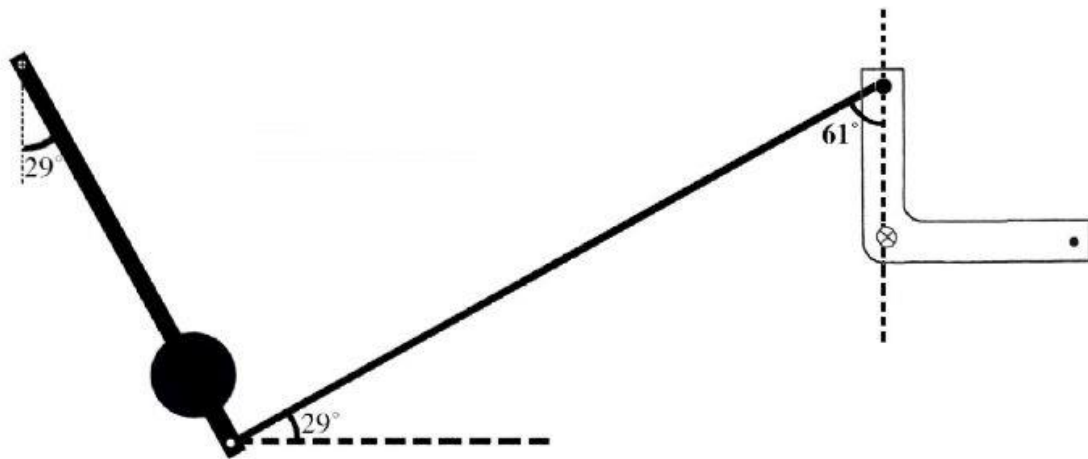


De klok en de kunstenaar

De klok van Delft en *Een heilige van de horlogerie* als kunstenaarsromans



Bachelor eindwerkstuk Nederlandse Taal en Cultuur
Universiteit Utrecht

Begeleider: Dr. W. Smulders

Student: Hanneke van Ekeveld | 3046826

Juni 2015

Samenvatting

De romantiek heeft een revolutie in het Europese denken teweeggebracht. Volgens Maarten Doorman in *De romantische orde* zijn de gevolgen van deze revolutie tot op vandaag merkbaar in onze cultuur. In de romantiek kwam het individuele centraal te staan. De kunstenaar kreeg een verheven status, omdat hij met zijn kunst de expressie van de diepste zielenroerselen tot stand bracht. Zijn nieuwe autoriteit kwam voort uit vier ontwikkelingen, te weten: de opkomst van de verbeeldingskracht, het ontstaan van expressie in de kunsten, het ontstaan van de geniecultus en de toegenomen autonomie van de kunstenaar. De statusverandering van de kunstenaar kwam ook tot uiting in het literaire genre van de kunstenaarsroman. In deze roman staat (een episode uit) het leven van een kunstenaar centraal. Het begrip kunstenaar is in de loop der tijd aan betekenisverandering onderhevig geweest, volgens Nathalie Heinich in *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Vòòr de romantiek was een kunstenaar iemand die een ambacht beoefende. Kunstenaars begonnen zich te groeperen rond academies: het *régime professionnel*. Sinds de romantiek ontstond het *régime vocationnel*, waarin een kunstenaar door roeping gedreven zijn kunst creëert. Hieruit volgde het *régime de singularité*, waarin normaliteit een uitzondering wordt en het uitzonderlijke steeds opnieuw gedefinieerd moet worden door de kunstenaar. In dit eindwerkstuk worden met behulp van een tekstimmanente analyse twee werken uit de moderne Nederlandse literatuur onderzocht op de vraag of het kunstenaarsromans zijn en waar ze staan in de ontwikkeling van dit genre. *De klok van Delft* (1846), geschreven door de Rooms-katholiek J.A. Alberdingk Thijm, is een kunstenaarsroman met een overtuigend romantisch karakter. De kunstenaar Ewout maakt een nieuwe kerkklok, waardoor hij de taak vervult die hij van God opgelegd gekregen heeft. Door middel van deze klok ziet de kunstenaar de hemelse volmaaktheid, die hij uiteindelijk alleen bereiken kan door te sterven. Deze kunstenaarsroman met sterk christelijke inslag laat zien hoe een kunstenaar volgens het *régime vocationnel* zijn kunst creëert. *Een heilige van de horlogerie* (1987) van W.F. Hermans presenteert zich als een kunstenaarsroman waarin een aantal romantische echo's te horen zijn, maar die moeilijk te plaatsen is in de ontwikkeling van de kunstenaar(sroman). De *régimes professionnel, vocationnel* en *de singularité* worden alle drie weerspiegeld in het hoofdpersonage, de klokkenmaker Constantin Brueghel, zonder dat er een duidelijke keuze gemaakt wordt. Een verklaring hiervoor kan op basis van tekstimmanente analyse niet gegeven worden. Vervolgonderzoek zou kunnen uitwijzen of de naoorlogse kunstenaarsroman in het algemeen veranderd is ten opzichte van de romantische kunstenaarsroman, waardoor het subgenre 'postmoderne kunstenaarsroman' een plaats heeft gekregen binnen het genre van de kunstenaarsroman.

Inhoudsopgave

Inleiding	7
1. Theoretisch kader	8
1.1 Nathalie Heinich: van ambacht tot singulariteit	8
1.2 Maarten Doorman: de romantiek en haar orde	9
1.3 De kunstenaarsroman	13
Het onbekende meesterwerk	14
1.4 Romantiek in de Nederlandse literatuur	16
1.5 Onderzoeksopzet	17
2. De klok van Delft	20
2.1 J.A. Alberdingk Thijm	20
2.2 Korte inhoud	21
2.3 Analyse van het werk	22
2.3.1 Indeling in drieën	23
2.3.2 Het kwade en het goede: de personages	24
2.3.3 Motieven: venster en klok	26
2.3.4 Het werk als trap naar de hemel	28
2.4 <i>De klok van Delft</i> als kunstenaarsroman	30
2.5 Besluit	33
3. Een heilige van de horlogerie	35
3.1 W.F. Hermans	35
3.2 Korte inhoud	36
3.3 Analyse van het werk	37
3.3.1 Een filosofische scriptie: het begin	37
3.3.2 De klokkenmaker als hoofdpersonage: het middelpunt	39
3.3.3 Frictie tussen theorie en praktijk: de anticlimax	41
3.4 <i>Een heilige van de horlogerie</i> als kunstenaarsroman	42
3.5 Besluit	46
4. Conclusie	47
Bibliografie	49

Inleiding

“Wat duvel,” zei Japi, “’t dondert toch niet of ’t goed is, je doet wat je kunt, je bent nu eenmaal een stakker. Je moet schilderen. Je kunt ’t toch niet laten. ’t Hindert immers aan de dingen niet of jij ze nou niet heelemaal zoo krijgen kunt als ze zijn. En de lui, die snappen er toch niets van. Van de dingen niet en van je werk niet en van jou niet. Ik kon mijn tijd toch ook een boel beter besteden dan hier te zitten zuipen en naar die verfboel te koekeloeren. Word ik er minder van?” (Nescio, p. 18)

Zo communiceren zij: Bavinck en Japi, twee markante figuren in *De uitvreter*, geschreven door Nescio (1911). Bavinck is de schilder, die bij vlagen als bezeten werkt en daarna wekenlang uitgeblust en neerslachtig op de bank ligt. Japi oefent zichzelf in versterven en zit hele dagen in Veere, in Amsterdam, het liefst aan de waterkant. Volgens eigen zeggen heeft hij geen andere keus.

“Nee,” zei Japi, “ik ben niks en ik doe niks. Eigenlijk doe ik nog veel te veel. Ik ben bezig te versterven. Het beste is, dat ik maar stil zit, bewegen en denken is goed voor domme mensen. Ik denk ook niet. ’t Is jammer dat ik eten en slapen moet. Liefst zou ik dag en nacht blijven doorzitten.” (Nescio, p. 12)

Deze persoonsbeschrijvingen doen een moderne lezer meteen denken aan een kunstenaar. De twee heren in *De uitvreter* creëren samen met hun andere vrienden een milieu dat indruist tegen de keurige manier van leven van de burgers om hen heen. Ze maken kunst of ze doen helemaal niets. Hun leven is chaotisch en ongestructureerd, vol uitspattingen en instortingen. Uiterlijk onderscheiden zij zich van gewone mensen in hun tijd: ze dragen plusfours, een hoofddekse, roken een pijp of een sigaar en maken een slonzige indruk. Hun levensstijl lijkt gebaseerd te zijn op vrijheid en vrijdenken. Volgens de Duitse romantische schrijver Heinrich Wackenroder doet de echte kunstenaar ‘nietsontziend zijn werk en laat zich door niets en niemand uit het veld slaan, de evidentie van zijn creativiteit helpt hem over de burgerlijke scrupules heen te stappen.’ (Safranski, pp. 95-96) Op deze manier creëert de kunstenaar zijn levenssfeer: het kunstenaarsmilieu.

Waar komt dat beeld van de kunstenaar vandaan? In deze scriptie wordt gepoogd een antwoord op die vraag te geven aan de hand van een theoretisch kader over de romantiek, de romantische orde en de kunstenaarsroman. Dit theoretisch kader loopt uit op de omschrijving van de onderzoeksvraag. Vervolgens worden twee werken uit de moderne Nederlandse literatuur geïnterpreteerd met behulp van de omschreven theorie. Aan deze interpretatie gaat een literaire analyse vooraf. In de conclusie worden de bevindingen bijeen gebracht en wordt een antwoord op de onderzoeksvraag gegeven.

1. Theoretisch kader

Om een beeld te krijgen van de kunstenaar, de romantiek, de romantische orde en de kunstenaarsroman zijn twee bronnen van groot belang. Allereerst het overzicht dat Nathalie Heinich geeft in het boek *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (2005). Zij schetst daarin de ontwikkeling die het concept 'kunstenaar' in de loop der eeuwen heeft ondergaan¹. Daarover meer in paragraaf 1.1. Maarten Doorman geeft in zijn boek *De romantische orde* (2004) een verklaring voor het collectieve beeld van de kunstenaar dat al sinds de romantiek bestaat. Deze verklaring wordt beschreven in paragraaf 1.2. In paragraaf 1.3 wordt ingegaan op de kunstenaarsroman als genre, uitgewerkt aan de hand van *Het onbekende meesterwerk* (1831) van Honoré de Balzac. In paragraaf 1.4 is beschreven hoe de romantiek beperkte invloed heeft gehad op de Nederlandse literatuur. Als laatste wordt in paragraaf 1.5 de onderzoeksoepzet voor deze scriptie beschreven.

1.1 Nathalie Heinich: van ambacht tot singulariteit

Tot de renaissance is een kunstenaar een ambachtsman. Hij is in staat om schoenen te maken of een dak te dekken. Daarmee verwerft hij geen bijzondere status of positie: hij doet zijn werk en dat is alles. De kunstenaar is geen artiest, maar een beroepsuitoefenaar.

In de renaissance komt er meer aandacht voor kunst. Naast de kunstinteresse in koninklijke kringen zijn er nu ook kunstverzamelaars, die persoonlijk belangstelling krijgen voor kunst. Kunstenaars gaan zich verenigen in ambachtsgilden. Dat beperkt hen in hun vrijheid bij het beoefenen van hun kunst (ze moeten zich aan afspraken houden) maar het geeft hen een zekere bescherming. Ondanks deze veranderingen blijft de kunstenaar een ambachtsman en is er geen sprake van een statusverandering.

Langzamerhand ontstaat er onder de kunstenaars de wens om zich te bezinnen op hun vak en op zichzelf. Steeds meer schilders of beeldhouwers signeren hun kunstwerk met ergens in een hoekje de vermelding van hun eigen merkteken of paraaf. De bezinning door kritisch denkende kunstenaars leidt uiteindelijk tot het ontstaan van academies voor schilders en beeldhouwers. Daar kan aan visieontwikkeling worden gewerkt en kan het vak zelf geleerd en beoefend worden. Studie wordt van steeds groter belang, waardoor een theoretische kijk op kunst ontstaat en wordt bevorderd. Een kunstenaar wordt 'professioneel' en de prijs van zijn werk wordt steeds meer afhankelijk van zijn 'naam'. Een kunstenaarselite begint zich te vormen en de status van kunstenaars

¹ Voor dit eindwerkstuk is gebruik gemaakt van een Nederlandse samenvatting van dit werk, zoals vermeld in de bibliografie.

gaat veranderen. Hun vak behoort nu tot de 'beeldende kunsten' en daarmee is ruimte gekomen voor kunst zonder specifiek doel: kunst om de kunst. De kunstenaar die binnen dat genre werkt, is vanaf de tweede helft van de 18^e eeuw een 'artiest'.

Maar ook deze situatie verandert. Er zijn kunstenaars (schilders) die de traditie blijven volgen en een bepaald type kunst leveren; ook wel 'classici' genoemd. Zij vallen onder de term *régime professionnel*, waarin een schoolse aanpak is terug te vinden van bijvoorbeeld het schilderen van landschappen. Er zijn ook kunstenaars die graag alle vrijheid en ruimte krijgen om hun kunst op hun eigen manier vorm te geven en daarbij niet terugschrikken voor experimenten met materiaal en technieken. Deze kunstenaars zorgen voor vernieuwing en verandering in de gevestigde orde. Zij handelen volgens een *régime vocationnel*, waar roeping de drijfveer is om kunst te maken. Aanhangers van het *régime vocationnel* streven naar uitzonderlijkheid en innovatie, wat lijnrecht tegenover het *régime professionnel* staat. Kunstenaars die kunst maken omdat ze daartoe aangetrokken worden, trekken zich graag terug in de *bohème*, waar burger noch maatschappij kritiek kan leveren en waar een eigen werkelijkheid gecreëerd wordt.

Dit groeit uit tot een *régime de singularité*, waarin het gewone de uitzondering is en niet langer een normatieve functie heeft. Problematisch is de steeds terugkerende wisselwerking tussen norm en uitzondering. Want als de uitzondering gewoon wordt, is het een nieuwe norm: een paradigmawisseling. De moderne invulling van het kunstenaarschap blijft daarmee een voortdurende zoektocht.

Voor kunstenaars van het *régime de singularité* geldt dat het leven meer dan het werk vooropstaat (Doorman, pp. 122-123). Hun persoonlijkheid is hun norm, waardoor ze tot op zekere hoogte onnavolgbaar worden. Het zijn genieën en een genie 'trekt zich van regels weinig aan, staat daar boven en (...) laat zich leiden door inspiratie.' (Doorman, p. 129) Zij moeten niets hebben van een academie voor kunsten, omdat de originaliteit daardoor belemmerd wordt. Het *régime de singularité* domineert de moderne kunst: uniciteit en uitzondering blijven cruciaal voor de kunstenaar tot op de dag van vandaag.

Dat betekent dat er in de romantiek een bepalende omwenteling in het denken over de kunstenaar heeft plaatsgevonden. Dit is in overeenstemming met het idee van Maarten Doorman dat de moderne mens zich maar niet kan ontworstelen aan het denken van de romantiek.

