

De doorwerking van de negentiende eeuwse kunstenaarsroman

De functie van *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831) van Balzac in de
hedendaagse roman *De hemel boven Parijs* (2014) van Hofstede.

Bachelorscriptie Nederlandse Taal en Cultuur
Universiteit Utrecht

Edwina Loe
Studentnummer: 3495787
Scriptiebegeleider: Dr. W. Smulders
Datum: 29 juni 2015

Inhoud

Samenvatting	3
Inleiding	4
I Theoretisch kader	5
1. De Romantiek	5
2. De kunstenaar	10
3. De kunstenaarsroman	16
II Interpretatie	26
1. Samenvatting	26
2. Opbouw, perspectief en vertelwijze	27
3. Het kunsthistorisch essay	31
Conclusie	40
Bibliografie	41

Samenvatting

In deze bachelorscriptie staat de kunstenaarsroman centraal. Hoewel *De hemel boven Parijs* (2014) van Bregje Hofstede zelf in principe geen kunstenaarsroman genoemd kan worden, is in deze roman wel één van de eerste kunstenaarsromans ingebed. Dit is *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831) van Honoré de Balzac. In deze scriptie is onderzocht wat de functie is van *Le chef-d'oeuvre inconnu* in de hedendaagse roman *De hemel boven Parijs*. Het ingebedde verhaal van Balzac wordt verteld in de eerste versie van een essay kunstgeschiedenis. Daarnaast zijn nog twee versies van dit essay, waarin de uitgebreide bespreking van *Le chef-d'oeuvre inconnu* is weggelaten. Uit de vergelijking van de inhoud van deze drie versies met de hoofdstukken daaromheen is gebleken dat de essays een symbolische betekenis geven aan het verhaal in de roman, in het bijzonder aan de gebeurtenissen in het hoofdstuk na het betreffende essay.

Inleiding

De kunstenaarsroman, de term zegt het eigenlijk al; het is een roman over kunstenaars. Toch is het genre *an sich* vrij onbekend. Des te opvallender is het dat er een recente roman bestaat met een kunstenaarsroman als thema. Dit is het geval in *De hemel boven Parijs* (2014) van Bregje Hofstede. Het is zeker denkbaar dat de combinatie van haar studies kunstgeschiedenis en Frans ervoor heeft gezorgd dat *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831) van Honoré de Balzac een thema is in haar debuutroman *De hemel boven Parijs*.

De kunstenaarsroman is ontstaan ten tijde van de Romantiek. Sinds die tijd is de situatie voor de kunstenaar wezenlijk veranderd. Allereerst kwam er meer aandacht voor de kunstenaar als individu. Er zijn zelfs tijden geweest waarin de kunstenaar een hoog aanzien genoot. Hoe kunstenaars zich door de eeuwen heen hebben ontwikkeld kan men opmaken uit kunstenaarsromans. In een kunstenaarsroman, of in Balzacs geval een novelle, staat namelijk de artistieke levensloop van één of meerder kunstenaar(s) centraal. Vaak is dit beeld van de kunstenaar typerend voor het kunstenaarschap uit die tijd. Ook kunnen verschillende kunstenaars tegenover elkaar af gezet worden, waardoor verschillende soorten kunstenaars aan het licht komen.

Overigens zijn bepaalde aspecten van de kunstenaar nog nagenoeg hetzelfde gebleven als twee eeuwen geleden. Dit zijn ongetwijfeld romantische aspecten. Volgens Maarten Doorman werkt de romantiek in deze tijd namelijk nog steeds door. In ieder geval zijn romantische eigenschappen van de kunstenaar herkenbaar, en niet alleen voor kunstenaars. De eerder genoemde Hofstede zou vermoedelijk geen kunstenaarsroman uit de negentiende eeuw in haar roman verwerken als zij zich hier niet in zou herkennen. Om meer te weten te komen over de invloed van deze negentiende eeuwse kunstenaarsroman zal ik me in dit onderzoek richten op de vraag: Wat is de functie van *Le chef-d'oeuvre inconnu* in de hedendaagse roman *De hemel boven Parijs*?

Hoofdstuk I: Theoretisch kader

1. De Romantiek

Stel je eens voor: je staat op het balkon aan de achterkant van een huis, en je kijkt naar de maan. Kun je je voorstellen hoe mooi het maanlicht schijnt bij een helder donkerblauwe lucht vol sterren? Als je je een tijdje laat beroeren door dit prachtige beeld, lijkt het misschien net alsof je de maan naar je toe kunt trekken, of alsof er op dat moment even niets anders is dan jij en de maan. Is dat geen fantastische ervaring? En geeft de ervaring dat je eindeloos in de verte kunt kijken, zonder dat er een flat is die de natuurlijke horizon doorbreekt, je ook geen rustig gevoel?

Stel je nu eens voor dat je dit allemaal niet zou kunnen zien of begrijpen, maar dat je de aarde, met alles wat erop staat, slechts ervaart als een ruimte waarin en waarop je je voortbeweegt. Dat je de hemel ervaart als een licht dat aan en uit gaat, en dat tjilpende vogels voor jou hetzelfde klinken als een koffiezetapparaat dat 's ochtends geluid maakt.

De laatst beschreven manier van ervaren is misschien even vol te houden, maar het is waarschijnlijk voor niemand mogelijk om alles in het leven met een dusdanig objectieve blik waar te nemen. Daarentegen zal iedereen wel eens in meer of mindere mate de natuur hebben aanschouwd op gekleurde wijze – zoals in de eerste alinea. Dit komt doordat de kijk op de natuur ten tijde van de Romantiek is 'geromantiseerd'. Deze romantische manier van kijken is nooit meer verdwenen. Volgens Doorman ervoeren de mensen de natuur vòòr de Romantiek totaal anders. Wellicht is de manier van kijken van voor de Romantiek vergelijkbaar met de voorstelling van de aarde als puur ruimtelijke omgeving. Het is amper mogelijk om een voorromantisch beeld te reconstrueren, omdat wij in deze tijd met een romantische blik kijken naar afbeeldingen en teksten uit de Middeleeuwen of de eeuwen ervoor.

1.1 De termen 'romantiek' en 'romantisch'

De termen 'romantisch' en 'romantiek' hebben diverse betekenissen. De gemiddelde persoon denkt bij deze termen waarschijnlijk aan de mooie, gevoelige of spannende 'romantische' momenten tussen twee geliefden. Degenen die dit overdreven gezwijmel vinden of een afkeer hebben van het 'commerciële Valentijn' zullen bij deze begrippen waarschijnlijk negatieve gevoelens ervaren. Anderen zullen wellicht denken aan de mooie natuur of verbeeldingen daarvan in 'romantische' kunst. De oorsprong van dit begrip zal hier worden toegelicht.

De romantiek vindt haar oorsprong in de zeventiende eeuw. Destijds hadden die termen een negatieve connotatie, aangezien deze betrekking hadden op aspecten van middeleeuwse

ridderromans die toen een lage waardering kregen.¹ Ridderromans werden in die periode overdreven, fantastisch, onwaar(schijnlijk), kinderlijk en wonderbaarlijk gevonden. Al gauw sloeg de term romantisch ook op personen die zich overdreven, excentriek of buitensporig gedroegen.² De negatieve lading van deze aspecten en van de term 'romantisch' verdween in de achttiende eeuw, een periode waarin de waardering voor de middeleeuwen groeide. De term kreeg zelfs een grotere reikwijdte toen het ging verwijzen naar de natuur die tot de menselijke verbeelding spreekt.³ 'Romantisch' verwees niet alleen meer naar imposante en betoverende eigenschappen van landschappen, maar kon sindsdien ook verwijzen naar het bekoorlijke, aangename of zelfs het melancholieke ervan.⁴

Deze gekleurde betekenissen van het woord 'romantisch' hebben betrekking op 'de romantiek' als alledaagse ervaring.⁵ Na deze negatief en positief geladen betekenissen van het begrip 'romantiek' is er door de Duitse gebroeders Schlegel een belangrijke betekenisuitbreiding ontstaan. Zij zagen romantische kunst als postklassieke en moderne kunst, ofwel de antithese van klassieke kunst. De romantiek greep terug op de middeleeuwse ridderlijkheid, vrouwenverering en op het middeleeuwse christendom. Deze romantiek was in tegenstelling tot de klassieke stijlperiode disharmonisch.

Naast de bovengenoemde beschrijvingen kan 'de Romantiek' – met een hoofdletter – slaan op de historische periode, die wordt geplaatst in de negentiende eeuw. Deze periode ligt echter niet geheel vast. In Nederland kwam de Romantiek bijvoorbeeld later op gang dan in Frankrijk, en in Duitsland heerste tijdens de Franse Romantiek een negatieve opvatting over 'de romantici'. Er zijn misschien wel evenveel 'Romantieken' te onderscheiden als nationale literaturen.⁶ En is er in het voorgaande geval overigens niet al sprake van de stijlperiode 'romantiek'? Eén ding is zeker, de termen 'romantiek' en 'romantisch' laten zich niet in één betekenis of definitie vangen.

1.2 Aanloop naar de Romantiek

Al in de tweede helft van de achttiende eeuw waren er voorlopers van de Romantiek. Naast Rousseau is Johann Gottfried Herder een van de belangrijkste voorlopers. Herder staat onder andere bekend om zijn 'levende rede', die tegengesteld is aan de abstracte of lege rede van de Verlichting. De levende rede 'dook onder in het element van het bestaan, het onbewuste en irrationele,

¹ G. J. van Bork en N. Laan (red.), *Van romantiek tot postmodernisme: Opvattingen over Nederlandse literatuur*. Bussum 2010, p. 54.

² Van Bork en Laan, 2010, p. 54.

³ M. Doorman, *De romantische orde*. Amsterdam 2004, p. 14.

⁴ Van Bork en Laan, 2010, p. 54.

⁵ Doorman, 2004, p. 11.

⁶ Van Bork en Laan, 2010, p. 56.

spontane', ofwel in het 'duistere, scheppende, drijvend-gedreven leven'.⁷ Zoals veel ideeën van Herder was het idee van de levende rede van invloed op Goethe. Zo liet hij Werther in het boek *Die Leiden des jungen Werther* uitroepen: 'Ik vind overal leven, niets dan leven...'.⁸

De ideeën waren niet alleen van invloed op Goethe. In het boek *Romantiek: een Duitse affaire* vermeldt Safranski hierover: "Herders levensfilosofie heeft de cultus rond het genie van de Sturm und Drang geïnspireerd. Het genie gaat daar door voor iemand bij wie het leven vrij kan stromen en [bij wie] zijn scheppende kracht [zich] ten volle kan ontplooiën."⁹ Deze beschrijving van het genie komt overeen met romantische ideeën. Behalve over de levende rede had Herder ook innovatieve en invloedrijke ideeën over de geschiedenis en het individu. Herder meende dat alles geschiedenis is, evenzo de natuur waarin de mens is begiftigd met het vermogen tot scheppen. Hiermee nam hij de goddelijke schepping van de wereld op in de geschiedenis van de natuur. Volgens Herder was 'de natuurkracht, die tot dusver zonder bewustzijn werkzaam was, in het menselijk denken en diens doelbewust scheppende kracht tot zelfbewustzijn gekomen'.¹⁰ De mens dient vanaf dat moment de natuur in eigen hand te nemen. Bij zijn idee staat de mens overigens niet boven de natuur, wat wel het geval is bij de ideeën van de Verlichting.

De romantiek wordt vaak als tegenreactie op de Verlichting beschouwd. Dit is slechts gedeeltelijk waar. Zoals Herder waren er nog meer mensen die in de achttiende eeuw al kritiek hadden op de Verlichting, maar pas na de Franse Revolutie grepen de opvattingen van de romantiek snel om zich heen en ontstond de Romantiek daadwerkelijk als stroming.¹¹ De 'romantici', die oorspronkelijk ook ideeën van de Verlichting hadden overgenomen, zetten zich toen af tegen de Verlichting.¹² Zo wantrouwden romantici de Rede en kwamen gevoel, intuïtie, instinct en bovenal de verbeelding voorop te staan. Daarnaast werd het 'mechanische wereldbeeld (de natuur als perfecte machine)' ingeruild voor een 'organisch wereldbeeld (de natuur groeit als een plant)'.¹³

Zowel in de romantiek als in de Verlichting staat de mens centraal, alleen zijn de stromingen gericht op tegengestelde aspecten. In de Verlichting kreeg 'de' mens, ofwel het collectieve begrip mens, betekenis. Hierbij ging de belangstelling uit naar de universele beginselen over hoe de mens tot kennis komt.¹⁴ Romantici hadden daarentegen de uniciteit van de mens als uitgangspunt. Hun belangstelling ging uit naar de mens als persoon, het individu dat zich juist onderscheidt van de

⁷ R. Safranski, *Romantiek: Een Duitse affaire*. Vertaling M. Wiltshut. Amsterdam/Antwerpen 2009, p. 21.

⁸ Safranski, 2009, p. 21.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Safranski, 2009, p. 23.

¹¹ Doorman, 2004, p. 17.

¹² Van Bork en Laan, 2010, p. 58.

¹³ Van Bork en Laan, 2010, p. 57.

¹⁴ Doorman, 2004, p. 31.

algemene mens en niet voldoet aan universele beginselen.¹⁵ Het 'anderszijn' dat dit individu uitdraagt vormt de eigenheid van het subject.

Dat de Romantiek na de Franse Revolutie is doorgebroken heeft te maken met de maatschappij die toen was ontstaan. De Verlichting zorgde ervoor dat de mensen een beroep deden op hun verstand, wat dusdanig ver ging dat de Fransen hun eigen koning hadden afgezet. Tot het eind van de achttiende eeuw werd een land geregeerd door een koning van wie verondersteld werd dat hij door God was gelegitimeerd. Met de val van de koning verdween dus tevens de hogere macht die van buiten de wereld kwam. Dit bracht geestelijke vrijheid met zich mee, maar ook verantwoordelijkheden. De mens die eerst een onderdanig object was, werd vanaf nu beschouwd als individu en kreeg binnen de maatschappij een rol als subject. Het individu moest voortaan de orde scheppen. De revolutie bracht tegelijkertijd een leegte met zich mee. De romantiek en de Verlichting die eerst dicht bij elkaar stonden, kwamen sterker in contrast te staan. Het gat dat door de Verlichting was geslagen probeerden de romantici namelijk op te vullen met kunst.

