is het hoogst in de goddelijke rang en is het hoogst in het beeldvlak geplaatst. Ze neemt ook de grootste ruimte in. De haar omringende personages zijn van hoog naar laag in beeld gebracht al naargelang hun goddelijke status: bovenaan de engelen die, elkaar weliswaar overlappend, in volle lengte afgebeeld zijn en onderaan de heiligen van wie enkel het torso in beeld is gebracht. Een voorbeeld van een afbeelding die de participanten verbindt op basis van een gemeenschappelijke oorsprong is een stamboom en een afbeelding op basis van een gemeenschappelijke activiteit is bijvoorbeeld de voorstelling van de leden van een netwerk.

Een analytisch proces relateert de participanten als delen van een geheel. Het meest elementaire analytische proces is: "a visual 'this is'" (Kress & Van Leeuwen, 2006, p. 91). Het 'dit is' vereist twee soorten participanten: de eigenaar en de attributen. De eigenaar is het geheel waarmee de andere participanten, de attributen, verbonden worden. De eigenaar is vaak een personage dat voorgesteld wordt. Het personage 'bezit' meerdere kenmerken, zijn attributen. Dit voorstellen of introduceren van personages wordt frequent toegepast in prentenboek, strip, fotografie en film. De beginprent van *Mr Gumpy's Outing* (1990) van John Burningham (°1936) is hier een goed voorbeeld van. De belangrijkste participant, meneer Gumpy is eigenaar van bepaalde kenmerken of attributen. Zo 'bezit' meneer Gumpy een specifieke hoed, gieter, jas en een specifiek uiterlijk. Eigenaar en attributen worden op hun beurt gesitueerd in een groter geheel. In de prent is dat het landschap waaruit we kunnen afleiden dat het dag is, voorjaar of zomer en dat meneer Gumpy op het platteland woont en actief is geweest in zijn tuin. Afhankelijk van de kennis en ervaring van de lezer wordt dit gegeven aangevuld met connotaties omtrent het leven op het platteland, werken in de tuin, man zijn en zo verder. Op een dergelijk manier wordt de grote villa voorgesteld in de openingsprent van *Voices in the Park* (1989) van Browne. De villa 'bezit' een bepaalde architectuur, lichtinval en is op een bepaalde manier gepositioneerd in een groter geheel, de nette, onpersoonlijke en dure stadswijk. Deze specifieke omgeving zal connotaties oproepen die uiteraard geheel anders zijn dan die van een rurale omgeving. Een analytisch proces veronderstelt steeds een selectie omdat er bewust specifieke kenmerken getoond of weggelaten worden. De illustrator had meneer Gumpy op een totaal andere manier kunnen uitbeelden en ook andere attributen kunnen geven. Dit bewust selecteren en positioneren kan men meestal volgen in de schetsen die de illustratie voorafgaan. De bijzondere waarde van het voorstellen van personages is volgens Kress en Van Leeuwen niet de ideationele maar de intersubjectieve functie van de visuele taal. De personages zijn opvallend en vaak gedetailleerd in beeld gebracht. Dit wordt in contrast gebracht met een vereenvoudigde omgeving of een vlakke

34 De notie van 'vraag' en 'aanbod' moet nauwkeurig gehanteerd worden. Frank Serafini (2009) stelt dat als er een vector tussen twee participanten ontstaat omdat ze naar elkaar kijken, er sprake is van 'aanbod'. Kress en Van Leeuwen behouden de notie 'aanbod' echter voor een beeld waarin de participant zich laat bekijken zonder oogcontact te maken met de toeschouwer. In de prent die Serafini beschrijft, kijken de twee participanten elkaar aan. Er is volgens Kress en Van Leeuwen sprake van een narratieve representatie met een actief proces dat bidirectioneel is. Dit onderscheid is belangrijk omdat de participanten in een actie betrokken zijn waarvan de lezer slechts een getuige is. De interactie met de lezer is in dit geval kleiner dan bij een beeld dat een vraag of een aanbod formuleert, zoals bijvoorbeeld een portret.

achtergrond. Het portret is hiervan een duidelijk voorbeeld. Het bevat geen vector, het is niet narratief en geeft ook geen aanleiding tot classificatie. Het laat de kijkers wel toe om nauwkeurig en zonder schroom de kenmerken of attributen van de persoon na te gaan en allerlei bedenkingen te maken. Doordat de blik van de participant dikwijls naar de lezer gericht is, ontstaat een fictieve intersubjectieve relatie en wordt de lezer emotioneel betrokken. Het portret wordt daarom vaak gebruikt in prentenboeken. Een abstracte kunstwerk kan volgens de auteurs ook analytisch zijn: 'It analyses reality in terms of Possessive Attributes, highly abstract ones' (id., p. 90). Eigenaar en attributen zijn in dit geval nauwelijks of helemaal niet bepaald, dat wordt aan de interpretatie van de toeschouwer overgelaten. Het werk kan dus op verschillende manieren geïnterpreteerd worden.

Symbolische processen drukken de identiteit of de betekenis uit van een participant. De eigenaar ontleent zijn betekenis door de relatie die ontstaat met zijn symbolisch attribuut. Een bekend voorbeeld van zulk een symbolisch proces is het aureool dat boven het hoofd van Rooms-Katholieke goden en heiligen afgebeeld wordt. De kunstenaar kan putten uit een immense hoeveelheid symbolisch geladen attributen die elke cultuur gedurende eeuwen heeft opgebouwd. Een eigenaar kan ook zonder attribuut uitgebeeld worden en krijgt zijn betekenis door de symbolisch geladen omgeving of handeling. Een voorbeeld hiervan is *Het Dodeneiland* (1880) van Arnold Böcklin (1827-1901) (fig. 13). De indruk ontstaat dat de symbolische betekenis inherent is aan het landschap.

De tekstuele en visuele communicatie maken allebei gebruik van het concept van de impliciete lezer om de interactie tussen auteur en reële lezer tot stand te brengen. Het grote verschil tussen de visuele en tekstuele interactie is dat een illustrator gebruik maakt van een participant die in een beeldvlak aan de toeschouwer worden voorgesteld. Deze participanten interageren met elkaar zodat er narratieve of conceptuele structuren ontstaan. Maar de participanten interageren ook met de lezer. Het unieke van het visuele com-



fig. 13. Ontleend aan Linus (2007).

municatiesysteem is dat het de toeschouwer een rechtstreekse aanblik kan bieden van een bestaande of mogelijke realiteit door het toepassen van de perspectiefregels en door het feit dat de participanten wat betreft belichting, kleur, volume en textuur zodanig uitgevoerd kunnen zijn dat er een grote overeenkomst ontstaat met de reële wereld van de kijker. De overeenkomsten geven aanleiding tot allerlei intellectuele en subjectieve connotaties. Het beeld krijgt hierdoor een subjectieve waarde. Dit in tegenstelling tot een diagram of een pictogram dat eerder een objectieve, informatieve waarde heeft. Bovendien kunnen de participanten die over een visueel vermogen beschikken zoals mensen, dieren of antropomorfe wezens de toeschouwer direct aankijken. Als de vector van de participant op de toeschouwer gericht is ontstaat er op imaginair niveau een relatie tussen het 'ik' van de lezer en 'de ander' van het beeld, eventueel versterkt door een bepaald gebaar of attribuut. Deze fictieve relatie kan de emotionele kenmerken zoals verdriet, agressie, jaloezie of vreugde van een reële relatie oproepen. De kunstenaar zal de blik van 'de ander' construeren met de bedoeling het 'ik' van de kijker in deze relatie te betrekken. Hij formuleert volgens Kress en Van Leeuwen een vraag (id., p. 118). Kijkt de participant de toeschouwer niet aan dan stelt de eerste zich bloot aan de onderzoekende blik van de laatste. De kunstenaar stelt in dit geval geen vraag maar biedt de figuur aan (id., p. 119).³⁴ De toeschouwer stuit op een barrière en krijgt slechts een onvolledig contact met de figuur. Een dergelijke relatie is gebaseerd op de codes en kenmerken van het naar elkaar kijken in het reële leven. In prentenboeken zal vooral de manier waarop ouders naar kinderen kijken en hoe volwassenen denken dat kinderen naar elkaar of naar volwassenen kijken aan bod komen. De unieke capaciteit van het beeld om een ruimte op een plat vlak te suggereren laat ook toe om afstand en standpunt van de toeschouwer als betekenisvolle kenmerken te gebruiken. De afstand ten opzichte van een afgebeelde figuur krijgt een gevoelswaarde die verwijst naar de sociale code van een cultuur en de intimiteit van een relatie. Hoe beter men iemand kent, des te dichter men die persoon kan benaderen. De prenten in een prentenboek kunnen de betrokkenheid van de toeschouwer met de afgebeelde figuur verhogen door het gebruik van close-ups.

Vaak wandelt de figuur op het einde van het verhaal weg van de toeschouwer om de relatie te beëindigen.

Door het creëren van een fictieve ruimte waarin participanten een positie innemen, bepaalt de illustrator ook het standpunt van de lezer, met andere woorden, vanuit welke hoek en hoogte hij het tafereel gadeslaat. Het standpunt van de kijker ten aanzien van de participant beïnvloedt de kijkervaring en kan door de illustrator ook bewust gehanteerd worden. Het standpunt wordt bepaald door een horizontale en een verticale as. Op de horizontale as wordt de betrokkenheid groter naarmate de toeschouwer meer frontaal tegenover de figuur wordt geplaatst. Op de verticale as verschaft een hoog standpunt niet alleen een overzicht maar ook een gevoel van controle en macht. Kijkt de figuur de toeschouwer op gelijke hoogte aan dan is er sprake van een gelijkwaardige relatie. Een kikvorsperspectief zal de toeschouwer in een minderwaardige positie brengen. Bovendien is in culturen met een leesrichting van links naar rechts de linkerhelft van een beeldvlak verbonden met een notie van gekend of gegeven en de rechterhelft met het nieuwe. Het centrum fungeert als stabiel rustpunt of ook als transitzone tussen het ideale en het aardse of tussen het gegeven en het nieuwe (id., p. 197). In doorlopende teksten, zowel visuele als tekstuele, kan elk nieuw gegeven op zijn beurt een gekend gegeven worden voor het erop volgende nieuwe gegeven. Dit principe versterkt in feite het reeds beschreven principe van de synergie tussen tekst- en beeldbetekenissen (cf. 2.4.4).

Een prent kan zowel narratieve als conceptuele representaties bevatten die met elkaar vervlochten zijn en het beeld een gelaagdheid geven. Er kunnen meerdere acties tegelijk getoond worden die zich simultaan of successief verhouden. Een beeld kan dus complexe processen tonen en bijgevolg ook een complexe narrativiteit bezitten. Kress en Van Leeuwen geven een voorbeeld van de manier waarop zowel een gerenommeerd kunstschilder als Rembrandt als twee achtjarige kinderen deze structuren vermengen en op een eigen wijze in een compositie ordenen (id., p. 149-153). Gelaagdheid komt tot stand door de compositie die er op gericht is de participanten en hun mogelijke acties op een betekenisvolle en coherente wijze tot één geheel te ordenen. Compositie wordt in de kunsttheorie vaak beschreven aan de hand van esthetische en vormelijke criteria zoals harmonie, evenwicht en ritme. In het milieu van het grafisch ontwerp zal men eerder spreken over het verrassingseffect of de aantrekkingskracht ten aanzien van een bepaalde doelgroep. Volgens Kress en Van Leeuwen gaat het in beide gevallen om dezelfde semiotische functie van het componeren:

As we have seen, in many magazine advertisements [...] the top section, the 'promise of the product', is the most salient element due to its size. This suggests, not just that such advertisements attempt to make readers notice the attractive picture first, so as to 'hook' them, but also that Ideal and Real are ranked in importance and opposed to each other in this way. Composition is not just a matter of formal aesthetics and of feeling, or of pulling the readers (although it is that as well); it also marshals meaningful elements into coherent texts and it does this in ways which themselves follow the requirements of mode-specific structures and themselves produce meaning.

Rhythm and balance also form the most bodily aspects of texts, the interface between our physical and semiotic selves. Without rhythm and balance, physical coordination in time and space is impossible. They form an indispensable matrix for the production and reception of messages and are vital in human interaction. Moreover, it is to quite some degree from the sense of rhythm and the sense of compositional balance that our aesthetic pleasure in texts and our affective relations to texts are derived. (id., p. 203)

De narratieve en conceptuele representaties en de daaruit voortvloeiende processen zijn een goede manier om de betekenisvorming van de prenten in een prentenboek na te gaan en de visuele narrativiteit in relatie met de tekstuele narrativiteit te analyseren. Door gebruik te maken van algemene categorieën zoals participant en vector kunnen zowel de prenten als de tekstuele onderdelen zoals tekstblokken of titels als participanten in de betekenisvorming betrokken worden: typografie en lay-out zijn niet langer een grafisch surplus. Kress en Van Leeuwen stellen dat de interesse van de kunstenaar in maatschappelijke gegevens en zijn bekommernis om deze interesse in een gecondenseerde vorm zo adequaat mogelijk weer te geven niet mag beperkt worden tot de opvatting dat kunstenaars enkel maar vaststaande betekenissen tussen betekenaar en betekende zichtbaar maken.

Ze benadrukken dat: "Mature" signmakers produce signs out of that interest, always as transformations of existing semiotic materials, therefore always in some way newly made, and always as motivated conjunctions of meaning and form' (id., p. 12). Ondanks deze vaststelling gaat de visuele grammatica van Kress en Van Leeuwen niet dieper in op de persoonlijke artistieke visie van een kunstenaar of de ontwikkeling van zijn stijl.

— 2.5.4.2

HET BEELD ALS ARTISTIEKE COMMUNICATIE

35 De term 'modus' zoals Vanbergen die hanteert duidt op de artistiek vernieuwende status van een werk. In dit onderzoek zullen we de term 'artistieke modus' gebruiken om verwarring te vermijden met de manier waarop Kress & Van Leeuwen deze term gebruiken.

36 Een artistiek motief onderscheidt zich van een visueel narratief motief doordat het enkel op visuele wijze structureert of connotaties oproept. Een visueel narratief motief krijgt betekenis door zijn narratieve functie (cf. 2.5.4.3).

Kunsthistoricus Vanbergen (1986) gaat dieper in de betekenis van stijlontwikkeling en de artistieke communicatie. Hij doet dat aan de hand van de begrippen typus, modus,³⁵ stijl en intentie. De artistieke traditie en de persoonlijke intentie van de kunstenaar zijn voor hem bepalend voor de specifieke betekenis en artistieke waarde van een werk. Het is dus aangewezen deze aspecten in dit onderzoek op te nemen.

De participanten en de semantische relaties die hen verbinden kunnen in een genre of in het oeuvre van een kunstenaar vaak terugkomen, ze worden als typerend (typus) ervaren. In het genre van de religieuze schilderkunst is de kruisaflegging hiervan een typisch voorbeeld. Voor het prentenboek kunnen we de ontmoeting van Roodkapje met de wolf als voorbeeld nemen want een typus is vaak gebaseerd op cultuurhistorisch erfgoed zoals Bijbelse verhalen, sprookjes of gezegden. Het beeld doet beroep op de verbaal-tekstuele voorkennis van de toeschouwer. Het bepalen van de identiteit van de personages, de iconografie, is een belangrijk onderdeel van de kunsthistorische studie. De iconografie kan men beschouwen als het antwoord op de vraag wie de voorgestelde figuur is en wat er gebeurt. In een prentenboek wordt de identiteit van de personages meestal bepaald door de tekst omdat een tekstuele identificatie eenvoudiger is dan een visuele. Er kunnen typische voorstellingen onderscheiden worden zoals die van het argeloze, het vereenzaamde of het ondeugende kind, de zorgende moeder, de strenge stiefmoeder en dergelijke. De studie van dergelijke typische voorstellingen zou de artistieke ontwikkeling van de illustrator en zijn positie in de illustratieve en artistieke traditie kunnen verduidelijken. De typus is geen eenduidig, vooraf vastgelegde constructie maar wordt in elk werk opnieuw en verschillend gerealiseerd. Een kunstenaar zal de typus inbedden in de compositie van zijn beeld en de relaties tussen de participanten trachten te definiëren om tot een betekenis te komen.

Een artistiek motief³⁶ is elk element dat, zowel inhoudelijk als vormelijk, een functie heeft in het tot stand komen van de betekenis van de typische voorstelling. Zo zal elke illustrator de ontmoeting van Roodkapje met de wolf op zijn manier uitwerken. Hij kan hierbij gebruik maken van motieven. Een motief moet in dit geval ruimer opgevat worden dan een participant of een attribuut. Het kan dus zowel een menselijke figuur, voorwerp, handeling, houding, gebaar zijn maar ook een lijn, kleur of compositieschema zijn. De illustrator kan bijvoorbeeld een specifieke rode kleur als motief gebruiken in zijn illustraties voor het verhaal van Roodkapje. Hij gebruikt het rood in dat geval niet alleen voor het kapje maar ook voor de bloemen, de wijn, het bloed of het patroon op een kledingstuk. Het gebruik van de rode kleur overstijgt daardoor het obligate gebruik voor het kapje en komt zodoende als betekenisvol en structurerend element te voorschijn. De manier waarop de kunstenaar motieven uitwerkt en hanteert onderscheidt zijn werk van dat van andere kunstenaars. Daarom wordt het gecodeerd karakter van het motief duidelijk bij vergelijking met werk van andere kunstenaars. Het heeft bovendien een louter artistieke betekenis: "Een van de voorwaarden [...] om de betekenis van een motief te herkennen is dat het een tekenkarakter heeft en niet louter herkend wordt als een werkelijkheidsgegeven of een literair-cultureel thema" (Vanbergen, 1986, p. 62). Voor het prentenboek zijn dergelijke motieven erg belangrijk omdat ze de reeks prenten op een visuele manier verbinden en betekenissen suggereren.

De modus is de wisselwerking tussen typus en motief en geeft aan hoe een specifiek werk zich verhoudt ten opzichte van een genre. Een te letterlijke herhaling van typische elementen leidt tot stereotype beelden. Een afwijking trekt de aandacht omdat de verwachtingshorizon wordt uitgebreid en de toeschouwer zich bewust wordt van het door hem gehanteerde verwachtingspatroon. De waarneming wordt aangescherpt en rijker "All discoveries are discoveries not of likeness

37 Het begrip 'stijl' wordt soms onterecht toegepast. Pantaleo (2009) bespreekt de pastiche van stijlen die Lauren Child gebruikt in haar prentenboek *Who's Afraid of the Big Bad Book?* (2002). Bij nader inzien blijkt dat hiermee het vermengen van fotografische elementen en getekende elementen bedoeld wordt. De fotografische elementen worden consequent gebruikt als textuur of setting. Ze zijn als motief een deel van de stijl van Child geworden (cf. 4.3). Zoals Doris Reske (2003) aantoont is er sprake van een werkelijke stijlvermenging in de prenten die Erlbruch maakte voor *Die Menschenfresserin* (1996) van Valérie Dayre (Reske, 2003).

38 Een uitgave in deze reeks is het boekje *Naar de kermis* (2001).

but of equivalences which enable us to see reality in terms of an image and an image in terms of reality (Gombrich, 2002, p. 292). Een te grote afwijking maakt het werk onbegrijpelijk omdat de typus niet meer herkenbaar is en de interpretatie alle grond verliest. Een afwijking en zekere mate van redundantie zijn dus noodzakelijk: "Het specifieke betekenisstype en dus de originaliteit van een werk is gelegen in de wijze waarop de kunstenaar betekenisimplicaties die afwijken van die van het genre in zijn voorstelling opneemt" (Vanbergen, 1986, p. 72). De modus is de factor die de artistieke aanvaarde grenzen van een bepaalde periode verlegt en nieuwe types en genres in een traditie installeert. Hij verklaart waarom de artistieke traditie dynamisch is: 'Doordat hij het conventiesysteem van wat als het artistieke domein herkend wordt, doorbreekt, bewerkt hij een nieuwe geleding in deze artistieke traditie' (id., p. 79). Deze vaststelling sluit perfect aan bij de polysysteemtheorie van Itamar Even-Zohar. Stijl wordt door Vanbergen bepaald als 'een raamwerk van gevestigde (typus) of nieuwe (modus) modellen' (id., p. 105) die als schema fungeren om een bepaalde thematiek tot uitdrukking te brengen. Dit raamwerk ondergaat veranderingen. De kunstenaar negeert, selecteert en manipuleert vormproblemen die zich aandienen in een bepaald stijl.³⁷ De creativiteit van de kunstenaar bestaat er in de combinatiemogelijkheden binnen het regelsysteem van een bepaald genre uit te breiden of het regelsysteem te veranderen.

Omdat een illustrator voor een prentenboek een reeks prenten maakt die in combinatie met de tekst een verhaal vertelt, zullen narratieve elementen in zijn werk de nadruk krijgen. Personages, handelingen en locaties komen in verschillende omstandigheden en vanuit verschillende standpunten meerdere keren in beeld. Een illustrator kan zijn personages als min of meer vaststaande combinaties uitwerken zodat die typerend worden voor zijn stijl en dus in feite opnieuw een typus vormen. De stijl van Bruna wordt getypeerd door de min of meer constante combinatie van doorgedreven abstrahering en stilering, eenvoudige en gesloten lijnvoering, kleurenschema, frontale positie van de personages en afwezigheid van perspectief. In sommige werken is de selectie en manipulatie zodanig gerealiseerd dat ze exemplarisch wordt voor een bepaalde stijl. De manier waarop Picasso vormproblemen zoals ruimte, kleur, houding, expressie en contour 'oplost' in de *Guernica* (1937) is exemplarisch voor het Kubisme en is daarom ook in heel wat verwante werken als onderliggend schema aan te wijzen (Vanbergen, 1986, p. 110). De creativiteit van Bruna bestaat er in dat, op het moment dat hij de figuur van Nijntje ontwikkelt, hij het illustratieve genre vernieuwde door de motieven van zijn grafisch werk voor boekomslagen van thrillers, zijnde een hoge graad van abstractie, stilering en het gebruik van kleurvlakken te combineren met motieven uit het werk van Fernand Léger (1881 - 1955), Matisse en Appel, respectievelijk voor de zwarte contourlijn, de heldere egale kleuren en het frontale aanzicht. Dezelfde combinatie van kenmerken wordt nadien in heel wat prentenboeken gekopieerd, zoals in de reeks met het figuurtje Musti³⁸ of in succesvolle merchandisingfiguren zoals Hello Kitty. Dit toont aan dat het werk van Bruna exemplarisch is. De relatie tussen typus, artistieke modus en stijl brengt een kunstenaar dus in verband met een dynamische artistieke traditie en geeft aan hoe hij zich als creatief individu uitdrukt in zijn werk.

Kress en Van Leeuwen plaatsen de visuele communicatie in een sociale context: het beeld is zowel het uitdrukken van als het overdragen van een boodschap. Ook Vanbergen (id., p. 119) stelt dat het belangrijk is om de betekenisvorming in een communicatieproces te situeren. Hij doet dit aan de hand van het begrip intentie. De kunstenaar heeft een bepaalde intentie met zijn werk. Deze intentie creëert een kader waarbinnen de communicatie tot stand komt. Die communicatie hoeft niet per definitie helder en afgelijnd maar kan ook dubbelzinnig, storend of tegendraads zijn, zoals Vloeberghs opmerkt (2005, p. 47). De kenmerken van de communicatie worden, net zoals de betekenissen van een werk, niet op voorhand geselecteerd maar ontstaan tijdens het scheppingsproces, ze zijn in feite het scheppingsproces. Bovendien is de communicatietoon ook niet constant. Bepaalde delen zijn duidelijk gedefinieerd terwijl andere dat nauwelijks of niet zijn. Dit is naast de inhoudelijke en vormelijke kenmerken een manier om ritme en dynamiek in één beeld of een beeldenreeks te creëren (Dewey, 2005, p.174). Het in kaart brengen van de verschillende tekst-beeldrelaties in een prentenboek zoals Nikolajeva en Scott (2006) dat doen heeft daarom enkel zin als men rekening houdt met de

39 Het citeren van deze analyses valt buiten het kader van dit onderzoek. De geïnteresseerde lezer verwijs ik graag naar de analyse van de cover van een damesblad en 'Dubbelportret van de Doopsgezinde prediker Cornelius Claesz Anslo en zijn vrouw Aeltje Gerritsdr Schouten' (1641) van Rembrandt (1606-1669) door Kress en Van Leeuwen (2006, pp. 190-193) en naar de analyse van 'La Céante' (1931) van Magritte (1898-1967) door Vanbergen (1986, pp. 148-154).

intentie van de illustrator en de auteur om op een bepaald moment een bepaalde visualisering of formulering te gebruiken en een specifieke tekst-beeld relatie te hanteren.

Bij het maken van een artistiek werk spelen ervaring, kunde, maatschappelijk en persoonlijke motieven, vormproblemen zoals de tekst-beeld relatie en artistieke conventies een rol. Het afleiden van de betekenis van een kunstwerk tot één van deze categorieën leidt tot een eenzijdige analyse. Vanbergen wijst op het gevaar om het kunstwerk louter als neerslag van een cultuur te beschouwen. Hij geeft als voorbeeld het *Lam Gods* (1432) waarin Jan van Eyck (ca. 1390 – 1441) en Hubert van Eyck (ca. 1366 – 1426) betekenissen realiseren die niet door het, voor onze normen, uitgebreide en erg strenge iconografisch programma van de religieuze en maatschappelijke doctrine van die periode te verklaren zijn. Volgens Vanbergen (id., p. 120) kan een kunstwerk ook niet louter als egodocument beschouwd worden omdat men niet kan aantonen dat de kunstenaar er in geslaagd is zijn verwoorde intenties ook effectief in het werk te realiseren. Als de verbaal-tekstuele uitspraken van de kunstenaar zo belangrijk zijn kan men zich bovendien afvragen waarom er dan nog geschilderd of getekend moet worden. De kunstenaar blijft afhankelijk van de artistieke traditie waarin hij werkt: 'Elk formeel of inhoudelijk element, elk stijl-procedé dat hij voor zijn voorstelling kiest, wordt vooraf in zijn betekenis bepaald door de functie die het had binnen de code van de artistieke traditie waarin hij staat en waaraan hij het ontleent' (id., p. 122). De intentie van de kunstenaar achterhalen is in feite achterhalen wat hij gemaakt heeft. Daarom kan onderzoek naar de persoonlijkheid van de kunstenaar, zijn levensomstandigheden en het ontstaan van zijn werk ons een beter beeld helpen vormen hoe het werk in een artistieke traditie gesitueerd is.

De studie van tekeningen, ontwerpen en schetsen, kan ons inlichtingen verschaffen over de wijze waarop de kunstenaar bv. de formele elementen als specifieke combinaties van kleuren, van schaduw en licht, diepte en vlak in opposities organiseert, overeenkomstig - of in afwijking van - de geldende typen in een traditie. [...] Vandaar dat men kan stellen dat de bedoeling van de kunstenaar op de eerste plaats een artistiek karakter heeft, d.w.z. dat zij minder gericht is op de boodschap als op het medium, waardoor zulk een boodschap als betekenis van het werk herkend kan worden. (id., p. 123)

Dit citaat bevestigt in feite de semiotische functie van het componeren zoals die door Kress en Van Leeuwen geformuleerd is. Daarom is het bij het bekijken en beschrijven van de reeks prenten in een prentenboek noodzakelijk de compositie als uitgangspunt te nemen en niet enkel het herkennen en benoemen van de voorgestelde figuren, objecten of handelingen. De compositie is immers de aanleiding om de semantische relaties tussen de representanten na te gaan, typische voorstellingen en motieven te herkennen en die in verband met andere prenten in het boek te brengen. Bovendien kunnen stijkenmerken aan bod komen die de prenten in het oeuvre van de illustrator en in een breder artistieke kader plaatsen. Tenslotte maakt de compositie de artistieke intentie van de illustrator duidelijk en vormt het de basis voor de esthetische kwaliteit van de prenten.

Zowel Kress en Van Leeuwen als Vanbergen passen hun theoretische inzichten toe in de analyses van enkele werken. Ze tonen hierdoor aan dat hun terminologie en werkwijze tot een gedetailleerde en genuanceerde analyse kunnen leiden die zowel de beeldende, de esthetische en ideologische kwaliteiten van het werk omvat.³⁹

— 2.5.4.3

DE BEELDENREEKS ALS DRAMATURGISCHE COMMUNICATIE

De manier waarop een illustrator composities uitwerkt en met elkaar verbindt lijkt erg op het werk van een theater- of filmregisseur. Thiele (2003, p. 48) merkt op dat een prentenboek in feite het ensceneren is van een script en verwijst in dit verband naar de dramaturgische theorie van Bernard Asmuth. Volgens deze theorie wordt een drama opgebouwd door de handeling, het script en de enscenering. De handeling omvat alle elementen die een aandeel hebben in het tot stand komen van een actie. Dit is uiteraard de handeling zelf maar ook de houding, de spreektoon en de attributen. Het script bevat monologen of dialogen maar ook aanwijzingen voor de enscenering. Door de uitvoering op een podium doorbreekt het theaterstuk de zuiver literaire vorm en wordt het een mengvorm tussen literatuur

en uitvoeringskunst. De invloed van het podium en het gebruik van auditieve effecten doet allerlei subtypes en nevenstrategieën ontstaan die eigen zijn aan het theater. Het simultaan vertellen en uitbeelden van een verhaal is ook eigen aan gedrukte narratieve media zoals het stripverhaal, het prentenboek of de graphic novel. Thiele (id., p. 49) wijst op de grote invloed die film en televisie uitoefenen op het lezen van beelden of beeldreeksen en op het toepassen van narratieve en dramaturgische structuren. Vooral de montage als principe van uittrekken of samendrukken van tijd en ruimte heeft de hedendaagse visuele perceptie van beelden sterk beïnvloed. De montage is een visuele manier om 'open plekken' te creëren. Montage bewijst in feite dat de visuele auteur het concept van de impliciete kijker hanteert. De toeschouwer zal bij het invullen van die open visuele plekken immers zijn visuele competenties moeten aanspreken. Ook het gebruik van visueel narratieve motieven is verwant met film en theater. Een visueel-narratief motief verleent een beeldelement een functie in het visueel vertellen van een verhaal. Vaak bezit zo'n visueel-narratief een symbolische betekenis of functioneert het als *pars pro toto*. Visueel-narratieve motieven steunen vaak op cultureel bepaalde betekenissen en worden zodanig gemanipuleerd dat ze in de narratieve context ingebed worden. Een klassiek voorbeeld is de suggestie van een hakenkruis op het moment dat in een verhaal een of andere dictator de macht overneemt.

Film en televisie hebben een beeldtaal ontwikkeld die kinderen direct aanspreekt (id., p. 50) en die een samenspel is van filmische betekenselementen, montage, visueel esthetische kwaliteiten en geluid. Een illustrator kan beroep doen op deze visuele codes en strategieën, ze combineren met de codes uit de beeldende kunst en ze door eigen toevoegingen moduleren. Vanuit de invalshoek van theater en film worden de visueel-narratieve strategieën van het prentenboek duidelijker: "Das Bilderbuch als Bühne zu betrachten, erlaubt, seine szenischen und narrativen Qualitäten wahrzunehmen, wie z.B. den Auftritt der Akteure, die Entfaltung des Handlungsraumes, die Kulisse, das Dekor" (id., p. 49). De prenten in een prentenboek verschillen van een zelfstandig kunstwerk doordat ze in eerste instantie als een narratieve reeks gecomponeerd zijn. Zoals reeds aangehaald is dit geen minderwaardige artistieke activiteit. Een prent betekent meer dan haar narratieve inhoud. Men mag er niet van uitgaan dat een prent uit een prentenboek als afzonderlijk visueel beeld per definitie onvolledig is en niet als zelfstandig werk kan fungeren zoals Mooren en Ghonem-Woets dat beweren (2007). Het principe van de synergie (Sipe, 1998) toont aan dat de lezer zowel tekst als illustraties tijdelijk als afzonderlijke gehelen beschouwt. De relaties die de lezer construeert tussen beide zijn niet zozeer het gevolg van de onvolledigheid van het beeld of de tekst maar eerder van het feit dat ze op elkaar inhaken. Deze situatie is erg gelijkend met het muzikale principe van het contrapunt. Elke stem in een contrapuntisch muziekstuk is volwaardig en bevat een of meerdere thema's en doorwerkingen. Thema en doorwerkingen worden in de andere stemmen getransponeerd zodat de stemmen naar elkaar verwijzen zonder aan zelfstandigheid of volledigheid in te boeten. Het samenspel van deze stemmen geeft echter een synergetische meerwaarde. Als voorbeeld van een samenspel op basis van onvolledigheid kan men in de muziek een wals van Chopin (1810-1849). De begeleiding van de linkerhand is fragmentarisch en heeft de melodie van de rechterhand nodig om als een muzikaal geheel te klinken.

Bepaalde prenten zullen eerder als het samengebalde relaas van een climax opgebouwd zijn en daardoor het karakter van een zelfstandig werk hebben. Andere prenten zullen eerder opgebouwd worden als overgang tussen twee hoogtepunten en meer contextueel gebonden zijn. Dit zegt echter niets over hun compositische of artistieke waarde. Vaak bezitten zulke overgangsprenten een hoge visuele en esthetische waarde omdat de tekstueel-narratieve druk minder groot is en de prent als 'sfeerbeeld' of rustpunt fungeert. Voor de lezer is het feit dat de prenten als reeks gepresenteerd worden belangrijk omdat hij bewust of onbewust een samenhang zal zoeken tussen de beelden. Dit belet hem echter niet de prent als een afzonderlijke compositie te beschouwen en te appreciëren. Heel wat bekende werken in musea zijn een deel van een oorspronkelijk geheel wat noch de toeschouwers, noch de kunsthistorici belet deze werken te appreciëren of te analyseren.

— 2.6

**HET PRENTENBOEK
ALS SAMENSPEL TUSSEN
WOORD EN BEELD**

Zoals reeds werd vermeld (2.1) worden prentenboeken sinds eind jaren tachtig systematisch als een geheel van prenten en teksten geanalyseerd. Nodelman beschrijft het prentenboek als een specifieke kunstvorm: 'it is the unique rhythm of pictures and words working together that distinguishes picture books from all other forms of both visual and verbal art' (1988, p. 276). Deze bepaling wordt onderschreven door heel wat onderzoekers (Lewis, 2001; Thiele, 2003; Nikolajeva & Scott, 2006; Kiefer, 2008; Colomer, Teresa et al., 2010). De veelzijdigheid van het prentenboek leidt er toe dat de interactie tussen tekst en beeld vanuit verschillende perspectieven benaderd wordt. We baseren ons voor een overzicht van de verschillende benaderingen op de studie van Nikolajeva & Scott (2006).

— 2.6.1

**DE DIDACTISCHE
BENADERING**

De didactische benadering van de tekst-beeldinteractie is dominant (Nikolajeva & Scott, 2006; Van der Pol, 2010). Prentenboeken worden beschouwd als vehikels die kennis overbrengen. De positie en functie van het prentenboek in de doorgaande leeslijn is een duidelijk voorbeeld van deze benadering. Dat blijkt uit de specifieke eisen die zowel aan teksten, beeld als aan de tekst-beeldinteractie worden gesteld.

Zo stelt Mooren (2000) dat van de tekst wordt verwacht dat die zo geschreven is dat de vooraf bepaalde doelstellingen inzake taalverwerving gehaald kunnen worden met behulp van een volwassene of een meer ervaren lezer. Dit kan door allerlei tekstvormen zoals herhaling, rijm, vraag- en antwoordspel op een aantrekkelijke manier toe te passen. Taalverwerving wordt vaak in het brede kader van de sociale en culturele ontplooiing gesitueerd. Van de prenten wordt verwacht dat ze de kindlezer gedurende de peuterfase helpen objecten of begrippen te benoemen en te herkennen. Gedurende de kleuterfase moeten ze de kindlezer helpen een verhaal te lezen, te beleven of na te vertellen. Prenten moeten daarom op een bescheiden manier, duidelijk en afgelijnd, objecten en situaties tonen. Naarmate de lezer beter kan lezen, een grotere woordenschat heeft en minder afgeleid zal worden, mag de prent meer elementen tonen en meer aandacht vragen. Ellen Handler Spitz (2000) ziet het prentenboek als een kunstzinnig instrument dat kinderen leert omgaan met een veelheid aan culturele waarden en menselijke emoties. Zij hecht belang aan de esthetische leesfunctie maar plaatst die in het kader van de psychologische ontwikkeling van de kindlezer. De didactische benadering stelt de interactie tussen beeld en tekst in dienst van kennisoverdracht en culturele socialisatie. De tekst-beeldinteractie wordt op deze manier een secundair kenmerk van het prentenboek. Bovendien worden de doeleinden van kennisoverdracht en socialisatie enkel tekstueel en talig begrepen. Mooren stelt, verwijzend naar een uitspraak van illustrator Joke van Leeuwen (°1952), dat het prentenboek als een poortje naar de woorden beschouwd moet worden (Mooren & Ghonem-Woets, 2007). De prenten worden ingezet als een ondersteunend medium en krijgen een beperkt aandeel in de tekst-beeldinteractie van het prentenboek toegewezen. Ze worden als gevolg daarvan uitsluitend als iconische tekens beschouwd die een mimetische functie vervullen. Prentenboeken worden immers niet gebruikt om het beeldend communiceren of de beeldende creativiteit te bevorderen. De esthetische leesfunctie van de prent wordt vaak beperkt tot de evaluatie van de wijze waarop de illustrator de mimetische verwijzing tot het essentiële weet terug te dringen (Nodelman, 1988, p. 97). De expressie en de sfeer van de prenten kunnen voor de lezer een vroege initiatie zijn in gecanoniseerde kunstwerken en kunststijlen (Mooren, 2000, p. 137).

— 2.6.2

**DE KUNSTHISTORISCHE
EN KUNSTKRITISCHE BENADERING**

De kunsthistorische benadering beschouwt de prenten uit prentenboeken als artistieke objecten. De tekstuele inbreng wordt doorgaans genegeerd en de klemtoon ligt op de beeldende en technische analyse van de prenten. Die worden in

een kunsthistorische context gesitueerd en visuele kenmerken zoals stijlverwantschap, design, techniek en materiaal worden besproken. Vaak hebben deze publicaties de vorm van een catalogus en worden ze uitgegeven naar aanleiding van een tentoonstelling. Ze beperken zich vaak niet tot het prentenboek en behandelen het illustratief werk van de illustratoren als een oeuvre. De afgebeelde prenten zijn echter meestal prenten uit prentenboeken omdat heel wat illustratoren hierdoor bekend zijn geworden.

De Bodt en Kapellen bespreken in *Prentenboeken. Ideologie en Illustratie 1890-1950* (2003) de evolutie van illustraties voor het Nederlandstalige prentenboek vanuit een kunsthistorisch perspectief waarbij ze de invloed van de eigentijdse kunststromingen en pedagogische opvattingen duiden. De tekst-beeldinteractie van het prentenboek komt summier ter sprake, zoals bij de bespreking van het in 1925 verschenen *Daar was eens... Vertelsrijmkens. Uit den hoop gegrabbeld door Hendrik van Tichelen met prenten van Felix Timmermans* (id., p. 51).

Ook Vermeulen behandelt in *Buiten de lijntjes gekleurd* (2006) het werk van Vlaamse illustratoren vanuit kunsthistorisch standpunt. Ze schetst de ontwikkeling van illustratief werk voor het kinderboek in Vlaanderen vanaf 1900. In deze ontwikkeling markeert ze 1990 als het moment waarop illustratoren met hun illustraties een eigenzinnige dialoog met de tekst aangaan en hierin zelfs de overhand nemen. Vermeulen selecteert illustratoren die ze belangrijk acht voor deze ontwikkeling en bewijst dit door hun prenten te analyseren op basis van verwijzingen naar de beeldende kunst. Hoewel niet expliciet gewijd aan het prentenboek zijn veruit de meeste afgedrukte illustraties afkomstig uit prentenboeken. Vermeulen legt de klemtoon op de esthetische leesfunctie.

Salisbury (2007) heeft een gelijkaardige werkwijze. Hij bespreekt het werk van illustratoren wiens werk hij op internationaal niveau vernieuwend acht en presenteert een aantal illustraties. Veruit de meeste in het boek afgebeelde prenten komen uit prentenboeken. Hij situeert het prentenboek in de context van het postmodernisme, de technologische evolutie en vermeldt de complexere wordende tekst-beeldinteractie.

In 1966 wijdt de Franse filosoof Michel Foucault (1926 – 1984) een kritisch essay aan twee voorstudies van *Woordbreuk der beelden* (1929) van Magritte (fig. 14; fig. 19) en legt op verhelderende wijze de complexe tekst-beeld relaties bloot. Foucault stelt bij de eerste studie vast dat die, vanwege het uitnodigende karakter van het aanwijzend voornaamwoord 'dit', de betekenis van het woord 'pijp' en de gelijkenis van de tekening met een reële pijp, de toeschouwer er onvermijdelijk toe brengt de tekst met de tekening te verbinden.

Het is echter onmogelijk "om te zeggen dat de bewering juist, verkeerd, of met zichzelf in tegenspraak is" (Foucault, 1988, p. 18). Om hierop greep te krijgen vergelijkt Foucault het werk met een kalligram. Een kalligram beschrijft hetzelfde op twee verschillende manieren omdat de tekst de vorm aanneemt van het object waar het naar verwijst. Zoals bijvoorbeeld het woord 'wolk' dat de vorm van een wolk heeft (fig. 15).

Maar Magritte verstoort de stabiele tautologische verhouding door de tekstuele ontkenning van de visuele gelijkenis. Waar men een bevestiging verwacht, zoals in een aanwijsprentenboek of didactisch werk, ontkent hij die. De toeschouwer wordt op die manier gedwongen beeld en tekst als een constructie te begrijpen en in te zien dat zulke constructies gemanipuleerd kunnen worden. Zowel beeld als tekst zijn in dit werk immers geschilderd. De manipulatie leidt tot een onstabiele situatie met als gevolg een heleboel "kruisingen, of liever over en weer gerichte aanvallen" (id., p. 28). Een eerste interpretatie van deze voorstudie kan uitgaan van de veronderstelling dat het woord 'dit' verwijst naar de afbeelding van de pijp om daaruit af te leiden dat die afbeelding niet uit dezelfde constructie bezit als het woord 'pijp'. Dit kan als volgt schematisch weergegeven worden (fig. 16)

Een tweede interpretatie kan uitgaan van de veronderstelling dat 'dit' slaat op de tekstuele uitspraak om daaruit af te leiden dat de tekstuele bewering niet in staat is om een pijp, waarvan de afbeelding gegeven wordt, adequaat voor te stellen. Dit kan als volgt schematisch voorgesteld worden (fig. 17).

Tenslotte kan het woord 'dit' ook opgevat worden als verwijzend naar het geheel van beeld én tekst, zodat het geheel ontkend wordt (id., p. 30) en de gewoonte



fig. 14. Ontleend aan: Foucault (1988, p. 10)



fig. 15.



fig. 16. Ontleend aan: Foucault (1988, p. 28).



fig. 17. Ontleend aan: Foucault (1988, p. 29).



fig. 18. Ontleend aan: Foucault (1988, p. 29).

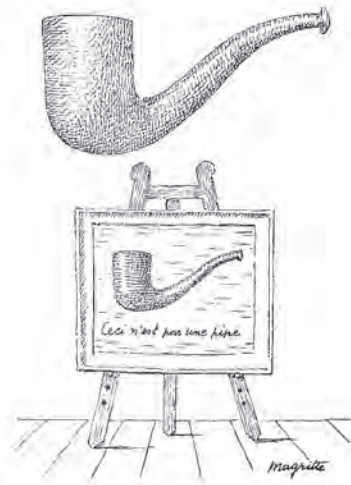


fig. 19. Ontleend aan: Foucault (1988, p. 13).

om woorden of beelden met hun verwijzing te bevestigen in vraag gesteld wordt. Dit kan als volgt schematisch voorgesteld worden (fig. 18).

De analyse van de tweede studie is complexer dan de eerste omdat er meer elementen op de tekening staan. De tekening van de eerste voorstudie is nu afgebeeld als een schilderij dat op een schildersezelt staat. Erboven is eenzelfde, maar veel grotere pijp te zien (fig. 19).

Foucault zegt hierover: "In feite annuleren deze elementen die tegen elkaar in worden geworpen of zelfs eenvoudigweg naast elkaar staan, de intrinsieke gelijkheid die ze in zich schijnen te dragen, en er tekent zich een zich langzaam een open netwerk van overeenkomstigheden af" (id., p. 62). De auteur gaat de mogelijk relaties na die de verschillende beeldelementen kunnen genereren (id. p. 62-64). De pijp op het schilderij is een afbeelding van de grote pijp. Die laatste is op zijn beurt een vereenvoudigde afbeelding van een pijp en verwijst naar meerdere reële pijpen. Bij zowel de kleine pijp als de grote erboven wordt hun 'getekend' zijn en dus hun geconstrueerd zijn beklemtoond. Bovendien is de grotere pijp 'onrealistisch' groot in vergelijking met die op het schilderij, zodat het geconstrueerd zijn van het schilderij maar een dubbele klemtoon krijgt. De tekst krijgt, door het feit dat hij eveneens op het schilderij getekend is, eenzelfde klemtoon op zijn geconstrueerd zijn zodat de bewering van de tekst in vraag gesteld wordt. Foucault merkt ook op dat het samengaan van betekenissen van twee beeldelementen zich tegen dat van een derde element kunnen richten: "Samengebracht door de lijst van het schilderij die om ze heen staat, worden beide, tekst en onderste pijp, medeplichtigen: de aanduidende macht van de woorden en de toelichtende macht van de tekening verraden de bovenste pijp en ontzeggen deze verschijning zonder oriëntatiepunten het recht zich een pijp te noemen" (id., p. 64). Maar het samengaan van de betekenis van de twee getekende pijpen kan de bewering van de tekst neutraliseren omdat zij een gelijkenis vertonen met een reële pijp en de tekst niet. Er zijn nog twee mogelijkheden: de zin 'Ceci n'est pas une pipe' kan in relatie gebracht worden met de grote pijp om te stellen dat de pijp van het schilderij geen pijp is, het is slechts de afbeelding van een afbeelding. Tenslotte kunnen alle beeldelementen samenwerken zodat men de betekenis van deze voorstudie kan samenvatten als: "Niets van dit alles is een pijp, maar een tekst die een tekst nabootst; een tekening van een pijp die een tekening van een pijp nabootst; een pijp (getekend als ware het geen tekening) die de nabootsing is van een pijp (getekend op de wijze van een pijp die zelf geen tekening zou zijn)" (id., p. 64). Hiermee brengt Foucault volgens mij het domein in kaart van de veelvuldige en genuanceerde relaties die kunnen ontstaan als men beeld en tekst met elkaar in interactie laat treden.

De kunsthistorische en kunstkritische vervolledigt de overwegend didactische en jeugdliteraire benadering van het prentenboek door te wijzen op de invloed van de picturale kwaliteiten van de prenten zoals compositie, ruimte, kleurwerking of de grafische kwaliteiten van de prenten. Door illustratief werk in een kunsthistorische context te plaatsen wordt niet enkel het belang van de stijlkenmerken van de illustrator maar ook die van stijlverwantschap en stijlverwijzing aangetoond. De prenten worden echter als afzonderlijke werken gepresenteerd en besproken. Hun samenhang als reeks wordt genegeerd waardoor bepaalde betekenissen en motieven, die enkel tevoorschijn komen als met de prenten als een reeks bekijkt, niet behandeld worden. De tekst-beeldinteractie wordt meestal summier vermeld. Het essay van Foucault vormt een waardevolle uitzondering.

— 2.6.3

DE LITERATUURTHEORETISCHE EN SEMIOTISCHE BENADERING

De literatuurtheoretische benadering beschouwt het prentenboek als een literair object en bespreekt literaire kenmerken zoals de opbouw van het verhaal, de karaktertekening, setting, intertekstuele verwijzingen of maakt kritische analyses van de ideologische lading. De literatuurtheoretische benadering heeft de grote verdienste dat ze het prentenboek als genre in de jeugdliteratuur heeft afgebakend. Literatuurtheoretische analyses hebben aangetoond dat het prentenboek, ondanks de eenvoudige structuur van de vertelling, een onmiskenbare literaire waarde kan hebben. Het prentenboek is vanuit deze benadering op de eerste plaats een literaire vertelling. De prenten worden als een verlengde of een tijdelijke vervanging van de tekstueel-talige vertelling beschouwd zodat de

tekst-beeldinteractie, als ze al vermeld wordt, vanuit dit standpunt beschreven wordt. In de leeservaring zijn de prenten een addendum dat de aantrekkelijkheid en artistieke waarde van het prentenboek verhoogt. Het narratieve, socio-culturele, artistieke en esthetische aandeel van de prenten blijft meestal buiten beschouwing.

Een klassiek voorbeeld is de studie *Language and Ideology in Children's Fiction* (1992) van John Stephens. Ondank het feit dat heel wat van de door hem geanalyseerde teksten uit prentenboeken komen bespreekt hij de prenten niet en wordt de interactie met de bijbehorende prenten niet vermeld. Prentenboeken worden nog vaak op deze wijze geanalyseerd in wetenschappelijke artikelen en lezingen voor symposia. Zo gaat Claudia Lewis (2001) op zoek naar de meesterlijke toets in de vertelling van enkele klassieke Engelstalige prentenboeken door zich de volgende vraag te stellen: 'How much leeway can writers give themselves as they choose the story's words? How much of a gap in understanding can the young child sustain? He likes sounds, but sense is crucial too' (id., p. 200). Taalspel en ritme verwijzen enkel naar de literaire kenmerken van het prentenboek.

De semiotisch geïnspireerde benadering baseert zich op de semiotische inzichten die vanaf het midden van de vorige eeuw ontwikkeld werden door onder andere Barthes (cf. 2.5.3) en Peirce. Omdat Barthes de semiotiek toegepast op visueel werk uit de populaire media zoals film, fotografie of de reclameposter, worden zijn inzichten vrij direct aangewend in het onderzoek naar het prentenboek. Het semiotische uitgangspunt leidt haast onvermijdelijk naar de tekst-beeldinteractie omdat zowel tekst als beeld vanuit hetzelfde theoretische kader behandeld worden.

Ik gaf reeds aan dat Nodelman zich in zijn studie *Words about Pictures* (1988) baseert op de semiotiek van Barthes (cf. 2.5.3). Dit resulteert in een tekstueel-talige benadering van het beeld en heeft gevolgen voor zijn interpretatie van de tekst-beeldinteractie. Hij gaat uit van feit dat de tekst de betekenis van het beeld kan beïnvloeden en omgekeerd (id., p. 220). Maar deze beïnvloeding is in essentie ironisch omdat de tekst betekenissen aanbrengt die het beeld niet bevat (id., p. 221). Nodelman stelt dat dit ook in omgekeerde richting werkt, namelijk dat de beelden de tekst kunnen beïnvloeden, maar werkt dit niet uit aan de hand van een concreet voorbeeld. Uit zijn argumenten blijkt dat de tekst in de tekst-beeldinteractie een richtinggevende functie heeft. Prenten moeten precieze informatie geven over het voorkomen van figuren in een ruimte vanwege de veelheid en vaagheid van alle denotatieve en connotatieve betekenissen die de afbeeldingen met zich kunnen meebrengen. Prenten bevatten bovendien geen tijdsverloop zodat ze erg moeilijk een verhaal kunnen vertellen zonder de hulp van een tekst. De tekst informeert de lezer zodoende over wat er belangrijk is in het aanbod van de prent en waar hij op moet letten om het verhaal te kunnen volgen (id., p. 211). Een prentenboek lezen is voor Nodelman vooral een kwestie van het toekennen van de juiste betekenissen. De didactische leesfunctie is bijgevolg voor Nodelman primair.

Sipe bespreekt de tekst-beeldinteractie van het prentenboek in *How Picture Books Work: A semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships* (1998) die hij aanduidt als synergie en baseert die op de semiotische opvattingen van Peirce. Waar Nodelman eerder het elkaar beperken van woord en beeld benadrukt (Nodelman, 1988, p. 223) legt Sipe de klemtoon op het samenwerken van woord en beeld. Dit samenwerken leidt tot betekenissen die meer zijn dan de som van de afzonderlijke woord- en beeldbetekenissen. Hierdoor kunnen vernieuwende inzichten ontstaan en ook nieuwe opties. De tekst-beeldinteractie is synergetisch van aard en Sipe situeert die interactie in een esthetische en literatuurtheoretische context. De didactische leesfunctie wordt verbonden met de esthetische leesfunctie.

William Moebius (1990) baseert zich eveneens op de theorie van Barthes en stelt dat het prentenboek een wereld representeert waarin de denotatieve, letterlijke betekenisvorming primeert en verhalen praktische oplossingen kennen. Maar volgens Moebius kunnen goede prentenboeken bij de representatie van een wereld ook abstracte begrippen en concepten betrekken. Bovendien ontstaat er vaak een betekenisverschuiving, 'a semic slippage' (id., p. 252) omdat woorden en beelden verschillende of zelfs tegenstelde informatie verstrekken over het hoe en wat van het verhaal. Hierdoor ontstaat een bufferzone van mogelijke, nog niet geverifieerde betekenissen. De kenmerken van de gerepresenteerde wereld vereisen

40 Moebius stelt: 'Each of the foregoing aspects of the 'presented world' requires our prior knowledge of the world outside the text for adequate recognition' (1990, p. 255). Het is onduidelijk wat hij verstaat onder 'the world outside the text'. Beperkt hij deze wereld tot die van de visuele waarnemingen of omvat deze het geheel van de menselijke belevingen en ervaringen. In het laatste geval is het moeilijk vol te houden dat een lezer eerst de 'unspeakable and unseeable motherlove' (id., p. 254) moet 'kennen' vooraleer dit als dusdanig te kunnen 'herkennen' in het boek. De ervaring van moederliefde wordt door de aparte vertelling van het prentenboek verrijkt en uitgebreid tot het onuitsprekbare en onzichtbare van deze liefde.

← kennis van de wereld buiten het boek⁴⁰ om de elementen, waarmee de representatie is opgebouwd, adequaat te herkennen. De diepere betekenis achter de directe, denotatieve betekenis van de prenten is op te sporen aan de hand van patronen of schema's. Hierdoor vormt de lezer een net van associaties die hem toelaten zoveel mogelijk betekenissen te genereren. Ook bij Moebius primeert de didactische leesfunctie.

Het semiotisch uitgangspunt van de aangehaalde studies is waardevol voor de studie van de tekst-beeldinteractie van het prentenboek. De semiotische inzichten blijken een waardevol uitgangspunt te zijn om de communicatie van een beeld of de beeldenreeks van een prentenboek te analyseren.

— 2.6.4

DE VISUEEL-NARRatieve BENADERING

De visueel-narratieve benadering concentreert zich op de prenten, afzonderlijk of als reeks, en vormt een tegengewicht ten opzichte van de literatuurtheoretische benadering. De prenten worden nauwkeurig bekeken en beschreven aan de hand van een aantal parameters zoals lijn, kleur, perspectief en compositie. In dit opzicht loopt de werkwijze parallel met een literaire analyse. De wijze waarop de illustrator zijn karakters vorm geeft, in beeld brengt en regisseert loopt als een rode draad doorheen de analyses. Visuele verhaallijnen en motieven worden geduid, stijlkenmerken worden ontleed en eventuele verwijzingen naar andere visuele werken worden besproken. Ook plastische kenmerken zoals het gebruik van bepaalde materialen of technieken komt aan de orde. De tekst wordt meestal vanuit typografisch – en dus louter visueel – standpunt geanalyseerd zodat ook bij deze benadering de tekst-beeldinteractie nauwelijks ter sprake komt.

Jane Doonan analyseert in haar studie *Looking at Pictures in Picture Books* (1993) twee prentenboeken die ze op de eerste plaats benadert als artistiek objecten. Ze wijst op het belang van de boekarchitectuur en het meermaals bekijken en doorbladeren van het boek. Vervolgens worden de prenten in detail besproken, een werkwijze die ze aanduidt als 'close looking in context' (id. p. 21). De prenten worden geanalyseerd aan de hand van de begrippen lijn, kleur, vorm, standpunt, ritme, patroon en typografie. Hoewel ze in de inleiding het prentenboek als een artistiek object duidt en wijst op mogelijke stijlverwantschappen met de beeldende kunst, valt deze artistieke context weg in de analyses van de prentenboeken. Doonan besteedt veel aandacht aan de tekst op het vlak van ritme, rijm en typografische kwaliteiten maar gaat niet dieper in op de tekst-beeldinteractie. Indirect geeft ze wel aan dat deze interactie een meerduidig karakter kan hebben (id., p. 11). Doonan plaatst het lezen en analyseren van prentenboeken in een educatief kader en wijst op het grote belang ervan voor de esthetische ontwikkeling van de kindlezer. Ze verbindt hiermee de didactische met de esthetische leesfunctie.

Thiele focust in zijn studie *Das Bilderbuch* (2003) op de esthetische leesfunctie van het prentenboek en plaatst de ontwikkeling en perceptie van het hedendaagse prentenboek in een kunsthistorisch, socio-cultureel en een pedagogisch kader. Thiele voert een pleidooi om de tekst-beeldinteractie met open blik te onderzoeken om er de artistieke en esthetische waarde van te ontdekken. Dit kan volgens hem enkel maar door het prentenboek te bevrijden van commerciële en pedagogische belemmeringen. Artistieke beelden kunnen dan ongehinderd in dialoog kunnen treden met literaire teksten. Hierdoor worden de prenten niet uitsluitend als een ondersteuning of illustratie van de tekst beschouwd en kan het volledige scala aan tekst-beeldinteracties verkend worden (id., p. 51). Thiele stipt hierbij aan dat de tekst-beeldinteractie ook aanleiding kan geven tot meerduidigheid (id., p. 65).

De visueel-narratieve benadering corrigeert, net zoals de kunsthistorische, de dominantie van de didactische benadering maar heeft het voordeel dat ze het prentenboek als een vertelling in boekvorm behandelt. Hierdoor worden de visueel-narratieve kenmerken zoals motief, ritme en handeling belicht. Begrippen die belangrijk zijn voor het interpreteren van een visueel voorgestelde vertelling worden aangebracht en in de analyses gebruikt. De studie van Doonan richt zich sterk op de reeks prenten in een afzonderlijk boek. Er worden geen vergelijkingen gemaakt met het werk andere illustratoren of kunstenaars zodat socio-culturele en artistieke invloeden niet aan bod komen. Thiele situeert het prentenboek wel in

een socio-cultureel en artistiek kader zodat hij duidelijk aangeeft dat illustratoren zich niet opsluiten in een artistiek bastion.

— 2.6.5

DE BENADERING UITGAANDE VAN DE WOORD-BEELDINTERACTIE

Een aantal studies legt meteen de focus op de tekst-beeldinteractie en tracht op deze wijze de specifieke 'tekst' die ontstaat door de samenwerking van woord en beeld te verklaren en in kaart te brengen. Het voordeel van deze benadering is dat ze zich concentreert op het wezenlijke kenmerk van het prentenboek en vanuit dit standpunt relaties en verwantschappen met andere media duidt.

Denise Agosto ontwikkelt in haar artikel 'One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks' (1990) een model om de verschillende tekst-beeldrelaties te verbinden met de leeservaring. Agosto beschouwt het prentenboek waarin tekst en beeld hetzelfde verhaal vertellen als een 'twice-told tale' (id., p. 267). Een prentenboek waarin tekst en beeld elk een eigen aandeel hebben in het verhaal is een 'interdependent tale' (id.). Enkel in de laatste categorie is er volgens haar sprake van een interactie tussen woord en beeld. Deze interactie kan twee kenmerken vertonen: een uitbreidend en een contradictorisch kenmerk. In prentenboeken met een uitbreidend kenmerk wordt het verhaal dat de tekst vertelt uitgebreid, versterkt of vervolledigd door de prenten en omgekeerd. Prenten en tekst geven tegenstrijdige informatie in prentenboeken met een contradictorisch kenmerk. De beide basiskennmerken bevatten meerdere soorten tekst-beeldinteractie zoals ironie, humor, transformatie of onthulling. Het bestuderen van de tekst-beeldinteractie is voor Agosto belangrijk omdat dit de invloed van het lezen van prentenboeken aantoont voor de ontwikkeling van de geletterdheid van het kind en zijn appreciatie voor kunst (id., p. 277).

In zijn studie *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text* (2001) levert Lewis kritiek op het onderbrengen van prentenboeken in vakjes zoals Agosto dat doet. Hij wijst op het feit dat een prentenboek meerdere kenmerken tegelijkertijd kan bevatten vanwege zijn flexibel en absorberend vermogen (id., p. 44). Het opstellen van taxonomieën heeft volgens Lewis het negatieve effect dat men zich vooral concentreert op het plaatsen van een prentenboek in het juiste vakje en minder oog heeft voor zijn complexe en variabele structuur. Als alternatief voor het opstellen van allerlei categorieën suggereert hij het prentenboek te beschouwen als een systeem van wisselende, door een specifieke tekst-beeldinteractie gerealiseerde, evenwichten. Door hun interactie creëren zowel woord als beeld voor elkaar een omgeving waarin elk zich kan laten gelden (id., p. 54). Hierdoor beklemtoont Lewis het unieke karakter van elk prentenboek. Dit unieke karakter ontvouwt zich pas volledig door de lezing. Dat heel wat prentenboeken een loopje nemen met regels en conventies toont volgens hem aan dat prentenboeken lezen een kritisch-vormende en creatieve impact heeft (id., p. 79). De literaire competenties zijn voor Lewis even belangrijk als het leesplezier zodat hij de didactische, ontspannende en esthetische leesfunctie verbindt.

Nikolajeva en Scott stellen in *How Picturebooks Work* (2006) meteen de vraag naar de 'tools for decoding the specific 'text' of picturebooks, the text created by the interaction of verbal and visual information' (id., p. 4). Om die specifieke tekst aan te duiden ontleen ze de term *iconotekst* aan Kristin Hallberg (id., p. 11). In plaats van de verschillen tussen prentenboeken te benadrukken vertrekken Nikolajeva en Scott van de typologie van het prentenboek. Ze maken wel een strak onderscheid tussen de prenten als iconische en de tekst als conventionele tekens. Op basis hiervan stellen ze dat: 'The function of pictures, iconic signs, is to describe or represent. The function of words, conventional signs, is primarily to narrate' (id., p. 1). Hierdoor wordt ook de invloed van de semiotiek in hun opvattingen duidelijk. Omdat hun typologie het gehele gamma van prentenboeken omvat werd ze opgenomen als vertrekpunt voor deze studie (cf. 2.1). Uitgaande van de uitersten positioneren de auteurs de prentenboeken op basis van hun mogelijke tekst-beeldinteractie: symmetrisch, complementair, uitbreidend, contrapuntisch en een tekst-beeldinteractie die men als een syllepsis kan opvatten. Nikolajeva en Scott beperken zich in hun analyses tot de prentenboeken met een symmetrische, uitbreidende en tekst-beeldinteractie. In het schema (cf. fig. 1) worden de vijf mogelijke vormen van tekst-beeldinteractie onder elkaar vermeld. Hoe ze zich

tot elkaar verhouden blijft onduidelijk omdat de volgorde in het schema niet die is van hun artikel 'The Dynamics of Picturebook Communication' (2000). In dit artikel suggereren ze immers dat de uitbreidende tekst-beeldinteractie minder intens is in vergelijking tot de complementaire:

... in symmetrical interaction, words and pictures tell the same story, essentially repeating information in different forms of communication. In enhancing interaction, pictures amplify more fully the meaning of words, or the words expand the picture so that different information in the two modes of communication produce a more complex dynamic. When enhancing interaction becomes very significant, the dynamic becomes truly complementary. Dependent on the degree of different information presented, a counterpointing dynamic may develop where words and images collaborate to communicate meanings beyond the scope of either one alone. An extreme form of counterpointing is contradictory interaction, where words and pictures seem to be in opposition to one another. This ambiguity challenges the reader to mediate between the words and pictures to establish a true understanding of what is being depicted. (id., pp. 225 – 226)

De verschillende tekst-beeldinteracties worden vervolgens door de auteurs in verband gebracht met literatuurtheoretische parameters zoals setting, karaktertekening, vertelperspectief, tijd en beweging, representatie en modaliteit en ten slotte metafoor, meta fictie, intertekstualiteit en paratekst. Aan de hand van concrete voorbeelden wordt telkens nagegaan welk effect dit op het interpretatieproces heeft. Nikolajeva en Scott stellen vast dat het hedendaagse complexe prentenboek door zijn meerduidigheid de lezer uitdaagt (2006, p. 261) en dat door het visueel-narratieve aandeel van de prenten jonge, niet ervaren lezers op gelijke voet komen te staan als de meer ervaren lezers. Ze steunen hiervoor op de inzichten van Lacan die stelt dat jonge kinderen die nog niet kunnen lezen en schrijven zich in een imaginaire fase bevinden waarin het beeldend communiceren belangrijk is. Door zich de tekens van de taal eigen te maken betreedt het kind de symbolische fase. Zoals reeds aangehaald (cf. 1.1) worden deze inzichten uitgewerkt door Vloeberghs (2000). In hun analyses benadrukken Nikolajeva en Scott de esthetische en ontspannende leesfunctie.

De benadering vanuit de tekst-beeldinteractie levert een aantal belangrijke inzichten over de totstandkoming en de impact van de iconotekst van het prentenboek. Essentieel is de constatering dat de tekst-beeldinteractie een wisselend, dynamisch systeem is en dat woord en beeld gelijkwaardige partners zijn die elkaar de ruimte gunnen om zich te laten gelden. Verder is er de belangrijke vaststelling dat de interactie complexer wordt naarmate woord en beeld elk hun eigen spoor volgen en dat deze complexe interactie de lezer uitnodigt zelf antwoorden en oplossingen te bedenken. Ten slotte wijst het feit dat het visueel-narratieve aandeel van het prentenboek appelleert aan de imaginaire fase van de lezer op de, vaak onderschatte, kracht en waarde van de visuele competenties van jonge kinderen.

— 2.6.6

DE TALIGE DOMINANTIE IN HET ONDERZOEK NAAR DE WOORD-BEELDINTERACTIE

Uitgaande van de vaststelling dat de dynamische tekst-beeldinteracties het meest wezenlijke aspect zijn van een prentenboek kunnen, op basis van een kritische vergelijking van de zonet besproken benaderingswijzen, drie contradicties aangeduid worden. De eerste contradictie ontstaat doordat de prenten een louter begeleidende, illustrerende of ondersteunende functie krijgen toegewezen. Deze zienswijze beperkt het scala aan tekst-beeldinteracties tot de symmetrische en uitbreidende verhouding zoals Nikolajeva en Scott die beschrijven en plaatst de illustraties in een ondergeschikte positie. De tweede contradictie is het gevolg van de opvatting dat het beeld enkel een mimetische functie kan vervullen. Hierdoor wordt het potentieel aan mogelijke betekenissen en de artistieke werking van het beeld beperkt. En de derde contradictie komt tot stand doordat het werk van de illustrator begrepen wordt als een selectie en combinatie van beeldelementen om het narratieve gegeven te representeren. Een illustrator construeert een volledig oplosbare puzzel omdat die in feite een neerslag is van het collectieve geheugen van een bepaalde cultuur. Prenten blijven hierdoor, artistiek gesproken, ondergeschikt aan de literaire tekst. De artistieke waarde van de tekst, hoewel gecontesteerd als zijnde ontoegankelijk voor de jonge lezer, wordt niet ontkend.

De artistieke intentie van de illustrator wordt nauwelijks belicht en de esthetische dimensie van de prenten wordt beperkt tot het bespreken van stijlverwijzingen of het opsommen van kunsthistorische gegevens. De drie contradicties wijzen op de dominantie van het woord in het onderzoek naar het prentenboek. Een nauwkeurige analyse van deze contradicties blijkt echter een goede basis te zijn voor een adequate beschrijving van de tekst-beeldinteractie van het prentenboek.

— 2.6.6.1

DE ONDERSTEUNENDE FUNCTIE VAN DE PRENTEN IN DE WOORD-BEELDINTERACTIE

Vertegenwoordigers van de didactische en literatuurtheoretische benadering van het prentenboek beschouwen de prenten als een visuele ondersteuning. Gezien de dominantie van de didactische opvatting van het prentenboek en de positie van het prentenboek in de doorgaande leeslijn, wordt de ondersteunende functie vaak als norm gehanteerd. Gedurende de kleuterfase moeten prentenboeken de kindlezer helpen een verhaal te lezen, te beleven of na te vertellen. Wanneer de lezer beter kan lezen, een grotere woordenschat heeft en minder afgeleid zal worden, mag de prent meer elementen tonen en meer aandacht vragen. De invloed van prenten op de kindlezer is echter nauwelijks onderzocht en steunt voornamelijk op een reeks vooronderstellingen. Volgens de traditie van de middeleeuwen moet het beeld de ongeletterde of zwakke lezer ondersteunen (Müller, 1975, p. 1). In de zeventiende eeuw onderstreept de filosoof John Locke (1632 – 1704) 'dat kinderen een les sneller en beter onthouden als ze op een onderhoudende manier wordt aangeboden' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 13). Illustraties zijn hiervoor het aangewezen middel. Comenius schrijft in het voorwoord van *Orbis Pictus* dat "Children (even for their Infancy almost) are delighted with Pictures, & willing [sic] to please their eyes [sic] with these sights" (Comenius in: Nodelman, 1988, p. 4). Prenten dienen als lokmiddel om de bittere pil van de (talige of tekstuele) kennisoverdracht voor zwakke lezers te vergulden (Brunken, 1988, p. 28) omdat wordt aangenomen dat een beeld makkelijker te ontcijferen en te begrijpen is dan een tekst (id., p. 29). Deze vooronderstellingen werden door de pedagogische theorievorming in het begin van de twintigste eeuw in het opvoedkundige proces verankerd (Thiele, 2003, p. 157). Zoals reeds aangehaald, pleit Wolgast rond de eeuwwisseling voor het esthetische kinderboek om de vloedgolf van triviale en slecht uitgegeven kinderboeken tegen te gaan. Hij adviseert een *Kindgemäßheit* (id., p. 158) voor het prentenboek: "Das Kind muß genau sehen lernen, die Zeichnung muß daher scharfe Umrisse haben und darf keinerlei Unklarheit zeigen, die zu oberflächlichem Sehen verleiten kann" (id., p. 182). Kunsthistoricus en tijdgenoot van Wolgast, Konrad Lange, vatte de voorwaarden voor de prenten in 1906 als volgt samen:

Deutliche Umrisse, die Flächen zwischen ihnen mit ruhigen Farben, in nicht zu grellen Gegensätzen ausgefüllt, das ist die erste Bedingung eines guten Kinderstils. Das Kind liebt mehr die primären Farben, Gelb, Rot und Blau, als die sekundären, Orange, Violett und Grün. Große durchgehende Formen, nur das Allgemeine und Typische. Erst allmählich lernen die Kinder die individuellen Verschiedenheiten, die feinen Nuancen erkennen. Man soll ihnen deshalb in der Buchkunst nur das Einfache und Wirksame bieten. Großer Maßstab, gute Fernwirkung ist schon aus hygienischen Gründen erwünscht. Bei Kinderbildern sollte man keine komplizierten perspektivischen Verkürzungen anbringen. Vielmehr ist hier ein flächenhaft dekorativer Stil am Platze, wie ihn etwa die alten Ägypter ausgebildet haben, wie er lange im Mittelalter geherrscht hat und wie ihn noch heutzutage die Japaner anwenden. Friesartige Kompositionen, bei der an die Stelle des Hintereinander das Nebeneinander tritt, also die sogenannte seitliche Staffellung, bei Tiefendarstellungen hoher Augenpunkt, der einem erlaubt, das Hintereinander durch das Übereinander zu ersetzen (vertikale Staffellung). Verzicht auf komplizierte Verkürzungen, auf Formen, die in die Tiefe hineingehen, auf unklare Überschneidungen usw., das sind die Kennzeichen des echten Kinderstils. Nicht die völlig realistische Nachahmung der Natur, sondern vereinfachte stilisierte Formen. (p. 158)

Uit dit citaat blijkt dat de beeldende kenmerken van de prenten door pedagogische overwegingen beperkt worden. Dit is noodzakelijk omdat prenten een sterke sensitieve aantrekkingskracht uitoefenen waardoor ze spontane en emotionele reacties aan kindlezers ontlokken (Thiele, 2003, p. 157). Deze reacties moeten in

goede banen worden geleid omdat ze de aanzet zijn tot educatieve projecten of leerlijnen: schrijven, lezen, rekenen, vertellen, geletterdheid, muzische vorming en persoonlijkheidsvorming (id., p. 176). Nog steeds wordt gesteld dat kinderen die niet of maar net naar school gaan vooral aangetrokken worden door “objects and scenes that are strong and simple—big bold strokes, bright clear colors, sharp contrasts, and similar overstatements. They need more clues to what they’re seeing, hearing, tasting, or touching than adults do” (Muriel Beadle, geciteerd in: Nodelman, 1988, p. 27).

— 2.6.6.2

DE MIMETISCHE FUNCTIE VAN DE PRENT IN DE WOORD-BEELDINTERACTIE

Literatuurtheoretische modellen hebben de neiging het functioneren van de prenten in de tekst-beeldinteractie op een talige manier te verklaren. Enkel met literaire modellen kunnen we het samenspel tussen tekst en beeld echter niet voldoende verklaren. Ook Thiele wijst op deze tekortkoming:

... denn die dort entwickelten narrativen Schemata können, wenn das Bild hinzutritt, nicht länger für sich als autonome Kategorien stehen; sie müssen im Falle des Bilderbuchs auf die bildnerische Spur reagieren und sich dazu verhalten. Immer wieder laufen die Überlegungen zum Bilderbuch auf eine eigene, nur im Dialog von Bild und Text zu fassende literarisch-bildnerische Kategorie hinaus. (2003, p. 48)

Om het functioneren van de prenten te verklaren wordt het literatuurtheoretisch uitgangspunt daarom vaak aangevuld met de semiotische opvattingen van Barthes. Die beperkt zich bewust tot de figuratieve kunst om het beeld als iconisch teken te kunnen verklaren (1985, p. 6). Deze beperking wordt echter over het hoofd gezien in heel wat literatuurtheoretische en semiotische analyses van de iconotekst. Een typerend voorbeeld van deze werkwijze is de studie *Words about Pictures* (1988) van Nodelman. Zoals reeds besproken (cf. 2.5.3) argumenteert hij dat de tekst de lezer helpt om de prent zijn juiste betekenis te geven. De kennis van verschillende matrices is essentieel om de betekenissen en mogelijke verwijzingen van een beeld te begrijpen. De belangrijkste dragers van deze betekenissen en verwijzingen zijn de in het beeld afgebeelde objecten. De benaming van een object is cultureel bepaald en bevat naast de letterlijke of denotatieve betekenis ook allerlei subjectieve en contextuele betekenissen; dat zijn de connotatieve betekenissen. De betekenisvorming op basis van de iconische representatie van een object overstijgt bijgevolg de betekenis van het afgebeelde object (id., p. 10). Aangezien reële objecten betekenisvol zijn, zijn de afbeeldingen van objecten dat ook. Maar Nodelman negeert het feit dat een afbeelding nooit de volledige informatie van het reële object bevat. De illustrator selecteert ten eerste op basis van gebruikte materialen en technieken welke aspecten van een object hij kan weergeven. De weergave in zwarte inkt van bijvoorbeeld een landschap vraagt een andere selectie dan de weergave van hetzelfde landschap in aquarel. Ten tweede selecteert de illustrator welke aspecten van het object hij wil weergeven. Hij gebruikt hiervoor bestaande schemata en conventies met de bedoeling ‘relative degrees of value for various aspects of the perceptible world’ (id., p. 11) uit te drukken. Nodelman verwijst in dit verband naar *Art and Illusion* (2002) waarin Ernst Gombrich stelt dat kunstenaars terugvallen op schemata. Deze schemata bezitten een open structuur zodat de kunstenaar ze kan aanpassen in functie van wat hij wil weergeven. Als de kunstenaar ‘visual accuracy’ (Nodelman, 1988, p. 11) nastreeft, is een aanpassing noodzakelijk om een gelijkenis van de visuele representatie met het reële object tot stand te brengen. Nodelman is zich dus bewust van de intentie van de kunstenaar als die er voor kiest om realistisch te werken. Wat een kunstenaar met deze schemata doet als hij niet-realistisch werkt wordt echter niet besproken. Nodelman gaat uit van de veronderstelling dat kunstenaars alleen maar afbeeldingen maken die naar fysieke, waarneembare objecten verwijzen en hiervoor schemata hanteren. Gombrich (2002) bespreekt het gebruik van schemata in het ontwerpproces veel ruimer en genuanceerder. Hij stelt dat ze de basis zijn om te variëren en te experimenteren. Dit is volgens hem duidelijk zichtbaar wanneer een kunstenaar geconfronteerd wordt met de representatie van een object waarvoor schemata bestaan. Deze situatie leidt vaak tot creatieve en vernieuwende oplossingen (Gombrich, 2002, p. 66). Bovendien wijst Gombrich er op dat de kunstenaar de

vrije keuze heeft om deze schemata toe te passen en dat hij vaak zijn stijl, kunde en kennis gebruikt om er aan te kunnen ontsnappen (id.).

Het feit dat Nodelman vasthoudt aan de representerende, mimetische functie van de prenten is bepalend voor de manier waarop hij de interactie tussen tekst en prenten zal analyseren. Een prent maakt deel uit van een groter geheel, namelijk de reeks prenten waartoe ze behoort. Ze kan daarom volgens Nodelman geen volmaakt geheel zijn: '[...] because no single picture in a picture book is complete, most such pictures actually violate the usual principles of unified visual composition' (1988, p. 126). De 'onvolledigheid' van de afbeelding en de invloed van de stijl maken het daarom noodzakelijk dat de begeleidende tekst de lezer helpt ' [to] accurately interpret all of the information about the situation revealed graphically in the layout and style of the picture' (id., p. 158). De lezer concentreert zich, op aanwijzen van de tekst, op de afgebeelde objecten. De betekenis van een prent is bijgevolg de verzameling van de gerepresenteerde die benoemd kunnen worden (id. p. 8). De opvattingen van Nodelman zijn volgens mij terug te voeren op een platonische kennisvisie in die zin dat de onduidelijke, verwarrende beelden slechts een schaduw zijn van hun ideale, volmaakte oorsprong en betekenis. Plato wantrouwt om die reden het beeld (Gombrich, 2002, p. 83; Dewey, 2005, p. 302). Visualisering, in de zin van een getekende representatie van een situatie, wordt niet beschouwd als een betrouwbare informatiebron (Kress & Van Leeuwen, 2006, p. 163). Het is dus noodzakelijk om het beeld kritisch te benaderen en met behulp van taal de juiste betekenis te bepalen. Nodelman zal daarom beeldelementen, waaraan geen voorhanden zijnde betekenis kan worden toegekend, negeren. Een rode vlek is en blijft een rode vlek (Nodelman, 2006, p. 274). Deze bewering steunt op het feit dat in zijn opvatting jeugdliteratuur 'gedreven [wordt] door de inspanning om haar lezers de heersende maatschappelijke normen, waarden en verwachtingen bij te brengen' (Vloeberghs, 2005, p. 39). Daarom bevat ze beter geen onduidelijke of subversieve elementen die de overdracht van normen en waarden verstoren of teniet doen. De overdracht gebeurt best op een onderhoudende wijze en Nodelman somt hiervoor twintig 'pleasures of literature' op (Nodelman, 1991, pp. 20-21). Die variëren van het plezier dat de lezer kan beleven aan de klank van de woorden of aan de kracht van de opgeroepen beelden tot het plezier dat voorkomt uit een "dieper inzicht in cultuur en geschiedenis, in zichzelf en de relaties met anderen" (id. p. 47).

De haast als vanzelfsprekend aanvaarde opvatting dat beelden enkel een mimetische functie kunnen vervullen, vinden we ook terug in de analyses van Moebius (1990), Mooren (2000), Lewis (2001), Nikolajeva en Scott (2006) en Evans (2009). Deze situatie is niet typisch voor het onderzoek naar het prentenboek maar is een kenmerk van het onderzoek naar de perceptie en de betekenisvorming van het beeld in het algemeen (Arnheim, 1997, p. 114). Vanbergen (1986) wijst, in het kader van zijn kunsttheoretisch onderzoek naar de betekenis van het beeld, op de tekortkomingen van literatuurtheoretische modellen. Hij argumenteert dat de betekenisvorming van een beeld enkel kan uitgaan van een langdurige, zintuiglijke waarneming van dat beeld om het "proces van betekening" (id., p. 10) na te gaan. Deze waarneming is de basis van een verbale of tekstuele interpretatie. Maar deze interpretatie is een surrogaat met een structuur en begrenzing eigen aan de verbaal-tekstuele taal en verschillend van die van de visuele taal. Ze is in feite het resultaat van een vertaalslag, een hulpmiddel dat het beeld niet kan vervangen. Klassieke semiotische en structuralistische verklaringsmodellen hebben de neiging het aandeel van het beeld in de betekenisvorming terug te dringen (id., p. 7). Ze beschouwen het beeld als een compositie van reeds bestaande en gekende gegevens. Nauwkeurige en langdurige waarneming om het 'proces van betekening' na te gaan is bijgevolg niet nodig. Het kijken dient enkel om de betekenis van de uitgebeelde objecten, personages, handelingen of locaties te achterhalen en ze eventueel in een cultureel bepaalde symbolische of ideologische context te plaatsen. Een dergelijke opvatting wordt gehanteerd door Nodelman (1988) wanneer hij argumenteert dat het creatieve aandeel van een illustrator, zijn persoonlijke visie en de wijze waarop hij die visualiseert beperkt zijn. Een illustrator moet volgens Nodelman immers een stijl hanteren die het mogelijk maakt het verhaal visueel te vertalen (id., p. 78). Een illustrator maakt bijgevolg een keuze uit reeds bestaande stijlen. Problematisch in deze redenering is het feit dat Nodelman het creëren en hanteren van een individuele stijl beschouwt als een onbewuste beïnvloeding door ervaring of

persoonlijke voorkeur (id.). De moderne kunst heeft de directe en onbewuste creatie van een kunstwerk gepromoot (cf. 2.4.2) maar men mag deze modernistische opvatting niet als een algemeen kenmerk van een kunstwerk hanteren. Giotto ontwikkelt een geheel eigen stijl om te tegemoet te komen aan de door Roger Bacon (ca. 1220-1292) geformuleerde eis om de boodschap van de heilige teksten zo reëel en tastbaar mogelijk voor te stellen. Het tastbaar en gedetailleerd voorstellen van Bijbelse thema's zou volgens Bacon de gelovigen helpen de teksten in al hun facetten te begrijpen. Deze opvatting was de theoretische aanzet van de zogenaamde 'natuurstijl' die op haar beurt een belangrijke aanzet vormt voor de ontwikkeling van de Renaissance (Perrig 1999: 49). Men kan moeilijk stellen dat Giotto deze stijl onbewust ontwikkelde. Bovendien hanteert Giotto deze stijl om verhalen te vertellen zoals men onder andere kan zien in de San Franscesco Superiore te Assisi. Hier verbeeldt Giotto in een reeks fresco's belangrijke gebeurtenissen uit het leven van Franciscus van Assisi. Een narratief visueel uitwerken staat volgens mij het creëren en hanteren van een persoonlijke stijl niet in de weg. Een illustrator zal bewust een stijl hanteren die het mogelijk maakt een verhaal visueel te vertellen maar is daarbij in zijn stijlkeuze niet beperkt.

De strakke verdeling tussen iconische en symbolische tekens, door heel wat onderzoekers gehanteerd, zorgt er ook voor dat woorden of tekst enkel getaxeerd worden op hun symbolische functie. De visuele kenmerken van letters, woorden of teksten worden slechts uitzonderlijk opgemerkt. Voor een semioticus is eenzelfde tekst in geschreven of gedrukte versie identiek. Voor een grafisch ontwerper maakt dat echter een groot verschil. Aandacht voor de kromming en spanning van de lijn, het meer open of gesloten karakter van een letter, het effect van de corpgrootte van een lettertype of de vorm en plaatsing van een tekstblok worden enkel besproken door grafische specialisten. De betekenis van een tekst verandert immers niet als men het visuele aspect negeert. Het woord 'kat' behoudt zijn betekenis in een Helvetica lettertype, een Times lettertype of in een handgeschreven versie. Dezelfde houding neemt menig onderzoeker ook aan als hij een beeld bekijkt met de intentie er woorden en zinnen uit te halen. Is er bijvoorbeeld een oude man afgebeeld, dan concentreert de waarneming zich op de te herkennen vorm en stopt als die vorm verbaal als 'oude man' gecatalogeerd is. Hierdoor wordt het visueel narratieve gelijkgesteld aan het tekstueel narratieve: "Het euvel waarvan vele interpretaties van schilderijen lijden, is dat zij de verhalende elementen dankbaar aangrijpen om het schilderij te interpreteren als illustratie van een vooraf gegeven tekst. Als dit herkend is, lijkt de betekenis van de voorstelling een evident verschijnsel" (Vanbergen, 1986, p. 144). Dit heeft tot gevolg dat essentiële factoren in de waarneming en ervaring van een beeld zoals de techniek, de compositie en de persoonlijke interpretatie van de kunstenaar niet in overweging genomen worden.

In Nodelmans bespreking van de openingsprent uit het boek *Mr Gumpy's Outing* (1990) van Burningham (fig. 20) merken we dat zijn literatuurtheoretische en semiotisch georiënteerde houding tot een beperkte waarneming en overhaaste conclusies leidt (2004, p. 155).

De illustrator, John Burningham, die ook de tekst schreef, gebruikt een voor kinderen zeer vertrouwd medium: potlood en stift (of inkt) op papier. De interpretatie van de illustrator volgt gedeeltelijk de manier waarop jongere kinderen bijvoorbeeld struiken of bomen tekenen: blaadje voor blaadje. Burningham gebruikt contouren voor elementen die hij in zijn tekening belangrijk vindt: de uitdrukking van de man, zijn handen, de openstaande deur, maar ook de dakrand, het pad, de grasmaaier, etc... Andere elementen zoals de jas, de onderkant van de laarzen of de klimop worden niet in detail uitgewerkt maar gesuggereerd. De lijnen en de manier waarop ze zijn aangebracht zijn dus wel degelijk van belang, in tegenstelling tot wat Nodelman beweert. Ze geven bovendien een gevoel van materialiteit, plasticiteit en tekenactiviteit die kinderen vertrouwd is omdat Burningham materialen en technieken gebruikt die kinderen ook kennen en gebruiken. De illustraties verwijzen naar de eenvoud van de kindertekening en dat is typerend voor de periode waarin dit boek werd uitgebracht (Thiele, 2003, p. 186). De figuur en bepaalde elementen uit zijn omgeving zoals het huis, de boomstammen of de gieter, zijn echter anders getekend dan kinderen dat zouden doen. Hier merken we hoe een illustrator, net zoals een schrijver, zich inspant om een beeld te construeren dat jonge kinderen volgens hem kunnen begrijpen en aantrekkelijk vinden. Maar de illustrator



fig. 20. Ontleend aan: *Mr Gumpy's Outing* (1990).

grijpt eveneens de kans om kinderen onverwachte dingen te laten ervaren zoals de openstaande voordeur en de wat dreigende, donkere achtergrond tussen de struiken. Nodelman negeert deze gegevens en vat de prent onmiddellijk op als een verwijzing naar een mogelijke bestaande werkelijkheid:

Burningham's image does in some way actually resemble a man, as the words 'man' or 'Mr. Gumpy' do not; it is what linguists identify as an 'iconic' representation, whereas the words are 'symbolic', arbitrary sounds or written marks which stand for something they do not resemble. Nevertheless, if I didn't know what I'm actually looking at – marks on a page – represented something else, I would see nothing in the picture but meaningless patches of colour. I need some general understanding of what pictures are before I can read these patches as a person, apparently named Mr. Grumpy, living in a real or fictional world which exists somewhere else, outside the picture.

Even so, my previous knowledge of pictures leads me to assume that this man is different from his image. He is not four inches tall. He is not flat and two-dimensional. His eyes are not small black dots, his mouth not a thin black crescent. His skin is not paper-white, nor scored with thin orange lines. I translate these qualities of the image into the objects they represent, and assume that the four-inch figure 'is' a man of normal height and the orange lines on white merely normal skin. (id.)

Dit geeft aanleiding tot het 'aanvullen' van ontbrekende elementen van Mr.Gumpy's mogelijke werkelijkheid zoals zijn voorgeschiedenis, maatschappelijke status en seksuele geaardheid. Als gevolg hiervan stelt Nodelman zich de vraag of men zich voldoende bewust is van de opvattingen die op deze wijze, vaak ongewild, meegegeven worden.

Het artistieke genoegen van deze illustratie is volgens de auteur voorbehouden aan de ervaren lezer. Kinderen kunnen de hiervoor benodigde kennis niet inbrengen zodat "the 'simple delight' sophisticated adults [...] take in this picture is not likely to be shared by children [...] untutored in the 'artworld'" (id., p. 156). Voor Nodelman bestaat het artistieke genoegen enkel uit het feit dat een ervaren lezer het spel van licht en schaduw in deze prent kan relateren aan het werk van de Impressionisten. Dit is een oppervlakkige conclusie omdat de Impressionisten het licht- en schaduwspel gebruiken om de ervaring van volume en ruimte op een specifiek moment vast te leggen (Acton, 2009, p. 68). De prent van Burningham geeft echter een algemene indruk: het is waarschijnlijk zomer en het is dag. Op basis van stilering, techniek, en lichtinval vertoont deze prent veel meer affiniteit met het werk van Giorgio Morandi (1890-1964).

Lewis (2001) legt de nadruk op de gelijkwaardigheid van het visuele en tekstuele systeem in de tekst-beeldinteractie van het prentenboek. Toch volgt hij in zijn bespreking van de eerste pagina van Anthony Browne's *Voices in the Park* (1989) (fig. 21) een redenering die verwant is aan die van Nodelman omdat hij eveneens de tekst als corrigerende instantie blijkt te hanteren.

Hij bespreekt de setting en de techniek van de openingsprent en stelt dat die de indruk van een burgerlijke en voorspelbare wereld oproepen. De prent toont een grote, kraaknette villa in perspectief met een markante lichtinval. De villa neemt het grootste deel van de prent in beslag. Rechts onderaan wandelen een netjes geklede (gorilla)moeder met haar (gorilla)zoontje en een hond in de leesrichting (als het ware naar de volgende pagina) van het boek. De tekst vermeldt dat het 'tijd was om te gaan wandelen met Victoria, onze rasechte labrador, en Charles, onze zoon'. Lewis verwijst naar de prent en stelt dat: "The picture is thus not primarily about the house, as we may have thought, despite its prominence, but about the characters in front of it" (id., p. 36). Ondanks het feit dat Lewis benadrukt dat tekst en prent in de tekst-beeldinteractie evenwaardig zijn geeft hij in deze analyse de tekst onterecht een corrigerende functie. Zijn analyse van de prent speelt hierin een belangrijke rol. Lewis gaat uit van de veronderstelling dat het grootste object in de prent ook het belangrijkste is. Dit is vaak zo, maar niet altijd. De illustrator gebruikt de krachten van het beeldveld – steeds in combinatie met andere kenmerken zoals grootte, contrast en vorm – om een bepaalde objecten minder of meer dominantie te geven. Dit gegeven wordt bevestigd door Rudolf Arnheim (1974). Hij verwijst naar empirisch onderzoek (id., p. 17) waaruit blijkt dat er in een beeldvlak visuele krachten werkzaam zijn die door elke waarnemer gevoeld worden. In het centrum van het beeldvlak (dat niet altijd gelijkgesteld kan worden aan het meetkundige centrum van dat vlak) zijn die krachten in evenwicht en dat



It was time to take Victoria, our
fig. 21. Ontleend aan: *Voices in the Park* (1989).

geeft een gevoel van rust. Maar naarmate een element zich daar van verwijdt ontstaat er steeds grotere wordende spanning tussen het centrum en de rand van het beeldvlak. De wisseling van posities en de bijbehorende spanningen geven een gevoel van dynamiek. Grote voorwerpen hebben minder bewegingsruimte binnen een vlak en zullen daarom minder dynamiek opwekken. Kleine voorwerpen daarentegen kunnen dit wel. Voor elke ruimtelijke relatie tussen objecten is er een 'correcte' (in de zin van in evenwicht zijnde krachten) afstand die door de toeschouwer intuïtief wordt aanvoeld (id., p. 12). Een kunstenaar kan echter een 'niet correcte' afstand hanteren waardoor de relatie tussen de voorwerpen onevenwichtig of ambigu wordt. Een onevenwichtige relatie trekt de aandacht van de toeschouwer door de verhoogde spanning en dynamiek. De kijker zoekt naar een verklaring voor deze situatie (id., p. 14). Browne creëert een onevenwichtige relatie tussen de villa en de wandelende personages zodat die de aandacht van de lezer trekken. Op deze wijze bereidt Browne de interactie met de tekst voor. Nadat de lezer de tekst gelezen heeft en de prent opnieuw bekijkt krijgt het beeld een meer geladen betekenis. De tekst hoeft het beeld dus niet te corrigeren. De villa blijft dominant in beeld en blijft aandacht vragen voor haar kraaknette, wat naargeestige uiterlijk. Maar tegelijkertijd schept het beeld de ruimte waarin de tekstuele betekenis zich kan laten gelden: er worden op een zeer specifieke manier drie personages in beeld gebracht die een handeling uitvoeren zodat de tekst kan inhaken in het visuele weefsel. Dit geldt ook in omgekeerde richting: de zin leidt de lezer terug naar het beeld. Het is namelijk tijd om te gaan wandelen. En om te kunnen wandelen is er een omgeving nodig. Die omgeving wordt niet door de tekst beschreven of gesuggereerd maar is gedeeltelijk in de prent te zien. Wat Browne toont is immers een uitsnede van een veel grotere omgeving die buiten het kader van de tekening verder loopt. Het resultaat van de samenwerking tussen beeld en tekst is dat twee raadselachtige personages in een wat bizarre omgeving moeten gaan wandelen. Dit zet de lezer ertoe aan om zich af te vragen wie die personages zijn, waarom het gorilla's zijn (zijn het wel *echte* gorilla's?) en waar ze naartoe gaan. Op deze wijze wordt een dynamisch lees- en kijkspoor ingezet: het verhaal zet zich visueel en tekstueel in beweging. Teksten en prenten grijpen gemeenschappelijke velden aan om elk hun eigen verhaallijn op een zo efficiënt mogelijke manier uit te zetten (Lewis 2001, p. 48). De betekenis – of mogelijke betekenis – die ontstaat door de tekst-beeldinteractie zet de lezer ertoe aan verder te lezen.

— 2.6.6.3

DE CULTUURHISTORISCHE FUNCTIE VAN DE PRENT IN DE WOORD-BEELDINTERACTIE

Onderzoekers zoals Spitz, Nodelman en Moebius vatten een prent op als de eigenzinnige neerslag van het collectieve geheugen van de mensheid in een bepaalde cultuur. Daarbij kunnen ook verborgen en onbewuste betekenissen worden opgeslagen (Nodelman, 1988, p. 19). Er is een complexe analyse nodig om de betekenislagen van artistiek werk bloot te leggen. Het werk is bijgevolg een 'raadsel' dat kan opgelost worden (Vanbergen, 1986, p. 120). Deze opvatting is duidelijk terug te vinden in het onderzoek van Nodelman: "Given their saturation with meaning, it is clear that understanding the subtleties inherent in the pictures in picture books takes great skill and much knowledge" (1988, p. 20). Nodelman heeft naast de denotatieve betekenissen ook aandacht voor de symbolische verwijzingen, de verborgen en onbewuste herinneringen, die prentenboeken kunnen bevatten: "That there should be so much symbolism in these books is surprising only because their intended audience is young and presumably unsophisticated" (id., p. 107). De symbolische betekenisvorming situeert zich volgens hem op twee niveaus: het eerste niveau is dat van de algemeen cultureel bepaalde symboliek. Nodelman citeert Moebius die hier het volgende over zegt: "The frequent depiction in picturebooks of gates, doors, windows and stairs, of roads and waterways, and the changing representation of light, artificial and natural, to accord with different degrees of character understanding, are not accidental or fortuitous phenomena, but downright basic to the symbolic force of the story" (Moebius, 1990, p. 254). Kennis van de traditionele symbolen is echter niet voldoende want Nodelman wijst op de mogelijke inbreng van een persoonlijke symboliek van de illustrator. Deze symboliek kan door de lezer pas begrepen worden als de illustrator die aanreikt: "Theoretically,

this sort of private symbolism can affect the meaning of a picture only for its artist; but the artist's willingness to explain it provides contexts others can share" (Nodelman, 1988, p. 108). Het tweede niveau is dat van het onbewuste. Nodelman neemt hier een kritische houding aan. Onbewuste invloeden moeten gedetecteerd en geneutraliseerd worden. Hij verwijst naar het feit dat mensen vaak handelen en denken op basis van onbewuste patronen en stelt dat dit ook een rol speelt bij het bekijken van en het betekenis geven aan beelden: "Pictures communicate much to us because they offer visual expressions of such patterns and relationships, whether we are conscious of them or not. The contexts we apply to pictures inevitably outnumber the contexts we are aware of" (id., p. 111). Nodelman stelt vast dat sommige afgebeelde objecten een onbewust werkende symboliek kunnen bevatten. Zo wordt fysieke schoonheid haast vanzelfsprekend gekoppeld aan morele zuiverheid. Prentenboeken brengen deze waarden onbewust over door moreel hoogstaande personages steeds aantrekkelijk voor te stellen. De manier waarop dit wordt gedaan is eveneens typerend voor een bepaalde cultuur. In de Europese cultuur wordt bijvoorbeeld vrouwelijke schoonheid gevisualiseerd door slanke, blonde personages met een kleine neus en grote ogen. Een iconische representatie hiervan is Disney's versie van Assepoester. Dit beeld staat symbool voor de positie van de vrouw in de westerse samenleving en mag volgens Nodelman niet zonder meer in een prentenboek terechtkomen omdat de jonge, onervaren lezer hier geen kritisch verweer tegen heeft.

Woordloze prentenboeken zijn voor Nodelman een problematisch gegeven omdat de sturende functie van de tekst ontbreekt. Hij stelt dat: "Since the actions of wordless picture books must be clear in line and focus in order for us to understand them, the pictures tend to be in a cartoon style that exaggerates not only actions for the sake of clarity but also appearances for the sake of humor" (Nodelman, 1991, p. 188). De prenten in deze prentenboeken blijven volgens hem verweesd achter en moeten de taak om betekenissen over te brengen enkel vervullen door hun picturale kwaliteiten te beperken en eerder schematisch of cartoonesk te worden. Deze prenten kunnen dan makkelijk een actie uitbeelden, het communiceren van emoties en betekenissen is volgens Nodelman veel moeilijker. Daarom veronderstellen ze bij het lezen een zekere afstand ten opzichte van het personage. Dit bemoeilijkt de identificatie waardoor de lezer in een superieure houding gebracht wordt en een ironisch of satirisch lezersstandpunt inneemt. Het woordloze prentenboek *De aankomst* (2008) van Shaun Tan laat zien dat de opmerkingen van Nodelman ontorecht zijn. Dit boek communiceert actie, betekenis en emotie op een andere, maar niet minder indringende wijze dan een prentenboek met tekst dat zou doen. De stijl die Tan hanteert staat ook mijlenver af van de cartoonachtige stijl die door Nodelman voor een woordloos prentenboek het meest geschikt acht. Nodelman ziet zijn wantrouwen bevestigd in de 'foutieve' lezing van een woordloos prentenboek door zijn vijfjarige zoon. Zijn zoon kan het verhaal, de actie, wel navertellen maar merkt een aantal cruciale elementen niet op waardoor hij de juiste betekenis mist. Dat zijn zoon dit oplost door een eigenzinnige interpretatie van het verhaal krijgt geen goedkeuring omdat het leidt tot een slechte leeshouding: "Often, however, this sort of creativity comes at the expense of actually paying attention to observable and unchangeable elements of the pictures" (id., p. 190). Het verbaal decoderen van de beelden om de correcte betekenis te achterhalen is de enige aanvaardbare leeshouding: "viewed with an attitude of respect for the communicative powers of visual codes of signification, wordless books can be as powerful a source of education in the attentiveness basic to literacy as are books with words" (id., p. 191). Om het belang van de tekst voor de juiste lezing van een prentenboek te bewijzen, toont Nodelman de prenten van een prentenboek één voor één aan een groep mensen en vraagt hen om er het verhaal bij te schrijven terwijl hij de prenten een tweede keer laat zien. Het resultaat is een grote verscheidenheid aan verhalen die de 'juiste' betekenis niet bevatten. Deze verhalen ontstaan volgens Nodelman omdat mensen hun persoonlijke interesses bij het bekijken van de prenten projecteren op de erin afgebeelde personages. Ze zetten het verhaal, en bijgevolg de betekenissen, naar hun hand. Nodelman doet de test ook omgekeerd; hij leest de tekst van een prentenboek voor zonder de tekeningen en vraagt naar de beelden die dit oproept bij de toehoorders. Er ontstaat geen grote verscheidenheid aan versies. Nodelman besluit: "pictures tend to be diffuse, words

explicit" (id., p. 198). Wat hij bij deze test over het hoofd ziet is dat hij in beide gevallen een verbale reactie vraagt. Het komt bij Nodelman niet op de volwassenen te vragen om bij de voorgelezen tekst een reeks tekeningen te maken. De resultaten van de getekende reactie zullen naar alle waarschijnlijkheid wel een grote diversiteit hebben laten zien.

De beperking van de kijkervaring tot het verbaal-tekstueel afleiden van betekenissen van beelden brengt Nodelman in een moeilijke positie ten aanzien van beelden die deze mimetische functie bevragen of negeren. Zo stelt hij dat: "Even the most abstract of pictures becomes an illustration when its artist provides it with a title, and even a title like *A Canvas All Painted Blue* tells us what to see in what we look at—not night, not melancholy, just the color blue on a canvas" (id., p. 216). Met deze instelling blijft een abstract kunstwerk zoals *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* uit 1969-70 van de Amerikaan Barnett Newman (1905-1970) ontoegankelijk. Dit vrij grote doek toont twee egaal geschilderde vierkanten in fel geel en rood in het midden gescheiden door een blauwzwarte balk. Van een mimetische functie is in dit beeld geen sprake. De kijker kan moeilijk anders dan het beeld tactiel ondergaan en wordt in eerste instantie op zijn emotie aangesproken, niet op zijn kennis. Achteraf kan er een reflectie ontstaan door vergelijking met ander werk uit deze reeks. Dit is ook de reden waarom dit werk de vermelding 'IV' bevat. De toeschouwer wordt uitgenodigd dit werk in de context van andere werken uit deze reeks te situeren. De reflectie al echter steeds de emotionele impact van kleur als thema bevatten. Op deze wijze wordt de werking van het beeld in het algemeen en de werking en waarneming van een bepaalde kleurencombinatie ondervraagd. In de hedendaagse beeldende kunst krijgen werken trouwens vaak bewust een weinig zeggende titel zoals 'Compositie' of eenvoudig geen titel. De kunstenaar wil op die manier aangeven dat het werk geen programma bevat, geen vooraf bepaald betekenisgeheel en dat toeschouwers hun eigen interpretatie moet kunnen formuleren. Er is dus geen vooropgestelde, 'juiste' lezing. Deze problematiek stelt zich ook bij beelden die het mimetische op het eerste zicht niet ondervragen. Zo beeldt het schilderij *De Dulle Griet* (1561?) van Pieter Bruegel de Oude (1527-1528 – 1569) een surreële, apocalyptische oorlogsscène uit. Op de voorgrond loopt een gedeeltelijk geharnaste en verdwaasd kijkende vrouw. Ze heeft een zwaard en oorlogsbuit bij zich. Er is niet geweten wat Bruegel met dit schilderij bedoelde maar vermoedelijk bevat het een aantal allegorische voorstellingen (Van Cauteren, 2006, p. 60). In het schilderij zijn allerlei objecten op een realistische manier afgebeeld. Het zijn onmogelijke objecten zoals mensachtige dieren, glazen constructies en vreemde insecten die ondanks hun realistisch voorkomen niet duidelijk verwijzen. De respectievelijke onderdelen doen dat vaak wel, hun combinatie niet. Er is geen commentaar van Bruegel over dit werk bekend. Evenmin is geweten waarom hij een stijl hanteert die verwijst naar die van Hiëronymus Bosch (ca.1450-1516). De titel van het schilderij is bovendien niet van kunstenaar. Volgens de opvattingen van Nodelman kan dit beeld dus enkel maar geïnterpreteerd worden vanuit de kennis van de middeleeuwse cultuur. En aangezien de documentatie over dit werk vrijwel nihil is blijft een deugdelijke interpretatie volgens Nodelman onbereikbaar. *De Dulle Griet* kan bijgevolg alleen voor hoogopgeleide mensen een beperkte betekenis krijgen. Het inzicht dat beelden, zoals *De Dulle Griet*, objecten en situaties kunnen uitbeelden die in woorden nauwelijks te vatten zijn en dat, zowel door de manier waarop ze worden uitgebeeld als door de realistisch aandoende detaillering en modellering, een verontrustende kijkervaring kan ontstaan, wordt niet in overweging genomen. Door het feit dat Nodelman vasthoudt aan de overdracht van betekenissen kan hij niet anders dan het volgende besluiten:

Because they communicate different kinds of information, and because they work together by limiting each other's meanings, words and pictures necessarily have a combative relationship; their complementarity is a matter of opposites completing each other by virtue of their differences. As a result, the relationships between pictures and texts in picture books tend to be ironic: each speaks about matters on which the other is silent. (1988, p. 221)

Dit citaat toont aan dat Nodelman vanuit zijn literatuurtheoretische benadering in combinatie met de klassieke semiotische inzichten, de tekst-beeldinteractie als een rechtlijnig proces van betekenisvorming beschrijft met als gevolg dat deze interactie enkel als ironisch bestempeld kan worden. Doonan merkt terecht op

dat Nodelman het proces van betekenisvorming te strak en te eenzijdig hanteert: 'I am not so happy with linguistic imperialism [...] as to accept that grasping the meaning of a picture is as neat a process as he [bedoeld wordt Nodelman. KNJ] suggests' (1993, p. 80). Door verschillende jeugdliteraire onderzoekers wordt het sine qua non van Nodelmans ironische tekst-beeld relatie kritisch besproken. Lewis (2001) is van mening dat ironie slechts een kenmerk is van bepaalde prentenboeken. Bovendien vindt hij de term te literair en te beperkt om aan te geven wat er gebeurt als iemand een prentenboek leest (id., p. 68). Het feit dat ironie voorkomt in prentenboeken is volgens Lewis eerder het gevolg van het samengaan van twee verschillende betekenisssystemen. Arizpe en Styles relativeren de ironische tekst-beeld verhouding door te stellen dat niet elk prentenboek en ironische kwaliteit bezit en dat ironie eerder een situatie is die ontstaat als de lezer merkt dat paratekstuele verwijzingen of visuele aanwijzingen de tekst ondermijnen of tegenspreken (Arizpe & Styles, 2003, p. 24). Ze omschrijven de leeshouding van hun jeugdige lezers niet als 'ironisch' maar eerder als een ontvankelijk zijn voor de inherente spanning in een prentenboek (id., p. 80). Tekst en beeld kunnen gelijktijdig hetzelfde op een eigen wijze vertellen zonder elkaar te beperken of uit te sluiten. Ze kunnen elkaar uiteraard beperken maar ze kunnen elkaar ook versterken, nuanceren of tegenspreken. Ironie is daarom slechts één van de mogelijke tekst-beeldrelaties in een prentenboek.

— 2.6.7 EEN ADEQUATE BESCHRIJVING VAN DE WOORD-BEELDINTERACTIE VAN HET PRENTENBOEK

De inzichten van Kress en Van Leeuwen (2006) en Vanbergen (1986), zoals die reeds besproken werden (cf. 2.5.4), vormen een geschikte basis om het beeld als visueel communicatiesysteem gelijkwaardig naast het tekstuele communicatiesysteem te plaatsen. Door als uitgangspunt te nemen dat het beeld zowel denotatieve als connotatieve betekenissen kan overbrengen, dat het op een eigen wijze ruimte, tijd en beweging kan suggereren – en dus een verhaal kan vertellen – en dat het een medium is waarmee iemand zich op een artistieke wijze kan uitdrukken, kunnen we de reeks prenten in een prentenboek beschouwen als een evenwaardige partner van de tekst. De beelden in een prentenboek kunnen, net zoals de teksten, de drie leesfuncties vervullen, zijnde de didactische, ontspannende en esthetische. Het visuele systeem kan vanuit zijn eigenheid in interactie treden met het tekstuele systeem. Hierdoor wordt de synergie, zoals Sipe (1988) die opvat, van fundamenteel belang. Daarom wil ik eerst het begrip 'synergie' in verband brengen met de tekst-beeldrelaties, zoals Nikolajeva en Scott (2006) de beschrijven. Hieruit kan worden afgeleid dat zowel taal als beeld een ruimte kunnen creëren waarin de ander zich kan laten gelden. Deze vaststelling wil ik toetsen aan de opvattingen van Lewis (2001).

— 2.6.7.1 DE SYNERGIE ALS DRIJVENDE KRACHT

Sipe (1998) verduidelijkt het begrip synergie door te verwijzen naar het onderscheid dat de Romantische schrijver en dichter G. H. Lessing (1729-1781) maakt tussen de verschillende kunstvormen op basis van hun perceptie. Hij stelt dat sommige kunstvormen zoals muziek of literatuur een sequentiële perceptie vereisen. Hierdoor zijn ze bijzonder geschikt om tijdgebonden betekenissen over te brengen. Schilderkunst en beeldhouwkunst vereisen een simultane perceptie en zijn bijzonder geschikt om ruimtelijke betekenissen over te brengen. De opvatting van Lessing wordt overigens onder anderen door Arnheim (1974) en Gombrich (2002) genuanceerd omdat de perceptie van een schilderij nooit in één oogopslag gebeurt. De toeschouwer moet immers een heel parcours afleggen en nauwkeurig kijken om alle facetten van een werk te bekijken en er betekenissen aan te geven. Door de spanning en de dynamiek te verdelen over meerdere elementen in het beeldvlak kan de kunstenaar niveaus ontwerpen die de lezer doorheen het beeldvlak leiden. Het lezen van een beeld is minder strak georganiseerd dan het lezen van een tekst, maar de verschillende visuele leessporen geven een min of meer gelijkaardig resultaat. De reeds besproken openingsprent van Browne's *Voices in the Park* (1989) heeft het volgende leesspoor: de lezer zal hoogstwaarschijnlijk

eerst de grote villa bekijken omdat die bijna centraal in het beeldvlak staat en het geheel bijna vult. De kraaknette villa bezit, bewust, nauwelijks dynamiek zodat de aandacht geleid wordt naar een tweede element in de prent: de wandelende personages. Die hebben een grotere dynamiek omdat ze zich aan de onderzijde van het beeldvlak bevinden. Vervolgens kan de lezer andere elementen ontdekken: de vreemde versiering van het hek, de strakke aflijning van het huis en het gazon, de ramen die geen teken van leven doen vermoeden, etc.. De volgorde van waarnemen is niet aan even strikte regels gebonden als het lezen van tekstregels. Toch kan men stellen dat het lezen van een literaire tekst veel gelijkenis vertoont met het lezen van artistieke beelden. De subjectieve inbreng is in beide gevallen essentieel. Stel dat een lezer een verzameling gorillapoppen heeft, dan is de kans groot dat hij eerst naar de wandelende personages kijkt. Hoewel hij een ander spoor volgt, zal de uiteindelijke betekenis die deze lezer aan de prent geeft toch min of meer dezelfde elementen bevatten als bij de andere lezers. Het is eerder de kijkhouding, het nauwkeurig bekijken van alle beeldelementen in hun afzonderlijke voorkomen en in hun relatie met andere elementen, die belangrijker blijkt dan een specifieke volgorde. De betekenisvorming als gevolg van zulk een nauwkeurige kijkhouding toont meer overeenkomsten met het (re)construeren dan met het lezen van een tekst. Tijdens het (re)construeren van een tekst kunnen immers ook bepaalde woorden of zinsdelen van plaats wisselen om de betekenis duidelijker of de suggestie intenser te maken.

Een tweede argument om de relativiteit van het simultane karakter van het beeld aan te tonen wordt aangebracht door Arnheim. Hij wijst op het feit dat de geschilderde of gebeeldhouwde handeling geen momentopname is maar een weloverwogen samenvatting van een sequens. De uitgebeelde handeling vertoont aspecten van voorafgaande en er op volgende posities:

The most important fact to remember [...] is that in a successful work of photography, painting, or sculpture, the artist synthesizes the represented action as a whole in a way that translates the temporal sequence into a timeless pose. Consequently, the immobile image is not momentary, but outside the dimension of time. It can combine different phases of an event in the same image without committing an absurdity. (Arnheim, 1974, p. 424)

Sipe concludeert dat schilderkunst of beeldhouwkunst daarom overwegend ruimtelijk van karakter is maar ook beweging en tijdsverloop kan suggereren zodat ze sequentiële kenmerken bevat (1998, p. 100). Een lezer plaatst immers steeds grotere betekenisgehelen simultaan naast elkaar om tot een begrip van de totale structuur van een tekst te komen. De geschreven taal heeft bijgevolg een overwegend sequentieel karakter maar bevat ook simultane kenmerken (id., p. 100). Sommige kunstvormen zoals opera, film, theater of het prentenboek vermengen het sequentiële en simultane. De gelijktijdige perceptie van teksten en beelden heeft verstrekkende gevolgen voor de manier waarop de lezer de betekenissen van de woorden en de prenten zal trachten te verbinden. Er ontstaat een spanning tussen de neiging van de lezer om de beelden te bekijken en eerder ruimtelijk georiënteerde constructies te maken en de neiging om verder te lezen en eerder sequentiële constructies te maken. Volgens Sipe onderbreekt het bekijken van de prenten de sequentiële flow van de tekst en omgekeerd. De lezer zal deze spanning trachten op te lossen door heen en weer te gaan tussen tekst en beeld 'in order to relate an illustration to the one before or after it, and to relate the text on one page to an illustration on a previous or successive page; or to understand new ways in which the combination of the text and the picture on one page relate to preceding or succeeding pages (id., p. 101). Mijn stelling is echter dat het heen en weer gaan tussen tekst en beeld geen kwestie is van het onderbreken van een flow. Doordat beeld en tekst elkaar ertoe aanzetten in elkaars 'ruimte' in te grijpen, ontstaat een meerwaarde die als synergie begrepen kan worden. Deze synergie is de stimulans om verder te lezen. Het prentenboek nodigt niet enkel uit tot herlezen en herbekijken, door Nikolajeva en Scott de hermeneutische cirkel genoemd, maar laat ook meerdere leeswijzen en interpretaties toe. Dit wordt door Margaret Meek als volgt geformuleerd: "A picture book invites all kinds of reading and allows the invention of a set of stories rather than a single story" (1982, p. 288).

Sipe verwijst ook naar de dual-code theorie van Paivio maar doet dat niet zoals Mooren, die de dual-code als een middel ziet om leerstof beter aan te leren (cf. 2.4.4). Sipe beschouwt de theorie als een afspiegeling van het denkproces zelf. Door

41 Hierbij is het belangrijk om voor het beeld de term 'object' op te vatten als het geheel van visuele gegevens van de prent, ongeacht of ze mimetisch of reflexief zijn.

de veelvuldige en complexe relaties die tussen tekstuele en visuele structuren ontstaan tijdens het lezen van een prentenboek zal de lezer een betekenis construeren waarin het visuele een tekstuele geïntegreerd zijn. De betekenis van een visueel element kan niet meer los van de tekstuele invloed gezien worden en omgekeerd. Sipe gebruikt de semiotische driehoek van de semioticus Charles Peirce om te verklaren hoe door het heen en weer gaan tussen tekst en beeld nieuwe relaties en betekenissen gevormd worden. Volgens Peirce bevat de betekenisoverdracht door een teken drie factoren: het teken zelf, het object,⁴¹ of de inhoud, waar het teken naar verwijst en de interpretatie van het teken door de ontvanger (interpretant) (fig. 22).

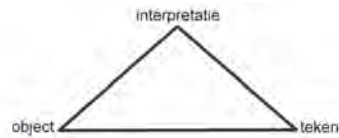


fig. 22. Ontleend aan: Sipe (1998, p. 102).

Als iemand een prentenboek leest, gebruikt hij twee verschillende betekenis-systemen die elk een eigen interpretatie opleveren. Dit kunnen we als volgt voorstellen:



fig. 23. Ontleend aan: Sipe (1998, p. 102).

Als een lezer eerst de tekst leest en vervolgens de prenten bekijkt, dan gaat hij van het tekstuele betekenisstelsel naar het visuele. Hij zal de prenten interpreteren vanuit zijn interpretatie van de tekst. De semiotische driehoek met de interpretatie van de tekst wordt onderdeel van het object van de nieuwe semiotische driehoek, namelijk die van de interpretatie van de prenten. Dit kan als volgt worden voorgesteld:



fig. 24. Ontleend aan Sipe (1998, p. 103).

Als de lezer eerst de prenten leest en vervolgens de tekst ontstaat de volgende semiotische driehoek:



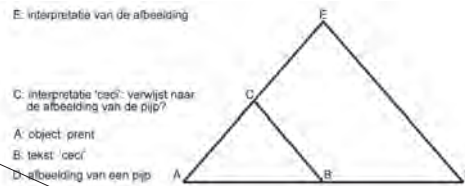
fig. 25. Ontleend aan Sipe (1998, p. 103).

Het resultaat van dit proces is 'a type of oscillation, as we adjust our interpretation of the pictures in terms of the words, and our interpretation of the words in terms of the pictures' (id., p. 103). De gevormde betekenis van de tekst of van de prenten wordt onderdeel van het object van een nieuwe driehoek en is voor herinterpretatie vatbaar. Sipe geeft met dit principe van de in elkaar overgaande driehoeken volgens mij een goede beschrijving van het leesproces van een prentenboek. De term synergie geeft bovendien aan dat de wederzijdse interpretatie van woord en beeld voor een meerwaarde zorgt die als een uniek betekenisgeheel moet beschouwd worden.

Foucault's analyse van de eerste studie van Magritte (cf. 2.6.1.2) kan vertaald worden naar het systeem van semiotische driehoeken dat Sipe hanteert. De eerste interpretatie van Foucault (cf. fig. 16) kan als volgt weergegeven worden:

42 De leesrichting van deze driehoek is van links naar rechts geïntendeerd zodat hij op deze manier duidelijker kan gecombineerd worden met de driehoek van fig. 25. Dit is ook de reden waarom deze driehoek groen gekleurd is.

fig. 26.



In figuur 26 kan men zien dat de interpretatie van de prent gebaseerd is op de interpretatie van het woord 'dit' en dat deze interpretatie op zijn beurt weer het object wordt om de tekst te interpreteren. Er ontstaat een dubbelzinnigheid omdat het woord 'dit' zowel op tekst als op de afbeelding kan slaan. De tweede analyse van Foucault (fig. 16) kan als volgt weergegeven worden⁴² (fig. 27):

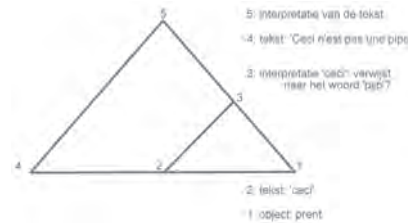


fig. 27.

De laatste analyse die Foucault maakt kan als volgt worden weergegeven (fig. 28). Hierbij moet opgemerkt worden dat door de dubbelzinnigheid van Magrittes prent, de uiteindelijke interpretatie niet meer gebaseerd is op de interpretatie van tekst en afbeelding maar op de interpretatie van tegenspraak tussen beide.

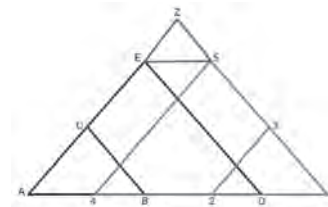


fig. 28.

Door gebruik te maken van de semiotische driehoeken wordt de invloed van zowel tekst als beeld op de opeenvolgende interpretaties duidelijk.

Deze schematische voorstelling is echter vrij statisch en wekt de indruk dat het lezen van een tekst of het bekijken van een prent steeds eenzelfde activiteit veronderstelt. Dit is in tegenstelling met het feit dat de interpretatie van een prentenboek sterk afhankelijk is van de tekst en de prenten – die beiden een impliciete lezer veronderstellen – en de literaire en visuele competenties van de lezer. Carol Wolfenbarger en Sipe (2007, p. 273) argumenteren dat het interpretatieproces ontstaat door de hermeneutische impuls om te weten en te begrijpen, de persoonlijke impuls om het verhaal te verbinden met persoonlijke levenservaringen en de esthetische impuls die de creatieve vermogens inzet om een individuele versie van het verhaal te construeren. Het interpreteren van teksten en prenten kan enorm verschillen. Het interpreteren van de literaire teksten en artistieke prenten vraagt een sterke inbreng van literaire en visuele competenties. Teksten en prenten met een didactische of praktische functie stellen minder hoge interpretatieve eisen. Ze kunnen uiteraard ook complex zijn maar spreken hoofdzakelijk de hermeneutische impuls aan. Daarom is het beter om in deze schematische voorstelling ook de invloed van het interpretatieproces aan te duiden. We kunnen dit doen door een verticale pijl, die varieert in lengte al naargelang de energie die de lezer besteedt om tot een interpretatie te komen in het schema te verwerken. Het interpreteren van een tekst of prent met een praktische of mimetische functie vereist een beperkt interpretatieproces en kan als volgt worden vooraesteld:

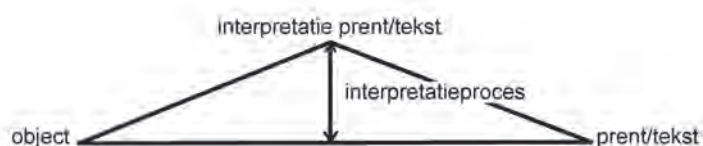


fig. 29.

Het interpreteren van een literaire tekst of een artistieke prent vraagt een uitgebreider interpretatieproces en kan als volgt worden voorgesteld:

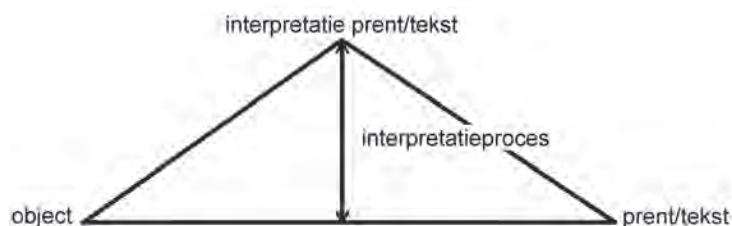


fig. 30.

Bovendien kunnen literaire teksten en artistieke prenten soms aanleiding geven tot meerdere interpretaties waarvan de ene al wat meer voor de hand liggend is dan de andere. Dit kunnen we als volgt voorstellen:

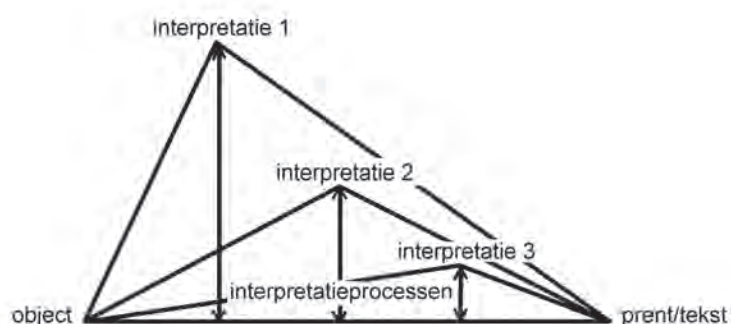


fig. 31.

Deze voorstellingswijze maakt het makkelijker om de tekst-beeldinteractie als een divers en dynamisch proces te begrijpen. We zullen daarom de synergie in verband brengen met de tekst-beelddynamiek van Nikolajeva en Scott.

— 2.6.7.2

DE TEKST-BEELDDYNAMIEK

De tekst-beelddynamiek van een prentenboek kan beschouwd worden als een schaal die gaat van een minimaal contrast tot een maximaal contrast tussen wat tekst en beeld vertellen. De tekst- en beeldelementen van een pagina of spread vertonen vaak meerdere tekst-beeldrelaties tegelijk. De afwisseling tussen de verschillende tekst-beeldrelaties, op elke pagina en doorheen het ganse boek, zorgt voor een ritme dat voor elk prentenboek uniek is (Lewis, 2001, p. 41). De interpretatie van een aanwijsprentenboek met een haast constante en uitgesproken redundante tekst-beeldrelatie stelt lagere eisen aan de literaire en visuele competentie van de lezer dan een prentenboek waarin verschillende tekst-beeldrelaties afgewisseld worden. Maar ook een boek met een constante uitbreidende of complementaire tekst-beeldrelatie stelt lagere eisen dan een boek met een weloverwogen mix van meerdere tekst-beeldrelaties.

In de taxonomie van Nikolajeva en Scott is de tekst-beeldrelatie met de minste dynamiek de symmetrische. Tekst en beeld vertellen hetzelfde verhaal in die zin dat ze dezelfde informatie in hun semiotisch systeem tot uiting brengen. De term symmetrisch is echter niet adequaat omdat tekst en beeld elkaar nooit helemaal kunnen spiegelen. Lewis stelt terecht dat: 'The symmetry that many picturebooks appear to exhibit is thus illusory' (Lewis, 2001, p. 39). Agosto's bespreking van een illustratie waarin een meisje tussen de bosbessenstruiken uitrust terwijl haar moeder verder gaat plukken (1990, p. 267) is een goed voorbeeld om het illusoire van de symmetrie aan te tonen. Tekst en illustratie vertellen hetzelfde maar doen dat op hun eigen manier. Dat is te merken in de analyse van Agosto omdat de tekst, waarmee ze de illustratie beschrijft, meer gegevens bevat dan de oorspronkelijke tekst van het prentenboek. Niet toevallig zijn dat ruimtelijke aspecten: het meisje zit op de *voorgond* in de prent en de moeder reikt met haar *rechterhand* naar een bosbes. Vermoedelijk (de prent is niet bij het artikel gevoegd!) zijn er nog meer verschillen: de positie van het meisje ten opzichte van de struiken, of haar houding (misschien meer liggend dan zittend). Joosen en Vloeberghs argumenteren dat zelfs in het eenvoudigste geval, wanneer zowel beeld als woord naar hetzelfde object verwijzen, er sprake is van een uitbreidende relatie (Joosen & Vloeberghs, 2008,

p. 204). Ze geven het voorbeeld van het woord 'auto' waarbij de prent een rode auto kan laten zien waarvan het stuur rechts staat. De prent maakt de betekenis van het woord specifieker. Dit specifieker maken is een visuele bewering die als een zin geformuleerd kan worden, zoals Vanbergen dit beschrijft (cf. 2.5.4.) De visuele bewering van de prent die Joosen en Vloeberghs als voorbeeld geven zou als volgt kunnen luiden: 'dit is een rode auto met ronde vormen en zwarte wielen met rood-witte wieloppotten waarvan het stuur rechts staat'. Deze visuele zin kan echter op diverse manieren uitgedrukt worden:



fig. 32.

De meeste prentenboeken werken niet met woorden maar met zinnen. De betekenisstructuur van zinnen en beelden is verwant zodat de tekstuele informatie verrassend gelijk kan lopen met die van het erbij horende beeld. Een tekst kan bijvoorbeeld zijn: 'een wit vierkant van twintig centimeter bij twintig centimeter met hierop centraal gelegen een zwart vierkant van tien centimeter bij tien centimeter'. Het beeld kan dit exact weergeven. Maar zelfs in dit extreme geval zijn er kleine verschillen. Er bestaan immers veel soorten wit en zwart. Bovendien kunnen er verschillen in textuur zijn. In een gelijklopende tekst-beeldrelatie is er een overeenkomst tussen tekst en beeld in die zin dat wat de tekst aangeeft ook door het beeld aangegeven wordt; er is sprake van redundantie (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 204). Daarom lijkt mij de term redundant meer geschikt. Voor de onderverdeling van de niet-redundante tekst-beeldrelaties baseer ik mij op het artikel *The Dynamics of Picturebook Communication* (2000) van Nikolajeva en Scott (cf. 2.6.5) De onderverdeling die zij aanbrengen in dit artikel is niet dezelfde als die in het schema uit *How Picturebooks Work* (2006) (cf. fig. 1). De onderverdeling in het artikel is logischer: elke niet-symmetrische (door mij als redundant aangeduide) tekst-beeldinteractie is uitbreidend. Binnen de categorie van de uitbreidende tekst-beeldrelaties onderscheiden de auteurs gewone uitbreidende, complementaire, contrapuntische en contradictorische tekst-beeldrelaties.

Men kan stellen dat, naarmate de dynamiek van de tekst-beeldrelatie toeneemt, de synergie ook toeneemt. Zo levert de interpretatie van een redundante tekst-beeldrelatie nauwelijks een meerwaarde op, omdat de visuele informatie en de tekstuele elkaar herhalen. Het interpretatieproces vraagt bijgevolg weinig tijd en energie. Het interpreteren van een contrapuntische tekst-beeldrelatie daarentegen vraagt meer tijd en energie. We kunnen het interpretatieproces in de semiotische driehoek voorstellen als een verticale pijl. Naarmate de tekst-beelddynamiek stijgt wordt deze pijl langer en de driehoek steiler. Wanneer de lezer eerst de prent bekijkt en vervolgens de tekst leest, kan het interpreteren van een redundante tekst-beeldrelatie als volgt voorgesteld worden:

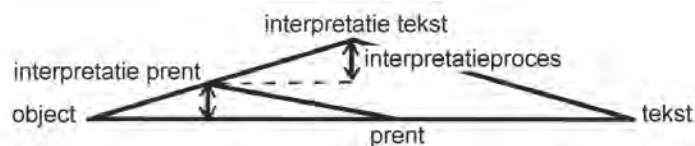


fig. 33.

Leest de lezer eerst de tekst, dan kan dit als volgt voorgesteld worden:

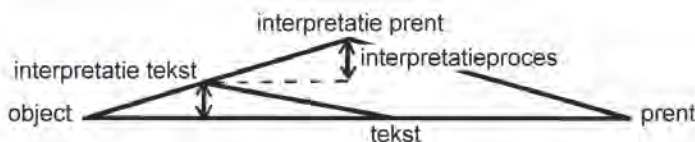


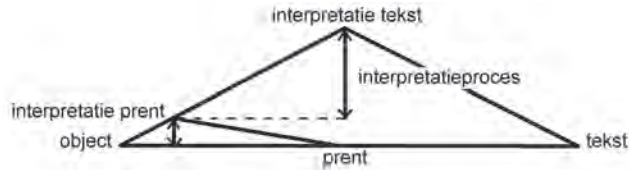
fig. 34.

Een klassiek voorbeeld van een redundante tekst-beeldrelatie is de reeks boeken van Marcus Pfister waarin een vis met glinsterende schubben de hoofdrol speelt. In het prentenboek *Regenbogenfisch, komm hilf mir!* (1995) speelt een klein, zilverkleurig visje de hoofdrol. De gevoelens en acties worden beschreven in de tekst. De prenten geven de setting en het uiterlijk van de personages weer zoals die in de

tekst aangebracht worden. De inbreng van de prenten is zodanig beperkt dat het verhaal ook zonder de prenten gelezen kan worden, zeker als de lezer het eerste boek uit de reeks al gelezen heeft.

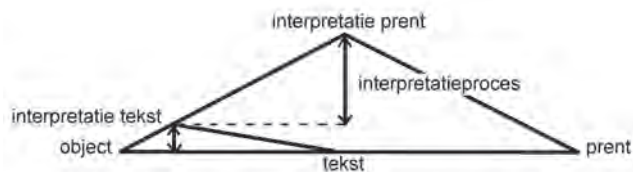
Naarmate de redundantie afneemt zullen tekst en beeld elkaars betekenissen gaan versterken, moduleren of ondervragen en zal de tekst-beelddynamiek toenemen. Dit noemen Nikolajeva en Scott de uitbreidende tekst-beeldrelatie (Nikolajeva & Scott, 2000, p. 225). De interpretatie van een uitbreidende tekst-beeldrelatie, uitgaande van de prent, kan als volgt voorgesteld worden:

fig. 35.



En de interpretatie van een uitbreidende tekst-beeldrelatie, uitgaande van de tekst, kan als volgt voorgesteld worden:

fig. 36.



Heel wat prentenboeken bezitten een uitbreidende tekst-beeldrelatie: de teksten beschrijven de handelingen en het denken en voelen van de personages terwijl de prenten de ruimtelijkheid en het voorkomen van figuren representeren. Het uitbreidende aspect in de relatie ligt het ene moment bij de tekst en het andere moment bij de prent. Een gesofisticeerde uitbreidende tekst-beeldrelatie vinden we in de eerder genoemde reeks boeken van Lieve Baeten waarin een jong heksje, Lotje, de hoofdrol speelt. Dit heksje is een van de kenmerkendste personages van het oeuvre van Baeten geworden. Als voorbeeld neem ik het tweede boek uit de reeks: *Lotje is jarig* (1994). In dit boek worden de gevoelens en gedachten van de hoofdpersonages door de tekst verwoord maar niet alle handelingen. De gevoelens worden door de expressies en, in mindere mate, door de houdingen van de personages bevestigd zodat hier eerder sprake is van redundantie. Het tijdsverloop wordt zowel door de tekst als door de lineaire sequentie van de prenten gesuggereerd. In tegenstelling tot het boek van Pfister kan dit boek amper zonder de prenten gelezen worden, ook niet als de lezer het eerste boek al gelezen heeft. De uitbreiding ontstaat in hoofdzaak door de setting die Baeten uitwerkt. In tegenstelling tot Pfister zijn er in de setting van Baeten allerlei objecten afgebeeld die tekstueel niet vermeld worden. Een illustrator kan via de afgebeelde objecten informatie geven over de leef- en denkwijze van de eigenaars of gebruikers (Nodelman, 1988, p. 117). De setting is in heel wat prenten van *Lotje is jarig* zo dominant dat men ze als een conceptuele representatie kan beschouwen (Kress & Van Leeuwen, 2006, p. 91). De afgebeelde objecten zijn in dit geval de participanten van een analytisch proces dat verwoord kan worden als 'zo leeft ...'. De setting die Baeten creëert, nodigt de lezer uit om de objecten nauwkeurig te bekijken en allerlei veronderstellingen te maken omtrent het bestaan en het karakter van de bewoner van die setting. De prenten krijgen het karakter van een 'aanbod' (id., p. 119). Zo toont bijvoorbeeld de tweede illustratie van het boek (fig. 37) de woonkamer van Lotje. Die heeft net alles klaar gezet om haar verjaardag te vieren en kijkt onder de tafel om haar poes te zoeken.



fig. 37. Ontleend aan: Lotje is jarig (1994).

Alle afgebeelde objecten zijn een weloverwogen mix van vertrouwdheid en verrassing. Een aantal voorwerpen krijgt een verrassende 'heksachtige' vertaling zoals de taart met spinnen en wormen of de mand om paddenstoelen te plukken. Heel wat voorwerpen zijn voor de lezer gewoon en vertrouwd, zoals de ontbijtgranen of de plastic limonadefles. Verder geeft het laddertje met de pyjamabloes, het fornuis en het roltafeltje aan dat dit de volledige, kleine woning van Lotje is. Er staan een versierde stoel en een stoel, waarvan de rugleuning de vorm heeft van een kattenhoofd, bij de tafel. Op de tafel staat voor elke stoel een bordje klaar maar bij de kattenstoel staat er een drinkbakje en bij de versierde stoel een beker. Aan de muur hangen aan een touwtje tekeningen die Lotje, waarschijnlijk, gemaakt

43 De onderverdeling die Nikolajeva en Scott aanbrengen in hun artikel 'The Dynamics of Picturebook Communication' (2000) is niet dezelfde als die in het schema uit *How Picturebooks Work* (2006) (cf. fig. 1). De onderverdeling in het artikel is logischer: elke niet-symmetrische tekst-beeldinteractie is uitbreidend.

heeft. Ze bootsen immers de tekenstijl van een kind na. De grootste tekening is die met een poes. Boven de tekening hangt een 'realistische' tekening of foto van Poes als kitten (de kleur klopt met die van Poes). In een haast horizontale lijn onder de foto en de tekening van Poes staat een vissenbokaal op een kruijke. De bewoner van de bokaal is geen goudvis maar een zwarte vis, het is Poes die goudkleurig is. Baeten geeft op subtiële wijze aan dat Lotje erg zelfstandig en creatief is, gezond leeft en heel veel van haar poes houdt. De poes is blijkbaar erg aardig maar toch stout genoeg om plots te verdwijnen. De setting draagt de sporen van een actief heksenbestaan. De mand is achteloos in het hoekje gegooid en de pyjambloes hangt wat slordig aan het laddertje. Baeten gebruikt de setting om een leefwereld op te roepen die een verleden, heden en toekomst in zich draagt. De ontbijtgranen staan immers klaar voor de volgende ochtend. De 'foto' van Poes is een tijd geleden gemaakt, ingekaderd en opgehangen en de taart staat klaar om nu opgegeten te worden. Sommige prenten geven hierdoor aanleiding tot meer dan één verhaal. Het zorgvuldig uitwerken van zulke 'iconische beelden' kan daarom niet als argument gelden dat het de verbeelding van de lezer fnuikt. Het is immers net dank zij zulke precieze voorstellingen dat er een veelzijdige leefwereld opgeroepen wordt waarop de verbeelding van de lezer kan inspelen. Het interpretatieproces van de prenten is in dit geval veeleisender dan dat van de tekst zodat de schematische voorstelling van fig. 36 meestal van toepassing is. Het schema van fig. 35 daarentegen, is meestal van toepassing op een geïllustreerd leesboek.

Nikolajeva en Scott (2000) onderscheiden binnen de uitbreidende tekst-beeldrelatie drie bijzondere vormen met een stijgende tekst-beelddynamiek: de complementaire, de contrapuntische en de contradictorische relatie.⁴³ De schematische voorstelling van de interpretatie van een complementaire tekst-beeldrelatie, in dit geval uitgaande van de prent, ziet er als volgt uit:

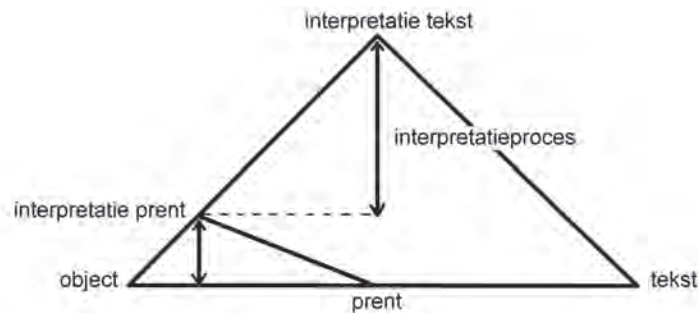


fig. 38.

In een complementaire relatie vullen tekst en beeld elkaars 'lege plekken' in (Nikolajeva & Scott, 2000, p. 229). Een klassiek voorbeeld van de complementaire relatie is de sequens in *Where the Wild Things Are* (1963) van Maurice Sendak waar de hoofdfiguur Max zich uitleeft bij de wilde dieren. Deze sequens is tekstloos zodat de prenten letterlijk de open plek invullen. Een recent voorbeeld is de eveneens tekstloze sequens in het boek *Lundi* (2004) van Anne Herbauts (°1975) waar Lundi 'oplost' in het winterlandschap. Zulke sequensen zijn een sequentiële vorm van complementariteit. De complementaire relatie kan ook op afzonderlijke pagina's ontstaan. In dat geval zal de tekst geen visuele elementen bepalen en omgekeerd zal de illustratie de narratieve waarde van de tekst niet relativeren of ondermijnen. In *Lotje is jarig* (1994) is de informatie van de prenten cruciaal om te begrijpen waarom bijvoorbeeld de heksen Lotje bij elk bezoek niet willen helpen maar uiteindelijk toch voor een verjaardagsfeestje en cadeautjes hebben gezorgd. Bovendien is een belangrijk onderdeel van de verhaallijn, hoe de zoekgeraakte poes uiteindelijk weer tevoorschijn komt, enkel visueel te volgen. De tekstuele informatie is dan weer erg belangrijk om te weten dat Lotje haar poes zoekt. In *Le petit homme et dieu* (2010) van Kitty Crowther (°1970) vertelt de tekst dat Petit Homme tijdens een ochtendwandeling een vreemde figuur, die een god blijkt te zijn, ontmoet. De setting roept een bos op maar dat wordt niet vermeld. Hoe de god er uit ziet wordt ook niet gezegd. Als Dieu allerlei gedaantes aanneemt valt de tekst weg. Dieu's laatste gedaantewisseling maakt Petit Homme bang. De tekst verwoordt enkel de emotionele reactie van Petit Homme. Het beeld bevestigt de emotionele reactie van Petit Homme maar het dominante element in het beeldvlak is een boos kijkende gorilla. De tekst van *Lundi* (2004) en *Le petit homme et dieu* (2010) vraagt een intensievere

interpretatie dan die van *Lotje is jarig* (1994). De interpretatie van de teksten en de prenten in *Lundi* (2004) en *Le petit homme et dieu* (2010) vragen een min of meer gelijke inspanning.

In een contrapuntische tekst-beeldrelatie volgen tekst en beeld elk hun eigen spoor zodat ze met elkaar contrasteren maar tegelijkertijd samenwerken om een betekenis uit te drukken die ze elk afzonderlijk niet bezitten (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 203).

Het contrapuntische karakter van de tekst-beeldrelatie heeft als resultaat dat het interpretatieproces van tekst en prent vaak gelijkwaardig is omdat elk een eigen spoor volgt. Het interpretatieproces van een contrapuntische tekst-beeldrelatie vereist meer engagement van de lezer. Dit kunnen we als volgt voorstellen:

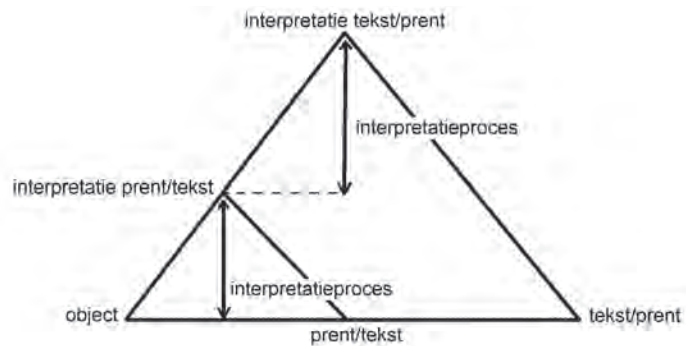


fig. 39.

Het prentenboek *Dulle Griet* (2005) bevat een aantal pagina's waarin tekst en beeld elk hun eigen weg gaan. Bijvoorbeeld op het moment dat Dulle Griet uit het dorp verdwenen is en de prent hoofdzakelijk personages toont die spelen. De dominante vorm op deze prent is een blauw object dat op een bal lijkt. De tekst vertelt de emotionele reactie van de ouders en de dorpelingen op het vertrek van Griet. Deze emotionele reactie wordt summier ondersteund door de prent. De enige aanwijzing zijn twee zwartgeklede personages waarvan kan aangenomen worden dat ze de ouders zijn omdat ze, tegen de leesrichting in, met gebogen hoofden van de spelende dorpelingen weggaan. Verder vertelt de tekst hoe Dulle Griet haar spullen pakt en nadenkt over wat ze aan de duivel zal vragen. Dit wordt door de prent niet getoond. Het prentenboek *Linus* (2007) bevat hoofdzakelijk contrapuntische tekst-beeldrelaties. De gelaagde prenten zijn een mix van typografische, fotografische en grafische elementen van Gaudesaboos afgewisseld of in combinatie met de in losse lijnen getekende en doorgedrukte prenten van Clement die de tekstuele verhaallijn haast nooit ondersteunen. De tekst is vrij uitgebreid en beschrijft de emotionele reacties van de personages, het tijdsverloop en de setting. Toch werken ze samen zoals in de tweede spread (fig. 40) waar een klein zwart-wit tekeningetje de moeder, die aan een tafel gezeten, aardappelen schilt, terwijl Linus haar, leunend in de deuropening, aankijkt.

De tekst onder deze tekening eindigt met de vermelding dat de moeder een pan met aardappelen hard op het fornuis zet. Ernaast is een prent te zien waar de moeder een witte doek ophangt; een handeling waar de tekst op deze pagina niets over zegt maar wat verder in het verhaal laat uitschijnen dat de was ophangen een vorm van ontwijkend gedrag van de moeder is. De contrapuntische pagina's worden afgewisseld met pagina's die een uitgebreide tekst-beeldrelatie bezitten. Dit zijn de scènes waarin Linus en zijn moeder met elkaar trachten te communiceren. Ook de eindsequens, waarin Linus met zijn moeder eindelijk over de dood van zijn grote broer kan praten, bevat een uitgebreide tekst-beeldrelatie zodat de tekst-beelddynamiek aanzienlijk daalt aan het einde van het verhaal.

Nikolajeva en Scott besteden veel aandacht aan de contrapuntische tekst-beeldrelatie die ze bespreken in verband met onder meer stijl, modaliteit, karaktertekening, tijd en ruimte. De beschrijving van deze contrapuntische verhoudingen blijkt vaak te steunen op de verschillen in de narratieve representatie van tijd, ruimte, handeling en emotie tussen het tekstuele en het visuele systeem. Zoals reeds aangehaald (cf. 2.5.4.1) zijn daarom de representaties van onder andere tijd, ruimte of beweging en hun toepassing in een narratief gegeven verschillend. Nikolajeva en Scott zijn zich bewust van de sterktes en zwaktes van het systeem (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 83) maar ze houden daar in hun analyses te weinig rekening mee.



fig. 40. Ontleend aan: Linus (2007)

Zo vraagt het sequentieel uitbeelden van een handeling in een reeks prenten meer leestijd dan het lezen van een zin die dezelfde handeling beschrijft. Het contrasterend effect is in dit geval volgens mij eerder te wijten aan het verschil tussen de semiotische systemen dan aan een contrapuntische verhouding. Ook Lewis formuleert een gelijkaardige kritiek met betrekking tot de contrapuntische verhouding (Lewis, 2001, p. 40).

In een contradictorisch tekst-beeldrelatie spreken woord en beeld elkaar tegen of vertellen een ander verhaal. De lezer zal niet onmiddellijk de interpretatie van de tekst kunnen integreren in die van de prent. De interpretaties van tekst en beeld komen gedeeltelijk naast elkaar te staan en worden daardoor stapsgewijs met elkaar verbonden worden. De constructie van een contradictorische driehoek (fig. 40) lijkt daarom erg op die van de laatste analyse van Foucaults' analyse van *Woordbreuk der beelden* (1929) van Magritte (cf. figuur 17):

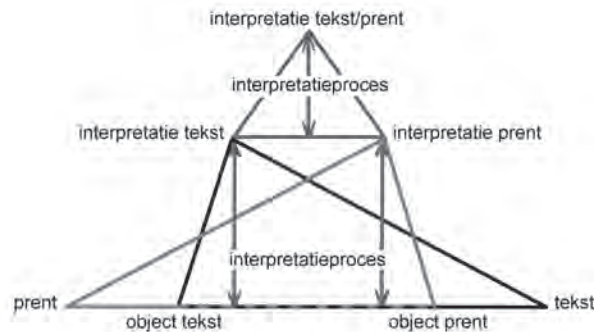


fig. 41.

Joosen en Vloeberghs (2008, p. 211) bespreken de contradictorische relatie aan de hand van het prentenboek *Ridder Prikneus* (2003) van Daan Remmerts de Vries. De tegenstelling tussen tekst en beeld ontstaat doordat de prent de tekst, die de fantasie van de hoofdfiguur verwoordt, telkens weer tegenspreekt. Het concept van de contradictorische relatie moet gerelativeerd worden in die zin dat een bladzijde verschillende relaties tussen woord en beeld kan bevatten. Joosen en Vloeberghs wijzen er volgens mij terecht op dat de contradictie in de door hen besproken pagina van *Ridder Prikneus* (2003) door de lezer omzeild kan worden door de aanwezigheid van een complementaire tekst-beeldrelatie. Zelfs in het hypothetische geval dat een prentenboek een spread zou bevatten met alleen maar een contradictorische tekst-beeldrelatie, dan zal de lezer deze contradictie als een optie beschouwen en deze trachten op te lossen aan de hand van de informatie uit vorige of volgende spreads. Kan hij de contradictie niet oplossen dan wordt ze als een niet te duiden aspect vervaagd in de uiteindelijke lezing. Een goed voorbeeld van de opbouw en integratie van een contradictorische relatie in het narratieve geheel van een prentenboek vinden we in *Dulle Griet* (2005). De prent van de vierde spread toont een nar die een grote blauwe vorm als een bal de lucht ingooit (fig. 42). Schuin tegenover de nar staat een vrouw met een oranje jas. Zij houdt beide armen in de lucht en lijkt de bal op te zullen vangen. De bal onttrekt een aantal dansende personages aan het zicht. De tekst-beeldrelatie op deze spread is contrapuntisch. Tekst en beeld vertellen verschillende dingen.

De voorlaatste spread toont een doorlopende rood vlak (fig. 43). De tekst vertelt hoe Griet zichzelf doodsteekt omdat het haar niet gelukt is om de duivel te spreken. De tekst-beeldrelatie op deze spread is eveneens contrapuntisch. Tekst en beeld vertellen compleet verschillende dingen.

De prent op de laatste spread toont een situatie die heel erg lijkt op die van de vierde spread (fig. 44). Er wordt een kort tijdsverloop gesuggereerd tussen beide spreads omdat de handelingen van de personages in de laatste spread een fractie verder geëvolueerd zijn. Doordat de bal op deze prent veel kleiner geworden is kan de lezer de dansende personages volledig bekijken. Nu pas blijkt dat ze een dans uitvoeren rondom de languit op de grond liggende Griet.

De prent is niet contradictorisch ten opzichte van de tekst op de linker pagina maar wel ten opzichte van de vorige spread. Niet enkel deze tekst en de laatste prent worden op deze manier voor herinterpretatie vatbaar, maar ook het verhaal als geheel. De lezer moet de visuele bewering afwegen ten opzichte van de tekstuele waardoor de vraag gesteld kan worden of Griet wel effectief uit het dorp



fig. 42. Ontleend aan: Dulle Griet (2005)



fig. 43. Ontleend aan: Dulle Griet (2005)



fig. 44. Ontleend aan: Dulle Griet (2005)

vertrokken is. De vele allusies op spel, vermaak en drank doet het vermoeden ontstaan dat het prentenboek niet enkel de helletocht van Griet vertelt maar ook de thematiek behandelt van een opstandig individu dat zich niet wil aanpassen aan de maatschappelijke normen en hieraan ten onder gaat.

De uitbreidende tekst-beeldrelaties kunnen de lezer er toe aanzetten met meerdere opties tegelijk rekening te houden om ze te toetsen aan wat volgt, in combinatie met wat reeds gelezen en bekeken werd. Dit kan als volgt voorgesteld worden:

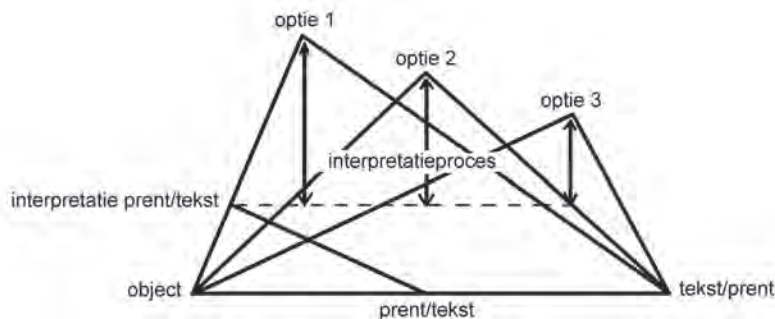


fig. 45.

Een contradictorische tekst-beeldrelatie zal dit uiteraard meer uitlokken dan een complementaire of contrapuntische relatie. Een contradictorische tekst-beeldrelatie die verschillende interpretaties oplevert kunnen we als volgt voorstellen:

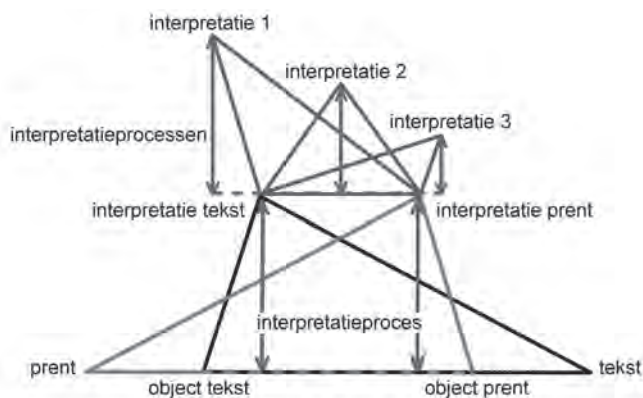


fig. 46.

— 2.6.7.3 DE RUIMTE VAN HET PRENTENBOEK

Uit de vorige paragraaf blijkt dat de tekst-beeldrelatie niet beperkt mag worden tot de paginagewijze verhouding van de prent ten opzichte van de erbij geplaatste tekst, of omgekeerd, maar gesitueerd moet worden in het ruimere narratieve weefsel van het gehele prentenboek. Een deel van het interpretatieproces van een prentenboek kan als volgt voorgesteld worden:

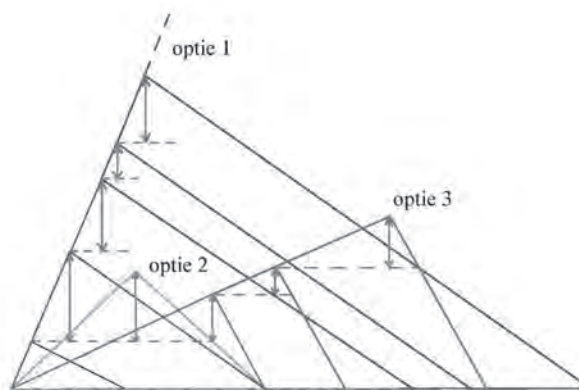


fig. 47.

Het voordeel van deze visualisering is dat de tekst-beeldinteractie niet onmiddellijk verbonden wordt met ironie of humor zoals bij Nodelman (1988) of Agosto (1990) en dat de visualisering uitgezet wordt als een of meerdere associatieketens die het spoor weergeven van de activiteit en de keuzes van een individuele lezer. Dit laat toe om na te gaan hoe een interpretatie, die in eerste instantie bijvoorbeeld ironisch of humoristisch is, door het leesproces naar bijvoorbeeld een meer sarcastische, dramatische of idyllische interpretatie evolueert. Een prentenboek is immers nooit constant ironisch, redundant of humoristisch van aard. Bovendien bevatten de afzonderlijke pagina's in een prentenboek vaak meerdere relaties die de dominante tekst-beeldrelatie nuanceren of moduleren. Het is beter om de tekst-beeldrelaties te relateren aan de leeservaring van een specifiek boek en zich af te vragen waarom die relaties op een specifiek moment gebruikt worden.

De beklijvende leeservaring van een prentenboek laat zich niet verklaren door het screenen van de verschillende tekst-beeldrelaties in het boek; of zoals een studente het verwoordde: 'Ik heb de verschillende tekst-beeldrelaties in het boek aangeduid, maar wat moet ik daar nu mee doen?'. Auteurs en illustratoren trachten door het gebruik van de wisselende tekst-beeldrelaties specifieke ritmes en contrasten te creëren die de interesse van de lezer levendig houden. Ze formuleren hiertoe teksten en prenten die elkaars gemeenschappelijke velden aangrijpen om hun aandeel in het verhaal zo efficiënt mogelijk uit te zetten (Lewis 2001, p. 48). Zo ontstaat er een constructie waarin de lezer zich mentaal een toegang verschaft. De lezer treft in deze constructie allerlei aanwijzingen en aanknopingspunten aan die onder meer nieuwsgierigheid, spanning, medeleven, herkenning, suggestie, vreugde of angst kunnen opwekken, maar ook kennis en inzicht. De manier waarop deze aanwijzingen en aanknopingspunten in het boek geformuleerd en georganiseerd worden, draagt de kenmerken van de stijl van de auteurs. De aanwijzingen en aanknopingspunten kunnen functioneren als statische wegwijzers of herkenningspunten – om een verhaal te kunnen volgen moet de lezer immers herkenbare ankerpunten aangeboden krijgen – maar ze kunnen ook suggestief zijn zodat de lezer pas na een tijdje door heeft dat een bepaalde relatie of emotie als drijfveer fungeert of dat hij met meerdere, mogelijke drijfveren rekening moet houden. De mix en de organisatie van deze aanwijzingen en aanknopingspunten zet de lezer er toe aan het boek uit te lezen en bezorgt hem een unieke ervaring. De constructie van een prentenboek laat de lezer niet alleen gedurig heen en weer gaan tussen het tekstuele en visuele systeem, maar ook tussen de verschillende sequensen. Hierdoor wisselt de lezer steeds van standpunt. Het wisselen van standpunt vereist een zekere bewegingsvrijheid, en dus ruimte. Lewis vergelijkt deze constructie met een ecosysteem (2001) en Anstey (2008) met een archeologische site. Ik geef er echter de voorkeur aan om de dynamische tekst-beeldconstructie van het prentenboek als mentale ruimte te beschrijven. Van der Pol geeft hiertoe een zeer goede aanzet wanneer ze stelt dat: 'De reden dat een literaire lezer zo lang mogelijk 'binnen het verhaal' blijft, heeft dus te maken met het idee dat het verhaal de ruimte moet krijgen om zijn spel met vorm en betekenissen voluit te kunnen spelen' (2010, p. 212). Bij een redundante tekst-beeldrelatie is deze ruimte beperkt. Bij een uitbreidende, maar vooral bij een contrapuntische of contradictorische tekst-beeldrelatie is deze ruimte substantieel omdat ze steeds aan meerdere interpretaties een plaats moet kunnen bieden. De ruimte van het prentenboek heeft twee aspecten. Het eerste aspect is letterlijk de ruimte die beschreven wordt. Die is sterk afhankelijk van de setting van het boek. Als het verhaal zich afspeelt in één ruimte is de letterlijke ruimte van het prentenboek beperkt. Dit heeft gevolgen voor de handelingen en relaties die doorheen het verhaal geconstrueerd worden. Het tweede aspect is dat van de relaties en emoties zoals die door handelingen, houdingen, dialogen, commentaren, verwijzingen en gedachten geconstrueerd wordt. Dit is het psychologische en emotionele weefsel dat zich in de mentale ruimte uitstrekt en eventueel verwijst naar elementen buiten deze ruimte en die eventueel verbindt met andere mentale ruimten. In bepaalde zones zullen er hoge concentraties van aanknopingspunten of aanwijzingen zijn die een intensief interpretatieproces van de lezer vragen. Deze zones worden afgewisseld met zones die een eenvoudige interpretatie vereisen. Er ontstaat er een dynamisch ruimte omdat aanwijzingen en aanknopingspunten kunnen bevestigd, versterkt, genuanceerd, afgezwakt, bestreden, gemoduleerd of dubbelzinnig worden. De analyses van de

synergie, de tekst-beelddynamiek en de mentale ruimte maken duidelijk dat de combinatie van de verschillende tekst-beeldrelaties in prentenboeken 'powerful cultivators' zijn van 'imaginative, creative and critical thinking skills' (Agosto, 1990, p. 277)

— 3

HET PRENTENBOEK EN GELETERDHEID

— 3.1

KINDBEELDEN

De receptietheorie heeft aangetoond dat literatuur, zowel jeugdliteratuur als literatuur voor volwassenen, niet vrijblijvend is. Volwassenen geven in jeugdboeken hun waardepatronen en mensbeeld mee aan jeugdige lezers aangezien zij op volwassen leeftijd het maatschappelijk bestel zullen overnemen. Welke waarden er worden doorgegeven en de manier waarop dat gebeurt, wordt bepaald door het kindbeeld. Het kindbeeld is een begrip dat wordt aangereikt vanuit cultureel-antropologische hoek. Het omvat het geheel van cultuursociologische eisen en verwachtingen die door volwassenen in een bepaalde gemeenschap aan het kind gesteld worden. Deze eisen vormen de leidraad voor de omgang met het kind (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 29) en ze worden zichtbaar in de wijze waarop een bepaalde cultuur kinderen in kinderliteratuur voorstelt en vooronderstelt. Twee cultuurfilosofische stromingen hebben gedurende de achttiende en negentiende eeuw de contouren bepaald van het moderne West-Europese kindbeeld: de Verlichting en de Romantiek (id., p. 29). Voor dit onderzoek is het kindbeeld een belangrijk gegeven omdat het zowel tekstueel als visueel tot uiting komt in het prentenboek. Bovendien is de manier waarop het kindbeeld tot uiting komt in de tekst soms verschillend van de manier waarop het tot uiting komt in de prenten. Zo is er bijvoorbeeld een contrast tussen de visuele eenvoud van de personages van Max Velthuijs en hun vaak diepzinnige tekstuele opmerkingen.

Philippe Ariès (1987) heeft baanbrekend werk verricht door het ontstaan van het kindbeeld in de Europese cultuur te analyseren. Hij stelt dat er tot aan de Verlichting amper sprake is van een kindbeeld omdat de nood er een te formuleren, zich niet stelt. Ariès wijst er op dat gedurende de Middeleeuwen in West-Europa kinderen behandeld en voorgesteld worden als miniatuurvolwassenen (id., p. 44). Hij argumenteert dat er sprake is van een opvoeding maar dat die gezien moet worden als de leertijd bij een leermeester. Die wordt verondersteld het kind alles bij te brengen wat hij weet. Kennisoverdracht en opvoeding vinden plaats in economische context. Het leven wordt in de gemeenschap beleefd en van kinderen wordt verwacht dat ze er zo snel als mogelijk aan deelnemen om die in stand te houden. De visie van Ariès is niet onomstreden omdat ze veronderstelt dat kinderen als minderwaardige leden van de gemeenschap op weinig medeleven konden rekenen. Ghesquière voert aan dat zowel Erasmus (1469-1536) als Vives (1492-1540) bekommerd zijn om de jeugd (2009, p. 11). Erasmus heeft als humanist een hoge opvatting over het beroep van onderwijzer (Bakker, et al., 2006, p. 11) en Vives wil de toenemende verpaupering bestrijden door een combinatie van armenzorg en opvoeding (id., p. 16). Vanaf de zestiende eeuw verbeteren de levensomstandigheden ingrijpend voor brede lagen van de bevolking. De invloed van het Christendom op de zeden en gewoonten brengen het kind, dat net als de volwassene, drager is van een onsterfelijke ziel, in de belangstelling (Ariès, 1987, p. 51). Er komt tijd en ruimte vrij voor de opvoeding van het burgerlijke kind. De school wordt het normale instrument voor sociale initiatie en onttrekt zich aan het monopolie van de geestelijkheid.

Vanaf de achttiende eeuw krijgt het verlichte kindbeeld duidelijk gestalte. Het kerngezin (kinderen, ouders en grootouders) wordt de norm zodat publieke en gezinsactiviteiten duidelijker gescheiden worden. Het kind komt meer en meer in het middelpunt van het gezinsleven te staan en wordt gezien als drager van de burgerlijke waarden: emancipatie en actieve zelfbepaling (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 30). Het kind, als de rijkdom van morgen, zal door een kundige opvoeder van een onmondig wezen zonder eigenwaarde gemodelleerd worden tot een mondige en

rationele volwassene. De kindertijd wordt als 'een transitcenter voorgesteld, als een tijdelijke gedoogzone' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 30) waarin het met de hulp van de opvoeder leert 'verlangen en actief te streven naar volwassenheid' (id.). Het kind krijgt de status van het-nog-niet-zijn (Verhoeven, 1994) en bevindt zich vanaf de achttiende eeuw in de West-Europese geschiedenis voor het eerst in een aparte wereld om voorbereid en opgevoed te worden. Er is bijgevolg behoefte aan middelen om dit te verwezenlijken. Dit is het moment waarop de eerste uitgaven verschenen die zich uitdrukkelijk tot het kind richtten. Van Alphens *Kleine Gedigten voor Kinderen* (1778) toont aan dat de beginnende kinderliteratuur volledig in het teken van het Verlichtingsdenken staat (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 31-32). Het boek bevat ritmische versjes die telkens gecombineerd worden met een illustratie. De teksten vertellen gebeurtenissen uit het dagelijkse leven van burgerkinderen. Die zijn zich bewust van de waarden die ze door hun opvoeding meekrijgen en ze zijn er hun opvoeders ook dankbaar voor. De mentaliteit van de Verlichting zal een grote invloed hebben op het nutsdenken in de kinderliteratuur in de tweede helft van de negentiende eeuw en de tweede helft van de twintigste eeuw.