1.2 Maarten Doorman: de romantiek en haar orde

Een definitie van de romantiek is moeilijk te geven. 'Reeds in de eerste decennia van de negentiende eeuw klinkt herhaaldelijk de verzuchting dat de pogingen om de romantiek helder te omschrijven niet overtuigend zijn en de begripsverwarring alleen maar hebben vergroot.' (Bork & Laan, p. 53)

Doorman zegt hierover in *De romantische orde*: 'De romantiek is op talloos veel manieren gekarakteriseerd, en altijd ging dat met problemen gepaard.' (p. 14) Ondanks de vele pogingen die zijn gedaan om de romantiek te definiëren, zou het dus 'naïef zijn deze orde in een welomschreven definitie te willen vastleggen.' (Doorman, p. 17)

Van Bork en Laan schetsen romantiek in bredere zin (een culturele beweging) en romantiek in engere zin (een literaire stroming) (Bork & Laan, pp. 56-58). In beide gevallen wordt de romantiek gezien als verzet tegen de ideeën van de Verlichting, waar de rede het richtsnoer is, orde en regelmaat alles beheerst en kunst niet meer is dan een spiegel van de natuur. De romantiek verzet zich daar tegen: de rede wordt gewantrouwd, en de begrippen gevoel, intuïtie, instinct en verbeelding worden van wezenlijk belang in wereldbeeld en mensbeeld. Het mechanische wereldbeeld van orde en regelmaat verandert in een organisch wereldbeeld, waarin groei en ontwikkeling niet ophouden te bestaan. Kunst wordt de expressie van een individu: het kunstwerk werpt licht op de persoon van de kunstenaar en zijn innerlijke dynamiek (Bork & Laan, p. 57). De romantiek kan op die manier getypeerd worden aan de hand van velerlei tegenstellingen. Doorman noemt bijvoorbeeld de tegenstelling 'tussen denken en voelen; objectief en subjectief; wetenschap en kunst; (...) materialisme tegenover het spirituele (...).' (Doorman, p. 18).

Het is de vraag of de romantiek daadwerkelijk een oppositiebeweging is geweest. Er is veel verschil in de Europese landen met betrekking tot de opkomst, heftigheid en doorwerking van de romantiek. In sommige landen treedt de romantiek al op terwijl de Verlichtingsideeën nog domineren. Met het idee van de romantiek als oppositiebeweging wordt voorbijgegaan aan de geleidelijke ontwikkeling waarvan sprake is geweest (Bork & Laan, p. 58).

Toch is het duidelijk dat het romantische denken op veel punten tegengesteld is aan de Verlichtingsidealen. Expansie, ontgrenzing, lijden aan het leven, individualisme, hartstocht, mysterie en vernietiging: het behoort allemaal tot de 'shift of consciousness' die aan de romantiek wordt toegeschreven (Bork & Laan, pp. 62-63).

Over wat het romantische inhoudt, is veel te zeggen. Maarten Doorman noemt in *De romantische orde* Rousseau's 'pleidooi voor de natuurlijke mens, die ruimte aan zijn gevoelens laat en zo "zichzelf kan zijn" de basis voor het moderne mensbeeld dat sinds de romantiek niet meer afwezig is geweest.' (Doorman, p. 25) Deze gedachte gaat in tegen het verlichte idee dat de mens kan worden wie hij wil zijn door zichzelf te verbergen achter een façade van strategisch gedrag. Een instrumenteel mensbeeld dus, waarbij 'de mens-in-algemene-zin' centraal staat en voor het individuele geen ruimte is. Rousseau daarentegen (en in navolging van hem de romantiek) zoekt naar de uniciteit van elk individu. Authentiek zijn, dat is de kern van de zoektocht van ieder mens. Maar wanneer ben je een authentiek mens? Bij de romantische gedachte van uniciteit is er geen normatief kader meer waaraan die uniciteit gespiegeld kan worden. '(...) Omdat in de romantiek nooit iets

vastligt, is wat de mens dient te *zijn* paradoxaal genoeg wat hij of zij kan *worden*.' (Doorman, p. 30) En daarmee is de zoektocht naar eigenheid feitelijk de kern van het romantisch subject. Zijn authenticiteit komt het beste tot uiting in het streven naar die authenticiteit.

Doorman ziet de romantiek als een revolutie: een 'fundamentele heroriëntatie van menselijke waarden' (p. 15). Deze revolutie heeft gevolgen tot op de dag van vandaag. 'Het romantische perspectief is nog altijd in de dagelijkse ervaring aanwezig.' (Doorman, p. 12) Daarnaast is dit perspectief terug te vinden in talloze filosofische en kunstzinnige stromingen, zelfs in stromingen die zich hevig verzetten tegen het idee dat ze door de romantiek zijn beïnvloed. '(...) Dergelijke protesten zijn in beginsel juist romantisch, omdat ze vanuit de karakteristieke overtuiging van de eigen unieke individualiteit elke universele omschrijving wantrouwen.' (Doorman, p. 14)

Hoewel de romantische grondgedachte zijn invloed had op de hele Europese cultuur, is de romantische kunstenaar bij uitstek degene die laat zien hoe deze zoektocht naar zichzelf verlopen kan. Hij laat die zoektocht immers zien in de kunst die hij maakt, en die de expressie is van wat hij als individu ervaart. 'Elk kunstwerk is het zichtbaar resultaat van een ik, een manifestatie van het innerlijk.' (Doorman, p. 127). De kunstenaar wordt gezien als het genie, dat in staat is door zijn uitzonderlijke vermogens een 'schepper' te zijn. Maar dat gaat niet zonder heftige gevoelswisselingen. Het genie kent de buitengewone vreugde van iets te scheppen, maar gaat tegelijk gebukt onder onuitsprekelijk leed, omdat hij ervan doordrongen is dat hij zijn ideaal nooit zal kunnen verwezenlijken. Hij beseft dat zijn streven naar het onmogelijke onbegrepen blijft en voelt zich daarom eenzaam en miskend. Ondanks die lijdensweg vormen 'eenzaamheid, wereldvreemdheid en miskening (...) een imago dat de ambitieuze kunstenaar zich graag zelf aanmeet (...)' (Doorman, pp. 131-132) Zijn vermogens maken hem tot een god en die is immers altijd ver boven gewone mensen verheven.

Hoe kon de kunstenaar, die voorheen toch een ambachtsman was, zo belangrijk worden in de romantiek? Nathalie Heinichs beschrijving van de verandering die het begrip 'kunstenaar' heeft ondergaan, geeft geen duidelijk antwoord op deze vraag. Maarten Doorman vindt een antwoord in vier ontwikkelingen die in de loop van de 18^e eeuw gestalte krijgen en uiteindelijk bij elkaar komen.

Allereerst is er sprake van de opkomst van de verbeeldingskracht. Het aloude ideaal van *imitatio* maakt langzaam meer plaats voor *inventio*. Het inzicht ontstaat dat ook in de Oudheid al sprake was van het verzinnen van nieuwe dingen. Er waren immers al verschillende stijlprincipes? De attitude ten opzichte van de verbeelding verandert van negatief (verbeelding is liegen) in positief (verbeelding laat juist de waarheid zien) (zie Doorman, pp. 124-126).

Daarmee komen we bij de tweede ontwikkeling. De romantische verbeelding 'is een uiting van de diepste zielenroerselen' (Doorman, p. 126), ook wel 'expressie' genoemd. Ook dit is een grote verandering vergeleken met de visie op kunst die tot de romantiek gebruikelijk was. M.H. Abrams

illustreert deze verandering met het beeld van de spiegel en de lamp in het boek *The Mirror and the lamp* (1953). Vóór de romantiek was literatuur mimetisch en meende zij dus de werkelijkheid te kunnen weerspiegelen. In de romantiek wordt literatuur (kunst) daarentegen als een licht dat schijnt over de wereld. De verbeelding doet dus meer dan zomaar wat verbeelden: het onzichtbare wordt zichtbaar gemaakt (zie Doorman, pp. 126-127).

De kunstenaar doet iets wat weinigen kunnen. Hij opent het zicht op dat wat onzichtbaar was. Dit sluit aan bij de derde ontwikkeling: het ontstaan van de geniecultus, beginnend in Duitsland. Ook in de Oudheid was het genie er al: Seneca en Plato schrijven erover (Doorman, pp. 129-130). Eigenlijk is een genie een meelijwekkend schepsel, tenminste, dat blijkt uit de manier waarop over hem geschreven wordt. Hij heeft iets diabolisch', want hij draagt het imago van een schepper en in het christelijke wereldbeeld bestaat maar één Schepper. Een concurrent van God moet wel van de duivel komen. Bovendien kleeft waanzin hem aan, wat ook af te leiden is uit allerlei lichamelijke misvormingen. Het genie wordt gekweld door de 'polaire gemoedsgesteldheid' (Doorman, p. 131) van grote vreugde en onuitsprekelijk leed. Deze meelijwekkende staat meet de kunstenaar zich graag aan, om zijn genialiteit te onderstrepen (zie Doorman, pp. 129-132).

Maar juist deze geniale kunstenaar kan zich onttrekken aan alle normen van de samenleving. Dat bepaalt zijn autonomie, nieuw verworven, maar gelegitimeerd: de vierde ontwikkeling die Doorman beschrijft. De rollen draaien om, een paradigmawisseling vindt plaats. Niet langer bepaalt de opdrachtgever wat de kunstenaar moet doen, maar bepaalt de kunstenaar wat de opdrachtgever moet vragen (zie Doorman, pp. 132-133). Dat komt overeen met Heinichs beschrijving van het *régime de singularité*, waar het buitengewone de norm wordt, totdat de norm het buitengewone is en de kunstenaars weer nieuwe wegen moeten vinden om iets bijzonders te creëren.

De kunstenaar treedt door deze vier ontwikkelingen op de voorgrond als uitgesproken romantisch (Doorman, p. 133). Doorman legt er de nadruk op dat deze vier ontwikkelingen 'de romantische orde' vormen, die tot op vandaag herkenbaar is, bijvoorbeeld in het beeld dat 'de kunstenaar' ook bij de postmoderne mens oproept. Die orde is volgens Doorman dus nog steeds van kracht, zowel voor de moderne burger als de moderne kunstenaar.

De romantiek heeft in Duitsland, Engeland en Frankrijk grote gevolgen gehad voor de literatuur. Duitse vertegenwoordigers van het romantische in de literatuur zijn Novalis, Wackenroder en Tieck, al eerder genoemd. Bij Engelse romantische schrijvers denken we aan Wordsworth, Coleridge, Shelley en Byron. Franse namen van betekenis voor dit tijdvak zijn bijvoorbeeld Victor Hugo, De Lamartine en De Vigny. Deze schrijvers werken vanuit poëtische opvattingen die de empirie wantrouwen. Men richt zich op het geestelijke achter de materie, dat ontoegankelijk is voor de zintuigen. De dichter ziet zich als tussenpersoon tussen het eindige en oneindige en probeert te ontkomen aan de beperktheid van het aardse bestaan (Bork & Laan, p. 60). Novalis zegt: 'Doordat ik

het banale een verheven betekenis, het gewone een geheimzinnig aanzien, het bekende de waardigheid van het onbekende, het eindige een schijn van oneindigheid geef, romantiseer ik het.’ (Safranski, p. 13) Maar het burgerlijk denken is zo hardnekkig anders dan de romantische visie op de werkelijkheid, dat dichters vaak ten onder gaan aan de kloof tussen ideaal en werkelijkheid. Weltschmerz en melancholie zijn hun deel. Om hun idealen te verwezenlijken, kiezen romantici graag voor een poëtische weergave ervan en van de lijdensweg die ze gaan. Ook de roman is een favoriet genre voor de romantische schrijvers (Bork & Laan, p. 61).

1.3 De kunstenaarsroman

Het is, na alles wat hiervoor beschreven is, niet verwonderlijk dat in de romantiek het literaire genre ‘kunstenaarsroman’ een plaats begint te veroveren. De kunstenaarsroman is een ‘roman, die (een episode uit) het leven van (een) kunstenaar(s) tot onderwerp heeft.’ (Graas, p. 151) De eerste kunstenaarsromans verschenen volgens Graas aan het einde van de 18^e eeuw (p. 152). Het genre is voortgekomen uit de Duitse Sturm und Drang. De term ‘kunstenaarsroman’ is dan ook een vertaling van ‘Künstlerroman’ (Graas, p. 153).

Als exemplarisch voorbeeld van zo’n roman noemen Graas (p. 153) en Safranski (p. 103) *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) van Ludwig Tieck. In dit verhaal zwerft Franz Sternbald door Europese landen en ontmoet hij kunst en kunstenaars van allerlei soort. Ook voert hij gesprekken over kunst, waarbij telkens weer het nut van kunst in de burgerlijke wereld aan de orde komt. Typisch romantische elementen verweven zich met de kern van het verhaal: ‘(...) een scenerie van kastelen, kloosters, burchten, landouwen en bossen, waar kolenbranders, ridders, gravinnen, kluizenaars en monniken opduiken en waar in de verte altijd wel een posthoorn, een waldhoorn of een herdersfluit klinkt.’ (Safranski, p. 103)

Blijkbaar ontstaat er in de romantiek bij schrijvers de behoefte om de paradoxale zijswijze van de moderne kunstenaar te dramatiseren in verhalen en romans waarin zijn handelen en denken verbeeld worden, en niet alleen in Duitsland. In dit verband wordt door Graas verwezen naar *Het onbekende meesterwerk* (1831) van Honoré de Balzac, waarin een romantische kunstenaar scherp getekend wordt en tegelijk onbegrijpelijk blijft². Graas noemt dit ‘de eerste noemenswaardige Franse kunstenaarsroman’ (p. 154).

² Balzac laat in dit verhaal de tegenstelling tussen een romantisch en realistisch genie sterk naar voren komen (Vogelaar, onder punt 1). Zelf heeft hij op zeker moment zijn geloof in ‘fantastische’ literatuur opgezegd en is overgegaan op een realistische schrijfstijl (Offermans, p. 19). Deze overgang wordt in dit werk geïllustreerd door het feit dat de romantische kunstenaar de dood vindt. De scherpe tegenstelling markeert beide kunstvisies nadrukkelijk: Frenhofer is de belichaming van volle romantiek, Pourbus de belichaming van volle realiteit.

Het onbekende meesterwerk

Deze kunstenaarsnovelle (Balzac, 2007) gaat over Frenhofer: geniaal schilder-kunstenaar. De oude grijsaard belichaamt een romantische visie op kunst; hij streeft naar het uitdrukken van de natuur in plaats van haar na te bootsen. Hij deelt zijn kennis en genialiteit met Pourbus en Poussin, een 'onbekende kladschilder' (p. 15). Frenhofer werkt al tien jaar aan zijn *Schone Scheldster*, een afbeelding van Catharine Lescault, maar weigert het werk te laten zien aan zijn beide collega's omdat hij nog niet tevreden is. De manier echter waarop hij over zijn schepping spreekt, maakt Pourbus en Poussin 'heftig nieuwsgierig' naar het werk.

Frenhofer verzucht dat hij zo graag één keer een volmaakte vrouw in levende lijve zou zien. Poussin heeft zo'n vriendin: Gillette. Pourbus en Poussin bieden Frenhofer aan dat Gillette voor hem zal poseren, in ruil waarvoor zij dan Frenhofers meesterwerk, *Schone Scheldster*, mogen zien. Maar dat kan Frenhofer niet over zijn hart verkrijgen: de vrouw die hij creëerde is voor hem alleen. Buiten zijn wil wordt Gillette toch aan hem vertoond. Dan ineens gaat Frenhofer overstag: Pourbus en Poussin mogen zijn Catherine Lescault zien. En terwijl Frenhofer gloedvol betoogt hoe prachtig zijn geliefde op het schilderij geworden is, vragen Poussin en Pourbus vertwijfeld aan elkaar: 'Zie jij iets?' Hun twijfel aan wat zij zien, en dus ten diepste aan zijn werk, brengt Frenhofer volledig van zijn stuk. Hij stuurt zijn bezoekers weg en sterft diezelfde nacht.