1.3 Romantisch concept

Rousseau heeft de basis gelegd voor het moderne mensbeeld dat sinds de romantiek bestaat. Hij pleitte voor de natuurlijke mens, de mens die ruimte maakt voor zijn gevoelens en zo 'zichzelf kan zijn'.¹⁶ In de moderne tijd gaat het niet meer om het mensbeeld waarin het eigenbelang voorop wordt gesteld en het individu slechts rekening houdt met anderen, maar om een mensbeeld waarin anderen primair van belang zijn voor de ontplooiing van het unieke en authentieke subject. Door vriendschap en liefde is er een spontane, wederzijdse ontwikkeling van de persoonlijkheid mogelijk.¹⁷

Het romantische, creatieve en spontane subject streeft ernaar om zijn eigen, unieke identiteit te ontplooiën door op te gaan in de ander en door zichzelf aan die ander bloot te stellen. Dit is het streven naar authenticiteit dat impliceert 'niet jezelf te zijn, maar jezelf te worden'.¹⁸ Het subject dient met het 'authentieke zelf' samen te vallen, zonder er ooit achter te komen wat dit precies is.¹⁹ Authenticiteit komt dan ook het zuiverst naar voren in het streven náár die authenticiteit.²⁰ Op dat moment toont de mens zijn natuurlijke en 'ware' wezen, zoals dat meestal gebeurt wanneer het onbewustzijn van de mens zich aandient.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Doorman, 2004, p. 25.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Doorman, 2004, p. 35.

¹⁹ Doorman, 2004, p. 33.

²⁰ Doorman, 2004, p. 35.

Hoewel het onbewuste vrijwel ongrijpbaar is, kan het aan de oppervlakte gebracht worden in dromen, tijdens een roes en in de uiting van kunst.²¹ Bovendien is het door het oproepen van verbeelding mogelijk om het ware te tonen, zoals diverse romantici beweerden. Zo meende de Engelse dichter John Keats dat alleen het hart en de verbeelding de waarheid spreken. In *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens* (1793) betoogt de Duitse dichter en filosoof Friedrich Schiller dat de verbeelding 'de optimale harmonie in het leven en in de maatschappij' teweegbrengt.²²

Eveneens in de filosofie van Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, een vertegenwoordiger van het Duitse Idealisme, komt naar voren dat de verbeelding de waarheid brengt. Voornamelijk de verbeelding van de kunstenaar speelt hierbij een cruciale rol; "Uitgerekend in de kunst verschijnen de wereld en het ik, het bewuste en het onbewuste, natuur en geest, als één.", aldus Schelling.²³ De kunstenaar heeft het vermogen om met zijn verbeeldingskracht onzichtbare aspecten van de wereld zichtbaar te maken, waardoor hij in dat stukje wereld tegelijkertijd een verandering teweeg brengt. Dit is mogelijk omdat hij 'zijn waarheid' van de wereld openbaart door zijn diepste gevoelens, stemming en zijnswijze in diens kunstwerk te uiten.²⁴ Vanuit zijn innerlijk laat de kunstenaar een licht schijnen over de wereld. Abrams beschrijft dit in zijn *The mirror and the Lamp* (1953): een werk over de wending van de mimetische naar de expressieve, romantische kunst.²⁵

Dat de kunstenaar naar waarheid spreekt is onder andere op te maken uit zijn spontaniteit, wat tijdens de Romantiek een waardekenmerk werd voor kunstenaars en genieën. Het spontane dient zich namelijk vanzelf aan, zonder 'de tussenkomst van conventies en bemoeienis van de rede'.²⁶ Kunstenaars en genieën laten zich leiden door inspiratie en spontaniteit, waarbij zij vanuit hun onderbewustzijn iets werkelijks creëren.

In de Romantiek werden deze creatieve geniën beschouwd als 'tweede scheppers'. Volgens Doorman leidt 'de gedachte dat God niet meer de enige schepper is' in de christelijke traditie tot 'de verontrustende conclusie dat de wereld niet af is'.²⁷ Daarom worden aan het creatieve genie vaak diabolische trekken toegekend. Dat kunstenaars en genieën in de romantiek anders worden gezien dan de gewone sterveling blijkt eveneens uit het feit dat zij gelegitimeerd zijn om zich niet te houden aan regels en normen. Romantici en de daaruit voortgekomen moderne kunstenaars zoeken doorgaans grenzen op om deze vervolgens te kunnen overschrijden.²⁸ Zij breken met tradities van

²¹ Doorman, 2004, p. 33.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ Doorman, 2004, p. 127-126.

²⁵ Doorman, 2004, p. 127.

²⁶ Doorman, 2004, p. 128.

²⁷ Doorman, 2004, p. 131.

²⁸ Doorman, 2004, p. 165.

hun voorgangers en streven naar innovatie, waar uiteindelijk toch weer nieuwe normen voortkomen uit de regels die zij hebben opgesteld.

2. De kunstenaar

Het begrip 'kunst' in haar enkelvoudige en huidige betekenis is pas ontstaan aan het eind van de achttiende eeuw, evenals het begrip 'kunstenaar'. Net zoals het lastig is om de romantische manier van kijken weg te denken, is het moeilijk om de geschiedenis van 'de' kunstenaar te bespreken zonder moderne begrippen te gebruiken die niet opgaan voor de periode vòòr de Romantiek. Toch zullen de termen 'kunst' en 'kunstenaar' af en toe gebruikt worden om de geschiedenis van de Middeleeuwse en vroegmoderne kunstenaar te beschrijven. Ten behoeve van het begrip zal voorafgaand aan de beschrijving van de kunstenaar kort worden toegelicht wat kunsten ten tijde van de Middeleeuwen inhielden.

'Kunsten' vanaf de Middeleeuwen

In de Middeleeuwen waren 'kunsten', ofwel *artes*, zoiets als een vak of een ambacht. Sommige beroepen of disciplines behoorden tot de intellectuele vaardigheden, de *artes liberales*.²⁹ Bij deze 'vrije kunsten' was men vrijgesteld van lichamelijk werk. Deze werden onderverdeeld in drie literaire en (wel)sprekende kunsten *grammatica*, *dialectica* en *retorica* en vier exacte en rekenkundige kunsten *geometria*, *arithmetica*, *astronomia* en *musica*.³⁰ Hoewel het laatste, *musica*, iets anders suggereert, hebben de vrije kunsten uit die tijd weinig te maken met de huidige opvatting van 'kunsten'. Naast de *artes liberales* werd er onderscheid gemaakt tussen *artes mechanicae* en *artes magicae*.³¹ De *artes magicae*, ofwel de magische kunsten, verhouden zich het minst tot de hedendaagse 'kunst(en)'. Hiertoe behoorden namelijk kunsten zoals waarzeggerij en tovenarij. De *artes mechanicae* komen nog het meest in de buurt van de kunsten in de moderne betekenis. Hieronder vielen 'praktische' kunsten waarbij sprake was van handenarbeid. Deze kunsten betroffen ambachten zoals goudsmiden, klee- en schoenmaken, maar ook landbouw, architectuur en koken. De hedendaagse 'beeldende kunsten' beeldhouwen en schilderen behoorden eveneens tot deze *artes mechanicae*.

²⁹ Dit is een concept dat teruggaat op de Oudheid en dat vanaf de Middeleeuwen een aantal intellectuele activiteiten structureert, zie: Doorman, 2004, p. 123.

³⁰ G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse en G. J. Vis. Trefwoord 'artes liberales' in: *Algemeen letterkundig lexicon* (2012). [Via: www.dbnl.org]

³¹ Van Bork et. al, trefwoord 'artes-literatuur' on: *Algemeen letterkundig lexicon* (2012). [Via: www.dbnl.org]

2.1 De Middeleeuwen

Zoals hiervoor is gebleken waren schilders en beeldhouwers net als allerlei andere ‘ambachtslieden’ beoefenaars van de *artes mechanicae*. Zij hadden dan ook eenzelfde status als goudsmiden of schoenmakers. Volgens kunstsociologe Nathalie Heinich werd het (Franse) begrip *mécanique* in de Middeleeuwen geassocieerd met een minderwaardig karakter, wat inhoudt dat de ambachtslieden een lage status hadden.³²

De beoefenaars van de muziek behoorden eveneens tot deze groep van de maatschappij. Hoewel *musica* – wat de harmonieleer binnen de muziektheorie betreft – een rekenkundige vaardigheid is, werden volgens Doorman niet alleen musici, maar zelfs componisten beschouwd als “een soort handwerkslieden die voor vermaak of voor de omlijsting van religieuze bijeenkomsten zorgden”.³³ Zij werden dus gelijk gesteld aan de beoefenaars van de *artes mechanicae*, de tegenpool van de *artes liberales*.

In principe zou dichten als literair en intellectueel gekenmerkt kunnen worden en daarmee behoren tot de *artes liberales*, maar volgens Doorman scheen ook deze ‘kunst’ in die tijd niet als zodanig gezien te worden: “dichten deed men in zijn vrije tijd, dan wel om iets uiteen te zetten in een leerdicht”.³⁴ Jan van Boendale lijkt in het bekende middeleeuwse werk *Der leken Spieghel* wel degelijk te impliceren dat dichters een hoger aanzien hadden dan ambachtslieden.³⁵ In een reeks hoofdstukken die diverse functies binnen de maatschappij behandelen staat het hoofdstuk over dichters in het rijtje van de geestelijken, landheren en clerici. In het betreffende hoofdstuk staan aanwijzingen dat de dichter intellectueel dient te zijn en een voorbeeldfunctie heeft.

Dat van de huidige ‘kunstenaars’ alleen dichters worden genoemd komt wellicht doordat dichten door Van Boendale werd beschouwd als een intellectuele kunst, in tegenstelling tot de beeldende kunsten. Wat bij het voorgaande een rol kan spelen is het feit dat Van Boendale zelf een ‘intellectueel’ dichter was. Hij heeft in het betreffende hoofdstuk duidelijk onderscheid gemaakt tussen intellectuele dichters en dichters zonder hoge scholing. Hierbij uitte hij kritiek op de laatste groep dichters. Die uiting was vermoedelijk niet alleen aan dichters gericht, maar tevens aan zijn opdrachtgever. Zo kon hij laten zien dat hijzelf een betrouwbare, ‘ware’, dichter was.

2.2 De Renaissance

In de Renaissance waren de beoefenaars van de ‘hedendaagse kunsten’ vaak verbonden aan het hof. Zij maakten kunst in opdracht van een mecenas, die een vorst of geestelijke was. Doordat zij zich

³² N. Heinich, *Être artiste: Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris 1996, p. 13.

³³ Doorman, 2004, p. 123.

³⁴ Doorman, 2004, p. 123.

³⁵ J. van Boendale, *Der leken spieghel: leerdicht van den jare 1330*. Editie M. de Vries. Leiden 1844-1848, p. 159-172. [Via: www.dbnl.org]

moesten schikken naar de wensen van de mecenas en de klant, hadden de kunstenaars weinig vrijheid in de keuze en uitvoering van hun werk. De kennis van het vak werd tot in de renaissance voornamelijk overgedragen van generatie op generatie, waardoor er weinig plaats was voor vernieuwing.³⁶

Ambachtsgilden die vanaf de late middeleeuwen zijn ontstaan namen in de renaissance meer ruimte in. De opkomst van gilden zorgde er onder andere voor dat kunstenaars beter samenwerkten en samen wat sterker stonden.³⁷ Overigens sloten niet alle kunstenaars zich aan bij een Gilde, omdat zij hierbij een deel van hun vrijheid kwijtraakten. Zo kon er binnen een Gilde bepaald worden dat iedereen zijn kunstwerken moest maken volgens een bepaalde werkwijze.³⁸

In de Renaissance begonnen ook particulieren en instellingen vanuit diverse lagen van de samenleving zich meer te interesseren voor kunst. De kunstenaars die niet voor een mecenas werkten bleven echter wel anoniem.³⁹

Het eerder benoemde geval van dichter Jacob van Maerlant is wellicht te vergelijken met beeldend kunstenaars uit de Renaissance, zoals Michelangelo, Rafaël of da Vinci. Zij genoten door hun buitengewone talent en hun invloed op de klanten een zeker aanzien.⁴⁰ Dit was echter uitzonderlijk. Het overgrote deel van de kunstenaars had, ondanks enkele vooruitgangen, in de Renaissance nog steeds dezelfde lage status als in de Middeleeuwen. Wel waren er sinds de Renaissance beoefenaars van de beeldende kunsten die vonden dat zij meer status verdienden dan een ambachtsman. Deze kunstenaars probeerden de weg vrij te maken voor een nieuw paradigma, wat resulteerde in het oprichten van academies voor beeldende kunsten.⁴¹

De opkomst van de academie⁴²

Met de opkomst van de academie (voor beeldende kunsten) werd er een elite gecreëerd binnen het kunstenaarsvak. Bij een Gilde kon iedere kunstenaar zich in principe aansluiten, maar bij de academie werden kunstenaars pas aangenomen wanneer zij de strenge toelatingsprocedure goed hadden doorlopen. Dit leidde ertoe dat slechts 8% van de kunstenaars (in Frankrijk) een academische opleiding had genoten, aldus Heinich.⁴³

Kunstenaars die aan de academie hadden gestudeerd, werden gezien als professionele beoefenaars van het vak, omdat zij in tegenstelling tot de andere kunstenaars hoog waren opgeleid.

³⁶ Heinich, 1996, p. 13.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Heinich, 1996, p. 15.

³⁹ Heinich, 1996, p. 14.

⁴⁰ Heinich, 1996, p. 16.

⁴¹ Heinich, 1996, p. 20.

⁴² Heinich, 1996, p. 20-35.