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) geeft eind achttiende eeuw de aanzet tot de romantische cultus van het zuivere, onbedorven kind dat in een fascinerende harmonie leeft met een mysterieuze natuur. Volwassen worden en functioneren in de maatschappij krijgen een negatieve connotatie. Het verlangen naar een heroïsch, mythisch en vaak religieus geladen, verleden biedt de volwassene een virtuele uitweg en vertaalt zich in een gevoel van onbehagen, de Weltschmerz. Rousseau nuanceert hierdoor het strakke en rationele karakter van de pedagogie van de Verlichting. Hij wil een kind in de eerste plaats opvoeden als mens (van der Velde, 1969, p. 207) en schenkt meer aandacht aan creativiteit en verbeeldingskracht. Hij ziet in het, in wezen goede en reine, kind de belofte voor een nieuwe en betere maatschappij. Het kind moet beschermd worden tegen negatieve invloeden van de moderne cultuur omdat die tot verstikkende uniformiteit en maatschappelijke conventies verplichten. De mens moet terug naar de natuur (Bakker, et al., 2006, p. 38). De sprookjes van de gebroeders Grimm en Charles Perrault zijn een uiting van het romantische kindbeeld en het in 1838 verschenen *De Leeuw van Vlaanderen* van Hendrik Conscience verwoordt het verlangen naar een heroïsch verleden. Het romantische kindbeeld is dominant gedurende het begin van de negentiende eeuw en oefent vandaag nog een grote invloed uit. (Joosen & Vloeberghs, 2008).

Tussen 1840 en 1880 viert het Liberalisme hoogtij. Opvoeding en onderwijs worden gezien als een middel tot sociale controle en de klemtoon in het kindbeeld komt, zoals tijdens de Verlichting, weer op het maatschappelijk vormende te liggen. De rationele elementen uit de Verlichting worden nu gekoppeld aan het nieuwe elan van de burgerij. De invloeden van de industrialisering en de wetenschap doen zich gelden (Karl Marx, Charles Darwin, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche). Het kind, dat zich nog in zijn afgeschermd wereld bevindt, wordt het onderwerp van een gesecculariseerde psychologische en pedagogische theorievorming. Pestalozzi ontwikkelt zijn 'elementaire' methode in 1801. Hierin verdedigt hij de opvatting dat het onderwijs de natuurlijke verstandsontwikkeling van het kind moet volgen. Hij is ervan overtuigd dat 'ieder mens, ongeacht afkomst, stand of beroep, tot werkelijke humaniteit kan worden opgevoed' (Bakker, et al., 2006, p. 49). De sociaal-culturele en economische ontwikkeling van de gewone en hogere burgerij geeft aanleiding tot de verdere uitbouw van 'jeugdland' en een positieve, sentimentele waardering van het kind. Boeken waarin uiterst deugdzaam kinderen voorkomen, blijven erg populair. Zo kent het boek *De brave Hendrik* van Nicolaas Anslin Nz., dat voor het eerst in 1810 gepubliceerd werd, in 1877 zijn zestigste druk (Brantas, et al., 1989, p. 238). Er verschijnen echter steeds meer boeken waarin kinderen niet langer de 'personificaties van deugden en ondeugden, [zijn] maar meer natuurlijke wezens, die zowel goede als slechte eigenschappen bezitten' (id., p. 240). De goede eigenschappen voeren uiteraard steeds de boventoon.

De Belle Epoque situeert zich van 1880 tot 1914. Onder invloed van het positivisme en de evolutieleer worden opvoeding en onderwijs verwetenschappelijkt. De burgerij wordt de motor van emancipatie en democratisering zodat men kan spreken van een burgerlijk kindbeeld. Dat leidt tot de afschaffing van de kinderarbeid en het invoeren van de leerplicht. Grote groepen kinderen krijgen toegang tot het onderwijs. Het klassenverschil in opvoeding en onderwijs blijft echter nog

¹ Hendrik Van Tichelen (1883-1967) was auteur en onderwijzer in de volksscholen van het Antwerpse Schipperskwartier. Hij stelde vast dat kinderen uit het volkse milieu nauwelijks toegang hadden tot goede lectuur. Om hieraan tegemoet te komen bewerkte hij sprookjes en schreef hij zelf een aantal boeken waaronder *Versjes en liedjes voor 't jonge volkje*. Goede jeugdliteratuur moest humanitair zijn en verdraagzaamheid uitstralen. Zijn pogingen om jeugdliteratuur uit het religieus-ideologisch keurslijf te halen mislukten. De rooms-katholieke koepel stelde voor de jeugd een *Lectuur-Repertorium* samen dat jarenlang niet-roomsgezinde boeken uit de handen van de jeugd wist te houden (Vermeulen, 2006, p. 13).

groot (Verhellen, 1996, p. 43). Het intellectualisme van Pestalozzi wordt verlaten voor een pedagogie 'vom Kinde aus', die als Reformpedagogiek bekend zal worden. Men grijpt terug op de visie van Jean-Jacques Rousseau en Friedrich Fröbel. Zelfontplooiing en muzische vorming staan weer centraal maar worden nu gekoppeld aan de ontwikkeling van een op empirie gebaseerde ontwikkelingspsychologie (Bakker, et al., 2006, p. 62). Omdat gymnastiek, tekenen en muziek even belangrijk worden geacht als taal, krijgt de Reformpedagogiek steun vanuit de kunstenaarswereld. Kinderliteratuur krijgt nu naast de pedagogische en ethische functie, die ze al vanaf de Verlichting had, ook een esthetische. In 1908 maakt Oskar Kokoschka (1886 – 1980) de illustraties voor *Die träumenden Knaben* en El Lissitzky (1890 – 1941) voor *Suprematische Erzählungen von zwei quadraten in sechs Konstruktionen*. Felix Timmermans (1886 – 1947) maakt de illustraties voor *Daar was eens ... vertelrijm-kens uit den hoop gegrabbeld door Hendrik Van Tichelen*. Pedagogen zoals Maria Montessori (1870-1952) en John Dewey (1859-1952) krijgen internationale erkenning en Ellen Key (1849-1926) geeft de literatuur een belangrijke plaats in haar ideale school (Ghesquière, 2009, p. 16). Aan het einde van de eeuw neemt de moraliserende invloed opnieuw toe als reactie op de 'verloederding' van de arbeider en het dreigende 'rode' gevaar. Kinderen krijgen via hun lectuur opnieuw burgerlijke waarden zoals spaarzaamheid, wilskracht, zuinigheid en kuisheid ingelepeld (Van Coillie, 2007, p. 352). In tegenstelling tot het verlichte kindbeeld, dat emancipatie en actieve zelfbepaling vooropstelde, wordt het kind nu beschouwd als de toekomstige behoeder van de burgerlijke maatschappij. De positieve toekomstgerichte visie van de Verlichting wordt omgebogen naar een conservatieve en defensieve visie. De kinderen van de gegoede burgerij groeien vaak op een een beklemmende en beperkte leefomgeving (id., p. 87).

Het interbellum staat in het teken van de sociaal-culturele mobilisatie van de massa. De welvaartsmaatschappij wordt steeds wereldlijker en de consumptie kent een snelle groei. Nieuwe technieken en media richten zich specifiek op de massa (Verhellen, 1996, p. 53). In de jeugdliteratuur wordt de klemtoon op avontuur en ontspanning gelegd (Van Coillie, 2007, p. 356) zodat de invloed van het Romantische kindbeeld domineert. De diversiteit wordt groter en boeken richten zich steeds duidelijker tot een specifieke leeftijd of sekse. De inzichten van de Reformpedagogiek worden omgebogen tot een zonnige verering van de feeërieke kleuter en leiden 'tot een vloedgolf van allerliefste, kneuterige boekjes' (Van Coillie, 2007, p. 355). In Nederland pleit D.L. Daalder in 1928 voor het goede kinderboek in zijn artikel 'Wat ze willen en wat ze mogen lezen'. Hij koppelt literaire en pedagogische voorwaarden aan de eisen van de kindlezer en stelt dat enkel echte kunstenaars deze in een goed kinderboek kunnen verenigen (de Vries, 1989, p. 49). In *Over boeken en kinderen* (1928) vraagt Hendrik Van Tichelen¹ tevergeefs aandacht voor kwaliteit voor het Vlaamse jeugdboek (Van Coillie, 2007, p. 355). De druk op de kinder- en jeugdliteratuur vanuit religieuze en streng-ideologische hoek neemt toe. Men wilt het kind behoeden voor de morele verwildering behoeden die uitgaat van de populaire massamedia film, fotografie, muziek en literatuur (Verhellen, 1996, p. 53). Het kind wordt hierdoor steeds meer opgesloten in zijn 'heile Kinderwelt' en krijgt de opdracht door tucht, wilskracht, karaktersterkte en arbeidsmoraal de verlokkingen van de ontsprende maatschappij te weerstaan. In Nederland is een duidelijke verzuiling is het gevolg. De kinder- en jeugdliteratuur in Vlaanderen toont een haast probleemloze, statische wereld waarin hoofdzakelijk religieuze en morele thema's worden behandeld. Dit pedagogisch klimaat heerst tot ver na de jaren zestig (Verhellen, 1996, p. 60).

Vanaf de jaren 1960 krijgt onze consumptiemaatschappij postmoderne en pluralistische trekken. De stijgende welvaart, secularisatie en de dalende kindersterfte geven het gezin de functie van maatschappelijke bouwsteen. De verzorgingsmaatschappij kent een exponentiële groei en leidt tot de massificatie van het onderwijs. Er ontstaat een vrijetijdscultuur waarop massamedia handig inspelen (Verhellen, 1996, p. 63). Het nieuwe elan van de kinder- en jeugdliteratuur komt in Nederland steeds meer onder druk te staan van links-geïnspireerde maatschappijcritici. In Vlaanderen is er nauwelijks sprake van evolutie.

Tijdens de jaren zeventig wordt de invloed van de maatschappijkritische stromingen steeds groter. Zij reageren tegen de vervlakking door consumptie, automatisering en institutionalisering. In Duitsland ontwikkelt zich vanaf de jaren zestig de

emancipatorische pedagogiek. Malte Dahrendorf stelt in 1974 dat het kinderboek in een burgerlijke verstarring terechtgekomen is. De hierin voorgestelde harmonieuze schijnwereld brengt kinderen er toe de bestaande machtsverhoudingen te accepteren. Zulke kinderboeken zetten aan tot kritiekloze confirmatie (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 110). Het kindbeeld verandert grondig als gevolg van de contestatie: kinderen moeten geconfronteerd worden met de maatschappij en haar repressieve structuren. Daarom moet opvoeding zelf op de eerste plaats ontfaan worden van deze structuren. De volwassene mag het kind niet manipuleren maar moet het stimuleren zodat het zelf ontdekt wat het wil en wat goed is. Allerlei werkgroepen eisen een realistische en maatschappijkritische kinder- en jeugdliteratuur (Van Coillie, 2007, p. 362). Er worden bressen geslagen in de muur van de harmonische kinderwereld. Een kinderboek moet aansluiten bij de leefwereld van het kind, en dat is nu eenmaal geen prettige omgeving (De Vries, 1989, p. 242). Annie M.G. Schmidt, die in de jaren vijftig vernieuwend is met haar humoristische en fantasierijke rijmpjes, waarin ze het ideaalbeeld van het gehoorzame en lieve kind doorprikte (Van Coillie, 2007, p. 359), krijgt in 1972 stevige kritiek van Jetta van Leeuwen die haar verwijt dat 'ze de kinderen ver hield van het echte leven met seks, ruzies tussen ouders, scheidingen, homofilie en dies meer' (id., p. 363). Het probleemboek is geboren en een moeder aan de vaat mag niet meer ten tonele verschijnen. Het antiautoritaire kindbeeld en het propageren van emancipatie en zelfbepaling bezorgen deze periode de omschrijving van 'tweede verlichting'. Het verschil met de achttiende eeuw zit hem vooral in het feit dat de volwassene niet meer automatisch als voorbeeld geldt en het kind vaak de rol van 'verlichte' opvoeder opneemt (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 112). In het kielzog van deze brede maatschappijkritische golf komt er vooral vanuit socialistisch geïnspireerde hoek aandacht voor onderdrukte minderheidsgroepen: vrouwen, geesteszieken, homo's, etnische minderheden en kinderen (Verhellen, 1996, p. 64). De contestatiebeweging krijgt de volledige steun van de kunstwereld. De beeldende kunst heroriënteerde zich na de Eerste en Tweede Wereldoorlog. De academische traditie, geworteld in literaire thema's en traditionele technieken, had geen zeggingskracht meer. Kunstenaars gingen op zoek naar nieuwe uitdrukkingsvormen. Ze richtten zich onder meer op de zogenaamde primitieve kunst en op de kindertekening (cf. 2.4.2). Voor de Cobra-beweging is de kindertekening geen inspiratiebron meer maar een voorbeeld omdat ze ontstaat vanuit een spontane uitdrukking waarbij de toevalligheden van het materiaal een actieve rol in het scheppingsproces uitoefenen. Het kind krijgt hierdoor, net als de krankzinnige of primitieve mens, een 'mythe-scheppende' kracht (Stokvis, 1992, p. 148). Het verlichte en romantische kindbeeld binden, ondanks hun tegengestelde uitgangspunten, samen de strijd aan om de instituten van de burgermaatschappij en dus ook de muren van de heile Kinderwelt te slechten.

De contestatiegolf van de zestiger en begin zeventiger jaren wordt afgeremd door de crisis in de late jaren zeventig en gekanaliseerd in meer afgebakende problemen zoals ecologie, migranten en multiculturaliteit. Er treedt een versombering in die leidt tot de verrechtsing van de maatschappij (id., p. 63). De maatschappijkritische opvoeding wordt omgebogen naar een opvoeding tot zelfontplooiing en empathie onder de invloed van humanistische psychologie. Een nieuwe waardegebonden opvoedkunde moet het 'innerlijk' lege van de emancipatiebeweging en de eenzijdigheid van de empirisch-analytische pedagogiek vervangen. Parallel is er ook een trend die pleit voor een restauratie van de traditionele waarden zoals gezag en orde (id., p. 67). Vanaf de jaren tachtig is er een 'verzachting' van het probleemboek merkbaar en gaat er meer aandacht naar de psychologie van de personages. De klemtoon komt vanaf de jaren negentig steeds vaker op het literaire en esthetische te liggen (cf. 2.4.2). De maatschappijkritische werkgroepen moeten nu zelf met kritiek afrekenen en veroordeelde genres zoals het sprookje worden weer in eer hersteld. De mening dat het kinderboek een autonoom kunstwerk is, wordt verdedigd door Jan Blokker en Kees Fens. Guus Kuijer reageert tegen de pedagogische bemoeienissen die volgens hem middelmatige boeken opleveren. Literatuur is volgens Kuijer terreinverkenning van een schrijver en geen wegwijsbord (De Vries, 1989, p. 259). De afstand tussen de literaire en de kindgerichte benadering van het kinderboek wordt steeds groter en zorgt in 1990 voor een controversie wanneer Anne de Vries een artikel publiceert met de veelzeggende titel 'Het verdwijnende

kinderboek'. Hierin geeft hij kritiek op het feit dat literaire eisen steeds meer de doorslag geven in de beoordeling van kinderboeken door recensenten en juryleden. Volwassenen bekronen en bevelen boeken aan die kinderen nauwelijks begrijpen. Hij verwijt de literair gerichte critici een te beperkte blik en vergelijkt hun houding met die van de critici uit de jaren zeventig die het opnamen voor het zogenaamde verantwoorde kinderboek. Het artikel van de Vries is het startsein voor een polemiek waarin twee opvattingen over het goede kinderboek meer en meer tegenover elkaar komen te staan. Aan de ene kant is er de kindgeoriënteerde opvatting, die stelt dat een goed kinderboek eerst en vooral de kindlezers moet aanspreken. Volgens deze visie mag het goede kinderboek niet te complex zijn zodat jonge lezers aangemoedigd worden om te blijven lezen. Aan de andere kant stelt de literair-esthetisch georiënteerde opvatting dat men kinderen boeken moet aanreiken die hen literair en esthetisch uitdagen. Zo komen ze tot een stimulerende en subjectieve leeservaring die verder reikt dan het lezen zelf. Peter Van den Hoven argumenteert in zijn publicatie *Grensverkeer* (1994) dat de esthetische ervaring het fundament is waarop literair inzicht manifest wordt. Dit proces verloopt anders bij kinderen dan bij volwassenen.

De hedendaagse kinder- en jeugdliteratuur laat een ongeëvenaarde diversiteit en rijkdom zien waarbij systematisch de grenzen van het genre worden bevestigd, afgetast of ondermijnd. Er was sinds eind vorige eeuw al meer aandacht voor de innerlijke ontwikkeling en de gevoelens van de personages in zowel de adolescentenromans als de boeken voor jongere kinderen en prentenboeken. Meer en meer auteurs verlegden de grenzen en besteedden meer aandacht aan taal en compositie zodat het literaire kinderboek in het begin van de eenentwintigste eeuw het centrum van het jeugdliteraire systeem inneemt (Van Coillie, 2007, p. 370). Deze tendensen worden nu duidelijk doorgetrokken. Het grensverkeer tussen boeken voor kinderen en volwassenen neemt toe als gevolg van de postmoderne tendens om te fragmenteren en genres te vermengen. (id., p. 371).

Karen Coats (2008) beschrijft hoe de postmoderne opvattingen pas vanaf de late jaren zestig tot de culturele mainstream gaan behoren en het positivistische kindbeeld van de 'tweede verlichting' onder vuur zullen nemen. Individualiteit, onafhankelijkheid en een vrije wil leiden volgens de postmoderne kritiek niet tot een betere wereld en rationaliteit is geen garantie tegen zelfvernietiging. De waarden van het modernisme kunnen best wel positief zijn, maar ze zijn voor de mensheid te hoog gegrepen. Het postmodernisme gaat het modernisme echter niet te lijf door er een op het romantische ideaal geënte, evasieve ideologie tegenover te stellen, maar door het geconstrueerde van de modernistische visie te tonen (id., p. 78). Voor het prentenboek betekent dit dat typische voorstellingen van het kindsobject, zoals bijvoorbeeld Roodkapje, geparodieerd of in een andere context geplaatst worden. Pastiche, spel en zelfrelativering – niet toevallig de titel van de publicatie waarin het artikel van Coats is opgenomen – wijzen op het geconstrueerd zijn van verhaal, personages en kindbeeld. Coats noteert dat het postmoderne prentenboek, in tegenstelling tot de postmoderne volwassenenliteratuur, geen nihilistische en gedesillusioneerde, maar eerder een hoopvolle en ludieke boodschap bevat, zodat: 'Postmodern picturebooks may explode cultural myths and reveal the constructedness of reality and identity, but they do so in the name of freedom, to release readers from the thrall of powerful, controlling narratives that threaten to circumscribe their potential' (id. p. 80). Auteurs en illustratoren van postmoderne prentenboeken achten de kindlezer in staat zich te engageren en zijn deel bij te dragen aan de ludieke bevraging van wat we denken te weten over onszelf en de wereld. Dit brengt Coats ertoe het begrip 'transmodernisme' te introduceren (id. p. 81).

Transmodernisme is de reactie van de eenentwintigste eeuw op het relativiseren van het spel van het postmodernisme dat als te vrijblijvend wordt ervaren. Het tracht de waardevolle inzichten van het modernisme, zijnde het streven naar algemeen menselijke waarden, coherentie en vrijheid, te combineren met het besef dat dit streven gelimiteerd wordt door de beperkingen van het menselijk lichaam, de socio-culturele context en de communicatie. Het transmodernisme stelt daarom het lichaam centraal: 'The transmodern brings the body back into the mix as both limit and as an invariant centering principle around which a child's sense of self circulates' (id.). In dit verband is het interessant om in het prentenboek *Prinses*

Anna (2010) het lichamelijke van de prinses als dwingende noodzaak aan te wijzen voor het staken van de vijandelijkheden tussen haar ouders. Het behoud van haar lichaam is de ultieme barrière waar de tot in het absurde doorgetrokken scheiding op botst.

Volwassenen worden er zich bewust van dat de rechten van kinderen niet zo veel verschillen van de rechten van volwassenen. Bovendien is, wetenschappelijk gezien, het verschil tussen een kind en een volwassene veel kleiner dan men tot nu toe heeft aangenomen (Verhoeven, 1994). Verhellen noteert in dit verband: 'In zekere zin beleven wij daardoor 'het afscheid' van de jeugd, ook al omdat het 'volle leven' waarop diende te worden voorbereid even problematisch is gebleken als de jeugdperiode zelf' (1996, p. 71). Er zijn dus minder argumenten voorhanden om het kind af te schermen en het op een andere manier te behandelen dan een volwassene. Dit gegeven wijst, samen met de transmoderne uitgangspunten in verband met de rol van het lichaam, de verbondenheid met een gemeenschap en het belang van communicatie, eerder naar de humanistische opvatting van het kind. Die stelt de interactie met de gemeenschap centraal. De sterke globalisering van de samenleving vraagt overleg en concrete acties eerder dan wetenschappelijke modellen of idealen die, omdat ze gerealiseerd moeten worden, vaak luchtkastelen blijken te zijn. Door rekening te houden met de wensen en behoeftes van de leden van de gemeenschap(pen) leert het kind ook de eigen mogelijkheden en grenzen kennen (Baab, 2013) zodat altruïsme een belangrijke deugd wordt in de relatie met andere mensen (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 153). Het kind wordt niet meer als 'andere', of 'vreemde' beschouwd (Vloeberghs, 2005). Het krijgt zijn eigen stem in het debat maar moet daarvoor wel de regels van communicatie en overleg respecteren.

Hedendaagse artistieke prentenboeken combineren vaak een romantisch en verlicht kindbeeld. Ze verenigen de ontspannende, didactische en esthetische leesfuncties en willen de lezer dus ontspannen en informeren maar tegelijk ook opvoeden tot een esthetisch-bewuste lezer. Op basis hiervan zullen de auteur en de illustrator hun impliciete lezers modelleren. Dat betekent dat ze tijdens het maken van een artistiek prentenboek rekening houden met de interpretatie van kindlezers en volwassen lezers (cf. 2.4.3). Daarbij is, door de invloed van het huidige postmoderne en transmoderne kindbeeld, de interpretatie van kindlezers 'anders maar daarom niet noodzakelijk minder goed' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 26) dan die van volwassen lezers. Omdat prentenboekenmakers de lezer ook willen opvoeden tot een esthetisch-bewuste lezer zullen ze die aanspreken op zijn esthetische competenties. Dit veronderstelt een impliciete lezer die geletterd is. Gezien de grote impact van de prenten in het hedendaagse artistieke prentenboek veronderstelt dit dat de impliciete lezer niet alleen op tekstueel maar ook op beeldend vlak geletterd is.

Het opvoeden tot een esthetisch-bewuste lezer moet rekening houden met de ontwikkelingsfase waarin het kind zich bevindt (van der Pol, 2010, p. 16). Een ontwikkelingsfase wordt bepaald gekenmerkt door 'de ontwikkeling van de cognitieve structuur en de invloed van de omgeving op het leren' (id.). Daarom wil ik de ontwikkelingsfasen van het kind in verband brengen met het prentenboek en de geletterdheid van kindlezers.

— 3.2

DE LEESONTWIKKELING VAN KINDEREN

Prentenboeken bevatten verhalen of geven aanleiding om er te vertellen. Verhalen vertellen aan kinderen is een fundamentele menselijke activiteit. Verhalen zijn cultureel gemeengoed en vormen een unieke band tussen volwassenen en kinderen:

Our constant, universal habit, scarcely changed over time, is to tell children stories. Children's earliest encounters with stories are in adults' saying and singing; when infants talk to themselves before falling asleep, the repetitions we hear show how they link people and events. As they learn their mother tongue they discover how their culture endows experience with meaning. Common ways of saying things, proverbs, fables and other kinds of lore, put ancient words into their mouths. Stories read to them become part of their

own memories. Book characters emerge in the stories of their early dramatic play as they anticipate the possibilities of their futures. (Meek, 2004, p. 2)

2 Deze bepaling wijst op een louter mimetische opvatting van de prent.

Prentenboeken lezen is echter iets wat kinderen niet van nature doen, het wordt hen aangeleerd. Nodelman (1988, pp. 22-39) beschrijft hoe het kind leert een boek te onderscheiden van de andere objecten die volwassenen aanreiken, zoals speelgoed of voedsel. Het kind leert het prentenboek op de juiste manier vast te houden en één voor één de pagina's om te slaan. In westerse taalsystemen leren kinderen dat je een boek van links naar rechts leest en daarom de pagina's van rechts naar links moet omdraaien. Bovendien leren ze dat je een tekst van links naar rechts en van boven naar onder leest. Er kan een thematisch, temporeel of causaal verband tussen de opeenvolgende pagina's gesuggereerd worden. De prenten kunnen thematisch verwant zijn als ze bijvoorbeeld een reeks boerderijdieren of voertuigen laten zien. Er kan een woord, een zin of een tekst bij elke prent staan. Het kind merkt dat de volwassene de lettertekens op een andere manier behandelt dan de prenten: de betekenis van de lettertekens kan niet afgeleid worden uit de manier waarop ze er, samengevoegd als woord en woorden samengevoegd als zin, uitzien. Bij een prent kan dat (vaak) wel. Woorden worden gelezen en prenten worden bekeken (id., p. 31). Naast het aanwijzen, benoemen en bespreken van de prenten en het (voor)lezen van de tekst ontstaan er gesprekken of verhalen. Zo leert het kind dat een prentenboek iets is waarover men kan vertellen. Lewis (2001) wijst er op dat er op deze manier een vorm van routine ontstaat:

When children learn from their parents and care-takers how to handle, look at, read and interpret the pictures in picturebooks they do so in routinized social contexts that involve practices – ways of sitting, looking, sharing, page-turning, pointing and so on – in which are embedded the processes of conversational turn-taking and information exchange (the picture language game). They do not simply trade disembodied words and ideas. (id., p. 134)

Het routineuze aspect bestaat uit een aantal regels die de beginnende lezer moet volgen, wil hij het verhaal begrijpen. Lewis verwijst naar de studie van Snow en Ninio (1986). Zich baserend op talloze observaties van peuters en kleuters die met de hulp van volwassenen leren omgaan met prentenboeken, onderscheiden Snow en Ninio zeven vormen van routine, de zogenaamde 'contracts of literacy'. De eerste vorm van routine bepaalt dat boeken er zijn om gelezen te worden en niet om in te bijten of om er mee te gooien. De tweede vorm is dat het boek de volgorde bepaalt en dat de prent het gezamenlijke aandachtspunt vormt voor de jonge lezer en zijn begeleider. De derde vorm vereist dat er voldoende lang gefocust moet worden op de prent om een interactie of discussie tot stand te laten komen. De vierde vorm van routine is dat prenten representaties zijn van objecten². De vijfde vorm bepaalt dat prenten, net zoals de woorden die de kinderen leren lezen, een gepaste verbale reactie vereisen. De zesde vorm: prenten kunnen handelingen en situaties representeren, ze zijn narratief. De vaardigheid om objecten en handelingen in een sequentiële samenhang te brengen moet aangeleerd worden. En tenslotte de zevende vorm van routine: die houdt in dat de gebeurtenissen in een boek los staan van de werkelijke tijd. De lezer kan op elk ogenblik stoppen met lezen en zal bij het hervatten van zijn lezen dezelfde situatie terugvinden. Boeken etaleren een fictieve wereld die ongehinderd bestudeerd kan worden en die overeenkomsten met de realiteit kan bevatten. Lewis merkt terecht op dat het routineuze volgen van de regels steeds doorkruist wordt door het spelenderwijs omkeren of buiten spel zetten van de regels. Kinderen leren al spelend het onderscheid maken tussen wat juist of verkeerd is, waarbij het verkeerde meestal het leukste is (Lewis, 2001, p. 79). Dit geeft prentenboekmakers de gelegenheid om het spelelement in hun werk te integreren: 'Young children are permanently on the borderline between ignorance and understanding and this very inexperience appears to liberate picturebook makers from pre-existent notions of what a book should look like and what it should contain, and offers them the freedom to create new kinds of text' (id.). Het spelenderwijs leren en verbreken of moduleren van regels laat allerlei connotaties, suggesties en activiteiten ontstaan die verder reiken dan de inhoud of het lezen van het boek maar er duidelijk aan ontspruiten.

Deze vaststelling kan in relatie gebracht worden met het begrip van de mentale ruimte zoals dat in de vorige paragraaf werd ontwikkeld. De mentale ruimte blijft latent aanwezig en wordt niet enkel geactiveerd door het lezen van het prentenboek dat deze ruimte heeft doen ontstaan. De aanwezigheid van elementen en

aspecten die naar de realiteit verwijzen en het ludieke karakter van de mentale ruimte zorgen ervoor dat de kindlezer ook tijdens zijn spel, bij het tekenen, het lezen van andere boeken, het vertellen of televisie kijken deze ruimte kan activeren. Dat de indrukken van een prentenboek en de hierdoor ontstane mentale ruimte de leefwereld van een kleuter danig kunnen beheersen heb ik kunnen vaststellen bij mijn vijfjarig zoontje. Hij was enorm gefascineerd door het prentenboek *Roodgeelzwartwit* (2001) van Brigitte Minne en illustraties van Carll Cneut. Het boek is geen evidente keuze voor een vijfjarige en het was dan ook eerder een uitzonderlijk boek in zijn toenmalige boekenvoorraad. Die bestond hoofdzakelijk uit conventionele verhalende- en aanwijsprentenboeken met een redundante tekst-beeldrelatie, beschrijvende teksten die een probleemloze wereld oproepen of objecten benoemen en prenten met sterk vereenvoudigde en zwart omlijnde, fel gekleurde figuren en objecten. *Roodgeelzwartwit* roept geen probleemloze wereld op en bevat gedetailleerde, complexe illustraties in een uitgebreid kleurenpalet. Het feit dat de kinderen geen conventionele naam hebben, maar vooral de illustraties van Cneut, verlenen dit prentenboek een postmodern karakter. Het boek vertelt het verhaal van vier kinderen – Rood, Geel, Zwart en Wit – die met elkaar spelen. Rood is hebbertig en speelt de baas. Hij wordt steeds baziger en hebbertiger zodat Geel, Zwart en Wit hem in de steek laten en met een boot gaan varen. Rood kan het niet laten de baas te spelen en speelt dan maar de baas over zichzelf. Zo merkt hij dat hij zichzelf een rotkind vindt. Intussen hebben Geel, Wit en Zwart problemen met hun boot omdat niemand kapitein wil of durft zijn. De boot dobbert stuurloos rond. Rood maakt een zeil en mag mee op de boot. Hij mag ook kapitein zijn maar binnen bepaalde grenzen. Mijn zoontje was vooral gefascineerd door de scène in de boomhut (fig. 48).

fig. 48. Ontleend aan: *Roodgeelzwartwit* (2001)fig. 49. Ontleend aan: *Roodgeelzwartwit* (2001)

Rood snauwt tegen zijn vrienden en geeft ze bevelen. Wit, Geel en Zwart sloven zich uit en durven niet tegen Rood in te gaan. Deze situatie was voor mijn zoontje herkenbaar omdat hij vergelijkbare situaties bij zijn vrienden in de kleuterklas zag. Het voorlezen van de bevelen die Rood zijn vrienden toeschreeuwt en het nauwkeurig bekijken van de personages in de boomhut vormden steeds een spannend hoogtepunt. Deze passage moest telkens op dezelfde manier en met veel zorg voorgelezen worden. Na een tijdje schreeuwde mijn zoontje de bevelen mee en testte verschillende intonaties. Daarna werden de expressie van de personages, hun houding en de rode boomhut nauwkeuriger bekeken en van commentaar voorzien. Hij was elke keer bezorgd omdat Geel, Zwart en Wit niet tegen Rood in durfden te gaan. Het was duidelijk dat hij zich elke keer weer inspande om de diepere lagen, het gevoel en de spanning beter en genuanceerder te beleven. Een tweede hoogtepunt was de scène waarin Rood over zichzelf de baas speelt en zichzelf tenslotte een paar rake klappen geeft en in tranen uitbarst (fig. 49).

Deze scène betekende niet alleen de ontlading van de eerder opgebouwde spanning en gevoelens maar was voor mijn zoon ook raadselachtig. Hoe kun je nu baas zijn over jezelf? Hij probeerde het zelf uit met alle grappige gevolgen van dien. Deze scène was vaak de aanleiding voor gesprekken over het sturen of bepalen van gevoelens en wensen maar ook over de triestheid van het alleen achterblijven of het niet mee mogen spelen met vrienden. Vaak kwamen fragmenten van de tekst terug in zijn spel en herkende ik objecten, houdingen of expressies uit het boek in zijn tekeningen. Hij heeft het boek ook een paar keer mee naar de klas genomen. Na ongeveer drie maanden was het boek 'uitgewerkt' maar hij leest er af en toe nog in (hij is intussen bijna tien jaar).

Deze alles doordringende werking die het prentenboek op de kindlezer kan uitoefenen lijkt erg op de fascinatie die een kunstwerk bij een volwassene teweeg kan brengen. Die is immers ook niet in staat om een werk dat hem raakt onmiddellijk te vatten zodat meerdere ontmoetingen nodig zijn. Het ontplooiën van de mentale ruimte verloopt bij volwassenen niet anders dan bij kinderen, maar het netwerk in de ruimte is fijnmaziger en is erudierter. Het herhaalde bekijken, beluisteren, onderzoeken en gissen, het aantrekken en afstoten, het herhaalde laten rusten en nadien weer opnemen is ook iets wat volwassenen doen. Telkens wordt de mentale ruimte weer opgeroepen en aangevuld of gemoduleerd met nieuwe of vernieuwde inzichten en suggesties.

De meest prentenboekenmakers weten uit ervaring dat humor en spel erg belangrijk zijn in het prentenboek. In *Prinses Anna* zijn heel wat grappig bedoelde

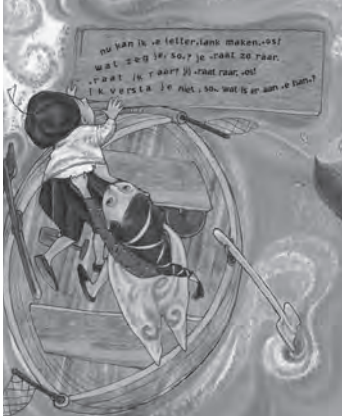


fig. 50. Ontleend aan: Sop en Dos (2002)

elementen verwerkt. Die relativeren niet enkel het thema van de scheiding maar wijzen op het geconstrueerd zijn van de opgeroepen wereld. Een extreme vorm van spelend onderzoeken van de constructie van een gerepresenteerde wereld heb ik gebruikt in *sop en dos* (2002) met een tekst van Niels Goovaerts. De hoofdpersonages, sop en dos, 'wonen' letterlijk in het boek en ervaren zowel de pagina's op zich als de opeenvolging er van, als hun natuurlijke habitat. Het is bovendien een omkeerboek: de lezer leest eerst het boek heen, draait het op het einde om en leest terug naar de cover waar het verhaal opnieuw begint. Alle illustraties kunnen dus omgekeerd bekeken worden en alle handelingen kunnen op twee manieren geïnterpreteerd worden. Ook tekstueel wordt volop van de omkering gebruik gemaakt. De naam 'sop' levert, 180 graden gedraaid, 'dos' op. De tekst in het boek is gezet bovenop een houten letterplank. Als sop en dos met hun bootje tegen de letterplank botsen vallen alle letters in het water en wordt de tekst onleesbaar. Dit houdt ook in dat sop en dos niet meer met elkaar kunnen praten. Ze slagen erin om bijna alle letters op te vissen, behalve de letters 'p' en 'd', niet toevallig elkaars 180 graden gedraaide versie. Sop en dos praten vervolgens zonder de letter 'p' of 'd' te gebruiken. Het systematisch weglaten van een letter of woord is een populair taalspelletje bij jonge kinderen dat niet alleen grappige effecten oplevert maar ook de constructie van de taal blootlegt. Zo wordt dos gedurende enkele pagina's aangesproken als 'os' en sop als 'so' (fig. 50).

In een verhalend prentenboek wordt de synergie tussen de prenten en de tekst gebruikt om een verhaallijn op te bouwen. Het lezen van de tekst van een verhalend prentenboek is een vrij complexe activiteit omdat elke gebeurtenis op zich begrepen moet worden en bovendien, door de daaropvolgende gebeurtenissen, voor herinterpretatie (Nodelman, 1988, p. 24), nuancering of verduidelijking vatbaar is. Behalve de visuele vaardigheden vraagt het prentenboek ook talige en narratieve vaardigheden. Een woord kan het afgebeelde object bevestigen als behorend tot een bepaalde categorie, zoals 'prinses'. De afbeelding kan het categorische van het woord echter een specifieke invulling, een eigen identiteit verlenen. Prinses Anna, het hoofdpersonage van het prentenboek *Prinses Anna* (2010), bijvoorbeeld, heeft een specifiek uiterlijk zodat ze als uniek personage begrepen kan worden. Een afbeelding kan het categorische van een woord op zijn beurt ook bevestigen door enkel categorische kenmerken te tonen. De afgebeelde figuur is in dat geval een typische voorstelling, of een cliché, en is daardoor moeilijker van een andere figuur uit dezelfde categorie te onderscheiden. De typische voorstelling van een prinses is een jonge, slanke en blonde, wat verlegen, vrouw met blauwe ogen en kleine voeten. Ze draagt een roze baljurk met bloemen, juwelen en heeft een kroontje of diadeem op het hoofd.

Een zin kan weergeven wat de verteller zegt over de prinses. Deze verteller is niet te zien op de prent. Kinderen leren dat deze onzichtbare verteller commentaar geeft op de gebeurtenissen. Deze verteller 'weet' vaak alles over wat er zich op de prenten afspeelt. Het afgebeelde personage, een prinses in dit voorbeeld, kan ten slotte zelf aan het woord komen in de tekst. De tekst neemt het ik-standpunt in terwijl de prenten dat niet hoeven te doen, die brengen het personage in beeld vanuit een extern standpunt. De lezer kijkt dan niet door de ogen van de ik-verteller maar als een toeschouwer die de beschreven scène gadeslaat. Omgekeerd kan de verteller commentaar geven bij wat het hoofdpersonage ervaart terwijl de bijbehorende prent dit laat zien. De lezer 'kijkt' dan door de ogen van het personage, een techniek die ook vaak in de film wordt toegepast. De tekstuele en beeldende vertelstandpunten worden vaak in één prentenboek afgewisseld.

Het lezen van een prentenboek is dus een complexe activiteit die van de lezer behoorlijk wat flexibiliteit vraagt. De lezer moet gedurig heen en weer laveren tussen tekst en beeld en moet bereid zijn om zijn mening meerdere keren te herzien. Daarenboven laten postmoderne prentenboeken de lezer herhaaldelijk in het ongewisse, verwijzen ze vaak naar elementen buiten het boek of leggen ze de constructie van het verhaal of de wisselwerking tussen tekst en beeld bloot. Dit staat in contrast met de algemene opvatting dat de teksten en beelden in een prentenboek eenvoudig en herkenbaar moeten zijn vanwege de beperkte taalvaardigheid en het gelimiteerde waarnemingsvermogen van het jonge kind (Thiele, 2003, p. 183). Het is daarom aangewezen eerst dieper in te gaan op deze contradictie.

— 3.2.1 DE ONERVAREN KINDLEZER

De opvatting van de naïeve, onervaren kindlezer bepaalt in grote mate het gebruik en de productie van het prentenboek (Nodelman, 1988, p. 35). Eenvoud is steeds een kenmerk geweest van de kinder- en jeugdliteratuur en dat op basis van wisselende opvattingen: literaire, pedagogische, psychologische, religieuze en antropologische (Ewers, 2000, p. 245). Maar eenvoud is niet exclusief voorbehouden aan kinder- en jeugdliteratuur, het kan ook een kenmerk zijn van literatuur voor volwassenen (Lypp, 1984, p. 11; Hughes, 2006, p. 73). Zo gebruikt de burgerlijke cultuur van de Verlichting het principe van de eenvoud in haar literatuur als reactie tegen de elitaire, met versieringen en omschrijvingen overladen, hoofse en barokke literatuur. Ze wil hiermee grote lezersgroepen bereiken om haar gedachtegoed te verspreiden. Het is voor de burgerlijke cultuur ook een manier om tot de essentie te komen. Geleidelijk wordt het een vast kenmerk van het burgerlijke literaire wereldbeeld waarin eenvoud en naïviteit een idyllisch bestaan oproepen dat ver verwijderd is van de realiteit. Er ontstaat een levendige belangstelling voor de oorspronkelijke, niet-gecultiveerde volkspoëzie vanwege haar eenvoudige, naïeve toon. De toegenomen interesse vormt de aanleiding tot allerlei artistieke bewerkingen voor volwassenen en kinderen (Lypp, 1984, p. 17). Aangezien de Verlichting een centrale rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van de kinder- en jeugdliteratuur worden naïviteit en eenvoud echter van bij het begin als kenmerkend voor deze literatuur beschouwd (id., p. 11).

Het prentenboek is door zijn oorsprong sterk verwant met de volkse literatuur zodat het een flexibel medium is dat allerlei thema's en genres kan combineren (cf. 2.2). Hierdoor krijgt het prentenboek de connotatie van simpele en laagdrempelige lectuur. Deze connotatie wordt versterkt door de verwantschap van de prentenboekentekst met de kinderlyriek. Deze verwantschap kan zich uiten door een mechanisch aflopend ritme, rijm dat de ritmische monotonie ondersteunt, vaak voorkomende formules en sprongen die het causale en temporele onderbreken of zelfs negeren. De poëzie van de Verlichting gebruikt deze kenmerken om de waarden en normen van die tijd op een zo adequaat mogelijke wijze over te dragen (cf. Van Alphen). Vanuit het romantisch kindbeeld wordt echter het niet-logische van het kinderbewustzijn en de beperkte kinderlijke intelligentie met het irrationele van de kinderpoëzie verbonden (Lypp, 1984, p. 30). De klemtoon komt hierdoor meer op de uiterlijke kenmerken van de tekst, het taalspel, te liggen dan op de inhoud of de overdracht van informatie. De regels van ritme en klank kunnen de kinderlyriek echter een complexe structuur geven die door het kind niet als dusdanig opgemerkt wordt: het is immers een aantrekkelijk en inherent onderdeel van het taalspel. Het leren omgaan met deze complexiteit gebeurt al doende, niet door het aanleren van de grammaticale regels die ze vervolgens kunnen toepassen (id., p. 31). Het taalgebruik van de kinderlyriek verwijst ten dele naar de dagelijkse spreektaal door het oproepen van een gesprekssituatie, maar door de spelvorm en structuur wordt ze veel complexer. Bovendien kan ze woorden en uitdrukkingen bevatten die kinderen nooit horen in de alledaagse communicatie. Eenvoud en complexiteit in de kinderliteratuur moeten dus eerder begrepen worden als het realiseren van een aangepaste maar daarom niet minder intense communicatie:

Einfachheit, nicht verstanden als spannungsloses Herunterschreiben auf Kinderniveau, sondern als Spannungsverhältnis zwischen kinderliterarischen Kommunikationspartnern, strebt zum zugespitzten Ausdruck durch die Intensität ihres Verweisungscharakters. (Lypp, 1984, p. 153)

De eenvoud van het prentenboek mag niet gelijkgesteld worden met naïviteit en simplisme. Dit geldt niet alleen voor de tekst maar ook voor de prenten. Thiele stelt dat door het steeds herhalen van de eis van visuele eenvoud deze eenvoud tenslotte als een uitermate voor het kind geschikte esthetische categorie begrepen wordt (2003, p. 42). De eenvoud die de literatuur van de Verlichting kenmerkt, geldt ook voor haar kunst. Het wervelende van de Barok en de overdaad van de Rococo maken in het Classicisme plaats voor rationele eenvoud en een terugkeer naar het schoonheidsideaal van de Griekse en Romeinse kunst (Janson, 2004, p. 672). Zoals reeds vermeld, gebruikt de zich ontwikkelende jeugdliteratuur de illustratie omdat die kindlezers aantrekt en de kennisoverdracht vergemakkelijkt (cf. 2.6.2.1).

3 Tegenwoordig is er meer aandacht voor de impact van de beeldtaal omdat de actuele beeldcultuur de tekstuele overdracht van informatie steeds meer naar de achtergrond dringt. Dit gegeven vindt schoorvoetend ingang in het onderwijscurriculum.

Er ontstaat een vereenvoudigde beeldtaal die speciaal voor kinderen ontworpen wordt en die, door de invloed van de romantische visie op het kind, tot fantastische en idyllische voorstellingen leidt. Onschuldige kinderen, dieren en volwassenen worden uitgebeeld in een zorgvuldig geënceneerde rurale omgeving. Deze beeldtaal wordt het handelsmerk van het prentenboek in de negentiende eeuw (Thiele, 2003, p. 19). De Jugendstil, de Arts and Crafts Movement en de contestatiebeweging van de jaren 1960 hebben het prentenboek tijdelijk uit haar isolement kunnen halen en hun stempel op prenten en boekarchitectuur kunnen drukken (id., p. 20, p. 23). De groeiende invloed van de pedagogie en de didactiek zorgt er echter voor dat men in het hedendaagse westerse onderwijs de beeldtaal steeds meer in functie van het verwerven van intellectuele en talige competenties ontwerpt en gebruikt. Het gevolg is dat, zodra iemand deze competenties in voldoende mate verworven heeft, het beeld zijn functie verliest. Het beeld wordt enkel nog gebruikt in situaties waarin de tekstuele overdracht van informatie tekortschiet; namelijk als een schema of een tabel (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 16).³

Volgens Thiele (2003, p. 183) heeft dit geleid tot twee hardnekkige vooroordelen. Het eerste vooroordeel stelt dat kinderen enkel eenvoudige beelden kunnen herkennen en begrijpen. Deze opvatting steunt op een sterk vereenvoudigde en gebrekkige interpretatie van de ontwikkelingstheorieën van Jean Piaget (1896-1980) en Vygotsky. Zij stellen dat kinderen een specifiek denk- en waarnemingsvermogen gebruiken om greep te krijgen op hun leefwereld. Het begrip 'specifiek' wordt na verloop van tijd gelijkgesteld met 'simpel' of 'naïef'. Beide psychologen beschouwen de visuele waarneming nadrukkelijk als element in de cognitieve ontwikkeling. Die vereist eenvoudige teksten en tekeningen die de kennisoverdracht ondersteunen. Maar artistieke beelden en literaire teksten zijn niet in eerste instantie bedoeld om kennis over te dragen. Bovendien heeft de studie van de kindertekening de opvatting van de naïeve kinderlijke waarneming versterkt. Men bewondert de gebrekkige maar ongecompliceerde en spontane kinderlijke expressie en brengt die in verband met de primitieve kunst: het kind als kunstenaar dat zich niet bewust is van zijn genialiteit (Thiele, 2003, p. 184). Het tweede vooroordeel is volgens Thiele de pedagogische consequentie van de eerste. Door hun onderontwikkelde, naïeve en dus kwetsbare waarneming mogen kinderen alleen maar naar beelden kijken die hun ontwikkeling niet belemmeren. Beelden die confronteren of verwarring stichten, worden geweerd (id., p. 183). Thiele brengt nog een belangrijk argument aan om de belangstelling van volwassenen voor het eenvoudige, onschuldige beeld te verklaren. De hedendaagse westerse cultuur communiceert steeds meer door gebruik te maken van snelle en aantrekkelijke, 'catchy' beeldvormen die bovendien vaak uitdagende, verontrustende en gewelddadige elementen bevatten. Vanuit pedagogische hoek wordt gepoogd de, veronderstelde, negatieve invloed van deze beelden tegen te gaan door kindlezers gecontroleerde, gestandaardiseerde en geruststellende beelden aan te bieden. In prentenboeken wordt vaak een sterk vereenvoudigde leefwereld getoond. Kinderen wordt geleerd deze beelden zo te bekijken dat ze er de correcte betekenis aan kunnen geven. De opvoeding tot dit 'juist' leren kijken begint bij het prentenboek. Op deze manier wordt het prentenboek een van de laatste bolwerken die weerstand biedt tegen de snelle, platvloerse en commerciële beeldconsumptie: 'Was bleibt, sind Botschaften auf der emotionalen Ebene: Solidarität, Geborgenheit, Unbeschwertheit, immer verpackt in den Mythos einer unberührten Natur (und mitgedacht: einer unberührten Kindheit)' (id., p. 188).

De vraag blijft natuurlijk waarom volwassenen het belangrijk vinden dat kinderen geschikte (prenten)boeken lezen en wat dan onder de term 'geschikt' begrepen moet worden. Zoals reeds aangehaald in de vorige paragraaf wijst Meek (2004) op het feit dat verhalen cultureel gemeengoed zijn en een unieke band vormen tussen volwassenen en kinderen. Verhalen vertellen is een essentieel onderdeel van de opvoeding van een kind. De hedendaagse opvattingen over de opvoeding van kinderen zijn sterk beïnvloed door de ontwikkelingstheorie van Piaget.

— 3.2.2

DE ONTWIKKELINGSFASEN VAN KINDEREN VOLGENS PIAGET

4 Kinderen van 10 jaar en ouder lezen in West-Europa nauwelijks nog prentenboeken, laat staan dat ze die in de klas bespreken. In de Angelsaksische landen is dit echter wel het geval. Zo bespreekt Doonan (1993) op een intensieve manier prentenboeken met twaalf- en veertienjarigen en gebruiken Anstey en Bull (Anstey & Bull, 2009), in hun onderzoek naar nieuwe vormen van geletterdheid bij kinderen tussen 4 en 12 jaar, ook prentenboeken.

In jeugdliterair onderzoek en het onderzoek naar het prentenboek wordt vaak naar de ontwikkelingstheorie van Piaget verwezen (Nodelman, 1988; Sipe, 1998; Arizpe & Styles, 2003; Ghesquière, 2009; Van der Pol, 2010). Piaget (1989) schetst de ontwikkeling van het kind aan de hand van op elkaar volgende fasen waarbij de functies (motoriek, taalbeheersing en denken) steeds genuanceerder en complexer worden als gevolg van de zintuiglijke interactie met zijn omgeving. Die interactie geeft aanleiding tot een steeds verfijnder geheel van begrippen en inzichten die door Piaget als een cognitieve structuur beschouwd wordt (Piaget, 1977, p. 16). Algemeen gesproken verloopt de ontwikkeling van 'simpel naar complex, van concreet naar abstract, van volledig egocentrisch naar het vermogen zich te verplaatsen in de situatie van de ander en van absoluut naar meer relativerend' (Van der Pol, 2010, p. 16). Piaget (1989) maakt een onderscheid tussen de volgende fasen: van 0 tot 18 of 24 maanden bevindt het kind zich in de sensomotorische fase. Het kind is in eerste instantie volledig op zijn eigen lichaam gefocust. De sensomotorische intelligentie valt samen met de directe handeling. Objecten of handelingen bestaan niet als ze niet waargenomen worden. Pas met de intrede van de symbolische of semiotische functie kunnen niet werkelijk waargenomen objecten of handelingen via taal, symbolisch spel of beeld actueel gemaakt worden. Na de sensomotorische fase komt de preoperatieve fase – van twee jaar tot zes à zeven jaar – waarin het kind een groeiend inzicht verwerft in de complexiteit van de wereld. Het kind verwerft een beperkt logisch inzicht zodat de zijn handelingen niet meer uitsluitend door de waarneembare elementen uit zijn omgeving bepaald worden. Het kind is in deze fase nog sterk egocentrisch maar het leert geleidelijk aan onderscheid maken tussen het 'zelf' en de buitenwereld. Tegen het einde van de kleutertijd neemt het concrete en logische denken een aanvang. De derde fase – zeven tot elf à twaalf jaar – is de operatieve fase waarin het kind tijd en ruimte leert structureren en het verschil maakt tussen toeval en oorzakelijkheid. In de vierde fase – elf à twaalf tot vijftien jaar – kan de jongere afstand nemen van de onmiddellijk aanwezige realiteit en zich mogelijke transformaties van de realiteit voorstellen. Deze manier van denken maakt hypothesevorming mogelijk zodat de jongere in staat is zich te positioneren tegenover volwassenen over zijn eigen toekomst na te denken.

De ontwikkelingsfasen zoals Piaget die beschrijft zijn onmiskenbaar belangrijk om de reacties van jonge prentenboekenlezers in het perspectief van hun cognitieve ontwikkeling te plaatsen. Dit blijkt uit de analyses van Cory Cooper Hansen en Debby Zambo (2004) en Arizpe's observatie van haar dochtertje dat een prentenboek bekijkt (Arizpe & Styles, 2003, p. 33). Ook Van der Pol (2010) steunt in haar onderzoek op de stadia volgens Piaget. Arizpe en Styles wijzen er volgens mij terecht op dat het kind in de theorie van Piaget geïsoleerd wordt van zijn sociaal-culturele omgeving (2003, p. 31). Dat die omgeving een grote invloed uitoefent heeft Vygotsky aangetoond met zijn concept van de zone van naaste ontwikkeling (cf. 2.4.4). Voor Vygotsky is taal niet alleen cruciaal voor het communiceren van denkprocessen en het verwerven van kennis maar ook voor de socialisatie van het kind. Hierdoor beklemtoont hij de sociale, collaboratieve en culturele aspecten van het ontwikkelingsproces (id.). De vaardigheid om met taal om te gaan en die als communicatief middel in te zetten, is een essentieel kenmerk van geletterdheid.

— 3.2.3

LEESFASEN, LEESHOUINGEN EN LEESSTADIA

De ontwikkelingstheorie van Piaget en de ontwikkelingspsychologie vormen het uitgangspunt voor het ontwerpen van de zogenaamde leesstadiumtheorieën die de ontwikkeling van geletterdheid verklaren als een opeenvolging van te doorlopen fasen (Van der Pol, 2010, p. 67). De meest gekende stadiumtheorie is opgesteld door Charlotte Bühler (1893-1974). Op basis van een grootschalige enquête, waarin ze kinderen naar hun lievelingsboek vraagt, onderscheidt ze vijf stadia in de literaire ontwikkeling van het kind. Het eerste stadium is de Struwwelpeterleeftijd (2-4 jaar): genoemd naar het bekende boek van Hoffmann (vaak vertaald als

Piet-de-Smeerpoets leeftijd). Het kind wordt vertrouwd gemaakt met literatuur door voorlezen of vertellen. De sprookjesleeftijd (4-8/10 jaar) is het tweede stadium: het kind is door decentratie in staat een verhaal over een onbekende derde te volgen. Sprookjes weerspiegelen de eigenschappen van het kinderlijk ervaren: vereenvoudiging, aanschouwelijkheid, continuïteit in de handeling en analogievorming. Het derde stadium is de Robinsonleeftijd (9-11/12 jaar): het sprookje blijft belangrijk maar literatuur met een meer realistisch karakter krijgt de voorkeur. Het kind bevindt zich in een leerfase. Door de drang naar sensatie gaat de voorkeur van jongens uit naar het heldhaftige, meisjes kiezen voor het gevoelsmatige. De heldenleeftijd (12-15 jaar) is het vierde stadium: de puber grijpt gemakkelijk naar triviaalliteratuur. De wat oudere puber kiest eerder voor drama of ballade. Het vijfde stadium is dat van de lyrische en romanleeftijd (15-20 jaar) en vormt de overgang naar de volwassenenliteratuur (Ghesquière, 2009, p. 67-69).

Het starre systeem van leesleeftijden wordt genuanceerd door de differentiële psychologie die lezerstypes tracht uit te werken op basis van leeshoudingen. Een eerste nuancering wordt doorgevoerd door Schliebe-Lippert in 1933. Zij stelt het literair-esthetisch ervaringsvermogen centraal en maakt een onderscheid tussen een eerste extra-literair stadium en het latere literair-esthetische stadium. Het eerste stadium omvat de literaire spelleeftijd van twee tot vijf jaar, de sprookjesleeftijd van zes tot acht jaar, de zaakgerichte leeftijd van negen tot tien jaar en de sensatieleeftijd van elf tot dertien jaar. Het tweede, literair-esthetische stadium omvat de gevoelige periode met een vroege fase van veertien tot zestien jaar en een late rijpe fase van zeventien tot twintig jaar om over te gaan naar een stabiele fase in de volwassenheid (Mooren, 2000, p. 112). Schliebe-Lippert situeert de literaire lezer aan de hand van de volwassen canonliteratuur en geeft hierdoor impliciet een leeftijd en een categorie aan. Alexander Beinlich reageert hierop in 1965. Hij argumenteert dat de geletterde lezer in de opvattingen van Schliebe-Lippert aan de gegoede middenklasse wordt voorbehouden. Hij stelt dat elk kind plezier beleeft aan ritme en rijm, talige harmonie en beeldende evocatie onder welke vorm dan ook. Ieder mens heeft volgens hem het democratisch recht op verlangen naar schoonheid, ongeacht klasse, leeftijd of etnische categorie (id. p. 115).

Vanaf de jaren zeventig verlaat men steeds meer de opvatting dat de geletterde ontwikkeling volgens één spoor verloopt (Ewers, 2000 p. 246). Giehrl werkt in *Der junge Leser* (1977) een theorie uit die niet gebaseerd is op leesstadia maar op het type lezer. De functioneel-pragmatische lezer is volgens Giehrl iemand die lezen als een kennis verwervend middel ziet. De emotioneel-fantastische lezer is een lezer voor wie lectuur het ontsnappen aan de dagelijkse realiteit is. De rationeel-intellectuele lezer, tenslotte, zal de informatie kritisch verwerken en de dieperliggende betekenis zoeken en heeft een bijzondere aandacht voor de vorm van het werk. De leerkracht is belangrijk voor het verwerven van deze leeshouding. Het is vooral de opvoeding die de latente gevoeligheden kan stimuleren.

De receptietheorie heeft eveneens de opvatting van de leesfasen afgezwakt door de communicatie tussen tekst en lezer te belichten. Appleyard stelt in *Becoming A Reader* (1990) het engagement van de lezer in deze interactie centraal en spreekt van 'lezersrollen'. Hij voert aan dat de geletterde ontwikkeling volgens een min of meer voorspelbaar stramien verloopt – en is bijgevolg in zeker mate leeftijdsgebonden – maar dat elke lezer een individueel traject volgt. De interactie tussen lezer en tekst vertoont bepaalde kenmerken: 'a cluster of distinctive responses, a set of attitudes en intentions readers bring to reading and of uses they make of it' (1990, p. 14). Niet elke competentie is op hetzelfde moment en in de dezelfde mate aanwezig en niet alle competenties worden verworven. De betekenis van een tekst ontspruit 'uit de relatie die tot stand komt tussen de tekst en de actief interpreterende lezer. In dat proces spelen individuele culturele achtergrond, levenservaring en ook esthetische verwachtingshorizon en collectieve normen een belangrijke rol' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 26). Elke generatie heeft immers een eigen levenservaring, verwachtingshorizon en culturele code. De kinderliteratuur wordt niet meer getaxeerd op haar aangepast zijn aan het ontwikkelingsstadium van de kindlezer (kennis, vermogen, interesses en noden) maar richt zich op de literaire competenties, het vermogen van de kindlezer om literatuur te decoderen.

— 3.3

**DE LITERAIRE
EN BEELDENDE
GELETTERDHEID
VAN KINDEREN**

5 Kress & van Leeuwen verwijzen in dit verband naar de cultuur van de Aboriginals.

Teksten en beelden zijn constructies die geïnterpreteerd moeten worden vooraleer ze een betekenis kunnen krijgen. De interpretator moet op eigen kracht – maar daarom niet geïsoleerd – interpreteren omdat er geen rechtstreekse dialoog mogelijk is met de maker van de constructies. De constructies bevatten door de maker geïmplementeerde codes en aanwijzingen die het interpreteren mogelijk maken (cf. 2.4.3). Tekst en beeld zijn belangrijk in de communicatie. Het zijn echter niet de enige vormen van communicatie: een mens communiceert ook via houdingen, gebaren, gelaatsexpressie of geluid. De menselijke communicatie heeft volgens Kress en Van Leeuwen acht kenmerken (id., 2006, p. 40): menselijke gemeenschappen gebruiken een waaier aan representatieve modi. Elke modus heeft specifieke representatieve eigenschappen zodat ze op een karakteristieke manier betekenissen overbrengt. Elke modus heeft een specifieke sociale waarde in een specifieke sociale context. Het potentieel aan betekenissen van elke modus is niet gelijk aan de door een interpretator gevormde betekenissen. Individuen maken gebruik van representatieve modi. Ze kunnen daarbij putten uit een waaier aan mogelijkheden die telkens andere vormen van individuele expressie mogelijk maken. De verschillende modi worden door elkaar gebruikt. De affectieve aspecten van het menselijk handelen en denken zijn verbonden met de cognitieve activiteit. De affecten beïnvloeden steeds de communicatie van een modus. Elke modus evolueert constant en laat zijn invloed gelden in andere domeinen. Hoe meer kennis en ervaring een interpretator, of lezer, met elk van deze aspecten op het vlak van talige en beeldende communicatie heeft, hoe meer hij geletterd is.

Het begrip geletterdheid krijgt in de huidige westerse samenleving een andere invulling dan tweehonderd jaar geleden. Een adequate en actuele omschrijving van geletterdheid is te lezen op de website van de Stuurgroep van het Plan Geletterdheid Verhogen van de Vlaamse Gemeenschap. Volgens deze stuurgroep is geletterdheid het geheel van competenties die gebruikt worden om 'informatie te verwerven, te verwerken en gericht te gebruiken. Dit betekent met taal, cijfers en grafische gegevens kunnen omgaan en gebruik maken van ICT' (Stuurgroep van het Plan Geletterdheid Verhogen, 2013). In een nota aan de leden van de Vlaamse regering wordt gesteld dat de kennismaatschappij steeds hoger eisen stelt aan de competenties op het terrein van geletterdheid. Deze eisen vallen niet meer samen met die van de traditionele opvattingen over geletterdheid zodat 'de basisvaardigheden lezen en schrijven [niet meer] voldoen [...] om nog als geletterd te kunnen worden beschouwd' (Ontwerp van het Strategisch Plan Geletterdheid Verhogen 2012-2016, 2012). De vaardigheden lezen en schrijven golden lange tijd als een cultuurhistorisch verworven maatstaf van geletterdheid. Als gevolg hiervan werden – meestal niet-westerse – culturen⁵ die niet (hoofdzakelijk) via het schrift communiceren maar door middel van visuele representatievormen, als ongeletterd beschouwd (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 21). De actuele ontwikkelingen in de westerse cultuur op het vlak van communicatie, informatie en consumptie brengen de visuele communicatie steeds nadrukkelijker op de voorgrond. Kress en van Leeuwen stellen dat de communicatie evolueert naar een mix van een talige, schrift-gebaseerde communicatie en een visuele communicatie gebaseerd op beelden die niet meer beperkt zijn tot het iconisch representeren van de realiteit. De talige opvatting van geletterdheid blijft echter dominant (id., p. 23). Om het onderscheid te maken met de klassieke opvatting van geletterdheid ontstaat in de jaren 1960 het begrip 'visuele geletterdheid' (Arizpe & Styles, 2003, p. 39). Visuele geletterdheid wordt op dat moment beschreven als de vaardigheid om visueel waarneembare acties, objecten en symbolen te onderscheiden en te interpreteren en die op een creatieve wijze aan te wenden in de communicatie en waardering van visuele teksten (id., p. 39). Het begrip 'visuele geletterdheid' vindt snel ingang in mediastudies, culturele studies, semiotiek, informatica, ideologiekritiek en het kunstonderwijs. Er worden gaandeweg verschillende betekenissen aan toegekend,

6 Kress & van Leeuwen (2006) spreken consequent over visuele geletterdheid. Als semiotici gaan ze er van uit dat het lezen van tekstuele tekens ook een visuele activiteit is. Arizpe & Styles reserveren de term voor het interpreteren van beelden en objecten (2003, p. 41).

mede doordat sommige onderzoekers veronderstellen dat beelden net zoals teksten een grammatica en een syntaxis vertonen en aldus begrepen kunnen worden (Elkins, 2003, p. 125; Callow, 2005). Visuele geletterdheid wordt een containerbegrip dat stof levert tot heel wat discussies (Arizpe & Styles, 2003, p. 40; Elkins, 2003, p. 128; Salisbury, 2008, p. 33). Daarom dringt zich de noodzaak op om een onderscheid te maken tussen de talige variant, die ik als literaire geletterdheid wil aanduiden, en de visuele variant die ik als beeldende geletterdheid wil aanduiden. De aanduiding 'literaire' geeft aan dat de tekst niet enkel op zijn informatieve maar ook op zijn artistieke en esthetische kwaliteiten wordt beoordeeld. De aanduiding 'beeldende' verwijst naar de beeldende kunst zodat ook in dit geval de artistieke en esthetische kwaliteiten van het beeld worden opgenomen en niet enkel zijn iconische, symbolische of iconografische betekenissen. Zowel de literaire als de beeldende geletterdheid zijn bepalend voor het interpretatieproces van de lezer van een prentenboek. Bovendien zullen postmoderne prentenboeken vanwege het ambigue karakter van tekst en prenten op een nadrukkelijke wijze beroep doen op zowel de beeldende als de literaire competenties van de lezer.

— 3.3.1 HET BEGIN VAN DE LITERAIRE GELETTERDHEID

Literaire competentie is het vermogen om de wetmatigheden en regels van de literaire communicatie te beheersen en aan te wenden. Lily Coene (1992) beschrijft de literair competente lezer als iemand die kan communiceren over literatuur. Dit veronderstelt dat hij een samenhang kan aanbrengen binnen een tekst om tot een optimaal tekstbegrip te komen en dat hij zowel samenhang als onderscheid kan aanbrengen tussen verschillende teksten. Bovendien is de literair competente lezer in staat de teksten in verband te brengen met zijn leefwereld en relateert hij zijn waardeoordeel over deze teksten aan dat van anderen. Hierdoor is hij bereid een leesinspanning te leveren en staat hij open voor nieuwe vormen en perspectieven. Dit alles veronderstelt niet enkel de kennis van een grote hoeveelheid schema's en sjablonen qua ritme, klank, stijl en voorstelling, die onmiddellijk aangesproken en gecombineerd kunnen worden, maar ook de bereidheid deze uit te breiden, te evalueren en aan te passen. Het verwerven van literaire competenties is een langdurig proces dat hoofdzakelijk beïnvloed wordt door het aanbod en als kenmerk heeft dat niet elke literaire competentie op elk moment aanwezig en verifieerbaar is (Ewers, 2000, p. 251). Algemeen gezien is er in het verwerven van literaire competenties een evolutie van eenvoudig naar complex omdat die gerelateerd is aan de ontwikkelingsstadia van de motoriek, het spraakvermogens en de intelligentie bij het kind (id., p. 255). De manier waarop kinderen prentenboeken op een talige wijze interpreteren en hierdoor als beginnende lezer geïnitieerd worden in de literaire geletterdheid is het onderwerp van heel wat studies (oa. Bus, 1995; Spitz, 2000; Mooren 2000; Nodelman 2006; Pantaleo, 2009). Er wordt doorgaans een onderscheid gemaakt tussen 'ontluikende' en 'beginnende geletterdheid'. De ontluikende geletterdheid duidt op de periode voorafgaand aan de basisschool en de beginnende geletterdheid op die van de aanvang van de basisschool (Van der Pol, 2010, p. 19). Deze vroege vormen van geletterdheid kennen geen specifieke ontwikkelingsfasen maar veronderstellen spontane en aangemoedigde acties van het kind (id.).

In onze huidige maatschappij verloopt het verwerven van literaire competenties steeds sneller en via meerdere kanalen door de massale aanwezigheid van de visuele en auditieve media (Ewers, 2000, p. 255). Ewers stelt dat jonge kinderen tijdens hun voorschoolse leeftijd al een uitgebreide kennis verwerven van soms vrij complexe poëtische schema's, genres en vertelwijzen door mondelinge overlevering (id., p. 256) en het steeds groter wordende aanbod van kinderversjes en -liedjes van audio-visuele media zoals de cd, dvd en internet (id., p. 263). Kinderen beschikken dus al over een niet te onderschatten literaire bagage op het ogenblik dat ze ingewijd worden in de schriftelijke cultuur. Hun literaire competenties steunen op de orale verteltraditie. Een voorgelezen prentenboek wordt door hen ervaren als het voortzetten van deze traditie. Dat blijft zo tot kinderen voldoende getraind zijn om de teksten zelf te lezen en als schriftelijke bronnen te begrijpen. De volwassene beschouwt het voorlezen echter meteen als het verwoorden van een schriftelijke

bron. Prentenboeken die tekstueel aanleunen bij de orale verteltraditie kunnen een vrij complexe structuur bevatten zonder dat dit problematisch voor het kind wordt. Volwassenen beschikken nog maar in beperkte mate over orale vertelcompetenties zodat ze die structuur als complex ervaren. Het verwerven van literaire competenties is bijgevolg niet enkel afhankelijk van de capaciteit om complexe teksten te interpreteren maar ook van de capaciteit om mondelinge poëzie te interpreteren (id., p. 258). De dominantie van de tekstcultuur in de westerse samenleving heeft de mondelinge cultuur echter tot een randverschijnsel gemaakt. Toch heeft die mondelinge cultuur een grote invloed uitgeoefend bij het ontstaan van de literatuur. In eerste instantie was literatuur in feite het tekstueel registreren van mondelinge verhalen zoals mythen en sagen, kinderpoëzie en kinderlied (id., p. 257). In de kinder- en jeugdliteratuur zijn bijgevolg veel van deze 'oude woorden' (Meek, 2004, p. 2) en vertelwijzen bewaard gebleven daar waar ze in andere vormen van literatuur geheel verdwenen zijn (Ewers, 2000, p. 257). Kinderliteratuur, en zeker het prentenboek, wordt stilistisch gezien vaak gekenmerkt door een quasi vertellende toon. De tekst moet vlot voorgelezen kunnen worden en dat vraagt een andere aanpak dan de literaire taal van een roman die bedoeld is om in stilte gelezen te worden. Bovendien zijn teksten voor zelflezen vaak zo geschreven alsof iemand het kind voorleest zodat de vertrouwde voorleessituatie wordt opgeroepen.

Lypp (1984) en Ewers (2000) wijzen er op dat kinderliteratuur zowel aanvangsliteratuur als overgangsliteratuur is omdat ze het kind opwacht en begeleidt in de overgang van de mondelinge naar de schriftelijke cultuur (id., p. 248). Ewers stelt dat de voornaamste literaire competenties verworven zijn op de leeftijd van dertien jaar. Kinderliteratuur wordt zodoende een aangepaste literatuur voor kinderen die deze competenties nog niet volledig beheersen en onderscheidt zich hierdoor van de adolescentenliteratuur of literatuur voor volwassenen. Het gevolg is dat voor de kinderliteratuur dikwijls het verwerven van literaire competenties in aanmerking genomen wordt en dat ze in een leeslijn ingebed wordt (id., p. 246).

Dit geldt bij uitstek voor het prentenboek omdat het, zoals reeds aangehaald (cf. 2.4.4), vaak ingezet wordt om de geletterde ontwikkeling op gang te brengen (Nodelman 1988; Mooren, 2000; Spitz, 2000; Thiele, 2003; Graham, 2005). Van der Pol merkt echter op dat de beginnende geletterdheid voor het basisonderwijs in Nederland geen onderwijsdoelstelling is (2010, p. 33). Een vergelijking met de onderwijsdoelstellingen in de overeenkomstige leergebieden, zijnde Nederlands en Muzische Vorming, voor het kleuter- en lager onderwijs in Vlaanderen levert eenzelfde resultaat op (Onderwijs Vlaanderen, 2013). Onderzoek naar de praktijk van het voorlezen van prentenboeken in Nederlandse kleuterklassen (Ghonem-Woets, 2008) toont aan dat leerkrachten prentenboeken in de eerste plaats inzetten om de taalontwikkeling, en meer bepaald het uitbreiden van de woordenschat, te bevorderen. Op de tweede plaats wil men door het voorlezen van prentenboeken de sociaal-emotionele ontwikkeling van de kinderen stimuleren. Het voorlezen stimuleert de interactie tussen de kinderen, het voorlezen is een sociale activiteit en de kinderen leren zich verplaatsen in de verhaalfiguren. Op de derde plaats wordt het voorlezen van prentenboeken gebruikt om een voor de klas actueel thema aan te brengen of uit te diepen. Na de introductie van het boek volgt meestal een interactieve voorleessessie waarbij de kinderen de gelegenheid krijgen vragen te stellen, opmerkingen te maken of de gebeurtenissen te voorspellen. De leerkracht licht moeilijke woorden toe, stelt vragen over de illustraties en legt het verband met het actuele thema. Nadien wordt het boek nog eens voorgelezen of krijgen de kinderen de gelegenheid om het individueel te herlezen. Vaak wordt er naar aanleiding van het voorgelezen prentenboek gezongen of geknutseld. Het prentenboek wordt dus enkel als aanzet voor een thema gebruikt en verdwijnt daarna letterlijk uit het zicht. De totale voorleesduur van een interactief voorgelezen prentenboek is ongeveer een half uur.

Het begrijpen van de communicatieve intenties van de makers van het prentenboek en de wijze waarop en met welke middelen ze deze intentie op een artistieke wijze realiseren, vraagt echter een nauwkeurige en langdurige waarneming: 'scrutiny is obviously crucial; if real understanding is to follow, the child has to look carefully in a sustained way for some time' (Arizpe & Styles, 2003, p. 44). Kinderen zijn in staat om dat te doen als ze daarvoor de nodige tijd en de gepaste begeleiding krijgen (id., p. 45). Van der Pol (2010) toont in haar onderzoek aan dat kleuters

hedendaagse artistieke prentenboeken als literatuur kunnen lezen op voorwaarde dat ze hierbij begeleid worden. Dit houdt in dat ze verder gaan dan 'informatie [...] verwerven, [...] verwerken en gericht [...] gebruiken (Stuurgroep van het Plan Geletterdheid Verhogen, 2013). Hiertoe ontwikkelt Van der Pol een conceptueel model voor de literaire competentie bij kleuters op basis van een bevraging van een panel van experts. Het panel reflecteert eerst op de mogelijkheden en beperkingen van het concept om vervolgens, op basis van een eigen 'literaire' lezing van twee prentenboeken, voorstellen te formuleren voor een leeswijze die kan bijdragen aan de ontwikkeling van literaire competentie bij kleuters. Na onderwijsontwikkelingsonderzoek wordt het concept bijgesteld en worden drie thema's uitgewerkt: personages, spanning en ironische humor. Deze thema's laten nadien in een experimenteel onderzoek een positieve invloed zien op de ontwikkeling van literaire competentie. Op basis van hun onderzoek komen Arizpe en Styles (2003) tot de conclusie dat een grondige bespreking van hedendaagse prentenboeken ook een invloed heeft op de beeldende geletterdheid van het kind.

— 3.3.2 HET BEGIN VAN DE BEELDEND GELETTERDHEID

7 Arizpe en Styles gebruiken de term 'visual literacy' in de betekenis die ik aan beeldende geletterdheid geef.

8 Kinderen van alle tijden en culturen maken tekeningen. Sommige culturen staan echter negatief tegenover afbeeldingen. Dat kinderen in een dergelijke context niet tekenen aan tekenen toekomen niet verwonderlijk (Gardner, 1980; Golomb, 2003).

Volgens Arizpe en Styles geeft kunsthistorica en pedagoge Karen Raney (1998) een adequate beschrijving van beeldende geletterdheid: 'It is the history of thinking about what images and objects mean, how they are put together, how we respond to or interpret them, how they might function as modes of thought, and how they are seated within the societies which gave rise to them' (id., p. 38). In vergelijking met Coene's beschrijving van beeldende geletterdheid (cf. 3.3.1) ontbreekt er volgens mij één belangrijk element: de vaardigheid om het eigen waardeoordeel te verbinden met dat van anderen. Een waardeoordeel ontstaat wanneer de toeschouwer een verbinding maakt tussen zijn leefwereld en zijn perceptie van een beeld. Het bevat behalve kunsthistorische, iconografische en kritische aspecten ook emotionele aspecten. Een beeld kan behalve betekenissen ook een unieke subjectieve ervaring teweeg brengen. Deze ervaring behoort niet tot het cognitieve domein (het invullen van de betekenissen) maar tot het domein van het esthetische. Net zoals de literair competente zal de beeldend competente lezer bereid zijn een kijksinspanning te leveren en staat hij open voor nieuwe vormen en perspectieven. Dit veronderstelt eveneens een grote kennis van schema's en sjablonen qua perspectief, representatie, compositie, kleur- en materiaalcontrast maar ook de bereidheid deze uit te breiden en aan te passen.

Het verwerven van beeldende competenties is een langdurig proces. Er is echter een fundamenteel verschil met het literaire ontwikkelingsproces. In aanvang wordt de beeldende ontwikkeling gevoed door de aangeboren neiging om te tekenen. Het wordt minder geïnitieerd en opgevolgd dan sterk cultureel bepaalde vaardigheden zoals lezen en schrijven. Kinderen van alle culturen en tijden beginnen immers spontaan te tekenen als ze daar de mogelijkheid toe krijgen⁸ net zoals ze spontaan beginnen te lopen, zingen, spelen, of praten. In de beeldende ontwikkeling van het kind wordt meestal een onderscheid gemaakt tussen de evolutie van het tekenen – het maken van beelden – en het waarnemen van beelden. En net zoals de literaire ontwikkeling wordt de evolutie van het tekenen en die van de waarneming in de pedagogie in eerste instantie als een groeiproces van elkaar opvolgende fasen beschreven. Hiervoor steunt men opnieuw op de theorieën van Piaget. Het beschrijven van de beeldende ontwikkeling als een systeem van elkaar opeenvolgende en voorwaardelijke fasen blijkt echter, net zoals voor de ontwikkeling van de literaire competenties, problematisch.

— 3.3.2.1 DE ONTWIKKELING VAN DE KINDERLIJKE WAARNEMING

De menselijke waarneming wordt algemeen begrepen als een mechanische registratie van gegevens. De ogen fungeren als een fototoestel dat opnames maakt en die naar de hersenen stuurt. De hersenen structureren en catalogeren het ruwe materiaal en voorzien het van de correcte betekenis. Het begrijpen van wat waargenomen wordt, is op basis van deze opvatting een cognitieve activiteit en wordt

gekoppeld aan de ontwikkelingsstadia volgens Piaget. Volgens Piaget zijn jonge kinderen slechts in staat hun omgeving op een gebrekkige manier waar te nemen (Arizpe & Styles, 2003, p. 31). Ze beschikken niet over de cognitieve competenties van een volwassene om betekenis te geven aan wat wordt waargenomen. Waar geen betekenis aan gegeven kan worden, wordt verondersteld niet waargenomen te zijn. David Perkins merkt echter op dat de menselijke waarneming veel meer omvat dan het punt per punt registreren van de lichtinval zoals een fototoestel dat doet (Perkins, 1994, p. 7).

Arnheim (1997) somt zes kenmerken op die de menselijke waarneming onderscheiden van een mechanische registratie. Het eerste kenmerk is dat de waarneming primair gericht is op verandering en contrast omdat de mens die in zijn omgeving moet kunnen opmerken om te overleven. Constante elementen zoals kleur, geur of identiek herhaalde bewegingen verdwijnen na een tijd uit het bewustzijn. De afwezigheid van een object in een vertrouwd interieur valt daarom eerder op dan zijn onopvallend geworden aanwezigheid.

Het tweede kenmerk is het feit dat de dierlijke waarneming, en dus ook de menselijke, niet alles egaal registreert. De waarneming is selectief om een gepaste reactie snel en precies te laten verlopen en geen energie te verspillen. Arnheim verwijst hierbij naar door de natuur ingebouwde mechanismen die geactiveerd worden door een waargenomen element dat als een signaal werkt. Zo zal bijvoorbeeld de rode vlek op de snavel van een bepaalde meeuwensoort de jongen doen pikken zodat de ouders het verzamelde voedsel uitbraken om weer op zoek te gaan naar voedsel (id., p. 23). Dergelijke wijze van waarnemen en reageren is niet individueel maar soortgebonden en erg rigide. Bij de mens is de reactie op een waargenomen signaal meestal niet zo rigide. De selectie en de waarneming van een signaal gebeurt door fixatie (id., p. 24). Het doel van de fixatie is volgens Arnheim het verminderen van onrust of spanning. Door de ogen te richten op een bepaald punt dat ofwel zodanig contrasteert met de rest van het visuele veld dat het onrust veroorzaakt, ofwel een spanning teweegbrengt omdat het aan een acute behoefte kan voldoen, zal de aanvankelijke onrust of spanning door de fixatie dalen. De subjectieve wereld van de toeschouwer wordt hierbij tegenover de waargenomen wereld gesteld zodat een gepaste actie ondernomen kan worden.

Het derde kenmerk is de probleemoplossende oriëntatie van de menselijke waarneming als gevolg van de fixatie. Volgens Arnheim is fixatie de meest rudimentaire vorm van probleemoplossende oriëntering omdat het zich richten naar een bepaald punt het onderscheid maakt tussen wat voor de waarnemer op dat ogenblik in die specifieke context belangrijk en onbelangrijk is. Wat belangrijk is, wordt centraal in het blikveld gebracht en krijgt aandacht. De complexiteit van een levend organisme bepaalt ook de complexiteit van de interactie met zijn omgeving. De mens is in staat door een langdurige en gevarieerde oriëntatie aan zijn behoeften te voldoen en ingewikkelde problemen op te lossen (Dewey, 2005, p. 22).

Het vierde kenmerk is dat de menselijke waarneming gericht is op het positioneren van vormen en gebeurtenissen in de ruimte. Door fixatie tracht de waarneming na te gaan op welke afstand een object zich bevindt of een gebeurtenis zich voordoet. De waarnemer kan zijn positie ten opzichte van een aandachtspunt wijzigen. Door dichterbij te komen, zal een object het blikveld meer in beslag nemen, geïsoleerd worden van zijn context en meer details prijsgeven (Arnheim, 1997, p. 26). Deze manier van waarnemen vereist een intense, langdurige aandacht en is direct verbonden met auditieve, kinetische, cognitieve, emotionele en sensuele ervaringen. De zintuigen en het intellect werken immers niet afzonderlijk, ze beïnvloeden elkaar constant (Dewey, 2005, p. 22). In het dagelijkse leven is deze samenwerking nauwelijks merkbaar. In uitzonderlijke situaties, zoals bijvoorbeeld bij het naderen van een houtvuur of een ravijn, wordt dit wel duidelijk. Om objecten en gebeurtenissen, ondanks hun wisselende voorkomen, te kunnen situeren en herkennen zal de toeschouwer zijn visuele kennis en ervaring gebruiken. Een houtvuur of een ravijn zien er overdag anders uit dan 's avonds. De criteria worden niet alleen aangepast al naargelang het voorkomen, ze worden meteen gesitueerd in een groter geheel. Dit grotere geheel ontstaat door het verbinden van de actuele waarneming en ervaring met eerdere waarnemingen en ervaringen die uit het geheugen worden opgediept. Het visuele geheugen is een amalgaam van visuele concepten die van sterk gedefinieerd tot heel vaag gaan, stereotiep of uniek kunnen zijn en

eenvoudig of gelaagd (id., p. 84). Volgens Arnheim is het verbinden van de actuele perceptie met het visuele geheugen een cognitieve strategie omdat dit de probleemoplossende activiteit van de waarneming initieert en de mens hierdoor kennis opbouwt (id., p. 27). Arnheim weerlegt de opvatting dat het opbouwen van deze kennis het intellectueel bewerken is van visuele data. Als voorbeeld vermeldt hij het feit dat, wanneer een trein door een tunnel rijdt, een geoefende waarnemer weet dat die trein zich verder beweegt ook al is dit niet te zien. Piaget heeft aangetoond dat jonge kinderen – ongeefende waarnemers – verbaasd reageren als de trein na enige ogenblikken aan de ander kant van de tunnel tevoorschijn komt. Volgens Arnheim is dit niet te wijten aan hun rationele onvermogen maar aan het feit dat hun waarneming de gehele situatie nog niet kan verbinden of overzien. Het verbinden van geïsoleerd waargenomen sequensen ontwikkelt zich door het gradueel uitbreiden van het beperkte waarnemingsvermogen van de mens: 'What is attained here by mental growth is not the capacity to connect percepts by some secondary operation but the condition that allows perception gradually to exercise more of its natural intelligence' (id., 86). Het verschil tussen een ongeefende waarnemer en een geoefende is duidelijk te merken in de artistieke opleidingen. Beginnende studenten nemen hun werk eerder gefragmenteerd waar, als oplossing voor specifieke vormproblemen. Pas nadat deze beperkte waarneming verdwijnt, kunnen ze hun werk als een unieke visuele eenheid zien.

Het vijfde kenmerk van de menselijke waarneming is dat de waargenomen vormen geen exacte kopieën zijn maar eerder concepten die gestructureerd worden op basis van matrices of archetypes. De mens is in staat om op basis van de oppervlakkige waarneming van vertrouwde en constante vormen erg snel betekenissen te geven. Men herkent in één oogopslag een vertrouwd object. De constante aanwezigheid, en bijgevolg de constante 'herkenning', heeft, zoals reeds aangehaald, de neiging om uit het bewustzijn te verdwijnen. Zo is men zich in het dagelijkse verkeer nauwelijks nog bewust van de waargenomen verkeerstekens. Het instuderen van deze tekens vraagt echter een nauwkeurige, herhaalde waarneming en vertoont een graduele ontwikkeling. De kennis van de verkeersborden moet uiteindelijk in totaal verschillende situaties gebruikt kunnen worden.

Het zesde kenmerk, ten slotte, is de vervolledigende eigenschap van de menselijke waarneming. Het deel van een vorm dat verborgen is door de vorm zelf of door overlapping met een andere vorm, wordt op het niveau van de perceptie reeds aangevuld. De menselijke waarneming zal het onzichtbare deel van bijvoorbeeld het handvat van een kruik, dat gedeeltelijk verborgen wordt door de buik, automatisch aanvullen. De mens is daardoor in staat om, zonder het volledige handvat te moeten zien, zijn hand uit te strekken en het handvat met grote trefzekerheid vast te nemen. Deze vervolledigende eigenschap is sterk afhankelijk van het verwachtingspatroon en wordt vaak gebruikt in visuele spelletjes en cartoons om de lezer op het verkeerde been te zetten. Een klassiek voorbeeld is de afbeelding van een grote cirkel die een kleinere omvat. De afbeelding wordt in eerste instantie als een vlakke vorm gelezen. Nadat de waarnemer te horen krijgt dat hij van boven af naar een Mexicaan met een sombrero op het hoofd kijkt, 'leest' hij het beeld anders en zal het moeilijk zijn de oorspronkelijk vlakke vorm weer op te roepen. Het principe van de metonymie, of het deel voor het geheel, wordt vaak toegepast in de beeldende kunsten. Kunstenaars kunnen in hun werk vaak meer tonen dan er strikt genomen te zien is. In een stripverhaal wordt bij het begin van een sequens vaak maar één keer een volledige setting getoond. In de daarop volgende prenten wordt deze sterk vereenvoudigd als contour of helemaal niet weergegeven. De lezer draagt immers de initiële informatie van de setting over naar de volgende beelden zolang hij geen aanwijzingen krijgt dat die setting wijzigt. De vervolledigende eigenschap is ook een sterk middel om te suggereren. De schaduw, van wat een deel van een mes zou kunnen zijn, op een douchegordijn roept een hele reeks dramatische situaties op. De toeschouwer vervolledigt niet alleen het beeld maar doet dat ook op een specifieke wijze: de schaduw is afkomstig van een mes dat een personage in zijn hand houdt en dit personage is moorddadig. Het samengaan van verwachtingspatroon en vervolledigende eigenschap is erg bepalend voor de menselijke waarneming.

Op basis van de zes kenmerken kan de ontwikkeling van de kinderlijke waarneming beschouwd worden als een proces van eenvoudig naar complex

en van eenvormig naar gevarieerd; een gegeven dat Arnheim aanduidt als 'perceptie-concept':

Perceptual intuition is the mind's primary way of exploring and understanding the world. Before the young mind defines its notion of what is, say, a house, it grasps intuitively something of a large object that keeps presenting itself in daily experience. All those buildings look different from one another, but they have something in common, and this common character is what is apprehended intuitively by the observant mind. I call it a 'perceptual concept'. (Arnheim, 1989, p. 28)

Al kijkend zullen kinderen steeds meer concepten ontwikkelen en deze variëren waardoor de waarneming minder gefragmenteerd wordt en in staat is om nieuwe indrukken op een meer genuanceerde wijze te verbinden met het visuele, cognitieve en emotionele geheugen. Deze ontwikkeling is niet gelijkvormig voor elk kind en het eindresultaat kan sterk verschillen (Arizpe & Styles, 2003, p. 41). Er zijn immers kinderen – en volwassenen – die zich schijnbaar moeiteloos visueel kunnen oriënteren of een sterk visueel geheugen hebben en anderen die deze competenties in mindere mate bezitten. Feit blijft dat jonge kinderen scherpe observators zijn (Sipe, 2001; Arizpe & Styles, 2003; Nikolajeva & Scott, 2006; Van der Pol, 2010) wat erop kan wijzen dat de kwaliteit van hun waarneming gelijke tred houdt met hun beeldproductie tijdens de creatieve periode. Het testen van visuele tekens en hun eventuele betekenissen vraagt immers een alerte houding op visueel, cognitief en emotioneel vlak. Uiteraard hebben jonge kinderen minder encyclopedische kennis en minder levenservaring maar dat betekent niet dat hun kijk- en leeservaringen minder intens kunnen zijn. Arizpe en Styles vermoeden dat jonge kinderen talig en tekstueel niet in staat zijn deze intense ervaringen voldoende of volledig te uiten (2003, p. 41). Daarom is het belangrijk om ruimer te observeren en ook tekeningen, spelletjes, zang en losse opmerkingen in de observatie te betrekken. Ook oudere kinderen missen vaak de taal om hun ervaringen onder woorden te brengen (id.).

Interessant in dit verband is hoe Katrien Vloeberghs (2000) de eigengereide manier waarop kinderen met beelden omgaan, verklaart vanuit de psychoanalytische opvattingen van Jacques Lacan (1901-1981). Volgens Lacan bevindt het jonge kind zich, zolang het zich de taal en het schrift niet eigen heeft gemaakt, in een voortalig stadium. Het kind heeft in dit stadium een intensieve band met de moeder. Visuele en andere zinnelijke indrukken zijn bepalend, vandaar de benaming *imaginaire fase*. In deze fase kent het kind nog geen beperkingen, verboden of wetten. Het zich eigen maken van taal en schrift betekent dat het de directheid en het anarchistische van de imaginaire fase opgeeft en intreedt in de orde van wetten, regels en beperkingen: de *symbolische fase*. Het kind leert via de taal de normen en waarden van de maatschappij waar het in opgroeit. Dit betekent een verinnerlijking van de 'wet van de vader' en een opgeven van de exclusieve band met de moeder. Het verwerven van taal wordt daarom geassocieerd met verlies of afwezigheid. Bovendien wordt de directheid van de visuele en zinnelijke waarneming vervangen door een indirecte, want talige bemiddelde waarneming. De aanwezigheid van prenten naast een tekst in een prentenboek of geïllustreerd boek kan bij het kind het verlangen activeren naar de imaginaire fase. Bij jonge kinderen is die fase nog recent zodat de invloed van het beeld ook de receptie van de tekst beïnvloedt en zelfs kan ondermijnen:

Het zijn namelijk de beelden die een zorgvuldig bewaard geheim van het schrift verraden. In hun onbemiddelde, onmiddellijke natuur herinneren de illustraties aan de aard van de schrifttekens, aan het feit dat deze tekens hun verwijzende functie alleen te danken hebben aan wetten en regels, menselijke afspraken, conventies die willekeurig zijn ontstaan en daarom ook veranderlijk zijn. (id, 2000, p. 12)

— 3.3.2.2

DE KINDERTEKENING

De ontwikkeling van de tekenvaardigheden van het kind zijn gerelateerd aan de motorische en intellectuele vaardigheden van de ontwikkelingsfase waarin het kind zich bevindt. Een negenjarig kind heeft een meer verfijnde motoriek en beschikt over meer levenservaring dan een driejarige peuter. Het verzamelen en vergelijken van enorme hoeveelheden kindertekeningen uit verschillende culturen en periodes – waar men reeds eind negentiende eeuw mee begon als gevolg van de groeiende aandacht voor de kindertekening – laat bepaalde overeenkomsten en ook verschillen zien (Gardner, 1980, Golomb, 2003). Piaget focust

op de overeenkomsten die hij als stadia markeert en aan de ontwikkelingsfasen koppelt (Gardner, 1980, DiLeo, 1983, Milbrath 1998, Golomb, 2003). Zowel Arizpe en Styles (2003, p. 30) als Golomb (2003, p. 10) merken op dat de ontwikkelingstheorie van Piaget in de eerste plaats de ontwikkeling van het vermogen om kennis te verwerven wil verklaren en dat Piaget de kindertekening bekijkt vanuit dit cognitieve standpunt. Hij ziet de kindertekening als een blauwdruk van het vermogen tot logisch redeneren. Omdat de realistische representatie op de perspectivische concepten van maat, verhouding, positie en schaal steunt (Golomb, 2003, p. 11), welke vertaald – en gecontroleerd – kunnen worden als wiskundige formules, beschouwt Piaget haast als vanzelfsprekend dat het realisme het hoogste punt in de tekenkundige ontwikkeling is terwijl het in feite maar één van de manieren van representatie is met alle voordelen en nadelen van dien (Gombrich, 2002). In heel wat hedendaagse didactische uitgaven vindt men echter een ontwikkelings-schema van het tekenen dat gebaseerd is op Piaget's opvattingen. Zo bijvoorbeeld in *Kunst, opvoeding en ontwikkeling. Basisboek voor kunstzinnige vorming* (Berghs, 1999, pp. 80-86). Han Berghs schetst de ontwikkeling van het tekenen als volgt: tussen 0 en 2,5 jaar maken kinderen krabbeltekeningen. Ze beleven hierbij plezier aan het ritmisch bewegen van de arm en het effect van de tekenstift op het papier. Geleidelijk krijgen kinderen meer controle over hun bewegingen en lijken ze bepaalde vormen aan te leren en te herhalen. Hierbij valt vooral de cirkelvorm op. Soms interpreteren de kinderen hun krabbels achteraf en geven er een betekenis aan. Kinderen tussen 2,5 en 5 jaar zien hun tekening als de representatie van iets omdat die door anderen als dusdanig herkend en benoemd wordt. Dat representeren lukt niet altijd, maar kinderen van deze leeftijd zijn opportunistisch genoeg om desgewenst de tekening een 'nieuwe' betekenis te geven. Kinderen tekenen steeds meer vormen op het blad: cirkels, lijnen, punten en hoekige vormen. Vanaf 3 jaar brengen kinderen de details van de tekening met elkaar in verband. De bekendste vorm die in deze periode ontstaat is de 'kopvoeter'. Deze schematische voorstellingen zijn eerder symbolen dan dat ze een object of mens representeren. Deze fase wordt in verband gebracht met de senso-motorische fase volgens Piaget. De kopvoeter wordt steeds realistischer qua verhoudingen en details. Kinderen tussen 5 en 8 jaar beginnen realistischer te tekenen. Ze tekenen echter wat ze weten en niet wat ze zien, zoals bijvoorbeeld een baby in de transparante buik van de moeder. Deze fase wordt vaak aangeduid als 'intellectueel realisme' en gerelateerd aan de concreet-operationele fase volgens Piaget. Van 8 tot 16 jaar trachten kinderen steeds realistischer te tekenen. Ze proberen de juiste verhoudingen te vatten en diepte weer te geven. Ze beseffen ook dat ze vanuit een bepaald standpunt kunnen tekenen. Vanaf negen jaar worden de tekeningen conventioneel van aard. Kinderen tekenen regelmatig cartoons en stripfiguren en de tekeningen vertonen weinig variatie en eigenheid. De meeste kinderen stoppen met tekenen omdat ze technisch niet in staat blijken te tekenen wat ze eigenlijk zouden willen tekenen. Deze fase wordt aangeduid als de fase van het visueel realisme en wordt gerelateerd aan de formeel-operationele fase volgens Piaget. Op ongeveer elfjarige leeftijd wordt duidelijk of kinderen een tekentalent hebben. Het goed realistisch kunnen tekenen is bepalend voor de mate van bepalen van hun talent. Artistiek begaafde kinderen scoren qua intelligentie boven het gemiddelde en maken de tekenfasen in versneld tempo door.

Uit deze beschrijving van Bergh blijkt de cognitieve dominantie: de ontwikkeling van het tekenen wordt gezien als het stapsgewijs bereiken van een zo realistisch mogelijk weergave van een waargenomen gegeven. Volgens deze opvatting tekenen jonge kinderen kopvoeters omdat hun waarneming en begrip van het menselijk lichaam gebrekkig is. Ze mogen dan wel creatief zijn in het omzeilen van hun gebreken, uiteindelijk worden ze er in het laatste stadium, dat van visueel realisme, toch mee geconfronteerd. De studie *Patterns of Artistic Development in Children* van Constance Milbrath (1998) is een voorbeeld van de manier waarop deze, op een realistische representatie, gerichte ontwikkeling van het tekenen aan de hand van verschillende parameters in onderzoek wordt gebruikt. De meeste parameters duiden op de kennis en toepassing van het perspectief, zoals: oriëntering van de lijn, grondlijn, grondplan, rotatie, standpunt, perspectiefindicator, verhouding in perspectief en horizonlijn. Als men deze parameters op de tekeningen van Cézanne toepast, kan men niet anders dan besluiten dat hij geen begenadigd tekenaar is. Hij

werd inderdaad geweerd uit de academische opleiding van de Ecole des Beaux-Arts (Düchting, 1999, p. 34).

We moeten, zoals Golomb dat doet, opnieuw de vraag stellen waarom er zulk een significant verschil is tussen de manier waarop kinderen tekenen en de manier waarop ze waarnemen.

Because even very young children perceive the world quite accurately, how do we account for their drawings that so radically deviate from the way they perceive the world? Why do they draw tadpoles, comical figures comprised of a big circle, facial features, and legs? Surely this is not merely a technical difficulty, because a detailed representation could be drawn composed of circles. Four-year-olds can be astute observers, carefully inspecting pictures, quick at finding embedded or bizarre figures in a highly structured pictorial design, able to construct puzzles and designs with Lego blocks. Why then do they draw incomplete and canonical figures? The traditional theories stressed children's cognitive limitations, their inadequate analysis of a figure or a scene, and their inability to organise the perceived elements into a coherent representation. Implicit in this view is the notion that reality can be copied, provided the drawer has the ability to adopt a stationary view vis-à-vis a scene. (2003, p. 16)

Om deze vraag te kunnen beantwoorden, verwijst Golomb naar Arnheim. Hij argumenteert dat de artistieke representatie van zowel kinderen als volwassenen getuigt van een cognitieve activiteit. Arnheim verbindt die activiteit echter niet met het logisch denkvermogen, zoals Piaget dat doet, maar met het visuele redeneervermogen om in een specifiek medium, zoals potlood of aquarel, vormelijke problemen op te lossen. Een afbeelding is daarom geen optische projectie van het waargenomen object maar een equivalent van dat object dat zichtbaar wordt door middel van de kenmerken van het medium waarin de tekenaar werkt (1974, p. 139) of, zoals Arnheim het zelf kernachtig uitdrukt: 'All reproduction is visual interpretation' (id., p. 157). Het artistieke denken begint volgens Arnheim met het creëren – het vinden – van sterk geabstraheerde en gestileerde vormen die door beginnende tekenaars – en kinderen zijn beginnende tekenaars – kunnen gehanteerd worden en die later door meer ervaren kunstenaars gebruikt worden om complexere representaties te bekomen (id., p. 162). Voor de artistieke praktijk van een volwassen kunstenaar is zijn ervaring als kind dat visueel communiceert essentieel omdat die de basis legt voor het visueel interpreteren, het hanteren en moduleren van schemata en het gebruik van bepaalde technieken en materialen in functie van het beoogde resultaat. De kenmerken van verfijnde, complexe kunstvormen zijn dus op een eenvoudige en duidelijke wijze reeds aanwezig in de kindertekening: er is een relatie tussen de waargenomen en de 'gevonden', uitgevoerde vorm, tussen de ruimteperceptie en de representatie van die ruimte in het gebruikte medium, tussen de motorische vaardigheden en de visuele controle en tussen de waarneming en de kennis of ervaring (id.). De ontwikkeling van het tekenen wordt gekenmerkt door een stijgende variatie en complexiteit van deze relaties. Deze evolutie wijst op de toenemende visuele denkvaardigheid en uiteraard op de stijgende cognitieve vaardigheden. Gardner plaats deze ontwikkeling in de totale beleving van kinderen. Teken en is geen afgezonderde activiteit maar is een onderdeel van het geheel van activiteiten die een kind ontplooit, zoals spelen, zingen, raadsels oplossen, vertellen enzovoort (1980, p. 14).

Golomb verwerpt, naar mijn mening en ervaring, terecht de eenzijdig op het visueel realisme gerichte ontwikkeling van Piaget omdat die de diversiteit van cultureel bepaalde representatieve modellen, die verschillen in de ontwikkeling en de intentie van de tekenaar – die er al dan niet voor kiest om realistische vormen van representatie te gebruiken – negeert. De kern van Golomb's ontwikkelingsproces is niet de iconische maar de symbolische functie van het door het kind getekende teken. Vanaf het moment dat kinderen beseffen dat, wat ze net getekend hebben, niet enkel een vorm op papier is – als het resultaat van een activiteit – maar dat die vorm kan verwijzen naar iets anders, zullen ze steeds meer verwijzingen ontdekken en testen. De eerste vormen die daarvoor in aanmerking komen, zijn erg eenvoudig: cirkelvormen, lijnen en stippen. Gaandeweg worden elementen aan de cirkelvormen toegevoegd om die als visuele representatie voor een toenemend aantal uitingen te kunnen gebruiken. Iconische gelijkenissen ontbreken, zodat deze cirkels in feite alles kunnen voorstellen. Ze hebben daarom vaak ook geen vaste betekenis. Onderzoekers zoals DiLeo (1983, p. 5) of onderwijskundigen zoals Berghs

9 *Gevorderd zijn, volgens mijn ervaring, die tekenaars die reflecteren over de relatie tussen hun representatie en realiteit. Zij nemen af-stand van hun tekenwerk als activiteit, om de gelijkenissen of verschillen tussen realiteit en representatie te evalueren.*

10 *Gardner geeft hiervan een treffend voorbeeld als hij zijn zoon, wiens kindertekeningen hij in zijn studie verwerkt heeft, vraagt waarom kinderen anders gaan tekenen naarmate ze ouder worden. Het antwoord van zijn zoon luidt: 'As you get older, I think you look differently. You look more carefully at things. Also you think a lot, you plan before you actually make a drawing' (Gardner, 1980, p. 17).*



fig. 51. Ontleend aan: Golomb, 2003, p22.

(1999, p. 80) ergeren zich aan dit feit en beschouwen het als een intellectueel deficit. Mij lijkt het eerder een logisch gevolg van het zoeken en testen van een vorm om die als equivalent te kunnen gebruiken, zodat meerdere equivalenten mogelijk zijn. De opvattingen van Arnheim en Golomb ondersteunen deze opvatting omdat ook zij argumenteren dat de ontwikkeling van de eenvoudige vormen steunt op de principes van economie (Arnheim, 1974, p. 55; Golomb, 2003, p. 19). Een visuele representatie zal niet meer elementen bevatten dan nodig is om de getekende vorm als equivalent van het voorgestelde object te kunnen gebruiken. Maar kinderen tekenen zelden of nooit op basis van een directe waarneming. Dit gegeven wordt vreemd genoeg in zowat alle studies over het hoofd gezien. Het tekenen op basis van directe waarneming is een academische werkwijze die vooral door volwassenen wordt toegepast. Kinderen tekenen op basis van hun visueel geheugen en zijn daar, in vergelijking met heel wat volwassenen, erg goed in. Waarneming mag dus niet beperkt worden tot het bekijken van een object: 'Reality is a complex referent and can be represented from different perspectives, including the inner world, the outer world or a mixture of both in very different styles' (Golomb, 2003, p. 19). Dit is een terechte opmerking zodat ik het principe van Arnheim wil uitbreiden: een visuele representatie zal niet meer elementen bevatten dan nodig is om de getekende vorm als equivalent te kunnen gebruiken van wat de maker – in dit geval een kind – wil uitdrukken. Als een kind een cirkelvorm tekent en daar twee stippen en twee lijnen aan toevoegt met de mededeling dat dat zijn moeder is, construeert hij een visueel equivalent voor zijn moeder en drukt daarmee visueel uit wat zij voor hem betekent. Kinderen zijn er dus niet op uit om zo goed mogelijk een gelijkend portret te tekenen.

Al tekenend zullen kinderen bepaalde schema's ontwikkelen en variëren, waardoor de beeldtaal complexer wordt. Deze schemata hebben dezelfde functie als voor een gevorderd kunstenaar: het zijn mentale beelden met een open structuur die makkelijk gevarieerd en aangepast kunnen worden (cf. 2.6.2.2) Dit kan verbazend snel gaan. Golomb toont het voorbeeld van een driejarig kind dat in amper tien minuten tijd een serie tekeningen maakt waarin de evolutie van de eenvoudige cirkelvorm naar een kopvoeter te zien is.

De tekeningen vertonen steeds meer iconische elementen. Die worden in eerste instantie niet gebruikt om de tekening meer naar de realiteit te laten verwijzen maar omdat ze functioneel zijn. Kinderen die gewoonlijk de armen weglaten, zullen die wel tekenen als de getekende figuur bijvoorbeeld met een bal gooit. Eenzelfde ontwikkeling van eenvoudig naar complex is te merken in de weergave van ruimte, kleur en compositie (Golomb, 2003, pp. 22-31). Toch is het een feit dat gevorderde tekenaars op een gegeven moment geconfronteerd worden met de contradictie tussen hun representatie en de waargenomen realiteit. Geleidelijk aan zullen de toegevoegde elementen steeds nadrukkelijker een mimetische functie vervullen. De invloed van de fotografische weergave, die in de westerse cultuur geldt als het criterium van betrouwbaarheid (Kress & Van Leeuwen, 2006) en technisch kunnen (Milbrath, 1989), laat zich immers gelden. Het tekentalent van kinderen ouder dan tien jaar wordt hoofdzakelijk afgemeten aan de mate waarin ze in staat zijn een fotografisch realisme te hanteren. En een cruciaal kenmerk om een fotografisch realistisch beeld te kunnen realiseren is het correct hanteren van de perspectiefregels. (DiLeo, 1983, Gardner, 1980, Milbrath, 1989, Golomb, 2003).

Heel wat kinderen tussen negen en tien jaar zijn gevorderde tekenaars want zij beschikken over een behoorlijk arsenaal aan schema's om vorm, ruimte en kleur in een compositorisch verband te brengen. Ze zijn echter meestal niet in staat om op eigen kracht de contradictie tussen representatie en realiteit op een gestructureerde manier te overbruggen en die een plaats te geven in het geheel van visuele uitdrukkingsmiddelen. De hulp van een ervaren en deskundige begeleider die hen helpt om de mogelijkheden – en de beperkingen – van een fotorealistische representatie op basis van het perspectief bij te brengen, is in deze fase cruciaal.

Het toepassen van de regels van het perspectief vraagt inspanning en studie, gebaseerd op kennis, en is dus in essentie cognitief. Dit gaat in tegen het intuïtieve gebruik van schema's door jongere kinderen maar komt tegemoet aan de verwachtingen en de mentaliteit van oudere kinderen.¹⁹ Voor een realistische representatie moet er naar waarneming getekend worden waarbij de blik van de tekenaar zich richt om in een waargenomen object, of situatie, de structuur van het perspectief

11 Een kunstenaar gebruikt zijn voorbereidende schetsen ook om onder andere de expressie, contrastwerking of de compositie na te gaan.

te ontwaren. De tekenaar zal voor zijn tekening eerst een structuur opzetten aan de hand van vluchtpunten, vluchtlijnen, horizon en onderlinge verhoudingen om daarna de objecten in deze structuur te positioneren en uit te werken. Dit gegeven verklaart ten dele waarom in het academische ontwerpproces het voorbereidend schetswerk zo belangrijk is.¹¹ De aversie van de moderne en hedendaagse kunst tegen het academisme en de waardering van de creatieve kindertekening (cf. 2.4.2) resulteren echter in terughoudendheid ten opzicht van het aanleren van het perspectief en het voorbereidende schetsen. Moderne kunstenaars, zoals Appel, verwierpen uitdrukkelijk de academische werkwijze en trachtten, zoals een kind, op een directe en intuïtieve manier een werk te maken. Het grote verschil met de kindertekening bestaat erin dat de kunstenaars een selectie, en eventueel een bewerking, maakten zodat het werk aan hun artistieke eisen voldeed (Van Houts, 2000). Het bijbrengen de beginselen van het perspectief en de daaruit voortvloeiende werkwijze van het schetsen is volgens mijn ervaring echter niet nadelig voor de creativiteit van oudere kinderen maar helpt hen om uit de impasse te geraken.

Gombrich (2002) wijst op het universele belang van de uitvinding en ontwikkeling van het perspectief. Het biedt een specifieke manier om de contradictie tussen waargenomen realiteit en zijn representatie op te lossen die verder reikt dan de Griekse cultuur die ze voortgebracht heeft. Het feit dat de Renaissancekunstenaars het perspectief aan de Griekse kunstenaars ontleen en verder ontwikkelen, geeft aan dat het realistisch oproepen van een bestaande of gefantaseerde wereld een universele aantrekkingskracht uitoefent. Deze fascinatie heeft ook geleid tot de uitvinding van fotografie, film, 3-D effecten en hologrammen en is vergelijkbaar met de het realiseren van de menselijke wens te kunnen vliegen of op de maan te wandelen.

De beeldende activiteit in het basisonderwijs wordt meestal beperkt tot de vaststelling dat kinderen zich hebben kunnen uitleven of passende illustraties bij een verhaal hebben gemaakt (van Dijk, 1990; Kress & van Leeuwen, 2006, p. 16). Er wordt niet nagegaan of kinderen hebben kunnen realiseren wat ze wilden uitdrukken en of ze bewust voor een bepaald medium of een bepaalde techniek gekozen hebben. Uit ervaring weet ik dat het er in de praktijk vaak op neerkomt dat een actueel klassikaal thema tijdens een didactisch 'rustpunt' als onderwerp gekozen wordt om een tekening te maken. Er worden dan allerlei materialen klaargezet waar kinderen meteen mee aan de slag kunnen: vingerverf, borstels, papier, stiften en krijtjes. Instructies om deze materialen te gebruiken krijgen de kinderen zelden. Dit kan tot erg vervelende situaties leiden. Als kinderen bijvoorbeeld met vetkrijt tekenen, is het handig om te weten dat je van licht naar donker moet werken. Op een donkere ondergrond kan je dus geen lichte zon, ogen of mond meer tekenen. Vetkrijt vraagt ook papier met een grove korrel, zodat meerdere lagen over elkaar kunnen aangebracht worden. Het gladde en dunne fotokopiepapier, dat erg vaak gebruikt wordt, is hier niet geschikt voor. In feite is kopiepapier ongeschikt voor om het even welk plastisch materiaal (behalve balpen). Vaak wordt er met ecoline gewerkt omdat dat heldere kleuren oplevert. Ook hier is het belangrijk dat er geschikt papier gebruikt wordt en dat van licht naar donker gewerkt wordt. Ecoline dringt namelijk in het papier en kan niet 'gewassen' worden zoals waterverf. Ecoline is, zoals waterverf, waterig en vraagt een papiersoort die het vocht absorbeert en niet rimpelt of scheurt. Hoe vaak mislukken tekeningen niet omdat de verf door elkaar loopt (want niemand heeft er op gewezen dat het beter is even te wachten tot de verf droog is vooraleer er een andere kleur naast of overheen geschilderd kan worden), omdat de zwarte lijnen van de stift niet watervast blijken en 'oplossen' in de natte verf, omdat het papier begint te rimpelen en scheurt of omdat kinderen niet geleerd wordt hun borstels uit te wassen vooraleer een andere kleur te kiezen? Bovendien leidt de opvatting van het spontane, creatieve kind tot de misvatting dat het niet hoeft na te denken bij het maken van beeldend werk. Het lijkt vanzelfsprekend dat kinderen een werk onmiddellijk aanvatten en eraan doorwerken tot het af is. Het beeldend ontwerp- en denkproces wordt genegeerd zodat het lukken – of mislukken – van een werk een haast toevallige en bijkomstige uitkomst wordt van hun beeldende activiteit. Dit is echter niet zo, kinderen kunnen erg teleurgesteld zijn als hun tekening mislukt. Mijn ervaring is dat het voor kinderen geruststellend is als je ze eerst laat schetsen en nadenken over hoe ze een werk willen maken en wat ze ermee bedoelen. Het testen van verschillende mogelijkheden, het

naast elkaar leggen van de schetsen en erover praten en nadenken is immers net het spelenderwijs onderzoeken waar kinderen erg goed in zijn. Kinderen hebben echter nood aan iemand die hun vaardigheden kan kanaliseren en optillen naar een bewuster en hoger niveau.

Het hedendaagse tekenonderwijs in West-Europese scholen en jeugdateliers van tekenacademies is gericht op een directe en intuïtieve visuele expressie. Bovendien heeft het talige en tekstueel gerichte onderwijs een negatieve invloed op de ontwikkeling van het tekenen:

Once writing mechanics and literary accomplishment have advanced sufficiently (as they ought to have by the age of 9 or 10), the possibility of achieving in words that was once attempted in drawings comes alive: the stage is set for the demise of graphic expression. (Gardner, 1980, p. 155)

Kinderen die zich, door de invloed van de westerse beeldcultuur, in het realistische stadium bevinden, hebben hier – tijdelijk – geen boodschap aan en de meeste kinderen stoppen gefrustreerd met tekenen. De situatie in Amerika is enigszins verschillend, maar het resultaat is nagenoeg gelijk (Gardner, 1980). Het uitdoven van de tekenactiviteit is een westers gegeven omdat het in andere culturen, waar het tekenonderwijs als onderdeel van het gewone onderwijscurriculum opgevat wordt, niet in die mate voorkomt en jongvolwassenen – niet-realistisch – blijven tekenen. Zo worden leerlingen in het Chinese onderwijs gedurende hun ganse schoolloopbaan aangemoedigd om op basis van specifieke schema's en voorgeschreven werkwijzen vogels, vissen of bloemen te tekenen (Golomb, 2003, p. 46).

— 3.3.2.3

DE BEELDENDE GELETTERDHEID VAN KINDEREN

Omdat beeldende geletterdheid lange tijd beschouwd wordt als een variant van de klassieke geletterdheid ligt het voor de hand om de ontwikkeling van beeldende geletterdheid aan Piagets ontwikkelingspsychologie te koppelen. Dit resulteert in de opvatting dat kinderen in hun waarneming en in hun visuele expressie onbeholpen zijn. Deze opvatting is in tegenspraak met de vaststelling dat kinderen vaak beter zijn in het bekijken en begrijpen van prenten in een prentenboek. Ze kijken niet alleen vaker, langer en nauwkeuriger (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 2) maar geven ook meer en vaak uiteenlopende commentaren bij de prenten (Arizpe & Styles, 2003). Bovendien gebruiken jonge lezers, in tegenstelling tot de meeste volwassenen, hun tekeningen als expressiemiddel: 'One has the strong feeling that such drawings constitute an important and perhaps a primary vehicle of expression for the young child' (Gardner, 1980, p. 11). Onder meer Howard Gardner (1980), Rita Kohnstamm (1993), Simone Meykens en Gaston Gluckers (2000) situeren de bloeiperiode van de expressiviteit tussen vijf en zeven jaar, een leeftijd die toch als die van de voornaamste doelgroep van het prentenboek beschouwd mag worden. Het toepassen van de theorie van Piaget: 'fails to take account of the outstanding artwork in many picture books which provokes affective as well as cognitive reactions in young readers, and also ignores the dynamic relationship between viewer and text' (Arizpe & Styles, 2003, p. 30). De hierboven geschetste contradictie wijst volgens mij op het de tegenstelling tussen enerzijds het interpreteren van beelden om informatie in te winnen, te verwerken en gericht te gebruiken – kenmerken van de pragmatische definitie van geletterdheid en anderzijds het maken en interpreteren van beelden als een persoonlijke uitdrukking of ervaring. Een oudere lezer, die in zijn cognitieve ontwikkeling verder staat, zal het in een vergelijking met een jongere en minder cognitief ontwikkelde lezer, makkelijker hebben om de beschikbare praktische informatie uit een beeld te extraheren. Dit is duidelijk merkbaar bij het interpreteren van grafieken, kaarten en schema's.

Er is een groot verschil tussen het interpreteren van afbeeldingen om informatie in te winnen en het interpreteren van artistieke beelden waarin een subjectieve uitdrukking of ervaring primeren. De eerst genoemde vorm van interpreteren is cognitief gericht, de tweede vorm is esthetisch gericht. Een aantal studies die het esthetische aspect van de prenten in artistieke prentenboeken behandelen (Doonan 1993, Thiele, 2003, Arizpe & Styles, 2003) verwijzen in dit verband naar het onderzoek van Michael Parsons (1987). Om na te gaan hoe de mens in staat is kunst te interpreteren, ontwerpt hij een cognitieve ontwikkelingstheorie in de traditie

van Piaget. Aan de basis ligt een uitgebreide bevraging van toeschouwers – jong en oud, hooggeschoold en laaggeschoold, artistiek actief of niet – die acht reproducties van kunstwerken voorgelegd krijgen. De reacties van de toeschouwers worden gescreend aan de hand van de drie kennisdomeinen die Kant onderscheidt: empirie, moraal en esthetica. Deze kennisdomeinen worden in relatie gebracht met de ‘werelden’ volgens Habermas: de wereld van de objecten, de sociale wereld van normen en waarden en de innerlijke wereld (id., p. xiii). Uit de overeenkomsten leidt Parsons vijf stadia af in de esthetische ontwikkeling van de mens. De stadia volgen elkaar voorwaardelijk op: een volgend stadium kan pas aangevat worden als de competenties van het vorige stadium verworven zijn. De kenmerken van een stadium zijn volgens Parsons niet eenzijdig cognitief gericht. Hij ziet ze eerder als een cluster van veronderstellingen die leiden tot een betekenis en een oordeel (id., p. 11). Ondanks Parsons uitdrukkelijke vermelding dat de stadia, met uitzondering van het eerste stadium, niet aan leeftijd gebonden zijn en dat ze geen doel zijn maar een middel, komen ze toch als leerdoelen of kennisniveaus voor in heel wat didactische literatuur (cf. Bergh, 1999, p. 110). Parsons legt, zoals Piaget, de klemtoon op de gelijkenissen van de reacties om vijf stadia te distilleren. Hij hanteert daarbij twee criteria om de stadia van elkaar te kunnen onderscheiden: het psychologische en het esthetische criterium (Parsons, 1987, p. 26). Het psychologische aspect vat hij op als de geschiedenis van de mentale en sociale ontwikkeling. Het esthetische aspect is de geschiedenis van de inzichten om schilderijen te interpreteren.

Het eerste stadium, dat hij ‘favoritisme’ noemt, is leeftijdsgebonden. Parsons gaat uit van een theoretisch nulpunt dat hij in het pre-linguistisch stadium situeert. De toeschouwers – de peuters – reageren in het eerste stadium op basis van hun emotionele band met de thematiek van het werk of op basis van de kleuren van het werk. Het psychologische niveau wordt gekenmerkt door egocentrisme. Op esthetisch vlak wordt dit stadium gekenmerkt door de afwezigheid van een oordeel. De peuters beleven veel plezier aan het bekijken van de beelden zodat alle beelden goed zijn. Het tweede stadium is dat van de schoonheid en het realisme. De toeschouwer reageert door de eigen voorkeur te vergelijken met die van familie en bekenden (favoritisme). Realistische voorstellingen krijgen in dit stadium de voorkeur. De nieuwe competentie op psychologisch vlak is het groeiend empathisch vermogen. Doordat de representatie in het beeld nu het uitgangspunt wordt, veronderstelt dit het relativeren van het eigen uitgangspunt. Op esthetisch vlak slaagt de toeschouwer erin om relevante ervaringen te selecteren. Parsons geeft als voorbeeld het feit dat een jonge toeschouster een schilderij mooi vindt omdat het een hond afbeeldt en zij van honden houdt. Het derde stadium is het expressieve stadium. De toeschouwer evalueert een beeld op basis van het gevoel of de ervaring die dat beeld opwekt. Er wordt een verband gelegd tussen de intentie van de kunstenaar om een bepaald gevoel of idee te vertolken en de eigen respons. Op psychologisch vlak is de toeschouwer nu in staat om zich rekenschap te geven van specifieke kenmerken van de ervaringen van de ander en die te appreciëren. Op esthetisch vlak wordt de toeschouwer er zich bewust van dat de schoonheid van het subject, het realisme als stijl en het vakmanschap relatief zijn. Volgens Parsons bereiken de meeste mensen – en Parsons bedoelt hier wel degelijk volwassenen – dit derde stadium. Het vierde stadium, door Parsons als ‘stijl en vorm’ aangeduid, is voor heel wat mensen te gesofisticeerd. De waarde van een werk wordt in een artistieke, kunsthistorische en sociale context geplaatst en niet meer beschouwd als de individuele prestatie van een kunstenaar. Meningingen over medium, stijl en vorm zijn intersubjectief en kunnen bijgesteld worden. Op psychologisch vlak is de toeschouwer nu in staat om het artistieke gebeuren als een evoluerend geheel te overzien en het feit dat een werk in de artistieke evolutie een bepaalde positie inneemt. Op esthetisch vlak vertaalt de toegenomen competentie zich in het feit dat de betekenis van een werk nagegaan wordt op basis van medium, vorm en stijl in plaats van het appel van subject of thema. Vergelijking, kunsthistorische kennis en kunstkritiek zijn belangrijk om de eigen oordeel te voeden. Het esthetisch oordeel wordt beschouwd als redelijk en objectief. In het vijfde en laatste stadium, dat van de autonomie, is de toeschouwer in staat over de concepten en waarden van de stijl en de artistieke traditie, die de betekenis van het werk bepalen, te reflecteren. Deze betekenis wordt kritisch beoordeeld in het licht van de actuele status van de kunst. Op psychologisch vlak worden de competenties uitgebreid met

een relativerende en kritische houding en het bewust omgaan met verschillende standpunten. Op esthetisch niveau leidt de kennis van de kunstpraktijk en de relativerende houding tegenover de canon voor subtiele nuanceringsen en het inzicht dat kunst aan continue zelfbevraging doet welke zijn invloed heeft op cultureel, sociaal en filosofisch vlak.

Het onderzoek van Parsons heeft enkele beperkende uitgangspunten. De eerste beperking is dat Parsons de toeschouwers reproducties van de werken toont. De werken worden verkleind weergegeven en dit heeft verstrekkende gevolgen. Dit geldt zeker voor de *Guernica* van Picasso. Dit is een enorm groot doek (3,49 m bij 7,76 m) dat de kijker overdondert door de grote uitdrukkingen, houdingen en compositielijnen. De compositie is uiteraard afgestemd op die enorme grootte. Door dit werk te verkleinen, gaat erg veel van de fysieke inspanning verloren die het waarnemen van het werk van de toeschouwer vergt. In een reproductie verdwijnen eveneens schilderachtige kenmerken zoals textuur en borstelstreek. De schilderijen krijgen het karakter van een prent. De reactie van de kinderen is bijgevolg die van het kijken naar een prent. De prenten in een prentenboek zijn ontworpen en uitgevoerd om gedrukt te worden. Illustratoren zullen daarom geen compositorische of picturale effecten gebruiken die in het boek niet tot uiting komen. Picasso moest daar, bij het uitvoeren van de *Guernica*, uiteraard geen rekening mee houden.

Een tweede beperking is het feit dat Parsons enkel figuratieve werken selecteert. Hij stelt dat kinderen enkel in het eerste stadium met plezier naar abstract werk kijken (1987, p. 22). Dit wordt tegengesproken door het onderzoek van Arizpe en Styles (2003, p. 50) en mijn observatie in het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) en het Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen (MuHKA). Tenslotte vraagt Parsons enkel een verbale reactie. Bijgevolg krijgen de toeschouwers die het meest ervaren zijn in het praten over schilderijen een enorm voordeel. Dit voordeel wordt versterkt door het figuratieve aspect van de werken: ze bevatten een duidelijk thema of subject waarover gepraat kan worden. Het toepassen van de stadia volgens Parsons in het onderzoek naar de invloed van prentenboeken op de beeldende geletterdheid van de lezer is bovendien problematisch omdat Parsons met een reeks prenten werkt die geen onderlinge samenhang hebben. De prenten in prentenboek zijn echter ingebed in een narratieve structuur en worden geflankeerd door een tekst die deze narratieve structuur ondersteunt. De tekst verwijst bovendien regelmatig rechtstreeks naar elementen in de prent (het gemeenschappelijke veld).

In hun onderzoek naar de manier waarop kinderen tijdens het lezen en evalueren van prentenboeken hun visuele competenties inzetten, tonen Arizpe en Styles (2003) aan dat kinderen in staat zijn soms het vijfde stadium volgens Parsons te bereiken; een stadium traditioneel voorbehouden aan sterk literair en beeldend geletterde volwassenen. Zo blijkt dat kinderen, wat de competenties voor het tweede stadium betreft, wel een voorkeur hebben voor realistische afbeeldingen, maar dat hindert hen niet om ook niet-realistische stijlen te appreciëren. Voor het tweede stadium stellen Arizpe en Styles dat: 'It seems more likely that children favour styles of art that amuse, delight and challenge them and that the range of styles which they take pleasure in and understand is much wider than Parsons suggests (id. p. 50). De kinderen vertonen sterke emotionele reacties die ze kunnen relativeren en in verband brengen met eigen en andermans ervaringen. Ze zijn eveneens in staat om de intentie van de kunstenaar om bepaalde emoties op te roepen, te evalueren. Dit wijst op de competenties van het derde stadium (id.). Arizpe en Styles noteren dat kinderen vaak verwijzen naar het werk van dezelfde of een andere illustrator en de kenmerken van hun werk bespreken en vergelijken. Sommige kinderen vergelijken de prenten met schilderijen. Bovendien tonen veel kinderen interesse in de manier waarop en met welk medium de illustrator de prenten heeft gemaakt en waarom hij een bepaalde stijl gebruikt. Dit zijn competenties die in het vierde stadium thuishoren (id., p. 51). Arizpe en Styles stellen vast dat gedurende de interviews en de klassikale besprekingen de kinderen geconcentreerd en genuanceerd een eigen mening trachten te formuleren en die vergelijken en eventueel aanpassen op basis van opmerkingen van klasgenoten en nieuwe ervaringen. Door hun onderzoekende en collaboratieve houding groeit hun kennis en wordt hun oordeel genuanceerder. Dit zijn competenties die in het vijfde stadium thuishoren:

'We believe our evidence shows that children can be very good critics of works of art, if the conditions are right, giving them the sort of undivided attention which is usually only lavished on pictures by a small number of professionals' (id.). Ze kunnen ook in hun kritische waarneming verbazend snel vooruitgang boeken (id., p. 45).

Voor het onderzoek van Arizpe en Styles blijken de opvattingen van Perkins (1994) meer houvast te bieden dan die van Parsons. Perkins gaat na hoe kunst het denkvermogen van kinderen beïnvloedt door te stellen dat 'art provides a context especially well suited for cultivating thinking dispositions' (id., p. 4). Perkins stelt geen ontwikkelingsschema op maar is geïnteresseerd in de manier waarop kunstbeschouwing verschillende denkwijzen stimuleert en die in relatie brengt met het sociale, subjectieve en affectieve aspecten van iemands persoonlijkheid. Hij duidt zes kenmerken aan die het denkvermogen stimuleren. Als eerste kenmerk vermeldt hij de sensorische verankering. Die is inherent aan de fysieke aanwezigheid van een artefact. De toeschouwer moet zijn blik hierop richten wil hij het werk begrijpen. Het tweede kenmerk is de directe toegang dat eveneens een fysiek gegeven is. Een kunstvoorwerp nodigt uit tot nauwkeurig kijken, nadenken en herbekijken met een nieuwe of vernieuwde blik. Als derde kenmerk vermeldt Perkins de vraag tot persoonlijk engagement. Een kunstwerk trekt de aandacht en houdt die ook vast zodat er langer en dieper kan worden nagedacht. Het vierde kenmerk is de meerduidigheid van een kunstwerk die het hanteren van verschillende denkwijzen vereist en een affectieve atmosfeer creëert die het denken persoonlijk maakt. Als vijfde kenmerk noteert Perkins dat door de nauwkeurige beschouwing van het kunstwerk meerdere kennisvormen tegelijk aangesproken worden. Niet enkel de visuele competenties, maar ook het analytisch- en het hypothetisch denkvermogen en het vermogen tot verbaliseren moeten worden ingezet. Tenslotte bevordert de kunstbeschouwing het relateren van artistieke inzichten aan sociale, filosofische, historische of politieke thema's, formele structuren en persoonlijke ervaringen (id., p. 5). Het ervaren van en nadenken over kunst mag niet verengd worden tot of uitgaan van een talige versie:

Thinking directly in terms of colors, tones, images, is a different operation technically from thinking in words. But only superstition will hold that, because the meaning of paintings and symphonies cannot be translated into words, or that of poetry into prose, therefore thought is monopolized by the latter. If all meanings could be adequately expressed by words, the arts of painting and music would not exist. There are values and meanings that can be expressed only by immediately visible and audible qualities, and to ask what they mean in the sense of something that can be put into words is to deny their distinctive existence. (Dewey, 2005, p. 77)

Omgaan met kunst scherpt de experimentele en reflectieve intelligentie: 'By cultivating awareness of our own thinking, asking ourselves good questions, guiding ourselves with strategies, we steer our experimental intelligence in fruitful directions' (Perkins, 1994, p. 11). Algemeen kan gesteld worden dat de ontwikkeling van de visuele competenties, analoog aan die van de literaire competenties, evolueert van eenvoudig naar complex omdat ze ook gerelateerd zijn aan de psychomotorische ontwikkeling van het kind. Kinderen doorlopen echter een individueel parcours zodat niet alle stadia doorlopen worden en elk stadium ook niet even lang aangehouden wordt. Bovendien kunnen meerdere stadia tegelijk aanwezig zijn. Een kind is, wat betreft zijn visuele competenties, net zoals zijn literaire competenties, al behoorlijk ontwikkeld wanneer het op school in een educatieve context met het prentenboek in aanraking komt. Het aanbod van multimodale teksten in de verschillende visuele media gaat hier aan vooraf en overtreft dit van het prentenboek vele malen (Van der Pol, 2010, p. 18). Kinderen kennen reeds verschillende genres zoals strip, cartoon of film. Ze kijken en begrijpen beelden vooral sequentieel. Dit is een complexere manier om beelden te lezen dan de eenvoudige prenten van de eerste prentenboeken waarmee ze geconfronteerd worden. Bovendien zijn ze in staat om informatie door middel van taal en beeld te combineren en de handelingen en emoties van meerdere personages te volgen. Er is echter een duidelijk verschil met de ontwikkeling van de literaire geletterdheid. Kinderen gebruiken beelden om te communiceren lang voordat ze dat schriftelijk doen (Arizpe & Styles, 2003, p. 32; Kress & van Leeuwen, 2006, p. 7). Hun verhalen ontstaan al tekenend en niet, zoals meestal wordt aangenomen (id., p. 16), voorafgaand aan de tekeningen.

12 Een literatuurtheoreticus of literair criticus heeft wat dit betreft een voordeel. Hij drukt zich in hetzelfde medium als zijn studieobject. Beeldend onderzoek en kunstkritiek zijn gebaat met onderzoekers die, zei het op een primair niveau, beeldend actief zijn.

Daarom zijn die tekeningen geen illustraties: ze begeleiden het verhaal niet, ze *zijn* het verhaal.

De eerste boeken die een kind aangeboden krijgt, zijn vaak aanwijsprentenboeken of prentenboeken die bekende en vertrouwde situaties uitbeelden. Kinderen vertellen daar verhalen bij omdat ze dat bij hun eigen tekeningen ook doen. De mimetische functie van het beeld is voor hen niet het belangrijkste. Als ze deskundig begeleid worden, geven ze doorgaans blijk van hun beeldende geletterdheid. Jane Doonan (1993) bevestigt dit: 'Once children have been told and shown how lines and shapes and colours are able to refer to ideas and feelings, they can explore the dimensions beyond what is literally represented' (p. 8). Het zelf vervaardigen van beelden en de vaardigheid om daarbij bepaalde technieken of programma's te gebruiken, draagt onmiskenbaar bij tot de mate waarin iemand beeldend geletterd is. De inzichten die gegenereerd worden door het maken van beelden kunnen niet op een andere manier tot stand komen (Elkins, 2003, p. 158). Salisbury stelt dat 'visual literacy is a skill that is, or should be, demonstrable through visual means' (2008, p. 33).¹² Jonge kinderen zullen daarom, in tegenstelling tot de meeste volwassenen, niet enkel het mimetische aspect maar ook de geconstrueerdheid van het beeld testen door er eigen betekenissen aan te geven. Volwassenen blijven bij wat zij als de betekenissen van de door de auteur en illustrator geformuleerde betekenissen in tekst en beeld beschouwen (Spitz, 2000, p. 7). Veruit de meeste volwassenen hebben het tekenen opgegeven en gebruiken het beeld om informatie te verwerven, te verwerken en gericht te gebruiken. Ze brengen bij voorkeur hun literaire competenties in omdat ze die met meer kennis en ervaring kunnen inzetten. Kinderen zijn nog vertrouwd met de visuele, expressieve en picturale aspecten van het beeld omdat het beeld voor hen nog een communicatie- en expressiemiddel is (Gardner, 1980, p. 11).

Dezelfde opmerking die Lypp formuleert ten aanzien van de literaire teksten, geldt ook voor de prenten: eenvoud mag niet gelijkgesteld worden aan naïviteit en simplisme. De eis tot eenvoud, zoals die door de Reformbeweging geformuleerd werd, geldt zowel voor de tekst als voor het beeld zodat ze elkaar versterken. Deze doorgedreven eenvoud wordt nog vrij algemeen als kenmerkend voor het prentenboek ervaren: 'Die Kategorie des Einfachen (im Sinne des Spannungslos-Trivialen) wurde zu einer zentralen Maxime für Bild und Text' (Thiele, 2003, p. 15). Hedendaagse artistieke prentenboeken bezitten echter een hoge mate van literariteit en een complexe structuur (cf. 2.4.1). Bovendien worden ze steeds meer beschouwd als een eerste kennismaking met artistieke procedés en zijn een belangrijke schakel in de opvoeding van kinderen tot esthetisch-bewuste lezers (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 14). De esthetische aanspraken van artistieke prentenboeken staan echter op gespannen voet met de didactische eisen. Nikolajeva spreekt in dit verband van de 'literary-didactic split' (2005, xi) omdat de didactische eisen vaak als een obstakel gezien worden om een jeugdboek op een hoogstaand literair niveau uit te voeren. Nikolajeva stelt dat het pedagogisch-didactische weliswaar een grote invloed uitoefent maar geen valabel argument is om de jeugdliteratuur een artistieke status te ontfangen. Elke vorm van literatuur bezit volgens haar immers zowel een artistieke als een didactische, zij het dan vaak een ideologische, functie (id.). Het didactische aspect van de jeugdliteratuur moet echter steeds in rekening gebracht worden zodat: 'At the best, the educational aspect is declared to be part of children's literature aesthetics' (id., xiii).

Uit het voorgaande meen ik te kunnen besluiten dat jonge kindlezers bij het lezen van een artistiek prentenboek minder encyclopedische kennis en ervaring kunnen inbrengen dan gesofisticeerde lezers maar dat dit echter niet betekent dat hun leeservaringen minder intens zijn.

Een intense leeservaring kan echter maar op voorwaarde dat kinderen voldoende tijd en een aangepaste begeleiding krijgen. Die begeleiding moet begrippen en werkwijzen aanbieden die het uiten van hun leeservaringen zowel verbaal, tekstueel als visueel aanmoedigt. Op die manier wordt de intense leeservaring van een artistiek prentenboek 'zichtbaar' onder de vorm van een mentale ruimte waarin zich een uniek en affectief geladen netwerk van sociale, culturele en persoonlijke aspecten ontplooit (cf. 2.6.3.3). Dat netwerk ontstaat door de interpretatie van het synergetische samenspel tussen tekst en beeld. Dit proces kunnen we grafisch voorstellen – maar zeker niet gelijk stellen – aan de hand van elkaar opvolgende

semiotische driehoeken (cf. 2.6.3.1). Het interpreteren van een artistiek prentenboek is geen rechtlijnige en aflopende actie maar een proces dat onder invloed van de hermeneutische, persoonlijke en esthetische impuls (cf. 2.6.3.1) allerlei richtingen kan uitgaan. Het nagaan en appreciëren van de artistieke intentie van de makers van het prentenboek heeft geen eindconclusie als doel, zoals dat bij het lezen van een schema of een zoekplaat wel het geval is, hoe artistiek deze laatste ook vormgegeven mogen zijn. De interpretatie van een artistiek prentenboek kan aanleiding geven tot intense esthetische ervaringen die de lezer tekenen omdat ze kunnen doordringen in alle geledingen van zijn persoonlijkheid. Jeugdliteratuur deelt een aantal literair-esthetische kenmerken met de volwassenenliteratuur zoals het reflecteren op de subjectieve werkelijkheid, het overbrengen van ideologische waarden en de krachtige intellectuele en emotionele impact. Er is echter een fundamenteel verschil met de volwassenenliteratuur vanwege de historische en sociale context, de didactische eisen en de doelgroep. 'It is not necessarily simpler or artistically inferior to the mainstream, as some scholars maintain; it is different. If we accept this statement, we must also accept that children's literature does have an aesthetics of its own' (id., xvii). De esthetiek van een kinderboek, in dit geval een prentenboek, moet bijgevolg waar te nemen zijn als een aspect in de leeservaring van een kind.

— 3.4

DE ESTHETISCHE ERVARING VAN KINDEREN

Schwarczs (1982), Nodelman (1988), Doonan (1993), Spitz (1999), Thiele (2003), Nikolajeva en Scott (2006) en recent Vermeulen (2006), Evans (2009) en Van der Pol (2010) wijzen er op dat de prentenboeken een esthetische respons vragen die steunt op de interactie tussen tekst en beeld, en bij uitbreiding tussen literatuur en beeldende kunst. Die esthetische respons is afhankelijk van de artistieke intenties van de makers, de context waarin het prentenboek fungeert en de leeshouding van de lezer. Zoals reeds aangehaald, kan de artistieke intentie van een werk begrepen worden als de verandering of uitbreiding van de combinatiemogelijkheden binnen het regelsysteem van een genre, die de kunstenaar in zijn werk tracht te realiseren (Vanbergen, 1986, p. 72). Het vernieuwende en het vertrouwde moeten op een doordachte wijze gecombineerd worden om een communicatie met de toeschouwer mogelijk te maken. Op basis van de verwachtingshorizon van de toeschouwer ontstaat er een inherente spanning tussen het vertrouwde en het vernieuwende, het stabiliserende en het destabiliserende. Joosen en Vloeberghs argumenteren dat 'die stabiliserende of destabiliserende interactie tussen het eigene en het vreemde' niet alleen terug te vinden is in de verhouding tussen 'boek en lezer, maar ook in de boeken zelf' (2008, p. 15). Jeugdliteratuur heeft volgens beide auteurs een stabiliserende functie die de lezer culturele en sociale vaardigheden bijbrengt waaronder 'ruimtelijke oriëntatie, kennis van de geschiedenis, verklaring van de eigen cultuur en andere culturen, uitleg bij emoties en aanvaardbare manieren om die gevoelens te uiten, het aanleren van de geschreven taal en nieuwe woorden' (id.). Maar kinderboeken kunnen ook een destabiliserende functie hebben. Ze doen 'mensbeelden en wereldvisies wankelen, ontwerpen creatief een andere samenleving, tonen een ontsnappingsroute in het rijk van de fantasie. [...] Zelfs één figuur, of één bepaalde scène in een literair werk kan je het gevoel geven geen vaste grond meer onder de voeten te hebben' (id.).

Art as Experience (2005) is de publicatie van een reeks lezingen die de Amerikaanse filosoof en pedagoog John Dewey (1859 – 1952) in 1931 aan de Harvard universiteit gaf. Dewey gaat uitgebreid in op de relatie tussen kunst en esthetische ervaring en dat levert een aantal waardevolle inzichten op voor deze studie. Zijn uitgangspunt is pragmatisch: hij vertrekt van de vaststelling dat een organisme, om te kunnen overleven, in interactie moet treden met zijn omgeving. Deze interactie wordt, zowel in ontogenetisch als fylogenetisch opzicht, gaandeweg complexer en verfijnder zodat er situaties ontstaan waarin de ervaring intens wordt. Een intense ervaring is eerst en voor alles een ervaring die markant genoeg is om

13 Dit is wat Nodelman met de illustratie van Burningham doet (cf. 2.6.2.2).

ze te onderscheiden van de dagelijkse, routineus ondergane gebeurtenissen (id., p. 38). Een ervaring is een gebeurtenis met een naam: die film, dat boek, die ruzie. Dewey argumenteert dat het emotionele aspect de bindende factor is tussen de elementen van de gebeurtenis, zijnde het intellectuele begrijpen en de praktische, lichamelijke interactie met de fenomenen van de gebeurtenis in kwestie (id., p. 44).

Deze notie van een gebeurtenis geldt volgens Dewey ook voor zowel het maken van een kunstwerk als voor het beschouwen ervan. Zo moet de schilder niet alleen bewust het effect van elke penseelstreek nagaan (intellectuele activiteit) maar ook ondergaan (interactie met de fenomenen). Dit gegeven omschrijft Dewey als 'doing and undergoing'. Hetzelfde geldt voor de toeschouwer van een kunstwerk: hij tracht te begrijpen wat het kunstwerk betekent maar ondergaat het tevens als een samenspel van vormen, lijnen en kleuren. Dewey beklemtoont dat de toeschouwer door de beschouwing – het doing and undergoing – zijn eigen versie creëert. Zo niet is er sprake van herkenning, wat betekent dat de toeschouwer het werk terugvoert op een gekend artistiek of intellectueel schema.¹³ De toeschouwer neemt dus in het eerste geval een esthetische kijkhouding aan. Kinderen ervaren het 'doing and undergoing' op een meer directe wijze omdat ze nog volop experimenteren met de mogelijkheden van de beeldende expressie en representatie. Ze zijn daarom vaak de meerdere op het vlak van beeldende geletterdheid dan volwassenen. Volwassenen die niet meer beeldend communiceren zijn qua beeldende geletterdheid armer en vullen deze lacune haast vanzelfsprekend op met cultuurhistorische kennis en feiten.

De esthetische perceptie van de toeschouwer gaat na hoe de kunstenaar elementen selecteert, stileert, abstraheert en met elkaar en met de totaliteit van het werk in verband brengt. De esthetische perceptie gaat ook de relevantie van de waargenomen vormen en hun relaties na met het oog op het vormen van betekenissen (id., p. 56). Op die manier gaat de toeschouwer de expressie van het werk – wat het wil uitdrukken – na. De esthetische perceptie maakt daarvoor gebruik van verschillende competenties en strategieën, die we reeds als beeldende geletterdheid geduid hebben. De expressieve waarde van een werk is 'the report and celebration of the complete fusion of what we undergo and what our activity of attentive perception brings into what we receive by means of the senses' (id., p. 107). De esthetische perceptie vraagt tijd en bezit een dynamiek die gebaseerd is op de ritmes en contrasten van het werk. Er ontstaat een verhoogde cognitieve en sensitieve aandacht voor specifieke, individuele kenmerken gedurende de waarneming. De esthetische perceptie is bijgevolg niet gericht op snel en efficiënt categoriseren zoals de praktisch gerichte perceptie. Deze laatste is echter de meest frequente kijkhouding.

Objecten, locaties en handelingen vertonen zich in eindeloze variaties en wisselende constellaties. De mens heeft er alle belang bij om het chaotische karakter van zijn waargenomen omgeving te structureren en tracht daarom na te gaan of die variatie te wijten is aan het object zelf of aan de context (Dewey, 2005, p. 12). Zodoende wordt een object vaak geïsoleerd uit zijn, als storend ervaren, wisselende context wat resulteert in het formuleren van een abstract model. Het waargenomen object kan hierdoor, ondanks wisselende omstandigheden, steeds eenzelfde betekenis en waarde krijgen. Dit abstraheren leidt tot stabiele concepten en laat een efficiënte categorisatie toe. Het stabiele concept wordt algemeen aanvaard als zijnde de essentie van het object. De esthetische perceptie richt zich echter sterk op het specifieke en het veranderlijke. De georganiseerde en ritmische energie van zowel werk als waarneming geeft de toeschouwer de indruk dat het werk beweegt, leeft, iets uitdrukt of emotioneel raakt (id., p. 184). De mate waarin de esthetische perceptie een impact heeft op het totale zijn van de toeschouwer is karakteristiek voor de esthetische ervaring: 'For the uniquely distinguishing feature of esthetic experience is exactly the fact that no such distinction of self and object exists in it, since it is esthetic in the degree in which organisme and environment coöperate to institute an experience in which the two are so fully integrated that each appears' (id., p. 259).

Als we deze notie toepassen op het concept van de leeservaring van het artistieke prentenboek als mentale ruimte kunnen we stellen dat de esthetische ervaring in deze ruimte een cluster markeert met een enorme dichtheid aan betekenissen, suggesties en locaties. Deze hoge dichtheid zorgt voor een sterke emotionele

impuls. De lezer wordt diepgaand beïnvloed of overrompeld en blijft daarvan de sporen dragen: hij wordt 'getekend' door het werk.

Waarom een kunstwerk aanleiding kan geven tot een esthetische ervaring blijft een belangrijke vraag. De filosoof Martin Heidegger (1889 – 1976) tracht in *De oorsprong van het kunstwerk* (2009), een publicatie op basis van een reeks lezingen die hij in 1936 in Frankfurt am Main gaf, het wezen van het kunstwerk te vatten en zodoende te verklaren wat precies aan de basis ligt van een esthetische ervaring. Hij gaat daarbij uit van de waarneming van het werk zelf en sluit zodoende aan bij de opvatting van de esthetische waarneming volgens Dewey (2005). Heidegger stelt dat, zolang de toeschouwer bij het bekijken van een kunstwerk enkel maar de iconische betekenis in overweging neemt, hij louter de bevestiging krijgt van wat hij al weet: hoe objecten er in de realiteit uitzien en waar ze voor gebruikt worden, zij het dan in een artistieke bewerking. Heidegger verzet zich tegen de opvatting dat het kunstwerk een iconisch werkstuk is, voorzien van een esthetische laag (id., p. 50). Hij beschouwt het kunstwerk niet als een te ontcijferen object maar als een activiteit: het is een 'werk-zijn' omdat het een nog ongekennde wereld openstelt. In die wereld krijgen 'alle dingen hun tijd en hun duur, hun afstand en hun nabijheid, hun wijdsheid en hun engte' (id., p. 57). De 'wereld', zoals Heidegger die begrijpt, mag niet opgevat worden als een parallelle, fictieve wereld zoals een schrijver of een regisseur die kan oproepen. Het esthetische van een kunstwerk is het werk zelf, een opvatting die ook Vanbergen (1986), Gombrich (2002) en Dewey (2005) verdedigen. Heidegger stelt de esthetische ervaring niet afhankelijk van de kunsthistorische of artistieke kennis en Dewey stelt dat de esthetische waarneming zich niet alleen richt op maar ook zelf onderhevig is aan de dynamiek van de ritmes en contrasten van het kunstwerk.

De manier waarop de kinderen in het onderzoek van Arizpe & Styles (2003) en Van der Pol (2010) met prentenboeken omgaan, laat zien dat ze op verschillende manieren trachten te achterhalen waar het boek over gaat en wat hun nieuwsgierigheid opwekt. Het spel van kijken, bekijken, lezen en herlezen, vooruit bladeren en terugbladeren, is een dynamische en ritmische activiteit die gestuurd wordt door het ritme van de prenten, het verhaal en de boekarchitectuur. Het sluit ook aan bij andere activiteiten zoals taalspelletjes, tekenen, knutselen, gezelschapsspelletjes, rollenspel, slaap- en vertelrituelen. Het prentenboek plaatst zich moeiteloos in het geheel van de activiteiten van het kind en beïnvloedt deze of wordt er zelf door beïnvloed. Het spreekt het kind direct aan op zijn beeldende competenties, zijn drang om te weten, te experimenteren en te ervaren. Het artistieke prentenboek doet dat bovendien op een uitdagende wijze zodat de lezers aangezet worden om de unieke, eigenzinnige oplossingen van de makers na te gaan en te vergelijken met het eigen verwachtingspatroon of dat van anderen. Hierbij vertonen ze een hogere interesse voor het afwijkende. Deze factoren zijn erg gunstig voor de ontwikkeling van de beeldende geletterdheid en de esthetische perceptie (Redfern, 1986, p. 22; Dewey, 2005, p. 211). Voor een volwassene is de situatie totaal anders omdat hij een bewuste esthetische activiteit meestal isoleert van zijn andere activiteiten door naar een museum, academie of een schouwburg te gaan en de impact veelal niet verder reikt dan een gesprek of het lezen van een recensie. De esthetische ontwikkeling van het kind vindt echter plaats te midden van zijn dagdagelijkse activiteiten en het artistieke prentenboek speelt hierin een bevoorrechte rol. Het lezen van een artistiek prentenboek zet aan tot esthetische leeshouding en kan een intense schok veroorzaken die doortrikt in alle mentale ruimtes en dus in alle facetten van de persoonlijkheid van de lezer. De ontwikkelingsstadia volgens Bühler, Ghierl en Parsons houden hier onvoldoende rekening mee omdat ze een aspect isoleren (interesse, leeshouding, oordeel) en hiervoor gemiddelde waarden willen bepalen. Het individuele parcours dat een lezer aflegt in zijn ontwikkeling verdwijnt hierdoor. Het artistieke prentenboek spreekt de lezer op meerdere domeinen tegelijk aan en vraagt een individuele respons en zet aan tot een individueel parcours. Hierdoor lijkt het alsof het artistieke prentenboek deze stadia moeiteloos relateert. De leeservaring is uiteraard gebonden aan de fysieke, cognitieve en psychologische ontwikkeling van het kind en zowel op vlak van tekenen, waarnemen, lezen en visuele geletterdheid is er een evolutie waar te nemen van eenvoudig naar complex en van eenvormig naar gevarieerd. Kinderen die hulp krijgen van meer

ervaren lezers zullen deze evolutie diepgaander en op een meer persoonlijke wijze doorlopen. De esthetische opvoeding speelt hierin een belangrijke rol.

— 3.5

DE ESTHETISCHE OPVOEDING

Esthetische opvoeding wordt vaak gelijkgesteld met het bijbrengen van waarde- ring voor het schone. Haast automatisch wordt dat in verbinding gebracht met een aantal gecanoniseerde kunstwerken die als artistieke hoekstenen van onze beschaving gelden. Ook José van Dijk (1990) begint haar artikel *De bijdrage van esthetische opvoeding aan de esthetische ontwikkeling van kinderen* met de vaststelling dat kunst en schoonheid belangrijke waarden zijn in het menselijk bestaan. De esthetische opvoeding moet 'kinderen vertrouwd maken met kunstwerken uit heden en verleden en ze uiteindelijk laten bijdragen aan de instandhouding en bloei van onze beschaving' (id., p. 75). Dit uitgangspunt is echter vrij problematisch omdat heel wat gecanoniseerde kunstwerken de notie van schoonheid bestrijden en ondergraven. De *Guernica* is daar een voorbeeld van, maar ook het urinoir van Marcel Duchamp (1887-1868), de schilderijen van Bosch, de muziek van Steve Reich ('1936) of de films van Luis Bunuel (1900-1983). Men kan niet volhouden dat de esthetische opvoeding kinderen vertrouwd moet maken met kunstwerken uit heden en verleden om ze te laten bijdragen aan de instandhouding en bloei van onze beschaving als men daar enkel het 'schone' uit selecteert. De Kesel (2008) argumenteert dat het schoonheidsbegrip van de renaissancekunst vandaag de dag wel massaal aanwezig is in de beeldcultuur, maar niet in de moderne kunst (id., p. 52). Door het vasthouden aan de klassieke opvatting van de esthetische opvoeding komen moderne en postmoderne kunstwerken nauwelijks ter sprake. Niet alleen de beeldtaal en beeldcultuur van de modernen en postmodernen, maar ook hun artistieke intenties, hun kritische en vernieuwende inzichten met betrekking tot waarde van de representatie in de kunst, de rol van de verbeelding en betekenis en de status van het kunstwerk blijven buiten schot (Redfern, 1986, p. 27). Nochtans zijn deze kunststromingen erg belangrijk voor de bloei van de hedendaagse westerse beschaving. Het uitgangspunt van Betty Redfern (1986) laat dit wel toe. Zij stelt dat schoonheid of lelijkheid geen duidelijk te onderscheiden kenmerk is zoals hoekig, luid of hard. De esthetische kijkhouding kan zich in principe tot elk fenomeen richten waarbij de esthetische ervaring niet beperkt moet blijven tot het aangename, mooie, lelijke of afschuwelijke (id., p. 19).

In de vorige paragraaf werd beschreven hoe de esthetische ontwikkeling van kinderen ingebed is in hun algemene ontwikkeling en hoe die esthetische ontwikkeling gestimuleerd wordt door allerlei vormen van spelend experimenteren. In dit spel kan het prentenboek een belangrijke plaats innemen omdat het literaire taal en artistieke beelden op een 'natuurlijke' wijze in de leefwereld van het kind brengt en omdat het qua concept erg goed aansluit bij de mentaliteit van kinderen. Hierbij werd gesteld dat het interpreteren van een artistiek prentenboek steunt op de hermeneutische, persoonlijke en esthetische impuls (cf. 2.6.3.1). De invloed van kunstwerken is belangrijk voor de opvoeding omdat 'a good many art works enlarge and illumine our understanding of all sorts of issues – social, moral, political, psychological, etc' (id. p. 23). Het beschouwen en evalueren van waardevolle werken zal de waarneming rijker en gevarieerder maken. Dit mag niet opgevat worden als het uitbreiden van de kennis van de kunstwerken: 'Rather than having a further item of information to add to our store of propositional knowledge, in art we are shown, helped to an imaginative understanding of something that is not precisely statable in any other way' (p. 86). Het is dus belangrijk bij het kunstwerk te blijven en er niet direct een bepaald thema uit af te leiden of er een muzische bewerking van te maken. Het is ook belangrijk om er rekening mee te houden dat een werk een specifieke dynamiek bezit en dat een toeschouwer zich niet (onmiddellijk) door alle elementen of delen van een werk aangesproken moet of kan voelen. Zoals reeds aangehaald, vormt de lezer door het beschouwen van een kunstwerk – een schilderij, beeldhouwwerk, installatie, prentenboek, theaterstuk, symfonie of film – een mentale ruimte waarin sterk geconcentreerde clusters afwisselen met eerder

vage of open en rustige delen. Dat kan men merken aan de manier waarop zowel kinderen als volwassenen zich maar flarden of stukjes van kunstwerken kunnen herinneren of integreren in een activiteit (id., p. 86).

Het vergelijken of contrasterend tegenover elkaar plaatsen van kunstwerken is eveneens belangrijk voor de esthetische opvoeding. Er wordt makkelijker over kunst gepraat en het besef groeit dat kunstenaars eenzelfde thema op totaal verschillende manieren kunnen uitbeelden, verwoorden of verklanken. Elk kunstwerk is ook niet even goed en kan specifieke, zwakke elementen bevatten. Kinderen merken daardoor dat kunstwerken, ook al hebben ze voor de kinderen een onbereikbare techniciteit en complexiteit, door kunstenaars – die ook maar mensen zijn – werden gemaakt en dat die er ook niet altijd even goed in slagen precies uit te drukken wat ze willen.

Redfern benadrukt het feit dat het ontlokken van een persoonlijke reactie ook betekent dat ze geuit moet kunnen worden in zoverre dat ze het werk als referentie behouden. Er is volgens haar behoefte aan een gepast vocabularium om gelijke tred te kunnen houden met de groeiende visuele competenties en de communicatie van de esthetische ervaringen:

For without some means of reference both to ordinary observable details and to aesthetic qualities not only is understanding restricted as regards how others respond, and why, but also one's own powers of perception are limited: that for which we have no adequately terminology is likely to be missed. Hence the need for pupils to become familiar with certain technical terms [...] as well as with that imaginative use of words that is characteristic of aesthetic discussion. (id., p. 91)

Dat het taalgebruik om esthetische ervaringen te verwoorden suggestief en niet exact is, vindt Redfern een voordeel (id.). Esthetische opvoeding is inderdaad een geheel andere discipline dan rekenen of wereldoriëntatie. Deze laatste steunen op het aanbrengen en leren hanteren van exacte gegevens om verder te bouwen op reeds verworven kennis. Zoals Heidegger aanvoert, doet een degelijke aanpak het kunstwerk onrecht aan. Het gebruiken van een beeldrijke taal waar uitdrukkingen in voorkomen die wijzen op een gemoedsgesteldheid, karaktertrek of kennisdomeinen die op het eerste zicht niks met beelden te maken hebben, leidt ertoe dat kinderen nieuwe benaderingen zoeken en met een andere, meer genuanceerde blik het werk – zowel in detail als het geheel – trachten te observeren (id.). Termen zoals 'slappe vormen', 'treurige lijn', 'zenuwachtige stippen' of 'bomvolle prent' zijn volgens mij beter geschikt dan het hanteren van meer objectiverende termen zoals 'niet-geometrische' vormen, 'onderbroken' lijnen of 'verzameling' punten en wijzen op de emotioneel geladen relaties die in de mentale ruimte van de lezer gevormd worden.

Uit het voorgaande kan het besluit geformuleerd worden dat jonge kinderen deskundige begeleiding nodig hebben om zijn beeldende, literaire competenties te ontwikkelen en van een esthetische dimensie te voorzien. Deze begeleiding moet zich distantiëren van de begeleiding die kinderen nodig hebben voor het verwerven van cognitieve kennis, vaardigheden en attitudes maar moet rekening houden met hun ontwikkelingsniveau. Zowel individueel werk als groepswork en het situeren van deze activiteiten in de zone van naaste ontwikkeling zijn belangrijk. De belangrijkste kenmerken van de esthetische begeleiding zijn: het faciliteren van nauwkeurige, herhaalde en langdurige observatie, het ondersteunen van het formuleren en communiceren van persoonlijke reacties, het aanbieden van materiaal en werkwijzen die kinderen ertoe aanzetten een esthetische houding aan te nemen en het opvolgen en evalueren van de evolutie met een terugblik op eerdere uitspraken en realisaties zodat kinderen eerder geformuleerde opvattingen kunnen relateren aan actuele.

— 4

INSTRUMENT VOOR DE ANALYSE VAN PRENTENBOEKEN

— 4.1

INLEIDING

1 Het lezen en interpreteren van de cover van een prentenboek verschilt uiteraard niet zoveel met het interpreteren van de cover van een roman of strip. Het duidelijkste verschil treedt doorgaans op bij de interpretatie van de eerste spread.

De lezer die een prentenboek in zijn handen houdt kan er voor kiezen om eerst de tekst te lezen en vervolgens de prenten te bekijken of omgekeerd. Hij beweegt zich daardoor tussen twee verwante maar verschillende communicatiemodi. Dit heen en weer bewegen tussen twee modi is vaak duidelijk waar te nemen in het conventionele prentenboek. De tekst in het boek vertelt over de in beeld gebrachte figuren maar maakt op geen enkele manier een visuele verbinding met deze figuren. De tekst is vaak buiten de prent geplaatst, boven of onder de prent of op een aparte bladzijde. Ook wanneer de tekst in de prent geplaatst wordt veroorzaakt die als tekstblok een 'vreemd' beeldelement in vergelijking met de beeldelementen van een prent zoals de afbeelding van een boom of een muur. De lezer moet op eigen kracht specifieke tekstuele informatie verbinden met specifieke beeldelementen en omgekeerd. Niet alle tekstuele informatie wordt immers weergegeven in de prent net zoals niet alle visuele informatie terug te vinden is in de tekst. Om dit selectie- en interpretatieproces te ondersteunen krijgt de lezer aanwijzingen aangereikt in prent en tekst. Vergelijkt men in dit opzicht het prentenboek met het stripverhaal dan valt meteen op dat de verbinding tussen tekst en beeld doorgaans duidelijker aangeduid wordt door middel van de pijl van een tekstballon of de wolkjes van een gedachtenballon. Ook in theater of film is er een direct waarneembare verbinding omdat de toeschouwer de personages kan zien spreken en handelen. Om de afstand tussen de tekstuele en visuele modus te verkleinen hanteren prentenboekmakers daarom soms de tekst- of gedachtenballon uit de strip of maken ze gebruik van handgeschreven teksten of hanteren ze letters of woorden als beeldelementen in een prent.

Het eerste wat de lezer van een prentenboek doet is de visuele of tekstuele informatie als een voorlopig steunpunt gebruiken om een verbinding met respectievelijk de tekstuele of visuele informatie te maken.¹ De ontwerpers van een prentenboek zijn zich hiervan, als eerste lezers van dat prentenboek, meestal uitermate bewust. Zij trachten daarom tijdens het ontwerpproces te bepalen op welke manier de lezer tekst en beeld met elkaar zou kunnen verbinden en welke aanwijzingen hij daarvoor in de prenten en de tekst nodig zou kunnen hebben. Want op basis van deze aanwijzingen zal de lezer zich tussen de tekst en de prent heen en weer bewegen. Deze aanwijzingen zijn niet letterlijk op te vatten als verwijzingen maar als gegevens die zowel in de tekst als in de prent voorkomen. De meest voor de hand liggende werkwijze is dat aanwijzingen in de tekst – bijvoorbeeld een naam of een locatie – de lezer er toe aanzetten zich op de prent te richten en, in dit geval, het uiterlijk van het personage en de kenmerken van de locatie in detail te bekijken. De verwijzingen in de prent – een gelaatsuitdrukking of een handeling – zetten de lezer er toe aan om zich op de tekst te richten en, in dit geval, te vernemen wat de aanleiding is voor de gelaatsuitdrukking of de handeling en wat daar de oorzaken of gevolgen van zijn. Conventioneel gezien verwijst de tekst bij voorkeur naar het beeld voor die aspecten waarin het, vanuit narratief standpunt gezien, beeld overtuigender is en omgekeerd. De lezer gebruikt deze aanwijzingen als bruggen tussen de communicatiemodi en krijgt hierdoor telkens specifieke informatie aangeboden door de modus die hiervoor als de meest geschikte wordt beschouwd. Dergelijke werkwijze veroorzaakt een vlot heen en weer bewegen op basis van een complementaire tekst-beeld verhouding die, samen met de redundante tekst-beeldrelatie, de meest voorkomende in prentenboeken is (cf. 2.6.5). Wanneer de functie van de prenten echter niet meer beperkt wordt tot het overbrengen van

2 Met 'vorm' wordt hier de figuur bedoeld die ontstaat door het visueel verbinden van beeldelementen. De figuur van bijvoorbeeld een vierkant ontstaat wanneer in een beeldvlak vier objecten afgebeeld zijn die, wanneer men ze met een lijn zou verbinden, een vierkant vormen. Als dit vierkant zich centraal en horizontaal in beeldvlak ontstaat er een stabiele compositie die rust uitstraalt. Staat het vierkant niet centraal of niet horizontaal dan ontstaat er een labiele compositie die onrust uitstraalt. Het zelfde geldt voor de figuur van de driehoek met het bijkomende effect dat een omgekeerde en gekantelde driehoek een erg labiele compositie veroorzaakt.

ruimtelijke betekenissen en die van de tekst niet tot het overbrengen van tijdgebonden betekenissen wordt een ruimer scala aan tekst-beeldrelatiesen mogelijk (cf. 2.6.3.1). Het postmoderne prentenboek haalt de conventies onderuit en doorbreekt het onderscheid tussen de literaire wereld en die van de lezer. Tekst en prenten bezitten vaak een ambigu karakter zodat meerdere interpretaties mogelijk zijn waardoor de interactie met de lezer zich niet beperkt tot het interpreteren van de tekst maar de aandacht vestigt op de tekst als constructie (cf. 2.3). Het vlot en naadloos heen en weer bewegen van de lezer wordt geremd door het meerduidige karakter van teksten en prenten of onderbroken doordat het aan de lezer wordt overgelaten een brug te construeren. De lezer wordt zich bewust van het feit dat hij tussen tekst en beeld heen en weer beweegt om het verhaal te interpreteren.

De tekst-beelddynamiek is van cruciaal belang om inzicht te krijgen in de manier waarop de lezer de informatie van de tekst met die van de prent combineert. Prentenboeken met een gevarieerde tekst-beelddynamiek en complexe woord-beeldverhoudingen vragen meerdere lezingen omdat ze hun mogelijke betekenis(sen) niet onmiddellijk prijsgeven. Bovendien zal de lezer vaak heen en weer bladeren zodat hij niet alleen tussen tekst en beeld laveert maar ook tussen de verschillende sequensen. De interpretatie van een prentenboek kan grafisch voorgesteld worden door opeenvolgende interpretatiedriehoeken (cf. 2.6.3.3) die qua vorm de interpretatie-inspanning en qua positie de waarde van een interpretatie weergeven in het geheel van interpretaties die de lezing van het prentenboek bevat. Het interpretatieproces wordt gestuurd door de hermeneutische impuls om te weten en te begrijpen, de persoonlijke impuls om het verhaal te verbinden met persoonlijke levenservaringen en de esthetische impuls die de creatieve vermogens inzet om een individuele versie van het verhaal te construeren (Wolfenbarger & Sipe, 2007, p. 273). Deze individuele versie van het verhaal kan opgevat worden als een door de lezer geconstrueerde mentale ruimte.