In deze mysterieuze novelle staat Frenhofer model voor de romantische kunstenaar. Hij wordt overduidelijk gezien als een genie. Zijn capaciteiten worden nergens ter discussie gesteld. Zijn uiterlijk lijkt wel een kunstwerk. 'Daar loopt geluidloos en zonder lijst een schilderij van Rembrandt, zoudt gij gezegd hebben.' (p. 9) Vol overtuigingskracht brengt hij zijn geheime techniek onder woorden; Pourbus en Poussin luisteren ademloos. Hij kan zich ineens terugtrekken in zijn eigen wereld, zonder op te merken wat er om hem heen gebeurt. "We kunnen hier wel weggaan," zei Pourbus tegen Poussin, "hij hoort ons niet meer en ziet ons niet meer." (p. 22) En hij reageert dermate heftig als Pourbus aan hem voorstelt dat Gillette voor hem zal poseren in ruil voor een blik op het meesterwerk, dat Pourbus zich afvraagt: 'Was Frenhofer bij zinnen of gek?' (p. 28) Vogelaar zegt erover in zijn commentaar: 'Frenhofer wordt het toonbeeld van de geniale kunstenaar. Dat is in Balzacs verhaal zoals in ander werk geen onschuldig en evenmin een ondubbelzinnig begrip: genialiteit is gevaarlijk. De geniale kunstenaar wordt hier dan ook meteen voorgesteld als waanzinnig genie.' (Vogelaar, punt 2)

Frenhofer laat zien wat kunstzinnige expressie is. Hij zegt: 'De opdracht van de kunst is niet de natuur na te bootsen, maar haar uit te drukken!' (p. 13) Hij heeft met zijn meesterwerk naar eigen zeggen een volmaakte vrouw gecreëerd. Pourbus en Poussin slagen er niet in dit waar te nemen, maar Frenhofer is zodanig vergroeid met zijn kunstwerk, dat de geschilderde vrouw zijn geliefde

geworden is. “Wat!” riep hij tenslotte smartelijk uit, “mijn schepping, mijn gade laten zien? (...) Tien jaar al leef ik met deze vrouw, ze is van mij, van mij alleen; zij houdt van me. (...) Mijn schilderij is geen schilderij, het is een gevoel, een hartstocht! (...) Het is geen doek, het is een vrouw! Een vrouw met wie ik ween, lach, praat en denk. (...) Wil je werkelijk dat ik mijn oogappel blootstel aan de kille blikken en het stompzinnig commentaar van een stel dwazen?” (pp. 27-28) Als de twee collega-schilders vertwijfeld reageren op zijn werk, wordt dat Frenhofers dood. Is het de ontgoocheling? Heeft hij gefaald in zijn roeping het onzichtbare zichtbaar te maken? Of is hij zo eenzaam in het *régime vocationnel* dat het hem ondraaglijk is geworden en hij het spoor volledig bijster is? In elk geval is zijn ‘gevoel’, zijn ‘hartstocht’ niet overgedragen op Pourbus en Poussin.

Dit hangt nauw samen met de rijke verbeelding die Frenhofer kenmerkt. Feitelijk leeft hij in zijn verbeelding. Dat blijkt als hij zijn meesterwerk aan Pourbus en Poussin laat zien. “Ziet gij iets?” vroeg Poussin aan Pourbus. “Neen, jij?” “Niets.” (p. 31) Hij schilderde een vrouw, maar zij zien niets. Dat zou ook aan hen kunnen liggen. Toch is dat niet het geval. “Hij gelooft het echt,” zei Pourbus. “Ja, vriend,” antwoordde de grijsaard ontwakend, “er is geloof nodig, geloof in de kunst, en langdurig met het werk te leven om zo’n schepping voort te brengen. (...)” (p. 32) ‘De in zichzelf verzonken grijsaard luisterde niet en lachte zacht naar de vrouw van zijn verbeelding.’ (p. 33) Het is duidelijk dat Frenhofers verbeelding zijn werk bepaalt.

Frenhofers autoriteit is in eerste instantie onbetwist. “Maar waardoor, waarde meester?” vroeg Pourbus vol respect aan de grijsaard (...).’ (p. 12) “(...) Ik ben hier bij de god van de schilderkunst,” zei Poussin met een onschuldig gezicht.’ (p. 19) Later drijven de twee jonge schilders de spot met hem, als blijkt dat zijn meesterwerk uit ‘loze’ verbeelding bestaat. Dat past bij de ontwikkeling van fantastisch naar realistisch, die Balzac zelf heeft doorgemaakt (zie voetnoot 2). Maar het is eveneens een illustratie van Frenhofers autonomie: hij schildert volgens zijn eigen regels en laat zich niet gezeggen door welke andere kunstenaar dan ook.

Deze kunstenaarsnovelle van Balzac (waarin ‘voor het eerst in de literatuurgeschiedenis een schilder centraal staat, (Heinich [samenvatting], p. 52)) vertoont overduidelijk het romantische kunstenaarsbeeld, waarbij er sprake is van problematisering van kunst en de kunstenaar. Frenhofer werkt volgens het *régime vocationnel* en zet zich af tegen het academische werken in de kunst volgens het *régime professionnel*. Volgens o.a. Heinich is dit werk een exemplarisch voorbeeld van de aanwezigheid van de romantische orde in de Franse literatuur.

In welke mate de romantiek ook op de Nederlandse literatuur invloed heeft gehad, werk ik uit in de volgende paragraaf.

1.4 Romantiek in de Nederlandse literatuur

'Een klapwieken zonder opvliegen' is de bekende karakterisering van de Nederlandse romantiek (Bork & Laan, p. 63). Er verschijnen tot het einde van de 19^e eeuw geen sterk romantische werken. Een enkele jonge schrijver probeert de Engelse of Franse romantiek na te volgen. Een voorbeeld daarvan is Nicolaas Beets, die, als eerste van een aantal Leidse studenten, Byron vertaalt en nabootst. Verder worden Willem Bilderdijk en de kring van het Réveil genoemd in relatie tot de romantiek in Nederland. Ook ontstaat het tijdschrift *De Muzen*, opgericht in Amsterdam door Heije, Drost, Bakhuizen van den Brink en Potgieter, dat zich ten doel stelt de literatuur te verfrissen en vernieuwen door meer bij Europese burens te kijken (Bork & Laan, pp. 66-71). Ondanks deze voorzichtige pogingen om iets van de Europese romantiek in Nederland te brengen, blijft de Nederlandse literatuur slechts beperkt romantisch.

Volgens Van Bork en Laan ligt een verklaring daarvoor in de poging om de Nederlandse cultuur en letterkunde te definiëren en af te schermten tegen invloeden van buitenaf (Bork & Laan, pp. 65-66). De eigenheid van Nederlandse literatuur werd gevonden in nostalgie (Gouden Eeuw) en bescheidenheid (we zijn slechts klein, maar kunnen onze eigen letterkundige stijl te ontwikkelen). Ook was er sprake van veel genootschappelijkheid bij het ontstaan en beleven van literatuur, iets wat het tegendeel is van de nadruk op individualiteit. Gedichten werden bijvoorbeeld vaak voorgelezen in gehoorzalen. Het directe contact met het publiek bij het voordragen van een nieuw gedicht zal er zeker aan bijgedragen hebben dat dichters zich graag bleven bewegen in de gevestigde orde van de Nederlandse letterkunde. Het is begrijpelijk dat de buitenlandse romantiek op deze manier weinig voet aan de grond kreeg in Nederland.

Toch is het romantische uiteindelijk de Nederlandse literatuur niet voorbij gegaan. Met de nadrukkelijke stellingname van de Tachtigers (Kloos, Verwey, Van Deyssel, Gorter, Van Eeden) komt het gedachtegoed van de romantiek in beeld. De Tachtigers opereren in een tijd waarin het naturalisme in de literatuur opkomt. Naturalisten (in navolging van Emile Zola) proberen objectieve wetenschappelijkheid aan te brengen in hun werk. Kloos daarentegen verzet zich tegen deze stroming en tegen het realisme, met de gedachte dat poëzie een 'gave van weinigen voor weinigen' is, dat kunst passie is en gezien kan worden als de 'allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' (Bork & Laan, p. 147). Daarmee voert hij als het ware opnieuw een pleidooi voor de romantiek waarin ook alle aandacht wordt gevraagd voor individuele emoties.

De Tachtigers bewegen zich te midden van verschillende stromingen, in het bijzonder het naturalisme en symbolisme. Het is veelzeggend dat hun poëtica tegelijkertijd met andere heersende opvattingen kan bestaan. Blijkbaar is er ruimte voor een romantische visie op kunst en kunstenaar naast een dominante stroming die niet romantisch genoemd kan worden. Literaire stromingen die

volgen op naturalisme en symbolisme laten ook steeds weer iets zien van het romantische gedachtegoed. Dat kan liggen in verzet tegen het burgerlijke (avant-garde), in grote nadruk op het 'ik' (modernisme) of in het verwerpen van een mimetische kunstopvatting (postmodernisme) (Bork & Laan p. 207, p. 225 en pp. 249-250).

Het is niet onverklaarbaar dat het romantische sinds de romantiek telkens weer in een bepaalde verschijning opduikt. Doorman wijst erop dat het romantische gedachtegoed in filosofische kringen veel kritiek heeft gekregen, maar dat is volgens hem inherent aan het romantische subjectbegrip, dat zichzelf in feite aanvalt. Zichzelf ontdekken en ontplooien gaat immers niet buiten het niet-ik om. Subjectiviteit is slechts mogelijk door het afzetten tegen de ander. 'Op die manier lijken individualiteit en vervreemding zelfs samen te vallen en is het niet-vervreemde subject een onmogelijkheid (...)' (Doorman, p. 36). Alle filosofische kritiek die geuit is op het romantische subjectbegrip blijft volgens Doorman dan ook uitgaan van de romantische grondgedachte dat het mogelijk is om tot zelfrealisatie te komen. En daarmee keert de kritiek terug tot de grote ontdekking van de romantiek: het individu. 'Wie van enige afstand de filosofische traditie van subjectkritiek beziet, ontdekt dat deze zelden ontsnapt aan de romantische orde waartoe het subject zelf behoort.' (Doorman, p. 43)

De romantische visie op het individu en de taak die ieder mens heeft om het individu tot bloei te brengen, is een paradox. Ten diepste is dat kenmerkend voor elk romantisch streven. Daaruit volgt ook de problematisering van kunst en de kunstenaar in een kunstenaarsroman. De romantische kunstenaar is feitelijk ook niet te definiëren, omdat hij zelf de definitie nooit zal vinden. Doorman gebruikt het beeld van een spiegelpaleis: het individu ziet zichzelf vanuit allerlei posities en hoeken en krijgt zo voortdurend een ander beeld voor ogen. Maar tegelijkertijd zoekt dat individu naar eenheid en echtheid door al die verschillende perspectieven heen, om uiteindelijk te weten wie het is (Doorman, p. 47).

Zo kan het dat het romantische kunstenaarsbeeld zoals Nescio het schetst in *De uitvreter*, en de romantische idealen van zelfrealisatie steeds weer terugkeren in de Nederlandse literatuur. De romantische orde is nog niet ten einde.

1.5 Onderzoeksopzet

Volgens Graas is het einde van de kunstenaarsroman voorlopig nog niet in zicht. Hij signaleert dat grote kunstenaars uit het verleden nog altijd een inspirerende werking hebben op romanschrijvers (Graas, p. 157). Doorman (zie paragraaf 1.2) toont aan dat de romantiek een orde heeft gevestigd die zelfs in de postmoderne tijd haar sporen nog trekt, zeker als het gaat over het beeld dat bestaat van de kunstenaar. Dit alles brengt mij tot het onderzoeken van twee werken uit de moderne

Nederlandse literatuur die mogelijkwerwijs een kunstenaarsroman zijn en waarin de romantische orde teruggevonden zou kunnen worden. Het gaat om *De klok van Delft* (1846) van J.A. Alberdingk Thijm en *Een heilige van de horlogerie* (1987), geschreven door W.F. Hermans. De vraag is daarbij:

Zijn deze werken kunstenaarsromans en waar zijn ze te plaatsen in de ontwikkelingsgang van de kunstenaar?

Het onderzoek bestaat allereerst uit een literaire analyse van beide werken, waarbij de personages en de aan hun verbonden motieven centraal staan. Deze analyse leidt tot een interpretatie, waarin ook duidelijk wordt in hoeverre in deze werken de vier ontwikkelingen een plaats hebben, die er in de romantiek toe leidden dat de kunstenaar een verheven status kreeg. Dit alles is te vinden in de hoofdstukken 2 en 3. In de conclusie komen de bevindingen bij elkaar en is een antwoord gezocht op de onderzoeksvraag.

Het vooronderzoek in de secundaire literatuur over de twee auteurs en deze twee werken heeft de nodige informatie opgeleverd die de interpretatie van fundering kan voorzien. Zo is het bijvoorbeeld van belang dat Alberdingk Thijm past in de stroming van de 'witte romantiek'. Met deze aanduiding, die op zichzelf zelden wordt gebezigd, wordt een contrast aangeduid met datgene wat onder de 'zwarte romantiek' wordt verstaan. In de zwarte romantiek is opvallend veel aandacht voor de gruwelijke, afschrikwekkende en occulte kant van de onbekende wereld die een romanticus probeert te ontdekken. Het is in die zin een 'verhevigde vorm' van de romantiek waarbij de 'nachtzijde' wordt beschreven en genoten. De zwarte romantiek als zodanig is in 1930 beschreven door Mario Praz, in het boek *Romantic Agony*³.

Ook is het goed om te weten dat Alberdingk Thijm in het tijdschrift *De Spektator* actief heeft meegewerkt aan meningsvorming over individualistische kunst, een typisch kenmerk van de romantiek. 'Thijm richtte zich in 1848 regelrecht tot Potgieter die hij ervan beschuldigde te veel te hechten aan "aanschouwelijkheid", aan zichtbaarheid voor het oog, terwijl het in de kunst zou moeten gaan om "schouwen met the eyes of the mind". Potgieter deelde zijn misvatting met de Franse romanschrijvers die volgens Thijm door eenzelfde streven naar aanschouwelijkheid werden beheerst. Zeker in de poëzie moest de zichtbare vorm van het voorwerp zo veel mogelijk op de achtergrond blijven.' (Streng, p. 168)

Uit dit fragment blijkt dat Alberdingk Thijm zoekt naar de betekenis van kunstzinnige voorwerpen, in plaats van naar aanschouwelijkheid. Een oppervlakkig 'zien' is niet voldoende, maar er moet een proces volgen van inzicht krijgen in de diepe gedachte die achter het eerste waarnemen

³ <http://www.literatuurgeschiedenis.nl/lg/19de/thema/lg19065.html>

verborgen is. Alberdingk Thijm was overtuigd Rooms-katholiek. Als 'witte romanticus' gaat het hem om de uitdrukking van het goddelijke, meer specifiek de christelijke God, ook als is hij er diep van doordrongen dat dit een onmogelijke opgave is.

Het is als laatste interessant om te weten dat *De klok van Delft* na de publicatie in 1846 op een heftige recensie kon rekenen in de *Vaderlandsche letteroefeningen*. De auteurs van de recensie, G.S. Leeneman van der Kroe en J.W. IJntema, kraken Alberdingk Thijms dichtkunst op alle fronten af. Bovendien hekelen ze de onduidelijkheid die volgens hen op verschillende plaatsen in het werk voorkomt. Ze besluiten hun recensie als volgt: 'Maar als hij ons verzen geeft, vorderen wij in vergelding, dat het fraaije verzen zijn, die ons hart verwarmen en ons hoofd niet doen rooken. De Heer ALBERDINGK THIJM heeft onze beoordeeling van zijn vorig bundeltje ergens een *leelijke* recensie genoemd: het doet ons innig leed, dat wij van zijn tegenwoordig boekje geen *mooijere* hebben kunnen schrijven.' (Kroe & IJntema, p. 715)

Over W.F. Hermans en zijn werk is veel secundaire literatuur verschenen. In allerlei kranten en tijdschriften zijn korte besprekingen van *Een heilige van de horlogerie* te vinden. Ook wordt het werk regelmatig genoemd in artikelen over een specifiek onderdeel van Hermans' schrijfstijl of onderwerpskeuze. Zo heeft Wilbert Smulders de roman besproken in zijn artikel *Succesvolle mislukkingsmachines. Het thema 'machine' in het werk van W.F. Hermans* (Smulders, 1995). En Jaap Goedegebuure vindt dat Hermans in deze roman 'zijn principes aangaande de door hem voorgestane 'klassieke' roman verwezenlijkt.' (Goedegebuure, p. 54) Goedegebuure geeft aan dat in *Een heilige van de horlogerie* het mirakel van Hermans' werk naar voren komt: 'het tegenstrijdige van zijn thematiek en zijn schrijverschap in technische zin: een wereldbeeld waarin slechts plaats is voor een minimum aan redelijkheid, en een manier van schrijven waarvan de helderheid, 'redelijkheid' en nauwkeurigheid onmiddellijk opvallen.' (Peeters, pp. 251-251)

Informatie over een eventueel verband tussen het werk van W.F. Hermans en wat Doorman 'de romantische orde' noemt, of over *Een heilige van de horlogerie* als kunstenaarsroman is niet voorhanden. Om te bepalen of Hermans' klokkenmakersverhaal een kunstenaarsroman is, staat mij dus slechts het theoretische kader ter beschikking dat ik in dit hoofdstuk heb uiteengezet.