⁴³ Heinich, 1996, p. 22.

De academie richtte zich namelijk op de theoretische aspecten van het kunstenaarschap, waardoor kunsten die aanvankelijk tot de praktische kunsten behoorden werden verheven tot de intellectuele, vrije kunsten. Zo zorgde de elite ervoor dat het kunstenaarschap, zoals zij het beoefende, een hoger aanzien kreeg en van een ambacht tot beroep gemaakt werd. Tegelijkertijd ontstonden er twee soorten kunstenaars: de 'professionals' van de academie die als beroepsbeoefenaars werden gezien en de 'amateurs' met een lagere status.

Men interesseerde zich steeds meer voor de persoon en de levensloop van de kunstenaar. Dit ging gepaard met statusverhoging van het kunstenaarschap. De populariteit van het kunstenaarsbestaan en de verkoop van schilderijen via de zogenoemde 'salons' zorgde voor een enorme toename van professionals en amateurs.⁴⁴ Dit had in eerste instantie invloed op de ontwikkeling van de opleiding tot beeldend kunstenaar. Eerder werden kunstwerken betaald voor de duur van het maakproces, maar al gauw werd het talent van de maker erbij betrokken. Bovendien kregen de begrippen 'kunstenaar' en 'artiest' in de tweede helft van de achttiende eeuw hun hedendaagse betekenis.

Aan het eind van de achttiende eeuw verdween het oorspronkelijke academiesysteem. Na de Franse Revolutie kwam er een nieuwe academie voor terug: de schilder- en beeldhouwacademie. Toelating tot deze nieuwe academie werd gereguleerd door een 'numerus clausus', wat inhield dat er een zeer beperkt aantal studenten werd toegelaten. Dit was om de studenten te beschermen tegen de concurrentie. Naast de academie werd in eerste instantie in Frankrijk de *école des beaux arts* opgericht, waar (afgewezen) schilders het vak werd geleerd door ervaren schilders.

Door de toename van het aantal professionals en amateurs werd het onderscheid tussen beide tevens kleiner. De status van de amateur werd hierdoor hoger. De werken die in de salons tentoongesteld en verkocht werden, zouden niet meer alleen beoordeeld worden door academici, zodat ook amateurs de kans kregen om hun werk tentoon te stellen. Voor kunstcritici en kunsthandelaren gold echter alleen kunst van de professionele kunstenaars als kunst.

2.3 De moderne tijd

Binnen het 'neo-academische' systeem met de twee opleidingen (de nieuwe academie en de school voor de beeldende kunsten) kwamen twee kunstenaarsstromingen tegenover elkaar komen te staan: het *régime professionnel* en het *régime vocationnel*.⁴⁵ Onder het eerste regime vielen de traditionele kunstenaars die waarde hechtten aan de canon, de (kunst)regels en de autoriteit van hun voorganger. Tot het *régime vocationnel* behoorden kunstenaars die op hun roeping en aangeboren

⁴⁴ Heinich, 1996, p. 24.

⁴⁵ Heinich, 1996, p. 40.

talent vertrouwden en braken met de heersende tradities. Deze kunstenaars hechtten waarde aan innovatie, individualiteit, inspiratie en originaliteit, ofwel aan de waarden van de romantiek.⁴⁶

De romantische kunstenaar was een aanhanger van het modernere *régime vocationnel*. Hij was volgens de romantiek in staat om zijn eigen waarheid te scheppen door zijn 'zieleheil' bloot te leggen in kunst. Door de vermening van de persoonlijkheid van de kunstenaar met het kunstwerk, veranderde de beoordeling van kunst. De aanhangers van het *régime vocationnel* interesseerden zich nog meer voor persoonlijkheid en de levensloop van de kunstenaar dan het kunstwerk of zijn oeuvre zelf.⁴⁷ Deze aspecten speelden dan ook een grote rol bij de beoordeling van het werk van een kunstenaar. Door de aandacht voor de kunstenaar zelf werd het kunstenaarschap verheven tot iets dat boven reguliere beroepen stond. De getalenteerde kunstenaar was bewonderingswaardig en uitzonderlijk. Deze kunstenaar beoefende niet zomaar een beroep, maar hij had een roeping.⁴⁸

Veel van deze romantische kunstenaars die hun roeping volgden, waren tevens een genie. Niet alleen hun originele, creatieve en innovatieve ideeën maakten hen geniaal, maar ook hun uitzonderlijke persoonlijkheid droeg hieraan bij. Genieën hadden vaak iets bovennatuurlijks en een 'onbestemde aantrekkingskracht'.⁴⁹ Wanneer de kunstenaar of het genie zijn ideaal leek te bereiken 'straalde hij van vreugde'.⁵⁰ Aan de andere kant had het genie een lijdend bestaan en leefde hij in afzondering. De kunstenaars en genieën leefden een 'bohémienbestaan', waarbij zij vaak leden aan de bekende 'Weltschmerz'. Een genie was doorgaans eenzaam en bleef met zijn vooruitstrevende ideeën vaak onbegrepen. Bovendien was hij overgevoelig en daardoor 'kwetsbaar voor het ruwe leven', wat vaak leidde tot slechte zelfzorg, (geestelijke) ziekte en verslaving.⁵¹

Zoals in paragraaf één naar voren is gekomen werden zowel de kunstenaar als het genie in de romantiek beschouwd als (tweede) scheppers. De kunstenaar werd geacht om de waarheid te verkondigen. Hoewel het ging om zijn 'eigen' waarheid, nam hij dit niettemin serieus. Kunstenaars hielden zich bezig met vragen over de 'zin' en het 'zijn' van kunst. De geniale kunstenaars streefden ernaar om met de kunst leven te scheppen. Zij hadden hiermee een hoog en eigenlijk onbereikbaar ideaal. De romantische kunstenaar schoot dan ook vrijwel altijd tekort en leed aan het onbereikbare en het onvoltooide.⁵²

Romantische kunstenaars zochten bij het scheppen de grenzen van de norm op, zodat zij deze konden overschrijden met hun vernieuwende ideeën. Het grote aantal kunstenaars vanaf de Romantiek zorgde ervoor dat de 'unieke' kunstenaar niet meer uitzonderlijk was, evenals het breken

⁴⁶ Heinich, 1996, p. 41-42.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Doorman, 2004, p. 133.

⁴⁹ Doorman, 2004, p. 130.

⁵⁰ Doorman, 2004, p. 131.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Doorman, 2004, p. 133.

met de norm. Dit leidde tot een nieuwe, moderne stroming waarbij normaliteit de uitzondering werd en uitzonderlijkheid de norm, het *régime de singularité*. Met de opkomst van deze nieuwe visie op het kunstenaarschap is er sprake van een paradigmawisseling, waarna er steeds groepen kunstenaars komen die breken met de norm en die een nieuwe kunstrichting creëren. Het *régime de communauté*, dat is gericht op gemeenschappelijke normen, moet plaats maken voor het *régime de singularité*, waarbij de kunstenaar zijn eigen regels volgt om zo tot originele creaties te kunnen maken. Dit is het begin van het moderne en autonome kunstenaarschap.

3. De kunstenaarsroman

Door de toenemende interesse voor de kunstenaar en het kunstenaarschap werd de kunstenaar een interessant onderwerp om over te schrijven. Zo zijn er 'kunstenaarsromans' ontstaan, waarin de persoonlijkheid en de artistieke levensloop van de kunstenaar centraal staan. Het ontstaan van de kunstenaarsroman past in de ontwikkeling van het *régime vocationnel*. Een prototype kunstenaarsroman is *Le chef-d'oeuvre inconnu* van Honoré de Balzac (1831). Hierin komen de ideeën van het *régime vocationnel* goed naar voren en worden verschillende soorten kunstenaars tegenover elkaar gezet. Balzac is tevens de eerste schrijver in de Franse literatuurgeschiedenis die schilders centraal stelde, waarmee hij zelf een goed voorbeeld is van een vernieuwende kunstenaar. In deze paragraaf ga ik kort in op de ontwikkeling en de kenmerken van de kunstenaarsroman. Hoe de kunstenaar en het kunstenaarschap zich binnen de kunstenaarsroman manifesteren zal blijken uit de bespreking van *Le chef-d'oeuvre inconnu*.

3.1 De achtergrond en inhoud van de kunstenaarsroman

Wat houdt een kunstenaarsroman in?

Welke kenmerken een kunstenaarsroman bevat, beschrijft Graas in het artikel 'Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen'. Volgens hem is een kunstenaarsroman een roman waarin het leven, of een episode uit het leven, van één of meerdere kunstenaars centraal staat.⁵³ Een belangrijk criterium is dat ten minste één van de personages een historische kunstenaar betreft, of een figuur dat duidelijk is gebaseerd op een historische kunstenaar. Een roman met enkel fictieve kunstenaars behoort volgens Graas niet tot het genre kunstenaarsromans.⁵⁴ Voor het onderzoek van Graas is het ook een criterium dat de roman handelt over een beeldend kunstenaar, dus een beeldhouwer of schilder.

Dat Graas voor zijn onderzoek alleen romans over beeldend kunstenaars gebruikt, is in eerste instantie omdat het een kunsthistorisch onderzoek betreft. Hoewel romans over niet-beeldend kunstenaars in de praktijk ook als kunstenaarsromans worden beschouwd, is er volgens Zwaving een relatie tussen beeldend kunstenaars en kunstenaarsromans. Alle schrijvers van de kunstenaarsromans uit haar onderzoek hebben een connectie met beeldende kunst. De betreffende schrijvers waren ofwel bevriend met beeldend kunstenaars of beoefenden zelf het beroep.⁵⁵

⁵³ T. Graas, 'Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen'. In: *Met eigen ogen: Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé*, Amsterdam 1984, p. 153.

⁵⁴ Graas, 1984, p. 151.

⁵⁵ M. Zwaving, 'Schrijven en schilderen: Abel Golaerts als kunstenaarsroman'. In: *De kantieke schoolmeester* 6/7 (1994), p. 47.

Graas schetst in zijn artikel de eerste kunstenaarsnovellen en kunstenaarsromans uit een aantal West-Europese landen. Allereerst noemt hij enkele Italiaanse kunstenaarsnovellen die een paar eeuwen voor de eerste kunstenaarsroman zijn ontstaan. Hierin komen historische schilders voor, maar het karakter en het persoonlijke leven van de kunstenaar spelen haast geen rol. Bij de eerste kunstenaarsroman *Ardinghello und die glückseeligen Inseln* van Wilhelm Heinse (1787) is wel een duidelijk beeld neergezet van de kunstenaar. Graas beschrijft dit als volgt:

“Met Ardinghello heeft Heinse het portret getekend van de geniale, in een roes scheppende kunstenaar met Übermensch-achtige trekken, die zich volledig vrij voelt en zich niet gebonden acht aan de wetten en normen die voor gewone stervelingen geldig zijn. Ardinghello, de naam van de fictieve hoofdpersoon, is het type van de universele renaissance-mens, die behalve met schilderen en dichten zich ook nog bezig houdt met politiek, economie en dergelijke.”⁵⁶

In de kunstenaarsromans die Graas daarna behandelt, is eveneens bijna altijd sprake van een geniale, scheppende kunstenaar, die zich niet bindt aan de wetten en normen van de ‘gewone stervelingen’. De kenmerken van de universele renaissance-mens komen minder regelmatig voor, deze worden enkele decennia later ingeruild voor romantische trekken. In de meeste kunstenaarsromans is aandacht besteed aan de persoonlijkheid van de kunstenaar en de verhouding tussen liefde en kunst.

De kunstenaar en het kunstenaarsbestaan worden in de kunstenaarsroman niet zomaar beschreven. De karakteristieken sluiten in het algemeen aan bij kunstopvattingen van de auteur en zijn tijdgeest. Hoewel de kunstwereld in de afgelopen eeuwen tamelijk is veranderd, is de doorwerking van de romantiek nog lang merkbaar en volgens Doorman nog altijd aanwezig. Dit is merkbaar in kunstenaarsromans van de twintigste eeuw; ook daarin overheerst nog vaak het kunstenaarsbeeld uit de romantiek.⁵⁷

De opkomst van de kunstenaarsroman

Hoewel er aan het eind van de achttiende eeuw al verschillende Duitse ‘Künstlerromans’ zijn geschreven, was de bloeiperiode van dit genre tijdens de Romantiek. Dit gold niet alleen voor Duitsland, maar ook voor Nederland. De eerste noemenswaardige kunstenaarsroman in Nederland werd in 1836 gepubliceerd. Dit betreft *Het altaarstuk* van Aernout Drost. De kunstenaarsroman bloeit in Nederland echter op in de tweede helft van de negentiende eeuw. Dit is te verklaren door de Romantiek die in Nederland pas in die tijd op gang kwam, namelijk met de komst van de

⁵⁶ Graas, 1984, p. 153.

⁵⁷ Zwaving, p. 46.

Tachtigers. In de Nederlandse literatuur hangt de intrede van de kunstenaarsroman nauw samen met de historische roman. Ondanks dat de Romantiek in Frankrijk eerder plaatsvond dan in Nederland, was de bloei van de kunstenaarsroman in Frankrijk eveneens in de tweede helft van de negentiende eeuw. Zoals eerder is vermeld was de eerste kunstenaarsroman in Frankrijk, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, uitgegeven in 1831. Overigens handelde de kunstenaarsromans ook in Frankrijk doorgaans over een historische periode.