De analyse van een prentenboek moet er daarom op gericht zijn om, uitgaande van de synergie tussen tekst en beeld, de tekst-beelddynamiek te beschrijven en na te gaan hoe de lezer die gebruikt om de mentale ruimte te construeren. De studie van de manier waarop verhalende teksten de interpretatie van de lezer beïnvloeden kent reeds een lange traditie (Herman & Vervaeck, 2005) en is ook voor wat de kinderliteratuur en het prentenboek betreft het onderwerp van heel wat wetenschappelijk onderzoek (o.a. Meek, 1982, 1990; Ewers, 2000; Chambers, 2006; Hughes, 2006; Spitz, 1999; Mooren, 2000; Van der Pol, 2010). Er is echter, zoals reeds aangegeven, sprake van een talige dominantie in het onderzoek naar het prentenboek. Deze studie wil de talige dominantie corrigeren door middel van een gedetailleerde analyse van het aandeel van de prenten. Daarom wordt naast de begrippen in verband met de tekst-beeldinteractie een begrippenapparaat geïntroduceerd dat zal toelaten de mogelijke invloed van de prenten op de interpretatie van de lezer zo gedetailleerd mogelijk te beschrijven.

Het ontwerpen van de prenten van een prentenboek is een proces die in eerste instantie niet wordt uitgesproken. Het proces wordt pas nadien mondeling of schriftelijk toegelicht in besprekingen met auteurs en uitgevers. Dat de interpretatie van de terminologie vaak verschillend is, is geen probleem zolang de gesprekspartners maar weten wat er precies bedoeld wordt. In de context van het artistieke onderwijs is een eenduidig begrippenapparaat wel noodzakelijk. Het begrippenapparaat wordt gebruikt tijdens de besprekingen tussen docent en student. Die vormen de basis voor de begeleiding en evaluatie van het werk van de student. Het begrippenapparaat is ook een onmisbaar instrument om beelden te analyseren en de esthetische appreciatie voor bepaalde werken kenbaar te maken. Een docent illustratieve vormgeving moet bovendien in staat zijn het begrippenapparaat te hanteren tijdens besprekingen voor een ruimer publiek zoals tijdens het curriculumoverleg met docenten uit andere vakgroepen.

Ook het academisch onderzoek heeft behoefte aan een eenduidig begrippenapparaat. Die noodzaak blijkt uit het feit dat onderzoekers eenzelfde begrip op verschillende wijze interpreteren. Zo is voor Nodelman (1988) het begrip 'compositie' een kwestie van het positioneren van driehoekige of vierkante vormen² zodat er een stabiele of labiele compositie ontstaat (id., p. 130). Lewis (2001) interpreteert 'compositie' als het samenspel van grootte en positie van de afgebeelde personages of objecten en voor Moebius (1990) is het een manier om grafische codes

3 Men kan dit als volgt eenvoudig voorstellen: Als eenzelfde verticaal lijnstuk tien maal op exact dezelfde wijze herhaald wordt, veroorzaakt dit een gelijkmatig en een monotoon ritme. Wanneer men de verticale oriëntatie van het lijnstuk telkens verandert wordt het monotone ritme doorbroken. Het ritme kan opgevoerd worden door het lijnstuk bijvoorbeeld te variëren qua lengte, dikte of kleur.

4 Dergelijke kenmerken kunnen ook geïntegreerd worden in de prenten. In *Prinses Anna* (2010) heb ik de prinses met opzet in de vouw van de spread geplaatst. Het visuele en tactiele effect van het gelaat dat gedeeltelijk in de vouw verdwijnt geeft haar expressie een extra dimensie. De boekarchitectuur wordt hier gebruikt als betekenisvol element.

te ordenen. Hij noteert dat deze codes 'serve not so much to indicate the artist's command of the medium, or to demonstrate the artist's grasp of an ineffable beauty, as to enhance the reader's feeling comprehension of events and emotions' (id., p. 255). Kunsthistorica Mary Acton (2009) argumenteert echter dat 'compositie' beter opgevat wordt als het organiseren van de beeldelementen in functie van het behandelde thema. Hiertoe moet de kunstenaar in eerste instantie de richtingen in zijn compositie bepalen. Die richtingen ontstaan doordat objecten in het beeldvlak met elkaar in relatie gebracht worden. Zo ontstaan er kijklijnen of kijkrichtingen waarlangs het oog van de toeschouwer van de ene vorm naar de andere glijdt (id., p. 1). Het begrip 'compositie' kan daarom beter geïnterpreteerd worden als de werking van horizontalen, verticalen, diagonalen en gebogen lijnen. Ook het doseren van kleur en ruimte en het afwisselen van evenwichten en vormen is een belangrijk aspect van de compositie (id., pp. 2 – 28). Nodelman wijst op het belang van ritme in een compositie (1988, p. 138). Acton (2009) stelt dat het gevarieerd herhalen³ van gelijkaardige vormen, lijnen, kleuren of texturen en de contrasten tussen deze variaties het beeld een eigen ritme verleent. Dit ritme kan opgebouwd, afgewisseld of onderbroken worden, net zoals dat in de muziek het geval is. Dit geeft een gevoel van vertrouwen, rust, verrassing of spanning. Nodelman bespreekt het aparte ritme dat ontstaat door de vouw in het midden van een spread (1988, p. 139). Als de illustrator er voor kiest om de illustratie te laten doorlopen over de twee elkaar spiegelende pagina's, bevat het beeld twee helften. In de vouw mogen geen belangrijke beeldelementen voorkomen omdat die door het bindproces onleesbaar kunnen worden.⁴

Kleuren bezitten volgens Nodelman een cultureel bepaalde betekenis maar communiceren ook 'their original essence directly to the eye' (id., p. 142). Vreemd genoeg bezit die 'essence' volgens hem geen betekenis. Een kleur zou enkel kunnen bijdragen tot de betekenisvorming als ze op objecten toegepast wordt (id., p. 142). Zo redeneert hij bijvoorbeeld dat rood een favoriete kleur is voor de kleding van prentenboekenpersonages omdat die kleur hen meer op de voorgrond brengt (id., p. 144). De bewering dat rood een favoriete kleur is voor prentenboekenpersonages is erg algemeen. Er zijn namelijk erg verschillende soorten rood en één blik in het prentenboekenrek van de bibliotheek laat zien dat blauw, geel en groen minstens evenveel voorkomen. Bij het begrip 'kleur' vermeldt Moebius (1990) enkel het feit dat objecten met dezelfde kleur verwant worden. Lewis (2001) brengt kleur in verband met de grootte en de positie van objecten. Het effect van een kleur die op de voorgrond treedt is eerder te wijten aan het kleurcontrast dan aan de kleur zelf (Itten, 1970, pp. 77-78; Arnheim, 1974, pp. 330-371). Zo kan een koud aanvoelend rood op een warm oranje vlak eerder naar achter wijken. Zowel Arnheim (1974, p. 348) als Kress en van Leeuwen (2006, p. 232) tonen aan dat kleur op zich, zij het dan meestal onder de vorm van kleurenschema's of specifieke kleurencombinaties, wel degelijk een betekenis kan hebben.

Het begrip 'vorm' wordt door Nodelman gereduceerd tot de tegenstelling tussen rechthoekige, agressieve en ronde, zachte vormen. De vormfunctie vertoont echter meer aspecten. Arnheim (1974) maakt een onderscheid tussen *shape* en *form*, wat we kunnen vertalen als 'afbeelding' en 'vorm'. Een afbeelding ontstaat doordat meerdere vormen met elkaar in relatie gebracht worden. De waarneming activeert hiervoor, indien mogelijk, een specifieke structuur (id., p. 45). Zo worden drie cirkeltjes en een gebogen lijntje onmiddellijk als de afbeelding van een gezicht herkend, op voorwaarde dat ze in een bepaalde positie tegenover elkaar geplaatst worden. Figuur 52 is een gezicht maar figuur 53 niet meer. De waarneming zal in de laatste figuur de drie cirkeltjes als de afbeelding van een driehoek groeperen en in contrast brengen met de gebogen vorm.

Bij de waarneming van een complex beeld, zoals een landschap, worden verschillende clusters geactiveerd. Deze werken vooral op basis van gelijkenis en contrast. Het landschap wordt visueel gestructureerd aan de hand van bomen, straten, kleurcontrasten, afstanden of hoogteverschillen (id., p. 46). Een 'vorm' wordt bepaald door zijn contour. Die kan rond of recht zijn, golvend, stekelig of een combinatie van meerdere kenmerken. De contour geeft een vorm zijn specifieke begrenzing. Vormen kunnen door hun kleur, textuur en belichting verwijzen naar reële objecten en alle connotaties in verband met het reële object oproepen.

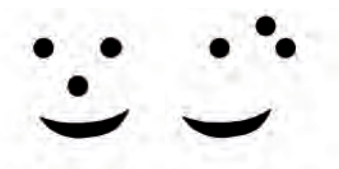


fig. 52

fig. 53



fig. 54 Ontleend aan: Arnheim (1974, p. 94)



fig. 55

Vormen bezitten een innerlijke spanning die vertaald kan worden in de werking van krachtlijnen (id., p. 101) (fig. 54 & fig. 55).

Moebius (1990) bespreekt de grafische codes uitsluitend in verband met de hoofdfiguur. Grootte, positie, ruimte, kadrering, vorm en kleur worden op deze manier uit de context van de compositie gehaald en als zelfstandige betekenis-elementen behandeld. Dit leidt tot eenzijdige verklaringen zoals het feit dat dunne, veelvuldige lijnen beweging suggereren en dikke, ronde lijnen een aangename stabiliteit. Dit is vaak, maar niet altijd het geval. De tekeningen van Keith Haring (1958 – 1990) laten zien dat dikke, ronde lijnen net zo goed beweging en energie kunnen suggereren. Wat er wordt afgebeeld is even belangrijk als de positie, de lijnvoering of de kleur. Een stilleven van Morandi (1890 – 1964), ook al wordt het met een heleboel dunne lijntjes uitgewerkt, bezit minder dynamiek dan de dansende personages van Haring. Eenzelfde kritiek kunnen we formuleren op de bewering dat personages in ronde vormen zich een veiliger positie bevinden dan personages in hoekige vormen. Ook dit kan makkelijk weerlegd worden door te verwijzen naar 'De Schreeuw' (1893) van Edvard Munch (1863-1944) of naar de vier hoofdjes die Dendooven afbeeldt in *Turelure Gluren* (1994) van Gode-Liva Uleners (1933 -2002).

Het hanteren van een duidelijk begrippenapparaat is noodzakelijk om de visuele interactie van de prenten met de tekst in een prentenboek zo adequaat mogelijk te beschrijven. Het begrippenapparaat dat ik in dit stadium van mijn onderzoek wil voorstellen is gebaseerd op literatuuronderzoek in het kader van dit proefschrift, de praktijk van permanente communicatie met studenten en de evaluatie van hun werk, de communicatie met collega-docenten, alsook op de besprekingen van eigen illustratief werk met auteurs, uitgevers en collega-illustratoren. Het begrippenapparaat bevat zes categorieën. De eerste categorie behandelt de dynamiek tussen woord en beeld en is gebaseerd op de inzichten van Sipe (1988), Lewis (2001) en Nikolajeva & Scott (2006).

De tweede categorie, *tekst-beelddynamiek*, bevat begrippen waarvan ik de definitie deels op de inzichten van Doonan (1993), Kress en van Leeuwen (2006) en Vanbergen (1986) en deels op mijn ervaring baseer. Deze begrippen richten zich specifiek op illustratief werk en zullen daarom gegroepeerd worden onder de noemer *illustratieve begrippen*. Het gaat om 'figuratie', 'expressie', 'lijnvoering', 'abstrahering en stilering' en tenslotte 'setting'. Het begrip 'figuratie' bevat de onderdelen 'gelaatsuitdrukking' en 'houding', het begrip 'setting' bestaat uit het 'lijnperspectief', het 'isometrisch', 'atmosferisch' en 'scenisch' perspectief, 'tijdstip en tijdsverloop' en tenslotte 'belichting en volume'.

De derde categorie begrippen behandelt het prentenboek als boekvorm en zal worden aangeduid met de term *grafische begrippen*. De begrippen die hier behandeld worden zijn de 'vormgeving' en 'druk'. De vormgeving omvat de architectuur van het boek en het formaat, het stramien, de interlinie en regellengte en het lettertype.

De vierde categorie omvat de *beeldende begrippen*. Deze categorie toont de verwantschap aan tussen de prenten en de beeldende kunsten en bevat: 'vorm', 'kleur' en 'compositie'. Dit laatste begrip bevat op zijn beurt de onderdelen compositiestructuur en compositielijn, symmetrie en evenwicht, contrast en ritme. Voor de *beeldende begrippen* gebruik ik de inzichten van Acton (2009), Dewey (2005) en Kwaspen (2000).

De vijfde categorie behandelt het narratieve aandeel van de prenten. Hiervoor steun ik voornamelijk op de narratieve analyses van Thiele (2002) en Kress en van Leeuwen (2006). Deze categorie wil ik aanduiden als *visueel-narratieve en visueel grammaticale begrippen*. Hieronder vallen 'beeld', 'sequens en montage' en 'narratieve processen'.

De zesde categorie omvat de artistieke begrippen en bevat de onderdelen 'typus', 'modus' en 'motief' die ontleend worden aan Vanbergen (1986).

Vormen bezitten een innerlijke spanning die vertaald kan worden in de werking van krachtlijnen (id., p. 101) (fig. 52 & fig. 53).

— 4.2

**DE BEGRIPPEN
IN VERBAND MET
DE WOORD-BEELDDYNAMIEK**

⁵ De contradictorische tekst-beeldrelatie kan beter beschouwd worden als een extreme vorm van contrapunt.

Als eerste begrip voor de analyse van de tekst-beelddynamiek van een prentenboek wil ik het interpretatieproces introduceren. Dit begrip steunt op de inzichten van Sipe (1988). Het interpretatieproces geeft een indicatie van de intensiteit van de interpretaties van de verschillende tekst-beeldinteracties van een pagina of spread. De intensiteit van de interpretaties wordt in de analyse concreet aangegeven door de elementen van het raakvlak tussen teksten beeld op te sommen. Het tekst-beeldraakvlak is daarom het tweede begrip dat ik wil introduceren. Dit raakvlak bevat de elementen die zowel tot de tekstuele als de visuele informatie behoren die de lezer aangeboden krijgt. Wanneer dit raakvlak veel elementen bevat is dit een aanwijzing voor de dominantie van redundante tekst-beeldrelaties die van de lezer een beperkte interpretatieve inspanning vereisen. Bevat het raakvlak weinig of geen elementen, dan wijst dit op de dominantie van complementaire of contrapuntische de tekst-beeldrelaties die van de lezer een grotere interpretatieve inspanning vereisen. De begrippen die gehanteerd worden om de tekst-beeldrelatie te bepalen ontleen ik hoofdzakelijk aan de begrippen zoals Nikolajeva en Scott (2006) die definiëren (cf. 2.6.3.2). Dit zijn de redundante en de uitbreidende tekst-beeldrelatie. Binnen de laatste categorie wordt enkel onderscheid gemaakt tussen een complementaire en een contrapuntische tekst-beeldrelatie.⁵ Wanneer de tekst de betekenissen van de prent uitbreidt wordt de term 'uitbreidende tekst-beeldrelatie' gebruikt. Breidt de prent de betekenissen van de tekst uit, dan wordt de term 'uitbreidende beeld-tekstrelatie' gebruikt. Een dominantie aan redundante tekst-beeldrelaties veroorzaakt een lage tekst-beelddynamiek terwijl een dominantie aan contrapuntische tekst-beeldrelaties een hoge tekst-beelddynamiek veroorzaakt.

De tekst-beeldrelaties worden in verband gebracht met de volgende verhaalcategorieën die ik ontleen aan Nikolajeva en Scott (2006): personage, setting, tijd en handeling, vertelperspectief, modaliteit en intertekstualiteit. In een prentenboek kunnen personages zowel tekstueel als visueel worden voorgesteld. De technieken om personages voor te stellen zijn uitgebreider dan in bijvoorbeeld een novelle. De beperkte omvang verhindert een uitgebreide psychologische karaktertekening maar maakt die niet onmogelijk. Meestal neemt de prent de fysieke beschrijving van een personage voor haar rekening en de tekst de innerlijke beschrijving. De tekstuele beschrijving duidt op de aanwezigheid van de verteller en de visuele beschrijving duidt op de aanwezigheid van de externe focalisator (cf. 2.3.1.2). Maar zowel prent als tekst kunnen symbolisch geladen of reflexieve elementen bevatten. Zoals reeds aangehaald kan een portret, door Kress en Van Leeuwen omschreven als een specifieke vorm van de conceptuele representatie, ver uitstijgen boven een louter mimetische representatie van een personage (cf. 2.5.4.1). Tekst en beeld kunnen elkaar op dit vlak herhalen, versterken of tegenwerken.

De setting geeft de situatie en de kenmerken weer van de wereld waarin de handelingen plaatsvinden. Op basisniveau geeft de setting een indicatie van ruimte en tijd. De setting kan ook genreverwachtingen bevestigen of ontcrachten en een specifieke atmosfeer oproepen die de lezer in een bepaald register – pastoraal, alledaags, sinister, feeëriek – stuurt. De tekstuele beschrijving van de setting duidt op de aanwezigheid van de verteller en de wijze waarop de setting visueel wordt voorgesteld duidt op de aanwezigheid van de externe focalisator. Ook op het vlak van de setting kunnen tekst en beeld elkaar herhalen, versterken of tegenwerken.

Tijd en handeling zijn sterk aan elkaar gerelateerde categorieën. Zoals reeds aangegeven (2.6.2.2) is de strakke scheiding tussen het temporele karakter van een tekst (symbolische functie) en het ruimtelijke karakter van een beeld (iconisch teken met een mimetische functie) beperkend voor de analyse van de tekst-beeldinteractie voor het prentenboek. Tekst en beeld zijn in staat om specifieke aspecten van tijd en handeling uit te drukken en kunnen elkaar hierin herhalen, versterken of tegenwerken.

De categorie van het vertelperspectief wordt toegepast op de tekst en de prenten om na te gaan hoe de tekstuele verteller en focalisator zich verhouden

6 Wanneer in een verhaal naar een ander verhaal wordt verwezen is er sprake van intertekstualiteit. Omdat de interpretatie van beelden vaak wordt beschouwd als analoog aan het lezen van teksten, wordt de term 'intertekstualiteit' ook gebruikt voor beelden die naar andere beelden verwijzen.

7 Boeken bevatten teksten die niet tot het verhaal behoren, zoals de tekst van de titelpagina, de backcover of de schutbladen. Dit zijn parateksten; ze behoren tot het boek maar niet tot het verhaal. Parateksten kunnen soms een belangrijke functie vervullen (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 241).

ten opzichte van de visuele externe focalisator-verteller (2.3.1.2). Dit laat toe om de tekst-beeldinteractie adequater te beschrijven.

De modaliteit geeft aan in welke mate een vertelling door de lezer als geloofwaardig zal worden beschouwd. Een mimetische representatie wordt door de lezer als waarachtig of betrouwbaar ervaren. Een niet-mimetische representatie zal de door de lezer eerder als een mogelijkheid, onwaarschijnlijkheid of fantasie geïnterpreteerd worden. Zowel de tekst als de prenten kunnen deze modaliteit uitdrukken en elkaar hierin herhalen, versterken of tegenspreken.

Intertekstualiteit⁶ en paratekst⁷ kunnen zowel in de tekst als in de prenten voorkomen waardoor ze eveneens de tekst-beelddynamiek kunnen beïnvloeden.

— 4.3

DE ILLUSTRATIEVE BEGRIPPEN

— 4.3.1 FIGURATIE

8 De term *personage* wordt gebruikt als synoniem voor *figuur*. Dit om verwarring te voorkomen met de algemene betekenis van *figuur* als beeldelement van een beeldvlak. Een *personage* hoeft niet menselijk te zijn. Het kan ook een gekleurde vlek zijn zoals in het prentenboek *Blauwtje en Geeltje* (1991) van Leo Lionni (1910 – 1999).

9 Een bekend voorbeeld hiervan is *Nijntje* dat qua bekendheid haar geestelijke vader Dick Bruna ver overtreft.

Het geheel van de kenmerken van een *personage*⁸ kan ondergebracht worden bij het begrip *figuratie*. Het ontwerpen van een karakteristieke en herkenbare *figuur* is erg belangrijk voor de illustrator van een prentenboek. Vaak wordt het werk van een illustrator vereenzelvigd met een door hem gecreëerde *figuur*.⁹ Al schetsend gaat de illustrator op zoek naar de meest geschikte *personages*, een proces dat te vergelijken is met de casting voor een film. De illustrator hoeft zich bij zijn casting echter niet om fysieke beperkingen te bekommeren en kan zijn *personages* modelleren zoals hij wil. Levenloze objecten krijgen soms menselijke trekken of menselijke *personages* krijgen machinale trekken of onderdelen. Dit modelleren is erg belangrijk omdat het de expressieve mogelijkheden en het karakter van de *personages* bepaalt. Vooral het hoofdpersonage moet de juiste uitstraling hebben en de gepaste intellectuele en emotionele draagkracht bezitten om zijn rol te vertolken en de toeschouwer bij het verhaal te betrekken. Illustratoren maken hiervoor dankbaar gebruik van een visueel repertorium dat ontwikkeld werd door generaties beeldende kunstenaars. Deze laatsten hebben immers eeuwenlang geëxperimenteerd met de vormen en houdingen van *personages* om een bepaalde expressie te bekomen die toeschouwers intellectueel en emotioneel aanspreekt (Gombrich, 2002, p. 296). De expressieve waarde van de vorm van een *figuur* wordt duidelijk door vergelijking. Een *figuur* met te zware handen wordt onmiddellijk in verband gebracht met de kracht van zijn handen zodat alles wat hij doet of beleeft deze connotatie meekrijgt. Een gespierd *personage* krijgt een krachtige uitstraling en een *personage* met een te klein voorhoofd een domme uitstraling. Niet enkel onderdelen of ledematen maar ook de totale vorm of contour speelt een expressieve rol. Een *personage* met hoekige vormen heeft een hoekig karakter terwijl een *personage* met ronde vormen dan weer zachtvaardig overkomt. Ook de interne verhoudingen zijn belangrijk. De combinatie van een groot hoofd, grote ogen, korte ledematen en ronde vormen verwijst naar een kinderlijke lichaamsbouw en een kinderlijke mentaliteit en wordt daarom vaak gebruikt in het prentenboek.

— 4.3.2 EXPRESSIE

Alle elementen die de illustrator gebruikt om de emoties van een *figuur* uit te drukken zijn samen te brengen onder de noemer *expressie*. De meest opvallende zijn de gelaatsuitdrukking en de houding. Gombrich wijst in dit verband op het belang van de gelaatsuitdrukking: "We respond to a face as a whole: we see a friendly, dignified, or eager face, sad or sardonic, long before we can tell what exact features or relationships account for this intuitive impression" (Gombrich, 2002, p. 282). Sinds de Renaissance de mens als zelfstandig individu voorstelt, hebben kunstenaars veel tijd en energie besteed aan het weergeven van gelaatsuitdrukkingen omdat die bij uitstek een individueel kenmerk zijn. De schema's van de Romaanse en Gotische kunst, die er op gericht zijn om *personages* als lid van een bepaalde klasse uit te beelden, worden doorbroken. De experimenten om gelaatsuitdrukkingen weer te geven resulteerden in een uitgebreid repertorium waarop kunstenaars steeds weer nieuwe variaties ontwikkelden. De illustrator

refereert aan de gecodeerde beeldelementen van het repertorium. De toeschouwers herkennen deze referenties zodat ze bijvoorbeeld de vaak groteske en sterk vereenvoudigde karakters van deze afbeeldingen aanvaarden (id., p. 284). Daarbij gaat het niet enkel om het imiteren van bestaande personen want ook elke vorm of voorwerp kan een gelaatsuitdrukking krijgen. De experimenten van een illustrator zijn er op gericht het repertorium verder uit te breiden en de uitdrukkingen te integreren in zijn persoonlijke stijl. Het feit dat Bruna voor de gelaatsuitdrukking van zijn personages steeds twee zwarte ovaaltjes en een kruisje gebruikt geeft ze niet alleen een specifieke expressie maar maakt die expressie ook kenmerkend voor zijn stijl. Ook de houding van een personage is een krachtige manier om zijn emoties uit te drukken. Zo kunnen we in het prentenboek *Dulle Griet* (2005) van de Kockere met prenten van Cneut op de tweede prent de verontwaardiging van de dorpsgenoten van Greetje aflezen uit de houding met de opgeheven armen. Een derde manier om emoties weer te geven is het uitbeelden van een handeling. Zo kan bijvoorbeeld het breken van een potlood de emotie van woede versterken. De keuze voor een specifiek attribuut, zoals een potlood of een mes, kan hierbij een belangrijke rol spelen.

Nikolajeva (2012) wijst op de grotere impact van de visuele weergave van emoties in vergelijking met de impact van een tekstuele weergave. Ze argumenteert dat 'visual skills are hard-wired in the brain, while linguistic skills are not. Reading a person's facial expression or bodily posture purportedly sends a stronger signal to the brain than the verbal statement "This person is happy, sad or frightened."' (id., p. 274).

— 4.3.3 LIJNVOERING

Onder lijnvoering verstaan we alle middelen die gebruikt worden om de contouren van figuren in een bepaalde context aan te geven. Dit zijn de lijnen, stippen, arceringen en borstelstrepes die vormen begrenzen en opvullen. Lijnvoering kan gebruikt worden om de contouren van personages en objecten zodanig te definiëren dat ze uit hun context naar voren treden en er niet door lijken te worden beïnvloed; ze worden contextonafhankelijk of generaliserend voorgesteld. Een typisch voorbeeld hiervan is de lijnvoering die Bruna hanteert. Lijnvoering kan ook gebruikt worden om figuren nadrukkelijk in een specifieke context voor te stellen zodat de invloed van de context hun voorkomen bepaalt: dat is de contextafhankelijke of specifieke voorstelling. Een voorbeeld van een contextafhankelijke voorstelling zijn prenten van Sendak. Zijn lijnvoering geeft volume, textuur, lichtinval en ruimte weer zodat personages, figuren en objecten onderscheiden worden als deel van een specifieke omgeving. De lijnvoering kan ook verdwijnen als gevolg van de gebruikte techniek en daardoor indirect aanwezig zijn. Dekkende lagen, van bijvoorbeeld acrylverf of pastel, doen de oorspronkelijke schetslijnen geheel of gedeeltelijk verdwijnen. Het verlies van de lijn kan opgevangen worden door kleur- of lichtcontrast zodat figuren hun contouren behouden. Een illustrator kan er echter ook voor kiezen om figuren in hun omgeving te laten 'oplossen'. De meest radicale oplossing is het plaatsen van de figuren tegenover een witte achtergrond. Soms worden figuren echter doelbewust vervaagd zodat ze moeilijk te onderscheiden zijn.

— 4.3.4 ABSTRAHERING EN STILERING

Abstrahering en stilering zijn nauw verwant en worden samen als vierde begrip behandeld. Abstrahering is de selectie die de illustrator doorvoert om enkel datgene wat hij in mimetisch opzicht relevant acht in zijn illustratie te verwerken. Stilering is de manier waarop hij die geselecteerde elementen uitwerkt. Een prent kan een minimum of een veelheid aan gegevens bevatten. Die gegevens kunnen zowel mimetisch als zelf-reflexief zijn. Dit is het resultaat van zowel abstrahering als stilering.

Abstrahering houdt in dat men variabele en als storend of bijkomstig ervaren kenmerken, zoals lichtinval, een barst of een decoratie, wil elimineren om via een schematische voorstelling tot een algemeen begrip te komen. Dit begrip wordt vaak aangeduid als de essentie van een figuur of object. De essentiële voorstelling van een stoel kan immers herkend worden in veruit alle bestaande stoelen. Deze

opvatting steunt op de platonische visie die de waarneembare materiële wereld als een chaotische uiting van de volmaakte ideeënwereld beschouwt. Bovendien vergroot het voorstellen van de materiële wereld op een plat vlak de afstand tegenover het volmaakte idee (Gombrich, 2002, p. 83). Dit kan vermeden worden door via de waarneming niet het specifieke object in beeld te brengen maar op zoek te gaan het essentiële vormen die het uiterlijk van het object bepalen. Niet toevallig wordt abstraheren daarom vaak gelijkgesteld met het zoeken naar geometrische vormen. Voor een kunsttheoretische of artistieke analyse is deze opvatting van abstraheren niet bruikbaar. Het werk van Jackson Pollock (1912 – 1956) is even abstract als het werk van Kazimir Malevitsj (1878 – 1935) hoewel er van achterliggende geometrische vormen bij Pollock geen sprake is. Abstraheren wordt ook vaak gelijkgesteld met simplificeren, maar dit is niet correct. Abstracte structuren kunnen erg complex zijn zoals bijvoorbeeld Keltische patronen. Abstraheren is een bewuste ingreep die minimaal kan zijn, zoals in het werk van Diego Velazquez (1599 – 1660), of maximaal, zoals in het werk van Piet Mondriaan (1872 – 1944). Het abstraheren kan op gelijke wijze tot uiting komen in alle aanwezig beeldelementen zodat er een gelijkvormig geabstraheerd beeld ontstaat. Abstractie kan zich ook op een aantal specifieke visuele kenmerken richten. De impressionisten abstraheren bijvoorbeeld vorm en textuur ten voordele van een kortstondig belichtingseffect (Acton, 2009, p. 68). Dit in tegenstelling tot de Renaissancekunstenaars die eerder het lichtspel zullen abstraheren om vorm en textuur duidelijk te kunnen definiëren (Arnheim, 1974, p. 324).

Abstraheren heeft ook een didactische waarde. Een van de basistechnieken die een student moet verhinderen om zich te verliezen in de oneindige hoeveelheid details tijdens het natekenen van een stilleven, is hem de structuur van het stilleven te laten bestuderen. Dit betekent dat eerst verhoudingen en richtingen van de objecten op het tekenvlak uitgezet worden. Dit vereist een abstraherende waarneming omdat de blik gericht wordt op hoogte- en breedteverschillen. Vervolgens moet nagegaan worden welke positie de objecten in het stilleven innemen en wat daar de gevolgen van zijn. Vormen die bijvoorbeeld gedeeltelijk verdwijnen door overlapping en weer te voorschijn komen, moeten als één vorm kunnen begrepen worden om ze juist te tekenen. Dit vraagt een blik die gericht is op massa en volume. Alle plooien van een gekreukte doek weergeven is onmogelijk. Eerst moet de student de belangrijkste plooien aangeven en begrijpen hoe die plooien ontstaan. Wordt bijvoorbeeld een object bedekt door een doek, dan zal de plooi van het doek de vorm van het bedekte object volgen. Vervolgens kan de student tot op een bepaald niveau de kleinere plooien uitwerken en zal hij dus opnieuw moeten selecteren en abstraheren. Abstraheren is ook afhankelijk van de gehanteerde techniek. Met een dikke zwarte stift een stilleven tekenen op glad karton vereist een andere abstrahering dan werken met aquarel op korrelig papier.

Kunstenaars maken vaak werken die niet gebaseerd zijn op waarneming maar ontstaan vanuit een idee. Dit gegeven wordt in zowat alle studies over het prentenboek genegeerd omdat men er steeds van uitgaat dat een beeld een iconisch teken is. Deze vaststelling vereist hier een wat uitgebreidere bespreking. Arnheim (1997, p. 104) gebruikt voor een idee de term 'mentaal beeld'. Een mentaal beeld bevat slechts de kern van wat de kunstenaar wil weergeven. Zoals reeds aangehaald is een illustrator intensief bezig met de figuratie en expressie van fictieve personages. Een illustrator werkt daarom vaker met mentale beelden dan met studies naar de natuur. Als hij uit het geheugen bijvoorbeeld een olifant tekent dan hanteert hij bepaalde criteria die er voor zorgen dat het beeld dat ontstaat als een olifant herkend wordt, maar dat het ook een figuur is die het verhaal kan 'dragen'. Mentale beelden zijn vager dan realistische beelden en zijn veel flexibeler in gebruik. Het uit het geheugen tekenen van een olifant leidt tot veel meer vrijheid dan het natuurgetrouw natekenen van een reële olifant. De illustrator kan er bijvoorbeeld menselijke trekken in verwerken of niet-realistische proporties testen. Bij mentale beelden primeert immers de intentie van de kunstenaar. Die kan realistisch zijn maar evengoed fantastisch, karikaturaal of abstract en zal leiden tot realistische, fantastische, karikaturale of abstracte beelden. De prent van meneer Gumpy is geen portret van een bestaande man in een bestaande omgeving. De tekening is het resultaat van de mentale beelden, de stilering en een zekere mate van abstrahering die illustrator Burningham hanteerde toen hij deze figuur ontwierp. De

term abstractie wordt in deze studie daarom gebruikt om de graad van selectie van de mimetische gegevens van een beeld aan te geven (Arnheim, 1997, p. 151). Een afbeelding van Nijntje bezit een hoge graad van abstractie omdat door middel van een doorlopende zwarte contourlijn, vlakke vormen, egale kleuren, constante positie en een sterk vereenvoudigde figuratie een herkenbaar konijntje wordt uitgebeeld. Bruna elimineert lichtinval, toonovergangen en textuur. Hij reduceert anatomische en organische kenmerken zoals gewrichten, nagels, oogleden en geslacht en hij fixeert de positie.

Stilering betekent dat de beeldelementen in een bepaalde stijlform worden uitgevoerd. De stijlform kan een bepaalde abstrahering vereisen zoals het vormen van vereenvoudigde, geometrische, symmetrische of organische structuren. Maar een stijlform kan ook een overdadige detaillering vragen van bijvoorbeeld anatomische kenmerken, zoals bij Michelangelo (1475 – 1564), of van belichtingseffecten, zoals bij Caravaggio (1571 – 1610). Stilering verklaart het verschil tussen de complexe geometrische en symmetrische Keltische patronen, de complexe organische en asymmetrische structuren van de Jugendstil, de uitbundige figuren van Quentin Blake en de doorgedreven abstractie van Bruna. Stilering laat ook toe om aan te geven op welke wijze een illustrator elementen uit andere visuele media zoals schilderkunst, film of strip zijn eigen stijl verwerkt of wanneer hij refereert aan kunststijlen of kunstwerken. De stilering van de personages die Cneut opvoert in *Dulle Griet* (2005) evolueert steeds meer naar de stijl van Bruegel de Oude naarmate het verhaal vordert.

— 4.3.5 SETTING

Setting is het vijfde begrip. De setting wordt gebruikt om een context te creëren voor de hoofdfiguren en is een samenspel van ruimte, tijd, belichting en volume. Het begrip 'setting' zoals het in dit begrippenapparaat wordt gebruikt, is de visuele versie van het narratologisch begrip 'setting'. In een prentenboek kan de setting zowel door de prenten als de tekst opgeroepen worden. De tekst-beeldrelatie voor wat betreft de setting is vaak redundant, maar kan ook uitbreidend zijn. Het samenspel van tekstuele en visuele setting biedt erg veel mogelijkheden (Nikolajeva & Scott, 2006, p. 61). Op visueel niveau kan de illustrator ruimte suggereren door middel van verschillende technieken. De meest gekende techniek is die van het lijnperspectief. Het lijnperspectief is een wetenschappelijk onderbouwde constructie die zijn oorsprong vindt in de klassieke Griekse kunst en de ontwikkeling van de westerse kunst vanaf de Renaissance heeft beheerst. Eind negentiende eeuw wordt het lijnperspectief echter gerelativeerd door onder anderen de impressionisten en begin twintigste eeuw afgewezen door onder anderen Maurits C. Escher (1898 – 1972) en de abstracte kunstenaars en de expressionisten (Gombrich, 2002). Het lijnperspectief is gebaseerd op het feit dat een waargenomen vorm gradueel verkleint naarmate de afstand tussen die vorm en de waarnemer groter wordt. Dit verkleinen wordt uitgezet door middel van lijnen die eindigen in een of meerdere verdwijnpunten op een horizonlijn. Deze bewerking kan vertaald worden in wiskundige formules. Concreet betekent dit dat frontaal¹⁰ bekeken vormen kleiner worden maar hun vorm onveranderd blijft. Plaatst men bijvoorbeeld een frontaal bekeken kubus in dezelfde positie naar achteren dan wordt het vierkantige frontvlak vanuit hetzelfde standpunt nog steeds waargenomen als een vierkant maar dan verkleind. Dit kunnen we schematisch voorstellen in figuur 56 en 57.

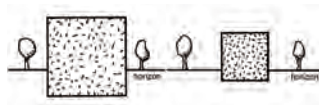


fig. 56

fig. 57

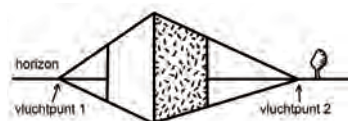


fig. 58

Vormen die zijdelings bekeken worden zijn onderhevig aan vervormingen omdat er een afstand ontstaat tussen de voorzijde en de achterzijde van die vorm. De achterste ribbe van de kubus wordt dus kleiner waargenomen dan de voorste. Het gevolg is dat enkel horizontale en verticale lijnen in het lijnperspectief niet vervormd worden omdat, theoretisch, de punten op deze lijnen zich steeds op eenzelfde afstand van de toeschouwer bevinden. Draait men de kubus uit zijn frontale positie, dan zal het frontale vierkant vervormd worden tot een ongelijkmatige vierhoek. Meteen komt een zijkant te voorschijn, eveneens in de vorm van een ongelijkmatige vierhoek. Kenmerkend voor het lijnperspectief zijn de diagonale lijnen die naar het vluchtpunt verwijzen. Dergelijke diagonalen zijn ook typisch voor de perceptie van ruimte in de dagelijkse waarneming van de mens. Dit kunnen we zien in figuur 58.

10 Frontaal houdt in dat de denkbeeldige kijklijn vanuit de ogen van de waarnemer een loodrechte vormt met het vlak van de waargenomen vorm.

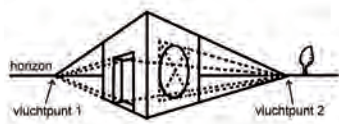


fig. 59

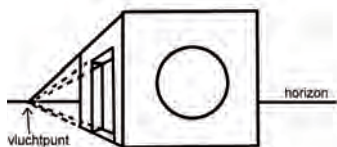


fig. 60

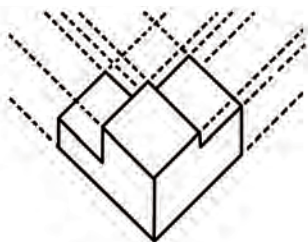


fig. 61

Hoe scherper de hoek waaronder de vorm wordt waargenomen hoe ingrijpender de vervorming wordt. Deze vervorming wordt in de beeldende kunsten aangeduid met de term 'verkorting'. Verkortingen veroorzaken een spanning omdat ze onze mentale kennis van een vorm op de proef stellen. In figuur 59 merken we dat als de voorstelling minder abstract wordt – in dit voorbeeld worden slechts een deuropening en een cirkel toegevoegd – de constructie ingewikkeld wordt en er allerlei vormen in verkorting weergegeven worden.

Schematische afbeeldingen, gebruikt als handleiding of constructieplan voor een object, trachten het ruimtelijk aspect, en dus de vervormingen, te combineren met een meetbare nauwkeurigheid. Hiervoor wordt het perspectief met slechts één vluchtpunt ontwikkeld zodat er steeds een frontaal vlak beschikbaar is waarop maten betrouwbaar aangeduid kunnen worden. Dit kunnen we zien in figuur 60.

Een andere manier om een meetbare betrouwbaarheid te combineren met ruimtelijkheid is het isometrisch perspectief. Dit maakt gebruik van vluchtlijnen die niet convergeren maar elkaar onder een vaste hoek kruisen. Het voordeel is dat men zowel op horizontalen, verticalen als diagonalen lijnstukken waarden kan aangeven die overeenstemmen met de werkelijkheid. Figuur 61 toont een voorbeeld van het isometrisch perspectief.

In de dagelijks waarneming worden mensen voortdurend geconfronteerd met verkortingen. Deze ervaring is voor de suggestie van ruimte in prenten belangrijk. Een in verkorting weergegeven arm kan pas als een arm, die zich in de ruimte uitstrekt, geïnterpreteerd worden als die ruimte door de illustrator 'beschikbaar' gesteld wordt. Nijntje, bijvoorbeeld, kan geen arm naar voren bewegen omdat de ruimte om dat te doen niet beschikbaar is. De enige mogelijke vorm van ruimtewerking die Bruna gebruikt is het inzoomen omdat, door een figuur groter af te beelden, het lijkt alsof de lezer er dichterbij staat. De setting in het prentenboek *Lotje is jarig* (1994) van Baeten suggereert wel een ruimte. De lezer krijgt een veelheid aan personages en objecten aangeboden die in wisselende omstandigheden en posities worden voorgesteld. Er zijn dus verkortingen te zien die op overtuigende manier de door haar geconstrueerde ruimtelijkheid ondersteunen.

Het lijnperspectief veroorzaakt niet enkel verkortingen maar ook overlappingsen omdat het de positie en grootte van objecten ondubbelzinnig bepaalt. Dit leidt tot een conflict met de mentale kennis die de lezer van die objecten heeft. Hij zal het door overlapping onvolledig waargenomen object aanvullen of invullen.

Een illustrator kan verder ook ruimte suggereren door het atmosferische perspectief. Dit steunt op de eigenschap dat koude kleuren op een witte achtergrond naar achteren lijken te wijken en warme kleuren naar voren lijken te komen (Itten, 1970, p. 77). Dit ruimtelijke effect van kleuren is ook waar te nemen in de natuur. In een wijds landschap hebben de nabijgelegen gebieden verzadigde en eerder warme kleuren terwijl de veraf gelegen delen eerder onverzadigde en koele kleuren hebben. De ruimtewerking van kleuren is sterk afhankelijk van de lichtwaarde van kleuren, de kwantiteit en de achtergrond (id.). In de kunstmatige ruimte van een scène zal een helder blauw tegenover een zwarte achtergrond meer naar voren komen dan een donker rood. Het atmosferisch perspectief is minder omslachtig qua constructie dan het lijnperspectief en is in staat om zonder ingewikkelde verkortingen en overlappingsen toch een ruimte te suggereren. Het lijnperspectief en het atmosferisch perspectief wordt vaak aangevuld met het principe van scherpte: objecten op de voorgrond krijgen meer detail dan objecten in de achtergrond (Acton, 2009, p. 30).

Het scenische perspectief, tenslotte, is de theatrale vertaling van ruimte. Het is belangrijk voor het prentenboek omdat het als het ware ruimte in elkaar vouwt door het gebruik van coulissen. Hier blijkt hoezeer het prentenboek een theater van papier kan zijn. Het scenische perspectief laat toe om niet essentiële ruimtes te reduceren of weg te laten. Zo kan bijvoorbeeld de in werkelijkheid meters lange zijwand van een gebouw in een decor aanzienlijk verkort worden door de zijwand lichtjes naar achter te draaien en hierop het lijnperspectief toe te passen van de lange zijwand. Om een weids korenveld weer te geven volstaat het om achter het meer gedetailleerde frontpaneel een tweede paneel wat hoger te plaatsen dat het middendeel weergeeft en minder gedetailleerd is. Tenslotte kan men een doek met de vage einder als achterplan gebruiken. Het voordeel van deze methode is dat het lijnperspectief beperkt toegepast kan worden zodat ingewikkelde

11 Het standpunt is de fictieve positie die de toeschouwer door de ruimtelijke constructie van de afbeelding toegewezen krijgt. Een beeld met kikkorsperspectief 'plaatst' de toeschouwer in een laag standpunt en een beeld met vogelperspectief 'plaatst' de lezer in een hoog standpunt.

verkortingen vermeden worden. In combinatie met de atmosferische ruimtewerking en aangepaste belichting wordt op die manier de specifieke ruimtelijkheid van een podium geconstrueerd. Een sterk vereenvoudigde versie van het scenisch perspectief ontstaat als vlakke objecten en personages elkaar overlappen van groot naar klein. Deze techniek wordt vaak toegepast in aanwijsprentenboeken voor kleuters en peuters. Een voorbeeld van deze techniek zien we in een aantal prenten van het prentenboekje *Naar de kermis* (2001) van Rachel Frederix met prenten door Studio Standaard uit de reeks over het katje Musti. Het werken met vlakken die functioneren als panelen heeft nog een voordeel. Door ruimte te construeren met vlakken wordt het contrast tussen het driedimensionale van personages, handelingen, volumes en lichtinval en het tweedimensionale van letters vermindert. Tekst veronderstelt immers een plat vlak (Nodelman, 1988, p. 56). Letters zijn grafische tekens die door hun sterk licht-donker contrast, vlakke kleur en scherp afgelijnde, strakke contour geen diepte toelaten. Als een tekst in een ruimtelijk beeld wordt geplaatst lijkt hij te zweven (cf. 2.5). Als het onderliggende beeld te veel detail, kleur, lijnwerk of dynamiek bezit wordt de tekst onleesbaar. De meest eenvoudige oplossing is de tekst gescheiden te houden van het beeld of het beeld tweedimensionaal te maken. Teksten in prenten met een ruimtelijkheid worden daarom vaak in de luchtpartij, op hiervoor speciaal uitgewerkte frontale vlakken of op delen met verminderde diepte en contrast geplaatst. Het scenische perspectief biedt een tussenoplossing. Het wit van een blad is onbepaald en kan zowel een vlakke achtergrond als een niet gedefinieerde ruimte zijn.

Setting wordt ook gebruikt om een tijdstip of een tijdsverloop te suggereren. Een tijdstip kan vrij direct aangegeven worden door bijvoorbeeld een klok af te beelden. Onrechtstreeks kan de belichting een tijdstip suggereren. Het ochtendlicht is koeler en geeft lichtere slagschaduwen dan het avondlicht dat warm is en donkere en langere slagschaduwen veroorzaakt. Prenten die dezelfde setting al dan niet vanuit eenzelfde standpunt¹¹ in beeld brengen worden met elkaar verbonden. Er ontstaat een ruimtelijk verband. De handelingen en gebeurtenissen die in dit ruimtelijk geheel plaatsvinden veronderstellen een tijdsverloop. Een andere setting met dezelfde personages impliceert automatisch een andere ruimte en ook de tijd die nodig is om van de ene setting naar de andere te gaan. Als een prent bijvoorbeeld een personage uitbeeldt dat de deur opent om naar de bakker te gaan en datzelfde personage staat op de volgende prent in de rij bij de bakker, dan weet de lezer dat er een bepaalde tijd verstreken is. Het tijdsverloop kan ook door middel van de resultaten van een handeling in beeld gebracht worden. Een langdurig gesprek kan bijvoorbeeld in beeld gebracht worden door in het aanvangsbeeld de gesprekspartners aan een tafel met volle borden en glazen uit te beelden en vervolgens dezelfde setting te herhalen maar nu met lege borden en glazen. De illustrator Jimmy Corrigan laat dit zien in *De Slimste Jongen ter Wereld* (Ware, 2010). Grotere tijdseenheden kunnen door middel van de kenmerken van de seizoenen aangegeven worden of door verouderings- of aftakelingsprocessen (Thiele, 2003, p. 85). Een illustrator kan de ruimtelijkheid en het tijdsaspect van de prenten ook manipuleren. De derde spread van *Dulle Griet* (2005) toont de oudere dulle Griet die ruzie maakt met haar jongere versie, stoute Greet, in eenzelfde setting.

Als laatste onderdeel van de setting worden belichting en volume samen besproken. De menselijke visuele waarneming is sterk ontwikkeld op het vlak van belichting. Specifieke kenmerken van een object zoals textuur, volume en kleur kunnen in een specifieke conditie waargenomen dank zij het aanwezige licht (Arnheim, 1974, p. 307). Ondanks het feit dat de condities van de waarneming oneindig verschillend zijn, slaagt de mens er toch in om stabiele gegevens aan de waarneming te onttrekken. Arnheim verwijst naar het feit dat men een witte zakdoek zowel bij daglicht als in het schemerdonker als een witte zakdoek blijft waarnemen (id, p. 306). De belichting oefent een grote invloed uit op het in beeld brengen van de setting. Belichting maakt personages en objecten zichtbaar en geeft ze hun specifiek volume. Belichting vanuit een specifieke lichtbron kan bijvoorbeeld een strijklicht veroorzaken dat de kenmerkende structuur van een object scherp weer geeft. Het volume wordt leesbaar door de gradatie van licht naar donker dat zich door de belichting op een vorm aftekent. Ook de ruimte tussen personages en objecten wordt zichtbaar door middel van lichtstralen of atmosferische kenmerken, zoals bijvoorbeeld nevel. Hierdoor wordt de ruimte 'gevuld' met lucht. Schaduwen

12 De arceertechniek bestaat er in om door middel van gekruiste lijnen grijstoneer weer te geven. Hoe dichter de lijnen tegen elkaar staan of hoe dikker de lijnen hoe donkerder de toon zal worden. Door gebogen lijnen over elkaar te tekenen kan ook volume worden gesuggereerd. Een gebogen arcering in combinatie met een gradatie van licht naar donker kan een belichting suggereren. Door in de arcering stippen, korte lijntjes te verwerken of door te variëren in lijndikte of de arcering te onderbreken kan bovendien een veelheid aan texturen onder een specifieke belichting voorgesteld worden. De etsen van Rembrandt zijn schitterende voorbeelden van arceertechniek.

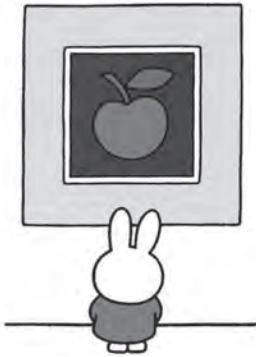


fig. 62. Ontleend aan Nijntje in het museum (2010)



fig. 63. Ontleend aan: Lotje is jarig (1994)



Fig. 64. Ontleend aan: Dulle Griet (2005)

vervullen eenzelfde functie omdat ze wel verduisteren, maar niet overlappen. Ze zijn transparant en krijgen hierdoor eveneens een atmosferische kwaliteit. Door middel van de schaduw wordt een andere kwaliteit van de ruimte zichtbaar gemaakt, namelijk die van de suggestieve schemerzone. Schaduwen vallen op voorwerpen en zijn ook een middel om volume weer te geven. Slagschaduwen veroorzaken daarenboven dramatische effecten omdat ze sterke diagonale contrasten veroorzaken. Zulke opvallende licht- en schaduweffecten worden ook in de film noir of in het stripverhaal gebruikt.

De belichting kan volledig genegeerd worden zoals Bruna in zijn werk laat zien. Hij gebruikt enkel object-eigen kleuren als vlakken die geen belichting nodig hebben.

De setting in het prentenboek *Lotje is jarig* (1994) van Baeten maakt daarentegen nadrukkelijk gebruik van belichting. In heel wat prenten is de lichtbron uitgebeeld waardoor personages en objecten een belichting bezitten die duidelijk verwijst naar die lichtbron. Men kan daarom de ronding van een arm of de hoek van een meubel duidelijk aflezen door het invallende licht van die specifieke lichtbron. Ook de schaduwen verwijzen naar die lichtbron. Belichting en schaduw zijn echter verre van realistisch uitgewerkt. Dezelfde setting in realiteit nagebouwd en op identieke wijze belicht zal nooit het resultaat van de setting van het boek opleveren. De belichting vanuit één lichtbron zou veel scherpere contrasten en schaduwen opleveren. Bovendien zou de zichtbaarheid snel verminderen naarmate de afstand tot de lichtbron groter werd.

Baeten gebruikt de eenpuntsbelichting in combinatie met een veelzijdige belichting (fig. 63). Die is er op gericht om elk personage of elk object zodanig vanuit niet aanwijsbare lichtbronnen te belichten, dat de lezer die kan onderscheiden van de context. Op dit punt worden lijnvoering en belichting sterk verwant. Hoe nadrukkelijker de lijnvoering hoe minder belangrijk de belichting wordt. De personages en objecten van Bruna hebben geen belichting nodig omdat de lijnvoering die overbodig maakt. De lijnvoering van Baeten is minder nadrukkelijk. Ze gebruikt een grijs potlood voor contouren, schaduwen en texturen die ze door middel van de arceertechniek¹² uitwerkt. Personages en objecten zijn hierdoor contextafhankelijk. Die context wordt in beeld gebracht door de belichting van een specifieke lichtbron te combineren met een additionele veelzijdige belichting zodat de hele scène leesbaar wordt en scherpe contrasten of slagschaduwen vermeden worden. Eenzelfde wijze van belichten zien we in de illustraties voor *Dulle Griet* (2005) (fig. 64).

De personages worden op een wit vlak voorgesteld en het licht komt uit verschillende richtingen. Enkel wanneer Griet door de poort naar de hel gaat lijkt het licht door de opening naar binnen te komen.

— 4.4

DE GRAFISCHE BEGRIPPEN

13 Dit is het systeem dat gehanteerd wordt om tekst op de bladspiegel te plaatsen. Die wordt niet willekeurig geplaatst maar volgens een systeem van marges en kolombreedtes. Het stramien kan ook andere kenmerken zoals lettergrootte, tekstkleur en lettertype omvatten. De vormgever ontwerpt voor elk prentenboek een aangepast stramien, rekening houdend met de aard van het boek, het formaat, de hoeveelheid tekst en grootte van de prenten.

14 De term typografie wordt hier in enge zin gebruikt en slaat enkel op het lettertype, de lettergrootte, en de lettervorm.

De begrippen van deze categorie zijn: vormgeving en druk. De vormgeving omvat de architectuur en het formaat van het boek, het stramien,¹³ de interlinie en de regellengte en tenslotte het lettertype.

De technologische en digitale evolutie maakt het steeds eenvoudiger om beeld en tekst op diverse manieren te combineren. Digitale opmaakprogramma's laten toe om letters, woorden en zinnen verregaand te manipuleren. Ze bevatten ook een onwaarschijnlijk groot aantal lettertypes die naar hartenlust gecombineerd kunnen worden. In het onderzoek naar het prentenboek worden de grafische kenmerken meestal summier besproken. Men beperkt zich vaak tot de typografie.¹⁴ Doonan (1993) vormt een uitzondering en besteedt uitgebreid aandacht aan formaat, bladspiegel, typografie en boekarchitectuur. Nodelman (1988) bespreekt

15 Het is opvallend hoeveel illustratoren een opleiding grafische vormgeving hebben gevolgd (o.a. Verplancke, Gaudesaboos, Schamp, Timmers, De Mayer, Fossey).

het formaat en de druk in die mate dat volgens hem een liggend formaat de nadruk legt op de relatie van de personages met hun omgeving en een staand formaat eerder de klemtoon legt op de expressie van de figuur. Hij gaat ervan uit dat prentenboeken steeds op glanzend papier gedrukt worden om briljante kleuren te bekomen en stelt hierbij vast dat het glanzende oppervlak afstandelijk werkt. Typografie wordt door Nodelman gereduceerd tot een spel met letters (id., p. 55). Andere studies vermelden enkel het typografisch experiment (Arizpe, et al. 2008; Pantaleo, 2009). Hiermee wordt bedoeld dat er in de tekst gebruikt gemaakt wordt van verschillende lettertypes en lettergroottes, dat de tekst in de illustraties wordt geïntegreerd en niet altijd horizontaal staat.

De vormgeving en de typografie van een prentenboek worden meestal verzorgd door een grafische vormgever. Die werkt een voorstel uit dat aan de uitgever en de auteurs ter goedkeuring wordt voorgelegd. De grafische vormgeving valt daarom niet geheel onder de verantwoordelijkheid van de illustrator.¹⁵ De grafische begrippen worden daarom enkel aangehaald wanneer ze het interpretatieproces van de lezer beïnvloeden, zoals in het boek *Lundi* (2004) van Herbauts.

— 4.4.1 DE VORMGEVING

16 Het prentenboek *Prinses Anna* (2010) werd in aanvang uitgewerkt op een liggend A4-formaat. In overleg met de uitgever werd besloten om het boek in het klassieke staande A4-formaat uit te brengen omdat het sprookje een klassiek genre is en een liggend formaat deze connotatie tegenwerkt. De schetsen voor het boek werden daarom opnieuw uitgewerkt omdat de horizontaliteit van de aanvankelijke schetsen niet in overeenstemming was met de verticaliteit van het staande A4-formaat.

De boekarchitectuur van de meeste prentenboeken is vrij eenvoudig. Het aantal pagina's is meestal een veelvoud van acht omdat een aan weerszijden bedrukt vel na twee vouwslagen en het snijden zestien pagina's oplevert (van Krimpen, 1986, p. 457). Zo'n gevouwen en gesneden vel wordt een katern genoemd. Deze katernen worden ingebonden, naast elkaar gelegd en verlijmd. Hier omheen worden de covers aan de schutbladen gelijmd. Van het standaard aantal pagina's kan uiteraard afgeweken worden, maar dat zal de kostprijs van het boek beïnvloeden. De meest prentenboeken tellen tweeëndertig pagina's, de cover en backcover meegerekend. Doordat een drukker grote vellen aan weerszijden bedrukt is het formaat van het prentenboek afhankelijk van de grootte van de door de papierindustrie vervaardigde vellen. Ook hier geldt dat men kan afwijken maar dat ook dit een grote invloed heeft op de kostprijs van het boek.

Er zijn in de loop van de geschiedenis heel wat verschillende formaten ontstaan. Om de boekproductie te stroomlijnen werden in het begin van de twintigste eeuw de eenheids- of DIN-formaten ingevoerd. De meeste prentenboeken hebben een formaat dat afgeleid is van deze eenheidsnormen, waarbij het A4-formaat in een staande of liggende vorm het meest bekende is (id., p. 459). Het A4-formaat is echter ontstaan uit de behoefte om een bladspiegel te ontwerpen die in eerste instantie geschikt is om met tekst gevuld te worden en daarom een betrekkelijk smalle en hoge bladzijde heeft (id., p. 332). In *Boek over het maken van boeken* (1986) geeft Huib Van Krimpen een overzicht van de verschillende paginaverhoudingen en de daaruit afgeleide lettervelden. Hieruit blijkt dat grootte en positie van tekstvlakken op weloverwogen gronden bepaald wordt en een lange traditie kent. In het recht-opstaande A4-formaat is de verticale richting dominant. Door de marges links en rechts van de pagina krijgt een tekstvlak visueel een verticaal karakter. Dit wordt in een opengeslagen boek beklemtoond door de verticale vouw in het midden. De verticaliteit kan ook extra beklemtoond worden als de tekst niet alleen links maar ook rechts afgelijnd wordt, zoals de tekst van deze dissertatie.

Een opengeslagen prentenboek is meestal breder dan het hoog is. Dit ondersteunt volgens Nodelman het horizontale van de leesrichting (Nodelman, 1988, p. 135). In een prentenboek worden de tekstvlakken afgewisseld met illustraties. Hierdoor ontstaat er een spanning tussen de verticaliteit van de tekstvlakken en de illustraties als die vanwege hun compositie een horizontaal karakter bezitten. Deze spanning kan verminderd worden door de compositierichtingen in de illustraties verticaal te oriënteren of de hoeveelheid tekst te beperken zodat een paar tekstregels volstaan en de horizontale (lees)richting primeert. Beperkt de illustrator zich echter tot de rechtopstaande bladspiegel dan zullen de illustraties eerder het karakter van een besloten en architecturale ruimte vertonen (Nodelman, 1988, p. p. 46) en een verticale dominantie bezitten.¹⁶ De in beeld gebrachte landschappen verliezen hierdoor hun brede horizon. De illustrator kan wel een brede horizon suggereren door gebruik te maken van doorkijkjes. Dit is wellicht de reden van het veelvuldig voorkomen van ramen en deuren in prentenboeken, eerder dan de symbolische waarde die men er aan kan toekennen, zoals Moebius veronderstelt



Fig. 65. Ontleend aan: Prinses Anna (2010)

17 Het prentenboek *Seppe* (2002) van Jaak Dreesen met illustraties van Leen Van Durme is een prentenboek met een liggend A4-formaat. Het bevat slechts twee spreads met een doorlopende illustratie waarbij de linker pagina telkens egaal ingekleurd is en als achtergrond voor het tekstvlak fungeert. De figuren vertonen in deze illustraties bovendien een opvallende verticale richting om een evenwicht te bekomen met de verticale richting links afgelijnde tekstvlakken.

18 Haar illustraties voor dit boek bezitten een grote dynamische en panoramische kwaliteit die de statische pagina's met verticaal gerichte tekstvelden onderbreekt. In dit verband is het ook belangrijk om er op te wijzen dat de illustraties naast een tekstpagina eerder de verticale of horizontale richting beklemtonen.



Fig. 66. Ontleend aan: Naar de kermis (2001)

(Moebius, 1990, p. 254). Door de illustratie over de beide pagina's van een spread te laten doorlopen kan de illustrator een bredere horizon uittekenen en een landschappelijke ruimte creëren. Hierdoor komt de klemtoon op de horizontale richting te liggen. Het nadeel is, zoals reeds gezegd, dat hij rekening moet houden met de vouw. Elke vouw in het prentenboek is echter niet gelijk. De meest 'voordeelige' vouwen zijn die waarvan de pagina's bij het drukken al tegenover elkaar staan of die pagina's die bij de eerste vouwslag gevormd worden. De tweede vouwslag laat meestal kleine verspringingen zien. Zoals reeds aangehaald kan de vouw ook als visueel onderdeel van de illustratie gebruikt worden. In het prentenboek *Prinses Anna* (2010) heb ik de figuur van prinses Anna met opzet in een 'nadelige' vouw geplaatst van de vierde spread (fig. 65). De vouw wordt hier door de tweede vouwslag gevormd en is vrij diep. Anna's gelaat lijkt midden in de vouw geklemd. Op deze wijze gebruik ik de architectuur van het boek om de moeilijke situatie van de prinses te beklemtonen.

Prentenboeken die het A4-formaat liggend gebruiken, zijn uitzonderlijk. Hoewel het liggende formaat de mogelijkheid tot een erg brede horizon geeft (Nodelman, 1988, p. 46) veroorzaakt het een grote spanning met de verticaliteit van de tekstvlakken. De illustraties in een liggend A4-formaat zullen daarom uitzonderlijk over beide pagina's doorlopen.¹⁷

Het gebruik van illustraties, of afbeeldingen in het algemeen, biedt de vormgever de mogelijkheid om met allerlei formaten te experimenteren (id., p. 453). Prentenboeken worden inderdaad in allerlei formaten uitgebracht gaande van een klein, haast vierkant formaat zoals Turelure Gluren (1994) van Gode-Liva Uleners met prenten van Dendooven, tot een buitenmaats groot formaat zoals Alice au Pays des Merveilles (2010) van Lewis Carroll (1832 – 1898) in een bewerking van Ed Franck (°1941) en met illustraties van Rébecca Dautremer (°1974).¹⁸ Prentenboeken kunnen tenslotte allerlei spectaculaire elementen bevatten zoals flappen, openingen of beweegbare onderdelen zoals pop-up, die het verrassingselement en de interactie met het boek verhogen. Hieruit blijkt volgens mij ook de verwantschap van het prentenboek met de volkse cultuur.

Een stramien wordt door de vormgever ontworpen om het boek een vormelijk eenheid te geven. Hij zal dit stramien uitwerken op basis van een aantal parameters (Bringhurst, 2002, p. 143). Dit houdt in dat er een vaste waarde gehanteerd wordt voor de marges, het tekstvlak op even en oneven pagina's en dat er een bepaalde regelbreedte wordt gehanteerd. De illustrator moet er bij het uitwerken van de illustraties rekening mee houden dat hij de vormgever voldoende vrijheid laat om zulk een stramien te ontwerpen. De vormgever zorgt vervolgens voor gecontroleerde variaties op dit stramien zodat het boek een eigen eenheid en ritme krijgt (Van Krimpen, 1986, p. 461).

Met interlinie wordt de witruimte tussen de tekstregels bedoeld. Die is belangrijk voor het leescomfort. Tekstregels die te dicht op elkaar staan bemoeilijken het lezen (Bessemans, 2012, p. 166). Elk lettertype en elke lettergrootte heeft een optimale interlinie. Die is afhankelijk van 'de horizontale streeppatronen die gevormd worden door de opeenvolging van tekstregels, maar ook van de verticale streeppatronen binnen de woorden zelf' (id., p. 167). Door de interlinie te manipuleren kunnen bepaalde zinnen of woorden benadrukt worden. Vaak wordt dit gecombineerd met het gebruik van een grotere letter of een ander lettertype. In het prentenboek *Dulle Griet* (2005) zien we dat de interlinie varieert al naargelang de grootte van de letter. In de tweede spread wordt een grotere interlinie gebruikt om een bepaalde tekstregel te isoleren. In de elfde spread wordt de normale interlinie onder de uitroep 'De duivel!' verkleind zodat de erop volgende tekstregel er als het ware tegenaan plakt. Als dergelijke manipulaties kundig uitgevoerd worden, verlenen ze het lezen van de tekst een extra dimensie. In het prentenboekje *Naar de kermis* (2001) werkt de keuze van het lettertype, een *Helvetica*, en de gekozen interlinie, het lezen van de tekst eerder tegen. De lettergrootte geeft een zwaar woordbeeld dat onvoldoende opgevangen wordt door de interlinie. De horizontale streeppatronen van de tekstregels worden gestoord door de verticale streeppatronen van de woorden (fig. 66).

De regellengte is ook bepalend voor het leescomfort. In de westerse leescultuur is het lezersoog een regellengte van ongeveer 16 centimeter gewoon (Van Krimpen, 1986, p. 332). Bij langere regels wordt het immers moeilijk om bij het einde

19 Schreven zijn de dwarsbalkjes boven en onderaan sommige letters.

20 Het Bauhaus werd in 1919 geopend. De opleiding leunde sterk aan bij het gedachtegoed van de Arts and Crafts Movement. De esthetische opvatting was echter door en door romantisch. Het verlangen naar eenheid en harmonie in een autonome door gemeenschappelijke arbeid tot stand gekomen kunst was het leidende Bauhaus-idee in de periode tot 1923. Daarna werd voor een meer technische benadering gekozen. Bekende kunstenaars gaven er les: Walter Gropius, Paul Klee, El Lissitzky, Wassily Kandinsky en Joannes Itten (Haus, 1999, pp. 14-21).

21 In dit opzicht is het opvallend dat in het prentenboek *The Three Pigs* (2001) van David Wiesner de sprookjesteksten in een klassieke schreeffletter gezet zijn en de commentaren van de figuren die uit het verhaal gestapt zijn in een hedendaagse schreefloze letter.

Vormgeving

Fig. 67..

van een regel meteen het begin van de volgende regel te vinden. In een liggend A4-formaat worden teksten dan ook nooit over de gehele breedte van de bladspiegel gezet. De keuze van het lettertype is mede bepalend voor de regellengte. Een breed lettertype of een grote letter zal meer witruimte vragen waardoor een tekstregel lang en het tekstvlak dominant wordt. Meestal wordt de tekst enkel links uitgelijnd en rechts 'vlaggend' gelaten. In het prentenboek *Dulle Griet* (2005) worden zowel de links als de rechts uitgelijnde tekstvlakken afgewisseld met tekstvlakken die enkel links uitgelijnd en rechts vlaggend zijn. De vlaggende, dynamische tekstvlakken worden gebruikt voor dialogen en uitroepen. De rustige, aan beide kanten uitgelijnde tekstvlakken worden gebruikt voor de tekst van de verteller. Het tekstbeeld wordt in dit boek gebruikt als element om dynamiek en inleving of rust en afstand te creëren.

Een lettertype moet de leesbaarheid en de sfeer van zowel tekst als prenten ondersteunen: 'Typography is to literature as musical performance is to composition: an essential act of interpretation, full of endless opportunities for insight or obtuseness' (Brighurst, 2002, p. 19). Een zwaar lettertype bijvoorbeeld, kan best niet gebruikt worden in combinatie met fijne lijntekeningen (Van Krimpen, p. 419) of luchtige versjes. Lettertypes bestaan in de meest uiteenlopende vormen en worden onderverdeeld in twee grote groepen: de letters met schreven¹⁹ en de schreefloze letters. De schreeffletters zijn verwant aan het handschrift omdat de schreef van een drukletter de vertaling is van de aanzet van een handgeschreven letter (Van Krimpen, 1986, p. 225). Schreeffletters hebben een wisselende dikte die eveneens verwijst naar de handgeschreven letter. Bij het naar beneden gaan van de pen oefent de hand druk uit waardoor de lijn dikker wordt. De evolutie van de lettervorm gaat van een schuine oriëntatie van de letter naar een meer verticale (Brighurst, 2002, pp. 12-15) en sluit hierdoor aan bij de ontwikkeling van het verticaal georiënteerde tekstvlak op een A4-pagina. Schreeffletters bezitten sterke accenten waardoor het onderscheid tussen de verschillende letters benadrukt wordt. De moderne schreefloze letters werden vanaf de jaren twintig erg populair onder impuls van Bauhaus (Van Krimpen, 1986, p. 226).²⁰ Deze letters zijn ontworpen op basis van geometrische vormen en hebben geen schreven en nauwelijks wisselende lijndiktes. Deze lettertypes zijn strakker van vorm en hebben een meer gesloten en uniform karakter. Ze bezitten echter minder contrast zodat bij een kleine lettergrootte het onderscheid tussen sommige letters wat vager kan worden. Figuur 67 laat enkele courant gebruikte lettertypes zien. De eerste vijf letters behoren tot de schreefhebbende lettertypes en de laatste vijf tot moderne schreefloze lettertypes. Het verschil in lijndikte is vooral te zien in schreefhebbende letters (fig. 67).

Er is een significant verschil tussen de klassieke lettertypes en de moderne. Dit kunnen we zien als we in voorgaande figuur de letter 'g' uit de eerste groep vergelijken met de 'g' uit de tweede groep. De eerste 'g' is een klassieke drukletter, namelijk *Times*. De tweede 'g' behoort tot het moderne lettertype *Arial*. Dit lettertype, of gelijkaardige types zoals *Helvetica*, wordt vaak gebruikt in prentenboeken. Deze lettertypes bootsen de schrijftaal na en worden daarom meer geschikt bevonden voor jonge lezers. Hieruit blijkt de pedagogische bekommernis van heel wat uitgevers (Bessemans, 2012, p. 180). Hun bekommernis steunt echter op niet gefundeerde veronderstellingen (id., p. 184). Ten slotte zijn er lettertypes die het handschrift of machineschrift nabootsen of die zo rijk versierd zijn dat ze eerder een decoratieve functie hebben. Er bestaan natuurlijk ook allerlei mengvormen. De meeste schreeffletters worden eerder geassocieerd met traditie en waardigheid. De moderne, schreefloze letter wordt eerder geassocieerd met dynamiek en duidelijkheid. Een snelle blik op de gekozen lettertypes in hedendaagse prentenboeken laat zien dat de schreeffletter vooral gebruikt wordt in literaire prentenboeken en de schreefloze letter eerder in didactische prentenboeken.²¹

Een lettertype bestaat ook meestal uit meerdere versies. De meest voorkomende zijn: standaard, mager, vet en cursief. De keuze voor een lettertype met voldoende bruikbare varianten geeft de ontwerper al heel wat mogelijkheden zonder dat hij meerdere lettertypes moet gaan combineren. Het gebruik van de varianten van eenzelfde lettertype in combinatie met een ander type is bijvoorbeeld met grote zorg uitgewerkt in het prentenboek *Lundi* (2004) van Herbauts. In het eerste deel van het verhaal volgen we Lundi die bezoek krijgt van zijn vrienden: Théière en



Fig. 68. Ontleend aan: Lundi (2004)



Fig. 69. Ontleend aan: Lundi (2004)

Deux-mains. Als de dag op zijn einde loopt vertrekken de vrienden en gaat Lundi slapen. De teksten in deze sequens zijn gezet in een hedendaagse schreefloze letter die een open, dynamisch karakter heeft. De openingstekst is, tegen de regels in, links vlaggend en rechts afgelijnd. De weinig tekstregels op de volgende pagina's respecteren een linker- en rechtermarge en zijn geplaatst bij de personages die de tekst uitspreken. Als Lundi gaat slapen vermindert de vormgeefster Anne Quévy de lettergrootte gradueel. Het in slaap vallen wordt hierdoor typografisch subtiel ondersteund. Gedurende de volgende sequens, waarin Lundi in een droom-situatie de vier seizoenen ontmoet en langzaam 'oplost' in de winter, gebruikt de vormgeefster een hedendaagse schreefletter die lichtjes cursief staat. Deze letter heeft een zwaarder karakter dan de schreefloze letter. Door de lichte schuine stand van de letter wordt het strakke verticale karakter van de schreefletter getemperd. De marges van het vorige stramien worden niet meer gerespecteerd en de teksten worden vaak niet meer uitgelijnd. In vrijwel elke tekstregel wordt gevarieerd in lettergrootte zodat de klemtoon op bepaalde woorden ligt. De tekst krijgt meer gewicht in de prenten en de plaatsing geeft ze een eigen dynamiek (fig. 68).

Gedurende de laatste sequens, waarin de Thérière en Deux-mains op zoek zijn naar Lundi, gebruikt de vormgeefster weer het stramien en de schreefloze letter van de beginsequens. De eindtekst is weer volgens de klassieke regels links uitgelijnd (fig. 69).

— 4.4.2 DE DRUK

Kleuren en tonen in drukwerk ontstaan op twee manieren. De eenvoudigste manier is de gewenste kleur direct te drukken. Dit is het geval als een linosnede in een rode kleur afgedrukt wordt. De beeldvlakken komen egaal, in dit geval rood, tevoorschijn. Meerdere drukken met verschillende kleuren kunnen allerlei kleurencombinaties en tonen doen ontstaan. In druktermen wordt zulk een druk 'lijndruk' genoemd (Van Krimpen, 1986, p. 119) omdat de te drukken vormen scherp afgelijnd zijn. Letters worden meestal als lijndruk uitgevoerd: ze moeten duidelijk leesbaar zijn en bezitten daarom scherp afgelijnde contouren. Voor heel wat afbeeldingen, zoals foto's of illustraties, kan men deze techniek niet toepassen omdat het beeld vloeiende overgangen bevat. Zulk een beeld in lijndruk uitvoeren zou enorm veel drukgangen en tijd kosten. Daarom zal men, als men bijvoorbeeld een foto zwart-wit wil afdrukken, de foto eerst scannen op grijswaarden. Dat betekent dat per punt de hoeveelheid zwart bepaald wordt en uitgezet wordt in een raster onder de vorm van grote of kleine punten: dat noemt men een rasterdruk (id.). Wil men in kleur drukken, dan zal men de kleuren op een gelijkaardige manier moeten analyseren. Dit is de kleurenseparatie. De kleurenbeelden worden ontleend in de vier basiskleuren die een kleurenpers gebruikt: zwart, cyaanblauw, geel en magenta (id., p. 123). Met deze vier basiskleuren kan een kleurenpers haast alle kleuren reproduceren en een vrij goede weergave van het originele beeld reconstrueren. De kleurenseparatie zal het originele beeld punt voor punt scannen en de hoeveelheid zwart, geel, cyaan en magenta ervan bepalen. Deze informatie wordt per kleur overgebracht op een raster. Na de kleurenseparatie ontstaan er dus vier rasters die door de wisselende dikte van hun punten de hoeveelheid kleur aangeven die gedrukt moet worden. Een vierkleurenpers heeft vier drukrollen die de afzonderlijke basiskleuren volgens de informatie van de rasters op het papier zullen drukken (Mombaerts, 2006, p. 286). Met het blote oog zijn deze fijne rasters pas te zien als men heel erg dichtbij kijkt. De rasters veroorzaken een onscherpe contour omdat die uit puntjes opgebouwd is. Voor een prent vormt dat zelden een probleem maar voor een letter kan dat hinderlijk zijn. Daarom is de keuze van de vormgever van *Dulle Griet* om een moderne schreefloze letter te gebruiken niet toevallig. Bij het rasteren van schreefletters worden de contouren van de schreven door hun minieme afmetingen namelijk onduidelijk en verliest de letter aan leesbaarheid.

De meeste prentenboeken worden gedrukt op een offsetpers die de vier basiskleuren in één drukgang kan drukken (id., p. 454). De papierkeuze voor offsetdruk is vrij beperkt maar bevat naast glanzend ook half glanzend en mat papier (id., p. 455). De meeste hedendaagse prentenboeken worden op half glanzend papier gedrukt. De kleuren worden vrij correct gereproduceerd omdat het papier glad is en niet te veel inkt absorbeert. Het nadeel bij het half glanzend papier is dat de gedrukte delen glanzen wat bij grotere prenten af en toe storend werkt. Het matte papier zal

de kleuren donkerder weergeven en de contouren minder scherp vanwege een het groter absorberend vermogen. Het matte papier is niet zo glad en is daarom ideaal om texturen weer te geven. Het glanzende papier geeft heldere en verzadigde kleuren maar creëert een afstand omwille van het glanzende oppervlak. Het tactiele van texturen of van matte delen van de oorspronkelijke illustratie worden door het egale glanzende oppervlak teniet gedaan. Bij literaire prentenboeken wordt vaker een matte papiersoort gebruikt omdat de illustraties een artistiek karakter hebben. In de hedendaagse artistieke context betekent dit dat de illustrator de manipulatie van het gebruikte medium zichtbaar aanwezig laat zijn. Potloodlijnen, borstelstreken of collage behouden meer van hun textuur op mat papier. *Lundi* (2004) en *Le petit homme et Dieu* (2010) is gedrukt op mat papier dat de kleuren donkerder maakt en de potlood- en krijtlijnen korrelig weergeeft. De toon van het papier kan ook een belangrijke rol spelen. *Voor Kleine Pieter deed open* (2011) van Paul Verrept met illustraties van Randall Casaer is een matte papiersoort gebruikt met een warme, lichtgrijze toon. De illustraties, die voornamelijk met houtskool en grafiet werden gemaakt, krijgen hierdoor een verzadigde, diepzwarte toon waardoor het harde wit-zwart contrast wordt afgezwakt. Een andere manier om de koele abstractie van het witte papier te temperen bestaat erin om de textuur van de drager van de illustraties voor de volledige spread te gebruiken. De achtergrond van een heel aantal pagina's in het prentenboek *Prinses Anna* vertoont opzettelijk de textuur van een wit geschilderde achtergrond. In mijn boek *Charlie puercoespín* (2009) met illustraties van Lien Liekens, wordt de textuur van het papier waarop de illustraties gemaakt werden overgenomen. Op de pagina's waar dat niet het geval is, wordt een egale toon gebruikt.

De druktechniek kan behalve het reproduceren van letters en prenten ook gebruikt worden om bijzondere visuele en tactiele effecten te bereiken. Dit kan door bijvoorbeeld speciale inkten of vernissen te gebruiken. De cover van het boek *Charlie puercoespín* (2009) toont een egel die flessen in zijn poten houdt. De flessen werden bedrukt met extra vernislaag zodat ze hoogglanzend zijn. Ze spelen niet alleen inhoudelijk maar ook visueel een belangrijke rol in het verhaal omdat heel wat illustraties gebruik maken van het principe van de transparantie: vormen worden transparant getekend om hun inhoud of de erachter liggende vorm te kunnen tonen. Dit principe wordt ook vaak door jonge kinderen in hun tekeningen gebruikt (Gardner, 1980, p. 69). Een andere druktechnische mogelijkheid is de zogenaamde reliëfdruk. De drukpers wordt in dit geval gebruikt om een hoogteverschil in het blad te drukken. Een mooi voorbeeld van deze techniek vinden we in *Lundi* (2009). De sneeuwvlokken zijn in reliëf gedrukt en worden in eerste instantie ook gebruikt in de contour van de verdwijnende Lundi. Als Lundi helemaal opgelost is in de winter en zijn vrienden hem zoeken is hij enkel nog maar als reliëf aanwezig. Op de laatste prent worden beeld en reliëf van de nieuwe Lundi gecombineerd.

— 4.5

DE BEELDENDE BEGRIPPEN

— 4.5.1 DE VORM

Vorm is een complex begrip en krijgt in de meeste studies nauwelijks aandacht. Nodelman (1988) vermeldt enkel dat gelijke vormen een verwantschap creëren. Acton (2009) interpreteert vorm uitsluitend als driedimensionaal volume. We beperken begrip 'vorm' in deze studie tot de begrenzing van een beeldelement in het tweedimensionale beeldvlak van de prent. In feite kan om het even wat in een beeldvlak geplaatst worden en een beeldelement worden. Een vorm kan dus een punt zijn, een vlek, een borstelstreek, een geometrische figuur, een fotografisch element, een personage of de optische verbinding van een aantal beeldelementen. Een vorm kan oneindig veel verschillende begrenzingen vertonen: hoekig, golvend, strak, gekarteld, stekelig, enzovoort. Elke vorm bezit twee aspecten: de positieve vorm, dat is de vorm van het beeldteken zelf, en de negatieve vorm, dat is de vorm die achterblijft als men de positieve vorm verwijdert of wegdenkt. Positieve en

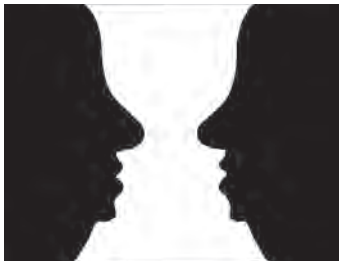


Fig. 70

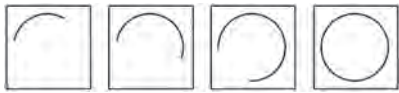


Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75

negatieve vorm zijn evenwaardige beeldelementen van het beeldvlak. Dat kunnen we nagaan in figuur 70.

De witte vorm kan beschouwd worden als de positieve vorm zodat figuur 70 geïnterpreteerd wordt als de voorstelling van een witte vaas tegen een zwarte achtergrond. De witte vorm kan ook beschouwd worden als de negatieve vorm zodat figuur 70 geïnterpreteerd wordt als de afbeelding van twee elkaar aankijkende zwarte gezichten tegen een witte achtergrond. De impact van de negatieve vorm wordt erg duidelijk in de derde spread (cf. fig. 99) van *Prinses Anna* (2010). De negatieve, driehoekige vorm ontstaat door de torens van beide kasteelhelften te laten overvloeien in de contouren van de vogels. De snavels van de vogels wijzen naar de prinses. Op deze manier wordt een driehoek gesuggereerd die met de punt op het hoofd van de prinses rust. Dit vormelijk aspect geeft het beeld een niet onmiddellijk waarneembaar pijnlijk aspect. In combinatie met het feit dat het gelaat van de prinses zich in een nadelige vouw bevindt wordt er een 'pijnlijk' beeld gecreëerd.

Vormen kunnen variëren van open naar gesloten. Open vormen zoals een solide lijn of vlek omsluiten geen achtergrond. Naarmate een vorm meer gesloten wordt, zondert hij steeds meer een deel van de achtergrond af. In figuur 71 zien we de evolutie van een open vorm naar een gesloten vorm. Een gesloten vorm doet een nieuwe vorm ontstaan: de binnenvorm. De binnenvorm is op zijn beurt een beeldelement met een eigen begrenzing. Zo wordt de agressie van de driehoekige, negatieve vorm die op het hoofd van prinses Anna rust (cf. fig. 99) getemperd door de ronde binnenvorm van de wolken. Vormen die bijna gesloten zijn worden geïnterpreteerd als een volledig gesloten vorm begrepen. Illustratoren zoals Quentin Blake (°1932) maken dankbaar gebruik van dit fenomeen. Zijn lijnvoering omsluit de personages niet volledig zodat hij eerder vormen suggereert dan ze weergeeft.

De afgezonderde binnenvorm wordt vatbaar voor interpretatie. Is de binnenvorm transparant en moet die opgevat worden als achtergrond, en dus als negatieve vorm, of is de binnenvorm een onderdeel van de positieve vorm? De ronde witte binnenvorm van een zwarte kubus wordt automatisch geïnterpreteerd als een vorm met een negatieve binnenvorm. De binnenvorm wordt begrepen als het verder doorlopen van de witte achtergrond achter de zwarte vorm. Dit zien we in figuur 72. Als de zwarte vorm de contour van een kerstboom krijgt, dan worden de binnenvormen geïnterpreteerd als kerstballen. Dit zien we in figuur 73. De binnenvormen worden in dit geval gezien als positieve vormen bovenop de zwarte vorm. Denkt men de kerstballen weg, dan wordt de zwarte vorm, de kerstboom, de negatieve vorm. Denkt men de kerstboom en de kerstballen weg, dan wordt de witte achtergrond de negatieve vorm.

Meteen wordt ook duidelijk hoe sterk conventies, en de kennis van deze conventies, het begrijpen van vormen beïnvloedt. Daarom worden de bewegingslijntjes in een stripverhaal niet als vormen op zich begrepen maar als een symbolische tekens zoals letters. De vorm wordt gebruikt om de betekenis op te roepen. De lezer is zich niet meer bewust van de afzonderlijke vormen.

Een binnenvormen kan een volledig andere begrenzing aannemen dan de vorm die ze insluit. Dit zien we in de figuren 74 en 75.

In de derde spread van *Prinses Anna* (2010) wordt het principe van de binnenvorm expliciet toegepast (cf. fig. 123). De positieve vormen van deze spread zijn de kasteelhelften en prinses Anna. De negatieve vorm, dat is de vorm die met blauwe ballen gearceerd werd, heeft een t-vormige begrenzing. De contouren van de torens en de vogels benadrukken in het gearceerde t-vormige vlak een driehoekige vorm, waarvan de punt op het hoofd van Anna rust. Dit veroorzaakt een onaangename, belastende indruk. De wolken, die de tekst bevatten, zijn de binnenvormen van de negatieve, gearceerde vorm. Door hun zachte rondingen temperen ze de hoekige en scherpe contouren van de negatieve, gearceerde vorm.

In de voorgaande figuren werden de vormen op een sterk vereenvoudigde manier voorgesteld. Door het hoge zwart-wit contrast, de scherpe lijnvoering en de egale kleur is er een duidelijk onderscheid mogelijk tussen de verschillende vormen. Maar vormen hebben niet altijd een egale kleur. Ze kunnen allerlei kleuren, kleurgradaties en texturen bevatten. Vormen kunnen uiteraard ook, geheel of gedeeltelijk, andere vormen bevatten die op hun beurt weer allerlei kleuren en texturen bevatten, en zo verder. Vormen hebben ook niet altijd een scherpe begrenzing maar kunnen in andere vormen overgaan.

Zoals reeds werd aangestipt (cf. 2.5) kan een vorm iconisch zijn omdat zijn contour verwijst naar die van een reëel object. De mimetische functie wordt versterkt als in die vorm ook verwezen wordt naar de textuur, de objecteigen kleur en het volume van het object waar de vorm naar verwijst. Een lijntekening van bijvoorbeeld een metalen lepel verwijst door zijn vorm naar een reële lepel. Als de lijntekening ook een grijze metaalachtige kleur bevat wordt de verwijzing nadrukkelijker. Als de grijze kleur ook schaduw en lichteffecten bevat die het volume suggereren dan wordt de verwijzing nog sterker. Als de lepel niet meer met een lijn begrensd wordt maar door het licht-donker contrast en het textuurcontrast op een tafel liggend wordt voorgesteld, en als tenslotte ook de krassen worden aangegeven, dan wordt de mimetische functie zodanig opgevoerd dat de voorstelling enkel naar die specifieke lepel op die specifieke plaats en op dat specifieke moment verwijst.

Een vorm kan ook abstract zijn en uitsluitend naar zichzelf verwijzen. Hij heeft in dat geval een reflexieve functie waardoor de nadruk op zijn voorkomen, zijn materialiteit ligt. Een potloodlijn bezit een andere materialiteit dan een borstelstreek in olieverf of aquarelverf. Vormen kunnen uiteraard tegelijk meerdere aspecten uit het scala van zuiver iconisch naar zuiver reflexief bevatten. Zo combineren de illustraties van Blake de mimetische functie met de reflexieve functie omdat de zwierig getekende lijnen zowel een object of figuur suggereren als de activiteit van het tekenen, het aanbrengen van tekens op een plat vlak, onder de aandacht brengen.

— 4.5.2 KLEUR

Het begrip kleur wordt in vrijwel alle studies over het prentenboek behandeld. Het expressieve effect van kleuren is volgens Arnheim te spontaan en te direct om enkel maar gebaseerd te kunnen zijn op aangeleerde en cultureel bepaalde concepten (Arnheim, 1994, p. 368). Een kleur wordt niet alleen maar gebruikt omdat ze verwijst naar gevaar, warm aanvoelt of een object op de voorgrond brengt. Kleur kan, net zoals vorm, enkel adequaat besproken worden in de totale context van het werk. Een bepaalde kleur wordt als warm ervaren zolang er geen warmere kleur aanwezig is. Hetzelfde geldt voor de helderheid of de dominantie van een kleur (id. p. 362). De perceptie structureert het waarnemen van kleuren op basis van de eenvoudigst mogelijke constellatie. Alle nuances van een blauwe hemel worden als blauw gezien en met elkaar verbonden (id., p. 363). De aanwezigheid van kleur veronderstelt licht (Itten, 1970, p. 8). Er moet allereerst een onderscheid gemaakt worden tussen kleuren die eigen zijn aan een object en de kleureffecten die ontstaan door belichting. Als een gele vaas belicht wordt door een warm geel licht dan zal het het geel van de vaas fel worden en zullen de schaduwpartijen fletser worden omdat de koele kleuren in de schaduw door het warme licht worden tegengewerkt. Belicht men een gele vaas met een koud blauwig licht dan zal het geel van de vaas flets worden en zullen de schaduwpartijen erg donker en koel worden. Deze kenmerken worden door kunstenaars op verschillende manieren benaderd. De Renaissancekunstenaars concentreerden zich op de eigen kleur van de objecten om een duidelijke en stabiele wereld op te roepen (Arnheim, 1974, p. 324). Ze gebruiken een neutrale en bescheiden belichting. De Impressionisten concentreerden zich eerder op de effecten van een bepaalde belichting (id., p. 238). De moderne kunst gebruikt kleur vaak als zelfstandig beeldelement zodat die niet meer verwijst naar een object of een belichting.

Er is een belangrijk verschil tussen lichtkleuren en verfkleuren. De kleur van een object ontstaat doordat het object, waarop wit daglicht valt, enkel de lichtgolven van een bepaalde golflengte terugkaatst en de andere absorbeert. Een groene vaas is groen omdat haar oppervlak enkel de groene lichtgolven weerkaatst. Een lichtkleur ontstaat doordat er specifieke golflengtes van het witte licht geëlimineerd worden: dit noemt men substractie. Newton heeft aangetoond dat zonlicht door middel van een prisma in de kleuren van het lichtspectrum ontbonden kan worden (Itten, 1970, p. 15). Wanneer uit dit kleurenspectrum één kleur, bijvoorbeeld groen, geïsoleerd wordt en de resterende kleuren via een lens weer gemengd worden, dan krijgt men een rode kleur. Rood is daarom de complementaire kleur van groen. Iedere lichtkleur uit het spectrum is complementair aan de mengkleur die ontstaat door vermenging van de resterende spectrumkleuren.

Een verf krijgt op dezelfde substractieve manier zijn kleur: blauwe verf weerkaatst enkel de blauwe lichtgolven. De blauwe kleur kan gemanipuleerd worden

22 Itten beschouwt zwart, wit en alle grijs-waarden die ontstaan door het mengen van zwart en wit niet als kleuren maar eerder als het afwezig zijn van kleuren.

door die een andere kleur te vermengen. De kleuren die de kunstenaar op die manier verkrijgt noemt men de additieve kleurmenging. Hij kan immers enkel kleuren toevoegen. Om bijvoorbeeld een groene kleur te bekomen zal hij aan de blauwe verf geel toevoegen. Het verschil is het duidelijkst bij de kleur wit. Door alle lichtkleuren te mengen (substractieve kleurmenging) ontstaat wit, terwijl het mengen van alle verfkleuren in theorie zwart maar in de praktijk een donkere, bruinigrijze kleur doet ontstaan.

Voor de verfkleuren maakt Itten een onderscheid tussen het 'kleurkarakter' en de 'kleurtoon' van een kleur (id., p. 14). Het kleurkarakter is de positie van een kleur op de kleurencirkel. Die kleurencirkel bevat drie kleuren die niet door additieve kleurmenging bekomen kunnen worden: rood, geel en blauw. Dat zijn de primaire kleuren waaruit in principe alle andere kleuren gemaakt kunnen worden. Elke kleur kan van uit haar zuiverste kleurwaarde naar zuiver wit of naar zuiver zwart evolueren. Dat is de kleurtoon of grijswaarde van de kleur (id.). Zuivere kleuren bezitten het maximum aan kleurintensiteit en zijn verzadigd. Kleurtoon en kleurkarakter kunnen ingrijpend gewijzigd worden door vermenging met andere kleuren of met zwart of wit.²² Itten maakt ook een onderscheid tussen de natuurkundig en chemisch definieerbare kenmerken van een kleur, die hij de kleurwerkelijkheid noemt, en psycho-fysische ervaring van de kleurperceptie, die hij de kleurwerking noemt (id., p. 17). Fysisch gezien zijn geel en blauw complementaire kleuren maar de kunstschilder zal eerder het complementair contrast tussen geel en paars en dat tussen oranje en blauw gebruiken omdat dit beter met de effecten van de additieve kleurmenging overeenstemt (Arnheim, 1974, p. 342). De verfkleuren worden door Itten zodanig op een cirkel geplaatst dat er door het vermengen van twee tegenover elkaar liggende, complementaire, kleuren een neutraal grijs ontstaat. Ook hij stelt oranje tegenover blauw (Itten, 1970, p. 21).

Het systeem van de complementariteit speelt een grote rol in de perceptie van kleur. Als men gedurende een langere tijd naar een groen vierkant kijkt dan verschijnt er als nabeeld, bij het sluiten van de ogen, een rood vierkant. 'Het oog verlangt de complementaire kleur of brengt hem tevoorschijn. Het probeert automatisch het evenwicht te herstellen' (id., p. 19). Om dezelfde reden krijgt een grijs vierkant in een rood vlak een groene schijn en een paarse schijn in een geel vlak.

Itten onderscheidt zeven kleurcontrasten (id., p. 33). Het eerste en meest eenvoudige contrast noemt hij het kleur-tegen-kleurcontrast. Een kleur krijgt namelijk pas een bepaalde waarde door confrontatie met andere kleuren (Arnheim, 1974, p. 345; Acton, 2009, p. 119). Kleuren kunnen daarom beter niet als geïsoleerde begrippen besproken worden. Rood is immers niet altijd warm, hevig en geprononceerd. Het rood bijvoorbeeld van een rood vierkant op een wit vlak is donkerder en donkerder dan hetzelfde rood van eenzelfde vierkant op een zwart vlak (Itten, 1970, p. 17).

Het feit dat het oog bij een waargenomen kleur de complementaire kleur vraagt, en die 'produceert' als ze niet aanwezig is, wordt door Itten aangeduid als het simultaan contrast. Voor visuele kunstenaars is dit een erg belangrijk gegeven. Een kleur kan namelijk getemperd worden door naast de kleur een zone te voorzien met een grijze toon zodat het oog hier de complementaire kleur kan oproepen.

Een kleur kan ook verheugd worden door er de complementaire kleur naast te plaatsen in plaats van een grijze zone. Dit is het complementaire kleurcontrast. Een geel vierkant op een paars vlak is daarom feller dan op een grijs vlak. Een kleur vermengen met haar complementaire kleur zal de zuiverheid 'breken' en de kleur naar het grijze richten. Hoe groter bijvoorbeeld de hoeveelheid paars die met geel vermengd wordt, hoe grijzer de mengkleur zal worden. Een ander gevolg is dat het mengen van kleuren die dicht bij elkaar op de kleurencirkel staan een beperkt effect heeft omdat de complementaire factor kleiner is. Zuiver geel met een oranje-geel mengen zal de toon en de grijswaarde van de kleur nauwelijks veranderen. Zuiver geel en zuiver paars mengen heeft een veel grotere impact. Natuurlijk speelt de onderlinge verhouding eveneens een rol. Zuiver geel met een tikje paars zal het geel wat temperen terwijl een grote hoeveelheid paars zal resulteren in een paarse kleur met een gelige bijklank. Een kunstenaar kan kleuren ook mengen door ze in min of meer doorzichtige lagen over elkaar te schilderen. Hierdoor ontstaan er allerlei tussentonen en gradaties die ook voor de licht- en ruimtewerking van een beeld erg belangrijk zijn (Acton, 2009, p. 63). De pointillisten gebruiken de optische menging. Ze plaatsen kleine stippen met zuivere kleuren naast elkaar. Het oog

23 Mensen in een blauw geschilderde ruimte ervoeren een binnentemperatuur van 15°C als koud terwijl dat in een rood-oranje geschilderde ruimte pas vanaf 12°C het geval was. Paarden werden sneller rustig in een blauw geschilderde dan in een rood-oranje geschilderde paardenstal.

menkt deze kleuren als het die vanaf een bepaalde afstand waarneemt (Itten, 1970, p. 50).

Het vierde contrast is het licht-donker contrast. Geel is de helderste kleur en violet de donkerste van de zuivere kleuren. Om geel dezelfde grijswaarde als violet te geven moet de kleur fel verdonkerd worden zodat ze aan kracht verliest. Omgekeerd moet blauw veel wit bevatten om een gelijke grijswaarde als geel te bekomen en verliest het aan kracht. Kunstenaars letten hier erg goed op omdat een lichte kleur niet automatisch een stevig, helder effect geeft en een donkere kleur niet automatische somber en troebel is. De meeste kunstenaars gebruiken een beperkt aantal zuivere kleuren die ze groeperen op basis van hun complementaire kenmerken. Hieruit ontwikkelen ze een gamma aan secundaire en tertiaire kleuren die ze qua grijswaarden uitgebreid kunnen variëren (Arnheim, 1974, p. 350). Itten beschouwt het neutrale grijs als een 'karakterloze, indifferente niet-kleur' die niet-temin ideaal is om er allerlei toon- en kleurvariaties mee te bereiken (1970, p. 37). Deze grijsvarianten zijn belangrijk omdat ze vormen verbinden en ritme veroorzaken. Een toeschouwer zal in de weergave van een wit tafelkleed op een schilderij de grijstonen die bijvoorbeeld groen, rood, blauw, geel of zwart bevatten, spontaan als gradaties van wit aannemen (Arnheim, 1974, p. 350).

De zuiverheid van een kleur speelt een belangrijke rol in combinatie met een veelheid van donkere of lichtere toonvarianten van diezelfde kleur. Dit is het kwaliteitscontrast. De toonvarianten verkrijgen hun waarde door de aanwezigheid van de zuivere kleur (Itten, 1970, p. 58). Het kwaliteitscontrast is een belangrijk gegeven in beelden met beperkt of monochromatisch kleurgebruik.

Het kwantitatieve contrast speelt een rol in het gevoel van evenwicht of onevenwicht in een werk. Itten verwijst naar de kleurentheorie van Goethe (1749-1832) die op basis van de lichtwaarden een harmonische verhouding tussen kleurvlakken berekende (id., p. 59). Volgens zijn berekening heeft paars driemaal het volume van geel nodig om een harmonische verhouding tot stand te brengen. Rood en groen zijn wat dat betreft evenwaardig. Een afwijking van deze verhouding veroorzaakt spanning en expressie. Aangezien de moderne kunst dergelijke regels wantrouwt wordt er vooral gelet op het persoonlijke palet van een kunstenaar.

Tenslotte is er het belangrijke koud-warm contrast. Itten verwijst naar proeven waaruit blijkt dat de kleuren een invloed hebben op de gemoedstoestand van mens en dier (id., p. 45)²³. Itten plaatst het sterkste koud-warmcontrast (oranjerood en blauwgroen) loodrecht op de as van het sterkste licht-donker contrast (geel en paars). Hij stelt dat algemeen gezien de kleuren geel, oranje, oranjerood, rood en paars-rood als warme kleuren worden beschouwd en dat geelgroen, blauwgroen, blauw, paarsblauw en paars als koude kleuren, maar:

een dergelijk onderscheid is echter zeer misleidend. Zoals de polen wit en zwart de lichtste en donkerste kleurtoon vertegenwoordigen en alle grijstonen slechts relatief licht of donker werken, al naar hun plaatsing tegenover lichtere of donkerder tonaties, zo zijn blauwgroen en oranjerood als polen van het koude en het warme altijd koud of warm, terwijl de kleuren, die in de kleurencirkel tussen hen beide liggen nu eens koud, dan weer warm lijken, al naargelang hun plaatsing tegenover warmere of koudere tonen. (id., p. 45)

Itten verwijst naar de talrijke uitdrukkingen die in verband met het koud-warmcontrast kunnen gebracht worden en ziet vooral de grote expressieve mogelijkheden van dit contrast (id.). Ook Arnheim haalt dergelijke uitdrukkingen aan en stelt dat we door de termen koud en warm eerder onze reactie op bepaalde kleurenmerken beschrijven net zoals we spreken van een koele of een warme persoonlijkheid. De eerste zal een afstand bewaren en de tweede zal ons tegemoet komen. Op een vergelijkbare wijze trekken koude kleuren zich terug, en treden warme kleuren naar voor.

Arnheim wijst er volgens mij terecht op dat men zeer voorzichtig moet zijn een expressieve waarde met een kleur te verbinden omdat vergelijkingen duidelijk maken dat de expressieve waarde van bijvoorbeeld geel in de ene cultuur keizerlijke verhevenheid uitdrukt en in een andere afgunst en hebzucht. Het is beter om na te gaan hoe kunstenaars concreet kleuren gebruiken om een bepaalde expressie uit te drukken. Het specifieke kleurgebruik, de materialiteit van het gebruikte medium of de uitdrukking van textuur, ruimte en concept worden ingezet als de uitdrukking van emotie, de suggestie van onbewuste drijfveren of fantasieën. Deze wijze van uitdrukken is eigen aan een bepaalde kunststijl of typisch voor een kunstenaar.

De verschillende uitdrukkingswijzen kunnen belangrijk zijn om kunstwerken te interpreteren maar kan niet als een repertorium van vaststaande waarden beschouwd worden om het gehele spectrum van de menselijke kunstproductie verklaren.

— 4.5.3

COMPOSITIE

Acton geeft een goede beschrijving van compositie die we als basis zullen gebruiken voor dit onderzoek:

Composition is the artist's method of organizing a subject, of deciding what to put in and what to leave out in order to make an effective picture. Whatever process the artist uses to achieve his or her design, it must be arranged to establish the main lines of direction. These are not lines in the literal sense, but a way of relating different parts of the composition together so that it forms a coherent whole. Much of the time this is done, not by measurement but by the fine judgment with the eye to get the picture to 'look right'. And, because it concerns the overall conception of the picture, the composition can often tell us a lot about what the artist is trying to communicate. (Acton, 2009, p. 1)

De compositie is op de eerste plaats het organiseren van het beeldvlak met de daaruit voortkomende connotaties. Hiervoor ontwerpt de kunstenaar een compositiestructuur die uniek is voor het werk. Bij het ontwerpen van die structuur kan hij zich baseren op talloze schema's die kunstenaars in de loop der eeuwen ontwikkeld hebben. Het meest bekende schema is dat van de gulden snede. De gulden snede is gebaseerd op de verhouding die het getal pi aangeeft: 1,618034... Hiermee kan men op een gegeven lijnstuk een punt bepalen dat een bijzondere harmonische waarde bezit. Een rechthoekig beeldvlak, en veruit de meeste prentenboeken bezitten een rechthoekig formaat, bezit in feite vier keer de verhouding van de gulden snede omdat men die kan bepalen op zowel de horizontale als de verticale lijnstukken die het beeldvlak. Omdat de voor deze studie geanalyseerde prentenboeken een staand A4-formaat hebben beperk ik mij tot de constructie van de gulden snede voor een staand A4-formaat (fig. 76) en, voor wat de spreads betreft, een liggend A3-formaat (fig. 77). Zo is in figuur 76 het punt gs1 is de gulden snede van het lijnstuk [CA] en het punt gs2 is de gulden snede van het lijnstuk [AC]. Het punt gs4 is de gulden snede van het lijnstuk [AB] en het punt gs3 is de gulden snede van het lijnstuk [BA]. De horizontalen en verticalen die vanuit elke gulden snede door het beeldvlak geconstrueerd kunnen worden, snijden elkaar op vier punten: in figuur 76 zijn dat respectievelijk 1, 2, 3 en 4. Deze punten bezitten voor het gegeven beeldvlak een bijzondere harmonische waarde. Hierbij moet nog opgemerkt worden dat de punten 2 en 4 zich rechts van de verticale middellijn van het vlak bevinden en, specifiek voor de cover van een boek, de westers georiënteerde leesrichting ondersteunen. Het punt 2 bezit hierbij de grootste kracht omdat het zich boven de horizontale middellijn van het beeldvlak bevindt. Dezelfde opmerkingen gelden voor figuur 77.

Een belangrijk element van het beeldvlak wordt vaak op punt 2 geplaatst. Vaak zullen ook de perspectieflijnen dit punt als vluchtpunt hebben. Vanuit de verhouding van de gulden snede zijn heel wat rechthoeken afgeleid die harmonische rechthoeken genoemd worden (Kwaspen, 2000, pp. 3-4). Kunstenaars verzinnen steeds weer nieuwe variaties op deze schema's. Ze kunnen die echter negeren en eigen structuren ontwerpen.

In het beeldvlak ontstaan richtingen of compositielijnen als gevolg van het aanbrengen van vormen. Dit zijn denkbeeldige lijnen die de vormen verbinden. De begrenzing van een vorm kan min of meer gelijk lopen met een compositielijn. De compositielijn kan ook ontstaan omwille van de positie van de vormen. Horizontale en verticale compositielijnen lopen parallel met de zijden van het beeldvlak²⁴ en snijden elkaar in een rechte hoek. Dit geeft een gevoel van herhaling en rust (Acton, 2009, p. 2) zoals in figuur 76. Figuur 77 toont dezelfde prent met een aanduiding van de compositielijnen. Diagonale lijnen bezitten een grotere dynamiek omdat ze een gevoel van onevenwicht veroorzaken en elkaar, en de beeldrand, in scherpe hoeken snijden. Figuur 80 toont de prent zonder de compositielijnen, figuur 81 toont de prent met compositielijnen. Gebogen compositielijnen bezitten de de grootste dynamiek zoals we kunnen zien in respectievelijk figuur 82 en 83.

Dit zijn uiteraard vereenvoudigde voorbeelden. Meestal bezitten prenten een combinatie van horizontale, diagonale en gebogen compositielijnen. Een

24 Prentenboeken met afwijkende vormen zoals ovaal of met de contour van een figuur buiten beschouwing gelaten.

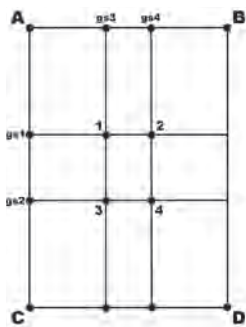


Fig. 76

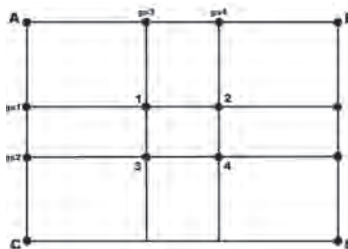


Fig. 77

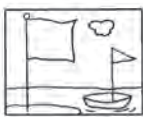


Fig. 78

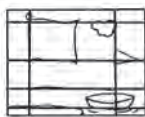


Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83

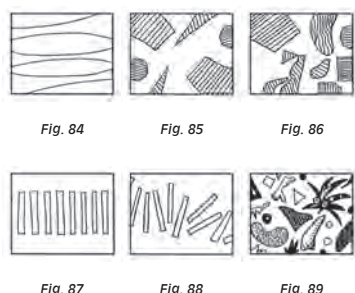
compositie bevat meerdere niveaus. Sommige compositielijnen en vormen beïnvloeden de structuur van het gehele beeld terwijl andere een meer beperkte invloed uitoefenen en eerder fungeren als tegenvorm of markeren de compositie van een beeldelement. Voor de analyse van prentenboeken volstaat het om een onderscheid te maken tussen een primair of dominant en een minder dominant of secundair niveau.

Een compositie streeft een coherent geheel na. Elke vorm in het beeldvlak moet een functie in relatie tot de andere vormen hebben zodat de compositie zonder die vorm haar evenwicht verliest. Een eenvoudige manier om coherentie te bekomen is het toepassen van de symmetrie. Vormen kunnen elkaar letterlijk spiegelen, zoals in figuur 55, of ze kunnen als elkaars tegengewicht gehanteerd worden. Acton (2009, p. 7) beschrijft hoe in het schilderij *Brieflezende vrouw in het blauw* (ca. 1660) van Johannes Vermeer (1632 – 1675) de donkerste en lichtste vormen op verschillende hoogtes min of meer diagonaal tegenover elkaar plaatst. In combinatie met symmetrie, de voornamelijk horizontale en verticale compositielijnen en het gebruik van de gulden snede, krijgt die werk een verstilde en evenwichtige uitstraling.

Om een gevoel van evenwicht te bekomen in een compositie die hoofdzakelijk steunt op gebogen lijnen of vormen gebruiken kunstenaars vaak het principe van de vorm en tegenvorm. Figuur 84 toont een regelmatig opgebouwde compositie op basis van gebogen lijnen volgens het principe van vorm en tegenvorm. Het evenwicht dat op deze manier bereikt wordt is dynamischer dan dat van een symmetrische compositie. Figuur 85 toont hoe vormen met hun diagonaal opgestelde tegenvormen ook een evenwicht kunnen bereiken. Dit wordt duidelijk als we figuur 85 vergelijken met figuur 86.

Het ritme in een compositie ontstaat doordat er verschillende contrasten op een wisselende wijze gecombineerd worden. Zonder minimaal contrast is er geen ritme mogelijk (Dewey, 2005, p. 173). Figuur 87 heeft een gelijkmatig ritme doordat het contrast tussen de balkjes en de tussenruimte constant blijft. Het ritme wordt dynamischer als de tussenruimte en richting van de balkjes voortdurend wijzigt. Dit kunnen we zien in figuur 88. Figuur 89 bezit een erg dynamisch ritme omdat de vorm, afstand en textuur voortdurend wijzigt.

Het afwisselen van de contrasten die ontstaan door specifieke vormen, kleuren en texturen te combineren geeft aan elk beeld een eigen uniek ritme.



— 4.6

DE VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE BEGRIPPEN

De prenten in een prentenboek zijn geconstrueerde beelden die, in samenwerking met de tekst, een verhaal vertellen. De in een prent voorgestelde situatie toont een fragment van het verhaal. De voorstelling refereert vaak aan voorgaande gebeurtenissen en loopt vooruit op wat zal volgen. Tenzij het expliciet de bedoeling is om een actie fotografisch te 'bevriezen', zullen de prenten in ruimere mate verwijzen naar tijd, ruimte en beweging dan een foto. Om beweging, en bijgevolg ook tijd en ruimte, in prenten te suggereren maken illustratoren gebruik van houdingen, ruimtes, lichtinvallen die niet realistisch zijn maar gaandeweg ontwikkeld zijn door de beeldende kunsten (Gombrich, 2002, p. 192) als een gecodeerd visueel teken. Het meest bekende voorbeeld hiervan zijn de bewegingslijntjes, maar Gombrich wijst ook op de meer subtiele suggesties van beweging. Hij geeft hiervan als voorbeeld het schilderij *Hilanderas* van Velasquez, die er in slaagt een bewegend spinnenwiel te schilderen zonder hulp van bewegingslijntjes (id.). De suggestie van beweging en tijd wordt in zowat alle onderzoeken van het prentenboek genegeerd. Een prent wordt meestal beschouwd als het artistiek equivalent van een foto, zij het dan een foto van een fictieve wereld, die tijd en handeling bevriest. Bijgevolg kunnen prenten op zich geen verhaal vertellen zodat het narratieve aandeel van de prenten onderschat wordt. Thiele (2002) en Kress en van Leeuwen (2006) vormen hierop een uitzondering. De visueel-narratieve en visueel grammaticale begrippen steunen op hun analyses.

— 4.6.1

BEELD



Fig. 90. Ontleend aan: Prinses Anna (2010)

Thiele (2002) beschrijft het narratieve potentieel van de prenten op basis van het monoscenische beeld en het pluriscenische beeld. Deze begrippen ontleent hij aan de theorie over visuele narrativiteit van Aron Varga. Thiele wijst er op dat de prenten steeds beïnvloed worden door de narratieve context van het boek. Dit betekent echter niet dat men het visueel-narratieve aandeel van elke prent op zich niet kan nagaan (id., p. 57). Het monoscenische beeld geeft een markante situatie van het verhaal weer, zoals bijvoorbeeld de openingsscène van *Dulle Griet* (2005) waar Greetje mensen van een toren naar beneden duwt. Prentenboekencovers bevatten vaak monoscenische beelden omdat ze de essentie van het verhaal trachten weer te geven zonder al te veel van het verhaal te onthullen. Een pluriscenisch beeld verenigt meerdere verhaallijnen door middel van verschillende handelende personages. De illustrator selecteert of groepeerdt daartoe personages en laat ze op een bepaalde manier handelingen uitvoeren. Hij laat ze in feite acteren zoals een regisseur dat zou doen (id., p. 60). De narratieve functie van regelmatig in beeld gebrachte nevenpersonages is uitgebreider dan die van personages die slechts één keer voorkomen. Eenmalig voorgestelde personages zijn echter belangrijk voor de vormgeving van een bepaalde scène. Het schrappen van deze personages zal de verhaallijn niet verstoren maar wel de compositie en de expressie van die scène. Thiele (2002) gaat voorbij aan het feit dat ook een abstract element een figuur kan zijn en dat een abstract element als motief een betekenis, en bijgevolg een narratief aandeel, kan hebben (Vanbergen, 1986, p. 62). In *Prinses Anna* (2010) wordt op systematische wijze de kleur oranje verbonden met de koningin en de kleur blauw met de koning. Die kleuren worden als motief gebruikt in de spread waar de koningin en de koning elkaar over de heuvel heen toeschreeuwen (fig. 90). De koning en de koningin worden in deze spread niet afgebeeld maar worden vertegenwoordigd door 'hun' kleur in de letters 'O'. Als de koning en de koningin scheiden, verhuist de koningin naar de linkerkant van de spread terwijl de koning naar de rechterkant verhuist. Deze oriëntatie wordt steeds gerespecteerd als er een interactie plaatsvindt tussen de koning en de koningin. Daarom wordt de oranje 'o' links in beeld gebracht en de blauwe 'o' rechts. De oriëntatie wordt op deze wijze ook als motief gebruikt die de interpretatie van de oranje en blauwe 'o' moet ondersteunen.

— 4.6.2

SEQUENS
EN MONTAGE

25 Jos de Mul vermeldt dat het formalistische standpunt van het New Criticism specifieke beoordelingscriteria met zich meebrengt die enkel betrekking hebben op de opbouw of de constructie van het werk (1990, p. 50).

26 'The habit of reading cause-and-effect relationships among pictures in a sequence is clearly' (Nodelman, 1988, p. 178).

Net zoals in een film wordt in een prentenboek de visuele verhaallijn opgebouwd door beeldreeksen die gerangschikt zijn op basis van een deelhandeling van het verhaal: dit is de sequens (Thiele, 2002, p. 68). Sequensen zijn tijdseenheden. Door het gebruik van sequensen kunnen verhalen zich ontvouwen in de tijd. De opeenvolging van de beelden in een sequens laat vaak meerdere interpretaties toe, ook al laten de prenten duidelijk zien wat er gebeurt (Thiele, 2003, p. 71). Deze meerduidigheid wordt door Nodelman niet geapprecieerd (Nodelman, 1988, p. 173). Zijn New Critics-achtige standpunt laat slechts één juiste interpretatie toe.²⁵ De mogelijkheid tot meerdere associaties is echter van cruciaal belang omdat het de visuele betrokkenheid van de lezer hierin tot uiting brengt:

Dennoch scheinen Bereitschaft und Fähigkeit des Betrachters, undeutige Sprünge zwischen den Bildern und narrative Zwischenräume durch eigene assoziative Leistung abzudecken, relativ groß zu sein. Wie bei der Abfolge von Filmbildern gibt es so etwas wie ein narratives Feld, in dem die einzelnen Bildszenen gedeutet werden. Die [...] verinnerlichten narrativen Schemata dürfen hier eine große Orientierungshilfe bieten. (Thiele, 2003, p. 72).

De beelden van een sequens worden zodanig gekozen dat de lezer ze kan verbinden: dit is de montage. De geselecteerde beelden bevatten immers niet alle informatie die de lezer gebruikt om zijn interpretatie te construeren. Net zoals bij het lezen van een tekst, zal de toeschouwer de 'open plekken' invullen. Als in een sequens de eerste prent een gezin toont dat zijn koffers pakt, de volgende prent een vliegtuig en de laatste hetzelfde gezin liggend aan een strand, dan zal de lezer de ontbrekende informatie invullen en deze sequens op een betekenisvolle wijze als sequens in het grotere geheel van het verhaal kunnen plaatsen. Meestal zal de lezer dit doen op basis van een oorzaak-gevolg relatie.²⁶ De lezer maakt bij dit invullen gebruik van cultureel bepaalde conventies, eigen beelden en ervaringen.

27 'In picture books, the visual rhythms created by sequential images of similar shapes often have a strong effect on the meaning of stories: they use the action of turning the page and viewing a series of pictures to support the meaning of the actions in the pictures' (Nodelman, 1988, p. 180).

28 Een reactioneel proces veronderstelt dat de participant die kijkt op een of andere manier over het gezichtsvermogen bezit.

Net zoals bij de filmmontage kan de illustrator sterke relaties tussen de verschillende prenten leggen door gebruik te maken van identieke vormen, houdingen of kleuren. In combinatie met de leesrichting en het omslaan van de pagina's ontstaat een dynamisch ritme dat kenmerkend is voor het prentenboek.²⁷

— 4.6.3 VISUELE REPRESENTATIEVORMEN

Een beeld wordt een narratieve representatie genoemd als het participanten toont die in een activiteit betrokken zijn. Die activiteit wordt visueel gevormd door een vector. Deze vector kan gevormd worden door lichamen, ledematen, attributen, werktuigen, objecten, kijkrichtingen of perspectieflijnen. Hij betreft de participanten in een actie en het beeld 'vertelt' die actie. Dit wordt het proces genoemd.

In een narratieve representatie kunnen we vier soorten processen onderscheiden. Voor drie procesvormen wordt dit onderscheid gemaakt op basis van de kenmerken van de vector dat de participanten betreft in een actie. De vierde vorm wordt gekenmerkt door de afwezigheid van een vector.

De eerste vorm is het actief proces. In een actief proces vertrekt er een vector vanuit een participant naar een andere participant. Dit proces kan duidelijker geanalyseerd worden als men de voorgestelde participant van wie de actie uitgaat als dader beschouwt en de andere voorgestelde participant tot wie de actie zich richt, als het doel. De dader is meestal de opvallendste participant in de prent. De tweede vorm is het reactioneel proces. In een reactioneel proces wordt de vector in het beeld gevormd door een niet fysiek aanwezige lijn van een participant, namelijk de kijkrichting.²⁸ De participant wordt door dat kijken betrokken bij een gebeurtenis of fenomeen: hij is een betrokkene. De betrokkene kijkt naar iets wat zijn interesse wekt. Dat kan om het even wat zijn: een persoon, landschap, (spiegel)beeld, handeling of gebeurtenis. Een derde procesvorm is het verbale of mentale proces dat uitgedrukt wordt door de verbinding van een participant met een tekstballon die een gesprek of gedachte weergeeft. Een participant wordt in dit proces door een vector verbonden met een inhoud uit een andere taalmodus namelijk de tekstuele. Een vierde vorm is het omgevingsproces. Beelden bevatten immers vaak allerlei minder belangrijke voorgestelde participanten die geen directe relatie hebben met elkaar. Er zijn geen vectoren die hen verbinden. Vaak zijn dit toevallige voorbijgangers of aanwezigen. Hun afwezigheid zal de essentiële processen en dus ook het narratieve gegeven niet verstoren maar belangrijke contextuele informatie zal verloren gaan.

Beelden kunnen ook personages voorstellen die niet in een of andere actie betrokken zijn. Deze personages doen niets, ze worden aan de lezer voorgesteld. Deze beelden zijn geen narratieve maar conceptuele representaties omdat ze geen actie representeren maar een taxonomie. De conceptuele representatie kent drie vormen.

Een eerste vorm is het classificatieproces. Dat verbindt de voorgestelde participanten op basis van een hiërarchie, oorsprong of gemeenschappelijke kenmerken of activiteiten. De hiërarchie in een beeldvlak is vaak gebaseerd op het principe van de denkbeeldige zwaartekracht die in een beeldvlak werkzaam is. Figuren die zich bovenaan in het beeldvlak bevinden bezitten een hogere energie omdat ze zich aan die denkbeeldige zwaartekracht onttrekken. Dit manifesteert zich duidelijker als er een horizon aanwezig is die het verschil tussen het aardse of concrete en het hemelse of ideële markeert. Het geeft aan hoog geplaatste elementen de connotatie van het volmaakte en aan de lager geplaatste elementen het onvolmaakte. Een voorbeeld van een afbeelding die de participanten verbindt op basis van een gemeenschappelijke oorsprong is een stamboom en een afbeelding op basis van een gemeenschappelijke activiteit is bijvoorbeeld de voorstelling van de componenten of leden van een netwerk.

Een tweede vorm van conceptuele representatie is het analytisch proces dat de participanten relateert als delen van een geheel. Het meest elementaire analytische proces is een visueel 'dit is ...'. Het 'dit is' vereist twee soorten participanten: de eigenaar en de attributen. De eigenaar is het geheel waarmee de andere participanten, de attributen, verbonden worden. De eigenaar is vaak een personage dat of een constructie die voorgesteld wordt. Personage of constructie kunnen

meerdere attributen 'bezitten'. De eigenaar of de constructie is vaak opvallend en gedetailleerd in beeld gebracht. Dit contrasteert met een vereenvoudigde omgeving of een vlakke achtergrond. Het portret is hiervan een duidelijk voorbeeld. Het bevat geen vector, het is niet narratief en geeft ook geen aanleiding tot classificatie. Het laat de kijkers wel toe om nauwkeurig en zonder schroom de kenmerken of attributen van de persoon na te gaan en allerlei bedenkingen te maken. Bovendien is de blik van de participant dikwijls naar de lezer gericht zodat er een fictieve relatie ontstaat tussen participant en lezer: de lezer wordt emotioneel betrokken. Een voorbeeld van een constructie is de doorsnede van een machine.

Symbolische processen tenslotte zijn ook een vorm van conceptuele representatie omdat ze geen vector bevatten. Ze drukken de identiteit of de betekenis uit van een voorgestelde participant. De eigenaar ontleent zijn betekenis door de relatie die ontstaat met zijn symbolisch attribuut. Een bekend voorbeeld van zulk een symbolisch proces is het aureool dat boven het hoofd van Rooms-Katholieke goden en heiligen afgebeeld wordt. De kunstenaar kan hierbij putten uit een immense hoeveelheid symbolisch geladen attributen die elke cultuur gedurende eeuwen heeft opgebouwd. Een eigenaar kan ook zonder attribuut uitgebeeld worden en krijgt zijn betekenis door de symbolisch geladen omgeving of handeling. Een voorbeeld hiervan is *Het Dodendeiland* (1880) van Arnold Böcklin (1827-1901). De indruk ontstaat dat de symbolische betekenis inherent is aan de drager.

De actieve en reactionele processen worden gekenmerkt door een bepaalde structuur en een bepaalde oriëntatie. De structuur van een proces is transactioneel als respectievelijk dader of betrokkene en doel of fenomeen zichtbaar en identificeerbaar zijn voor de toeschouwer. Een actief proces bezit een transactionele structuur wanneer er een overdracht is van een definieerbare dader naar een definieerbaar doel en een niet-transactionele structuur wanneer dader of doel niet zichtbaar zijn. Tussen deze twee uitersten zijn allerlei gradaties mogelijk. Soms is immers een stukje of helemaal niets van dader of doel te zien. De transactionele structuur vermindert of verdwijnt en dader of doel worden anoniem. In een reactioneel proces zijn de betrokkene niet afgebeeld zodat het een niet-transactionele structuur krijgt. In een reactioneel proces moet echter steeds een gedeelte van de betrokkene voorgesteld worden aangezien dit de voorwaarde is om een beeldelement als fenomeen te kunnen identificeren.

De overdracht of transactie in de beschreven processen bezit een oriëntatie. De transactie gaat uit van de dader of de betrokkene en richt zich op respectievelijk het doel of het fenomeen. Dit is een unidirectionele oriëntatie. Wanneer in een beeld twee participanten elkaar omhelzen zijn ze op basis van het actieve proces zowel dader als doel. De transactie vindt plaats in twee richtingen zodat de oriëntatie in dit geval bi-directioneel is. Hetzelfde geldt voor een reactioneel proces in het geval dat twee participanten elkaar aankijken. Ze zijn zowel betrokkene als fenomeen.

— 4.7

DE ARTISTIEKE BEGRIPPEN

De begrippen typus, modus en motief ontleen ik aan Vanbergen (1986). Het begrip typus slaat op een typische voorstelling zoals die van de heilige Franciscus, Roodkapje, de moeder of het stoute kind. Door vergelijking van de typus met de door een kunstenaar verwezenlijkte versie kan nagegaan worden in hoeverre de kunstenaar een voorstelling kopieert en wat de toegevoegde of gemanipuleerde elementen zijn. Toevoeging en manipulatie wijzen op een artistieke modus: de kunstenaar tracht een typische voorstelling op een subjectieve manier uit te drukken in plaats van bestaande voorbeelden zo goed mogelijk te kopiëren of te overtreffen. In één werk of in het gehele oeuvre van een kunstenaar duiken vaak beeldelementen op die niet vanuit de typus of de artistieke context kunnen geduid worden en op een subjectieve en vaak onbewuste inbreng van de kunstenaar wijzen. Motieven zijn eveneens een aanwijzing voor de artistieke houding van een kunstenaar. In de analyse van de prentenboeken wordt een onderscheid gemaakt tussen visueel-narratieve motieven en artistieke motieven. Een visueel-narratief motief

verleent een beeldelement een functie in het visueel vertellen van een verhaal. Vaak bezit zo'n visueel-narratief een symbolische betekenis of functioneert het als pars pro toto. Visueel-narratieve motieven steunen vaak op cultureel bepaalde betekenissen en worden zodanig gemanipuleerd dat ze in de narratieve context ingebed worden. Een klassiek voorbeeld is de suggestie van een hakenkruis op het moment dat in een verhaal een of andere dictator de macht overneemt. In *Prinses Anna* fungeren de zon en de maan als narratieve motieven voor de koning en koningin. In *Op zoek naar mij* fungeert de opdruk van Kitoko's T-shirt en de kralen van de halsketting van het zusje als visueel narratieve motieven. De vogel, de hond en de kooi zijn artistieke motieven omdat ze noch door het verhaal noch door de stijlwissel geduid kunnen worden.

— 5

PRENTENBOEKEN LEZEN ALS KUNST

— 5.1

ANALYSE VAN EEN CONVENTIONEEL PRENTENBOEK: PRINSES ANNA

Hedendaagse artistieke prentenboeken zijn vaak suggestief en complex zodat de lezer bij elke lezing nieuwe klemtonen en aspecten kan ontdekken en hij niet tot een sluitende en alles verklarende interpretatie kan of moet komen. De motor van het interpretatieproces is de interactie tussen de tekst en de prenten. Deze interactie ontstaat door de confrontatie van een literaire tekst met artistieke prenten en houdt in dat de wijze waarop het verhaal verteld en uitgebeeld wordt voorrang krijgt. Taal- en beeldspel krijgen de overhand op de overdracht van een inhoudelijke verhaallijn (Vloeberghs, 2000, p. 392). Schrijver en illustrator zullen eerder de specifieke mogelijkheden van tekst en beeld aanwenden in plaats van ze zoveel mogelijk op elkaar af te stemmen. Tekst en beeld zijn hierbij evenwaardige partners en kunnen in complexe en sterk wisselende verhoudingen ten opzicht van elkaar komen te staan. Zo kunnen tekst en beeld elkaar sterk ondersteunen op het vlak van setting of tijd maar niet op het vlak van de karaktertekening. De complexe structuur van artistieke prentenboeken laat toe dat de lezer steeds dieper in de betekenislagen van het boek kan doordringen en toont zijn hermeneutische activiteit. Het suggestieve karakter resulteert in verschillende lezingen omdat de lezer ertoe aangezet wordt eigenzinnige verbanden te leggen en persoonlijke associaties in zijn lezing te integreren. De heen- en weerbewegingen tussen tekst en beeld die de lezer maakt zijn ruimer en minder voorspelbaar in vergelijking met het heen en weer bewegen tussen tekst en beeld tijdens het lezen van bijvoorbeeld een didactisch prentenboek. Een uitgebreide analyse van de twee prentenboeken die in het kader van dit onderzoek gepubliceerd werden, tracht de complexe en wisselende tekst-beeldinteractie zo uitvoerig mogelijk te beschrijven en die in verband te brengen met de narratieve en artistieke kwaliteiten van de prenten. Om dit op een systematische wijze te doen, heb ik een analyse-instrument ontworpen dat uitgaat van de typerende tekst-beeldinteractie van een prentenboek (cf. 4). Hierdoor wordt duidelijk dat tekst en beeld telkens een aantal gemeenschappelijke elementen hebben die als vertrekpunt fungeren voor de eigen vertelling of voorstelling. Voor elke spread vat de analyse aan met het bepalen van de intensiteit van het interpretatieproces naar aanleiding van de gemeenschappelijke elementen van het tekst-beeldraakvlak. Op basis hiervan worden de tekst-beeldrelaties besproken aan de hand van de verhaalcategorieën personage, setting, tijd en handeling, vertelperspectief modaliteit en intertekstualiteit. Dit laat toe de wisselende en vaak sterk vertakte structuur van de tekst-beeldinteractie en de opbouw van de mentale ruimte in kaart te brengen. Het tweede onderdeel van de analyse gaat dieper in op de illustratieve kenmerken van de prent. Het bespreken van deze kenmerken laat toe om op een gedetailleerde wijze na te gaan hoe de illustrator personages, objecten en context vormgeeft en ze inzet om de visuele bijdrage aan het verhaal te leveren. Concreet worden de volgende kenmerken besproken: figuratie, expressie, lijnvoering, abstrahering en stileren en setting. Het derde onderdeel van de analyse behandelt de grafische begrippen vormgeving en druk. Hedendaagse prentenboeken maken vaak gebruik van de technologische mogelijkheden om tekst en beeld op een onconventionele manier te combineren. De flexibiliteit van digitale opmaak- en drukprocedés maakt het mogelijk om typografie en boekarchitectuur in functie van het verhaal aan te passen zodat ze een invloed kunnen uitoefenen

op de leeservaring. Het vierde onderdeel van de analyse behandelt de beeldende begrippen vorm, kleur en compositie. Deze begrippen zijn belangrijk om de indruk die een prent op de lezer maakt te beschrijven. Door de aandacht te richten op de kenmerken en de positie van de vormen in het beeldvlak, door na te gaan welke kleuren er gebruikt worden en welke kleurcontrasten ze veroorzaken en welke compositielijnen het beeld domineren, wordt de constructie van de prent belicht. Hierdoor neemt de lezer afstand van het tafereel en kijkt hij op een abstracter niveau. Dit is de voorwaarde om beeldspel en eventuele verwijzingen te onderkennen. Het vierde onderdeel bespreekt de narratieve en betekenisvormende kenmerken van de prent. Achtereenvolgens wordt de prent als scenisch beeld, als sequens en als visuele representatievorm besproken. Tenslotte komen de artistieke kwaliteiten besproken aan de hand van de begrippen typus, modus en motief zodat de lezer zich bewust wordt van de esthetische kwaliteiten van de prent.

In het begin van de analyse komen figuratie, lijnvoering, abstrahering en stileren, perspectief en belichting aan bod. Tenzij deze kenmerken wijzigingen ondergaan worden ze niet opnieuw ter sprake gebracht. Dit geldt ook voor de grafische begrippen vormgeving en druk. De analyse volgt een vast patroon en gaat uit van de tekst-beeldinteractie die, zoals in het eerste deel van dit proefschrift wordt beschreven, door onderzoekers als uniek voor het prentenboek wordt bestempeld. Deze interactie is het vertrekpunt om na te gaan hoe tekst en beeld op elkaar inhaken, en dus welke elementen ze gemeenschappelijk hebben, en op welke manier ze een eigen bijdrage leveren. De uitgebreide analyses leggen de klemtoon op de narratieve en esthetische invloed van de prenten om enerzijds de leemte, als gevolg van de talige dominantie in het onderzoek naar de tekst-beeldinteractie van het prentenboek, aan te vullen en anderzijds omdat uit onderzoek blijkt dat jonge lezers alert zijn voor de narratieve en esthetische kenmerken van de prenten. Dit betekent niet dat ik de narratieve en literair-esthetische inbreng van de tekst minimaliseer. Deze thematiek valt buiten dit onderzoek en werd reeds uitvoerig belicht door onder andere de studie van Van der Pol (2010). Het begrippenapparaat en de structuur van de analyses zijn beïnvloed door mijn onderwijsactiviteit en mijn artistieke praktijk als illustrator. Het omgekeerde geldt evenzeer: het ontwikkelen van het analysemodel en zijn begrippen heeft

Ik zal nu overgaan tot de analyses van de prentenboeken die in het kader van dit onderzoek ontworpen, uitgevoerd en gepubliceerd werden: *Prinses Anna* en *Op zoek naar mij*. Als eerste komt *Prinses Anna* aan de beurt. Het boek vertelt het verhaal van het kleine prinsesje Anna dat geboren wordt en opgroeit in een sprookjesachtige omgeving. Als ze zes jaar is krijgen haar ouders ruzie en scheiden ze. De koningin en koning verdelen de inboedel en gaan apart wonen. Voor de prinses wordt een verblijfsregeling getroffen. De ene week woont ze bij de koning en de andere week bij de koningin. De prinses kan de scheiding moeilijk aanvaarden en tracht haar ouders te verzoenen. Ze gaat daarin zover dat ze zichzelf begint te verdelen. De ruzie tussen de ouders escaleert en de prinses roept de hulp in van de fee. Die kan echter nauwelijks hulp bieden. De koning en de koningin komen tot het besef dat ze hun dochter verliezen als ze hun houding niet veranderen. Ze beloven de zorg die elke ouder aan haar wil geven te respecteren. Bovendien willen ze de wekelijkse wissel voor Anna makkelijker maken. Anna stelt haar voorwaarden voor: aleer hiermee in te stemmen. Ze wil haar eigen plekje.

Het verhaal heeft een klassieke opbouw en wordt chronologisch verteld. Nadat de belangrijkste personages geïntroduceerd zijn, ontstaat er een conflict. Het hoofdpersoon tracht het conflict tevergeefs op te lossen zodat de spanning toeneemt en een climax bereikt. Het inzicht en schuldbesef van de beide antagonisten brengt de oplossing. De eindsituatie brengt een nieuw evenwicht. De personages en gebeurtenissen in de prenten en in de tekst verwijzen naar het genre van het sprookje. Het thema van de scheiding en de verblijfsregeling van Anna verwijzen naar de hedendaagse realiteit. De gebeurtenissen hebben een causaal verband. Het verhaal bevat enkele tijdssprongen in tekst en beeld. Het deel dat aan de scheiding vooraf gaat, wordt verteld in de verleden tijd en wisselt naar de tegenwoordige tijd wanneer de prinses naar haar vader gaat. Vanaf dat moment volgt de lezer prinses Anna op de voet. *Prinses Anna* is in hoofdzaak een conventioneel prentenboek en bevat slechts enkele postmoderne kenmerken zoals de gelegenhedenverwijzingen naar het werk van Rogier van der Weyden (1399-1400 – 1464), Bruegel de Oude

en Giotto, het verweven van elementen van het sprookjesgenre met een actueel thema en het feit dat heel wat tekst-beeldrelaties complementair zijn. Het verhaal is iets uitgebreider dan gebruikelijk: 38 pagina's in plaats van 32. Het boek heeft een klassiek staand A4-formaat. De voorbereidende schetsen werden echter op een liggend A4-formaat gemaakt. Omdat het verhaal kenmerken heeft van een sprookje pleitte de uitgeefster tijdens de voorbereidende besprekingen ervoor om een klassiek boekenformaat te kiezen. Het boek heeft ook een klassieke boekarchitectuur en bevat geen flappen of beweegbare onderdelen.

De analyse van *Prinses Anna* volgt een vast stramien. gaat uit van de tekst-beeldinteractie die, zoals in het eerste deel van dit proefschrift wordt beschreven, door onderzoekers bestempelen als uniek voor het prentenboek wordt beschouwd. Deze interactie is.

Eerst komen de begrippen in verband met de tekst-beeldinteractie aan bod. Vervolgens worden de illustratieve, grafische, de beeldende, de visueel-narratieve en visueel-grammaticale begrippen en tenslotte de artistieke begrippen behandeld. In het begin van de analyse komen figuratie, lijnvoering, abstrahering en stileren, perspectief en belichting aan bod. Tenzij deze kenmerken wijzigingen ondergaan in het boek worden ze niet opnieuw ter sprake gebracht. Dit geldt ook voor de grafische begrippen vormgeving en druk.

— 5.1.1

COVER

— 5.1.1.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 91

De cover toont een jonge prinses die een tekening maakt in het gezelschap van een konijn. Beiden bevinden zich bovenaan in het beeldvlak. Onderaan bevindt zich een donker beeldvlak waarop de titel, de auteurs en de uitgever vermeld worden. De titel geeft de afgebeelde figuur een naam en de identiteit van een prinses. Het element 'prinses' kan als element van het tekst-beeldvlak beschouwd worden. Hier haken de illustratie en tekst op elkaar in. De tekst-beeldrelatie is voor dit aspect redundant omdat het woord 'prinses' een bevestiging krijgt door het afgebeelde kroontje. Het uiterlijk van de prinses, haar houding, handeling en gemoedsgesteldheid worden enkel visueel getoond. Ook de knuffel, zijn uiterlijk, houding en gemoedsgesteldheid, en de setting zijn enkel visueel aanwezig. De tekst-beeldrelatie is complementair voor wat betreft de categorieën personage, setting en tijd & handeling. Het interpretatieproces is intensief: de lezer krijgt weinig aanknopingspunten aangereikt. Aangezien de tekst niet verhalend is, kan er geen uitspraak gedaan worden omtrent de tekst-beeldrelatie voor de categorieën vertelperspectief en modaliteit. De prent en de tekst bevatten geen intertekstuele elementen. De mentale ruimte die de cover oproept is, in tekstueel opzicht, die van een prentenboek, gemaakt door twee auteurs en uitgegeven door een bepaalde uitgever, waarin een prinses genaamd Anna, waarschijnlijk een belangrijke rol zal spelen. Aangezien de cover van een prentenboek bedoeld is om de lezer uit te nodigen het boek ter hand te nemen, zal het samenspel tussen tekst en beeld op de cover in de eerste plaats een ruimte creëren waarin herkenning en verwachting domineren. De lezer die de cover van *Prinses Anna* bekijkt, herkent, tekstueel en visueel, meteen een prinses. Het beeld beantwoordt niet meteen aan het rozige cliché van een gelukkige prinses en roept vragen op zoals: Naar wat kijkt de prinses en waarom kijkt ze bedrukt? Is het een knuffel of een echt konijn? Waar bevinden ze zich? Waarom maakt de prinses een tekening? Wat is er gebeurd? Op deze wijze komt de verwachting tot stand dat, door het boek te lezen, deze vragen opgelost kunnen worden en maakt de lezer zich klaar om de mentale ruimte van het prentenboek te betreden.

— 5.1.1.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De cover toont een prinses met de lichaamskenmerken van een zesjarig kind. Het hoofd neemt een dominante positie in. In vergelijking met een reëel kind van die leeftijd, is het hoofd te groot getekend. De ogen staan ook te ver van elkaar. De wenkbrauw, die van beide ogen of van een oog, wordt verbonden met het volume

1 De term 'focalisator' wordt in de analyses voorbehouden voor de visuele externe focalisator. Wanneer in de analyse de tekstuele focalisator bedoeld wordt, wordt de term 'tekstuele focalisator' gehanteerd.

van de neus. Hierdoor krijgt het gezicht een dynamisch accent. De ogen zijn vrij realistisch uitgewerkt en bevatten een lichtpuntje dat de blik levendig maakt. Het lichtpuntje laat ook toe de blik nauwkeurig te richten en verleent die een bepaalde expressie. De handen zijn, ook weer in vergelijking met een reëel kind, te klein. Door deze verhouding in de figuratie toe te passen, krijgt de figuur een uitgesproken kinderlijk uitstraling en wordt de klemtoon gelegd op het hoofd van het personage; wat het denkt en voelt. Deze figuratieve kenmerken typeren mijn stijl en worden consequent toegepast doorheen het gehele boek. Voor de volwassen personages worden de reële verhoudingen gerespecteerd, met uitzondering van de handen en de ogen, die worden steeds te klein weergegeven. De afstand tussen de ogen is ook steeds te groot. Deze kenmerken typeren mijn stijl en zorgen ervoor dat de volwassen personages verwant worden met de kinderlijke personages. De mimetische intentie van de focalisator¹ is daarom lager dan die van de verteller – die gebruikt de objectieve, mimetische termen 'prinses' of 'koning' – zodat er qua modaliteit een uitbreidende beeld-tekstrelatie ontstaat. Die blijft gedurende het ganse boek gehandhaafd.

Het kroontje maakt duidelijk dat de figuur op de cover een prinses is. Ze kijkt tegen de leesrichting in naar een bepaald punt buiten het beeldkader. Hierdoor wordt gesuggereerd dat ze terugkijkt in het verleden op het moment dat ze de tekening maakt. Haar knuffel, en wit konijn dat naast haar zit, kijkt naar de lezer met een eerder zorgelijke blik. Het konijn heeft een gelijkaardige figuratie: groot hoofd en kleine poten. Het konijn vraagt de lezer om medeleven. De oren zijn omhoog gericht om de aandacht te trekken. De lijnvoering is niet prominent, tenzij in details zoals het haar, de handen en de ogen. Personages en objecten worden vooral door kleur- en textuurcontrast afgezonderd maar blijven een onderdeel van de context. De illustratie heeft een kleine graad van abstractie. De stilering verwijst naar mijn eigen stijl met uitzondering van de textuur van de blouse van de prinses en de plooi van haar jurk. Die verwijzen naar het werk van de Vlaamse Primitieven, meer bepaald naar Rogier van der Weyden. De weergave van de textuur en plooi van stoffen geeft een tactiele ervaring die door de Vlaamse Primitieven aangewend werd om hun personages een haast tastbare aanwezigheid te verlenen (Janson & Janson, 2004, p. 513) en die ik door deze gelegenheidsverwijzing in mijn prent integreerde. De tastbare aanwezigheid wordt gebruikt om de realistische elementen van de figuratie te ondersteunen. Hierdoor ontstaat er op het vlak van modaliteit een verschuiving naar het mimetische en is er sprake van intertekstualiteit. De rijke textuur en plooi van de jurk getuigen ook van weelde en verwijst naar de rijkdom van de koninklijke hofhouding. De setting laat een beperkte ruimte zien: een voorplan, een middenplan en een achterplan. Het voorplan is een donkerbruin vlak dat de tekst bevat terwijl het middenplan de tekenende prinses en haar knuffelkonijn toont. Door de knuffel naast de prinses in beeld te brengen en haar te laten tekenen, roept het middenplan een kinderlijke leefwereld op. Anna tekent twee personages die elkaar omarmen. Ze dragen allebei een kroon zodat ze mogelijk de ouders van de prinses zijn. De prinses heeft ook een muzikant, een kok, een kasteel, bomen en een zon getekend. De tekening bevat enkele kleine vormen waarvan de functie niet duidelijk is. Het middenplan staat in contrast met het donkerbruine vlak van het voorplan waar tekstfragmenten doorheen schemeren. Het achterplan suggereert een blauwe lucht met daaronder nog een klein streepje van het bruine vlak. Dit om aan te geven dat de prinses en haar knuffel zich bovenop het bruine vlak bevinden. De prinses is bijna klaar met haar tekening. De grootte van het tekenblad en wat er al getekend is, suggereren een bepaald tijdsverloop. De prinses moet al een hele poos aan de tekening gewerkt hebben. De prominente plaats van de tekening geeft aan hoe belangrijk die voor de prinses is. De voorstelling bevat een diffuus licht. De belichting wordt gebruikt om de personages en objecten te definiëren en ondersteunt de notie van een beperkt tijdsverloop. Het volume, als gevolg van die belichting, is beperkt tot de personages. Het tekenblad en het bruine vlak bevatten geen schaduwen van de prinses of het konijn. Hierdoor lijken ze wat te zweven. De cover heeft een opbouw die de suggestie van ruimte van boven naar onder stelselmatig reduceert. De blauwe lucht bezit een oneindige ruimte, de personages van het middenplan een beperkte ruimte en het bruine vlak, tenslotte, bezit geen ruimte zodat het geschikt is de tekst erop te plaatsen.

— 5.1.1.3

**GRAFISCHE
ANALYSE**

Het boek heeft een staand A4-formaat – de kaft is uiteraard iets groter – met een harde kaft en, in tegenstelling tot de meeste prentenboeken, een mat oppervlak. Het lettertype voor de titel bootst een schrijffletter na. Letters 'P' en 'A' zijn echter van een ander lettertype, een schreefhebbende boekletter. De letter 'A' staat bovendien niet cursief zodat ze door haar verticale lijn met de erop volgende letters contrasteert. De beginletters hebben een sierlijke krul waardoor ze verwijzen naar het klassieke beeld van de ganzenveer waarmee sprookjes geschreven worden. De namen van de auteurs zijn gezet in het lettertype van de tekst van het boek: een moderne schreeffletter met het karakter van een boekletter. Voor de aanduiding van de uitgever wordt uiteraard het kenmerkende lettertype behouden. Het kleurcontrast van de tekst zorgt ervoor dat het woord 'Anna' onmiddellijk opvalt. Haar naam heeft een kleur die sterk lijkt op die van haar kroontje en haar het tekenblad. Het woord 'Prinses' en de namen van de auteurs zijn in een blauwe kleur gedrukt die verwijst naar de blauwe luchtpartij bovenaan de cover. Door het contrast met de donkerbruine achtergrond komen alle letters duidelijk naar voor maar het licht-donker contrast en de relatie met het grote tekenblad springt de naam Anna er direct bovenuit. De blauwe kleur wordt ook gebruikt voor de schutbladen en de gekleurde kapitalen die in het begin van het verhaal en op het einde gebruikt worden. De rode kleur die voor de benaming van de uitgever werd gekozen zorgt ervoor dat die discreet op de achtergrond blijft. De voorstelling is in een kader geplaatst zodat beklemtoond wordt dat het een prent is. De groene kleur van het kader is dezelfde als die van het woord 'Anna' zodat er een sterk grafische relatie tussen het boek (de rand van het boek) en haar naam ontstaat.

— 5.1.1.4

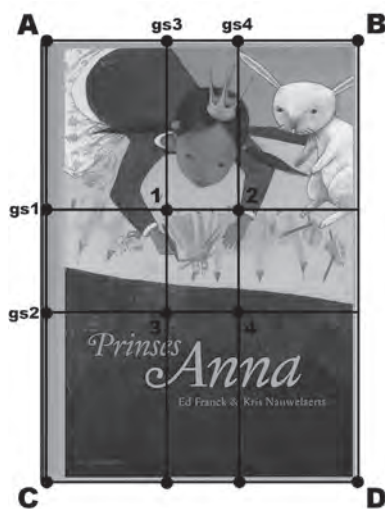
**BEELDENDE
ANALYSE**

Fig. 92

De hoofdvormen van de cover zijn het bruine grondvlak, het tekenblad, de prinses en haar knuffel. Grondvlak en tekenblad herhalen dezelfde diagonale begrenzing. De kleinere tegenvormen zijn de diagonaal van het bovenlichaam van de prinses en die van het konijn. Kenmerkend in de compositie zijn ook de tegen elkaar opgestelde vormen van de armen. De compositie is opgebouwd in drie delen. Het grondvlak met de tekst is het laagste deel. Het middendeel is de tekening waarop de geïdealiseerde gezinssituatie wordt afgebeeld. Het bovenste deel van de compositie toont de prinses, haar knuffel en een stukje heuvel en een blauwe hemel. Het kleurencontrast lijkt de prinses en haar knuffel te laten zweven boven het bruine vlak. Toch worden ze verbonden door de smalle bruine vorm die aangeeft dat ze aan de gegeven situatie gebonden zijn; ze komen net niet helemaal los. Dit wordt ondersteund door de negatieve vorm van de luchtpartij die beide personages verbindt. De ruimtelijkheid van de luchtpartij drukt de personages terug naar de heuvel.

De prinses en het konijn worden verbonden door de vormelijke gelijkenis van respectievelijk de staartjes en de oren. Het belangrijkste kleurcontrast op de cover is het licht-donker contrast. Ook het contrast tussen de warme kleuren (rood, bruin, oker en geel) en het koele wit en blauw is, zowel in het bovenste deel van de compositie als het tekstvlak belangrijk. De compositie is opgebouwd uit diagonalen. De belangrijkste zijn die van de bovenzijde van het bruine grondvlak, de zijden van het tekenblad en de compositielijn die loopt vanuit het rechterstaartje van Anna via de smalle bruine vorm naar het konijn. Het evenwicht ontstaat door de volgende tegenstelde diagonale compositielijnen: de begrenzing van de blouse en de jurk, de compositielijn die ontstaat door de positie van de hoeken van de ellebogen te verbinden met de voorpoten van het konijn en tenslotte de compositielijn die vertrekt in de armen van de koning en doorloopt via Anna's hand, de kantelen, het potlood en de achterpoot van het konijn. Deze compositielijnen hebben een korter interval dan de dominante compositielijnen van het bruine grondvlak en het tekenblad. Ze zorgen voor een hoger ritme en contrasteren met het tragere ritme van de dominante lijnen. De tekening bezit nog een bijkomend ritme door de variatie met horizontale lijnen en de aparte textuur van de potloodlijnen. De lijn waarop de koning en de koningin en de torens, rechts van de steunende

arm, werden afgelijnd, geeft de gulden snede aan van hoogte van het boek. Het ouderpaar en het kasteel worden verbonden met de meest gunstige en aangename vlakverdeling van het beeldformaat van de cover. De puntige driehoeken van de torens vormen een visuele 'verdediging' tegenover het bruine grondvlak. Het ritme in het onderste vlak valt vrijwel stil om de grafische tekens van de tekst beter tot hun recht te laten komen. Wanneer de constructie van de gulden snede (cf. 4.4.3) op de illustratie van de cover wordt toegepast, zien we dat de prinses en haar knuffel zich boven het lijnstuk gs 1 bevinden. De handen van de prinses krijgen door de nabijheid van de punten 1 en 2 een klemtoon.

— 5.1.1.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De cover is een monoscenisch beeld dat een markant ogenblik weergeeft. De prinses heeft haar tekening bijna afgewerkt.

De prent bevat twee narratieve representaties. De arm van de prinses is een vector die de actie van het tekenen uitbeeldt. De tekening is het doel en de prinses is de dader. Beide zijn in beeld zodat het een actief proces met een transactionele structuur betreft. De prinses kijkt echter niet naar de tekening zodat men kan aannemen dat ze even gestopt is. Het gesuggereerde tijdsverloop laat toe dat de figuur van de prinses ook als betrokken participant fungeert. Ze kijkt naar een fenomeen dat niet in beeld is zodat dit een reactioneel proces is met een niet-transactionele structuur. Het konijn doet niets, het kijkt de lezer aan. Dit is eveneens een reactioneel proces met dit verschil dat het konijn de lezer vraagt een fictieve relatie aan te gaan. Het feit dat het konijn de lezer aankijkt, zorgt opnieuw voor wijziging in de modaliteit: is het een echt konijn, een echte knuffel of een pop uit een sprookje die menselijke trekken heeft?

Zoals in de vorige paragraaf reeds werd besproken, bestaat de compositie uit drie delen. De hiërarchie in het beeldvlak (cf. 2.5.4.1) verleent aan het onderste deel de connotatie van wat aards of gegeven is: de scheiding met daaraan verbonden de verblijfsregeling en het verdriet van Anna. Het middendeel krijgt de connotatie van centraal rustpunt: dat is de tekening van de prinses waarin de geïdealiseerde gezinssituatie wordt voorgesteld. Het bovenste deel van de compositie krijgt de connotatie van het ideale: de prinses en haar knuffel trachten boven de gegeven situatie uit te stijgen door hun wil om die te veranderen.

De prinses kijkt tegen de leesrichting in naar een bepaald punt uit beeld. Door haar houding lijkt ze eveneens vanuit de linkerzijde in beeld te komen en naar de rechterzijde gericht te zijn. In de westerse cultuur zorgen de connotaties in verband met de leesrichting ervoor dat de linkerzijde van een beeld geassocieerd wordt met het gekende en de rechterzijde met het onbekende. De prinses kijkt hierdoor in het verleden.

— 5.1.1.6

ARTISTIEKE ANALYSE

De typische voorstelling van een prinses wordt niet geheel gevolgd zodat de verwachting van de lezer erop gericht wordt dat het prentenboek geen klassiek prinsessenverhaal zal bevatten. Enkele elementen voldoen aan de typische voorstelling: het kroontje, de lange jurk en de blouse met de rijke textuur. De zwarte staartjes wijken af van de blonde, golvende lokken van de typische voorstelling. Ook het tekenen is afwijkend want het toont het personage in een gewone activiteit. De zwarte haarkleur geeft ook aan dat het verhaal sombere passages bezit. Het knuffelkonijn bezit menselijke trekken: het richt zijn blik en bezit een expressie. Hierdoor krijgt het een status tussen een attribuut en een personage.

— 5.1.2

SCHUTBLADEN

De schutbladen voorin en achterin het boek hebben een egale blauwgrijze kleur. Deze kleur wordt op de cover gebruikt voor het woord 'Prinses'. Deze kleur wordt hierdoor verbonden met de figuur van de prinses. Dezelfde kleur zal gebruikt worden voor de versierde kapitalen in het begin en het einde van het verhaal.

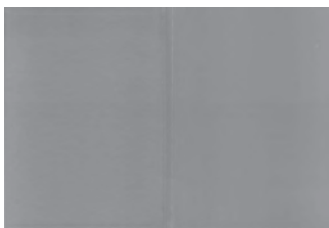


Fig. 93

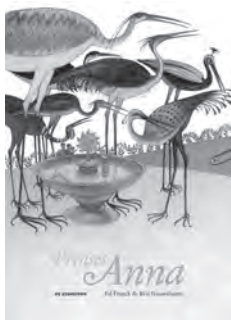


Fig. 94

— 5.1.3 TITELPAGINA

— 5.1.3.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

De titelpagina vraagt een uitgebreider interpretatieproces dan de cover zodat de tekst-beelddynamiek stijgt. De tekst is een herhaling van de cover. De titelpagina toont een andere setting en de prinses en haar knuffel zijn niet in beeld. De lezer krijgt op visueel vlak informatie aangeboden die hij niet onmiddellijk kan verbinden met die van de cover. Er is geen gemeenschappelijk raakvlak tussen tekst en beeld. De interpretatiedriehoek van de tekst kan niet geïntegreerd worden in die van de prent zodat de lezer zijn interpretatie van de titelpagina moeten isoleren tot hij meer informatie krijgt. De tekst-beeldrelatie is voor de categorieën personage, setting, tijd & handeling en modaliteit contrapuntisch. De ruimte wordt uitgebreid door de nieuwe informatie en de verwachting wordt hoger gespannen omdat de lezer met meer vragen dan antwoorden blijft zitten.

— 5.1.3.2 ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De illustratie toont een deel van de paleistuin met exotische fantasievogels bij een fontein. Alle vogels kijken naar iets wat zich buiten het beeldvlak bevindt. Ze kijken met de leesrichting mee. De vogels en de fontein staan op het voorplan. Op de achtergrond zijn een vader en moeder met een baby, struiken en een gebogen groen vlak te zien. De baby wijst naar hetzelfde punt als waar de vogels naar kijken. De struiken fungeren als decoratieve begrenzing van de tuin. De stileren van de struiken verwijst naar de Vlaamse Primitieven. Zij representeren in hun schilderijen een wereld waarin elk detail duidelijk te onderscheiden is. De struiken in de prent tonen een duidelijke, structuur waarin elk blaadje onderscheiden kan worden. In de fontein is een beeld van een zon en een maansikkel te zien. De beeldjes staan naast elkaar en de zon kijkt naar de maan. Het beeldje van de zon staat op een cilindervormig voetstuk met een stervormige decoratie. Setting en belichting suggereren een onbepaalde dag. De figuratie, grootte, kleur en patroontekening van de vogels geeft aan dat het fantasiewezens zijn (niet-mimetisch). De personages en de fontein verwijzen eerder naar een mogelijke realiteit (mimetisch). Op deze wijze ontstaat er een mix van fantasie en realisme dat kenmerkend is voor het gehele prentenboek.

— 5.1.3.3 GRAFISCHE ANALYSE

De titel wordt in hetzelfde lettertype als de cover herhaald en wat lager gepositioneerd. De kleuren zijn echter verwisseld. Door de lichte ondergrond valt ook hier weer het woord 'Anna' onmiddellijk op. Auteurs en uitgever staan op gelijke lijn helemaal onderaan en zijn in het zwart gedrukt. Het boek is in offset gedrukt op mat papier.

— 5.1.3.4 BEELDENDE ANALYSE

De hoofdvormen van de titelpagina zijn de groep vogels met de fontein, de achtergrond en het lichtgroene vlak waarop de titel vermeld wordt. De compositie is op een gelijkaardige manier opgebouwd als de cover. Het lichtgroene vlak is bovenaan begrensd door een gebogen lijn. Het donkergroene vlak met de struiken fungeert als kleinere tegenvorm door de gebogen begrenzing in tegenovergestelde richting. De gebogen lijnen worden herhaald in de ruggen, buiken, halzen en snavels van de vogels. Het deel met de vogels bevat het grootste contrast qua kleur (kleur-tegen-kleur) en ritme en trekt de aandacht. Het onderste lichtgroene deel is licht en doorschijnend waardoor de vogels lijken te zweven. De sombere sfeer van de cover maakt plaats voor een aangename en fantastische sfeer.

— 5.1.3.5

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

De prent is een monoscenisch beeld dat de aanzet geeft voor het verhaal en bevat meerdere narratieve representaties. De vogels en het gezin met de baby kijken immers naar een fenomeen buiten beeld zodat de narratieve representaties een relationeel proces bevatten met een niet-transactionele structuur. Dit geldt ook voor de wijzende baby, met dit verschil dat het een actief proces betreft, vanwege de wijzende arm die als vector fungeert. De zon kijkt naar de maansikkel. Dit is een narratieve representatie met reactioneel proces, een transactionele structuur (de maansikkel is het fenomeen). De niet alledaagse omgeving, de fantastische vogels en de fontein met de beeldjes van de zon en de ster roepen een mysterieuze sfeer op zodat de setting ook bepalend wordt voor de interpretatie van de prent. Er is bijgevolg sprake van een conceptuele representatie met een symbolisch proces.

— 5.1.3.6

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

De prent vermengt realisme en fantasie. De vogels zijn fantasiewezens maar worden op een conventionele wijze voorgesteld: ze bezitten volume en kenmerkende elementen zoals veren, poten, snavels. De setting is niet realistisch: de lichtgroene en donkergroene vormen lijken eerder vlak en decoratief, net zoals de struiken. De fontein is realistisch. De weerspiegeling van het metaal en het water zorgen voor een geloofwaardige voorstelling. In de fontein staan twee beeldjes. Die vormen de aanzet voor het ontwikkelen van drie visueel narratieve motieven. De zon zal als symbool voor de koningin ontwikkeld worden, de sikkel en de ster als symbolen voor de koning.

— 5.1.4

**EERSTE
SPREAD**

— 5.1.4.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Het interpretatieproces van deze spread is minder intensief dan dat van de titelpagina. Een aantal tekstueel aangebrachte elementen worden visueel herhaald. Dit geldt voor de koning, de koningin, de prinses, het bed en de fee. Ook de handeling – het huilen – wordt herhaald. Deze elementen behoren tot het tekst-beeldraakvlak en zorgen ervoor dat de tekst-beelddynamiek afneemt. De tekst, in onvoltooid verleden tijd, wordt verteld door een extradiëgetische verteller en begint met 'Prinses Anna'. De tekst verwijst hierdoor expliciet naar de cover en titelpagina. De taakverdeling tussen tekst en beeld is conventioneel: de tekst vertelt in welke omstandigheden de prinses geboren wordt en de prent toont die. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend voor de categorieën personage en handeling. De suggestie van tijd in deze prent is beperkt tot het huilen. De lezer kan het spoor van de tranen via de opeenvolgende gezichten in een vloeiende beweging volgen. De tekst heeft een groter tijdsverloop dan de prent en legt de klemtoon op het sprookjesachtige van Anna's geboorte maar relateert dit door te stellen dat zo iets voor elke prinses geldt. De tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd & handeling is uitbreidend. De tegenstelling tussen het huilen van geluk en van de honger zorgt eveneens voor een relativerende, humoristische noot. Er worden ook nieuwe elementen – de personages op de achtergrond – en gekende visuele elementen getoond: de struiken en de groene grasvlakte in de achtergrond. Er is sprake van een uitbreidende beeld-tekstrelatie voor de categorie setting. De struiken en de groene grasvlakte verwijzen duidelijk naar de titelpagina. De lezer kan hieruit opmaken dat de titelpagina een deel van het kasteeldomein toont. De tekst is expliciet voor wat het aantal kaarsen en kamers betreft. Die worden echter door de prent, gezien de enorme aantallen, gesuggereerd. Het mimetische aspect van de tekst wordt in dit geval niet door het beeld gevolgd. Het beeld geeft een samenvatting en krijgt hierdoor een diëgetisch aspect. De prent haakt in op het laatste gegeven van de tekst, het huilen, en sluit daardoor aan bij de chronologisch verlopende verhaallijn. De beeld-tekstrelaties



Fig. 95

van deze spread zijn overwegend uitbreidend omdat de prent de gemeenschappelijke elementen gedetailleerd en atypisch in beeld brengt en zo de tekstuele betekenissen uitbreidt. Deze spread zorgt er voor dat lezer een aantal antwoorden krijgt op zijn vragen. Zijn verwachtingen worden deels ingelost. De tekstuele verteller en focalisator ondersteunen de visuele focalisator. Beide bevestigen ze de gebeurtenissen en de sprookjesachtige sfeer zodat er voor de categorieën vertelperspectief en modaliteit sprake is van een redundante tekst-beeldrelatie. Voor beide laatstgenoemde categorieën blijft de tekst-beeldrelatie voor alle volgende spreads vrijwel identiek. De redundante of uitbreidend tekst-beeldrelatie voor de categorieën vertelperspectief en modaliteit is kenmerkend voor het conventionele prentenboek omdat die de literaire en visuele illusie in stand houden of versterken. Een contrapuntische tekst-beeldrelatie voor deze categorieën leidt ertoe dat tekst en beeld elkaars illusie ondervragen. Als er zich wijzigingen voordoen, zullen ze uiteraard besproken worden. De tekst-beeldrelatie voor de categorie intertekstualiteit wordt enkel vermeld wanneer ze aanwezig is.