2. De klok van Delft

De Oude Kerk in Delft heeft twee klokken met een bijzonder verhaal⁴. De Laudateklok was in 1943 bijna ten prooi gevallen aan de Duitse bezetter. De zware klok was al meegenomen naar Duitsland om daar omgesmolten te worden tot wapentuig. Toch is het er nooit van gekomen en werd de klok in 1946 weer teruggehangen op z'n plek in de toren. Sindsdien slaat hij elk half uur.

De Trinitasklok (ook wel Bourdon genoemd, basklok) weegt 9000 kilo en heeft een doorsnee van 2,3 meter. Het gevaarte brengt bij het luiden zo'n enorme trilling teweeg, dat de klok uitsluitend wordt gebruikt bij een koninklijke begrafenis. Het is deze klok die centraal staat in *De klok van Delft*, geschreven door J.A. Alberdingk Thijm. In dit hoofdstuk ga ik dieper in op dit verhalende gedicht.

2.1 J.A. Alberdingk Thijm⁵

Liefde voor kunst en letteren werd Josephus Albertus Alberdingk Thijm (1820 – 1889) met de paplepel ingegoten. Zijn moeder Catharina Thijm vond het van groot belang haar kinderen al op jonge leeftijd te vormen met betrekking tot geloof en kunst. Daarom zat ze met haar zoontje de geschiedenissen van het Oude en Nieuwe Testament te lezen en leerde ze hem tekenen. Pas toen hij naar school ging en de tienerleeftijd bereikte, bekwam hem de wens om zelf iets kunstzinnigs te creëren. Hij had inmiddels veel gelezen, door de invloed van diverse tantes ook veel Franse literatuur. Het was precies de tijd dat de romantiek in Frankrijk tot bloei kwam. En aangezien Josephus Albertus een gevoelige jongen was, hadden deze werken grote invloed op zijn ontwikkeling.

Rond zijn twintigste levensjaar greep Josephus Albertus stelselmatig naar de pen. In de periode 1840-1888 schreef hij dagelijks in kranten en tijdschriften. Ook verscheen proza en poëzie van zijn hand. De hoeveelheid schrift die hij heeft geproduceerd, is groot en divers. Daarbij is steeds merkbaar dat hij een 'catholique avant tout' is gebleven, die desalniettemin geen hard gevecht met het protestantisme wilde aangaan, maar altijd zocht naar een vredige vorm van samenleven in hetzelfde land.

Evenals Beets, Kneppelhout en Hasebroek heeft Alberdingk Thijm eerst een periode gehad waarin hij allerlei tekstgenres heeft 'uitgeprobeerd'. In de loop van de tijd bedaarde deze zoektocht, mede ook door het feit dat hij zich voortdurend bleef opstellen als autodidact en steeds serieuzer en diepgravender werd. Hij ontwikkelde een voorkeur voor het schrijven van historische schetsen en studies en bleek daarbij een nauwgezet onderzoeker te zijn.

⁴ De informatie over de twee klokken is gevonden op de website van de Oude en Nieuwe Kerk te Delft, laatst geraadpleegd 8 mei 2015, <http://oudeennieuwekerkdelft.nl>.

⁵ De informatie in deze paragraaf is gevonden in Bork (2004) en Brink (1888).

In de vroege periode van zijn schrijverscarrière verscheen *De klok van Delft* (1846)⁶, gericht aan de heer C.F. Lurasco. Deze Italiaanse vriend had Alberdingk Thijm leren kennen toen hij in 1845 voor een rustperiode in Italië verbleef. Francesco Lurasco bleek eveneens kunstkenner te zijn en voegde nieuwe kennis toe aan Alberdingk Thijms ontwikkeling. Het is dus niet verwonderlijk dat Alberdingk Thijm een ‘romantisch verhaal’ aan Francesco opdraagt. Ongetwijfeld zullen de vrienden tijdens dat verblijf in Italië over (romantische) kunst gesproken hebben. In de voorrede bij dit dichtverhaal voert Alberdingk Thijm een pleidooi voor de poëzie. Toch produceert hij na dit werk in toenemende mate proza.

Als Josephus Albertus Alberdingk Thijm in 1889 overlijdt, laat hij een indrukwekkende lijst met werken achter. In 1920 wordt in Amsterdam een bijeenkomst gehouden om zijn 100^e geboortedag te gedenken. In de rede die Leonardus van den Broeke voor die gelegenheid houdt, zegt hij: ‘Thijm leeft onder ons.’ (Broeke, p. 5) En hoewel zijn naam in onze tijd misschien minder bekend is dan die van zijn zoon (Lodewijk van Deyssel) of van zijn tijdgenoten (Beets) is zijn invloed op de Nederlandse letterkunde toch te scharen onder de romantiek die in de 19^e eeuw klapwiekend door Nederland ging.

2.2 Korte inhoud

De Hippolytenkerk in Delft heeft een nieuwe klok nodig. Meester Heynrick van Trier is de aangewezen man om dit werk te volvoeren. Deze opdracht zal hem naam en faam brengen. Juist in die tijd komt een Mechelse gezel naar Delft om bij Meester Heynrick het klokkenmakersvak te beoefenen: Ewout is zijn naam.

Josina, Heynricks dochter, is al snel verliefd op Ewout, die zijn intrek neemt in Heynricks huis. Ewout echter laat weinig van zijn innerlijk zien: iets mysterieus’ hangt om hem heen. Op de feestdag ter ere van St. Jan komt Ewout niet opdagen, terwijl hij Josina zijn gezelschap had beloofd. Het meisje wacht de lange dag in eenzaamheid totdat hij eindelijk komt. Hij vertelt haar zijn verhaal: hoe hij zich ten doel heeft gesteld een werk tot Gods eer te maken en dat dit werk de nieuwe klok van Delft zal zijn. Al zijn aandacht is daarop gericht. Josina steunt hem in zijn missie.

Na vele weken werken, denken, tekenen en ontwerpen, komt het moment dat de laatste fase van het werk aan de klok aanvangt. Als Ewout die nacht naar de gieterswerkplaats gaat, ontdekt hij dat Meester Heynrick hem voor is. De laatste hand aan het enorme gevaarte wordt door hem en

⁶ In de bibliografie is de gebruikte gedigitaliseerde uitgave van dit werk te vinden. In het verdere van dit hoofdstuk wordt slechts met paginanummers verwezen naar de vindplaats.

zijn helpers gelegd. Ewout is woedend en verwijt Heynrick de klok alleen te willen maken voor zijn eigen eer, terwijl hij juist als ware kunstenaar deze klok wijdt aan Gods lof.

De nieuwe klok wordt opgehangen in de toren en heel Delft loopt uit om de eerste slag te horen. Ewout echter staat in het raam van zijn kamer en voelt dat God door deze klok niet geëerd zal worden. Bij de eerste toon van de eerste slag valt hij in zwijm op de grond. Daardoor merkt hij niet dat de klok breekt en dus vals klinkt.

Josina ontdekt Ewout op de grond bij het raam van zijn kamer. Ze praat op hem in, smeekt God om redding en doet hem herleven zodra hij hoort dat de klok gebroken is. Zijn levenswens kan toch nog vervuld worden: de klok moet opnieuw gegoten worden.

Ook Heynrick doet pogingen om genoeg geld in te zamelen om de klok te repareren. Hij probeert zijn dochter uit te huwelijken aan de rijke heer Sasbout, maar met behulp van vader Peter van het Clarissenklooster is Ewout hem nu te snel af. Er worden voldoende sieraden en edelmetalen ingezameld om de klok te kunnen herstellen. Ewout vervult zijn levensmissie.

Deze vervulling kost hem echter zoveel, dat hij ziek wordt, tot de dood toe. Josina gaat bij hem liggen op het doodsbed en na nog een laatste lied waarin de volmaakte zaligheid in de hemel door Ewout bezongen wordt, sterven zij beide. De klok van Delft luidt over hun begrafenis.

2.3 Analyse van het werk

In *De klok van Delft* verplaatsen we ons naar de 16^e eeuw. Het jaartal waarin het op rijm gezette verhaal speelt, is zelfs expliciet vermeld op de titelpagina van het gedicht: A.D. 1566. In de voorrede die aan het verhaal vooraf gaat, legt Alberdingk Thijm uit waarom hij dit jaartal gekozen heeft. In 1566 vond de Beeldenstorm in Nederland plaats. De Trinitasklok werd echter in 1570 in de Delftse kerktoren opgehangen. Alberdingk Thijm moest één van die twee jaartallen kiezen, zodat beide gebeurtenissen in het verhaal kort na elkaar konden plaatsvinden. Hij koos voor het jaartal van de Beeldenstorm. Hij vraagt zijn lezers verschoning voor de historische onjuistheid met betrekking tot de datering van de Trinitasklok (Aantekening 1, p. 78).

Alberdingk Thijm heeft ervoor gekozen deze historische setting te beschrijven vanuit een auctoriale vertelinstantie. We vliegen als het ware voortdurend boven de stad Delft anno 1566 en zien door de huizen en hoofden heen. We weten wat personages denken, we horen wat ze zeggen in monoloog of dialoog en we zijn steeds op verschillende plaatsen om te zien wat daar gebeurt. Daarbij is duidelijk veel meer aandacht voor gebeurtenissen en de beleving daarvan dan voor de precieze tijdsaanduidingen. Een exacte tijdlijn van wat er gebeurt is moeilijk te maken, maar wel is vrij scherp vast te stellen wat de verschillende personages in dit verhaal beweegt.

In het verdere van deze analyse ga ik in op de indeling van het werk, op de personages en op de twee hoofdmotieven. In paragraaf 2.3.4 zal duidelijk worden dat al deze literaire analysemiddelen samenwerken om tot het doel van dit werk te komen: het fungeren als vingerwijzing naar de hemel.

2.3.1 Indeling in drieën

De klok van Delft bestaat uit drie verschillende delen, voorafgegaan door een kort schrijven aan de heer C.F. Lurasco⁷ (2 pagina's) en een voorrede (19 pagina's).

De drie delen van het gedicht zijn voorzien van een titel. Deel 1 heet 'Josina', deel 2 'Ewout' en deel 3 'De Klok'. De titels suggereren dat de verschillende delen het verhaal elk vanuit een ander perspectief vertellen. Dat is inderdaad het geval. In deel 1 lezen we over Josina's sobere leven, haar vreugde als Ewout in huis komt en haar liefde voor hem. In deel 2 komen we meer te weten over Ewouts innerlijke motivatie, zijn gedrevenheid voor dit kunstwerk tot Gods eer en zijn enorme teleurstelling als Meester Heynrick hem het werk afhandig maakt. In deel 3 wordt beschreven op welke wijze de volmaakte klok van Delft tot stand komt en hoe Ewout en Josina er hun leven aan geven.

In de voorrede geeft Alberdingk Thijm een verklaring in steekwoorden bij de drie verschillende delen. 'Josina' is de personificatie van Hoop, Vertrouwen en Illusie. 'Ewout' stelt Weemoed, Teleurstelling en Inspraak van Boven voor. 'De Klok' moet uiteindelijk de oplossing van alles zijn, waarin de feiten worden samengevat, 'tegelijk met het openen eener zalige uit- en toekomst' (p. XXV). De personificaties vallen samen met de motto's, afkomstig uit de Bijbel, die Alberdingk Thijm boven de drie delen heeft gezet. In schema 1 zijn alle gegevens met betrekking tot de indeling van dit gedicht samengevat.

Deel	Titel	Motto	Typering volgens Alberdingk Thijm (p.XXV)
1	Josina	Hebt gij hem niet gezien, dien mijne ziele lief heeft? <i>Cantica, III, 3</i>	Hoop Vertrouwen Illusie
2	Ewout	Toen wendde ik mij tot al mijne werken, die mijne handen gemaakt hadden: en ziet, 't was al ijdelheid, en kwellinge des geestes. <i>Eccl. Sal. II:II</i>	Weemoed Teleurstelling Inspraak van Boven
3	De Klok	Daar het niet voor de goederen der aarde en is, dat gij geschapen zijt, zoo is geen dezer goederen in staat u te verzaden. Evenwel het hechte grondwerk Godes staat vast; hebben dezen zegel: De Heere kent de zijnen. <i>De Imit. III, XVI, 1. II Tim. II, 19</i>	Oplossing Uit- en Toekomst

Schema 1: Indeling van *De klok van Delft*

⁷ Zie paragraaf 2.1.

De drie delen zijn verschillend van lengte. Deel 1 bestaat uit 540 versregels, deel 2 uit 467 versregels en deel 3 uit 693 versregels. De versregels zijn verdeeld over verschillende strofen (63 in deel 1, 42 in deel 2 en 65 in deel 3). De strofen zijn heel gevarieerd van lengte: er zijn strofen van twee versregels, maar ook strofen van meer dan 50 versregels. Alberdingk Thijm heeft zich op dit punt niet gehouden aan een bepaald schema. Wel is het opmerkelijk dat het hele gedicht in totaal 170 strofen en 1700 versregels telt. Is dat een toevaligheid? Of heeft Alberdingk Thijm juist een harmonisch geheel willen maken, dat verborgen is achter een ogenschijnlijk chaotische versindeling? Verder onderzoek naar de inhoud van dit werk kan deze vraag beantwoorden.

2.3.2 Het kwade en het goede: de personages

Als we de personages in dit gedicht analyseren, zien we een bekende tegenstelling verschijnen, namelijk die tussen goed en kwaad. Dit verschil is scherp aangezet, mede door de koppeling van de personages aan specifieke ruimtes.

De ruimten waarin de gebeurtenissen in het gedicht zich afspelen, zijn beperkt en meestal gemarkeerd. Het meeste gebeurt in het huis van Meester Heynrick, in zijn werkplaats op korte afstand van het woonhuis, in het Clarissenklooster en in de stad Delft. Nadrukkelijk wordt vaak de (boven)kamer van Ewout (in Meester Heynricks huis) genoemd. Het feit dat Meester Heynricks woonruimte, zijn werkplaats en de kamer van Ewout het meest voorkomen, is te verklaren met behulp van de indeling van het gedicht: Josina is voornamelijk in Heynricks huis te vinden, Ewout denkt en ontwerpt veel in zijn eigen kamer en een klok wordt gegoten in de werkplaats.

We onderscheiden zes letterlijke personages in *De klok van Delft*. Ewout speelt de hoofdrol. Samen met Josina en vader Peter vormt hij het trio 'positieve' personages. Daartegenover staan Meester Heynrick en heer Sasbout die een negatieve rol spelen. Dan is er nog Anna: een personage uit het verleden dat derhalve geen actieve rol meer speelt in de gebeurtenissen, maar voor Ewout wel 'aanwezig' is.

Meester Heynrick en heer Sasbout vormen de 'kwade genius': ze zijn berekenend en wellustig en hoewel Meester Heynrick 'kunstenaar' is in de vorm van een klassieke ambachtsman⁸, is zijn motief duidelijk zelfzuchtig. Hij heeft geen oog voor de 'geest' van kunst, maar alleen voor roem en rijkdom die op kunst zullen volgen. Meester Heynrick noch Sasbout zijn aan een bepaalde specifieke ruimte te verbinden; we ontmoeten hen gewoon in het algemeen in Meester Heynricks huis of in de gieterswerkplaats.

⁸ Zie paragraaf 1.1.