3.2 *Le chef-d'oeuvre inconnu* van Honoré de Balzac

Le chef-d'oeuvre inconnu van Honoré de Balzac is in 1831 voor het eerst uitgegeven in twee afleveringen van het kunstenaarstijdschrift *l'Artiste*. Het verhaal is door Balzac vlak daarna aanzienlijk veranderd en wordt in 1831 nogmaals gepubliceerd, dit maal in een tijdschrift voor filosofische literatuur: *Romances et contes philosophique*. Hierna is *Le chef-d'oeuvre inconnu* nog tweemaal bewerkt. De stof van de novelle hield Balzac zelf meer dan een tien jaar bezig. *Le chef-d'oeuvre inconnu* is invloedrijk geweest voor andere kunstenaars en voor literaire wereld, zowel binnen als buiten Frankrijk. De novelle is in meerdere landen vertaald. In 1990 kwam de novelle in het Nederlands uit onder de titel *Het onbekende meesterwerk*.⁵⁸

Het onbekende meesterwerk is een exemplarische kunstenaarsroman. Afgezien van het feit dat *Het onbekende meesterwerk* als 'novelle' wordt gekenmerkt, voldoet het aan Graas' criteria van een kunstenaarsroman. *Het onbekende meesterwerk* bevat drie 'kunstenaar-personages'. Het hoofdpersonage is Frenhofer, een fictieve schilder. De andere twee personages zijn gebaseerd op de (gelijknamige) historische schilders Frans Pourbus (1569-1622) en Nicolas Poussin (1593/'94-1665).⁵⁹ De novelle speelt zich af in het tijdperk van deze schilders, tussen december 1612 en maart 1613.

Bovendien geeft het werk een duidelijk beeld van de tijdgeest waarin de kunstenaarsroman is ontstaan. Het karakter en het artistieke leven van het hoofdpersonage zijn het meest uitgewerkt, maar ook de karakters Poussin en Pourbus spelen een belangrijke rol. Deze drie personages vertegenwoordigen aanhangers van verschillende kunstenaarsstromingen. Ideeën van aanhangers van het *régime vocationnel* komen het meest naar voren. Dit is begrijpelijk aangezien de kunstenaarsroman ook door aanhangers van deze stroming zijn geïnitieerd.

⁵⁸ H. de Balzac. *Het onbekende meesterwerk*. Vertaling H. Bouwman, C.M.J. Sicking, L. Tilanus. Amsterdam 1990. Deze vertaling is gebaseerd op een Franse uitgave (1979) die teruggaat op de editie van Balzac uit 1832. Voor de bespreking van deze novelle is de geïntegreerde uitgave van Bouwman e.a. in het tijdschrift *Raster* 118 (2007) gebruikt, zie noot 58.

⁵⁹ L. Tilanus, 'Commentaar bij 'Het onbekende meesterwerk''. In: *Raster* 118 (2007), p. 36.

Samenvatting

Op een morgen brengt de jonge schilder Poussin een bezoek aan Pourbus, een meester in de schilderkunst. Wanneer hij twijfelt of hij wel bij de meester zal aankloppen, komt er een oude man aan die Pourbus ook komt bezoeken. Deze 'grijsaard', later in het verhaal bekend als Frenhofer, is eveneens een schilder en een vriend van Pourbus. Omdat Pourbus denkt dat de jongeman bij Frenhofer hoort, laat hij beide mannen binnen.

Vervolgens wordt het atelier van de meester uitgebreid beschreven door de verteller, het laatst een doek met de afbeelding van een heilige, Maria Egyptiaca. Frenhofer beoordeelt het doek en zegt dat de vrouw er goed uitziet, maar dat zij niet leeft. Hij begint een uiterst kritische monoloog over de manier van tekenen en schilderen van Pourbus, en het soort schilders waartoe hij behoort. Ondanks dat het lichaam volgens de wetten van de anatomie is getekend en alles goed in perspectief staat, mist Frenhofer ruimte en diepte. Hij vindt de vrouw op het doek net een uitgeknipte afbeelding en betreurt dat haar lichaam niet wordt 'beziel door de warme adem van het leven'.⁶⁰

Frenhofer gaat door met een betoog over kunst. Volgens hem is de opdracht van de kunstenaar niet om de natuur na te bootsen maar om haar uit te drukken. Hiervoor dient de kunstenaar de schoonheid van de natuur te bespieden en de ziel van haar dingen en levende wezens te grijpen. Aan het eind van dit betoog, dat nog steeds betrekking heeft op het doek, roept de jongeman uit dat de heilige schitterend is. Op dat moment wordt ontdekt dat Poussin niet bij één van de meesters hoort. De nieuweling introduceert zichzelf als kladschilder, waarop hij aan het werk wordt gezet door Pourbus. De jonge schilder in spe krijgt rood krijt en papier. Poussin tekent, waarschijnlijk in opdracht, de heilige in snel tempo na. Omdat Frenhofer op basis van dit resultaat ziet dat deze jonge schilder talent heeft, geeft hij hem een soort schilderles. Hij laat Poussin zien hoe hij de heilige op het doek levendiger naar voren brengt. Dit doet hij door de achtergrond en de vrouw met enkele penstreken te voorzien van schaduw en licht.

Kort daarna gaan de drie schilders samen eten in het huis van Frenhofer. Daar praten zij onder meer over het meesterwerk *De schone scheldster* waar Frenhofer al tien jaar aan werkt. Pourbus vraagt impliciet of hij het meesterwerk eens mag zien, maar Frenhofer wil het aan niemand laten zien, zeker niet voor hij het vervolmaakt heeft. Frenhofer vertelt dat hij de dag ervoor even dacht dat zijn kunstwerk klaar was. De vrouw op het doek, die de naam Catherine Lescaults draagt, vertoont levende verschijnselen. Volgens hem ademde zij zelfs. Om haar te vervolmaken is het naar zijn mening nog nodig om eenmaal de ideale vrouw te aanschouwen, één die de goddelijke, volmaakte vorm van de schoonheid toont. Tijdens het spreken over zijn meesterwerk raakt Frenhofer in trance. Aangezien hierdoor geen gesprek meer met hem mogelijk is, verlaten Pourbus en Poussin

⁶⁰ H. de Balzac, *Het onbekende meesterwerk*. Vertaling H. Bouwman, C.M.J. Sicking, L. Tilanus. In: *Raster* 118 (2007), p. 11.

zijn atelier. Zij hebben een gesprek over het meesterwerk van Frenhofer, dat volgens Pourbus een mystiek werk is. Beiden willen achter het mysterie komen, maar het kunstwerk wordt volgens Pourbus goed bewaakt. Toch is Poussin ervan overtuigd dat zij het kunstwerk onder ogen zullen krijgen.

Poussin gaat naar het huis van zijn vriendin Gilette. Hij vertelt haar dat hij sinds die ochtend in zijn schildertalent gelooft. Hij roept uit dat hij een groot man kan worden en dat zij samen rijk en gelukkig zullen zijn. Wanneer Poussin vraagt of zij ten behoeve van zijn roem voor een ander wil poseren, reageert Gilette duidelijk afwerend. Zij is bang dat zij zich minderwaardig zal voelen en dat Poussin nadien niet meer van haar zal houden. Na deze woorden geneert Poussin zich. Hij vraagt haar om vergeving. Vervolgens zegt Poussin dat haar liefde boven zijn roem staat en dat het zijn roeping is om haar lief te hebben (in plaats van de kunst). Uiteindelijk vraagt hij Gilette toch nogmaals of zij niet wil poseren. Het zou immers alleen maar voor een grijsaard zijn die slechts een volmaakte vrouw in haar zou zien. Gilette geeft hier geen ondubbelzinnig antwoord op; zij vraagt hem om 'de schilder in zichzelf te doden', wat lijkt te duiden op het antwoord 'nee'.

Drie maanden later brengt Pourbus een bezoek aan Frenhofer die een periode van moedeloze stemming doormaakt. Hij is van plan om op reis te gaan, op zoek naar een vrouwelijk model voor zijn kunstwerk. Pourbus stelt voor om de volmaakte, en onvergetelijk schone, geliefde van Poussin als model te gebruiken. Dit zou dan minstens in ruil moeten voor het tonen van zijn werk. Frenhofer vindt het een schandalig idee om zijn 'schepping' te laten zien. Door de ware natuur van de vrouw in zijn schilderkunst te tonen, meent hij Catherine Lescault een ziel gegeven te hebben. Catherine Lescault is voor hem zelfs een geliefde met wie hij jarenlang zijn leven deelt.

Vlak daarna staan Poussin en Gilette voor de deur van Frenhofer. Wanneer hij de prachtige Gilette ziet, stemt hij vrijwel direct in. Na het zien van het prachtig volmaakte lichaam van Gilette beschouwt Frenhofer het meesterwerk als voltooid.

Gilette wordt vanaf dit moment voor een lange tijd vergeten, ook door haar geliefde Poussin. Zodra de kunstenaar hen binnen roept, gaan Pourbus en Poussin op zoek naar het meesterwerk. Zij zien allerlei werken die zij prachtig vinden, terwijl Frenhofer deze als dwalingen beschouwt. Wanneer zij het echte werk onder ogen krijgen, zien zij in eerste instantie niets. De vrouw die op het doek zou staan, en die een groot deel van Frenhofers leven uitmaakte, is in de chaos op het schilderij niet (meer) zichtbaar. Uit de verwarde massa van kleuren en de vele grillige lijnen merkt Pourbus uiteindelijk één volmaakte voet op. Frenhofer hoort het commentaar op zijn meesterwerk en krijgt een inzinking. Hij twijfelt aan zichzelf. Tegelijkertijd stelt hij zich achterdochtig op tegen Poussin en Pourbus. Op dat moment merkt Poussin op dat Gilette, die hem inmiddels haat, in een hoekje zit te huilen. In die nacht verbrandt Frenhofer al zijn werken en pleegt zelfmoord. Hoe het afloopt tussen Gilette en Poussin is niet beschreven.

De kunstenaar-personages

Frenhofer

Frenhofer is een romantische en geniale kunstenaar die te plaatsen is binnen het *régime vocationnel*. Schilderen is voor hem niet enkel een beroep. Zijn persoonlijke leven en zijn kunst zijn één. Hij legt het lief en leed van zijn ziel in *De schone scheldster* waar hij al tien jaar aan werkt. Hij gaat dusdanig op in zijn kunstwerk dat hij de vrouw op het doek, Catherine Lescault, als zijn geliefde beschouwt en al jaren met haar in afzondering leeft. Hij meent zelfs dat zij levende verschijnselen vertoont.

Ver voordat Frenhofer vertelt over zijn schepping Catherine Lescault, wordt in de novelle verwezen naar Frenhofer als een scheppend kunstenaar. Poussin vindt al vanaf de eerste ontmoeting dat Frenhofer iets diabolisch over zich heeft; wanneer Poussin hem aan het werk ziet, noemt hij Frenhofer in zichzelf een aantal keer de 'demon'. Deze aspecten komen overeen met de diabolische trekken die in de romantiek werden toegeschreven aan het creatieve genie ofwel de tweede schepper. Dat Frenhofer een genie is, blijkt eveneens uit zijn uiterlijke verschijning. Zo wordt hij door Poussin gezien als een wonderlijk man met 'bovennatuurlijke trekken [...] van een eigenzinnig genie, levend in onbekende sferen'.⁶¹ Bovendien heeft hij 'magnetische blikken' bij intense woede of geestdrift; ook kan hij een 'bovennatuurlijke schittering' in de ogen vertonen.⁶²

De levensstijl van Frenhofer sluit aan bij het beeld van het romantische genie en het *régime de singularité*. Ondanks dat Frenhofer rijk is, leidt hij een bohémien-achtig leven. Hij heeft lichamelijke verschijnselen die duiden op een slechte zelfzorg, zoals een ingevallen mond, een mager postuur en uitputtingsverschijnselen. Bovendien heeft hij een slechte spijsvertering. Dit komt volgens de verteller door zijn neerslachtige gemoedstoestand. Frenhofer leeft tevens een afzonderlijk, eenzaam en lijdend bestaan. Frenhofer staat buiten de maatschappij en distantieert zich van de reguliere kunstenaars. Hij heeft geen leerlingen gehad en bekritiseert het soort schilders waar Pourbus bij hoort. Desondanks kijkt Pourbus tegen hem op. Hij zegt dat Frenhofer 'hoger en verder kijkt dan andere schilders'.⁶³ Frenhofer blijft dan ook een onbegrepen kunstenaar, zelfs door zijn vriend Pourbus en de jonge, geniale Poussin.

Frenhofer lijdt onder zijn onbereikbare ideaal. Tien jaar lang is hij bezig met een kunstwerk dat hij niet durft te voltooien. Hij lijdt onder zijn twijfel. Het ene moment is hij ervan overtuigd zijn ideaal bijna bereikt te hebben. Het andere moment twijfelt hij of hij het niet anders had aan moeten pakken. Wanneer hij zijn meesterwerk eindelijk als voltooid beschouwt, blijkt het werk mislukt te zijn. Pourbus en Poussin die hem hebben overgehaald zijn persoonlijke meesterwerk te laten zien, menen niets in zijn schilderij te zien. Hij twijfelt aan zichzelf en wantrouwt hen tegelijkertijd. Dat zijn

⁶¹ Raster, 2007, p. 21.

⁶² Raster, 2007, p. 9 en 17.

⁶³ Raster, 2007, p. 22.

meesterwerk, en daarmee Catherine Lescault, niets schijnt voor te stellen is voor hem zo onverdraaglijk dat hij zijn gehele oeuvre verbrandt en een einde maakt aan zijn leven.

Poussin

Poussin is een jonge, moderne kunstenaar die net als Frenhofer geniaal is; Hij voelt zeer goed aan dat Frenhofer een uitzonderlijke en geniale man is, waarschijnlijk omdat hij op dezelfde golflengte zit. Op het moment dat Frenhofer in trance raakt, wordt de genialiteit van Poussin aangewakkerd. Frenhofer wekt in hem 'duizend verwarde ideeën' en Frenhofers verschijning roept bij hem een rijke verbeelding op.⁶⁴ Zo heeft Poussin het idee dat hij met 'de Kunst zelve met haar geheimen, onstuimigheden en droombeelden' in contact is gekomen.⁶⁵ Een ander teken van Poussins genialiteit is het talent dat Frenhofer in hem herkent. Frenhofer complimenteert Poussin met het in snel tempo natekenen van de heilige op Pourbus' schilderij. Hij verwacht dat Poussin, zo jong en bevattelijk als hij is, op basis van één les zich de techniek die schilderijen levendig maakt, eigen kan maken. De moeilijkheidsgraad van deze techniek is vrij hoog. Volgens Frenhofer hebben namelijk alleen hij en zijn meester Mabuse deze techniek onder de knie gekregen. Uit de kritiek op het schilderij van de heilige blijkt dat Pourbus flink tekort schoot op dit gebied – ondanks dat hij door andere kunstenaars als een groot man wordt beschouwd.