In de mentale ruimte worden een aantal elementen expliciet gemaakt, namelijk de setting en de hoofdpersonages, zodat ze als aanknopingspunt dienen voor het verdere verloop van het verhaal. De letterlijke ruimte wordt in deze spread niet zo sterk uitgebreid als in de vorige pagina's

— 5.1.4.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De figuratie van de koning is gebaseerd op de figuur van Leopold I (1790-1865) om het cliché van een koning met een lange witte baard te ontwijken en toch het adellijke van een koningsfiguur te combineren met een moderne uitstraling. De koning heeft stervormige eretekens op zijn jas. De koningin heeft een wat apart, puntig kapsel zodat ze ook een specifiek uiterlijk met een mondaine toets krijgt. De interne verhoudingen zijn aangepast om de personages een volwassen uiterlijk te geven. De kronen geven duidelijk aan dat het om een koninklijk paar gaat. De vorm van de kroon wordt overgenomen in de kap van het prinsesje zodat ook zij een koninklijke uitstraling krijgt. De figuratie van de fee versterkt de moderne toets van de hoofdpersonages. Zij draagt een pilotenbril en een pilotenvest. Haar eveneens aparte kapsel verwijst naar de staartjes van de prinses en maakt hen verwant. Het aparte van deze hoofdpersonages staat in contrast met de minder opvallende figuratie van de bedienden die gebaseerd is op de landelijke personages van Bruegel de Oude. De verwonderde expressie van de fee, de bedienden en de gouden zwaan verbindt hen met die van het titelblad. De expressie van de koning, de koningin en het prinsesje volgt de tekst en wordt als een visuele ritmische verbinding van drie hoofden voorgesteld. Het koningspaar bevindt zich op het voorplan terwijl de fee, het wiegje en de architecturale boog zich op het middenplan bevinden. Op het achterplan zien we een gedeelte van het paleis en de tuin. De architecturale elementen van de setting verwijzen naar het werk van Giotto. Hij ontwikkelde een manier om door middel van architecturale elementen een scène rondom de personages te construeren. Deze werkwijze is tegengesteld aan de Renaissancistische werkwijze die erin bestaat om eerst de ruimte op basis van het lijnperspectief te construeren om er vervolgens de personages in te plaatsen. De werkwijze van Giotto is veel flexibeler en laat toe om de ruimte eenvoudiger voor te stellen. De personages en de setting bezitten de kenmerken van mijn stijl: ze bezitten volume en diepte en zijn vrij gedetailleerd uitgewerkt zonder dat ik daarbij een fotografisch realistisch nastreef. Het kleurgebruik verwijst naar de objectkleuren maar is hiervoor te helder en te gevarieerd. Meestal wordt er een algemene belichting gebruikt die de personages en de setting duidelijk definieert. De lijnvoering is nauwelijks zichtbaar net zoals de verflagen of de collage-elementen. Het lijnperspectief, dat de meest overtuigende suggestie van diepte biedt, gebruik ik bij voorkeur voor het voorplan. Voor het middenplan en achterplan wordt meestal het scenisch perspectief toegepast. Zoals reeds aangestipt maak ik expliciet gebruik van de kijkrichting en de houding van de personages. Daarbij hecht ik veel aandacht aan de handen. De blik, de lichaamshouding en de houding van de handen zijn sterke indicatoren voor de psychologie van een personage. Kledij en objecten worden ook vrij realistisch maar niet fotografisch voorgesteld. Ze zijn vaak dragers van symbolen en bijkomende betekenissen. Indien mogelijk worden de vorm en het uiterlijk

zodanig gemanipuleerd dat ze deze betekenissen op een meer expliciete wijze uitdrukken. Het volume is in deze prent in de personages uitgewerkt maar is nu ook aanwezig in de architectuur en de achtergrondpersonages. De diagonalen van het gebouw suggereren een grote ruimte achter de hoofdpersonages.

— 5.1.4.3

GRAFISCHE ANALYSE

Tijdens het ontwerpen van de prenten werd er in een ruimte voorzien voor de tekst. De vormgever was voor de positionering van de tekst sterk afhankelijk van de in de prent voorbehouden tekstruimte. De invloed van de vormgeving op de leeservaring is erg beperkt. Ook in dit opzicht is *Prinses Anna* een conventioneel prentenboek. Waar mogelijk zal de tekst dezelfde hoogte hebben. Wanneer de tekst apart op een bladzijde kan worden gepositioneerd, hanteert de vormgever een zelfde linkermarge. De letter 'P' wordt als kapitaal gebruikt in hetzelfde blauw als 'Anna' op de titelpagina en de schutbladen. Ze staat bovendien cursief in tegenstelling tot de rest van de tekst. Erachter is de sterk vergrote letter 'P' in een lichtere variant van de groene kleur, die reeds gebruikt werd voor het woord 'Prinses', zichtbaar. Hierdoor krijgt de letter 'P' het karakter van een versierde kapitaal, of initiaal, en verwijst naar een verlucht handschrift. Onderaan op de pagina is een blauwe, liggende letter 'f' te zien die lijkt op het versierde streepje dat in handschriften en ook vaak in sprookjesboeken aan het einde van een hoofdstuk wordt gebruikt. De letter kan ook verwijzen naar het woord 'fin' dat in oudere films het einde van de film aankondigt. De kleur van de liggende letter is dezelfde als de schutbladen en de kapitaal 'P'. Op die manier sluit het het eerste hoofdstuk van het leven van Anna af. De tekst is vrij groot gezet maar wordt door de wisselende dikte van de lettervormen en door het toepassen van een grotere interlinie niet te zwaar. De horizontale streeppatronen blijven domineren.

— 5.1.4.4

BEELDENDE ANALYSE

De hoofdvormen zijn de architecturale boog, het koningspaar en het gordijn met de fee en het wiegje. De compositie heeft een cirkelvormige structuur met bovenaan en onderaan horizontale compositielijnen en links en rechts van het koningspaar verticale compositielijnen. Het geheel krijgt hierdoor een rustgevende uitstraling. De sterkste kleurcontrasten zijn geconcentreerd in de vorm van het koningspaar. De koning heeft een helder blauwe vest en de koningin een oranje blouse. Blauw en oranje zijn complementaire kleuren die ook een groot warm-koud contrast bezitten. Bovendien contrasteert de gladde textuur van de vest met de brokaten structuur van de blouse. Het wiegje wordt benadrukt door het licht-donker contrast. De kleuren van het gebouw refereren aan het werk van Giotto. Het zwaartepunt van de compositie bevindt zich eveneens in de vorm van het koningspaar. De lichamen van de koning en de koningin buigen zich naar het prinsesje. Binnen de negatieve vorm van de architecturale boog wijzen de perspectieflijnen van het gebouw naar de drie gezichten. Er loopt ook een compositielijn van de kop van de zwaan via de toverstaf naar het prinsesje en de blik van de fee is eveneens naar het prinsesje gericht. De vorm van de luchtpartij omkadert eveneens de gezichten. Centraal door de compositie loopt een as van het been van de koningin via de bovenarm naar de gezichten. Die drie gezichten vormen een ritmische herhaling van ogen, neuzen en monden die van groot naar klein geordend is en contrasteert met de rustige uitstraling van de gehele compositie. Het ritme wordt overgenomen door de opeenvolging van de armen en handen. De boogvorm van de koninklijke lichamen wordt herhaald in de contrasterende boogvorm van het wiegje en de houding van de fee. Het hoofd van de koning, en meer bepaald zijn glimlach, krijgt door zijn positie op het punt 1 van de constructie van de gulden snede (cf. 4.4.3) een extra klemtoon (fig. 96).

— 5.1.4.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent op deze spread is eveneens een monoscenisch beeld. De kleur blauw wordt verbonden met de koning en de oranje kleur met de koningin. Zowel de

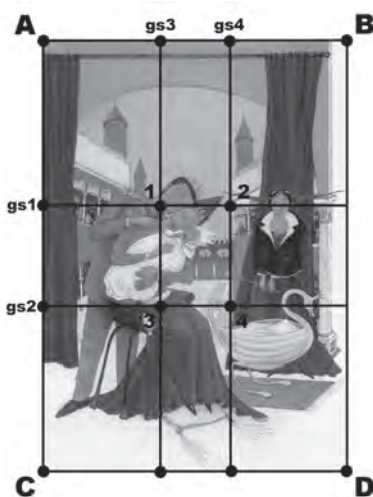


Fig. 96

koning als de koningin dragen immers steeds dezelfde kleding. De prent concentreert zich op het huilen van de hoofdpersonages waardoor er een verschil in tijdsverloop met de tekst ontstaat. De tekst vermeldt de geboorte, benadrukt het sprookjesachtige en geeft een beschrijving van de situatie vooraleer het huilende prinsesje te vermelden.

De prent bezit twee narratieve representaties. De personages van de koning en de koningin zijn de participanten van een actief proces: ze houden elkaar vast. De koning is de dader en de koningin en de prinses de doelen. De koningin is op haar beurt de dader en de prinses het doel. De armen zijn de vectoren van het actieve proces. Daders en doelen zijn in beeld gebracht zodat het een transactioneel proces betreft. De tweede narratieve representatie ontstaat doordat er meerdere personages naar het huilen kijken. Die personages zijn betrokkenen die naar een fenomeen kijken. Zowel betrokkenen als fenomeen zijn uitgebeeld zodat het een reactioneel proces met een transactionele structuur is.

— 5.1.4.5 ARTISTIEKE ANALYSE

De gemeenschappelijke elementen worden niet op een typische wijze voorgesteld zodat ze tegelijk vertrouwd en vreemd overkomen. Ze veroorzaken een eerder contrapuntische tekst-beeldrelatie op het vlak van modaliteit. De artistieke intentie leidt tot het manipuleren van de typische voorstellingen. Hierdoor voldoen ze gedeeltelijk aan de verwachting van de lezer en roepen ze tegelijk nieuwe verwachtingen op. De verwijzingen naar het werk van Giotto, Bruegel de Oude en de Vlaamse Primitieven zijn ingebed in mijn stijl.

— 5.1.5 TWEDE SPREAD — 5.1.5.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 97

Het interpretatieproces van deze spread is intensiever dan de vorige omdat tekst en beeld zich, globaal gezien, uitbreidend tot elkaar verhouden en de tekst-beelddynamiek toeneemt. De elementen van het gemeenschappelijke veld tussen tekst en beeld zijn: de prinses, de koning en de koningin, het kamermeisje en de kevertjes. De extradiëgetische verteller vangt op dezelfde manier aan als op de vorige spread en borduurt verder op de sprookjesachtige context. Er worden meer gegevens verstrekt over het doen en laten van de kleine prinses. De prent toont hiervan slechts een selectie en voegt allerlei elementen toe. Zowel de tekst-beeld- als de beeld-tekstrelatie voor de categorie personage is hierdoor uitbreidend. De tekst vermengt, net zoals de prent, relativerende en humoristische details met realistische zodat de tekst-beeldrelatie voor de categorie modaliteit redundant is. Voorbeelden zijn de 'dure vogels' en de 'gratis kevertjes'. Die behoren niet tot de standaarduitrusting van een prinses. De prent werkt de vogels en kevertjes in detail uit en voegt humoristische elementen toe: de fruitbomen, de schommel en het huisje van de kevers. Ook de manier waarop de hofdame het haar van de prinses tracht te kammen en het gooien met borden en bananen door de koning en de koningin versterkt het vermengen van realiteit en fantasie. Eén element slaat terug op de titelpagina: de 'dure vogels'. Hierdoor kan de lezer deze informatie in verband brengen met de illustratie van de titelpagina. De geïsoleerde interpretatiedriehoek van de titelpagina kan nu verbonden worden met de interpretatie van de tekst van de tweede spread en opgenomen worden in de flow van het verhaal. De tekst vermeldt een aantal elementen, met name de kelders en torens, de vogels en tenslotte de lakeien, die niet getoond worden zodat er voor de categorie setting eerder een complementaire tekst-beeldrelatie ontstaat. De tekst van de tweede paragraaf verwoordt de ruzie van de koning en de koningin. Dat wordt in de prent niet uitgebeeld of gesuggereerd zodat de tekst sterk contrasteert staat met de prent. De tekst-beeldrelatie is hier zowel voor de categorie tijd & handeling als voor de categorie setting contrapuntisch waardoor de tekst-beelddynamiek stijgt. Deze tekst staat ter hoogte van Anna's gezicht zodat het confrontatie versterkt wordt. Anna fietst nietsvermoedend haar ongeluk tegemoet.

Het vlechten van de staartjes wordt in een voorbereidende fase getoond. Het valt dus deels buiten het raakvlak tussen tekst en beeld. Er is sprake van een complementaire tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd & handeling. Er wordt een ander deel van het kasteel in beeld gebracht zodat de suggestie versterkt wordt dat het een groot gebouw is. De struik naast de boom, de groene en bleke vormen van de bodem en het deel van de mini-golfbaan, verbinden deze prent met het titelblad. Het gebouw verbindt deze prent dan weer aan de prent op de vorige spread.

De mentale ruimte wordt uitgebreid omdat de lezer gegevens krijgt over de manier waarop prinses Anna opgroeit en het feit dat haar ouders ruzie krijgen. Tegelijk wordt opnieuw een aantal elementen gefixeerd. De lezer weet nu hoe de kasteltuyn, het kamermeisje en de violist er uitzien.

— 5.1.5.2

ILLUSTRATIEVE

ANALYSE

De prent op deze spread staat op de rechterpagina en bevestigt de indeling van de vorige spread. De prent laat een vitale prinses Anna zien die de lezer bewust aankijkt. De verhouding van haar figuur suggereert een leeftijd van vier jaar. Het fietsen met de driewieler bevestigt dit. De figuur van de achter haar aan lopende hofdame is op een volwassene gebaseerd maar de benen zijn langer getekend om het lopen te accentueren. Haar muts is verwant met het kapsel van de koningin op de eerste spread zodat zij een moederlijke uitstraling krijgt. Zij kijkt naar de fietsende prinses. Beide personages bevinden zich op het voorplan. Het tafereel wordt gadegeslagen door de ouders. Door de omhelzing en de gelaatsuitdrukking kan de lezer afleiden dat ze gelukkig zijn. Op de jas van de koning zijn meerdere stervormige eretekens afgebeeld. De prent introduceert behalve de hofdame nog twee nevenpersonages: de violist en de tuinman. De violist bevindt zich op het middenplan terwijl de tuinman en de ouders zich op het achterplan bevinden. De stilering van de fruitbomen is gebaseerd op de stilering van de Vlaamse Primitieven. De boomkruinen hebben een compacte vorm waarin de bladeren duidelijk te onderscheiden zijn. De setting toont maar een stukje van het kasteel. Er is een groot stuk van de tuin te zien en allerlei grappige details zoals de fruitbomen, de schommel, een stuk van een golfbaan en de gekleurde kevers. Deze elementen dragen bij tot de vrolijke en ontspannen sfeer. De schommel is een rode pluchen stoel, de meid heeft kammen, een spiegeltje, een schaatje en een reservekroontje aan haar riem hangen. De tekst omvat een groot tijdsverloop en veroorzaakt een sterk uitbreidende tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd & handeling. Deze prent suggereert een beperkt tijdsverloop omdat de beweging van de meid geen fotografisch vastgelegde beweging is. De plooiën van haar rok vormen de sequentiële weergave van de loopbeweging. De rok is onrealistisch groot zodat de nadruk op die loopbeweging gelegd wordt. Ook het feit dat de gekamde haren van de prinses te onderscheiden zijn van de niet gekamde, suggereert de handeling, en het tijdsverloop, om ze te kammen. De belichting blijft diffuus en het volume wordt in elk onderdeel van het beeld uitgewerkt. De enige vorm zonder volume is het witte vlak waarin de prinses zich bevindt.

— 5.1.5.3

GRAFISCHE

ANALYSE

De tekst staat ook op deze spread apart van de tekst en begint met een blauwe kapitaal. Tussen de twee paragrafen van de tekst is opnieuw de liggende vorm te zien. De tweede alinea begint niet meer met een kapitaal. Hierdoor geeft de vormgever op een typografische manier aan de sprookjesachtige vertelling ten einde is en de realistische vertelling aanvangt.

— 5.1.5.4

BEELDENDE

ANALYSE

De drie belangrijkste vormen zijn de prinses, de meid en de violist. Zij staan in een diagonale lijn achter elkaar. De tegenvormen zijn het gebouwtje met de kevers en de golfbaan, de schommel en de perenboom. De golfbaan verbindt deze prent expliciet met de prent van het titelblad. De hofdame heeft het belangrijkste kleurcontrast: een licht-donker contrast dat versterkt wordt door het textuurcontrast tussen rok en blouse. Het kleurcontrast tussen koning en koningin wordt

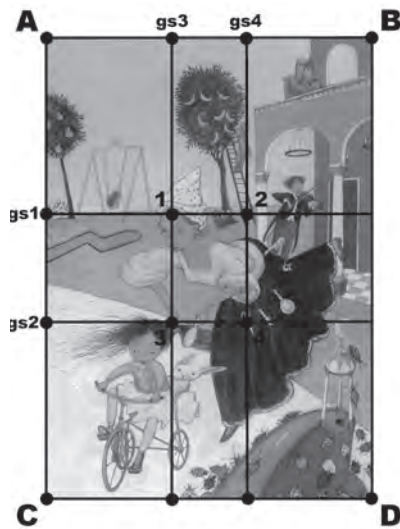


Fig. 98

getemperd door hun kleine vorm net zoals de felle kleurcontrasten van de kevers. Dit is het kwantitatief kleurcontrast. De gele kleding van het prinsesje heeft de hoogste lichtwaarde en verzadiging. Dit is het kwalitatieve kleurcontrast. Het jurkje heeft een patroon dat gevormd wordt door de afbeelding van de zon en de maansikkel. De compositie bevat twee delen: het linker en grootste deel is een dynamische compositie die opgebouwd wordt door diagonale compositielijnen. Die worden ondersteund door de diagonale vorm van de rok en het weggetje onderaan. Aan de rechterzijde van de prent is een smalle strook die beheerst wordt door verticale compositielijnen. Die lopen van het gebouwtje onderaan via de zuil met daarachter de deur en het open raam naar boven. De dynamiek en het contrast van de linkerzijde valt hier stil. Het is de stilte voor de storm. Het hoofd van de hofdame krijgt een extra klemtoon omdat het zich ter hoogte van punt 1 van de constructie van de gulden snede bevindt. Ook het kammen krijgt een extra klemtoon omdat een hand van de hofdame zicht op punt 2 bevindt (fig. 98).

— 5.1.5.5 VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent toont personages die meerdere keren voorkomen in het verhaal. Het is een pluriscenisch beeld. Het beeld concentreert zich op de handeling van de meid. De prent is in feite het vervolg op de titelpagina zodat de drie eerste prenten een sequens vormen. Het vermelden van de vogels in de tekst ondersteunt de sequens. De blauwe en oranje kleur worden opnieuw met respectievelijk de koning en koningin verbonden. Op het koepeltje linksonder wordt opnieuw een maansikkel getoond.

De prent bevat meerdere narratieve processen zodat ze van de lezer een geconcentreerde kijkhouding vraagt. De prinses en het konijn kijken de lezer aan. Dit is een reactioneel proces met een vraag om medeleven. De prinses is ook in een actief transactioneel proces betrokken omdat ze fietst. De armen en benen zijn vectoren, zij is de dader en de driewieler is het doel. De kindermeid is eveneens in twee processen betrokken. Ze is dader, haar armen zijn de vectoren en het doel is het haar van de prinses. Ze kijkt echter niet naar het haar maar naar de prinses zodat ze betrokkene wordt in een transactioneel reactioneel proces met de fietsende prinses als fenomeen. De violist is enkel met het vioolspel bezig. Hij is de dader, de viool het doel van de ene arm en de vioolstok het doel van de andere arm. Het is een transactioneel actief proces. De tuinman is betrokken in een transactioneel actief proces: hij plukt een banaan en hij houdt zijn ladder vast. Banaan en ladder zijn de doelen, de armen de vectoren en de tuinman is de dader. Hij kijkt ook naar de fietsende prinses zodat hij ook betrokkene wordt in een transactioneel reactioneel proces. De koning en de koningin zijn elkaars doel en dader: ze houden elkaar vast. Dit is een actief proces met een bidirectionele oriëntatie. Ze kijken allebei naar hun fietsende dochter zodat ook zij betrokkenen worden in een transactioneel reactioneel proces.

— 5.1.5.6 ARTISTIEKE ANALYSE

De manier waarop de typische voorstellingen van bomen, kevers en een schommel worden weergegeven, is onconventioneel. De artistieke modus manipuleert deze voorstellingen en zorgt voor een mengeling van vertrouwde en vreemde elementen.

— 5.1.6
DERDE
SPREAD
— 5.1.6.1
ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERA



Fig. 99

Het interpretatieproces is intensiever dan dat van de vorige spread. Het gemeenschappelijke veld tussen tekst en beeld bevat de drie hoofdpersonages, het wegslepen van de kasteelhelften, de torenkamers en de halve tuin. De tekst-beeldrelaties zijn hoofdzakelijk complementair. De tekst geeft informatie over wat

voorafgaat aan het wegslepen van de kasteelhelften en wat erop volgt. De tekst heeft een groter tijdsverloop en beklemtoont de gebeurtenissen. Die informatie wordt niet door het beeld ondersteund. Het beeld laat het ogenblik zien waarop de twee kasteelhelften uit elkaar geduwd worden en geeft hierover extra informatie. Deze informatie wordt niet door de tekst vermeld. De tekst-beeldrelatie is sterk complementair voor de categorieën setting en tijd & handeling zodat de tekst-beelddynamiek stijgt. De lezer moet de extra informatie inzetten om het verhaal te kunnen volgen. De emoties van de ouders worden gesuggereerd. De emotie van Anna, daarentegen, wordt expliciet vermeld door de extradiëgetische verteller: ze huult. De tekst-beeldrelatie is eerder redundant voor de categorie personage. De aanwezigheid van de vogels verbindt deze prent met die van de titelpagina zodat nu ook visueel bevestigd wordt dat de vogels tot de hofhouding behoren. Het beeld toont de emoties van de ouders, van Anna en van het personeel. Het beeld toont ook hoe de kasteelhelften er uitzien en 'verklaart' hoe ze worden weggesleept. Het bevat elementen, zoals de halve schommel, die aantonen dat de scheiding tot in het absurde werd doorgevoerd. Deze visuele elementen zijn een equivalent van de tekstuele elementen die eveneens de tot in het absurde doorgevoerde scheiding beschrijven. Dit gegeven is een goed voorbeeld van de wijze waarop tekst en beeld op een totaal verschillende manier een zelfde thema kunnen uitdiepen en nuanceren. Bij het overgaan van het tekstuele standpunt naar het visuele, of omgekeerd, krijgt de lezer voor eenzelfde thematiek verschillende aspecten aangeboden. Het samenwerken van tekst en beeld geeft het thema van de scheiding een dimensie die enkel door de synergie van tekst en beeld tot stand kan komen. De manier waarop dit tekstueel en visueel wordt uitgewerkt bevat ook in deze spread verschillende onconventionele elementen.

De mentale ruimte van het prentenboek krijgt een meer specifieke invulling door de opeenvolging van de gebeurtenissen en de emotionele reacties. De relaties tussen de verschillende personages tekenen zich duidelijker af. De ruimte wordt ook letterlijk uitgebreid met twee locaties: de stad en het strand.

— 5.1.6.2

ILLUSTRATIEVE

ANALYSE

2 Zoals reeds vermeld is dit een nadelige vouw (cf. 2.7.2.1).

← De figuratie van Anna is aangepast aan haar positie in de vouw.² Haar gezicht is daarom breder getekend en haar ogen staan nog meer aan de zijkant. Anna heeft van ontzetting haar handen voor haar ogen geslagen maar kijkt tussen haar vingers door. De ogen kijken elk de andere kant op en ondersteunen op die manier de scheiding. Anna's ontzetting wordt onderstreept door de expressie en houding van de vogels die verdeeld worden. De boze expressie van de koning en de koning wordt bekrachtigd door hun houding, hun afgezonderde positie in de hoge torens en het feit dat boven op de torens de vlaggen in tegengestelde richting waaien. De vlaggen bevatten de symbolen van de koningin en de koning; respectievelijk de zon en de maansikkel. Op de jas van de koning zijn opnieuw de eretekens afgebeeld. De bedienden van het kasteel hebben een meer gelaten expressie. Ze concentreren zich op het wegduwen van de kasteelhelften. De violist komt een tweede maal in beeld.

Er wordt een nieuwe lijnvoering geïntroduceerd: de vlakke arcering met balpen. Die vormt een contrasterend vlak op het achterplan. De kasteelhelften worden als decorstukken weggeduwd zodat het gearceerde vlak als achterste muur van een toneelpodium tevoorschijn komt. Het vlak is een vreemd element in de setting. De visuele vertelling krijgt hierdoor een nog lagere mimetische intentie zodat er een verschuiving qua modaliteit is. Dit wordt versterkt door het feit dat het doorzicht naar de tuin ook verdeeld wordt. De doorzichten bevatten ook een halve schommel en een halve wipplank. Het onrealistische van deze objecten legt de nadruk op de totaliteit en grondigheid van de verdeling. De scheef hangende luchters suggereren het in beweging zijn van de kasteelhelften. De wielen zorgen voor een komisch, relativerend accent. De overkoepelende ruimte van het verhaal wordt door het wegslepen van de kasteelhelften gepolariseerd omdat de koningin haar kasteel naar links en de koning zijn kasteelhelft naar rechts laat slepen.

De wolken hebben geen volume en vertonen de schetslijnen en andere onzuiverheden. Ze vallen samen met het karton waarop ze getekend zijn en vormen samen met het gearceerde vlak figuurlijk de bodem van deze prent. De focalisator

krijgt hierdoor een sterker diëgetisch profiel (cf. 2.3.2) zodat er voor de categorie modaliteit sprake is van een complementaire tekst-beeldrelatie. Alle andere delen van de prent hebben een gelijke diffuse belichting en volumewerking als de voorgaande prenten. Deze prent lijkt erg op een snapshot en suggereert geen tijdsverloop.

— 5.1.6.3

GRAFISCHE ANALYSE

De tekst is gepositioneerd in de ruimte die werd voorzien tijdens het ontwerpen van de prent. De kapitaal wordt niet meer gebruikt. De tekst eindigt op de linkerpagina met het in tweeën hakken van het kasteel en gaat op de rechterpagina verder met het verslepen van de kasteelhelften. De vouw loopt als een fysiek voelbare scheiding door de tekst en het gezicht van Anna.

— 5.1.6.4

BEELDENDE ANALYSE

De spread bevat drie dominante positieve vormen³: Anna en de beide kasteelhelften. Er zijn drie dominante negatieve vormen: de gearceerde achtergrond en de beide wolken.

De figuur van Anna bevat het sterkste licht-donker contrast en haar donker-rode blouse staat in een complementair kleurcontrast ten opzicht van het groene gras. Haar kroon piekt tegenover de wolken en bezit naast een groot licht-donker contrast ook de meest verzadigde kleur van deze prent (kwalitatief contrast). De kleurcontrasten van de bedienden, de vogels en de ouders wordt getemperd door hun kleine omvang (kwantitatief kleurcontrast).

De compositie is symmetrisch waardoor beweging en dynamiek haast stilvalen. Door het ritmisch variëren van de houdingen van de bedienden en de vogels ontstaat er een contrast tussen de linker- en rechterhelft van de spread. De dominante compositielijnen vormen een omgekeerde driehoek tussen de hoofden van de koningin, de koning en prinses Anna. De andere belangrijke compositielijnen zijn horizontaal of verticaal.

— 5.1.6.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

Deze spread is een pluriscenisch beeld: Anna kijkt ontzet toe hoe de bedienden die de kasteelhelften wegduwen terwijl de vogels protesteren en de koning en de koningin elkaar de rug toekeren.

De tekst bevat een veel ruimer tijdsverloop omdat de aanzet tot de scheiding, de scheiding zelf en nadien de rancune tussen beide ouders ter sprake komen. De prent toont enkel het moment van de scheiding. De meeste elementen van de prent komen niet ter sprake in de tekst.

De koning en de koningin zijn niet betrokken in een actie. Ze worden enkel voorgesteld en laten zich in hun boosheid door de lezer bekijken. Hun narratieve representatie wordt bepaald door het reactioneel proces. Het zich laten bekijken zonder de lezer aan te kijken, is een aanbod. De prinses kijkt de lezer in de ogen. Dat is een reactioneel proces en formuleert een vraag. De prinses kijkt ook naar het wegduwen van de kasteelhelften. Ze is als figuur betrokkene in een transactioneel proces waarin het wegduwen van de kasteelhelften het fenomeen is. De paleisvogels interageren met elkaar zodat zij zowel doel als dader zijn. Dit is een bi-directioneel actioneel proces. Hun lichamen en snavels zijn de vectoren. De overige personages duwen de kasteelhelften weg en zijn betrokken in een transactioneel actief proces. De armen zijn de vectoren en de kasteelhelften zijn de doelen. Een lakei kijkt naar de prinses: hij is betrokkene in een transactioneel reactioneel proces waarbij de prinses het fenomeen is.

In elk van de vlaggen is wordt het visuele symbool afgebeeld om het als een visueel narratief motief te kunnen gebruiken. Voor de koningin is dat de zon en voor de koning is dat de maansikkel. Deze symbolen zijn ook op het titelblad afgebeeld. De maansikkel wordt ook afgebeeld op de prent van de tweede spread. De positie van de visuele symbolen in de uiterste hoeken van het beeld versterkt de polarisatie van de ruimte.

³ De positieve vorm is de vorm die ontstaat door de begrenzing van een figuur of een object in een beeldvlak: bijvoorbeeld een bal op het gras. De negatieve vorm is de vorm die overblijft als men de positieve vorm wegdenkt. De negatieve vorm is in dit voorbeeld het gras.

— 5.1.6.6

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

De mix van realisme en fantasie die gebruikt wordt om de scheiding voor te stellen, verwijst naar het theater. Hierdoor ontstaat er vanuit het standpunt een verschuiving in het register. Door de duidelijk zichtbare sporen van de activiteit van de illustrator in de visuele vertelling wordt ook op het niveau van de vertelling aangegeven dat de prent een constructie is. De focalisator neemt hierdoor een metafictief standpunt in.

— 5.1.7

**VIERDE
SPREAD**

— 5.1.7.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Fig. 100

Het interpretatieproces is minder intensief dan dat van de vorige spread omdat de prenten globaal gezien in een uitbreidende relatie tot de tekst staan. Het tekst-beeldraakvlak is uitgebreider en bevat de volgende elementen: de opperbouwmeester, de graafmachine, de heuvel, een kasteelhelft, de prinses en haar karretje met spulletjes. De tekst-beelddynamiek van deze spread neemt bijgevolg af. De tekst van de eerste alinea verwoordt dat de opperbouwmeester met een graafmachine een heuvel moet aanleggen en de prent toont hoe dat gebeurt. Tegelijk maakt deze prent een verbinding met de tekst van de vorige spread omdat de locatie van de kasteelhelft van de koningin in beeld verschijnt. De tekst omvat een groot tijdsverloop. Het bouwen van de heuvel veronderstelt heel wat tijd. Dit wordt visueel bevestigd door de woonwagen. De tekst-beeldrelatie tussen de tekst en de linkerprent is eerder redundant voor de categorie tijd & handeling. Voor de categorie setting is de beeld-tekstrelatie sterk uitbreidend. De tekst-beeldrelatie van de rechterprent is eerder complementair voor de categorie personage. De tekst in de tweede alinea schetst de psychologische toestand van de prinses terwijl de prent uitbeeldt hoe ze de heuvel opkautert en het karretje met haar spulletjes toont. Dit is een conventionele complementaire verhouding tussen tekst en beeld. De verteller gebruikt een metafoer om de psychologische toestand van de prinses te beschrijven. De beschrijving wordt visueel ondersteund door het patroon op haar jurk. Zowel verteller als focalisator nemen op dit moment een diëgetisch standpunt in. Het beeld is sober om voldoende ruimte te geven aan de tekstuele beschrijving en is daardoor mede verantwoordelijk voor de dalende de tekst-beeld-dynamiek. De tekst-beeldrelatie voor de categorie setting is redundant. De tekst wisselt in de tweede paragraaf van verleden naar tegenwoordige tijd zodat de tekst de literaire illusie versterkt. Voor de categorie vertelperspectief is er daarom sprake van een uitbreidende tekst-beeldrelatie.

De suggestie van tijd is in de eerste prent groter dan in de tweede. Men weet niet precies waar Anna zich op de heuvel bevindt zodat de prent meer een momentopname is. De wankelende houding suggereert een kort tijdsverloop zodat hier de tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd & handeling sterk uitbreidend is. De mentale ruimte krijgt nu een actueel aspect en de lezer zoomt visueel en tekstueel in op het hoofdpersonage. Anna wordt voor de eerste maal ten voeten uit geportretteerd.

— 5.1.7.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

Deze spread bevat een kadrering die naar strip of graphic novel verwijst. Op de linkerpagina is een scheidingslijn aangebracht tussen de twee scènes van deze spread. De eerste scène legt de nadruk op het massieve en onoverkomelijke van de heuvel die aangelegd wordt tussen beide kasteelhelften. De onmogelijke positie van de graafmachine en de afgebeelde woonwagen geven het beeld een absurde toon. Links van de heuvel zijn de sporen in het zand te zien van de weggesleepte kasteelhelft van de koningin terwijl rechts van de heuvel de sporen zichtbaar zijn van het wegslepen van de kasteelhelft van de koning. Op deze manier wordt de overkoepelende ruimte van het verhaal voor de tweede maal gepolariseerd in

een linkse sfeer die de koningin representeert en een rechtse sfeer die de koning representeert. Dit is belangrijk voor de tweede scène van de spread waar Anna de heuvel beklimt om naar haar vader te gaan. In deze scène komt de zesjarige Anna voor het eerst volledig in beeld. De figuratie is aangepast om de leeftijd van zes jaar te suggereren. Het hoofd is wat kleiner ten opzicht van haar totale lengte. De kenmerken van mijn stijl blijven gehandhaafd. Het zon-maan patroon op haar witte jurk is nu duidelijk leesbaar en is een indicatie dat Anna beide ouders opnieuw samen wil hebben. Ze trekt een karretje achter zich aan met haar persoonlijke spulletjes: een boek, hoeden, een fles, kleurpotloden, papier en haar knuffel. Ze kijkt bedrukt naar de bodem terwijl het konijn de lezer zorgelijk aankijkt. Haar houding is onstabiel, ze lijkt te wankelen. De setting van deze scène is vrij abstract. Enkel een stuk van de heuvel wordt in beeld gebracht. De belichting is opnieuw diffuus. Alle vormen, behalve de achtergrond, bezitten volume.

— 5.1.7.3

GRAFISCHE ANALYSE

De tekst staat volledig op de linkerpagina. De vormgever gebruikt voor de eerste maal de hoogtelijn.

— 5.1.7.4

BEELDENDE ANALYSE

In het eerste beeld is de belangrijkste vorm uiteraard de heuvel. De donkerbruine heuvel wordt laag in beeld gebracht en contrasteert qua kleur en textuur met de hoge transparante lucht. De slagschaduwen benadrukken dit contrast. Het licht-donker contrast is in beide beelden het voornaamste kleurcontrast. De prinses heeft een kleurencombinatie die verwijst naar de drie primaire kleuren rood, geel en blauw en wit. Deze combinatie wordt vaak gebruikt in illustraties voor jeugdliteratuur en heeft een kinderlijk connotatie. De vormen van de stad wordt in evenwicht gehouden door de vormen van de brokken en de woonwagen. Die vormen een diagonale compositielijn die versterkt wordt door de basislijn van de heuvel. De positie van de graafmachine, de rechter contour van de heuvel en de twee brokstukken onderaan vormen een scherpe diagonaal. Deze diagonaal gaat over in de diagonale compositielijn van het tweede beeld. Beide beelden worden verbonden door de compositorische driehoek die door de diagonalen wordt gevormd.

Het ritme van de beelden is door de abstracte setting en de grotere beeldelementen eenvoudiger dan de voorgaande spread. Het deel van de stad, het karretje en de figuur van de prinses bezitten een complexer ritme.

— 5.1.7.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

Deze spread bevat een sequens. Het eerste beeld is een pluriscenisch beeld. De opperbouwmeester werkt de heuvel af en er wandelt een gezin op het strand. De opperbouwmeester komt slechts één maal voor in het verhaal. De narratieve impact van deze figuur is beperkt. Het gezin komt daarentegen herhaaldelijk terug. De betekenis van de heuvel is belangrijk voor het verhaal. Het symboliseert de breuk tussen de ouders en geeft ook de beproeving aan die Anna ondervindt, telkens ze van verblijfplaats moet wisselen. Het tweede beeld van de sequens toont Anna die met de leesrichting mee de heuvel beklimt. De beide prenten worden met elkaar verbonden door de aanwezigheid van de heuvel. De witte jurk van Anna is versierd met maansikkels en zonnen en benadrukt nogmaals haar wil om de ouders weer samen te brengen. De close-up van de heuvel toont tekstfragmenten van het vonnis van de scheiding. De betekenis van de heuvel wordt verbonden met het logge en massieve aspect van de rechterlijke beslissing. Anna moet de heuvel bovendien alleen beklimmen. De enige vorm van medeleven komt van haar knuffel. Het karretje is de voorstelling van het weinige dat ze heeft kunnen behouden: een boek, een hoed, tekenpapier en kleurpotloden en haar knuffel. Deze elementen hebben een narratieve functie.

De tekst omvat een groot tijdsverloop. Het bouwen van de heuvel veronderstelt heel wat tijd. Dit wordt visueel bevestigd door de woonwagen. De suggestie van tijd is in het eerste beeld groter dan in het tweede. Men weet niet precies waar

Anna zich op de heuvel bevindt zodat de prent meer een momentopname is. Enkel de wankelende houding suggereert een kort tijdsverloop.

Het wandelende gezin dat zich, zij het erg minimaal, door de lezer laat bekijken is een narratieve representatie op basis van een reactioneel proces en een aanbod. De Opperbouwmeester is betrokken in een narratieve representatie met een transactioneel proces. Hij is de dader, zijn armen de vectoren en de graafmachine het doel. De prinses en het konijn zijn eveneens betrokken in een reactioneel proces. Zij laat zich als aanbod bekijken. Het konijn kijkt de lezer aan zodat er sprake is van een vraag.

— 5.1.7.6

ARTISTIEKE

ANALYSE

Het polariseren van het beeldvlak van de spreads is een artistieke ingreep die de narratieve potentie van de prenten verhoogt. De prenten op deze spread mengen opnieuw realisme en fantasie. De lange slagschaduw, het deel van de stad en de woonwagen worden conventioneel voorgesteld. Ze bezitten uiteraard de kenmerken van mijn stijl: ze suggereren volume en diepte en zijn vrij gedetailleerd zonder een fotografisch realisme na te streven. Het kleurgebruik verwijst naar de objectkleuren maar is hiervoor te helder en te gevarieerd. De lijnvoering is nauwelijks zichtbaar. De prenten op deze spread bevatten eveneens fantastische elementen die de typische voorstelling manipuleren. De positie van de graafmachine is erg onrealistisch, net zoals de textuur van de heuvel. Bovendien merkt de lezer, door de doorschijnende tekstfragmenten, dat de heuvel als een visuele metafoor gebruikt wordt. Het zelfde geldt voor het patroon van de jurk van de prinses.

— 5.1.8

VIJFDE

SPREAD

— 5.1.8.1

ANALYSE VAN

DE WOORD-

BEELDINTERACTIE

Het interpreteren van deze spread is intenser als de vorige. Het tekst-beeldraakvlak bevat enkel de elementen tekenen en prinses. De tekst verwoordt gebeurtenissen over een vrij grote tijdspanne en de tekst haakt in op het tekenen. Het vertelstandpunt van de verteller wijzigt in die zin dat het een intradiëgetische, heterodiëgetische verteller wordt die getuige is van de handelingen uitspraken van de personages. Daarom is ook hier sprake van een uitbreidende tekst-beeldrelatie voor de categorie vertelperspectief. De tekst-beeldrelatie is in aanvang sterk uitbreidend voor de categorie tijd & handeling en wordt uiteindelijk redundant. Het moment van de handeling in deze prent is exact hetzelfde als dat van de afbeelding op de cover: Anne tekent de hand van de koning. Wat Anna tekent, wordt op twee manieren uitgewerkt. Als de tekst vermeldt dat ze het kasteel tekent zoals het voeger was, laat de tekening daar elementen van zien. De tekst-relatie is redundant voor wat het tekenen betreft (categorie beweging en tijd) en complementair voor wat er getekend wordt (categorie personage). Wat er in de balzaal gebeurt, wordt door de tekst beschreven maar is in de prent amper te zien. Om de volledige tekening te kunnen zien, moet de lezer terugbladeren naar de cover. De setting is ook op deze spread erg sober om de tekst voldoende ruimte te geven. De focalisator zoomt verder in op het personage: enkel haar hoofd en haar tekenende hand zijn te zien. De tekst op de tweede pagina geeft de aanzet voor het conflict tussen de prinses en haar ouders. De tekst-relatie is hier sterk complementair voor de categorieën setting en tijd & handeling omdat de prent enkel door de richting die de prinses uitgaat suggereert dat ze op weg is naar de koning. Anna's tekening maakt de koning boos en ze moet haar schoenen uitdoen omdat die de koning aan de koningin herinneren. De relatie tussen de prinses en haar vader wordt duidelijker geschetst zodat de ruimte van het prentenboek een psychologisch aspect krijgt.

— 5.1.8.2

ILLUSTRATIEVE

ANALYSE

De spread bevat een beeld waarin de lezer over de schouder van de prinses meekijkt naar de tekening die ze maakt. De close-up, de houding, de expressie van



Fig. 101

de prinses en de setting zorgen voor een intieme en weemoedige atmosfeer. De setting is erg abstract: er is enkel een licht gekleurde achtergrond. De belichting en weergave van volume zijn beperkt tot de figuur van de prinses. Het gezicht van de prinses krijgt een aparte belichting: het licht komt van onder uit. Hierdoor krijgen het ooglid en de wenkbrauw een apart accent die haar expressie ondersteunen. Deze belichtingstechniek wordt vaak in het theater gebruikt. Omwille van de aparte textuur en kleurwerking is een echte kleurentekening in de schildering verwerkt. De tekening is gemaakt zoals een zesjarige die zou getekend hebben. De elementen in de tekening verwijzen naar de prenten van de eerste spreads van het boek. Er zijn echter meerdere zonnen, maansikkel en sterren afgebeeld. Het dansende koningspaar is slechts gedeeltelijk te zien.

— 5.1.8.3

GRAFISCHE ANALYSE

De tekst is in twee haast gelijke delen bovenaan in de spread gezet. Dit veroorzaakt een evenwichtige en gelijkmatige vorm die contrasteert met de sterk opgaande en dynamische lijn van Anna's tekening. De positie van de tekst volgt de hoogtelijn.

— 5.1.8.4

BEELDENDE ANALYSE

De dominante vorm in deze spread is de figuur van Anna. Zij bevindt zich tegen de linker marge van de linkerpagina en kijkt tegen de leesrichting in naar het verleden. Haar houding is die van verzet zich tegen de rest van het verhaal. De vorm van Anna wordt tegengewerkt door die van het tekenblad. Die is niet zo uitgesproken maar vormt een dynamische gebogen compositielijn naar omhoog in de leesrichting en begeleidt de lezer naar de volgende spread. Het ritme en het contrast van de tekening is getemperd. De puntige vorm loopt niet door tot aan de rand van de pagina maar laat en onaangename leegte.

— 5.1.8.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent op deze spread is een monoscenisch beeld en veronderstelt een tijdsverloop gelijkaardig aan dat van het beeld op de cover. Het beeld geeft de situatie van cover weer maar vanuit een ander standpunt en zonder de aanwezigheid van de bruine heuvel. De tekst geeft aan waar Anna zich bevindt en wat ze van plan is. De tekst van de tweede pagina gaat verder in de tijd dan de prent en verwoordt het weerzien van Anna en haar vader en het mislukken van Anna's eerste poging om haar ouders te verzoenen. Het narratieve verschil en het verschil in ritme tussen de prenten en de tekst wordt hier maximaal.

De spread bevat slechts één conceptuele representatie. De prinses is de betrokkene en kijkt naar een fenomeen dat niet uitgebeeld wordt. Het is een niet-transactioneel reactioneel proces.

— 5.1.8.6

ARTISTIEKE ANALYSE

De close-up van de prinses toont een manipulatie van het perspectief. De kroon wordt in een onmogelijk positie weergegeven en lijkt naast het hoofd van de prinses te zweven. Dit is een verwijzing naar de wankelende positie van de prinses en geeft tegelijk aan dat de prent een visuele constructie is. Ook de tegenstelling tussen tekstuele beschrijving van de prent en de tekening van de prinses wijst op de constructie van de visuele representatie. De focalisator begeeft zich hierdoor op een metafictief niveau.

— 5.1.9

**ZESDE
SPREAD**

— 5.1.9.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Fig. 102

Deze spread vereist een intensiever interpretatieproces dan de vorige. Het tekst-beeldraakvlak bevat maar één element: het poppenkast spelen. De lezer moet de gegevens van de tekst eerst temporeel structureren. Pas in de tweede alinea wordt vermeld dat de koning haast elke dag poppenkast speelt zodat de lezer dit gegeven kan verbinden met de illustratie. De tekst-beeldrelatie van de eerste prent is complementair voor de categorieën personage en setting. De illustratie toont drie aan touwen hangende poppen zodat de lezer dit kan interpreteren als de plaats waar de koning de poppen opbergt. De poppen hebben een bezorgde of dreigende houding en zijn mede verantwoordelijk voor de geladen sfeer. De tekst verwoordt de handelingen die plaatsvinden voordat Anna naar bed gaat en diept de verhouding tussen vader en dochter nog wat meer uit. De tekst heeft een groter tijdsverloop en neemt de conventionele taak op zich om de psychologie van de personages te beschrijven. De tekst-beeldrelatie is uitbreidend voor de categorie tijd & handeling. Het lege witte vlak, waarop de tekst staat, laat de lezer de volledige vrijheid om deze gebeurtenissen te visualiseren. Het beeld wijkt hier om de talige verbeelding meer ruimte te geven. De interpretatie van de tweede pagina is minder intens. Het gemeenschappelijke element tussen tekst en beeld is de prinses. Het inslapen wordt in de tekst ingeleid en in de prent 'voltooid' zodat het gedeeltelijk tot het raakvlak tussen tekst en beeld behoort. Ook het feit dat de tekst expliciet en de illustratie impliciet naar de koningin verwijzen, balanceert op de grens van het tekst-beeldraakvlak. Het tijdsverloop van de tekst is groter en eindigt synchroon met de tijd die in de prent gesuggereerd wordt. De tekst-beeldrelatie in de tweede prent is uitbreidend voor de categorieën setting en tijd & handeling. De tekst-beeldrelatie is voor de categorie personage contrapuntisch: tekst en beeld beschrijven elk op eigenzinnige wijze de psychologische toestand van de prinses. De verteller hanteert opnieuw de metafoer van de hokjes en verwijst hierdoor naar de vierde spread. De metafoer wordt ondersteund door de prent omdat die het visuele motief van de koningin, de zon, toont. De tekst-beeldrelatie is daarom redundant voor de categorie modaliteit. De mentale ruimte wordt op psychologisch vlak verder uitgetekend omdat de vader-dochterrelatie en het moeilijk inslapen van Anna aan bod komen. De letterlijke ruimte wordt, voor wat de kasteelhelft van de koning betreft, wat concreter omdat de lezer het interieur van de slaapkamer te zien krijgt.

— 5.1.9.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

Deze spread bevat twee prenten zodat het visuele ritme, in vergelijking met de vorige spread, stijgt. De touwen waar de poppen aan vasthangen, worden expliciet in beeld gebracht. De beide menselijke poppen hebben dezelfde figuratie als de andere personages in het verhaal. Enkel de scharnieren, de nageltjes en de touwen geven aan dat het poppen zijn. Het zijn geen dolkomische of karikaturale poppen. De kok en de dwerg hebben beide een zorgelijke uitdrukking. De draak is duidelijk een pop door de vele scharnieren en bevestigingspunten die zijn afgebeeld. Zijn expressie is erg bedreigend: de opengesperde muil, de schedelvormige kop en de scherpe vormen van de klauwen. De afwisseling van heldere kleuren en het feit dat het een pop is, tempert deze bedreiging. De poppen hangen tegen een gordijn met een patroon dat verwijst naar het patroon van de blouse van de koningin. De belichting en volumewerking is analoog aan de andere prenten. Het vlak waar de tekst staat, is volledig wit en heeft geen volume of diepte. Die toont Anna in een ongemakkelijke slaaphouding en beeldt uit wat de laatste zin verwoordt. Haar knuffel ligt met zijn kop tegen Anna's hoofd en kijkt de lezer bezorgd aan. Ook hier wordt de figuur van de knuffel gebruikt om het medeleven van de lezer op te wekken. De setting van deze prent is minder abstract. Op het voorplan staat het blauwe karretje van de prinses. Op het middenplan staat een bed op erg hoge

poten waarachter twee schermen staan die op grote boeken lijken. In het bed liggen Anna, haar konijn, een pluchen kikker en een boek. Op de cover van het boek is een pompoen afgebeeld. De pyjama heeft ook een patroon van zonnen en maan-sikkels. De belichting is diffuus behalve op de vloer. Die is hevig belicht vanuit een verre lichtbron. De lange slagschaduwen geven een sterk accent en zorgen, samen met de witte vloer, voor een bevreemdende nachtelijke sfeer. Het achterplan is een bruin vlak dat een muur suggereert. Bovenaan links is de muur beschadigd als gevolg van het wegslepen van de kasteelhelft. Bovenaan rechts is er een raampje waarin een zon op een donkerblauwe achtergrond wordt voorgesteld. Dit is de visuele vertaling van de hokje van mama dat Anna in haar hoofd heeft. Bovendien heeft het raampje de vorm van de torenraampjes.

— 5.1.9.3

GRAFISCHE ANALYSE

De tekst is geplaatst in de daartoe voorziene ruimte en respecteert de hoogte-lijn. Door op de linkerpagina een alinea boven de drakenkop te plaatsen, vermijdt de vormgever dat het tekstblok onder de draak te groot wordt. Wanneer alle tekst onder de draak zou geplaatst zijn, zou er bovendien een sterke diagonale werking met het tekstblok op de rechterpagina ontstaan. Die zou de diagonale werking van de slagschaduwen in de prent tegenwerken.

— 5.1.9.4

BEELDENDE ANALYSE

De prent op de linkerpagina heeft één grote vorm, die van het gordijn met de poppen. De vorm heeft een uitgesproken verticaal karakter en een groot licht-donker contrast. Het verticale karakter wordt ondersteund door de touwen en de twee tekstvlakken. De sterkste kleurcontrasten binnen deze vorm zijn die tussen de pop van de bakker en de nek en bovenlijf van de draak. Die laatste vormen bovendien scherpe diagonale compositielijnen. De tweede prent heeft één grote vorm: de schermen, het bed met het laken en het karretje vormen een geheel. Deze vorm van het bed heeft een uitgesproken horizontaal karakter die contrasteert met de diagonale werking van de plooi van het laken, de slagschaduwen en van het bed en het karretje. De rechterzijde van deze prent heeft een verticaal karakter dat het verticale karakter van de linkerprent weerspiegelt. Een voet en een arm worden beklemtoond. De voet wordt geïsoleerd door de vorm van het laken en de arm hangt opvallend op het laken. Dit is een allusie op het besluit van Anna om haar voet en haar hand los te draaien. De setting van de slaapkamer bevat hoofdzakelijk de primaire kleuren rood, geel en blauw die worden aangevuld met wit en groen. Dit kleurengamma roept een kinderlijke leefwereld op. De contrasten in het ritme zijn geconcentreerd in het bed, de plooi van het laken en het karretje.

— 5.1.9.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De beide prenten van deze spread zijn monoscenische beelden. Het verschil in tijdsverloop tussen tekst en beeld verdwijnt in de laatste zin en de tweede prent. Het raam in de rechterprent toont een zon op een donkerblauwe achtergrond. De zon wordt expliciet als symbool voor de koningin gebruikt en deze interpretatie wordt door de tekst ondersteund. Er is daarom sprake van een redundante tekst-beeldverhouding voor de categorie modaliteit. De vorm van het laken en de houding van de prinses en het konijn suggereren dat zij moeilijk in slaap is gevallen. Het knuffelkonijn en de kikker slapen niet.

De poppen zijn betrokkene in het niet-transactioneel reactioneel proces van een narratieve representatie. Het fenomeen waar zij naar kijken, is niet afgebeeld. De prinses, de kikker en het konijn vormen een conceptuele representatie. Ze zijn betrokken in een reactioneel proces. De prinses als aanbod, de kikker en het konijn als vraag.

De prenten van deze spread worden visueel wel tegenover elkaar gesteld maar vormen geen echte sequens. Ze worden door wat de tekst verwoordt, met elkaar verbonden.

— 5.1.9.6

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

Door de poppen een expliciete uitdrukking te geven en het gordijn van een patroon te voorzien dat verwijst naar de blouse van de koningin, wordt de setting gemanipuleerd. De sfeer en de verwijzingen geven de setting een functie die door Kress en Van Leeuwen geduid wordt als het symbolisch proces. De symbolisch geladen omgeving verleent het personage een specifieke betekenis. Ook de setting van de prent op de rechterpagina bevat een symbolisch proces door de specifieke houding van de personages en de belichting. De artistieke modus blijkt uit de manipulatie van setting en objecten zodat ze niet enkel een mimetische of compositorische functie vervullen.

— 5.1.10

**ZEVENDE
SPREAD**

— 5.1.10.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Fig. 103

Het interpretatieproces is voor de linkerpagina niet zo intensief ondanks het feit dat het tekst-beeldraakvlak enkel de elementen schilderen en de twee hoofdpersonages bevat. De tekst geeft de dialoog tussen de prinses en haar vader weer. Die wordt gebruikt om de spanning op te drijven. De tekst-beeldrelatie is voor de categorie tijd & handeling eerder redundant. De prent ondersteunt de spanningsopbouw door een staccato ritme maar tempert die ook omdat de vele details in de prent de aandacht afleiden. Tekst en beeld vullen elkaar op een evenwichtige manier aan. Bovendien doen ze dat op een conventionele wijze: de tekst geeft de dialoog weer en verwijst indirect naar de emoties terwijl de tekst de personages en objecten in de ruimte uitbeeldt. De lezer kan zich hierdoor vlot heen en weer bewegen tussen tekst en beeld. De tekst-beeldrelatie is complementair voor de categorieën personage en setting maar het synchrone tijdsverloop tussen tekst en prent maakt de interpretatie eenvoudiger. Omdat de koning verborgen blijft achter het canvas kan hij zowel fungeren in de dialoog en als in de woedeaanval. Zijn expressie is immers niet afgebeeld zodat hij als kantelmoment tussen de twee prenten van deze spread fungeert. Het interpretatieproces van de rechterprent is intensiever omdat de lezer de letters niet als tekst moet lezen maar als beeld. Het tekst-beeldraakvlak bevat de beide hoofdpersonages en het drukken van de twee schelpen tegen de oren. Het uitschreeuwen van de woorden bevindt zich deels in dit raakvlak omdat er letters worden afgebeeld maar ze niet als woorden gelezen kunnen worden. De golvende vorm waarin de letters getekend werden, verwijst naar het werkwoord 'stromen' in de tekst. Ook de vormen en kleuren van de letters verwijzen naar de werkwoorden 'spuwen', 'bijten' en 'grommen' in de tekst. Deze wisselwerking laat de lezer vanuit tekstueel standpunt op een andere manier naar het beeld kijken en omgekeerd. Het vertelstandpunt van de focalisator wijzigt omdat de weergave van de letterstroom eerder een symbolische in plaats van een mimetische voorstelling is. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend voor de categorie modaliteit en redundant voor de categorie vertelperspectief. Op deze manier krijgt hij veelzijdige en genuanceerde aspecten aangeboden die enkel door de synergie van tekst en beeld kunnen ontstaan.

De mentale ruimte wordt verder uitgebreid. De wens van Anna om haar ouders weer samen te brengen en de woedende reactie van de vader werken het psychologische niveau scherper uit. De letterlijke ruimte wordt aangevuld door de gedetailleerde weergave van het interieur. De aanwezigheid van de kevertjes verbindt deze spread met de tweede spread en de aanwezigheid van de generaal verwijst naar de derde spread.

— 5.1.10.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

Deze spread bevat twee prenten die sterk met elkaar verbonden zijn. De setting is gedetailleerd maar de achtergrond is abstract om als geschikt beeldvlak voor de tekst te fungeren. Enkel de vloer wordt weergegeven met daarop verschillende

personages en objecten. Beide prenten bezitten slechts één plan. Het patroon van de vloer volgt het perspectief niet en lijkt rechtop te staan zodat er nauwelijks een diepte wordt gesuggereerd en de tafeltjes en de sofa erboven lijken te zweven. Aan de linkerkant van de prent kijkt een generaal de koning aan vanuit een geopen-de deur. Hij maakt een vragende beweging met de ene hand terwijl hij een vlieg-tuigje in de andere hand vasthoudt. Zijn houding en gelaatsuitdrukking geven aan dat hij er zich van bewust is dat hij de koning stoort. Anna kijkt hem geamuseerd aan. De illustratie laat de koning niet zien zodat de lezer zijn verbeelding zal gebrui-ken om hem druk schilderend of schreeuwend voor de geest te halen. Het patroon van de vloertegels is prominent in beeld gebracht omdat dit in de volgende spread een belangrijke rol speelt. De vloer is beschadigd door het weegslepen van de kasteelhelft. Sommige tegels liggen los of ontbreken. De voorgestelde personages en objecten bezitten volume en er is een diffuse belichting. De prent op de rech-terpagina introduceert de lettertekens als visueel-narratieve vorm. De prent bezit nauwelijks diepte door de vlakke lettervormen. Enkel de figuur van Anna bezit een beperkt volume en diepte. Het volume van het canvas waarop de koning schildert, wordt afgezwakt in de puntige vorm die overgaat in de lettervormen van de rech-terpagina. De figuur van Anna heeft het normale volume. Haar houding en die van de staartjes suggereren een hevige storm.

— 5.1.10.3

GRAFISCHE ANALYSE

De tekst is in twee ongeveer gelijke delen op de spread geplaatst en volgt de hoogtelijn. De tekst is in twee ongeveer gelijke blokken verdeeld. Hierdoor ontstaat een evenwichtige relatie tussen beide tekstblokken zodat de dynamiek van de prent in deze spread domineert.

— 5.1.10.4

BEELDENDE ANALYSE

De belangrijkste vormen in de linkerprent zijn de deur en de generaal, de sofa met de zittende prinses en het canvas met erachter de koning. Het voornaamste kleurcontrast is het kleur-tegen-kleurcontrast van blauw en geel. Ook het warm-koud contrast tussen bruin, geel en groen is belangrijk in deze prent. De compo-sitiestructuur van de linkerprent is hoofdzakelijk horizontaal met sterke verticale elementen, zoals de hoge poten van de tafeltjes. Die refereren aan de hoge poten van het bed op de vorige prent. De vorm van de deur wordt tegenover de vorm van het schilderij geplaatst. De sterke verticale accenten genereren een gestadig ritme dat opgedreven wordt. Er loopt een compositielijn van het tafelblad van het eerste tafeltje naar dat van het tweede tafeltje om verder te gaan via de bovenarm van de koning. Deze diagonale lijn wordt herhaald door de onderarm en het vliegtuigje van de generaal, de onderkant van de sofa en de schoen van de koning. Horizontaal gerichte diagonalen gaan van het vliegtuigje via de staartjes naar het tafelblad en van de steel van het karretje naar de schoen van de koning. Door het principe van de vorm en de tegenvorm en de elkaar kruisende diagonalen bezit de compositie een evenwichtige ritmische cadens. De kevertjes lopen in een rij en snijden de voet van Anna. Dit is eveneens een verwijzing naar het los draaien van haar voet.

De rechterprent is daarentegen heel dynamisch opgebouwd en steunt volledig op diagonale compositielijnen. De houten lat van het schilderij neemt de pun-tige vormen van de kroon van de koning en gaat over in een vloed van letters. De donkerste en grootste letters bevinden zich bij het schilderij en bij Anna. Links van Anna zijn de letters 'D' en een letter 'O' zodanig gekleurd en geplaatst dat ze een boos gezicht vormen. Rechts van Anna worden de letters kleiner. De lettervloed krijgt hierdoor een ruimtelijk aspect; de letters verdwijnen in de diepte. Er worden voor de letters vooral donkere en onzuivere kleuren gebuikt. Er vliegen ook wat kevertjes weg die het gevoel van angst versterken. De prinses knijpt haar ogen toe en is tegen de leesrichting in gericht; ze biedt weerstand.

Beide prenten worden met elkaar verbonden door de compositiestructuur die de vorm heeft van een driehoek. De koning bevindt zich in het hoogste punt van de driehoek en bezit de grootste kracht. Vanuit zijn hoge standpunt laat hij de woor-den over Anna striemen.

— 5.1.10.5

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

De beide prenten van deze spread vormen een doorlopende sequens die visueel als volgt verloopt: de generaal stelt een vraag aan de koning die schildert. Dit wordt geamuseerd gadeslagen door de prinses. De koning wordt woest en begint zo luid te schreeuwen dat de prinses haar oren beschermt door er schelpen tegen aan te drukken. De tekst volgt deze sequens en geeft aan waarom de koning boos wordt. Beide prenten zijn pluriscenisch en het tijdsverloop tussen tekst en beeld verloopt nagenoeg synchroon.

De prinses, die naar de generaal kijkt, is een narratieve representatie op basis van een transactioneel-reactioneel proces. De generaal is de dader in een niet-transactioneel actief proces omdat hij de onzichtbare koning een vraag stelt. Zijn arm en het vliegtuigje zijn de vectoren. Op de rechterprent vormen de letters een gebogen pijl. De pijl is een vector die de prinses als doel heeft. Het is een narratieve representatie op basis van een actief proces en heeft de vader als dader.

— 5.1.10.6

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

De setting van de linkerprent is symbolisch geladen door het patroon van de tegels, het spoor van de kevertjes en de doos met schelpen. Door het personage van de koning niet te tonen maar wel zijn aanwezigheid te suggereren wordt het personage tegelijkertijd op twee verschillende manieren ingezet zodat het als een letterlijk – het personage bevindt zich in de vouw van de spread – en figuurlijk kantelmoment en verbinding tussen de sequensen van de spread fungeert. De lezer vult deze 'open plek' in om beide prenten te verbinden. Dit gegeven is een goed voorbeeld van de sterke suggestieve kracht die opeenvolgende beelden kunnen bevatten. Het inzetten van deze suggestieve kracht is een uiting van de artistieke modus. Dit geldt ook voor de letterstroom. De letters worden uit hun conventionele context geïsoleerd en als visuele vorm op een niet-tekstuele manier opnieuw samengevoegd. Deze werkwijze verwijst naar het postmoderne principe van deconstructie en recontextualisering (Van den Braembussche, 2007). Deze spread bevat, samen met de tiende en elfde spread, postmoderne accenten.

— 5.1.11

**ACHTSTE
SPREAD**

— 5.1.11.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Het interpretatieproces van deze spread is, samen met dat van de elfde spread, het meest intensieve van dit boek. Het raakvlak tussen tekst en beeld bevat slechts twee elementen: penseel en linkervoet. De linkerprent verenigt de resultaten van drie acties – het op de grond gooien van het penseel, het weglopen van de koning en het los draaien van de voet⁴ – in een conceptuele representatie en combineert die met een tekst die een veel groter tijdsverloop heeft. Hierdoor moet de lezer aandachtig illustratie en tekst screenen. Bovendien vraagt de tekst het verbeelden van de drie acties zonder onmiddellijke aanknopingspunten van de illustratie. De lezer zal eerst de tekstuele informatie moeten structureren en er een betekenis aan geven om de illustratie te kunnen begrijpen. De tekst-beeldrelatie is daarom eerder contrapuntisch voor de categorieën setting en tijd & handeling. Het losdraaien van de voet is daarenboven een onconventioneel gegeven en vraagt een extra inspanning. Dit gegeven wijst op een verschuiving van het mimetische naar het diëgetische zodat er een wijziging in de modaliteit optreedt. De vertelling krijgt een duidelijk fantastisch aspect. Tekst en beeld versterken elkaar in dit opzicht zodat er sprake is van een redundante tekst-beeldrelatie voor de categorie modaliteit. De illustratie verwijst expliciet naar de vorige spread door een gedeelte van de vloer uitvergroot in beeld te brengen. De tekst-beeldrelatie is complementair voor de categorie personage maar door de onconventionele tekstuele inhoud en visualisatie wordt het interpretatieproces vrij intensief.



Fig. 105

4 Dit wordt niet expliciet getoond wegens te gruwelijk. De voet is zodanig in beeld gebracht dat het los gedraaid zijn gesuggereerd wordt. Hetzelfde geldt voor de afbeelding van Anna's hand op de tiende spread.

Het interpretatieproces van de rechterpagina is wat minder intens omdat het raakvlak tussen tekst en beeld meer elementen bevat: prinses Anna, de koningin, de heuvel en het karretje. Op deze pagina is de illustratie eerder onconventioneel door het in elkaar vloeien van de vormen. De visuele focalisator combineert hierdoor een mimetische en een diëgetische vertelwijze. De setting van de prent is minimaal en symbolisch geladen door het verbinden van de vorm van de heuvel de vorm van de koningin. Tekst en beeld drukken op een eigen manier de psychologie van de personages uit zodat er sprake is van een eerder contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorieën personage en setting. Het tijdsverloop van de tekst is nauwelijks groter dan dat van de sequens die door de in elkaar vloeiende prenten wordt gesuggereerd. De tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd & handeling is dan eerder redundant.

De mentale ruimte wordt verder uitgebreid doordat de relatie tussen de koningin en de prinses duidelijker wordt. De ontmoetingsscène imiteert de ontmoeting van Anna met haar vader op de vijfde spread. Hierdoor ontstaan er allerlei associaties tussen beide episodes en wordt de ruimte van het prentenboek steeds meer 'gevuld' met verbindingen tussen de elementen die ze bevat. De letterlijk ruimte wordt niet verder uitgebreid omdat de lezer de locaties op deze spread reeds gezien heeft.

— 5.1.11.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De linkerprent toont het eindresultaat van de sequens die op de vorige spread begon. Deze prent is sober. Er is een suggestie van diepte in het bovenste deel van de prent omwille van de lichtinval en het volume van de voet en het penseel. Die ruimtelijkheid wordt afgezwakt door de afdruk van de schoen. Het witte vlak wordt onderaan een tekstvlak zonder ruimtelijk aspect. De rechterprent bevat twee beelden. De figuratie is zodanig gemanipuleerd dat de vorm van de heuvel verder loopt in de vorm van de jurk van de koningin. In het eerste beeld daalt de prinses de heuvel af. Ze gaat naar de linkerkant van het beeld zodat de connotatie met de koningin wordt gerespecteerd. Deze connotatie komt in conflict met het feit dat deze sequens zich op de rechterpagina van de spread bevindt, die naar de koningin verwijst. De oriëntering wordt daarom bekrachtigd door het woord 'vader' onder het karretje en het wisselen van de setting. De vlakke arcering met balpen wordt gebruikt voor de lucht en verwijst naar de derde spread. De arcering verwijst naar het akelige niemandsland waarin de prinses terechtkwam als gevolg van het uit elkaar trekken van het kasteelhelften. De arcering suggereert bovendien dat het regent waardoor de sombere sfeer nog wordt versterkt. Deze connotaties contrasteren met de tweede prent. De band tussen moeder en kind wordt visueel voorgesteld door het in elkaar overvloeien van de gezichten en de cirkelvorm van de omarming. De jurk van de koningin omsluit die van het prinsesje. Er is een diffuse belichting en volumewerking in beide beelden.

— 5.1.11.3

GRAFISCHE ANALYSE

De tekst is in de voorziene tekstruimtes geplaatst. De positie van de tekst op de rechterpagina respecteert de hoogtelijn. De tekstblokken staan diagonaal tegenover elkaar opgesteld. Deze diagonaal vormt een tegengewicht ten opzichte van de diagonale werking tussen beide prenten.

— 5.1.11.4

BEELDENDE ANALYSE

De compositiestructuur van de linkerprent is hoofdzakelijk symmetrisch. De vormen van de tegels bovenaan worden in evenwicht gehouden door het tekstvlak onderaan. De contouren van de tegels zijn symmetrisch in beeld gebracht. Deze symmetrie wordt verstoord door twee elkaar kruisende diagonale compositielijnen. De ene loopt van de schoenafdruk via de vlek naar het penseel. Deze lijn is dominant. De andere loopt van de voet via de vlek en een verfspat. De diagonalen kruisen elkaar in de vlek. Die bevindt zich net onder de gulden snede, wat het verstorende karakter versterkt. Het kleurcontrast is voornamelijk een warm-koud contrast. De rode verfkleur refereert aan bloed. Het vormcontrast is belangrijk in

5 Om dit effect te bereiken, heb ik mijn penseel effectief op het beeldvlak gegooid en achteraf wat spatten toegevoegd om de compositie te verfijnen.

6 De punten 2 en 4 krijgen door de westers georiënteerde leesrichting een bijzondere betekenis (cf. 4.5.3).

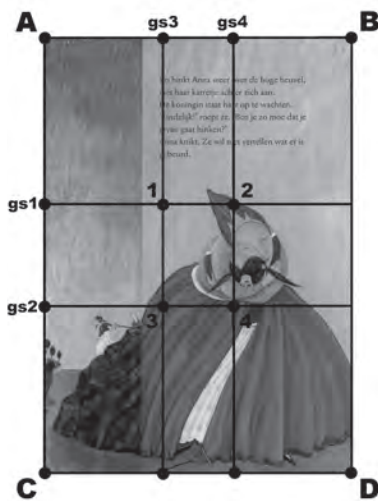


Fig. 105

deze prent; de grillige verfspatten contrasteren met de strakke lijnen van de tegels en het penseel. Ze visualiseren de woede van de koning.⁵

De beide beelden van de rechterpagina hebben een dynamische compositie-structuur op basis van diagonalen en gebogen lijnen. Het overgaan van de vormen is een dominant gegeven in deze compositie en benadrukt het geconstrueerd zijn van de illustratie. Omdat de vorm van de heuvel in die van de jurk van de koningin verder gaat, wordt zij verbonden met de betekenis van de heuvel. Dit is een negatieve betekenis omdat zij mede de oorzaak is van de moeilijke situatie waarin Anna zich bevindt. Tegelijkertijd is ze een moeder die zielsveel van haar dochter houdt en er als het ware mee wil samensmelten. De conflictsituatie wordt in het eerste beeld ondersteund door de arcering in de luchtpartij die naar de derde spread verwijst. Zulke ingrepen resulteren in onconventionele beelden en maken ze visueel gelaagd. Ze zijn kenmerkend voor de artistieke modus. Het ritme in deze sequens is geconcentreerd in het tweede beeld waar de plooien van de jurken overvloeien in de cirkelvormen van de armen en hoofden. Het geheel heeft een driehoekige structuur en straalt zekerheid uit. Na het conflict met haar vader vindt Anna die zekerheid terug bij haar moeder. Het punt waar de wang van de prinses het voorhoofd van de koningin snijdt, krijgt een extra klemtoon omdat het zich op het punt 2 van de constructie van de gulden snede bevindt. Het hoofd van de koning wordt beklemtoond door punt 2. De omhelzing wordt beklemtoond door het feit dat het lijnstuk gs4 de punten 2 en 4 bevat⁶ en het profiel van de moeder in twee bijna gelijke delen verdeelt (fig. 105).

— 5.1.11.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent op de linkerpagina is een momentopname en vormt een contrast met het tijdsverloop van de tekst. Die verwoordt hoe de koning het schilderij tracht af te werken. De prinses wordt bang en wil naar haar moeder. De koning loopt boos weg. De linkervoet op het schilderij van de koning is een knoeiboel geworden. Anna besluit haar linkervoet achter te laten en vertrekt naar de koningin. De prent op de linkerpagina toont in feite het resultaat van drie handelingen: het op de grond gooien van het penseel, het wegglopen van de koning en het los maken van de voet. Het is een pluriscenisch beeld. De rechterpagina bevat een sequens die door het overgaan van de heuvel in de vorm van de jurk wordt ondersteund. Dit is een filmische montagetechniek. Er is een groot tijdsverloop tussen de eerste prent en de tweede zodat ze de tekst weer 'inhalen'. Het zijn allebei monoscenische beelden. Het tweede beeld sluit weer aan bij het tijdsverloop van de tekst.

De linkerpagina bevat een conceptuele representatie. Er zijn geen participanten en er is geen actie. De in het beeld geplaatste voorwerpen hebben een symbolische waarde zodat er sprake is van een symbolisch proces. Het eerste beeld van de rechterpagina bevat twee narratieve representaties. De eerste is een actief proces waarin de prinses de dader is, haar arm de vector en het karretje het doel. De tweede is een niet-transactioneel reactioneel proces. De prinses kijkt als betrokkene naar de niet zichtbare kasteelhelft van haar moeder. Het tweede beeld bevat een actief proces met een bi-directionele oriëntatie: moeder en dochter houden elkaar vast. Dit is een narratieve representatie.

— 5.1.11.6

ARTISTIEKE ANALYSE

De prenten op deze spread worden niet gekenmerkt door de combinatie van realistische en fantastische elementen maar door een (voor het prentenboek) onconventionele wijze van representeren en combineren van beeldelementen. De prent op de linkerpagina is de representatie van het resultaat van een actie: de vlekken als gevolg van het gooien met een verfborstel. De prent is verwant met het werk van Pollock omdat de vlek een abstract beeldelement is. De vlek bezit een reflexieve functie en verwijst enkel naar zichzelf als resultaat van een (artistieke) actie. Maar aangezien dit abstract beeldelement geïntegreerd is in een sequens vervult het een narratieve functie. De vlek contrasteert in dit opzicht met de afdruk van de schoen, die wel een mimetische functie bezit.

De vorm van de heuvel die overgaat in de jurk van de koningin en de versmelting van het gelaat van de koningin en de prinses wijzen eveneens op artistieke modus omdat dit impliciete manipulaties zijn van de visuele representatie. Deze manipulaties veroorzaken connotaties die enkel op een visuele manier tot stand kunnen komen.

— 5.1.12

NEGENDE SPREAD

— 5.1.12.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 106

Het interpretatieproces van de linkerpagina van de spread is minder intensief dan dat van de voorgaande pagina. De tekst-beelddynamiek daalt omdat het tekst-beeldraakvlak veel elementen bevat: de prinses, de koningin, de ijscoman, winkelen, hoeden met tierelantijntjes en de verkoopsters. De tekst verwoordt wat de koningin en haar dochter samen doen en imiteert qua toon en emotionaliteit de scène van de zesde spread. De lezer wordt geconfronteerd met een overvloed aan visuele gegevens zodat vooral de prent een uitbreidende functie heeft. De illustratie toont tientallen personages met een expressie en houding die aangeeft dat ze commentaar geven op de koningin en haar dochter. De tekst beschrijft hoofdzakelijk temporele en psychologische aspecten en de prent vooral ruimtelijke aspecten. De tekst-beeldrelatie is voor de categorieën setting en tijd & handeling complementair. Er is opnieuw sprake van een conventionele taakverdeling tussen tekst en beeld zodat het interpretatieproces makkelijker is. De prent voegt wel heel wat reactionele – en dus psychologisch geladen – processen toe. Voor de categorie personage is er bijgevolg eerder sprake van een uitbreidende beeld-tekstrelatie. Dit vergt een langdurig kijken en herbekijken om de personages te (her)kennen en om hun 'commentaar' te interpreteren. De personages veroorzaken, net zoals de hangende poppen op de zesde spread, een geladen sfeer. Deze prent vult de mentale ruimte van het prentenboek met een veelvoud aan emotionele betekenissen en relaties. De letterlijke ruimte wordt uitgebreid met de locatie van de stad.

De intensiteit van interpretatieproces daalt aanzienlijk voor de rechterpagina vanwege de gelijkenis met de rechterpagina van de zesde spread. Het tekst-beeldraakvlak bevat echter maar één element: de prinses. De tekst begint en eindigt op identieke wijze en geeft aan dat Anna het bij haar moeder ook erg moeilijk heeft. De tekst-beeldrelatie is complementair. De tekst verwoordt wat er gebeurt vooraleer Anna gaat slapen en diept de verhouding tussen moeder en dochter nog wat meer uit waardoor de tekst-beeldrelatie voor de categorie personage uitbreidend is. Het bruine vlak, waarop de tekst staat, laat de lezer de volledige vrijheid om de aan het slapen voorafgegane gebeurtenissen te visualiseren. Het beeld wijkt om, analoog aan de zesde spread, de talige verbeelding meer ruimte te geven. Het inslapen wordt ook op deze pagina door de tekst ingeleid en door de prent 'voltooid'. De tekst-beeldrelatie in de tweede prent is uitbreidend voor de categorieën setting en tijd & handeling. Het feit dat de tekst expliciet en de illustratie impliciet naar de afwezige ouder verwijzen, verbindt deze illustratie met die van de zesde spread. De verteller hanteert opnieuw de metafoor van de hokjes en verwijst hierdoor naar de vierde en de zesde spread. De metafoor wordt ondersteund door de prent omdat die het visuele motief van de koningin toont. De tekst-beeldrelatie is voor de categorie personage contrapuntisch: tekst en beeld beschrijven elk op eigenzinnige wijze de psychologische toestand van de prinses. De tekst-beeldrelatie is, net zoals voor de rechterprent van de zesde spread, redundant voor de categorie modaliteit. De mentale ruimte wordt op psychologisch vlak verder uitgetekend omdat de moeder-dochterrelatie en het moeilijk inslapen van Anna aan bod komen. De letterlijke ruimte wordt minimaal uitgebreid met de locatie van Anna's slaapkamer in de kasteelhelft van haar moeder. De aanwezigheid van de kevertjes verbindt deze spread met de zevende en de tweede spread.

— 5.1.12.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

7 Vormen met gelijke kleur zijn verwant. Hoewel het qua perspectief niet klopt, worden de twee grijze gebouwen ook in ruimtelijk opzicht met elkaar verbonden.

De linkerprent van deze spread toont meerdere personages een tweede keer: de lakei met de groene vest, het gezin met de hond en het gezin met het kleine jongetje. De lakei is een eerste maal in beeld gebracht bij het wegslepen van de kasteelhelften, het gezin met de hond wandelt over het strand op spread vier en het gezin met het jongetje is zichtbaar achter de fontein op het titelblad. Er worden ook nieuwe personages geïntroduceerd: de oude vrouw met het verrekijktje, de oude man met het vogelkooitje, de verkoopsters en de ijscoman. Deze personages fungeren als elementen voor de setting die een stadse, drukke atmosfeer suggereert. Er zijn allerlei gebouwen in beeld gebracht: een auto en een bus, een terras en een parkje. Alle nevenpersonages, behalve de ijscoman, kijken naar de koningin en de prinses. De figuratie en de setting van de ijscoman is aangepast aan zijn functie en verradt zijn sprookjesachtige afkomst. Zijn hoed heeft het uiterlijk van een hoorntje en is verwant met de koperen deksels. De kraam heeft een pompoenvorm en verwijst niet alleen naar het sprookje van Assepoester maar ook naar het boek van de prinses. Door de speciale muts – de prinses houdt van speciale hoeden en mutsen – en de verwijzing naar het boek van de prinses worden de ijscoman en de prinses verwant. De prent suggereert een gefragmenteerd tijdsverloop door de visuele combinatie van het gesprek van de koningin met de verkoopsters, het gesprek tussen de prinses en de ijscoman en de vele kijkende personages en vat hierdoor de tekstuele vertelling samen. De focalisator neemt hierdoor een diëgetisch standpunt in zodat er een verschuiving optreedt van mimesis naar diëgesis. De diffuse belichting, het volume en de rangschikking van de plans suggereert een diepe ruimte. Op het voorplan staat de familie met de hond en de oude vrouw. Er is een tussenplan dat bestaat uit het gebouw met twee ramen waar de oude man en het gezin met de jongen zijn voorgesteld. Het middenplan bevat de ijsjeskraam en het koninklijke gevolg met de verkoopsters en de hoedenwinkel. Het uithangbord heeft de vorm van een hoed waarin de vorm van een schelpvormige hoed uitgespaard is. Deze schelpvormige hoed speelt een belangrijke rol in de volgende spread. De ijsjeskraam verwijst naar het sprookje van Assepoester. De verwijzing wordt door de tekst niet vermeld zodat er een contrapuntische tekst-beeldrelatie is voor de categorie intertekstualiteit. Het achterplan bevat ook meerdere tussenplans: het voorste plan bevat de grijze gebouwen⁷ en het parkje met de boom. Vervolgens is er een plan dat de blauwe auto en de bus bevat. Het achterste plan bevat het terras en het gebouw.

De prent op de rechterpagina verwijst naar de rechterpagina van de zesde spread met dit verschil dat deze prent een close-up is: de focalisator staat veel dichterbij de slapende prinses. Omdat de prinses in een gelijkaardige situatie als bij haar papa terechtgekomen is, bevatten deze en de volgende spread heel wat verwijzingen naar de zesde en de zevende spread. Zo liggen het konijn, de kikker en het boek ook hier in het bed. Het konijn kijkt ook in deze prent de lezer aan om het medeleven van de lezer op te wekken. Er is bovenaan ook een venster weergegeven. De barst in de muur verwijst eveneens naar de schade door het wegslepen van de kasteelhelft. Er zijn ook duidelijke verschillen. De kikker kijkt naar de prinses, de hand van de prinses wordt geïsoleerd, de prinses heeft een gele pyjama aan met een wit patroon en de zon in het venster bovenaan is vervangen door een blauwe maansikkel, het visuele motief van de koning, op een gele achtergrond. In het raam zit een vogel. Er zijn geen slagschaduwen maar de voorstelling van het bed laat de tactiele rijkdom van de plooien in het laken zien. De focalisator is voor dit beeldelement sterk mimetisch gericht en geeft de prent een hoger waarheidsgehalte.

— 5.1.12.3

**GRAFISCHE
ANALYSE**

De positie van de tekst op de linkerpagina respecteert de hoogtelijn. De tekst op de rechterpagina is in de hiervoor voorziene ruimte geplaatst en is afgelijnd op de verticale lijn van het raampje.

— 5.1.12.4

**BEELDENDE
ANALYSE**

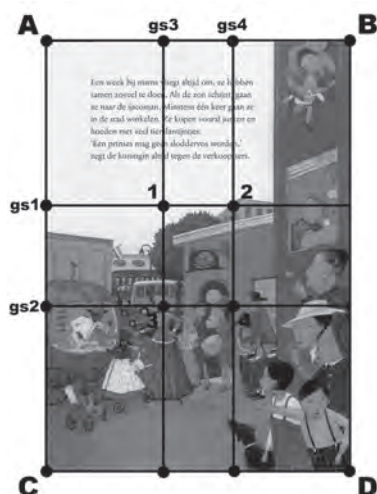


Fig. 107

De compositiestructuur van de linkerprent lijkt op de linkerprent van de zesde spread. De structuur is gespiegeld. Er is ditmaal een sterk verticaal accent door de vorm van het flatgebouw aan de rechterzijde van de prent. Het tekstvlak is in deze prent kleiner en er is een gedetailleerde scène uitgewerkt. Die bevat voornamelijk verticale compositielijnen gevormd door de staande personages, de boomstam en de gebouwen. Hierdoor ontstaat er een ritmische cadans. Het ritme van de cadans mondt uit in de verticale vorm van het flatgebouw. Hier loopt het ritme verticaal van de wijzende jongen naar het gezin bovenaan in het venster. Er is ook een belangrijke horizontale compositielijn die gevormd wordt door de hoofden van de personages. Deze lijn loopt van het hoofd van de ijscoman tot aan dat van de lakei. Er loopt ook een gebogen compositielijn van het blauwe karretje via de jurk van de koningin, de verkoopsters en de lakei naar het rode kussen in het bed. De lijn loopt doorheen de rechterprent. Deze compositielijn snijdt de verticale vorm van het flatgebouw en verbindt de twee prenten. Het ritme in de rechterprent is trager omdat deze compositie door drie horizontaal lopende compositielijnen bepaald wordt: de contourlijn en de lijnen die gevormd worden door het witte laken. Er zijn kleinere diagonaal lopende compositielijnen zoals die van het handvat, de onderarm, de oren van het konijn en het boek. Deze zijn gerangschikt volgens het principe van vorm en tegenvorm. Het handvat isoleert de hand van de prinses en verwijst zo naar het los maken van de hand op de volgende pagina. Beide prenten bevatten voornamelijk het kleur-tegen-kleurcontrast. Het hoofd van de koningin krijgt een bijzondere klemtoon doordat het zich op punt 3 van de constructie van de gulden snede bevindt (fig. 107).

— 5.1.12.5

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

De prent op de linkerpagina is een pluriscenisch beeld omdat het een aantal personages bevat die meerdere keren in het boek voorkomen. Het gezin met de jongen, dat afgebeeld wordt in het bovenste raam, werd reeds in de titelpagina geïntroduceerd. Op die pagina is de jongen echter nog een baby, zodat er een tijdsverloop gesuggereerd wordt. De ouders zijn herkenbaar aan de kleur van hun trui. De houding van de ouders verwijst naar die van het koningspaar in de eerste spread. Ze houden de jongen tegen die uit het raam wil stappen. Dit suggereert dat de jongen iets gaat doen wat gevaarlijk is en de ouders hem daartegen willen behoeden. In het onderste raam is een oude man afgebeeld aan een tafel. Er hangt een vogelkooi aan het plafond. Deze figuur krijgt verderop in het verhaal een duidelijker profiel als de poppenmaker van de poppen van de koning. De oude vrouw bespiedt de scène en de vrouw met de witte hoed geeft heimelijk commentaar. De kinderen zijn nieuwsgierig en opgewonden. Deze personages vertolken verschillende meningen over de scheiding en het feit dat de koningin openlijk met haar dochter gaat winkelen. Er is sensatiezucht, roddel, kritiek, verwondering en me-deleven. De prent suggereert een tijdsverloop door de visuele combinatie van het gesprek van de koningin met de verkoopsters, het gesprek tussen de prinses en de ijscoman en de vele kijkende personages. De prent is een samenvatting van de handelingen die de tekst beschrijft zodat het tijdsverloop tussen tekst en beeld synchroon loopt. De vorm van de ijsjeskraam is een intertekstuele verwijzing die ook verbonden wordt met het boek van de prinses en suggereert dat zij van sprookjes houdt. De prent op de rechterpagina is een monoscenisch beeld. De tekst verbindt beide prenten als het begin- en eindpunt van een sequens. De blauwe maansikkel in het raampje wordt expliciet gebruikt als symbool voor de koning.

De complexe prent op de linkerpagina bevat heel wat narratieve representaties. De bidirectionele actieve processen zijn: de prinses die met de ijscoman praat, de roddelende vrouw die met haar man praat en de koningin die met de verkoopsters praat. Het gezin met de kleine jongen bezit dezelfde narratieve structuur als het koningspaar in de eerste spread: de vader is dader, de moeder is zowel dader als doel en de jongen is doel. De jongen is ook betrokkene in een transactioneel reactioneel proces: hij kijkt naar de prinses. De wijzende jongen is een transactioneel

actief proces waarbij hij de dader is, zijn arm de vector en de prinses het doel. Alle personages die het tafereel gadeslaan zijn betrokkene in een reactioneel proces met een transactionele structuur. De illustratie op de rechterpagina bevat één narratieve representatie: de kikker is de betrokkene in een reactioneel proces met de slapende prinses als fenomeen. Er zijn twee conceptuele representaties: de slapende prinses is het aanbod en het konijn is de vraag in een reactioneel proces. Omdat de setting symbolisch geladen is door het visuele motief van de vader, het patroon van de pyjama en de positie van Anna's hand is er eveneens sprake van een symbolisch proces.

— 5.1.12.6

ARTISTIEKE

ANALYSE

De artistieke modus blijkt uit de setting die de sfeer oproept van een filmset. De gebouwen, de auto's, de straatlantaarn en de elektriciteitsdraden roepen een geïdealiseerd stadbeeld op met, vooral wat de auto's en de gebouwen betreft, kenmerken van de jaren 1950. Door het scenisch perspectief te gebruiken en meerdere plans achter elkaar te plaatsen ontstaat er een kunstmatige maar gecontroleerde filmische drukte. Door de werking van vorm en tegenvorm ontstaat er een gefragmenteerde perspectiefwerking. Dit laat toe om de personages aan de rechterzijde van de eerste prent boven elkaar te stapelen en dit via de personages in de ramen van het gebouw verder door te trekken. Deze sterk gemanipuleerde setting is in realiteit nooit te verwezenlijken. De 'gestapelde' personages zorgen ervoor dat de prinses en de koningin vanuit erg ruime invalshoeken bekeken worden en dus aan heel wat blikken en reacties worden blootgesteld. Dit effect zou minder ingrijpend zijn wanneer de kijkende personages zich allemaal op het grondvlak zouden bevinden. Deze constructie en het vermengen van realistische en fantastische elementen. De prent bevat realistische en fantastische elementen. Het meest opvallende fantasie-element is de ijsjeskraam in de vorm van en pompoen.

— 5.1.13

TIENDE SPREAD

— 5.1.13.1

ANALYSE VAN

DE WOORD-

BEELDINTERACTIE

Het interpretatieproces van de linkerpagina is qua intensiteit te vergelijken met de vorige spread. Het tekst-beeldraakvlak bevat de volgende elementen: de prinses, de koningin, beeldhouwen, hamer, beitel en beeld. Dit zorgt ervoor dat de tekst-beelddynamiek daalt. Bovendien is de linkerpagina visueel gezien een bijna letterlijke herhaling van de linkerpagina van de zevende spread. Ook op tekstueel niveau zijn de gelijkenissen frappant. De opbouw van de spanning en de woedeuitbarsting zijn een variatie op de tekst van de zevende spread. De conventionele taakverdeling tussen tekst en beeld zorgt ervoor dat de tekst-beeldrelatie complementair is voor de categorieën personage en setting. De lezer kan zich vlot bewegen tussen tekst en beeld. Het synchrone tijdsverloop tussen tekst en prent maakt de interpretatie eenvoudiger. Het tijdsverloop van de tekst is iets groter dan dat van de prent zodat de tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd & handeling eerder redundant is. De rechterpagina bevat twee illustraties die een verkleinde versie zijn van de illustratie op de rechterpagina van de zevende spread en de illustratie op de linkerpagina van de achtste spread. Het tekst-beeldraakvlak bevat de volgende elementen: prinses, koningin, hoedje en – zowel het stenen als het echte – linkerhand. Het uitschreeuwen van de woorden bevindt zich deels in dit raakvlak. De volgende vorm waarin de letters getekend werden, verwijst nu naar het werkwoord 'rollen' in de tekst. Sommige letters zijn zodanig gepositioneerd dat ze het standbeeld vervolledigen. De letters krijgen in deze prent een duidelijker figuratieve functie dan in de vergelijkbare prent op de achtste spread. De positie van de visuele focalisator wijzigt ook in deze prent omdat de weergave van de letterstroom een symbolische in plaats van een mimetische voorstelling is. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend voor de categorie modaliteit. Hoewel het ritme van de spread hoger is dan de voorgaande, zorgt de gelijkenis met de zevende spread ervoor dat de interpretatie makkelijker is. Bovendien is de handeling en de expressie van de koningin



Fig. 108

zichtbaar. De tweede prent op de rechterpagina toont het resultaat van twee acties: het stukgevalen stenen handje en de los gedraaide hand van de prinses. De prent bevat geen abstract beeldelement zodat de interpretatie eenvoudige is. Het tijdsverloop van de tekst is veel uitgebreider zodat de tekst-beeldrelatie sterk uitbreidend is voor de categorie tijd & handeling. Het losdraaien van de hand is minder onconventioneel vanwege het effect van de herhaling. Dit gegeven wijst echter nog steeds op een verschuiving van het mimetische naar het diëgetische zodat er een wijziging in de modaliteit optreedt. De vertelling krijgt opnieuw een fantastisch aspect. Tekst en beeld versterken elkaar in dit opzicht zodat er een redundante tekst-beeldrelatie ontstaat voor de categorie modaliteit. De mentale ruimte wordt uitgebreid omdat de relatie tussen moeder en dochter scherper uitgetekend wordt. De letterlijke ruimte wordt nauwelijks uitgebreid, behalve dan dat de lezer een stukje van het interieur van de kasteelhelft van de koningin ziet. De aanwezigheid van de vogel verbindt deze spread met het titelblad en de derde spread. De aanwezigheid van de kevertjes verbindt de spread met de negende, zevende en tweede spread.

— 5.1.13.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De linkerillustratie van deze spread verwijst naar de overeenkomstige prent van de zevende spread. De vloer is omhoog geklapt, het patroon wordt duidelijk in beeld gebracht en vertoont eveneens beschadigingen. De figuratie van de koningin is lichtjes aangepast. Ze is krachtiger en beweeglijker dan de vorige versies. Ze heeft haar kroon niet aan, de veters van haar laarsjes los gemaakt, haar jurk opgeknoopt en ze heeft een hoofddoek aan die verwijst naar die van de meid in de tweede spread. Haar houding geeft kracht en beweging weer; de koninklijke waardigheid en afstandelijkheid zijn verdwenen. Haar blik is verbeterd. De prinses kijkt haar vragend aan. Haar voeten zijn niet in beeld gebracht. De prenten worden verbonden doordat het beeld van de linkerpagina overgaat in de letterstroom. Volume en diffuse belichting zijn beperkt tot de personages en objecten. De illustraties laten veel witruimte over om de grote hoeveelheid tekst te kunnen plaatsen. Nadat de prinses een tweede keer aanstuurt op een verzoening, barst ook de koningin in woede uit. Het scenario van de zevende spread herhaalt zich met dit verschil dat Anna nu haar hand losmaakt en achterlaat voor ze naar haar vader vertrekt.

— 5.1.13.3

GRAFISCHE ANALYSE

De spread bevat erg veel tekst die geplaatst is in de daartoe voorziene ruimtes. De hoogtelijn wordt gerespecteerd. De grote hoeveelheid tekst veroorzaakt een drukke bladspiegel.

— 5.1.13.4

BEELDENDE ANALYSE

De prent op de linkerpagina vertoont een aantal gelijkenissen met de corresponderende prent van de zevende spread. Er zijn drie hoofdvormen: de kast, de prinses en de koningin. De prent heeft geen gestadig ritme maar is dynamischer omwille van de voornamelijk diagonale en gebogen compositielijnen. De dynamiek wordt ingezet door de uit de kast vallende hoeden, de diagonale positie van de armen van de prinses, de diagonale lijn van de spiegel en de houding van de koningin. Dit contrasteert fel met de strakke horizontale en verticale verdeling van de vloer. De vorm van het beeldhouwwerk gaat over in die van de letters. Anna beschermt zich ditmaal met een hoed met de vorm van een schelp. De dynamiek en het contrast van de letterstroom is beperkt. Deze illustratie is kleiner en wordt gevolgd door de illustratie met de losgedraaide hand. Beide prenten worden ook hier door een driehoekige compositiestructuur verbonden. De hand van de koningin krijgt een bijzondere klemtoon omdat die zich op punt 2 van de constructie van de gulden snede bevindt. De beitel kruist het lijnstuk gs 2 zodat die ook een extra klemtoon krijgt (fig. 109).

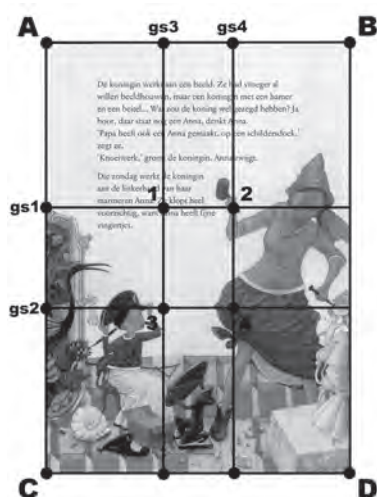


Fig. 109

— 5.1.13.5

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

De prenten van de tiende spread vormen een sequens met een vrij hoog ritme: Anna kijkt naar haar moeder die aan een beeld van Anna werkt. De moeder barst in woede uit als Anna nog eens een poging doet om de ouders te verzoenen en slaat de linkerhand van het beeld stuk. Anna legt haar hand bij het kapotte stenen hand en vertrekt naar haar vader. De beelden van de sequens zijn monoscenisch. Het tijdsverloop in de prenten is beperkter dan dat in de tekst en de prenten hebben een sequentiële structuur. Het ritme ligt aanzienlijk hoger omdat de gebeurtenissen nu op één spread worden samengebracht, daar waar ze in de episode bij de koning twee spreads in beslag nemen. De tekst geeft aan dat de koningin al een hele poos aan het beeld gewerkt heeft.

De prent op de linkerpagina bevat twee narratieve representaties: de prinses kijkt als betrokkene naar de beeldhouwende koningin, die als fenomeen fungeert. Het is een transactioneel reactioneel proces. De koningin is betrokken in een actief proces. Zij is de dader, haar arm en de beitel vormen de vector die naar het beeld als doel wijst. De arm met de hamer heeft de beitel als doel. Op de rechterpagina beelden de illustraties respectievelijk een actief transactioneel proces en een symbolisch proces uit.

— 5.1.13.6

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

De setting van de linkerprent is symbolisch geladen door het patroon van de tegels en de hoeden. De letters worden ook in deze spread uit hun conventionele context geïsoleerd en als visuele vorm op een niet-tekstuele manier opnieuw samengevoegd. De versnelling is een artistieke ingreep om het herhalende aspect van deze sequens op een aantrekkelijke manier uit te werken.⁸

— 5.1.14

**ELFDE
SPREAD**

— 5.1.14.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Het interpretatieproces van deze spread is heel wat intensiever dan de vorige spread omdat het raakvlak tussen tekst en beeld enkel de elementen 'Anna', 'heuvel' en 'O' bevat. Bovendien worden de koning en de koningin niet afgebeeld of vernoemd in de tekst. Ze worden wel onrechtstreeks voorgesteld. In de tekst wordt een onderscheid gemaakt tussen een hoge en een lage stem. In de prent worden de koning en de koningin voorgesteld door een combinatie van hun artistieke motieven, zijnde 'hun' kleur en 'hun' positie' in de gepolariseerde ruimte. De blauwe 'O' staat ook lager in de prent dan de oranje 'O'. De uit elkaar spattende vormen, die uit de letters 'O' ontstaan, verwijzen naar het woord 'oorlog'. Tekst en beeld geven elk op hun eigen manier het conflict weer. De tekst-beeldrelatie is bijgevolg contrapuntisch voor de categorieën setting, personage. De lezer moet dus heel wat interpretatiewerk verrichten om de betekenis van de prent te vatten. De gearceerde achtergrond verwijst naar de derde en achtste spread en roept de dreigende atmosfeer weer op. De kanonballen, die uit de letter 'O' ontstaan, zijn een onconventionele vertaling van het thema 'oorlog' en van de identiteit van de koning en de koningin. Zowel de verteller als de visuele focalisator hanteren een sterk diëgetische vertelwijze. Er is een redundante tekst-beeldrelatie voor de categorie modaliteit en een sterke verschuiving in de richting van diëgesis. Het tijdsverloop van de tekst is nagenoeg gelijk aan dat van de prent zodat er een redundante tekst-beeldrelatie is voor de categorie tijd & handeling.

De mentale ruimte wordt uitgebreid op psychologisch niveau door het openlijke conflict tussen Anna en haar ouders dat expliciet wordt beschreven.

8 Dit principe wordt ook vaak in film toegepast. Handelingen die meermaals voorkomen, veel tijd in beslag nemen en die de toeschouwer onmiddellijk herkent, worden versneld weergegeven om het ritme niet al te zeer te laten vertragen en de aandacht van de toeschouwer te behouden.



Fig.110

— 5.1.14.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

De prent van deze spread vormt een groot contrast met alle voorgaande prenten. De abstractiegraad is hoger en de betekenis is meer gelaagd. De heuvel is centraal in beeld gebracht. Er is maar een klein stukje van de prinses en haar knuffel te zien. Straatjes en oren steken als verdedigingspieken omhoog. Het kroontje van de prinses ligt op de grond. Boven de heuvel is een vlak met dezelfde arcering uitgewerkt als in de derde spread. De spanning van de scheiding wordt op deze wijze visueel opgeroepen. Doorheen dit vlak komen van links en rechts ronde vormen in beeld die met elkaar botsen en uit elkaar spatten. De vormen veranderen en suggereren een evolutie. De vormen uiterst links en rechts zijn de letters 'O'. Die verwijzen naar de tekst die verwoordt hoe de ouders de achtergelaten hand en voet ontdekken en beginnen te schreeuwen en te gillen. De oranje letter 'O' heeft de vorm van een klassieke drukletter. Het sierlijke karakter van deze letter staat in contrast met de ronde, meer robuuste vorm van de blauwe 'O', die de koning symboliseert. De overkoepelende links-rechts oriëntatie en het visuele motief van de kleuren blauw en oranje komen samen in de letters. Meteen wordt duidelijk dat de letters kanonballen worden die boven het hoofd van Anna ontploffen. Deze interpretatie wordt door de tekst ondersteund: 'Het lijkt wel oorlog'. De prent suggereert een tijdsverloop: het naar elkaar toe vliegen en ontploffen van de ballen. De in de heuvel verwerkte teksten zijn af en toe leesbaar en leggen de klemtoon op de rechtspraak.

— 5.1.14.3

**GRAFISCHE
ANALYSE**

De tekst onderaan in de prent is in wit uitgespaard op de donkerbruine vorm van de heuvel.

De tekst is in twee ongeveer gelijke tekstblokken verdeeld die op gelijke hoogte geplaatst zijn. De tekstblokken vormen een stabiel rechthoekig vlak dat contrasteert met de gebogen en dynamische vormen van de heuvel en de uit elkaar spatende kanonballen.

— 5.1.14.4

**BEELDENDE
ANALYSE**

De compositie van deze prent wordt bepaald door gebogen compositielijnen. Die geven het beeld een dynamisch karakter ondanks het feit dat de prent een symmetrische constructie bezit. De cirkelvormige structuur van de compositie vormt een groot contrast met de driehoekige structuur van de vorige spread. De massieve vorm van de heuvel is tegengesteld aan de vliegende en stuk gespatte vormen. Door de bijna zwarte kleur onderaan lijkt de heuvel nog zwaarder te worden. Omwille van het warm-koud contrast wijkt het gearceerde blauwe vlak naar achteren. De scherpe vormen van de scherven en het licht-donker contrast zorgen ervoor dat de vliegende ballen energie en materie bezitten zodat de ontploffing haast voelbaar wordt. In de arcering is gekrast en geveegd zodat er bewegingslijntjes ontstaan die de suggestie van beweging versterken. Ritme en contrast zijn geconcentreerd in het bovenste deel van de compositie. De enige horizontale en verticale vormen zijn die van de tekstvlakken. De tekstvlakken bezitten ook een uitgesproken licht-donker contrast dat een tegengewicht vormt voor het licht-donker contrast van het bovenste vlak. De tekst zorgt voor een stabiel element in deze compositie.

— 5.1.14.5

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

De prent is een monoscenisch beeld. De met elkaar botsende ballen vormen een filmische sequens. De overkoepelende oriëntatie en de visuele motieven zijn belangrijke gegevens om dit beeld te begrijpen. De witte jurk bezit geen patroon meer: de zonnen en maansikkels zijn verdwenen. Dit suggereert de afstand die ontstaan is tussen de prinses en haar ouders.

De letters, die als kanonballen tegen elkaar vliegen, kunnen beschouwd worden als twee vectoren die elkaar als doel hebben. Ze zijn een narratieve representatie met een bi-directioneel proces. Er zijn twee conceptuele representaties De prinses en het konijn laten zich slechts gedeeltelijk bekijken. Zij zijn het aanbod in een afgezwakt reactioneel proces. De setting is een symbolische geladen omgeving en vertegenwoordigt een symbolisch proces.

— 5.1.14.6

ARTISTIEKE

ANALYSE

De artistieke modus blijkt uit de onconventionele weergave van het conflict tussen de koning en de koningin. De visuele motieven vervangen de personages en worden gemanipuleerd zodat ze narratief gebruikt worden: de letters 'O' worden getransformeerd tot kanonballen die op elkaar invliegen en uit elkaar spatten. De positie van de letters in de gepolariseerde ruimte ondersteunt hun symbolische functie. Op deze wijze ontstaat er een visuele allegorie. De allegorie contrasteert met de eerder conventionele tekstuele vertelling van het conflict. Een dergelijke visuele allegorie kan alleen maar toegepast worden nadat de lezer systematisch wordt voorbereid op het interpretatie van de visuele motieven.

— 5.1.15

TWAALFDE

SPREAD

— 5.1.15.1

ANALYSE VAN

DE WOORD-

BEELDINTERACTIE

Het interpretatieproces voor de linkerpagina is minder intensief dan de vorige spread zodat de tekst-beelddynamiek daalt. Het tekst-beeldraakvlak bevat enkel Anna en zee. De tekstuele vermelding van het berichtje dat in zee gegooid wordt verwijst naar het flesje op de prent. Dit gegeven behoort dus deels tot het raakvlak. De tekst verwijst expliciet naar de eerste spread door het vermelden van de fee. De taakverdeling tussen tekst en beeld is eerder onconventioneel: de tekst verwoordt de handelingen en gedachten van Anna. De prent brengt die echter niet in scène maar toont het moment nadat de prinses het berichtje in zee heeft gegooid. Bovendien wordt de locatie vaag aangeduid en worden de massaal aanwezige nevenpersonages niet vermeld. Die worden, net zoals op de negende spread, gebruikt om verschillende meningen te vertolken. De invloed van de setting is erg groot. De tekst-beeldrelatie is eerder contrapuntisch voor de categorieën personage en tijd & handeling en sterk uitbreidend voor de categorie setting.

De interpretatie van de rechterpagina is minder intensief. De illustratie is eenvoudig en het tekst-beeldraakvlak bevat de belangrijkste elementen: Anna, luchtballon, touwladder en fee. De tekst beschrijft de gebeurtenissen en de prent toont die gebeurtenissen. De tekst bezit nagenoeg hetzelfde tijdsverloop als de prent. De taakverdeling tussen tekst en prent is echter onconventioneel: de tekst geeft geen beschrijving van de gevoelens, die worden door de prent vertolkt. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend voor de categorieën personage en setting en redundant voor de categorie tijd & handeling.

Er worden heel wat personages in beeld gebracht die het netwerk van aanknopingspunten in de ruimte van het prentenboek verder uitbreiden en nuanceren. De aanwezigheid van de violist verbindt deze prent met de tweede en derde spread. De aanwezigheid van de kok verwijst naar de derde spread, de aanwezigheid van de tuinman verwijst naar de tweede spread, de aanwezigheid van het gezin met het jongetje verwijst naar het titelblad en de negende spread, de vogel verwijst naar het titelblad, de derde, achtste en tiende spread en de kevertjes verwijzen naar de tweede, zevende, negende en tiende spread. De andere personages verwijzen naar de negende spread. De mentale ruimte van het prentenboek wordt vooral psychologisch en emotioneel verder uitgetekend. De letterlijke ruimte wordt eveneens uitgebreid: de lezer weet nu hoe de kade er uit ziet.



Fig. 111

— 5.1.15.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

9 De violist heeft zijn hoed op zijn schouders hangen. Met een hoed op zijn hoofd is hij niet herkenbaar omdat zijn karakteristieke haartool niet meer zichtbaar is.

In de linkerprent wordt opnieuw een aantal nevenpersonages ten tonele gevoerd. Het middenplan toont een groep die staat te kijken naar de prinses die verderop een berichtje in zee gegooit heeft. Vooraan op de steiger staat het gezin met de hond. De kinderen zijn nieuwsgierig maar niet meer zo uitgelaten. De man geeft heimelijk commentaar. Het gezin met de jongen wil de kade verlaten; de zorgelijk kijkende moeder duwt het kind weg. De blik van het jongetje suggereert dat het nog wil blijven kijken. De vader kijkt ook zorgelijk. Achter beide gezinnen zijn de kok, de kindermeid, de violist, een paleisvogel, de tuinman en de kamermeid afgebeeld. De oude vrouw bespiedt het tafereel vanuit een raam. Op het voorplan is een boot afgebeeld. De oude man staat in de boot en kijkt bezorgd naar de prinses. Hij heeft een koffer in de hand en naast hem staat de vogelkooi. In de boot liggen twee koffers waaruit onderdelen van poppen steken. Die onderdelen verwijzen naar de poppen van de koning. Dit suggereert dat de oude man de poppenmaker is en zijn poppen teruggevraagd heeft. Hij wil duidelijk wegvaren: de schipper staat te wachten en heeft zijn hand al aan het stuurwiel. Het tijdsverloop van de prent is vrij groot en loopt vooruit op de tekst. Die eindigt met de vermelding dat de prinses een berichtje in de zee gooit. De prent laat door het kleine golfje zien dat de fles al een tijdje in de zee dobbert. Bovendien veronderstelt de aanwezigheid van het publiek en het schip dat op het punt van vertrekken staat, ook een zeker tijdsverloop. Alle personages, behalve de prinses, dragen een hoed,⁹ zelfs de kevertjes; dit suggereert bescherming. De oorlog tussen de koning en de koningin woedt nog steeds. De figuur van de prinses wordt omgeven door de blauwe arcering en rondvliegende brokstukken. De prinses wordt geïsoleerd weergegeven; ze is afgescheiden door de hoge wand van de steiger. De diffuse belichting onder de steiger waarop Anna zit, wordt scherper: de weerspiegeling van de palen in het water doet de steiger wat zweven.

De rechterprent heeft een erg groot gearceerd vlak met rondvliegende brokstukken. De prinses heeft een duistere expressie en het konijn kijkt grimmig naar de lezer. De belichting is niet diffuus maar komt van de rechterkant en zorgt voor een donkere schaduw op het gezicht van de prinses. Bovenaan is een stukje te zien van de luchtballon van de fee. Ze gooit een touw ladder en wenkt. Deze prent heeft het karakter van een momentopname en bezit een erg beperkt tijdsverloop. Het tijdsverloop van de tekst is nauwelijks groter en verbindt de twee prenten van deze spread. De tekst geeft ook aan dat de lezer de vorm bovenaan als een luchtballon moet interpreteren. Dit is meteen ook de verklaring waarom de fee een pilotenbril en piloten vest draagt.

— 5.1.15.3

**GRAFISCHE
ANALYSE**

De tekst wordt in de vlakken geplaatst die hiervoor in de prenten waren voorbehouden.

— 5.1.15.4

**BEELDENDE
ANALYSE**

De linkerprent bezit twee belangrijke vormen: die van het gebouw op de steiger samen met de boot. Dat is de dominante vorm. De steiger waar de prinses knielt, is de kleine vorm. De grote vorm wordt gedomineerd door diagonalen: de richting van de nevenpersonages, de balustrade, het zeil en de verschillende kleurvlakken van de boot. De dynamiek van deze diagonalen komt tot stilstand in de lange, haast verticale lijn van de groene steigerwand. Ritme en kleurcontrast worden geconcentreerd in twee diagonaal gerichte vormen: de groep op de steiger en de boot. De groepen contrasteren ook door het complementaire kleurcontrast met de steigerwand: rode kleuren worden tegenover het complementaire groen geplaatst. De vorm van de kleine steiger contrasteert met de groepen door de verticale en horizontale klemtönen maar is verwant met de verticale lijnen van de groene steigerwand. De vorm van de kleine steiger wordt tegenover de vorm van het raam gesteld. De prent bezit ook een diagonale compositielijn die vertrekt in het punt waar de groene gevel de rand van de pagina snijdt, doorloopt via de hoofden van

voorste personages op de steiger om te eindigen op de rechterpagina waar de witte jurk de rand van het blad snijdt. Deze grote diagonale lijn wordt in evenwicht gehouden door de eveneens diagonale vorm van de luchtballon. Door zijn hoge en tegengestelde positie bezit deze vorm een grote kracht om een evenwicht te bekomen. Het belangrijkste contrast van de rechterprent is het licht-donker contrast. Het ritme is geconcentreerd in de touwladder, het wiel en de wapperende touwen van de luchtballon.

— 5.1.15.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De linkerprent is een pluriscenisch beeld, is vrij complex van opbouw en bezit meerdere representaties. De narratieve zijn: de roddelende man en zijn vrouw (bi-directioneel actief proces), de moeder die het jongetje wegduwt (dader, vector, doel) en de vader die helpt (dader, vector, doel). Het jongetje wil naar de oorlog kijken. Hij wordt de betrokkene in een niet-transactioneel reactioneel proces. Het jongetje met de pet kijkt naar de fles en wordt de betrokkene in een transactioneel reactioneel proces met de dobberende fles als fenomeen. De andere personages op de steiger zijn betrokkene in een niet-transactioneel reactioneel proces dat de oorlog als fenomeen heeft. De poppenmaker en de schipper kijken naar de prinses. De prinses, op haar beurt, kijkt naar de fles. Zij zijn de betrokkenen in een transactioneel reactioneel proces met respectievelijk de prinses en de fles als fenomeen. Tenslotte is er ook nog de geladen omgeving die als symbolisch proces beschouwd kan worden.

De prent bevat ook vier cirkelvormen die verwijzen naar de uitroepen van de koning en de koningin. Ze echoën de verontwaardiging van het publiek. De prinses wordt blootgesteld aan de oorlog en voor haar gaapt een leegte. Alle andere personages vinden beschutting achter de wand.

De rechterprent is een monoscenisch beeld en is veel eenvoudiger van structuur. De omgeving als symbolisch proces is sterker aanwezig. De arm van de fee is de vector van het actieve proces van een narratieve representatie. Het doel is de prinses en dader is de fee. Die is echter niet afgebeeld: het actieve proces heeft een niet-transactionele structuur. Het konijn kijkt de lezer aan en de prinses laat zich bekijken. Het konijn en de prinses zijn betrokken in een reactioneel proces als vraag en de prinses is betrokken als aanbod. De prinses is bovendien de betrokkene in een niet-transactioneel reactioneel proces. Ze kijkt naar een fenomeen buiten het beeldvlak.

De prent bevat een sterk contrast qua positie in een beeldvlak. De figuur van de prinses is tegen de leesrichting in erg laag in beeld gebracht. Diagonaal hier tegenover is een deel van de luchtballon erg hoog in beeld gebracht. Hierdoor wordt de nadruk gelegd op het aardse en materiële karakter van een lage positie en het hemelse of ideële karakter van een hoge positie (cf. 2.5.4.1). De spanning tussen de in levensgevaar verkerende prinses en de hemelse oplossing wordt als een tegenstelling van uitersten in beeld gebracht.

— 5.1.15.6

ARTISTIEKE ANALYSE

De linkerprent past opnieuw het principe van het boven elkaar plaatsen van de personages toe. De prinses wordt hierdoor blootgesteld aan heel wat blikken en reacties. Om dit te kunnen realiseren wordt de locatie gemanipuleerd zodat de setting de sfeer van een haven oproept en niet die van een typische locatie aan het strand. De artistieke modus blijkt ook het de variaties op de cirkelvorm die deze spread visueel verbinden met de vorige en de volgende. De prent op de rechterpagina legt de klemtoon op de atmosfeer door het erg grote contrast tussen het personage van de prinses en de luchtballon. De luchtballon is een verrassend vervoermiddel geeft blijk van de artistieke modus om de typische voorstelling van een fee te manipuleren.

— 5.1.16 DERTIENDE SPREAD

— 5.1.16.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 112

Het interpretatieproces van deze spread is niet intensief. Het tekst-beeldraakvlak bevat de belangrijkste elementen: Anna, touwladder, voet, gillen, koning en koningin. De tekst-beelddynamiek daalt. De klemtoon van zowel tekst als tekening liggen op de actie. Het tijdsverloop in de tekst en de prent is ongeveer gelijk zodat de tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd & handeling redundant is. De tekst gebruikt de metafoor van een pop om de situatie van de prinses te beschrijven. De vertelling krijgt hierdoor een diëgetisch karakter. De houding en de beperkt zichtbare gelaatsuitdrukking van de prinses suggereren haar gevoelens. De koning en de koningin worden niet getoond maar zijn vertegenwoordigd door hun artistieke motieven zodat het beeld ook een diëgetisch karakter krijgt. De tekst verwoordt echter wel de innerlijke gevoelens van de koning en de koningin. De tekst-beeldverhouding is voor de categorie personages daarom eerder contrapuntisch. De setting is vrij abstract met uitzondering van de luchtballon. Die werd reeds vernoemd in de vorige spread maar wordt nu duidelijker zichtbaar. De tekst-beeldverhouding is daarom voor de categorie setting eerder redundant. De mentale ruimte wordt verder gedramatiseerd. Het besef van de ouders dat het zo niet verder kan, geeft het verhaal een emotionele en psychologische wending. De relatie van Anna met haar ouders wordt grondig hertekend.

— 5.1.16.2 ILLUSTRATIEVE ANALYSE

Deze spread bevat één prent. De prinses hangt aan de touwladder maar kan niet omhoog klimmen. De prent toont dat de prinses maar één voet heeft. De prent toont geen handen maar de lezer weet door de tekst en de prent van de tiende spread dat haar linkerhand ontbreekt. Ze heeft een hulpeloze expressie. De luchtballon en de fee komen duidelijker in beeld zodat de prent een grote diepte suggereert. De dieptewerking wordt ondersteund door de steeds kleiner wordende latten van de touwladder en de perspectieffervorming van het wiel. De setting is vrij abstract. Enkel personages en objecten bezitten volume. De prent verwijst hierdoor vooral naar de zesde spread en in mindere mate naar de twaalfde spread. Deze verwijzingen worden ondersteund door de loshangende touwen. De belichting komt van boven uit en zorgt voor sterke accenten in het gezicht van de fee. De fee heeft een angstige expressie omdat haar reddingsoperatie dreigt te mislukken. De arcering met balpen wordt enkel onderaan in de prent gebruikt en suggereert op een visuele manier dat de 'oorlog' tussen de ouders minder hevig woedt. Links en rechts is daarom een kleine gekleurde 'o' in beeld gebracht. Het tijdsverloop van de tekst is iets groter dan dat van het beeld omdat het beeld enkel het aan de touwladder hangen van prinses toont maar, door de aanwezigheid van de kleine letters 'o', ook aangeeft dat de ouders begrijpen dat het zo niet verder kan. Tekst en beeld eindigen hier op hetzelfde punt.

— 5.1.16.3 GRAFISCHE ANALYSE

De tekst is in de daartoe voorziene ruimte geplaatst. In deze spread is de tekst de enige vorm die een stabiele horizontale en verticale lijn bezit.

— 5.1.16.4 BEELDENDE ANALYSE

De prent bevat weer een compositie die uitsluitend opgebouwd wordt door diagonalen en gebogen lijnen. De hoofdvormen – prinses Anna en de luchtballon – houden elkaar in evenwicht door hun diagonale positie. De wapperende touwen en de touwladder vormen samen een pijlvormige figuur die de prinses omsluit. Zo ontstaat er een krachtige opwaartse dynamiek. Er is een sterk ritmisch accent in de plooiën van de witte jurk van de prinses. Het afwezig zijn van het patroon wordt

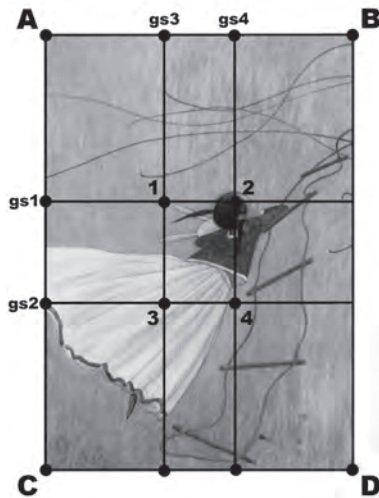


Fig. 113

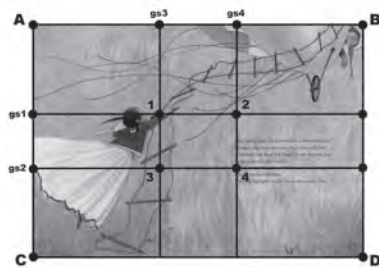


Fig. 114

expliciet getoond. Het ritme van de plooiën wordt herhaald door de zwevende touwen. Die vormen ook een horizontaal gerichte afscheiding tussen de prinses en de luchtballon. Samen met de erg lang geworden touwladder visualiseren ze het feit dat de prinses niet hogerop kan klimmen. Dit wordt ondersteund door de gesloten, ronde vorm van de luchtballon en het feit dat er geen deuropening zichtbaar is. De latten van de touwladder volgen eerst nog de lijnen van de houding van de prinses maar veranderen plots van richting in het rechterdeel van de prent. De wapperende touwen verwijzen naar de metafoor van de kapotte pop en brengen ook de poppen van de koning en de poppenmaker in herinnering. Het hoofd van Anna krijgt een bijzondere klemtoon omdat het zich op punt 2 van de constructie van de gulden snede bevindt (fig. 113). Wanneer de constructie van de gulden snede op de volledige spread toegepast wordt, krijgt de elleboog waarmee de prinses zich vasthaakt een extra klemtoon door punt 1 (fig. 114).

— 5.1.16.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

Deze spread bevat een monoscenisch beeld. De beide personages worden diagonaal in beeld gebracht. De koning en de koningin worden door hun visuele motieven voorgesteld. De aanwezigheid van de ladder, de luchtballon en de fee verbinden deze prent met de rechterprent van de vorige spread zodat er sprake is van een sequens. De prent bevat één narratieve representatie door het actieve proces tussen de prinses en de fee. Beiden zijn zowel dader als doel zodat men van een bi-directioneel actief proces kan spreken.

— 5.1.16.6

ARTISTIEKE ANALYSE

Door de dominantie van de touwen en de touwladder beklemtoont de atmosfeer in deze prent. De touwen verlenen, samen met de wapperende jurk, een decoratief aspect aan de prent waardoor de dramatische situatie wordt getemperd. Tegelijk worden de touwen gebruikt om de prent een sterk opwaartse dynamiek te geven. De prent toont expliciet de egaal witte jurk van de prinses waardoor de psychologische afstand tussen de prinses en haar ouders op een visuele manier wordt uitgedrukt. De artistieke modus blijkt uit de manipulatie van de houding, kleding en setting.

— 5.1.17

VEERTIENDE SPREAD

— 5.1.17.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

De interpretatie van deze spread is eenvoudig zodat de tekst-beelddynamiek daalt. Het tekst-beeldraakvlak bevat de volgende elementen: Anna, voet, hand, knuffel, lakei, briefje en spoorlijn. De tekst verwoordt de nieuwe houding die de ouders aannemen en de eisen die Anna hieraan verbindt. De prent toont één moment van de nieuwe situatie: de prinses rijdt met het treintje naar de koningin en de lakei loopt erachteraan met een brief in de hand. Deze gebeurtenis wordt niet in de tekst vermeld maar kan wel gesitueerd worden aan de hand van de lakei die met een brief zwaait. De prent toont een gebeurtenis die een variant is van de tekstueel vertelde gebeurtenis en suggereert dat de koning wel vaker brieven nastuurt. Het feit dat de prinses in een wagonnetje zit, suggereert dat de spoorlijn al een feit is. Dit in tegenstelling tot wat de tekst vertelt. De prent loopt vooruit op de tekstuele gebeurtenissen. De setting is erg sober en wordt in de tekst enkel maar gesuggereerd door de vermelding van de spoorlijn. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend voor de categorieën tijd & handeling en setting en complementair voor de categorie personage. De tweede alinea vertelt hoe de prinses haar eisen stelt om vrede te nemen met de situatie na de scheiding en hoe haar ouders die eisen inwilligen. Dit wordt niet getoond zodat de tekst-beeldrelatie voor de categorie personage eerder contrapuntisch is. Omdat de taakverdeling tussen tekst en beeld conventioneel is, blijft het interpretatieproces vrij eenvoudig. De prent is sterk mimetisch en



Fig. 115

bevat slechts één symbolische verwijzing: het ontbreken van de visuele motieven op haar jurk. Ook de tekst is sterk mimetisch door het citaat van de brief en de dialogen. De tekst verwijst één keer naar het visueel motief van de koning; namelijk de maan. De prent op de volgende spread toont het resultaat van de ingewilligde eisen maar voegt daar nog tal van elementen aan toe. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend voor de categorie setting omdat de lezer deze alinea verbindt met de prent op de volgende spread. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de nieuwe verhouding tussen de prinses en haar ouders: er is een *modus vivendi* ontworpen waar iedereen zich in kan vinden. De letterlijke ruimte wordt aangepast door de aanwezigheid van de spoorlijn.

— 5.1.17.2

ILLUSTRATIEVE

ANALYSE

Deze spread heeft een klassieke indeling: één paginagrote prent en één pagina met tekst. In de prent kijkt de prinses lachend uit het raam van een wagonnetje. Ze heeft haar knuffel tussen haar armen. Allebei kijken ze de lezer aan. De wind waait in hun gezicht. De prinses heeft andere kleren aan: een kort rokje zonder patroon en een blouse met korte mouwen. Haar beide voeten en handen komen in beeld. Bovenaan loopt een lakei met een brief te zwaaien. De setting is sober. Er is een bruin vlak dat het strand suggereert. Naast het wagonnetje is een deel van het karretje van de prinses te zien. In het karretje liggen een hoed en het sprookjesboek. De prent heeft een voorplan – het wagonnetje met de prinses en het konijn – en een achterplan: het bruine vlak met de lakei. De personages en objecten bezitten volume. Er is opnieuw een diffuse belichting. Het tijdsverloop van de tekst is veel groter dan dat van de prent die het karakter van een momentopname heeft.

— 5.1.17.3

GRAFISCHE

ANALYSE

De tekst staat volledig apart van de prent en respecteert de hoogtelijn. De gekleurde kapitaal en het liggende teken worden opnieuw gebruikt. De tekst heeft twee alinea's die elk een episode vertellen. De opmaak van deze spread spiegelt die van de eerste en tweede spread, waar de tekst op de linkerpagina en de illustratie op de rechterpagina staan.

— 5.1.17.4

BEELDENDE

ANALYSE

De prent bevat één grote vorm: het wagonnetje. Die bezit vijf sterke verticale lijnen en evenzovele diagonalen. De diagonalen worden geïmiteerd door de arm van de lakei, het rechterstaartje van de prinses, het rechteroor van het konijn, de voorovergebogen ruggen van de prinses en het konijn en, ten slotte, de gestreepte hoed. Tegengestelde diagonalen worden gevormd door het been van de lakei, het linkerstaartje en het linkeroor, de houding van armen, voorpoten en de gordijntjes. Hierdoor ontstaat er een evenwicht maar ook een sterk ritmisch contrast met de abstracte achtergrond. Onderaan in beeld is er eveneens een ritmisch gedeelte door de in elkaar vervlochten cirkelvormige vormen. De grote vorm van het wagonnetje wordt in evenwicht gehouden door het grote tekstvlak op de rechterpagina. Het voornaamste kleurcontrast is het kwalitatieve contrast. De rode kleur van het wagonnetje, het wit van het konijn en de jurk, het groen van de lakei en het blauw van het karretje contrasteren met het onzuivere bruin van het strand. Er is ook een belangrijk licht-donker contrast: dat van het haar van de prinses met de bruine achtergrond. Hetzelfde contrast is aanwezig in de ronde vormen onderaan de prent. De staartjes van de prinses hebben exact dezelfde positie als de oren van het konijn zodat beide personages verwant worden. Dit suggereert de sterke band die de prinses heeft met haar knuffel.

— 5.1.17.5

VISUEEL-NARRATIEVE

EN VISUEEL-GRAMMATICALE

ANALYSE

De prent is een monoscenisch beeld. De setting – meer bepaald het wagonnetje en de bruine ondergrond – verbindt deze prent met de vierde en de laatste spread. De prent suggereert een kort tijdsverloop. De tekst daarentegen overspant een

hele periode. De prinses en het konijn die de lezer aankijken zijn een narratieve representatie in een reactioneel proces en een vraag om medeleven. De prinses is bovendien betrokken in een actief proces; ze houdt haar knuffel tussen de armen. Dit is een narratieve representatie, de prinses is de dader, haar armen zijn de vectoren en de knuffel is het doel. De lakei is de betrokkene in een reactioneel proces met een transactionele structuur waarbij de prinses en haar knuffel de rol van fenomeen vervullen.

— 5.1.17.6

ARTISTIEKE

ANALYSE

De sobere prent wordt opgebouwd uit soliede vormen en stevige kleuren. Objecten en personages zijn duidelijk gedefinieerd zodat de prent een groter fotografisch, en dus mimetisch gehalte bezit, dan de vorige prenten. De blauwe arcering is verdwenen en de activiteit van de illustrator (borstelstreek, krassen, vlekken, potloodlijnen of collage) is nauwelijks zichtbaar. Het hogere waarheidsgehalte van de prent wordt ingezet om de lezer ervan te overtuigen dat het conflict echt een oplossing heeft gekregen.

— 5.1.18

VIJFTIENDE SPREAD

— 5.1.18.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

Omdat de tekst op de vorige pagina een beschrijving geeft van de illustratie op deze spread is er sprake van een uitgestelde tekst-beeldinteractie. De lezer heeft net de beschrijving gelezen en zal die confronteren met de prent. Het interpretatieproces is niet zo intensief maar de vele details vragen een langdurige waarneming. De gemeenschappelijke elementen van het tekst-beeldraakvlak zijn: stationnetje, de top van de heuvel, torentje, zee. Drie kamertjes worden in de prent onrechtstreeks via de ramen uitgebeeld zodat die gedeeltelijk tot het raakvlak behoren. De beeld-tekstrelatie is, zoals reeds gezegd, uitbreidend voor de categorie setting omdat de prent allerlei elementen aan de tekstuele beschrijving toevoegt. De mentale ruimte wordt op psychologisch en emotioneel vlak uitgebreid door de nieuwe, relatief vredige en evenwichtige situatie. Heel wat aanknopingspunten in de mentale ruimte worden door de slotprent versterkt zodat de lezer die in mindere of meerdere mate moet herinterpreteren. De tuin en de speeltuigen zijn hersteld maar bevinden zich op een andere locatie. Het is niet meer duidelijk of de bedienden voor de koning of de koningin werken; de toeschouwers zijn verdwenen. Alleen de boot herinnert nog aan de dramatische gebeurtenissen. De slotprent verwijst naar het titelblad (vogels en fontein) en de eerste (kasteel en personages), tweede (tuin met bomen, schommel, gebouwtje met kevers, minigolf, de tuinman op de ladder), derde (kasteelhelften, vogels, lakei, hofdames, generaal, kok), vierde (heuvel, stad, strand), zevende (generaal), achtste (heuvel, stad), negende (verkoopsters), elfde (heuvel) en twaalfde (boot) spread. De prent is een samenvattend en afsluitende geheel. De ruimte van het prentenboek wordt daarom een klein beetje uitgebreid.

— 5.1.18.2

ILLUSTRATIEVE

ANALYSE

Dit is de laatste spread van het boek en brengt de eisen van de prinses in beeld. Centraal in beeld staat de heuvel die nu groen is en waarop de bomen van de paleistuyn groeien. De schommel, de wip, de fontein en de golfbaan zijn weer heel en staan tussen de bomen. Links is een deel van de kasteelhelft van de koningin te zien. Er loopt een spoorlijn van haar kasteelhelft via het strand en de heuvel omhoog naar een wit stationnetje dat op de top van heuvel staat. De trein met het rode wagonnetje rijdt naar boven. De prinses zwaait naar de koningin die vanop een balkon van het kasteel terugzwaait. Een lakei fungeert als machinist. Achter de trein loopt een lakei die de wespen verjaagt. Het stationnetje heeft een deur en drie ramen. De vorm van de ramen geeft aan welke functie de kamer heeft: de hoedenkamer is links opzij van het station. Vooraan is een schelp en een solsleutel verwerkt in



Fig. 116

het raam. Die staan voor de schelpenkamer en de muziekkamer. Het station heeft ook een toren die hoger is dan de kasteeltorens maar geen vlag heeft. Op het dak van het station heeft een vogel zijn nest gemaakt. Een andere komt aangevlogen met een tak in zijn bek. De spoorlijn loopt van het station terug naar beneden om te eindigen naast de kasteelhelft van de koning. Die staat met zijn verrekijker de komst van zijn dochter op te wachten. Op de heuvel wandelen verschillende neven-personages zoals de verkoopsters en enkele kamermeiden. De op sensatie beluste personages zijn afwezig. In een boomhut eet de kok stiekem een stuk taart. De tuinman plukt rijpe bananen en de generaal test zijn nieuwe vliegtuigje uit. Naast de kasteelhelft van de koning vaart de boot van de twaalfde spread. De prent verwijst naar de illustratie op de linkerpagina van de vierde spread maar vertaalt het landschap in een zonnige en grappige scène. De twee kasteelhelften worden voor de eerste maal tegelijk zichtbaar.

De expressie van de personages komt tot uiting door hun houding en handeling. De setting is uitgebreid: er zijn allerlei personages en objecten te zien. De belichting is diffuus en alle vormen hebben volume. De prent suggereert het beperkte tijdsverloop van een momentopname.

— 5.1.18.3

BEELDENDE ANALYSE

Deze spread bevat drie hoofdvormen: de beide kasteelhelften en de heuvel. De compositie is symmetrisch en heeft twee belangrijke horizontale compositielijnen: de onderkant van de heuvel en de horizon. De vorm van de heuvel bevat op zijn beurt verschillende vormen die met elkaar contrasteren en elkaar in evenwicht houden. De meest opvallende zijn de kruinen van de bomen. Elke boom is verschillend. Door hun gedetailleerde textuur en donkere kleuren contrasteren ze met het heldere groen van het gras. De boomstammen en de ladders zorgen voor ritmische accenten. Het volume van de heuvel is afgezwakt zodat het een vlak wordt waarop de objecten en personages staan. Hun kleuren zorgen voor levendige accenten. De personages bewegen zich binnen de vorm van de heuvel, behalve de trein en de generaal. Het geheel heeft een rustige en evenwichtige uitstraling. De linkerpagina heeft een grotere klemtoon dan de rechterpagina. De kasteelhelft van de koningin is groter afgebeeld en bevat ook de s-vorm van de spoorlijn. Dit overwicht wordt op de rechterpagina gedeeltelijk opgevangen door de vliegende vogel.

— 5.1.18.4

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent is een pluriscenisch beeld omdat verschillende verhaallijnen hier samenkomen. De belangrijkste representatie van deze spread is de conceptuele representatie. Omdat de setting allerlei verwijzingen naar de voorgaande gebeurtenissen en ook heel wat herkenbare personages bevat, kan men spreken van een symbolisch proces. Daarnaast zijn er enkele narratieve representaties: de koningin en de prinses die naar elkaar zwaaien zijn als dader en doel – en omgekeerd – betrokken in een actief proces met een bidirectionele oriëntatie. Het zelfde geldt voor de met elkaar pratende meiden, voor de interactie tussen de vogel in het nest en de vliegende vogel en ook voor de verkoopster die de vogel een stukje brood geeft. De generaal en het vliegtuigje zijn als dader en doel betrokken in een actief proces, net zoals de machinist en de locomotief en de taart etende bakker. De koning is de betrokkene in een transactioneel reactioneel proces waarbij het treintje het fenomeen is.

— 5.1.18.5

ARTISTIEKE ANALYSE

De heuvel krijgt in deze spread de connotatie van een plaats waar het aange-naam is om te vertoeven. Het is ook de vluchtheuvel voor de prinses. Het nest op het dak van het station staat symbool voor de vernieuwde vitaliteit en de vruchtbaarheid van de heuvel. De oude man zit niet meer op de boot die voorbij de kasteelhelft van de koning vaart. Dit suggereert dat de poppenmaker zijn poppen terug aan de koning gegeven heeft zodat die weer poppenkast kan spelen voor zijn dochter. De vlaggen op de torens van de kasteelhelften zijn naar elkaar toe gericht.

Het station heeft een kasteeltoren maar dan zonder vlag: de prinses heeft haar eigen kasteeltje. De heuvel mag dan wel groen zijn, de lezer weet dat er onder dat groen nog steeds een bruine, negatieve materie aanwezig is. De setting geeft deze scène de sfeer van een theaterstuk en een artificiële sfeer die verwijst naar die van een pretpark. De spoorlijn lijkt op een achtbaan en de personages op de heuvel lopen er ontspannen bij. De verwijzing naar de artificiële sfeer en de soliede aanwezigheid van de heuvel in het beeld geeft deze prent een dubbelzinnige connotatie.

Deze spread wordt gevolgd door een witte pagina met het colofon. Daarna volgen de blauwgrijze schutbladen.

— 5.1.19 BACKCOVER

— 5.1.19.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

Het interpretatieproces van de backcover is eenvoudig. De tekst-beelddynamiek is sterk gedaald. De titel verwijst naar de prinses. De prent toont de prinses slechts gedeeltelijk. De tekst-beeldrelatie voor de categorie personage is uitbreidend. De eerste alinea van de tekst leidt het verhaal in en zet, door te eindigen met een vraag, aan tot lezen. De tweede alinea verwoordt een appreciatie van het boek en is metafictief. Beide alinea's bevatten een paratekst die niet tot het verhaal behoort en slechts door het vermelden van de prinses in relatie met de backcover gebracht kunnen worden.

— 5.1.19.2 ILLUSTRATIEVE ANALYSE

Als men het boek opengeslagen met de rug naar boven legt, kan men zien dat cover en backcover delen van één prent zijn. De vorm van de jurk en het tekenblad sluiten op elkaar aan. De omvang van de heuvel wordt nu duidelijk zichtbaar. Op de prent van de backcover is ook een deel van de tekening van de prinses zichtbaar. Er zijn ook meerdere vellen tekenpapier aan elkaar geplakt. Die vormen de ondergrond voor de tekst. Enkel de jurk en de schoenen hebben volume. Er zijn geen schaduwen. De backcover suggereert nauwelijks een ruimte.

— 5.1.19.3 GRAFISCHE ANALYSE

De kleuren en lettertypes van de cover voor de woorden 'Prinses' en 'Anna' worden overgenomen in een kleinere lettergrootte. De tekst in de eerste paragraaf vat het verhaal samen. De tweede paragraaf prijst het boek aan. Onderaan zijn de leeftijdsaanduiding voor het boek en de uitgever vermeld, het isbn- en nur-nummer en tenslotte de barcode. De titel en de tekst staan gecentreerd. Enkel het woord 'Prinses' is niet gecentreerd en heeft dezelfde positie als op de cover.

— 5.1.19.4 BEELDENDE ANALYSE

De backcover bevat twee dominante vormen: de aan elkaar geplakte vellen tekenpapier en het tekenblad van de prinses met de jurk en de schoenen. De vlakke vorm die ontstaat door de aan elkaar geplakte vellen werd uiteraard voor de tekst gecreëerd. Deze vorm krijgt door het afwisselen van de licht diagonale lijnen toch een evenwichtig karakter. Boven de titel ontstaat er een sterk accent doordat het tekenblad van de prinses een scherpe hoek maakt. De diagonaal van de letter 'A' gaat over in de diagonaal van het tekenblad. Het evenwicht wordt hierdoor verstoord. De vorm verwijst naar de problemen waarmee de prinses worstelt. De grootste contrasten qua kleur en ritme zijn geconcentreerd in de rechterbovenhoek van de prent. Het geheel kantelt daardoor naar rechts, naar de cover, en zet de lezer aan het boek te lezen.

— 5.1.19.5 ARTISTIEKE ANALYSE

De illustratie voor de backcover verwijst naar de prinses, de tekening en de heuvel. Het is een typische illustratie voor een backcover omdat ze enerzijds

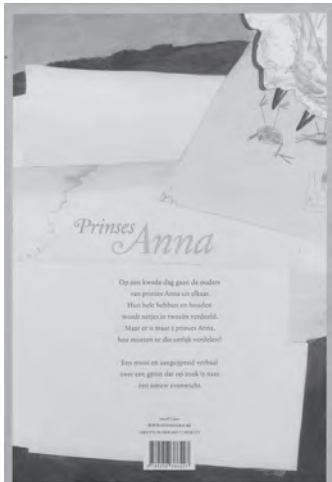


Fig. 117

voldoende ruimte moet laten voor de tekst en de technische vermeldingen maar anderzijds moet aansluiten bij de cover. De lezer wordt niet alleen door de tekst aangezet tot het lezen van het boek. De grootste contrasten qua kleur en ritme zijn geconcentreerd in de rechter bovenhoek van de prent. Het geheel kantelt daarvoor naar rechts, naar de cover, en zet de lezer eveneens aan het boek te lezen.

— 5.2 ANALYSE VAN EEN POSTMODERN PRENTENBOEK: OP ZOEK NAAR MIJ

1 Voor de prent die naar het werk van Salvador Dali verwijst, baseer ik mij op vijf werken. Daarvan heb ik twee werken in musea in Madrid en Barcelona gezien.

2 Een storyboard is een reeks eenvoudige schetsen op klein formaat van de belangrijkste scènes van een verhaal.

3 'Bij zijn kennismakingsbezoek in 1955 wordt Boudewijn overal in de kolonie onthaald als "Mwana Kitoko" (mooie knaap). Later wordt dat "Bwana Kitoko" (mooie heer) omdat die bijnaam beter past bij de koning' (De Redactie, 2014).

Het concept van dit prentenboek – een deel van een verhaal vertellen met prenten die consequent van stijl wisselen door ze telkens naar het werk van een andere kunstschilder te laten verwijzen – ontstond eind jaren 2000 tijdens gesprekken met Ed Franck. De keuze van de kunstenaars en de kunstwerken waar de prenten van *Op zoek naar mij* naar verwijzen heeft geen kunsthistorische of chronologische basis en gebeurde aan de van subjectieve en narratieve criteria. Een eerste selectie ontstond nog voordat de synopsis geschreven werd. Het voornaamste subjectieve criterium was dat ik mij als illustrator aangesproken moest voelen door de werken of stijlen waar ik naar zou verwijzen, dit om te vermijden dat ik mij op basis van praktische of kunsthistorische motieven zou verdiepen in een bepaalde stijl of kunstwerk. Aangezien de stijlverwijzingen de esthetische kijkhouding aanwakkeren, is het niet logisch om de stijlverwijzing met behulp van een ander criterium dan de esthetische kijkhouding te selecteren. Een tweede subjectieve criterium is dat ik de belangrijkste werken¹ gezien moest hebben zodat ik hun visuele kracht en expressie aan den lijve ondervonden had. Dit om te vermijden dat het maken van dit prentenboek een louter intellectuele oefening zou worden.

De narratieve criteria werden belangrijk nadat Franck de synopsis geschreven en ik het storyboard² uitgewerkt had. Het prentenboek zou het verhaal vertellen van een kind dat in een museum in slaap valt. De problemen waar het kind mee kampt worden in de droom gevisualiseerd. Voor elke door mij geselecteerde kunstenaar werd een aangepaste verhaalsequens bedacht. Uit de synopsis en het storyboard bleek dat een aantal kunstenaars geen betekenis meer hadden. Kunstenaars zoals Van der Weyden, Fabre, Appel en Henri Rousseau (1844-1910) werden geschrapt.

De eerste twee narratieve criteria waren de karaktertekening en de onderlinge verhouding van de hoofdpersonages. De keuze voor een kind als hoofdfiguur is evident gezien onze bedoeling de beeldende geletterdheid van de kindlezer centraal te stellen. Dat het een zwart kind zou zijn werd bepaald door het subjectieve criterium om de stijlverwijzingen in de prenten niet te beperken tot de Westerse kunst. Dit werd versterkt door de beelden van de Congolese Mayombe-stam die ik in het najaar van 2011 in museum M te Leuven zag. De beelden maakten een diepe indruk op mij vanwege de eenvoudige, krachtige vormen en de strakke, starende expressie. Het feit dat de meeste beelden zwaar toegetakeld waren, omwille van allerhande ijzeren voorwerpen die in het hout gedreven werden om het beeld magische krachten te verlenen, gaf de beelden een dramatisch karakter. De martiale uitstraling van de beelden deden Franck en mezelf ertoe besluiten een jongen als hoofdpersonage te kiezen en hem een verleden als kindsoldaat te geven. De intense confrontatie met kunst in de droomsequens vereiste een adequate psychologische en emotionele basis. Die werd geconstrueerd door de zwarte jongen als adoptiejongen te plaatsen tegenover een blanke adoptiemoeder die in verwachting is van een blanke dochter. Hierdoor wordt de problematiek verruimd tot die van een zoektocht naar een eigen identiteit. De naam Kitoko, door Franck voorgesteld, bracht allerlei connotaties aan in verband met het koloniale verleden van België³ en mijn jeugdjaren in Congo.

De setting moest meteen de aanleiding zijn om het verhaal te vertellen en vormde een derde narratief criterium. Het prentenboek is immers een compact medium zodat het geen uitgebreide inleiding of verantwoording toelaat (cf. 3.1). De meest directe oplossing bestond erin de moeder in het museum te laten werken.

4 Het museum opende zijn deuren in 2009 en trekt vooral publiek door tijdelijke tentoonstellingen en evenementen.

5 Een goed voorbeeld van dit inbedden en 'onschadelijk' maken (Thiele, 2003, p. 34) is het boekje *nijntje in het museum* (2010) van Bruna. De prenten bevatten verwijzingen naar het werk van Alexander Calder (1898 – 1976), Mondriaan en Matisse. Geen enkele van de verwijzingen bezit nog de zeggingskracht van het werk waar het naar verwijst.

De eerste schetsen voor het prentenboek die ik in dat stadium gemaakt heb, zijn vergelijkbaar met een casting sessie en tonen verschillende pogingen om de personages te definiëren qua uiterlijk, leeftijd en kledij. Omdat door de stijlwissels de voorstellingswijze van de personages grondig wijzigt, was een representatief visueel motief noodzakelijk. Dit motief moest eenvoudig zijn zodat het gebruikt kon worden in verschillende stijlen. In eerste instantie heb ik het motief van de driehoeken voor de jongen uitgewerkt. De scherpe vormen van de driehoeken verwijzen zowel naar zijn agressieve oorlogsverleden als naar de gespannen relatie met zijn adoptiemoeder. Door de driehoeken als een halsband op het T-shirt aan te brengen verwijst het motief ook naar gevangenschap. Nadien bleek ook het gebruik van een vaste kleurencombinatie (donkerblauw-zwart) als visueel motief voor de jongen te kunnen functioneren.

Vervolgens werd de setting meer in detail uitgewerkt. Om de sfeer van de werkkruimtes van een museum goed te treffen, kreeg ik toestemming om in museum M de werkkruimtes te fotograferen. Dat bleken er niet zoveel te zijn omdat het museum geen restauraties uitvoert. Ik maakte van de gelegenheid gebruik om de vaste collectie van het museum, die ik nog niet had gezien,⁴ te bekijken. Door de zalen zwerfend, kwam ik plots oog in oog te staan met het schilderij van Gustave Vanaise (1854 – 1902): *De neger en ik* (1886) (cf. fig. 153). Dit schilderij portretteert de dochter van een rijke Leuvense familie in gezelschap van haar Congolese adoptiebroer en ik bracht het meteen in verband met de thematiek van het prentenboek. In de catalogus van museum M is te lezen dat het eind negentiende eeuw voor de Belgische hogere burgerij bon ton was om Congolezen in hun huishouden op te nemen. Dit moet echter een frustrerende ervaring geweest zijn want de Congolese jongen van deze familie vlucht op een bepaald moment en sluit zich aan bij een circus. Nadien ontbreekt elk spoor van hem. Uit de manier waarop de jongen op het schilderij afgebeeld is, spreekt een voor onze ogen stuitend koloniaal superioriteitsgevoel. De jongen is opvallend uitgedost in een geel pak met een grote strik en zit aan de voeten van het meisje (cf. fig. 153). Zij is discreet gekleed en zit in een grote fauteuil. Het interieur roept de sfeer op van de exclusieve salons van de hogere burgerij. Het feit dat het meisje een boek in haar handen houdt en de lagere positie van de jongen wijzen op zijn ongeletterde en inferieure status. Men kan zich bovendien niet van de indruk ontdoen dat de planten achter de jongen een verwijzing zijn naar zijn 'geboortestreek'; het oerwoud. Het meisje kijkt de toeschouwer aan met een mengeling van begrip en verstandhouding, de jongen kijkt strak en eerder verontrust. Deze impressies en bedenkingen brachten mij ertoe om het schilderij *De neger en ik* een belangrijke functie in het verhaal te geven.

Op basis van deze ervaringen werden synopsis en storyboard aangepast. In de aangepaste versie herstelt de moeder het schilderij *De neger en ik* in een atelier van het museum. Kitoko wordt met het schilderij geconfronteerd wanneer hij aan zijn adoptiemoeder vraagt hoe lang hij nog op haar moet wachten. Het eerste gevolg van deze beslissing was dat ik voor de beginsequens, en dus ook voor de eindsequens, genoodzaakt was een vrij realistische stijl te hanteren. Meestal worden artistieke allusies ingebed in de stijl die de illustrator hanteert (Beckett, 2010) zodat ze als speelse en verrassende beeldelementen fungeren. Hierdoor verliezen ze veel hun oorspronkelijke visuele, esthetische en ideologische zeggingskracht, zoals Thiele volgens mij terecht opmerkt (2003, p. 34).⁵ Aangezien net de zeggingskracht van het kunstwerk de essentie vormt van dit prentenboek was het geen optie het citaat in mijn stijl in te bedden. De confrontatie van Kitoko met het schilderij *De neger en ik* is pas effectief wanneer Kitoko op een gelijkaardige wijze wordt voorgesteld als de jongen op het schilderij. Hierdoor worden de capaciteiten en gevoelens van beide personages verwant en kunnen ze makkelijker met elkaar gedeeld kunnen worden. Een dergelijke overdracht wordt moeilijker wanneer het personage van Kitoko bijvoorbeeld als een strippersonage afgebeeld zou zijn (cf. fig. 118).

Een tweede gevolg was het feit dat ik niet naar beeldhouwwerken kon verwijzen. Het tweedimensionaal weergeven van de esthetische kwaliteiten van driedimensionaal werk, zoals volume, textuur of ruimtelijke constructie, vereist een fotografische representatie. Die was reeds voorbehouden voor de begin- en eindsequens van het boek. De aanvankelijk voorziene verwijzingen naar een beeldhouwwerk van Max Ernst (1891-1976) en een installatie van Panamarenko (°1940) werden daarom geschrapt. De realistische stijl liet echter wel toe om in de begin- en eindsequens



Fig. 118

de beelden van de Mayombe te integreren. Eén beeld bleek bijzonder geschikt voor de beginsequens: het beeld van een zogende moeder. Door dit beeld te gebruiken in de scène waar Kitoko inslaapt, kon ik verwijzen naar Kitoko's natuurlijke moeder en de loyauteitsproblematiek van de adoptie oproepen. Hierdoor wordt het innerlijke conflict van Kitoko beklemtoond bij het inslapen en vormt het thematisch een brug naar de eerste scène van de droomsequens.

Om het schilderij een cruciale functie in de narratieve opbouw te geven, bleek echter een individuele confrontatie van de jongen met het schilderij beter te zijn. Hierdoor kon de psychologische en emotionele impact van het schilderij beter uitgewerkt worden. In de tweede versie van het storyboard wordt daarom Kitoko door zijn adoptiemoeder, die nog verder wil werken, uit wandelen gestuurd. Kitoko gaat vervolgens naar zijn favoriete schilderij *De neger en ik* kijken. Door de confrontatie met het schilderij beseft hij dat zijn situatie en die van de jongen op het schilderij vergelijkbaar is. De verdere verhaallijn van het boek werd in dit stadium duidelijker. Een moeder werkt in een museum en is hoogzwanger. Haar geadopteerde zwarte zoon, Kitoko, moet wachten tot ze klaar is met haar werk. Hij maakt zich zorgen over de komst van zijn blanke zusje. Hij bekijkt zijn lievelingsschilderij en is bang om in een minderwaardige positie terecht te komen. Tenslotte valt hij in slaap op een zitbank in het museum en 'droomt' zijn probleem. De werken die in zijn droom opdoemen bieden hem soelaas. Als zijn moeder hem wakker maakt, heeft hij een goed gevoel bij het vooruitzicht een blank zusje te krijgen. Op basis van deze gegevens werd het storyboard verder aangepast. Vervolgens heb ik een definitieve selectie van kunstenaars gemaakt, een volgorde bepaald en de schetsen uitgewerkt. Franck heeft tenslotte de tekst geschreven op basis van de afgewerkte prenten.

De analyse van *Op zoek naar mij* volgt hetzelfde stramien als dat van de analyse van *Prinses Anna*. Eerst wordt de tekst-beeldinteractie besproken, gevolgd door de illustratieve, grafische en beeldende analyses. Die worden gevolgd door de visueel-narratieve en visueel grammaticale en tenslotte de artistieke analyses. Indien de stijlwissel gevolgen heeft voor bepaalde kenmerken dan worden die uiteraard besproken. Kenmerken die niet beïnvloed worden, zullen niet worden niet herhaald maar worden wel verondersteld aanwezig te zijn.

— 5.2.1

COVER

— 5.3.1.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

De cover toont de profielen van een zwarte jongen en een blank meisje die elkaar aankijken. Van de jongen is enkel het aangezicht afgebeeld, van het meisje zijn aangezicht, hals en borst zichtbaar. De achtergrond is een gedrapeerde blauwe vorm. Er is niet onmiddellijk een raakvlak aan te duiden tussen tekst en beeld met uitzondering van het werkwoord zoeken dat in verband kan worden gebracht met de elkaar aankijkende kinderen. De cover suggereert en roept vragen op. De prent is contrapuntisch voor wat betreft personage, setting en tijd & handeling. De vermelding van de uitgever en de auteurs is te beschouwen als paratekst en is uitbreidend ten opzichte van de illustratie. De mentale ruimte die de cover oproept, is, op tekstueel niveau, die van een prentenboek, gemaakt door twee auteurs en uitgegeven door een bepaalde uitgever, waarin iemand op zoek is naar iemand. Dit gegeven roept bij de lezer allerlei associaties en verwachtingen op afhankelijk van zijn cultureel-talige geletterdheid. Concreet gaat het onder meer om ervaringen met prentenboeken, verhalen met een zoektocht als thema, stijlkenmerken van de auteur, en talige kenmerken zoals zinsconstructie, klank en ritme. Die worden uitgebreid met zuiver persoonlijke connotaties. De illustratie op de cover roept associaties en verwachtingen op afhankelijk van de cultureel-beeldende geletterdheid van de lezer. Concreet gaat het om ervaringen met prentenboeken, afbeeldingen van kinderen, multiculturaliteit, stijlkenmerken van de illustrator en zuiver picturale kenmerken zoals kleur, vorm en ritme. Die worden eveneens uitgebreid met zuiver persoonlijke connotaties. De suggestieve werking van de cover zal de lezer ertoe uitnodigen het boek ter hand te nemen. Wie is op zoek en welke personage kan geassocieerd worden met het woord 'mij'? De culturele bagage



Fig. 119

van de lezer speelt ook hier een rol, zij het een ondergeschikte. Wanneer de lezer kennis heeft van de schilderkunst van de Renaissance kan hij in het personage van het meisje en de blauwe achtergrond stijkenmerken herkennen van het werk van Andrea Mantegna (± 1431–1506). Dit scherpt de verwachting aan maar geeft nauwelijks uitsluitel over de inhoud of het concept van het boek.

— 5.2.1.2

ILLUSTRATIEVE

ANALYSE

De cover toont de gezichten van jonge kinderen. De verhoudingen en de grootte van neus, ogen, voorhoofd, mond en wang geven de indruk dat ze ongeveer tien jaar zijn. Hun positie in het beeld geeft ook aan dat ze even groot zijn. De jongen is zwart en het meisje is blank. De kinderen worden realistisch en gedetailleerd in beeld gebracht: neusvleugels, ogen, haar lokken, wimpers, wenkbrauwen en kleding zijn duidelijk te lezen. De lijnvoering is niet prominent en wordt hoofdzakelijk gebruikt om de contouren van de gezichten, de kraag en het halssnoer af te bakenen. Personages en objecten worden vooral door het kleurcontrast afgezonderd. De blik van de jongen is er een van verwondering, door het grote oog en de opgetrokken wenkbrauw, terwijl die van het meisje eerder bevestigend kijkt, vanwege de rechtlijnige wenkbrauw en het kleinere oog. Het is niet duidelijk waarom de kinderen elkaar zo aankijken. De tekst geeft daar geen uitsluitel over. De identiteit van de kinderen is vaag. De vorm van de blouse en de zwarte kralenketting suggereren een niet alledaagse klederdracht. De figuratie en de kleding van het meisje verwijzen naar de Camera Picta van Mantegna, meer bepaald het portret van het jonge meisje op de westelijke muur. De setting bezit enkel een voorplan en achterplan en suggereert een beperkte diepte omdat het blauw gekleurde gordijn achter de kinderen vrij gedetailleerd wordt weergegeven. Het blauwe gordijn is eveneens een verwijzing naar het werk van Mantegna. Er is geen aanduiding van tijd of tijdsverloop maar de belichting suggereert dat het dag is. De manier waarop de kinderen elkaar aankijken, veronderstelt een bepaalde duur. Het is immers geen plotse oogopslag of blik maar een aandachtig kijken en bekijken. Omdat de ruimte doorheen het gehele beeld constant blijft, wordt de leesbaarheid van de tekst niet bemoeilijkt.

— 5.2.1.3

GRAFISCHE

ANALYSE

Het boek heeft, net zoals *Prinses Anna*, een staand A4-formaat en een harde kaft met een mat oppervlak. Het lettertype van de titel is een moderne schreefloze letter. De titel is volledig in hoofdletters gezet zodat hij robuust overkomt en door de witte kleur dominant wordt in het beeldvlak. De witte kleur verwijst naar het kledingstuk van het meisje zodat de lezer het zoeken voorlopig in verband kan brengen met het meisje. De namen van de auteurs zijn gezet in een moderne schreefletter waarvan opnieuw enkel de kapitalen worden gebruikt. De kleur van deze letters verwijst naar de kleur van het haar van de kinderen, hun ogen en de kralen. De uitgeverij wordt in het voor haar kenmerkende lettertype gezet. De blauwzwarte kleur contrasteert met de witte ondergrond. In feite heeft de vormgever op typografische wijze tweemaal een duidelijk licht-donker contrast gecreëerd zodat men kan aannemen dat dit verwijst naar de tegenstelling tussen de jongen en het meisje. Dit thema is visueel en tekstueel sterk aanwezig in het prentenboek. De auteurs worden bovendien niet gescheiden door een ampersand, zoals op de cover van *Prinses Anna*, maar door een klein wit horizontaal lijntje dat eveneens voor een, zij het zeer bescheiden, licht-donker contrast zorgt.

— 5.2.1.4

BEELDENDE

ANALYSE

De hoofdvormen van de cover zijn de gezichten van de kinderen, het torso met de witte bloes van het meisje en de vorm van de titel. Er is een sterke horizontale symmetrische werking doordat de jongen en het meisje elkaar op bijna gelijke hoogte aankijken. De blauwe negatieve vorm tussen de gezichten is bovenaan symmetrisch maar onderaan – door de aanwezigheid van de witte bloes van het meisje – niet. De as van deze vorm loopt niet door het midden van het beeld. Het meisje neemt meer plaats in en 'verbreekt' de symmetrie. Hierdoor krijgt dit personage



Fig. 120

de connotatie van iemand die zich opdringt en een storende invloed uitoefent. De horizontale werking wordt versterkt door de rechthoekige vorm van de titel en de auteurs. De hoge graad van realisme zorgt ervoor dat de visuele tekens in het beeld hun mimetische functie beklemtonen. De belangrijkste contrasten van de cover zijn het warm-koud contrast en het licht-donker contrast. Het warm-koud contrast ontstaat door de confrontatie van de warme huidskleuren met de blauwe achtergrond. Ook de witte bloes van het meisje bevat warme tinten. Het licht-donker contrast is het duidelijkst aanwezig in het personage van het meisje. Dit wordt gecounterd door het contrast tussen het oog van de jongen en zijn donkere huid. Het licht-donker contrast van de kralen en de bloes wordt op zijn beurt gecounterd door het zwartblauwe balkje, de titel en de auteurs.

De vouw van het blauwe gordijn loopt door het midden van de cover en veroorzaakt een sterke verticale en licht gebogen lijn tussen beide gezichten. De vouw symboliseert de afstand tussen beide personages. Belangrijke secundaire compositielijnen ontstaan vanuit de opgetrokken wenkbrauw van de jongen die virtueel doorloopt in de strakke wenkbrauw en haarlijn van het meisje en vanuit de basislijn van de auteurs die doorloopt in de halsketting van het meisje. Samen vormen deze secundaire compositielijnen een pijl die de leesrichting ondersteunt. Een tegengestelde, kleinere pijl wordt gevormd door de kraag van de witte bloes en de aflijning van de onderkaak van het meisje. Hierdoor ontstaat het contrasterende ritme van vorm en tegenvorm.

De compositie bestaat uit twee delen: het bovenste vlak met de gezichten en het onderste vlak met de titel en de witte bloes. De ritmische verticalen van de letters worden overgenomen door de verticale plooien van het gordijn en gemoduleerd door de kralen van de ketting. De uitgesproken vouw in het midden van de cover geeft een sterk accent aan de woorden 'zoek' en 'mij'. De zwarte kralen krijgen een tegengewicht door het zwartblauwe balkje links van de titel en de aanduiding van de uitgever. Hierdoor zorgt het onderste vlak – waarop de tekst geplaatst werd – voor een compositorisch evenwicht zodat de spanning van het bovenste vlak daalt. De ogen – en dus ook de blik – van de naar elkaar kijkende kinderen volgen de gulden snede uitgaande van de onderzijde van het beeldvlak, het lijnstuk *gs1* (cf. fig. 120). De blik van de kinderen krijgt hierdoor een compositorische nadruk en verheft zich als het ware boven het gegeven van de tekst. De kin van de jongen bevindt zich een fractie onder, en die van het meisje bevindt zich precies op de gulden snede die ontstaat als men de bovenzijde van het beeldvlak als uitgangspunt neemt, zijnde het lijnstuk *gs2*. Op deze wijze bevinden de uitdrukkingen van de gezichten zich in een zone waar de blik van de kijker haast automatisch een zwaartepunt verwacht. Zoals reeds vermeld, krijgt het snijpunt 2 een bijzondere klemtoon (cf. 2.7.3.3).

— 5.2.1.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De cover is een monoscenisch beeld dat een markant ogenblik weergeeft. De jongen kijkt zijn toekomstige zusje recht in de ogen en beseft dat hij en zij erg verschillend zijn. Het beeld op de cover verschaft de kijker meteen een belangrijk motief: de zwarte kralenketting op de witte bloes. Dit kenmerk zal doorheen het boek ontwikkeld worden als een representatief motief voor het meisje. De prent bevat een narratieve representatie met een dubbel reactioneel proces: elk kind is op zijn beurt het fenomeen waar het andere kind naar kijkt. Het zijn bovendien bidirectioneel georiënteerde processen – de kinderen kijken elkaar aan – met een transactionele structuur – de lezer kan zien dat ze naar elkaar kijken – zodat er, ondanks het eenvoudige beeld, toch visueel een gelaagde narratieve spanning opgebouwd wordt. Het meisje kijkt tegen de leesrichting in naar de jongen. Haar blik krijgt hierdoor de bijkomende connotatie van weerstand; zij weerstaat de onderzoekende blik van de jongen. De personages zijn zich niet bewust van de lezer zodat deze een toeschouwer of getuige van de scène wordt.

De hiërarchie van het beeldvlak (cf. 2.5.4.1) verleent aan het bovenste beeld een ideële connotatie. De confrontatie tussen de jongen en het meisje is wenselijk vanuit narratief standpunt en steunt op de informatie van het onderste beeldvlak dat de connotatie van het gegeven of bestaande krijgt. Die informatie is zowel

narratief – iemand is op zoek – als op een breder communicatief vlak: gegeven is een boek waarvan Ed Fanck en Kris Nauwelaerts de auteurs zijn en dat uitgegeven werd door De Eenhoorn. De jongen bevindt zich links van het centrum en krijgt de connotatie van het gekende, het meisje krijgt de connotatie van het onbekende vanwege haar positie rechts van het centrum. De toeschouwer krijgt een standpunt aangeboden dicht bij en ter hoogte van de personages wat een direct en gelijkwaardig contact toelaat.

— 5.2.1.6

ARTISTIEKE

ANALYSE



Fig. 121

De cover wijkt af van de didactische en commercieel gerichte prentenboeken. De prent bevat niet de gebruikelijke heldere kleuren en gesloten zwarte omlijning, het beeldt geen actie uit die de titel verklaart en het reikt op een indirecte wijze een thema aan. Ook de titel geeft nauwelijks uitsluitel over de thematiek en de inhoud van het boek. Het is een eerder raadselachtige zin die niet naar een reëel gegeven verwijst en dus niet mimetisch is. De prent is echter wel mimetisch. Tekst en beeld veroorzaken een contrapuntische tekst-beeldrelatie op het vlak van modaliteit. Er is niet meteen sprake van een typische vertelling of een typische representatie van een specifiek gegeven. De verwachtingen van het genre worden hierdoor niet meteen ingelost: de lezer weet niet meteen waarover het prentenboek zal gaan. De modus van dit werk is daarom eerder afwijkend dan bevestigend. Tekst en beeld worden suggestief gebruikt. Dit duidt op de intentie van de auteurs om van de lezer een afwachtende in plaats van een bevestigende lees- en kijkhouding te vragen. Een afwachtende lees- en kijkhouding maakt bovendien een esthetische beleving mogelijk. De figuratie en de kleding van het meisje en het blauwe gordijn zijn duidelijke verwijzingen naar het werk van Mantegna. Een van de belangrijkste werken van Mantegna, de Camera Picta, is te bewonderen in het Palazzo Ducale van Mantova. (cf. fig. 121).

De voorstelling van Mantegna bevat een veelzijdige belichting die de personages en objecten duidelijk definieert en volume geeft. Dit klaar en herkenbaar definiëren van personages in een volgens het lijnperspectief geconstrueerde ruimte is een kenmerk van de beeldtaal van de Renaissance (Rauch, 1999, p. 353). Mantegna geldt als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van die klaarheid, duidelijkheid en ruimtelijkheid. De kleuren worden duidelijk begrensd door lijnen en de personages bezitten een uitgesproken volume (id., p 366). Zijn werk wordt gekenmerkt door een nauwgezette psychologische portrettering van zijn personages. Door naar het werk van Mantegna te verwijzen, heb ik getracht de confrontatie tussen beide hoofdpersonages zo scherp mogelijk in beeld te brengen.