Vader Peter speelt een bescheiden rol in het geheel. Hij wordt ingevoerd zodra er materiaal ingezameld moet worden om de gebroken klok opnieuw te gieten⁹. Hij is de motor achter het reddingsplan: zijn pro-actieve aanpak zorgt ervoor dat Ewout in korte tijd aan de slag kan om de volmaakte klok te voltooiën. Vader Peter is gekoppeld aan het Clarissenklooster. Deze ruimte heeft door Peters aanwezigheid en dappere opstelling het karakter van een toevluchtsoord.

Josina is een goede vrouw. Ze is niet zelfzuchtig, maar wil alles opofferen om Ewout aan zijn grote doel te helpen. Ze zou zelfs ten behoeve van haar geliefde met heer Sasbout willen trouwen. Zij is dus het toonbeeld van opoffering, van menselijke liefde (voor Ewout) en van verlangen naar het goede. Omdat zij met name voorkomt in het huis van Meester Heynrick en daar veel van haar gedachten en gesprekken plaatsvinden, draagt dit woonhuis als het ware een aureool. Josina's invloed is zodanig positief dat Meester Heynricks eerzucht geen negatieve smet op zijn huis werpt.

Anna is een dode vrouw. Zij was Ewouts bruid (of ze daadwerkelijk getrouwd zijn geweest, wordt niet duidelijk uit het verhaal) en leeft in zijn gedachten voort. Haar beeltenis moet dus ook op de klok verschijnen, zodat ze nooit vergeten zal worden. Meester Heynrick verwacht haar afbeelding met Josina.

‘Wel zag hij met een heimlijk pak
Zijn levenszorgen nog bezwaren,
Sints hij JOSINA dacht te ontwaren,
In 't beeld dat EWOUTS bijtel stak.’ (p. 53)

Nu is hij, snoodaard, waarschijnlijk niet in staat om ooit te doorzien wat Ewout doet. Maar mogelijk was het ook verwarrend: wie beeldde Ewout nu echt af? Was het Anna, vanuit zijn herinnering? Of vermengde hij Anna's beeld met dat van de levende Josina? Of is Josina misschien voor hem de personificatie van Anna? Het blijft in nevelen gehuld, ook voor Ewout zelf. In grote vertwijfeling zegt hij tegen de dode Anna:

‘Mijn liefde is uwer... maar wat kan mijn ziel gevoelen
Voor haar, die mij uw beeld in deugd en schoonheid biedt?
Mijn ANNA! smaad, o smaad mijn duistere zwakheid niet!’ (p. 30)

Ewout is de kunstenaar. Hij is moeilijk te peilen.

‘Maar niemand had nog ooit bevroed –
Wat EWOUT omging in 't gemoed.’ (p. 12)

Hij beantwoordt bijvoorbeeld Josina's liefde niet, hoe volmaakt en opofferend die ook wordt voorgesteld. Ook hij is een ambachtsman: hij verstaat de kunst van het klokgieten. Maar in tegenstelling tot Meester Heynrick is Ewout gericht op de 'geest' van de klok. Hij raakt in extase van

⁹ We hebben hem dan al wel ontmoet in het Clarissenklooster, waar Ewout een reddingsactie uitvoert tijdens de verwoestende Beeldenstorm die het land doorkruist.

een klok en ziet het volmaakte ervan in. Het is voor hem de meest harmonieuze vorm om God te loven en te prijzen: een voorafschaduwning van de hemel. Het feit dat hij dat in de klok ziet, onder woorden weet te brengen en zelfs vervult door de klok te gieten, maakt hem bijna tot een 'ziener': de gezondene die God doorziet en kent en Hem centraal zet in leven en werk. Deze manier van kijken naar een object sluit naadloos aan bij het citaat in paragraaf 1.5, waarin Alberdingk Thijm aangeeft dat kunst wat hem betreft altijd beschouwd moet worden met geestesogen. De auteur werkt letterlijk volgens zijn poëtica in dit verhalende gedicht.

Doordat Ewout een ziener is, wordt de ruimte die hij veel betreft, het bovenkamertje, een soort 'heiligheid'. In die kamer gebeurt het: het doordenken van de volmaakte klok, het neerstorten onder de onvolmaakte klokslag, het tot leven komen door Josina's inmenging en uiteindelijk de aftocht naar de volmaakte heerlijkheid als zijn missie is volbracht. Dat kamertje, door Meester Heynrick aan de kostganger afgestaan om er geld aan te verdienen, is onder Ewouts inwoning een mystieke plaats.

En de klok zelf? Het derde deel van het werk heet 'De Klok'. Deel 1 en 2 personifiëren abstracte begrippen die door Alberdingk Thijm zelf worden aangereikt (Schema 1). Geldt dat ook voor deel 3? Fungeert de klok als personage, maar dan zonder menselijk lichaam? Er is overeenkomst tussen de klok en Ewout. De eerste klok breekt bij de eerste slag; bij diezelfde slag 'breekt' Ewout ook, want hij valt in zwijm bij het venster waarvoor hij staat. De tweede klok zingt zoals het bedoeld is: volmaakt, harmonieus en tot in lengte van jaren. Zodra de tweede klok dit werk begint, sterft Ewout met uitzicht op de eeuwige zaligheid, waar hij volmaakt en in harmonieuze omgeving zal zingen van Gods lof. De klok en Ewout lijken onlosmakelijk aan elkaar verbonden. Toch is het de vraag of het te rechtvaardigen is deze klok als personage te zien. Misschien is er meer voor te zeggen de klok als motief in het verhaal te zien, waardoor die nauwe koppeling aan het hoofdpersonage op z'n plaats kan vallen.

2.3.3 Motieven: venster en klok

In *De klok van Delft* zijn twee dingen die als motief gezien kunnen worden. Allereerst is er met enige regelmaat nadrukkelijk sprake van kijken of uitzien door een vensterraam. Dit uitzien is voorbehouden aan Josina en aan Ewout. Als Josina in haar vaders woonhuis in het venster zit, kijkt ze bijvoorbeeld met reikhalzend verlangen uit naar haar geliefde.

'Zij zat te mijmren neven 't glas;
Zij zag bij iedren tred naar buiten,
Die klonk door de enge vensterruiten,
Of 't eindelijk licht de jongling was.' (p. 16)

Ook Ewout neemt plaats in het venster van zijn bovenkamertje. Hij doet dat als de eerste klok zijn eerste slag gaat geven. Het venster dat hem in staat stelt deze slag te horen, is tegelijkertijd de plaats waar hij bezwijmt.

‘Nog luistert hij aan ‘t open raam:
De vooglen tjilpen, zwieren, dwalen,
En dartlen in de zonnestralen:
Hij slaat de kille handen saam.’ (p. 41)

Op deze wijze speelt het venster een concrete, ruimtelijke rol die telkens oplicht op cruciale momenten in het verhaal. Een venster is in zichzelf niets, maar krijgt waarde door de functie die het heeft. Het venster laat ons de buitenwereld zien; het venster maakt ons deelgenoot van gebeurtenissen in de stad; het venster biedt uitzicht op de ontsnappingsmogelijkheid.

‘Hij blikte een venster door, dat op de vest der stad
Een duislingwekkend uitzicht had.’ (p. 59)

De vensterlokalisering gaat in het verhaal ook vaak gepaard met mijmeren, denken en uitzien.

Dat is ook een scharnierthema in *De klok van Delft*. Uitzien naar: de volmaakte klok, de herinneringsbeeltenis van Anna, harmonie en vervulling, het tot stand brengen van het levensdoel. Hoe vaak is er in gedachten en gesprekken bij Ewout en Josina geen sprake van uitzien naar hetgeen er nu nog niet is? Het duidelijkst blijkt dat uit deel 3, als Ewout en Josina samen op hun doodsbed liggen, nadat Ewouts levensmissie is voltooid. Een lied van uitzien wordt door Ewout uitgesproken, waaruit duidelijk blijkt dat zelfs de aardse vervulling van de zielenwens nog geen volmaakte harmonie teweegbrengt.

‘Geen benijden,
Vreugd, door lijden,
Keur noch voorrang smart ons meer –
Waar ons aarde
En tijd, geen waarde
Geen bestaan heeft – bij den Heer!’ (p. 74)

De enige plaats waar Ewout vreugde vinden kan, is bij zijn Heer. En in het laatste gedeelte van deel 3 ontvangt hij die vreugde: de hemel. Het is de ‘zielschwen’ (p. 20), die hij verwezenlijkt door het maken van de klok, waardoor de poort naar de volmaaktheid voor hem openzwaait.

Op die manier krijgt het vensterraam de betekenis ‘uitzien’: het thema dat zich als een rode draad door het gehele werk weeft en dat met de laatste versregels wordt afgerond. Dit motief kan ook verklaren dat de laatste versregel van het werk de verhouding strofen/versregels harmoniseert: 170 strofen en 1700 versregels vormen een prachtige uitkomst. Het verhaal is af: eind goed, al goed,

de harmonie is bereikt en de kunst is volmaakt. Na die laatste versregel kon Alberdingk Thijm goedkeurend knikken naar zijn eigen werk.

Het tweede motief dat concreet is aan te treffen op bijna elke pagina van *De klok van Delft* is de klok zelf. Tot op zekere hoogte is het een dood ding, volledig afhankelijk van zijn makers, log en zwaar, nergens toe in staat dan alleen gehoorzamen aan de mensen die hem maken of in beweging zetten. Op deze wijze beziet Meester Heynrick de klok. Hij voelt er niets voor, maar werkt ermee en eraan. Dat is voor hem genoeg.

Ewout staat er heel anders tegenover. De klok is voor hem een beziel instrument.

‘Zoo ook de Klok, van God beziel.’ (p. 39)

Hij ziet in de klok het volmaakte, de samenkomst van vorm en klank, harmonie ten top, het ultieme middel om God te prijzen.

‘De klok – het beeld der Harmonie –
Waar streng *Verstand* en teêr *Gevoel*,
Waar Maat, naar Vorm, en Melodie,
In samenwerkt tot hooger doel.’ (p. 23)

In de klok schuilt voor hem geen roem en rijkdom, maar zalige verheerlijking van God in de hemel. Hij kan dit ook zien: hij is immers een ziener.

‘De klok die, GOD, TEN HOOGSTEN LOF,
En ’T MENSENKROOST, TER ZIELSVERENGELING,
Een Mensch, den Geest aan duurzaam Stof
Doet paren, in verheven mengeling.’ (p. 24)

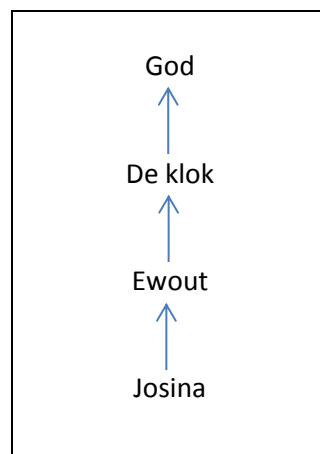
Op die manier is er een nauwe, bijna levende relatie tussen Ewout en de klok. Dat blijkt ook wel uit het besluit van het gedicht. Als Ewout en Josina de dood vinden, laat de klok van zich horen.

‘Daar klinkt, op hollen toon bij toon,
Een klokgebrom, zoo grootsch en schoon,
Als nooit door Delf mocht galmen;
En zong, vervuld van hooger zin,
Voor EWOUT en zijn zielsvriendin,
De plechtige uitvaartpsalmen.’ (p. 77)

2.3.4 Het werk als trap naar de hemel

Ewout is de enige die zo naar de klok kijkt. Door middel van haar volmaaktheid komt hij bij God Zelf. Er is een soort hiërarchie zichtbaar onder de ‘goeden’ in dit verhaal, die zich van onderaf aan de lezers openbaart (Schema 2).

Onderaan staat Josina. Zij is een goede vrouw, maar met haar aardse, onbeantwoorde liefde toch niet meer dan een eenvoudig mens. Haar liefde is gericht op Ewout. Hij staat op de plaats boven haar. Hij is een goede kunstenaar: de geest van zijn kunst stijgt boven hemzelf uit. Zijn kunst wijst naar boven, en daarop is al zijn liefde gericht. De klok neemt daarom de positie boven Ewout in. Het is waar: ook Josina begrijpt de betekenis van de volmaakte klok. Maar zij ziet dat dankzij Ewout: hij is haar 'tussenpersoon'. De klok zelf is maar gericht op één ding: galmen tot Gods eer. Ook de klok wijst dus boven zich. Het is meteen duidelijk wie er bovenaan staat: God. Hij wijst niet meer boven zich, maar laat naar zich wijzen. De klok is dus voor Ewout het middel om naar God op te zien, net zoals Ewout voor Josina de manier is om de betekenis van de klok te zien. De klok is het directe middel dat Hem eert; Ewout is het indirecte middel tot zijn eer en Josina is het in-indirecte middel, dat Hem uiteindelijk ook de eer toebrengt. Op deze manier vormt zich de hiërarchie. En opmerkelijk: de indeling van het hele werk keert hierin terug. De drie delen heten immers Josina, Ewout, De Klok. Als er een deel 4 zou moeten zijn, zou het de naam 'God' moeten krijgen. Maar het kan er niet zijn. Waarheen zou deel 4 dan moeten wijzen? Er is niets boven God.



Schema 2: Hiërarchie in *De klok van Delft*

En daarmee keren we terug naar de vraag of de klok gezien mag worden als een personage in dit verhaal. Concreet gezien is het geen persoon: een klok is een ding. Maar door de ziener Ewout krijgt deze klok persoonlijke trekken. Hij staat te midden van personages in de hiërarchie, hij draagt de naam van een hoofdstuk en brengt uiteindelijk als 'tussenpersoon' de ziener en zijn trouwe gade bij God Zelf. Is dat laatste niet precies waar een goed Rooms-katholiek als Alberdingk Thijm op uit wil komen? Een middel om tot God te naderen en met Hem in harmonie te komen? De klok wordt op deze manier een actor in het verhaal, met dezelfde status als de personages Josina en Ewout.

De Bijbel geeft vele aanwijzingen over een middelaar tussen God en mens. Mozes is de tussenpersoon tussen God en het volk Israël in de woestijn¹⁰. Profeten brengen Gods woorden bij het oudtestamentische volk. En het hele Oude Testament is gericht op de komst van de Messias: Jezus Christus, bij uitstek de Middelaar tussen God en mens¹¹. Hij offerde zich op tot redding van de mensheid en was zodoende het middel om de hemel te openen voor mensenzielen. En met die gedachten in de hand is het niet ongerechtvaardigd om de klok te zien als een beeld van Jezus zelf. Dat past ook bij de typering die Alberdingk Thijm van deel 3 geeft: de Oplossing en Uit- en Toekomst. Binnen het christelijk geloof zijn dat precies de begrippen die Jezus heeft vervuld door zijn werk op aarde. In de volmaakte klok is dus de beeltenis van Jezus Christus zichtbaar. Een diep verborgen christelijke boodschap in dit romantische werk.

2.4 De klok van Delft als kunstenaarsroman

Er is in dit werk sprake van twee kunstenaars: Heynrick en Ewout. Heynrick is 'Meester' Heynrick. Hij draagt die titel omwille van zijn voortreffelijke ambachtsbeoefening. Hij heeft hogere ambities dan enkel klokkengieter te zijn.

'Sints lang bepeinsden 's vaders droomen,
Naar grootheid hakend als naar goud,
Dat eens de aanzienlijkste uiter steden
Als evenknie hem hulde deden –
Hem, als hun dienstbre steeds beschouwd!' (p. 6)

Meester Heynrick wordt gepresenteerd als de ambachtsman, die precies weet hoe hij een goede klok moet maken en in de stad Delft fungeert als autoriteit op dit gebied. Zijn leerling Ewout komt immers uit Mechelen naar hém toe, om het vak te beoefenen. Meester Heynrick is de kunstenaar van de oude orde: een ambachtsman, gericht op rijkdom en eer.