Op een andere manier dan Frenhofer heeft Poussin een bohémiensbestaan. Hij is verhuisd naar Parijs om daar zijn kunstenaarschap te beoefenen. Hij leidt een arm bestaan. Volgens de verteller heeft hij versleten uitzijnde kleding, een armoedig huis en hij bezit nog geen vier echte doeken. Wel deelt Poussin zijn leven met een mooi meisje, genaamd Gilette.

Poussin behoort net als Frenhofer tot de kunstenaars van het *régime vocationnel*. Hij heeft een aangeboren talent dat hij boven alles navolgt. Hij is een moderne kunstenaar die ernaar streeft om rijk en beroemd te worden. Hoewel Poussin het liefst zowel een geliefde als een kunstenaar is, gaan kunst en liefde bij hem niet goed samen. Hij laat zijn eigen vriendin Gilette poseren voor Frenhofer om zo het mysterieuze meesterwerk van Frenhofer te kunnen aanschouwen. Door zijn geliefde letterlijk aan het oog van een ander bloot te stellen – en zijn relatie hiermee op het spel te zetten – overschrijdt Poussin grenzen om tot succesvolle kunst te komen.

Pourbus

Opvallend is dat de karakterbeschrijving van Pourbus amper ruimte inneemt in de novelle. Pourbus' atelier wordt uitgebreid beschreven, maar van zijn gestalte en (artistieke) leven is weinig bekend. Deze geringe informatie is tekenend voor het karakter van Pourbus. Hij is een beroepsschilder die

⁶⁴ Raster, 2007, p. 21.

⁶⁵ *Idem*.

behoort tot het *régime professionnel*, een stroming waarbij het leven van de kunstenaar minder van belang is. Het is goed mogelijk dat daarom voornamelijk aspecten van Pourbus als werkende schilder zijn beschreven. Daarbij zijn het uiterlijk en karakter van Pourbus wellicht minder interessant om te vermelden, omdat het een schilder is die binnen de maatschappij lijkt te passen. Bovendien dient opgemerkt te worden dat Pourbus' karakter een kleinere rol speelt in de novelle. Naast de geringe karakterbeschrijving wordt Pourbus namelijk opmerkelijk vaak bij naam genoemd. Hij heeft ook geen vaste bijnaam. Dit staat in contrast met Frenhofer en Poussin die meerdere bijnamen hebben – en meestal respectievelijk 'grijsaard' en 'jongeman' worden genoemd.

Pourbus past als enige van de drie kunstenaar-personages in het *régime professionnel*. Hij staat in contact met schilders die waarschijnlijk tot een zelfde (academische) traditie behoren. Tevens ziet Pourbus schilderen als een beroep. Dit is onder andere op te maken uit zijn afkeur voor de artistieke levenswijze en het diepgaande onderzoek van Frenhofer. Volgens hem is Frenhofer rijk geboren waardoor hij de mogelijkheid had om af te dwalen en zich te verliezen in poëzie en peinzen. Pourbus adviseert Poussin nadrukkelijk om hem niet na te volgen en te werken voor zijn geld.

De schilderstijl van Pourbus wijst erop dat hij een traditionele, academische schilder is die behoort tot het *régime professionnel*. Uit Frenhofers kritiek is op te maken dat het schilderij van de heilige slechts een nabootsing van de natuur is en statisch oogt. Dit doet denken aan traditionele statische portretten. Pourbus blijkt zich veelal aan normen van de (academische) traditie te houden. Hij volgt netjes de regels van perspectief en de wetten van de menselijke anatomie. Ondanks dat hij wel een poging doet om verder te gaan dan zijn voorgangers, door de Italiaanse schilderstijl te combineren met de Duitse stijl, blijft hij tussen de twee stijlen in hangen. Dat Pourbus is opgeleid aan de academie blijkt mede uit zijn schilderstijl, maar nog meer uit het feit dat hij pleit voor het oefenen en herhalen van technieken om de schilderkunst goed te kunnen beheersen. Dit zijn aspecten die doorgaans in een academische opleiding worden benadrukt, terwijl geboren talenten van nature goede technieken beheersen en deze anders snel onder de knie krijgen.

3.3 Doorwerking van *Le chef-d'oeuvre inconnu*

De negentiende en twintigste eeuw

Le chef-d'oeuvre inconnu is zelf geen onbekend meesterwerk gebleven. Vanaf haar ontstaan heeft deze novelle een plaats verworven in culturele kringen. In de twee eeuwen erna is deze novelle niet alleen meermaals heruitgegeven en vertaald; het kunstenaarsbeeld van de drie kunstenaar-personages, van Frenhofer bij uitstek, is zo treffend dat deze novelle zelfs een directe invloed heeft gehad op schrijvers en beeldend kunstenaars.

In 1885 lijkt Émile Zola (1840-1902) in zijn roman *l'Oeuvre* door te gaan op Balzacs thema van de kunstenaarsdroom. In *L'oeuvre* is het hoofdpersonage een kunstenaar die streeft naar een werkelijk en eigentijds kunstwerk. Net als bij Frenhofer mislukt dit kunstwerk en pleegt de kunstenaar zelfmoord. Zola's personage had tevens eigenschappen die sterk overeen leken te komen met schilder Paul Cézanne (1839-1906), een jeugdvriend van Zola. Cézanne herkende zich dusdanig in dit personage dat hij na de publicatie van deze roman het contact met Zola heeft verbroken.

Cézanne identificeerde zichzelf evenzeer met het personage Frenhofer. Uit het 'Commentaar bij 'Het onbekende meesterwerk'' van Louk Tilanus blijkt dat Cézanne in gesprekken met tijdgenoten meermaals *Le chef-d'oeuvre inconnu* en het hoofdpersonage Frenhofer aanhaalde.⁶⁶ Hij was onder meer van mening dat iedere schilder dit werk zou moeten lezen. In een gesprek over *L'oeuvre inconnu* maakte Cézanne duidelijk dat hij zich verbonden voelde met Frenhofer en diens karakter. Volgens Tilanus herkende hij zich in eerste instantie in Frenhofer vanwege de uitspraak dat tekenen niet bestaat.⁶⁷ Net als Frenhofer richtte Cézanne zich op kleur. Zo creëerde hij middels kleurvakken perspectief in zijn schilderijen.

In het commentaar van Tilanus komt naar voren dat de karaktereigenschappen van de drie kunstenaar-personages van jonge, gemiddelde en oude leeftijd synchroon lopen met de levensfasen van Cézanne. Net als Poussin had Cézanne in zijn jeugd een rebellerend karakter en op middelbare leeftijd hechtte hij net als Pourbus waarde aan 'directe visuele ervaring'.⁶⁸ Bovendien had Cézanne net als Frenhofer een onbereikbaar ideaal toen hij een oudere man was.

De kunstenaar Pablo Picasso (1881-1973) was eveneens gesteld op *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Hij heeft zelfs twee etsen gemaakt die duidelijk geïnspireerd zijn op de novelle. Tilanus beschrijft deze etsen als volgt: "Ter linker zijde een naakte vrouw, zittend op een bed, de vervoerde schilder in het midden en rechts het schilderij waaraan hij werkt: 'een verwarde massa kleuren, bijeengehouden door een veelheid van grillige lijnen in een muur van verfkosten.'" Het is goed mogelijk dat Picasso het werk kende via Cézanne. Volgens Tilanus was Cézanne namelijk de enige kunstenaar die door Picasso als zijn meester werd beschouwd.⁶⁹ Bovendien was Picasso ervan op de hoogte dat *Le chef-d'oeuvre inconnu* belangrijk was geweest voor Cézanne.

Honderd jaar na de eerste publicatie van Balzacs novelle is er een bibliofiele uitgave met tekeningen van Picasso op de markt gekomen. Hoewel de tekeningen volgens deze kunstenaar niet zijn gemaakt voor deze uitgave, dragen deze de overeenstemmende thema's 'de kunstenaar en zijn model' en 'het bekijken en bekeken worden in het atelier'.⁷⁰

⁶⁶ Raster, 2007, p. 41.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Raster, 2007, p. 43.

⁷⁰ Raster, 2007, p. 43.

De eenentwintigste eeuw

Zelfs in de eenentwintigste eeuw heeft *Le chef-d'oeuvre inconnu* nog invloed. Het verhaal van Balzac speelt een actieve rol in de hedendaagse roman *De hemel boven Parijs* van de jonge schrijfster Bregje Hofstede (2014). *De hemel boven Parijs* bevat als hoofdpersonages een docent en studente kunstgeschiedenis. Wanneer de studente vraagt of zij haar essay over Cézanne mag schrijven, adviseert de docent haar om eerst *Le chef-d'oeuvre inconnu* van Honoré de Balzac te lezen. Deze raad volgt zij op; zodoende schrijft zij een essay met het verhaal van Balzac als uitgangspunt. Het feit dat drie versies van dit essay in de roman zijn opgenomen geeft aan dat de thematiek van het essay relevant is voor de betekenis van Hofstedes roman.

In het lopende verhaal van deze roman komen evenzeer enkele motieven voor die verwijzen naar de thematiek van het essay en het geïntegreerde verhaal van Balzac. Op abstract niveau zijn onder meer parallelle eigenschappen aan te wijzen tussen de karakters uit *De hemel boven Parijs* en die uit *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Op basis van deze aspecten is het interessant om te onderzoeken welke rol *Le chef-d'oeuvre inconnu* speelt in *De hemel boven Parijs*.

Hoofdstuk II: Interpretatie

Interpretatie van *De hemel boven Parijs* van Bregje Hofstede (2014)⁷¹

1. Samenvatting

Olivier Massarin is een professor kunstgeschiedenis aan de universiteit van Parijs. Zijn leven raakt ontwricht wanneer hij in contact komt met de Nederlandse uitwisselingsstudente Sofie Schoonhoven. Olivier merkte haar op tijdens het eerste hoorcollege van het cursusjaar. Diezelfde avond ontmoette hij haar bij een etentje van zijn collega en baas Paul Bonnard. De moeder van Sofie en Paul Bonnard hadden vroeger een korte verhouding. Toen zij vroeg of haar dochter bij Paul mocht logeren tijdens het semester, stemde hij hiermee in. Omdat Paul op de universiteit liever niet met Sofie gezien wilde worden, had Paul aan Olivier gevraagd of hij een beetje op haar wilde letten en af en toe een praatje met haar wilde maken. Olivier probeerde dit af te wimpelen, maar dit lukte niet. Paul riep Sofie erbij en vroeg of zij het leuk vond als Olivier haar wat van Parijs liet zien.

Sofie lijkt erg op de geliefde uit Oliviers studententijd, Mathilde. Na de ontmoeting denkt hij regelmatig aan momenten uit het verleden met Mathilde. Bij iedere ontmoeting met Sofie ziet hij beelden van Mathilde voor zich en vergelijkt hij hen met elkaar.

In de tweede lesweek vraagt Sofie of ze haar essay over Cézanne en zijn onvoltooide werken mag schrijven. Hij raadt haar aan om eerst *Le chef-d'oeuvre inconnu* van Balzac te lezen. Niet lang daarna gaat Sofie mee met een excursie over de architectuur van Parijse huizen. Na afloop bezoekt Olivier met haar en nog een paar studenten het museum van Balzac. Daar toont Sofie voor het eerst een levendiger karakter, terwijl zij tot aan dat moment gesloten en terughoudend was.

Na ongeveer een week vraagt Sofie of Olivier de eerste versie van haar essay wil nakijken. Ondanks dat het niet gebruikelijk was, stemt Olivier toe. Deze versie bespreken zij onderweg naar een tweede excursie.

In de weken die volgen is Olivier vaak met zijn gedachte bij Mathilde. Hij memoreert diverse periodes uit hun relatie, waaronder het moment waarop het mis ging. Mathilde was zonder overleg bewust zwanger geworden. Olivier durfde deze stap niet te nemen en liet haar abortus plegen. Hierna verlechtert de relatie en besluit Mathilde een tijd ergens anders te gaan wonen. Nadat zij is verhuisd heeft Olivier slechts één tevergeefse poging gedaan om contact met haar op te nemen.

Langzamerhand komt de lezer meer over Sofie te weten. Sofie voelt zich niet prettig bij Paul Bonnard en zijn vrouw Marie. In één van de dagelijkse skypegesprekken met haar moeder zegt Sofie

⁷¹ B. Hofstede, *De hemel boven Parijs*. Amsterdam 2014.

dat zij daar weg wil. Haar moeder probeert haar te overtuigen om daar te blijven. Sofie gaat mensen af die haar kunnen helpen bij het vinden van een kamer. Uiteindelijk vraagt zij Olivier om hulp.

Sofie komt in een appartement te wonen met Marc. Hij is de zoon van Jacques, een rugbyvriend van Olivier. Na enkele weken hebben Sofie en Marc een relatie. Olivier vermengt de feiten uit het heden en verleden, waardoor hij na het horen van deze relatie meent afstand te moeten nemen van Mathilde. Hij ruimt de foto's die hij naar voren had gehaald op en besteedt meer tijd aan zijn huidige vriendin, Sylvie. Ook Sofie en Olivier spreken elkaar minder.

Het contact tussen Sofie en Olivier verliep minder stroef na een gesprek in het park. Het gesprek zou oorspronkelijk alleen over haar essay gaan, maar op een bepaald moment breekt Olivier het ijs door zijn denkbeeldige hond plotseling te laten 'verschijnen'. Sofie gaat mee in zijn fantasie en komt dusdanig los dat zij meer over haar achtergrond vertelt.