— 5.2.2

SCHUTBLAD

EN TITELBLAD

— 5.3.2.1

ANALYSE VAN

DE WOORD-

BEELDINTERACTIE



Fig. 122

Ook op de titelpagina suggereert de tekst-beeldinteractie eerder dan dat ze informatie geeft zodat het interpretatieproces vrij intensief is. Het tekst-beeld-raakvlak bevat, net zoals dat voor de cover het geval is, geen gemeenschappelijke elementen. De lezer kan het werkwoord 'zoeken' in verband brengen met het personage op de ladder. Dit personage kan vervolgens in verband gebracht worden met het gezicht van de jongen op de cover. De tekst-beeldrelatie is contrapuntisch zodat er sprake is van een hoge tekst-beelddynamiek. De prent suggereert een onmogelijke ruimte zodat het mimetische functie van het beeld sterk wordt afgezwakt. Zowel tekst als beeld zijn redundant qua modaliteit: ze bevestigen een symbolische functie. De verwarrende ruimte van de prent verleent het zoeken een andere dimensie zodat de mentale ruimte, geïnitieerd door de cover, verder uitgebreid maar niet verklaard wordt. De scenische ruimte van de cover en die van de prent op de titelpagina zijn erg verschillend zodat de lezer ze als twee parallelle opties zal hanteren (cf. 2.6.3.2).

— 5.2.2.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De linkerpagina is volledig blauwzwart. De rechterpagina is de titelpagina en bevat een vierkante prent die verwijst naar het werk van Escher. Kenmerkend zijn de perspectiefwisselingen waardoor de prent vanuit de vier zijden bekeken kan worden. De figuratie bezit de kenmerken van de personages die Escher gebruikt, namelijk realistisch qua interne verhouding en vrij gedetailleerd. De externe verhouding is niet steeds realistisch omdat personages of objecten te groot of te klein kunnen zijn. Zo is de vlieg onrealistisch groot ten opzichte van het gehurkte personage. De prent werd uitgevoerd in potlood en grafietstift zodat ze ook qua techniek naar Eschers werk verwijst.

De prent werd sterk verkleind en typografisch bewerkt zodat de expressie van de aanwezige personages niet meer leesbaar is. De lezer kan de emoties van de personages echter afleiden uit hun houding en uit de positie die ze innemen. Direct waarneembaar zijn het gehurkt zittende personage, de staande man met de stok in de hand en de liggende vrouw. De houdingen van deze personages drukken een eerder sombere gemoedsgesteldheid uit. Het personage dat de ladder beklimt, vraagt een nauwkeuriger kijken vanwege de onrealistische positie.

De contouren worden hoofdzakelijk aangegeven door het licht-donker contrast als gevolg van de veelzijdige belichting. Alle objecten missen een duidelijke contourlijn en zijn bijgevolg in de context ingebed.

De prent bevat allerlei personages en elementen die zodanig geconstrueerd zijn dat de lezer de prent vanuit de vier zijden kan bekijken. Niet alle beeldelementen volgen hetzelfde perspectief vanuit die bepaalde kijkhoek zodat er een bevreemdend effect ontstaat. De zwaartekracht en de logische hiërarchie van de ruimtelijke voorstelling worden doorbroken. Wat zich onderaan bevindt kan zich bovenaan bevinden en wat zich vooraan bevindt, kan zich achteraan bevinden al naargelang van welke zijde men de illustratie bekijkt.

— 5.2.2.3

GRAFISCHE ANALYSE

De titel van het boek en de auteurs worden in dezelfde grootte en dezelfde respectievelijke lettertypes als de cover herhaald. De tekst van de titel wordt uitgespaard in het beeld. Dit uitsparende effect ontstaat doordat de letters links en onderaan afgelijnd worden met rand van het beeld zodat de witte achtergrond als het ware doorloopt in de letters.

Het beeld wordt op deze wijze verbrokkeld door de typografie. De uitgeverij wordt ook hier in het voor haar kenmerkende lettertype gezet en is links afgelijnd ten opzichte de prent. De positionering qua hoogte stemt overeen met de positie van de vermelding van de auteurs op de cover, zodat er sprake is van een stramien. De kleur van de letters verwijst naar de blauw-grijze kleur van de prent. Het boek is in offset gedrukt op mat papier.

— 5.2.2.4

BEELDENDE ANALYSE

Het beeld bezit amper hoofdvormen en dominante compositielijnen omdat het vanuit vier verschillende standpunten kan geïnterpreteerd worden. Het is een gefragmenteerd beeld dat hoofdzakelijk elkaar diagonaal kruisende lijnstukken en vlakken bevat. De trappen en zuilen zorgen voor een sterk ritmisch accent. De prent is vrij hoog op de bladspiegel geplaatst zodat ze de zwaartekracht lijkt te weerstaan. De opwaartse kracht wordt gerelativeerd en geaccentueerd doordat de jongen de ladder in een neerwaartse richting beklimt. Het steunpunt van de ladder krijgt een extra accent omdat het naar het punt 1 van de constructie van de gulden snede van het beeldvlak wijst en omdat de jongen de ladder tegen de leesrichting in beklimt (cf. fig. 123). Het realistische gehalte van de afbeelding beklemtoont de mimetische functie van de beeldelementen. Deze functie wordt echter getemperd door de monochromatische uitwerking in potlood.



Fig. 123

— 5.2.2.5

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

De prent op de titelpagina is een pluriscenisch beeld. In deze scène krijgt de zwarte jongen die de ladder beklimt een bijzondere klemtoon die geassocieerd kan worden met de jongen op de cover en wordt geïnitieerd als motief met het op zoek gaan. Dit personage is immers het enige personage dat een duidelijk zichtbare handeling stelt. Het motief van de driehoeken op het T-shirt van de jongen wordt eveneens als motief geïntroduceerd.

Deze prent is een mengvorm van een narratieve en conceptuele representatie. De belangrijkste narratieve representatie is de klimmende jongen. Hij is de dader en de ladder is het doel. De ledematen vormen de vectoren die dader en doel verbinden in een actief proces – het klimmen – met een transactionele structuur, waarin de jongen en de ladder de gerepresenteerde participanten zijn. De jongen kijkt echter niet naar de ladder, hij kijkt voor zich uit. Gezien de niet duidelijk leesbare kijkrichting van de jongen en de vreemde omgeving kan de lezer zich makkelijk inbeelden dat hij om zich heen kijkt. Hierdoor wordt de gehele scène een fenomeen dat door de jongen wordt bekeken zodat hij de betrokkene is in reactioneel proces met een transactionele structuur. De personages in de prent laten zich allemaal bekijken zodat er sprake is van een aanbod. De conceptuele representatie ontstaat doordat de gepresenteerde participanten gepositioneerd worden op basis van het isometrische perspectief (cf. 4.3.5) en geen handelingen uitvoeren. Enkel de hond die een trap oploopt en een zwarte vrouw die maniok maakt, voeren een handeling uit. Zij kunnen op microniveau als een narratieve representatie met een actief transactioneel proces beschouwd worden.

De kijker krijgt door het hoge standpunt de kans om de prent, net zoals een kaart, te overschouwen en te doorgronden. De prent krijgt zodoende het karakter van een conceptuele representatie. De betrouwbaarheid van de representatie wordt echter ondergraven doordat de regels van het perspectief niet correct toegepast worden, zoals Escher dat ook in zijn werk doet (cf. fig. 124). Hierdoor ondervindt de kijker hinder om de afbeelding te begrijpen. De verwarring die hierdoor ontstaat kan de lezer in verband brengen met de titel van het boek. De personages van de hond en de vogel, deze laatste wat verscholen achter de letter 'K', worden in deze prent geïntroduceerd als narratieve motieven. Er zijn meerdere prenten waarop ze allebei of één van beide voorkomen.

— 5.2.2.6

ARTISTIEKE ANALYSE

Zoals reeds aangehaald, verwijst de prent naar het werk van Escher. Het vaak humoristische spel met perspectief en geometrie in zijn prenten is erg fascinerend en toont de mogelijkheden en de beperkingen van de illusie van diepte op een plat vlak. De prent is gebaseerd op Eschers *Convex en concaaf* (1953) (cf. fig. 124). Het door elkaar weven van verschillende lijnperspectieven veroorzaakt een gevoel van verwarring. De realistische uitwerking van elk perspectief, de lichtinval en de volumes dragen bij tot de aanvankelijke verwarring. De toeschouwer moet eerst delen van de prent nauwkeuriger bekijken en vergelijken met elkaar vooraleer de prent zijn geheim prijsgeeft. Eenmaal het technisch vernuft van de constructie van de prent ontrafeld, blijken de beeldelementen erg eenvoudig te zijn en nauwelijks aanleiding te geven tot beschouwingen (Locher, 2006, p. 19). Escher ondergraaft de typische voorstelling van ruimte door de klassieke regels van het lijnperspectief te overtreden. De personages voeren alledaagse handelingen uit in een architecturale setting die Italiaanse kenmerken vertoont. De combinatie van rurale Italiaanse landschappen en architectuur kan als motief in het werk van Escher begrepen worden (id.). Het gevoel van verwarring als gevolg van het in elkaar vervlechten van vier verschillende lijnperspectieven is de voornaamste reden om naar dit werk van Escher te verwijzen. Bovendien zijn de deur- en raamopeningen ideaal om er verwijzingen naar de andere prenten of naar de tekst in te verwerken. De zittende figuur, de plant en de ladder verwijzen expliciet naar *Convex en concaaf*. Het klimmende personage kan door zijn zwarte huidskleur in verband gebracht worden met de jongen op de cover maar de lezer krijgt daar nauwelijks aanwijzingen voor.



Fig. 124

In de ontwerpversie van *Op zoek naar mij* was deze prent voorzien na de prent die naar Dali verwijst (tiende spread). Tijdens de definitieve lay-out van het boek bleek dat de bewuste prent het leesritme fel vertraagde. Er is na overleg voor gekozen om deze prent als illustratie voor de titelpagina te gebruiken.

— 5.2.3

EERSTE SPREAD

— 5.2.3.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 125

Het interpretatieproces van deze spread is minder intensief dan dat van de cover en titelpagina. Een aantal tekstueel aangebrachte elementen worden visueel herhaald. Dit geldt voor Kitoko, kijken, mama, handen, schilderij, museum, werken en bolle buik. Deze elementen behoren tot het tekst-beeldraakvlak en zorgen ervoor dat de tekst-beelddynamiek afneemt. De tekst, in tegenwoordige tijd, wordt verteld door een extradiëgetische verteller en brengt de lezer *in medias res* in het verhaal. De taakverdeling tussen tekst en beeld is conventioneel: de tekst concentreert zich op de psychologie van de personages terwijl de prent de handelende personages in hun context toont. De tekst beklemtoont het kijken en denken van de jongen. Hij krijgt nu ook een naam: Kitoko. Vanuit zijn standpunt wordt in een notendop de thematiek van het boek aangegeven. De tekst-beeldverhouding is complementair voor de categorie personage. De tekst duidt de setting vaag aan – museum – terwijl de prent die concreet toont. Voor de categorie setting is de beeld-tekstrelatie bijgevolg uitbreidend. De prent geeft een inkijk in het atelier en toont de moeder die even opgehouden is met werken. Ze kijkt haar adoptiefzoon aan die haar op zijn beurt aankijkt. Het is geen vluchtige blik maar een aandachtig kijken zodat de lezer de gedachtengang en de vraag van de moeder om nog even te wachten in de prent kan situeren. Het tijdsverloop van de tekst is nagenoeg gelijk aan dat van de prent. De tekst-beeldverhouding is redundant voor de categorie tijd en handeling. Er ontstaat het voor het prentenboek typische ont dubbelen van de focalisator. De tekstuele lezer 'kijkt' mee door de ogen van Kitoko terwijl de visuele lezer Kitoko ziet kijken. De discrepantie tussen beiden maakt het mogelijk om tegelijk meer elementen aan te brengen dan wanneer gebruikt gemaakt zou worden van slechts één focalisator. Zowel tekst als beeld bezitten een hoog mimetisch gehalte. De verteller maakt gebruik van de directe rede zodat hij een grotere mimesis nastreeft (Herman & Vervaeck, 2005, p. 98). De tekstuele verteller en focalisator ondersteunen de visuele focalisator zodat er voor de categorieën vertelperspectief en modaliteit sprake is van een redundante tekst-beeldrelatie. De prent toont een aantal objecten die belangrijk zullen zijn voor de interpretatie van het verhaal, namelijk de affiche van Picasso en de boeken in het boekenrek. Die worden in de tekst niet vernoemd. Er is sprake van een uitbreidende beeld-tekstrelatie voor de categorie intertekstualiteit.

De interpretatie van deze spread kan niet onmiddellijk in verband gebracht worden met de cover of de schutbladen zodat de mentale ruimte met een derde min of meer losstaand gegeven wordt uitgebreid.

— 5.2.3.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De afgebeelde personages zijn gesitueerd in een hedendaagse setting (computer). De figuratie van de vrouw geeft aan dat ze begin dertig is. Haar houding en attributen (schort, fles) geven aan dat ze aan het schilderij werkt dat voor haar staat opgesteld. Ze is hoogzwanger zodat ze meteen geassocieerd wordt met het nakende moederschap en krijgt hierdoor een iconische connotatie. De jongen is, op basis van de informatie van de tekst, niet haar natuurlijke zoon. Zijn figuratie duidt op een leeftijd van zeven à acht jaar. De figuratie van beide personages respecteert de reële interne en externe verhoudingen wat resulteert in een realistische representatie. De mimetische functie van de visuele tekens primeert. De expressie van de moeder, en de manier waarop ze zich naar de jongen wendt, is er een van bezorgdheid. De jongen heeft een vragende uitdrukking. Zijn houding en het feit dat hij aan een flesje prutst geven ook aan dat hij wacht en dat hij zich verveelt.

De houding van de moeder geeft aan dat ze, ondanks het feit dat ze haar zoon aankijkt, toch verder wil werken. Er is een psychologische afstand tussen beide personages die gerepresenteerd wordt door het feit dat de moeder zich niet ten volle naar haar zoon richt.

De lijnvoering gaat volledig op in de kleur- en licht-donkercontrasten die objecten en personages definiëren en ze bijgevolg volledig in de context integreren. Het abstractieniveau van de setting is vrij laag wat leidt tot drukke beeldelementen in de achtergrond. Het abstractieniveau van de personages ligt hoger zodat ze contrasteren met de drukke achtergrond. De stilering verwijst naar mijn stijl maar is, in vergelijking met bijvoorbeeld de stilering van de personages in *Prinses Anna* (2010), minder uitgesproken, omdat ze zich nadrukkelijker op een realistische representatie richt.

De setting – op indicatie van de tekst – is die van een werkruimte in een museum. Het boogvenster geeft aan dat de werkruimte in een niet-hedendaags gebouw is ondergebracht. Heel wat musea zijn immers een architecturale combinatie van een oudere, gerenoveerde kern en een hedendaagse uitbreiding, zoals bijvoorbeeld museum M te Leuven. De computer met post-its, het prikbord met de affiches, het boekenrek met de jas en de gestockeerde schilderijen geven aan dat deze ruimte een werkplaats is. Het perspectief is gebaseerd op het lijnperspectief maar werd als een scenisch perspectief uitgewerkt. De prent bevat enkel een voorplan en een achterplan zodat de afstand tussen beide, volgens de regels van het lijnperspectief, te klein is. Deze techniek laat echter toe om het contrast tussen de personages op de voorgrond en de achtergrond te verhogen. Het klassieke voorbeeld van deze techniek is het schilderij 'De arenleesters' (1857) van Jean-Francois Millet (1814 – 1875).

Ter hoogte van de rechterbovenarm van de moeder is op het prikbord de afdruk van een zwangerschapsecografie afgebeeld. Deze afbeelding veronderstelt een verleden tijd, de zwangerschap, de huidige tijd en de nakende bevalling; een toekomstige tijd (cf. 2.6.3.2). De jas verwijst zowel naar het verleden – de moeder heeft hem daar opgehangen bij het binnenkomen – als naar de toekomst – zij heeft haar jas nodig als ze straks naar huis gaat – zodat deze prent het tijdsverloop van een werkdag suggereert. Het invallende licht geeft aan dat het dag is. De belichting van de ruimte is veelzijdig en zodanig verdeeld dat objecten en personages, zowel op het voorplan als het achterplan, duidelijk te onderscheiden zijn. De belichting is tevens de voornaamste factor om het volume van objecten en personages aan te geven. De hoge muur van de werkruimte wordt als vlak voor de tekst gebruikt. De diepte van de ruimte wordt in dit vlak minimaal.

— 5.2.3.3

GRAFISCHE ANALYSE

De tekst is gezet in een moderne schreefloze letter en is links afgelijnd. De positionering van de tekst volgt nog geen stramien. Deze spread is qua opzet vrij conventioneel: in de illustratie is een ruimte voorzien (de achterwand) om de tekst te plaatsten. Het gebruik van een grotere interlinie zorgt voor een dominantie van het horizontale streeppatroon van de zinnen ten opzichte van het verticale streeppatroon van de letters en verhoogt de leesbaarheid.

— 5.2.3.4

BEELDENDE ANALYSE

De hoofdvormen van deze spread zijn de moeder en de jongen. Zij worden geflankeerd door respectievelijk het schilderij en het boekenrek. De lage graad qua stilering en abstractie zorgt ervoor dat de prent een sterke mimetische representatie bezit. Elk beeldelement kan immers geïnterpreteerd worden als verwijzend naar een mogelijke realiteit. Dit geldt ook voor het zichtbare deel van de affiche met een tekening van Picasso. De tekening zelf is niet mimetisch maar door het feit dat de tekening in de prent geciteerd wordt, geeft haar op de eerste niveau een mimetische functie. De prent bevat hoofdzakelijk kleur-tegen-kleur contrasten. De contrasten die gecreëerd worden door de tegenstelling van de trui en de huidskleur van de schouder en het gelaat van de moeder ten opzichte van de affiches bezit complementaire kenmerken. De prent bezit weinig heldere en zuivere kleuren. Het licht-donker contrast krijgt hierdoor de overhand. Het sterkste

licht-donker contrast wordt gecreëerd door de tegenstelling tussen het witte raam en het donkere canvas. De witte schort van de moeder en de witte T-shirt van de jongen – de witte kleur loopt door in het karretje – maken moeder en adoptiefzoon visueel verwant.

De compositie van deze spread wordt gedomineerd door twee diagonalen: de linkse diagonaal vertrekt vanuit de boog van het venster en loopt via het hoofd en de schouder van de moeder naar het hand van de jongen. De rechterdiagonaal vertrekt vanuit het boekenrek, dat om deze redenen het lijnperspectief niet correct volgt, via het hoofd van de jongen naar zijn hand. Beide diagonalen markeren een driehoekige negatieve vorm die als een wig de psychologische afstand tussen beide personages ondersteunt. Deze wig vormt een eerste belangrijk compositorische element. De wig ondervindt een tegendruk vanwege de kleinere, contrasterende diagonalen die gevormd worden door de armen van de moeder en de contouren van het bovenlijf van de jongen. De diagonale krachten van het voorplan contrasteren met de hoofdzakelijk horizontale en verticale werking van de achtergrond. Dit veroorzaakt een dynamisch contrast: het voorplan bezit een grotere dynamiek dan het achterplan. Een tweede belangrijk element in de compositie is het raam. Dit fungeert als compositorische inkijk in het boek. De dominante ronde boog en het sterke licht-donker contrast trekken de aandacht en leiden de blik naar de moeder en vervolgens, via de diagonale kijkrichting tussen moeder en adoptiefzoon, naar de jongen. De houding, kijkrichting en de diagonale compositielijn vanuit de hand naar het boekenrek zorgt voor een opgaande lijn en dus voor weerstand. Deze constructie geeft aan dat de jongen weerstand biedt tegen de situatie waarin hij zich bevindt. Een derde belangrijk compositorisch element is de vorm van het canvas waar de moeder aan werkt. Deze vorm wordt herhaald door het boekenrek maar krijgt een tegengestelde, witte kleur en vormt zo een tegengewicht ten opzichte van het witte raam.

Ritme speelt een erg belangrijke rol in deze compositie. De gebogen vorm van het raam contrasteert met de strakke rechthoek van het canvas. Raam en canvas vormen een beeldelement dat erg hoog in het beeldvlak gepositioneerd werd. Het personage van de moeder reikt iets minder hoog en heeft de vorm van de driehoek. Deze driehoek wordt herhaald als een kleinere variant in het personage van de jongen. Het dalende ritme dat op deze wijze ontstaat, wordt overgenomen door het boekenrek en omgezet in een opwaartse beweging. Het staccatoritme van de achtergrond wordt door de boeken expliciet naar het voorplan gebracht.

— 5.2.3.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent op deze spread is een monoscenisch beeld en brengt het naar elkaar kijken van moeder en adoptiefzoon in beeld. De prent bevat twee narratieve representaties die verbonden zijn met de twee hoofdpersonages. Zowel de moeder als de adoptiefzoon zijn dader in een actief proces. De armen zijn in beide gevallen de vectoren die de dader verbinden met de zichtbare doelen. Voor de moeder zijn dat respectievelijk het canvas en de fles. De transactionele structuur van het actieve proces dat de moeder met het canvas verbindt, is suggestief omdat niet te zien is welke handeling de moeder uitvoert. De tweede narratieve representatie is het reactionele proces dat ontstaat door het naar elkaar kijken van moeder en adoptiefzoon. Beiden zijn zowel betrokkene als fenomeen zodat het reactionele proces een transactionele structuur bezit en bovendien bi-directioneel georiënteerd is. Doordat beide narratieve processen exclusief verbonden zijn met de hoofdpersonages bezitten ze een krachtige visuele uitstraling. Die uitstraling wordt versterkt door de tekst die eveneens exclusief de beide hoofdpersonages als onderwerp heeft. Het kenmerkende motief op het T-shirt is nog niet duidelijk te onderscheiden.

Kitoko bevindt zich links van het centrum en wordt verbonden met het onbekende, de moeder wordt door haar positie links van het centrum verbonden met het gekende. De toeschouwer krijgt een positie aangeboden ter hoogte van de personages op middellange afstand. Dit laat een evenwaardig contact toe en een eerste kennismaking op voldoende afstand.

— 5.2.3.6

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

Zoals reeds aangegeven, is de realistische stijl van de inleidende prenten het gevolg van de beslissing om de confrontatie van Kitoko met het schilderij van Vanaise voldoende impact te geven. Dit is enkel mogelijk wanneer het personage van Kitoko als een reële toeschouwer het schilderij bekijkt. De realistische setting gaf mij ook de mogelijkheid om affiches, een echografie en werkelijk bestaande kunstboeken af te beelden.

De prent bevat een typische voorstelling: de zwangere moeder. Het typische wordt gemoduleerd door het feit dat ze een zwarte adoptiefzoon heeft. Bepaalde kenmerken zoals haar rode trui, de zitbal en haar kapsel bevestigen de typische voorstelling van een Westerse vrouw die een specifiek beroep uitoefent en een grote mate van zelfstandigheid bezit. Tekenend in dit verband is het feit dat er geen sprake is van een partner, echtgenoot of vader.

— 5.2.4

**TWEDE
SPREAD**

— 5.3.4.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Deze spread vereist eveneens geen intensief interpretatieproces zodat de tekst-beelddynamiek constant blijft. De elementen van het gemeenschappelijke veld tussen tekst en beeld zijn: Kitoko, schilderij, zwarte jongen, blank zusje en kleren. De tekst concentreert zich op Kitoko's gedachten zodat er opnieuw een conventionele taakverdeling is tussen tekst en prent: de tekst beschrijft de innerlijke wereld van de personages terwijl de prent het voorkomen van personages en objecten beschrijft. De tekst geeft summier aan dat Kitoko het museum is ingewandeld en naar zijn favoriete schilderij kijkt. Opnieuw geeft de tekst weer wat Kitoko ervaart bij het kijken. De tekst-beeldverhouding is complementair voor de categorie personage. Het beeld geeft specifieke informatie over het schilderij en het standpunt van waaruit Kitoko er naar kijkt. Voor de categorie setting is de beeld-tekstrelatie uitbreidend. Het tijdsverloop van de tekst is nagenoeg hetzelfde als dat van de prent: de lezer kan de bedenkingen van Kitoko in de voorstelling van de prent plaatsen. De tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd en handeling is bijgevolg redundant. Zoals reeds aangegeven (cf. 5.4.1) heeft de individuele confrontatie tussen Kitoko en het schilderij van Vanaise een belangrijke narratieve en psychologische functie. Zowel tekst als beeld vervullen een functie die het louter mimetische overstijgt zodat er voor de categorie modaliteit sprake is van een redundante tekst-beeldrelatie: beide hebben een symbolische waarde. De kans dat de lezer de intertekstuele verwijzing naar het schilderij van Vanaise opmerkt, is verwaarloosbaar zodat de verhaalcategorie intertekstualiteit niet in aanmerking komt.

De mentale ruimte wordt op twee niveaus uitgebreid: de letterlijke ruimte wordt uitgebreid door de informatie over de ruimte in het museum waar het lievelingsschilderij van Kitoko hangt. De psychologische ruimte wordt uitgebreid door het uitdiepen van de problematiek in verband met de zwangerschap.

— 5.2.4.1

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

De figuratie, expressie en lijnvoering blijven voor het personage van Kitoko gehandhaafd. De lijst van het schilderij en de verlichte muur erboven zijn eveneens vrij realistisch uitgewerkt. De figuratie van Kitoko is een belangrijke factor om, ondanks de hoge graad van realisme, toch een onderscheid met de personages op het schilderij te kunnen maken. De penseelstreek is niet dominant aanwezig, de plooien in de stof zijn minder geprononceerd en het witte T-shirt veroorzaakt een erg hoog contrast. Het beeld bevat een beperkte ruimte: een voorplan en een achterplan waartussen zich nauwelijks een ruimte bevindt.



Fig. 126

— 5.2.4.2

GRAFISCHE ANALYSE

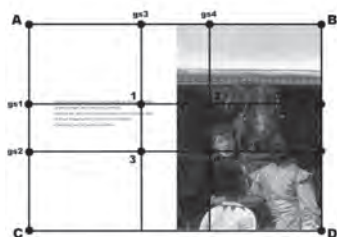


Fig. 127

De tekst staat afgezonderd op de linkerpagina van de spread en is links afgelijnd. Lettergrootte en interlinie worden niet veranderd. De gehanteerde marge is uniek. De eerste tekstregel is gepositioneerd op het lijnstuk gs1 van de gulden snede (cf. fig. 127). De laatste regel is gepositioneerd op een basislijn die ook gehanteerd wordt in respectievelijk de derde, vierde, zesde, zevende, achtste en zeventiende spread. Er is dus sprake van een stramien. De linkermarge is gelijk aan de rechtermarge: door de symmetrische positie wordt het tekstblok visueel gesproken minder opvallend en geeft het voorrang aan de prent.

— 5.2.4.3

BEELDENDE ANALYSE

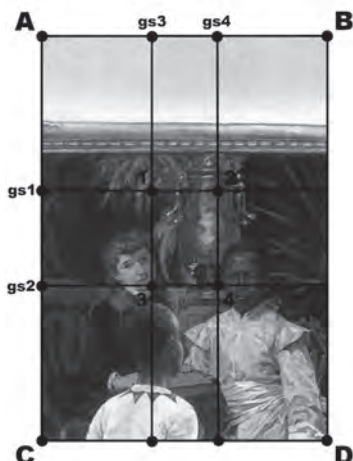


Fig. 128

De prent bevat primair één grote hoofdvorm, namelijk het schilderij, met daarin drie secundaire hoofdvormen: de drie personages. Op secundair niveau zijn het boek en de samowar de belangrijkste vormen. De expliciete penseelstreek van Vanaise wijst op de reflexieve kenmerken van het visuele teken. Dit wordt in contrast gebracht met de eerder mimetisch gerichte uitwerking van Kitoko.

Het licht-donker contrast is dominant. Het sterkste licht-donker contrast wordt veroorzaakt door het witte T-shirt van Kitoko. Het secundaire licht-donker contrast ontstaat door de geel-oranje kledij van de zwarte jongen ten opzichte van de achtergrond. Het meisje is gekleed in een donkerblauwe jurk. Hierdoor vormt zij qua licht-donker contrast het tegendeel van de jongen: een verlicht, blank gelaat en donkere kledij. In dit gegeven speelt ook het warm-koud contrast en rol: het meisje bezit hoofdzakelijk koude kleuren, de jongen hoofdzakelijk warme kleuren.

De hoofden van de personages vormen een licht gekantelde driehoek. Het hoofd van Kitoko bevindt zich op het lijnstuk gs3 (cf. fig. 128). De driehoek heeft een dynamisch karakter vanwege de diagonale werking en een sterk visuele narratieve functie omdat ze de blikken van de personages insluit. Deze driehoek wordt ingebed in een grotere ongelijkzijdige driehoek met als basis de onderzijde van de prent, als zijden de armen van de personages op het schilderij en als top het deksel van de samowar. De top van de driehoek raakt het kader van het schilderij op de gulden snede gs4 (cf. fig. 128). Dit snijpunt versterkt de kracht van de horizontale vorm die ontstaat vanuit de samowar en verder doorloopt via het aangezicht van Kitoko en de slagschaduw van het boek in combinatie met de donkere hand van de zwarte jongen. Deze verticale vorm functioneert als een tegengewicht ten opzichte van de driehoeken. De verticale werking wordt links en rechts ritmisch herhaald door de armen van het meisje en de jongen.

De prent bevat een sterk horizontaal georiënteerd ritme dat veroorzaakt wordt door de personages en de samowar. Dit ritme wordt gecounterd door het horizontale ritme van de onderarm van het meisje en het boek, de rug van de zetel en de basis van de samowar en tenslotte de lijst van het schilderij. Het waaierend ritme in de kledij van de jongen wordt als variatie herhaald door de uitwaaierende bladeren en pluimen in de achtergrond.

— 5.2.4.4

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent is een monoscenisch beeld met een beperkt tijdsverloop. Het tijdsverloop van tekst loopt synchroon: de gedachten van Kitoko zijn gerelateerd aan het bekijken van het schilderij. De spread vraagt geen intensieve interpretatie omdat het tekst-beeldraakvlak heel wat gemeenschappelijke elementen bevat: Kitoko, schilderij, zwarte jongen en blank zusje. De visuele processen van de prent zijn echter vrij complex. Het meisje en de jongen op het schilderij zijn voorgestelde participanten. Het meisje is betrokken in een actief proces. Zij is de dader, haar armen zijn de vectoren en het boek is het doel. Het actieve proces is niet transactioneel omdat het meisje niet naar het boek maar, net zoals de jongen, naar de toeschouwer kijkt. Er is bijgevolg sprake van een aanbod. De jongen is betrokken in een conceptuele representatie omdat hij niet betrokken is bij een actie; hij laat zich bekijken. De jongen zit wat lager naast de zetel van het meisje. Men kan hierin een

6 Kress en van Leeuwen (2006) bespreken ook een afbeelding waarin de koloniale machtsverhoudingen op haast onmerkbaar wijze de positie van beeldelementen beïnvloedt.

7 Dit is een mooi voorbeeld van de ideologische invloed op de representatie en positionering van beeldelementen in een beeldvlak. Ondanks het feit dat de jongen qua grootte, kleurcontrast, licht-donker contrast en ritme visueel gesproken dominant is, geven de wijze waarop hij gerepresenteerd wordt en zijn visueel narratieve functie beide aan dat hij ondergeschikt is.

8 Het werkwoord 'zien' wordt twee maal expliciet gebruikt in de tekst.

9 Dit is een duidelijk voorbeeld van een mise en abyme.

classificatieproces ontwaren omdat het meisje een hogere en betere positie in het beeld inneemt.⁶ Er kan ook sprake zijn van een analytisch proces waarin het meisje de eigenaar is en de jongen haar attribueert. In beide gevallen krijgt het meisje echter een superieure positie toebedeeld.⁷ Kitoko bekijkt het schilderij zodat hij als voorgestelde participant de betrokkene wordt in een transactioneel reactioneel proces met het schilderij als fenomeen.

De complexiteit van de prent wordt duidelijker als men het kijken als uitgangspunt neemt. De personages in het schilderij kijken de lezer aan. Die kijkt als het ware over de schouder van Kitoko mee – de lezer staat op gelijke hoogte met Kitoko – naar het schilderij maar, doordat de focalisator in een prentenboek ont-dubbeld wordt, kijkt de lezer eveneens door de ogen van Kitoko naar het schilderij. Dit kijken wordt hoofdzakelijk gestuurd door de tekst⁸ die de gedachtegang van Kitoko gedurende het kijken weergeeft. De lezer krijgt daarom een drievoudig standpunt aangeboden: op de eerste plaats is hij de lezer die spread bekijkt en tussen tekst en beeld heen en weer laveert om betekenissen te genereren. Het tweede standpunt is dat van de vertellende focalisator die meedeelt hoe Kitoko het schilderij ervaart. De lezer zal de prent hierdoor interpreteren als de representatie van een activiteit van een karakter uit het verhaal. Het derde standpunt, ten slotte, is dat van de lezer die op zijn beurt het schilderij in de prent als een voorstelling in een voorstelling⁹ bekijkt en interpreteert. Deze interpretatie hoeft dus niet dezelfde te zijn als die van de verteller-focalisator. Uit deze analyse blijkt dat het bekijken en kijken als visueel narratieve gegevens erg complexe en suggestieve situaties doen ontstaan die uitdrukkelijk beroep doen op het inlevingsvermogen van de lezer. De figuratie van Kitoko krijgt in de prent een duidelijk narratief motief, namelijk de opdruk van de zwarte driehoeken op zijn T-shirt. Dit motief wordt in het verdere verloop van het verhaal gecombineerd met de witte kleur van het T-shirt, het donkerblauw van de broek en de donkerbruine huidskleur van Kitoko.

In de prent bevindt Kitoko zich links van het centrum zodat hij verbonden wordt met de notie van het gekende. De zwarte jongen op het schilderij wordt verbonden met het ongekende.

— 5.2.4.5 ARTISTIEKE ANALYSE

Het hedendaagse personage van Kitoko wordt bewust tegenover de academisch geportretteerde personages geplaatst zodat een contrast op het vlak van representatie ontstaat. Aangezien het schilderij van Vanaise haast letterlijk geciteerd wordt, draagt het de kenmerken van de vernieuwende schilderkunst van Les XX, waar Vanaise deel van uitmaakte (De Rynck, 2009, p. 146).¹⁰ Het werk van Vanaise draagt daar de sporen van: markante lichtinval en licht-donker contrasten, een duidelijk aanwezige en suggestieve penseelstreek, sommige – met een paletmes aangebrachte – delen beklemtonen de verf als materie en wijzen op de virtuositeit van de uitvoering als artistiek kenmerk. De personages kijken de toeschouwer op een bepaalde manier aan, wat eveneens de waarde van de karaktertekening – de essentie van de persoon in enkele penseelstreken kunnen vatten – als artistiek kenmerk beklemtoont. Deze tegenstelling is een eerste aanwijzing van het achterliggende principe van dit prentenboek, namelijk het feit dat eenzelfde personage op verschillende manieren kan voorgesteld of gerepresenteerd worden. Elke artistieke representatie bezit eigen kenmerken en kwaliteiten.

De afbeelding links boven de letter 'O' op de titelpagina verwijst naar schilderij van Vanaise. Naarmate de lezer de visuele informatie van het prentenboek beter doorgrondt en de intratekstuele verwijzingen opmerkt zal het voor hem steeds duidelijker worden dat de prent op de titelpagina heel wat verwijzingen bevat zodat ze als een visuele samenvatting van het boek fungeert.

10 Les XX is een groep jonge Belgische kunstenaars die erg actief was rond 1880. Les XX, waaronder bekende schilders zoals Ensor en Khnopff, pleiten voor vernieuwing en zetten zich af tegen de conservatieve salons en de academische schilderkunst. Ze onderhouden contacten met Monet, Seurat en Cézanne en introduceren het impressionisme in België.



Fig. 129

— 5.2.5

**DERDE
SPREAD**

— 5.2.5.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Fig. 130

Het interpretatieproces van deze spread ligt hoger dan dat van de vorige twee spreads zodat de tekst-beelddynamiek stijgt. Het tekst-beeldraakvlak bevat slechts drie elementen: Kitoko, inslapen en groen. De prent geeft meer informatie over Kitoko's uiterlijk (broek en schoenen) en over de setting. Kitoko bevindt zich in een nieuwe ruimte en ligt te slapen. De tekst geeft geen bijkomende informatie over Kitoko's uiterlijk maar wel over diens gemoedstoestand. De tekst vermeldt enkel dat hij in slaapt valt maar geeft geen informatie over de setting. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend voor de categorie setting en complementair voor de categorie personage. De voor Kitoko kenmerkende kleurencombinatie wordt in deze prent geïnitieerd: de donkerblauwe kleur van zijn broek en de witte kleur van zijn T-shirt. De prent toont een symbolisch geladen setting door de aanwezigheid van de beelden van de Mayombe-stam, terwijl de tekst op een symbolische manier de mentale toestand van Kitoko beschrijft: zijn beginnende droom brengt hem terug naar Afrika. De tekst-beeldrelatie is daardoor redundant voor de categorie modaliteit. Tekst en beeld suggereren beide een beperkt tijdsverloop. Het is nog steeds dag en het inslapen van Kitoko vergt niet zo erg veel tijd. De tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd en handeling is hierdoor redundant. De mentale ruimte wordt verder uitgebreid met de tentoonstellingsruimte en de tekstuele informatie die aangeeft dat Kitoko moe is, heimwee heeft en in zijn droom naar Afrika vliegt. Tekst en beeld werken op deze wijze de stijlwissel voor.

— 5.2.5.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

11 Hieruit blijkt duidelijk dat zowel flash-forward als flash-back als visueel narratief gegeven gehanteerd kunnen worden in de beeldenreeks van een prentenboek.

De volledige prent van deze spread is opnieuw uitgewerkt in de beeldtaal van de eerste spread. De realistische representatie maakt het ook mogelijk om de tentoongestelde Mayombe-beelden in voldoende contrast te brengen met het personage van Kitoko. De beide Mayombe-beelden, de zogende moeder en de krijger, zijn iconische personages die connotaties oproepen met het moederschap, het contrast tussen man en vrouw en hun rolverdeling in primitieve culturen. De interne verhoudingen van de beelden verwijzen naar de Mayombe-cultuur: de hoofden zijn erg groot en de onderste ledematen erg klein. De moeder bezit de uitgesproken kenmerken van de Mayombe-vrouw: het hoge kapsel, de tatoeages en kralen, het hoge voorhoofd en de dikke lippen. De moederfunctie wordt beklemtoond door de grote borsten en het zuigende kind. Het kind heeft een erg klein hoofd en lange ledematen, vooral de armen zijn erg lang. De krijger bezit enkel zijn wapen en zijn geslacht als uitgesproken kenmerken. De vele nagels en stukken ijzer die in het beeld gedreven zijn, geven het beeld volgens de Mayombe uitzonderlijke krachten. De expressie en houding van Kitoko zijn die van een slapend kind hoewel de houding verre van realistisch is. Positie en houding van Kitoko zijn zodanig geconstrueerd dat ze een voorafspiegeling zijn van de hachelijke situatie in de volgende prent.¹¹ Ook de Mayombe-beelden dragen hiertoe bij.

De setting roept een museumzaal op. Het boogvenster geeft aan dat ook de tentoonstelling in een niet-hedendaags gebouw is ondergebracht. De setting van deze prent wordt door het boogvenster op een nadrukkelijke wijze verbonden met die van de eerste spread. Het perspectief is gebaseerd op het lijnperspectief maar werd omwille van het positioneren van Kitoko gemanipuleerd. Zo ligt het verdwijnpunt van de bank waarop Kitoko ligt te slapen niet op de dezelfde horizonlijn als het verdwijnpunt van de kijkkast met de krijger. Het invallende licht geeft aan dat het nog steeds dag is zodat er weinig tijd verstreken is tussen de huidige scène en die van de werkruimte. De belichting van de ruimte is veelzijdig en zodanig verdeeld dat objecten en personages, zowel op het voorplan als het achterplan, duidelijk te onderscheiden zijn. De belichting is tevens de voornaamste factor om het volume van objecten en personages aan te geven. De hoge muur van de werkruimte wordt niet als tekstvlak gebruikt. De begeleidende tekst van de tentoonstelling

wordt als niet-leesbaar beeldelement vrij laag gepositioneerd waardoor de hoge muur leeg blijft en de afzondering van Kitoko beklemtoont.

— 5.2.5.3

GRAFISCHE ANALYSE

De eerste regel van de tekst is gepositioneerd op het lijnstuk gs1 van de gulden snede (cf. fig. 131). De laatste regel is gepositioneerd op de basislijn van het stramien. De linkermarge is gelijk aan de rechtermarge. De vormgever zal steeds gelijke marges hanteren wanneer de tekst op een aparte pagina staat. Het tekstblok wordt hierdoor minder opvallend en zodat de visuele aandacht volledig naar de prent kan gaan. Wanneer voor de grafische analyse van een spread enkel de gelijke marges als kenmerk kunnen worden aangehaald, wordt de grafische analyse niet meer besproken.

— 5.2.5.4

BEELDENDE ANALYSE

De prent bevat drie hoofdvormen: de bank met de slapende Kitoko en de beide voetstukken met daarop de beelden. Het rusten op een voetstuk maakt deze drie vormen verwant. De secundaire vormen zijn het rode tapijt en het raam. Het tapijt is een variatie op de frontale vlakken van de voetstukken en de bank maar wordt ook gebruikt om aan het gemanipuleerde perspectief extra diepte te verlenen. De negatieve vorm van de muur en de vloer is op monochrome wijze uitgewerkt om de gemanipuleerde perspectiefwerking van de objecten niet te hinderen. De objecten worden hierdoor wat meer geïsoleerd ten opzichte van de grijze achtergrond. De figuur van Kitoko verdoezelt bovendien de niet correct geconstrueerde perspectieflijnen. De hoge graad aan realisme zorgt ervoor dat de beeldelementen mimetisch functioneren.

Het voornaamste kleurcontrast is het licht-donker contrast dat enerzijds ontstaat tussen de blauwe broek en het witte T-shirt van Kitoko en anderzijds tussen het witte raam en de krijger. Erg belangrijk is ook het warm-koud contrast dat ontstaat tussen de bruine tinten van de beelden en Kitoko's gezicht, het rode tapijt, de bruine bank en de koele tonen van het raam, de muur, Kitoko's kledij, het groene kussen waarop Kitoko ligt te slapen en het voetstuk van de krijger.

De compositie wordt gedomineerd door de omgekeerde driehoek die ontstaat door de drie hoofden met elkaar te verbinden. Deze driehoekige vorm is licht gekanteld en veroorzaakt een spanning met de horizontale lijnen van de toonkasten. De ongelijke grootte van de toonkasten, de overdreven schuine positie van de bank en de houding van Kitoko versterken deze spanning. De toonkasten functioneren echter ook als een tegengewicht tegenover de driehoekige vorm zodat er een precair evenwicht ontstaat. De vensterlatten in het raam veroorzaken een sterk ritmisch patroon dat op een minder uitgesproken manier herhaald wordt in het groene kussen en de zijkant van de bank. Een tweede belangrijk ritmisch geheel ontstaat door frontale vlakken van de bank, de voetstukken en het tapijt. Dit ritme overstemt het gemanipuleerde perspectief. De ijzeren voorwerpen van de krijger veroorzaken een ritmisch accent dat gedeeltelijk gecounterd wordt door het ritme dat veroorzaakt wordt door de tekst op de muur.

— 5.2.5.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent is een monoscenisch beeld en de voornaamste representatie van de prent is een conceptuele. De personages laten zich in eerste instantie bekijken; er is sprake van een aanbod. De slapende Kitoko is betrokken in een symbolisch proces. Het visueel-narratieve motief van Kitoko's figuratie wordt expliciet in beeld gebracht. Kitoko bevindt zich in een omgeving die een symbolische waarde heeft; de setting is een voorafspiegeling van wat komen zal. De zogende moeder is betrokken in een actie maar doordat het hier de representatie van een beeld van een zogende moeder betreft, komt het bekijken van het beeld op de eerste plaats. De moeder kan ook beschouwd worden als dader in een narratieve representatie omdat ze betrokken is in een actief proces, namelijk het zogen, waarbij het kind het doel is en de borsten de vectoren. Het actieve proces heeft een transactionele



Fig. 131

structuur omdat zowel dader als doel zichtbaar zijn en is gedeeltelijk bidirectioneel qua oriëntatie. Het zogende kind kan immers ook als dader beschouwd worden met het hoofdje en één arm als vector en de borst als doel. De andere arm fungeert als vector die zijn voet als doel heeft. Als moeder en kind elkaar zouden vasthouden, zou de bidirectionele oriëntatie van het proces veel duidelijker zijn. Zowel moeder als krijger zijn betrokken in een analytisch proces; ze worden als beelden geportretteerd en zijn bijgevolg de eigenaars van bepaalde attributen. Het feit dat de beelden geen echte blik bezitten benadrukt het gegeven dat ze als aanbod fungeren. Zowel krijger als moeder zijn betrokken in een symbolisch proces: het kindje is een symbolisch attribuut van de moeder en de metalen voorwerpen zijn symbolische attributen van de krijger. Het standpunt van de lezer is hoger dan de ooghoogte van de toeschouwer zodat de prent het karakter krijgt van een overzicht: de lezer verwijderd zich van het tafereel. Dit markeert de overgang naar de droombeelden. Het beeld van de zogende moeder wordt vanwege haar positie links van het centrum verbonden met het gekende, de positie van Kitoko verbindt hem met het ongekende.

— 5.2.5.6

ARTISTIEKE ANALYSE

De keuze om twee Mayombe-beelden te gebruiken, is ingegeven door enerzijds hun waarde als een archetypische voorstelling van moederschap en krijgerschap en anderzijds door hun tegenstelling met de academische stijl van het schilderij van Vanaise. In de moderne kunst wordt de beeldtaal van primitieve volkeren als puur en oorspronkelijk beschouwd. Deze beeldtaal wordt door moderne kunstenaars ingezet als protest tegen de als onbetrouwbaar beschouwde academische beeldtaal (cf. 2.4.2). Dit discours wordt in de hedendaagse kunst nog steeds gevoerd (Vande Veire, 2002) zodat het een geschikt uitgangspunt is om zowel de gemoedstoestand van Kitoko als de thematiek van het boek aan te brengen. Mijn intentie om deze problematiek, door middel van een confrontatie tussen verschillende stijlen, visueel uit te drukken is het uitgangspunt om voor deze Mayombe-beelden te kiezen. De prent met zijn specifieke setting en compositorische kenmerken vormt, samen met de tekst-beeldinteractie en de specifieke tekst, het geschikte uitgangspunt om de stijlwissel te introduceren.

— 5.2.6

VIERDE SPREAD

— 5.2.6.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

Deze spread vraagt een intensieve interpretatie vanwege de stijlwissel in de prent. De tekst-beelddynamiek neemt hierdoor sterk toe. Zoals daarnet vermeld, werd de stijlwissel zowel visueel als tekstueel voorbereid. De tekst volgt deze wissel niet in die zin dat de tekst binnen het genre van het kortverhaal blijft en er geen melding gemaakt wordt van de stijlwissel in de prent. Het gemeenschappelijke veld tussen tekst en beeld bevat één element: moeder en onder interpretatief voorbehoud de volgende elementen: woeste mannen en speren. Er zijn heel wat tekstuele en visuele elementen die eerst geïnterpreteerd moeten worden vooraleer ze tot het gemeenschappelijk domein kunnen behoren. De vermelding 'hij' in de tekst verwijst naar Kitoko, maar die wordt in deze prent op een andere wijze voorgesteld dan in de vorige prenten. De lezer moet niet alleen op zoek gaan naar een personage dat Kitoko representeert maar ook naar een jongere versie van Kitoko omdat de tekst de burgeroorlog in het verleden situeert. Het visueel narratieve motief van de T-shirtopdruk stuurt en bevestigt de keuze van de lezer voor het personage van het liggende kind als de jonge Kitoko. De tekst-beeldverhouding wordt voor de categorie personage bijgevolg eerder contrapuntisch vanwege de stijlwissel. De krijger is duidelijk een woeste man terwijl het andere personage dat niet is. Er is maar één speer te zien en de regen van kogels wordt voorgesteld door enkele witte stippen onder het hoofd van het liggende kind. De witte stippen kunnen echter ook als tranen geïnterpreteerd worden. De stervende moeder lijkt niet op het personage van de eerste spread. Bovendien zijn alle personages wit, uitgezonderd



Fig. 132

het in het duister kijkende personage. De tekst-beeldverhouding is hierdoor eerder complementair voor de categorie setting hoewel een aantal aspecten eerder uitbreidend zijn. Het tijdsverloop van de prent is vrijwel gelijk aan dat van de tekst zodat de tekst-beeldverhouding voor de categorie tijd en handeling redundant is. De wijze waarop de visuele focalisator de visuele informatie aanbiedt – en dus de manier waarop hij een vertelling suggereert – verschilt grondig met die van de voorgaande prenten. De aanwezigheid van beeldelementen met een reflexieve functie veroorzaakt een contrast met de mimetische functie van de tekst. Het vertelstandpunt van de visuele focalisator verschilt hierdoor van dat van de tekstuele verteller en focalisator. De tekst-beeldrelatie voor de categorie vertelperspectief wordt hierdoor contrapuntisch. De aanwezigheid van potloodlijnen en vlekken getuigt bovendien van de activiteit van de illustrator zodat er ook voor de categorie modaliteit een contrapuntische tekst-beeldrelatie ontstaat. Daarenboven veroorzaakt de aanwezigheid van stijlkenmerken van het werk van Picasso in de prent een contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorie intertekstualiteit. Deze contrapuntische aspecten blijven min of meer constant gedurende de gehele sequens van de stijlwissel. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de oorlogssituatie uit Kitoko's jongere levensjaren en krijgt een historische en psychologische dimensie.

— 5.2.6.2

ILLUSTRATIEVE

ANALYSE

In deze prent is de figuratie erg verschillend ten opzichte van de voorgaande prenten. Het begin van de droomsequens is het narratieve kader om de stijlwissel door te kunnen voeren. De iconische personages van de voorgaande prent – de moeder met het kind en de krijger – worden herhaald maar ze worden op een andere wijze gerepresenteerd en in een andere context geplaatst. De personages bevatten herkenbare onderdelen zoals handen, ledematen en gezichten maar de positie en onderlinge verhoudingen zijn niet meer realistisch of, zoals bij de figuratie van de krijger, figuratief. De setting bevat allerlei abstracte vormen zodat de externe verhoudingen moeilijk getaxeerd kunnen worden. De weergave van de personages bezit een vrij hoge abstractiegraad en een stileringswijze die, vooral wat de ledematen, handen en ogen betreft, aan comics of cartoons doet denken. De expressie van de personages bezit eveneens kenmerken van cartoons maar wijkt er wat betreft de positionering van sommige beeldelementen, zoals ogen en monden, fel van af. Duidelijke voorbeelden hiervan zijn het gelaat van de krijger dat een stervormig en getand profiel krijgt en het gelaat van de moeder dat een erg breed voorhoofd heeft waarin de neus vervat zit. Er worden verschillende standpunten (zijaanzicht, bovenaanzicht, frontaal aanzicht) gecombineerd zodat de personages een vervreemdende expressie krijgen. Doordat ogen, neuzen en monden niet op die plaats staan waar de lezer ze verwacht, trekken ze de aandacht. Het zelfde effect wordt gecreëerd door de ongewone houdingen en profielen. Handen en voeten worden hierdoor ook extra beklemtoond. Het profiel van de moeder en haar expressie drukken angst en doodstrijd uit. De expressie van de krijger is cynisch en triomfantelijk. Het personage van Kitoko bevat de meeste figuratieve kenmerken. Zijn omgekeerde neus is een rechtstreekse verwijzing naar Picasso's *Guernica* (1937) (cf. fig. 157).

De lijnvoering is prominent aanwezig als begrenzing van personages, objecten en vlakken. Ze wordt ook gebruikt om details aan te duiden of om een patroon te creëren binnen bepaalde vlakken. De lijnen doorbreken regelmatig de contouren zodat er insnijdingen en overlappingsen ontstaan. Hierdoor worden personages en objecten toch context-afhankelijk. Het beeld is abstract voor wat de achtergrond betreft: lijnen en vlakken suggereren een architecturale context. De personages zijn minder abstract maar bezitten een specifieke stileringswijze die naar de beeldtaal van Picasso verwijst.

De setting is omwille van de hoge graad van abstractie erg suggestief. De situering in Afrika wordt enkel door de tekst aangebracht. De ruimte is erg beperkt omdat er geen duidelijk onderscheid tussen voor-, midden- of achterplan kan gemaakt worden. Enkel de arm van de krijger creëert een onderscheid tussen voor- en achterplan. Het tijdsverloop van de prent is eveneens onduidelijk: de combinatie van verschillende standpunten fragmenteert niet enkel de ruimte maar ook de tijd. De houding van de krijger markeert echter een bepaalde handeling en dus een

specifiek tijdsverloop: het doden van Kitoko's moeder. Ook de belichting en suggestie van volume zijn door het fragmentarische karakter onduidelijk. Een uitzondering vormen de rug, de buik en het been van de moeder en de halsstreek van de krijger; die bezitten een belichting en een volume.

— 5.2.6.3

GRAFISCHE ANALYSE

De laatste regel van de tekst is gepositioneerd op de basislijn van het stramien. De tekst behoudt dezelfde verticale marge als de tekst op de vorige spread zodat zij in visueel opzicht zonder onderbreking verder loopt.

— 5.2.6.4

BEELDENDE ANALYSE

De prent bevat drie hoofdvormen die gemarkeerd worden door hun uitgesproken licht-donkercontrast: een dominerende en ongelijkbenige driehoekige vorm bestaande uit het kind, de moeder en de driehoek boven de buik van de moeder, de vorm van de krijger en de witte vorm in de linkerbovenhoek van de prent. De asymmetrische driehoekige vorm veroorzaakt een spanning. Deze spanning wordt beklemtoond door de speer van de krijger die de driehoek van de top tot aan het midden van de basis doorklieft: moeder en kind worden visueel van elkaar gescheiden. De moord op de moeder wordt niet expliciet getoond maar gesuggereerd doordat de arm van de moeder als het ware in de speerpunt geklemd zit en door de blauwige cirkelvorm onder het lichaam van de moeder die als een plas bloed gelezen kan worden. De negatieve vorm, die overblijft als men de hoofdvormen wegdenkt, is gefragmenteerd maar bezit een aantal belangrijke vormen. Dat zijn de reeds vernoemde blauwige cirkel, de bank waarop het kind ligt, de vogel en het duistere gelaat in de linkerbovenhoek van de prent. De aanwezigheid van abstracte beeldelementen zorgt ervoor dat de mimetische functie en de reflexieve functie van beeldelementen gecombineerd worden.

De prent is vrijwel monochroom met enkele blauwgrijze accenten. Het voorname contrast is het licht-donker contrast dat gebruikt wordt om de belangrijkste personages te markeren.

De compositie is vrij complex en bevat twee dominante compositielijnen. De linkerzijde van de driehoekige vorm begint bij de voet van het kind en gaat over in de gebogen vorm van arm van de krijger om ten slotte in zijn agressieve gelaat 'op te lossen'. De rechterzijde van de driehoek begint bij de scherpe driehoek onder het hoofd van de moeder en 'lost op' in de grijze vorm boven het handvat van de speer. De asymmetrie van de driehoekige vorm krijgt een sterk accent door de speer. Het handvat wordt bovenaan in een hoekige grijze lijn geneutraliseerd terwijl de punt overgaat in een veelzijdige en ritmische vlakverdeling. Het personage van de krijger krijgt een tegengewicht door de witte vorm in de linkerbovenhoek. Deze laatste heeft een overwegend verticale oriëntatie. Het personage van de krijger bezit eveneens een verticale lijn maar wordt aangevuld met meerdere diagonale en gebogen lijnen. De schuine lijn van de speer wordt gecounterd door de schuine vorm (een gordijn?) boven de arm van de krijger en tussen zijn arm en de borst van de moeder. De arm van de krijger veroorzaakt een krachtig horizontaal accent dat bovenaan en onderaan in het beeldvlak door kleinere lijnstukken wordt herhaald. De compositie is ook complex door de vele vormcontrasten die ze bevat. Zo kan men in de dominante driehoekige vorm meerdere, al dan niet gespiegelde, kleinere driehoeken onderscheiden: het been van de moeder, het been van het kind, de armen van moeder. De bank, waarop het kind ligt, bezit scherpe hoeken die een tegenwicht vormen ten opzichte van de driehoek ter hoogte van de borst van de krijger en de scherpe driehoek onder het hoofd van de moeder. De hoekige vormen van de vogel en de bank worden gecounterd door de hoekige vormen bovenaan in het beeldvlak: het duistere gelaat en het hoekige gelaat van de krijger. De compositie bevat ook meerdere gebogen vormen die herhaald en gevarieerd worden: de buik, de borsten en het hoofd van de moeder, het torso en de arm van de krijger, het gelaat van het kind en ten slotte de blauwgrijze ellips. Het herhalen, variëren en tegenover elkaar afwegen van al deze vormen en lijnen zorgt voor een uitgesproken ritme. Dit visuele ritme krijgt sterke accenten door de gedeformeerde handen, voeten en hoofden.

— 5.2.6.5

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

12 De kracht die uitgaat van deze visuele constructie wordt expliciet gebruikt in de pornofilm. De vragende blik van de actrice of acteur maakt de kijker opzettelijk medeplichtig en plaatst zich hiermee eerder op een metafictioneel niveau.

De abstracte elementen in deze prent maken het door hun suggestieve werking moeilijk om deze prent als mono- of pluriscenisch te bepalen. De tekst geeft aanleiding tot een pluriscenische interpretatie omdat er meerdere handelingen worden genoemd. Het visueel narratieve motief van Kitoko wordt expliciet herhaald in het personage van het liggende kind. Dit motief wordt herhaald in het halssnoer van de moeder zodat hun verwantschap ook visueel wordt benadrukt. De positie van de bank en de houding van het erop liggende kind verwijzen naar de voorgaande prent. Het gestreepte motief van het groene kussen wordt als variant herhaald. Dit geldt ook voor de witte vorm in de linkerbovenhoek van de prent en het kader rond de krijger. Deze vormen verwijzen naar de glazen toonkasten van de vorige prent zodat ze, naast hun compositorische en betekeniswaarde, ook een sequentiële waarde krijgen. Het personage van de vogel wordt geïntroduceerd en zal als artistiek motief worden ontwikkeld. Het tijdsverloop is zowel in de prent als in de tekst beperkt en loopt synchroon.

De prent wordt gedomineerd door één narratieve representatie: de krijger die als dader de moeder vermoordt. Zij is het doel en de arm van de krijger vormt samen met de speer de vector. Het is een actief proces met een transactionele structuur. De krijger lijkt de moeder aan te kijken zodat het proces een bidirectionele oriëntatie bezit. De stervende moeder verweert zich immers. Haar opgeheven arm is een vector die naar de krijger wijst. Zij is bijgevolg naast slachtoffer ook de dader in een narratieve, transactionele representatie waarin de krijger het doel is. De kenmerken van de narratieve representaties geven duidelijk aan dat de moeder zich in een zwakkere positie bevindt. Dit wordt compositorisch versterkt door haar liggende positie. laat zich bekijken. Het kind kijkt naar de moeder en wordt zo de betrokkene in een transactioneel reactioneel proces met een unidirectionele oriëntatie waarin de moeder het fenomeen is. Zowel moeder als kind laten zich bekijken en vormen een aanbod. Moeder en kind lijken elkaar ook te beschermen. In dat geval zijn beiden betrokken in een narratieve representatie met een bidirectioneel georiënteerd en transactioneel proces waarin beiden zowel dader als doel zijn. Doordat de abstracte beeldtaal eerder suggereert dan dat ze uitbeeldt, worden uiteraard de processen van de representaties ook suggestief. De toeschouwer zal meer op eigen kracht moeten interpreteren en met verschillende interpretaties rekening moeten houden. In de linkerbovenhoek van de prent is vaag een paar ogen zichtbaar. De contourlijn van het vlak waarin deze ogen geplaatst zijn, verwijst naar de contour van de krijger. De identiteit van dit onvolledige personage en zijn functie zijn onduidelijk; het kan een krijger zijn, een getuige of de geest van een slachtoffer. De blik van dit vage personage is naar de kijker gericht. De blik van de krijger is dubbelzinnig door de onrealistische positie van de ogen. Het bovenste oog lijkt de toeschouwer uitdagend aan te kijken. Die veroorzaakt een vraag, en meteen een spanning, door de kijker uit te nodigen als virtuele getuige en medeplichtige. Dergelijke constructies zijn een verklaring voor de vaak hevige emotionele reacties bij een toeschouwers omdat ze zich, door het bekijken van een dergelijke visueel-narratieve constructie, plotseling in de positie van getuige of medeplichtige bevinden.¹²

De lezer krijgt een standpunt toegewezen dat een klein beetje hoger is dan de standaard ooghoogte en dat een middelgrote afstand ten opzichte van de scène veronderstelt. Het standpunt krijgt hierdoor het karakter van een overzicht en tempert de gruwelijke gebeurtenissen. Het kind krijgt de connotatie van het gekende en de moeder die van het onbekende.

— 5.2.6.6

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

In zijn slaap ervaart Kitoko opnieuw de oorlogssituatie in zijn thuisland. De keuze voor de Guernica van Picasso voor de eerste stijlwissel ligt voor de hand. Ik heb mij door dit werk laten inspireren door de aangrijpende expressie die ontstaat door de deconstructie van het menselijke gelaat en lichaam. Een schreeuwende mond of een angstig oog krijgen een enorme nadruk doordat ze uit hun vertrouwde positie



Fig. 133

verwijderd en als afzonderlijke tekens of vormen gepresenteerd worden. Het beperkte kleurgebruik laat de lijnen en vormen domineren in het beeldvlak. De grote vlakken die doorsneden worden door sterke diagonalen, het verbrokkelde perspectief en het haast monochromatische gebruik van kleuren roept een gewelddadige wereld op zonder het geweld expliciet te tonen. De stijlverwijzing in deze prent leidt niet tot het onschadelijk maken van de suggestieve en expressieve kracht van de beeldtaal van Picasso maar tracht die zoveel mogelijk te behouden. De prent verwijst op een aantal vlakken duidelijk naar de *Guernica* (fig. 133): het personage van het kind bleek geschikt om deze prent in relatie te brengen met de voorgaande. Dit had tot gevolg dat het streeppatroon op het groene kussen gebruikt werd om deze relatie te versterken en dat het gestreepte doek van de *Guernica* een vorm krijgt die verwijst naar de bank waarop Kitoko ligt te slapen. De dominante driehoekige vorm in de compositie wordt eveneens overgenomen omdat die de *Guernica* een zekere monumentaliteit verleent die ook voor de prent belangrijk is. Het hoofd van de moeder, de handen, armen en houdingen van de personages verwijzen naar meerdere werken van Picasso en kunnen als motief in deze prent beschouwd worden. De voorstelling van de moeder en het kind, de krijger, de stier wordt door Picasso in de *Guernica* uitgewerkt op een manier die fel afwijkt van de typische, klassieke voorstelling waarop ze gebaseerd zijn (van Hensbergen, 2005, p. 60). De vernieuwende modus waarin Picasso zich tracht uit te drukken wordt overgenomen in de prent en gericht naar de narratieve context waarin de prent fungeert. De beeldelementen die specifiek in functie van het verhaal geconstrueerd worden – met name de vogel, de bank, de speer, de ovale vorm en de witte ‘toonkastvorm’ – doen daarom geen afbreuk aan de expressie, de suggestiviteit en de compositie van de prent of aan de stijlverwijzingen. Ze dragen op een zeer specifieke manier bij aan het esthetische aspect van de mentale ruimte die de lezer construeert tijdens het lezen van het boek.

— 5.2.7

VIJFDE SPREAD

— 5.2.7.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

Deze spread vraagt opnieuw een intensieve interpretatie vanwege de stijlwissel. De tekst volgt deze wissel niet en sluit aan bij de tekst van de vorige spread. De tekst-beelddynamiek blijft constant. Het tekst-beeldraakvlak bevat de volgende elementen: Ayosha, angstige gezichten, soldaten en bandieten. Kitoko is expliciet in beeld maar impliciet aanwezig in de tekst: zijn personage behoort slechts gedeeltelijk tot het gemeenschappelijke veld. De visuele identificatie van Kitoko vereist minder inspanning dan bij de vorige spread. De realistische representatie en het visueel narratieve motief maken de identificatie makkelijk. Dit in tegenstelling tot zijn zus, wiens aanwezigheid duidelijk in de tekst wordt aangegeven maar een nauwkeurig bekijken van de prent vereist om haar te kunnen identificeren. De tekst beschrijft onrechtstreeks de psychologie van de Kitoko en zijn zus terwijl de prent die toont. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend voor de categorie personage.

De tekst-beeldverhouding is complementair voor de categorieën setting en tijd & handeling omdat de tekst heel wat informatie geeft over de vlucht van Kitoko en Ayosha die de prent niet toont. Wanneer de tekst de soldaten en de ontvoering van Ayosha beschrijft, wordt de beeld-tekstrelatie eerder uitbreidend omdat de prent deze ontvoering toont en er allerlei elementen aan toevoegt. Vanwege het realistische gehalte van de prent en de vertelling wordt de tekst-beeldrelatie voor de categorie vertelperspectief eerder redundant. Maar de onmogelijke situaties in de prent, zoals de vogel die in een tong bijt en de onnatuurlijke stapeling van de figuren, veroorzaken een contrapuntisch effect op het vlak van de modaliteit. De stijlverwijzing naar het werk van Hiëronymus Bosch (1450 – 1516) veroorzaakt een contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorie intertekstualiteit omdat de tekst deze stijlwissel niet vermeldt of verklaart. De mentale ruimte wordt uitgebreid met nieuwe locaties en personages, de psychologische impact van de vlucht door oorlogsgebied en de ontvoering van Ayosha.



Fig. 134

— 5.2.7.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

De voorstelling van de personages is realistisch met karikaturale elementen: interne en externe houdingen verwijzen naar de realiteit zodat de mimetische functie van de visuele tekens primeert maar de figuratie bevat tegelijk ook vervormingen. Sommige neuzen, kinnen of monden zijn echter te groot of hebben een afwijkende vorm. Ook de verhevigde expressie van een aantal figuren is karikaturaal. Details zoals haar, rimpels, oogleden, spieren, objecten en texturen zijn met een haast fotografische precisie uitgewerkt. Behalve Kitoko en Ayosha zijn de voorgestelde personages krijgers of warlords. Elke krijger draagt een hoofddeksel. De iconische voorstelling van de krijger wordt in verschillende versies uitgewerkt: sommige personages hebben de kenmerken van een middeleeuwse krijger of hebben een moderne wapenrusting, anderen bezitten beide kenmerken. Hierdoor ontstaat een anachronistische voorstelling. De figuratie van Kitoko geeft aan dat hij ondervoed is: ingevallen wangen en ogen die diep in de oogkassen liggen. De setting is vaag omdat het gehele beeldvlak door de personages wordt ingevuld. Er is geen ondergrond of horizon te bespeuren. De expressie van Kitoko en Ayosha drukt angst uit. De andere personages drukken verschillende gradaties van agressie, waanzin, doodsangst en cynisme uit. Heel wat personages hebben een grimas met open mond. De prominent aanwezige tanden – of wat er nog van overblijft – zorgen voor een extra agressief accent in de expressie: het zijn grommende, meesmuilende of schreeuwende monden. De personages staan dicht op elkaar gepakt zodat meestal niet meer van hen te zien is dan hoofd en bovenlijf. Ze vechten niet maar schreeuwen naar elkaar, bespotten of bespieden elkaar. Het is niet duidelijk welke soldaat Ayosha meesleurt. Een aantal soldaten is duidelijk gewapend met een mes, geweer of met patroongordels. In de rechterbovenhoek is een fel gekleurde en vogel afgebeeld die met zijn getande bek in de tong van een dwaas kijkende man bijt.

Er is geen expliciete lijnvoering omdat personages en objecten gedefinieerd worden door het licht-donker en het kleur-tegen-kleurcontrast. Personages en objecten zijn bijgevolg context-afhankelijk. Zoals reeds vermeld lijkt de uitwerking van de personages en de objecten fotografisch. De opstelling en houding van de personages, de manier waarop de details van huid, haar, kleding en objecten worden weergegeven en de expressie van de personages kunnen echter niet op een fotografische wijze gerealiseerd worden. Het dominerende realisme van de voorstelling verdoezelt de niet-realistische aspecten. De figuratie en de stileren verwijzen naar *De kruisdraging* (ca. 1510 – 1535) van Bosch (cf. fig. 161). Het grijnzende personage in de rechter bovenhoek en het mysterieuze personage met de puntmuts worden haast letterlijke geciteerd. De bijtende vogel is een verwijzing naar het oeuvre van Bosch. De puntmuts, de vogel en een soldaat worden afgebeeld in de prent van de titelpagina.

De setting is suggestief ondanks het realisme van de voorstelling. De toeschouwer krijgt geen aanwijzingen qua plaats of tijdstip. De situering wordt enkel door de tekst aangebracht maar is niet terug te vinden in de prent. De ruimte is beperkt omdat de personages op elkaar gestapeld lijken te zijn. De prent bevat slechts één plan met een beperkte diepte omdat de personages onderaan, door het effect van de overlapping, wat dichterbij de toeschouwer lijken te staan. De handelingen van de personages geven nauwelijks uitsluitsel over het tijdsverloop. Een aantal krijgers heeft een wapen in de hand maar doet daar niets mee. Er zijn een stervende man en een bijtende vogel afgebeeld die een zeker tijdsverloop suggereren. De absurditeit van de vogel die in de tong van een man bijt, relateert echter een tijdssuggestie: de toeschouwer kan zich geen idee vormen van het tijdsverloop van deze handeling. Ook het anachronisme in de voorstelling ondergraaft tijd en ruimte. Door dit alles krijgt de prent eerder het karakter van een tijdloze voorstelling. De belichting is een combinatie van een eenpuntsbelichting van bovenuit en een veelzijdige belichting. De eenpuntsbelichting belicht het voorhoofd van een aantal personages en veroorzaakt een donkere schaduw rond de ogen. Deze schaduw contrasteert met het wit van de ogen waardoor de blik een sterk, priemend accent krijgt. De eenpuntsbelichting zorgt tevens voor lichtende accenten op neus, mond, tanden en kin van sommige personages en voor felle hooglichten op helmen,

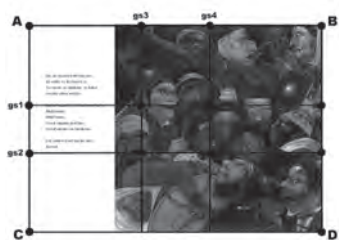


Fig. 135

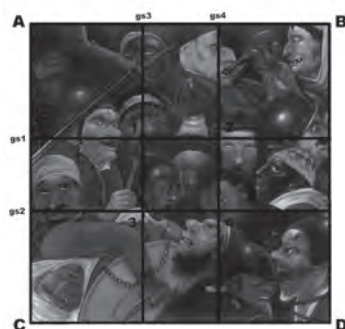


Fig. 136

kettingen en wapens. De algemene belichting wordt gebruikt om personages en objecten van elkaar te onderscheiden en om volume en textuur weer te geven.

— 5.2.7.3 GRAFISCHE ANALYSE

De tekst is gepositioneerd in een vrij klein vlak en volgt het stramien niet. De eerste regel van de tweede alinea valt samen met de gulden snede gs1 van de spread (fig. 135). Op deze wijze tracht de vormgever de positie van de tekst een visueel ankerpunt te verlenen.

— 5.2.7.4 BEELDENDE ANALYSE

De prent bevat geen uitgesproken en dominante vormen maar eerder drie op elkaar gestapelde geledingen. De onderste geleding wordt begrensd door de bovenarm van de liggende krijger, de omhoog kijkende soldaat en de helm van de soldaat in de rechter hoek. De middelste geleding wordt begrensd door de gehelmde soldaat, de roepende bruine krijger, de puntmuts, de groene hoed en de gehelmde krijger aan de rechterkant van de prent. De bovenste geleding wordt gevormd door de personages en de bijtende vogel. De geledingen worden gevuld met de positieve en gesloten vormen van de hoofden. In de hoofden worden de ogen en open monden geaccentueerd. De negatieve vormen spelen amper een rol. De prent krijgt hierdoor een gestapelde structuur. De rechte vorm van de geweerloop met bajonet veroorzaakt een sterk accent. De realistisch uitgewerkte beeld-elementen beklemtonen de mimetische functie.

Het licht-donker contrast wordt vooral gebruikt om de hoofden van de personages, de wapens en de kettingen te accentueren. De torso's en handen zijn minder belicht. Het koud-warm contrast wordt gebruikt om het onderscheid tussen enerzijds de kleding en de huid van de personages en de wapenrusting te beklemtonen. De grijze toon van de liggende krijger heeft een symbolische connotatie: de grauwe toon van zijn huid en de grijze kleur van zijn vest wijzen op zijn naderende dood.

De compositie is gebaseerd op een diagonaal gekruist patroon. De drie geledingen worden door meerdere elkaar kruisende diagonale compositielijnen doorsneden. Zo loopt een centrale diagonale lijn van de stervende krijger via Kitoko, het mysterieuze personage, de man met de groene hoed en de vogel naar het grijnzende personage in de linkerbovenhoek. Deze diagonale lijn wordt bovenaan en onderaan vergezeld van twee parallelle en korter wordende diagonalen. Ook in omgekeerde richting loopt een centrale diagonale lijn van de gehelmde krijger in de rechterbenedenhoek van de prent via Ayosha, het mysterieuze personage, de bruine krijger en de omhoog kijkende man in de linker bovenhoek. De centrale diagonale lijnen kruisen elkaar in een punt gelegen tussen de hoofden van Kitoko en Ayosha. Dit punt markeert visueel het feit dat ze van elkaar gescheiden worden. Door de positie van de hoofden van de krijger en Ayosha op de snijpunten 1 en 4 volgens de gulden snede wordt deze diagonaal benadrukt (fig. 136).

Deze diagonaal wordt op haar beurt geflankeerd door twee parallelle, korter wordende diagonalen. Dit diagonale patroon bezit een grotere dynamiek dan een patroon opgebouwd uit horizontale en verticale compositielijnen (cf. 4.5.3). De sterke diagonale accenten van de geweerloop met de bajonet en de snavel van de vogel worden onderaan in de prent versterkt door de diagonale richting waarmee de stervende krijger een mes vasthoudt.

De opeenstapeling van de hoofden in verschillende posities en met een verschillende expressie veroorzaakt, mede door de diagonale compositiestructuur, een erg druk ritme. Dit ritme wordt in het linkergedeelte van de prent getemperd door de diagonale geweerloop, de over het schild hangende arm met het mes en de vogel. Het ritme van de prent verhoogt hierdoor met de leesrichting mee.

— 5.2.7.5 VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent is pluriscenisch omdat heel wat personages kijken, roepen of elkaar bespotten. Er wordt geen expliciet geweld getoond maar figuratie en expressie

zijn bedreigend en bevreemdend. Het visueel narratief motief voor Kitoko is duidelijk te herkennen op het T-shirt. Zijn zus Ayosha kan onrechtstreeks geïdentificeerd worden door het feit dat zij het enige vrouwelijke personage in de prent is en aan de hand van de tekstuele beschrijving van een handeling: Ayosha wordt meegesleurd door een soldaat. De vogel wordt opnieuw afgebeeld en krijgt een prominente rol in deze prent. Het tijdsverloop in de tekst is explicieter dan dat van de prent en vangt aan met het wegvlugten van Ayosha en Kitoko door velden en heuvels. Het tijdsverloop van de tekst wordt pas synchroon met het deel van de prent dat de ontvoering van Ayosha suggereert.

De prent wordt gedomineerd door een veelvoud aan narratieve representaties, met name reactionele processen met een unidirectionele oriëntatie. Zeven personages, waaronder Kitoko en Ayosha, kijken de toeschouwer aan en vragen om medeleven. Vier personages bekijken de scène. Zij zijn de betrokkenen in een transactioneel reactioneel proces met de scène als fenomeen. Een gehelmde krijger kijkt naar iets dat zich buiten het beeld afspeelt: hij is de betrokkene in een niet-transactioneel reactioneel proces. Vijf personages hebben een hysterische of wegwijnende niet-kijkende blik. Zij bieden zich aan en laten zich door de toeschouwer bekijken. Ook het mysterieuze personage met de puntmuts laat zich bekijken; hij heeft gesloten ogen. De prent bevat zes narratieve representaties met een actief proces en een unidirectionele oriëntatie. In de linkerbovenhoek houdt een soldaat een mes in de hoogte. Hij is de dader in een niet-transactioneel actief proces. Het doel is niet zichtbaar maar wel de vector die door zijn arm, hand en het handvat van het mes worden gevormd. De vogel is de dader in een narratieve representatie met een actief proces met een transactionele structuur. Zijn snavel is de vector en de tong is het doel. Zoals net aangehaald, kijkt de vogel naar de toeschouwer en is daarom ook betrokken in een reactioneel proces. Drie krijgers houden een wapen vast maar doen daar niets mee. Zij zijn betrokken in een narratieve representatie met een niet-transactioneel actief proces: de armen, handen en wapens vormen vectoren maar een doel is afwezig. Een laatste narratieve representatie met een actief proces en een niet-transactionele structuur wordt gevormd door de hand die Ayosha grijpt. Het is niet duidelijk wie de dader is; enkel de vector – de grijpende hand – en het doel – Ayosha – zijn zichtbaar. Het effect van de unidirectionele oriëntatie van de narratieve representaties in deze prent veroorzaakt een gevoel van isolement en bedreiging. De personages zijn niet in staat onderling contact te maken, laat staan empathie voor elkaar te voelen. Zowel Kitoko als zijn zus bevinden zich in de centrumzone van het beeld zodat ze als rustpunt fungeren. Ze zoeken steun bij elkaar in het tumult.

De toeschouwer krijgt een standpunt toegewezen dat een klein beetje lager is dan de standaard ooghoogte en dat een middelgrote afstand ten opzichte van de scène veronderstelt. De toeschouwer komt hierdoor in een wat minderwaardige positie te staan: de gebeurtenissen stapelen zich op en overdonderen hem. De middelgrote afstand tempert de gruwelijke gebeurtenissen.

— 5.2.7.6

ARTISTIEKE ANALYSE

Voor de zwerftocht van Kitoko en zijn zus Ayosha door het oorlogsgebied baseer ik mij op *De kruisdraging* van Hiëronymus Bosch (fig. 137). Het is een duister, onaangenaam maar subliem werk. De personages zijn onrealistisch opgestapeld in een beklemmende ruimte waar van bovenuit amper licht in doordringt. Verraad, achterdocht, waanzin, bezwering en doodsangst is af te lezen van de minutieus geschilderde gezichten. De gelaatsuitdrukkingen spelen in dit werk een cruciale rol. De kleurcontrasten, texturen en plooiwal zijn met uiterste zorg gekozen om de beklemmende sfeer te versterken. Elke religieuze connotatie werd verwijderd en vervangen door elementen die een burgeroorlog oproepen. Het schilderij van Bosch toont niet enkel blanke personages zodat het inbrengen van Kitoko en Ayosha in de prent geen afbreuk doet aan het werk van Bosch. De dominante vorm van de balk in het werk van Bosch vormt een diagonale compositielijn die wijst naar de samenzwerende soldaten in de linkerbenedenhoek. Deze dalende diagonaal loopt tegen de leesrichting in en werkt het leesritme tegen. Omdat Kitoko en Ayosha op de vlucht zijn is het belangrijk om een stuwend kijkrítme te bekomen. De dalende diagonaal uit het werk van Bosch is daarom vervangen door de stijgende



Fig. 137

diagonaal van de geweerloop. De positie van de samenzweerders in het werk van Bosch wordt in de prent vervangen door de ontvoering van Ayosha zodat ook in de prent op dezelfde positie een cruciaal narratief gegeven gerepresenteerd wordt. De spottende personages in de rechterbovenhoek van *De Kruisdraging* worden haast letterlijk geciteerd in de prent. De handeling waarin ze betrokken worden is ontdaan van religieuze connotaties. Het personage van de getande vogel wordt gebruikt als referentie naar *De verzoeking van de heilige Antonius* (±1501) en gebruikt om de absurde en bedreigende atmosfeer in de prent te versterken. Bovendien is het oog van de bijtende vogel zodanig gepositioneerd dat het tevens het oog van de erachter staande man lijkt. Aangezien ik deze constructie ook toepas in het prentenboek *Prinses Anna* (cf. 5.1.11.6) kan men dit als een eerder persoonlijk artistiek motief beschouwen. Het narratieve gewicht van de getande vogel die in de tong van een personage bijt, is immers klein maar erg groot voor de expressieve waarde van de prent. Deze constructie heeft zijn uiteindelijke vorm en de hieruit voortvloeiende mogelijke betekenissen pas gekregen tijdens het ontwerpen van de prent en is dus bij uitstek een artistiek kenmerk.

De prent maakt gebruik van de diagonale rasterstructuur die Bosch ontworpen heeft en het unieke, broeierige effect dat ontstaat door de opeenstapeling van de hoofden in een ondefinieerbare en duistere atmosfeer. *De kruisdraging* is een uniek werk dat zich moeilijk in zowel het oeuvre van Bosch als in zijn artistieke context laat plaatsen. Welke typische voorstellingen aan de basis van dit werk liggen, is een raadsel (Marijnissen & Ruyffelaere, 1995, p. 380). De visuele motieven van het werk van Bosch (niet-realistische figuratie, starende ogen, grimassen en tanden) worden eveneens in de prent gebruikt en gericht naar de narratieve functie van de prent.

— 5.2.8

ZESDE SPREAD

— 5.2.8.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

Het interpretatieproces van deze spread is minder intensief door feit dat de graad van realisme van de voorstelling niet sterk afwijkt van de vorige prent en door de eerder summiere informatie van zowel tekst als prent. De tekst-beeldynamiek zwakt af ondanks het feit dat het tekst-beeldraakvlak weinig elementen bevat: Kitoko, sloppenwijk en oorlogje spelen. De tekst schetst onrechtstreeks de psychologie van Kitoko aan de hand van zijn handelingen. De prent toont die explicieter via zijn expressie, houding en geweer. De beeld-tekstrelatie is bijgevolg uitbreidend voor de categorie personage. De tekst vertelt hoe Kitoko in zijn eentje rondzwervt vooraleer in de sloppenwijk te belanden en hoe hij leert te overleven. De prent toont hiervan slechts één aspect, het oorlogje spelen in de sloppenwijk, maar voegt daar een betekenisvolle handeling aan toe: Kitoko lijkt de aangerande vrouw onder schot te houden. Het 'niets delen' wordt dan weer door een ander personage uitgebeeld. De identificatie van Kitoko is vrij makkelijk door het visueel narratieve motieven (opdruk T-shirt en specifieke kleurencombinatie) en het feit dat de voorstelling van zijn personage niet fel afwijkt van de vorige prent. De beeld-tekstrelatie is uitbreidend terwijl de tekst-beeldrelatie eerder complementair is voor de categorie setting. Voor de categorie tijd & handeling is zowel de beeld-tekstrelatie als de tekst-beeldrelatie uitbreidend. De prent bevat geen onmogelijke situaties of abstracte beeldelementen – de tekst-beeldrelatie voor de categorie modaliteit is redundant – maar vertoont door de expliciet zichtbare textuur van de verf wel de sporen van de activiteit van de illustrator. Er ontstaat een eerder contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorie vertelperspectief omdat de verteller de tekstuele illusie niet doorbreekt. De stijlverwijzing naar het werk van Balthus (1908 – 2001) veroorzaakt een contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorie intertekstualiteit omdat de tekst de stijlwissel niet volgt of verklaart.

De mentale ruimte wordt uitgebreid met de sloppenwijk, nieuwe personages en de overlevingsstrategie van Kitoko.



Fig. 138

— 5.2.8.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

Het verschil tussen de illustratieve kenmerken van deze prent en de voorgaande is minder groot dan die tussen de prenten van de vorige spreads. Dit is te wijten aan het realistische gehalte van de voorstelling. De personages en objecten in de prent verwijzen naar de realiteit. De iconische personages van het kind, de vrouw en de krijger worden in een context gebruikt die niet zo veel afwijkt van de voorstellingswijze van Bosch. Interne en externe verhoudingen verwijzen ook in deze prent naar de realiteit. De expressie van de personages moet echter vooral via hun houdingen worden afgelezen. De ruwe textuur suggereert een blik in plaats van die nauwkeurig voor te stellen. De arm die het bedelende meisje wegduwt, de zittende man, de houding van de soldaat en zijn slachtoffer drukken de overlevingsstrijd uit in een door oorlog vernielde stad. De angstige blik van de vrouw is wel leesbaar en verwijst naar gelijkaardige blikken van sommige personages in de vorige prent. Dit geldt ook voor de blik van de vogel.

De lijnvoering ontbreekt omdat personages en objecten context-afhankelijk gedefinieerd worden door middel van het licht-donker en warm-koud contrast. Het abstractieniveau is vrij laag waardoor de mimetische functie van de visuele tekens primeert. De stilering beklemtoont echter textuur, verfmaterie en volume en dit is in het nadeel van realistische details. De stilering en houding van de personages verwijst naar het werk van Balthus.

De setting suggereert een straatbeeld. De constructie van de ruimte is gebaseerd op het scenisch perspectief. De prent bezit een voor- en achterplan met elk een eigen perspectief. De ruimte waarin de personages zich bevinden, is beperkter dan de ruimte waarin het gebouw op de achtergrond zich bevindt. De vluchtlijn van de trap van dit gebouw wijst naar een – niet zichtbare – horizon die zich ter hoogte van bovenkant van de getraliede deur bevindt. De fictieve horizon van de voorplan bevindt zich ter hoogte van de schouders van de aangerande vrouw. De perspectieflijnen van de gebouwen op het voorplan wijzen telkens in de richting van het hoofd van deze vrouw. Hierdoor krijgt haar expressie een bijzondere klemtoon. Het tijdsverloop in deze prent is gefragmenteerd. De arm die het meisje wegduwt, veronderstelt een kort tijdsverloop in tegenstelling tot de scène van de aanranding. De zittende man, de vogel en de liggende hond kunnen zowel een kort als een lang tijdsverloop suggereren. De voorstelling baadt in een onbestemde en veelzijdige belichting zodat moeilijk een bepaald tijdstip of seizoen bepaald kan worden. De belichting wordt vooral gebruikt om personages en objecten te definiëren en in mindere mate om volume te suggereren. De personages bezitten meer volume dan de gebouwen die eerder als decorstukken fungeren. De hond wordt afgebeeld in de prent van de titelpagina.

— 5.2.8.3

**GRAFISCHE
ANALYSE**

De vormgever gebruikt een visueel ankerpunt voor de positie van het tekstblok: de laatste regel van de tekst is gepositioneerd op de basislijn van het stramien. De linkermarge is ook hier gelijk aan de rechtermarge.

— 5.2.8.4

**BEELDENDE
ANALYSE**

De prent bevat één hoofdvorm en één tegenvorm op primair niveau. De driehoekige hoofdvorm ontstaat door het verbinden van de stoeprand, het geweer om vervolgens Kitoko's hoofd te verbinden met het hoofd van het bedelende meisje en de arm van de soldaat die haar wegduwt. Deze driehoekige vorm fungeert als een bedreigende pijl tegenover de vrouw. De neerwaartse werking van de bovenste zijde van deze vorm wordt versterkt door de perspectieflijn van de ramen en opwaartse werking wordt versterkt door de lijn van het been van de soldaat, de verbrokkelde stoeprand en de richting van Kitoko's houten geweer. Op secundair niveau wijst de perspectieflijn van het golfplaten afdak naar het hoofd van de vrouw en vormt samen met de opgaande zijde van de hoofdvorm een bijkomende driehoek. Deze driehoek heeft als tegenvorm een parallellogram dat gevormd wordt door de contourlijnen van het gebouw aan de rechterzijde van de prent.

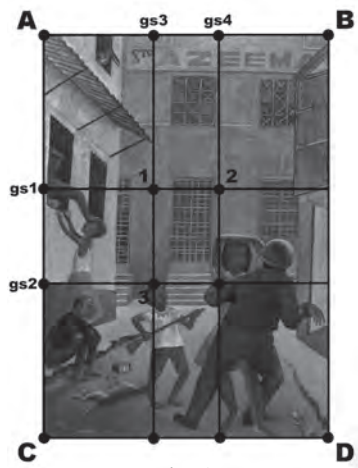


Fig. 139

Het voornaamste contrast in deze prent is het licht-donkercontrast. De opgeheven arm van de vrouw en de helm van de soldaat bevatten het hoogste licht-donkercontrast. De prent bevat ook drie kwalitatieve kleurcontrasten. De kleuren van de vogel, het blauwe kled en de rode jurk zijn zuiverder dan de sterk vermengde, grijze tonen waarmee de rest van de prent werd geschilderd. Het gebouw en de straat bevatten hoofdzakelijk koude grijze tonen die contrasteren met de warme bruinigrijze tonen van het gebouwen op de achtergrond en rechter zijde.

Het voorplan bevat hoofdzakelijk diagonale compositielijnen als gevolg van de driehoekige vormen en de perspectieflijnen. De dynamiek van het voorplan contrasteert met de compositorische strakheid van het achterplan dat hoofdzakelijk horizontale en verticale compositielijnen bevat. De donkere toon van de zittende man en de ramen in het gebouw aan de linkerzijde van de prent vormen een tegenwicht voor het donkere silhouet van de soldaat en de donkere rand van het gebouw aan de rechterzijde. De volumes van de gebouwen op het voorplan vormen een kader rond Kitoko, de soldaat en de vrouw. De grijpende hand van de soldaat doorbreekt dit kader. Hierdoor krijgt dit gebaar een destructieve connotatie die wordt versterkt door de slap hangende hand van de vrouw. De klemtoon op het hoofd van de vrouw wordt compositorisch gecounterd door de positie van Kitoko's hoofd op snijpunt 3 van de lijnstukken gs2 en gs3 volgens de gulden snede (cf. fig. 139).

Het ritme van de driehoekige hoofdvorm domineert de prent. De afwisseling van tegenstellingen in houding, positie, grootte, toon en expressies veroorzaakt een dynamisch ritme dat de leesrichting ondersteunt. Dit ritme contrasteert met het strakke ritme van de trappen en de ramen van het gebouw op de achtergrond.

— 5.2.8.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent is pluriscenisch omdat ze meerdere handelingen toont. Het visueel narratief motief voor Kitoko is opnieuw te herkennen op het T-shirt. Ook het personage van de vogel wordt vrij letterlijk herhaald en krijgt hierdoor de functie van een artistiek motief vanwege het ontbreken van een narratieve functie. Het personage van de hond wordt als artistiek motief geïntroduceerd.

Het tijdsverloop in de tekst is groter omdat die aangeeft dat Kitoko een tijd rondgezworven heeft vooraleer in de sloppenwijk te belanden. De prent toont Kitoko in een welbepaalde actie in de sloppenwijk zodat het visuele tijdsverloop beperkter is. Hierdoor loopt de tekstuele tijd bij het einde van de tekst weer tekst synchroon met die van het beeld.

De prent bevat drie narratieve representaties op basis van een actief proces met een transactionele structuur en een unidirectionele oriëntatie. De belangrijkste representatie is de soldaat die als dader de vrouw overmeestert. Zijn armen zijn de vectoren en de vrouw is het doel. Dit actieve proces heeft een unidirectionele oriëntatie omdat de vrouw zich niet verzet en zelf geen dader wordt. De tweede narratieve representatie wordt gevormd door Kitoko die zijn geweer op de vrouw richt. Hij is de dader, zijn armen en het geweer vormen de vector en de vrouw is het doel. De derde narratieve representatie wordt gevormd door de man die het bedelende kind wegduwt: hij is de dader, zijn arm de vector en het kind het doel. De vrouw laat zich, net zoals de zittende man en de liggende hond door de toeschouwer bekijken, zij fungeren als aanbod. De vogel kijkt naar de toeschouwer en vraagt medeleven. De zittende man, de hond en de vogel fungeren ook als participanten in een omgevingsproces. Zij zijn niet betrokken in een actie maar drukken hun stempel op de omgeving. De zittende man heeft dezelfde houding als de man in de prent van de titelpagina. Kitoko bevindt zich onderaan in de centrumzone van het beeld en wordt op deze wijze gelieerd met het aardse en gekende. De toeschouwer krijgt een standpunt op gelijke hoogte met de vrouw en de soldaat aangeboden wat een directe confrontatie mogelijk maakt maar een superieure positie ten opzicht van Kitoko veronderstelt. De lezer wordt in een positie geplaatst die een afkeuring van Kitoko's gedrag suggereert. De middelgrote afstand tempert ook hier de gruwelijke gebeurtenissen.

— 5.2.8.6

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

Fig. 140



Fig. 141



Fig. 143



Fig. 142

Voor de uitzichtloosheid van het overleven in een sloppenwijk heb ik mij laten inspireren door het werk van Balthus. Zijn werk wordt gedomineerd door grote vlakken met veel textuur en kleurennuances waarin personages vaak als gevangenen opgesloten zitten en niet in staat lijken om met elkaar te communiceren. Het is ieder voor zich. Hun houding en figuratie is vaak onnatuurlijk omdat de kunstenaar die zodanig manipuleert zodat contour of ledematen een compositielijn of vlakverdeling volgen. Onderhuidse agressie en erotiek zijn in het werk van Balthus vaak aanwezig. De prent verwijst naar twee werken van Balthus: *La Rue* (1933) (fig. 140) en *Le passage du Commerce Saint-André* (1952/1954) (fig. 141).

De setting van de prent is een adaptatie van *Le passage du Commerce Saint-André*: een straatbeeld met links en rechts een deel van een gebouw en een gebouw op de achtergrond waar de toeschouwer frontaal tegen aankijkt. De aanranding verwijst naar *La Rue*. In dit werk betreft de schilder 'le couple d'écoliers surpris dans ses jeux interdits' (Leymarie, 1982, p. 19). Ook de compositorische opbouw aan de hand van een driehoekige vorm, die ontstaat door het verbinden van de scholieren, de stoep en de balk van de schrijnwerker, werd aan dit werk ontleend. Het spel van de scholieren werd gedramatiseerd tot een aanranding en, door de opbouw van de driehoekige vorm, als zwaartepunt in de compositie van de prent geplaatst. De prent ontleent het personage van de zittende man en het bedelende meisje aan *Le passage du Commerce Saint-André*. Het bedelende meisje is eveneens een dramatische adaptatie van het oorspronkelijk personage dat in het werk van Balthus naar een kind in een raam kijkt. De hond werd eveneens op een dramatische wijze in de prent verwerkt: hij ligt op sterven na dood op de straat. De oorspronkelijke prent (cf. fig. 142) bevat nog een verwijzing naar dit werk, namelijk het personage die uiterst links in een deuopening staat. Voor de definitieve vormgeving van het boek werd echter een uitsnede van de prent gemaakt zodat het bedelende meisje en de aanranding meer beklemtoond worden.

De rode kleur van de rok van het bedelende meisje en de blauwe kleur van de jurk van de aangerande vrouw verwijzen eveneens naar *Le passage du Commerce Saint-André*. De architectuur van de setting werd vertaald naar die van een Congolese stadswijk in Kolwezi, zoals ik die heb kunnen fotograferen tijdens een rondreis door Katanga in 2008 (fig. 143).

De typische voorstelling van het onschuldige kind wordt door Balthus in heel wat werken bekritiseerd en geërotiseerd. Compositie, figuratie, setting en belichting van zijn werk verwijzen naar de Renaissance. Bovendien is de nadrukkelijk geposeerde houding en het isolement van de personages kenmerkend voor zijn werk (Leymarie, 1982). Deze kenmerken kunnen als visuele motieven in het werk van Balthus begrepen worden. Door deze kenmerken te combineren met de visuele informatie van de foto van een Congolese stadswijk en de personages, houdingen en handelingen anders te formuleren ontstaat een nieuw scala aan betekenissen en connotaties die in de oorspronkelijke werken niet aanwezig is.

— 5.2.9

**ZEVENDE
SPREAD**

— 5.2.9.1

**ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE**

Fig. 144

Het interpretatieproces voor deze spread is vrij intensief omdat de beeldtaal sterk verschilt met die van de vorige prent. Het tekst-beeldraakvlak bevat weinig bevat elementen: Kitoko en blanke man. De tekst-beelddynamiek neemt weer toe. De tekst vertelt dat een blanke man Kitoko vastgrijpt en dat hij belooft voor Kitoko te zorgen. De prent toont drie personages in een abstracte setting. De aanwezigheid van Kitoko's visueel narratieve motieven maakt het eenvoudig Kitoko te identificeren. De aanduiding 'blanke man' maakt het ook vrij eenvoudig voor de lezer om dit personage in de prent te herkennen. Het derde personage wordt niet

vermeld. De tekst-beeldrelatie voor de categorie personage is vrij complex. De houding en handeling van de blanke man straalt geen vertrouwen uit zodat de prent de tekst tegenspreekt. De houding en grootte van Kitoko stralen eerder onmacht uit; Kitoko is overgeleverd aan de kracht van de blanke man. De tekst-beeldrelatie is voor dit aspect contrapuntisch. De tekst geeft nauwelijks informatie over de innerlijke toestand van Kitoko zodat de beeld-tekstrelatie voor dit aspect uitbreidend is. Aangezien de setting abstract wordt uitgebeeld, veronderstelt de lezer dat Kitoko zich nog steeds in de sloppenwijk bevindt (cf. 4.3.5). De aanwezigheid van de derde figuur die gelijkenissen vertoont met de aangerande vrouw, lijkt dit te bevestigen. Haar onmogelijke positie op de abstracte vorm lijkt dit echter tegen te spreken. De beeld-tekstrelatie voor de categorie setting is uitbreidend maar bevat contrapuntische aspecten. Het tijdsverloop van de tekst is gelijk aan dat van de prent zodat er voor de categorie tijd & handeling een redundante tekst-beeldrelatie ontstaat. De verteller maakt opnieuw gebruik van de directe rede zodat hij een hoger mimetisch gehalte nastreeft. Dit staat in contrast met de niet-mimetische beeldtaal van de visuele focalisator: de abstracte setting, de deformatie in de figuratie en de aanwezigheid van reflexieve beeldelementen die op de activiteit van de illustrator wijzen. Hierdoor ontstaat er een contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorieën vertelperspectief en modaliteit. De tekst volgt deze stijlwissel niet zodat er voor de categorie intertekstualiteit eveneens een contrapuntische tekst-beeldrelatie ontstaat. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de figuur van de man die Kitoko gebiedt met hem mee te gaan.

— 5.2.9.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

Het verschil in figuratie met de vorige prent is aanzienlijk. De personages bevatten herkenbare onderdelen zoals handen, ogen, neus oren en mond. Deze onderdelen zijn niet steeds realistisch gepositioneerd, geproportioneerd of uitgewerkt. Zo staan de ogen en de oren van de man niet op de 'juiste' plaats en wordt zijn neus doorgesneden door een gebogen lijn. Kleur en schaduw worden afwisselend realistisch en abstract gebruikt. De deformatie wordt sterker doorgevoerd in het personage van Kitoko en krijgt een maximale waarde in het personage van de aangerande vrouw. Het personage van de man is een iconische figuur: hij draagt een pak en een das en heeft een dossiermap in zijn hand. De interne en externe verhoudingen zijn niet realistisch en dit ook weer in stijgende mate al naargelang het de figuur van de man, Kitoko of de vrouw betreft. Het personage van de man is dominant in het beeld. Deze dominantie wordt versterkt door zijn rechte houding en expressie. Hij kijkt de lezer strak aan terwijl het lijkt of hij Kitoko een klap in het gezicht geeft en hem hiermee weer tot de realiteit roept. Kitoko is jonger – en hulpelozer – dan in de vorige prent en bengelt als het ware aan de hand van de man. Hij lijkt gewond te zijn en kijkt wantrouwig naar de man. Het personage van de vrouw verwijst het sterkst naar het oeuvre van Francis Bacon (1909 – 1992). Haar expressie is enkel uit haar houding af te lezen. Het is de houding van een bang en gebruikt personage: ze tracht zich te beschermen en te verbergen maar ligt weerloos als een pop op een toonkast. Het vervormde geweer wordt als een stok afgebeeld in de prent van de titelpagina.

De lijnvoering is prominent aanwezig en wordt gebruikt om personages, objecten en vlakken te definiëren. Ze veroorzaakt ook een deformatie binnen een vorm of volume. Contourlijnen, ovalen, vlekken en gebogen lijnen contrasteren met de meer realistische elementen. Ze vestigen de aandacht op zichzelf als beeldelement door hun textuur en de zichtbare borstelstreek. Personages en objecten zijn zowel afhankelijk als onafhankelijk van de context. De personages zijn minder abstract dan de setting. Die bestaat uit een egaal lichtbruin-grijs vlak, een gebogen donkerbruin vlak met een uitgesproken textuur en een open zwart frame met een rood bovenvlak. De stilering volgt die van Bacon en toont een mix van realistische en niet-realistische elementen op het vlak van lijnvoering, kleur, textuur, transparantie en verhoudingen. Typerend voor de beeldtaal van Bacon zijn ook de zwarte, niet-realistische schaduwvormen, de open framestructuren en de ovale vlekken.

De setting is abstract en suggestief. Enkel de kleuren verwijzen naar de vorige prent. De ruimte is beperkt en is opgebouwd uit een voor- en een achterplan: respectievelijk bestaande uit Kitoko met de man en de aangerande vrouw op het

frame. Er is geen aanduiding van tijd of tijdstip. Enkel de handeling van de man veronderstelt een zeker tijdsverloop. De belichting is veelzijdig en wordt slechts deels gebruikt om volumes te creëren.

- 5.2.2.3

GRAFISCHE ANALYSE

De positie van het tekstblok en de marges bezitten dezelfde kenmerken als het tekstblok van de vorige spread.

— 5.2.2.4

BEELDENDE ANALYSE

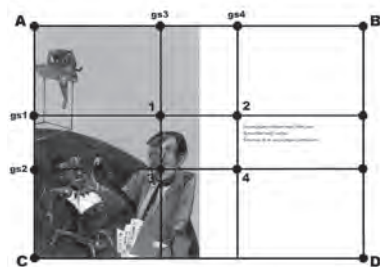


Fig. 145

Het gebogen donkerbruine vlak met de hoofdpersonages is de belangrijkste vorm. De gebogen contour veroorzaakt een begrenzing waarin Kitoko is opgesloten en die doorbroken wordt door de figuur van de man. De grootte en de verticale houding weerstaan de dynamiek van de gebogen vorm. De lichte grijsbruine achtergrond kan als negatieve vorm gelezen worden. Daarin bevindt zich een tweede belangrijke vorm: het frame met het hangende personage. Vanuit dit personage kan men een driehoekige vorm construeren door het te verbinden met de hoofden van Kitoko en de man. Deze vorm snijdt de gebogen grondvorm en veroorzaakt een spanning. De hoge en geïsoleerde positie en het rode vlak van het frame verlenen het vrouwelijke personage veel gewicht. Het blauwe vlak van de dossiermap vormt een tegengewicht tegen het rode vlak. Beide vlakken worden afgesneden.

De voornaamste kleurcontrasten van de prent zijn het licht-donker contrast en het warm-koud contrast. Het personage van de man bezit globaal gezien de lichtste en koudste tonen en is hierdoor duidelijker te onderscheiden dan het personage van Kitoko dat vooral door de witte kleur van zijn T-shirt opvalt. De vrouwelijke figuur onderscheidt zich door het licht-donker contrast van de achtergrond en door het warm-koud contrast van het rode vlak. Textuur speelt een belangrijke rol in de belangrijkste vorm van de prent. De textuur van het bruine vlak schemert door in de figuur van Kitoko zodat hij verwant wordt met het bruine vlak dat symbool staat voor het meedogenloze straatleven. Ook de zwarte schaduw naast Kitoko bevestigt deze verwantschap. Dit in tegenstelling tot de figuur van de man waarin geen textuur doorschemert en die ook geen schaduw bezit. De zwarte vorm van de geweerloop die Kitoko als verzet hanteert, wordt geneutraliseerd door de arm van de man. De geweerloop wordt bovendien gecounterd door de tegenvorm van de zwarte das. Deze kenmerken en de hangende-liggende houding van Kitoko drukken uit dat hij weerloos is.

De eenvoudige compositie van deze prent zorgt ervoor dat de figuratie en de expressie van de personages dominant worden. De uitdrukking van de man krijgt een bijzondere klemtoon voor de gehele spread omdat de mond zich bevindt op snijpunt 3 van de lijnstukken gs2 en gs3 volgens de gulden snede (cf. fig. 145).

Zoals reeds gesteld, zijn het rode en het blauwe vlak tegengestelde vormen. De sterke verticale werking van het vrouwelijke personage en het frame wordt verdergezet in de verticale lijn van Kitoko's bloed en de verticaliteit van de man. Deze verticale compositielijnen vormen een tegengewicht ten opzichte van het gebogen bruine vlak.

Het ritme concentreert zich in deze prent in de personages en het bruine vlak. De houdingen, kleurcontrasten en de fragmentering van het vrouwelijke personage en van Kitoko veroorzaken eveneens een sterk ritme. De slaande of grijpende hand van de man geeft hieraan nog een extra impuls. De textuur en toonverschillen van het donkerbruine vlak veroorzaken een trillend achtergrondritme. Het ritme als gevolg van de fragmentatie van de vrouwelijke figuur is dominant en hindert de leesbaarheid. Slechts één been en één hand zijn herkenbaar zodat de toeschouwer deze figuur nauwkeurig moet screenen. Het gelaat van de man krijgt door de fragmentatie eveneens een specifiek ritme dat contrasteert met het lage ritme van zijn kleding en dossiermap. Het geheel van deze ritmes contrasteert fel met de lichte grijsbruine achtergrond.

— 5.2.9.5

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

De prent is een monoscenisch beeld: de interactie tussen Kitoko en de man staat centraal want het vrouwelijke personage voert geen handeling uit. Het visueel-narratieve motief van Kitoko wordt herhaald zodat de identificatie van het personage van Kitoko ondanks de stijlwissel mogelijk wordt. Het frame verwijst naar de toonkast in de derde spread.

De prent wordt gedomineerd door een narratieve representatie op basis van een actief transactioneel proces omdat zowel dader (de man) als doel (Kitoko) zichtbaar zijn. De arm van de man is de vector die hen verbindt. Het proces is bi-directioneel georiënteerd omdat de man ook als doel fungeert en Kitoko als dader; Kitoko verzet zich immers. De geweerloop fungeert in dit geval als vector. De man kijkt niet naar Kitoko maar kijkt de toeschouwer aan en formuleert op deze manier een vraag om medeleven. Kitoko en het vrouwelijk personage laten zich bekijken en vormen een aanbod. De eenvoudige compositie wordt dus weerspiegeld in de eenvoudige visueel-narratieve en visueel-grammaticale analyse en is tevens een verklaring voor het feit dat de klemtoon op de expressie van de personages ligt. Kitoko bevindt zich links in beeld en wordt verbonden met het gekende, de man met het ongekende. De toeschouwer krijgt een standpunt op gelijke hoogte met de man aangeboden zodat er direct contact mogelijk is en de vraag om instemming duidelijk geformuleerd wordt. De toeschouwer kijkt neer op Kitoko waardoor hij zich in een superieure positie bevindt.

— 5.2.9.6

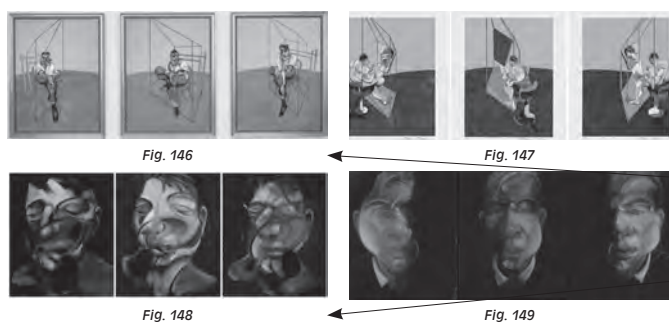
**ARTISTIEKE
ANALYSE**

Kitoko wordt op een ruwe manier door een ontwikkelingswerker van de straat geplukt. Voor deze prent baseer ik me op het werk van Bacon. Hij beeldt menselijke agressie en machtsmisbruik letterlijk uit door dikke vervormde verfmassa's en spatten in zijn werk aan te brengen. Ledematen en gezichten worden doorge-

sneden en vervormd maar bezitten vaak erg precieze details. Vooral de blik is vaak bevreemdend of angstaanjagend. Zijn werk heeft niet het afstandelijk van Balthus, het geeft een directe lichamelijke schok omdat het ruwe en rauwe elementen op esthetiserende vlakke achtergronden presenteert.

De prent verwijst hoofdzakelijk naar vier werken van Bacon: *Drie studies van Lucian Freud* (1969) (cf. fig. 146), *Drie studies van een man* (1970) (cf. fig. 147), *Drie studies voor een zelfportret* (1974) (cf. fig. 148) en *Drie studies voor een zelfportret* (1979) (cf. fig. 149).

Van *Drie studies van Lucian Freud* en *Drie studies van een man* wordt de verdeling in twee vlakken overgenomen. Ook de vervorming en fragmentatie in de figuratie van de personages en het frame verwijst naar deze werken. Kitoko's expressie en houding, de kleur en de textuur van het donkerbruine vlak verwijzen expliciet naar *Drie studies van een man*. De expressie en de constructie van het gelaat van de man verwijst naar *Drie studies voor een zelfportret* en *Drie studies voor een zelfportret*. De oncontroleerbaarheid en onderhuidse werking van angst en drift is een belangrijk thema in het werk van Bacon (Hammer, 2013). Hij gebruikt de ruimte waarin hij een personage plaatst als een cel in de dubbele betekenis. De personages zijn erin gevangen gezet vanwege hun angsten en driften of ze zoeken vrijwillig de isolatie op in hun poging om angsten en driften te bedwingen. Dit thema wordt vertaald door deformatie maar niet, zoals Picasso dat doet, door verschillende perspectieven te combineren of onderdelen te verplaatsen en de interne verhoudingen niet te respecteren. Bacon legt de klemtoon op de constructie, de textuur en de vorm van het lichaam en brengt hierin wijzigingen aan die resulteren in gedrongen vormen en vreemde elementen zoals ovale vormen en insnijdingen. Bacon schildert ook zijn portretten vanuit dit inzicht. Hij is niet geïnteresseerd in gelijkenis maar gaat op zoek naar het contradictorische en het ondermijnende in iemands persoonlijkheid. Vaak schildert hij constructielijnen of constructies die het personage omgeven of inkaderen (id.). De figuratie van de



aangerande vrouw in de prent verwijst expliciet naar dit kenmerk om het traumatische van haar ervaring weer te geven. Vanwege de traumatische ervaringen van Kitoko is zijn personage in de prent sterker vervormd dan de man met het dossier. Het latere werk van Bacon toont regelmatig vlakken met niet leesbare talige tekens of cijfers (id.). Dit gegeven laat toe om het personage van de man in de prent met een dossiermap af te beelden zonder inbreuk te doen aan de beeldtaal en de expressiviteit van Bacon's werk. Ook de zwarte en witte ovalen bij de geweerloop zijn een adaptatie van de ovalen en vlekken die Bacon in zijn latere werk aanbrengt (id.). Deze ovalen kunnen als openingen of kogelgaten gelezen worden. Een dergelijke ovaal wordt ook gebruikt in de prent van de tiende spread zodat het als een artistiek motief van het prentenboek beschouwd kan worden.

— 5.2.10

ACHTSTE SPREAD

— 5.2.10.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

Het interpretatieproces voor deze spread is intensief omdat de voorstellingswijze van de prent sterk verschilt van die van de vorige prent. De tekst-beeldynamiek blijft dus constant. De prent toont een andere locatie en heel wat nieuwe personages. De aanwezigheid van Kitoko's visueel narratieve motieven maakt het eenvoudig om Kitoko te herkennen. Ook de blanke man is makkelijk te herkennen aan zijn kledij, map en haarsnit. Het tekst-beeldraakvlak bevat de volgende elementen: Kitoko, weeshuis, en niemand die vrolijk is. De tekst beschrijft het deprimerende leven in het weeshuis en Kitoko's wens te ontsnappen. De prent beschrijft onrechtstreeks de gemoedstoestand van Kitoko. De prent toont het deprimerende weeshuis, een triestig kijkende Kitoko en voegt daar allerlei elementen en personages aan toe. De tekst-beeldrelatie is complementair voor de categorie personage terwijl de beeld-tekstrelatie uitbreidend is voor de categorie setting. Het tijdsverloop in de prent is niet erg duidelijk en lijkt daardoor gelijk aan dat van de tekst. De prent toont kommetjes en lepels zodat de prent naar de tekstuele vermelding van het eten verwijst. De kommetjes zijn leeg waardoor de lezer kan vermoeden dat de kinderen net gegeten hebben of nog gaan eten. Voor de categorie tijd & handeling is de tekst-beeldrelatie eerder redundant. De verteller maakt opnieuw gebruik van de indirecte rede zodat het diëgetisch gehalte van de vertelling stijgt. De beeld-tekstrelatie voor de categorie modaliteit is daardoor eerder uitbreidend omdat de niet-realistische voorstelling van personages en de setting het diëgetische aspect versterkt. De beeld-tekstrelatie voor de categorie vertelperspectief wordt uitbreidend omdat de prent door het vervormde perspectief en het kleurgebruik de suggestieve diëgetische tekst versterkt. De contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorie intertekstualiteit blijft constant. De mentale ruimte wordt letterlijk uitgebreid met de setting van het weeshuis en zijn bewoners. De prent breidt de mentale ruimte ook uit met de griezelige omgeving van het weeshuis. De tekst breidt de ruimte psychologisch uit door het gebrek aan geborgenheid aan te brengen en de reactie van Kitoko op dit gebrek.

— 5.2.10.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De figuratie verschilt aanzienlijk met die van de voorgaande prent. Personages en objecten verwijzen naar de realiteit maar zijn gedeformeerd. De interne en externe verhoudingen zijn niet steeds realistisch en het perspectief klopt niet. Van sommige hoofden is het voorhoofd te groot of te klein en zijn de ogen te groot. Ook zijn onder- of bovenarmen te kort. De prent bevat echter geen zuiver abstracte beeldelementen. De hoofden van sommige aan tafel zittende kinderen vertonen de kenmerken van Afrikaanse maskers: geprononceerd voorhoofd, uitgewerkte wenkbrauwen en vergrote neus, ogen en lippen. De prent herhaalt de iconische figuur van de man met de dossiermap. De twee personages en de vogel in het achterste plan hebben een griezelige expressie door hun oplichtende ogen. Drie aan de tafel zittende personages zijn gewond en dragen een verband.



Fig. 150

De lijnvoering lost op in de kleur- en licht-donker contrasten zodat objecten en personages context-afhankelijk zijn. Er is een zekere mate van abstractie doordat er een specifieke selectie van details getoond wordt zoals gefronste wenkbrauwen, oogleden en plooiën in de kledij. Andere beeldelementen zoals de handen, het tafelkleed, de lepels of de T-shirts worden niet in detail uitgewerkt en dus geabstraheerd. De texturen en kleuren van de personages verschillen nauwelijks van die van de setting zodat ze er lijken in op te gaan. De expressieve kracht van de personages ligt hoofdzakelijk in hun blik. Personages en objecten zijn opgebouwd door middel van vlakken die ofwel egaal worden ingekleurd ofwel door een lichtinval een specifiek volume verkrijgen.

De setting is dominant en bepaalt voor een groot deel de sfeer van het beeld. De ruimte is scenisch geconstrueerd en bevat vier plans. Op het voorste plan bevinden zich Kitoko en de man, het tweede plan bevat de tafel met de er omheen zittende kinderen, het derde plan wordt gevormd door de ramen en het gebouwtje en het vierde plan bevat de ruimte achter de ramen waarin zich de vogel, de kinderen en de hond bevinden. Door het scenisch perspectief lijkt het alsof de tafel omhoog geklapt is zodat de kinderen eerder op elkaar gestapeld worden dan dat ze naast en achter elkaar zitten. Dit versterkt de indruk van het op elkaar gepakt zijn in het weeshuis. Het tijdsverloop is vaag. De houding van de personages en de lege kommen op tafel suggereren een zekere duur. De verlichte vlakken in het vierde plan suggereren dat het dag is. De veelzijdige belichting wordt gebruikt om volume te creëren en om details in de gelaatsexpressie zichtbaar te maken. Het achterste plan is sterker verlicht en contrasteert met het schemerduister van de binnenruimte. De aanwezigheid van de getraliede ramen en de sombere binnenruimte roepen een gevangenisfeer op. De griezelige expressie van de vogel en de personages in de achtergrond en de agressieve expressie van de hond suggereren een vijandige buitenwereld. De gedekte tafel en de stoelen worden tweemaal afgebeeld in de prent van de titelpagina.

— 5.2.10.3

BEELDENDE ANALYSE

Het beeld bevat één grote vorm bestaande uit de personages die gegroepeerd zijn rond de tafel. Het is een complexe vorm die uit heel wat onderdelen opgebouwd is. Beschouwt men deze vorm als de positieve vorm dan bestaat de negatieve vorm uit een opeenstapeling van vlakken die een gefragmenteerde ruimte suggereren. Bovenaan worden deze architecturale elementen omkaderd door gebogen vormen die een theatergordijn suggereren. De prent krijgt hierdoor het karakter van een scènebeeld. Elk beeldelement in de prent verwijst naar de realiteit en benadrukt de mimetische functie, maar de positie en onderlinge verhouding van de beeldelementen is niet realistisch.

De prent bezit een beperkt kleurenpalet met bruine kleurtonen en een minimaal warm-koud contrast. De negatieve vorm bezit een sterker licht-donker contrast dan de positieve hoofdvorm. Dit contrast krijgt zijn sterkste waarde in het witte vlakje naast de bek van de vogel, het oog van de vogel en de oplichtende ogen van de twee personages bovenaan in beeld.

De compositie is sterk gefragmenteerd en bezit een sterk verticaal karakter door de opeenstapeling van vlakken in de negatieve vorm en het rechthoekige tafelblad in de positieve vorm. Er wordt een gebogen diagonale compositielijn gevormd beginnende bij de schouder van het personage uiterst links in beeld en eindigend bij het hoofd van het personage dat zich bovenaan de tafel bevindt. Een tweede, golvende compositielijn loopt van Kitoko via de man, en de jongen tot bij het meisje dat de toeschouwer aankijkt. Deze twee compositielijnen vormen een stompe, onregelmatige driehoek. Drie dominerende lichte vlakken, zijnde de tafel en de beide getraliede vensters, vormen eveneens een driehoek die zich omgekeerd in de stompe driehoek bevindt. Het parallelogram, gevormd door het raam waarachter zich de vogel bevindt, wordt herhaald in het gebouwtje ernaast, het gebouwtje naast het hoofd van de man en in het afhangende tafelkleed zodat er een ritmische afwisseling van vorm en tegenvorm ontstaat. De rechthoekige vorm van het tafelblad wordt herhaald in het raam met daarachter de hond. Deze gevarieerde houdingen van de personages veroorzaken een ritme dat opgebouwd wordt via de linker diagonale compositielijn en afgebouwd via de rechter golvende

compositielijn om tenslotte stil te vallen in de figuur van de stuurs kijkende Kitoko. Dit ritme wordt echter overstemd door het ritme van de getraliede ramen en van de kommen en lepels op de tafel. De fragmentarische en ritmische opbouw van de prent verleent de setting een dominante rol en plaatst de personages in een afhankelijk positie.

— 5.2.10.4

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent bevat een pluriscenisch beeld: Kitoko en de man kijken de lezer aan, een groep kinderen zit binnen rond een tafel en buiten bevindt zich nog een aantal personages. Deze personages, uitgezonderd de hond, doen niets; ze staren alleen maar wat de prent een monoscenisch karakter verleent. Het visueel-narratieve motief van Kitoko wordt herhaald net zoals bepaalde kenmerken van de man: zijn kledij, haarsnit en dossiermap. De personages van de vogel en de hond worden opnieuw afgebeeld zodat ze de status van artistiek motief verkrijgen. De prent krijgt een duidelijker sequentieel karakter dan de voorgaande prenten door de herhaling van de figuur van de man. In de voorgaande prenten wordt immers enkel de figuur van Kitoko hernomen. Het tijdsverloop in de tekst is vaag maar is in ieder geval ruimer dan het vage tijdsverloop van de prent.

Alle personages in de prent, met uitzondering van de hond, doen niets en laten zich door de toeschouwer bekijken. De prent bevat hierdoor elf narratieve representaties gevormd door een reactioneel proces met een niet-transactionele structuur. Als men veronderstelt dat de hond ergens naartoe holt, vormt hij een narratieve representatie op basis een actief proces. Zijn voorpoten vormen een vector. Waar hij naartoe holt is niet te zien zodat het proces een niet-transactionele structuur bezit. Zeven personages kijken de toeschouwer duidelijk rechtstreeks aan en formuleren een vraag om medeleven. De andere personages lijken eerder in het ijle te staren en vormen een aanbod. Alle representaties zijn uni-directioneel georiënteerd – niemand bekijkt een ander – wat het geïsoleerd zijn van de figuren beklemt.

Kitoko bevindt zich onderaan rechts in beeld zodat hij verbonden wordt met het aardse en het onbekende. De toeschouwer krijgt een frontaal standpunt aangeboden ter hoogte van de tafel zodat Kitoko in een minderwaardige positie verkeert zodat hij bij de lezer makkelijker een gevoel van medeleven kan opwekken. De frontale inkijk versterkt de confrontatie met de personages.

— 5.2.10.5

ARTISTIEKE ANALYSE

De prent van Kitoko's verblijf in het weeshuis verwijst naar het werk van Frits Van den Berghe (1883 – 1939) dat qua thematiek verwant is aan dat van Balthus. De personages van Van den Berghe zitten niet gevangen in een compositie maar beleven eerder lijdzaam hun positie en hun bestaan. Elke poging tot verandering loopt stuk in de donkere en door groteske grote vormen beheerste omgeving. De kleuren zijn vaak beperkt tot aardekleuren en het licht-donkercontrast overheerst. De prent verwijst naar *De tent der waarheid* (1919) (fig. 151) en *Malpertuis* (1920) (fig. 152).

De verwijzing wordt gebruikt om de naargeestige sfeer die in het weeshuis heerst, op te roepen. Het werk van Van den Berghe wordt gekenmerkt door personages die in de context van hun omgeving lijken op te gaan. Opvallende kleur- en vormcontrasten worden verspreid over het gehele beeld. Vlakken en vormen worden gestapeld door middel van het scenische perspectief zodat de ruimte beperkt is en het beeld het karakter van een volgestouwd podium krijgt. Anders

dan bij Balthus of Picasso moet de toeschouwer de vormen en kleuren in het lappendeken van het beeld interpreteren om de personages en objecten te herkennen. Zijn werk is sterk verwant met het Duitse expressionisme. De sterke lineaire werking van de begrenzing van de gestapelde geometrische en hoekige vormen veroorzaakt een sterk ritmisch patroon en een dramatische expressie (Boyens, 1992). Meestal voeren de personages in het werk van Van den Berghe dan ook geen handelingen uit of lijken in een beweging versteend te zijn. Het personage dat



Fig. 151



Fig. 152

bovenaan in de prent aan de tafel zit, verwijst letterlijk naar het mannelijk personage in *Malpertuus*.

— 5.2.11

NEGENDE SPREAD

— 5.2.11.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 153

De stijlwissel en de vele beeldelementen in de prent vragen een intensieve interpretatie. Bovendien verstrekt de tekst heel wat informatie die niet door de prent wordt ondersteund. De tekst-beelddynamiek blijft constant op een hoog peil. Het gemeenschappelijke tekst-beeldvlak bevat slechts twee elementen: hij en vlucht. De tekst somt op wat Kitoko wil vinden door uit het weeshuis te vluchten en schets op deze wijze op een onrechtstreekse manier zijn gemoedstoestand. De prent toont het ogenblik van de vlucht en voegt daar allerlei elementen aan toe die de tekst niet vermeldt. Kitoko heeft een blijde expressie – die niet door de tekst wordt ondersteund – zodat de lezer kan vermoeden dat hij zal slagen in zijn opzet. De visueel narratieve motieven van Kitoko zijn duidelijk aanwezig maar de andere motieven vragen een nauwkeurige interpretatie van de prent. De tekst-beeldrelatie is contrapuntisch voor de categorieën personage, tijd & handeling en setting. Omdat de tekst een beschrijvende en geloofwaardige opsomming geeft van Kitoko's verlangens ontstaat er een sterk contrast met de fantastische en ongeloofwaardige voorstelling van de prent. Bovendien kan de lezer duidelijk de borstelstreken en krassen in de prent zien. De tekst-beeldrelatie voor de categorieën modaliteit en vertelperspectief is sterk contrapuntisch. De tekst-beeldverhouding voor de categorie intertekstualiteit is contrapuntisch vanwege de visuele stijlwissel. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de omgeving van het weeshuis en de vluchtende en vliegende Kitoko. Het fantastische aspect van de prent geeft aan dat de lezer rekening moet houden met een raamvertelling in wat reeds een raamvertelling is. Dit beïnvloedt de inrichting van de mentale ruimte omdat de verwachtingshorizon van een fantastische vertelling geïmplementeerd kan worden. De tekst breidt het psychologische aspect van de hoofdfiguur uit door de opsomming van zijn wensen die verwijzen naar zijn gelukkige vooroorlogse bestaan.

— 5.2.11.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

Het verschil in figuratie met de vorige prent is niet zo groot. De meeste voorgestelde personages en objecten verwijzen naar de realiteit. De interne verhoudingen worden gerespecteerd, de externe niet. De positie van heel wat objecten en de positie en houding van heel wat figuren verwijst echter niet naar de realiteit. Het personage van de vogel is qua figuratie, abstractie en stilering niet realistisch net zoals de beeldelementen in de lucht. Sommige beeldelementen zijn dubbelzinnig zoals de vlammen die bloemen worden of de kleine maansikkel die ook als een oog gelezen kan worden. De in elkaar gedrongen huisjes, de vreemde begroeiing en het feit dat personages op de grond liggen of vliegen, verlenen deze prent een bevreemdende atmosfeer.

De lijnvoering is af en toe zichtbaar en wordt gebruikt om de objecten en figuren die zich onderaan op de aarde bevinden, te begrenzen. Alle beeldelementen in de lucht bezitten geen lijnvoering zodat ze context-afhankelijk zijn en als het ware deel uitmaken van de hemelse sfeer. Ze worden begrensd door het licht-donker of het kleurcontrast. Het personage van de vogel bezit een aparte lijnvoering. Haar contourlijn werd in de natte verf gekrast zodat er een fijne, korrelige lijn ontstaat. Deze lijnvoering contrasteert met de soms zware contourlijn van de liggende personages, de huizen en de auto's. Dit contrast wijst op de tegenstelling tussen aardse ellende en ideële vluchtwegen. De beide lijnvoeringen zijn niet strikt gescheiden: het huis in de lucht bezit enkele kenmerken van de 'aardse' contourlijn en delen van sommige personages en objecten in het aardse gedeelte hebben een gekraste, 'hemelse' lijn. Het hemelse gedeelte van de prent bevat meerdere abstracte beeldelementen, het aardse gedeelte bevat beeldelementen die eerder een mimetische functie bezitten. De stilering verwijst naar het werk van Chagall:

herkenbare personages met weinig details voor het lichaam en meer details voor de gelaatsexpressie.

Het perspectief is een mengvorm van het lijnperspectief en het scenische perspectief. Het huis aan de linkerzijde van de prent volgt het lijnperspectief maar het huis in de lucht niet. De straat lijkt opgeklapt en de huizenrij naast de straat heeft het karakter van een decorstuk. De vluchtende Kitoko suggereert beweging en een zeker tijdsverloop: zijn houding is de visuele vertaling van een beweging tussen het aardse en het hemelse gedeelte. Kitoko's voet heeft zich afgezet tegen het gebouw en de toeschouwer volgt deze beweging via het lichaam en de arm naar de hand die de vogel vasthoudt. Deze beweging lost op in de cirkelvorm van de vogel. De belichting is veelzijdig en de aanwezigheid van meerdere maansikkels suggereert een nachtelijk tijdstip. Sommige objecten en personages krijgen volume door een combinatie van belichting en penseelvoering.

— 5.2.11.3

GRAFISCHE ANALYSE

De spread bevat vrij veel tekst maar de ruimte om die te plaatsen, is beperkt doordat de prent over de vouwlijn doorloopt. De vormgever heeft smalle marges gehanteerd om zo goed mogelijk de leesbare lengte van een tekstregel te kunnen behouden. Zoals reeds vermeld (cf. 2.7.2.1), is de regellengte belangrijk voor het leescomfort. Te korte regels verstrekken de lezer onvoldoende coherente informatie zodat de lezer kleine brokken aan elkaar moet koppelen. Bovendien zou het ritme van een tekst erg gehinderd worden door de veelvoudige onderbrekingen en afkappingstekens. Door de beperkte tekstruimte kan de vormgever het stramien niet toepassen. De tekst is op dezelfde hoogte geplaatst als de figuur van Kitoko zodat de lezer die visueel met elkaar verbindt.

— 5.2.11.4

BEELDENDE ANALYSE

De prent is opgebouwd uit twee delen met een kenmerkende lijnvoering: een aardse en een hemelse deel. Het aardse deel bevat één dominante ovale vorm: de huizenrij met erboven de begroeiing. Wanneer we deze vorm beschouwen als de positieve vorm, wordt het omringende gedeelte de negatieve vorm. Die bevat meerdere belangrijke vormen. Eerst en vooral de vorm van Kitoko en de vogel maar ook het huis aan de linkerzijde van de prent en het huis in de lucht. Het hoofd van Kitoko bevindt zich bovendien op het snijpunt 1 van de lijnstukken gs1 en gs3 volgens de gulden snede van de prent (cf. fig. 154).

Minder dominante vormen zijn de personages en auto's op straat en de figuren in de lucht. De positieve hoofdvorm fungeert als een ondoordringbare massa die maar twee uitwegen biedt: de aardse ondergang of de hemelse vlucht. De vallende figuur boven het huis is de tegenvorm van Kitoko: zijn vlucht is mislukt en hij valt terug in de aardse ellende. Die wordt visueel gekenmerkt door mimetische beeld-elementen terwijl de hemelse sfeer meer reflexieve elementen bevat.

Het kleurenpalet van deze prent vormt een breuk met de voorgaande prenten. De dominante kleur is blauw. Deze kleur is dominant in de hemelse helft en verkrijgt daar haar meest verzadigde waarden. In de onderste helft schemert het blauw overal doorheen. Er is sprake van een kwantitatief en kwalitatief kleurcontrast. De kleur blauw verbindt de hemelse en aardse delen. Het verkrijgt zijn sterkste waarde in het personage van Kitoko en in mindere mate in de hoofdvorm. Het licht-donkercontrast wordt in afgezwakte vorm toegepast in de personages op straat, de auto's, het huis in de lucht en de vogel. De beeldelementen met een oranje-gele kleur in een blauw vlak veroorzaken een complementair kleurcontrast: het gele raam, de maansikkel en de vogel. Getemperde complementaire contrasten worden gebruikt voor de vlammen, de gevels en het raam in het luchthuis. Het rode vlak van het frame veroorzaakt een simultaan contrast vanwege het omringende grijze vlak. Het oog kan de complementaire kleur oproepen zodat het grijze vlak een groene schijn verkrijgt waardoor het rood heviger wordt. De veelheid aan kleuren, tonen en kleurcontrasten toont aan hoe belangrijk die zijn voor moderne kunstenaars zoals Chagall.

De compositie is opgebouwd rond de ovale hoofdvorm. De vluchtlijn van de trappen van het gebouw aan de linkerzijde, de figuur van Kitoko en de vogel

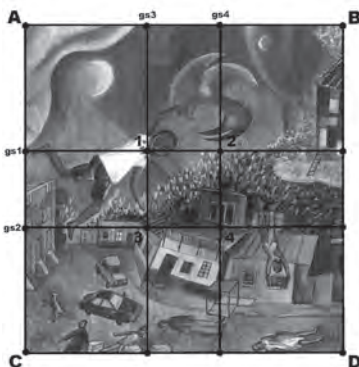


Fig. 154

vormen een diagonale compositielijn waarvan de dominerende kracht de ovale hoofdvorm tegenwerkt en neerdrukt. Het gebogen bovenste been en de gebogen onderste arm van Kitoko versterken deze opgaande kracht. Deze diagonaal kruist een zwakkere diagonale compositielijn die begint bij de maansikkel, onder het hoofd van Kitoko, de dakrand en de vallende figuur doorloopt en eindigt in het vrouwelijke, liggende personage. De opeengestapelde vlakken van de huizen verlenen de hoofdvorm een massief karakter. Het huis aan de linkerzijde, het luchthuis en het frame zijn tegenvormen. In het hemelse gedeelte overheersen ronde en gebogen vormen. De cirkelvorm van de vogel wordt geïmiteerd door de maansikkel en de cirkelvorm naast het luchthuis. Verbindt men de drie cirkelvormen, dan ontstaat er een neerwaartse gebogen compositielijn die als tegenvorm functioneert ten opzichte van de opwaarts gebogen contourlijn van de hoofdvorm. De vormen in het aardse gedeelte zijn eerder hoekig en volgen een neerwaartse lijn. De verbinding van de twee geïsoleerde huizen en het frame veroorzaakt een driehoekige vorm met een sterk opwaartse kracht.

Net zoals de vorige prent veroorzaakt het op elkaar stapelen van beeldelementen een sterk ritmisch geladen beeld. Dit ritme wordt in de huidige prent versterkt door de vele kleurencontrasten en -verwantschappen. Het zachte ritme van het hemelse gedeelte eindigt in het strakke ritme van het luchthuis dat door zijn kleuren- en vormcontrasten naar het aardse deel verwijst. Onder de hoofdvorm ontstaat een ritme alsof de losse figuren die verspreid liggen op het wegdek, in een stroom meedrijven. Deze onderstroom vormt een tegengewicht tegen de opwaartse kracht van Kitoko. De rode kleur van bovenvlak van het frame relateert deze aan de vogel, de bloemen en zorgt op secundair niveau eveneens voor een opwaarts ritme. De vele gekleurde stippen van de vlammen en de begroeiing veroorzaken eveneens op secundair niveau een druk ritme dat in de leesrichting naar rechts uitwaaiert.

— 5.2.11.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent is een pluriscenisch beeld en bevat één dominante narratieve representatie uitgaande van een actief proces: Kitoko die zich aan de vogel vastklampt. De houding en de verbinding van Kitoko's personage met de vogel doet dader en vector samensmelten tot één figuur. De vogel is het doel en het proces is transactioneel. De oriëntatie lijkt bidirectioneel omdat de suggestie wordt gewekt dat de vogel Kitoko meeneemt zodat Kitoko doel en de vogel de dader worden. Kitoko kijkt bovendien de lezer aan en vraagt om medeleven. Deze vraag wordt ondersteund door de specifieke positie van het hoofd, de houding en het sterke licht-donkercontrast van Kitoko's personage. Onderaan in beeld lijkt een kleine figuur een kist te duwen zodat er op een minder belangrijk niveau een narratieve representatie ontstaat. De overige personages zijn niet betrokken in een actie en laten zich bekijken; zij formuleren een aanbod.

De prent bevat meerdere visuele motieven. Het narratieve motief van Kitoko wordt aangevuld met het artistieke motief van de vogel. Dit motief krijgt in de huidige prent een tijdelijke narratieve functie. De artistieke motieven zijn die van het frame en de hond. Het huis aan de linkerzijde van de prent verwijst naar de zesde spread terwijl de glooiende vorm in de linkerbovenhoek verwijst naar het theatergordijn van de vorige prent. De kleuren in het vogellijf en de getande vogelbek verwijzen naar de vijfde spread en de ladder verwijst naar de titelpagina. Deze verwijzingen en verlenen deze prent een sequentieel karakter. Het tijdsverloop is enkel synchroon voor wat de eerste zin betreft. De prent toont de vlucht door middel van de dynamische beweging van Kitoko. De tekst bezit na die eerste zin nauwelijks een tijdsverloop omdat de opsomming van Kitoko's wensen de drijfveer voor zijn vlucht beschrijft. Kitoko bevindt zich hoog in beeld, voor de helft in het ideële gedeelte. Zijn positie links van het centrum verbindt hem met het gekende. De positie van de vogel in het midden fungeert als transit naar het onbekende.

De lezer krijgt een hoog standpunt aangeboden zodat hij op gelijke hoogte komt met de vluchtende Kitoko. Dit, samen met de vragende expressie van Kitoko, maakt de toeschouwer tot een medeplichtige in zijn vlucht. Tegelijk krijgt de toeschouwer een overzicht aangeboden van de aardse ellende zodat hij daar, samen met Kitoko, afstand van kan nemen.

— 5.2.11.6

ARTISTIEKE
ANALYSE

De prent van de vlucht van Kitoko verwijst naar het werk Marc Chagall (1887-1985). Kleurige fantasiebeelden en zwevende, hangende of liggende personages bevolken zijn werken. Mens, dier, man, vrouw en kind worden omgeven door kleurrijke, organische vormen. Het zijn hoopvolle werken die een bizarre poëtische indruk nalaten. Kleuren en texturen worden vaak in groot contrast naast elkaar geplaatst. De prent verwijst naar *Brandend huis* (1930) (cf. fig. 155), *Avond bij het raam* (1950) (cf. fig. 156) en *Vogelvrouw* (1958-1961) (cf. fig. 157) van Chagall.

De dominantie van de blauwe kleur, de uitbundige verfstroken van het gebladerde en de bloemen, de vliegende en liggende personages zijn meest opvallende verwijzingen naar het werk van Chagall. Deze kenmerken zijn ook verantwoordelijk voor zijn vernieuwende beeldtaal die een zowel een landelijke als een dromerige atmosfeer kan oproepen. De menselijke fantasie functioneert volgens Chagall als een innerlijk oog dat wezenlijker informatie oplevert dan de waarneming en bestudering van de reële wereld. Dit innerlijke oog moet het verlies aan mythische waarden in de moderne westerse maatschappij tegengaan (Janson & Janson, 2004, p. 817). De vogel is een artistiek motief in zijn werk dat voor dit prentenboek een dankbaar aanknopingspunt oplevert. De vaak religieuze connotaties (Baal-Teshuva, 2008, p. 71) worden in de prent getransfereerd naar het personage van Kitoko dat door zijn vliegende houding verbonden wordt met de typische voorstelling van de engel. Architecturale elementen en plattelandshuisjes komen vaak voor in het werk van Chagall en vormen een goed uitgangspunt voor de integratie van het Congoleze gebouw en het frame. Machines komen in zijn werk uitzonderlijk voor zodat het belangrijk was de auto's in de prent qua vorm en kleur zo goed mogelijk te laten aansluiten bij de huizen om afbreuk aan de expressie te vermijden.

De prent is niet in zijn oorspronkelijke grootte en positie gebruikt (cf. fig. 158). Er is een uitsnede gemaakt die de expliciete verbinding met de vorige prent verwijderd (het getraliede raam). De uitsnede is vervolgens vergroot zodat ze de hoogte van de bladspiegel vult. De klemtoon wordt hierdoor gericht naar de positie en de blik van Kitoko. De tekst, die eerst voorzien was onder de prent, is vervolgens gepositioneerd in de overblijvende witruimte rechts van de prent.

— 5.2.12

TIENDE
SPREAD

— 5.2.12.1

ANALYSE VAN
DE WOORD-
BEELDINTERACTIE

De visuele stijlwissel en het grote aantal beeldelementen dat de lezer moet interpreteren, vragen een intensief interpretatieproces. Bovendien bevat het tekst-beeldraakvlak weinig elementen: hij, zwart, meisje en Kitoko. De tekst-beelddynamiek blijft dus hoog. De tekst beschrijft hoe Kitoko op zoek gaat naar zijn vertrouwde plek en tenslotte aan de rand van een woestijn belandt. Hij ziet in de verte een zwart meisje en denkt zijn zus teruggevonden te hebben. De prent ondersteunt de tekst slechts op één vlak: Kitoko die naar een zwart meisje in de verte kijkt. De prent toont een opgelucht kijkende Kitoko zodat de prent en tekst, elk op een eigen wijze, elkaar op dit vlak ondersteunen. De tekst-beeldrelatie voor de categorie personage is complementair. De prent volgt de tekst niet in de handeling (Kitoko lijkt vanuit een trap in een landschap terecht te komen), de setting (de prent toont geen woestijnlandschap) en de tijd (het tijdsverloop in de tekst is veel gorter) zodat de tekst-beeldrelatie voor de categorieën setting en tijd &



Fig. 155



Fig. 156

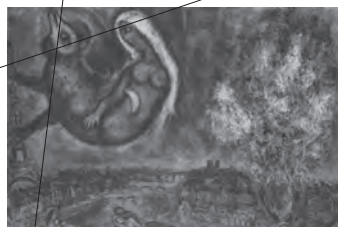


Fig. 157



Fig. 158



Fig. 159

handeling contrapuntisch is. De prent bevat realistisch uitgewerkte personages en objecten maar hun onrealistische combinatie en positie doorbreekt de mimetische functie. Dit in tegenstelling tot de tekst die een overtuigende beschrijving geeft van de zoektocht. Bovendien gebruikt de verteller opnieuw de directe rede en is er sprake van een interne focalisator: de verteller geeft aan dat Kitoko een zwart meisje waarneemt. Deze kenmerken verhogen het mimetisch gehalte van de tekst. De tekst-beeldrelatie voor de categorie modaliteit is contrapuntisch. De verteller, interne focalisator en de visuele focalisator zijn 'onzichtbaar' actief zodat er een redundante tekst-beeldrelatie voor de categorie vertelperspectief ontstaat. Eenzelfde situatie doet zich voor bij de vijfde spread. Het visuele motief van Kitoko is duidelijk aanwezig vanwege de realistische voorstelling van het personage. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de surrealistische setting van de woestijn en bevestigt de verwachting van een fantastische vertelling die door de vorige prent werd opgeroepen. De tekst breidt de mentale ruimte uit met de surrealistische omgeving van de woestijn, de onzekere zoektocht, de verbeterde houding van Kitoko en zijn opluchting als hij uiteindelijk Ayosha terugvindt.

— 5.2.12.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De figuratie in deze prent is niet erg verschillend van die van de vorige prent maar vertoont een groter realisme. Dit realistische aspect geldt voor de personages en objecten afzonderlijk en niet voor de wijze waarop ze in het beeldveld gecombineerd worden. Interne verhoudingen worden bijgevolg gerespecteerd, de externe verhoudingen niet. De iconische figuur van de moeder wordt op een aparte manier gerepresenteerd en verwijst zowel naar de dood van Kitoko's moeder als naar de zwangere stiefmoeder. De expressie van Kitoko bezit een hoge graad van realisme die contrasteert met de expressie van het gelaat dat ontstaat door de beeldelementen in het vlak boven de gebarsten steen te combineren. De manier om door middel van in een ruimte gepositioneerde objecten een gelaat te construeren, is een rechtstreekse verwijzing naar het werk van Salvador Dalí (1904 – 1989). Een gelijkaardige constructie geeft de plant die aan de ladder ontspruit ook de vorm van een hoofd. Het feit dat zulke suggestieve constructies zich in een realistisch uitgewerkte context bevinden, veroorzaakt een sterke kritische impuls: de constructie van de suggestie wordt zichtbaar en verwijst naar de eveneens suggestieve constructie van het gehele beeld. De prent bevat nog een constructie die de suggestieve waarde van het beeld ondermijnt: boven de geweerloop is een witte cirkel gecombineerd met een zwarte sikkel. Deze cirkelvorm kan in verband gebracht worden met een gelijkaardige vorm in de prent van de zevende spread en een kogelgat suggereren. De gave contour van dit kogelgat suggereert dat het vrij recent is. Het geweer zit gevangen in een web zodat het lijkt alsof het geweer al een hele tijd niet meer gebruikt werd. De constructie van het web relateert echter de suggestie van een web terwijl de slagschaduw op de steen op zijn beurt de positie van het geweer relateert: door de schaduw lijkt het alsof het geweer niet steunt tegen de steen zodat het een onmogelijke positie heeft. Ook de slagschaduw op de voorgrond is dubbelzinnig omdat die suggereert dat Ayosha net buiten het beeld staat terwijl ze in de verte voorgesteld wordt. Deze dubbelzinnigheid is de visuele aanzet voor het feit dat in het verdere verloop van het verhaal blijkt dat dit personage een versmelting is van zowel Ayosha als Kitoko's nieuwe zusje.

De hoge graad van (pseudo)realisme laat geen ruimte voor een lijnvoering. Alle beeldelementen zijn bijgevolg context-afhankelijk. Er is in deze prent geen sprake van abstrahering; elk beeldelement wordt op een realistische wijze gerepresenteerd. De stilering kan zich daarom enkel richten op de eigenzinnige combinatie van de beeldelementen. Deze prent bezit hierdoor een grote verwantschap met de prent op de vijfde spread.

De gesuggereerde ruimte is wijds en is in eerste instantie volgens het lijnperspectief uitgewerkt. Het niet respecteren van de perspectivische verkleining en de volgens het geconstrueerde perspectief onmogelijke handeling van Kitoko, die zich vasthoudt aan een profiel, ondermijnen echter de geconstrueerde ruimte. De onrealistisch zwarte en uitgevergrote slagschaduwen van Kitoko's zusje, de helm, het geweer en de dode vrouw versterken dit effect. De zwarte slagschaduw van het geweer gaat over in een meer realistische weergave zodat een dubbelzinnige

ruimte ontstaat. Deze indruk wordt versterkt door het web dat ten dele niet en ten dele wel de ruimte respecteert. Deze prent is in dit opzicht verwant met de prent van de titelpagina.

Het klimmende personage van Kitoko veronderstelt een beperkt tijdsverloop. De opstelling van de beeldelementen en de dubbelzinnigheid van de ruimte suggereren echter een onbepaalde tijd. De slagschaduwen daarentegen suggereren dan weer een zonnige dag en een specifiek tijdstip. Bovendien is de schaduw van het zusje van een andere aard dan de zwarte slagschaduwen. Zowel tijd als ruimte worden hierdoor in deze prent dubbelzinnig. De prent bevat een veelzijdige belichting die volume en textuur genereert. De slagschaduwen suggereren een eenpuntsbelichting. De schaduwen zijn echter volledig zwart – in tegenstelling tot de meer realistisch gerepresenteerde schaduwen die een atmosfeer suggereren – zodat ze ook als een vlakke figuur kunnen gelezen worden.

— 5.2.12.3

BEELDENDE ANALYSE

De prent is, net zoals de vorige, in twee helften verdeeld: een aards en een hemels gedeelte worden gescheiden door een strakke horizon. Maar, in tegenstelling tot de vorige prent, bevat het hemelse gedeelte geen fantastische voorstellingen. Die zijn eerder te vinden in het aardse gedeelte. De struik die uit de ladder voortspuit, vormt hierop een uitzondering. De prent bevat drie dominante beeldelementen: de dode vrouw in combinatie met de schaduw van het zusje, Kitoko en de helm. Als men deze elementen verbindt, ontstaat er een rechthoekige vorm die zich bovenaan afscheidt van de horizon en aan de rechter zijde van de steen en zodat er een kleiner kader binnen het beeldkader ontstaat.

Alle beeldelementen bezitten een mimetische functie die door de beeldschikking ondervraagd en ondermijnd wordt.

Het voornaamste kleurcontrast is het warm-koude contrast tussen het hemelse en aardse gedeelte van de prent. Ook het licht-donker contrast speelt een belangrijke rol. Het kleurenpalet is eerder beperkt en bevat voornamelijk schakeringen van bruin, blauw en wit. Het bruin is dominant zodat er voor deze kleur sprake is van een kwantitatief contrast. De witte kleur van hun kledij maakt de dode vrouw, Kitoko en het zusje in de verte verwant. Een dominante diagonale compositielijn, die ontstaat door het schuin oplopende profiel te verbinden met het profiel van het gebergte, doorkruist dit kader en dringt het personage van Kitoko in de hoek.

Onderaan de prent vormt de schaduw van het zusje in combinatie met de richting van de linkerarm van het dode personage een opwaarts gericht driehoek die bovenaan in de prent een zwakkere driehoekige tegenvorm krijgt. Deze driehoekige vorm ontstaat door de diagonaal aflopende bovenzijde van de wolk te verbinden met het personage van het zusje in de verte dat vervolgens weer kan verbonden worden met de oplopende profiellijn van het gebergte. De zware vorm van het frame waaruit Kitoko opklimt – het kost hem moeite om het contact met zijn zus te herstellen – wordt gecounterd door de verticale stapeling van de beeldelementen aan de rechterzijde van de prent. De diagonale lijnstukken van de ladder, Kitoko's lichaam, het balkje in de linkerbenenhoek, het geweer, de boot en het gekartelde profiel in het zand ondersteunen de opwaartse beweging van de dominante diagonale compositielijn. Ook de zwarte slagschaduwen ondersteunen de opwaartse beweging, zij het minder uitdrukkelijk. Deze opwaartse beweging wordt getemperd door de tegenovergesteld gerichte diagonale lijnstukken van de rechterarm van de dode vrouw, de vluchtlijnen van de steen, de bovenste ribbe van het frame en de bovenzijde van de wolk. De gebarsten steen is een tegenvorm voor het frame en vormt samen met het frame een neerwaartse diagonaal.

Het ritme van deze prent is minder complex dan dat van de vorige prent omdat de beeldelementen verspreid liggen in het beeldvlak. Drie figuren bezitten binnen hun begrenzing een druk ritme veroorzaakt door de vele details: Kitoko, de dode vrouw en het gebergte. Deze ritmes worden op een minder dominant niveau ondersteund door die van de struik, het web, de steen en het 'hoofd' aan de rechterzijde van het beeld. De hoge positie van de horizon en het compositorische weefsel waarin diagonale compositielijnen domineren, benadrukt het aardse gedeelte van de prent en breng aardse connotaties aan in verband met onvermogen, strijd, dood en bedrog.

— 5.2.12.4

**VISUEEL-NARRATIEVE
EN VISUEEL-GRAMMATICALE
ANALYSE**

De prent is monoscenisch omdat ze slechts één actie toont: Kitoko die uit een ondergrondse opening omhoog klimt. Het narratieve motief van Kitoko en het artistieke motief van het frame zijn duidelijk aanwezig. De helm, het geweer en het verborgen hoofd verwijzen naar de vijfde spread zodat het thema van de oorlog impliciet aanwezig blijft. De witte cirkel boven het geweer verwijst naar de zevende spread.

De tekst geeft informatie van Kitoko's belevenissen vooraleer hij aanbeldt in de woestijn. Het tijdsverloop tussen tekst en beeld verloopt pas synchroon bij het einde van de tekst wanneer die beschrijft dat Kitoko een zwart meisje ziet en denkt dat het Ayosha is. De prent bezit een kort tijdsverloop door de handeling van Kitoko. Hier grijpen tekst en beeld op elkaar in. De andere beeldelementen suggereren een gefragmenteerde tijd en ruimte en bieden een eigenzinnige vertaling van de setting van een woestijn.

De prent bevat één narratieve representatie op basis van een actief proces, een transactionele structuur en een unidirectionele oriëntatie. Kitoko is hierin de dader en zijn armen zijn de vectoren. Het proces wordt ontdekt doordat Kitoko's rechterarm in het profiel grijpt dat op zijn beurt als vector kan fungeren en het zusje daardoor als doel bestempelt. In zijn linkerarm heeft Kitoko een ladder vast zodat die als doel bestempeld kan worden. Uit de ladder ontspruit echter een plant waarin een hoofd verborgen is. Arm en ladder kunnen daarom als vector beschouwd worden en het hoofd als doel. Dit toont aan dat dergelijke gefragmenteerde constructies meerduidigheid opwekken en aanleiding geven tot meerdere parallel lopende interpretaties. De andere personages doen niets, laten zich bekijken en formuleren een aanbod. De beide verborgen hoofden veroorzaken een bijkomende dubbelzinnigheid omdat ze niet als echte personages beschouwd kunnen worden maar eerder als suggestie van een personage. Beschouwt men de beide verborgen hoofden toch als personages dan formuleert het rechterhoofd een vraag om medeleven omdat het de toeschouwer aankijkt. Het linkerhoofd is de betrokkene in een narratieve representatie op basis van een reactioneel proces. De kijkrichting is echter niet duidelijk: kijkt het hoofd naar het zusje, dan is er sprake van een transactionele structuur met een unidirectionele oriëntatie omdat het zusje als fenomeen wordt bestempeld. Kijkt het hoofd naar een punt buiten beeld, dan is er sprake van een niet-transactionele structuur met een unidirectionele oriëntatie. Kitoko bevindt zich links van het centrum zodat hij een connotatie krijgt met het gekende, Ayosha bevindt zich rechts van het centrum en wordt verbonden met het onbekende.

De lezer krijgt een vrij laag standpunt aangeboden zodat er een directe confrontatie plaatsvindt met de dode vrouw en de indruk van het voor Kitoko moeilijk te bereiken zusje versterkt wordt. De perspectivische fragmentatie zorgt tevens voor een ander standpunt dat ter hoogte ligt van het verborgen hoofd aan de rechterkant: dat lijkt de lezer op gelijke hoogte aan te kijken en zorgt eveneens voor een directe confrontatie.

— 5.2.12.5

**ARTISTIEKE
ANALYSE**

Fig. 160

Voor de prent die Kitoko in de woestijn uitbeeldt, verwijs ik naar het werk van Dalí. De vaak hyperrealistisch voorgestelde objecten en personages worden op een bevreemdende wijze in desolate ruimtes en landschappen met elkaar in verband gebracht. De verstorende en verontrustende invloed van verdrongen angsten en psychosen wordt expliciet in beeld gebracht. De prent verwijst specifiek naar *La persistance de la mémoire* (1931) (fig. 160), *L'ossification prématurée d'une gare* (1931) (fig. 161), *Paysage avec jeune fille sautant à la corde* (1936) (fig. 162) en *Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage* (1938) (fig. 163) van Dalí.

De hooggelegen horizon is een kenmerk van heel wat schilderijen van Dalí. Een hoge horizon in combinatie met een vlakke ondergrond suggereert een enorm podium waarop de kunstenaar naar believen objecten en personages kan positioneren. Op het grote podium blijven deze objecten geïsoleerd en verweesd achter



Fig. 161

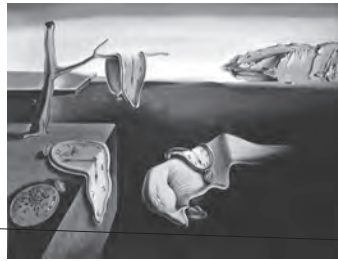


Fig. 162



Fig. 163



Fig. 164

en veroorzaken door onverwachte combinaties en deformaties een surreële atmosfeer. Deze techniek werd door de surrealisten gebruikt om de ware psyche van de mens te uit te drukken door die te bevrijden van rationele, esthetische of morele dwang. Hiervoor maakten ze veelvuldig gebruik van psychoanalytische concepten (Janson & Janson, 2004, p. 831). Dali verwijst regelmatig naar andere kunstwerken

of verwerkt zowel thema's en motieven uit de academische kunst als elementen uit film en fotografie in zijn schilderijen (Grenier, 2012). Het uitgebreide arsenaal van objecten dat Dali ten tonele voert maakt het mogelijk om de vreemde ladder en het frame in de prent te integreren zonder afbreuk te doen aan Dali's beeldtaal. Het surreële aspect van het werk van Dali is uitermate geschikt om Kitoko's vreemde ontmoeting met zijn zusje in te leiden. De warmbruine ondergrond verwijst naar *Paysage avec jeune fille sautant à la corde* (1936) (fig. 161). Het profiel waar Kitoko zich aan vastgrijpt verwijst naar *L'ossification prématurée d'une gare* (1930) (fig. 162) maar negeert de connotatie met een station. Van dit werk neemt de prent ook de zwarte slagschaduw over. De schaduw van de vrouw bleek een uitstekend gegeven om, mits aanpassing, de verwijzing naar dit schilderij van Dali naadloos in de prent in te bedden. De rots-partij aan de horizon citeert de rotspartij in *La persistance de la mémoire* (1931) (fig. 186). De techniek om een hoofd in een landschap te construeren verwijst naar *Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage* (1943) (fig. 163).

— 5.2.13

ELFDE SPREAD

— 5.2.13.1

ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

De prent vraagt een minder intensieve interpretatie dan de voorgaande prenten omdat de personages duidelijk herkenbaar zijn en er minder beeldelementen moeten geïnterpreteerd worden. Het tekst-beeldraakvlak bevat de volgende elementen: broertje, Ayosha, Kitoko en zus. De tekst-beelddynamiek daalt. De tekst schetst de band tussen broer en zus terwijl de prent uitbeeldt hoe Kitoko rustig drinkt uit een kommetje. De prent toont de veilige wereld door middel van een idyllisch tafereel. Ayosha kijkt naar Kitoko. Ze heeft een kruik vast zodat de prent suggereert dat ze water is gaan halen. Deze handeling verwijst naar het zorgen in de tekst. De verteller hanteert de directe rede: Ayosha spreekt Kitoko aan. De tekst geeft ook aan dat Kitoko haar aankijkt en zich veilig voelt. De prent toont dit echter niet: Ayosha kijkt naar de drinkende Kitoko die op zijn beurt naar het kommetje kijkt. De tekst-beeldverhouding voor de categorie personage is complementair terwijl die voor tijd & handeling eerder contrapuntisch is. De prent toont een nieuwe locatie die de tekst niet vermeldt maar onrechtstreeks wel suggereert door te stellen dat Ayosha voor haar broer zal zorgen, wat moeilijk te realiseren is in een woestijn. De tekst-beeldrelatie voor de categorie setting is bijgevolg complementair. De prent is minder realistisch dan de vorige maar toont geen onmogelijke situaties of objecten; ze is minder subversief. De subversie blijkt enkel uit de onnatuurlijke kleuren van de stroom. Objecten en personages worden vereenvoudigd voorgesteld. Borstelstreken, verf en kleine correcties – aan Kitoko's bovenbenen en de rug van de hond – zijn zichtbaar zodat de activiteit van de illustrator getoond wordt. Het mimetisch gehalte van de prent daalt ten opzicht van dat van het vertelde zodat er voor de categorieën vertelperspectief en modaliteit een contrapuntische beeld-tekstrelatie ontstaat. De tekst-beeldrelatie voor de categorie intertekstualiteit is nog steeds contrapuntisch. De mentale ruimte wordt uitgebreid door de nieuwe idyllische locatie aan de stroom. Het personage van Ayosha wordt een eerste maal duidelijk geïntroduceerd. De tekst breidt de mentale ruimte psychologisch uit door te vermelden dat Ayosha voor haar broer zal zorgen en dat hij zich weer veilig voelt.

— 5.2.13.2

**ILLUSTRATIEVE
ANALYSE**

Deze prent verschilt qua figuratie niet zo grondig met de vorige prent. Objecten en figuren zijn herkenbaar en verwijzen naar de realiteit. Interne en externe verhoudingen zijn eveneens realistisch. De prent bevat geen iconische figuren. Het personage van Ayosha wordt voor de eerste maal duidelijk voorgesteld. Haar expressie toont een afwachtende houding. De expressie en houding van Kitoko en de hond suggereren rust en voldoening. De lijnvoering is zichtbaar in de personages, de boom en de bloemen die op deze wijze duidelijker geprofileerd worden en zich afscheiden van de context. De overige beeldelementen onderscheiden zich door het licht-donkercontrast of het kleurcontrast en zijn dus ingebed in de context.

De setting suggereert een zonnig landschap met bomen, struiken en bloemen aan de oever van een stroom. De begroeiing en de personages op het voorplan zijn vrij gedetailleerd uitgewerkt. De abstractiegraad van de stroom en de bloemen is hoger; ze vertonen minder details en hun begrenzing is sterk afgelijnd. De groene achtergrond is eveneens abstract uitgewerkt en vertoont nauwelijks details. De prent bevat een scenisch perspectief met drie plans: het voorplan bevat de oever met de personages, de bloemen en de boom, het middenplan bevat de rood-engeel gekleurde stroom en het achterplan bevat het groene woud. De verschillen in lijnvoering en abstrahering vermengen de plans. Zo behoort het loof van de boom door de vage abstrahering eerder tot het derde plan. De personages en de groene oever behoren door hun niet-expliciete lijnvoering eerder tot het middenplan terwijl de boomstam en de bloemen door hun forse lijnvoering tot het voorste plan behoren.

De houding van Ayosha en Kitoko veronderstelt een kort tijdsverloop: Kitoko drinkt uit een kom en Ayosha wacht af of Kitoko ervan geniet. Hoewel heel wat lichteffecten suggereren dat het een zonnige dag is, wordt het bepalen van een tijdstip bemoeilijkt door de niet-realistische kleuren en figuren van het middenplan. Die bezitten een eerder tijdloze decoratieve stileringswijze. Ook de schaduw aan de voet van de boom is niet realistisch: de boom lijkt eerder los van de bodem te komen. In de prent wordt de eenpuntsbelichting gebruikt om de impressionistische lichteffecten te bekomen. Voor de personages, de boom en de groene oever wordt een veelzijdige belichting toegepast om volume te krijgen en voor de decoratieve beeldelementen is de belichting afwezig.

— 5.2.13.3

**GRAFISCHE
ANALYSE**

De prent beslaat de volledige spread zodat de tekst in het beeld geïntegreerd is. De tekst is wit uitgespaard en gepositioneerd op een daartoe geschikte egale ondergrond. De tekst wordt hierdoor als beeldelement in de compositie opgenomen. De tekst volgt uiteraard het stramien niet.

— 5.2.13.4

**BEELDENDE
ANALYSE**

De prent bevat vier positieve hoofdvormen: de hond, de boom, Ayosha en Kitoko. Op een minder dominant niveau vormen de bloemen op de oever twee belangrijke vormen. De negatieve vorm is opgebouwd uit drie lagen die overeenstemmen met de plans. Zoals reeds gesteld, verwijzen de vormen van het middenplan niet naar de realiteit en hebben een reflexieve functie. Het belangrijkste kleurcontrast is het complementaire kleurcontrast dat ontstaat tussen de rode vorm van het middenplan en de groene vormen van voor- en achterplan. Het complementaire kleurcontrast wordt afgezwakt door de gele strook boven en onder de rode vorm en door de witte vorm in de rode vorm. Die fungeren als een zone waar het oog de complementaire kleur kan oproepen. Door dit simultane kleurcontrast krijgen de gele en witte vormen een groene schijn en wordt het complementaire rood-groen contrast gemilderd. Het licht-donkercontrast speelt eveneens een belangrijke rol. Het krijgt zijn hoogste waarde in het contrast tussen de bladeren van de plant met twee afhangende bloemen en de witte vorm op de linkerpagina van de spread. Onder deze plant loopt een golvende zwarte strook tot bij de boom. Deze zwarte strook en de boom veroorzaken een sterk licht-donkercontrast net

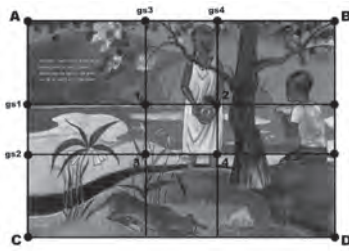


Fig. 165

zoals de beide personages en de bloesems in het gebladerte. De met vrijwel zuiver cadmiumrood ingekleurde vorm wordt in bedwang gehouden door de twee stroken met overwegend onzuivere groene tonen van het voor- en achterplan zodat er sprake is van een kwalitatief en kwantitatief contrast.

De drie plans van het scenische perspectief kunnen beschouwd worden als drie lagen waarmee het beeld is opgebouwd. De middelste pijlvormige rode laag krijgt een extra dynamisch aspect door de golvende zwarte strook. De pijlvorm wordt verhevigd door een diagonale compositielijn die begint bij de contourlijn van de donkergroene vorm van het achterplan en verder loopt via de linkertak en de gebogen onderarm om te eindigen in de lies van Kitoko. De negatieve rode vorm tussen de boom en Kitoko heeft bovendien de vorm van een stompe pijlpunt. De lagen van de prent volgen min of meer de lijnstukken gs1 en gs2 van de gulden snede (cf; fig. 165). Bovendien valt een arm van Ayosha samen met lijnstuk gs4 en krijgt de kruik een bijzondere klemtoon vanwege het snijpunt 2.

De horizontale geledingen van de lagen worden onderbroken door de verticaliteit van de planten, de boom en de personages van Ayosha en Kitoko. De opwaartse vorm van de golvende zwarte strook wordt ondersteund door de kleine driehoekige vorm onder de voet van de boom en krijgt als tegenvorm een omgekeerde driehoek die ontstaat door de twee takken van de boom met elkaar te verbinden. Deze tegenvorm wordt enerzijds versterkt door de contourlijn van de rug van de liggende hond en anderzijds door de snavel van de vogel. De golvende zwarte vorm lost aan de rechterzijde van de boom op in een donkergroene vorm die een neerwaartse dynamiek bezit. Het ritme van deze prent wordt opgebouwd van links naar rechts en volgt de golvende zwarte lijn. De stengels, bloemen en bladeren van de uiterst links geschilderde plant zetten een staccatoritme in dat door de volgend plant wordt verdergezet en overgaat in de plooien van Ayosha's jurk en de nerven van de boom om te eindigen bij het personage van Kitoko. Eenzelfde opbouw merkt men op een meer getemperde wijze aan de bovenzijde van de prent waar het ritme van de bloesems eindigt in de lichtvlekken op Kitoko's schouders. De opeenvolging van de witte en gele vormen in de rode stroom volgt eenzelfde opbouw met dit verschil dat de vormen, en dus ook het ritme, voorbij Kitoko nog verder lopen. De donkergroene vorm in het achterplan en de groene vormen van de oever in het voorplan vertonen eenzelfde ritmisch verloop: het ritme wordt ingezet, verhevigd en eindigt bij de het personage van Kitoko.