Ewout beoefent dezelfde kunst, maar ziet dat als zijn roeping. Het is zijn doel om zijn roeping waar te maken: het gieten van een volmaakte klok tot Gods eer. Dit verschil in levensdoel tussen de twee kunstenaars uit zich op allerlei manieren, bijvoorbeeld op de feestdag voor St. Jan. Heynrick geeft Josina een dagje verlof; hij gaat dus mee in de festiviteiten. Maar Ewout werkt op deze feestdag tot in de late uurtjes door aan zijn klok. Roeping gaat voor aards plezier. Wat dat betreft past Ewout in het *régime vocationnel*, alhoewel niet blijkt dat hij streeft naar uitzonderlijkheid en innovatie om zijn roeping waar te maken.

¹⁰ Mozes zegt in Deuteronomium 5:5 (HSV): 'Ik stond in die tijd tussen de HEERE en u in, om u het woord van de HEERE bekend te maken, want u was bevreesd vanwege het vuur en klom de berg niet op.'

¹¹ 1 Timotheüs 2:5 (HSV): 'Want er is één God. Er is ook één Middelaar tussen God en mensen, de mens Jezus Christus.'

Het kunstwerk waar het in dit werk om draait, is een kerkklok. Het gieten van een klok is aan regels en berekeningen gebonden. In hoeverre kan Ewout, als geroepen kunstenaar, iets van de romantische orde laten zien in zijn kunstwerk? Daarvoor roepen we de vier ontwikkelingen in herinnering die Maarten Doorman signaleerde met betrekking tot de toenemende ruimte en autoriteit die de kunstenaar kreeg in de romantiek, namelijk de opkomst van de verbeeldingskracht, het ontstaan van expressie in de kunsten, de cultus van het genie en de toenemende autonomie van de kunstenaar.

Ewout maakt een klok. Uit de analyse in paragraaf 2.3 is gebleken dat hij door middel van deze klok uitzicht krijgt op de hemel, de volmaaktheid, op God zelf. Als hij naar de klok kijkt, ziet hij geen koud metaal, maar de vervulling van zijn roeping. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de zucht die hij slaakt op zijn sterfbed, als zijn klok is gegoten:

‘O, ten Hemel, ja ten Hemel,
Ter Vervulling smacht ik heen...’ (p. 73)

Ewouts verbeelding doet Anna herleven in zijn gedachten. Hij grift haar afbeelding in de klok, zodat ze nooit vergeten zal worden. Maar is het echt haar afbeelding, of heeft hij Josina’s beeld in de klok gegraveerd? Meester Heynrick denkt het laatste. Ewout zelf is erover in verwarring (zie ook paragraaf 2.3.2):

‘Maar somtijds is ’t een vreemd gevoel,
Dat voor zijn voorhoofd staat te lezen;
Dan schijnt hij ’t pijnlijkst zielsgewoel,
Een zucht, een slingring zonder doel,
Ter machteloze prooi te wezen:
Dan kan hij, zwijgend, naast haar [Josina, HvE] staan;
En blikte haar láng en roerloos aan;
En lispelt zacht een tweetal namen.’ (p. 12)

In Ewouts verbeelding zijn Anna en Josina nauw aan elkaar verbonden. Ze krijgen uiteindelijk allebei een plaats in de nieuwe klok: Anna door haar beeltenis op de klok en Josina doordat ze het kostbare sieraad dat ze van haar moeder kreeg aan Ewout afstaat, zodat hij het kan voegen bij het benodigde materiaal voor de nieuwe klok.

Ewout krijgt door middel van zijn klok uitzicht op het onzichtbare: de hemel, God, Anna. Hij is de tussenpersoon die het onzichtbare zichtbaar maakt. Dat doet hij voor zichzelf, maar ook voor Josina. Zij krijgt immers via hem ook uitzicht op de hemelse volmaaktheid. Zelfs de inwoners van Delft kunnen door middel van de klanken van de volmaakte klok zien op het hogere doel¹². Daarin is

¹² Volgens het citaat in paragraaf 2.3.3 op p. 28.

Ewout een romantische kunstenaar, wiens kunst als een licht over de wereld schijnt. Door zijn klok laat hij anderen zien wat zijn diepste zielenroerselen zijn: het grote verlangen en het heerlijke uitzicht op de volmaaktheid in de hemel, op God.

Meester Heynrick heeft de brutaliteit om Ewouts klok zonder overleg af te maken. Als Ewout dat ontdekt, is hij furieus.

'Mijn arbeid hebt volbracht!... Mijn arbeid – lage ziele,
Wie nooit eens kunstnaars doel in stikziende ooge viele!
Mijn arbeid! – Hoort ge dit? – Spreek! Voelt ge wel 't verwijt,
"Dat ik een kunstenaar ben; dat gij een huurling zijt"?'
Ja! vuige huurling slechts; ontrouw zelfs: niet bevredigd,
Door 't werkloon, u geteld, hebt gij mijn éer beledigd;
Hebt gij mijn levenskracht, de vrucht van hart en hoofd,
Het edelst wat ik had, me ontroofd...' (p. 34)

Deze woede komt voort uit het grote verschil in levensdoel van beide kunstenaars. Ewout noemt Heynrick de 'huurling', die zijn werk doet om er geld mee te verdienen. Maar hij giet een klok om zijn roeping waar te maken. Hieruit blijkt een groot verschil in normen tussen beide klokkengieters. Heynrick is de oude ambachtsman, die volgens de kale regels van de kunst zijn klokken giet. Ewout maakt een klok die de expressie is van zijn diepste verlangen naar God, en volgens die normen gegoten wordt. Ewout vindt die normen in zichzelf; hij is de enige die de klok kan maken die zijn roeping vervult. Daarin handelt hij autonoom, volgens het *régime vocationnel*.

Meester Heynrick begrijpt Ewouts normen niet, omdat hij geen roeping voor zijn werk ervaart en er vanuit gaat dat Ewout net als hijzelf op roem gericht is.

'Ik heb u nooit gekweld: 'k gaf nimmer, al dien tijd,
U stof tot kommernis; 'k erken uw kunst en vlijt:
Gij hebt de klok gebouwd; en – wat van 't smelten schijne –
Uw naam praalt, Jonker, straks in 't randschrift naast den mijne.' (p. 35)

Heynricks onbegrip maakt Ewout niet eenzaam en onbegrepen. Er zijn andere personages in het verhaal die zijn drijfveer wel begrijpen. Josina, die zelfs met hem sterft en met wie hij zijn verlangen en levensdoel delen kan. Vader Peter, die hem te hulp schiet om aan voldoende materiaal te komen om de klok te kunnen gieten. De inwoners van Delft, bij wie Heynrick helemaal niet geliefd blijkt te zijn en die Ewout de eer gunnen (pp. 42-44). Toch kent Ewout wel de polaire gemoedsgesteldheid van grote vreugde en onuitsprekelijk leed. Zijn leed is het grootst als de gewraakte klok die Heynrick heeft afgemaakt, luidt over Delft. Ewout bezwijkt in het raam van zijn kamertje en lijkt zelfs dood te zijn. Zijn vreugde is het grootst als de volmaakte klok in de toren hangt en zijn roeping is vervuld. Ewout sterft. De vreugde is groter dan zijn lichaam dragen kan. Dat is een kenmerk van het genie.

Maar hoe kan het dat het genie Ewout, met deze ondraaglijke gemoedsgesteldheden, niet eenzaam en onbegrepen is?

Ewouts roeping is van een bijzondere aard. Hij wordt niet gedreven tot het maken van kunst omdat die roeping bij hemzelf vandaan komt. Hij is door God geroepen tot deze taak en dat is zijn diepste drijfveer. Dat verklaart ook waarom Josina en vader Peter hem begrijpen en steunen bij het vervullen van zijn roeping: God kan ook anderen overtuigen van de taak die Hij een mens oplegt. Daar is duidelijk sprake van in dit verhalende gedicht.

Het is duidelijk dat Ewout een kunstenaar is die past in het *régime vocationnel*. In zijn verbeelding, expressie en autonomie laat hij ook zien hoe een romantische kunstenaar ruimte en autoriteit kon krijgen. Hij is echter geen genie zoals bijvoorbeeld Frenhofer in *Het onbekende meesterwerk*. Dat komt omdat zijn roeping hem door God is opgelegd. Alberdingk Thijm laat daarmee duidelijk zien dat het in de witte romantiek gaat om de verheffing van een mens tot God. *De klok van Delft* kan daarom gelezen worden als een christelijke kunstenaarsroman.

2.5 Besluit

Het romantische verhaal van J.A. Alberdingk Thijm over de grote klok van Delft beschrijft een kunstenaar die in zijn werk volledig gericht is op God. Zonder twijfel is hier sprake van een kunstenaarsroman. Klokkenmaker Ewout wijst omhoog, via de klok, naar God. Daarmee is zijn kunstenaarschap vergelijkbaar met de taak van een ziener. Het is Ewout om de geest van de kunst te doen; daarin vindt hij vervulling. Ewout wordt geschetst als een kunstenaar in het *régime vocationnel*. Zijn positieve rol als hoofdpersonage staat in schril contrast met Meester Heynrick, de ambachtsman die op geld gericht is. Deze kunstenaarsroman staat dus in lijn met de kunstenaar volgens het *régime vocationnel*.

Het zou kunnen dat Alberdingk Thijm aan de Jakobs ladder gedacht heeft toen hij dit werk schreef. Via de treden Josina, Ewout en de klok komt de lezer in hemelse sferen. De schrijver heeft met dit werk een harmonieus geheel willen creëren, dat op een hoogtepunt eindigt. Het is alsof we in een berglandschap zijn. Eerst zien we alleen de top van de berg die voor ons ligt (Josina, deel 1). Na het beklimmen van die top blijkt daarachter een nog iets hogere bergtop verborgen te zijn (Ewout, deel 2). Tot onze grote verrassing zien we achter die berg weer een hogere bergtop verscholen liggen (De klok, deel 3). Zodra we die top beklommen hebben, staan we op een uitzichtspunt met een volmaakt 360° panorama.

De klok van Delft vertoont veel invloeden van de (witte) romantiek. Verbeelding, expressie, een autonome kunstenaar, het zicht op het onzichtbare en de kenmerken van een genie komen er allemaal in terug. Het werk kan gezien worden als een christelijk-romantische kunstenaarsroman,

waarin de kunstenaar laat zien hoe vreugdevol het is om de roeping die God hem oplegt, te vervullen.

3. Een heilige van de horlogerie

Van een heel andere aard is de roman *Een heilige van de horlogerie* (1987) van Willem Frederik Hermans. Alhoewel ook in dit werk 'de klok' centraal staat, lijkt verder elke overeenkomst met *De klok van Delft* te ontbreken. Toch is het mogelijk dat ook deze roman tot het genre kunstenaarsromans behoort. Om daarachter te komen, volgt eerst een analyse van het werk (paragraaf 3.3), waarna een interpretatie gegeven kan worden (paragraaf 3.4).

3.1 W.F. Hermans¹³

De auteur Willem Frederik Hermans (1921-1995) is één van de belangrijkste schrijvers van naoorlogse literatuur. De Tweede Wereldoorlog speelt in veel van zijn werken een grote rol. Het meest bekend is daarbij misschien wel *De donkere kamer van Damocles* (1958).

Toch lag in de literatuur niet Hermans' hele bestemming. Na zijn studie fysische geografie in Amsterdam promoveerde hij in 1955. Vervolgens was hij tot 1973 lector aan de Universiteit van Groningen. Pas daarna richtte hij zijn hele leven op het schrijven en ging in Parijs wonen.

Hermans is een canonic schrijver. Zijn werk is veelvuldig vertaald en zijn oeuvre is zeer divers. Behalve romans schreef hij ook gedichten, toneelstukken, essays en losse verhalen. De tijd waarin hij schreef, is niet te vergelijken met de periode waarin de romantiek opbloede. De gruweldaden van de Tweede Wereldoorlog en de moderniteit hebben diepe sporen getrokken. De vraag naar waarheid en de kenbaarheid van waarheid treedt nadrukkelijk op de voorgrond. Hermans' romans lijken zeer realistisch, maar dat is bedrieglijk. 'De experimenten van prozaïsten als W.F. Hermans in de naoorlogse periode betroffen veeleer het vertelperspectief en de structuur, waarmee in realistisch aandoende verhalen de gedachte dat de werkelijkheid objectief waarneembaar zou zijn ter discussie werd gesteld.' (Bork & Laan, p. 245)

Dat betekent dat Hermans' werk zich kenmerkt door technische zorgvuldigheid. Hij gebruikt literaire mechanieken om de boodschap of hoofdvraag van het verhaal naar voren te laten komen. Daarbij heeft hij een uitgewerkte visie op de klassieke roman, een genre dat hij graag hanteert:

'een roman waarin het thema volledig is verwerkt in een verhaal, waarin een idee wordt uitgedrukt door middel van handelingen, waarin de optredende personages desnoods eerder personificaties zijn dan psychologische portretten. Een roman waarin alles wat gebeurt en alles

¹³ De informatie in deze paragraaf is – tenzij anders is aangegeven – gevonden op de website van De Bezige Bij, laatst geraadpleegd 2 juni 2015, <http://www.debezigebij.nl/web/Auteurs/Auteur/Willem-Frederik-Hermans.htm> en op de website van het Willem Frederik Hermans instituut, laatst geraadpleegd 2 juni 2015, <http://www.willemfrederikhermans.nl/biografie.php>.

wat beschreven wordt, doelgericht is; waarin bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft en waarin dit alleen geen gevolg mag hebben, wanneer het de bedoeling van de auteur geweest is, te betogen dát het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen.’ (Bork & Laan, p. 250)

De roman *Een heilige van de horlogerie* (1987)¹⁴ behoort tot de late werken van Hermans. Daarin heeft de scherpe bitterheid van eerdere romans plaats gemaakt voor een mildere toon. Maar onverminderd is dit een klassieke roman volgens Hermans’ definitie, is er sprake van soms expliciete maatschappijkritiek én is het een roman waarin de vraag naar de kenbaarheid van de werkelijkheid een rol speelt.

3.2 Korte inhoud

Constantin Brueghel is klokkenmaker in een groot klokkenpaleis ergens in Frankrijk. Hij doet dit werk nu twaalf jaar, nadat hij geen passende baan kon vinden na het afronden van zijn studie filosofie. In zijn scriptie had hij destijds nagedacht over klok en kalender, tijd en duur. Nu is hij dagelijks bezig om klokken op te winden, gelijk te zetten en in goede staat te houden.

Het klokkenpaleis werd in 1831 afgebouwd in opdracht van een zekere hertog, die klokken verzamelde. Na het faillissement van de hertog kreeg de gemeente het paleis in eigendom. Inmiddels zijn er drie gemeentelijke afdelingen ondergebracht in enkele zalen van het gebouw. De ambtenaren ergeren zich aan al die slaande klokken in hun werkruimte, maar Constantin is onverbiddelijk en blijft ook daar de klokken opwinden.

Op een donderdag ziet Constantin een nieuw personeelslid op de afdeling Plantsoendienst. Ze ziet er uit als de overleden filmster Louise Brooks. Ze heeft een briefje in één van de drie pendules gestopt waardoor de klok niet meer slaat. In het briefje geeft ze aan Constantin te willen spreken. Diezelfde avond ontmoeten ze elkaar in de bistro waar Constantin vaak komt. Tijdens dit gesprek vertelt Constantin haar onder andere over het naderende Feest van de Langste Dag.

Onbepaalde tijd later is het de langste dag. Om middernacht zal Constantin een klokkenconcert verzorgen, waarbij hij de klokken in het paleis zo afstelt dat ze in vijf minuten tijd allemaal twaalf keer geslagen hebben. Tijdens het feest ontmoet Constantin Louise weer, met enkele collega’s, en ook de wethouder van Onderwijs en Cultuur. De wethouder laat zich neerbuigend uit over Constantins werk. Constantin beseft dat deze man macht heeft over zijn baan.

¹⁴ In de bibliografie is de gebruikte uitgave van deze roman te vinden. In het verdere van dit hoofdstuk wordt slechts met paginanummers verwezen naar de vindplaats.