Vlak voor de kerstvakantie zoekt Sofie Olivier op. Zij wil niet naar huis. Olivier neemt haar mee naar een museum buiten Parijs. Daar komen Sofie en Olivier na een tijd weer dicht bij elkaar. Wanneer, aan het eind van de avond, het moment aanbreekt dat zij echt naar huis zou moeten, vertelt Sofie dat zij zwanger is van Marc. Olivier voelt zich verplicht om Sofie te helpen en neemt haar mee naar huis. Dit zorgt uiteindelijk voor problemen. Zijn vriendin, die elders woont, brengt de volgende dag een onverwachts bezoek aan Olivier en komt erachter dat Sofie onder de douche staat. Olivier vertelt in alle eerlijkheid dat zij bij hem is, omdat zij ongewenst zwanger is en niet naar huis kon. Hierdoor escaleert de hele situatie. Sylvie, die aan dezelfde universiteit werkt, vertelt haar eigen versie van het verhaal aan collega's op de universiteit. Binnen zeer korte tijd gaat zowel binnen als buiten de universiteit het gerucht rond dat de studente zwanger is van Olivier. Hierdoor moet Olivier voor de tuchtraad verschijnen en is de kans groot dat hij zijn baan kwijtraakt.

Dit leidt ertoe dat Sofie uiteindelijk de touwtjes in handen neemt. Zij stelt Olivier voor de keuze die hij vijftig jaar geleden uit de weg was gegaan. Sofie vraagt hem of hij de gevolgen wil dragen als hij één keer mag doen waar hij van beschuldigd wordt. Hier gaat Olivier op in, waarna hij haar al snel begint uit te kleden. Kort daarop belt Sofie Paul Bonnard, die in deze situatie niet voor Olivier is opgekomen. Zij zet hem onder druk om een goede baan te regelen voor Olivier. Vervolgens rijden Olivier en Sofie Parijs uit om ergens anders in Frankrijk een nieuw bestaan op te bouwen.

2. Opbouw, perspectief en vertelwijze

Vijfendertig van de zevenenveertig hoofdstukken bevatten de nummers één tot en met vijfendertig als titel. In deze hoofdstukken kijkt de lezer vanuit het perspectief van Olivier in de verhaalwereld. Deze 'genummerde' hoofdstukken worden twaalf keer onderbroken door een ander hoofdstuk; acht keer door een hoofdstuk vanuit het perspectief van Sofie en vier maal door een tekst die via een bepaald medium tussen twee personages wordt uitgewisseld. Deze laatste hoofdstukken betreffen

de eerste en de derde versie van het essay, en een e-mail en een brief van Olivier aan zijn vriendin Sylvie. De hoofdstukken die vanuit het perspectief van Sofie zijn geschreven heten allemaal 'Sofie'. De andere vier hoofdstukken hebben geen titel; deze beginnen met hun eigen titel of aanhef. Overigens is de tweede versie van het essay verweven in één van de hoofdstukken 'Sofie', aangezien Sofie deze versie niet heeft opgestuurd naar haar professor Olivier.

Zowel bij de genummerde hoofdstukken als bij de hoofdstukken 'Sofie' is sprake van een enkelvoudig personale vertelsituatie. De doorlopende tekst is geschreven in de derde persoon enkelvoud en de onvoltooid verleden tijd. De gedachtes en handelingen van Olivier en Sofie zijn weergegeven door middel van de indirecte of erlebte rede. Hierdoor lijkt het alsof de verteller niet aanwezig is en alsof de lezer direct toegang heeft tot de belevingswereld van de hoofdpersonages. Gesprekken zijn vaak weergegeven door middel van personagetekst in de directe rede. Ook worden deze meermaals in- of uitgeleid dan wel geheel samengevat middels vertellerstekst in de indirecte rede. Ook wordt een dialoog met personagetekst regelmatig afgewisseld met vertellerstekst.

Opvallende vertelwijze

Opvallend is dat er zes keer nagenoeg een heel hoofdstuk of een aanzienlijk gedeelte van een hoofdstuk in de directe rede staat. In deze hoofdstukken vinden dialogen plaats die tussen twee witregels zijn afgezonderd. Hierbij treedt de abstracte verteller enigszins naar voren door de context van het betreffende moment weer te geven. Een enkele keer staat deze vertellerstekst zelfs in de tegenwoordige tijd. Om een voorstelling te kunnen maken van de reguliere vertelwijze en de opvallende vertelwijze met nadrukkelijke dialogen zijn hieronder twee voorbeelden gegeven.

Voorbeeld 1 (reguliere vertelwijze):

Veertien

Eind oktober organiseerde Olivier een museumbezoek voor zijn studenten twintigste eeuw. De eerstejaarsexcursies waren voorbij, en daarmee was dit de laatste keer dat hij Fie zomaar zien zou, buiten de collegezaal. Daarom had hij haar na afloop van het college gevraagd of ze de weg wist naar het Musée Picasso. Zo kon hij voorstellen om er samen vanuit de universiteit naartoe te lopen. 'Dan kunnen we het meteen even over je essay hebben.' (p. 66)

Voorbeeld 2 (vertelwijze met nadrukkelijke dialoog):

Twaalf

Quai Branly, een vrijdagavond in augustus. Mathildes gezicht steekt bleek af tegen het paarse picknickkleed waarop ze ligt. Olivier zit naast haar en lacht om haar mond, die hij ondersteboven ziet bewegen.

Hij: Zul je me beloven om nooit te veranderen?

Zij: Dat kan toch niet.

Hij: Waarom niet?

Zij: Iedereen verandert. Elke dag. Je loopt langs een dode vogel op straat. Je verandert.

Hij: Oké. Een héél klein beetje mag.

Zij: En jij dan... belooft je dat je me zult onthouden zoals ik nu ben? (p. 50)

De eerste hoofdstukken waarin Olivier contact heeft met zijn rugbymaatje bestaan uitsluitend uit een kleine inleiding van de verteller, gevolgd door een korte dialoog zoals in voorbeeld 2. Deze dialogen markeren de afstandelijke vriendschap tussen Jacques en Olivier. Zij spreken elkaar al jaren niet meer buiten de rugbytrainingen en -wedstrijden om en praten als 'oude jongens tegen elkaar'. Wanneer Jacques en Olivier de problemen van Marc en Sofie bespreken en hierdoor iets diepgaander contact hebben, wordt hun gesprek op reguliere wijze gerepresenteerd.

Gesprekken tussen Mathilde en Olivier zijn vanaf het begin zowel weergegeven in dialogen in de lopende tekst als in afzonderlijke dialogen. Bij hen is de verklaring voor de afzonderlijke dialogen tweeledig. Aan de ene kant onderstrepen deze dialogen een mogelijke of toekomstige afstand tussen Olivier en Mathilde. De dialogen gaan namelijk over een mogelijk moment in de toekomst waarop zij niet meer samen zouden zijn. Aan de andere kant is de inhoud van deze gesprekken intiem. De eerste twee dialogen gaan over een onbepaald moment waarop zij elkaar beloften doen over wat zij wel en niet zouden doen als hun relatie ooit uit zou gaan. Het feit dat zij samen kunnen fantaseren over een moment waarop zij geen relatie meer zouden hebben wekt de indruk dat de geliefden nog dicht bij elkaar staan.

Olivier associeert deze gesprekken met gebeurtenissen uit zijn hedendaagse leven. De situatie, die voor of na de dialoog beschreven staat, bevestigt of ontkracht de woorden uit het gesprek met Mathilde. In het hoofdstuk vòòr hoofdstuk twaalf, waarin de dialoog handelt over het al dan niet veranderen en herinneren van Mathilde, vindt de eerste versie van Sofies essay plaats. De inhoud van dit essay, met onder meer de inbedding van Balzacs verhaal, toont parallellen met de herinneringen aan Mathilde. Een uitgebreidere bespreking van deze parallellen komt in de volgende paragraaf aan bod. Overigens volgt uit deze dialoog weer een andere herinnering aan Mathilde.

Tegen het eind van de dialoog zegt Olivier: “Ik zou je niet kunnen vergeten als ik het probeerde.”. Daarna wordt de eerste ontmoeting met Mathilde een zeer gedetailleerd beschreven.

Een eerdere dialoog is een goede representatie voor Oliviers manier van denken en de ‘voorspellingen’ die verborgen liggen in de dialogen. De relatie tussen de dialoog en de zinnen die eraan voorafgaan, zijn tekenend voor de wijze waarop Olivier zijn herinneringen aan Mathilde koppelt aan zijn ‘werkelijke’ leven in het heden, in het bijzonder aan de ontmoeting met Sofie.

Wanneer Olivier na de eerste kennismaking met Sofie in de metro naar huis zit, kan Olivier zich niet focussen op het lezen van een boek. Na het dichtslaan van dit boek herinnert hij zich een gesprek tussen hem en Mathilde over de mogelijk toekomstige vriendin van Olivier:

In zijn hoofd werden deze dag en dat moment van vijftwintig jaar geleden naar elkaar toe gebracht, en als de punten van een laken bij elkaar genomen; en alles wat ertussen lag, verdween in een smalle plooi. Zo opgevouwen leek zijn leven kort en simpel.

Zij: Wil je me iets beloven?

Hij: Mm.

Zij: Als het uit ging tussen ons...

(Hij doet zijn ogen open)

...beloof je me dan dat je nooit zo’n vreselijke vriendin neemt? Zo’n gemanicuurde vrouw die jou dan ‘Poekie’ noemt. Ook niet als jij oud bent en zij twintig. Beloof je dat?

Hij: Meen je dat nou?

Zij: Ja. Als je na ons een stomme liefde begon, dat zou alles achteraf verpesten.

Hij: Nee. Dat beloof ik. Als het ooit uit ging dan zou ik een vriendin nemen die zoveel mogelijk op jou leek.

Zij: Hè, gatver! (p. 12)

Op ‘deze dag’ heeft Olivier de studente Sofie ontmoet, en werd hij overvallen door de gelijkens tussen haar en Mathilde. Bij het zien van of denken aan Sofie wordt Olivier teruggebracht naar herinneringen uit het verleden. Deze herinneringen lijkt hij wederom te betrekken op het heden.

Allereerst is er een verband tussen het feit dat Sofie op Mathilde lijkt en een iets latere uitspraak uit dit gesprek. De uitspraak “Maar de enige die op mij mag lijken is mijn kind. (p. 12)” doet Olivier haast geloven dat Sofie een kind van haar is, terwijl hij ergens weet dat dit niet waar is. Dit verklaart hij zelfs in een brief aan Sylvie: “Ze lijkt op Mathilde als haar schaduw, en ik kan het idee dat zij twee iets met elkaar te maken hebben, niet loslaten. Ik blijf denken dat ze moeder en dochter zijn, dat er een kind is waar dat nooit geweest is, en dat ik dus verantwoordelijk ben. (p. 187)”.

Tegelijkertijd moet Olivier waarschijnlijk gedacht hebben aan de toekomstige vriendin waar Mathilde het over had. Sofie is een studente en dus ongeveer twintig – later blijkt dat zij eenentwintig is. Later komt eveneens naar voren dat zowel Sylvie als Sofie een eigenschap hebben

die voldoen aan de veronderstelde 'vreselijke vriendin', ofwel 'zo'n gemanicuurde vrouw'. Van beiden beschrijft Olivier hun teennagels die respectievelijk roze en lichtblauw gelakt (p. 57 en p. 175).

Zoals bovengenoemde voorbeelden zijn er talrijke subtiele en minder subtiele associaties en motieven te ontdekken in de afzonderlijke dialogen van Mathilde en Olivier, maar ook in andere opvallende teksteenheden zoals de essay-versies en de berichten van Olivier aan Sylvie. Omdat de laatstgenoemde berichten niet prominent zijn voor het duiden van de roman of de functie van *Le chef-d'oeuvre inconnu*, zal ik deze buiten beschouwing laten. De versies van het essay kunstgeschiedenis dragen daarentegen veel betekenis voor het achterhalen van de functie van Balzacs verhaal. Daarom worden deze essays in een aparte paragraaf besproken.

3. Het kunsthistorisch essay

3.1 De interpretatie van *Le chef-d'oeuvre inconnu*

In de eerste versie van het essay wordt een interpretatie gegeven van *Le chef-d'oeuvre inconnu*. De beschrijvingen van de personages zijn gekleurd. Zo wordt Pourbus een 'held' en 'hofschilder' genoemd, terwijl dergelijke woorden niet voorkomen in het verhaal zelf. Naast de gekleurde bewoording zijn er grotere aanpassingen in het verhaal gemaakt. Zo wordt de heilige 'Maria Egyptiaca' in het essay 'Maria magdalena' genoemd. Bovendien is er een mythologische figuur toegevoegd, Pygmalion. Overige aanpassingen zijn voor de verdere bespreking van dit essay niet noemenswaardig of relevant.

***Le chef-d'oeuvre inconnu* en Frenhofer in het essay**

Van Frenhofers kritiek op het schilderij van Pourbus bespreekt Sofie het feit dat zijn heilige technisch gezien perfect is maar niet leeft. Sofie laat Frenhofer (tegen Pourbus) zeggen: "Je bent niet afgedwaald tot in de kern van de vorm. (p. 44)"; "ze [d.i. de hand] drukt een gedachte uit; die moet je vangen. (p. 44)". Dit laatste wordt ondersteund door een uitgebreid citaat uit het verhaal van Balzac. In dit essay blijkt dus voornamelijk de poëtische kant van belang te zijn. Over schilderijstijl of -techniek schrijft Sofie nauwelijks.

Na deze passage vertelt zij over Frenhofer en zijn meesterwerk. Zo vermeldt Sofie dat Frenhofer dacht dat het schilderij af was, omdat de vrouw tekens van leven toonde; "Ze ademde!". Dit wordt vervolgd met: "Hij vergelijkt zichzelf met Pygmalion, een Griekse beeldhouwer die verliefd werd op zijn eigen standbeelden, waarop de gebeeldhouwde vrouw tot leven kwam. (p. 45)". Deze vrij uitgebreide zin over Pygmalion is opmerkelijk, aangezien Pygmalion niet voorkomt in de vertaling

van *Le chef-d'oeuvre inconnu*.⁷² Dit is een toevoeging van de (realistische) auteur die niet onbelangrijk is. Hiermee maakt de auteur in één zin duidelijk dat Frenhofer niet alleen denkt dat zijn kunstwerk leeft, maar dat hij eveneens verliefd is op de door hem geschilderde vrouw. De auteur heeft de vergelijking tussen Frenhofer en Pygmalion ongetwijfeld toegevoegd omdat deze gedachte ook betekenisvol is voor de protagonist Olivier in *De hemel boven Parijs*.