— 5.2.13.5

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent is monoscenisch en is in tegenstelling tot de compositie en kleurcontrasten eenvoudig qua narratieve structuur. Naast het visueel-narratieve motief van Kitoko wordt het visueel-narratieve motief van Ayosha geïntroduceerd: het halssnoer met zwarte kralen. Dit motief wordt echter op de cover verbonden met een blank meisje zodat er een dubbelzinnigheid ontstaat, gelijkend op diegene die op de vorige prent ontstaat door de ontubbeling van de schaduw en het personage van Ayosha. Verder worden de artistieke motieven van de vogel en de hond herhaald. De prent krijgt een grotere sequentiële nadruk door de herhaling van de personages. De tekst vertelt hoe Ayosha belooft voor Kitoko te zorgen zodat hij zich weer veilig weet. Ayosha's personage in de prent praat niet zodat het spreken van Ayosha voor of na de visuele scène zou hebben kunnen plaatsvinden. Het beperkte tijdsverloop van de tekst staat los van het ruimere tijdsverloop van de prent. Het beeld bevat één dominante narratieve representatie op basis van een reactioneel proces waarbij Ayosha de betrokkene is, haar kijkrichting de vector en de drinkende Kitoko het fenomeen. Het is een transactioneel proces met een unidirectionele oriëntatie. Alle personages laten zich bekijken en formuleren bijgevolg een aanbod. Op een minder dominant niveau zijn er twee narratieve representaties met een actief proces. Ayosha en Kitoko houden respectievelijk een kruik en een kom in de handen. Zij zijn de daders en hun de arm(en) de vectoren en de kruik en de kom zijn het doel. Beide processen zijn transactioneel en unidirectioneel. De toeschouwer krijgt een standpunt aangeboden ter hoogte van Kitoko. Kitoko bevindt zich rechts van het centrum, hij bevindt zich in een nieuwe situatie. De positie van Ayosha in het centrum straalt rust uit. De hond, trouw als hij is, wordt

gerelateerd met het gekende. De middelgrote afstand tussen de toeschouwer en het tafereel en de aanwezigheid van slechts vier personages laat een meer intiem contact toe.

— 5.2.13.6 ARTISTIEKE ANALYSE



Fig. 166

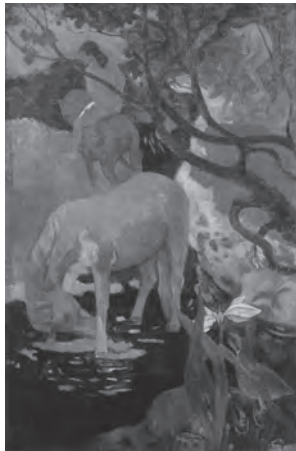


Fig. 167

Voor de liefdevolle scène aan de oase verwijs ik naar het werk van Paul Gauguin (1848 – 1903). In zijn schilderijen en grafiek spelen de personages een hoofdrol. Het zijn wezens die in een zuivere, niet door de beschaving aangetaste wereld, hun natuurlijk en zuivere identiteit tonen. Felle gekleurde vlakken wisselen elkaar af met impressionistische lichteffecten en decoratief aandoende organische vormen. De prent verwijst naar *Tahitiane Pastorale* (1898) (fig. 166) en *Het witte paard* (1898) (fig. 167) van Gauguin.

De typische voorstellingswijze van de mythische-wijze mens die in harmonie met de dieren in de natuur leeft, is een thema dat Gauguin herhaaldelijk hanteert en dat verwijst naar de Romantiek (Janson & Janson, 2004, p. 690). Het is tekenend voor de houding van heel wat vernieuwende kunstenaars die zich eind negentiende eeuw distantiëren van de volgens hen al te materialistische en geestdodende impact van de moderne westerse maatschappij. Ook Gauguin distantieert zich door middel van de academische beeldtaal, die symbool stond voor deze moderne maatschappij, af te wijzen en hij grijpt terug naar de beeldtaal van de vroege Renaissance die hij verbindt met de beeldtaal van de volkskunst. Zo tracht hij zijn bewondering voor de oeroude riten en gebruiken van volkse culturen uit te drukken. Gauguin gebruikt de impressionistische visie om vluchtige lichteffecten in de natuur te vangen en combineert die met de expressionistische visie om door middel van geabstraheerde beeldelementen en symbolen uitdrukking te geven aan de diepere menselijke waarden als verzet tegen het materialisme van de moderne industriële maatschappij (id., p. 777). De symboliek in het werk van Gauguin verwijst eerst naar de Bretoense en later naar de Tahitiane cultuur en kadert in de stroming van het symbolisme (id., pp. 777 - 778).

Zowel tekst als beeld geven aan dat Ayosha over mythische krachten beschikt om Kitoko te beveiligen tegen gevaar. De dreigende, verwarrende en vervormde wereld is verdwenen en heeft plaatsgemaakt voor een wereld die geborgenheid en symbolische verbondenheid uitstraalt. De prent verwijst hoofdzakelijk naar *Tahitiane Pastorale* (fig. 166) omdat compositie, houding en personages van dit schilderij wonderwel bleken te passen voor de bewuste scène in het prentenboek. Er zijn een aantal verschillen die de prent in het verhaal inbedden en de dynamiek en het ritme in de leesrichting versterken: de zwarte vlakken aan de bovenzijde en in de rode stroom zijn afwezig, de vorm van de rode stroom eindigt smaller en de diagonale compositielijn die eindigt in de lies van Kitoko. De houding en figuratie van de hond is aangepast aan het verhaal. De objecten naast de hond zijn afwezig en werden vervangen door de planten. De houding van de hond versterkt het gevoel van rust en geborgenheid. Het personage van de vogel past volledig in de symboliek van Gauguin gezien zijn mythologische dimensie bij de ontsnapping uit het weeshuis. Het beeldspel met de takken, de planten en de lichtvlekken verwijzen naar *Het witte paard* (fig. 167).

— 5.2.14 TWAALFDE SPREAD

— 5.2.14.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 168

Deze prent vraagt een intensieve interpretatie vanwege de drastische stijlbreuk en omdat de lezer, net zoals dat voor de prent van de vierde spread het geval is, heel wat beeldelementen moet screenen en interpreteren. Het tekst-beeldraakvlak bevat onder interpretatief voorbehoud de volgende elementen: Kitoko, Ayosha en woud vol gevaren. De tekst duidt in de tweede paragraaf een locatie aan – een woud vol gevaren – maar dat is niet direct terug te vinden in het beeld, net zo min als de personages onmiddellijk te herkennen zijn. De setting van de woestijn verwijst naar de tekst op de tiende spread en wordt doorkruist door de setting van

de prent op de vorige spread. De beschermende handelingen van Ayosha die in de tekst beschreven worden, worden niet door de prent getoond. Er ontstaat zo-
doende een sterk contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorieën persona-
ge, setting en tijd & handeling. De gestileerde en abstracte beeldelementen staan
in een sterk contrast tot het mimetische gehalte –vanwege de het gebruik van de
directe rede – van de eerste alinea van de tekst. Dit contrast neemt af wanneer de
verteller op een diëgetische wijze de heldendaden van Ayosha opsomt. De activi-
teit van de illustrator kan worden waargenomen vanwege de borstelstreken en de
vlekken. De tekst-beeldrelatie voor de categorieën modaliteit en vertelperspectief
is dus in aanvang contrapuntisch maar evolueert naar complementair. De tekst-
beeldrelatie voor de categorie intertekstualiteit blijft contrapuntisch. De mentale
ruimte wordt uitgebreid met de locatie van het gevaarlijke woud en de zorgende
en mythische capaciteiten van Ayosha.

— 5.2.14.2

ILLUSTRATIEVE

ANALYSE

De abstracte vormen laten niet toe om na te gaan of interne en externe ver-
houdingen correct zijn of naar de realiteit verwijzen. De mimetische functie van
de beeldelementen is grotendeels afwezig. Sommige beeldelementen kunnen als
ogen gelezen worden en bezitten een opvallende expressieve waarde. Het duide-
lijkst zijn de ogen in het midden van de prent. Het linkeroog verwijst naar het per-
sonage van Kitoko en bezit een verwonderde uitdrukking. Het rechteroog verwijst
naar het personage van Ayosha en bezit een rustige uitdrukking. Andere oogvor-
mige beeldelementen suggereren een agressieve, angstige of blijde uitdrukking al
naargelang de vorm die de toeschouwer selecteert en interpreteert. De lijnvoering
is prominent aanwezig door middel van een scherpe zwarte lijn die nauwelijks in
dikte varieert en die de vormen begrenst. Enkele vormen bezitten een diffuse
begrenzing.

De beeldelementen zijn fel geabstraheerd, gestileerd en egaal over het beeld-
vlak verspreid. De setting bezit geen ruimte omdat alle beeldelementen zich in
hetzelfde vlak bevinden. De vormen die verwijzen naar Kitoko en Ayosha lijken el-
kaar de hand te geven zodat er een minimale suggestie van handeling en tijd is. De
overige beeldelementen ondersteunen deze suggestie niet. Belichting en volume
zijn afwezig.

— 5.2.14.3

BEELDENDE

ANALYSE

De prent bevat open en gesloten vormen met een vlakke textuur en enkele dif-
fuse vormen die de textuur van de beeldrager laten doorschemeren. De vormen
zijn afwisselend opaak en transparant en lopen door elkaar. Ze kunnen daardoor
in wisselende combinaties gelezen worden. Veruit de meeste beeldelementen zijn
reflexief. Enkel de vormen die als ogen, tanden, stekels, sterren, armen of benen
kunnen geïnterpreteerd worden bezitten een beperkte mimetische functie.

Naast vorm speelt kleur een belangrijke rol in de prent. Kleur wordt in de prent
niet gebruikt om volume, textuur of ruimte te suggereren zodat ze als autonoom
en reflexief beeldelement fungeert. Het licht-donker contrast is dominant omdat
de meeste vormen sterk contrasteren met de lichte en warmgrijze ondergrond.
Het kwalitatieve contrast speelt eveneens een belangrijke rol door het gebruik van
de quasi zuivere kleuren rood, blauw, geel, zwart en wit ten opzichte van de on-
zuivere grijze kleur van de ondergrond. Donkergroene vormen bevinden zich in de
buurt van rode vormen zodat er een complementair contrast ontstaat. Dit wordt
getemperd door het onzuivere groen en het feit dat rood en groen gescheiden zijn
door de grijskleurige ondergrond. Die fungeert als zone waar het oog de comple-
mentaire kleur kan oproepen zodat er sprake is van een simultaan kleurcontrast.

De compositie is opgebouwd rond de cirkelvormige figuur die ontstaat als men
de ogen in het midden van de prent verbindt met de 'armen' van de personages.
Deze cirkelvorm wordt geaccentueerd door de diffuse grijze vlek, de witte vorm
die naar de jurk van Ayosha verwijst en de gebogen figuren boven de ogen die naar
het haar van de personages verwijzen. De bovenzijde van deze cirkelvormige figuur
raakt aan het lijnstuk gs1 van de gulden snede (fig. 169) en maakt het onderscheid
met een rechthoekig vlak waarin blauwe, gele en groene vormen dominant zijn.

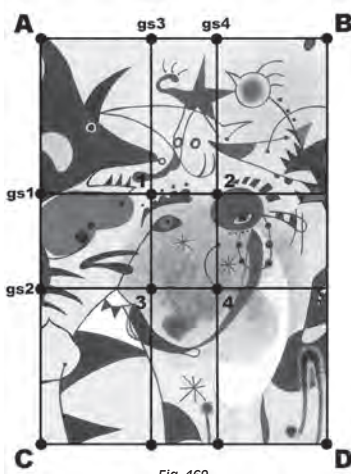


Fig. 169

Onder de cirkelvorm bevindt zich eveneens een rechthoekig vlak waarin donkerblauw, zwart, bruin en wit domineren. Als men de vormen van de beide personages verbindt dan ontstaat er een bergachtige vorm die op de basis van het beeldvlak steunt en de beschermende houding van Ayosha weergeeft. Naast en boven deze vorm cirkelt het gevaar dat allerlei vormen en gedaanten kan aannemen. Het ritme in deze prent volgt de cirkelvormige structuur en is geconcentreerd in het vlak boven de centrale cirkelvorm. Het personage van Ayosha vertoont rond het oog meer vormen dan dat van Kitoko. Zij bezit een hoger ritme dat haar verwant maakt met de context: ze kent het woud en kan de gevaren ervan bezweren. Kitoko bezit een lager ritme: hij is kwetsbaar en dat wordt gevisualiseerd doordat een transparante vorm die een deel van Kitoko's heup verbergt.

— 5.2.14.4

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De lezer moet de abstracte beeldelementen die verwijzen naar de personages van Ayosha en Kitoko eerst kunnen selecteren en interpreteren vooraleer hij deze prent in het verhaal kan situeren. De lezer krijgt hierbij de hulp van de visueel-narratieve motieven voor de personages van Kitoko en Ayosha. Het tijdsverloop in de prent is onbepaald zodat het tijdsverloop van de tekst bepalend wordt. De eerste paragraaf heeft de woestijn als locatie, de tweede paragraaf het woud. Het wisselen van locatie veronderstelt een zeker tijdsverloop. Dit wordt enkel in de tekst gesuggereerd. De prent bevat geen elementen zoals belichting of seizoensgebonden objecten die toelaten een tijdsverloop of tijdstip te bepalen. De twee laatste tekstregels van de tweede paragraaf vertellen hoe Ayosha voedsel zoekt en een veilig onderkomen vindt. Deze handelingen worden niet in de prent gesuggereerd zodat het tijdsverloop van de tekst groter is dan dat van de prent.

De beeldelementen vereisen bovendien een bijkomende interpretatie om na te gaan welke narratieve representatie er gesuggereerd wordt. De gebogen vorm van de armen suggereert dat deze personages elkaar vasthouden. Deze interpretatie betreft hen via de vector van de armen in een actief proces waar beiden zowel doel als dader zijn. Het actieve proces bezit bijgevolg een transactionele structuur en een bidirectionele oriëntatie. Het personage van Kitoko lijkt echter ook zichzelf vast te houden zodat er sprake is van een verdubbeling van het actieve proces. Kitoko is ook voor zichzelf nog eens dader en doel in een actief proces met een transactionele structuur en een unidirectionele oriëntatie. Naast en boven de personages suggereren de in elkaar overvloeiende vormen een dreiging maar die kan niet zonder meer in een visueel-grammaticale structuur vertaald worden. Zo kan de toeschouwer links van het personage van Kitoko een gehoornde figuur ontwaren wanneer hij de donkergroene en rode vorm verbindt. Deze figuur heeft een dreigende expressie door de aanwezigheid van het starende oog en de tanden in de bek. Men kan echter de negatieve vorm van deze figuur ook als een walvisachtige figuur beschouwen. De cirkel bij de 'snuif' van de groene vorm wordt dan een oog en de tanden vormen een tekening op de onderkaak van het dier. Boven dit walvisachtige personage kan de toeschouwer nog een dierlijk personage ontwaren met twee ogen en een lachende expressie. Erboven lijkt de blauwe ster een vuist te maken. De prent bevat eenzelfde suggestieve constructie aan de rechterzijde. De toeschouwer kan een vogel ontwaren waarvan de kop zich naast de blauwe ster bevindt. Het veelkleurige vogellijf met de uitstekende vleugel kan echter afzonderlijk als een grommende dierenkop beschouwd worden die zich vlak boven het hoofd van Ayosha bevindt. De theorie van Kress en van Leeuwen (2006) biedt geen oplossing voor zulke visuele constructies hoewel ze, onafhankelijk van de tekst, toch een narratieve functie bezitten. Die is echter suggestief en wisselt al naargelang de vorm die de toeschouwer ontwaart. De inbreng van de toeschouwer speelt dus een belangrijke rol en geeft aanleiding tot verschillende maar gelijkwaardige interpretaties. Dergelijke visuele constructies nodigen de toeschouwer uit tot het spelen van een postmodern spel van interpretatie.

De positie van Ayosha rechts van het centrum geeft aan dat ze naar het nieuwe en onbekende neigt. Kitoko bevindt zich links van het centrum en wordt verbonden met het gekende. De lezer krijgt een middellang standpunt aangeboden ter

hoogte van de personages zodat, ondanks het directe contact, de gevaarlijke gebeurtenissen getemperd worden.

— 5.2.14.5 ARTISTIEKE ANALYSE



Fig. 170



Fig. 171

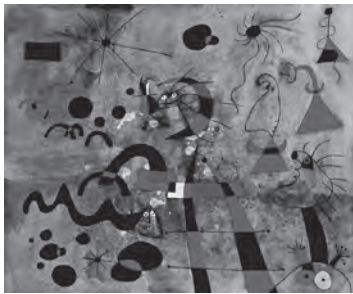


Fig. 172

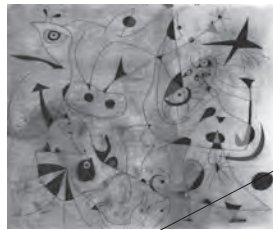


Fig. 173



Fig. 174

De prent die de tocht door het oerwoud uitbeeldt is gebaseerd op het werk van Joan Miro (1893 – 1983). Zijn werk wordt gekenmerkt door de combinatie van sterk gekleurde organische vormen en abstracte symbolisch geladen tekens zoals sterren, punten of spiralen. De abstracte vormen zijn suggestief en beklemtonen ritme en contrast. De prent verwijst naar *Schilderij* (1950) (fig. 170), *De vogel met ontplooiende vleugels vliegt naar de verzilverde boom* (1953) (fig. 171), *De vluchtladder* (1959) (fig. 172) en *Morgenster* (1959) (fig. 173) van Miro.

Het werk van Miro wordt gekenmerkt door de combinatie van strak afgelijnde organische vormen, zwarte lijntekeningen, primaire kleuren en diffuse vormen. Deze beeldelementen worden vaak op een vrij egale ondergrond aangebracht die rijk is aan textuur waardoor ze lijken te zweven. Miro's beeldtaal is gecodeerd. Hij heeft voor de begrippen en thema's die hij in zijn werk behandelt schematische, abstracte voorstellingen ontworpen (Minguet Battlori, 2011). Deze voorstellingen past hij aan en combineert hij met andere voorstellingen al naargelang de compositie en de thematiek van een werk. Zijn werken verwerpen de mimetische voorstelling en vermengen de kinderlijke experimentele spontaneïteit met archaïsche en symbolisch geladen vormen. Zijn werk bezit een poëtische en humoristische toets (Draguet, 2011).

Typische figuren zijn de zwarte lijnen die eindigen in een cirkel, de ster en de organische vlak gekleurde vorm. De transparantie van de vormen en het wisselende spel van vorm en tegenvorm creëert een suggestieve sfeer die meerdere interpretaties uitlokt. Deze suggestieve expressie wordt in de stijlverwijzing aangewend om de beschermende handelingen van Ayosha te suggereren en haar nog meer als een mythisch-wijze figuur te profileren. De vlakke vormen, het lijnenspel en de heldere kleuraccenten temperen de agressieve vormen. Ook het feit dat de vormen geïsoleerd worden van een dreigende context zoals een donker woud of een verlaten ruïne, maakt hen onschadelijk.

Van de oorspronkelijk prent werd een uitsnede gemaakt om een beeld te bekomen dat de linkerpagina van de spread vult (fig. 174). De uitsnede verwijderd de visuele verbinding met de vorige prent en zoomt in op de personages. Dit beklemtoont het sequentiële aspect van de prent.

— 5.2.15 DERTIENDE SPREAD

— 5.2.15.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE

Deze prent vraagt opnieuw een intensieve interpretatie vanwege de drastische stijlbreuk. De lezer moet echter in vergelijking met de vorige prent niet zo veel beeldelementen screenen en interpreteren. Het tekst-beeldraakvlak bevat de volgende elementen: Kitoko, Ayosha en schuilplaats. De tekst-beelddynamiek daalt hierdoor lichtjes. De prent toont een woest landschap met daarin twee vormen: een draaikolk en een constructie waarin de lezer met behulp van de visuele narratieve motieven Kitoko en Ayosha kan identificeren. De houding suggereert dat Ayosha haar broer beschermt zodat de prent op dit punt naar de tekst verwijst. De tekst suggereert onrechtstreeks hun gemoedsgesteldheid in tegenstelling tot de prent die hun expressie niet toont. Zo ontstaat er een eerder contrapuntische tekst-beeldrelatie voor de categorie personage. De tekst duidt in de tweede paragraaf een locatie aan – een grasvlakte – die gedeeltelijk gesuggereerd wordt door



Fig. 175

het beeld. De prent toont een vlakte maar die voldoet niet aan de verwachtingen van een Afrikaanse grasvlakte. Ook de donkere wolken en de lichtflitsen zijn niet als zodanig in de prent te herkennen. De term 'woedend' wordt wel ondersteund door de ruwe borstelstreken, de kleur, de textuur en de verwerkte materialen zodat er ook voor de categorie setting sprake is van een eerder contrapuntische tekst-beeldrelatie. De tekst bezit een groter tijdsverloop en beschrijft meer handelingen dan de prent toont: de tekst-beeldrelatie is uitbreidend voor de categorie tijd & handeling. De vertelling bezit in de eerste alinea een diëgetische karakter en in de tweede alinea een eerder mimetisch karakter vanwege het gebruik van de directe rede. De prent toont abstracte, suggestieve en reflexieve beeldelementen die in sterk contrast staan met de tekst. De activiteit van de illustrator domineert het beeld: de lezer kan duidelijk de verfstroken, vlekken, krassen, de textuur en de bewerkte materialen zien zodat de tekst-beeldrelatie voor de categorieën vertel-perspectief, modaliteit en – vanwege de stijlwissel – intertekstualiteit contrapuntisch is. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de locatie van de grasvlakte en de storm. Op psychologisch niveau wordt de houding van de zorgende Ayosha en haar mythische capaciteiten bevestigd.

— 5.2.15.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

Het beeld bevat hoofdzakelijk diffuse vormen en vertoont opvallende texturen. Die ontstaan door meerdere dikke verflagen op een hiervoor speciaal geprepareerde ruwe ondergrond aan te brengen en te combineren met touw, gedroogde plantenresten, houtschilfers en verbrande lucifers. De mimetische functie van de beeldelementen is grotendeels afwezig zodat het moeilijk is om na te gaan of interne en externe verhoudingen realistisch zijn. In de witte kooi zijn de personages Kitoko en Ayosha herkenbaar. De expressie van Kitoko en Ayosha is enkel af te lezen door hun houding: ze zoeken beschutting bij elkaar.

De lijnvoering ontbreekt omdat figuren en objecten gesuggereerd worden door kleurcontrasten, texturen en voorwerpen. Elk beeldelement is volledig ingebed in de context. Het beeld bevat hoofdzakelijk abstracte beeldelementen die omwille van hun positionering een landschap oproepen. De personages van Kitoko, Ayosha, de hond en de vogel worden door kleurvlekken gesuggereerd. De duidelijk zichtbare borstelstreek, de gekraste lijnen en de diverse materialen leggen de nadruk op de bewerkte materie zodat deze prent een hoge graad van abstractie bezit. De setting is die van een ruw landschap waar een brand of een storm woedt. De nadrukkelijke zichtbaarheid van de bewerkte materie relativeert constant de illusie van ruimte en tijd. Het beeld reveleert het samengaan van tijd en ruimte op een geheel ander niveau, namelijk als verslag van de middelen en de wijze waarop het beeld geconstrueerd werd. Doordat de representatieve illusie van het beeld doorbroken wordt, zijn zowel tijdsverloop als ruimte secundair. De witte kooi suggereert een beperkte ruimte omdat de personages zich hierin bevinden. De draaikolk op de linkerzijde van de prent suggereert een diepte. Er is geen sprake van belichting tenzij voor de figuur van Kitoko wiens rug en schouders een schaduw vertonen die een volume suggereren.

— 5.2.15.3

BEELDENDE ANALYSE

De prent bevat twee hoofdvormen: de bodem en de lucht. De luchtpartij wordt gedomineerd door de schuin naar boven gerichte borstelstreken met enkele kleinere witte vormen die wolken of rook suggereren. De bodempartij bevat twee belangrijke vormen: de cirkelvorm van de draaikolk en de veelhoek van de kooi. Deze vormen zijn min of meer gesloten en contrasteren met de overige diffuse vormen van de prent. Op een minder dominant niveau wordt de bodem door donkere lijnen in vier stroken onderverdeeld. De mimetische functie van de kooi met de personages, de draaikolk, het vuur en de rookwolken wordt constant ondervraagd door de prominente zichtbaarheid van het bewerkte materiaal. Dit laatste heeft immers een reflexieve functie. De klemtoon ligt niet op wat de prent voorstelt maar hoe het tot die voorstelling komt. De voornaamste kleurcontrasten zijn het licht-donker en het warm-koud contrast. De lucht bevat heel wat koele grijze tonen die contrasteren met het felle en warme geel van de vlammen en de donkere kleuren

van de bodem. Voor de bodem is het kleur-tegen-kleur contrast en het kwaliteits-contrast ook belangrijk. De bodem bevat een uitgebreid scala aan aardekleuren en zwart, hier aan daar opgelicht door een gele of okerbruine toets. De witte kooi veroorzaakt een sterk licht-donker contrast en, door de groene, blauwe, rode en gele accenten, een kwaliteitscontrast met de onzuivere aardekleuren.

De horizonlijn verdeelt het beeld in twee helften. De onderste helft bevat twee dominante vormen: een cirkel en een kubus. Deze laatste is hoger gepositioneerd dan de cirkel en volgt de opgaande horizonlijn. De cirkel bevindt zich uiterst links in het midden van de bodempartij. De spiraal in de cirkel en het zwarte middelpunt suggereren een verzwellende aantrekkingskracht die de robuuste vorm van de kubus tracht te weerstaan. De schuine positie van de kubus en het sterke licht-donker contrast visualiseren deze spanning. De groene kleur in kooi contrasteert met de verwoesting van het landschap. Als men de witte beeldelementen in de prent – de kooi en de wolken – met elkaar verbindt, ontstaat er een schuin gepositioneerde driehoek waarvan de punt omlaag wijst. Deze vorm oefent een sterke druk uit op de kooi. De opwaartse positie van de kooi biedt weerstand. Minder dominante compositielijnen worden gevormd door twee dominant borstelstreken in de luchtpartij. Die vormen een opstaande driehoek waarvan de schuine zijden door meerdere borstelstreken herhaald worden. Deze vorm fungeert als tegenvorm van de hierboven beschreven omgekeerde driehoek. Het vlak van de bodem wordt door drie horizontale lijnen verdeeld. Door de afwisseling met de korte verticale lijnstukken krijgt de bodem de rasterstructuur van een kaart.

Zowel de lucht- als de bodempartij bezitten een druk ritme vanwege de staccato herhaling van diagonale, horizontale en verticale richtingen. Het ritme van de rasterstructuur is hoekig en strak. Het wordt onderbroken door de spiraal en de kooi waarin het ritme haast stilvalt. De luchtpartij heeft een wijds opgaand ritme vanwege de opwaarts gerichte borstelstreken.

— 5.2.15.4

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent bevat een monoscenisch beeld. De lezer moet opnieuw de beeldelementen interpreteren om deze prent in het geheel te kunnen situeren. De visueel-narratieve motieven voor Kitoko en Ayosha vormen een visueel ankerpunt. De vogel en de hond worden door hun respectievelijke kleuren als artistiek motief herhaald. Het tijdsverloop van de tekst is erg verschillend van dat van de prent. De tekst vertelt hoe Kitoko en Ayosha in een storm terechtkomen en Ayosha een schuilplaats bouwt. Tijdens de storm zingt ze een lied waarmee ze haar voorouders om bescherming vraagt. Het veel kortere tijdsverloop van de prent loopt weer synchroon met de tekst op het moment dat Kitoko zich veilig weet bij Ayosha. Dit is af te leiden uit zijn houding. Het artistieke motief van de kooi wordt verbonden met de groene kleur van de bank waarop Kitoko in slaap gevallen is.

Een werk dat zich op de grens van het figuratieve en het abstracte bevindt biedt een goede gelegenheid om de wijze waarop figuratieve, mimetisch verwijzende beeldelementen een verhaal vertellen te vergelijken met de wijze waarop abstracte, reflexieve beeldelementen dat doen. De belangrijkste representatie in deze prent is een conceptuele. De impressie van de verwoestende omgeving is dominant zodat er sprake is van een symbolisch proces. De illustratie suggereert dat Ayosha en Kitoko elkaar in de armen houden. Dit is een narratieve representatie op basis van een actief proces met een transactionele structuur en een bi-directionele oriëntatie omdat Ayosha en Kitoko zowel dader als doel zijn vanwege het elkaar vasthouden. Er bevindt zich echter nog een narratieve representatie in deze prent. Die wordt gevormd door de spanning tussen de spiraal en de kubus. De vorm van de kubus bevat een hoekpunt die als een vector met de leesrichting naar een punt buiten het beeld wijst. De kubus kan beschouwd worden als de dader die naar een onzichtbaar doel wijst zodat dit een actief proces is met een niet-transactionele structuur en een unidirectionele oriëntatie. De lezer krijgt een standpunt aangeboden ter hoogte van de horizon zodat de prent het karakter van een overzicht krijgt. De afstand tussen de toeschouwer en het tafereel is vrij groot zodat er een afstandelijke relatie ontstaat. De angst die de personages beleven, wordt afgezwakt.

— 5.2.15.5 ARTISTIEKE ANALYSE

De prent voor de scène van de storm is gebaseerd op werk van Anselm Kiefer (°1945). Kiefer is een materiekunstenaar die vaak enorm grote werken maakt. De grote werken roepen enorme, door geschiedenis en evolutie bezwaarde, ruimtes op. De materialen en texturen worden vaak verwerkt tot een verwoestende en verzwellende maalstroom.



Fig. 176



Fig. 178



Fig. 177



Fig. 179

De prent verwijst naar *Hortus philosophorum* (1982 – 91) (fig. 176), *Ausgiebung* (1984 – 86) (fig. 177), *Die Milchstraße - Alcahest* (1985 – 87) (fig. 178) en *Kain und Abel* (2006) (fig. 179) van Kiefer.

De schilderijen van Kiefer worden gekenmerkt door de dominante aanwezigheid van bewerkte materie. Hij verwerkt diverse materialen zoals hout, lood, stro, as, touw of objecten in zijn werk. Hij maakt ook installaties en zijn werk toont sterke sociale en filosofische invloeden. Zijn werken imponeren de toeschouwer door hun immense afmetingen en materialiteit. Kiefer hanteert regelmatig de typische voorstelling van het landschap maar vertaalt die in zijn eigen idioom. Hij verzet zich tegen de minimalistische en conceptuele kunststromingen die de neiging hebben de historische en contextuele invloeden te weren. Hij gaat, net zoals zijn tijdgenoot Joseph Beuys (1921 – 1986), op zoek naar zijn eigen subjectieve beleving van het kunstenaarschap in het naoorlogse Duitsland. Hij gebruikt bovendien sterk symbolisch geladen elementen zoals de engel en de Hitlergroet om deze tegenstellingen te formuleren.

De landschappen die hij creëert, dragen vaak duistere, onnoemelijke geschiedenissen in zich die maar een klein stukje hemel toelaten (Auping, 2011). Hij gaat de gruwel van het oorlogsverleden niet uit de weg maar gebruikt die in zijn landschappen om de tegenstelling tussen het aardse en het hemelse, tussen falen en streven, tussen ondergang en opstanding, te formuleren. De hemel is voor Kiefer geen utopisch paradijs dat een vluchtweg biedt maar wordt door hem opgevat als een onbereikbaar gebied die het menselijk streven naar harmonie en evenwicht doet ontfaan in conflicten. Hemel en aarde zijn artistieke motieven in het werk van Kiefer.

De bodem van de prent verwijst vooral naar *Kain und Abel* (fig. 179) en *Hortus philosophorum* (fig. 176) vanwege de kleur en de textuur en naar *Die Milchstraße - Alcahest* (fig. 178) voor de dieptewerking. Kiefer suggereert een enorme diepte in zijn schilderijen door de perspectivische verkleining van beeldelementen toe te passen. De luchtpartij in de prent is ontleend aan *Ausgiebung* (fig. 177) waar die hoog boven het landschap uitsteekt en een destructieve wervelwind suggereert. Het is een troebele lucht vol dynamiek, spanning en beweging. Omdat de tekst bij de prent de relatie van Ayosha met haar voorouders suggereert, krijgt zowel de bodem als de lucht een cultuurhistorische connotatie die bij het idioom van Kiefer past: Kitoko's natuurlijke moeder gaat ook in oorlogsgeweld ten onder en spreekt hem vanuit de hemel toe.

Van de oorspronkelijk prent werd een uitsnede gemaakt voor de proefversie (fig. 180). De uiteindelijke versie respecteert min of meer het oorspronkelijke formaat. De linkerzijde en bovenzijde werden wat ingekort zodat de visuele klemtoon meer op de witte kooi komt te liggen. Door het afsnijden van de cirkelvorm van de draaikolk verzwakt de kracht van de draaikolk zodat de hoekige vorm van de kooi domineert. De lange, gebogen borstelstreken van hoge luchtpartij zorgen ervoor dat het effect van de storm visueel benadrukt wordt. In de proefversie worden deze borstelstreken sterk ingekort zodat het effect van de storm minder tot uitdrukking komt.



Fig. 180

— 5.2.16 VEERTIENDE SPREAD

— 5.2.16.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 181

De interpretatie van deze prent is niet zo intensief als de vorige prenten vanwege de hogere graad van realisme en het beperkt aantal beeldelementen in de prent. Het tekst-beeldraakvlak bevat de elementen: Ayosha, Kitoko en uitrusten. Het gegeven dat Ayosha bleker is geworden behoort deels tot het gemeenschappelijke veld omdat de prent Ayosha met een blekere huidskleur voorstelt maar de vraag van Kitoko dit gegeven onzeker maakt. De tekst-beelddynamiek daalt gevoelig en versterkt op deze manier het gevoel van veiligheid en rust. De vraag van Kitoko zorgt ervoor dat de dynamiek op het einde van de scène weer toeneemt. De prent toont de hoofdpersonages zwijgend gezeten in het gras en in de schaduw van een boom. De tekst vertelt hoe ze na de storm verder trekken en uitrusten en dat Ayosha zingt en vertelt. Door haar voelt Kitoko zich niet meer bang of eenzaam. Kitoko's vredige gevoel wordt bevestigd door zijn expressie en houding in de prent. De setting van de prent wordt niet in de tekst vernoemd. De vraag van Kitoko en Ayosha's reactie worden niet getoond. De aanleiding van Kitoko's vraag wordt wel in de prent getoond: Ayosha's huid is inderdaad bleker. De tekst-beeldrelatie voor de categorieën personage en setting is dus eerder contrapuntisch. De tekst-beeldrelatie voor de categorie tijd & handeling is sterk contrapuntisch: de tekst beschrijft een geheel andere scène dan die van de prent. De verteller gebruikt de directe rede om de dialoog tussen Kitoko en Ayosha weer te geven zodat de tekst een hoog mimetisch gehalte krijgt. De prent bevat geen abstracte elementen en de mate van stileren is hoger dan bijvoorbeeld de prent op de zesde spread. Toch is de techniek die de illustrator hanteert duidelijk zichtbaar: korte borstelstreken en toetsen verf. Die zorgen ervoor dat de mimetische functie daalt voor wat betreft het definiëren van objecten maar stijgt voor wat betreft de atmosferische weergave. De tekst-beeldrelatie is bijgevolg eerder redundant voor de categorie modaliteit en contrapuntisch voor de categorie vertelperspectief.

De tekst-beeldrelatie blijft contrapuntisch voor de categorie intertekstualiteit. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de setting van het bos en Ayosha als vertelster van volksverhalen. Op psychologisch niveau wordt de ruimte uitgebreid door Kitoko's besef dat de zorgende Ayosha iemand anders blijkt te zijn dan hij had verwacht.

— 5.2.16.2 ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De figuratie in deze prent sluit opnieuw aan bij de figuratieve traditie van de westerse kunst. De mimetische functie van de beeldelementen neemt de overhand zodat de personages duidelijk herkenbaar zijn. Het afbeelden van figuren in een idyllisch landschap is een typische voorstelling en kent een lange traditie in de westerse schilderkunst. Belangrijke vertegenwoordigers van dit genre zijn Nicolas Poussin (1594 – 1665), Théodore Rousseau (1812 – 1867) en Pierre-August Renoir (1841 – 1919). De figuratie respecteert de interne en externe verhoudingen van jonge kinderen zodat Kitoko en Ayosha in deze prent jonger voorgesteld worden dan in de prent van de elfde spread. Ook de hond en de vogel zijn kleiner in vergelijking met de elfde spread. De expressie van Ayosha en Kitoko is, vanwege de hoge graad van realisme, duidelijk leesbaar en straalt rust en tevredenheid uit. De lijnvoering lost volledig op in de kleur- en licht-donker contrasten van de korte borstelstreken.

De representatie van de prent is niet louter mimetisch gericht. Ze legt de klemtoon op de wijze waarop, door middel van verf en penseel, de representatie geconstrueerd is zodat ze ook een reflexief aspect vertoont. Het uitbeelden van een zonoevergoten tafereel door middel van heldere kleuren en korte en gerichte penseelstreken verwijst naar de stijl van de impressionisten (Janson & Janson, 2004, p. 742). De setting suggereert een zonnige plek in een bos. De ruimte wordt gesuggereerd door het atmosferische perspectief: de struik in de achtergrond bevat hoofdzakelijk lichtblauwe kleurtonen. Het beeld bevat slecht twee plans:

het voorplan bevat de personages en boom, het achterplan bevat de lichtblauwe struiken en de lucht. Er wordt een specifiek tijdstip gesuggereerd vanwege de precies uitgewerkte lichtinval: het zonlicht valt van bovenuit op de figuren en er zijn geen lange slagschaduwen. Dit suggereert een tijdstip rond het middaguur. De eenpuntsbelichting van het invallende zonlicht wordt vermengd met de lichteffecten van reflecterend zonlicht zodat het beeld een atmosferisch aspect krijgt. Het volume wordt teruggedrongen door de lichteffecten.

— 5.2.16.3

BEELDENDE

ANALYSE

Het beeld bevat één bijna rechthoekige hoofdvorm: Ayosha en Kitoko. Op een minder dominant niveau zijn de hond en de boom ondersteunende vormen. De personages bezitten een textuurcontrast ten opzichte van de omgeving dat ontstaat door het verschil in penseeltechniek. De penseelstreek is in de uitwerking van de personages veel minder zichtbaar dan in de hun omringende omgeving. Net zoals in heel wat beeldhouwwerken van Auguste Rodin (1840 – 1917) lijken de personages gedefinieerd te worden vanuit de ruwe context. Zoals reeds aangegeven, zijn de beeldelementen mimetisch maar veroorzaken de zichtbare borstelstreken een reflexief aspect.

De kleur- en licht-donker contrasten spelen een grote rol in deze prent omdat ze de atmosferische effecten uitdrukken en bijdragen tot de ontspannen sfeer. Het licht-donker contrast is dominant omdat de lichtvlekken de personages markeren ten opzichte van hun omgeving. Ook het donkere gebladerte contrasteert fel met het lichtblauwe vlak van de lucht. Het warm-koud contrast ontstaat door de tegenstelling tussen de warme tonen van de hond en de huid van de personages. Het kleurenpalet bevat heldere tonen die contrasteren met de gemengde kleuren van de schaduwvlekken zodat ook het kwaliteitscontrast bijdraagt tot het uitdrukken van de atmosferische aspecten.

De compositie is erg eenvoudig. Ayosha en Kitoko worden omsloten door een cirkelvormige compositielijn die ontstaat door de gebogen boomtak te verbinden met de rug van Ayosha en haar benen. Ze bevinden zich links van het centrum wat hen in een gekende situatie plaatst. De centrale positie van Kitoko straalt, mede door zijn blik en zijn houding, rust uit. Beide personages bezitten door hun houding een verticale oriëntatie die de cirkelvorm fixeert. De figuur van de hond is het begin van een diagonale compositielijn die verder loopt via de verlichte plekken in het gras. Deze compositielijn wordt herhaald door de lijnen die afwisselend gevormd worden door de schaduw- en lichtpartijen. De diagonale positie van het boek ondersteunt een compositielijn gevormd door een schaduw. Deze diagonalen krijgen een tegengewicht door de gebogen diagonaal die achter de hoofden van de personages naar beneden buigt en het onderscheid tussen voor- en achterplan markeert. Hierdoor ontstaat er een driehoekige vorm die met de leesrichting mee naar rechts wijst. Er is een in tegengestelde richting georiënteerde driehoek in de compositie aanwezig die als tegenvorm fungeert. Deze driehoek wordt gevormd door enerzijds opgaande compositielijn die begint bij de lichtvlek op de jurk van Ayosha en via de schouders tot bij de toppen van de struiken van het achterplan loopt. Anderzijds vertrekt een neerwaartse diagonaal vanuit de lichtvlek via de benen van Ayosha.

Het ritme van de borstelstreken veroorzaakt een drukke context waarin de personages als rustpunten functioneren. De borstelstreken geven op een aparte wijze het volume weer door zich naar de structuur van de objecten te richten zoals bijvoorbeeld de waaierende structuur van de struiken. Op deze wijze kan de niet objecteigen kleur toch gebruikt worden om volume weer te geven. Het volume van de personages wordt op een meer academisch gerichte schilderwijze weergegeven. Behalve het ritme van de borstelstreken veroorzaken de boomstam, de armen, en de kleine stammetjes rechts in beeld een uitdijend ritme.

— 5.2.16.4

VISUEEL-NARRATIEVE

EN VISUEEL-GRAMMATICALE

ANALYSE

De prent bevat een monoscenisch beeld. De visueel-narratieve motieven zijn duidelijk aanwezig zodat de personages, ondanks hun jongere uiterlijk, direct herkend

kunnen worden. De artistieke motieven van de hond en de vogel zijn eveneens aanwezig. Het motief van de kooi is afwezig vanwege de negatieve connotatie met gevaar. De prent verwijst uiteraard naar de vorige prenten door de aanwezigheid van de hoofdacteurs. Het boek dat Ayosha vasthoudt, is een expliciete verwijzing naar de prent van de tweede spread zodat de confrontatie met Kitoko's lievelingsschilderij impliciet in het beeld verwerkt wordt. Het tijdsverloop van de prent is uiterst kort gezien de impressionistische momentopname. Het tijdverloop van de tekst is vrij lang en omvat het verder trekken na de storm, het uitrusten waarna Ayosha zingt en vertelt en Kitoko zich niet meer eenzaam voelt. Tenslotte valt het Kitoko op dat zijn Ayosha blank is. De prent haakt enkel in op het gegeven dat Kitoko en Ayosha uitrusten.

Kitoko is het centrale personage en hij kijkt de lezer aan. Dit is een vraag om me-deleven. Ayosha kijkt voor zich uit zodat zij zich laat bekijken en een aanbod formuleert. Op een minder dominant niveau zijn er twee narratieve representaties onder de vorm van een actief proces. Ayosha houdt een boek vast zodat zij de dader is, haar armen de vectoren en het boek het doel. Het is een transactioneel proces met een unidirectionele oriëntatie. Het zelfde geldt voor Kitoko met dit verschil dat het doel zijn been is. De omgeving is erg belangrijk voor de sfeer van deze prent zodat er sprake is van een symbolisch proces.

De toeschouwer krijgt een standpunt aangeboden op gelijke hoogte met de personages zodat hij een gelijkwaardige positie krijgt. De middellange afstand veronderstelt een normaal contact: de lezer wordt op een directe maar niet opdringerige manier betrokken bij het idyllische tafereel.

— 5.2.16.5 ARTISTIEKE ANALYSE

De idyllische scène van de prent verwijst naar het werk van Renoir. De vibrerende borstelstreken en de enorme kleurcontrasten roepen de sfeer op van burgerlijke genoegzaamheid en vertier in een van licht en lucht doordrongen atmosfeer. Geen spoor van verdriet, ellende, strijd of verval. De liefelijkheid van zijn portretten is aandoenlijk. Zijn werken bezitten, ondanks de rustige tafereelen, een enorme dynamiek door de prominente aanwezigheid van de borstelstreken en de grote licht-donker contrasten. De prent is gebaseerd op *Femme nue dans le soleil* (1875) (fig. 182), *La Liseuse* (1875 – 1876) (fig. 183), *La balançoire* (1876) (fig. 184) en *Etude de madame Renoir au chien* (1880) (fig. 185) van Renoir.

De prent verwijst expliciet naar *Etude de madame Renoir au chien* (fig. 185) maar voegt daar een horizon en een luchtpartij aan toe. De verwijzing wordt narratief in de prentenreeks ingebed door beide hoofdpersonages uit te beelden. Het narratieve inbedden maakt gebruik van de expressie van het werk van Renoir en is er niet op gericht deze af te zwakken. *Etude de madame Renoir au chien* toont duidelijk het contrast tussen de vibrerende omgeving en de kalme uitstraling van het personage. Het impressionisme reduceert details ten voordele van de atmosferische effecten (Rubin, 1999, p. 162). Renoir laat vaak de vlak afgewerkte huid contrasteren met de ruwe en snelle borstelstreken van de kleding of de omgeving (id. p. 168). De lichteffecten op Ayosha's gelaat verwijzen naar *La Liseuse* (fig. 183). De oplichtende zonlichtvlekken in de prent verwijzen naar *Femme nue dans le soleil* (fig. 182) en *La balançoire* (fig. 184). De prent neemt vooral de zorgeloze pose over van de zich in de natuur recreërende mens over. Het uitbeelden van gewone burgers die genoeg scheppen in een wandeling of picknick is een vernieuwing van de thematiek van de impressionisten (id. p. 4). De intentie om genoegzame momenten vast te leggen die door elke burger te beleven zijn is de aanloop tot de democratisering van de westerse kunst. De kunstenaar werkt niet meer in opdracht van wereldlijke of geestelijke machthebbers maar stelt zich met zijn canvas op tussen het burgerlijke leven van alledag en verkoopt zijn werk via galerijen (id., p. 14).



Fig. 182



Fig. 183



Fig. 184



Fig. 185



Fig. 186

Van de oorspronkelijk prent werd ook voor deze spread een uitsnede gemaakt (fig. 186). De uitsnede verwijdert de visuele verbinding met de vorige prent en zoomt in op de personages zodat er een meer directer confrontatie met de lezer mogelijk is.

— 5.2.17 VIJFTIENDE SPREAD

— 5.2.18.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 187

De interpretatie van deze prent is eenvoudig omdat de lezer ze direct in verband kan brengen met de coverpagina. Het thema van de zoektocht wordt hierdoor verbonden met de vragen die Kitoko zich stelt. Het wordt ook duidelijk waarom beide personages elkaar zo direct aankijken. Het tekst-beeldraakvlak bevat de volgende elementen: donkere huid, dikke lippen, meisje, blank en zwart. Indirect verwijst de aanduiding 'hij' en 'je' naar Kitoko terwijl 'ze' en 'ik' naar het zusje verwijzen. De tekst-beelddynamiek neemt gevoelig af. De personages dialogeren in de tekst maar niet in de prent. De taakverdeling tussen tekst en beeld is eerder conventioneel: de tekst diept de psychologie van de personages uit – tekst en voert de spanning tussen beide personages op – terwijl de prent deze gespannen verhouding in beeld brengt. De tekst-beeldrelatie voor de categorie personage is complementair. De kledij en de haartooi van Ayosha zijn verschillend in vergelijking met de vorige prent. Dit zorgt voor een contrapuntisch effect. Het tijdsverloop tussen tekst en beeld is synchroon gedurende de eerste paragraaf. De tekst bevat een groter tijdsverloop vanwege de dialoog in de tweede paragraaf. De tekst-beeldverhouding voor de categorie tijd & handeling is bij aanvang redundant en eindigt eerder contrapuntisch. De tekst maakt geen melding van een bepaalde setting zodat de lezer kan vermoeden dat de personages zich nog steeds in dezelfde locatie bevinden. De prent toont echter duidelijk een andere locatie. De tekst-beeldrelatie voor de categorie setting is daarom contrapuntisch. Verteller en visuele focalisator dragen bij tot het mimetisch gehalte van tekst (door het gebruik van de directe rede) en beeld (activiteit van de illustrator is nauwelijks zichtbaar) waardoor de tekst-beeldrelatie voor de categorieën vertelstandpunt en modaliteit redundant is. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de nieuwe identiteit van het zusje en de twijfel van Kitoko.

— 5.2.17.2 BEKNOPTE ANALYSE



Fig. 188

Deze prent is een bijna letterlijke herhaling van de cover. De toeschouwer wordt iets verder van het tafereel geplaatst zodat het personage van het zusje wat meer in beeld komt. Haar hals is volledig zichtbaar zodat haar houding minder strak is in vergelijking met de cover. De naar beneden lopende haarlijn verleent haar een minder strak profiel. Het zusje profileert zich op deze wijze wat meer als personage ten opzichte van de achtergrond. Het twijfelende hoofd van Kitoko zweeft nog meer in vergelijking met de cover door de aanwezigheid van het witte vlak van de linkerpagina. De klemtoon komt hierdoor wat minder op de wederzijdse blik te liggen. Door de afwezigheid van de letters is de scheiding tussen beide personages door middel van de vouw in het gordijn duidelijker.

Van de oorspronkelijke prent (fig. 188) werd een uitsnede gemaakt zodat de afstand ten opzichte van de personages kleiner wordt zodat de interactie tussen lezer en personages intenser wordt.

— 5.2.18 ZESTIENDE SPREAD

— 5.2.18.1 ANALYSE VAN DE WOORD- BEELDINTERACTIE



Fig. 189

De interpretatie van deze prent is erg intensief. Er zijn heel wat beeldelementen die geïnterpreteerd moeten worden. De realistische representatie bemoeilijkt de

interpretatie. De onrealistische combinatie van de realistisch gerepresenteerde objecten zet de lezer er toe aan om, mede door wat de tekst aangeeft, de voor de hand liggende mimetische interpretatie op te geven. Dit herinterpreteren vraagt een nauwkeurig en langdurig bekijken. Het verband tussen een schaakstuk en een personage is exclusief voor deze prent. Doordat de schaakstukken de narratief-visuele motieven bevatten, wordt de link met Kitoko en zijn zusje voorbereid. Ook de afbeelding van de artistieke motieven van de vogel en de hond ondersteunt deze link. Hun representatie als een zwart silhouet is echter ook exclusief voor deze prent. Hetzelfde geldt voor de abstracte vorm die naar het artistieke motief van de kooi verwijst maar in deze prent op een geheel andere manier in beeld wordt gebracht. Deze prent geeft aan hoe het surrealisme door middel van bedrieglijk makkelijk interpreteerbare objecten de visuele representatie als constructie bevraagt. Wat mimetisch voorgesteld wordt, krijgt steeds een reflexief karakter omdat de toeschouwer erop gewezen wordt dat de mimetisch gegenereerde betekenis niet meer geldt in de specifieke constellatie van het beeld. Het gemeenschappelijke tekst-beeldvlak bevat enkel elementen die op de context wijzen, namelijk lucht en wolken. De andere elementen, zoals de schaakstukken en het gelaat in de wolken, moeten eerst geïnterpreteerd worden vooraleer ze deel kunnen uitmaken van het gemeenschappelijke raakvlak. De tekst-beelddynamiek is bijgevolg erg hoog. De tekst geeft een beschrijving van Kioko's reactie op de vraag van zijn Afrikaanse moeder en een vage beschrijving – hij gaat liggen en kijkt naar de lucht – van een setting. Deze beschrijvingen vindt de lezer niet terug in de prent, tenzij de lucht en de wolken. De prent toont geen handelingen of gebeurtenissen: het is een stillevens. De tekst-beeldrelatie is bijgevolg sterk contrapuntisch voor de categorieën personage, setting en tijd & handeling. De verteller benadrukt het mimetisch gehalte van de tekst door het gebruik van de directe rede. De visuele focalisator doet dat in eerste instantie ook doordat hij realistisch uitgevoerde beeldelementen gebruikt. Zijn activiteit is hierdoor voor de lezer nauwelijks merkbaar. De onmogelijke combinatie van realistische beeldelementen ondergraaft echter deze mimetische functie. De tekst-beeldrelatie is bijgevolg voor de categorie vertelperspectief redundant en voor de categorie modaliteit contradictorisch. De tekst-beeldrelatie voor de categorie blijft eveneens contrapuntisch. De mentale ruimte wordt uitgebreid met de surrealistische locatie van de scène en de connotatie van de hoofdfiguren als pionnen op een schaakbord. Op psychologisch vlak wordt de relatie van Kitoko met zijn echte moeder aangebracht alsook het aanvaarden van zijn nieuwe blanke zusje.

— 5.2.18.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De figuratie in deze prent is mimetisch omdat de voorgestelde objecten naar de realiteit verwijzen. De combinatie van de objecten en de gefragmenteerde ruimte doorbreken echter de mimetische verwijzingen. Ook de externe verhoudingen ondervragen de mimetische functie. Kitoko en zijn zusje zijn als personages afwezig zodat de lezer, op aanwijzen van de tekst die hen aanwezig maakt, op zoek moet gaan naar een teken van hun aanwezigheid. De donkere wolken zijn niet realistisch en bevatten fragmenten van een gelaat. De lijnvoering lost op in de kleur- en licht-donker contrasten zodat alle objecten contextafhankelijk zijn.

De voorstelling is erg realistisch uitgewerkt zodat de graad van abstractie erg laag is. De rotspartij, het houten paneel, de elementen van de kooi en het blauwe gordijn zijn vereenvoudigd. De stileren van de struiken, de rotsen en het gordijn verwijzen naar de schilderkunst van de Renaissance. Het houten paneel verwijst naar de decoratieve schildertechniek van het nabootsen van structuren, een ambachtelijke techniek die tot begin twintigste eeuw in de nijverheidsscholen werd onderwezen.

De setting lijkt op zowel een scènebeeld als een stilleven. Objecten worden, zonder een directe vorm van samenhang, in een theaterachtige ruimte opgesteld. Er is een voorplan en een achterplan. Het voorplan is een vlak waarop het blad en de schaakstukken zich bevinden. Ook het blauwe gordijn maakt deel uit van het voorplan. Het achterplan lijkt op een decorschildering. Het perspectief van de vloer suggereert een hoek die door het landschap genegeerd wordt. Het blad, de schaakstukken en de vlieg zijn onrealistisch groot, de bladeren van de boom

hangen over de plint en het gordijn bevat abstracte elementen. Vanachter het gordijn komt een abstracte vorm te voorschijn.

De opstelling van een stilleven beeldt geen actie uit. In tegenstelling tot een snapshot, dat toont hoe één specifiek tijdsmoment werd vastgelegd, is het tijdsverloop onbepaald. De weloverwogen positionering en visualisering van de objecten benadrukt hun zijn dat de tijd weerstaat (Miracco, 2003). De wolken daarentegen onttrekken zich aan het stilleven en suggereren een beperkt tijdsverloop. Hun specifieke constellatie kan zich in enkele ogenblikken handhaven. Het beeld bezit een veelzijdige belichting die de objecten helder in beeld brengt en volume suggereert. Het paneel wordt begrensd door een dunne schaduw die de zijkant van het paneel suggereert maar ook kan gezien worden als de slagschaduw van het gordijn. De interpretatie wordt erg dubbelzinnig gemaakt door het feit dat de abstracte vorm deze schaduw onderbreekt. Ook de abstracte vorm suggereert een onmogelijk volume door als het ware op de witte scheidsbalk te rusten.

— 5.2.18.3

BEELDENDE ANALYSE

De prent bestaat uit twee helften die gescheiden zijn door een witte balk en verschillend zijn qua atmosfeer. De linkerhelft toont een landschap en de rechterhelft een interieur. De linkerhelft bevat twee hoofdvormen: de vloer en het landschap. De wolken zijn de belangrijkste vormen in het landschap. De donkere wolken zijn zodanig gepositioneerd dat de fragmenten van het gelaat van Kitoko's zwarte moeder suggereren. Het blad op de vloer fungeert als tegenvorm. De struiken herhalen de verticale vorm van de schaakstukken. Het rechterdeel van de prent bestaat uit drie delen: het schaakbord op de voorgrond, het houten paneel op de achtergrond en het gordijn. De schaakstukken zijn de belangrijkste vormen van het voorplan. De abstracte vorm met het rode vlak is de belangrijkste vorm van het achterplan. Alle beeldelementen, behalve sommige wolken, bezitten een gesloten vorm die hen duidelijk begrenst ten opzichte van de context.

Het belangrijkste contrast is het licht-donker en het warm-koud contrast. Het licht-donker contrast is uiteraard dominant voor de schaakstukken en de wolken. De witte strook tussen beide helften veroorzaakt eveneens een licht-donkercontrast. Het rode vlak contrasteert met de koele tonen van de context.

De compositie wordt gedomineerd door de stapeling van horizontale lijnen van het schaakbord, de plint, de mond van de zwarte moeder in combinatie met de onderkant van de abstracte vorm met het rode vlak en de ogen in combinatie met de horizontale vormen in het gordijn. De witte balk tussen beide helften zorgt voor een sterk verticaal accent dat op een beperkte wijze herhaald wordt in de struiken en de schaakstukken. De blik vanuit de wolken veroorzaakt een sterke diagonaal naar de schaakstukken. Vanuit de mond vertrekt eveneens een neerwaartse diagonaal naar de schaakstukken. Die wordt ondersteund door de richting van het blad. Er vertrekt vanuit de mond ook een opwaartse diagonaal via de wolken en de vlieg naar de rechterbovenhoek van de prent. Deze diagonaal wordt ondersteund door de diagonaal van de abstracte vorm. De mond en de blik in de wolken krijgen hierdoor een sterke uitstraling. De perspectieflijnen van het schaakbord krijgen een tegenvorm door de diagonale richting van de plint in de linkerhelft van de prent. Het voorplan fungeert door zijn bijna symmetrische vorm als draagvlak. De grote hoeveelheid beeldelementen veroorzaakt een druk ritme dat verspreid wordt over het ganse beeld.

— 5.2.18.4

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent bevat een monoscenisch beeld: een paar ogen dat twee schaakstukken bekijkt. Deze laatsten bevatten de visueel-narratieve motieven van Kitoko en Ayosha maar wijzen tegelijk, door de zwart-wit tegenstelling, naar het probleem waarmee Kitoko worstelt. In het schaakbord zijn de artistieke motieven van de vogel en de hond verwerkt. De abstracte vorm met het rode vlak verwijst naar het artistieke motief van de kooi. De vlieg en het schaakbord verwijzen naar de prent op de titelpagina. Het blauwe gordijn verwijst naar de vorige spread en het hoofd van Kitoko's moeder in de wolken verwijst naar het hoofd in de struik van de

tiende spread. Het motief van schaakbord wordt ook verwerkt in de de prent van de titelpagina. Het vertoont bovendien de visueel-narratieve motieven van Kitoko (driehoek) en Ayosha (cirkel). Hierdoor wordt deze prent sterk verbonden met de andere prenten. Vanwege die vele verwijzingen en de suggestieve, mysterieuze sfeer van het scènebeeld is er ook sprake van een symbolisch proces.

Het tijdsverloop in de tekst is vrij beperkt en behelst de dialoog tussen Kitoko en de geest van zijn moeder. Het tijdsverloop in de prent verloopt op een ander niveau vanwege het karakter van een stilleven. Omdat het handelende personage, Kitoko, symbolisch wordt voorgesteld door een object dat geen handeling kan uitvoeren, is een vergelijk qua tijd niet mogelijk.

Door de blik vanuit de wolken is er sprake van een reactioneel proces met de schaakstukken als fenomeen. Het proces is transactioneel en bezit een unidirectionele oriëntatie. De lezer krijgt een standpunt aangeboden dat zich hoger bevindt ten opzichte van de schaakstukken en lager ten opzichte van de geest van de moeder. De prent biedt de lezer deels een overzicht van een schaakspel. Het spel vereist controle en manipulatie en verwijst naar Kitoko die greep wil krijgen op de gebeurtenissen. De geest van de moeder bevindt zich in het ideële gedeelte van de prent en ontsnapt aan de aardse controle. Haar advies luidt bovendien dat Kitoko de controle moet opgeven en moet inzien dat hij een nieuw zusje krijgt. Kitoko en Ayosha bevinden zich onderaan rechts van het centrum van het beeld in de aardse zone en gaan het onbekende tegemoet onder de controlerende blik van de lezer.

— 5.2.18.5

5 ARTISTIEKE ANALYSE

De laatste prent van de droomsequens verwijst naar het werk van Magritte. Objecten en personages zijn vaak erg gedetailleerd weergegeven en worden in bevreemdende combinaties samengebracht. De vreemde combinaties roepen vaak verdrongen, angsten of verlangens op en ondergraven de klassiek begrippen van representatie, ruimte, betekenis en artistieke waarde van het kunstwerk. De prent verwijst naar *L'annunciation* (1930) (fig. 190) en *Au seuil de la liberté* (1930) (fig. 191) van Magritte.

De manier om een beeld in vakken met een verschillende atmosfeer op te delen verwijst naar *Au seuil de la liberté*. Het landschap in de prent verwijst naar *L'annunciation*. De kenmerken van het surrealisme van Magritte worden gebruikt om een mysterieuze locatie op te roepen waarin het weerklinken van de stem van Kitoko's echte moeder geloofwaardig wordt. Het oproepen van een mysterieuze sfeer is een belangrijk kenmerk van de werken die Magritte in de jaren dertig maakt. Hij verwijst in *L'annunciation* naar het schilderij *Het dodeneiland* van Böcklin vanwege de intrigerende stilte en dreiging. Magritte gebruikt realistisch gerepresenteerde objecten in een bevreemdende samenstelling of in een bevreemdende toestand om die mysterieuze sfeer op te roepen waardoor zijn werk verwant is met dat van onder andere Dali. Een van de manieren om een object in een bevreemdende toestand te brengen, is het object geheel of gedeeltelijk van een hout- of steenstructuur te voorzien (Sylvester, p. 162).



Fig. 190



Fig. 191

— 5.2.19

ZEVENTIENDE SPREAD

— 5.2.19.1

ANALYSE VAN DE WOORD-BEELDINTERACTIE

De interpretatie van deze prent is vrij eenvoudig vanwege de herhaling van gekende figuren en objecten. Het gemeenschappelijke tekst-beeldveld bevat de volgende elementen: mama en Kitoko. De aanduiding 'hij' in de tekst moet eerst geïnterpreteerd worden als Kitoko vooraleer het tot het gemeenschappelijke veld kan behoren. De tekst-beelddynamiek daalt sterk en zorgt ervoor dat de spanningsboog van het verhaal als een rustpunt eindigt. De taakverdeling tussen tekst en beeld is conventioneel: de tekst concentreert zich op de psychologische beschrijving van de personages terwijl de prent die in beeld brengt. De prent toont hoe Kitoko zijn adoptiemoeder omarmt. De tekst gebruikt voor deze handeling een metafoor: hij landt op haar buik. De lezer moet deze metafoor eerst interpreteren



Fig. 192

vooraleer hij die in verband kan brengen met de handeling van de personages in de prent. De prent toont de specifieke setting van de museumzaal waar Kitoko insliep. De tekst alludeert hier op door te vermelden dat de mama Kitoko wakker maakt. Het tijdsverloop in de tekst is groter omdat de prent niet toont dat Kitoko wakker gemaakt wordt; de prent toont enkel de omhelzing. De tekst-beeldverhouding is complementair voor de categorie personage. Voor de categorie setting is de beeld-tekstrelatie uitbreidend terwijl de tekst-beeldrelatie eerder uitbreidend is voor de categorie handeling & tijd. De prent beklemtoont de mimetische functie van het beeld in tegenstelling tot de tekst, die door het gebruik van een metafoor, een diëgetische klemtoon bezit. De activiteit van de verteller is daardoor voor de lezer waarneembaar, in tegenstelling tot die van de illustrator. De tekst-beeldverhouding voor de categorieën vertelperspectief en modaliteit wordt hierdoor eerder contrapuntisch. De prent bevat geen verwijzingen naar een kunstwerk of kunststijl en bezit dezelfde stijlkenmerken als de prenten voorafgaand aan Kitoko's droomsequens. De tekst-beeldrelatie voor de categorie intertekstualiteit is hierdoor niet meer van toepassing. Op visueel vlak wordt hierdoor ook het einde van de spanningsboog van het verhaal gemarkeerd. De mentale ruimte wordt op psychologisch niveau uitgebreid met de nu door Kitoko als positief ervaren zwangerschap van zijn moeder.

— 5.2.19.2

ILLUSTRATIEVE ANALYSE

De prent op de laatste spread voert de lezer terug naar de locatie waar Kitoko in slaap is gevallen en herneemt de figuratie van de beginsequens van het boek. De prent zoomt in op de omarming van Kitoko en zijn blanke moeder. Links en rechts zijn fragmenten zichtbaar van de Mayombe-beelden. De houding en expressie van Kitoko en zijn moeder drukken een innig contact uit. Kitoko omarmt de zwangere buik van de moeder en zij legt een hand op zijn schouder en een hand op zijn hoofd. Het boogvenster is nadrukkelijk in beeld gebracht zodat deze prent verwijst naar de eerste en derde spread van het prentenboek. De setting is erg eenvoudig zodat die niet veel aandacht opeist. Het beeld bevat een voorplan en een achterplan. In het voorplan bevinden zich Kitoko en zijn moeder, de bank en de beide toonkasten. Het achterplan bestaat uit het boogvenster en de muur. Het is nog steeds dag zodat men kan veronderstellen dat Kitoko's droom niet erg lang geduurd heeft.

— 5.2.19.3

BEELDENDE ANALYSE

De prent bevat twee gesloten hoofdvormen: Kitoko met zijn moeder en het boogvenster. Op een minder dominant niveau zijn de groene bank de zichtbare delen van de toonkasten belangrijk. De beeldelementen bezitten allemaal een mimetische functie. De gebogen vorm van het raam wordt op een gevarieerde wijze herhaald in de vorm van Kitoko en zijn moeder. De verticale lijnen van de hoofdvorm en de toonkasten domineren de compositie samen met de gebogen lijn van het venster en de moeder. De verticaliteit in de hoofdvorm van Kitoko en zijn moeder wordt doorbroken door een reeks diagonalen die als vorm en tegenvorm op elkaar gestapeld zijn. Die stapeling vat aan bij de groene zitbank en gaat over in Kitoko's arm en de armen van de moeder. Deze afwisseling bevat een opwaarts ritme dat eindigt in het gelaat van de moeder. Tegelijk verwijst de neerwaartse richting van de bank naar de tekstuele formulering dat Kitoko 'landt op de heuvel van de buik'. Als tegengewicht fungeert een opwaartse compositielijn gaande van het voetstuk van de toonkast aan de linkerzijde via Kitoko's rug, zijn arm naar de bovenzijde van het voetstuk van de toonkast aan de rechterzijde. De voornaamste kleurcontrasten zijn het kleur-tegen-kleurcontrast, het warm-koud en het complementair kleurcontrast. De hoofdvorm van Kitoko en zijn moeder bevat heel wat warme rode en bruine kleuren. De rode kleur van de blouse contrasteert op een complementaire wijze met de groene kleur van de bank en de groene legging. Het contrast wordt getemperd doordat de rode en de groene kleur elkaar niet raken. Het licht-donkercontrast is het sterkst in het venster. De witte kleur wordt ook gebruikt in de T-shirt van Kitoko. De kleur van de bedrukking – de driehoeken die het narratief motief voor Kitoko vormen – van de T-shirt is verwant met die van de



Fig. 193

spijlen van het boogvenster. Dit maakt Kitoko verwant met het raam alsof hij hier doorheen terug in de realiteit terechtgekomen is. De rode kleur van de blouse en de gele affiche bevatten de zuiverste kleuren. De rode kleur versterkt de tekstuele vermelding van de warme heuvel. De grijze tussenruimte tussen de rode blouse en de gele affiche laat toe dat het oog de complementaire kleur (groen) kan oproepen (simultaan contrast: 4.5.2) en als buffer tussen de rode vorm van de blouse en de gele vorm van de affiche fungeert. De gele kleur contrasteert op een bijna complementaire wijze met de paarse kleuren. Zoals reeds aangegeven, bezit de vorm Kitoko en zijn moeder een ritmisch vorm tegen vorm contrast. Het ritme van deze stapeling contrasteert met het gelijkmatige ritme van het boogvenster. Moeder en kind worden geflankeerd door de stekelige ritmes van de Mayombe-beelden. De eenvoudige vlakken van de setting en de terugwijkende koele grijze tonen zorgen ervoor dat moeder en kind duidelijk geprofileerd worden. Het snijpunt 2 van de lijnstukken gs1 en gs4 en het snijpunt 4 van de lijnstukken gs2 en gs4 bevinden zich respectievelijk op het hoofd van de moeder en het hoofd van Kitoko zodat die een aparte klemtoon krijgen (fig. 193). De aandacht in het beeld gaat naar de beleving van dit moment door Kitoko en zijn blanke moeder.

— 5.2.19.4

VISUEEL-NARRATIEVE EN VISUEEL-GRAMMATICALE ANALYSE

De prent bevat een monoscenisch beeld: moeder en kind houden elkaar vast. Het visueel-narratief voor Kitoko is gedeeltelijk zichtbaar. De mayombe-beelden, de toonkasten en de groene bank verwijzen naar de derde spread maar roepen ook de verschrikkingen van de burgeroorlog op. Het beperkte tijdsverloop verschilt nauwelijks tussen prent en tekst. Het tekstuele gegeven dat de moeder Kitoko wakker maakt, gaat het omhelzen net vooraf. De tekst beschrijft vervolgens wat Kitoko tijdens de omhelzing voelt en denkt. De emoties van de moeder moeten worden afgelezen aan de hand van haar houding en expressie. De prent toont deze omhelzing.

De omhelzing van Kitoko en zijn moeder is een narratieve representatie uitgaande van een actief proces met een transactionele structuur en een bidirectionele oriëntatie. Kitoko en de moeder zijn immers zowel elkaars dader als doel. De 'blik' van het Mayombe-beeld kan beschouwd worden als narratieve representatie met een reactioneel proces. Het Mayombe-beeld is de betrokkene die het fenomeen – Kitoko omhelst zijn moeder – gadeslaat. Alle personages laten zich bekijken en formuleren een visueel aanbod. Kitoko en zijn moeder bevinden zich onderaan rechts van het centrum van het beeld zodat ze met het concrete verbonden worden en naar het nieuwe en onbekende neigen.

— 5.2.19.5

ARTISTIEKE ANALYSE

De terugkeer naar de stijl van de beginpagina's van het boek geeft aan dat de droomsequens is afgelopen. Kitoko wordt weer geconfronteerd met het feit dat hij een blank zusje zal krijgen. De afstandelijkheid van de eerste spread – compositorische vertaald in de negatieve vorm van een omgekeerde driehoek die als een wig Kitoko van zijn moeder scheidt – is in de huidige prent verdwenen. In de plaats van een wig geeft het boogvenster, omwille van zijn vorm, een gevoel van samenhang.

— 5.2.20

SCHUTBLADEN

De rechterpagina van deze spread is lichtblauw. De blauwe kleur verwijst naar het blauw van het gordijn op de cover. In tweede instantie verwijst de combinatie blauw en wit naar de eerste schutbladen en naar Kitoko's visueel narratieve kleurenmotief. De lezer zal de schutbladen op een onbewuste wijze verbinden met het verhaal. Dergelijke techniek wordt vaak gebruikt (Sipe & McGuire, 2009). De linkerpagina bevat het colofon. De kleine titels zijn volledig in kapitalen gezet en hebben dezelfde blauwe kleur als de rechterpagina. Het lettertype is hetzelfde als dat voor de tekst van het verhaal. De uitgeverij is gezet in het eigen lettertype. Naast het colofon zijn twee prenten afgebeeld die samen met de tekst een rechthoek vormen die zich onderaan in beeld bevindt. Het verhaal is verteld en wat op deze



Fig. 194



Fig. 195

pagina wordt aangeboden zijn eerder zakelijke gegevens. Door het feit dat deze gegevens in het onder de middellijn geplaatst zijn krijgen ze een aardse connotatie. Bovendien wordt op deze manier ook visueel aangegeven dat het verhaal ten einde is. De prenten krijgen toch nog een aparte klemtoon. Ze zijn aan de linkerkant afgelijnd volgens het lijnstuk gs4 van de gulden snede (fig. 195). De eerste prent verwijst naar de Melencolia van Dürer. Zijn werkwijze om met behulp van arceringen diepte, textuur en details aan te brengen, heeft mij steeds gefascineerd. In de prent zijn Kitoko en zijn zusje duidelijk te herkennen. Een geleerde wijst een vreemdsoortig zeilboot aan. De tweede prent verwijst naar het werk van William Turner (1775 - 1851). Zijn ogenschijnlijk eenvoudige landschappen bevatten een complex spel van licht en tegenlicht. Diepte en dynamiek in zijn werk ontstaan door een intensieve interactie tussen kleurlagen en borstelstreken. De prent toont Kitoko en zijn zusje in de vreemde zeilboot in een landschap vol water en lucht.

Beide prenten zijn niet in het verhaal opgenomen vanwege het vertragende effect dat ze bleken te hebben op de eindsequens van het verhaal. In de ontwerp-schetsen volgt de bovenste prent na de Magritte-prent. Een tovenaars nodigt in deze prent Kitoko en zijn zus uit om plaats te nemen en terug te reizen. De daaropvolgende prent zou de Turner-prent geweest zijn waarin Kitoko en zijn zusje in de zeilboot de terugtocht aanvatten. Doordat deze prenten niet opgenomen zijn, verloopt het wakker worden van Kitoko abrupt en wordt het slotbeeld ook krachtiger. Omdat ze nu op het einde van het boek worden opgenomen, fungeren ze als een nawoord.

— 5.2.21 BACKCOVER

De kleur verwijst naar de zwartblauwe kleur van het eerste schutblad en is een verwijzing naar de kleur van Kitoko's broek zodat ook de backcover verbonden wordt met het hoofdpersoon van het verhaal. De backcover bevat de klassieke paratekstuele gegevens: een korte inleiding tot het tekstuele verhaal en een indicatie van de behandelde thema's. De impact van de setting en de stijlwissel wordt niet vermeld. Het lettertype van de inleiding is hetzelfde als dat van de verhaalttekst. De thema's zijn gezet in de cursiefversie, een lettertype dat verwijst naar dat van de auteurs op de cover. De letters zijn in hetzelfde lichtblauw gedrukt als het schutblad. De naam van de uitgeverij is eveneens lichtblauw en in het voor de uitgever kenmerkende lettertype gezet. De tekst is gecentreerd en vormt een rechthoek. De basis van deze rechthoek bevindt zich onderaan in het beeldvlak en bevat de concrete gegevens van het boek: streepjescode, isbn-nummer en nurncode en de uitgever. Ten slotte wordt vermeld dat het boek geschikt is voor lezers vanaf vijf jaar.



Fig. 196

— 5.3 HET VERSCHIL TUSSEN DE POTENTIËLE BIJDRAGE VAN EEN CONVENTIONEEL EN EEN POSTMODERN PRENTENBOEK AAN DE BEELDENDE GELETTERDHEID VAN KINDLEZERS

Zoals reeds aangehaald heeft de stijlwissel gevolgen voor de synergie tussen tekst en beeld. Het karakter van de mentale ruimte die een kindlezer construeert tijdens het lezen van *Prinses Anna* (2010) zal verschillend zijn van zijn lezing van *Op zoek naar mij* (2013). *Prinses Anna* (2010) is een eerder conventioneel prentenboek waarvan het verhaal een klassieke opbouw bezit en chronologisch wordt verteld. Tekst en beeld werken samen om de gebeurtenissen in de illusoire wereld van de prinses te ontvouwen. De klemtoon ligt op de gebeurtenissen en emoties van de hoofdpersonen. De taakverdeling tussen tekst en prenten is conventioneel (Nodelman, 2006, p. 17): de tekst vertelt hoe de kindprotagonist de gebeurtenissen ervaart terwijl de prenten een vaak gedetailleerde representatie bieden van

1 Met uitzondering van de textuur in de derde spread (cf. 5.1.6.2) de achtste spread (cf. 5.1.14.1).

de locaties waarin de gebeurtenissen plaatsvinden vanuit het standpunt van een externe visuele focalisator (cf. 2.3.1.2). Hiervoor worden voornamelijk beeldelementen gebruikt met een mimetische functie. Figuratie, expressie, lijnvoering, kleur-gebruik of volume ondersteunen bijgevolg deze mimetische functie. Zo weet de lezer niet alleen door de tekst dat bijvoorbeeld de prinses bedroefd is maar kan dat ook aflezen aan haar gelaatsuitdrukking. De gedetailleerde weergave wordt niet alleen gebruikt om personages en objecten herkenbaar voor te stellen maar ook om komische accenten, onverwachte overeenkomsten, wisselende standpunten en visueel narratieve motieven te construeren. Deze constructies getuigen van de activiteit van de illustrator en zijn vergelijkbaar met het taalspel of de beeldspraak van de schrijver. Ze zijn niet bedoeld om de illusie van het verhaal te verstoren maar verlenen het een bepaalde sfeer.¹ De synergie tussen tekst en beeld wordt gedomineerd door redundante, uitbreidende en complementaire tekst-beeldrelaties. Dit komt in de leeswijzer van *Prinses Anna* (2010) tot uiting doordat er slecht vier maal een erg sterk tekst-beeldinteractie voorkomt. Zoals de leeswijzer aangeeft, wordt de mentale ruimte uitgebouwd op basis van een stelselmatige input van enerzijds de locaties, objecten en handelingen en anderzijds de emotionele reacties en verhoudingen tussen de hoofdpersonages. De kindlezer zal zijn beeldende competenties mimetisch aanwenden: de prenten bevestigen gekende betekenissen of breiden die uit met bijkomende betekenissen. De interpretatie van de beelden is cognitief gericht (cf. 5.3). Het prentenboek *Prinses Anna* spreekt de kindlezer hierdoor voornamelijk aan op zijn cognitieve en emotionele geletterdheid.

De mentale ruimte die de kindlezer construeert tijdens het lezen van *Op zoek naar mij* (2013) bevat eveneens gegevens die verwijzen naar locaties, handelingen en emotionele reacties. De tekst vertelt het verhaal op een conventionele manier bij monde van een alwetende verteller en ondersteunt op die manier de illusoire wereld van Kitoko. De prenten ondersteunen deze illusoire wereld echter alleen maar gedurende de begin- en eindsequens van het boek. Bovendien is de constructie van het verhaal complexer dan dat van *Prinses Anna* (2010). De droomsequens begint met een flashback en fungeert als raamvertelling voor een droom in een droom. De titel de cover en het titelblad van het boek zijn suggestief: ze vereisen dat de kindlezer reeds van bij de aanvang van het verhaal met meerdere betekenissen rekening houdt (cf. 5.5.1 & 5.5.2). De geleidelijke gedaanteverwisseling van Ayosha en de daaruit voortvloeiende onzekerheid over de identiteit en functie van deze figuur in het verhaal vereisen dat de lezer gedurende zijn lezing steeds meerdere interpretaties hanteert (cf. 5.5.4, 5.5.7, 5.5.12, 5.5.16, 5.5.18). Doordat er meermaals gebruik wordt gemaakt van een beeldelementen met een dubbelzinnige betekenis (cf. 5.5.6, 5.5.9, 5.5.12 en 5.5.14) wordt de lezer er zich van bewust dat een beeldelement niet noodzakelijk een vaste betekenis bezit. De synergie tussen tekst en beeld wordt gedomineerd door de contrapuntische tekst-beeldverhoudingen. Dit komt in de leeswijzer tot uiting doordat er zeven maal een erg sterke tekst-beeldinteractie voorkomt terwijl het aantal zwakkere tekst-beeldinteracties bijna gelijk is – zes ten opzichte van zeven – aan die in *Prinses Anna* (2010). Dit geeft aan dat de tekst-beeldinteractie op een hoger niveau gehandhaafd blijft. De thematische verbinding tussen Kitoko's zoektocht en die van de lezer maakt de lezer, mits begeleiding, bewust van het feit dat het boek zodanig geconstrueerd is dat hij zelf een zoektocht onderneemt. De kindlezer zal zijn beeldende competenties niet enkel inzetten om na te gaan wat de prenten betekenen maar ook hoe prenten betekenissen en emoties kunnen oproepen. De interpretatie van de beelden is esthetisch gericht (cf. 3.3.2.3). Het prentenboek *Op zoek naar mij* spreekt de kindlezer hierdoor voornamelijk aan op zijn beeldende geletterdheid.

— 5.4

DE RELATIE TUSSEN DE POSTMODERNE STIJLVERWIJZING EN DE BEELDENDE GELETTERDHEID VAN KINDLEZERS

Aangezien een kindlezer stijlverwijzingen naar de beeldende kunsten niet naar hun oorsprong kan terugvoeren rijst de vraag naar de functie van de stijlverwijzingen. Kinderen missen meestal de kunsthistorische kennis om een stijlverwijzing of een citaat in verband te brengen met een kunststijl of kunstenaar en zullen daarom eerder de picturale verschillen van zulke verwijzingen opmerken (Beckett, 2010, p. 95). Hierdoor nemen ze een esthetische kijkhouding aan en doen beroep op hun beeldende competentie. Maar illustratoren gebruiken de verwijzingen zelden om de lezer op zijn kunsthistorische kennis te testen. Vermeulen noteert in *Buiten de lijntjes gekleurd* (2006, p. 150) de beweegredenen die een aantal illustratoren aangeven om naar kunst te verwijzen. An Candaele baseert zich op de kevers van Jan Fabre om 'inertie en eenzaamheid' te kunnen uitdrukken in een illustratie (id., p. 150) terwijl Baeten gefascineerd is door het tegenlicht in de schilderijen van Henri de Braekeleer (1840-1888) en dat lichtspel daarom ook in haar eigen prenten gebruikt. Door naar *Déjeuner sur l'herbe* (1863) van Manet te verwijzen wil Browne de negatieve gevoelens uitdrukken van Katy, die de nieuwe, verleidelijke vriendin van haar vader als een rivale ervaart (Thiele, 2003, p. 55). De houding van de personages en de erotische geladenheid die uit het werk van Manet spreken zijn de belangrijkste motieven van Browne om naar dit werk te verwijzen, zoals ze ook de belangrijkste motieven van Manet waren om naar het werk van Rafaël te verwijzen. De lezer heeft de kunsthistorische achtergrond niet nodig om de sfeer en de spanning, die heerst tussen Katy, haar vader en zijn nieuwe vriendin, in de prent van Browne te ervaren. De kunsthistorische achtergrond verleent het beeld weliswaar een ruimere intervisuele en cultuurhistorische context maar wanneer de lezer enkel het kunsthistorisch of iconografisch herkennen van de verwijzing behoudt, mist hij de visueel-narratieve en emotionele waarde van de verwijzing. Maar de vraag naar de functie van de stijlverwijzingen geldt soms ook voor de volwassen lezer. De kans dat deze laatste de verwijzingen van bijvoorbeeld Klaas Verplancke naar het werk van Bosch in *Confidenties aan een ezelsoor* (2005) zal kunnen duiden is immers vrij klein. Dit geldt in mindere mate ook voor de citaten in *Vos en Haas op zoek naar koek* (2006) van Sylvia Vanden Heede (cf. 2.4.3). Marilyn Monroe's portret van Warhol en *Due donne tahitiane* van Gauguin behoren immers niet tot de meest gekende werken zoals *Mona Lisa* (1503-1506) da Vinci of *De Nachtwacht* (1642) van Rembrandt van Rijn (1606-1669).

Verwijzingen en citaten in prentenboeken worden doorgaans niet door de tekst vermeld of geduid zodat de lezer ze moet opmerken. In postmoderne prentenboeken wordt het verhaal vaak verteld door verschillende gelijkwaardige stemmen zodat er sprake is van polyfonie (Allan, 2012, p. 40). Op visueel vlak kan polyfonie ontstaan wanneer de verwijzing niet ingebed is in de stijl van de illustrator en een stijlbreuk veroorzaakt. De illustrator gebruikt in dit geval de verwijzing om een contrast te krijgen tussen zijn stijl en die van het werk of de kunststijl waarnaar hij verwijst. Hierdoor maakt de illustrator zich kenbaar als vertellende en focaliserende instantie. Hij laat de lezer ervaren dat er meerdere mogelijkheden zijn om een thema, handeling of object uit te beelden. De oplettende lezer kan de verwijzingen sneller opmerken door het contrast dat ze veroorzaken met bepaalde stijken – zoals de figuratie, het kleurcontrast of de lijnvoering – van de illustrator. Kindlezers zijn oplettende lezers omdat ze zich, door het ontbreken van kunsthistorische kennis, richten op de representatieve kenmerken van het beeld en daarom eerder dan volwassen lezers een beroep doen op hun beeldende geletterdheid.

Kindlezers hebben een tweevoudig voordeel wanneer prentenboeken stijlkenmerken van moderne en hedendaagse beeldende kunst bevatten. Het eerste voordeel is een gevolg van het feit dat moderne en hedendaagse kunst sterk



Fig. 197. Figuur met vogel (1948)



Fig. 198. Het laatste Avondmaal (1495-1498)

2 In dit werk verwijst Picasso trouwens naar *Las Meninas* (ca. 1656) van Diego Rodríguez Velázquez (1599-1660).

beïnvloed zijn door de kindertekening (Stokvis, 1992; Golomb, 2003; Kümmerling-Meibauer, 2013). Voor de Cobra-kunstenaars bijvoorbeeld, zijn de kindertekening en het kind-zijn, naast de volkskunst en primitieve kunst, de basis voor artistieke expressie en een spontane levensgevoel. Volgens Cobra-kunstenaar Appel tekenen en schilderen kinderen zoals ze denken (Wingen, 2001, p. 120). De werken van heel wat Cobra-kunstenaars waaronder Asger Jorn (1914-1973), Appel, Constant, Corneille, Lucebert (1924-1994) en Alchinsky vertonen gelijkenissen met de kindertekening (Stokvis, 2001). Een goed voorbeeld is het werk *Figuur met Vogel* (1948) (fig. 197) van Appel dat figuren toont, gelijkend op de figuren die kinderen tekenen wanneer ze vanaf vijf jaar de fase van de kopvoeters ontgroeien (cf. 3.4.2.2). Gardner (1980) beschrijft hoe in deze fase aan de primaire cirkelvorm van de kopvoeter een tweede en grotere vorm wordt toegevoegd die als lichaam fungeert. De primaire cirkelvorm krijgt vervolgens de functie van hoofd. De samengestelde vorm wordt gebruikt als basis om er elementen aan toe te voegen: armen met vingers, benen met tenen, oren, ogen en wenkbrauwen. De toegevoegde elementen zijn niet realistisch getekend en gepositioneerd. De ogen, de oren en de neus worden getekend als stippen of cirkels. De mond is een gebogen lijn en de ledematen worden voorgesteld als lange lijnen waaruit korte lijntjes ontspruiten die de vingers, voeten of de tenen voortellen. De figuren zijn getekend op een monochrome achtergrond (kinderen kleuren de achtergrond niet in) en kijken de toeschouwer frontaal aan (id., p. 64; Golomb, 2003, p. 20) en heldere en primaire kleuren krijgen de voorkeur (Gardner, 1980, p. 214). Zo kan men in *Figuur met Vogel* (1948) duidelijk de kopvoeter en de samengestelde vorm onderscheiden. Een derde figuur verwijst bovendien naar de mandala die kinderen tekenen, voorafgaand aan de fase van de kopvoeter (id., p. 43). De meestal primaire kleuren zijn overwegend helder, er is een monochrome achtergrond en de figuren kijken de toeschouwer frontaal aan. Wanneer kinderen werken bekijken van moderne kunstenaars die zich baseren op de kindertekening, zoals *Figuur met Vogel* (1948), ervaren ze een voor hen vertrouwde manier van visuele communicatie en expressie. Wanneer kinderen bijvoorbeeld *Het Laatste Avondmaal* (1495-1498) van Da Vinci (fig. 198) bekijken ervaren ze een geheel andere wijze van communicatie en expressie. Kinderen tot een jaar of twaalf maken doorgaans geen gebruik van lichtinval, volume of het perspectief om zich uit te drukken (Golomb, 2003). Bovendien veronderstelt dit werk dat de toeschouwer de verhalen kent die verband houden met Christus' laatste avondmaal.

Wanneer een illustrator in zijn prenten verwijst naar kunstwerken die beïnvloed zijn door de kindertekening, worden kindlezers via een omweg geconfronteerd met sommige aspecten van hun beeldtaal. Een voorbeeld hiervan is het prentenboek *De step van Lex* (2001) (fig. 199) van Erika Cotteleer. Er is een stijlverwantschap tussen de illustratie van de tweede spread en het schilderij *Las Meninas* (1957) van Picasso (fig. 200).² Vlakken worden gebruikt om voorgrond en achtergrond te onderscheiden. Het perspectief is verbrokkeld omdat een negatieve vorm (achtergrond) kan doorlopen in de voorgrond en dus een positieve vorm worden. Figuren en vormen zijn niet altijd afgelijnd en kunnen overgaan in een vlak (gezichten, handen, armen en kleding). Voorwerpen worden transparant; in het werk van Picasso zijn de vormen aan het plafond en de figuur rechts van de prinses transparant en in de prent van Cotteleer kan men zien wat er in de geschenkdozen zit. Bepaalde elementen worden gesuggereerd maar niet uitgewerkt: de ogen en oren ontbreken in sommige gezichten, terwijl handen en figuren vaak open contouren hebben.

Wanneer een illustrator verwijst naar kunstwerken die beïnvloed zijn door de beeldtaal van de kindertekening of rechtstreeks elementen van de kindertekening in zijn illustraties verwerkt, dan doet hij dat om de artistiek erg gewaardeerde kenmerken van de kinderlijke spontane expressie in zijn werk te hanteren. De beeldtaal van de illustrator wordt hierdoor toegankelijker voor kindlezers zonder de kinderlijke beeldtaal te imiteren. Er is uiteraard een significant verschil tussen de representatievormen die het kind hanteert en de beeldtaal van een illustrator. Deze laatste beschikt over een uitgebreider arsenaal aan schemata, technieken, materiaalkennis en expressievormen en plaatst die bovendien in een artistieke en kunsthistorische context. Dit is ook de reden waarom kunstenaars, zoals Paul Klee (1897 – 1940), een sterk onderscheid maken tussen hun werk en kindertekeningen



Fig. 199. ontleend aan De step van Lex (2001)



Fig. 200. Las Meninas (1957)

3 De term 'text' slaat zowel op de tekstuele als de visuele modus.

(Baumgartner, p. 15, 2012). De gesofisticeerde integratie van herkenbare aspecten door een illustrator spreekt kindlezers aan op hun beeldende geletterdheid. Deze werkwijze is vergelijkbaar met die van een schrijver die zich in het kind inleeft om bepaalde aspecten van het kinderlijke denken, voelen en handelen en in zijn tekst te integreren zonder dat het een letterlijke imitatie van het kinderlijke gedrag wordt.

Kinderen hebben een tweede voordeel vanwege de voortdurende evolutie in hun persoonlijke ontwikkeling (Lewis, 2001, p. 76) en hun visuele communicatie (Gardner, 1980, Colomb, 2003). Hierdoor zijn ze vatbaar voor ongekende visuele sensaties. Parsons en Blocker (1993) stellen dat kunstwerken fundamenteel menselijke vragen opwerpen. Dit wordt vooral duidelijk in een tijdperk van grote verandering, zoals het moderne en postmoderne tijdperk er zijn (cf. 2.3). De samenleving steunt tijdens zulke periodes op het werk van kunstenaars die door hun avantgardistische experimenten nieuwe inzichten aanbrengen en mensen leren omgaan met de ervaringen en emoties die de ontwikkelingen in de maatschappij met zich meebrengen (id. p. 3). Dit laatste is niet gestructureerd zoals het uitbouwen van een wetenschappelijk paradigma (id.) en kan een maatschappij behoorlijk op zijn kop zetten (Stokvis, 1979). Het duurt meestal een tijd vooraleer de avantgardistische vernieuwingen hun controversiële werking verliezen zodat ze tot in de brede lagen van een cultuur doordringen en gecanoniseerd worden (Parsons en Blocker, 1993, p. 50). De betekenissen van vernieuwend werk zijn omwille van hun experimenteel karakter diffuus en voor meerdere interpretaties vatbaar. Kinderen kunnen beter omgaan met ambiguïteit, meerduidigheid en experiment dan de meeste volwassenen (Allan, 2012, p. 29). Nikolajeva en Scott stellen in dit verband dat: 'Those less bound to the accepted conventions of decoding text are freer to respond to less traditional work' (2006, p. 261).³ Kinderen vertonen een weerstand ten opzichte van maatschappelijke conventies (Vloeberghs, 2005) en hebben doorgaans een beperkte notie van de canon. Ze beoordelen vernieuwend of avantgardistisch werk daarom minder op controversiële of van de canon afwijkende aspecten (Arizpe & Styles, 2003, p. 22).



Fig. 201. Ontleend aan Colomb, 2003, p. 30.



Fig. 202. Ontleend aan Colomb, 2003, p. 31.



Fig. 203. Ontleend aan Colomb, 2003, p. 27.

— 5.5 DE FUNCTIE VAN DE STIJLWISSEL IN OP ZOEK NAAR MIJ VOOR DE BEELDEND GELETTERDHEID VAN KINDLEZERS

De visuele communicatievorm van een prentenboek met een systematische stijlwissel is voor kinderen minder vreemd dan men op het eerste zicht zou veronderstellen. Jonge kinderen maken tekeningen en communiceren op een visuele manier. Hierbij doorlopen ze verschillende stadia die gerelateerd zijn aan hun intellectuele en motorische vaardigheden. Kinderen maken gebruik van schemata die tot verschillende stadia behoren omdat ze deze schemata toepassen in functie van wat ze willen uitdrukken (Golomb, 2003, p. 20). Zolang ze de behoefte niet ervaren om bijvoorbeeld een boom of een figuur op een complexere manier uit te werken gebruiken ze het verworven schema.

In figuur 201 kan men zien hoe een zesjarig meisje voor de representatie van de hond een ander schema gebruikt dan voor de personages. De personages zijn getekend op basis van de samengestelde vorm, een schema dat ontstaat wanneer kinderen de fase van de kopvoeters ontgroeien (cf. 4.8). Typisch aan de samengestelde vorm is de frontale positie van de personages (Golomb, 2003, p. 21). De kop van de hond vertoont de kenmerken van het schema van de samengestelde vorm maar het lijf niet. Dat is getekend met een contourlijn zodat er geen sprake is van een romp waaraan de ledematen worden toegevoegd. Het lijf is bovendien in profiel getekend en door de overlapping van de poten wordt diepte gesuggereerd.

In figuur 202 hanteert een zevenjarig meisje een schematische voorstelling voor de boom terwijl het haar en de laarsjes van het personage, de veertjes en het nest gedetailleerd worden uitgewerkt. In figuur 203 tekent een tienjarige jongen



Fig. 204. ⁴Ontleend aan Golomb, 2003, p. 83.

4 De boekenkast in de eerste spread toont boeken die gebruikt werden om de werken, waar de prenten naar verwijzen, te selecteren. Dit verschaft de lezer een aanwijzing maar geen duiding.

de bomen op een wijze die doet denken aan de schetsen van de impressionisten. Voor de boom links op de tekening gebruikt hij de lijnvoering van het potlood om zowel de structuur als de constructie van de boom te suggereren. Sommige takken zijn gedetailleerd weergegeven. Voor de boom rechts op de tekening gebruikt hij de textuur van het papier om het gebladerte te suggereren. De stam gaat op een vloeiende manier over in het gebladerte. De jongen gebruikt de textuur ook om de schaduw van het speeltuig weer te geven. Door het licht-donker contrast tussen de lijnvoering van de speeltuigen met de personages en de bomen ontstaat een atmosferisch perspectief dat de tekening een sterke ruimtelijke werking verleent, ondanks het feit dat de verhouding tussen de wip en de glijbaan dit eerder tegensprekt (de personages op de wip zijn nauwelijks kleiner dan de figuren op de glijbaan). De speeltuigen zijn echter schematisch voorgesteld net zoals de personages. Die zijn gebaseerd op het schema van de samengestelde vorm en uitgewerkt als stokmannetjes. Figuur 204 toont de tekening van een vijfjarig meisje. De personages zijn gebaseerd op de samengestelde vorm en zijn zodanig ingebed in een complex geheel van decoratieve beeldelementen dat ze amper te onderscheiden zijn. Deze decoratieve beeldelementen worden vaak erg belangrijk als alternatief voor de realistische representatie wanneer kinderen die niet onder de knie krijgen (id. p. 28).

De wijze waarop de meeste kindlezers tussen de leeftijd van vijf en tien jaar visueel communiceren is verwant met de visuele polyfonie en meerduidigheid van postmoderne prentenboeken. De confrontatie tussen verschillende stijlen is voor deze kindlezers vertrouwd omdat ze in hun tekenkundige en persoonlijke ontwikkeling voortdurend heen en weer gaan tussen verschillende fasen. Het zoeken naar gepaste vormen van expressie en het ontdekken van nieuwe mogelijkheden en technieken veroorzaken in hun visuele communicatie vaak onverwachte en dubbelzinnige expressies die ze op meer dan één manier kunnen gebruiken. Postmoderne prentenboeken zijn daarom 'ideally suited to the task of absorbing, reinterpreting and re-presenting the world to an audience for whom negotiating newness is a daily task' (Lewis, 2001, p. 137). Omdat kinderen verschillende representatievormen vermengen kan men aannemen dat een stijlwissel in een prentenboek voor hen niet zo vreemd is. De stijlwissel geeft blijk van de activiteit van de illustrator en toont dat hij op verscheidene manieren kan representeren. Hierdoor benadert de illustrator de hybride wijze waarmee kinderen visueel communiceren en biedt hij hen nieuwe mogelijkheden en uitdagingen aan. Bovendien hanteert de illustrator een vertrouwde communicatiemodus voor jonge kinderen die nog moeten leren lezen en schrijven, en kan hij hierdoor een bondgenoot worden van de kindlezer in zijn 'weerstand' tegen de tekstuele cultuur (Vloeberghs, 2000).

Het postmoderne prentenboek *Op zoek naar mij* gebruikt de stijlwissel als een specifieke vorm van stijlverwijzing. De prenten verwijzen naar schilderkunst, maar deze verwijzingen worden niet geduid⁴ en hebben geen kunsthistorisch gefundeerde rangschikking. De stijlwissels in *Op zoek naar mij* (2013) zijn, net zoals de stijlwissels die Clement in *Linus* (2007) toepast, ingegeven door de intentie om vanuit de gekozen stijl een hogere intensiteit in de visuele communicatie en een sterkere synergie tussen tekst en beeld te bekomen. Net zoals Clement er op een gegeven ogenblik voor kiest om *Linus* en *Boris* op een fotografisch gestileerde wijze te representeren en zo hun blik een intense expressiviteit te verlenen, heb ik er voor gekozen om de ontspanning, het samenzijn en de vrolijkheid van *Kitoko* en *Ayosha* na de storm vanuit de werken van *Renoir* te benaderen. De stijlwissel in *Op zoek naar mij* (2013) is daarom geen facultatieve uitbreiding van het verhaal maar maakt, net zoals de stijlwissels van Clement, integraal deel uit van het verhaal. De verwijzingen onderscheiden zich echter van die van Clement doordat ze zich telkens richten op de schilderkunst. De wisselende stijlen veroorzaken een visuele polyfonie die de lezer noodzaakt zich telkens te heroriënteren.

Uit de leeswijzer van *Op zoek naar mij* (2013) kan men afleiden dat de kindlezer drie maal op zijn beeldende competenties wordt aangesproken. Een eerste maal door de input van de droomsequens. Die heeft als gevolg dat de mentale ruimte die de kindlezer construeert elementen bevat die extern zijn aan het verhaal. Deze elementen ontstaan in eerste instantie doordat de kindlezer in elke prent opnieuw op zoek moet gaan naar de hoofdpersonages. De tekst concentreert zich immers enkel op de belevenissen van *Kitoko* en *Ayosha* en vermeldt of verklaart

de stijlwissel niet. Hierdoor wordt de lezer zich niet alleen bewust van de visuele motieven die de identificatie ondersteunen maar zal hij ook de overeenkomsten en verschillen tussen de prenten opmerken. Overeenkomsten en verschillen tussen de prenten van Kitoko's droomsequens zijn niet constant. De breuk tussen de stijl van de beginsequens en de droomsequens is erg groot, net zoals die tussen de vierde en de vijfde spread of de tiende en elfde spread. De lezer moet zeker bij zulke stijlbreuken de prenten nauwkeurig bekijken en met de vorige prenten vergelijken, de hoofdpersonages identificeren en de prenten in de context van de prentenreeks en, bij uitbreiding, het verhaal situeren. De kindlezer wordt een tweede maal op zijn visuele competenties aangesproken wanneer hij merkt dat de illustrator, door de consequente stijlwissel, dezelfde personages op meer dan één wijze representeert. Hierdoor wordt de lezer zich bewust van de sturende activiteit van de illustrator. De kindlezer wordt een derde maal op zijn visuele competenties aangesproken in prenten die naar abstracte of surrealistische kunst verwijzen. Die bevatten immers beeldelementen met een reflexieve functie die de iconische functie negeren of, zoals in de surrealistische werken, beeldelementen die de iconische functie ondervragen. De kindlezer ervaart door deze beeldelementen dat het beeld een fictieve constructie is.

De stijlwissels veroorzaken bovendien een vertrouwd en attractief spelelement. De kindlezer zal in de opeenvolgende prenten van Kitoko's droomsequens op zoek gaan naar de hoofdpersonages. De prenten functioneren op deze wijze als zoekplaten. Het spelelement heeft echter ook een esthetische dimensie. De Duitse filosoof Hans-Georg Gadamer (2010) volgt een in deze context interessante denkpijpe door het begrip 'spel' als communicatieve bestaansvoorwaarde van een kunstwerk te poneren. Een kunstwerk bestaat enkel als er een communicatie met de kijker tot stand komt. Deze communicatie heeft de kenmerken van een spel: de spelregels zijn een noodzakelijke verklaring voor het opzet van een spel, maar zijn nooit in staat het gespeelde spel te verklaren (Gadamer, 2010). De stijlwissel in *Op zoek naar mij* (2013) veronderstelt een onderzoekende en esthetische kijkhouding, benadert de hybride visuele communicatie van de kindlezer, daagt hem uit en doet dat door middel van een attractieve spelvorm.

Postmoderne prentenboeken die naar beeldende kunst verwijzen vervullen, meer nog dan hun conventionele tegenhangers, een didactisch-pedagogische functie omdat ze op een meer expliciete wijze fungeren als eerste kennismaking met beeldende kunstvormen (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 14). Het postmoderne prentenboek bevestigt hierdoor nogmaals zijn paradoxale en veelzijdige identiteit. Ondanks parodie, subversie en de weigering zich aan een genre, doel of doelgroep aan te passen, ondersteunt het postmoderne prentenboek de beeldende geletterdheid en de esthetische ontwikkeling zonder een verlies aan eigenzinnigheid. Dit is te wijten aan de combinatie van enerzijds een destabiliserende, ondergravende tendens en anderzijds een stabiliserende, socialiserende tendens. Deze combinatie creëert een spanningsveld waarbinnen de jeugdliteratuur zich sinds de Verlichting bevindt en die terug te voeren is op de contradicties tussen het kindbeeld van de Verlichting en de Romantiek (Vloeberghs, 2005, p. 390). Het postmoderne prentenboek combineert deze tegenstelling zonder dat er een keuze gemaakt hoeft te worden. Vloeberghs brengt deze notie in verband met het kindbeeld van Giorgio Agamben (id., p. 395). Die beschouwt het kind als een instantie die betekenissen transformeert en daarvoor spel en speelgoed gebruikt. Al spelend transformeert het kind zijn presubjectieve bestaan tot een subjectief bestaan, ontwikkelt het een historisch bewustzijn en treedt het binnen in de taal. De transformatie is nooit volledig maar vertoont resistente sporen van de oorspronkelijke zijnstoestand (id.). Die worden vaak door de aanwezigheid van het beeld geactiveerd (id., 2000). Het postmoderne prentenboek toont aan hoe belangrijk het is om creatief en constructief om te gaan met tegenstellingen: In feite versterkt het eigenzinnige karakter op een unieke wijze de didactisch-pedagogische functie omdat het postmoderne prentenboek de kindlezer geen schijnvoorsprong verleent maar hen aanspreekt op zijn werkelijk bestaande voorsprong inzake beeldende geletterdheid (Arizpe & Styles, 2003, p. 44). Dat prenten met stijlkenmerken ontleend aan de beeldende kunst belangrijk zijn voor de beeldende geletterdheid van kindlezers (en volwassen lezers) wordt treffend verwoord door Vermeulen (2006):

Het is inherent aan de functie van een illustratie dat ze zich door de toeschouwer laat vertellen en verhalen. De lezer wordt aangespoord tot persoonlijke interpretaties en beschouwingen. Het is wel zo dat het lezen van prenten je helpt om gevoel te ontwikkelen voor de opbouw en inhoud van beelden. Vaardigheid in het lezen van prenten kan kinderen en volwassenen helpen om hun drempelvrees te overwinnen en zich onder te dompelen in wat vele musea ons te bieden hebben. De ontdekking van een stukje Verplancke in Bosch of een handje Dendooven in Permeke kan de bereidheid om te zien en te ontdekken alleen maar aanwakken. Het lezen van prentenboeken maakt geen kunstkenner van je. Je kunt de leeservaring die je daarbij opdoet, niet zonder meer transporteren naar de interpretatie van een schilderij of beeldhouwwerk, maar het helpt je wel om van beelden en schilderijen te genieten. Gaandeweg wordt de nieuwsgierigheid misschien zodanig geprikkeld dat je de inhoud niet alleen op een persoonlijk niveau evalueert, maar die ook probeert te plaatsen binnen een algemenere kunsthistorische context. Hoe meer je weet, hoe meer je kunt genieten. Hoe langer je kijkt, hoe meer je ziet. (p. 158)

— 5.6 HET VERLIES VAN DE BEELDEND GELETTERDHEID TIJDENS DE GROEI NAAR VOLWASSENHEID

De bloeiperiode van de kinderlijke visuele expressie wordt door heel wat onderzoekers, waaronder Gardner (1980), Kohnstamm (1993) en Meykens & Gluckers (2000), gesitueerd tussen vijf en zeven jaar. De basis van de kinderlijke beeldende geletterdheid wordt gedurende deze periode spontaan gevormd. Naarmate kinderen de expressieve fase ontgroeien verzwakken de beeldende competenties invloed van het romantische kindbeeld. De nog aanwezige competenties worden onder invloed van het verlichte kindbeeld op de dominante talige en tekstuele communicatie gericht. Het romantische kindbeeld hemelt de expressieve kwaliteit van de kindertekening op zonder veel aandacht te schenken aan tekentechniek en materiaal. Wanneer kinderen vanaf acht jaar steeds realistischer trachten te tekenen wordt dit door heel wat opvoedkundigen, leerkrachten en kunsteducatieve medewerkers als een aparte en minderwaardige fase beschouwd (DiLeo, 1983; De Mul, 1990; Kohnstamm, 1993; Meykens & Gluckers, 2000). De zo gewaardeerde spontaneïteit, frisheid en ongeunsteldheid maken plaats voor een hardnekkige preoccupatie voor detail en een correcte, realistische weergave (Gardner, 1980, p. 148). Deze evolutie gaat in tegen het romantische kindbeeld. Men tracht daarom de realistische fase buiten spel te zetten door de expressieve fase zo lang mogelijk te verlengen of de realistische fase te verbieden (De Mul, 1990, p. 55). De combinatie van de invloeden van het romantische en het verlichte kindbeeld heeft tot gevolg dat kinderen niet begeleid worden in het exploreren en verfijnen van hun tekenactiviteit en hun beeldende geletterdheid gedurende de expressieve fase. Sturing, correctie en evaluatie worden beschouwd als belemmerende factoren die deze fase verarmen of verkorten. Veelal bevinden kinderen zich tijdens het tweede of derde jaar van hun lagere schoolloopbaan in de realistische fase. Het zou dan ook logisch zijn om deze kinderen de regels van het perspectief aan te bieden zodat ze zich verder kunnen ontplooien. Dit gaat eveneens in tegen het romantische kindbeeld dat instructie en het toepassen van regels als dodelijk voor spontaneïteit en ongeunsteldheid beschouwd. De meeste kinderen zullen zich, als bescherming tegen de telkens weer opduikende mislukkingen, tegen het einde van de lagere school beperken tot ingeoeffende sjablonen die ze zonder al te veel kans op mislukking kunnen uitvoeren. Dit foutloos kunnen (re)produceren sluit aan bij het verlichte kindbeeld: zij die snel en accuraat de juiste informatie kunnen verstrekken worden beloond. Op deze wijze worden kinderen twee maal aan hun lot overgelaten. Van kinderen ouder dan twaalf wordt bovendien niet meer verwacht dat ze expressieve beelden maken. Gedurende het secundair niet-artistiek onderwijs wordt er nauwelijks een beroep gedaan op de beeldende competenties zodat de meeste kinderen stoppen met tekenen. De dominantie van de didactiek op basis het verlichte kindbeeld in deze fase is nefast voor de beeldende geletterdheid. Dat sommige kinderen toch blijven

tekenen, een artistieke opleiding volgen en zich als kunstenaar waar kunnen maken wordt dan ook eerder gezien als het gevolg van een onstuitbaar talent (Gardner 1980) en niet als gevolg van stelselmatige oefening, studie en experiment.

Het verlichte kindbeeld, dat in de loop van de achttiende eeuw (cf. 3.1) ontstaat als gevolg van cultuurfilosofische opvattingen die de 'verbeterbaarheid en maakbaarheid van de mens' (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 30) voorop stellen leidt tot het oprichten van scholen die het kind tot een mondig en autonoom burger van de gemeenschap zullen vormen (id.). De verlichte opvattingen leiden ook tot het autonoom worden van de kunst in de 'moderne, dus burgerlijke en mercantiele zin' (Verminck, 2008, p. 8) waarbij schoonheid beschouwd wordt als de meest essentiële categorie van kunst. De eis dat kunst op een of andere manier met schoonheid te maken heeft, of moet hebben, blijft in de traditioneel-burgerlijke kunstopvatting gelden tot op heden (id.). De kunstenaar moet zijn technisch meesterschap, meer bepaald zijn kennis van perspectief, anatomie, kleurenleer en compositie, aanwenden om de schoonheid, die hij bij het aanschouwen of verbeelden van een tafereel ontwaart, vorm te geven. Dit verklaart waarom in een schoolse, en dus verlichte de esthetische opvoeding gelijkgesteld wordt met de detectie en appreciatie van het schone (cf. 3.5). Moderne en hedendaagse kunst gaan hier echter tegenin en laten het burgerlijke schoonheidsideaal over aan het alomtegenwoordige en banaal geworden niet-artistieke beeld: 'Schoonheid overal maar niet langer in de kunst' (Verminck, 2008, p. 8). Vanuit het verlichte standpunt is de afkeurende houding van heel wat oudere kinderen – kinderen die nauwelijks of niet meer tekenen – en volwassenen tegenover moderne en hedendaagse kunst niet zo vreemd.

De teloorgang van de beeldende geletterdheid staat in schril contrast met de waarde die er in de hedendaagse Westerse cultuur aan toegekend wordt. Beeldende geletterdheid wordt beschouwd als een belangrijke attitude omdat het verschillende denkwijzen stimuleert en die in relatie brengt met de sociale, subjectieve en affectieve aspecten van iemands persoonlijkheid (cf. 3.3.2.3). Er worden grote inspanningen geleverd om het museumbezoek te bevorderen, om door middel van overzichtstentoonstellingen en kunstenfestivals het grote publiek in contact te brengen met kunst en om kunsteducatie en artistieke vorming te ondersteunen. Hierbij speelt de promotie van moderne en hedendaagse kunst een belangrijke rol. De omgang met moderne en hedendaagse kunstvormen leert de mens beter omgaan met de complexiteit en de uitdagingen van de hedendaagse samenleving (Redfern, 1986; Parsons & Blocker, 1993). Ongekunsteldheid, directheid, experiment, toeval, eigenzinnigheid en subversie zijn belangrijke criteria om modern en hedendaags artistiek werk, zowel in een sociaal-culturele, een professioneel-artistieke als in een educatieve context, te beoordelen (Janson & Janson, 2004, p. 943; Verminck, 2008, p. 9; Dujardin, 2014, p. 9; Mad-Faculty Studiegids 2013-2014, Masterproject Illustratieve Vormgeving, Omschrijving Eindcompetenties). Heel wat van deze criteria zijn terug te voeren naar de kenmerken van de kindertekening. Die heeft immers een beduidende invloed uitgeoefend op het discours van de hedendaagse kunst. Tot aan het begin van de twintigste eeuw is er in de Westerse kunstwereld nauwelijks belangstelling voor de kindertekening. Het is deel van het onbeduidende kinderspel en bezit geen artistieke waarde (Gardner, 1980, p. 8; Golomb, 2003, p. 10). Eind negentiende eeuw groeit in artistieke kringen echter een bijzondere belangstelling voor de verbeelding van het kind. Golomb (2003) beschrijft dat niet enkel opvoedkundigen maar ook romantische kunstenaars en dichters de opvattingen van Rousseau overnemen. In hun teksten stellen zij de kindertijd voor als een periode van 'creative inspiration, rich in imagination, with an unspoiled perception of truth and beauty' (id., p. 119). Deze kunstenaars hadden nog geen oog voor wat reële kinderen vertellen of tekenen (Golomb, 2003, p. 10). Dit verandert in 1897 wanneer de Oostenrijkse opvoedkundige en kunstenaar Franz Cizek de eerste artistieke ateliers voor kinderen inricht. Steeds meer kunstenaars waaronder Kandinsky, Klee en Picasso gaan zich interesseren voor de creatieve uitingen van het kind. Zij zijn de eerste kunstenaars die de beeldtaal van de kindertekening direct in hun werk integreren (id., p. 120). Cobra neemt deze opvattingen over en radicaliseert ze. Voor de Cobra-kunstenaars zijn de kindertekening en het kind-zijn, naast de volkskunst en primitieve kunst, de basis voor artistieke expressie en een spontaan levensgevoel. Volgens Appel tekenen en schilderen kinderen zoals ze denken (Wingen, 2001, p. 120). Kinderen tonen een grote nieuwsgierigheid

en gevoeligheid in het interpreteren, produceren van en communiceren over beelden. De beeldende competenties van kinderen laat toe dat ze met interesse en enthousiasme naar kunst kijken zonder een onderscheid te maken tussen de klassieke, moderne en hedendaagse kunst.

Het is verbazend om vast te stellen dat men dit bij kinderen aanwezige potentieel door een gebrek aan begeleiding en interesse laat uitdoven om het nadien weer aan te wakkeren door aan de intussen adolescent of volwassenen geworden kinderen uit te leggen waarom beeldende kunst, en in het bijzonder hedendaagse en moderne kunst, waardevol is. Door het aanwezige potentieel reeds bij het jonge kind te ondersteunen en te verfijnen hoeft er zich naar mijn mening geen dramatische terugval in de beeldende geletterdheid voor te doen. Het hedendaagse artistieke prentenboek kan in het ondersteunen en verdiepen een belangrijke rol spelen omdat het zowel de kindlezers als de volwassen lezers op hun beeldende competenties aanspreekt.

— 5.7

HET PROJECT 'DE ZEVENSPRONG GOES MAD': EEN KLEINSCHALIGE EXCURSIE

In het voorjaar van 2014 kreeg ik de kans om een kleinschalig project uit te voeren om na te gaan hoe het prentenboek *Op zoek naar mij* gerelateerd kan worden aan de beeldende competenties van kindlezers. Het project met de naam 'Zevensprong goes Mad' werd uitgevoerd met de leerlingen van de tweedegraadsklas van de Freinetschool De Zevensprong te Leuven. Het onderwijs in deze school richt zich naar de methode van de Franse onderwijzer Célestin Freinet (1896-1966). Die bestaat erin dat de leerkracht voor het aanbrengen van de leerstof vertrekt van de leefwereld van het kind en niet vanuit het veronderstelde of gewenste cognitieve niveau. De leerstof wordt zo veel mogelijk gekoppeld aan wat er in de klas 'leeft'. Dit resulteert in projectmatig groepswerk, presentaties en een voorkeur voor individueel gerichte ondersteuning. De kinderen van de klas zijn tussen acht en tien jaar oud. Het project ving aan op 10 maart en eindigde met een tentoonstelling van het werk van de leerlingen op 4 april 2014. Het project werd ingeleid door de leerkracht en begeleid door twee collega's Illustratieve Vormgeving van de Media, Arts and Design Faculty (Mad-Faculty), twee stage-studenten Illustratieve Vormgeving en mijzelf. Het project kreeg de steun van Canon Cultuurcel van het Vlaamse Ministerie van Onderwijs.

Het prentenboek *Op zoek naar mij* bleek aan te sluiten bij het jaarthema van de klas: 'gevoelens'. Op basis van dit thema werden de opdrachten bepaald en een schema met vier fasen opgesteld. De eerste fase was de introductie van het prentenboek door de leerkracht. Het prentenboek werd voorgelezen en uitgebreid van commentaar voorzien door de leerlingen. Uit de video-opname blijkt dat de stijlwissel voor de kinderen aantrekkelijk is en een stimulans om nauwkeuriger te kijken en de kenmerken van de prenten te vergelijken. De leerlingen hebben nauwelijks moeite om de hoofdpersonages te identificeren en besteden veel aandacht aan de expressie en mogelijke betekenissen van de prenten. Uit de opname blijkt ook dat de opmerking van Redfern in verband met het suggestieve taalgebruik (cf. 3.5) belangrijk is voor de kinderen om ervaringen met elkaar te delen. Het gebruik van suggestieve termen wijst erop dat ze het werk – zowel in detail als het geheel – vanuit verschillende invalshoeken benaderen en trachten te beschrijven wat ze daarbij ervaren. Op deze manier verfijnen ze hun beeldende competenties. Zo ontstond er een geanimeerd gesprek over de prent die naar het werk van Bacon verwijst (cf. 144). De figuur van de hulpverlener werd als een 'metaalachtige' man beschreven. De man gaf de prent het karakter van metaal: koud en hard.

In de tweede fase werden de leerlingen begeleid bij een bezoek aan museum M. In kleine groepjes bespraken ze een werk van Van der Weyden, Constant Meunier (1831-1905) en Vanaise. Er werd geen kunsthistorische duiding gegeven; de werken werden besproken op hun expressieve, picturale en compositorische kwaliteiten:



Fig. 205. De mijnwerker (n.g.)



Fig. 206



Fig. 207



Fig. 208



Fig. 209

5 Gewoonlijk wordt in deze school een tekenactiviteit op maximum een uur afgerond.

kleur, verhouding, expressie, setting en betekenis. Om deze begrippen aan te brengen werden de werken vergeleken met prints waarvan de kleur, expressie, verhouding, setting of betekenis digitaal gemanipuleerd werden. Figuur 205 toont het originele schilderij *De mijnuitgang* (niet gedateerd) van Meunier. De figuren 206, 207, 208 en 209 tonen de manipulaties op het vlak van respectievelijk grootte en verhouding, expressie en kleur, leesrichting en compositie (vlakverdeling).

Uit de notities van de stage-student blijkt dat de leerlingen vrij snel de begrippen kleur, verhouding, expressie, setting en betekenis konden toepassen op de werken van Van der Weyden en Vanaise. Uit de notities blijkt eveneens dat de thema van de ondergeschikte positie van de zwarte jongen van het werk van Vanaise (fig. 129) door de kinderen slechts met moeite gerelateerd werd aan het gevoel van minderwaardigheid van Kitotko in het prentenboek *Op zoek naar mij* (2013).

De derde fase bestond er in de kinderen een gevoel te laten kiezen met de bijkomende voorwaarde dat ze hetzelfde gevoel op twee verschillende manieren moesten uitwerken. De leerkracht besprak de keuze van de gevoelens. Door uit te leggen dat er verschillende vormen van eenzelfde gevoel bestaan hielp ze de kinderen het door hun gekozen gevoel beter af te bakenen. De kinderen kregen informatie over de expressieve kracht van vormen en lijnen: hoekige en puntige vormen versus ronde en glooiende vormen, langzaam getekende lijnen versus snelle nerveuze lijnen. Ook de expressieve werking van kleurcontrasten (harde complementaire contrasten versus zachte kleur-tegen-kleur contrast en het licht-donker contrast) werd besproken. Vervolgens werd het ontwerpproces toegelicht: eerst schetsen maken om na te gaan op welke manier het gekozen gevoel het best uitgedrukt kon worden. Uit de notities van de stage-student blijkt dat de meeste kinderen automatisch een situatie trachtten uit te beelden waarin een personage hun gevoel vertolkt. Het werken met schetsen was hen vreemd maar bleek een positieve invloed te hebben. De kinderen werden zich meer bewust van de expressieve waarde van grootte, positie, kleur, vorm en gelaatsuitdrukking. De schetsen werden besproken en geselecteerd om de eerste definitieve versie van het gekozen gevoel uit te werken.

Tot op dit moment werd er enkel met potlood en kleurpotlood gewerkt. Voor de definitieve uitwerking mochten de kinderen uit verschillende teken- en schildermaterialen kiezen en mochten ze ook het formaat van hun werk zelf bepalen. Ze kregen hierbij aansluitend informatie over de kenmerken en werkwijzen van de technieken zoals het effect van natte verf op vetkrijt, de noodzaak om een borstel uit te wassen of een verlaag te laten drogen. Vervolgens werd de eerste definitieve versie uitgewerkt. Uit de notities van de stage-student blijkt dat de kinderen de schetsen vlot als referentiemateriaal gebruikten en dat ze genoten van de langere werktijd die ze mochten spenderen.⁵

De tweede versie werd door eenzelfde werkwijze begeleid, maar door de voorwaarde dat het gevoel in een andere stijl moest worden uitgewerkt werden de kinderen er nu toe aangezet te experimenteren met vormen, kleuren en technieken. Voor heel wat kinderen betekende het loslaten van het uitbeelden van een situatie een moeilijke stap. Uit de notities van de stage-student blijkt dat, nadat de kinderen hun koudwatervrees voor het experiment overwonnen hadden, er tijdens deze fase meer schetsen gemaakt werden en dat ze beter nadachten over de manier waarop ze hun gevoel konden uitdrukken. De intense en boeiende sessie leverde geheel andere beelden op dan de eerste sessie maar had wel als gevolg dat een aantal kinderen minder gemotiveerd waren om een tweede definitieve versie uit te werken. De beste werken bleken vaak de schetsen te zijn.

De werken die op basis van de schetsen uit de tweede fase ontstaan vertonen vaak een groot verschil qua beeldtaal en intensiteit. Figuur 210 toont het eerste definitieve werk van een negenjarig meisje en drukt het gevoel 'boos' uit. Zij werkte, uitzonderlijk genoeg, vanaf het begin niet figuratief en trachtte haar gevoel door vorm en kleurcontrast uit te drukken. Het werk heeft een klassiek A4-formaat. Figuur 211 toont haar tweede definitieve versie. Dit werk ontstond tijdens een experimentele sessie waarbij het meisje meerdere vellen papier met verf had bewerkt en op een groter vel papier had gelegd. Daar over heen werd een tweede vel papier



Fig. 210



Fig. 211

6 Het is volgens mij belangrijk dat kinderen ook dit aspect van het artistieke proces ervaren. Kunstwerken worden gemaakt om ze tentoon te stellen zodat ze besproken en geëvalueerd kunnen worden.

gelegd waarop ze is gaan stampvoeten zodat een afdruk ontstond. Door de vellen uit elkaar te halen scheurden gedroogde stukken. Het werk straalt een agressieve dynamiek uit die intensiever is dan haar eerste versie: ze heeft haar tekening letterlijk vertrappeld. Ze was bijzonder opgetogen (en opgelucht) door het resultaat. Dit werk is groter (ongeveer 50 cm breed en 65 cm hoog) dan het eerste.

De vierde fase bestond er in dat de werken en een selectie van de schetsen werden tentoongesteld en dat er een catalogus werd gedrukt.⁶ Het tempo van het gehele project lag erg hoog: de schetsen en definitieve werken werden gedurende vier sessies van vier uur gemaakt. Het project liet zijn sporen na maar, zoals steeds, werden de resultaten niet opgevolgd of ondersteund. De leerkracht gaf wel te kennen dat er gedurende een viertal weken erg veel getekend werd in de klas.

Ondanks de korte tijdsduur van het project blijkt dat de kinderen, niet gehinderd door de verschillen qua thematiek en stijl van de besproken schilderijen, de aangebrachte begrippen kleur, verhouding, expressie, setting en betekenis vrij snel kunnen toepassen. Dit wijst op de aanwezigheid van beeldende competenties, ook al zijn deze kinderen de expressieve fase al ontgroeit. De aanwezigheid van beeldende competenties blijkt ook uit het feit dat de stijlwissels in *Op zoek naar mij* (2013) hen niet van de wijs brachten maar hen eerder intrigeerden. De vraag om eenzelfde gevoel op twee verschillende manieren uit te werken, waarbij door de begeleiders op de analogie met de stijlwissel in *Op zoek naar mij* werd gewezen, werd enthousiast beantwoord wanneer de middelen en de tijd wordt geboden om vrij en zonder angst voor 'mislukkingen' te experimenteren. Dat een aantal kinderen niet meer zo sterk gemotiveerd was om een tweede definitieve versie te maken wijst volgens mij op het belang van het experiment ook al is het kind, afgaande op de leeftijd, de expressieve fase reeds voorbij. Het onverwachte resultaat en de er bij horende onverwachte sensaties kunnen een sterke impuls betekenen voor de beeldende competenties. Uit de excursie blijkt dat *Op zoek naar mij* (2013) gerelateerd kan worden aan de beeldende geletterdheid van kindlezers en dat kinderen, wanneer ze begeleid worden door artistiek geschoolde mensen, blijk geven van een niet te onderschatten kracht en soepelheid van hun beeldende competenties.

— 6

CONCLUSIE EN DISCUSSIE

7 Dit wordt in gesprekken tussen illustratoren vaak aangeduid als een 'boodschappenlijstje'. De illustrator stelt op basis van de tekst een lijstje op van de items die hij in zijn illustratie wil verwerken.

Tot aan het begin van de twintigste eeuw is er in de Westerse kunstwereld nauwelijks belangstelling voor de kindertekening. Het is deel van het onbeduidende kinderspel en bezit geen artistieke waarde (Gardner, 1980, p. 8; Golomb, 2003, p. 10). Eind negentiende eeuw groeit in artistieke kringen echter een bijzondere belangstelling voor de verbeelding van het kind. Golomb (2003) beschrijft dat niet enkel opvoedkundigen maar ook romantische kunstenaars en dichters de opvattingen van Rousseau overnemen. In hun teksten stellen zij de kindertijd voor als een periode van 'creative inspiration, rich in imagination, with an unspoiled perception of truth and beauty' (id., p. 119). Deze kunstenaars hadden nog geen oog voor wat reële kinderen vertellen of tekenen (Golomb, 2003, p. 10). Dit verandert in 1897 wanneer de Oostenrijkse opvoedkundige en kunstenaar Franz Cizek de eerste artistieke ateliers voor kinderen inricht. Steeds meer kunstenaars waaronder Kandinsky, Klee en Picasso gaan zich interesseren voor de creatieve uitingen van het kind. Zij zijn de eerste kunstenaars die de beeldtaal van de kindertekening direct in hun werk integreren (id., p. 120). Cobra neemt deze opvattingen over en radicaliseert ze. Ongekunsteldheid, directheid, experiment, toeval, eigenzinnigheid en subversie zijn belangrijke criteria om modern en hedendaags artistiek werk, zowel in een professioneel-artistieke als in een educatieve context, te beoordelen (Janson & Janson, 2004, p. 943; Verminck, 2008, p. 9; Dujardin, 2014, p. 9, Mad-Faculty, Studiegids 2013-2014, Masterproject Illustratieve Vormgeving, Omschrijving Eindcompetenties).

Dus als deze kenmerken zo belangrijk zijn voor de kunstbeschouwing, appreciatie van kunst waarom worden die dan niet gestimuleerd, one-derhouden bij de kinderen die ze nog actief toepassen, bezitten in hun visuele communicatie, neen wordt eerder afgebouwd!

Het prentenboekenggenre vormt een 'bijzonder rijk en tevens complex literair systeem' (Van der Pol, 2010, p. 217) dat door het unieke samenspel tussen tekst en beeld een grote diversiteit aan thema's en stijlen toont. Tijdens het lezen beweegt de lezer zich heen en weer tussen de tekst en de prenten waarbij hij de prent vanuit de tekst interpreteert en omgekeerd. Prent en tekst krijgen hierdoor betekenissen en connotaties die ze zonder respectievelijk tekst of prent niet bezitten. Het samenspel tussen tekst en beeld in een prentenboek kan daarom begrepen worden als een synergie en voorgesteld worden door interpretatiedriehoeken. Tekst en prenten communiceren op een andere manier. Het tekstuele en visuele communicatiesysteem zijn verschillend maar vertonen gelijkenissen. Deze interactie vertoont ankerpunten: tekst en beeld haken op een specifiek punt op elkaar in. Deze ankerpunten worden beschouwd als elementen van het tekst-beeldraakvlak. Omdat de tekst-beeldinteractie kenmerkend is voor het prentenboek hebben heel wat onderzoekers zich hierover gebogen. Nikolajeva en Scott (2006) slagen er in om de tekst-beeldinteractie te beschrijven op basis van een stijgende onafhankelijkheid tussen tekst en beeld. Op basis van vergelijkend literatuuronderzoek en mijn eigen artistieke praktijk blijkt het opportuun om de term *symmetrische* tekst-beeldrelatie te vervangen door de term *redundante* tekst-beeldrelatie. De categorie van de *contradictorische* tekst-beeldrelatie wordt niet weerhouden: de lezer zal de informatie van de tekst steeds in verband brengen met de prent zodat er een contrapuntische tekst-beeldrelatie ontstaat. De verschillende tekst-beeldrelaties zijn een indicatie voor de inspanning die de lezer moet leveren om de informatie van de tekst met die van het beeld te verbinden. Bij een redundante tekst-beeldrelatie krijgt de lezer grosso modo te zien wat hij gelezen heeft. Bij een uitbreidende tekst-beeldrelatie verschafft de tekst of het beeld bijkomende informatie en connotaties. Voor de analyses van *Prinses Anna* en *Op zoek naar mij* blijkt het noodzakelijk om een onderscheid te maken tussen een uitbreiding van de betekenissen en connotaties door de tekst of door de prent. Een prentenboekenpagina kan meerdere

en verschillende tekst-beeldrelaties vertonen. Door de tekst-beeldrelaties te verbinden met de verhaalcategorieën personage, setting, tijd & handeling, vertelperspectief, modaliteit en intertekstualiteit, ontleend aan de studie van Nikolajeva en Scott (2006), kan het complexe weefsel van de tekst-beeldinteracties adequaat beschreven worden. Deze onderverdeling laat ook toe om in de analyses concreet het onderscheid aan te duiden tussen de dominante tekst-beeldrelaties van een conventioneel en die van een postmodern prentenboek. Naarmate de complementaire en contrapuntische tekst-beeldrelaties toenemen stijgt de tekst-beelddynamiek van een pagina. De tekst-beelddynamiek bepaalt samen met de spanningsboog van het verhaal het ritme van een prentenboek. Een prentenboek met uitsluitend redundante tekst-beeldverhoudingen is qua dynamiek even saai als een boek met uitsluitend complementaire verhoudingen: de lezer wordt niet verrast.

De lezer beweegt zich niet alleen heen en weer tussen de tekst en de prent van een spread maar ook tussen de opeenvolgende scènes van het verhaal. De betekenissen en connotaties van de laatst gelezen pagina worden in verband gebracht met die van de vorige pagina's. Hierdoor zal de lezer reeds geformuleerde betekenissen en vermoedens bevestigd zien of zal hij ze moeten bijstellen, als een alternatief hanteren of verwerpen. Tijdens het lezen van een prentenboek construeert de lezer een netwerk van betekenissen, vermoedens, connotaties die sterk verbonden zijn met zijn persoonlijke interesses, competenties en ervaringen. Deze constructie, de mentale ruimte genoemd, is te beschouwen als het resultaat van de hermeneutische impuls om te weten en te begrijpen, de persoonlijke impuls om het verhaal te verbinden met persoonlijke levenservaringen en de esthetische impuls die de creatieve vermogens inzet om een individuele versie van het verhaal te construeren (Wolfenbarger & Sipe, 2007, p. 273). De interactie tussen woord en beeld vormt de basis om de relatie tussen prentenboeken en de ontwikkeling van de beeldende geletterdheid van kinderen na te gaan. Het theoretisch kader waarbinnen deze relatie beschreven wordt, blijkt lacunes en contradicties te vertonen.

Het onderzoek naar het prentenboek vertoont een talige dominantie. Deze dominantie ontstaat enerzijds door wetenschappelijke en literatuurtheoretische uitgangspunten en anderzijds door de cultuurhistorisch bepaalde status van het beeld. De semiotische theorieën van Barthes en Peirce worden vaak als uitgangspunt genomen worden om het verschil tussen de tekstuele en visuele communicatie van het prentenboek te verklaren. Dit leidt, ondanks het voorbehoud van Barthes ten aanzien van artistieke beelden, tot de opvatting dat een prent een verzameling is van iconische tekens met een mimetische, symbolische of indexicale functie. Deze opvatting kan de cognitief gerichte communicatie van de prenten verklaren maar schiet te kort om de narratieve en esthetische aspecten te beschrijven. Nochtans wijzen de meeste onderzoekers op de bijzondere esthetische waarde van het prentenboek en wordt de term *esthetisch* of *artistiek* gebruikt om een onderscheid te maken met het triviale en commerciële prentenboek. De combinatie van de inzichten van Kress en Van Leewen (2006) met de opvattingen van Vanbergen (1986) en Heidegger (2009) laat toe om deze aspecten in de communicatie van de prenten te duiden. Op basis van mijn artistieke en onderwijspraktijk wordt een begrippenapparaat geïntroduceerd dat niet alleen toelaat de overdracht van betekenissen en connotaties van de prenten te beschrijven maar ook de narratieve, emotionele en artistieke overdacht. De status van het beeld wordt in de westerse cultuur nog steeds afgemeten aan het vermogen om betrouwbare informatie over te brengen. Het beeld bezit hierdoor een lagere status dan die van het woord. Deze minderwaardige status heeft ook zijn invloed op de perceptie en het gebruik van het prentenboek.

De beeldende en esthetische competenties van kinderen worden vaak beschreven vanuit de stadia van Parsons (1987). Hieruit blijkt dat kinderen een beperkt vermogen bezitten om de artistieke en esthetische kwaliteiten van een beeld te vatten. Deze bevindingen contrasteren met die van het onderzoek naar de ontwikkeling en de betekenis van de kindertekening, en dit zowel op wetenschappelijk als op kunsthistorisch vlak, en met die van kunsteducatie voor kinderen. Kinderen blijken goede observatoren te zijn die op een onbevangen, genuanceerde en betrokken wijze naar kunstwerken kunnen kijken. Kinderen blijken zich ook goed bewust te zijn van de manier waarop ze visueel communiceren. Op basis hiervan blijkt dat kinderen over een grotere beeldende geletterdheid beschikken, en over een grote

potentie om die verder te ontwikkelen, dan algemeen wordt aangenomen. Dit strookt met de vaststelling dat kinderen over een grotere literaire geletterdheid blijken te beschikken dan aanvankelijk gedacht.

Heel wat onderzoekers wijzen erop dat de prentenboeken een esthetische respons vragen die steunt op de interactie tussen tekst en beeld. Deze interactie moet de kindlezer aanspreken op zijn niveau om een respons uit te lokken. De kindlezer is een lezer die, in vergelijking met een volwassene lezer, minder ervaring en kennis heeft. Het prentenboek gebruikt het kortverhaal en de prentenreeks om het kind op zijn niveau te benaderen. Ondanks de eenvoud van de verhaalvorm en visuele vorm kan er door de interactie van beide vormen een rijk en complex systeem ontstaan. Er is in dit opzicht een verschil waar te nemen tussen het hedendaagse conventionele en het postmoderne prentenboek. Postmoderne prentenboeken bezitten een complexere verhaalstructuur en combineren die met complexere prenten. De hogere complexiteit van de prenten wordt vaak veroorzaakt door stijlverwijzingen naar de beeldende kunsten. Stijlverwijzingen naar hedendaagse kunst hebben bovendien vaak tot gevolg dat de prenten de conventies van de artistieke beeldtaal ondervragen of de beeldtaal van de kindertekening hanteren. Ondanks de complexe structuur kan een prentenboek een intense aantrekkingskracht uitoefenen op de kindlezer en een grote invloed hebben op alle geldingen van zijn persoonlijkheid. De mentale ruimte die een kindlezer construeert tijdens het lezen van een prentenboek is anders dan dat van een volwassen lezer maar daarom niet minder intens en persoonlijk en bevat eveneens een esthetische aspect. De wijze waarop in het huidige onderzoek het esthetisch aspect van het beeld wordt beschreven blijkt ontoereikend. Het uitgangspunt dat een illustrator prenten maakt waarin hij op kunstige wijze iconische tekens organiseert waaraan de lezer, op aanwijzen van de tekst, de letterlijke of symbolische betekenissen onttrekt, kan de esthetische capaciteit van een beeld niet verklaren. Dit esthetische aspect wordt beschreven als het besef dat de plastische kwaliteiten van het beeld een beklijvend, vernieuwend en subjectief inzicht verschaffen. Het opstellen van een consistent begrippenapparaat dat gebaseerd is op mijn artistieke ontwerp-praktijk, onderwijs- en onderzoekspraktijk tracht het hierboven beschreven tekort op te vangen.

Het begrippenapparaat is een onderdeel van het instrument dat gebruikt wordt om prentenboeken op een diepgaande wijze te analyseren als artistieke objecten. De analyses vertrekken vanuit de voor het prentenboek kenmerkende tekst-beeldinteractie en concentreren zich vervolgens op de visuele aspecten van het prentenboek. De uitgebreide analyses veronderstellen echter een gespecialiseerde lezer. Om het verband tussen het prentenboek en de ontwikkeling van de beeldende geletterdheid bij kinderen te beschrijven blijkt het opstellen van een leeswijzer geschikter instrument. De leeswijzer richt zich tot de kindlezer en heeft tot doel om het kind zo lang mogelijk binnen de ruimte van het verhaal te houden zodat het de ruimte krijgt om 'zijn spel met vorm en betekenissen voluit te kunnen spelen' (Van der Pol, 2010, p. 212). De leeswijzer creëert de mogelijkheid om met een kindlezer op een intensieve manier de tekst-beeldrelatie, voorstellingswijze, narratieve en artistieke kenmerken van een prentenboek te bespreken geeft zo indirect hun invloed weer op de beeldende geletterdheid van de kindlezer.

Prentenboeken bevorderen de beeldende geletterdheid van de kindlezer omdat ze, wanneer hen er op gewezen wordt, zich bewust worden van de invloed die de prenten uitoefenen op hun interpretatie van het verhaal. Daarbij heeft de kindlezer het voordeel dat hij meestal zelf nog visueel communiceert zodat hij erg gevoelig is voor de visuele kwaliteiten van de prenten. Een conventioneel prentenboek zal eerder de mimetisch gerichte beeldende competenties bevorderen terwijl een postmodern prentenboek eerder de diëgetisch gerichte beeldende competenties zal bevorderen. De stijlwissel dient zich aan als een bijzondere vorm die de beeldende geletterdheid bevordert doordat het de kindlezer een metafictioneel standpunt laat innemen. Dit geeft aanleiding tot een intensief bekijken een vergelijken van de manier waarop de illustrator de artistieke kenmerken van de prenten manipuleert om een specifieke bijdrage aan het verhaal van het prentenboek te leveren. De stijlwissel blijkt bovendien aan te sluiten bij de visuele communicatiewijze van de kindlezer.

8 Het feit dat voor er voor de afbeeldingen in medische handboeken de voorkeur wordt gegeven aan illustraties boven foto's is daar een goed voorbeeld van.

9 Niet toevallig zijn het steevast didactische teksten waarvan de auteur de illustratie in de letterlijke zin van het woord opvat: als decoratieve verluchting van de tekst.

Dit onderzoek ontstond uit wrevel: de manier waarop prentenboeken besproken en gebruikt werden leek mij vaak ondoeltreffend en bijwijlen zelfs denigrerend. Bovendien kon ik tijdens lezingen en workshops meermaals ervaren dat sommige reacties van kinderen niet naar waarde werden geschat of gewoonweg genegeerd werden. Deze wrevel zag ik ook bij heel wat collega-illustratoren opduiken. Sinds de jaren 1990 worden er in Vlaanderen prentenboeken gemaakt die door heel wat uitgeverijen, recensenten, boekhandelaren en leerkrachten als te moeilijk voor het kind worden bestempeld. Er wordt door hun steeds gewezen op het feit dat de lezers het verhaal moeten kunnen volgen en dat ze moeten kunnen zien wat de prent voorstelt. Hun uitspraken staan in schril contrast met de opvattingen die gehanteerd worden door bijvoorbeeld de verslagen van de jury voor de uitreiking van de Boekenpauze of de opvattingen van Stichting Lezen voorzitter Mayo De Saedeleer. Die leggen de klemtoon op het feit dat de eigenzinnige verbeelding van de illustrator een meerwaarde creëert die de kindlezer uitdaagt en fascineert. Meer nog: de prenten van eigenzinnige illustratoren zijn kunstwerken. Ze dragen bovendien bij tot de esthetische ontwikkeling en brengen de kindlezer op onopvallende wijze in contact met beeldende kunst.

Uit eigen ervaring weet ik dat prenten niet alleen maar iets voorstellen, ook al werkt een illustrator die op een fotorealistische manier uit. De illustrator bepaalt wat de lezer te zien krijgt en, ook voor een fotorealistische representatie, hoe die dat te zien krijgt: de illustrator bepaalt het licht-donkercontrast, de kleurcontrasten, de kwaliteit van de kleuren, de scherpte van sommige details, het standpunt van de kijker, de compositie enzovoort.⁸ Bovendien is het voor een illustrator erg moeilijk om een aantrekkelijke illustratie te maken wanneer blijkt dat de bijbehorende tekst heel wat visuele kenmerken beschrijft en de illustrator weinig keuze laat: of gedwee volgen of ostentatief in het verweer gaan.⁹ De beste illustraties ontstaan wanneer de illustrator de kans krijgt om vanuit zijn eigen interpretatie van het verhaal of het thema een illustratie te ontwerpen en uit te voeren; ook als is dat dan een fotorealistische voorstelling. Als leerkracht illustratieve vormgeving merkte ik vrij snel dat de studenten gedurende het begin van de opleiding vaak moeilijk afstand kunnen nemen van de mimetische eis van een beeld. Dit staat immers een eigenzinnig en creatief experimenteren met thema's, materialen en technieken in de weg. Heel wat studenten die met dit probleem kampen hebben op secundair niveau een wetenschappelijke gerichte ASO-opleiding (HAVO in Nederland) achter de rug. Daar staat tegenover dat heel wat studenten met een artistieke vooropleiding kampen met een grote weerstand tegenover een mimetische weergave. Dit blijkt, vreemd genoeg, eveneens een eigenzinnig en creatief experimenteren met thema's, materialen en technieken in de weg. Dit doctoraatsonderzoek heeft mij de kans geboden om na te gaan waar mijn wrevel vandaan kwam en waarom sommige studenten een weerstand hebben tegen hedendaagse kunst of tegen klassieke kunst. Bovendien heeft het er toe bijgedragen dat ik in mijn onderwijs de illustratie vanuit een ruimer kunsthistorisch, semiotisch, sociocultureel en kunstfilosofisch perspectief kan benaderen en evalueren. Dit is verrijkend voor een grafisch georiënteerde opleiding met vaak sterk semiotisch en doelgroepgerichte accenten. De prentkunst heeft immers een sterk grafisch, toegepast aspect maar ook een sterke affiniteit met de zogenaamde vrije kunsten.

In de context van de huidige academisering van het kunstonderwijs in Vlaanderen woedt een felle discussie over de impact en de waarde van een artistiek doctoraat. Voor het onderwijs lijkt mij de waarde van zulk een doctoraat evident. Een doctoraat in de kunsten beoogt de theoretische verdieping, nuancering en positionering van de artistieke praktijk van een artistieke discipline. Het artistieke onderwijs en haar studenten kunnen daar enkel voordeel bij hebben. Het artistiek doctoraat heeft volgens mij maar één legitiem uitgangspunt: de artistieke praktijk. Daarmee wordt de vraag of een artistiek doctoraat iemand een betere kunstenaar maakt meteen negatief beantwoord. Een kunstenaar wordt in het huidige artistieke klimaat niet geacht zijn werk omstandig toe te lichten: het werk spreekt voor zich. In de context van het artistiek onderwijs wordt een omstandige toelichting wel relevant omdat ze de begeleiding en evaluatie van de studenten een tastbaar fundament verleent. Het doctoraatsonderzoek heeft, voor wat mijn artistieke praktijk betreft, geleid tot een meer gefundeerde appreciatie van het experimentele aspect van het ontwerpproces en een sterker bewustzijn van de positie en de

10 Deze uitspraak bevestigt mijn ervaring.

waarde van illustratief werk in het hedendaagse artistieke discours. Dit heeft mij echter niet belet om op een intuïtieve manier de prenten van *Prinses Anna* en *Op zoek naar mij* uit te voeren. Tijdens uitschrijven van de uitgebreide analyses en de leeswijzers van beide prentenboeken bleek meermaals dat ik, toch een bevoorrechte lezer, sommige betekenissen, connotaties en artistieke aspecten ontdekte die ik tijdens het ontwerp- en uitvoeringsproces niet had opgemerkt.

De prenten van een prentenboek richten zich naar de kindlezer maar vertonen soms kenmerken van de autonome kunst die het zich richten naar een doelpubliek als een artistiek fnuikende eis beschouwd. Dit gegeven is een uitermate boeiend uitgangspunt om verder onderzoek naar de ontwikkeling van de beeldende geletterdheid te verrichten. De zelfde bemerking die Van der Pol maakt in verband met de geringe en steeds afnemende aandacht voor het lezen van het prentenboek als literatuur kan ook gemaakt worden voor het lezen van het prentenboek als kunst. Beelden maken en bespreken worden in toenemende mate ondergeschikt aan de talige en cognitieve activiteiten (Kress & Van Leeuwen, 2006) zodat het voorlezen en bespreken van prentenboeken afneemt naarmate het kind zelfstandig kan leren lezen. De stimulerende rol van de voorlezer, een deskundige begeleider, verdwijnt naar de achtergrond (Van der Pol, 2010, p. 217). De stimulerende invloed een deskundig begeleider is ook essentieel voor de gestage beeldende en esthetische ontwikkeling (Van Dijk, 1990, p. 80). Deze ontwikkeling wordt gekenmerkt door twee belangrijke aspecten. Het eerste aspect is de productie, zijnde 'het spel van het maken van objecten waar een symbolische waarde aan wordt toegekend' (id., p. 81). Het is voor kinderen belangrijk om met verschillende technieken en materialen in aanraking te komen en daarbij aanwijzingen te krijgen over de toepassingen en mogelijkheden. Het tweede aspect is de receptieve esthetische houding die de belangstelling voor kunst opwekt. Deze houding wordt ontwikkeld door kinderen in contact te brengen met kunst. Volgens Van Dijk kan men daar al vanaf 5 jaar mee beginnen.¹⁰ De 'nieuwe gevoelens die het kind ondergaat en de verschillende symboolsystemen die het zich eigen maakt, dragen bij tot zijn esthetische rijping' (id.). De oproep van Van Dijk om een nieuwe esthetische didactiek te ontwikkelen die zowel het receptieve als het productieve aspect op een 'gelijkwaardig niveau behandelt en de interactie tussen beiden bevordert' (id.) is nog steeds niet veel meer dan een oproep. Niet toevallig lanceert Salisbury meer recent een gelijkaardige oproep: 'If schools can begin to understand the importance of drawing in terms of intellectual development we may see a visual literacy emerge which goes a little deeper than acquired decoding skills. Learning to draw means learning to see' (2008, p. 36).

De noodzaak om de leerdoelen die de geletterdheid bevorderen in het onderwijscurriculum te implementeren, geeft aan dat men zich op beleidsniveau bewust wordt van de waarde van de geletterde competenties voor de ontwikkeling van het kind (cf. 3.3.2.3). De beeldende geletterdheid maakt integraal deel uit van deze competenties maar wordt nog steeds stiefmoederlijk behandeld. Op basis van de inzichten die in dit proefschrift ontwikkeld worden en de beperkte resultaten die tijdens het kleinschalige project geboekt werden, is verder onderzoek aangewezen. Dit onderzoek kan nagaan hoe het lezen van prentenboeken als kunst bijdraagt tot de productieve en receptieve esthetische ontwikkeling van het kind. Hieruit kunnen werkwijzen, leerdoelen en een begrippenkader ontwikkeld worden om de beeldende geletterdheid als leerlijn in het onderwijscurriculum te implementeren en het in de onderwijsopleiding te integreren. Als men de nood of de ambitie van het kind om realistische representatievormen te hanteren niet langer als een terugval beschouwt of zelfs verbiedt (De Mul, 1990, p. 55) maar als een mogelijkheid om de visuele communicatie te verbreden en te verrijken, zullen volgens mij veel meer kinderen dan nu het geval is visueel blijven communiceren. Uiteindelijk zullen zij als volwassenen makkelijker aan het actuele en kunsthistorische artistieke discours kunnen deelnemen en hun eigen kinderen daar beter in begeleiden en begrijpen.

PRIMAIRE LITERATUUR

— PRENTENBOEKEN

- BAETEN, LIEVE. *Lotje is jarig*. Hasselt: Clavis, 1994.
- BANYAI, ISTVAN. *Zoom*. New York/London: Viking, 1995.
- BROWNE, ANTHONY. *Voices in the Park*. New York: Doubleday, 1998.
- BROWNE, EILEEN. *Nandi's verrassing*. Naarden: Middernacht Pers, 1998.
- BRUNA, DICK. *telboek*. Amsterdam: Mercis, 2012.
- BURNINGHAM, JOHN. *Mr Gumpy's Outing*. New York: Henry Holt & Co., 1990.
- BURNINGHAM, JOHN. *Come Away from the Water, Shirley*. London: Random House Children's Publishers, 1992.
- CHILD, LAUREN. *Who's Afraid of the Big Bad Book?* New York: Hyperion Books for Children, 2002.
- COTTELEER, ERIKA. *De step van Lex*. Hasselt: Clavis, 2001.
- CROWTHER, KITTY. *Le petit homme et Dieu*. Paris: l'école des loisirs, 2010.
- DAYRE, VALÉRIE. ERLBRUCH, WOLF. (ill.) *Die Menschenfresserin*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1996.
- DE KOCKERE, GEERT. CNEUT CARLL. (ill.) *Dulle Griet*. Wielsbeke: De Eenhoorn, 2005.
- DEPOND, LUK. NAUWELAERTS, KRIS (ill.) *Lach maar Leentje!* Leuven: CEGO Publishers, 2002.
- DRESEN, JAAK. VAN DURME, LEEN (ill.) *Seppe*. Wielsbeke: De Eenhoorn, 2002.
- ELFERS, JOOST. FREYMAN, SAXTON (ill.) *Wat Schilt Er Met Je?* Leuven: CEGO Publishers, 2001.
- FRANCK, ED. DAUTREMER, REBECCA. (ill.) *Alice in wonderland*. Leuven: Davidsfonds, 2011.
- FRANCK, ED. NAUWELAERTS, KRIS (ill.) *Timmie en zijn plekje*. Leuven: Davidsfonds, 1993.
- FRANCK, ED. NAUWELAERTS, KRIS (ill.) *Bulle de bijter*. Leuven: Davidsfonds, 1995.
- FRANCK, ED. NAUWELAERTS, KRIS. (ill.) *Prinses Anna*. Wielsbeke: De Eenhoorn, 2010.
- FRANCK, ED. NAUWELAERTS, KRIS. (ill.) *Op zoek naar mij*. Wielsbeke: De Eenhoorn, 2013.
- GOOVAERTS, NIELS. NAUWELAERTS, KRIS. (ill.) *Sop en Dos*. Hasselt: Clavis, 2002.
- FREDERIX, RACHEL, STUDIO STANDAARD (ill.) *Naar de kermis*. Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 2001.
- HAAG, GIJS. MARLIER, MARCEL. (ill.) *Tiny gaat op ballet*. Doornik: Casterman, 1972.
- HERBAUTS, ANNE. *Lundi*. Doornik: Casterman, 2004.
- LIONNI, LEO. *Blauwtje en Geeltje*. Deventer: Ankh-Hermes, 1991.
- LLOYD JONES, ROB. Mühle, Jörg. (ill.) *Meer weten over Piratenschepen*. Amsterdam: Sjaloom, 2009.
- MACAULAY, DAVID. *Black and white*. Boston: Houghton Mifflin, 1990.
- MCAFEE, ANNALENA. BROWNE, ANTHONY. (ill.) *The Visitors Who Came to Stay*. London: Walker Books, 2000.
- MINNE, BRIGITTE. CNEUT, CARLL. (ill.) *Roodgeelzwartwit*. Wielsbeke: De Eenhoorn, 2001.
- NAUWELAERTS, KRIS. *Bolle Klo*. Hasselt: Clavis, 1996.
- NAUWELAERTS, KRIS. LIEKENS, LIEN. (ill.) *Charlie puercoespín*. Madrid: Sietelugwas Ediciones, 2009.
- PFISTER, MARCUS. *Regenbogenfisch, komm hilf mir!* Zürich: Nord Süd Verlag, 1995.
- REMMERTS DE VRIES, DAAN. *Ridder Prikneus*. Amsterdam: Querido, 2003.
- ROSS, TONY. *I want my potty*. London: Andersen Press, 1986.
- SCIESZKA, JON. SMITH, LANE. (ill.) *The Stinky Cheese Man and other Fairly Stupid Tales*. London/New York: Viking, 1992.
- SENDAK, MAURICE. *Where the Wild Things Are*. New York: Harper, 1963.
- SLEGGERS, LIESBET. *Kaatje helpt mama*. Hasselt: Clavis, 2007.
- SOLLIE, ANDRÉ. Godon, Ingrid. (ill.) *Wachten op matroos*. Amsterdam: Querido, 2000.
- TAN, SHAUN. *De aankomst*. Amsterdam: Querido, 2008.
- TJONG-KHING, THÉ. *Waar is de taart?* Tiel: Lannoo, 2004.
- ULENERS, CODE-LIVA. *Turelure Gluren*. Mechelen: Bakermat, 1994.
- VAN DE VENDEL, EDWARD. Verplancke, Klaas. (ill.) *Vanwege de liefde*. Wielsbeke: De Eenhoorn, 2007.
- VERPLANCKE, KLAAS. *Jot*. Leuven: Davidsfonds/Infodok, 2000.
- VERREPT, PAUL. CASAER, RANDALL. (ill.) *Kleine Pieter deed open*. Wielsbeke: De Eenhoorn, 2011.
- VERSYN, MIEKE. CLEMENT, SABIEN. (ill.) *Gaudesaboos, Pieter*. (ill.) *Linus*. Tiel: Lannoo, 2007.
- WIESNER, DAVID. *The three Pigs*. New York: Clarion Books, 2001.

— GEÏLLUSTREERDE BOEKEN

- DENDOOVEN, GERDA. *Mijn Mama*. Amsterdam: Querido, 2001.
- DIELTIENS, KRISTIEN. *Ik wil een nuffel!* Hasselt: Clavis, 2005.
- HOFMAN, WIM. 'Papier, potlood en mes' in Heymans, Margriet et al. *Driedubbel*. Middelburg: Fanoy, 1982, pp. 19-27.
- HOFMAN, WIM. *Grote Pien en Kleine Pien*. Houten: Van Holkema & Warendorf, 1989.
- LAENEN, GIE. VERPLANCKE, KLAAS (ill.) *De verboden tuin*. Tiel: Lannoo, 1990.
- LAMBREGHTS, TINE. LOONTJES, NATASCHA. (vert.) Heiltz, Bruno. McKenzie, Florence. Lacoste, Jacques. (ill.) *Het grote quizboek*. Sint-Niklaas: Abimo, 2008.
- VANDEN HEEDE, SYLVIA. TJONG-KHING, THÉ. (ill.) *Vos en Haas op zoek naar koek*. Tiel: Lannoo, 2006.

— STRIPS

- DE GRÉCY, NICOLAS. *Période glaciare*. Paris: Futuropolis/Musée du Louvre, 2005.
- WARE, F. CORRIGAN, JIMMY (ill.) *De slimste jongen ter wereld*. Amsterdam: Oog en blik/De Bezige Bij.

SECUNDAIRE LITERATUUR

- ACTON, MARY. *Learning to look at paintings*. New York/London: Routledge, 2009.
- AGOSTO, DENISE E. 'One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks' in *Children's Literature in Education*, nr. 30, 1990, pp. 267-279.
- ALLAN, CHERIE. *Playing with Picturebooks. Postmodernism and the Postmodernesque*. Hampshire/New York: Palgrave & Mac Millan, 2012.
- ANSTEY, MICHÈLE. 'It's not All Black and White: Postmodern Picture Books and New Literacies' in *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 45:6, 2002, pp. 444-456.
- ANSTEY, MICHÈLE. 'Postmodern Picturebook as Artefact: Developing Tools for an Archeological Dig' in Sipe, Lawrence R. PANTALEO, SYLVIA. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 147-163.
- ANSTEY, MICHÈLE. BULL, GEOFF. 'Developing new Literacies. Responding to Picturebooks in Multiliterate Ways' in Evans, Janet. (ed.) *Talking Beyond the Page*. New York/London: Routledge, 2009, pp. 26-43.
- APPLEYARD, J. A. *Becoming A Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge/New York/ Melbourne: Cambridge University Press, 1990.
- ARIÈS, PHILIPPE. *De ontdekking van het kind: sociale geschiedenis van school en gezin*. Amsterdam: Bert Bakker, 1987.
- ARIZPE, EVELYN. STYLES, MORAG. *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts*. New York/London: Routledge, 2003.
- ARIZPE, EVELYN. STYLES, MORAG, ET AL. 'The Voices Behind the Pictures. Children Responding to Postmodern Picturebooks' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 207-222.
- ARIZPE, EVELYN. "'All this Book is about Books". Picturebooks, Culture, and Metaliterary Awareness' in Colomer, Teresa et al. (eds.) *New Directions in Picturebook Research*. New York/London: Routledge, 2010, pp. 69-82.
- ARNHEIM, RUDOLF. *Art and Visual Perception*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1974.
- ARNHEIM, RUDOLF. *Visual Thinking*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997.
- ARNHEIM, RUDOLF. *Thoughts on Art Education*. Santa Monica: Getty Center for Education in the Arts, 1989.
- AUPING, MICHAEL. 'Anselm Kiefer: Heaven and Earth' in Celant, Germano (ed.) *Anselm Kiefer. Salt of the Earth*. Milano: Skira, 2011, pp. 189-212.
- BAAB, FLORIAN; *Was ist Humanismus? Geschichte des Begriffes, Gegenkonzepte, säkulare Humanismen heute*. Regensburg: Friedrich Pustet Verlag, 2013.
- BAAL-TESHUVA, JACOB. *Marc Chagall 1887-1985*. Köln, Taschen, 2008.
- BADER, BARBARA. *American Picturebooks: From Noah's Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan, 1976.
- BAKKER, NELLEKE, JAN NOORDAM & MARJOKE RIETVELD-VAN WINGERDEN. *Vijf eeuwen opvoeden in Nederland. Idee en praktijk: 1500-2000*. Assen: Van Gorcum, 2006.
- BARTHES, ROLAND. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. New York: Hill and Wang, 1985.
- BARTHES, ROLAND. *Œuvres complètes*. Paris: Editions du Seuil, 2002.
- BAUMGÄRTNER, ALFRED CLEMENS. 'Der Bilderbogen für Kinder in Deutschland' in Doderer, Klaus. Müller, Helmut. (ed.) *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 1975, pp. 67-98.
- BAUMGARTNER, MICHAEL. 'Paul Klee – de ontdekking van de kindertijd' in Baumgartner, Michael et al. (eds.) *Klee en Cobra. Het begint als kind*. Amstelveen: Cobra Museum, Gent/Amsterdam: Ludion, 2012, pp. 12-16.
- BECKETT, SANDRA L. 'Artistic Allusions in Picturebooks' in Colomer, Teresa. et al. (eds.) *New Directions in Picturebook Research*. New York/London: Routledge, 2010, pp. 83-98.
- BEKKERING, HARRY. et al. (eds.) *De hele Biblebontse berg: de geschiedenis van het kinderboek in Nederland en Vlaanderen van de middel-eeuwen tot heden*. Amsterdam: Querido, 1989.
- BERGHS, HAN. *Kunst, opvoeding en ontwikkeling. Basisboek kunstzinnige vorming*. Barneveld/Uitgeverij Nelissen, 1999.
- BESSEMANS, ANN. *Letterontwerp voor kinderen met een visuele functiebeperking* (prom. Prof. dr. h. c. Gerard Unger). Universiteit Leiden/ Universiteit Hasselt/Mad-Faculty, 2012.
- BOYENS, PIET. 'Moderne kunst in ballingschap, 1914-1921' in Hoozee, Robert. (ed.) *Moderne Kunst in België 1900-1945*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1992, pp. 51-94.
- BRANTAS, GERARD. et al. 'Van Brave Hendrik tot Dik Trom. De negentiende eeuw' in Bekkering, Harry. et al. (eds.) *De hele Biblebontse berg: de geschiedenis van het kinderboek in Nederland en Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam: Querido, 1989.
- BRINGHURST, ROBERT. *The Elements of Typographic Style*. Point Roberts/Vancouver: Hartley & Marks, 2002.
- BROWN, MARCIA. 'Distinction in Picture Books' in Viguers, Ruth Hill. et al. (ed.) *Illustrators of Children's Books: 1946-1956*. Boston: The Horn Book, 1958, pp. 4-11
- BRUNKEN, OTTO. 'Humanismus, Reformation und Barock' in Schug, Albert. (ed.) *Die Bilderwelt im Kinderbuch*. Köln: Kunst- und Museumbibliothek und Reinisches Bildarchiv der Stadt Köln, 1988, pp. 26-30.
- BUIJNSTERS, PETRUS. BUIJNSTERS-SMETS, LEONTINE. *Lust en leering: geschiedenis van het Nederlandse kinderboek in de negentiende eeuw*. Zwolle: Waanders, 2001.
- BUS, ADRIANA. *Geletterde peuters en kleuters: theorie en praktijk van ontlukende geletterdheid*. Amsterdam: Boon, 1995.
- CALLOW, JON. 'Literacy and the Visual: Broadening our Vision' in *English Teaching: Practice and Critique*, Volume 4, 1, 2005, pp. 6-19.
- CHAMBERS AIDAN. 'The Reader in The Book' in Hunt, Peter. (ed.) *Children's Literature. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York/London: Routledge, 2006, pp. 354 - 374.
- CHORUS, MARGRIET. *Spelen met prentenboeken*. Rotterdam: Lemniscaat, 2000.
- CIANCIOLO, PATRICIA. *Illustrations in Children's Books*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown, 1970.