Op de donderdag na het feest is Constantin druk om alle klokken weer te herstellen. Louise zoekt hem op in een zaal waar nooit iemand komt. Er volgt een kort erotisch moment, maar Constantin laat de aandacht voor zijn werk door haar niet verslappen.

Op vrijdag wordt de citybag met gereedschap die Constantin voor zijn werk gebruikt uit de kast van de huismeester gestolen.

Die zaterdag lopen Constantin en Louise samen door het stadje, bij de nieuwe wijk en het kampeerterrein. Het regent inmiddels al enkele dagen hard; het kampeerterrein is kletsnat. Constantin en Louise zijn het oneens over de plichtsgetrouwe uitoefening van zijn beroep. De regen wordt nog heviger; gelukkig komt net de wethouder aanrijden en neemt hen mee. In de auto geeft hij Constantin hoopvolle aanwijzingen. Het klokkenpaleis moet een Klokkenmuseum worden, waar mensen van heinde en verre naar toekomen. Natuurlijk gaat Constantin thuis meteen aan de slag om deze plannen op papier te zetten.

's Zondags blijken de kampeerdere de dupe te zijn geworden van een ware regenramp: de hele bistro zit vol druipnatte mensen. 's Middags neemt de regen af. Constantin maakt een wandeling langs het paleis en ziet dat het de noodopvang voor al die gestrande kampeerdere geworden is. Hij ontdekt dat iedereen zomaar de klokken aanraakt, stil zet en verplaatst. Van het paleis blijft niets over.

Die maandag stuurt de baas Constantin naar Parijs. Mogelijk vindt hij daar een nieuwe baan, of hij houdt gewoon een lange vakantie. Constantin beseft het goed: zijn baan is beëindigd. Op weg naar het treinstation ziet hij Louise rijden, bij de wethouder in zijn sportauto. Op haar schoot ligt de citybag. Eenmaal in de trein vindt Constantin bij zijn treinkaartje het briefje van Louise, waarmee alles begon.

3.3 Analyse van het werk

Om deze roman te analyseren ga ik uit van een beginpunt, een middelpunt en een einde, de anticlimax. Bij het beginpunt gaat het om de scriptie waarmee Constantin zijn studie filosofie afsloot, en waaruit hele stukken zijn geciteerd aan het begin van het boek. Welke functie hebben die voor de rest van het verhaal? Bij het middelpunt draait het om de klokkenmaker zelf, die middenin het boek zijn hoogtijdag viert op het Feest van de Langste Dag. Het eindpunt is voor Constantin ook het einde van twaalf jaar als klokkenmaker in het paleis, hetgeen gezien kan worden als een anticlimax.

3.3.1 Een filosofische scriptie: het begin

Twaalf jaar geleden sloot Constantin zijn studie filosofie af met een scriptie. Daarin concludeerde hij dat de oermens niet werd beheerst door klok of kalender, maar leefde bij één, twee of maximaal vijf

dagen. Dat kwam omdat hij niet verder kon tellen dan vijf: 'de vijf vingers van de rechterhand, de vijf vingers van de linkerhand, de vijf tenen van de rechervoet, de vijf tenen van de linkervoet.' (p. 7) Deze mens kon daardoor veranderingen niet overzien en schrok op van alles wat het dagelijkse ritme doorbrak.

Na verloop van tijd kwam er verandering in deze situatie. De man die het getal zes ontdekte, was een genie, evenals degene die de regelmaat vastlegde in de baan van de zon, de seizoenen en het weerbeeld. 'De grote uitvinding die onze gedachten over leven en wereld fundamenteel veranderde, was evenwel de kalender, niet de klok.' (p. 12) Dankzij het ontdekken van de kalender werden de begrippen 'verleden' en 'toekomst' geconcretiseerd. Daarom was Constantin ervan overtuigd dat de kalender grotere waarde heeft dan de klok, hoe nauw hun samenhang ook is. De kalender legt namelijk vast wat voorbij is gegaan, terwijl de klok alleen maar blijft doordraaien en na elke ronde van twaalf uur – zonder terug te kijken op de voorbije uren – domweg aan een nieuwe ronde begint. 'Kalenders zijn wagens, maar klokken molens.' (p. 14)

In de scriptie speelt het getal twaalf een prominente rol, als gevolg van het denken over de klok. Die draait namelijk twaalf uren en begint opnieuw, zonder terug te kijken op de voorbije uren. Constantin schreef: 'Klokken hebben geen geheugen en scheppen geen geschiedenis.' (p. 15) Twaalf jaar later denkt Constantin er hetzelfde over. 'Elke twaalf uur is de lei weer schoon en begint de klok opnieuw te tellen, evenzo blijmoedig ieder uur inleidend met hetzelfde vrolijke lied, in plaats van met weemoedige klanken het uur te herdenken dat verstreken is, en nooit meer zal opstaan uit de doden.' (p. 55) Het getal twaalf heeft dus in het hele verhaal de betekenis van 'een nieuwe ronde'. Eindpunt en beginpunt zijn erin verenigd.

Constantin doet nu twaalf jaar zijn werk in het klokkenpaleis. Toch komt hij niet op het idee dat het einde van zijn baan in zicht zou kunnen zijn, nu de twaalf bereikt is. Hij gaat er vanuit dat zijn leven zal blijven zoals het altijd was. 'Niemand heeft de eeuwige terugkeer van hetzelfde zozeer aan den lijve ervaren als ik.' (p. 40) Dat is een overeenkomst met de oermens uit zijn scriptie.

Een andere overeenkomst met de oermens blijkt uit het feit dat Constantin de klok is gaan liefhebben, terwijl hij er in zijn scriptie enigszins laatdunkend afstand van nam. 'Mijn ontzag voor uurwerken is nadien natuurlijk sterk gegroeid. Toch herlees ik dit oude opstel nog altijd met plezier, al zou je niet geloven dat de student die het schreef, voorbestemd was juist het slachtoffer van zijn liefde voor klokken te worden.' (p. 17) Het lijkt erop dat Constantin als een soort oermens in de twintigste eeuw leeft bij de klok en haar voorbije uren.

Ook het getal vijf heeft betekenis in de scriptie. Volgens Constantin kon de oermens niet verder tellen dan tot vijf. Dat is geen logische gedachte, aangezien een mens twee handen heeft en in totaal tien vingers. Toch blijft in alle aangehaalde fragmenten uit de scriptie dit getal vijf staan, alsof de oermens maar de helft van zijn vingers kon tellen. Later in het verhaal keert het getal steeds

terug in relatie tot Constantins werk. De 1473 klokken zijn over 294 paleiszaalen verdeeld, wat maakt dat er gemiddeld vijf klokken in een zaal staan. Er zijn vijf werkdagen nodig om alle klokken lopend te houden en ongeveer gelijktijdig te laten slaan. Op het Feest van de Langste Dag klinkt het klokkenconcert ongeveer vijf minuten lang. Welke relatie wordt gesuggereerd door de koppeling van het getal vijf aan Constantins werk?

Uit alles blijkt dat Constantins leven zich eigenlijk uitsluitend richt op het verleden. Hij houdt onvermurwbaar vast aan de oude bepalingen die in het paleis moeten worden nageleefd. 'Ik weet dat ik me niet geliefd maak, maar zo is nu eenmaal het reglement.' (p. 67) Hij sleept voor zijn werk een antieke nijlpaardleren citybag met sleutels en gereedschap en ook een ruim 150 jaar oude chronometer mee, hoewel hij zelf weet dat deze antieke instrumenten eigenlijk overbodig zijn (p. 201). Daarnaast heeft hij een afkeer van alles wat modern is. Louise, een meisje van het 'nu', wordt in Constantins gedachten de aanbeden, inmiddels overleden, filmster Louise Brooks. Telkens wordt hij geconfronteerd met de wethouder en zijn open sportauto, die Louise van hem afpakt. Deze wethouder draagt een modern horloge en wijst Constantin op een gebrek in zijn werk, namelijk dat de klokken niet worden gelijk gezet met zomer- en wintertijd (p. 115). De reden voor dit manco ligt natuurlijk in de bepalingen van de hertog, ruim honderd jaar geleden.

De scriptie van Constantin geeft zodoende veelzeggende aanwijzingen voor het verloop van het verhaal. Het getal twaalf duidt op de klok, die om twaalf uur aan een nieuwe ronde begint en dus de overgang maakt van eindpunt naar beginpunt. Het getal vijf wijst op de halve hoeveelheid vingers die een oermens kon tellen en die hem beperkte in het ontdekken van toekomstperspectief. Constantins werk met klokken is vaak gerelateerd aan het getal vijf. Zijn werk is gebaseerd op voorschriften uit een ver verleden en wordt uitgevoerd met een antiek instrumentarium. Door zijn gerichtheid op het verleden wordt het perspectief op de toekomst vertroebeld. Het is alsof hij de helft van de kalender benut, namelijk de tijd die voorbij is gegaan. Zo vertoont Constantins leven een sterke overeenkomst met dat van de oermens uit zijn scriptie.

3.3.2 De klokkenmaker als hoofdpersonage: het middelpunt

Hermans hanteerde bij het schrijven van dit verhaal een ik-vertelperspectief. Dit perspectief wordt nooit doorbroken. De ik-verteller vertolkt Constantins leefwereld; zijn denken en zijn handelen. Constantin is duidelijk het hoofdpersonage.

Het midden van het boek (pp. 100-127 van de in totaal 200 pagina's) is gewijd aan de beschrijving van het Feest van de Langste Dag. Voor Constantin is dit middelpunt een hoogtepunt. Hij spreekt van de 'hoogtijdag van zijn beroep' (p. 93) en ziet het als 'mijn trots en mijn glorie' (p. 88). Na het klokkenconcert om middernacht voelt hij zich gelukkig. 'En toen het laatste getinkel wegstierf,

wist ik dat ik mij gelukkig voelde, dat ik op mijn manier het recht had trots te zijn, dat ik in mijn leven een doel had bereikt dat de moeite waard was, en dat ik me dit nooit zou laten ontnemen.’ (p. 122) Maar het geluk wordt bedreigd. Tijdens het feest is de wethouder van Onderwijs en Cultuur negatief kritisch over Constantins baan. Constantin legt aan Louise en twee van haar collega’s uit hoe een klokkenconcert precies vijf minuten kan duren, maar denkt vervolgens: ‘Toch was het onzin, wat ik hun vertelde. Een utopie.’ (p. 107) Aan het einde van het feest stapt Louise bij de wethouder in zijn sportauto, tot Constantins verbazing en teleurstelling. De hoogtijdag geeft Constantin zeker geen onverdeelde vreugde.

Constantin verricht zijn werk met behulp van een nijlpaardleren citybag. Elke morgen neemt hij de tas uit de kast bij de huismeester en hij zet de tas er weer in terug als de dag ten einde is. Daardoor krijgt de gereedschapstas het onuitgesproken predicaat ‘onmisbaar’. Maar als de beugeltas gestolen wordt, haalt Constantin andere sleutels bij zijn baas en gebruikt zijn eigen horloge om de klokken in het paleis gelijk te zetten. De tas blijkt slechts een façade te zijn. Als Louise ermee weggereden is, denkt Constantin: ‘Alles goed beschouwd had ik de tas eigenlijk altijd wel kunnen missen, behalve om er indruk mee te maken op domme leken, net als met de chronometer.’ (p. 201)

De titel van het boek is *Een heilige van de horlogerie*. In het verhaal zelf is de betekenis van die titel niet moeilijk te achterhalen. Het paleis, de ‘horlogerie’, wordt beheerst door oude wetten en voorschriften, nagelaten door de hertog. ‘(...) De heiligste wet van het paleis, dat de klokken lopen bleven, alle 1473 (...)’ (p. 33) wordt door Constantin nauwkeurig onderhouden. Niet alleen omdat hij anders zijn baan kan verliezen, maar vooral om intrinsieke redenen. ‘Het was mijn eer te na, zoals de ware heilige niet wil dat er zich zelfs in het diepste duister van zijn ziel de geringste schim of schaduw van een ongerechtigheid verbergt, die nooit aan het daglicht treden mag.’ (p. 130) Constantins arbeidsethos maakt hem dus een heilige. De mensen van de Plantsoendienst en de wethouder proberen aan zijn plichtsgetrouwheid te tornen. Het lukt hen echter niet om Constantin van zijn werk af te brengen.

Maar dat lukt Louise wel. Haar komst in Constantins leven heeft grote gevolgen. Met haar briefje in de klok op de afdeling van de Plantsoendienst begint het eigenlijke verhaal (zoals uit het vaststellen van de fabel van dit werk blijkt) (pp. 35-39) en met datzelfde briefje sluit het verhaal af (pp. 206-207). Het lijkt er in eerste instantie op dat ook Louise Constantin niet van zijn taak af kan houden. Hij blijft zijn werk trouw verrichten en is omwille van haar niet bereid enkele klokken stil te laten staan. Tijdens het Feest van de Langste Dag maakt Constantin een praatje met Louise en twee van haar collega’s. In dat gesprek vertelt Constantin hoe hij het klokkenconcert tot stand brengt. ‘O! Maar dit is verschrikkelijk ingewikkeld!’ roept Louise uit (p. 104). Waarop een van haar collega’s zegt: ‘Je brengt de klokkenmaker van slag.’ (p. 105) En zonder dat die collega het weet, slaat hij de spijker op z’n kop. Dat is namelijk wat Louise doet. Korte tijd na hun eerste ontmoeting is het einde van de

periode van twaalf jaar in het klokkenspaleis aangebroken. Dit wordt cynisch geïllustreerd door Louise, gezeten in de open sportauto van de wethouder met de citybag op schoot, buiten bereik van Constantin. Zij neemt hem de façade van zijn vakmanschap af. En hij geeft toe, door in gedachten te bekennen dat ze de tas wel hebben mag. Daarmee is zijn oorspronkelijke heiligheid geschonden.

Overigens is Constantins heiligheid ook zonder Louise's subtiele invloed niet onbetwist. Enerzijds geeft hij aan dat zijn werk zijn roeping is. '(...) Mijn, zoniet grootse, dan toch in elk geval unieke taak. Zeg maar gerust: mijn roeping.' (p. 33) Anderzijds blijkt dat hij zijn baan nodig heeft om zijn kostje te verdienen. 'Goed. Ik vind klokken op. Spinoza sleep brillenglazen voor de kost.' (p. 158) Het blijft onduidelijk met welke motivatie Constantin zijn werk als heilige wil doen.

3.3.3 Fricatie tussen theorie en praktijk: de anticlimax

Constantin heeft filosofie gestudeerd. Maar hij kon er niet mee aan het werk. Zijn vader greep in. 'Wat jij doen moest, zei mijn vader, dat is een klokkenmakerscursus volgen. Als je klokkenmaker was, dan zou je werkelijk een man zijn die verstand heeft van tijd en duur. Nu beheers je de theorie, maar je weet niets van de praktijk.' (p. 77) Dit citaat brengt letterlijk bij de discrepantie tussen theorie en praktijk, die in deze roman steeds aanwezig is. Theorie is gebaseerd op denken. Praktijk is gebaseerd op handelen.

Hoewel Constantin aangeeft dat hij na zijn scriptie de waarde van filosofie steeds meer ging betwijfelen (p. 68), is hij onophoudelijk aan het denken tijdens zijn werk. 'Ik ben een denkend mens. Wanneer er ook maar iets dreigt plaats te vinden dat van de normale gang van zaken afwijkt, beleef ik het in mijn fantasie eerder en heftiger dan in de werkelijkheid.' (p. 40) Op analyseiniveau keert dit terug in de regelmatig optredende Dehnung.