Na het introduceren van Frenhofer en zijn meesterwerk wordt kort toegelicht dat Poussin zijn 'verloofde' vraagt om voor Frenhofer te poseren. Daarna beschrijft Sofie de scène in het atelier. In deze versie wordt overigens vermeld dat Frenhofer 'de laatste hand aan zijn schilderij' legt. Volgens deze interpretatie wordt het meesterwerk dus pas op dat moment voltooid.

De slotscène waarin Poussin – Pourbus wordt buiten beschouwing gelaten – het meesterwerk mag bekijken beschrijft Sofie als volgt:

“‘Ha!’ roept Frenhofer triomfantelijk ‘Je zoekt een schilderij, maar je staat voor een levende vrouw!’ Want hij heeft de kunst overwonnen, en zijn eigen schepping tot leven gewekt. Denkt hij.

Maar als Poussin het doek vindt waar alles om draait ziet hij in plaats van een vrouw slechts een muur van verf, een warboel van lijnen en kleuren. In een hoek van het doek steekt één schitterende, naakte voet onder de chaos uit.

Maar er staat niets op dit schilderij!’ stamelt Poussin. In zijn zoektocht naar perfectie heeft Frenhofer zijn meesterwerk langzaam vernietigd.

Als de oude man dit inziet, jaagt hij Poussin en de arme Gilette zijn atelier uit. Diezelfde nacht vernietigt hij al zijn werk en slaat de hand aan zichzelf. (p. 45)”

In deze passage wordt duidelijk en bondig weergegeven hoe Frenhofer overtuigd was van het idee dat hij met zijn kunstwerk een vrouw tot leven had gewekt. Daarbij is een beeld geschetst van het schilderij, waardoor de lezer zich makkelijk kan voorstellen in welk opzicht het kunstwerk is mislukt. Tevens heeft de auteur in dit essay een oorzaak gegeven voor het mislukken van dit kunstwerk, namelijk het streven naar 'perfectie'.

3.2 De inhoud van de drie versies

In *De hemel boven Parijs* komen drie versies voor van Sofies essay. Deze versies verandert Sofie aanzienlijk. Daarom zal ik de inhoud van de essays per versie bespreken. De context van het ingebedde verhaal van Balzac wordt hierdoor duidelijk, maar het verhaal treedt hiermee tegelijkertijd meer naar de achtergrond.

⁷² Uit de Griekse mythologie worden overigens wel Prometheus en Proteus aangehaald, maar voor zover ik weet hebben zij niets te maken met het verliefd worden op hun eigen creatie.

De eerste versie

In het eerste essay legt Sofie na de bespreking van *Le chef-d'oeuvre inconnu* de link tussen het personage Frenhofer en historische kunstenaars. Zo schrijft Sofie: “Balzacs Frenhofer lijkt misschien een onwaarschijnlijk rolmodel. Zijn poging om een levend schilderij te maken, een kunstwerk dat een ziel heeft, is gedoemd te mislukken. Toch hebben de beroemdste kunstenaar zich met Frenhofer geïdentificeerd. (p. 44-45)”. Vervolgens vertelt Sofie over de invloed van Balzacs novelle op Cézanne. Daarna vergelijkt zij Cézanne met Frenhofer; “Cézanne leefde als een kluisenaar, werkte onophoudelijk, en hij zei wel dat hij naar zijn schilderijen keek totdat zijn ogen bloedden. Maar net als Frenhofer werkte Cézanne in de laatste jaren van zijn leven aan drie grote doeken – de Baadsters – die hij nooit voltooide.”. Ook benoemt zij kort de relatie tussen Picasso en Balzacs novelle.

Tot hier heeft Sofie de directe relatie tussen *Le chef-d'oeuvre inconnu* en kunstenaars beschreven. In de alinea daarna gaat Sofie kort in op de achterliggende ideeën van de mislukkende kunstenaar. Sofie verklaart het mislukken met ‘de vloek van de kunstenaar’. Bij Frenhofer had de vloek volgens Sofie de volgende uitwerking: “Frenhofer dacht dat hij zijn ideale vrouw tot leven kon wekken en haar los kon maken van het doek; in plaats daarvan metselde hij haar vast achter een muur van verf. Het idee, de ‘ziel’, werd doodgeverfd. Alles wat overbleef, was het ‘ding’. (p. 47)”. Ofwel, Frenhofer bereikte precies het tegenovergestelde van zijn ideaal en hield niets anders over dan het ‘ding’. Sofie meent dat dit misschien de reden was van Cézannes onvoltooide werken; “Hij had van Frenhofer geleerd dat dat de enige mogelijkheid was om de vogel te laten vliegen en het doek leeg te laten. Zolang het kunstwerk niet af was, was er tenminste de belofte nog. (p. 47-48)”. De mislukkingen van Frenhofer waren dus een les voor Cézanne, maar volgens Sofie had het verhaal over Frenhofer nog meer invloed.

Sofie noemde enkele voorbeelden van kunstenaars uit de twintigste eeuw, die ‘lege’ kunstwerken leverden. Van de eerste twee ‘lege’ kunstwerken, een muziekstuk met een lege partituur en een serie witte schilderijen, geeft Sofie geen verklaring. Het derde kunstwerk, een uitgegumde tekening van een gerenommeerde kunstenaar, verklaart Sofie het volgende:

In plaats van almaar door te werken zoals Frenhofer, werkte Rauschenberg de andere kant op: terug in de tijd, tot het moment waarop het idee van de kunstenaar nog onbedorven was, en het vel onaangeraakt. Het moment waarop Frenhofers meesterwerk nog mogelijk was. (p. 48)

Sofie veronderstelt in haar essay enerzijds dat het personage Frenhofer niet ver van de waarheid ligt. Veel kunstenaars herkennen zich in het streven naar een hoog ideaal en het bezielen van een kunstwerk. Anderzijds presenteert Sofie alsof *Le chef-d'oeuvre inconnu* een keerpunt heeft gebracht in de kunst en het kunstenaarschap. De ene kunstenaar durft zijn werk niet meer te voltooien en de

andere kunstenaar streeft naar het moment dat het meesterwerk nog mogelijk is. Dit betreft kunstenaars uit respectievelijk de negentiende en twintigste eeuw.

Sofie heeft de basisinformatie van de kunstenaars naar waarheid weergegeven en geeft daarna haar eigen interpretatie van de achterliggende ideeën van de kunstenaars. Hiervoor gebruikt zij geen informatie over de betreffende werken of schilderstijl van de kunstenaar. Dit blijkt uit het gesprek dat zij met Olivier voert. Hierin vraagt Olivier of zij op de hoogte is van de achtergrond van het kunstwerk van Rauschenberg of van de ideeën van Cézanne. Uit de geringe antwoorden die Sofie geeft, blijkt dat zij deze aspecten niet heeft nagetrokken.

De tweede versie

Sofie was op excursie geweest naar Musée Picasso. Daar tipte Olivier haar een 'standbeeld uit leegte' voor haar essay. Naar aanleiding hiervan schrijft Sofie een tweede versie van het essay. Haar essay begint Sofie met een waar gebeurde geschiedenis betreft het grafmonument van Guillaume Apollinaire. Wegens het gebrek aan geld voor een grafsteen wordt aan Picasso gevraagd om een ontwerp voor een grafmonument te maken. Picasso baseert zijn ontwerp op het grafmonument dat Apollinaire zelf in zijn novelle *Le Poète Assassiné* had beschreven. Hierin maakt een beeldhouwer een grafsteen voor een vermoorde dichter.⁷³ In dit monument wordt een gat gegraven in de vorm van de dichter, zodat dit gat 'gevuld is met zijn geest'. Dit noemt Sofie een 'diepzinnig standbeeld uit niets'. De vier ontwerpen die Picasso maakt zijn echter te modern. Dit is een figuur van staaldraad met een metalen schijf dat het hoofd voorstelt. Via de rechte en gebogen lijnen van de draadsculturen slaat Sofie een bruggetje naar Picasso's tekeningen die zijn gemaakt voor de heruitgave van *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Slechts de eerste regel van het vervolg staat weergegeven, aangezien Sofie het gedeelte over Balzac erachter wilde plakken. Wel dient het opgemerkt te worden dat Sofie in die ene regel spreekt over 'Balzacs beroemde novelle'.

De derde versie

De derde versie van haar essay is flink veranderd. Na het verhaal van Balzac is zij bij een andere kunstenaarsroman terechtgekomen die volgens haar, en anderen, is gebaseerd op de novelle van Balzac. De roman van Balzac is dus nog steeds de grondslag van het idee achter haar essay. Alleen staat de roman *Madonna in the future* van Henry James op de voorgrond. Achteraf blijkt dat Sofie deze novelle een beter voorbeeld vond van 'de verstikkende angst voor een mislukking (p. 96)'. In *Madonna of the future* is het hoofdpersonage de schilder Theobald. Hij is een kunstenaar die zich niet wil 'manifesteren middels imperfectie'. Wanneer hij na jaren dagelijks bestuderen denkt dat zijn

⁷³ Dit personage stelt overigens Picasso zelf voor.

model kan gaan poseren, helpt een nieuwe vriend hem uit zijn droom. Hij maakt Theobald duidelijk dat zijn model inmiddels te oud en gerimpeld is voor een 'madonna'. Theobald zei zelf de hersenen van Rafaël te hebben, maar niet zijn handen. Al gevolgd van deze mislukking bezwijkt Theobald kort daarna aan hersenkoorts. In vergelijking met Frenhofer is Theobald een nog grotere mislukking. Hij heeft na twintig jaar nog geen enkele penseelstreek op het doek gezet.

Na de bespreking van deze roman vervolgt Sofie haar essay met: "De kunstenaar die verpletterd wordt door zijn eigen artistieke idealen is een terugkerend thema in de negentiende-eeuwse literatuur. (p. 97)". Hierna noemt zij kort Balzac en James en haalt zij een derde auteur van een dergelijke roman aan, namelijk Émile Zola met zijn roman *l'Oeuvre*. Sofie beschrijft dat deze roman gaat over het hoofdpersonage Lantier, die dusdanig herkenbare eigenschappen van Cézanne droeg dat hij het contact met zijn jeugdvriend Zola verbrak.

Vervolgens gaat Sofie door op de overgang naar de avant-gardistische stromingen, waarbij de hoge idealen en eisen van de academie stuk voor stuk overboord werden gegooid met als resultaat kunstwerken zoals de readymades van Marcel Duchamps of opblaasaapjes gegoten in aluminium van Jeff Koons. Sofie haalt uit naar dergelijke moderne kunstenaars met de volgende uitspraak:

Waarom zou je als weldenkend mens allerlei onbereikbare idealen op je schouders laden, en het risico nemen om faliekant te mislukken? Waarom, als je er ook een spel van kunt maken, en lichtvoetig lachend je geld kan verdienen? Immers, Kunst met een hoofdletter is zo'n recent, zo'n Westers concept... Wie zou er niet liever lui dan moe zijn, liever rijk dan arm, liever Koons dan Theobald? (p. 99-100)

Waar zij deze felle uitspraken vandaan haalt, is onbekend. Het lijkt erop dat Sofie haar opvatting ten opzichte van kunstenaars is veranderd of in ieder geval scherper is geworden. Dit was overigens al merkbaar toen zij de tweede versie van haar essay wiste en vlak daarna dacht: "Picasso was ook een klootzak. Die durfde ook al niets." Of uit Sofie zich zo heftig omdat zij die durf zelf tekortkomt? En omdat zij zelf wellicht ook met 'verstikkende angsten' rondloopt?

3.3 De plaats van essays in de roman

Net zoals er een link is tussen de gebeurtenissen in het heden en de dialogen uit het verleden, is er een relatie tussen de kunsthistorische essays en het herinneren van de relatie met Mathilde. In de hoofdstukken na de drie versies van het essay volgt steeds een herinnering aan Mathilde die gelijkenis vertoont met de inhoud van het essay.

De eerste versie

In het eerste essay spreekt Frenhofer over de gedachte die je moet vangen zodat je er uitdrukking aan kunt geven. Het voorbeeld dat wordt gegeven bij de uitleg van 'de vloek van de kunstenaar' is tegengesteld aan Frenhofers uitspraak; "Als je een vogel op het doek lijmt, stopt hij snel met zingen. En het ontzielde pond veren dat je overhoudt, kan nooit de vergelijking met de ongevange vogel doorstaan.". Het vangen van de gedachte om het ware te kunnen uiten is hier omgezet in het schone van de ongevange vogel. Het is zal niet toevallig zijn dat in het hoofdstuk hierna, hoofdstuk twaalf, een dialoog volgt waarin Mathilde het onmogelijk acht om onveranderd te blijven, en waarin zij als voorbeeld geeft: "Je loopt langs een dode vogel op straat. Je verandert.". Dit roept bij mij direct de associatie op met de dode vogel op het doek. Het essay dat voorafgaat aan dit fragment zorgt tevens voor een symbolische lading. Wanneer ik 'de vloek van de kunstenaar' en met name het streven naar een onbereikbaar ideaal op dit fragment betrek, kom ik tot de interpretatie dat Olivier eveneens een onbereikbaar ideaal heeft, namelijk dat Mathilde nooit mag veranderen.⁷⁴

Overigens is dit niet het enige voorbeeld waarbij de inhoud van hoofdstuk twaalf betekenis ontleent aan het essay. De uitspraak dat Rauschenberg volgens Sofie terug gaat 'in de tijd, tot het moment waarop de tekening begint; terug tot het moment waarop het idee van de kunstenaar nog onbedorven was, en het vel onaangeraakt. Het moment waarop Frenhofers meesterwerk nog mogelijk was. (p. 48)' is veelzeggend voor hoofdstuk twaalf. Het hoofdstuk begint met de hiervoor genoemde dialoog over verandering en gaat verder met een lange flashback van de eerste ontmoeting tussen Olivier en Mathilde. Het bovenstaande citaat is makkelijk te betrekken op het volgende hoofdstuk. Zo gaat Olivier op dit punt 'terug in de tijd, tot het moment waarop hij het beeld van Mathilde ziet; terug naar het moment waarop de liefde nog onbedorven was, en haar 'vel' onaangeraakt. Het moment waarop hun relatie nog mogelijk was.'