BIBLIOGRAFIE

- COATS, KAREN. 'Postmodern Picturebooks and the Transmodern Self' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 75-88.
- COENE, LILY. 'Literaire competentie: werkbaar kader voor het literatuuronderwijs of nieuw containerbegrip?' in *Spiegel*, 10, 2, 1992, pp. 55-78.
- COLOMER, TERESA et al. (eds.) *New Directions in Picturebook Research*. New York/London: Routledge, 2010.
- DE BODT, SASKIA. Kapellen, Jeroen. (eds.) *Prentenboeken. Ideologie en Illustratie 1890-1950*. Gent/Amsterdam: Ludion, 2003.
- DE BODT, SASKIA. *Van Poe tot Pooh. Illustreren om je penselen te kunnen betalen?* Zwolle: Uitgeverij d'Jonge Hond, 2010.
- DE KESEL, MARC. 'Schoonheid als eis. Enkele opmerkingen over het moderne schoonheidsbegrip' in Verminck, Marc. (ed.) *Over schoonheid. Hedendaagse beschouwingen bij een klassiek begrip*. Gent/Brussel: A&S books/deBuren, 2008.
- DE MUL, JOS. 'Waarom esthetische opvoeding, waarom literatuur-onderwijs? Stadia van esthetische ontwikkeling volgens Parsons', in *Stiefkind en bottleneck: de toetsing in het literatuuronderwijs*. Vakgroep Algemene Kunstwetenschappen K.U. Nijmegen, 1990, pp. 47-55.
- DE REDACTIE. Geraadpleegd op 19 mei 2014 via www.deredactie.be/vrtnieuws/buitenland/congo/100425_Congo_Boudewijn_bio.
- DE RYNCK, PATRICK. *M Leuven*. Tielt, Lannoo, 2009.
- DE VRIES, ANNE. *Wat heten goede kinderboeken? Opvattingen over kinderliteratuur in Nederland sinds 1880*. Amsterdam: Querido, 1989.
- DE VRIES, ANNE. 'Het verdwijnende kinderboek' in *Leesgoed*, nr. 2, 1990, pp. 64-68.
- DE VRIES, ANNA. 'Het kinderboek in niemandsland. Het verdwijnende kinderboek revisited' in *Literatuur zonder Leeftijd*, 54, 2001, pp. 48-56.
- DEWEY, JOHN. *Art As Experience*. New York: Penguin, 2005.
- DILEO, JOSEPH H. *Interpreting Children's Drawings*. New York: Brunner-Routledge, 1983.
- DODERER, KLAUS. MÜLLER, HELMUT. (ed.) *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 1975.
- DODERER, KLAUS. 'Kinder- und Jugendliteratur im Ghetto?' in Doderer, Klaus. (ed.) *Ästhetik der Kinderliteratur*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 1981, pp. 9-17.
- DOONAN, JANE. *Looking at Pictures in Picture Books*. Exeter: Thimble press, 1993.
- DRESANG, ELIZA T. 'Radical Change Theory, Postmodernism, and Contemporary Picturebooks' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 41-54.
- DRAGUET, MICHEL. 'Onder het gewelf van een huis van blauwe lucht. Miro en de abstractie' in Duflou, Hannelore et al. (eds.) *Juan Miro. Het palet van een dichter*. Brussel: Mercatorfonds/ING België, 2011, pp. 189-213.
- DÜCHTING, HAJO. *Paul Cézanne 1839 – 1906. Natuur wordt Kunst*. Köln, Taschen, 1999.
- DUJARDIN, PAUL et al. 'Prachtige zinloosheid' in Grove, Jeffrey (de.) *Michaël Borremans. As sweet as it gets*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag; Dallas Museum of Art; BOZAR; Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 2014, p. 9.
- DÜRER, ALBRECHT. *Unterweisung des Messung*. Nurnberg, 1525: New York Public Library (Print Collection).
- ELKINS, JAMES. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York/London: Routledge, 2003.
- EVANS, JANET (ed.) *Talking beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*. Oxon/New York: Routledge, 2009.
- EVANS, JANET. 'Reading the Visual. Creative and Aesthetic Responses to Picturebooks and Fine Art' in Evans, Janet (ed.) *Talking beyond the Page. Reading and Responding to Picturebooks*. Oxon/New York: Routledge, 2009.
- EWERS, HANS-HEINO. *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000.
- FOUCAULT, MICHEL. *Dit is geen pijp*. Amsterdam: Aramith, 1988.
- FRIEDEL, HELMUT. HELFENSTEIN, JOZEF. (ed.) *mit dem auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1995.
- GADAMER, HANS-GEORG. *Het schone. Kunst als spel, symbool en feest*. Amsterdam: Boon, 2010.
- GARDNER, HOWARD. *Artfull Scribbles*. New York: Basic Books, 1980.
- GHESQUIÈRE, RITA. *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. (7e herz. dr.) Leuven/Amersfoort: Acco, 2000.
- GHESQUIÈRE, RITA. *Jeugdliteratuur in perspectief*. Leuven/Den Haag: Acco, 2009.
- GHONEM-WOETS, KAREN. MOOREN, PIET. 'Het prentenboek als paraplu-genre' in *Literatuur zonder Leeftijd*, jg. 19, 2005, p. 18.
- GHONEM-WOETS, KAREN. *Elke dag boekendag! Verslag van een onderzoek naar het voorlezen van prentenboeken in groep 1 en 2*. Rijksuniversiteit Groningen/Universiteit van Tilburg. Amsterdam: Stichting Lezen: 2008.
- GHONEM-WOETS, KAREN. *Literaire competentie in groep 3 tot en met 8. Samenvatting*. Gedownload op 28 november 2014 via www.lezen.nl.
- GIEHRL, HANS E. *Der junge Leser: Einführung in Grundfragen der Jungleserkunde und der literarischen Erziehung*. Donauwörth: Auer, 1977.
- GOEMAN-VAN RANDEN, MIEKE. 'Groot worden met prentenboeken' in Spelbrink, Hanny. de Gaaf, Wendy. (ed.) *De wereld van het kinderboek*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1997, pp. 100-118.
- GOLDSTONE, BETTE. 'The Paradox of Space in Postmodern Picturebooks' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 117-129.
- GOLOMB, CLAIRE. *Child Art in Context. A Cultural and Comparative Perspective*. Washington: American Psychological Association, 2003.
- GOMBRICH, ERNST, HANS. *Art and Illusion*. London/New York: 2002.
- GOYENS DE HEUSCH, SERGE. 'Het surrealisme' in Hoozee, Robert. (ed.) *Moderne Kunst in België*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1992, pp. 271-327.
- GRAHAM, JUDITH. 'Reading Contemporary Picturebooks' in Reynolds, Kimberley (ed.) *Modern Children's Literature*. Hampshire/New York: Palgrave & Mac Millan, 2005, pp. 209-225.
- GRENIER, CATHERINE. *Salvador Dali: The Making of an Artist*. Paris: Flammarion, 2012.
- HANSEN, CORY COOPER; ZAMBO, DEBBY. 'Piaget Meet Lilly: Understanding Child Development through Picture Book Characters' in Hunt, Peter. (ed.) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. New York: Routledge, 2004, pp. 3945.-178.
- HAMMER, MARTIN. *Francis Bacon*. London: Phaidon, 2013.

BIBLIOGRAFIE

- HAUS, ANDREAS. 'Bauhaus – geschiedenis' in Feierabend, Peter; Fiedler, Jeannine (eds.) *Bauhaus*. Köln: Könemann, 1999, pp. 14-21.
- HEIDEGGER, MARTIN. *De oorsprong van het kunstwerk*. Amsterdam: Boom, 2009.
- HERMAN, LUC. VERVAECK, BART. Vertelduivels. *Handboek verhaalanalyse*. Brussel/Nijmegen: VUBPress/Vantilt, 2005.
- HUGHES, FELICITY A. 'Children's Literature. Theory and Practice' in Hunt, Peter. (ed.) *Children's Literature. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York/London: Routledge, 2006, pp. 68-85.
- HUNT, PETER. (ed.) *Children's Literature. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York/London: Routledge, 2006.
- HÜRLIMANN, BETTINA. *Die Welt im Bilderbuch*. Zürich: Atlantis Verlag, 1965.
- HÜRLIMANN, BETTINA. ALDERSON, BRIAN. (ed.) *Picture-Book World*. London: Oxford University Press, 1968.
- HURRELMANN, BETTINA. 'Über die Verkümmerng ästhetischen Lernens' in Doderer, Klaus. (ed.) *Asthetik der Kinderliteratur*. Basel/Weinheim: Beltz Verlag, 1981, pp. 48-63.
- ISER, WOLFGANG. *Der Akt des Lesens*. München: Fink Verlag, 1976.
- ITTEN, JOHANNES. *Kleurenleer*. De Bilt: Cantecleer, 1970.
- JANSON, HORST WOLDEMAR. JANSON, ANTHONY. *History of Art*. London: Pearson Education, 2004.
- JASPERS, ANNA-MIE. 'Pieren' naar Van Eyck. Een verslag uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen' in *Leesgoed* 1, 1997, pp. 12-14.
- JOOSEN, VANESSA. VLOEBERGHES, KATRIEN. 'Met de wereld oneens' in *Literatuur zonder Leeftijd* 63, 2004 10-26.
- JOOSEN, VANESSA. VLOEBERGHES, KATRIEN. *Uitgelezen jeugdliteratuur. Een ontmoeting met traditie en vernieuwing*. Leuven/Leidschendam: Lannoo Campus/Biblion, 2008.
- KIEFER, BARBARA. 'What is a Picturebook anyway? The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 9-21.
- KLEMIN, DIANA. *The Art of Art for Children's Books*. New York: Clarkson N. Potter, 1966.
- KOHNSTAMM, DOLF. *Het bijzondere van het gewone. De kinderboekjes van dick bruna*. Amsterdam: Mercis, 1974.
- KOHNSTAMM, RITA. *Kleine ontwikkelingspsychologie 1. Het jonge kind*. Houten/Diegem: Bohn Stafleu Van Loghum, 1993.
- KRESS, GUNTHER. VAN LEEUWEN, THEO. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. New York/London: Routledge, 2006.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, BETTINA. 'Childhood and Modernist Art' in *Libri & Liberi*, nr. 2 (1), 2013, pp. 11-18.
- KWASPEN, LISETTE. 'De Orthogonen of Harmonische Rechthoeken' in Kwaspens, Lisette (ed.) *De Harmonische Rechthoeken*. Hasselt: PHL-Grafisch Ontwerp, 2000, pp. 1-4.
- LENT, BLAIR. 'There's Much More to the Picture than Meets the Eye' in Batar, Robert. (ed.) *Signposts to criticism of children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1983, pp. 156-161.
- LEWIS, CLAUDIA. 'Searching for the Master Touch in Picture Books' in *Children's Literature in Education*, nr. 3, 2001, pp. 198 – 203.
- LEWIS, DAVID. 'The JollyPostman's Long ride, or Sketching a Picture-Book History' in *Signal: Approaches to Children's Books*, 78, 1995, pp. 178-192.
- LEWIS, DAVID. *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing Text*. New York/London: Routledge, 2001.
- LEYMARIE, JEAN. *Balthus*. Genève: Skira, 1982.
- LOCHER, J. L. *Leven en werk van M.C. Escher: het levensverhaal van de graficus*. Amsterdam: Meulenhoff, 2006.
- LOYRETTE, HENRI. 'Situation de Daumier' in Foulon, Béatrice. (ed.) *Daumier 1808-1879*. Paris: Réunion des musées nationaux/Ottawa: musée des Beaux-Arts du Canada/Washington: The Phillips Collection, 1999, pp. 12-21.
- LYND, WARD. 'The Book Artist: Ideas and Techniques' in Viguers, Ruth Hill et al. (ed.) *Illustrators of Children's Books: 1946-1956*. Boston: The Horn Book, 1958, pp. 12-22.
- LYPP, MARIA. *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 1984.
- MACKEY, MARGARET. 'Postmodern Picturebooks and the Material Conditions of Reading' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 103-116.
- MAD-FACULTY. *Omschrijving Eindcompetenties*. Geraadpleegd op 5 mei 2014 via www.mad-fac.be; studenten; studie-gidsen; studiegids academiejaar 2013-2014; Mad-Faculty; Master of Arts in de beeldende kunsten; Grafisch Ontwerp; 4; 1ste master Grafisch Ontwerp; M4GRO3050 Masterproject Illustratieve vormgeving.
- MAHONY, BERTHA E. 'Introduction' in Mahony, Bertha et al. (ed.) *Illustrators of Children's Books: 1744-1945*. Boston: The Horn Book, 1947, pp. 1-6.
- MARIJNISSEN, R.H. RUYFFELAERE, P. HIERONYMUS BOSCH. *The Complete Works*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1995.
- MATLA, HANS. 'Van centsprent tot album. De ontwikkeling van het stripverhaal 1800-2000' in Dongelmans, Berry, et al. (ed.) *Tot volle waschdom. Bijdragen aan de geschiedenis van de kinder- en jeugdliteratuur*. Den Haag: Biblion, 2000, pp. 57-72.
- MCDOWEL, MYLES. 'Fiction for Children and Adults. Some essential differences' in *Children's Literature in Education*, nr. 4, 1973, pp. 50-63.
- MEEK, MARGARET. 'What Counts as Evidence in Theories of Children's Literature' in *Theory into Practice*, vol. 21, nr. 4, 1982, pp. 284-292.
- MEEK, MARGARET. 'How Texts Teach what Readers Learn' in Hunt, Peter (ed.) *Children's Literature: The Development of Criticism*. New York/London: Routledge, 1990, pp. 38-59.
- MEEK, MARGARET. 'Introduction. Definitions, Themes, Changes, Attitudes' in Hunt, Peter. (ed.) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. New York: Routledge, 2004, pp. 1-12.
- METCALF, EVA-MARIA. 'The Changing Status of Children and Children's Literature' in Hunt, Peter. (ed.) *Children's Literature. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York/London: Routledge, 2006, pp. 211-219.
- MEYKENS SIMONE EN GLUCKERS GASTON. *Kindertekeningen en ontwikkelingspsychologisch en diagnostisch perspectief*. Leuven: Acco, 2003.

BIBLIOGRAFIE

- MILBRATH, CONSTANCE. *Patterns of Artistic Development in Children*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1998.
- MINGUET BATTLORI, JOAN M. 'Voorbij de Middellandse Zee. Miro en de metamorfose van de traditie' in Duflou, Hannelore et al. (eds.) *Juan Miro. Het palet van een dichter*. Brussel: Mercatorfonds/ING België, 2011, pp. 105-140.
- MIRACCO, RENATO. (ed.) *Stil leven: Morandi en het stilleven in Italië: 1912-1926*. Gent: Snoecks, 2003.
- MOEBIUS, WILLIAM. 'Introduction to Picturebook Codes' in Hunt, Peter (ed.) *Children's Literature: The Development of Criticism*. New York/London: Routledge, 1990, pp. 249-259.
- MOMBAERTS, MARC. 'Druktechnieken' in Mombaerts, Marc. Vossen, Misjel. (eds.) *Goed Voor Druk. Een praktische gids voor grafische communicatie en technieken*. Gent: Academia Press, 2006, pp.279-307.
- MOOREN, PIET. *Het prentenboek als springplank. Cultuurspreiding en leesbevordering door prentenboeken*. Nijmegen: SUN, 2000.
- MOOREN, PIET. GHONEM-WOETS, KAREN. 'Dwaallichten en engelbewaarders onder de paraplu van het prentenboek' in van Lierop, Helma. (ed.) *Jeugdliteratuur en andere media*. Leidschendam: Biblion, 2007, pp. 90-109.
- MÜLLER, HELMUT. 'Vorläufer' in Doderer, Klaus. Müller, Helmut. (ed.) *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 1975, pp. 1-66.
- NIKOLAJEVA, MARIA. *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York/London: Garland Publishing, 1996.
- NIKOLAJEVA, MARIA. SCOTT, CAROLE. 'The Dynamics of Picturebook Communication' in *Children's Literature in Education*, vol. 31, nr. 4, 2000, pp. 225-239.
- NIKOLAJEVA, MARIA. 'Narrative theory and children's literature' in Hunt, Peter. (ed.) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. New York: Routledge, 2004, pp. 166-178.
- NIKOLAJEVA, MARIA. *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Maryland/Toronto/Oxford: The Scarecrow Press, 2005.
- NIKOLAJEVA, MARIA. SCOTT, CAROLE. *How Picturebooks Work*. New York/London: Routledge, 2006.
- NIKOLAJEVA, MARIA. 'Picture Books' in Zipes, Jack. (ed.) *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. New York: Oxford University Press, 2006, pp. 247-251.
- NIKOLAJEVA, MARIA. 'Reading Other People's Minds Through Word and Image' in *Children's Literature in Education*, vol. 43, 2012, pp. 273-291.
- NODELMAN, PERRY. *Words about Pictures*. London/Athens: The University of Georgia Press, 1988.
- NODELMAN, PERRY. *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Longman 1991.
- NODELMAN, PERRY. 'Fear of Children's Literature: What's Left (or Right) after Theory?' in Beckett, Sandra (ed.) *Reflections of Change. Children's Literature Since 1945*. Westport/Connecticut: Greenwood Press, 1997, pp. 3-14.
- NODELMAN, PERRY. 'Picture Book and Illustration' in Hunt, Peter (ed.) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. New York: Routledge, 2004, pp. 154-165.
- NODELMAN, PERRY. 'The Implied Viewer. Some Speculations about what Children's Picture Books Invite Readers to Do and to Be' in Hunt, Peter. (ed.) *Children's Literature. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York/London: Routledge, 2006, pp. 264-281.
- NODELMAN, PERRY. 'Words Claimed. Picturebook Narratives and the Project of Children's Literature' in Colomer, Teresa. et al. (eds.) *New Directions in Picturebook Research*. New York/London: Routledge, 2010, pp. 11-26.
- ONDERWIJS VLAANDEREN. *Curriculum Kleuteronderwijs Nederlands*. Geraadpleegd op 23 juni 2013 via www.ond.be/curriculum/kleuteronderwijs/nederlands.
- ONDERWIJS VLAANDEREN. *Curriculum Lager onderwijs Nederlands*. Geraadpleegd op 23 juni 2013 via www.ond.be/curriculum/lageronderwijs/nederlands.
- ONTWERP VAN HET STRATEGISCH PLAN GELETTERDHEID VERHOGEN 2012-2016, 2012. Geraadpleegd op 25-04-2014 via <http://www.ond.vlaanderen.be/geletterdheid/plan/BeslissingVlaamseRegering14-12-2012-PlanGeletterdheidVerhogen2012-2016.pdf>.
- PANTALEO, SYLVIA. 'The long, Long Way: Young Children Explore the Fabula and Syuzhet of Shortcut' in *Children's Literature in Education*, nr. 35, 2004, pp. 1-20.
- PANTALEO, SYLVIA. 'Introduction. Postmodernism and Picturebooks' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 1-8.
- PANTALEO, SYLVIA. 'Ed Vere's The getaway. Starring a Postmodern Cheese Thief' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 238-255.
- PANTALEO, SYLVIA. 'Exploring Children's Responses to the Postmodern Picturebook Who's afraid of the Big Bad Book?' in Evans, Janet (ed.) *Talking Beyond the Page. Reading and responding to picturebooks*. Oxon/New York: Routledge, 2009, pp. 44-61.
- PARSONS, MICHAEL J. *How We Understand Art. A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1987.
- PARSONS, MICHAEL J. BLOCKER, GENE H. *Disciplines in Art Education: Contexts of Understanding*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- PERKINS, DAVID. *The Intelligent Eye*. Los Angeles: Getty Publications, 1994.
- PERRIG, ALEXANDER. 'Schilderkunst en beeldhouwkunst uit de late Middeleeuwen' in Toman, Rolf. (ed.) *Kunst uit de Italiaanse Renaissance*. Keulen: Könemann, 1999, pp. 36-97.
- PIAGET, JEAN. *The Origin of Intelligence in the Child*. Harmondsworth/New York: Penguin Education, 1977.
- PIAGET, JEAN. *The Language and Thought of the Child*. London: Routledge, 1989.
- RABEY, KATE. 'Thinking Aloud. Looking at Children Drawing in Response to Picturebooks' in Arizpe, Styles, Morag.(eds.) *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts*. New York/London: Routledge, 2003, pp. 117-144.
- RANEY, KAREN. 'A Matter of Survival. On Being Visually Literate', in *The English and Media Magazine*, 39, 1998, pp. 37-42.
- RAUCH, ALEXANDER. 'Schilderkunst uit de Renaissance in Venetië en Noord-Italië' in Toman, Rolf. (ed.) *Kunst uit de Italiaanse Renaissance*. Keulen: Könemann, 1999, pp. 350-415.

BIBLIOGRAFIE

- REDFERN, BETTY H. *Questions in Aesthetic Education*. London: Allen and Unwin, 1986.
- RESKE, DORIS. 'Assoziative Analyse: "Die Menschenfresserin" (1996) von Valérie Dayre und Wolf Erlbruch' in Thiele, Jens. (ed.) *Das Bilderbuch. Ästhetik-Theorie-Analyse-Didaktik-Rezeption*. Bremen/Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee, 2003.
- RUBIN, JAMES H. *Impressionism*. London: Phaidon, 1999.
- SALISBURY, MARTIN. *Play Pen*. London: Laurence King Publishing, 2007.
- SALISBURY, MARTIN. 'The Artist and the Postmodern Picturebook' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 22-40.
- SCHWARCZ, JOSEPH. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982.
- SCOTT, CAROLE. 'Frame-making and Frame-breaking in Picturebooks' in Colomer, Teresa et al. (eds.) *New Directions in Picturebook Research*. New York/London: Routledge, 2010, pp. 101-112.
- SERAFINI, FRANK. 'Understanding visual images in picturebooks' in Evans, Janet (ed.) *Talking beyond the Page. Reading and responding to picturebooks*. Oxon/New York: Routledge, 2009, pp. 10-25.
- SHAVIT, ZOHAR. *Poetics of children's literature*. Athens: The University of Georgia Press, 1986.
- SIPE, LAWRENCE R. 'How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Tekst-Picture Relationships' in *Children's Literature in Education*. Vol. 29, nr. 2, 1998, pp. 97-108.
- SIPE, LAWRENCE R. 'Picturebooks as Aesthetic Objects' in *Literacy Teaching and Learning*, 6(1), 2001, pp. 23-42.
- SIPE, LAWRENCE R. 'Introduction. Postmodernism and Picturebooks' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 1-8.
- SIPE, LAWRENCE. MCGUIRE, CAROLINE. 'Picturebook Endpapers. Resources for Literary and Aesthetic Interpretation' in Sipe, Lawrence R. Pantaleo, Sylvia. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008, pp. 62-80.
- SIPE, LAWRENCE R. PANTALEO, SYLVIA. (eds.) *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge, 2008
- SMID, GIOIA. HOLTROP, AUKJE. (ed.) *Getekend: Fiep Westendorp*. Amsterdam: Querido, 2003.
- SNOW, CATHERINE. NINIO, ANAT. 'The Contracts of Literacy: What Children Learn from Learning to Read Books' in Teale, William. Sulzby, Elisabeth. (eds.) *Emergent Literacy*. New Jersey: Ablex, 1986, pp. 116-138.
- SPITZ, ELLEN HANDLER. *Inside Picture Books*. New Haven: Yale University Press. 2000.
- STEPHENS, JOHN. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman, 1992.
- STOKVIS, WILLEMIJN. *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1979.
- STOKVIS, WILLEMIJN. *Cobra. De weg naar spontaneïteit*. Blaricum: V+K Publishing, 1992.
- STUURGROEP VAN HET PLAN GELETTERDHEID VERHOGEN, VLAAMSE OVERHEID, ONDERWIJS EN VORMING, GELETTERDHEID, 2013. Geraadpleegd op 25-04-2014) via www.ond.vlaanderen.be/geletterdheid.
- SYLVESTER, DAVID. *Magritte*. Antwerpen/Houston: Mercatorfonds/Menil foundation 1992.
- THIELE, JENS. *Das Bilderbuch. Ästhetik-Theorie-Analyse-Didaktik-Rezeption*. Bremen/Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee, 2003.
- VAN CAUTEREN, KATHARINA. 'Pieter Breughel de Oude' in De Geest, Joost. (ed.) *Het Belgisch Kunstboek. 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans*. Tiel, Lannoo, 2006.
- VAN COILLIE, JAN. *Leesbeesten en boekenfeesten Hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken?* Leuven/Leidschendam: Davidsfonds/Biblion, 2007.
- VAN DEN BRAEMBUSSCHE, ANTOON. *Postmodernisme. Een intertekstueel woordenboek*. Budel: Damon, 2007.
- VAN DEN HOVEN, PETER. 'Het veelzijdige kinderboek: een antwoord aan Anna de Vries' in *Leesgoed* 6, 1990, p. 219-220.
- Van den Hoven, Peter. *Grensverkeer*. Den Haag: NBLC, 1994.
- VAN DER POL, COOSJE. *Prentenboeken lezen als Literatuur. Een structuralistische benadering van het concept 'Literaire Competentie' voor kleuters*. Stichting Lezen Reeks, deel 16, Delft: Eburon, 2010.
- VAN DER VELDE DR. I. 'Rousseau' in van der Velde Dr. I. (ed.) *Grote denkers over opvoeding*. Amsterdam: Meulenhoff, 1969.
- VAN DIJK, JOSÉ. 'De bijdrage van esthetische opvoeding aan de esthetische ontwikkeling van kinderen' in de Moor, Wam. (ed.) *Stiefkind en bottleneck: de toetsing in het literatuuronderwijs*. Vakgroep Algemene Kunstwetenschappen, K. U. Nijmegen, 1990, pp. 75-83.
- VAN GORP, e. a., *Lexicon van literaire termen*. Mechelen: Wolters-Plantyn, 2007.
- VAN HENSBERGEN, GIJS. *Guernica: biografie van een icoon van de twintigste eeuw*. Leiden: Menken Kasander & Wigman, 2005.
- VAN HOUTS, CATHÉRINE. *Karel Appel: de biografie*. Amsterdam: Contact, 2000.
- VAN KRIMPEN, HUIB. *Boek over het maken van boeken*. Veenendaal: Gaade Uitgevers, 1986.
- VAN LIEROP, HELMA. *Ik heb het wel in jouw stem gehoord. Over de rol van het gezin in de literaire socialisatie van kinderen*. Delft: Eburon, 1990.
- VAN WIJK-SLUYTERMAN. 'Ambacht en Kunst. Illustraties van kinderboeken rond de eeuwwisseling (1800-1920)' in Dongelmans, Berry et al. (ed.) *Tot volle waschdom. Bijdragen aan de geschiedenis van de kinder- en jeugdliteratuur*. Den Haag: Biblion, 2000, pp. 165-180.
- VANBERGEN, J. *Voorstelling en betekenis: theorie van de kunsthistorische interpretatie*. Leuven/Asse: Universitaire Pers Leuven & Van Gorcum, 1986.
- VANDE VEIRE, FRANK. *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN, 2002.
- VANDER VEER, RENÉ. *Ljev Vygotskij. Cultuur en ontwikkeling*. Amsterdam/Meppel: Boom, 1996.
- VERHELLEN, EUGEN. 'De maatschappelijke positie van kinderen: verzamelde lezingen naar aanleiding van de postacademische vorming Rechten van het Kind, Universiteit Gent, academiejaar 1995-1996.' in Verhellen Eugene (ed.). *RUG. Centrum voor de Rechten van het Kind, Cahiers; 16, lezingenbundel*. Gent: RUG, Centrum voor de Rechten van het Kind, 1996.

BIBLIOGRAFIE

- VERHOEVEN, ILSE. *Het kind als sociale categorie*. (prom. Prof. Dr. W. Dumon) KUL, Faculteit der Sociale Wetenschappen, dep. Sociologie, 1994.
- VERMEULEN, MARITA. *Buiten de lijntjes gekleurd*. Tielt: VFL en Lannoo, 2006.
- VERMINCK, MARC. 'Ten Geleide' in Verminck, Marc. (ed.) *Over schoonheid. Hedendaagse beschouwingen bij een klassiek begrip*. Gent/Brussel: A&S books/deBuren, 2008, pp. 7-10.
- VIGUERS, RUTH HILL et al. (ed.) *Illustrators of Children's Books: 1946-1956*. Boston: The Horn Book, 1958.
- VLOEBERGHES, KATRIEN. 'Rebellie zonder een woord. Over de ondermijnende kracht van illustraties in prentenboeken' in *Literatuur zonder Leeftijd*, 51, 2000, pp. 5-16.
- VLOEBERGHES KATRIEN. *Het kind zonder gezicht. Figuraties van het kind in interferenties tussen het literaire modernisme, de filosofische theorie van Lyotard, Kristeva en Agamben, en de hedendaagse kinder- en jeugdliteratuur*. (prom. Prof. Dr. Vivian Liska) Universiteit Antwerpen, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, dep. Letterkunde, 2005.
- WINGEN, ED. 'Hoe de Experimentelen de kunst haar zondagse jas uittrokken. Cobra en de schreeuw om vrijheid' in Stokvis, Willemijn et al. *De taal van Cobra*. Abcoude: Uniepers / Cobra Museum voor Moderne Kunst Amstelveen, 2001, pp. 107 – 123.
- WOLFENBARGER, C. SIPE, LAWRENCE R. 'A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks' in *Language Arts*, nr. 84, 2007, p. 273.

BOEKONTWERP DOOR JOHAN VANDEBOSCH,
DOCENT GRAFISCH ONTWERP PXL/MAD
DIGITALE GEDRUKT DOOR HELLINX PRINTING

IK
ZIE
IK
ZIE
WAT
JIJ
NIET
ZIET

UNIVERSITEIT HASSELT:
FACULTEIT
ARCHITECTUUR EN KUNST

PXL/MAD-FACULTY

ACADEMIEJAAR 2014-2015

2

ONDERZOEK NAAR DE RELATIE TUSSEN PRENTENBOEKEN EN
DE ONTWIKKELING VAN BEELDENE GELETTERDHEID BIJ KINDEREN

— KRIS NAUWELAERTS —

DOCTORAATSPROEFSCHRIFT VOORGELEGD TOT
HET BEHALEN VAN DE GRAAD VAN DOCTOR
IN DE AUDIOVISUELE EN BEELDENE KUNST:

PROMOTOR:
PROF. DR. BERT WILLEMS, UHASSELT
CO-PROMOTOR:
PROF. DR. INE VAN LINTHOUT, UGENT
LEDEN VAN DE DOCTORAATSCOMMISSIE:
PROF. DR. W.L.H VAN LIEROP, TILBURG UNIVERSITY
PROF. DR. SASKIA DE BODT, UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM





K

Ē

K

Ē

AT

IJ

ĒT

ĒT

I K

ZI

IK

ZI

WI

J

NI

7I

**UNIVERSITEIT HASSELT:
FACULTEIT
ARCHITECTUUR EN KUNST**

PXL/MAD-FACULTY

ACADEMIEJAAR 2014-2015

2

**ONDERZOEK NAAR DE RELATIE TUSSEN PRENTENBOEKEN EN
DE ONTWIKKELING VAN BEELDENDE GELETTERDHEID BIJ KINDEREN**

— KRIS NAUWELAERTS —

**DOCTORAATSPROEFSCHRIFT VOORGELEGD TOT
HET BEHALEN VAN DE GRAAD VAN DOCTOR
IN DE AUDIOVISUELE EN BEELDENDE KUNST:
BEELDENDE KUNST**

**PROMOTOR:
PROF. DR. BERT WILLEMS, UHASSELT
CO-PROMOTOR:
PROF. DR. INE VAN LINTHOUT, UGENT
LEDEN VAN DE DOCTORAATSCOMMISSIE:
PROF. DR. W.L.H. VAN LIEROP, TILBURG UNIVERSITY
PROF. DR. SASKIA DE BODT, UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM**



universiteit
hasselt
KNOWLEDGE IN ACTION



fig. 2 . Ontleend aan Prinses Anna (2010)



fig. 4 . Ontleend aan Prinses Anna (2010)



fig. 3 . Ontleend aan Prinses Anna (2010)



fig. 5. Dulle Griet (1561?)



fig. 7. Ontleend aan Dulle Griet (2005)



fig. 6. Ontleend aan Dulle Griet (2005).



fig. 8. Fragment ontleend aan Dulle Griet (2005).

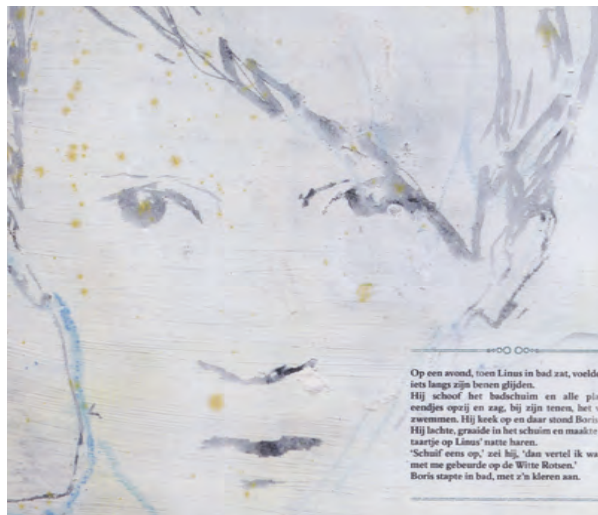


fig. 9. Ontleend aan Linus (2007).



fig. 10. Ontleend aan Linus (2007).

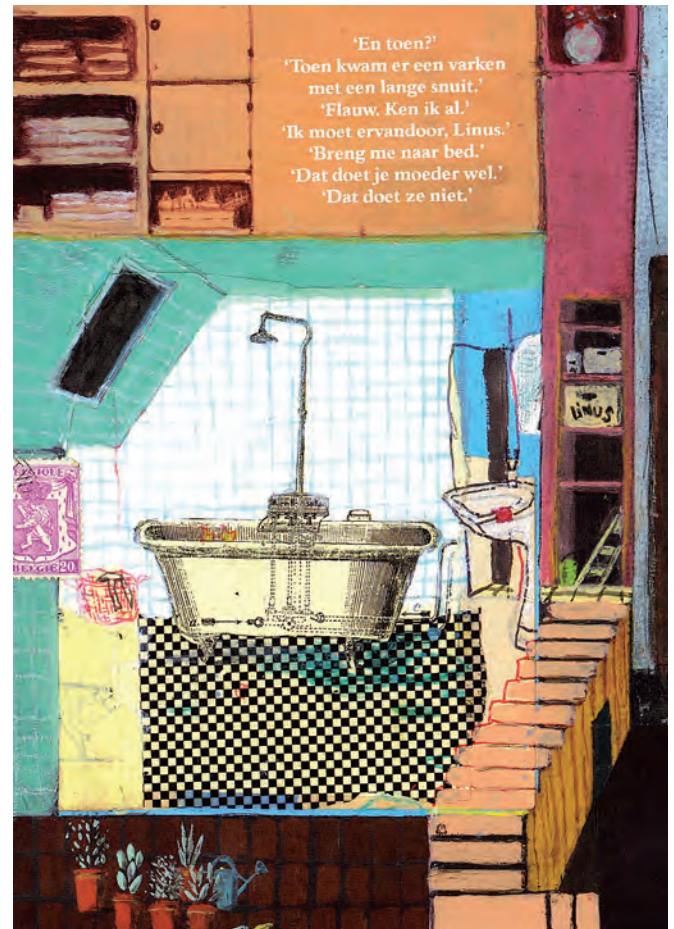


fig. 11. Ontleend aan Linus (2007).



fig. 12. Ontleend aan Linus (2007).



fig. 13. *Ontleend aan Linus (2007)*

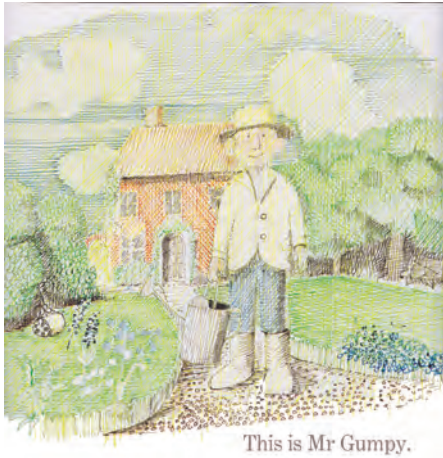


fig. 20. Ontleend aan: Mr Gumpy's Outing (1990).



It was time to take Victoria, our pedigree Labrador, and Charles,

fig. 21. Ontleend aan: Voices in the Park (1989).



“Kijk eens, Poes!” roept Lotje als ze thuiskomt. “Is dit geen pracht van een taart?”
Maar Poes is nergens te zien.

fig. 37. Ontleend aan: Lotje is jarig (1994).



fig. 40. Ontleend aan: Linus (2007)



fig. 42. Ontleend aan: Dulle Griet (2005)

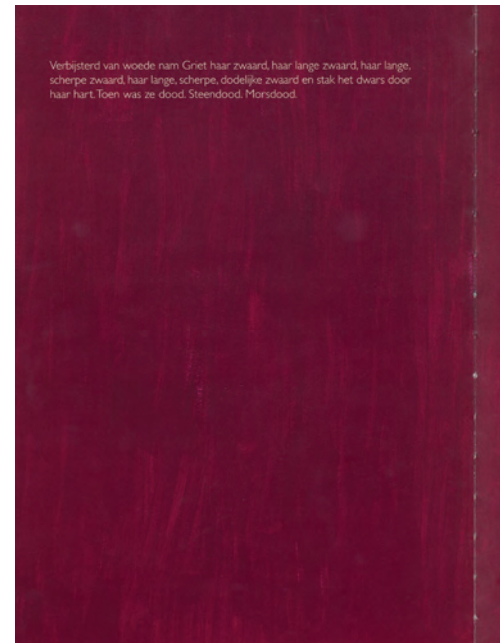
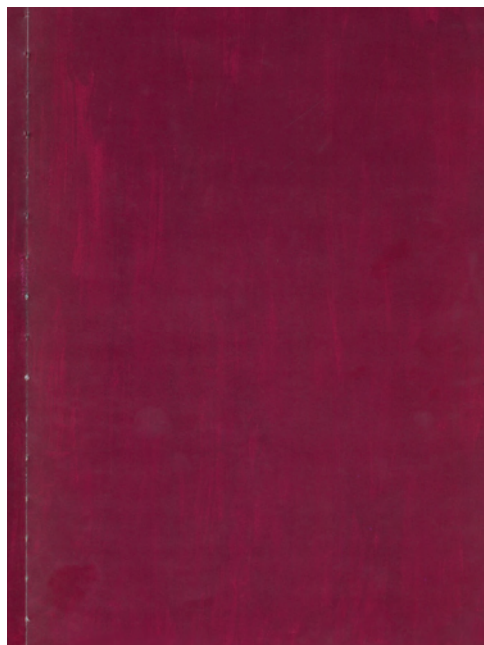


fig. 43. Ontleend aan: Dulle Griet (2005)



Griet,
die niet wilde, maar wolde,
die niet glde, maar golde.
Griet had zichzelf gegeven.

Helemaal...

fig. 44. Ontleend aan: Dulle Griet (2005)

Rood, Geel, Zwart en Wit hebben een boomhut.
Natuurlijk is de boomhut in het rood geverfd, de kleur van Rood.
Hij wilde van geen andere kleuren weten, de hele boomhut moest roodgeverfd.

Alf en toe maken ze de boomhut schoon.
"Jij veegt de vloer," blaft Rood dan tegen Zwart en Zwart bezemt.
"Jij lapt de ramen!" schreeuwt Rood tegen Wit
en Wit wrijft tot ze zich in het vensterglas kan spiegelen.
Geel moet de deur een sopje geven.
Wit, Geel en Zwart sloven zich uit en Rood zit te niksen.
Zo gaat het altijd. Maar Geel, Wit en Zwart durven niets te zeggen.



fig. 48. Ontleend aan: Roodgeelzwartwit (2001)

Rood kan het echt niet laten om baas te spelen.
Maar Zwart, Geel en Wit zijn er niet. Dus speelt hij maar baas over zichzelf.
"Veeg de vloer!" gilt hij en Rood veegt tot zijn tong uit zijn mond hangt.
"Vergeet de hoekjes niet!" brult hij.
Rood vergeet geen enkel hoekje, maar struikelt over de bezem.
"Kijk uit je doppen, stommerik!" blaft Rood.
Rood houdt het niet meer uit.
"Vervelend kind," kaffert hij zichzelf uit. "Jij vuile baasspeler... Daar... Daar... Daar..."
Woedend geeft Rood zichzelf een paar meppen.
Hij barst in tranen uit en loopt naar de boom.
In de verte ziet hij Zwart, Wit en Geel in hun boot.



fig. 49. Ontleend aan: Roodgeelzwartwit (2001)

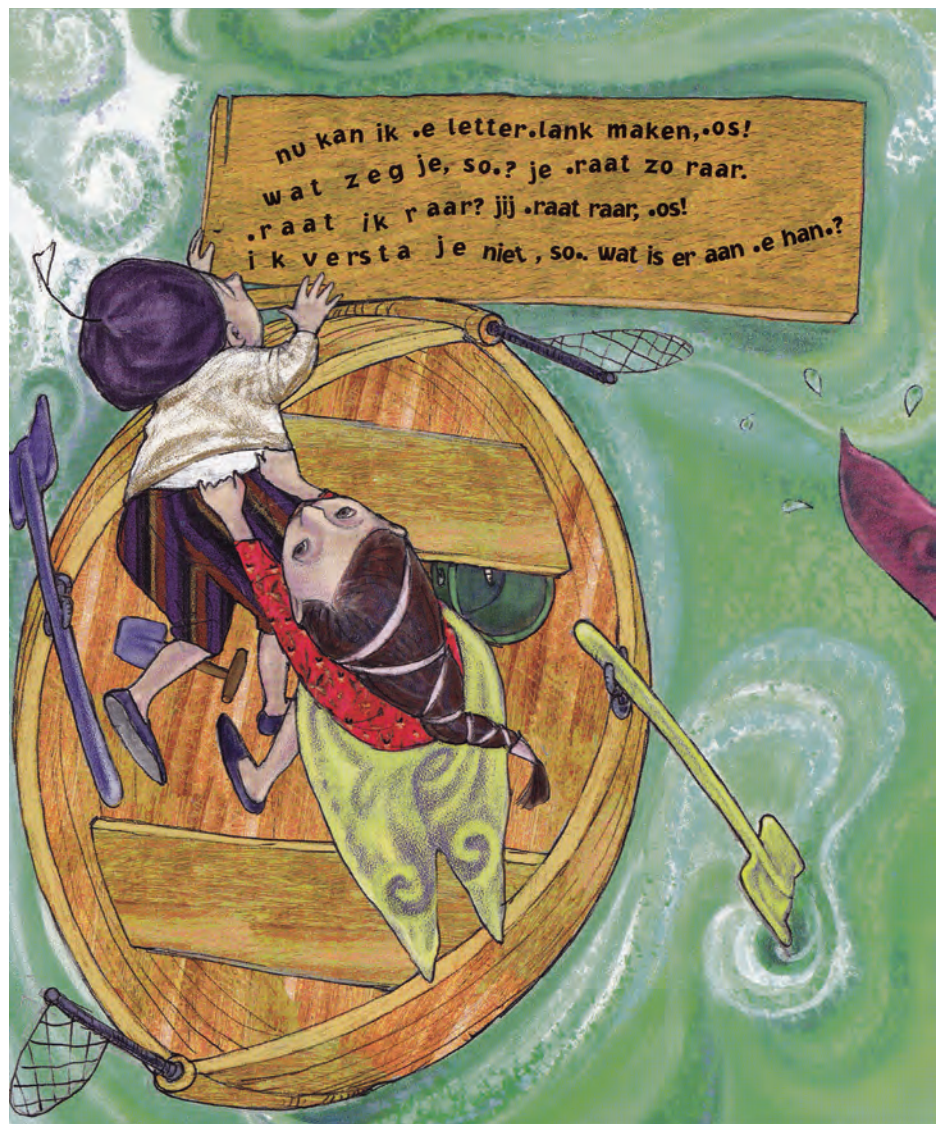


fig. 50. Ontleend aan: Sop en Dos (2002)

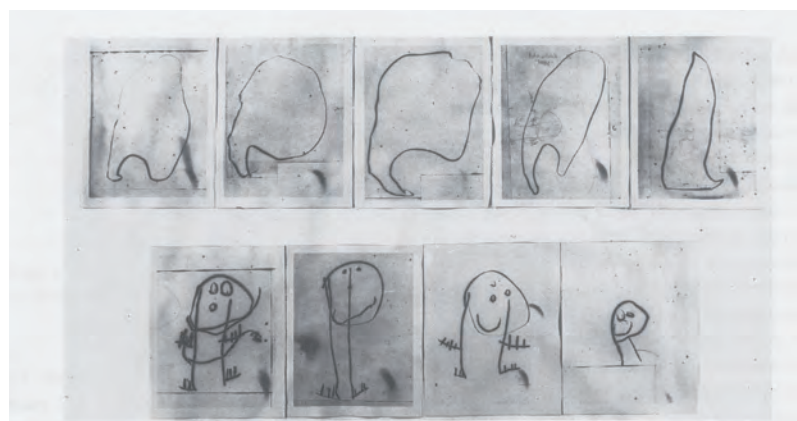


fig. 51. Ontleend aan: Golomb, 2003, p22.

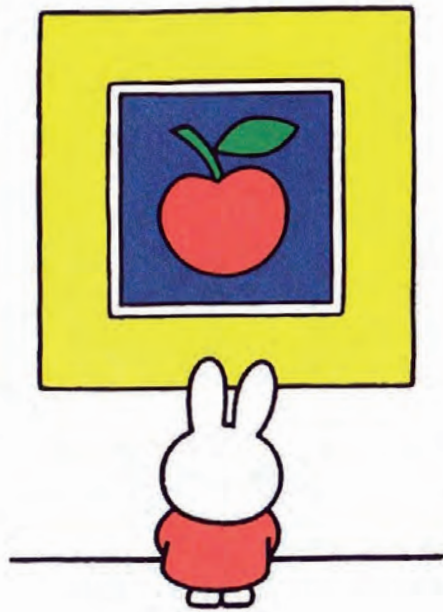


fig. 62. Ontleend aan Nijntje in het museum (2010)

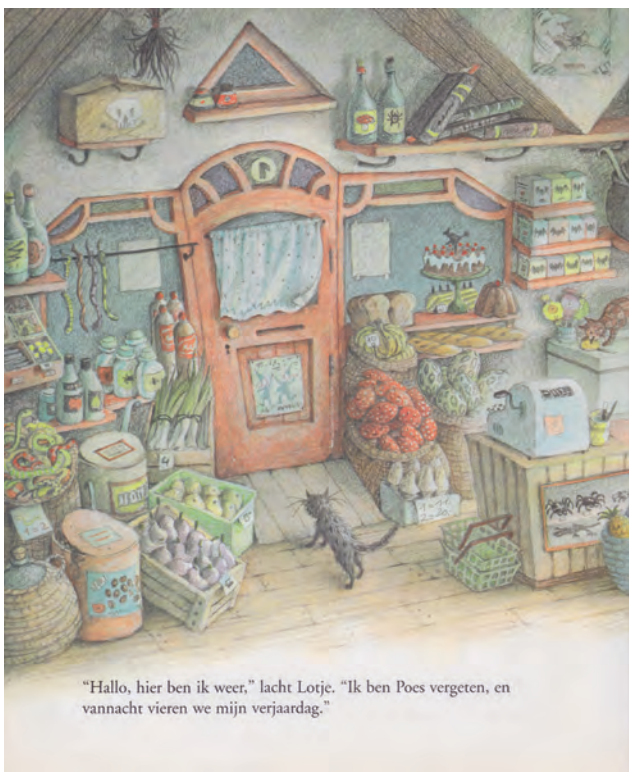


fig. 63. Ontleend aan: Lotje is jarig (1994)



Fig. 64. Ontleend aan: Dulle Griet (2005)



Fig. 65. Ontleend aan: Prinses Anna (2010)



Fig. 66. Ontleend aan: Naar de kermis (2001)



Fig. 68. Ontleend aan: Lundi (2004)

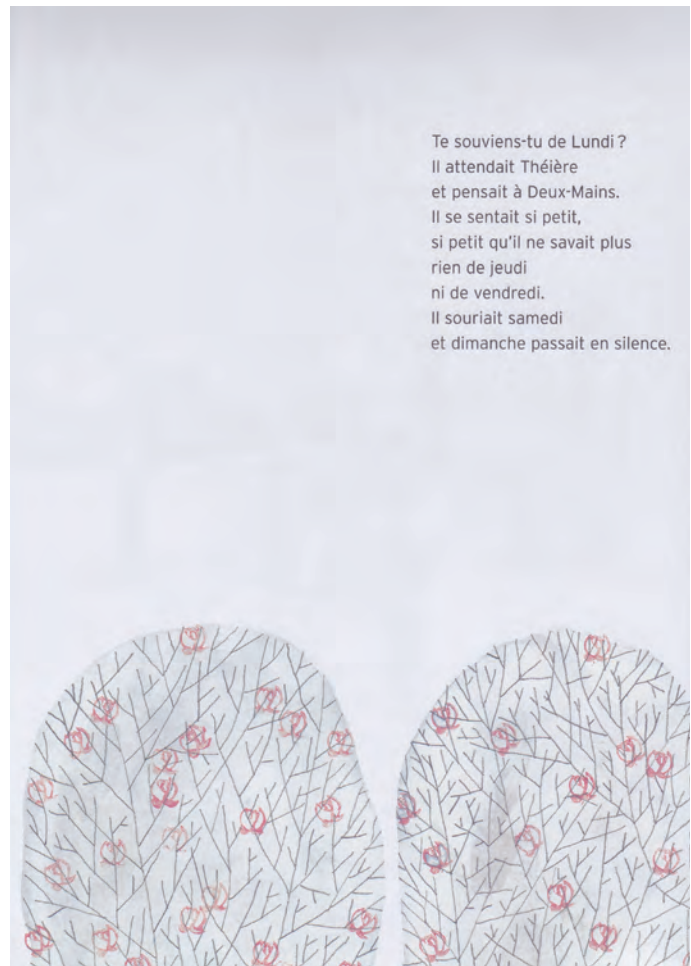


Fig. 69. Ontleend aan: Lundi (2004)



Fig. 90. Ontleend aan: *Prinses Anna* (2010)

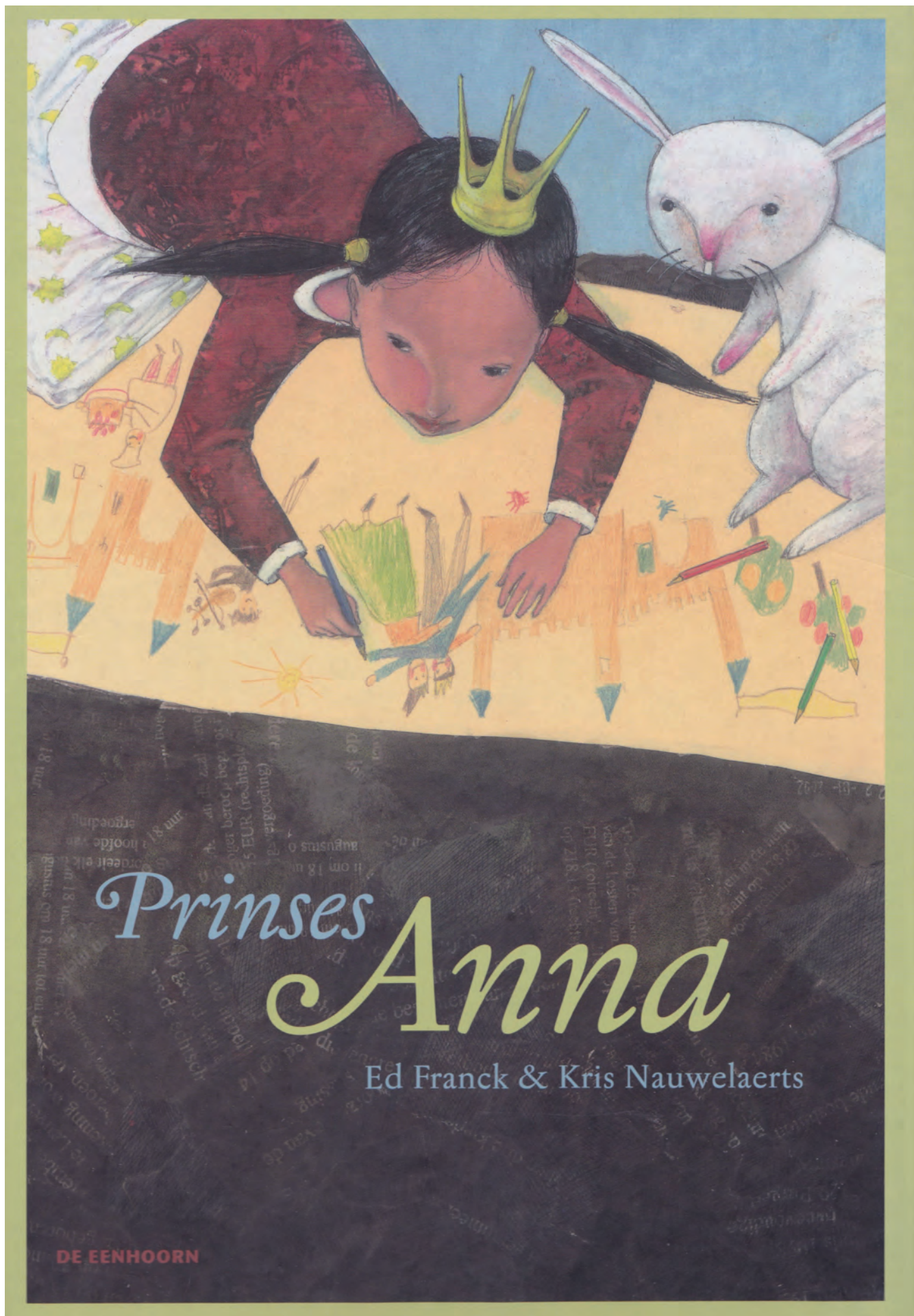
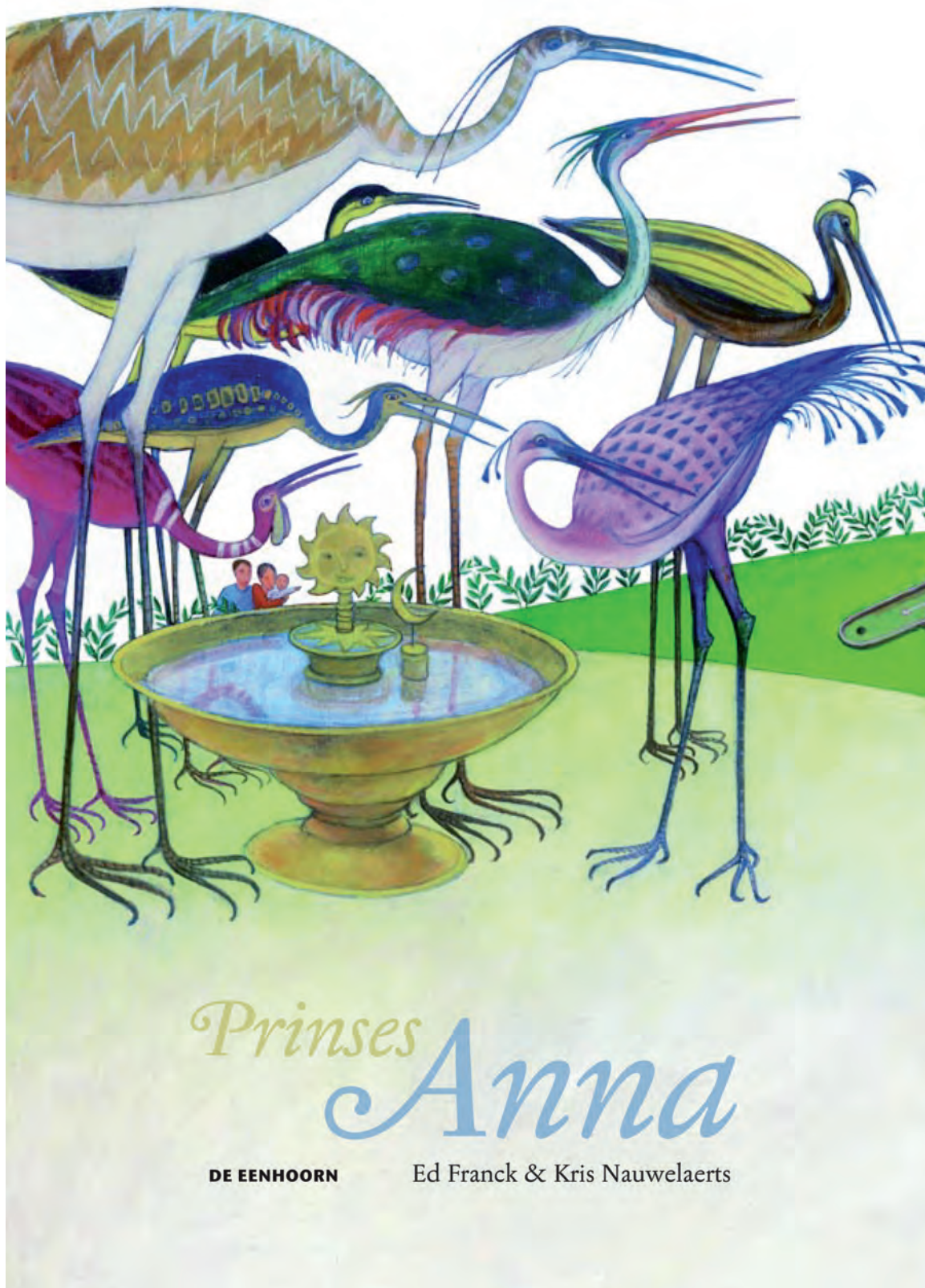


Fig. 91



Fig. 93



Prinses Anna

DE EENHOORN

Ed Franck & Kris Nauwelaerts

Fig. 94

Prinses Anna kwam op de wereld zoals alle sprookjesprinsessen: in een kasteel met honderd kamers en duizend kaarsen, in een sprookjesmooi bed met een lieve fee ernaast. De koning en de koningin huilden van geluk en prinses Anna hilde van de honger.

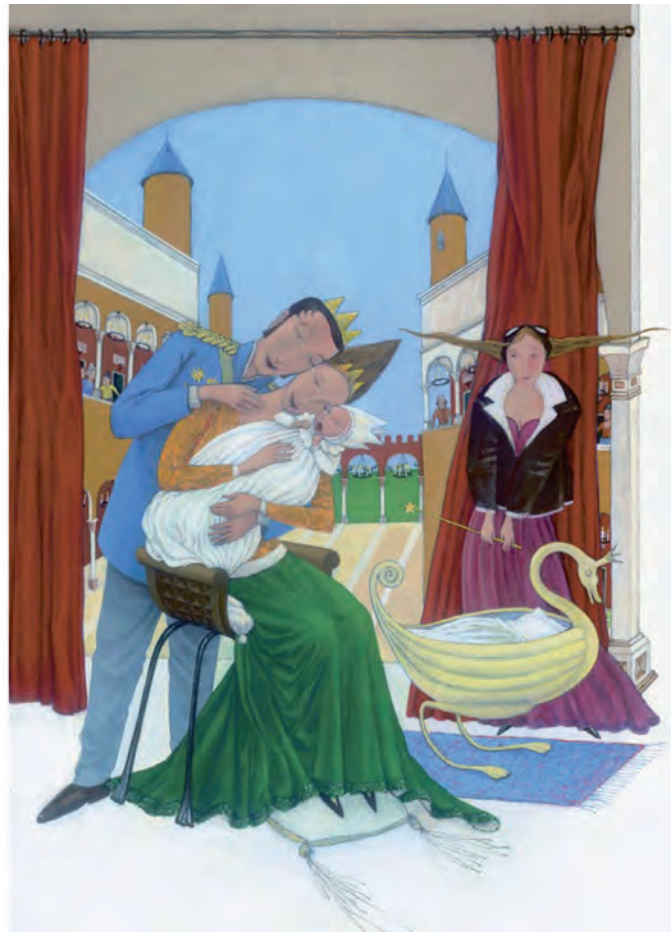


Fig. 95

Prinses Anna groeide op zoals alle prinsessen. Ze liep rond in kelders en torenkamers. Ze speelde in de tuin vol dure vogels en gratis kevertjes. Ze had een lakei om een zandkasteel te bouwen, een tweede lakei om ijsjes te brengen, een derde lakei om de wespen weg te jagen en een kamermeisje om haar staartjes te vlechten.

Toen Anna zes jaar was, hielden de koning en de koningin op met lachen. Ze gooiden met borden en bananen naar elkaar en riepen: 'Het is jouw schuld!' en: 'Nee, het is jouw schuld!'



Fig. 97



Fig. 99



Fig. 100

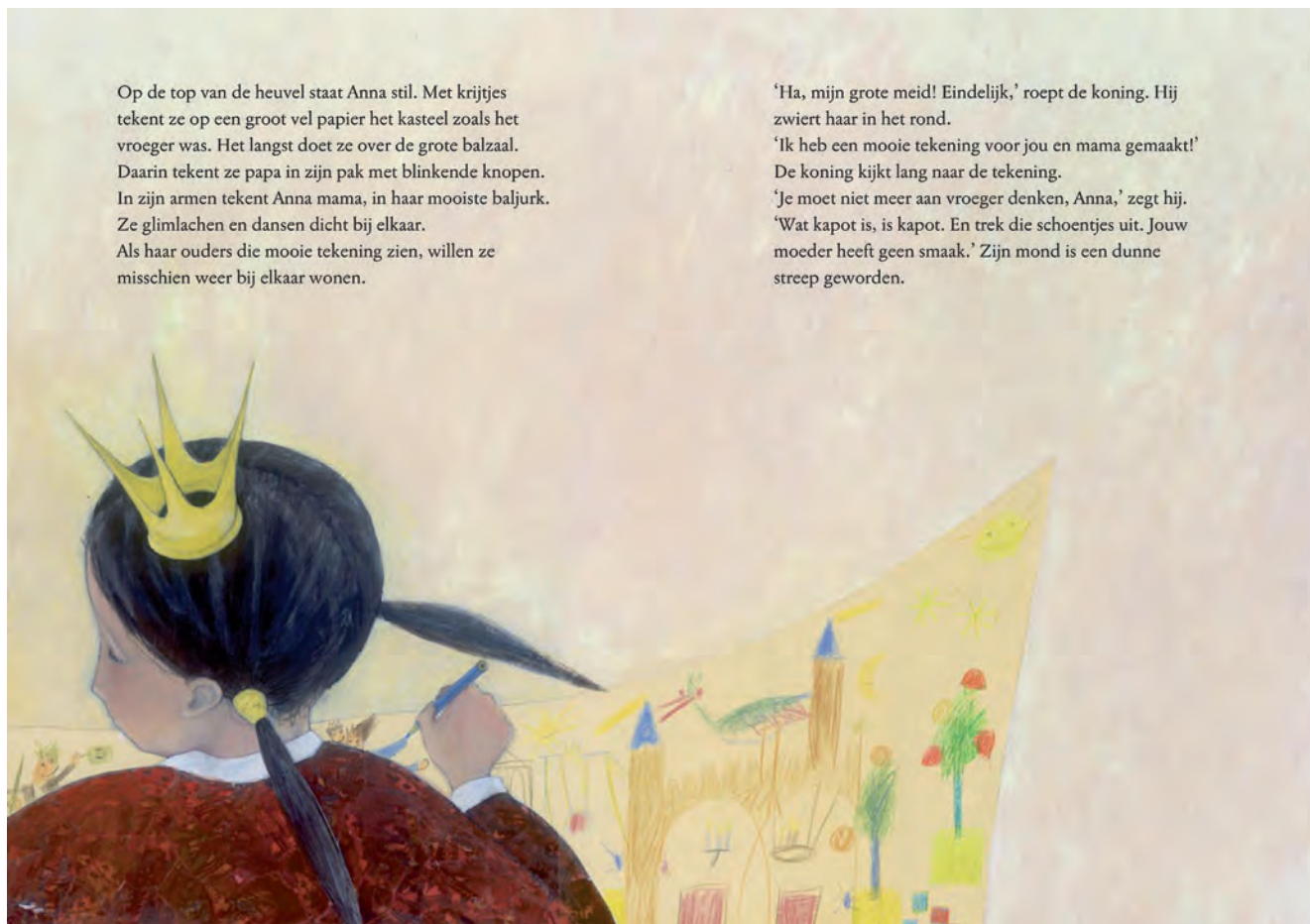


Fig. 101

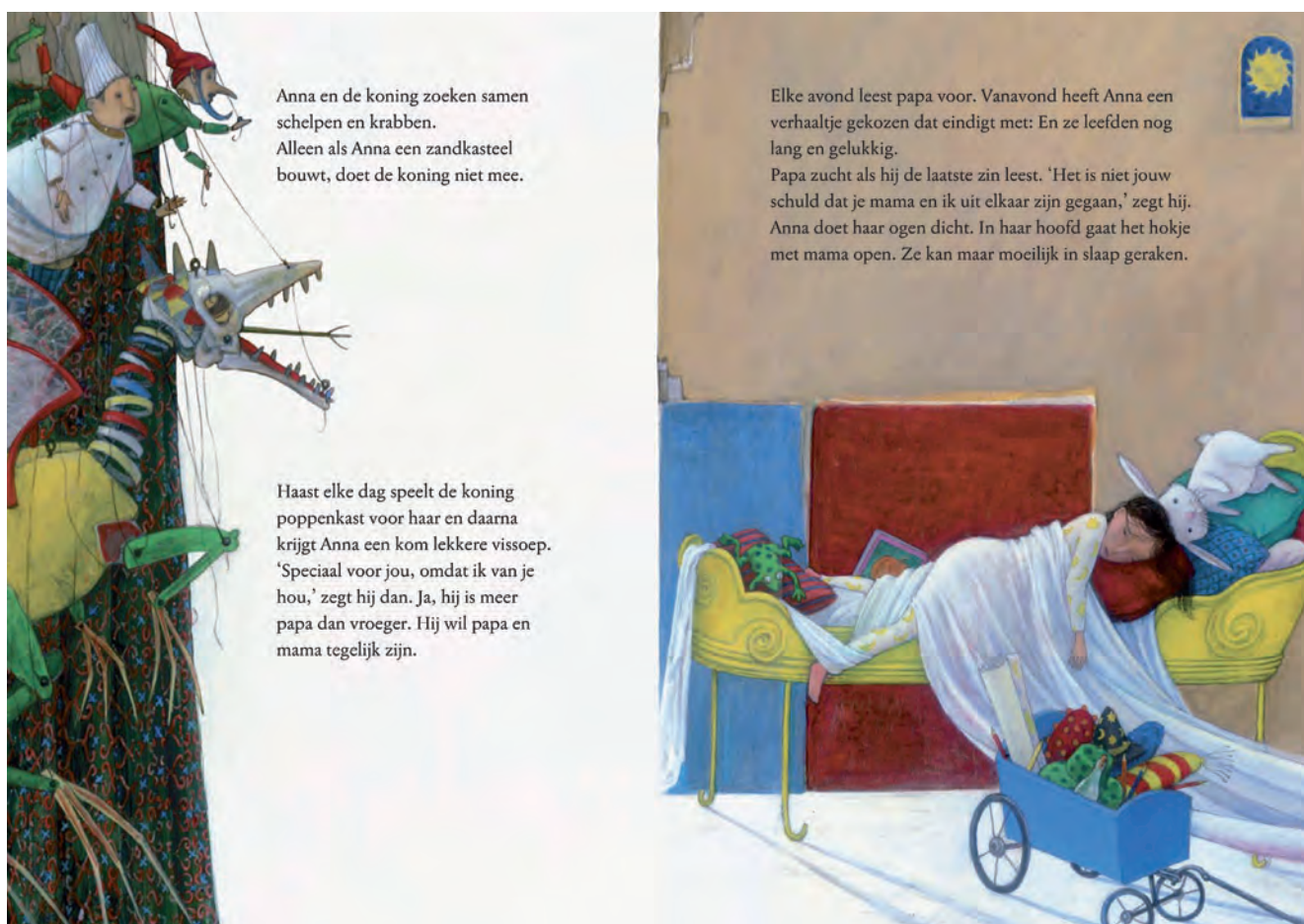


Fig. 102



Fig. 103

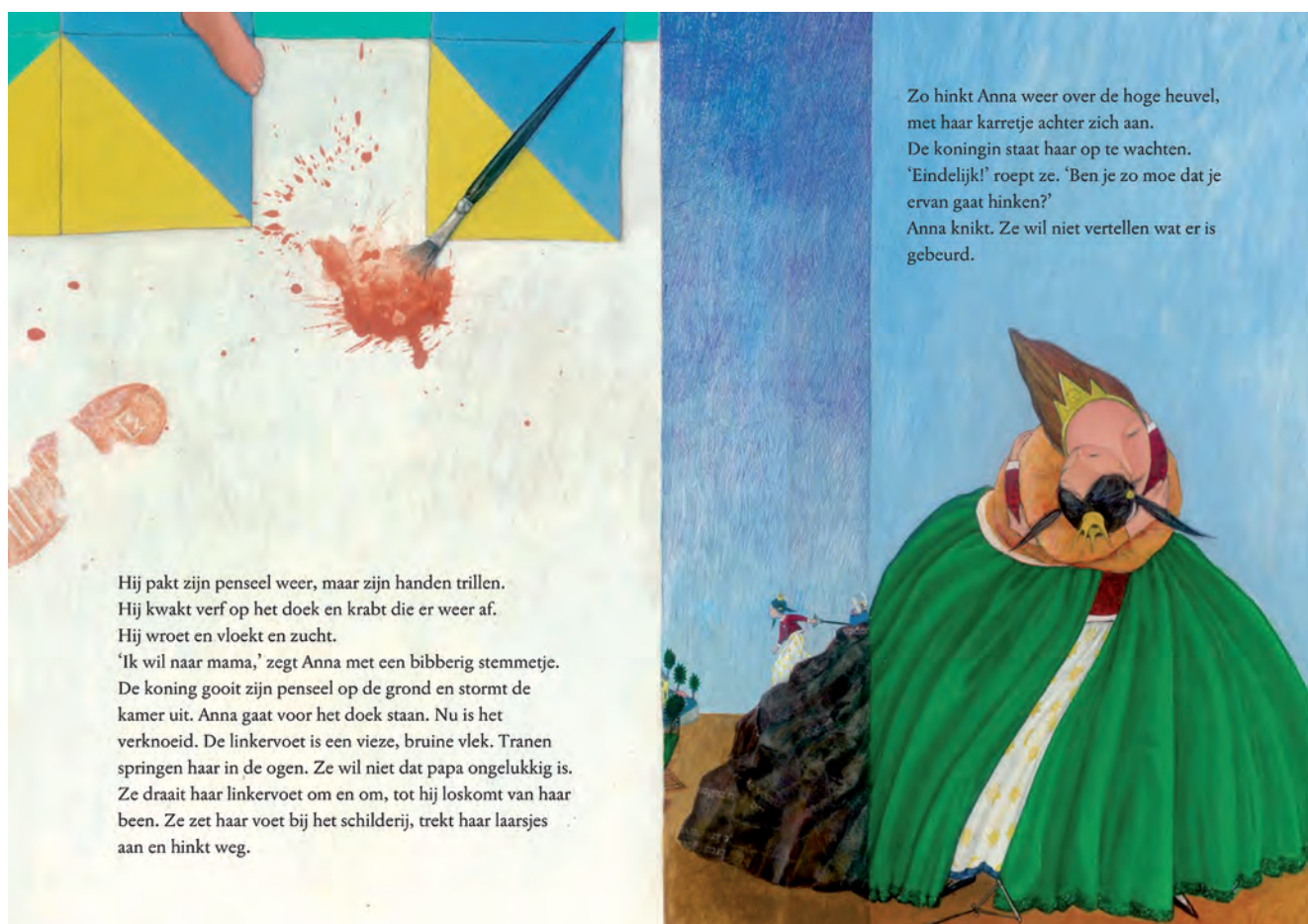


Fig. 104



Fig. 106



Fig. 108



Fig. 110

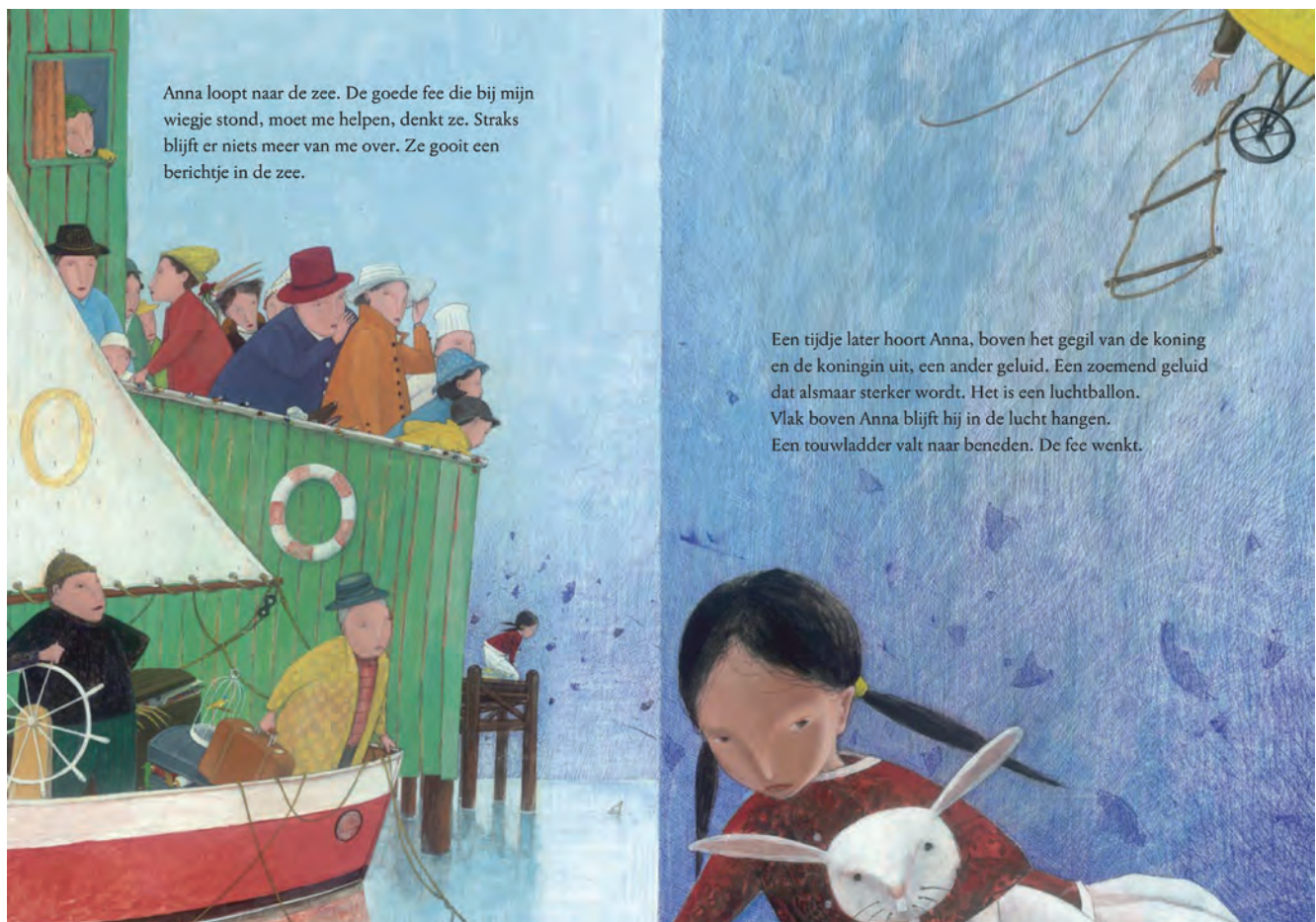


Fig. 111



Anna springt naar de touwladder. Maar ze kan niet klimmen met maar één voet. En ze kan zich niet optrekken met maar één hand. Als een kapotte pop hangt ze aan de touwladder. Opeens stopt het gillen. De koning en de koningin kijken naar hun dochter. Eindelijk begrijpen ze dat het zo niet verder kan.

Fig. 112



Anna krijgt haar voet en haar hand terug. De koning en de koningin zeggen geen lelijke dingen meer over elkaar. Als Anna haar knuffel vergeet bij haar mama, stuurt de koningin een lakei met de knuffel. Als Anna bij haar mama is, en het wordt volle maan, stuurt de koning een lakei met een briefje: *Lieve dochter, morgen is het volle maan. Jij wil die altijd zien. Dus vergeet het niet. Kijk gezellig samen met je mama. Duizend sterrenkusjes van papa.*

De grootste verrassing komt nog. 'Jouw papa en ik laten een spoorlijn bouwen, over de heuvel,' zegt de koningin. 'Dan kan je gemakkelijk heen en weer.' 'Goed,' zegt Anna. 'Maar dan wil ik een mooi stationnetje op de top van de heuvel. Met een schelpenkamer en een hoedjeskamer en een liedjeskamer en een torentje om naar de zee te luisteren. En ook nog een kamer met een grote spiegel, om mezelf verhaaltjes voor te lezen. Telkens als jullie gaan gillen, ga ik daar wonen tot jullie uitgegild zijn.' De koningin knikt braaf en een week later knikt ook de koning. Ze zijn allebei heel trots op hun slimme Anna.

Fig. 115



Fig. 116



Fig. 117



Fig. 119



Fig. 118

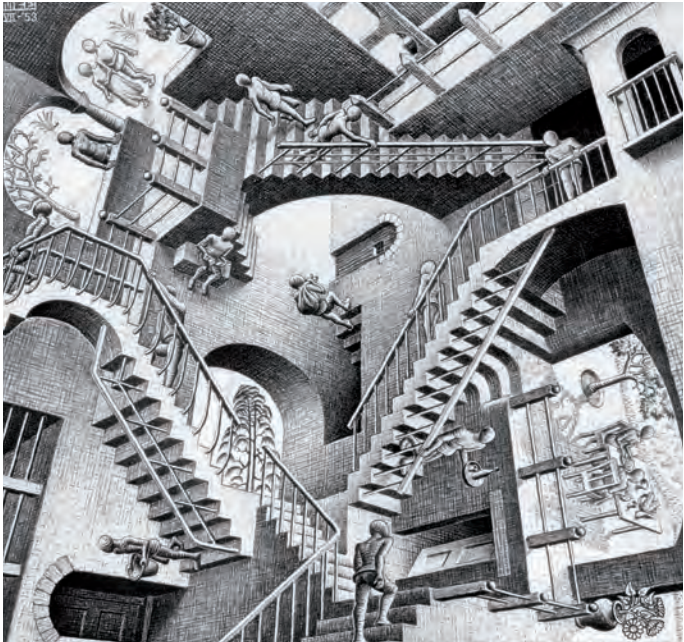


Fig. 124



Fig. 122



Fig. 121

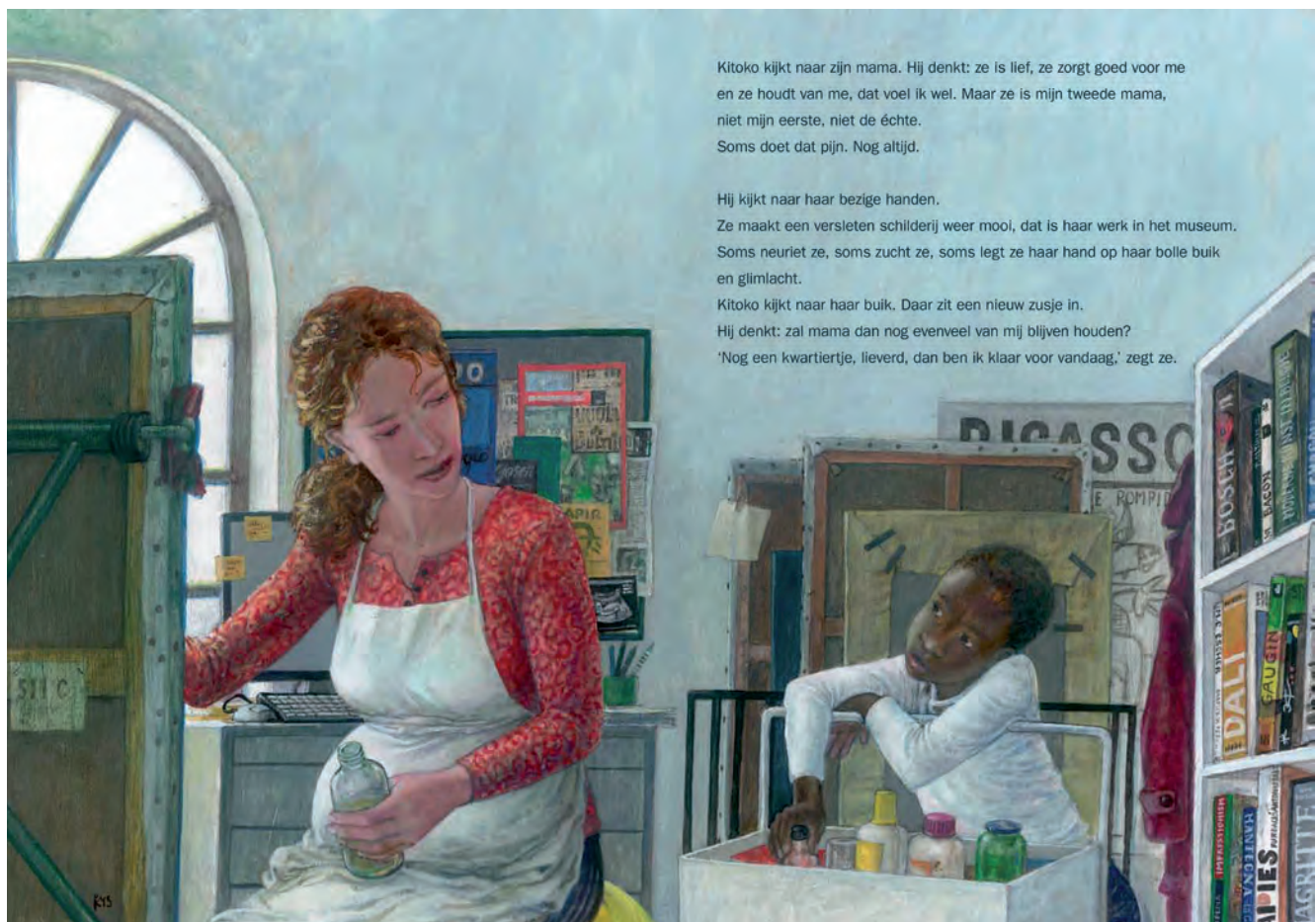


Fig. 125

Kitoko loopt het museum in en blijft staan bij zijn favoriete schilderij.
De zwarte jongen ziet er niet blij uit, denkt hij.
Natuurlijk niet, wat moet hij met een blank zusje in een blank land?
Hij is een Afrikaanse prins, dat zie je aan zijn kleren.
Hij wil terug naar zijn zwarte zus in Afrika.



Fig. 126



Fig. 129



Fig. 130

Kitoko is moe van het wachten,
moe van het piekeren, moe van heimwee.
Hij valt in slaap en vliegt over zeeën, bergen,
grasvlaktes en woestijnen,
recht naar het groene hart van Afrika.



Fig. 132

Hij landt midden in de burgeroorlog van toen.
 Woeste mannen vallen zijn dorp aan.
 Hij ziet brullende gezichten, ziet zijn vader en
 moeder vallen in een regen van kogels en speren.



Fig. 133

Zijn zus Ayosha trekt hem mee,
de velden en de heuvels in.
Ze rennen, ze struikelen, ze huilen
en laten elkaar niet los.

En dan begint de eindeloze zwerftocht.
Altijd gevaar.
Altijd honger.
Overal angstige gezichten.
Overal soldaten en bandieten.

Een soldaat sleurt zijn zus mee.
Ayosha!



Fig. 134



Fig. 137

Kitoko zwerft in zijn eentje rond, komt in een sloppenwijk aan de rand van een stad. Hij leert er oorlogje spelen, broodkorsten stelen, niets delen.

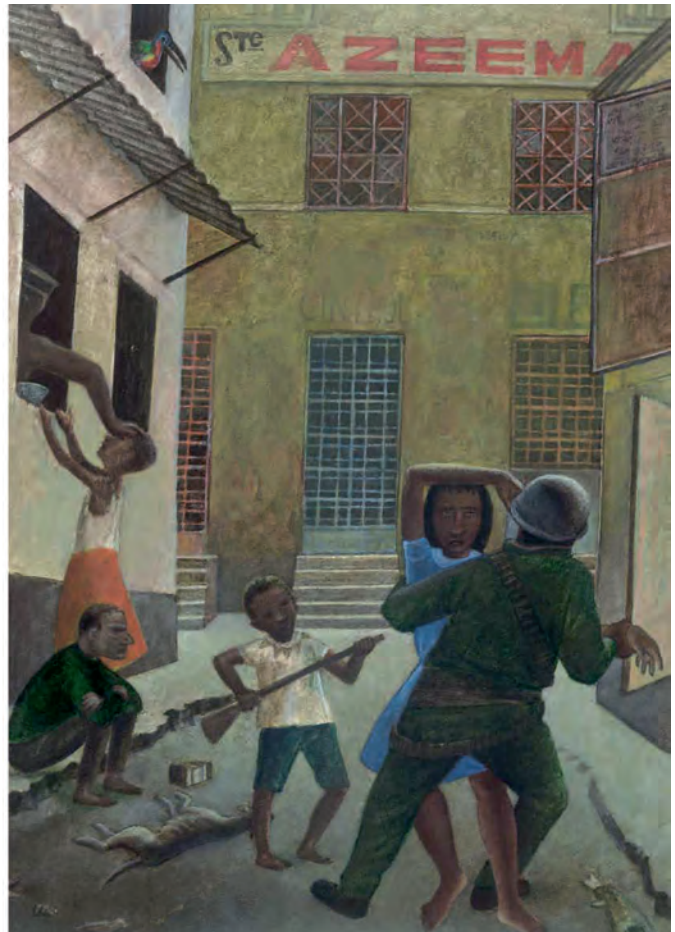


Fig. 138



Fig. 140



Fig. 141



Fig. 143



Fig. 142



Fig. 144

Opeens grijpt een blanke man Kitoko vast.
'Jij moet hier weg!' zegt hij.
'Kom mee. Ik zal voor je zorgen. Vertrouw me.'

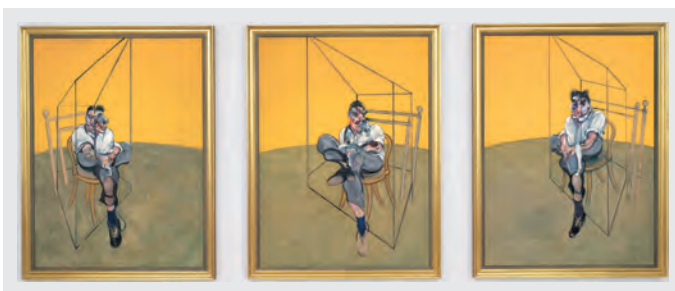


Fig. 146

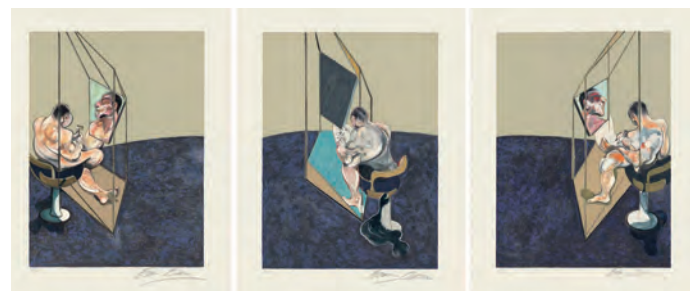


Fig. 147



Fig. 148

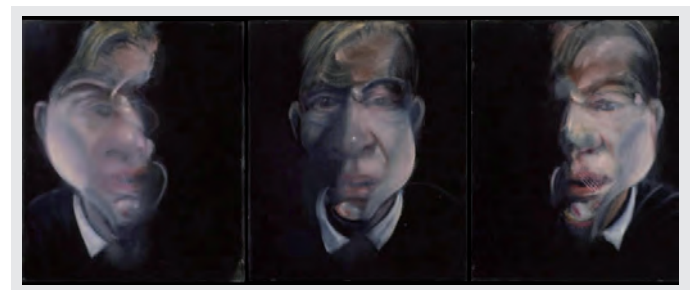


Fig. 149

In het weeshuis krijgt Kitoko eten en drinken,
dat wel, maar meer niet.
Geen warmte, geen moeder, geen zusje.
Niemand is er vrolijk. Nee, hier wil hij weg.



Fig. 150



Fig. 151



Fig. 152



Fig. 153



Fig. 155



Fig. 156



Fig. 157



Fig. 158

XXXXIII

Maar waar is die plek?
 Naar links, naar rechts? Die heuvel op, dat dal in,
 achter die huizen, aan het eind van dat pad,
 voorbij die kale trap tussen weggeschoten muren?

Hij loopt en loopt. Hij valt neer en staat op.
 Hij heeft honger en dorst. Maar hij geeft niet op.
 Hij komt aan de rand van een woestijn.
 In de hitte doemt een figuur op. Een zwart meisje.
 'Ayosha? Ben jij Ayosha? Hier ben ik, Kitoko! Eindelijk!'

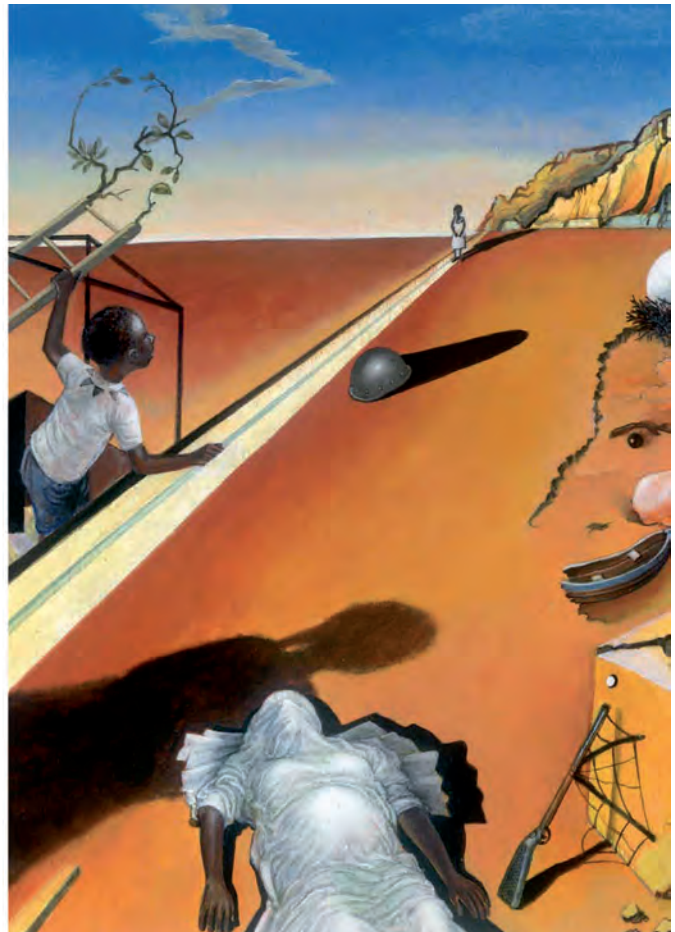


Fig. 159



Fig. 160



Fig. 161

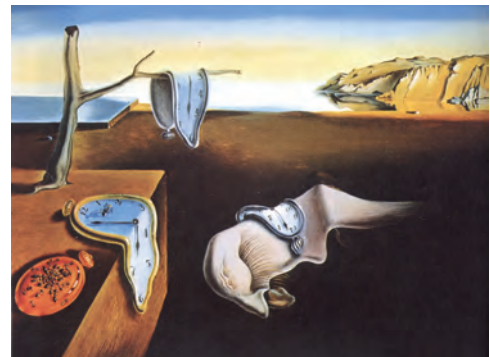


Fig. 162



Fig. 163
 XXXXIV

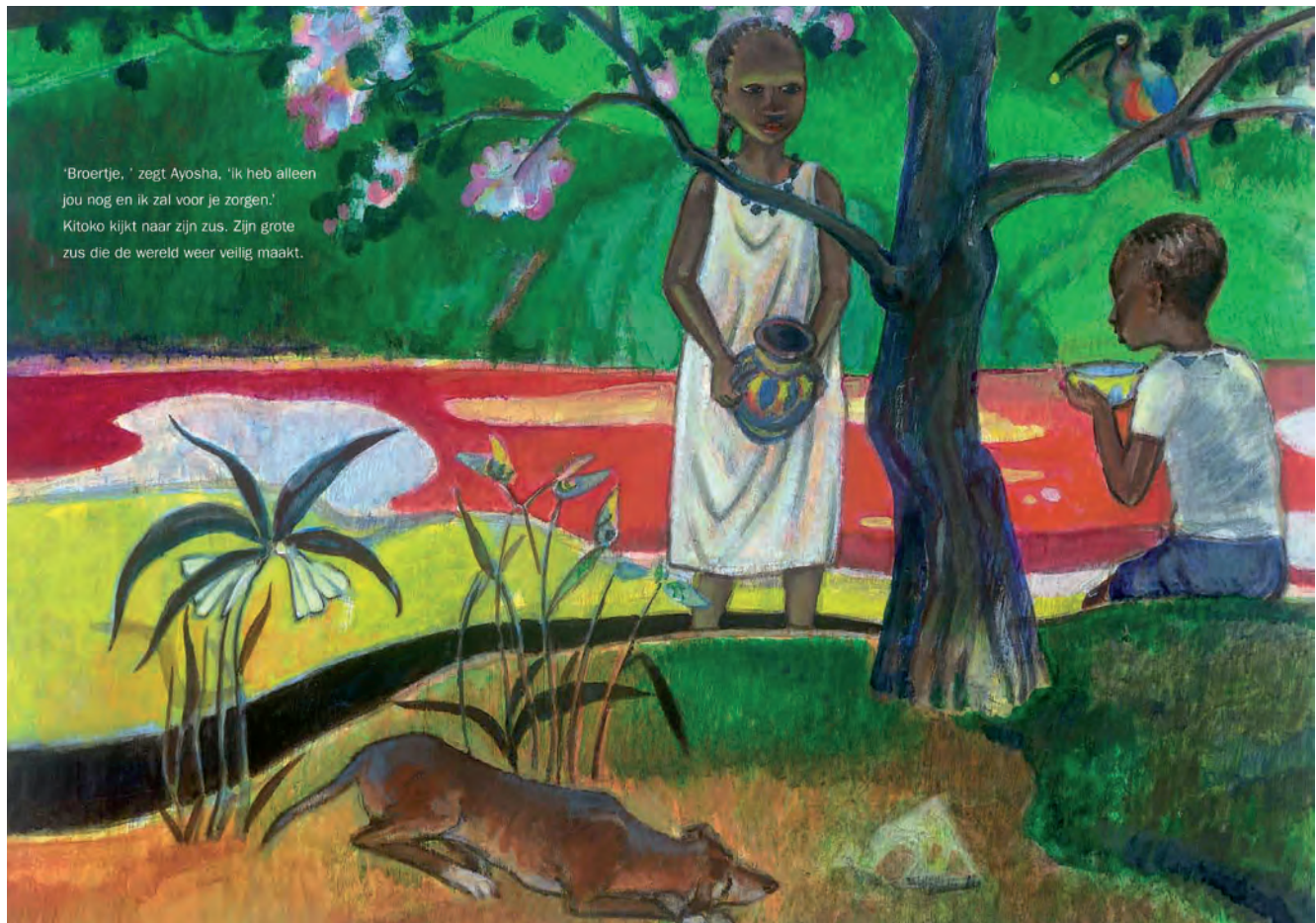


Fig. 164



Fig. 166



Fig. 167



'Kom,' zegt zus Ayosha, 'we moeten verder.'
'Waar naartoe?' vraagt hij.
Ze kijkt hem aan, haalt haar schouders op en begint te lopen.

Voorbij de woestijn komen ze in een woud vol gevaren.
Maar zijn zus, de slimme en dappere Ayosha, weet op alles raad.
Als ze een tijger ziet sluipen, helpt ze Kitoko in een boom klimmen.
Als een slang zich sissend opricht, vindt ze een tak om hem weg te jagen.
Met een hoge en harde gil jaagt ze een troep dreigende chimpansees op de vlucht. Bij een woelige rivier vindt ze een veilige weg over rotsblokken.
Als de honger begint te knagen, zoekt ze vruchten en wortelknollen.
Als de nacht invalt, vindt ze een veilig hol onder boomwortels.

Fig. 168



Fig. 170



Fig. 172



Fig. 171



Fig. 174



Fig. 173

Voorbij het woud trekken ze een eindeloze grasvlakte in.
In de verte duiken donkere wolken vol bliksemflitsen op.
De wind begint te gieren. Ayosha toont Kitoko
hoe ze snel een schuilplaats kunnen bouwen.
Ze kruipen erin.

'We redden het wel,' zegt Ayosha.
'Luister, ik leer je het gebed waarmee ons volk
aan onze voorouders om bescherming vraagt.'
Haar stem klinkt breekbaar in de woedende wind.
En toch voelt Kitoko zich veilig bij haar.



Fig. 175

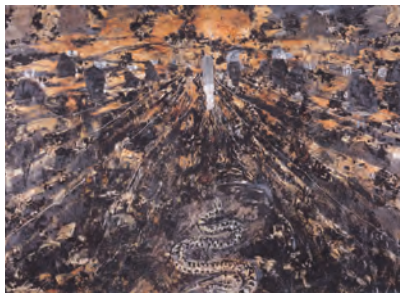


Fig. 176



Fig. 178



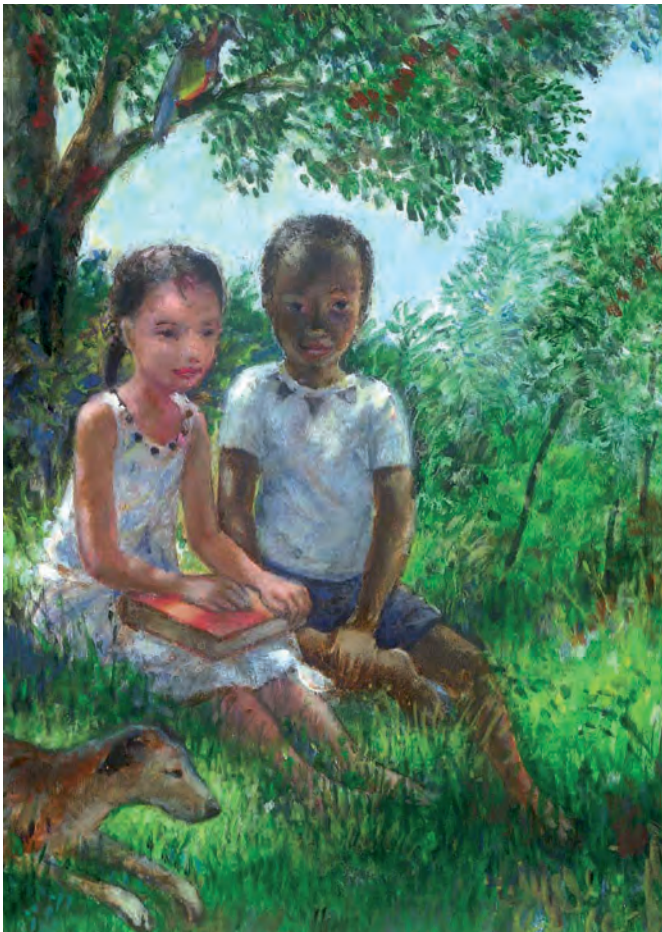
Fig. 177



Fig. 180



Fig. 179



Na de storm trekken ze verder. Als ze uitrusten, zingt Ayosha over een ijsvogel die pronkt met zijn staartveren. Ze vertelt hem hoe de giraf aan zijn lange nek en de olifant aan zijn slurf kwam. Kitoko geniet ervan.

'Ik ben niet meer bang, ik voel me niet meer eenzaam,' zegt hij. 'Dat komt door jou, Ayosha.'

'Daar zijn zusjes voor,' zegt Ayosha.

Hij kijkt haar aan. Is haar huid bleker geworden?

'Ben je ziek?' vraagt hij ongerust.

Ayosha schudt haar hoofd en glimlacht.

Fig. 181

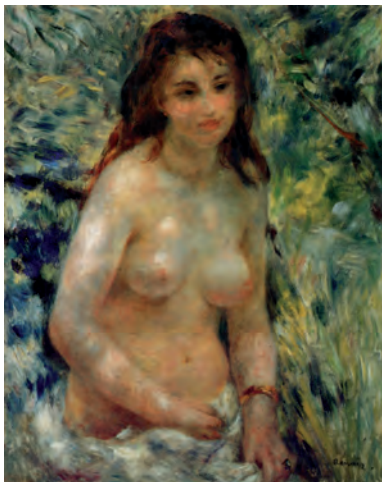


Fig. 182



Fig. 184



Fig. 183



Fig. 185



Fig. 186

Hij blijft haar aanstaren.
Is ze wel Ayosha?
Ze heeft geen donkere huid.
Ze heeft geen dikke lippen.

'Kijk maar zoveel je wilt,' zegt het meisje.
'Ik ben zo en niet anders. Maar of ik nu
blank of zwart ben, ik wil bij jou blijven.
Of jaag je me weg?'

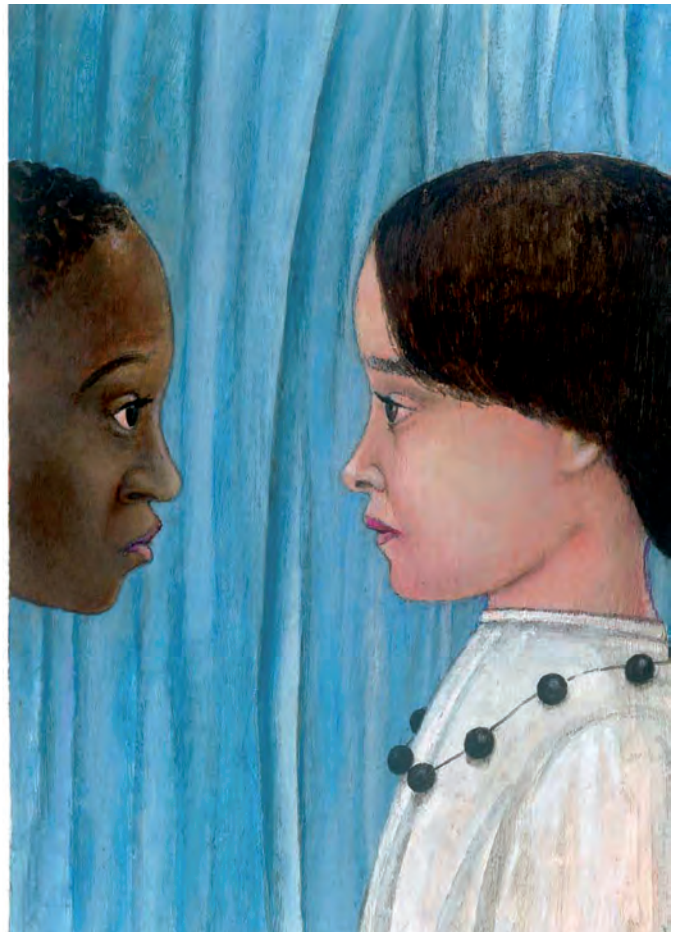


Fig. 187



Fig. 188



Fig. 189

Kitoko gaat met een zucht liggen en kijkt naar de lucht.
Opeens hoort hij gefluister in zijn hoofd.
De stem van zijn moeder.
De stem komt van heel ver, van achter de wolken, waar de geesten wonen.
"Kitoko, wil je een nieuw zusje met alles erop en eraan? Of wil je alleen maar een huid met een kleurtje?"
Kitoko kijkt naar het blanke meisje.
Hij glimlacht een beetje verlegen naar haar.



Fig. 190



Fig. 191

Zijn mama maakt hem wakker.
Hij landt op de heuvel van haar buik.
Een warm heuveltje dat tegen zijn wang beweegt.
Armpjes en beentjes, op zoek naar iets, naar iemand.
Op zoek naar mij, denkt Kitoko.



Fig. 192



Fig. 194

Kitoko maakt zich ongerust.
Zijn adoptiemama is zwanger van een zusje.
Een blank zusje.
Is dat wel echt zijn zusje?
En zal mama nog van Kitoko houden.

Dwalend door het museum verwerkt Kitoko
zijn angsten.

*Een prachtig verhaal over zelfvertrouwen
en gezinswarmte.*



9 789050 583822

DE EENHOORN
ISBN 978-90-5838-902-2
NUR 275 | Vanaf 5 jaar

Fig. 196



Fig. 197. Figuur met vogel (1948)



Fig. 198. Het laatste Avondmaal (1495-1498)



Fig. 199. ontleend aan De step van Lex (2001)



Fig. 200. Las Meninas (1957)



Fig. 201. Lontleend aan Golomb, 2003, p. 30.



Fig. 202. Lontleend aan Golomb, 2003, p. 31.



Fig. 203. Ontleend aan Golomb, 2003, p. 27.



Fig. 204 Lontleend aan Golomb, 2003, p. 83.



Fig. 205. De mijnwerker (n.g.)

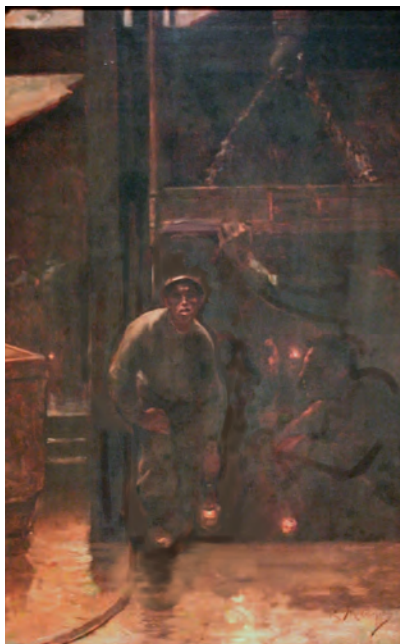


Fig. 206



Fig. 207



Fig. 208



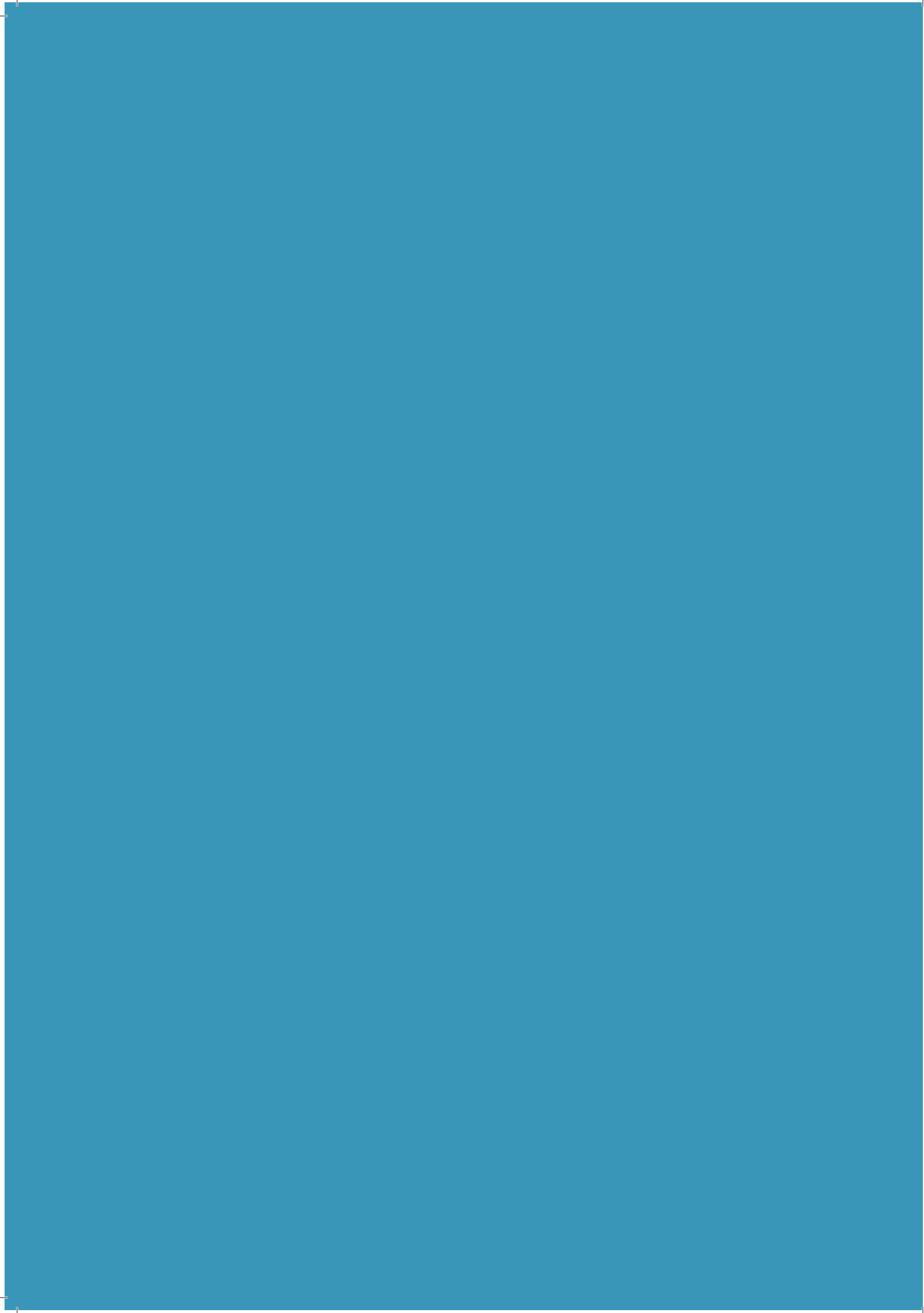
Fig. 209



Fig. 210



Fig. 211



BOEKONTWERP DOOR JOHAN VANDEBOSCH,
DOCENT GRAFISCH ONTWERP PXL/MAD

DIGITALE GEDRUKT DOOR HELLINX PRINTING

IK
ZIE
IK
ZIE
WAT
JIJ
NIET
ZIE

UNIVERSITEIT HASSELT:
FACULTEIT
ARCHITECTUUR EN KUNST

PXL/MAD-FACULTY

ACADEMIEJAAR 2014-2015

3

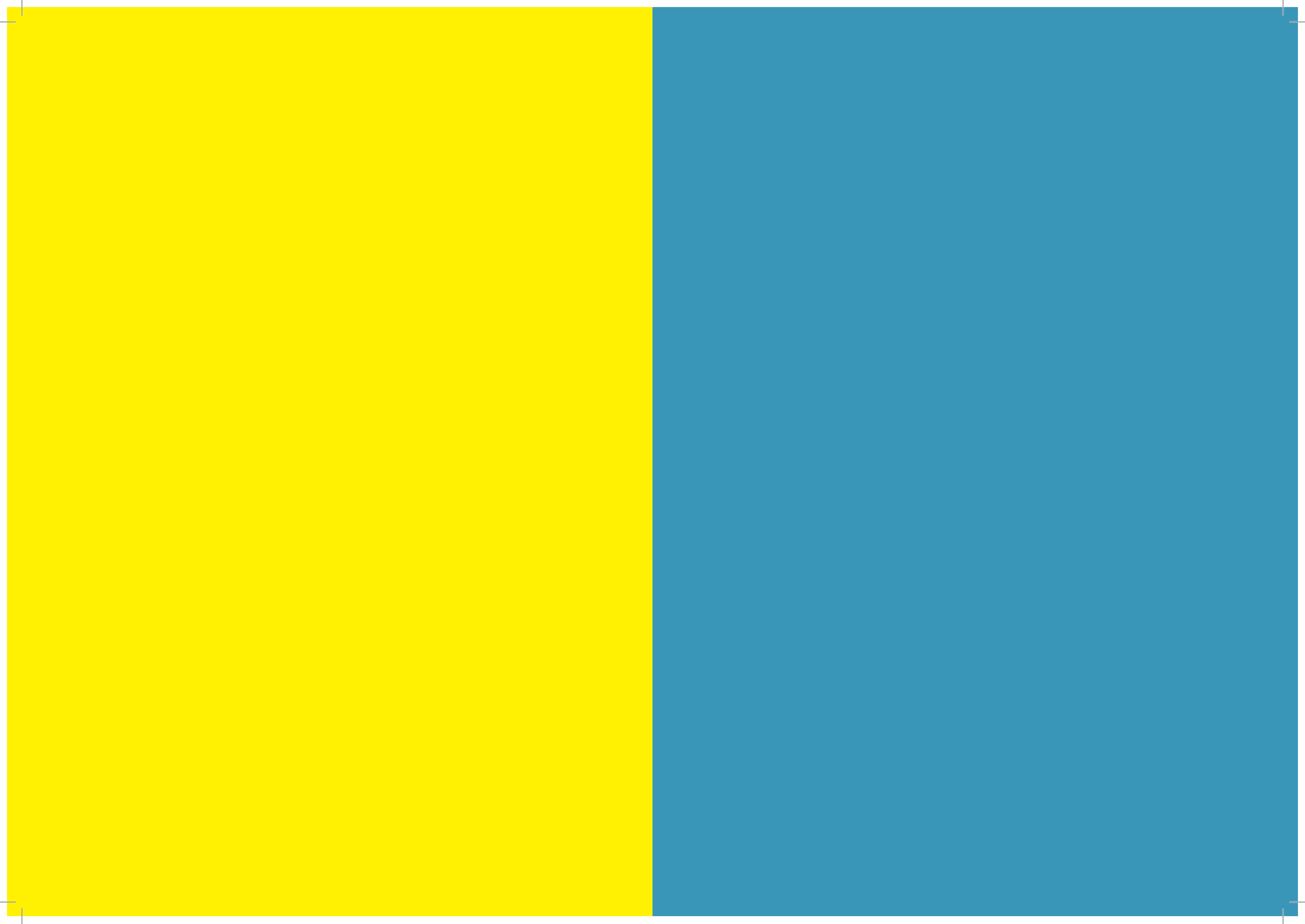
ONDERZOEK NAAR DE RELATIE TUSSEN PRENTENBOEKEN EN
DE ONTWIKKELING VAN BEELDENE GELETTERDHEID BIJ KINDEREN

— KRIS NAUWELAERTS —

DOCTORAATSPROEFSCHRIFT VOORGELEGD TOT
HET BEHALEN VAN DE GRAAD VAN DOCTOR
IN DE AUDIOVISUELE EN BEELDENE KUNST:
BEELDENE KUNST

PROMOTOR:
PROF. DR. BERT WILLEMS, UHASSELT
CO-PROMOTOR:
PROF. DR. INE VAN LINTHOUT, UGENT
LEDEN VAN DE DOCTORAATSCOMMISSIE:
PROF. DR. W.L.H VAN LIEROP, TILBURG UNIVERSITY
PROF. DR. SASKIA DE BODT, UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM





K

E

K

IE

AT

IJ

IET

IET

I K

ZI

I K

ZI

W I

J I

N I

7 I

**UNIVERSITEIT HASSELT:
FACULTEIT
ARCHITECTUUR EN KUNST**

PXL/MAD-FACULTY

ACADEMIEJAAR 2014-2015

3

**ONDERZOEK NAAR DE RELATIE TUSSEN PRENTENBOEKEN EN
DE ONTWIKKELING VAN BEELDENDE GELETTERDHEID BIJ KINDEREN**

— KRIS NAUWELAERTS —

**DOCTORAATSPROEFSCHRIFT VOORGELEGD TOT
HET BEHALEN VAN DE GRAAD VAN DOCTOR
IN DE AUDIOVISUELE EN BEELDENDE KUNST:
BEELDENDE KUNST**

PROMOTOR:

PROF. DR. BERT WILLEMS, UHASSELT

CO-PROMOTOR:

PROF. DR. INE VAN LINTHOUT, UGENT

LEDEN VAN DE DOCTORAATSCOMMISSIE:

PROF. DR. W.L.H. VAN LIEROP, TILBURG UNIVERSITY

PROF. DR. SASKIA DE BODT, UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM



universiteit
hasselt
KNOWLEDGE IN ACTION

LEESWIJZER VOOR ARTISTIEKE PRENTENBOEKEN

WAT ZIJN ARTISTIEKE PRENTENBOEKEN EN WAAROM EEN LEESWIJZER VOOR ARTISTIEKE PRENTENBOEKEN?

In artistieke prentenboeken vertellen literaire teksten en kunstzinnige prenten samen het verhaal. De manier waarop ze dat doen is spannend omdat de prenten de tekst niet weerspiegelen en omgekeerd. De tekst en de prenten volgen vaak een eigen spoor zodat de betekenis van elk afzonderlijk of beiden samen meerduidig is. Tekst en beeld reiken eerder aanknopingspunten aan die de lezer kan verbinden om zijn persoonlijke versie van het verhaal te formuleren. Een artistiek prentenboek geeft daarom, eerder dan een didactisch of commercieel prentenboek, aanleiding tot verschillende en persoonlijk gekleurde lezingen.

Vanwege hun meerduidigheid spreken artistieke prentenboeken kindlezers aan op hun literaire en beeldende competenties. Omdat, vooral in het onderwijs, prentenboeken meestal pragmatisch worden ingezet in relatie tot thema's uit de werkelijkheid buiten het boek (Van der Pol, 2010), worden de kansen die artistieke prentenboeken bieden om de literaire en beeldende geletterdheid van kinderen te stimuleren, te weinig benut. En als er al aandacht is voor de artistieke kwaliteiten van het prentenboek, dan richt die zich hoofdzakelijk op de tekst. De kunstzinnige prenten, die vaak het grootste aandeel in het boek hebben, blijven goeddeels buiten beschouwing en worden enkel besproken in algemene termen als mooi, kleurrijk, groot of expressief. Een dergelijke aanpak levert nauwelijks een bijdrage aan de beeldende geletterdheid van kindlezers.

Om bemiddelaars een instrument te bieden om de literaire, maar vooral ook de beeldende competenties van kinderen beter te ontwikkelen, is deze leeswijzer voor artistieke prentenboeken samengesteld. De aandacht in deze leeswijzer richt zich niet alleen op het verhaal maar ook hoe en met welke middelen het verteld wordt. Met het oog op de werkbaarheid van het instrument in de praktijk, staan in de leeswijzer twee elementen centraal: de verhaalfiguren en hun acties. Verhaalfiguren zijn belangrijk omdat ze de kindlezers een directe toegang bieden tot de wereld van het verhaal. Verhaalfiguren zijn de voornaamste dragers van emoties, handelingen en betekenissen. De leeswijzer gaat bovendien uit van de grote visuele nieuwsgierigheid en gevoeligheid van kindlezers en biedt hen een kader aan om hun leesen kijkervaringen onder woorden te brengen. Om de gebruikelijke dominantie van de tekst in het bespreken van prentenboeken aan te vullen ligt de klemtoon in de aanwijzingen op de beeldende aspecten van het artistieke prentenboek.

Kinderen zijn in de huidige westerse maatschappij op het einde van de voor-schoolse leeftijd al beginnend literair geletterd vanwege het massale aanbod van verhalen via verschillende media. Ze zijn ook beeldende geletterd vanwege het overweldigende visuele aanbod, hun sterke interesse in beelden en omdat hun visueel-expressieve bloeiperiode zich situeert tussen de leeftijd van vijf en zeven jaar; de periode waarin kinderen veel tekenen. Deze periode dient zich aan als een bij uitstek geschikte periode om de zich snel ontwikkelende beeldende competenties te bevorderen en te ondersteunen. De leeswijzer kan daarom gebruikt worden voor kinderen vanaf vijf jaar, al zullen nog niet alle aspecten van de leeswijzer aanbod kunnen komen. Er is geen maximum leeftijd omdat prentenboeken de moeite

waard zijn om ook door oudere kinderen, adolescenten en volwassenen bestudeerd te worden. Het gebruik van de leeswijzer vraagt geen specifieke kunsthistorische of literaire voorkennis maar wel een zekere vertrouwdheid met het (voor) lezen van prentenboeken en een inzicht in de leeftijdsgebonden mogelijkheden van kindlezers. De leeswijzer richt zich in eerste instantie tot de gebruikelijke bemiddelaars van het prentenboek: ouders, leerkrachten, bibliotheekmedewerkers, recensenten en medewerkers leesbevordering en kunsteducatie. De leeswijzer vat het lezen van een prentenboek op als een stapsgewijze zoektocht waarbij de lezer zich niet alleen heen en weer beweegt tussen tekst en prenten maar ook tussen de pagina's om steeds dieper door te dringen in de wereld die het prentenboek oproept. Om de lezer zo lang mogelijk 'binnen het boek' te houden vertrekt de vraagstelling steeds vanuit het boek.

De vragen die het lezen en kijken begeleiden zijn gegroepeerd in drie luiken. Elk luik bevat specifieke vragen die de begeleiding van de bemiddelaar aangeven, gevolgd door mogelijke antwoorden. Deze mogelijke antwoorden zijn een indicatie van wat concrete lezers kunnen opmerken. De meerduidigheid van het artistieke prentenboek geeft immers aanleiding tot meerdere interpretaties. Naarmate de lezer zich verder verdiept in het boek zal hij trachten tot een voor hem aanvaardbare interpretatie te komen. Zijn interpretatie moet bijgevolg niet noodzakelijk die van de leeswijzer zijn. Omwille van de praktische inzetbaarheid van de leeswijzer wordt het proces van vraag en antwoord in schematische vorm voorgesteld.

Elk luik bevat enkele onderdelen met een inleidend karakter en enkele onderdelen met een uitdiepend karakter. Het gebruik van de leeswijzer veronderstelt immers een andere dan de gebruikelijke lees- en kijkhouding die, zeker wanneer men nog niet met de leeswijzer vertrouwd is, meerdere besprekingsrondes kan vereisen. Bovendien kan er om organisatorische redenen voor gekozen worden eerst een beperkte en inleidende bespreking uit te voeren en die te laten volgen door een of meerdere uitvoerige besprekingen. Om het onderscheid te maken tussen de inleidende en uitdiepende onderdelen zijn de uitdiepende onderdelen gemarkeerd door een grijze achtergrond. Zeker tijdens uitvoerige besprekingen kunnen lezers opmerkingen maken die niet in de leeswijzer vermeld zijn. Dergelijke opmerkingen zijn waardevol – uiteraard in zoverre ze het prentenboek als uitgangspunt hebben – omdat ze eveneens een gevolg zijn van het meerduidige karakter van artistieke prentenboeken. Het is daarom aan te bevelen dergelijke opmerkingen aan het schema van de leeswijzer toe te voegen.

De begeleider kan er voor kiezen om het prentenboek een eerste keer op de gebruikelijke manier voor te lezen of om reeds bij de eerste kennismaking de inleidende onderdelen van de leeswijzer te gebruiken. Bij de hier op volgende uitvoerige bespreking weet de lezer al hoe het verhaal afloopt zodat hij zich makkelijker kan concentreren op de manier waarop tekst en beeld ingezet worden om het verhaal te vertellen.

STRUCTUUR VAN DE LEESWIJZER

Het eerste luik van de leeswijzer behandelt de personages en de gebeurtenissen in het boek. Dit luik wordt aangeduid als 'het verhaal'. Aan de hand van de tekst-beeldinteractie wordt het verhaalbegrip nagegaan. De vragen in dit luik zijn in eerste instantie wat-vragen: wat toont de prent, wat vertelt de tekst en wat is de inhoud van het tekst-beeldraakvlak.

Eerst wordt nagegaan wat de prent toont. Personages en objecten in een prent lijken vaak op reële personages en objecten zodat de lezer er op basis van herkenning makkelijk een betekenis aan kan toekennen. Vervolgens wordt nagegaan wat de tekst vertelt en welke woorden uit de tekst kunnen aangewezen worden in de prent en welke niet. Op deze manier worden de gemeenschappelijke elementen van tekst en prent opgesomd en wordt duidelijk hoe tekst en prent op elkaar inhaken. Dit wordt het tekst-beeldraakvlak genoemd. De hoofdpersonages zijn uiteraard vaak een element van dit tekst-beeldraakvlak zodat de lezer snel met de hoofdpersonages vertrouwd raakt en ze direct herkent. Om dit niet steeds te herhalen wordt het herkennen van personages en objecten slechts één maal vermeld nadat een personage of object een tweede maal op een gelijkaardige wijze

1 'Spread' is de benaming voor een dubbele pagina.

wordt voorgesteld in de prenten. Er wordt ook nagegaan welke woorden de prent niet of niet helemaal toont. Wanneer prent en tekst sterk op elkaar inhaken bezit het tekst-beeldraakvlak veel elementen en is het spanningsveld tussen tekst en beeld niet sterk. De lezer kan makkelijk tussen tekst en beeld heen en weer bewegen. Wanneer het tekst-beeldraakvlak weinig elementen bevat is er een sterkere spanning tussen tekst en beeld. Dit betekent dat de lezer een grotere inspanning moeten leveren om de tekst met de prenten te verbinden. Vaak vertelt de tekst wat er voor of/ en na het door de prent getoonde tafereel gebeurt. De prent toont dan in detail de precieze omstandigheden van het tafereel: het uiterlijk van de hoofdpersonages, hun uitdrukkingen, handelingen en attributen en de onmiddellijke omgeving. Deze tekst-beeldinteractie wordt als een normale, gemiddelde tekst-beeldinteractie beschouwd. Omdat de sterke of zwakte van de tekst-beeldinteractie relatief is en niet exact te meten valt, wordt zij bepaald aan de hand van de vergelijking met de vorige pagina of spread.¹ Dit wordt aangeduid als een zwakkere, gelijke of sterkere tekst-beeldinteractie. De tekst-beeldinteractie is ook zwakker wanneer handelingen en situaties van eerdere pagina's herhaald worden omdat de herkenning de spanning afzwakt: het verrassingseffect is verdwenen. Door op de wisselende tekst-beeldinteractie te letten merkt de lezer dat de tekst-beeldinteractie een dynamisch gegeven is en dat de prenten veel meer kunnen zijn dan een plaatje bij een praatje.

In het tweede luik worden de prenten nauwkeurig bekeken en met de tekst vergeleken aan de hand van de kenmerken van de belangrijkste personages en hun uitdrukking. Dit luik wordt aangeduid als 'personages en expressie'. De vragen in dit luik zijn in eerste instantie hoe-vragen, zoals: hoe toont de prent dat het meisje een prinses is hoe geeft de tekst dat aan? Het uiterlijk van de personages kan aanvankelijk besproken worden op basis van tegenstellingen: 'echt' of fantasie, jong of oud, dik of dun, mens of dier, sterk of zwak, enzoverder. Secundaire kenmerken zoals bijvoorbeeld kledij (een uniform) of gereedschap (een viool) kunnen ook aan bod komen.

Eenzelfde werkwijze wordt voor de expressie gevolgd. De gelaatsuitdrukking en vaak ook de houding van een personage zijn een sterke aanwijzing voor zijn emotionele toestand en verlenen de lezer een aanwijzing van de manier waarop dat personage de gebeurtenissen van het verhaal ervaart. Gelaatsuitdrukkingen worden doorgaans ondergebracht in vier categorieën: blij, bang, boos en verdrietig. Binnen elke categorie is er een grote variatie tussen de eerder neutrale en de extreme uitdrukking van een gevoel. Zo toont figuur 1 de gradaties tussen een neutrale, tevreden uitdrukking en een extreme uitdrukking voor de categorie blij, figuur 2 doet dat voor de categorie bang, figuur 3 voor de categorie boos en figuur 4 voor de categorie verdrietig. De uitdrukkingen kunnen ook gemengde gevoelens weergeven zoals boosaardig, spottend, verrast, bedenkelijk en geamuseerd, zoals figuur 5 toont. Zo geeft de opsomming (lachende mond, dansende houding) aan hoe de prent toont dat een personage blij is.

Fig. 1. Varianten die, vertrekkend van een neutrale blik, steeds sterker een blij gevoel uitdrukken.

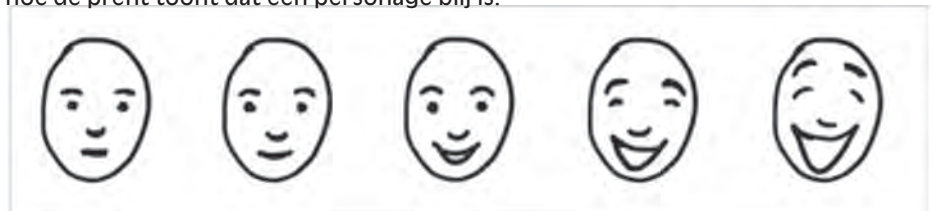


Fig. 2. Varianten die, vertrekkend van een neutrale blik, steeds sterker een bang gevoel uitdrukken.



Fig. 3. Varianten die, vertrekkend van een neutrale blik, steeds sterker een boos gevoel uitdrukken.



Fig. 4. Varianten die, vertrekkend van een neutrale blik, steeds sterker een verdrietig gevoel uitdrukken.

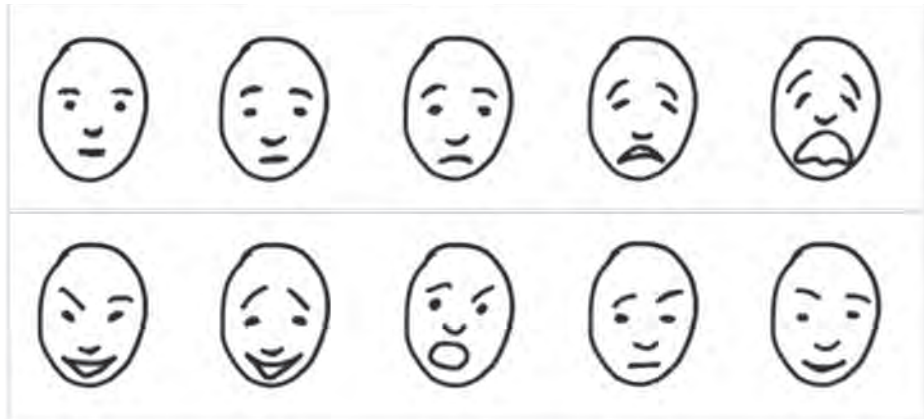


Fig. 5. Varianten die een boosaardig, spottend, verrast, bedenkelijk en geamuseerd gevoel uitdrukken.

2 Onder fotografische manier wordt een niet gemanipuleerde fotografische opname verstaan die met een normale 55 mm lens gemaakt wordt.

3 Een positieve vorm is de begrenzing van een beeldteken, bijvoorbeeld een gele vaas tegenover een blauwe achtergrond. De negatieve vorm (de blauwe achtergrond) is de vorm die overblijft wanneer men de positieve vorm (de gele vaas) wegdenkt. De meest voorkomende vormen in prentenboekenprenten zijn personages en objecten.

4 Een visueel motief is een beeldelement dat een voor het prentenboek specifieke betekenis of connotatie oproept.

Wanneer een woord deze expressie ondersteunt dan wordt dit eveneens vermeld. Zo krijgt de lezer inzicht op welke manier de prent en de tekst bijdragen tot de karakterschets.

Tot slot wordt nagegaan of de voorstellingswijze van de personages gericht is op de overdracht van betekenissen en emoties of op de plastische kenmerken van de voorstellingswijze zelf. Dit laatste is het geval wanneer penseelstreken, vlekken of potloodlijnen duidelijk te zien zijn of wanneer de prent abstracte beeldelementen bevat. Het verschil tussen beiden voorstellingswijzen wordt nagegaan door de voorstellingswijze van de prent te vergelijken met die van een foto. Wanneer een prent de personages en hun omgeving op een fotografische manier² voorstelt, dan zal de lezer de personages en objecten duidelijk kunnen zien. Hij zal een beroep doen op zijn kennis om aan de personages en objecten betekenissen toe te kennen en emoties af te lezen. Wanneer de klemtoon in de prent echter op de plastische kenmerken – penseelstreken, vlekken, potloodlijnen of abstracte beeldelementen – ligt dan kan de lezer niet onmiddellijk een specifieke betekenis toekennen. Beide voorstellingswijzen verhouden zich omgekeerd evenredig: een sterk realistische gerichte voorstellingswijze drukt de plastische aspecten van het beeld op de achtergrond en omgekeerd. De vragen van het tweede luik zijn hoe-vragen: hoe toont de prent dat de prinses jong is en hoe geeft de tekst dat aan.

In de derde luik wordt nagegaan op welke manier de illustrator de beeldende kenmerken van de prenten gebruikt om betekenissen te beïnvloeden. Dit luik wordt aangeduid als 'beeldende kenmerken'. De vragen in dit luik zijn hoofdzakelijk welke- en waarom-vragen zoals: welke vormen zijn belangrijk, waarom heeft de prent een vrolijke sfeer of welke aparte kenmerken zie je? Er wordt telkens nagegaan of deze kenmerken ook door de tekst worden ondersteund. Het derde luik richt zich hoofdzakelijk op de prenten zodat de lezer op zijn beeldende competenties wordt aangesproken. De lezer neemt een metafictioneel standpunt in omdat hij er zich van bewust is dat de prenten een geconstrueerde wereld voorstellen.

De aandacht wordt eerst gericht op de belangrijke positieve vormen.³ Er wordt nagegaan welke de belangrijkste vorm is voor het verhaal; meestal is dit het hoofdpersonage. Eventuele opvallende kenmerken worden nagegaan zoals een gelijkenis met andere vormen, een specifieke contour, kleur of textuur. Hierdoor kunnen eventuele visuele motieven⁴ ter sprake komen. Deze kenmerken worden als een waarom-vraag geformuleerd: waarom heeft de heuvel die donkere kleur? of waarom heeft de illustrator kleine maansikkels en zonnen op de jurk van de prinses getekend?

Vervolgens worden de kleuren van de prent besproken aan de hand van de volgende kenmerken: veel/weinig verschillende kleuren, lichte/donkere kleuren, felle/zachte kleuren. Er wordt ook nagegaan op welke manier de kleurwerking personages en objecten wel of niet opvallend of niet maakt.

Aansluitend wordt de sfeer van prent besproken. De sfeer kan bijvoorbeeld omschreven worden als vrolijk, dreigend, open en aangenaam of gesloten en benauwd. De visuele kenmerken die deze sfeer oproepen worden opgesomd, zoals bijvoorbeeld: lachende mensen, lichte kleuren zon, schuine schaduwlijnen, donkere kamer. Hier kunnen ook compositorische elementen ter sprake komen zoals opvallende schuine of stekelige lijnen, gebogen lijnen of ronde vormen. Zo kan de lezer merken dat een prent met bijvoorbeeld een vrolijke sfeer soms ook dreigende elementen kan bevatten of omgekeerd. Wanneer een kenmerk verwijst naar een

andere pagina of wanneer er sprake is van een intertekstuele verwijzing of citaat wordt dit eveneens vermeld, zoals bijvoorbeeld: verwijzing: tweede spread. Door nauwkeurig na te gaan wat er in elke prent wordt afgebeeld en dit te vergelijken met de andere prenten kunnen visuele motieven ontdekt worden. Kindlezers zullen hierdoor uit het verhaal stappen en de verhaalconstructie – de ruimte van het prentenboek – evalueren. Stijlverschillen of gelijkenissen met andere prentenboeken of eventuele verwijzingen naar andere media zoals film, internet of beeldende kunst kunnen aan bod komen. Dit kan leiden tot het onderscheiden van citaten, stijlverwijzingen of stijlwissel.

Door antwoorden te formuleren op de wat-, hoe- en de welke- en waaromvragen zullen kindlezers steeds meer betekenisvolle elementen in relatie brengen met de verhaalfiguren en hun acties. Hierbij worden niet enkel de cognitieve maar ook de reflexieve en de emotionele elementen belicht zodat kindlezers zich bewust zijn van de constructie van het prentenboek en hun reactie op deze constructie.

De analyse aan de hand van de leeswijzer kan in de praktijk een ander patroon vertonen. Bepaalde onderdelen, waar nu de klemtoon op ligt, zouden minder uitgebreid kunnen worden en omgekeerd. Uiteraard is het verloop van een groepsbespreking sterk afhankelijk van de begeleider, het prentenboek in kwestie en van de samenstelling van de groep.

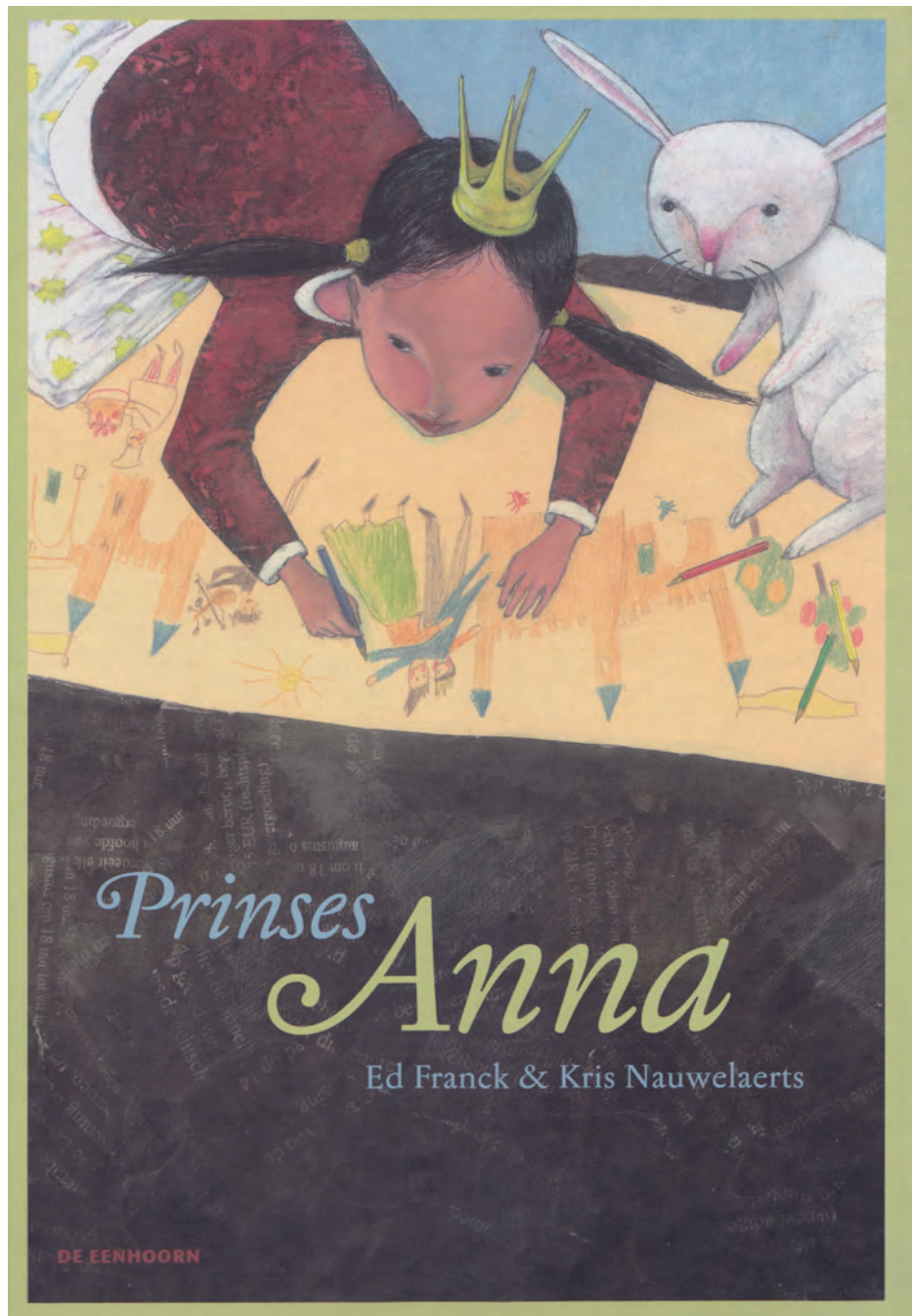


fig. 6



fig. 7

LEESWIJZER VOOR HET PRENTENBOEK PRINSES ANNA

— 1 COVER

— 1.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

Wat vertelt de tekst?

- Een prinses.
- Een dier dat op een konijn lijkt.
- Dat het meisje een prinses is,
- De namen van de schrijver, de illustrator en de uitgever.

- haar naam is Anna.

- Tekst-beeldraakvlak: prinses en Anna.
- De tekst vertelt niet over: de tekening van de prinses en het konijn.
- Tekst-beeldinteractie: sterk.

— 1.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat?

- het meisje een prinses is?
- ze een tekening maakt?
- de prinses een beetje vrolijk is?
- het konijn droevig is?
- het dier een konijn is?
- de prinses en het konijn echt lijken
- de prinses een fantasiefiguur is?

- Ze draagt een kroontje.
- Ze houdt een kleurpotlood in haar hand en onder haar ligt een tekening.
- Ze heeft een lichtjes gebogen lachende mond.
- Er is een schuin streepje boven het rechter oog.
- Het heeft poten, lange oren en een witte pels.
- Je ziet hen zoals op een foto.
- Dat kan je niet zien.

— 1.3 BEELDENDE KENMERKEN

**Welke:
vormen zijn belangrijk?**

**is de belangrijkste vorm?
aparte kenmerken zie je?**

**Waarom:
lijken de staartjes van de prinses
op de oren van het konijn?**

**draagt de prinses een jurk met
zonnen en maansikkels?**

- De prinses, het konijn, de tekening en het bruine vlak.
- De prinses.
- Het bruine vlak bevat stukjes tekst (cf. fig. 7). Het is op dit moment nog niet duidelijk waarom de illustrator ze gebruikt heeft en wat ze betekenen.
- De prinses en het konijn horen bij elkaar.
- We moeten naar de volgende prenten kijken om hier een antwoord op te vinden.

- Ze wordt in de titel vermeld.
- Je weet dat de illustrator die stukjes tekst gebruikt heeft.
- Beeldelementen met gelijke vormen, kleuren of patronen worden met elkaar in verband gebracht.

Welke:
kleuren worden er gebruikt?

- Weinig verschillende kleuren.

- De lichte kleuren bevinden zich bovenaan in de prent. Dit veroorzaakt een luchtig effect.
- De donkere kleuren bevinden zich onderaan. Dit veroorzaakt een zwaar effect.

Welke:
sfeer roept de prent op?

- Een sombere sfeer door:

- Twee belangrijke vormen hebben donkere kleuren.

- Een vrolijke sfeer door:

- De prinses maar vooral het konijn kijken niet blij.

- De figuren in de tekening van de prinses kijken blij.

— 2 SCHUTBLAD



fig. 8

— 2.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- De prent toont enkel kleur

— 2.2 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:
kleuren worden er gebruikt?

- Slechts één enkele kleur.

— 3 TITELPAGINA



fig. 9

— 3.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Vogels.
- Een fontein met beeldjes van een zon en een maansikkel.
- Een man en een vrouw met een baby op de arm.
- Een grijze vorm op een groene ondergrond. Het is op dit moment niet duidelijk wat ze voorstellen.
- Een groen gekleurde vorm waar struiken op staan. Het lijkt op een tuin.
- Dat er een prinses is,
- De namen van de schrijver, de illustrator en de uitgever.

Wat vertelt de tekst?

- haar naam is Anna.
- De tekst is dezelfde als die van de cover.

- Tekst-beeldraakvlak: bevat geen elementen.
- De tekst vertelt niet over: de fontein, de vogels en de mensen.
- Tekst-beeldinteractie: sterker dan de cover.

— 3.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

**Hoe zie je dat:
de vogels, de man, de vrouw
en de baby
de vogels**

- echt lijken?
- fantasiefiguren zijn?

- Je ziet ze zoals op een foto.
- Ze zijn te groot in vergelijking met echte vogels. Hun verenkleed toont patronen die echte vogels niet hebben.

— 3.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- is de belangrijkste vorm?

- kleuren worden er gebruikt?

Waarom zijn:

Welke:

- sfeer roept de prent op?

- aparte kenmerken zie je?

- De vogels, de fontein en de groene ondergrond.
- Dat weet je niet.

- Veel verschillende kleuren.
- de vogels opvallend?

- Een vrolijke sfeer door:
- In de fontein staan beeldjes van een zon en een maansikkel.
- De kleur van het woord 'Anna' lijkt fel op die van de schutbladen.
- De titelpagina lijkt op de cover:

- Het is niet duidelijk waar de vogels en de mensen naar kijken.
- De vogels zijn fantasiedieren.
- Die komen vaak voor in sprookjes.

- Je ziet ze zoals op een foto.
- Ze zijn te groot in vergelijking met echte vogels. Hun verkleed toont patronen die echte vogels niet hebben.

- Door de felle kleuren en patronen.

- de lichte en felle kleuren.
- Misschien kan dit in verband gebracht worden met de zonnen en maansikkels op de jurk van de prinses (cf. cover).
- Misschien heeft die kleur iets met de prinses te maken.
- de personages staan bovenaan en de tekst onderaan.

- Welke fantasiedieren uit sprookjes ken je nog?

— 4 EERSTE SPREAD



fig. 10

— 4.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Een kasteel.
- Een bed.
- Een koning.
- Een koningin.

- De prinses.
- Een fee

Wat vertelt de tekst?

Dat prinses Anna geboren werd als een sprookjesprinses. Ze woonde in een groot kasteel en had een sprookjesachtig bed en er was een fee. Haar ouders waren zo blij dat ze huilden. De prinses hilde van de honger.

- Tekst-beeldraakvlak: kasteel, bed, prinses, koning, koningin, huilen en fee.
- De prent toont niet helemaal: honderd kamers, duizend kaarsen.
- De tekst vertelt niet over: de koningin die op een troon zit met de prinses in haar armen en een kussen onder haar voeten, de koning die achter haar staat en de mensen die naar de prinses kijken.
- Tekst-beeldinteractie: zwakker dan de titelpagina.

— 4.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- de man een koning is?
- de vrouw een koningin is.
- de baby een prinses is?
- Hij draagt een uniform en een kroon.
- Ze draagt lange jurk en een kroon.
- Haar muts heeft de vorm van een kroon.

ondersteuning tekst: 'kwam op de wereld'.

Hoe zie je dat:

- de koning en de koningin

- tegelijk blij en verdrietig zijn?
- Ze hebben een lachende mond en tranen.

ondersteuning tekst: de koning en de koningin huilden van geluk

- de fee

- de prinses

- blij is?
- verdrietig en boos is?
- Ze heeft lachende mond en open ogen.
- Ze heeft dichtgeknepen ogen, tranen, een open mond, tranen en knijpt in haar vuistjes.

ondersteuning tekst: prinses Anna hilde van de honger.

Hoe zie je dat:

- de koning, de koningin, de prinses en de fee
- de koning, de koningin, de prinses en de fee

- echt lijken?
- fantasiefiguren zijn?
- Je kan ze zien zoals op een foto.
- Door de vorm van de kroon van de koning, de kroon en het kapsel van de koningin, de staarten van de fee en haar toverstok.

— 4.3 BEELDDE KENMERKEN

Welke:

vormen zijn belangrijk?

- aparte kenmerken zie je?

- is de belangrijkste vorm?

- De koning, de koningin en de prinses.
- De fee.
- De tranen van de koning vloeien in die van de koning die op hun beurt in de tranen van de prinses vloeien.
- De prinses.
- Dit is de grootste vorm.
- De koning, de koningen en de prinses horen bij elkaar.
- Het verhaal begint met de geboorte prinses Anna. Zij is de hoofdfiguur. Prinses Anna is ook de titel van het boek.

- kleuren worden er gebruikt?
- sfeer roept de prent op?

- Veel verschillende kleuren.
- Een vrolijke sfeer door:

- De lichte kleuren, de lachende gezichten en de blauwe hemel.

ondersteuning tekst: 'de koning en de koningin huilden van geluk' en 'lieve fee'.

- aparte kenmerken zie je?

- De tekst begint met een grote letter 'P'. Achter deze hoofdletter zie de-) zelfde letter, maar dan veel groter en in een lichtgele kleur.
- Onderaan de tekstpagina staat een letter 'f' die lijkt op het eindstreepje van een hoofdstuk.

- Dit verwijst naar oude sprookjesboeken en handschriften waarin een hoofdstuk met een grote versierde hoofdletter begint. Vaak wordt hiervoor goudverf gebruikt. Die heeft ook een gele kleur.
- Dit is eveneens een verwijzing naar oude sprookjesboeken en handschriften waarin een versierd, liggend streepje wordt gebruikt om het einde van een hoofdstuk aan te duiden. De letter 'f' verwijst naar oude films waarin het woord 'fin' verschijnt om aan te geven dat het verhaal van de film geëindigd is.
- De grijsblauwe kleur verwijst naar het sprookjesbestaan van prinses Anna.

- vragen roept de prent op?

- De grijsblauwe kleur van de letter 'P' en de letter 'f' is dezelfde als de kleur van het woord 'Anna' op het titelblad.
- De tekst staat apart naast de prent.
- Het gordijn en de muur lijken op de kader van een foto.
- De fee staat naast het bed bij de geboorte van de prinses.
- De koning heeft geen baard en lang grijs haar.
- De koningin heeft geen lang en golvend haar.
- De fee heeft twee, breed uitstaande staarten en draagt een pilotenbril en pilotenvest.

- De prent is een familieportret.
- Dit verwijst naar het sprookje van Doornroosje.
- Zijn de koning, de koningin en de fee zoals je verwachtte dat ze zouden zijn?

— 5 TWEEDE SPREAD

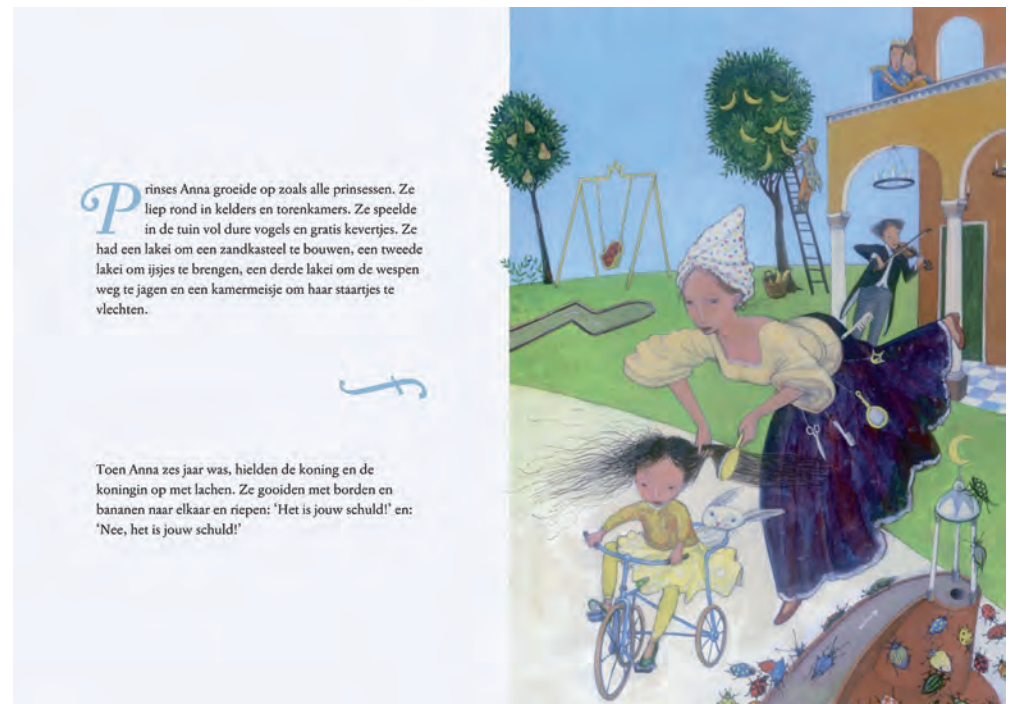


fig. 11

— 5.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Een meisje op een driewieler.
- Een rennende vrouw.
- De koning en de koningin.
- Het konijn.
- Twee mannen.
- Een schommel.
- Een deel van de tuin.
- Een deel van het kasteel.
- Een minigolfhuisje met kevertjes.
- Een deel van een minigolfbaan.

- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.

Wat vertelt de tekst?

Dat de prinses opgroeide en dat ze in de kelders en de torenkamers rondliep. Ze speelde in de tuin met de vogels en de kevertjes. Ze had drie lakeien die haar hielpen en een kamermeisje om haar staartjes te vlechten. Toen Anna zes jaar werd kregen haar ouders ruzie.

- De prent toont niet helemaal: het vlechten van de staartjes (enkel het kammen als voorbereiding op het vlechten).
- De prent toont niet: kelders en torenkamers, vogels (verwijzing titelpagina), de ruzie tussen de koning en de koningin.
- De tekst vertelt niet over: de koning en de koningin die elkaar omarmen, de tuinman, de violist, de schommel en de tuin.
- Tekst-beeldraakvlak: prinses, het kamermeisje, de kevertjes en de tuin.
- Tekst-beeldinteractie: sterker dan de vorige spread.

— 5.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- het meisje op de driewieler

- de prinses is?

- Ze lijkt op de prinses van de cover-tekening: ze heeft zwart haar en het kamermeisje maakt haar staartjes.

- de rennende vrouw

- het kamermeisje is?

- Aan de kammen, het spiegeltje, het kroontje en de schaar die aan haar riem hangen. Het kroontje is voor de prinses.

ondersteuning tekst: om staartjes te vlechten.

- de man en de vrouw op het balkon van het kasteel de koning en de koningin zijn?
- een van de mannen
- een van de mannen
- het dier op de driewieler
- de prinses

- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- een violist is?
- een tuinman is?
- het konijn van de prinses is?
- een kleuter is?

- Dat kan je zien aan de viool en de strijkstok.
- Dat kan je zien aan de mand, de ladder en het plukken van de banaan.
- Door de de gelijkenis met de cover: herkenning.
- Ze heeft grotere handen en een groter hoofd, grotere ogen, oren en neus in vergelijking met de vorige prent.

ondersteuning tekst: ze groeide op, ze speelde.

- het konijn
- de prinses
- het konijn
- de koning en de koningin
- het kamermeisje
- het kamermeisje, de violist en de tuinman
- het konijn

- nog jong is?
- blij is?
- bang is?
- blij zijn?
- blij is?
- snel moet lopen?
- echt lijken?
- een fantasiefiguur is?

- Het is kleiner in vergelijking met het konijn op de cover.
- Ze heeft een lachende mond en open ogen.
- Het heeft grote ogen.
- Ze omarmen elkaar en hebben lachende monden (cf. fig. 12).
- Ze heeft een lachende mond.
- Door haar houding en de plooiën in haar rok.
- Je kan ze zien zoals op een foto.
- Als het konijn een knuffel is, dan kan het niet groter of kleiner worden. Echte konijnen kunnen niet boos of bang kijken.

— 5.3 BEELDENE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- Het kasteel met de koning, koningin en de violist.
- Het kamermeisje.
- De prinses op haar driewieler.
- Het keverhuisje.
- De prinses op haar driewieler.
- De jurk van de prinses bevat zonnetje en maansikkels.
- De vorm van de muts van het kamermeisje lijkt op het kapsel van de koningin.
- De fruitbomen zijn fantasiebomen.

- De grootste vorm is het kamermeisje.
- Zij is de hoofdfiguur.
- Dit is een verwijzing naar de cover. Misschien wordt dit wel belangrijk. In de fontein staan immers beeldjes van een zon en een maansikkel.
- Ze zijn allebei vrouwelijk en zorgen allebei voor de prinses.
- Fruit hangt niet op deze wijze in een echte fruitboom. De vruchten zijn te groot en hangen ook niet in de juiste boom.

- kleuren worden er gebruikt?

Waarom:

Welke:

- sfeer roept de prent op?

- aparte kenmerken zie je?

- De schommel is van de prinses.

- Veel verschillende kleuren.

- is het kamermeisje opvallend?

- Een vrolijke sfeer door:

- De liggende 'f' lijkt op eindstreepje van een hoofdstuk in een sprookjesboek. Dit is het hoofdstuk van de gelukkig opgroeiende prinses.

- De vorm van de grijze mini-golfbaan, de lichtgroene vorm en de struiken sluiten aan bij de prent van de titelpagina.

- Hij lijkt wel van goud en heeft kroontje. Het is een verwijzing naar het bed in de vorige prent.

Het zitje is met rood fluweel bedekt.

- Lichte en zachte kleuren.

- Door haar donkere rok.

- de lachende gezichten, de vele lichte kleuren en de blauwe hemel.

- Het sprookjesachtige leven van prinses Anna is afgelopen.

- Het zijn delen van één prent die de kasteeltuin en een deel van het kasteel toont.

ondersteuning tekst: de tekst vertelt over de vogels.

vragen roept de prent op?

- Ken je nog sprookjes waarin de koning en de koningin scheiden?



fig. 11

— 6 DERDE SPREAD



fig. 13

— 6.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- De prinses.
- De koning.
- De koningin.
- De vogels.
- De vogels.
- De violist.

- Mensen die aan het kasteel duwen.

- Gelijkenis met de cover: herkenning.
- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- Gelijkenis met de titelpagina: herkenning.
- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.

Wat vertelt de tekst?

Dat de prinses moest huilen omdat haar ouders gingen scheiden. Het kasteel werd in tweeën gehakt. De koningin verhuisde met haar kasteelhelft naar de stad en de koning verhuisde met zijn kasteelhelft naar het strand. Vanuit hun torenkamer konden ze elkaar nog zien en dat wilden ze niet.

- De tekst vertelt niet over: de prinses die verschrikt kijkt, de vogels en de mensen die de kasteelhelften uit elkaar duwen.
- Tekst-beeldraakvlak: koning, koningin, Anna, het wegslepen van de kasteelhelften, de torenkamers en de halve tuin.
- Tekst-beeldinteractie: gelijk in vergelijking met de vorige spread.

— 6.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- de prinses

- dezelfde is als de prinses op de omslag?
- bang is?

- Ze heeft hetzelfde hoofd, dezelfde ogen, oren, neus en handen.
- Ze draagt dezelfde kledij, hetzelfde kroontje en heeft dezelfde staartjes.
- Ze heeft een open mond, grote ogen en houdt handen voor de ogen, opgetrokken schouders.

- koning en koningin

- boos zijn?

- Ze houden de armen over elkaar en kijken elk een andere kant uit. Ze hebben een boze mond en boze wenkbrauwen.

ondersteuning tekst: de koning en de koningin willen niet meer bij elkaar wonen, ze laten hun kasteelhelft verslepen, ze willen elkaar niet meer zien vanuit hun torenkamers.

- de mensen die het kasteel duwen

- kasteelbedienden zijn?

- Dat zie je aan de blouses, lange rokken en mutsen van de meiden en de pakken van de knechten.

- een van de mensen die het kasteel duwen

- een militair is?

- Dat zie je aan het uniform, de sabel en de steekhoed.

- een bakker is?

- Dat zie aan de koksmuts en de witte schort. Het is misschien dezelfde bakker als op de tekening van de prinses (cf. cover).

- de kasteelbedienden

- echt lijken?

- Je kan ze zien zoals op een foto.

- de prinses

- een fantasiefiguur is?

- Haar ogen kijken elk een andere kant op.

— 6.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- De kasteelhelften, de wolken en de prinses.

- De kasteelhelften zijn de grootste vormen.

- is de belangrijkste vorm?

- De prinses.

- Zij is het hoofdpersonage.

- aparte kenmerken zie je?

- De ogen van de prinses kijken elk een andere kant op.

- De prinses wil tegelijk naar haar mama en papa kijken.

- De kasteelhelften lijken niet meer op een echt kasteel. Ze staan op wielen en worden door de personages uit elkaar geduwd. De lichter en de doorkijk naar de tuin zijn ook doorgehakt.

- Ze lijken op decorstukken.

- kleuren worden er gebruikt?

- Veel verschillende kleuren.

- De kasteelhelften hebben vrolijke kleuren.

- De prinses heeft donkere kleuren: haar, blouse.

- Het kroontje valt op door de felgele kleur.

- De kleur van de achterwand is grijsblauw.

Waarom:

- is de prinses opvallend?

- door haar donkere blouse en het zwarte haar tegenover de grijsblauwe achtergrond.

- is het kroontje opvallend?

- door de felgele kleur tegenover de grijsblauwe achtergrond.

Welke:

- sfeer roept de prent op?

- Een sombere sfeer door:

- de uitdrukking en houding van de prinses, de doorgehakte kasteelhelften en de grijsblauwe achtergrond.

ondersteuning tekst: de koning en koningin hakken het kasteel in twee, Anna huult en de koning en de koningin willen niets meer van elkaar kunnen zien.

- aparte kenmerken zie je?

- De wolk lijkt doormidden geknipt te zijn.
- De grijsblauwe lucht lijkt niet echt zoals op een foto.
- De vorm van de grijsblauwe achtergrond lijkt op een omgekeerde driehoek die de driehoek, gevormd door de staarten en de haarlijn van de prinses, raakt (cf. fig. 14).
- De vlaggen op de torenspitsen wapperen in tegenovergestelde richting.
- De vlag van de kasteelhelft van de koningin toont een zon.
- De vouw van het boek loopt dwars door het hoofd van de prinses.
- De vlag van de kasteelhelft van de koning toont een maansikkel.
- De tekst bevat geen versierde hoofdletter en liggende letter 'f' meer.
- Op de tegelvloer staat een halve schommel en een halve wip.

- De wolk lijkt op een decorstuk.
- De grijsblauwe achtergrond is getekende door de illustrator. Je ziet lijntjes en vlekken.
- Dit veroorzaakt een dreigend gevoel.
- De vlaggen benadrukken de scheiding.
- Dit is een verwijzing naar de fontein. De zon hoort bij de koningin.
- De vouw benadrukt de scheiding.
- Dit is een verwijzing naar de fontein. De maansikkel hoort bij de koning.
- Het sprookjesbestaan van de prinses is ten einde.
- De prinses kan niet meer spelen, haar zorgeloze leventje is voorbij.



fig. 14

— 7 VIERDE SPREAD



fig. 15

— 7.1 HET VERHAAL

Wat toont de linkerprent?

- Een berg.
- Een deel van de stad.
- Een deel van het kasteel.
- Een graafmachine.
- Een woonwagen.
- Wandelende mensen met een hond.
- Een strand.

- Dit is een verwijzing naar de tekst van de vorige spread. Daarin staat dat de koningin haar kasteelhelft naar de rand van de stad liet slepen.

Wat toont de rechterprent?

- Een deel van de heuvel.

- Prinses Anna.
- Een deel van de heuvel.
- Een karretje. In het karretje liggen kleurpotloden, het konijn van de prinses, een fles, een boek, een rol papier en een muts.

- Dit is een verwijzing naar de tekst van de vorige spread. Daarin staat dat de koning zijn kasteelhelft naar het strand liet slepen.

- Gelijkenis met de vorige pagina: herkenning.

Wat vertelt de tekst?

Dat de koning en de koningin een hoge heuvel lieten aanleggen zodat ze elkaar niet meer konden zien. Elke week moet Anna over de heuvel om van de ene ouder naar de andere te gaan. Anna is op weg naar haar papa. Ze heeft een probleem: als ze bij haar papa is denkt ze aan haar mama en omgekeerd.- De tekst vertelt niet over: het strand, de woonwagen, het stukje van de stad waar de kasteelhelft van de koningin staat en het wandelende gezin met de hond.

- De tekst vertelt ook niet welke spulletjes er in het karretje van de prinses liggen: het konijn, kleurpotloden, een boek, een flesje, een rol papier en een muts.

- Tekst-beeldraakvlak: de opperbouwmeester, de graafmachine, de heuvel, een kasteelhelft, Anna en haar karretje met spulletjes. Tekst-beeldinteractie: gelijk in vergelijking met de vorige spread.

— 7.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:
- prinses Anna

- bedroefd is?

- Ze heeft de ogen neergeslagen en een treurig mondje.

ondersteuning tekst: het in elkaar schuiven van de hokjes lukt niet.

- het konijn

- het niet makkelijk heeft om de heuvel te beklimmen?
- bedroefd is?

- Ze heeft een wankelende houding en gestrekte armen.
- Schuine streepje boven het linkeroog.

— 7.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk in de linkerprent?
- is de belangrijkste vorm in de linkerprent?
- vormen zijn belangrijk in de rechterprent?
- is de belangrijkste vorm?
- aparte kenmerken zie je in de linkerprent?

- De heuvel en de lucht.
- De heuvel.
- Het deel van de heuvel, prinses Anna en het karretje.
- In het karretje is het konijn belangrijk.
- Prinses Anna.
- De lucht is erg hoog en licht gekleurd.
- Onder de berg zie je een lange slag-schaduw.
- De graafmachine heeft gekke wielen en staat in een onmogelijke positie op de heuvel. De machine zou er eigenlijk moeten afvallen.
- De prinses kan toch ook om de heuvel heen wandelen in plaats van er over te klauteren?
- De jurk van de prinses bevat zonnetje en maansikkels.

- De lucht is de grootste vorm.
- De vorm, de vlekken en de kleur maken de vorm opvallend.
- Het deel van de heuvel is de grootste vorm.
- Het konijn hoort bij prinses Anna.
- Zij is het hoofdpersonage.
- Hierdoor lijkt de berg nog zwaarder te zijn.
- Het lijkt een speelgoedmachine. De illustrator maakt heuvel belachelijk en dus ook de koning en de koning die elkaar niet meer willen zien.
- De illustrator doet dit om uit te drukken hoe moeilijk de prinses het heeft om telkens te moeten verhuizen.
- Door de vlaggen in de vorige prent weet je dat de zon bij de koningin hoort en de maansikkel bij de koning. De versiering op de jurk van prinses Anna geeft aan dat ze zowel bij de koning als bij de koning hoort: ze is de dochter van beiden.

- aparte kenmerken zie je in de rechterprent?

ondersteuning tekst: in het hoofd van prinses Anna zijn er twee hokjes. In het ene zit haar papa en in het andere zit haar mama.

Welke:

- kleuren worden er in de linkerprent gebruikt?

- Niet zo veel verschillende kleuren.

- Het strand en de lucht hebben lichte kleuren. De heuvel heeft een opvallend donkere kleur. De bomen vallen ook op door hun donkere kleur. De graafmachine en de woonwagen hebben een opvallende gele kleur. Ze horen bij elkaar: een heuvel aan leggen vraagt immers veel tijd. De Opperbouwmeester heeft een woonwagen om te overnachten.

- kleuren worden er gebruikt in de rechterprent?

Waarom:

- Meer verschillende kleuren in vergelijking met de linkerprent.
- is prinses Anna opvallend?
- haar karretje opvallend?

- door haar witte jurk tegenover de donkere heuvel. Haar donkere haar en haar donkerrode blouse vallen dan weer op tegenover de lichte achtergrond.
- De spulletjes in het karretje hebben erg verschillende en vrolijke kleuren. Zij herinneren aan het zorgeloze leven van prinses Anna vooraleer haar ouders gescheiden waren.

Welke:

- sfeer roept de linkerprent op?

- Een sombere sfeer door:

- de donkere heuvel en zijn schaduw.

ondersteuning tekst: de koning en koningin laten een hoge heuvel aanleggen.

- sfeer roept de rechterprent op?

- Een sombere sfeer door:

- de bedroefde uitdrukkingen van prinses Anna en het konijn.

- aparte kenmerken zie je in de rechterprent?

- In het karretje liggen kleurpotloden en een rol papier.
- De heuvel op de rechterpagina lijkt steiler door de schuine lijn van het lange handvat en de houding van prinses Anna.
- De heuvel bevat stukjes tekst.