Bovendien benoemt Olivier de aanschouwing van Mathilde in termen die vergelijkbaar zijn met begrippen die Frenhofer voor zijn kunstwerk gebruikte of met iets andere woorden had kunnen gebruiken. Vanuit Oliviers perspectief krijgt de lezer mee:

En omdat ze zelf niet aan haar kostuum dacht, met het strak ingesnoerde lijfje, het hoedje en de lange rokken, kon je naar haar kijken zonder haar jurk te zien. Ze was een gezicht, ze was een meisje. Ze klopte. En in het begin van de avond, toen de vloer nog stroef was en iedereen zich vasthield aan zijn glas, bleef zijn blik steeds weer op haar rusten. Ze klopte. (p. 51)

De opmerking dat je naar haar kon kijken zonder haar jurk te zien doet denken aan het bekijken van de kern van de vorm of de ware natuur. De herhaling van 'Ze klopte' is mijns inziens veel

⁷⁴ Overigens zou de uitspraak 'Je loopt langs een dode vogel op straat. Je verandert.' ook kunnen betrekken op de kunst; 'Je zet een penseelstreek op het doek. Het doek, of de afbeelding, verandert.'

betekenend. 'Ze klopte' kan betekenen dat zij een natuurlijk meisje is, dat zij ècht is, maar ook dat zij voor hem 'de ware geliefde'. Tenslotte lijken deze woorden, zeker in deze context waarin een levende vrouw wordt geobserveerd, verdacht veel op Frenhofers uitspraak: 'Ze ademde!'. Naast dergelijke verwijzingen in dit hoofdstuk zijn er door de hele roman kleine motieven die duiden op het verhaal van Balzac, waaronder de al dan niet naakte voet(en) die Olivier van alle drie de vrouwen opneemt.

De tweede versie

Het hoofdstuk, nummer zestien, dat volgt op de tweede versie van het essay toont overeenkomstige motieven uit het essay. Deze versie gaat over het 'standbeeld uit leegte' dat, volgens de novelle van Apollinaire, wordt gevuld met de geest van de overleden dichter. In hoofdstuk zestien vindt de ingreep van de abortus plaats. Tijdens deze ingreep worden het embryo, en daarmee een ziel, uit Mathilde's buik verwijderd. Olivier waarneemt de behandeling als volgt:

Toen het buisje aan de slang naar binnen ging, kneep ze hard in zijn hand en drukte haar nagels in zijn palm. Ze hield ze daar, tien minuten lang, en kneep zo hard dat hij de bewegingen in haar binnenste kon voelen. Hij voelde het schrapen en het zuigen door de nagels van haar hand in de zijne, tot hij zijn eigen lichaam was vergeten. En hij verwonderde zich, en was ontroerd. Tot ze schreeuwde en haar hoofd opzij drukte, en hij plotseling alleen was in zijn eigen lichaam. Ook zij lag daar opeens alleen. (p. 80)

Het leeg zuigen en schrapen van haar buik toont gelijkenis met het uithollen van het grafmonument uit het essay.

Dit is overigens een merkwaardige passage. De laatste zinnen wekken de indruk dat Olivier voornamelijk aan zichzelf denkt. Ten eerste, omdat hij ontroerd is doordat zijn lichaam en die van haar op dat moment haast één zijn, of sterker nog: hij kan de bewegingen in haar binnenste voelen, en voelt zijn eigen lichaam tijdelijk niet meer. Dit doet mij tevens sterk denken aan Frenhofers uitspraak over het doordringen tot in de kern van de vorm, tevens aan het romantische streven naar authenticiteit. Ten tweede lijkt Olivier het meer te betreuren dat hij opeens weer 'alleen' is in zijn eigen lichaam dan dat hij het vervelend vindt voor Mathilde, die de ingreep ondergaat. Dit laatste duidt wederom op het motief leegte (en afstand).

De derde versie

In de derde versie van het essay komt de thematiek die Sofie in haar eerste versie toonde nog sterker naar voren. Frenhofer deed tien jaar over het voltooiën van het meesterwerk dat hij in zijn zoektocht

naar perfectie had vernietigd; Theobald laat zich niet manifesteren middels imperfectie en is na twintig jaar nog niet eens begonnen met schilderen, 'om de verstikkende angst voor mislukking'.

Hoofdstuk twintig, het hoofdstuk na dit essay, gaat over de periode na de abortus. In die tijd voelde Olivier zich zeer bedrukt als hij thuis was met Mathilde, waardoor hij op een gegeven moment hun studio ontweek door in de bibliotheek te blijven. Sinds Mathilde 'tijdelijk' ergens anders ging wonen, had Olivier (vrijwel) geen contact meer durven opnemen. Toen hij na drie weken nog niets van haar had gehoord en zelf ook niets van zich had laten horen, 'besepte Olivier dat dit Mathildes tweede test was, en dat hij had gefaald (p. 104)'. De eerste test was waarschijnlijk de juiste reactie op Mathilde's vraag: 'Pas je op jezelf? (p. 103)', terwijl hij die vraag aan haar zou moeten stellen.

In dit hoofdstuk wordt het meest expliciet aangeduid dat Olivier in zijn studententijd bang was, en dat hij in die periode keuzes had gemaakt, of beter gezegd: niet had gemaakt. Olivier zag dit als falen, want als Olivier niet zo passief en angstig was geweest, dan hadden zij hun relatie wellicht voort kunnen zetten. Dat zijn gevoelens en gedachten in deze hoedanigheid voorkomen is wederom een bevestiging van de relatie tussen het essay en het hoofdstuk daarna.

Conclusie

Dat de kunstenaarsroman *Le chef-d'oeuvre inconnu* bijna twee eeuwen na zijn ontstaan wordt geïntegreerd in een roman is opvallend. Eén van de eerste vragen die bij deze roman als vraag optreedt is dan ook: Wat doet dit werk in deze roman? Wat is de functie van *Le chef-d'oeuvre inconnu*? In dit onderzoek heb ik daar een antwoord op proberen te vinden.

Allereerst dient opgemerkt te worden dat *Le chef-d'oeuvre inconnu* niet zomaar is opgenomen in deze roman. Een interpretatieve samenvatting van dit verhaal is weergegeven in een kunsthistorisch essay. Bij de interpretatie van deze novelle ben ik alleen ingegaan op interpretatieverschillen wanneer het een groot dan wel relevant verschil betrof. Overigens kent dit essay meerdere versies, waarbij dit verhaal een andere plaats krijgt in het essay.

Om de functie van *Le chef-d'oeuvre inconnu* te kunnen bepalen, is het van belang om te kijken naar de functie van de drie essay-versies. En naar de plaats van deze kunstenaarsroman binnen de betreffende versie van het essay.

Le chef-d'oeuvre inconnu vormt in de eerste versie van het essay de basis. De kunstenaars die Sofie bespreekt zijn allemaal terug te brengen naar de ideeën en het karakter van het hoofdpersoonage Frenhofer. De kunstenaars uit de negentiende eeuw konden zich volgens Sofie nog met Frenhofer identificeren. De moderne kunstenaars uit de twintigste eeuw leken zich te willen distantiëren van de ideeën of idealen zoals die van Frenhofer. In het tweede essay krijgt het verhaal van Balzac een iets andere rol. Het essay begint nu niet met het verhaal van Balzac, maar met de beschrijving en achtergrond van een kunstwerk van Picasso. Evenzeer neemt *Le chef-d'oeuvre inconnu* een prominente plaats in. In de derde versie wordt het verhaal van Balzac als bekend verondersteld. Het verhaal van Balzac wordt ingeruild voor *Madonna of the future* van Henry James. Dit verhaal representeert de verstikkende angst om te mislukken nog beter. Deze novelle is overigens gebaseerd op de novelle van Balzac, dus eigenlijk is *Le chef-d'oeuvre inconnu* nog steeds belangrijk. Alleen is het hoofdverhaal naar de achtergrond getreden en komt het personage Frenhofer naast andere kunstenaarspersonages te staan. In deze versie van het essay lijkt Sofie er vanuit te gaan dat de novelle bekend is, en dat kunstenaars deze novelle ook kennen. Op grond daarvan interpreteert Sofie de verandering van de moderne kunst, waarmee *Le chef-d'oeuvre inconnu* een aanzienlijke invloed toegeschreven krijgt. Sofie lijkt niet in acht te nemen dat er in de twintigste eeuw eveneens romantische kunstenaars zijn met onbereikbare idealen.

De kunsthistorische essays staan, evenals andere opvallende hoofdstukken, niet zomaar in deze roman. In de interpretatie is naar voren gekomen dat de gebeurtenissen of thema's in de essays een symbolische lading geven aan de inhoud van het daaropvolgende hoofdstuk. Zo gaat Olivier na het eerste essay met zijn gedachte terug naar het eerste moment dat hij zijn jeugdliefde Mathilde ontmoette en het moment dat hun relatie nog mogelijk was. Dit is vergelijkbaar met de kunstenaar

Rauschenberg die volgens Sofie in het essay terug gaat naar het moment waarop de tekening begon en het meesterwerk van Frenhofer nog mogelijk was. Bij het tweede essay is een 'standbeeld uit leegte' tekenend voor de leegte die plaatsvindt na de abortus die Mathilde pleegt. Het derde essay brengt een belangrijk thema naar voren, namelijk angst om te mislukken en de negatieve werking van perfectionisme. In het hoofdstuk daarna wordt vooral Oliviers angst om te falen en de daarmee gepaarde passiviteit aan de oppervlakte gebracht.

In het algemeen kan worden gesteld dat deze essays, en dus ook *Le chef-d'oeuvre inconnu*, een diepere betekenis geven aan prominente gebeurtenissen en karaktereigenschappen in de roman. Tegelijkertijd wordt met deze parallel een relatie gelegd tussen de aspecten uit het kunstenaarsleven en het leven van deze (met name) kunsthistorici. Tevens worden er relaties aangetoond tussen fictie en werkelijkheid, namelijk tussen aspecten in de kunstenaarsromans *Le chef-d'oeuvre inconnu* en *Madonna of the future* en het leven van de personages. Een soort gelijke relatie is die tussen het verleden en heden. Deze twee werelden lopen bij Olivier door elkaar. De dialogen functioneren net als de essays als een soort voorbode of spiegel voor gebeurtenissen in het verhaal.

Tot slot dient opgemerkt te worden dat er te melden is over relatie tussen *Le chef-d'oeuvre inconnu*, waaronder een veelvoud aan motieven uit de novelle die ook voorkomen in de verhaallijnen binnen de roman. In de eerste plaats heeft 'de vrouw' in deze roman een bijzondere plaats die vergelijkbaar is met de plaats in een kunstenaarsroman.

Nawoord

De inbedding van dit verhaal heeft zijn uitwerking gehad; voordat ik de roman daadwerkelijk had gelezen, moest ik bij het onderwerp 'kunstenaarsromans' meteen aan dit boek denken. Tijdens het zoeken naar een geschikt onderwerp is gebleken dat dit komt doordat *Le chef-d'oeuvre inconnu* erin is verwerkt. Snel zag ik verbanden tussen het verhaal van Balzac en elementen in de roman, die mij interessant leken voor het fenomeen 'kunstenaarsroman'. Alleen is het noodzakelijk om eerst te onderzoeken welke rol *Le chef-d'oeuvre inconnu* in deze roman speelt. Dit bleek al een dusdanig grote vraag, waardoor ik uiteindelijk geen mogelijkheid heb gehad om in te gaan op de relatie tussen *De hemel boven Parijs* en 'de kunstenaarsroman'. *De hemel boven Parijs* is in ieder geval geen kunstenaarsroman, want het gaat niet over kunstenaars, maar over kunsthistorici. Bovendien speelt de carrière als wetenschapper geen hoofdrol. Wel is er een bepaalde relatie tussen de 'kunstenaarstypes' en de personages in de roman. Aangezien ik dit niet heb kunnen omzetten in een volledige interpretatie blijft dit een aanname.

Bibliografie

Balzac, H. de, *Het onbekende meesterwerk*. Vertaling H. Bouwman, C.M.J. Sicking, L. Tilanus. In: *Raster* 118 (2007), p. 7-34.

Bork, G.J. van, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse en G. J. Vis, *Algemeen letterkundig lexicon* (2012). Geraadpleegd via: www.dbnl.org [28-06-2015].

Bork, G. J. van, en N. Laan (red.), *Van romantiek tot postmodernisme: Opvattingen over Nederlandse literatuur*. Bussum 2010.

Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam 2004.

Graas, T., 'Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen'. In: *Met eigen ogen: Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé*, Amsterdam 1984.

Heinich, N., *Être artiste: Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris 1996.

Hofstede, B., *De hemel boven Parijs*. Amsterdam 2014.

Safranski, R., *Romantiek: Een Duitse affaire*. Vertaling M. Wiltschut. Amsterdam/Antwerpen 2009.

Tilanus, L., 'Commentaar bij 'Het onbekende meesterwerk''. In: *Raster* 118 (2007), p. 35-46.

Boendale, J. van, *Der leken spieghel: leerdicht van den jare 1330*. Editie M. de Vries. Leiden 1844-1848. Geraadpleegd via: www.dbnl.org [28-06-2015].

Zwaving, M., 'Schrijven en schilderen: Abel Golaerts als kunstenaarsroman'. In: *De kantieke schoolmeester* 6/7 (1994).