- De donkere kleur van de heuvel.
- De prinses maakt wel vaker tekeningen.
- Het kost prinses Anna erg veel moeite om te verhuizen.

- aparte kenmerken merk je in de tekst?

- De tekst vertelt vanaf dit moment niet meer in de verleden tijd maar alsof het nu gebeurt.

- Het donkere vlak in de prent van de cover is de heuvel die prinses Anna moet oversteken.

- vragen roept het verhaal op?

- Waarom vertelt de tekst over de hokjes die de prinses weer in elkaar wil schuiven?
- De ene week woont de prinses bij de papa en de andere week bij de mama.

- Je volgt nu meer van nabij wat er gebeurt.

- Ze wil dat haar ouders weer samen zijn.

- Had je een dergelijke situatie verwacht in een verhaal over een prinses?

— 8 VIJFDE SPREAD



fig. 16

— 8.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Prinses Anna die een tekening maakt.
- Ze houdt een potlood in haar hand. Dit is een verwijzing naar de prent op de cover.
- Een vel tekenpapier.

Wat vertelt de tekst?

Dat prinses Anna op de heuvel stopt en een tekening maakt. Ze tekent het kasteel zoals het vroeger was. Haar ouders, in hun mooiste kleren, dansen samen in de balzaal. Door de tekening hoopt ze dat haar ouders weer samen gaan wonen. De koning is blij als hij Anna ziet. Hij vindt de tekening niet goed en zegt dat Anna niet meer aan vroeger mag denken. Ze moet andere schoenen aantrekken omdat ze hem aan de koningin doen denken.

- De prent toont niet: de ontmoeting van prinses Anna met haar papa en zijn reactie op haar tekening.
- De prent toont gedeeltelijk (in de tekening van de prinses): het kasteel, de koning en de koningin.
- De prent toont geen krijtje maar een kleurpotlood.
- Tekst-beeldraakvlak: Anna en een groot vel papier.
- Tekst-beeldinteractie: sterker in vergelijking met de vorige spread.
- Tekst-beeldinteractie: gelijk in vergelijking met de vorige spread.

— 8.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat: - prinses Anna

- bedroefd is?
- Ze heeft de ogen neergeslagen, een schuine streep boven haar oog en een rechte mond.

ondersteuning tekst: prinses Anna tekent het kasteel zoals het vroeger was.

- de koning en de koningin in de tekening van de prinses

- blij zijn?
- Ze hebben een lachende mond.

ondersteuning tekst: ze glimlachen en dansen dicht bij elkaar.

— 8.3

BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- is de belangrijkste vorm?

- aparte kenmerken zie je?

- Prinses Anna en het tekenblad

- Prinses Anna.

- In de tekening van prinses Anna kan je boven haar rechterschouder een stukje van de koning en de koningin zien en boven haar linkerschouder een stukje van de violist. Je kan ook de kantelen, de torens, de rondbogen, de kaarsen en luchters, de fruitbomen, de kevers, de vogels en de schommel herkennen. De prinses heeft ook twee zonnen en één maansikkel getekend.

- De figuren in de tekening van de prinses lijken niet op de figuren in de prenten. Het kasteel, de bomen, de kevers, de schommel, de zonnen en de maansikkel lijken ook niet op hoe ze in de prenten worden afgebeeld.

- Is de tekening in de prent een echte tekening?

- Beide vormen zijn ongeveer even groot.

- Zij is het hoofdpersonage.

- Dit is dezelfde tekening als de tekening die je in de prent van de cover ziet. De prent van de cover toont hetzelfde moment maar vanuit een andere hoek.

- Ze zijn getekend door de zesjarige prinses.

- De illustrator heeft deze tekening getekend zoals een zesjarig kind dat zou doen.

- kleuren worden gebruikt?

Waarom:

- Niet zo veel verschillende kleuren.

- valt prinses Anna op?

- Prinses Anna valt op door haar donkerrode blouse en haar zwarte haar tegenover de lichte achtergrond. Haar gele kroontje valt op door de lichtgele kleur tegenover het zwarte haar.

- de bedroefde uitdrukking van prinses Anna.

- de lichte kleuren en de lachende uitdrukking van de figuren in de tekening van de prinses.

- De illustrator geeft op deze manier aan dat de prinses aan het verleden denkt terwijl ze tekent.

- De illustrator gebruikt de puntige vormen om een onaangenaam gevoel uit te drukken.

- sfeer roept de rechterprent op?

- Een sombere sfeer door:

- Een vrolijke sfeer door:

- aparte kenmerken zie je?

- De prinses kijkt niet naar de tekening maar naar links. Dat is de richting waar ze vandaan komt.

- Het tekenblad heeft wel een opvallend puntige hoek en ook het kroontje heeft opvallend scherpe punten.

— 9 ZESDE SPREAD



fig. 17

— 9.1 HET VERHAAL

Wat toont de linkerprent?

Wat toont de rechterprent?

- Poppen die aan touwtjes hangen: een kabouter, een kok en een draak.
- Een bed. In het bed liggen prinses Anna, haar konijn, een kikker en een boek.
- Het karretje van de prinses.
- In het karretje zie je: de opgerolde tekening van prinses Anna, kleurpotloden, de fles, een hoed en vier mutsen.
- Een raampje.

- Ze houdt een potlood in haar hand. Dit is een verwijzing naar de prent op de cover.
- Gelijkenis met de vierde spread: herkenning.

Wat vertelt de tekst?

Dat de prinses en de koning schelpen en krabben zoeken maar dat de koning niet helpt wanneer de prinses een zandkasteel bouwt. De koning speelt poppenkast en maakt vissoep. Hij zegt dat hij veel van de prinses houdt. Hij wil op deze manier papa en mama tegelijk zijn. Anna kiest een verhaal om voor te lezen dat eindigt met: en ze leefden nog lang en gelukkig. De koning zucht na het lezen van deze zin en zegt dat de scheiding niet haar schuld is. De prinses kan moeilijk inslapen omdat in haar hoofd het hokje met mama open gaat. - De tekst op de linkerpagina vertelt niet over het gordijn achter de poppen.

- De prent toont niet dat de prinses en de koning schelpen en krabben zoeken, dat de koning niet helpt wanneer de prinses een zandkasteel bouwt en dat hij vissoep maakt.
- De prent op de rechterpagina toont niet dat de koning voorleest.
- Tekst-beeldraakvlak: poppen, Anna en slaap.
- Tekst-beeldinteractie: gelijk in vergelijking met de vorige spread.

— 9.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je in de linkerprent dat:
- de kabouterpop en de kok

- bang zijn?

- Grote ogen en open monden.

- de draak	- je bang maakt?	- De draak spert zijn muil met scherpe tanden open. Zijn kop lijkt op een schedel en hij heeft scherpe lange klauwen.
Hoe zie je in de rechterprent dat: - prinses Anna	- slaapt?	- Ze ligt op haar buik in bed, haar ogen zijn gesloten. - Ze heeft haar staartjes losgemaakt en draagt een pyjama.

ondersteuning tekst: 'doet haar ogen dicht' en 'in slaap geraken'.

- prinses Anna	- niet gelukkig in haar slaap is?	- Haar mond is een streepje.

ondersteuning tekst: 'moeilijk in slaap geraken'.

- het konijn Hoe zie je dat: - de poppen	- bang is? - echt lijken?	- Grote ogen. - Je ziet ze zoals op een foto.

— 9.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke: - vormen zijn belangrijk in de linkerprent? - vormen zijn belangrijk in de rechterprent? - is de belangrijkste vorm? - aparte kenmerken zie je?	- Er is maar één vorm: het gordijn met de poppen. - Het karretje, het bed met het laken en de schermen en het raampje. - Prinses Anna. - De pyjama van de prinses bevat zonnetjes en maansikkels.	- De draak is de grootste figuur in deze vorm. - Het bed met het laken is de grootste vorm. - Zij is het hoofdpersonage. - De zon hoort bij de koningin en de maansikkel bij de koning. De versiering op de pyjama van prinses Anna geeft aan dat ze zowel bij de koning als bij de koning hoort: ze is de dochter van beiden.
Welke: - kleuren worden er in de linkerprent gebruikt? Waarom:	- Veel verschillende kleuren. - vallen de poppen op?	- De kabouter en de drakenkop vallen op tegen de witte achtergrond. De draak is opvallender door het feit dat hij de meeste en felste kleuren heeft.
- kleuren worden er gebruikt in de rechterprent? Waarom:	- Veel verschillende en lichte kleuren. - valt prinses Anna op?	- door haar witte pyjama en het witte laken tegenover de donkere achtergrond. De gele kleur van het bed verwijst naar het kroontje van prinses Anna.
- sfeer roept de linkerprent op?	- Een sombere sfeer door:	- de bange uitdrukking van de kok en de kabouter, de dreigende uitdrukking van de draak.
- sfeer roept de rechterprent op?	- Een sombere sfeer door:	- De donkere kleur van het gordijn. - De bedroefde uitdrukking van prinses Anna en de bange uitdrukking van het konijn.

- aparte kenmerken zie je in de rechterprent?

- Prinses Anna ligt in een ongemakkelijke houding: een hand en voet en ook het laken hangen uit het bed. Het konijn ligt ondersteboven met zijn kop tegen het hoofd van de prinses.

- De prinses heeft in haar bed gewoeld vooraleer in slaap te vallen.

ondersteuning tekst: 'Ze kan maar moeilijk in slaap geraken'.

- Bovenaan in de muur zie je een raampje dat de vorm heeft van de torenraampjes van het kasteel. In het raampje zie je een zon.

- Het is nacht en de prinses slaapt. De illustrator gebruikt de zon als symbool voor de koningin zodat zij eigenlijk in het raampje zit. De vorm van het raampje lijkt op een hokje.

— 10 ZEVENDE SPREAD



fig. 18

— 10.1 HET VERHAAL

Wat toont de linkerprent?

- Een deel van de koning.

- Prinses Anna.
- Een deel van het karretje van de prinses.
- Een deel van de koning.
- De militair.
- Een sofa.
- Twee tafeltjes.
- Een doos met schelpjes.
- Kevertjes.
- Gekleurde vloertegels.
- penselen, verftubes, potloden.
- Een schilderij.

- De prinses heeft opnieuw haar witte jurk en rode blouse aan. Ze draagt haar kroontje en heeft opnieuw staartjes. Ze is opgestaan.

- Je ziet enkel een deel van zijn been, zijn arm en zijn kroon.
- Gelijkenis met de derde spread: herkenning.

- Dit is een verwijzing naar de tekst van de vorige spread: de koning en de prinses zoeken samen schelpen.
- Gelijkenis met de tweede spread: herkenning.

ondersteuning tekst: 'De koning werkt aan een groot schilderij van Anna' en 'te weinig schilder'.

- Wat toont de rechterprent?

- Prinses Anna.
- Kevertjes.
- Letters

- Wat vertelt de tekst?

Dat de koning een schilderij van de prinses maakt. Dat wil hij in zijn werkkamer hangen zodat ze altijd bij hem is. De laatste avond van haar week bij papa wil de prinses weten of de koning wel goed zijn best gedaan heeft voor de koningin. De koning wordt erg boos en begint te schreeuwen. Anna wil die grommende en bijtende woorden over de koningin niet horen en drukt schelpen tegen haar oren. De koning heeft spijt dat hij zo boos is geworden maar wil niet dat de prinses daar nog over praat.

- De tekst op de linkerpagina vertelt niet over de militair, het karretje, het tafeltje met de schelpen, het tafeltje met de schilderspullen, de sofa, de boeken, de kevertjes het karretje de gekleurde vloertegels.
- De prent op de rechterpagina toont niet dat de koning boos schreeuwt en nadien sorry zegt.
- Tekst-beeldraakvlak: Anna, schilderij en schelpen.
- Tekst-beeldinteractie: gelijk in vergelijking met de vorige spread.

— 10.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je in de linkerprent dat:

- prinses Anna

- blij is?
- zich thuis voelt bij haar papa?

- de militair

- de militair grappig vindt?
- een vraag wil stellen?

Hoe zie je in de rechterprent dat:

- prinses Anna

- bang is?

- Ze heeft een lachende mond en open ogen.

- Ze heeft zich met een boek knus genesteld in de sofa en haar laarsjes uitgetrokken.

- Ze kijkt hem lachend aan.

- Hij heeft en een open mond, een schuin streepje boven het linkeroog (vragende uitdrukking) en hij steekt zijn vinger in de lucht.

- Ze heeft een bange mond en gesloten ogen.

- Ze trekt haar hoofd tussen haar schouders en houdt haar armen voor de borst. Ze drukt schelpen tegen haar oren.

— 10.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk in de linkerprent?

- is de belangrijkste vorm?

- vormen zijn belangrijk in de rechterprent?

- is de belangrijkste vorm?

Welke:

- kleuren worden er in de linkerprent gebruikt?

- kleuren worden er gebruikt in de rechterprent?

Waarom:

- De deur met de militair, de sofa met de prinses en het schilderij met de koning.

- Prinses Anna.

- De letterstroom en de prinses.

- Prinses Anna

- Veel verschillende en felle kleuren. De vloertegels hebben opvallend patroon met felle kleuren.

- Weinig verschillende en eerder donkere kleuren.

- is prinses Anna opvallend?

- De deur en het schilderij zijn even groot.

- Zij is het hoofdpersonage.

- De letterstroom is de grootste vorm.

- Zij is het hoofdpersonage.

- Door haar donkerrode blouse en haar donkere haar tegenover de witte achtergrond.

Welke:

- sfeer roept de linkerprent op?

- Een vrolijke sfeer door:

- de lachende prinses en de felle kleuren. De militair is een grappige figuur: hij houdt een vreemd vliegtuigje in zijn hand. Het is een combinatie vliegtuig en helikopter. Er hangt ook een piepklein papieren vliegtuigje aan zijn mouw.

- sfeer roept de rechterprent op?

- Een dreigende sfeer door:

- de angstige uitdrukking van prinses Anna en de scherpe vormen van de letters.

ondersteuning tekst: 'Woorden die spuwen' en 'Woorden die grommen en bijten'.

- aparte kenmerken zie je in de linkerprent?

- De vloertegels liggen niet recht, sommigen zijn beschadigd. Er ontbreken vloertegels.

- De illustrator toont op deze manier dat het kasteel beschadigd werd door het doormidden hakken en het verslepen. Dit is een verwijzing naar de barst in de muur in de rechterprent van de vorige spread.

- aparte kenmerken zie je in de rechterprent?

- De letters vormen geen leesbare woorden maar beelden door hun scherpe vormen uit wat de tekst vertelt.

ondersteuning tekst: 'Woorden die spuwen' en 'Woorden die grommen en bijten'.

- De staartjes van de prinses wijzen naar achter alsof het fel waait.

- De illustrator toont zo dat de boze woorden als een wervelwind over de prinses stromen.

- Er vliegen drie kevertjes.

- Zij zijn opgeschrikt door de schreeuwende koning.

ondersteuning tekst: schreeuwen.

- Onderaan in beeld zie je maar een deel van de prinses.

- Zo lijkt ze nog kleiner tegenover de grote koning die in het midden staat.

- Wanneer je de twee prenten samen bekijkt valt de driehoekige vorm op (cf. 19).

- De illustrator gebruikt deze driehoekige vorm om uit te drukken dat de spanning eerst stijgt (woede-uitbarsting van de koning) en daarna weer daalt (de koning zegt sorry).

- De kevertjes volgen spoor dat over de enkel van de linkervoet van de prinses loopt.

- Dit is een verwijzing naar de vorige prent waarin de voet van de prinses gescheiden wordt door het laken.



fig. 19

— 11 ACHTSTE SPREAD

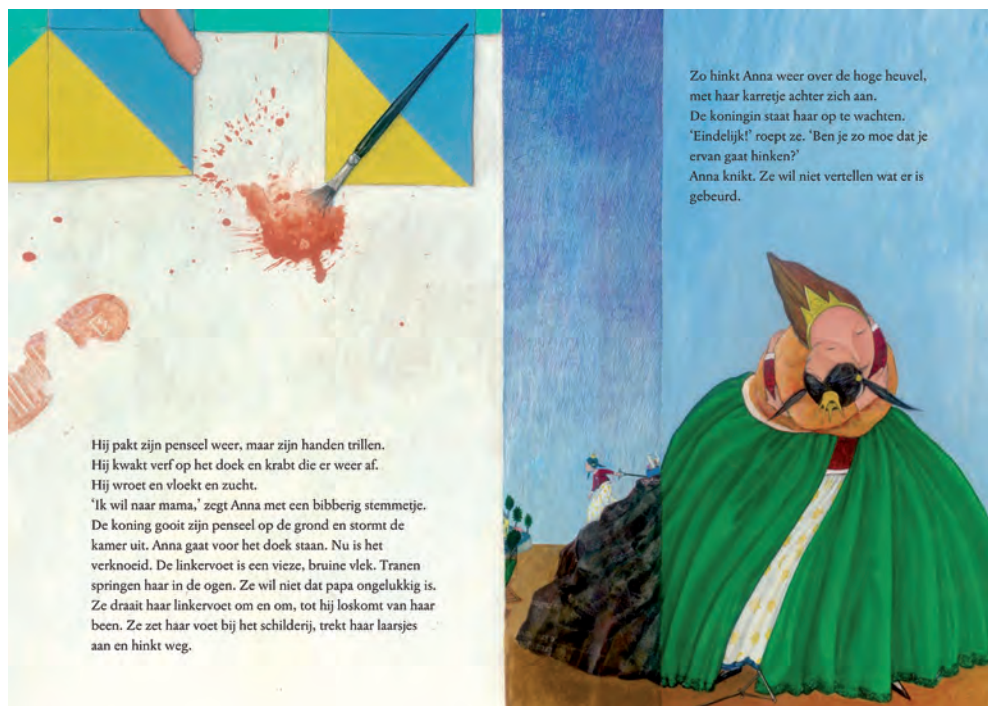


fig. 20

— 11.1 HET VERHAAL

Wat toont de linkerprent?

- | - Een voet.
- | - Het is de voet van de prinses.

ondersteuning tekst: de prinses zet haar voet bij het schilderij.

- | - Een penseel.

ondersteuning tekst: 'De koning gooit zijn penseel op de grond'.

- Wat toont de rechterprent?

- Vloertegels.
- Een voetafdruk.
- Prinses Anna.
- De koningin.
- Een deel van de heuvel.

- Wat vertelt de tekst?

- Een deel van het strand en de stad.

- Wat vertelt de tekst?

Dat de koning weer verder probeert te schilderen. Het lukt niet en hij wordt opnieuw boos. Anna zegt dat ze naar mama wil waarna de koning zijn penseel op de grond gooit en wegloopt. Het schilderij is verknoeid. Anna wil niet dat de koning ongelukkig is, draait haar voet los en zet die bij het schilderij. Ze trekt haar schoenen aan en gaat naar haar mama. Anna hinkt over de heuvel. De koningin is blij maar merkt meteen dat Anna hinkt. Anna wil niet vertellen wat er gebeurd is.

- De prent op de linkerpagina toont niet hoe de boze koning het schilderij verknoeit, zijn penseel op de grond gooit en wegloopt. De prent toont ook niet hoe de huilende prinses haar voet losdraait en weggaat. De prent toont geen personages die iets doen maar toont wel het resultaat van het op de vloer gegooide penseel, het weglopen van de koning en het losdraaien van de voet van de prinses. Je moet goed naar de tekening kijken en onthouden wat de tekst vertelt. De linkerprent heeft een erg sterke tekst-beeldinteractie.

- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- In de hiel zie je de afdruk van een kroon: de voetafdruk is van de koning.
- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- Gelijkenis met de eerste spread: herkenning.

- De tekst op de rechterpagina vertelt niets over de omhelzing van de prinses en de koningin.
- Tekst-beeldraakvlak: penseel, grond, linkervoet, Anna, heuvel, karretje en koningin.
- Tekst-beeldinteractie: De linkerprent heeft een sterkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread. De rechterprent heeft een zwakkere tekst-beeldinteractie.

— 11.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je in de linkerprent dat:

- prinses Anna

- bang is?

- Dat kan je niet zien, dat weet je door de tekst: 'bibberig stemmetje'.

- prinses Anna

- droevig is?

- Dat kan je zien omdat de prent haar voet toont. Die heeft ze losgedraaid omdat ze wil dat haar papa het schilderij kan afwerken.

ondersteuning tekst: 'Tranen springen haar in de ogen'

- de koning

- boos is?

- Dat kan je zien aan het penseel: de verfspatten tonen dat het penseel op de grond gegooid werd. Je ziet ook de voetafdruk van de koning.

ondersteuning tekst: 'Hij wroet en vloekt en zucht' en 'De koning gooit zijn penseel op de grond en stormt de kamer uit'.

Hoe zie je in de middenprent dat:

- prinses Anna

- niet echt blij of verdrietig is?

- Ze heeft open ogen maar je kan haar mond niet zien.

- hinkt?

- Dat kan je niet zien, dat weet je door de tekst.

Hoe zie je in de rechterprent dat:

- prinses Anna

- niet echt blij is?

- Ze heeft rechte mond.

ondersteuning tekst: de prinses wil niet vertellen wat er gebeurd is.

- de koningin

- ook wel blij is?

- Ze omhelst haar moeder.

- blij is?

- Ze heeft een lachende mond.

- Ze omhelst haar dochter.

— 11.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk in de linkerprent?

- De vloertegels met de voet, het penseel en de verfspatten. De voetafdruk.

- De vloertegels met de voet, het penseel en de verfspatten is de grootste vorm.

- is de belangrijkste vorm?

- In de grootste vorm is de voet het belangrijkste onderdeel.

- De voet is van een belangrijk personage: de koning.

- vormen zijn belangrijk in de middenprent?

- De heuvel met de prinses en het stadsdeel.

- De heuvel met de prinses is de grootste vorm.

- is belangrijkste onderdeel?

- Prinses Anna

- Zij is het hoofdpersonage.

- vormen zijn belangrijk in de rechterprent?

- De koningin met de prinses.

- is het belangrijkste onderdeel?

- Prinses Anna

- Zij is het hoofdpersonage.

- aparte kenmerken zie je in de rechterprent?

- De vorm van de heuvel van de middenprent sluit aan bij de vorm van de jurk van de koningin.

Welke:

- kleuren worden er in de linkerprent gebruikt?

- kleuren worden er gebruikt in de middenprent?

Waarom:

- kleuren worden er gebruikt in de rechterprent?

- sfeer roept de linkerprent op?

- aparte kenmerken zie in de linkerprent?

- aparte kenmerken zie je in de rechterprent?

- vragen roept het verhaal op?

- Weinig verschillende en felle kleuren.
- De vloertegels hebben opvallend patroon met felle kleuren.
- Weinig verschillende en eerder donkere kleuren.
- is prinses Anna opvallend?

- Weinig verschillende kleuren.
- Een dreigende sfeer door:

- De verfspatten lijken op bloedvlekken.
- Een trieste sfeer doordat:
- Een trieste sfeer door:

- Onder het karretje kan je in de heuvel het woord 'vader' lezen (cf. fig. 21).

- Het rechteroog van de koningin lijkt zowel van de prinses als van de koningin te zijn. Dit effect wordt versterkt door de glooiende witte vorm van Anna's kleed die eindigt in de omarming.
- Kan iemand zomaar zijn voet losdraaien?
- Bij wie kan je wel ledematen losdraaien?
- Ken je nog sprookjes of verhalen waarin mensen op poppen lijken?

- Dit is een verwijzing naar de linkerprent van de vorige spread.

- Door haar donkerrode blouse, haar donkere en haar witte jurk tegenover de blauwe achtergrond.

- de spatten die tonen dat de boze koning het penseel op de grond heeft gegooid. Je weet door de tekst dat de prinses verdrietig is en dat ze haar voet heeft losgemaakt.

- De prinses heeft haar voet losgemaakt, ze is gewond.

- je weet dat de prinses gewond is: ze hinkt.

- de grijsblauwe achtergrond: dit is een verwijzing naar de achtergrond van de derde spread. De illustrator gebruikt deze achtergrond om de ruzie tussen de ouders van de prinses op te roepen.

- De prinses is bij haar vader vertrokken om naar haar moeder te gaan.

- Misschien bevatten de stukken tekst in de heuvel een boodschap, maar je kan ze niet lezen.

- Het gelaat van de koningin wordt verbonden met het gelaat van de prinses. De illustrator toont op deze wijze dat de koningin en de prinses ondanks de problemen erg veel van elkaar houden.

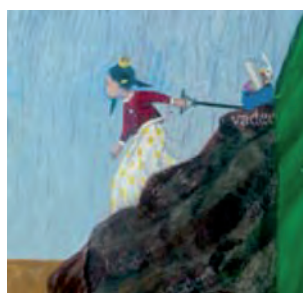


fig. 21

— 12 NEGENDE SPREAD

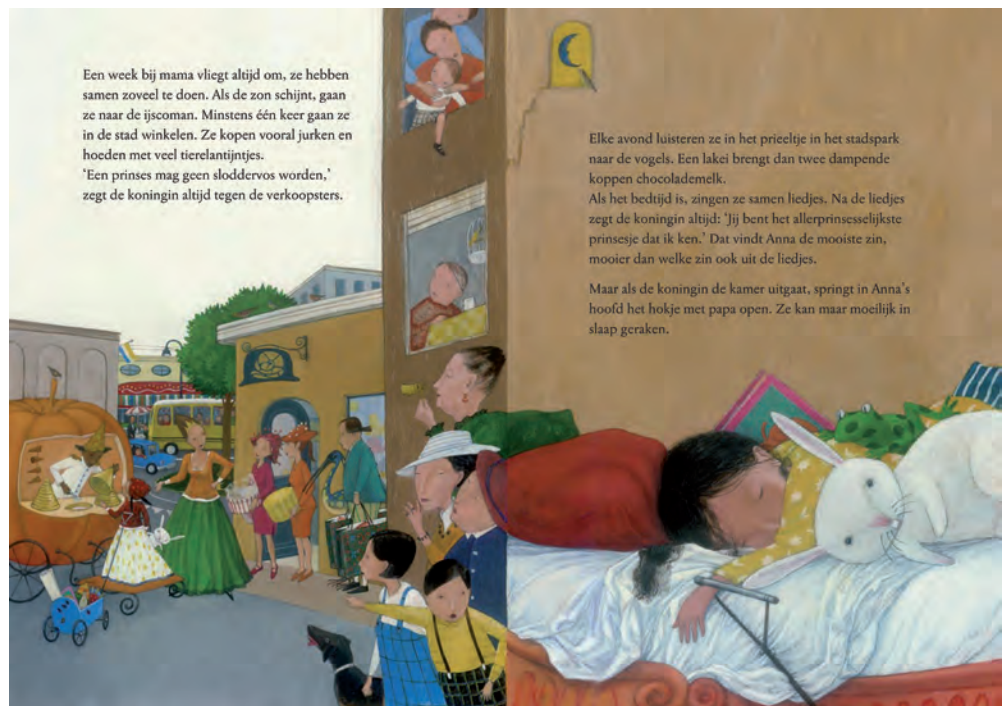


fig. 22

— 12.1 HET VERHAAL

Wat toont de linkerprent?

- Prinses Anna.
- Het konijn
- De koningin.
- Een lakei.

- Gelijkenis met de lakei in de derde spread. Hij draagt twee grote tassen: hij is mee gaan winkelen.

ondersteuning tekst: de prinses zet haar voet bij het schilderij.

- Twee verkoopsters.

- Een vogel.
- Een gezin met de kleuter.
- Het gezin met de hond.
- Het karretje van de prinses.
- Twee vrouwen.
- De kevertjes.
- Een ijsjeskraam met de ijscoman.
- de rokken en hoeden.

- Gelijkenis met de vogel van de derde spread.
- Gelijkenis met het gezin achter de fontein op de titelpagina. De man en de vrouw hebben hetzelfde kapsel en dragen dezelfde kledij. De baby is een kleuter geworden.
- Gelijkenis met het wandelende gezin in de vierde spread.
- Hij heeft een ijsschep in zijn ene hand en een stolp in de andere hand.
- Ze hebben allebei een hoed op en dragen een hoedendoos: het zijn de verkoopsters van de hoedenwinkel.

ondersteuning tekst: 'verkoopsters'.

Wat toont de rechterprent?

- Een oude vrouw met een verrekijktje.
- Oude man met een vogelkooi in een raam.
- Een straat met huizen, verkeer, een terras en de straatverlichting.

- Kleine vogels.

- Een deel van een bed. In het bed liggen prinses Anna, haar konijn, de kikker en haar boek.
- Een raampje.

- Aan het gebouw naast de koningin hangt een uithangbord met een hoed. Het is misschien een hoedenwinkel. In het raam kan je hoeden zien.
- Dit verwijst naar de tekst: 'In het stadspark naar de vogels'.

Wat vertelt de tekst?

Dat de koningin en de prinses samen veel doen. Bij mooi weer gaan ze ijsjes eten en minstens één keer per week gaan ze winkelen in de stad. Ze kopen jurken en hoeden met tierelatijntjes. De prinses mag er niet als en sloddervos uitzien. Elke avond luisteren ze naar de vogels en drinken chocolademelk. Vooraleer Anna gaat slapen zingen ze liedjes. Na het zingen zegt de koningin dat Anna de allerprinsesselijkste prinses is die ze kent. Dat vindt Anna de mooiste zin. Maar als ze gaat slapen springt in haar hoofd het hokje met papa open.

- De tekst op de linkerpagina vertelt niets over de lakei, de vrouwen met de hoedendoos, de grote vogel, het gezin met de hond, de oude vrouw met de verrekijker, de oude man in het raam en het gezin met de kleuter.
- De prent op de linkerpagina toont niet dat de koningin en de prinses jurken kopen.
- De tekst op de rechterpagina vertelt niets over het konijn, de kikker en het boek.
- De prent op de rechterpagina toont niet dat de koningin en de prinses naar het stadspark gaan, dat een lakei chocolademelk brengt en de koningin en de prinses samen liedjes zingen.
- Tekst-beeldraakvlak: prinses, mama, ijscoman, winkelen, stad, koningin, hoeden met tierelatijntjes, verkoopsters en slapen.
- Tekst-beeldinteractie: zwakker in vergelijking met de vorige spread.

**— 12.2
PERSONAGES
EN EXPRESSIE**

Hoe zie je in de linkerprent dat:

- de twee vrouwen

- verkoopsters zijn?

- Ze hebben allebei een hoed op en dragen een hoedendoos

- de man in het ijsjeskraam

- de ijscoman is?

- Hij heeft een ijsstok in zijn ene hand en een stomp in de andere hand.

Hoe zie je dat:

- prinses Anna

- waarschijnlijk blij is?

- Ze heeft open vriendelijke ogen (geen lijntje boven de ogen) maar je kan maar een klein beetje van haar mond zien.

- de ijscoman

- blij is?

- Hij heeft open ogen en een lachende mond.

- de koningin

- blij is?

- Zij heeft open ogen en een lachende mond.

- tegen de verkoopsters praat?

- Ze kijkt hen aan en heeft een open mond.

ondersteuning tekst: 'zegt de koningin tegen de verkoopsters'.

het gezin met de hond bestaat uit:

- een moeder?
- een vader?
- een dochter?
- een zoon?

- Zij heeft een fijn gezicht en draagt juwelen.
- Hij heeft een breed gezicht.
- Zij heeft lang haar en draagt een rok.
- Hij heeft kort haar en draagt een broek.

- de dochter en de zoon	- kinderen zijn?	- Ze zijn kleiner. Ze hebben kleinere armen, hoofden, oren, neuzen en handen.
	- verbaasd zijn?	- Ze hebben open ogen en open monden. De jongen wijst naar de prinses.
- de vader en de moeder	- roddelen?	- Ze kijken elkaar aan met toegeknepen ogen. De vrouw houdt haar hand voor de mond.
- de oude vrouw met de verrekijker	- afkeurend kijkt?	- Ze heeft een rechte mond, toegeknepen ogen en hoge wenkbrauwen. Ze bespiedt het tafereel door een verrekijker.
- de oude man in het raam	- niet blij is?	- Hij heeft een rechte mond.
- het gezin met de kleuter	- niet blij is?	- De kleuter, de moeder en de vader hebben een treurige uitdrukking door de rechte mond en het schuine streepje boven de ogen.
Hoe zie je in de rechterprent dat: - prinses Anna	- slaapt?	- Ze ligt op haar buik in bed, haar ogen zijn gesloten. - Ze heeft haar staartjes losgemaakt en draagt een pyjama.

ondersteuning tekst: 'in slaap geraken'.

- prinses Anna	- niet gelukkig in haar slaap is?	- Dat kan je niet zien, dat weet je door de tekst: 'moeilijk in slaap geraken'. Deze prent lijkt erg op de rechterprent van de zesde spread. Daar kan je zien dat ze verdrietig is. Waarschijnlijk is ze nu ook verdrietig

ondersteuning tekst: 'moeilijk in slaap geraken'.

- het konijn en de kikker Hoe zie je dat: - de nieuwe personages	- bang zijn? - echt lijken? - geen fantasiefiguren zijn?	- Door hun grote ogen. - Je kan ze zien zoals op een foto. - Ze lijken op echte mensen.

— 12.3 BEELDDE KENMERKEN

Welke: - vormen zijn belangrijk in de linkerprent?	- Er zijn twee grote vormen: de figuren en gebouwen rond de prinses en de koningin (de volledige scène op straat) en de figuren op de voorgrond met het flatgebouw.	- De figuren en gebouwen rond de prinses en de koningin zijn de grootste vorm.
- is het belangrijkste onderdeel?	- Prinses Anna.	- Zij is het hoofdpersonage. De meeste personages kijken naar haar.
- vormen zijn belangrijk in de rechterprent?	- Er zijn twee vormen: het bed en het raampje.	- Het bed is de grootste vorm.
- is het belangrijkste onderdeel?	- Prinses Anna. - Het raampje toont een maansikkel.	- Zij is het hoofdpersonage. - De maansikkel staat symbool voor de koning.

ondersteuning tekst: het hokje van papa springt open.

Welke:

- kleuren worden er in de linkerprent gebruikt?

- Erg veel verschillende kleuren.

- kleuren worden er gebruikt in de rechterprent?

- Minder verschillende en eerder donkere kleuren.

Waarom:

- is prinses Anna opvallend?

- Door haar zwarte lokken. Het witte laken valt op tegenover de donkere achtergrond.

- het konijn onopvallend?

- Door zijn witte kleur tegenover de lichte achtergrond. Zijn zwarte ogen vallen hierdoor des te meer op.

- aparte kenmerken zie je?

- De pyjama van de prinses is geel en bevat witte zonnetjes en maansikkels.

- Het is de tegenovergestelde kleurencombinatie van Anna's pyjama in de zesde spread.

- Het raampje toont een gele lucht en een blauwe maansikkel.

- Het is de tegenovergestelde kleurencombinatie van het raampje in de zesde spread.

- sfeer roept de linkerprent op?

- Een vrolijke sfeer door:

- de vele kleuren en de lachende gezichten van de koningin, de verkopers en de ijscoman.

- Een sombere sfeer door:

- de houdingen van en de manier waarop het gezin met de hond, de oude vrouw met de verrekijker en de ouders met het jongetje naar de prinses kijken zijn niet vrolijk: er wordt geroddeld over de prinses en de koningin.

- sfeer roept de rechterprent op?

- Een sombere sfeer door:

- De bange uitdrukking van het konijn.

- aparte kenmerken zie je in de rechterprent?

- De hand van de prinses hangt uit het bed. Ze heeft het handvat van haar karretje nog om haar pols. Het konijn valt bijna uit het bed. Er zijn opvallend veel plooien in het laken.

- De prinses heeft in haar bed gewoeld vooraleer in slaap te vallen.

ondersteuning tekst: 'Ze kan maar moeilijk in slaap geraken'.

- Bovenaan in de muur zie je opnieuw een raampje dat de vorm heeft van de torenraampjes van het kasteel. In het raampje zie je een maansikkel.

- De illustrator gebruikt de maansikkel als symbool voor de koning. De vorm van het raampje lijkt op een hokje.

ondersteuning tekst: 'Ze kan maar moeilijk in slaap geraken'.

- Deze prent lijkt erg op de rechterprent van de zesde spread.

- De illustrator toont op deze manier dat de prinses bij haar mama ongeveer hetzelfde meemaakt als bij haar papa. De ouders zien hun kleuter heel graag.

- De omarming van de ouders van de kleuter omarmen lijkt op die van het koningspaar op de eerste spread.
- De kleuter lijkt uit het raam te willen stappen.

- Misschien wil hij naar de prinses toe? Hij merkt misschien dat er over de prinses geroddeld wordt en wil haar helpen.

- De moeder houdt hem stevig vast.
- De ijsjeskraam heeft de vorm van een pompoen.
- Op de cover van haar boek is een pompoen afgebeeld.

- Zij wil hem beschermen.
- Dit is een verwijzing naar het sprookje van Assepoester.
- Het is een sprookjesboek. De prinses houdt graag van sprookjes.

aparte kenmerken merk je op in het verhaal?

- De prinses maakt bij haar mama ongeveer hetzelfde mee als bij haar papa.

- De koning en de koningin houden allebei veel van hun dochter. Ze lijken meer op elkaar dan ze willen toegeven.
- Het handvat lijkt het hand van de prinses af te klemmen.

- Waarom denk je dat de prinses van sprookjes houdt?

- Denk je dat dit de reden is waarom Anna wil dat haar ouders weer samen zijn?
- De illustrator gebruikt dit effect om aan te geven dat de prinses haar hand zal losdraaien. Dit verwijst naar de zesde en zevende spread.



— 13.1

HET VERHAAL

- Prinses Anna.
- De koningin.
- Een vogel.
- Het handvat van het karretje van de prinses.
- De kevertjes.
- Een kast.

- De prinses heeft opnieuw haar witte jurk en rode blouse aan. Ze draagt haar kroontje en heeft opnieuw staartjes.
- Ze is opgestaan.

- Een doos.
- Een stoel.
- Een spiegel.
- Gekleurde vloertegels
- Een beeld.

- De prinses heeft net een steekhoed uit de doos gepakt.
- De koningin houdt de beitel op het beeld en heeft een hamer in de hand: ze is aan het beeldhouwen.

- Prinses Anna.
- Een vlieg.
- Letters.

Wat toont de rechterprent?

- Een hand.
- Een gebroken stenen hand.
- Een vloertegel.

- Het is de hand van de prinses.
- Gelijkenis met de linkerprent: herkenning.

Wat vertelt de tekst?

Dat de koningin een beeld van de prinses maakt. De prinses zegt dat de koning van haar een schilderij heeft gemaakt. De koningin keurt dit af. Wanneer de koningin aan de fijne vingertjes van het beeld werkt, stelt de prinses voor om de werk-kamers van de koning en de koningin naast elkaar te plaatsen zodat ze elkaars werk kunnen bewonderen en zo opnieuw vrienden worden. De koningin wordt erg boos en begint te schreeuwen. Boze woorden rollen over Anna's hoofd. Anna trekt een hoedje over haar oren en zegt dat ze naar haar papa wil. De koningin slaat met de beitel op het beeld waardoor de rechterhand afbreekt. De koningin loopt gillend weg. Het beeld is verknoeid. Anna wil niet dat de koningin ongelukkig is en draait haar hand los. Die legt ze bij het beeld voordat ze naar de koning vertrekt.

- De tekst op de linkerpagina vertelt niets over de hoedenkast en de hoeden, de doos, de spiegel, de kevertjes, het handvat van het karretje en de kleurige vloertegels.
- De prent op de linkerpagina toont niet dat de koningin voorzichtig klopt.
- De midden- en rechterprent tonen niet dat de linkerhand van het beeld breekt, dat de koningin de kamer uitrent en dat de huilende prinses haar hand losdraait en weggaat. De rechterprent toont wel het op de vloer stukgevalen marmeren hand en de hand van de prinses. Je moet goed naar de tekening kijken en onthouden wat de tekst vertelt. De rechterprent heeft een sterke tekst-beeldinteractie.
- Tekst-beeldraakvlak: prinses, koningin (mama, beeldhouwster), beeldhouwen, hamer, beitel, linkerhand, vingertjes, hoedje en beeld.
- Tekst-beeldinteractie: gelijk in vergelijking met de vorige spread. De sterke gelijkenis met de zevende en achtste spread zorgt voor een herhalingseffect zodat de tekst-beeldinteractie zwakker wordt.

**— 13.2
PERSONAGES
EN EXPRESSIE**

**Hoe zie je in de linkerprent dat:
- prinses Anna**

- niet blij is?

- Ze heeft een rechte mond en toegeknepen ogen.

ondersteuning tekst: de koningin geeft een boos antwoord en Anna zwijgt.

- de koningin

- boos is?

- Ze heeft toegeknepen, boze ogen (schuin streepje boven de ogen) en een boze mond.
- Ze houdt de hamer hoog in de lucht om hard te slaan.

**Hoe zie je in de middenprent dat:
- prinses Anna**

- bang is?

- Ze heeft een bange mond en gesloten ogen.
- Ze trekt een hoed over haar hoofd om haar oren te bedekken.

**Hoe zie je in de rechterprent dat:
- prinses Anna**

- droevig is?

- Dat kan je zien omdat de prent haar hand toont. Die heeft ze losgedraaid omdat ze wil dat haar mama het beeld kan afwerken.

- de koningin

- boos is?

- Dat kan je zien aan het stukgevalen hand. De koningin heeft woest met haar hamer geslagen.

ondersteuning tekst: de koningin slaat woest op de beitel waardoor de linkerhand van het beeld afbreekt.

— 13.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk in de linkerprent?
- is de belangrijkste vorm?
- vormen zijn belangrijk in de middenprent?
- is het belangrijkste onderdeel?
- vormen zijn belangrijk in de rechterprent?
- is het belangrijkste onderdeel?

- Er zijn drie grote vormen: de koningin, de hoedenkast en de zittende prinses.
- Prinses Anna.
- Er is één vorm: de letters met de prinses.
- Prinses Anna.
- Die bevat ook maar één vorm: de tegel met de handen.
- zowel het 'echte' als het stenen hand.

- De koningin is de grootste vorm.
- Zij is het hoofdpersonage.
- Zij is het hoofdpersonage.
- Beide handen verwijzen naar de prinses.

Welke:

- kleuren worden er in de linkerprent gebruikt?
- kleuren worden er gebruikt in de midden- en rechterprent?

- Veel verschillende kleuren.
- Minder verschillende kleuren.

Waarom:

- is prinses Anna opvallend?

- Prinses Anna valt op door haar donkerrode blouse tegenover de witte achtergrond.

Welke:

- sfeer roept de linkerprent op?

- Een vrolijke sfeer door:
- Een sombere sfeer door:

- de vele kleuren, de grappige hoeden en spiegel.
- de boze uitdrukking van de prinses en de koningin. De houding van de koningin en het stukgevalen hand.

ondersteuning tekst: de koningin gromt en roept, er golven weer stekelige woorden over het hoofd van de prinses, de koningin slaat woest op de beitel, ze gilt en rent de kamer uit.

- sfeer roept de middenprent op?

- Een dreigende sfeer door:

- De bange uitdrukking van de prinses.
- De scherpe letters die haar lijken te prikken en de hoed die de prinses over haar hoofd trekt.

ondersteuning tekst: 'stekelige woorden'.

- aparte kenmerken zie je in de linkerprent?

- De vloertegels hebben niet hetzelfde gekleurde patroon als die bij de vader, maar ze lijken er wel erg op.

- De illustrator benadrukt op deze manier dat de prinses bij haar mama ongeveer hetzelfde meemaakt als bij haar papa.

ondersteuning tekst: het hokje met papa springt open.

- aparte kenmerken zie je in de middenprent?

- De vloertegels liggen ook hier niet recht, sommigen zijn beschadigd.
- Er ontbreken vloertegels.

- Op de zwarte steekhoed kan je een maansikkel zien.

- De prinses lijkt minder bang. Ze is minder in elkaar gedoken en niet met haar rug naar de letters gekeerd.

- De illustrator toont op deze manier dat het kasteel beschadigd werd door het doormidden hakken en het verslepen. Dit is een verwijzing naar de barst in de muur in de rechterprent van de vorige spread.
- Dit is het symbool van de vader. De illustrator gebruikt dit symbool om aan te tonen dat ze aan hem denkt.
- Misschien verwachtte de prinses de woede-uitbarsting?

- aparte kenmerken zie je in de spread?

vragen roept het verhaal op?

- De 'echt' lijkende kevers van de zevende spread zijn vervangen door een grappige vlieg.
- De letters naast het beeld vormen een gezicht en een gebogen arm.
- Wanneer je alle prenten samen bekijkt valt de driehoekige vorm op (cf. fig. 24).
- De prinses draait eerst haar voet los en daarna haar hand.
- Het lijkt er op alsof ze zichzelf begint te verdelen.

- De illustrator zorgt met dit grappige element dat de woordenstroom niet meer zo erg is.
- Ze vullen het beeld aan zodat het lijkt op de 'echte' prinses.
- De illustrator gebruikt deze driehoekige vorm opnieuw om uit te drukken dat de spanning eerst stijgt (woede-uitbarsting van de koningin) en daarna weer daalt (de prinses vertrekt).
- Had je een dergelijke situatie verwacht in dit verhaal?



fig. 24

— 14 ELFDE SPREAD



fig. 25

— 14.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Een deel van prinses Anna.
- Een deel van het konijn.
- Het kroontje van de prinses.
- Een deel van de heuvel.
- Kanonballen die lijken te ontploffen.
- Een oranje en een blauwe letter 'O'.
- Het kroontje ligt op de grond.
- ondersteuning tekst: 'Het lijkt wel oorlog'.

Wat vertelt de tekst?

Dat wanneer de prinses boven op de heuvel is, de koning en de koningin naar elkaar beginnen te schreeuwen. Ze willen elk de prinses helemaal voor zichzelf. Het lijkt wel oorlog.

- De tekst vertelt niets over het konijn, de letters en de kanonballen.
- De prent toont niet dat de koningin en de koning ruzie maken.
- Tekst-beeldraakvlak: Anna, heuvel en O.
- Tekst-beeldinteractie: sterker in vergelijking met de vorige spread.

— 14.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- prinses Anna

- bang is?

- Ze verschuilt zich achter de heuveltop.

- het konijn

- bang is?

- Het verschuilt zich ook achter de heuveltop.

— 14.3 BEELDDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- is de belangrijkste vorm?

- welke kenmerken vallen op?

- kleuren worden er in de prent gebruikt?

- kenmerken vallen op?

- sfeer roept de prent op?

- Er zijn twee grote vormen: de heuvel met de prinses en het konijn en de op elkaar botsende kanonballen.
- Prinses Anna.
- De gelijkenis tussen de vorm en de richting van de staartjes van de prinses en de oren van het konijn.
- De scherpe en stekelige vormen van de scherven vallen op tussen de ronde vormen van de kanonballen en de heuvel.
- De heuvel is erg groot en de prinses en het konijn zijn erg klein.

- Weinig verschillende en hoofdzakelijk donkere kleuren.

- De letter 'O' aan de linkerkant heeft de oranje kleur van de blouse van de koningin.
- De letter 'O' aan de rechterkant heeft de blauwe kleur van de jas van de koning.
- Een dreigende sfeer door:

- De heuvel is de grootste vorm.
- Zij is het hoofdpersonage.
- De illustrator gebruikt om uit te drukken dat de prinses en het knuffelkonijn elkaar steunen.
- De illustrator gebruikt om de dreiging van de oorlog uit te drukken.
- De illustrator toont zo dat ze kwetsbaar zijn en weinig aan de oorlog kunnen doen.
- Prinses Anna valt op door haar zwarte haar en haar witte jurk tegenover de grijsblauwe achtergrond.
- Het konijn valt op door zijn witte kleur tegenover de grijsblauwe achtergrond.
- De heuvel en de kanonballen vallen op door hun donkere kleuren tegenover de grijsblauwe achtergrond.
- Deze letter wordt gebruikt als symbool voor de koningin.
- Deze letter wordt gebruikt als symbool voor de koning.
- de beschutting zoekende prinses en haar konijn, de uit elkaar spattende kanonballen, de donkere heuvel en de grijsblauwe achtergrond. De prent toont ontplofende kanonballen: het is oorlog.

ondersteuning tekst: de koningin en de koning schreeuwen zo luid tegen elkaar dat het wel oorlog lijkt.

- aparte kenmerken zie je in de prent?

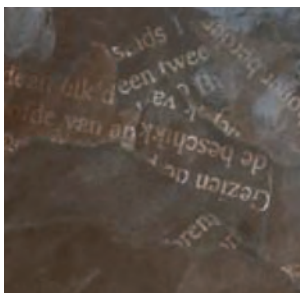


fig. 26

- De prent toont de koningin niet als personage maar wel als de letter 'O'.
- De prent toont de koning niet als personage maar wel als de blauwe letter 'O'.
- Je kan sommige woorden en stukjes tekst in de heuvel lezen; 'advokaat', 'rechter', 'ouderlijk geza(g)', '(ver)te genwoordigd door', 'dagvaarding', 'zijn hoger beroep', 'gezien de (de) beschikking' (cf. fig. 26).

- De oranje 'O' is smaller en scherper van vorm. Dit is een verwijzing naar de tekst: 'scherpe stem'.
- De blauwe 'O' is groter van vorm en donkerder van kleur. Dit is een verwijzing naar de tekst: 'donkere stem'.
- Het zijn stukjes uit de tekst van de rechter die de scheiding heeft uitgesproken. De illustrator gebruikt deze stukjes tekst om aan te geven dat de koning en de koningin niet zomaar uit elkaar gegaan zijn: de scheiding werd de rechtbank uitgesproken. De berg staat symbool voor de regels waar de prinses zich noodgedwongen aan moet houden. Dit kost haar erg veel moeite.

— 15 TWAALFDE SPREAD



fig. 27

— 15.1 HET VERHAAL

Wat toont de linkerprent?

- Prinses Anna.
- De oren van het konijn.
- Het gezin met de hond.
- Het gezin met de kleuter.
- De kok.
- De violist.
- Het kamermeisje.
- Een vogel.
- De oude vrouw met de verrekijker.
- De oude man met de vogelkooi.
- De kevertjes.
- Een zeilboot.
- Een flesje in het water.

Wat toont de rechterprent?

- Prinses Anna.
- Het konijn.
- De arm van de fee.

- Gelijkenis met de vorige prent: herkenning.
- Gelijkenis met de negende prent: herkenning.
- Gelijkenis met de kledij van de fee op de eerste spread.

- Ze zit op haar knieën op een steiger.
- Gelijkenis met de negende spread: herkenning.
- Gelijkenis met de negende spread: herkenning.
- Gelijkenis met de derde spread: herkenning.
- Gelijkenis met de derde spread: herkenning.
- Gelijkenis met de tweede spread: herkenning.
- Gelijkenis met de negende spread: herkenning.
- Gelijkenis met de negende spread: herkenning. Hij staat in een boot en heeft een koffer in zijn hand. Hij gaat misschien op reis?
- Dit flesje ligt in het karretje van de prinses.

- Een deel van een luchtballon.

- Dat kan je zien aan de touwladder, het wiel en de gele vorm.

- Je weet dat dit een deel van de luchtballon is door de tekst: 'Het is een luchtballon. Vlak boven Anna blijft hij in de lucht hangen. Een touwladder valt naar beneden'.

Wat vertelt de tekst?

Dat de prinses naar zee loopt. Ze wil dat de fee haar helpt om te voorkomen dat er niets meer van haar overblijft. Ze gooit een berichtje in zee. Wat later hoort ze, boven het gegil van de ruziënde ouders uit, het geluid van een luchtballon. De fee werpt een touwladder uit en wenkt.

- De tekst op de linkerpagina vertelt niets over het gebouw met de mensen, de steiger waarop Anna zit en de zeilboot met de oude man en de schipper.
- De linkerprent toont niet dat de prinses naar zee loopt en het flesje in het water gooit. Je kan niet zien dat er een berichtje in het flesje zit: dat weet je door de tekst.
- De tekst op de rechterpagina vertelt niets over het konijn.
- De rechterprent toont niet dat de koningin en koning gillen.
- Tekst-beeldraakvlak: Anna, zee, luchtballon en touwladder.
- Tekst-beeldinteractie: gelijk in vergelijking met de vorige spread.

**— 15.2
PERSONAGES
EN EXPRESSIE**

Hoe zie je in de linkerprent dat:

- prinses Anna

- niet blij is?

- Ze heeft toegeknepen ogen. Haar startjes hangen omlaag.

- oude vrouw met de verrekijker

- verdrietig is?

- Ze heeft een treurige mond en schuine streepjes boven de ogen. Ze kijkt naar de prinses.

- de vader en de moeder van het gezin met de hond

- roddelen?

- Ze kijken elkaar aan met toegeknepen ogen. De man houdt zijn hand voor de mond.

- de dochter en de zoon van dit gezin

- nieuwsgierig zijn?

- Ze hebben open ogen en buigen zich voorover om naar de prinses te kijken.

- de moeder van het gezin met de kleuter

- ongerust is?

- Ze kijkt niet blij (rechte mond en schuin streepje boven het oog) en duwt de kleuter naar achter.

- de kleuter

- wil blijven?

- Hij kijkt boos: open mond en schuin streepje boven de ogen. Wil hij de prinses helpen (cf. negende spread)?

- de papa

- boos is?

- Hij kijkt streng (lijntje boven de ogen, toegeknepen mond) naar de kleuter.

- de andere personages

- bedenkelijk kijken?

- Ze hebben toegeknepen ogen, een schuin streepje boven de ogen en een rechte mond.

- de schipper

- ongeduldig wacht?

- Hij kijkt niet blij (toegeknepen ogen, rechte mond) en houdt zijn hand op de heup.

Hoe zie je in de rechterprent dat:

- prinses Anna

- bang is?

- Ze heeft een bange mond, en bange, open ogen (schuine streepjes boven de ogen).

- het konijn

- bang is?

- Het bange, open ogen (schuine streepjes boven de ogen).

— 15.3 BEELDDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk in de linkerprent?

- is het belangrijkste onderdeel?

- welke kenmerken vallen op?

- De prent bevat twee vormen: het gebouw met de boot, de steiger en alle figuren en het flesje.
- Prinses Anna.
- De linkerprent toont vier ronde vormen die op de letter 'O' lijken.

- Achter de prinses zie je in de lucht opnieuw scherven, strepen en vlekken.

- vormen zijn belangrijk in de linkerprent?

- De prent bevat twee grote vormen: de prinses met haar knuffel en de luchtballon met de touwladder en de arm van de fee.

- kleuren worden er in de linkerprent gebruikt?

- Veel verschillende en af en toe felle kleuren.

Waarom:

- is prinses Anna opvallend?

- het gebouw met de mensen opvallend?

- kleuren worden er in de rechterprent gebruikt?

- de zeilboot opvallend?
- Weinig verschillende kleuren.

- sfeer roept de linkerprent op?

- Een treurige sfeer door:

- Het gebouw met de boot, de steiger en alle figuren is de grootste vorm.

- Zij is het hoofdpersonage.
- De illustrator gebruikt deze vormen om de verontwaardiging van de toeschouwers over het ruziënde koningspaar uit te drukken.

- De illustrator toont op deze manier dat Anna's ouders nog steeds ruzie maken.

- De prinses is de grootste en ook belangrijkste vorm; zij is het hoofdpersonage.

- Door haar zwarte haar en haar kledij tegenover de grijsblauwe achtergrond.

- Door de vele verschillende kleuren tegenover de grijsblauwe achtergrond.

- De zeilboot valt op door het witte zeil.

- Prinses Anna valt op door haar zwarte haar en haar kledij tegenover de grijsblauwe achtergrond. Er valt een donkere schaduw over haar gelaat. Het konijn valt op door zijn witte kleur.

- De gele kleur van de luchtballon valt op tegen de grijsblauwe achtergrond.

- de roddelende mensen. Ze kijken streng, afkeurend, triest of gespannen. De prinses zit alleen op de steiger en kijkt triest.

ondersteuning tekst: de prinses roept de hulp in van de goede de fee.

- aparte kenmerken zie je in de linkerprent?

- Alle figuren, ook de kevertjes en het gele vogeltje (cf. fig. 28 en 29), dragen een hoed. De hoed van de violist hangt op zijn schouders. Alleen de prinses draagt geen hoed.

- In de zeilboot staan twee kisten. Uit een kist steekt een onderdeel van de kabouterpop (cf. zesde spread). Uit de andere kist steken de kop en een klauw van de draak uit (id.).

- sfeer roept de rechterprent op?

- Een angstige sfeer door:

- De illustrator gebruikt de hoeden om uit te drukken dat de figuren zich beschermen tegen de 'oorlog' tussen de koning en de koningin. De prinses en het konijn dragen geen hoed: zij zijn onbeschermd.

- De poppen van de koning zijn van de oude man. Misschien is hij een poppenmaker? Het lijkt er op dat hij zijn poppen terug gevraagd heeft en dat hij wil vertrekken.

- de bange prinses en het bange konijn. De donkere schaduw op haar gelaat en de rondvliegende scherven.

- aparte kenmerken zie je in de rechterprent?

- De zonnetjes en maansikkels op de jurk van de prinses zijn verdwenen.
- Dat kan je in feite al zien in de vorige spread en de vorige prent.

- Nu is het duidelijk waarom de goede fee een pilotenbril en pilotenvest draagt.

- welke vragen roept het verhaal op?

- Had je van een goede fee verwacht dat ze een luchtballon kan besturen?

- De illustrator drukt op deze wijze uit dat de prinses afstand neemt van haar ruziënde ouders en beslist om voor zichzelf op te komen. zij beslist om de hulp van de goede fee in te roepen.
- Zij bestuurt de luchtballon.



fig. 28



fig. 29

— 16 DERTIENDE SPREAD



fig. 30

— 16.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Prinses Anna.
- Een deel van het konijn.
- Een deel van de fee.
- Een deel van een luchtballon en de touwladder.
- Ze hangt aan de touwladder.
- Gelijkenis met de vorige prent: herkenning.

Wat vertelt de tekst?

Dat de prinses de touwladder vastgrijpt en omhoog tracht te klimmen. Dat lukt niet omdat ze maar één hand heeft, en één voet. Ze hangt als een kapotte pop aan de touwladder. De koning en de koningin stoppen met gillen als ze dit zien. Ze begrijpen dat het zo niet verder kan.

- De tekst vertelt niets over het konijn, de luchtballon en de fee.
- De prent toont niet dat de koningin en koning ophouden met gillen.
- Tekst-beeldraakvlak: Anna, touwladder, voet en gillen. De koning en koningin: zij worden voorgesteld door hun respectievelijke letters.
- Tekst-beeldinteractie: zwakker in vergelijking met de vorige spread.

— 16.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je in de prent dat: - prinses Anna

- bang is?
- Je ziet een toegeknepen oog met er boven een schuin streepje.
- Haar staartjes hangen omlaag.

ondersteuning tekst: de prinses kan niet klimmen met één voet en ze kan zich niet optrekken met één hand.

- de fee

- bang is?
- Ze heeft open ogen met er boven een streepje en een open mond. Ze zwaait met haar arm om de prinses aan te moedigen.

— 16.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- is het belangrijkste onderdeel?

- welke kenmerken vallen op?

- De prent bevat twee vormen: de prinses en de luchtballon.
- Prinses Anna.
- De oranje en blauwe letter 'O' zijn kleiner in vergelijking met de elfde spread.

ondersteuning tekst: 'Opeens stopt het gillen'.

- kleuren worden gebruikt?
Waarom:

- sfeer roept de prent op?

- Achter de prinses zie je in de lucht minder scherven, strepen en vlekken.
- De zwiepende touwen geven de prent een beweeglijk karakter.
- Weinig verschillende kleuren.
- is prinses Anna opvallend?
- de luchtballon opvallend?
- de fee opvallend?
- Een angstige sfeer door:
- De illustrator toont op deze manier dat Anna's ouders ophouden met ruzie maken.
- De illustrator gebruikt de vormen van de zwiepende touwen om de beweging weer te geven.
- Door haar zwarte haar en haar kledij tegenover de grijsblauwe achtergrond.
- De luchtballon valt op door zijn grootte en felgele kleur.
- De fee valt op door haar donkere kleuren tegenover de gele achtergrond.
- de bange uitdrukking van de prinses en de fee.

ondersteuning tekst: 'Als een kapotte pop hangt ze aan de touwladder'.

Dit is een verwijzing naar de zesde spread.

- aparte kenmerken zie je in de prent?

- vragen roept het verhaal op?

- De manier waarop de touwladder slingert en de zwiepende touwen versterken de indruk van het mislukken van de reddingsoperatie.
- Je kan duidelijk zien dat de jurk van de prinses geen zonnetje en maansikkels meer bevat.
- Waarom tracht de fee de prinses met behulp van een luchtballon te redden en tovert ze niet gewoon een oplossing?
- De illustrator toont met opzet geen openstaand luik om het mislukken van de reddingsoperatie nog te versterken.
- De prinses neemt afstand van haar ouders.
- Welk element zou het verhaal in dat geval dan missen?

— 17 VEERTIENDE SPREAD



Anna krijgt haar voet en haar hand terug.
De koning en de koningin zeggen geen lelijke dingen meer over elkaar.

Als Anna haar knuffel vergeet bij haar mama, stuurt de koningin een lakei met de knuffel.

Als Anna bij haar mama is, en het wordt volle maan, stuurt de koning een lakei met een briefje: *Lieve dochter, morgen is het volle maan. Jij wil die altijd zien. Dus vergeet het niet. Kijk gezellig samen met je mama. Duizend sterrenkussjes van papa.*

De grootste verrassing komt nog.

'Jouw papa en ik laten een spoorlijn bouwen, over de heuvel,' zegt de koningin. 'Dan kan je gemakkelijk heen en weer.'

'Goed,' zegt Anna. 'Maar dan wil ik een mooi stationnetje op de top van de heuvel. Met een schelpenkamer en een hoedjeskamer en een liedjeskamer en een torentje om naar de zee te luisteren. En ook nog een kamer met een grote spiegel, om mezelf verhaaltjes voor te lezen. Telkens als jullie gaan gillen, ga ik daar wonen tot jullie uitgegild zijn.'

De koningin knikt braaf en een week later knikt ook de koning. Ze zijn allebei heel trots op hun slimme Anna.

fig. 31

— 17.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Prinses Anna.
- Het konijn.
- Een deel van een wagon.
- Een deel van het karretje van de prinses.
- Een lakei.

- De prinses en het konijn zitten in de wagon en hangen uit het raampje.

- Gelijkenis met de negende spread: herkenning.

Wat vertelt de tekst?

De tekst vertelt dat de prinses haar hand en voet terugkrijgt en dat haar ouders geen lelijke dingen meer over elkaar zeggen. Als de prinses haar knuffel bij de koningin vergeet, wordt die door een lakei gebracht. De koning stuurt een lakei met een brief om de prinses er aan te herinneren dat het volle maan is zodat er ze samen met haar moeder naar kan kijken. De koning en de koningin laten een spoorlijn bouwen zodat de prinses makkelijk heen en weer kan. De prinses wil op de top van de heuvel een stationnetje met een schelpenkamer, een hoedjeskamer, een liedjeskamer en een torentje om naar de zee te kijken. Ze wil ook nog een grote kamer met een spiegel om zichzelf verhaaltjes voor te lezen. Elke keer als haar ouders weer gaan gillen wil de prinses in het stationnetje gaan wonen. De koning en de koningin knikken braaf en zijn trots op hun slimme Anna.

- De prent toont niet dat de prinses bij de koningin of de koning is. De prent toont niet dat de koning een lakei met een knuffel stuurt. De prent toont ook niet dat de koningin en de koning afspraken maken met de prinses en uiteindelijk braaf knikken.

- Tekst-beeldraakvlak: Anna, voet, hand, knuffel, lakei, briefje en spoorlijn.

- Tekst-beeldinteractie: zwakker in vergelijking met de vorige spread.

— 17.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je in de prent dat:

- prinses Anna

- blij is?

- Ze heeft een lachende mond. Ze heeft toegeknepen ogen door de wind. Ze leunt door het raampje naar buiten.

- het konijn	- blij is?	- Dat kan je niet echt zien maar het konijn heeft dezelfde toegeknepen ogen en leunt ook naar buiten.
- de lakei	- Anna roept?	- Hij heeft een open mond en grote ogen. Hij zwaait met een brief.

ondersteuning tekst: de koning stuurt een lakei met een briefje.

— 17.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:		
- vorm is belangrijk?	- De prent bevat één grote vorm: de wagon met de prinses, haar knuffelkonijn en de lakei.	
- is het belangrijkste onderdeel?	- Prinses Anna.	- Zij is het hoofdpersonage.
- kleuren worden gebruikt?	- Weinig verschillende en soms felle kleuren.	
Waarom:	- is prinses Anna opvallend?	- Door haar zwarte haar en haar kledij tegenover de bruine achtergrond.
	- het konijn opvallend?	- Door zijn witte kleur tegenover de rode blouse van de prinses en de rode wagon.
	- de wagon opvallend?	- Door zijn felrode kleur.
	- het karretje van de prinses opvallend?	- Door de felblauwe kleur tegenover de bruine achtergrond.
	- de lakei opvallend?	- Door de witte achtergrond.
- sfeer roept de prent op?	- Een vrolijk sfeer door:	- de blijde uitdrukking van de prinses en het konijn. De lakei is grappig omdat hij achter de wagon aan moet lopen.
		- Het korte rokje en de blouse met korte mouwen van de prinses roepen een zomerse sfeer op.
- aparte kenmerken zie je in de prent?	- Je kan zien dat de prinses twee voeten en twee handen heeft.	

ondersteuning tekst: 'Anna krijgt haar voet en haar hand terug'.

	- De prinses draagt geen kroontje meer.	- De illustrator drukt op deze manier uit dat de prinses minder prinses en meer een gewoon meisje geworden is. Ze is veranderd: ze heeft het opgegeven haar ouders weer bij elkaar te brengen.
	- Ze heeft een korte witte jurk zonder zonnetjes en maansikkels en teen-slippers aan.	
	- De beginletter is versierd. Dit is een verwijzing naar de eerste en tweede spread.	- De lichtgele versie van de letter ontbreekt (cf. eerste spread). Het leven van de prinses is niet meer zo sprookjesachtig als in het begin.
	- De tekst staat apart op een pagina.	- Dit is een verwijzing naar de eerste en tweede spread, het begin van het sprookje.
	- De tekst eindigt met de liggende letter 'f'.	- Dit betekent het einde van het sprookje en van het verhaal.
- vragen roept het verhaal op?	- Had je verwacht dat het sprookje zo zou eindigen?	- Hoe eindigen sprookjes vaak?

— 18 VIJFTIENDE SPREAD



fig. 32

— 18.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Prinses Anna. - Het konijn. - De koningin en de koning. - De kasteelhelft van de koningin. - Een deel van de stad. - De kasteelhelft van de koning. - De wagon van de trein en het karretje van de prinses. - De vogels. - De verkoopsters. - Twee kasteelmeiden. - De kok. - De tuinman. - De militair. - Een vrouw met een jongen. - De fontein. - De schommel en de wip.	- Ze zit in een de rode wagon. - Het konijn zit in de rode wagon. - Gelijkenis met de vorige spread: herkenning. - Gelijkenis met de negende spread: herkenning. - Gelijkenis met de derde spread: herkenning. - Hij zit in een boomhut. - Gelijkenis met de tweede spread: herkenning. - Gelijkenis met de zevende spread: herkenning. Hij loopt achter het gekke vliegtuigje aan dat je in de zevende spread kan zien. - Dit zijn nieuwe personages. De illustrator heeft zijn vrouw en zoontje getekend. Ze komen kijken naar de trein van de prinses. - Illustratoren tonen wel vaker familie en vrienden in hun prenten. - Gelijkenis met het titelblad: herkenning. - Gelijkenis met de derde spread: herkenning.

- De minigolfbaan. - Het minigolfhuisje met de kevers. - Fruitbomen. - De zeilboot. - De heuvel. - Een station.	- Gelijkenis met de tweede spread: herkenning. - Gelijkenis met de tweede spread: herkenning. - Gelijkenis met de tweede spread: herkenning. - Gelijkenis met de twaalfde spread: herkenning. - De heuvel is groen en begroeid met bomen. Het lijkt op een park: er staan speeltuigen, een boomhut en een fontein. Er wandelen mensen.

ondersteuning tekst: de prinses wil een stationnetje op de top van de heuvel met een schelpenkamer, een hoedjeskamer, een liedjeskamer en een torentje.

Wat vertelt de tekst?

Wat vertelt de tekst? Uit de prent blijkt dat de tekst van de tweede alinea van de vorige spread aansluit bij deze prent. In deze alinea beloven de koningin en de koning dat ze voor de prinses een spoorlijn laten bouwen. Vervolgens vraagt de prinses een stationnetje op de heuvel waar ze zich kan terugtrekken als haar ouders nog eens ruzie hebben.

- De prent toont niet wat de tekst vertelt maar wel het resultaat van de beloftes van het koningspaar.
- Tekst-beeldraakvlak: spoorlijn, stationnetje, de top van de heuvel, torentje, schelpenkamer, hoedjeskamer en zee. De schelpenkamer, hoedjeskamer en liedjeskamer kan je herkennen aan de vorm van de ramen van het stationnetje.
- Tekst-beeldinteractie: zwakker in vergelijking met de vorige spread.

— 18.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je in de prent dat:

- prinses Anna en het konijn

- blij zijn?

- Dat kan je niet zien omdat ze erg klein getekend zijn.

- de koningin en de koning

- blij zijn?

- Het treintje rijdt naar de koning. Je kan veronderstellen dat de koningin niet zo blij is en de koning wel.

- de mensen

- blij zijn?

- Dat kan je niet zien omdat ze erg klein getekend zijn. Maar omdat ze op een mooie dag door een gezellig park wandelen kan je veronderstellen dat ze blij zijn.

- de trein rijdt?

- Er komt rook uit de locomotief.

- Achter de trein loopt een lakei die de wespen wegjaagt. Dit is een verwijzing naar de tekst van de tweede spread.

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- De prent bevat belangrijke grote vormen: de twee kasteelhelften en de heuvel.

- De heuvel is de grootste vorm.

- is het belangrijkste onderdeel?

- Prinses Anna.

- Zij is het hoofdpersonage.

Welke:

- kleuren worden gebruikt?

- Veel verschillende kleuren.
- zijn de bomen en struiken opvallend?
- het treintje en de vogels opvallend?

- Door hun donkergroene kleuren.
- Door hun felle kleuren.

Waarom:

- sfeer roept de prent op?

- Een vrolijk en aangename sfeer door:

- de lichte en groene kleuren. De lucht is blauw: het is een mooie dag. De mensen vermaken zich op de heuvel. In de verte kan je het strand en de zee zien. De koningin en de koning maken geen ruzie meer en luisteren naar de prinses.

ondersteuning tekst: 'De koningin knikt braaf en een week later ook de koning.
Ze zijn allebei heel trots op hun slimme Anna'.

- aparte kenmerken zie je in de prent?

- De vlaggen wijzen naar elkaar en de houding van de koning lijkt erg op die van de koningin.
- De vorm van de ramen verwijst naar de kamers die de prinses gevraagd heeft. Het stationnetje heeft ook een toren.

- De illustrator benadrukt op deze wijze de verzoening tussen de koning en de koningin.
- De illustrator toont op deze wijze dat de ouders alle eisen van de prinses hebben ingewilligd.

ondersteuning tekst: de prinses wil een stationnetje op de top van de heuvel met een schelpenkamer, een hoedjeskamer, een liedjeskamer en een torentje.

- De speeltuigen zijn niet meer gehalveerd.
- De poppenmaker zit niet in de boot.
- Onder het groene gras en de bomen bevindt zich nog steeds de donkere heuvel.

- De illustrator benadrukt op deze wijze de verzoening tussen de koning en de koningin.
- Hij is misschien niet vertrokken zodat de koning weer poppenkast kan spelen. De illustrator benadrukt op deze wijze de verzoening tussen de koning en de koningin.
- De ouders van de prinses blijven gescheiden.



fig. 33

— 19 COLOFON

— 19.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- De pagina toont een witte achtergrond.

Wat vertelt de tekst?

De naam van de Belgische hoofdbibliotheek waar een exemplaar van dit prentenboek bewaard wordt.

De namen van de schrijver, de illustrator en de uitgever. De tekst vermeldt nu ook de naam van het lettertype waarmee de tekst gedrukt werd, namelijk: Jannon T Moderne.

De verschillende nummers die een boek krijgt zodat het makkelijk kan opgezocht worden.

Dat het verboden is om zonder toestemming van de uitgever het boek, of delen van het boek, te gebruiken.

De website van de uitgeverij zodat geïnteresseerde lezers informatie kunnen opvragen.

— 19.2 BEELDENDE KENMERKEN

Welke

- aparte kenmerken zie je?

- De tekst op deze pagina is in een andere en kleinere letter gezet dan de tekst van het verhaal.

- Deze tekst hoort niet bij het verhaal.

— 20 SCHUTBLAD



fig. 34

— 20.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- De prent toont enkel kleur.

— 20.2 BEELDENDE KENMERKEN

Welke

- kleuren worden er gebruikt?

- Slechts één enkele kleur.

- Deze kleur wordt meerdere keren in het boek gebruikt.

— 21 BACKCOVER



fig. 35

— 21.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Een deel van de jurk van prinses Anna en haar schoenen.
- Een deel van haar tekening.
- Een deel van de heuvel.

- Meerdere vellen tekenpapier.

- Gelijkenis met het tekenpapier van de prinses.

- Gelijkenis met de cover: herkenning. Je kan twee vogels herkennen.
- Gelijkenis met de cover: herkenning. Wanneer je het boek met de rug naar boven openslaat, kan je zien dat beide delen van de omslag één prent vormen. De vorm van de jurk en het tekenblad sluiten op elkaar aan. De grootte van de heuvel wordt duidelijk zichtbaar.
- Dit papier wordt gebruikt als achtergrond voor de tekst.

Wat vertelt de tekst?

De eerste alinea van de tekst vertelt kort het verhaal van het boek. De tweede alinea prijst het boek aan. Onderaan wordt in de derde alinea vermeld voor welke leeftijd het prentenboek geschikt is.

- Bij kinderboeken wordt vaak de leeftijd van de lezer vermeld voor wie het boek geschikt is.
- Tekst-beeldraakvlak: prinses, Anna.
- De tekst vertelt niet over: de tekening van de prinses en de heuvel.
- Tekst-beeldinteractie: sterker dan de laatste spread.

— 21.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Er worden geen personages afgebeeld.

— 21.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- onderdeel is het belangrijkste?

- aparte kenmerken zie je?

- kleuren worden er gebruikt?

- sfeer roept de prent op?

- De prent bevat één grote vorm:
de vellen tekenpapier met het deel
van de jurk van de prinses.

- De prinses.

- De titel van het boek wordt op de-
zelfde wijze als op de voorkant, maar
verkleind, herhaald.

- Onderaan staat de barcode van het
boek.

- Weinig verschillende maar vooral
lichte kleuren.

- Een minder luchtige sfeer door:

- Ze wordt in de titel vermeld.

- Een boek is koopwaar.

- Dit veroorzaakt een luchtig effect.

- De jurk van de prinses valt niet op
tegenover de lichte achtergrond.

- De de donkere rand achter de lichte
kleuren.

*ondersteuning tekst: de ouders van prinses Anna gaan uit elkaar en verdelen alles.
Er is echter maar één prinses Anna. Hoe moeten ze die eerlijk verdelen?*



fig. 1

LEESWIJZER VOOR HET PRENTENBOEK OP ZOEK NAAR MIJ

— 1 COVER

— 1.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Twee even grote kinderen die elkaar recht in de ogen kijken: een zwarte jongen en een blank meisje.

Wat vertelt de tekst?

- Dat er iemand op zoek is naar mij.
- De namen van de schrijver, de illustrator en de uitgever.
- Het is niet duidelijk wie 'mij' is: de lezer, de jongen of het meisje op de omslag. Het is ook niet duidelijk wie er zoekt: de jongen of het meisje of een andere figuur uit het verhaal.
- Het tekst-beeldraakvlak bevat geen elementen.
- Tekst-beeldinteractie: erg sterk.

Hoe zie je dat:

- het meisje en de jongen

- kinderen zijn?

- de jongen

- verbaasd naar het meisje kijkt?

- het meisje

- gewoon kijkt?

- het meisje en de jongen

- echt lijken?
- geen fantasiefiguren zijn?

- Aan de verhoudingen in het gezicht: grote ogen, een hoog voorhoofd en een kleine neus.
- Ze hebben geen rimpels of grijs haar.
- Je zien een groot oog, een opgetrokken wenkbrauw en de mondhoek die lichtje naar beneden wijst.
- Je ziet een rechte wenkbrauw en een rechte mond.
- Je ziet ze zoals op een foto.
- Ze lijken op echte mensen.

— 1.2 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?
- is de belangrijkste vorm?

- kleuren worden er gebruikt?
- Waarom:

- sfeer roept de prent op?

- aparte kenmerken zie je?

- vragen roept de cover op?

- De kinderen en de titel.
- Dat kan je niet opmaken uit de prent of de tekst.
- Weinig verschillende kleuren.
- is de jongen opvallend?
- is het meisje opvallend?
- is de titel opvallend?
- Een rustige sfeer door:
- De blauwe achtergrond lijkt op een gordijn.
- Zijn de jongen of het meisje belangrijk voor het verhaal? Is het een verhaal over iemand die zoekt?

- Het meisje is de grootste vorm.

- De jongen valt op door zijn donkere huidskleur.
- Het meisje valt op door haar zwarte haar, de zwarte kralen en haar witte blouse.
- Door de witte kleur en de dikte van de letters.
- het feit dat er weinig gebeurt: twee kinderen kijken elkaar van nabij aan.
- Je kan plooien zien. Tussen de jongen en het meisje loopt een duidelijke plooï.

— 2 SCHUTBLAD EN TITELBLAD



fig. 2

— 2.1 HET VERHAAL

Wat toont de linkerprent?
Wat toont de rechterprent?

- De prent toont enkel kleur.
- Een heleboel trappen, vloeren en ramen.
- Een jongen die op een ladder klimt.
- Een muts, een tak, een pot, een plant, een vogel, een slang en een vlieg.
- Zittende, liggende en staande personages.
- Door sommige ramen kan je dingen zien waarvan je niet weet wat ze voorstellen.

Wat vertelt de tekst?

De tekst herhaalt de titel en de namen van de schrijver, de illustrator en de uitgever.

- De tekst vertelt niets over de prent en de prent toont niets van de tekst.
- Het tekst-beeldraakvlak is leeg.
- Tekst-beeldinteractie: gelijk aan de cover.

— 2.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:
- de zwarte jongen

- echt lijkt?
- geen fantasiefiguur is?
- de ladder beklimt?

- Je kan hem zien zoals op een foto.
- Hij heeft het lichaam van een echte jongen.
- Hij klimt niet omhoog maar omlaag. Dat is vreemd, maar als je de prent omdraait, klopt het wel.

— 2.3

BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- De prent toont een wirwar van trappen, ramen en muren zodat het niet duidelijk is welke vormen belangrijk zijn.

- is de belangrijkste vorm?

- Dat kan je niet opmaken uit de prent of de tekst.

- kleuren worden er gebruikt?
Waarom:

- Weinig verschillende kleuren.
- is de tekst opvallend?

- is de titel opvallend?

- sfeer roept de prent op?

- Een vreemde sfeer door:

- vragen roept de titelpagina op?

- De verwarrende prent heeft misschien iets met het zoeken te maken?
- Is er een verband tussen deze prent en de prent van de cover?

- Misschien de zwarte jongen omdat het opvallend is dat hij naar beneden lijkt te klimmen.
- Blauw, grijs en zwart.
- Door zijn witte kleur. Het lijkt of het wit van het blad doorloopt in de tekst.
- Door de witte kleur en de dikte van de letters.
- de verwarrende indruk van de prent. Het is niet duidelijk wat de onderkant, de zijkant of de bovenkant is. Vloeren worden plafonds en omgekeerd, wanneer je de tekening vanuit een andere zijde bekijkt.
- de grijsblauwe kleur.
- de personages: een man zit in elkaar gedoken naast een raam, een vrouw ligt op de grond.
- de dieren. Er kruipt een grote slang tegen het plafond en op de muur zit een grote vlieg.
- Je moet je weg in de prent zoeken.

— 3 EERSTE SPREAD



fig. 3

— 3.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent ?

- Een zittende vrouw.
- Een zwarte jongen.
- Een deel van de achterkant van een schilderij.
- Een kast met boeken.
- Schilderijen.
- Een bureau met een computer en een prikbord.
- Een materiaalkar.
- Een raam.
- Je kan in de kast heel wat boeken zien staan.
- Om een schilderij te restaureren heb je speciale producten nodig.

Wat vertelt de tekst?

De tekst vertelt dat Kitoko naar zijn mama kijkt en daarbij denkt dat zij van hem houdt en voor hem zorgt, maar dat het niet zijn echte mama is. Dat doet hem soms pijn. Hij bekijkt haar bezige handen die een schilderij herstellen. Ze neuriet of zucht en legt af en toe haar hand op haar bolle buik. Ze is zwanger van een meisje. Kitoko vraagt zich af of zijn tweede mama dan nog evenveel van hem zal houden. Ze vraagt hem nog een kwartiertje op haar te wachten tot ze klaar is met haar werk.

- De tekst vertelt niets over de boekenkast, de jas, het karretje met de bokaal en flessen, de schilderijen tegen de muur, het prikbord, het bureau en het raam.
- Tekst-beeldraakvlak: Kitoko, kijken, mama, handen, schilderij, werken en bolle buik.
- Tekst-beeldinteractie: zwakkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met het titelblad.

— 3.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko

- jong is?
- Hij heeft kleinere handen, een kleiner hoofd, kleinere ogen en oren en een kleinere neus dan zijn tweede mama.

- de tweede mama

- volwassen is?
- niet erg oud is?
- zwanger is?
- aan een schilderij werkt?

- Ze is groter dan Kitoko. Ze heeft een groter hoofd met ogen en een mond die groter zijn dan die van Kitoko. Ze heeft ook grotere armen en handen.
- Ze heeft geen grijze haren of rimpels.
- Ze heeft een bolle buik.
- Ze draagt een schort en houdt een fles in haar hand. De andere hand houdt ze bij het schilderij.

ondersteuning tekst: 'Ze maakt een versleten schilderij weer schoon'.

- Kitoko

- bedenkelijk naar zijn tweede mama kijkt?

- Hij heeft een rimpel in zijn voorhoofd en gebogen lijntjes boven de ogen en een rechte mond.

- de tweede mama

- bedenkelijk naar Kitoko kijkt?

- Zij heeft toegeknepen ogen en een rechte mond.

- Kitoko

- zich verveelt?

- Hij hangt over de materiaalkar en prutst aan een fles.

- Kitoko en de tweede mama

- echt lijken?
- geen fantasiefiguren zijn?

- Je ziet hen zoals op een foto.
- Ze lijken op echte mensen.

— 3.3 BEELDDE KENMERKEN

Welke:**- vormen zijn belangrijk?**

- Er zijn vier belangrijke vormen: de tweede mama, Kitoko, het schilderij en de boekenkast.

- De tweede mama is de grootste vorm.

- is de belangrijkste vorm?**- kleuren worden er gebruikt?**

- Waarschijnlijk is dat Kitoko.
- Veel verschillende kleuren. Er zijn weinig felle kleuren.

- De tekst begint met 'Kitoko'.
- Enkel de rode kleur van de blouse van de tweede mama, de witte kleur van Kitoko's T-shirt en de gele kleur van de zitbal en de fles in de materiaalkar zijn fel.

Waarom:

- is de tweede mama opvallend?

- Ze valt op door het verschil tussen de rode blouse en de witte schort ten opzichte van de donkere achtergrond.

- is Kitoko opvallend?

- Hij valt op door het verschil tussen zijn donkere huid en de witte T-shirt

- sfeer roept de prent op?

- Een rustige sfeer omdat:

- er weinig gebeurt in de prent. De prent toont een werkkamer waarin twee personages elkaar aankijken.

- Een spannende sfeer omdat:

- Kitoko en zijn tweede mama elkaar bedenkelijk aankijken.

ondersteuning tekst: Kitoko vraagt zich af of zijn tweede mama nog evenveel van hem zal houden.

- opvallende kenmerken kan je zien?

- Achter Kitoko staat een rek met schilderijen en op de muur kan je een affiche zien met de naam van een bekende kunstenaar: Picasso.

- vragen roept de prent op?

- In het boekenrek staan boeken over kunstenaars.
- Kitoko en zijn tweede mama hebben allebei een wit kledingstuk aan.
- De hoofden van Kitoko en zijn tweede mama wijzen niet naar elkaar toe maar schuin van elkaar weg. Ze passen in

- De illustrator geeft op deze manier aan dat ze bij elkaar horen.
- Op deze manier toont de illustrator dat ze een probleem hebben.

een schuine lijn die een driehoek vormt. Deze driehoek bevindt zich tussen Kitoko en zijn moeder (fig. 4).

- Kitoko lijkt op de jongen van de omslag en de jongen op de ladder.

- Misschien is het Kitoko wel die zoekt?



fig. 4

— 4 TWEEDE SPREAD

Kitoko loopt het museum in en blijft staan bij zijn favoriete schilderij.
De zwarte jongen ziet er niet blij uit, denkt hij.
Natuurlijk niet, wat moet hij met een blank zusje in een blank land?
Hij is een Afrikaanse prins, dat zie je aan zijn kleren.
Hij wil terug naar zijn zwarte zus in Afrika.



fig. 5

— 4.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent ?

- Een schilderij.
- Kitoko.
- Het schilderij toont een meisje en een zwarte jongen. Het meisje heeft lang haar en draagt een donkerkleurige blouse en rok.
- De zwarte jongen draagt een felgeel pak met een witte band om zijn middel.
- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.

ondersteuning tekst: Kitoko denkt dat de zwarte jongen niet blij is omdat hij niet weet wat hij met een blank zusje moet aanvangen.

Wat vertelt de tekst?

De tekst vertelt dat Kitoko naar zijn lievelingsschilderij gaat kijken. De jongen op dat schilderij is niet blij. Het is volgens Kitoko een Afrikaanse prins die weg wil van zijn blanke zus en terug wil naar zijn zwarte zus in Afrika.

- De tekst vertelt niets over het boek dat het meisje op haar knieën houdt, de zetel waarin ze zit en de samowar op de achtergrond.
- Tekst-beeldraakvlak: Kitoko, schilderij, zwarte jongen, blank zusje en kleren.
- Tekst-beeldinteractie: gelijke tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 4.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- de jongen op het schilderij
- Kitoko

- op Kitoko lijkt?
- naar het schilderij kijkt?
- Hij is even even oud en heeft ook een zwarte huidskleur en zwart haar.
- Hij staat voor het schilderij.

ondersteuning tekst: 'en blijft staan voor zijn favoriete schilderij.

- de jongen op het schilderij

- even oud is als de zwarte jongen?
- niet blij is?

- Hun lichamen zijn even groot.
- Hij heeft rechte wenkbrauwen en een rechte mond.

ondersteuning tekst: 'De zwarte jongen ziet er niet blij uit'.

- de jongen en het meisje op het schilderij

- echt lijken?
- geen fantasiefiguren zijn?

- Je ziet hen zoals op een foto.
- Hij lijkt op een echte zwarte jongen en zij lijkt op een echt blank meisje.

— 4.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:**- vormen zijn belangrijk?**

- Er is één belangrijke vorm: Kitoko met het schilderij.

- is de belangrijkste vorm?

- Kitoko.

- Hij is het hoofdpersonage.

- kleuren worden er gebruikt?

- Weinig verschillende kleuren en weinig felle kleuren.

Waarom:

- is Kitoko opvallend?
- is de zwarte jongen in het schilderij opvallend?
- is het meisje in het schilderij minder opvallend?

- Kitoko valt op door zijn witte T-shirt.
- Hij valt op door zijn felgele pak.

- sfeer roept de prent op?

- Een rustige sfeer omdat:

- Door haar blanke gezicht en haar donkere jurk.
- er weinig gebeurt in de prent. Kitoko kijkt naar zijn lievelingsschilderij.
- Kitoko denkt dat de zwarte jongen een Afrikaanse prins is die terug wil naar zijn zwarte zus in Afrika.

- Een spannende sfeer omdat:

- opvallende kenmerken kan je zien?

- Kitoko draagt, net zoals de jongen op de ladder in de prent van de titelpagina, een witte T-shirt en een donkere broek.
- Kitoko's T-shirt heeft een opdruk die op een een halssnoer van zwarte drie hoeken lijkt.

- vragen roept de prent op?

- Welk is het verband tussen deze prent en de prent van de titelpagina?
- Heeft de illustrator een bestaand schilderij heeft afgebeeld?

— 5 DERDE SPREAD



fig. 6

Kitoko is moe van het wachten,
moe van het piekeren, moe van heimwee.
Hij valt in slaap en vliegt over zeeën, bergen,
grasvlaktes en woestijnen,
recht naar het groene hart van Afrika.

— 5.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent ?

- Kitoko.
- Toonkasten met beelden.
- Een infobord.
- Een raam.
- Een bank.

- Dit raam heeft dezelfde vorm als het raam van de werkplaats waar Kitoko's tweede mama werkt. Kitoko is in een zaal van het museum.

Wat vertelt de tekst?

Dat Kitoko moe is van het wachten maar ook moe van het piekeren en van heimwee. Hij valt in slaap en vliegt over bergen en zeeën naar Afrika.

- De tekst vertelt niets over de museumzaal, de toonkasten met de beelden, de affiche aan de muur en de bank waarop Kitoko in slaap valt.
- De prent toont niet wat Kitoko droomt.
- Tekst-beeldraakvlak: Kitoko, inslapen en groen.
- Tekst-beeldinteractie: sterkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 5.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko

- slaapt?
- droomt?
- Ze houdt een baby aan de borst.

- Hij ligt op de bank, heeft zijn ogen toe en hij heeft zijn handen als kussen onder zijn hoofd gelegd.
- Dat kan je niet zien, dat weet je door de tekst: 'en vliegt over zeeën, bergen, grasvlaktes en woestijnen, recht naar het groene hart van Afrika'.

- het beeld links van Kitoko een moeder is?

- het beeld rechts van Kitoko een man is?	- Aan zijn geslachtsdeel. Hij heeft geen borsten.	- Hij houdt een stok in zijn hand. Het kan een speer zijn. Het is misschien een krijger.
- het waarschijnlijk Afrikaanse beelden zijn?	- Door de grote hoofden en kleine lichamen, de dikke lippen en grote ogen.	- In het beeld steken voorwerpen die op nagels lijken.

ondersteuning tekst: Kitoko vliegt naar het groene hart van Afrika.

— 5.3 BEELDENE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?	- Er zijn drie belangrijke vormen: de twee toonkasten en Kitoko die op de bank ligt.	
- is de belangrijkste vorm?	- Kitoko.	- Hij is het hoofdpersonage.
- aparte kenmerken zie je?	- De huidskleur van Kitoko lijkt erg op de kleur van het beeld van de krijger.	- De illustrator geeft op deze manier aan dat Kitoko en de krijger verwant zijn.
- kleuren worden er gebruikt?	- Weinig verschillende kleuren.	- Door zijn witte T-shirt, donkerblauwe broek en zwarte huidskleur.
Waarom:	- is Kitoko opvallend?	- Door de felrode en de felgroene kleur.
	- is de mat en het kussen opvallend?	- Door het contrast met de lichte achtergrond van het raam.
	- zijn de beelden opvallend?	- er weinig gebeurt in de prent: Kitoko slaapt.
- sfeer roept de prent op?	- Een rustige sfeer omdat:	- Kitoko droomt dat hij naar Afrika vliegt.
	- Een spannende sfeer omdat:	
- vragen roept de prent op?	- Zou de illustrator met opzet het beeld van de zogende moeder en van de krijger getekend hebben?	

— 6 VIERDE SPREAD



Hij landt midden in de burgeroorlog van toen.
Woeste mannen vallen zijn dorp aan.
Hij ziet brullende gezichten, ziet zijn vader en
moeder vallen in een regen van kogels en speren.

fig. 7

— 6.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent ?

- Een vrouw die op haar rug ligt.
- Een kind dat op zijn rug ligt.
- Een figuur met een speer.
- Een liggende vogel.
- Een paar ogen.
- Lijnen, stippen en gekleurde vlakken.

- Het hoofd heeft een vreemde vorm, het lijkt op een ster. Het hoofd heeft twee ogen maar geen neus of oren.

Wat vertelt de tekst?

Dat Kitoko in de burgeroorlog van toen terecht komt. Woeste mannen vallen zijn dorp aan en doden zijn vader en moeder.

- De prent toont de vader niet.
- Tekst-beeldraakvlak: moeder.
- Tekst-beeldinteractie: sterkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.
- Door de sterke tekst-beeldinteractie moet je de tekst vergelijken met de prent om de betekenis te kunnen vatten. De tekst zegt niet letterlijk dat de vader en de moeder gedood worden maar omschrijft het doden als volgt: 'ziet zijn vader en moeder vallen in een regen van kogels en speren'. De prent toont maar één speer. Die lijkt door of over de arm van de moeder te snijden. De grijsblauwe ovaal onder haar arm is misschien een plas bloed. De prent toont niet letterlijk hoe Kitoko's vader en moeder gedood worden maar roept dat op. De figuur met de speer kan een van de woeste mannen zijn en de witte punten onder het hoofd van het kind zijn misschien kogels.

— 6.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- de liggende vrouw

- bang is?

- Ze heeft een open oog en een open mond met tanden. Ze houdt haar hand omhoog als bescherming.

- het kind (Kitoko)

- bang is?

- Het heeft open ogen en een bange mond. Het kijkt naar zijn mama.

- woeste man
- de vogel
- de liggende vrouw

- gemeen is?
- bang is?
- niet echt lijkt?
- een fantasiefiguur is?
- misschien de moeder van Kitoko is?
- niet echt lijkt?
- een fantasiefiguur is?
- Kitoko is?

- Hij heeft een boos oog en hij toont zijn tanden. Hij lijkt ook te lachen.
- Hij heeft open ogen en een open bek.
- Je ziet haar niet zoals op een foto. Ze is getekend: je kan de zwarte lijnen zien. Ze heeft een witte en grijze kleur.
- De vorm van haar gezicht klopt niet en haar ogen staan, in vergelijking met echte mensen, op de verkeerde plaats. Ze lijkt maar één been te hebben en haar rechterhand en rechtervoet zijn vervormd. Haar linkerhand is kleiner dan haar rechterhand en haar armen zijn heel lang.
- Ze heeft een halsband met zwarte driehoeken. De illustrator gebruikt dit om aan te geven dat ze bij elkaar horen.
- Je ziet het niet zoals op een foto. Het kind is getekend want je kan de zwarte lijnen zien. Het heeft een witte en grijze kleur.
- De neus staat omgekeerd en de benen zijn verkeerd verbonden met het te korte lijf.
- Het kind ligt op een vorm die op de bank lijkt waarop Kitoko in slaap is gevallen. De vorm heeft ook verticale lijnen, net zoals de bank.
- Aan de hals van het kind zie je de op druk van zwarte driehoeken

ondersteuning tekst: 'Hij landt midden in de burgeroorlog van toen'.

- de figuur met de speer

- niet echt lijkt?
- een fantasiefiguur is?
- Een van de woeste mannen is?

- Het is getekend want je kan de zwarte lijnen zien. Hij heeft een witte en grijze kleur.
- De figuur heeft een onvolledig bovenlijf en één arm die erg dik is. Zijn gezicht is vervormd: het lijkt op een ster en heeft geen neus maar wel scherpe tanden, zoals een roofdier dat lijkt te brullen of te bijten. De ogen staan op de verkeerde plaats.
- Hij brult en hij heeft een speer vast.

ondersteuning tekst: 'speren'.

- de vogel

- een fantasiefiguur is?
- dood is?

- Hij heeft vreemde poten en tanden in zijn bek.
- Hij ligt op zijn rug.

— 6.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- Er zijn twee belangrijke vormen: de vrouw met het kind en de man met de speer.

- De vorm van de vrouw met het kind is de grootste vorm.

- is het onderdeel is het belangrijkste?

- Het kind want het stelt Kitoko voor.

- Kitoko is het hoofdpersonage.

- kleuren worden er gebruikt?
Waarom:

- Weinig verschillende kleuren.
- zijn Kitoko en zijn moeder opvallend?
- is de woeste man opvallend?

- sfeer roept de prent op?

- Een bedreigende sfeer door:

- opvallende kenmerken kan je zien?

- Onder de liggende vrouw kan je een grijsblauwe ovaal zien. Dat is misschien een plas bloed.
- De belangrijkste vorm, die van de liggende vrouw met het kind, lijkt door het witte vlak boven haar een driehoek te vormen (fig. 8) die door de speer in twee helften gespleten wordt.
- Kan je deze prent in verband brengen met de vorige?

- vragen roept de prent op?

- Waarom droomt Kitoko van de burgeroorlog?
- Op welke manier is deze prent anders de vorige drie prenten?
- Op welke manier is deze prent anders de vorige drie prenten?
- Denk je dat deze prent verschillend is van de vorige prenten omdat Kitoko droomt?
- Doet deze prent je aan een schilderij denken?

- Vooral grijs, zwart en wit.
- Door de witte kleur tegenover de donkere achtergrond.
- Door de witte kleur tegenover de donkere achtergrond.
- de woeste man met de speer, de bange gezichten en de vervorming van handen en lichamen. De open mond met tanden van de vrouw drukt een sterke angst uit.
- de gemene uitdrukking van de woeste man.
- De illustrator toont niet dat de vrouw door de speer gedood wordt maar roept dat op door de blauwe ovaal.
- De illustrator toont op deze manier dat Kitoko van zijn moeder gescheiden wordt omdat zij gedood wordt.
- Het beeld van de zogende moeder verwijst naar de liggende vrouw en het kind.
- Het beeld van de krijger verwijst naar de woeste man.
- Illustratoren gebruiken vaak gelijkenissen en verwijzingen om de prenten met elkaar te verbinden.
- Hij wantrouwt zijn tweede moeder en zoekt de steun van zijn echte moeder. Die is echter gedood in een burgeroorlog.



fig. 8

— 7 VIJFDE SPREAD

Zijn zus Ayosha trekt hem mee,
de velden en de heuvels in.
Ze rennen, ze struikelen, ze huilen
en laten elkaar niet los.

En dan begint de eindeloze zwerftocht.
Altijd gevaar.
Altijd honger.
Overal angstige gezichten.
Overal soldaten en bandieten.

Een soldaat sleurt zijn zus mee.
Ayosha!



fig. 9

— 7.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent ?

- Hoofden met helmen en mutsen.
- Kitoko.
- Een meisje
- Een vogel.

- Hij draagt een witte T-shirt met een opdruk van zwarte driehoeken: herkenning. De illustrator gebruikt de zwarte driehoeken zodat je Kitoko kan herkennen.
- De prent toont maar één meisje. Dat bevindt zich naast Kitoko en moet dus Ayosha zijn.

Wat vertelt de tekst?

Hoe Kitoko en zijn zus Ayosha door de heuvels en velden op de vlucht slaan. Ze zwerven lange tijd rond en steeds is er gevaar. Overal zijn er angstige gezichten, bandieten en soldaten. Op het einde sleurt een soldaat Ayosha mee en blijft Kitoko alleen achter.

- De prent toont de velden en heuvels niet en ook niet dat Kitoko en Ayosha rennen, struikelen en huilen.
- Tekst-beeldraakvlak: Ayosha, angstige gezichten, soldaten en bandieten.
- Tekst-beeldinteractie: zwakkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 7.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko

- Ayosha

- bang is?
- honger heeft?
- bang is?

- Hij heeft grote ogen en een open mond.
- Hij heeft ingevallen wangen.
- Zij heeft open ogen en een open mond.

- sommige soldaten en bandieten

- de personages

- sommige personages

- de vogel

- boos zijn?

- bang zijn?

- gemeen zijn?

- echt lijken?

- fantasiefiguren zijn?

- oud zijn?

- soldaten en bandieten zijn?

- gevangenen zijn?

- een fantasievogel is?

- Ze hebben grommende monden, tanden en schuine lijnen boven de ogen.
- Ze hebben open monden, grote ogen en gebogen lijnen boven de ogen.
- Ze hebben lachende monden, grote ogen en schuine lijnen boven de ogen.
- Je kan ze zien zoals op een foto.
- Ze hebben overdreven dikke, stompe of hoekige neuzen en ze hebben vaak erg grote monden met rotte tanden.
- Ze kijken met grote, dwaze ogen.
- Ze hebben rimpels en grijze haren.
- Ze dragen helmen, messen en patroongordels.
- Ze dragen kettingen.
- Hij heeft tanden in zijn bek en bijt in de tong van een man.

— 7.3 BEELDENDE KENMERKEN

- vormen zijn belangrijk?

- is het onderdeel is het belangrijkste?

- kleuren worden er gebruikt?

Waarom:

- sfeer roept de prent op?

- De prent heeft geen vormen die belangrijker zijn dan de andere.

- Kitoko.

- Veel donkere en grijze kleuren.

- is de vogel opvallend?

- Een drukke en benauwende sfeer door:

- Een gevaarlijke sfeer door:

- Een vreemde sfeer door:

- De liggende en geketende man is de grootste vorm. Alle hoofden zijn ongeveer even groot.
- Hij is het hoofdpersonage.
- Door de donkere kleuren en de zwarte achtergrond lijkt het of het nacht is.
- Door zijn felle kleuren.
- de vele personages die op elkaar gestapeld lijken te zijn.
- de gemene, grommende en valse blikken. De gevaarlijke sfeer wordt nog versterkt door de geweren, messen, kogels en kettingen en de liggende man die lijkt te sterven: hij heeft een grijze huidskleur.
- de vogel die in de tong van een man bijt.
- de dwaze uitdrukkingen en vreemde gezichten van de soldaten en bandieten.
- Op deze manier toont de illustrator dat Kitoko gescheiden wordt van zijn zus.
- Hij wil het gevaar en de waanzin van de oorlog oproepen.

- opvallende kenmerken kan je zien?

- vragen roept de prent op?



fig. 10

- De lijnen kruisen elkaar op een punt gelegen tussen Kitoko en Ayosha (fig. 10).

- Waarom roept de illustrator deze benauwde, gevaarlijke en vreemde sfeer op?

- Op welke manier is deze prent anders dan de vorige prent?

- Denk je dat de prent zo verschillend is omdat Kitoko droomt?

— 8 ZESDE SPREAD

Kitoko zwerft in zijn eentje rond, komt in een sloppenwijk aan de rand van een stad. Hij leert er oorlogje spelen, broodkorsten stelen, niets delen.



fig. 11

— 8.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent ?

- Kitoko
- Een soldaat.
- Een vrouw.
- Een meisje.
- Een personage (een man?) die het meisje wegduwt.
- Een zittende man.
- Een liggende hond.
- Een vogel.
- Hij draagt een witte T-shirt met een opdruk van zwarte drie-hoeken: herkenning. Hij houdt een geweer vast.
- Hij draagt een uniform, een patroongordel en een helm.
- Ze draagt een blauwe jurk en heeft lang haar.
- Ze draagt een rode rok.
- Hij draagt een trui en een broek.
- Hij lijkt op de vogel van de vorige prent vanwege de kleuren en de bek.

Wat vertelt de tekst?

Dat Kitoko, eenzaam zwerfend, in een sloppenwijk terechtkomt en tracht te overleven door oorlogje te spelen, te stelen en niets te delen.

- De prent toont niet dat Kitoko in zijn eentje zwerft, broodkorsten steelt en niets deelt.
- Tekst-beeldraakvlak: Kitoko, sloppenwijk en oorlogje spelen.
- Tekst-beeldinteractie: gelijke tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 8.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko
- waarschijnlijk boos is?
- Je kan Kitoko's expressie niet zien. Hij heeft een geweer vast dat hij op de vrouw richt.

- de vrouw	- boos is?	- De expressie van de vrouw kan je beter zien: ze heeft een boze mond en een rechte lijn boven de ogen.
	- weerloos is?	- Ze houdt een arm boven het hoofd, haar andere hand hangt slap.
- de soldaat	- boos is?	- Hij grijpt de vrouw hardhandig vast.
- de zittende man	- boos is?	- Hij heeft een boze mond, toegeknepen ogen en rechte lijn boven de ogen.
- het meisje	- smekend kijkt?	- Je kan de expressie van het meisje niet zien.
	- bedelt?	- Ze houdt één hand open.
- de man in het raam	- boos is?	- Dat kan je niet zien maar hij duwt het meisje weg zonder er naar te kijken.
- de personages	- niet echt lijken?	- Je kan niet alles duidelijk zien zoals op een foto. Door de vlekken en stippen van de verf zie je dat de personages geschilderd zijn.
	- geen fantasiefiguren zijn?	- Ze lijken op echte mensen en dieren.
- Kitoko	- jonger is in vergelijking met de eerste prent?	- Hij is kleiner. Dat weet je ook door het verhaal: Kitoko is in zijn droom teruggekeerd naar de burgeroorlog van toen.

— 8.3 BEELDDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?	- Er zijn drie belangrijk vormen: de zittende man met het bedelende meisje en de arm die haar wegduwt, Kitoko en de soldaat die de vrouw vastgrijpt.	- De soldaat met de vrouw is de grootste vorm.
- is de belangrijkste vorm?	- Kitoko.	- Hij is het hoofdpersonage.
- kleuren worden er gebruikt?	- Weinig verschillende kleuren.	- Veel grijze en bruine kleuren.
Waarom:	- is de vrouw opvallend?	- Door de blauwe kleur van haar jurk.
	- is het meisje opvallend?	- Door de rode kleur van haar rok.
	- zijn de zittende man en de soldaat opvallend?	- Door hun donkere kleur tegenover de lichte achtergrond.
	- is Kitoko onopvallend?	- Door zijn grijze T-shirt tegenover de grijze achtergrond.
- sfeer roept de prent op?	- Een gevaarlijke sfeer door:	- de soldaat die de vrouw vastgrijpt.
	- Een grimmige sfeer door:	- Kitoko die met een geweer de vrouw onder schot houdt.
		- het bedelende meisje dat wordt weggeduwd.
	- Een troosteloze sfeer door:	- het vuilnis in de straat, de kapotte stoepen, de getraliede en zwarte ramen.
- opvallende kenmerken kan je zien?	- Het gebouw op de achtergrond heeft deuren en ramen met traliewerk. Het gebouw lijkt meerdere keren overschilderd te zijn. Bovenaan in de gevel zijn er nog letters zichtbaar.	- de man die op de stoep zit en de hond die, ziek of dood, op de straat ligt.
	- De illustrator heeft de figuren, het geweer, de stoep en het been van de soldaat zo gerangschikt dat er een driehoekige vorm ontstaat die als een bedreigende pijl in de richting van de vrouw wijst (fig. 12).	- Misschien is dit een winkel of een fabriek geweest.
		- Op deze manier toont de illustrator de gevaarlijke situatie voor de vrouw en het feit dat Kitoko daar aan meehelpt.

ondersteuning tekst: 'oorlogje spelen'.

- vragen roept de prent op?

- Is het toeval de kleur van Kitoko en die van de krijger in de prent van de derde spread op elkaar lijken?

Kitoko zweeft in zijn wereld rond, heeft in
een kleinigheid aan de rand van een dorp.
Hij heeft in zijn hand een
broodkruisje, maar niets meer.



fig. 12

— 9 ZEVENDE SPREAD



Opeens grijpt een blanke man Kitoko vast.
'Jij moet hier weg!' zegt hij.
'Kom mee. Ik zal voor je zorgen. Vertrouw me.'

fig. 13

— 9.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent ?

- Kitoko. - Een man. - Een personage.	- Hij draagt een witte T-shirt met een opdruk van zwarte drie-hoeken: herkenning. - Hij draagt een pak en een stropdas. Hij heeft een map met documenten in zijn hand. - Je weet niet wie het is.

Wat vertelt de tekst?

Dat een man Kitoko vastgrijpt en hem zegt dat hij hier weg moet. De man wil dat Kitoko met hem meegaat en hij belooft voor Kitoko te zorgen.

- De tekst vertelt niets over het personage.
- Tekst-beeldraakvlak: Kitoko en een blanke man.
- Tekst-beeldinteractie: sterkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 9.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko - de man	- boos is? - vriendelijk is? - Kitoko wil helpen? - Kitoko wil straffen?	- Je ziet een schuine lijn boven de ogen. - Dat kan je niet duidelijk zien. Hij heeft een rechte mond en rechte wenkbrauwen. - Het lijkt er op dat de man Kitoko verzorgt - of hem een rake klap geeft: zijn hand lijkt te bewegen zoals in een stripverhaal. Misschien is de man boos omdat Kitoko oorlogje speelt.

- het personage	- bang is?	- De gelijkenis met de houding van de vrouw in de vorige prent. Misschien is dit personage dezelfde vrouw? Misschien is ze gevangen genomen door de soldaat?
- Kitoko	- niet echt lijkt?	- Je ziet hem niet zoals op een foto. Je kan verfstrepen en vlekken zien.
	- een fantasiefiguur is?	- Hij heeft dunne armen en benen. Door zijn vreemde houding lijkt Kitoko in deze prent een pop.
	- gewond is?	- Zijn hoofd en neus hebben een vreemde vorm.
- de man	- niet echt lijkt?	- Er loopt een rode bloedstreep uit zijn mond.
	- een fantasiefiguur is?	- Je ziet hem niet zoals op een foto. In de kraag kan je witte verfvlekken en verfstrepen zien. Verfstrepen door snijden zijn neus en hoofd.
- het personage	- niet echt lijkt?	- Zijn ogen en zijn oor staan niet op de juiste plaats.
	- een fantasiefiguur is?	- Je ziet haar niet zoals op een foto. Je kan verfstrepen en vlekken zien.
		- De armen zijn dun en hebben een vreemde vorm. De handen hebben lange vingers. Eén arm heeft dezelfde houding als de vrouw in de vorige prent.

— 9.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:		
- vormen zijn belangrijk?	- Er zijn twee belangrijk vormen: Kitoko met de man en het personage.	- De grootste vorm is Kitoko met de man.
- is de belangrijkste vorm?	- Kitoko.	- Hij is het hoofdpersonage.
- kleuren worden er gebruikt?	- Weinig verschillende kleuren.	- Veel grijze en bruine kleuren.
Waarom:	- is de man met de map opvallend?	- Door zijn lichtgrijze pak
	- is Kitoko minder opvallend?	- Zijn huidskleur lijkt op de bruine achtergrond. Zijn witte T-shirt valt wel op tegen de donkere achtergrond.
	- is het personage opvallend?	- Door de donkere kleur tegenover de bruine achtergrond.
- sfeer roept de prent op?	- Een dreigende sfeer door:	- Door de rode kleur van het vlak van de kooi.
- opvallende kenmerken kan je zien?	- Kitoko is klein en lijkt op een pop.	- de boos kijkende man met de map, Kitoko die gewond is en het vreemde personage dat gevangen lijkt te zijn.
- vragen roept de prent op?	- Op welke manier is deze prent anders dan de vorige prent?	- De man lijkt daardoor groter en sterker. Kitoko kan zich niet tegen de man verzetten.
	- Waarom gebruikt de illustrator tekens aan andere stijl?	

— 10 ACHTSTE SPREAD

In het weeshuis krijgt Kitoko eten en drinken,
dat wel, maar meer niet.
Geen warmte, geen moeder, geen zusje.
Niemand is er vrolijk. Nee, hier wil hij weg.



fig. 14

— 10.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent ?

- Kitoko.
- De man met de map.
- Kinderen.
- Een grote tafel.
- Een hond.
- Een vogel.
- Twee personages in het donker.

- Gelijkenis met de vorige prent en de opdruk: herkenning.
- Gelijkenis met de vorige prent.
- Er staan kommen op de tafel en er liggen lepels.

Wat vertelt de tekst?

Dat Kitoko in het weeshuis eten en drinken krijgt maar geen aandacht en warmte. Hij mist zijn moeder en zusje. Niemand is er vrolijk en hij wil ontsnappen.

- Tekst-beeldraakvlak: Kitoko, weeshuis en niemand die vrolijk is.
- De tekst vertelt niets over de man met de map, de vogel, de hond en de donkere personages in de achtergrond.
- Tekst-beeldinteractie: gelijke tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 10.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko
- de man

- de kinderen rond de tafel

- de personages

- niet blij is?
- niet blij is?
- niet blij zijn?
- niet echt lijken?

- Hij heeft een rechte mond en rimpels.
- Hij heeft rimpels en toegeknepen ogen.
- Ze hebben rimpels of een schuine lijn boven de ogen en een rechte mond.
- Je ziet ze niet zoals op een foto. Je kan niet alles duidelijk zien en je kan ook verfstrepen zien.

- sommige kinderen

- geen fantasiefiguren zijn?
- gewond zijn?

- Ze lijken op echte mensen en dieren.
- Ze dragen een verband. Eén jongen steunt op een kruk.

— 10.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:**- vormen zijn belangrijk?**

- Er zijn drie belangrijk vormen: Kitoko met de man en de kinderen rond de tafel, het raam met de vogel en het raam met de hond.

- De grootste vorm is die van Kitoko, de man en de kinderen rond de tafel.

- is het belangrijkste onderdeel?**- kleuren worden er gebruikt?****Waarom:**

- Kitoko.
- Weinig verschillende kleuren.
- is Kitoko onopvallend?
- is de man met de map onopvallend?
- zijn de ramen opvallend?
- is de tafel opvallend?

- Hij is het hoofdpersonage.
- Vooral grijze en donkerbruine kleuren.
- Door zijn donkere huidskleur en de donkere kleur van zijn T-shirt.
- Door de donkere huidskleur en de donkere kleur van zijn pak.
- Door de lichte kleur tegenover de donkere achtergrond.
- Door de lichte kleur tegenover de donkere achtergrond.
- de donkere kleuren en de treurige blikken van de kinderen.

- sfeer roept de prent op?

- Een troosteloze sfeer door:

ondersteuning tekst: 'Geen warmte' en 'niemand is er vrolijk'.

- opvallende kenmerken kan je zien?

- Een troosteloze sfeer door:
- Een griezelige sfeer door:
- De tafel lijkt rechtop te staan. De getraliede ramen lijken dan weer scheef of op de verkeerde plaats te hangen.
- Het lijkt ook alsof er een huisje in de kamer staat waarboven donkere gordijnen hangen.
- Op welke manier is deze prent anders dan de vorige prent?

- de getraliede ramen. Het weeshuis lijkt op een gevangenis.
- de lege kommen op de tafel.
- de witte ogen van de donkere figuurtjes in de achtergrond.
- de grote ogen van de vogel en de hond.
- Hierdoor lijkt de prent op de scène van een toneel.

- vragen roept de prent op?

— 11 NEGENDE SPREAD



En hij vlucht. Hij weet wat hij zoekt:
een plek waar huizen geen kogelgaten hebben,
waar mensen vriendelijk zijn voor elkaar,
waar vee kan grazen zonder geroofd te worden,
waar akkers vol maïs staan, waar mensen
lachen en feesten, waar zus Ayosha danst,
waar hij mag huilt en getroost wordt,
waar de kinderen verstoppertje spelen,
de dorpeelingen 's avonds onder een grote
boom zitten te praten, een deken hem
tegen de nachtelijke kou beschermt.

fig. 15

— 11.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Kitoko. - Een vogel. - Huisjes. - Struiken en bomen. - Een straat met mensen - Een hond. - Twee auto's. - Twee maansikkels. - Een huis met een ladder.	- Gelijkenis met de vorige prent en de opdruk: herkenning. - Een man en een vrouw liggen op straat. Een man lijkt van een dak te vallen. Twee mannen lopen op straat. - Een maansikkel is groot, de andere is klein.

Wat vertelt de tekst?

Dat Kitoko vlucht en dat hij weet waar hij naar wil zoeken: de plek waar hij met zijn familie woont en zonder zorgen kan leven.

- Tekst-beeldraakvlak: hij (Kitoko) en vlucht.
- De tekst vertelt niets over de straat, de mensen, de vogel, de maansikkels en het zwevende huis met de ladder.
- De prent toont niet wat Kitoko zoekt (dat is zowat de volledige tekst).
- Tekst-beeldinteractie: sterkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 11.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko - de vogel	- blij is? - blij is?	- Hij heeft open ogen met pretlichtjes en een lachende mond. - Hij heeft een lachende mond.

- Kitoko	- niet echt lijkt?	- Je ziet hem niet zoals op een foto.
- de mensen	- een fantasiefiguur is?	- Je kan verfstrepen en vlekken zien.
	- niet echt lijken.	- Hij vliegt.
		- Je ziet ze niet zoals op een foto.
	- fantasiefiguren zijn?	- Ze zijn ruw geschilderd zodat je de handen en het gezicht niet altijd duidelijk kan zien. Je kan geschilderde lijnen en gekraste lijnen zien.
		- De verhouding klopt niet, ze zijn te groot in vergelijking met de auto's en de huizen.
		- De liggende personages en de vallende man zijn groter dan de lopende personages.
- de vogel	- niet echt lijkt?	- Je ziet hem niet zoals op een foto.
	- een fantasiefiguur is?	- Hij heeft een ronde vorm die een echte vogel niet heeft. Hij heeft twee streepjes als poten en zijn lijf, oog en tanden zijn uitgekraasd in de blauwe verf.

— 11.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:		
- vormen zijn belangrijk?	- Er zijn drie belangrijke vormen: de straat met de huisjes, Kitoko met de vogel en het zwevende huis met de ladder.	- De grootste vorm is de straat met de huisjes.
- is het belangrijkste onderdeel?	- Kitoko.	- Hij is het hoofdpersonage.
- kleuren worden er gebruikt?	- De prent bevat veel verschillende kleuren.	- Er worden veel blauwe kleuren gebruikt.
	- De donkere, grijze en sombere kleuren bevinden zich onderaan, de felle en vrolijke kleuren bovenaan.	
Waarom:	- is Kitoko opvallend?	- Door het felle wit van zijn T-shirt tegenover de donkerblauwe achtergrond. De gevel van het witte huisje en de witte jurk van de dode vrouw jurk vallen op tussen de blauwgrijze en bruine kleuren.
	- zijn de lucht, de maan, de bloemen en de vogel opvallend?	- Door hun felle kleuren.
	- zijn de straat en de huisjes minder opvallend?	- Door hun grijze en bruine kleuren.
- sfeer roept de prent op?	- Een vrolijke sfeer door:	- Eén huisje valt op door de witte gevel.
		- Kitoko en de vogel die lachen.
	- Een bedreigende sfeer door:	- De felle kleuren van de de maan, de bloemen en de vogel.
		- de rennende, dode of vallende mensen en het brandende huis.
- opvallende kenmerken kan je zien?	- Het gebouw aan de linkerzijde lijkt op het gebouw van de zesde spread	- Het weeshuis bevindt zich ergens in de sloppenwijk.
	- De illustrator heeft Kitoko zodanig in beeld gebracht dat er een stijgende lijn ontstaat (fig. 16).	- De illustrator toont op deze manier de stijgende kracht van de ontsnapping.
	- De donkere kleuren versterken de bedreigende sfeer van de straat.	- De felle kleuren benadrukken de vrolijke sfeer van de hemel.
	- De vlammen die in bloemen veranderen, de maansikkels en de zwevende driehoekjes van Kitoko's T-shirt.	- Kitoko ontsnapt in zijn fantasie.

— 12 TIENDE SPREAD

Maar waar is die plek?
Naar links, naar rechts? Die heuvel op, dat dal in,
achter die huizen, aan het eind van dat pad,
voorbij die kale trap tussen weggeschoten muren?

Hij loopt en loopt. Hij valt neer en staat op.
Hij heeft honger en dorst. Maar hij geeft niet op.
Hij komt aan de rand van een woestijn.
In de hitte doemt een figuur op. Een zwart meisje.
'Ayosha? Ben jij Ayosha? Hier ben ik, Kitoko! Eindelijk!'

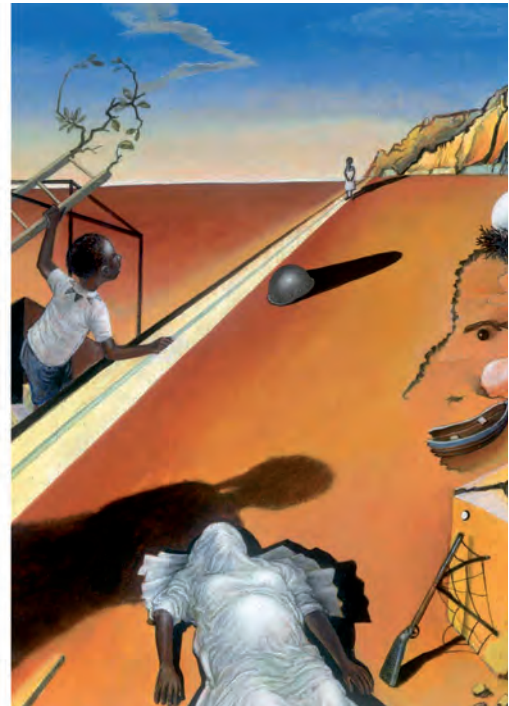


fig. 17

— 12.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Een zandvlakte.
- Een berg.
- Een liggende vrouw.
- Een geweer.
- Kitoko.
- Een ladder.
- Een meisje in een witte jurk.
- Een steenblok met een barst.
- Een kapotte boot.
- Een witte steen.
- Een tak en een bal.
- Een helm.
- Een deel van een nest.

- Ze is bedekt met een wit doek.
- De sterke gelijkenis met de eerste, tweede en derde spread en de opdruk: herkenning.
- Je kan takken en een wit ei zien.

Wat vertelt de tekst?

Dat Kitoko op zoek gaat naar zijn dorp. Dat is niet makkelijk: hij valt en heeft honger en dorst. Hij komt aan de rand van de woestijn en ziet zijn zus Ayosha.

- Tekst-beeldraakvlak: hij, zwart meisje en Kitoko.
- De tekst vertelt niets over de liggende vrouw, de trap, de ladder, het geweer, het steenblok, de boot, de witte steen, de bal, de tak, het nest, de helm en de berg.
- De prent toont niet dat Kitoko door de heuvels loopt, achter huizen en muren zoekt, dat hij loopt en valt en dorst en honger heeft.
- Tekst-beeldinteractie: gelijke tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 12.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko

- blij is?

- Dat kan je niet zien, dat weet je door de tekst.

ondersteuning tekst: 'Hier ben ik, Kitoko! eindelijk!

- Kitoko	- echt lijkt? - een fantasiefiguur is?	- Je ziet hem zoals op een foto. - Hij klimt vanuit een trap in de zandvlakte. Hij houdt een ladder vast waar aan een struik groeit.
- de liggende vrouw	- echt lijkt? - fantasiefiguur is?	- Je ziet haar zoals op een foto. - Ze heeft een vreemde zwarte schaduw.

— 12.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:		
- vormen zijn belangrijk?	- De prent bevat één grote vorm: de zandvlakte. In de zandvlakte bevinden zich personages en voorwerpen.	
- is het belangrijkste onderdeel?	- Kitoko.	- Hij is het hoofdpersonage.
- kleuren worden er gebruikt?	- De prent bevat vooral bruine kleuren.	- De zandvlakte lijkt erg warm en zonnig door de schaduwen en de blauwe lucht. Dit is misschien een woestijn. Ondersteuning tekst: Kitoko komt aan de rand van een woestijn.
Waarom:	- is Kitoko opvallend?	- Door zijn witte T-shirt tegenover de bruine achtergrond.
- sfeer roept de prent op?	- is de liggende vrouw opvallend? - Een vreemde sfeer door: - Een bedreigende sfeer door:	- Door de witte kleur van het doek. - de combinatie van het bootje, de steen, de bal, de tak en het nest in het zand die een gezicht vormen. Dit gezicht lijkt op dat van de soldaat naast de bijtende vogel in de vijfde spread. - het gezicht dat je in de struik van de ladder kan ontdekken. - de lange zwarte slagschaduwen van de helm en Ayosha. - het geweer dat in een spinnenweb vasthangt. - de steun die Kitoko vastgrijpt lijkt op een treinspoor.
- opvallende kenmerken kan je zien?	- De liggende vrouw heeft een bolle buik: zij is zwanger.	- de liggende vrouw: zij lijkt dood te zijn. - het geweer en de helm. - het 'gezicht' van de soldaat. - Dit is een verwijzing naar Kitoko's tweede moeder die zwanger is en naar Kitoko's echte moeder, die dood is.
- vragen roept de prent op?	- Het lijkt of de schaduw boven de liggende vrouw die van Ayosha is. - Kitoko denkt dat hij Ayosha teruggevonden heeft. - Is er een gelijkenis tussen jouw zoektocht naar de betekenis van het verhaal en Kitoko's zoektocht in het verhaal?	- Denk je dat zijn probleem nu opgelost is?

— 13 ELFDE SPREAD

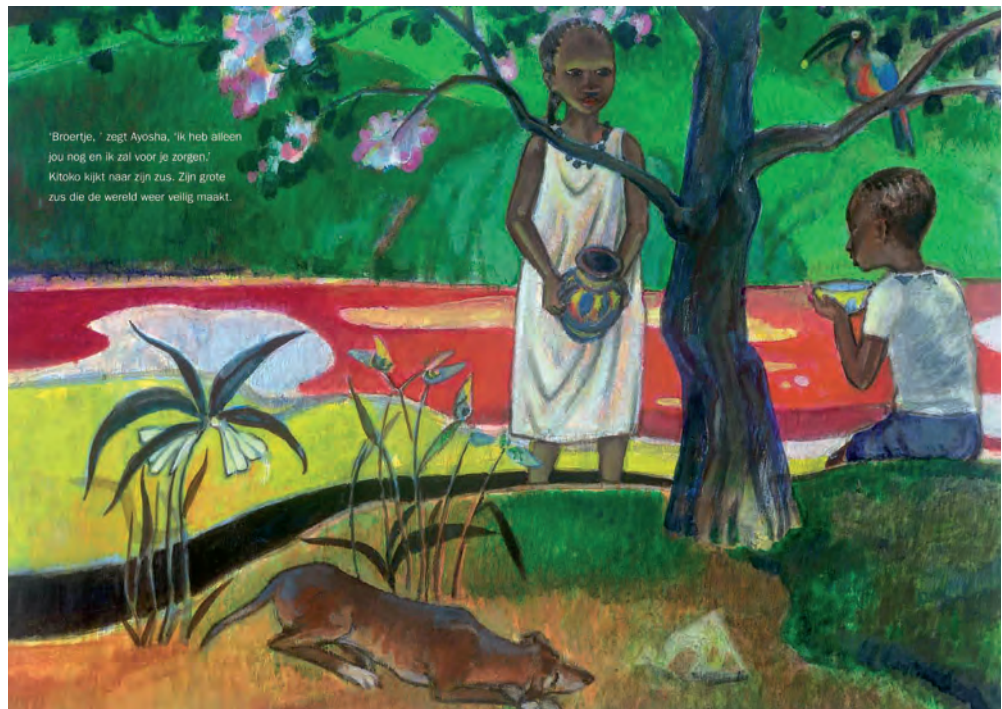


fig. 18

— 13.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Kitoko. - Ayosha. - Een vogel die in de boom zit. - Een hond die in het gras ligt.	- Gelijkenis met de vorige spread en de opdruk: herkenning. - Ze draagt dezelfde jurk en hetzelfde halssnoer met zwarte kralen als het meisje in de vorige prent. Ze is ouder in vergelijking met de vorige prent. - De vogel lijkt op die van de vijfde en zesde spread. Hij heeft dezelfde kleuren en dezelfde snavel. - De hond is misschien dezelfde hond als de negende, achtste en zesde spread. De hond is niet mager of dood; hij is er in deze prent beter aan toe. Maar het kan ook een andere hond zijn.

Wat vertelt de tekst?

Dat Ayosha Kitoko belooft om voor hem te zorgen. Kitoko is blij en voelt zich weer veilig.

- Tekst-beeldraakvlak: broertje, Ayosha, Kitoko en zus.
- De tekst vertelt niets over de hond, de vogel, de rivier, de planten en de boom.
- De prent toont niet dat Ayosha Kitoko aanspreekt.
- Tekst-beeldinteractie: gelijke tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 13.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko

- zich veilig voelt?	- Hij zit in het gras en drinkt uit een kom.

ondersteuning tekst: 'Zijn grote zus die de wereld weer veilig maakt'.

- Ayosha

- blij is?
- voor Kitoko zorgt?

- Ze heeft open ogen en een lichtjes gebogen, lachende mond.
- Ze heeft een kruik in haar handen. Ze is water gaan halen voor Kitoko.
- Je ziet hen niet zoals op een foto.
- Je kan verfstrepen en vlekken zien.

- de personages

- niet echt lijken?

— 13.3 BEELDDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- De belangrijke vormen in deze prent zijn Kitoko, de boom, Ayosha en de hond.

- is de belangrijkste vorm?

- Kitoko.

- kleuren worden er gebruikt?

- De prent bevat veel lichte en felle kleuren.

Waarom:

- de rivier opvallend?

- de bloesems opvallend?

- is Kitoko minder opvallend?

- is Ayosha opvallend?

- is Ayosha minder opvallend?

- sfeer roept de prent op?

- Een vrolijke sfeer door:

- Een vreemde sfeer door:

- vragen roept de prent op?

- Waarom heeft de vogel geen tanden meer en is de hond gezond?

- Het lijkt er op dat Kitoko zijn zus teruggevonden heeft. Waarom is het verhaal nog niet afgelopen?

- Welke rol spelen de vogel en de hond in het verhaal?

- Hij is het hoofdpersonage.

- De kleuren groen, rood, wit, geel, roze en blauw zijn opvallend.

- Door de kleuren rood, geel wit en zwart.

- Door de lichte en zachte kleuren tegenover de groene kleur.

- Door de grijsblauwe kleur van zijn T-shirt tegenover de rode achtergrond en door zijn donkere huidskleur tegenover de groene achtergrond.

- Door de witte kleur van haar jurk ten opzichte van de groene achtergrond.

- Door haar donkere huidskleur tegenover de groene achtergrond.

- de heldere kleuren die versterkt wordt door de bloesems en de bloemen. Door de lichte kleurenvlekken lijkt het alsof de zon door de bladeren van de boom schijnt.

- de kleur van de rivier. Geel en rood zijn geen 'normale' kleuren voor een rivier, de rivier is niet 'echt'.

- Alle ellende en oorlog zijn verdwenen: de hond slaapt, Kitoko kan zijn dorst lessen en de vogel heeft een noot gevonden.

- Ze hebben een symbolische betekenis. De vogel staat voor vrijheid en de hond staat voor trouw en volgzzaamheid. Kitoko ontsnapt met de hulp van een vogel uit het opvangtehuis en vertrouwt en volgt zijn zus zoals een trouwe hond.

— 14 TWAALFDE SPREAD



'Kom,' zegt zus Ayosha, 'we moeten verder.'
'Waar naartoe?' vraagt hij.
Ze kijkt hem aan, haalt haar schouders op en begint te lopen.

Voorbij de woestijn komen ze in een woud vol gevaren.
Maar zijn zus, de slimme en dappere Ayosha, weet op alles raad.
Als ze een tijger ziet sluipen, helpt ze Kitoko in een boom klimmen.
Als een slang zich slissend opricht, vindt ze een tak om hem weg te jagen.
Met een hoge en harde gil jaagt ze een troep dreigende chimpansees op de vlucht. Bij een woelige rivier vindt ze een veilige weg over rotsblokken.
Als de honger begint te knagen, zoekt ze vruchten en wortelknollen.
Als de nacht invalt, vindt ze een veilig hol onder boomwortels.

fig. 19

— 14.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- De prent toont gekleurde vormen en vlekken op een lichtgele achtergrond. Zwarte lijnen lopen naast of door de gekleurde vormen heen. De lijnen vormen soms cirkels, sterren, dikke lijnstukjes of scherpe punten en driehoeken.

Wat toont de prent als je op de wit gekleurde vormen let?

- Kitoko

- Je kan hem herkennen aan de witte vorm met de zwarte driehoeken.

- Ayosha

- Je kan haar herkennen aan de witte vorm met het halssnoer en de zwarte kralen.
- De witte vorm en het halssnoer verwijzen naar de vorige prent.

- Je ziet de blauwe kleur van zijn broek, een oog en een vorm die op kroeshaar lijkt. De zwarte vormen kunnen Kito--ko's armen en benen voorstellen.
- De bruine vormen stellen een been, een arm en haar hoofd voor. Je ziet ook een oog en een vorm die op Ayosha's paardenstaart lijkt.

Wat vertelt de tekst?

De tekst vertelt hoe Kitoko en Ayosha verder trekken en hoe zij in het woud de gevaren ontwijkt, haar broer beschermt, de weg zoekt en voor voedsel en onderdak zorgt.

- Het tekst-beeldraakvlak is leeg.
- De tekst vertelt niets over de gekleurde vormen, de zwarte lijnen en de vlekken.
- De prent toont niet dat Ayosha en Kitoko door de woestijn naar het oerwoud lopen en dat Ayosha een tijger ontwijkt, een slang wegjaagt, met een gil de chimpansees op de vlucht jaagt, een veilige weg over rotsblokken vindt en voor eten en een veilig onderkomen zorgt.
- Tekst-beeldinteractie: sterkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 14.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko

- Ayosha

- Kitoko en Ayosha

- zich veilig voelt?

- voor Kitoko zorgt?

- niet echt lijken?

- fantasiefiguren zijn?

- Hij houdt Ayosha bij de hand: de gebogen zwarte vorm raakt de gebogen bruine vorm.

- Ze reikt Kitoko de hand.

- Je ziet hen niet zoals op een foto.

- Je ziet enkel gekleurde vormen en lijnen.

- De vormen van de personages kloppen niet.

— 14.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- is de belangrijkste vorm?

- kleuren worden er gebruikt?

Waarom:

- sfeer roept de prent op?

- opvallende kenmerken kan je zien?

- vragen roept de prent op?

- Alle vormen behalve die van Kitoko en Ayosha zijn even belangrijk.

- Kitoko.

- De prent bevat veel verschillende en felle kleuren: blauw, geel, groen, rood en wit.

- is Kitoko opvallend?

- is Ayosha opvallend?

- Een vrolijke sfeer door:

- Een dreigende sfeer door:

- Sommige cirkels en scherpe vormen lijken op een boos dier of op een vrolijk dier of op meerdere dieren tegelijk. Het hangt er van af welke vormen je samen of apart bekijkt.

- Waarom lijken de vormen in de prent niet onmiddellijk iets voor te stellen?

- Zijn er nog vormen die een betekenis hebben, ook al lijken ze niet op iets wat je direct, of op een foto, kan zien?

- Hij is het hoofdpersonage.

- Door de wit gekleurde vorm.

- Door de wit gekleurde vorm.

- de heldere kleuren, de lijnen en stippen.

- de vlekken, ogen en hoekige vormen en tanden die het gevaar van het woud oproepen.

- Het plus- en minteken, verkeersborden of het vredeesteken.

— 15 DERTIENDE SPREAD

Voorbij het woud trekken ze een eindeloze grasvlakte in.
In de verte duiken donkere wolken vol bliksemlitsen op.
De wind begint te gieren. Ayosha toont Kitoko
hoe ze snel een schuilplaats kunnen bouwen.
Ze kruipen erin.

'We redden het wel,' zegt Ayosha.
'Luister, ik leer je het gebed waarmee ons volk
aan onze voorouders om bescherming vraagt.'
Haar stem klinkt breekbaar in de woedende wind.
En toch voelt Kitoko zich veilig bij haar.



fig. 20

— 15.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- De prent toont verfstrepen en vlekken en lijkt op de vorige prent in die zin dat het niet meteen duidelijk is wat de prent voorstelt. De prent heeft twee delen: het bovenste deel toont lange, gebogen verfstrepen en is lichter van kleur dan het onderste deel dat kortere verfstreken toont. In het onderste deel kan je links cirkels en rechts een hoekige, witte vorm onderscheiden.

Wat toont de prent als je op de hoekige vorm let?

- Kitoko

- vanwege de zwarte driehoeken: herkenning.

- Je ziet de blauwe kleur van zijn broek, een ronde vorm die zijn hoofd voorstelt en een bruine vorm die zijn been voorstelt.

- Ayosha

- vanwege de zwarte kralen: herkenning.

- Je ziet ook een lichtbruine, ronde vorm die haar hoofd voorstelt en een lichtbruine, gebogen vorm die een arm voorstelt.

Wat vertelt de tekst?

De tekst vertelt dat, wanneer Ayosha en haar broer in een grasvlakte zijn, er een hevig onweer losbarst. Ayosha bouwt snel een schuilhut. Ayosha leert Kitoko een gebed om hun voorouders om bescherming te vragen.

- Tekst-beeldraakvlak: Kitoko, Ayosha en schuilplaats.
- De tekst vertelt niets over de verfstrepen en vlekken, de cirkelvormige en de rechthoekige vorm.
- De prent toont niet dat Kitoko en Ayosha door de grasvlakte trekken, dat er een hevig onweer losbarst, dat Ayosha Kitoko een gebed leert om de voorouders om bescherming te vragen.
- Tekst-beeldinteractie: zwakkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 15.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko
- Ayosha
- Kitoko en Ayosha

- zich veilig voelt?
- voor Kitoko zorgt?
- niet echt zijn?
- geen fantasiefiguren zijn?

- Hij schuilt naast Ayosha.
- Ze omarmt Kitoko.
- Je ziet enkel gekleurde vormen, vlekken en strepen.
- Dat kan je niet zien.

— 15.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- is het belangrijkste onderdeel?
- kleuren worden er gebruikt?

Waarom:

- sfeer roept de prent op?

- vragen roept de prent op?

- De prent heeft twee belangrijke vormen: de bovenste vorm stelt de lucht voor en de onderste vorm de aarde.
- Kitoko.
- Het onderste deel van de prent bevat vooral donkere kleuren.
- Het deel van de lucht bevat lichte kleuren.
- valt de schuilplaats op?
- is Kitoko opvallend?
- is Ayosha opvallend?
- Een dreigende sfeer door:
- Een veilige sfeer door:
- Waarom lijken de vormen in de prent niet onmiddellijk iets voor te stellen?
- Je kan in deze prent dikke verfstrepen, krassen en verfvlekken zien. Denk je dat de illustrator deze prent op een rustige en trage manier of op een haastige manier heeft geschilderd?
- Welk effect wil hij daarmee bereiken?

- In de onderste vorm zijn twee onderdelen belangrijk: de cirkelvormige en de rechthoekige vorm.
- Hij is het hoofdpersonage.
- De felgele strepen vallen op tegen de grijze achtergrond.
- Door de witte kleur tegenover de donkere achtergrond.
- Door de witte achtergrond.
- Door de witte achtergrond.
- de krassen, vlekken en zwarte lijntjes die een ruw landschap oproepen. Door de gele vlekken en de zwarte streepjes lijkt het alsof er een brand is geweest. De gele strepen in de lucht versterken dit. De cirkelvorm naast de schuilplaats lijkt op een draaikolk waarin de schuilplaats dreigt af te glijden.
- de schuilplaats en de omarmende houding van Ayosha.
- De ruwe manier van schilderen roept eerder de storm op dan die uit te beelden, zoals een foto dat doet.

— 16 VEERTIENDE SPREAD



fig. 21

— 16.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Kitoko.
- Ayosha.
- De hond.
- De vogel.
- Een boom.
- Struiken en gras.

- Gelijkenis met de vorige spread en de opdruk: herkenning.
- Gelijkenis met de vorige spread en het halssnoer met de zwarte kralen: herkenning.
- Gelijkenis met de hond in de prent van de elfde spread.
- Gelijkenis met de vogel in de prent van de elfde spread.

Wat vertelt de tekst?

Dat Ayosha en Kitoko na de storm verder trekken. Wanneer ze uitrusten zingt en vertelt Ayosha oude verhalen. Kitoko zegt tegen haar dat hij niet meer bang en eenzaam is. Wanneer hij haar bekijkt merkt hij dat haar huid bleker geworden is. Hij vraagt of ze ziek is.

- Tekst-beeldraakvlak: Ayosha, Kitoko en uitrusten.
- De tekst vertelt niets over het boek dat Ayosha in haar handen houdt, de vogel, de hond, de boom, de struiken en het gras.
- De prent toont niet dat Kitoko en Ayosha na de storm verder trekken en dat Ayosha zingt en verhalen vertelt.
- De prent toont ook niet dat Kitoko aan Ayosha vraagt of ze ziek is en dat Ayosha haar hoofd schudt en glimlacht.
- Tekst-beeldinteractie: gelijke tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 16.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- Kitoko

- blij is?
- zich veilig voelt?

- Hij heeft open een ogen en een glimlachende mond.
- Hij zit naast Ayosha in het gras.

- Ayosha

- Kitoko en Ayosha

- de personages

- blij is?

- jonger lijken?

- niet echt lijken?

- geen fantasiefiguren zijn?

- Ze heeft open ogen en een lichtjes gebogen lachende mond.

- Ze zijn kleiner in vergelijking met de prent van de elfde spread. Ze hebben een kleiner lichaam en kortere armen en benen.

- Je kan verfstippen en vlekken zien.

- Ze lijken op echte kinderen.

— 16.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- is het belangrijkste onderdeel?

- kleuren worden er gebruikt?

Waarom:

- De prent heeft drie belangrijke vormen: Ayosha en Kitoko, de boom en de hond.

- Kitoko.

- De prent bevat veel groene kleuren.

- is Kitoko opvallend?

- is Ayosha opvallend?

- de hond opvallend?

- is de vogel onopvallend?

- sfeer roept de prent op?

- Een gezellige sfeer door:

- opvallende kenmerken kan je zien?

- Een vreemde sfeer door:

- Ayosha heeft een rood boek in haar handen.

- Waarom tekent de illustrator Ayosha met een boek dat lijkt op het boek in het lievelingsschilderij van Kitoko?

- Ayosha is in deze prent een blank meisje geworden. Denk je dat Kitoko zich vergist of is Ayosha echt een blank meisje?

- Misschien is het blanke meisje niet Ayosha maar iemand anders? Kan iemand in een verhaal plotseling iemand anders worden?

- Wordt Kitoko's probleem nu duidelijker?

- Ayosha en Kitoko zijn samen de grootste vorm.

- Hij is het hoofdpersonage.

- Door zijn witte T-shirt en zijn donkere huid tegenover de groene achtergrond.

- Door haar witte jurk en haar bleke huid tegenover de groene achtergrond.

- Door de lichtvlek achter zijn kop.

- Zijn donkere kleuren lijken op de donkere kleuren van de bladeren.

- de kleuren, de lichtvlekken, de liggende hond en de rustende kinderen.

- de bleke huid van Ayosha.

- Misschien heeft Ayosha voorgelezen uit dit boek.

- De illustrator geeft op deze manier aan dat Kitoko's probleem nog niet is opgelost.

— 17 VIJFTIENDE SPREAD

Hij blijft haar aanstaren.
Is ze wel Ayosha?
Ze heeft geen donkere huid.
Ze heeft geen dikke lippen.

'Kijk maar zoveel je wilt,' zegt het meisje.
'Ik ben zo en niet anders. Maar of ik nu
blank of zwart ben, ik wil bij jou blijven.
Of jaag je me weg?'



fig. 22

— 17.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Kitoko.
- Ayosha.

- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- Gelijkenis met de vorige spread en het halssnoer met de zwarte kralen: herkenning.

Wat vertelt de tekst?

Dat Kitoko het meisje aanstaart en twijfelt of ze wel Ayosha is. Hij ziet geen donkere huid of dikke lippen meer. Het meisje zegt dat Kitoko zo veel mag kijken als hij wil maar dat ze is zoals ze is. Ze vraagt of hij haar zal weggagen.

- Tekst-beeldraakvlak: aanstaren, meisje, blank en zwart.
- De prent toont niet dat Kitoko en Ayosha met elkaar praten.
- Tekst-beeldinteractie: zwakkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread. De lezer heeft deze prent al op de cover gezien zodat de tekst verklarend werkt.

— 17.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

- Kitoko

- wat verbaasd naar het meisje kijkt?

- het meisje

- gewoon kijkt?

- Je zien een groot oog, een opgetrokken wenkbrauw en de mondhoek die lichtjes naar beneden wijst.
- Je ziet een rechte wenkbrauw en een rechte mond.

— 17.3
**BEELDENDE
KENMERKEN**

Welke:

- vormen zijn belangrijk?
- is de belangrijkste vorm?

Welke:

- sfeer roept de prent op?

- vragen roept de prent op?

- Kitoko en het meisje.
- Kitoko.

- Een gespannen sfeer door:
- ondersteuning tekst: 'Hij blijft haar aanstaren. Is ze wel Ayosha?', 'Kijk maar zoveel je wilt' en 'Of jaag je me weg?'.
- Heeft Kitoko zich vergist of heeft zijn droom hem misleid?

- Het meisje is de grootste vorm.
- Hij is het hoofdpersonage.

- de starende Kitoko.

— 18 ZESTIENDE SPREAD



Kitoko gaat met een zucht liggen en kijkt naar de lucht.
Opeens hoort hij gefluister in zijn hoofd.
De stem van zijn moeder.
De stem komt van heel ver, vanachter de wolken, waar de geesten wonen.
‘Kitoko, wil je een nieuw zusje met alles erop en eraan? Of wil je alleen maar een huid met een kleurtje?’
Kitoko kijkt naar het blanke meisje.
Hij glimlacht een beetje verlegen naar haar.

fig. 23

— 18.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Een blauwe lucht met wolken. - Donkere wolken met ogen en een mond. - Rotsen. - Struiken. - Een blad. - Een vloer. - Het silhouet van een vogel. - Een houten wand. - Een witte en een zwarte pion. - Een vlieg. - Een constructie met een rood vlak. - Een blauw gordijn.	- De vloer heeft twee delen: een effen, donker gekleurd deel en een deel met zwarte en witte vakken. - Je ziet de kop, de snavel, de poten en de staart. - Gelijkenis met de kooi in de prent van de zevende spread.

Wat vertelt de tekst?

Dat Kitoko zuchtend gaat liggen en naar de lucht kijkt. Hij hoort opeens een stem die vanachter de wolken lijkt te komen. Het is de stem van zijn Afrikaanse moeder die Kitoko vraagt of hij een gezond zusje wil of liever een huid met een kleurtje. Kitoko glimlacht verlegen.

- Tekst-beeldraakvlak: lucht en wolken.
- De tekst vertelt niets over de rotsen en struiken, de vloer met het blad en de pionnen, de vlieg op de houten wand, de kooi en het gordijn.
- De prent toont niet dat Kitoko op de grond gaat liggen en naar de lucht kijkt. De prent toont ook niet dat Kitoko naar de stem van zijn Afrikaans moeder luistert en dat hij verlegen naar het meisje kijkt.
- Tekst-beeldinteractie: sterkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread.

— 18.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- de ogen en de mond in de wolken

- echt lijken?
- fantasie zijn?

- Je ziet ze zoals op een foto.
- Echte wolken kunnen geen ogen en een mond bevatten.

- de voorwerpen en de vlieg

- echt lijken?
- fantasie zijn?

- Je ziet ze zoals op een foto.
- De verhoudingen en combinatie van de voorwerpen kloppen niet.

- het gezicht in de wolken

- niet blij is?

- De vorm van de wolk heeft boven de ogen de vorm van een schuine lijn en de mond is recht.

ondersteuning tekst: de Afrikaans moeder berispt Kitoko.

- de Afrikaanse moeder van Kitoko voorstelt?

- De wolken hebben dezelfde kleur als de huidskleur van Kitoko.
- Je ziet de ogen en de mond in de wolken.

ondersteuning tekst: de stem van de Afrikaanse moeder komt van heel ver, vanachter de wolken.

— 18.3 BEELDENDE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- De prent heeft drie belangrijke vormen: de linker helft met de bewolkte lucht en de donkere vloer, de rechterhelft met de houten wand en het schaakbord en als derde vorm het gordijn.

- is het belangrijkste onderdeel?

- Dat is niet duidelijk omdat Kitoko niet wordt afgebeeld.

- vormen zijn opvallend?

- De zwarte pion heeft een ring met driehoeken. Die verwijst naar de opdruk van Kitoko's T-shirt. De zwarte kleur verwijst naar Kitoko's huidskleur.
- De witte pion heeft een ring met cirkels. Die verwijzen naar het hals-snoer van Ayosha. De cirkels zijn niet zwart zoals de kralen van Ayosha's halssnoer. Dit verwijst naar de blanke huidskleur van het meisje.
- De Afrikaanse moeder kijkt naar de pionnen.

- De zwarte pion verwijst naar Kitoko en de witte pion verwijst naar Ayosha.

- kleuren worden er gebruikt?

- De zwarte vogel en de zwarte vorm achter de witte pion.
- Een beperkt aantal kleuren.

- Die verwijzen naar de gekleurde vogel en de hond.
- Vooral groen, bruin wit, rood en zwart.

Waarom:

- vallen de pionnen op?

- Door hun witte of zwarte kleur tegenover de witte en zwarte vakken in de achtergrond.

- is het gezicht in de wolken opvallend ?

- Door de donkere kleur tegenover de blauwe achtergrond.

Welke:**- sfeer roept de prent op?**

- Een rustige sfeer door:
- Een vreemde sfeer door:

- het feit dat er niets gebeurt in de prent: het is een stilleven.

- het feit dat de prent heel wat dingen toont die niet kloppen met de werkelijkheid: de donkerbruine wolken bevatten ogen en een mond, de bladeren van de boom hangen over de rand van de vloer, de hoek van de vloer lijkt tussen de rotsen te liggen (misschien is de lucht wel een schilderij op een muur achter de vloer, maar dan ontbreekt de hoek in de muur), op de vloer ligt een erg groot blad en op de houten wand zit een hele grote vlieg, een deel van de kooi met het rode vlak hangt vast aan de houten wand en het lijkt of de prent twee stukken heeft die door een witte strook gescheiden zijn.

- vragen roept de prent op?

- Waarom tekent de illustrator een zwarte en een witte pion in plaats van Kitoko en Ayosha?

- De illustrator wil op deze manier aantonen dat Kitoko's probleem het verschil tussen blank en zwart is: een schaakbord heeft witte en zwarte pionnen en witte en zwarte vierkanten. Als mensen op het passende vakje blijven staan, en dus zwart-wit blijven denken, lossen ze de problemen tussen blank en zwart niet op.

- Waarom staat de witte pion staat niet op een wit vakje?

- In Kitoko's droom lijkt het meisje eerst Ayosha te zijn maar nadien zijn nieuwe zusje. Zij doorbreekt het zwart-witpatroon en ook het denken in zwart-wit tegenstellingen.

- Waarom toont de illustrator de vlieg en een deel van de kooi met het rode vlak?

- De vlieg komt ook voor in de prent van de titelpagina. De illustrator verwijst hierdoor naar het begin van het verhaal en dus naar het begin van Kitoko's probleem. De kooi verwijst naar het oorlogsverleden van Kitoko dat hij altijd met zich mee zal dragen.

- Waarom tekent de illustrator dit vreemde stilleven?

- De vreemde sfeer laat hem toe om ogen en mond in een wolk te schilderen zodat je weet dat de Afrikaanse moeder met Kitoko praat. Illustratoren gebruiken vaker beelden die niet met de werkelijkheid kloppen om iets te vertellen of een gevoel uit te drukken.

- Je weet nu dat Kitoko's tweede mama zwanger is van een blank meisje en dat Kitoko bang is dat zij meer van het nieuwe zusje zal houden omdat het blank is. Waarom denk je dan dat hij naar zijn lievelingsschilderij is gaan kijken?

- Hij is bang dat hij, zoals de zwarte jongen op het schilderij, nog meer heimwee zal krijgen en terug zal willen naar zijn Afrikaanse zus.

- Welke herinneringen maakt zijn heimwee wakker?

- Zijn moeder is dood en zijn zus is ontvoerd. Hij weet niet waar ze is en of ze nog leeft. De vraag van zijn Afrikaanse moeder maakt het voor Kitoko duidelijk dat een huidskleur niet belangrijk is maar wel dat hij een zusje krijgt.

— 19 ZEVENTIENDE SPREAD

Zijn mama maakt hem wakker.
Hij landt op de heuvel van haar buik.
Een warm heuveltje dat tegen zijn wang beweegt.
Ampjes en beentjes, op zoek naar iets, naar iemand.
Op zoek naar mij, denkt Kitoko.



fig. 24

— 19.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- Kitoko. - De tweede mama - Toonkasten met beelden. - Een raam. - Een bank. - Een infobord.	- Gelijkenis met de derde spread en de opdruk: herkenning. - Gelijkenis met de eerste spread: herkenning. - Gelijkenis met de toonkasten in de derde spread. - Gelijkenis met het raam in de derde spread. - Gelijkenis met de bank in de derde spread.

Wat vertelt de tekst?

Dat zijn mama hem wekt. Hij omarmt haar en voelt de baby in haar buik bewegen. Hij beseft dat de baby op zoek is naar hem.

- Tekst-beeldraakvlak: mama en Kitoko.
- De tekst vertelt niets over de bank, de toonkasten en het infobord.
- De prent toont niet dat de tweede mama Kitoko wakker maakt.
- Tekst-beeldinteractie: zwakkere tekst-beeldinteractie in vergelijking met de vorige spread omdat je heel wat elementen herkent in de prent.

— 19.2 PERSONAGES EN EXPRESSIE

Hoe zie je dat:

- De tweede mama - Kitoko	- klaar is met haar werk? - niet meer slaapt?	- Ze draagt geen schort meer. - Hij zit rechtop.

ondersteuning tekst: 'Zijn mama maakt hem wakker'.

Hoe zie je dat:

- Kitoko

- zich veilig voelt?
- zijn moeder niet meer wantrouwt?

- Hij omarmt zijn tweede mama.
- Hij heeft zijn ogen gesloten.
- Hij legt zijn hoofd op haar buik.

ondersteuning tekst: 'Hij landt op de heuvel van haar buik'.

- De tweede mama

- van Kitoko houdt?

- Ze drukt Kitoko tegen zich aan en streelt zijn hoofd.

— 19.3 BEELDENE KENMERKEN

Welke:

- vormen zijn belangrijk?

- De prent heeft drie belangrijke vormen: Kitoko die zijn tweede mama omarmt, het raam met de toonkast en de toonkast met het gele infobord.

- Kitoko en zijn tweede mama zijn samen de grootste vorm.

- is het belangrijkste onderdeel?

- Kitoko.

- Hij is het hoofdpersonage.

- kleuren worden er gebruikt?

- Weinig verschillende kleuren.
- is de tweede mama opvallend?

- Door haar rode blouse en de gestreepte rok.
- Door zijn witte T-shirt tegenover de witte achtergrond van het raam.
- Door de gele kleur.

Waarom:

- sfeer roept de prent op?

- is Kitoko onopvallend?
- het infobord opvallend?
- Een intieme sfeer door:

- de omarming en het feit dat Kitoko zijn ogen dicht houdt. Mensen sluiten vaak hun ogen als ze goed willen luisteren en voelen.
- Zijn tweede mama kijkt naar Kitoko, streelt zijn haar en druk hem tegen zich en haar buik aan: ze begrijpt dat de angst van Kitoko voorbij is.
- het positieve einde van het verhaal.

- vragen roept de spread op?

- Een aangename sfeer door:
- Kan je iemand begrijpen zonder er mee te praten?
- Waarom toont de illustrator nog delen van de beelden en het gele infobord?

- Kitoko draagt zijn Afrikaans verleden steeds met zich mee. Dit is een verwijzing naar de tekst van de eerst spread: 'Soms doet dat pijn. Nog altijd'.
- Dit is een verwijzing naar de tekst van de derde spread: 'Hij valt in slaap en vliegt over zeeën, bergen, grasvlaktes en woestijnen'.
- Dit is een verwijzing naar het begin van het verhaal. Het verhaal vertelt hoe Kitoko op zoek gaat naar de oplossing van zijn probleem: Kitoko ziet in dat zijn nieuwe zusje is op zoek naar hem zodat het niet belangrijk is of hij blank of zwart is.

- Waarom vertelt de tekst dat Kitoko op de buik landt en niet dat hij zijn tweede mama omarmt?

- Denk je dat er een overeenkomst is tussen de zoektocht van Kitoko en de zoektocht die je zelf onderneemt om het verhaal in dit boek te volgen?
- Waarom zijn de boeken in de boekenkast op de eerste spread belangrijk voor dit boek?
- Kan je problemen oplossen door goed te kijken?

- Op welke manier geeft dit boek aan dat nauwkeurig naar schilderijen kijken een vorm van problemen oplossen is?



— 20.1

HET VERHAAL

- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- Het halssnoer met de zwarte kralen: herkenning. Ze is in deze prent een blank meisje.
- Hij heeft een lange baard en grijze haren.

- Gelijkenis met de elfde spread: herkenning.
- Gelijkenis met de vorige spread: herkenning.
- Het is waarschijnlijk Ayosha.
- Gelijkenis met het voertuig in de bovenste prent.

- De tekst vertelt niets over de prenten en de prent toont niets van de tekst. De tekst en de prenten horen niet bij het verhaal.
- Het tekst-beeldraakvlak is leeg.
- Wat toont de rechterpagina ?
- De pagina toont enkel kleur. De blauwe kleur verwijst naar het blauw van het gordijn op de omslag en de vijftiende spread.

— 21 BACKCOVER



fig. 26

— 21.1 HET VERHAAL

Wat toont de prent?

- De prent toont enkel kleur. De blauwe kleur verwijst naar de kleur van het eerste schutblad en de kleur van Kitoko's broek.

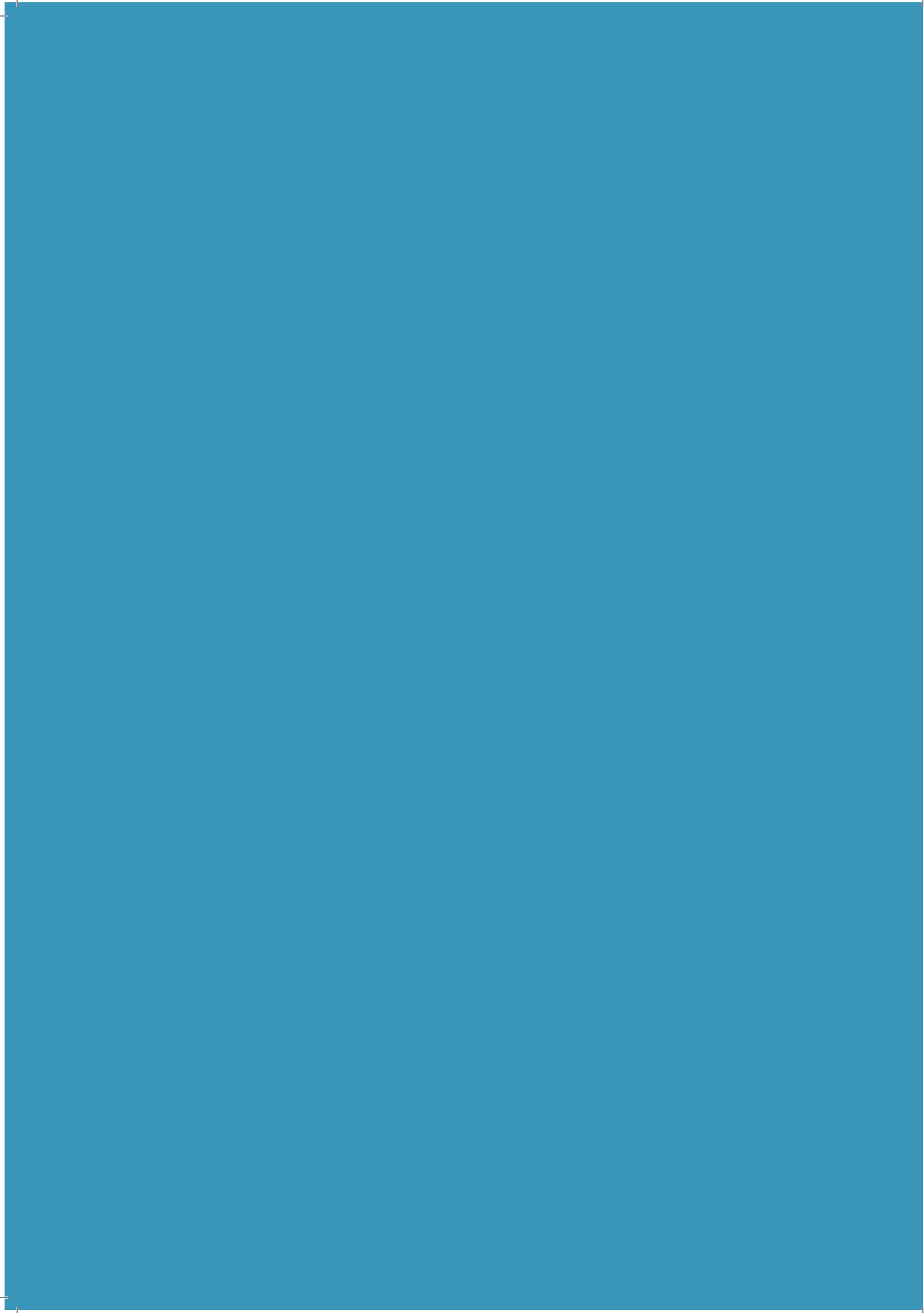
Wat vertelt de tekst?

De tekst vertelt het begin van het verhaal. De laatste zin prijst het boek aan. Deze zin is in een andere letter gezet zodat het duidelijk is dat deze zin niet bij het verhaal hoort maar de lezer er toe wil aanzetten om het boek te lezen.

Onderaan is de barcode afgebeeld. De tekst vermeldt de uitgever en de nummers van het boek.

Ten slotte vermeldt de tekst dat het prentenboek geschikt is voor lezers vanaf vijf jaar.

- Bij kinderboeken wordt vaak de leeftijd vermeld van de lezer voor wie het boek geschikt is.



1

pagina	paragraaf	regel	correctie
14	§3	laatste	'antwoor dd en' ze vaak dat ze het zo'.
17	§2	4	'De door het literatuurtheoretisch '
18	§2		Gelieve de volledige tweede paragraaf te negeren.
18	voetnoot 7		'tekst- beeldinteractie '.
21	§1	2	'in vele soorten en maten'
24	§2	8	Gelieve de witregel tussen 'scala aan' en 'prentenboeken omvat.' te negeren.
31	§2	6	'Rafaël baseerde zich voor de ontwerp-tekening op een bas-reliëf'
33	§1	5	'In de stijlevolutie primeert de vernieuwende expressie'.
33	§4	8	'Children learning about the act and power of reading from.'
35	§1	voorlaatste	'een standpunt inneemt ten opzichte van de regel ruimte van het verhaal en dat hij'.
46	§2	23	'verleent het prentenboek en zijn illustrator een minderwaardige positie '.
57	figuur 12		Gelieve bij fig. 12 de vermelding 'Ontleend aan Linus (2007)' te negeren.
58	figuur 12		Gelieve bij fig. 12 de vermelding 'Ontleend aan Linus (2007)' te negeren.
82	figuur 28		Bij fig. 28 is het volgende bijschrift weggevallen: 'Z: interpretatie tegenstelling tussen de afbeelding van de pijp en de tekst in Magrittes prent.'
82	voetnoot 42		'Dit is ook de reden waarom de deze driehoek grijs gekleurd is.'
89	figuur 47		Bij fig. 47 is het volgende bijschrift weggevallen: 'Optie 1 wordt verder ontwikkeld. Optie 2 wordt verworpen. Optie 3 wordt na twee stappen voltooid en kan voor het verdere verloop van het verhaal constant blijven of ook verworpen worden.' Gelieve de aanduiding 'fig. 45' te negeren.
124	§2	25	'Bühler, Gierhl en'.
131	§1	3	'the reader's feeling and comprehension'.
132	§4	1	'De tweede categorie bevat begrippen waarvan'.
157	§1	32	'de verhaalcategorieën personage, setting, handeling, vertelperspectief, modaliteit en intertekstualiteit.'
158	§1	11	'Tenslotte komen de artistieke kwaliteiten aan de orde aan de hand van de begrippen'.
158	§2	19	Gelieve de volgende zin te negeren: 'Het omgekeerde geldt evenzeer: het ontwikkelen van het analysemodel en zijn begrippen heeft'.
159	§2		Gelieve de volledige tweede paragraaf te negeren.

2

pagina	figuur	correctie
VIII	12	Gelieve bij fig. 12 de vermelding 'Ontleend aan Linus (2007)' te negeren.
IX	13	Gelieve bij fig. 13 de vermelding 'Ontleend aan Linus (2007)' te negeren.

3

De grijze achtergrond van de uitdiepende delen ontbreekt in beide leeswijzers.

Gelieve daarom in het eerste luik Het Verhaal telkens de volgende items als uitdiepend te beschouwen:

- tekst-beeldraakvlak.
- wat de prent niet toont.
- wat de tekst niet vertelt.
- tekst-beeldinteractie.

Gelieve in het derde luik Beeldende Kenmerken telkens de volgende items als uitdiepend te beschouwen:

- welke kleuren worden er gebruikt?
- waarom is beeldelement x opvallend?
- welke aparte kenmerken zie je?
- welke vragen roept de prent op?

pagina	item	correctie
26	tekst-beeldinteractie	Gelieve de tekstregel 'Tekst-beeldinteractie: gelijk in vergelijking met de vorige spread.' te negeren.
28	Wat toont de linkerprent?	Gelieve de tekstregel 'Ze houdt een potlood in haar hand. Dit is een verwijzing naar de prent op de cover.' te negeren.