Constantins rijke denkwereld levert vaak een ontgoochelende confrontatie op met de werkelijkheid. Het is alsof twee rivalen met elkaar strijden, waarbij de praktijk wint. In theorie zouden de ambtenaren in het paleis blij moeten zijn met Constantins werk. 'Daar ging een gejuich op als ik binnenstapte met mijn nijlpaardleideren beugeltas aan de hand.' (p. 21) Maar in de praktijk? 'Ik wist heus wel dat ze eigenlijk een hekel aan mij hadden.' (p. 33) Het meisje bij de Plantsoendienst dat Louise heet, is in Constantins verbeelding de aanbieder, inmiddels overleden actrice Louise Brooks. 'Louise Brooks, daar zat ze, levend, volledig en jong.' (p. 36) In werkelijkheid is er weinig reden om deze Louise te aanbidden: ze schendt zijn heiligheid. Volgens de overlevering is de reuzenklok in de zolderkamer het grootste gevaar dat het paleis bedreigt. Het gewicht van de klok zou bij verwaarlozing het hele paleis kunnen ontwrichten (p. 57). Maar nadat de kampeerders bezit nemen van het paleis, blijkt het gewicht uit losse delen te bestaan. 'De tonvormige omhulling van het gewicht bleek afneembaar te zijn. Afneembaar! Heel eenvoudig!' (p. 191) Al eerder is geconstateerd

dat de schijnbaar onmisbare gereedschapstas best gemist kan worden bij het werk. En als laatste voorbeeld van de rivaliteit tussen theorie en praktijk (denken en handelen): in denken en spreken kan het klokkenpaleis uitgroeien tot een Klokkenmuseum. Maar een triviale regenzomer maakt een eind aan die theorie. Het klokkenpaleis wordt een opvangplaats voor mensen in nood.

Mogelijk is ook de onduidelijkheid met betrekking tot Constantins motivatie voor zijn werk te verklaren door de wrijving tussen theorie en praktijk. In Constantins verbeelding is zijn taak een heilige roeping, terwijl hij in de praktijk gewoon zijn werk doet om aan geld te komen. Die gedachte wordt versterkt door Constantins vrees als het einde van zijn baan in zicht is. Het is dan niet zijn roeping die hem bezighoudt, maar de vraag: 'Hoe zou ik mijn kostje moeten ophalen, als er aan mijn functie een einde kwam?' (p. 150)

In het laatste hoofdstuk van de roman vertrekt Constantin naar Parijs. Hij heeft niets meer te zoeken in zijn woonplaats, want een klokkenpaleis of Klokkenmuseum is er niet meer. Hoe moet dit besluit worden geïnterpreteerd? Is het vertrek naar Parijs een positieve ontwikkeling of een totale ontgoocheling? Terugdenken aan de belangrijke rol van de klok en het getal twaalf in Constantins leven kan leiden tot een positieve visie op het besluit van het verhaal. Twaalf is symbolisch voor eindpunt en beginpunt, een nieuwe ronde. Dan liggen er in Parijs nieuwe kansen op Constantin te wachten. Maar het getal vijf was ook van belang in de scriptie en bij het verloop van het verhaal. Vijf draagt de betekenis: blijven hangen in het verleden, geen perspectief op de toekomst hebben, de helft van de kalender benutten. Door dat gebrek aan toekomstperspectief is het vertrek naar Parijs geen hoopvol nieuw begin, maar een triest besluit van Constantins roeping, liefste bezigheid en baan. Het verhaal loopt uit op een anticlimax.

3.4 Een heilige van de horlogerie als kunstenaarsroman

Hermans schreef dit werk in 1987. Zoals uit de analyse is gebleken, is het een roman die laat zien hoe Hermans in een verhaal niets laat gebeuren zonder bedoeling. Ook de vraag naar (de kenbaarheid van) waarheid dringt zich op, als gevolg van de voortdurende discrepantie tussen theorie en praktijk. De roman past uitstekend in Hermans' oeuvre.

In dit onderzoek wordt gezocht naar een antwoord op de vraag of we hier met een kunstenaarsroman te maken hebben. Is Constantin een kunstenaar? Een kunstenaar creëert iets. Constantin creëert twee dingen in het verhaal. Op het Feest van de Langste Dag geeft hij een klokkenconcert, waarbij alle 1473 klokken in ruim vijf minuten tijd geslagen hebben. Dat is een kunst die anderen niet verstaan. Constantin kan dit concert creëren door precies te berekenen hoe hij elke klok moet afstellen om tot het beste resultaat te komen. Hij kan al deze berekeningen nauwkeurig aan Louise en haar collega's uitleggen. Maar hij beseft dat de theorie die hij daarmee uitspreekt,

volmaakter is dan de praktijk (p. 107). Dat blijkt ook uit het feit dat de wethouder constateert dat het klokkenconcert bijna zes minuten duurde in plaats van vijf (p. 122).

Naast het klokkenconcert creëerde Constantin ook een scriptie, waarmee hij zijn studie filosofie afsloot. Uit de analyse is gebleken dat deze scriptie een functie heeft voor de rest van het verhaal. Constantins creatie over tijd en duur beïnvloedt zijn denken en handelen. De scriptie is evenals het klokkenconcert het product van veel denkwerk. Een filosoof gebruikt zijn hersens om tot inzichten en ideeën te komen. Het klokkenconcert op de Langste Dag komt voort uit berekeningen en logica. Constantin presenteert zich als de schepper van producten die door zijn hersenen worden gemaakt.

Bij zijn eerste gesprek met Louise vertelt hij haar dat hij geen goede horlogemaker is. ‘Mijn hersens zijn accuraat, maar mijn handen onvast.’ (p. 80) Zijn baas had dat ook ontdekt. ‘Ik moet toegeven dat mijn baas niet overmatig teleurgesteld was, toen het tot hem doordrong dat ik wel een vakman was, maar geen begenadigd handwerksman.’ (p. 80) Het verschil tussen vakman en handwerksman ligt voor Constantin in het verrichten van denkwerk of handwerk. Constantin is dus geen kunstenaar zoals een ambachtsman van voor de renaissance¹⁵.

In zijn werkwijze laat Constantin iets zien van het *régime professionnel*. Hij houdt zich namelijk twaalf jaar lang aan strenge regels bij het onderhouden van alle klokken. Deze regels zijn niet geformuleerd als richtlijnen volgens welke een kunstenaar een kunstwerk moet produceren, maar als meer dan 150 jaar oude wetten die het klokkenpaleis in stand moeten houden.

Constantin lijkt ook iets te weerspiegelen van het *régime vocationnel*. Hij spreekt immers van zijn roeping, die hij als een heilige volgt. Maar zoals in paragraaf 3.3.2 bleek, wordt deze roeping overschaduwd door het feit dat Constantin zijn werk ook doet omdat hij in zijn levensonderhoud moet voorzien.

Het *régime de singularité* is eveneens zichtbaar in het verhaal. Constantin werkt volgens normen die anderen niet begrijpen. Daarom gaat hij eenzaam en onbegrepen zijn weg. Maar zijn normen worden niet van binnenuit gevormd, zoals bij een singuliere kunstenaar het geval is. Constantin leeft volgens meer dan 150 jaar oude regels en wetten en die datering maakt ze afwijkend van de normen van zijn tijd.

De drie *régimes* die Nathalie Heinich onderscheidt, zijn zodoende weerspiegeld in dit werk uit 1987. In alle gevallen zijn ze net even anders uitgewerkt dan Heinich ze beschreef. Maar ondanks dat vertoont Constantin bij alle drie iets van het beeld van een kunstenaar, alhoewel hij niet bij één bepaald *régime* te plaatsen is.

¹⁵ Zie paragraaf 1.1.

In het theoretisch kader zijn vier lijnen geschetst die Maarten Doorman signaleerde met betrekking tot de toenemende ruimte en autoriteit die de kunstenaar kreeg in de romantiek. Al deze ontwikkelingen zijn in meerdere of mindere mate terug te vinden in *Een heilige van de horlogerie*.

Constantin leeft sterk in de verbeelding. De problematisering van theorie en praktijk is daarop terug te voeren. Alles wat in zijn hoofd zo mooi en kloppend lijkt, is in werkelijkheid namelijk onbetrouwbaar en ontgoochelend. Hij zegt het zelf, dat zijn fantasie de werkelijkheid ‘eerder en heftiger’ maakt (p. 40). Louise wordt in gedachten zijn bondgenoot (p. 50), maar haar komst in zijn leven kondigt in werkelijkheid het einde van zijn baan aan. Hij verbeeldt zich oermens te zijn, waardoor hij niet over een kalender beschikt en kan besluiten dat Louise de overleden Louise Brooks is (p. 90-91, zie ook voetnoot 16). De woorden van de onbetrouwbare wethouder over een Klokkenmuseum laten hem tot middernacht dromen over de pracht van zo’n museum met onvoorstelbaar veel klokken (p. 177-179). De reuzenklok in de zolderkamer van het klokkenpaleis kan logisch geredeneerd het hele gebouw nooit vernietigen. Maar in Constantins verbeelding is het gevaar toch groot genoeg om de reuzenklok met uiterste precisie te onderhouden (pp. 57-61). Op nog vele andere plaatsen in het verhaal blijkt dat Constantins verbeelding hem ver bij de praktijk vandaan brengt. Toch is dat niet meteen duidelijk bij het lezen van het verhaal. Omdat Hermans zo consequent het ik-vertelperspectief hanteert, gaat de lezer lange tijd mee in Constantins verbeelding. Naarmate het verhaal zich ontrolt, vraagt de lezer zich steeds vaker af: heeft Constantin het bij het rechte eind, of zit hij er met zijn ideeën helemaal naast? Daardoor is de vraag naar (de kenbaarheid van) waarheid, verborgen tussen de regels van het verhaal, duidelijk aanwezig.

Volgens Doorman heeft een positieve waardering van verbeeldingskracht tot gevolg dat de kunstenaar zijn diepste zielenroerselen in kunst tot uiting gaat brengen. Wat zijn Constantins diepste zielenroerselen? Hij zegt zelf: Ik ben een denkend mens. Heet hij daarom Constantin, omdat hij constant aan het denken is? Zijn rijke denkwereld laat zien waar hij zich druk over maakt, uitgewerkt in paragraaf 3.3. Zijn leven is sterk gericht op het werk met de klokken. In dit denken over de klokken vertoont hij regelmatig overeenkomsten met de oermens uit zijn scriptie¹⁶. Zijn filosofische creatie over tijd en duur speelt dus steeds een rol in zijn leven en werk (paragraaf 3.3.1). En op die manier ontstaat er een vorm van expressie: Constantins leven in de twaalf jaar na het schrijven van de scriptie is de uiting van de ideeën over tijd en duur die hij daarin beschreef. Daarmee worden de

¹⁶ Dit wordt eenmaal expliciet gemaakt. Constantin creëert zelf de mogelijkheid om in zijn verbeelding de echte Louise Brooks te zien door te denken dat hij een oermens is, die niet over een kalender beschikt en dus geen benul heeft van jaartallen. ‘Als ik me verbeeldde zo’n oermens te zijn, dan was ‘mijn’ Louise, Louise Brooks. Dan hoefde ik er niet aan te twifelen dat zij dezelfde was, omstreeks 1925 (maar jaartallen kon ik niet kennen...) verdubbeld in twee identieke gedaanten.’ (p. 90).

twalf jaar als klokkenmaker in het paleis het 'kunstwerk' dat volgt op het denkwerk in zijn scriptie. Zo wordt Constantin een 'levenskunstenaar', zonder dat blijkt dat hij daar zelf weet van heeft. Dat past naadloos bij het citaat van Doorman in hoofdstuk 1, waarin hij zegt dat elk kunstwerk een zichtbaar resultaat van een 'ik' is. Het komt ook overeen met de gedachte dat een kunstenaar als tussenpersoon het onzichtbare zichtbaar maakt, want Constantins leven maakt de essentie van zijn scriptie duidelijk. Alleen wordt de zichtbaarheid van deze onzichtbare essentie niet begrepen door de mensen om hem heen.

In de romantiek ontstond de geniecultus. Constantin vertoont geen lichamelijke kenmerken van een genie, we lezen er althans nergens over. Zijn uiterlijk wordt niet beschreven. Ook waanzin wordt hem in deze roman niet toegeschreven. Diabolische trekken vinden we bij Constantin nergens: hij is juist de *heilige* van de horlogerie. Zijn gemoedsgesteldheid is niet polair te noemen: onuitsprekelijke vreugde of ondraaglijk leed worden nergens beschreven. Bovendien is het discutabel of Constantin zijn werk vanuit een intrinsieke motivatie verricht, of dat het hem alleen om zijn levensonderhoud te doen is. Op deze punten is Constantin geen genie. Toch gaat Constantin, evenals een genie, eenzaam en onbegrepen zijn weg. En dat wordt veroorzaakt door zijn 'kunstwerk', namelijk zijn manier van leven. Niemand waardeert zijn werk (behalve de boekhouder van de Plantsoendienst die houdt van alle vormen van precisiewerk (p. 102)), niemand steunt hem in zijn werk en niemand hecht waarde aan het in stand houden van het klokkenpaleis. Anderen noemen hem ook geen 'heilige', dat doet hij zelf (p. 130). Constantin vertoont in de kern dus wel kenmerken van een genie, maar niemand, hemzelf inclusief, erkent hem als een genie.

Constantin lijkt ongevoelig te zijn voor het gebrek aan waardering voor zijn werk. Hij trekt zich ondanks de tegenstand niets van andere mensen aan. Dat duidt op autonomie: volgens je eigen normen handelen. Als 'heilige' wil hij zijn werk goed doen, ook als anderen er niets van zien of hem ertoe verleiden slordig werk te leveren. Toch is zijn autonomie aan strakke regels gebonden. Hij blijft immers krampachtig vasthouden aan de meer dan 150 jaar oude voorschriften van de hertog. Zijn normen liggen verankerd in het verleden en dicteren zijn leven. Zijn autonomie is dus een façade van normen uit een ver verleden.

Op vele punten vertoont *Een heilige van de horlogerie* overeenkomst met een kunstenaarsroman zoals die in de romantiek is opgebloeid. We hebben gezien dat Constantin een kunstenaar is, die zijn creaties vormgeeft in zijn rijke denkwereld. Zijn kunstwerken zijn de scriptie en het klokkenconcert. Daarnaast is zijn leven in de twalf jaar na het verschijnen van de scriptie een uiting van het denkwerk dat hij voor die scriptie verrichtte, een 'kunstwerk' dus dat inzichtelijk maakt wat de essentie van tijd en duur volgens Constantin is. De eenzaamheid en het onbegrip dat hij overal ontmoet, komen hieruit voort en geven Constantin dezelfde ervaringen als die een genie ondervindt. Toch is Constantin niet te plaatsen bij één van de drie *régimes* die Nathalie Heinich

beschreef; hij laat namelijk van alle drie iets zien in zijn leven. Daardoor ontstaat een verschil met bijvoorbeeld *Het onbekende meesterwerk*, waarin de verschillende *régimes* elkaar niet overlappen, maar sterk gescheiden worden uitgewerkt.

3.5 Besluit

In *Een heilige van de horlogerie* is sprake van een vakman: klokkenmaker Constantin Brueghel. Hij beoefent zijn vak als een heilige: plichtsgetrouw en onwankelbaar, ondanks de tegenstand en het onbegrip dat hij ontmoet. De klok van zijn leven geeft aan dat het tijd is voor een nieuwe ronde. Het beëindigen van de oude ronde wordt aangekondigd met de komst van Louise in zijn leven. Zij brengt de klokkenmaker van slag, waarop ramp na ramp volgt en het hele klokkenpaleis in chaos verandert. De treinreis naar Parijs luidt de nieuwe ronde in en besluit het verhaal.

Met het schrijven van dit verhaal heeft Hermans zijn poëtica over een goede roman niet verloochend. Alle gebeurtenissen hangen met elkaar samen en worden overkoepeld door de essentie van de scriptie die Constantin twaalf jaar geleden schreef. Het lijkt wel of die scriptie over tijd en duur tot leven wordt gebracht en volledig tot uiting komt in Constantins leven. Het is dus ook in lijn met de scriptie dat aan het einde van het verhaal een nieuw begin in beeld komt. Constantin laat twaalf jaar lang zien hoe de theorie over tijd en duur, die hij zelf had uitgedacht, in zijn leven verwezenlijkt wordt. Daardoor kan zijn leven gezien worden als een 'kunstwerk' dat voortkomt uit de diepste zielenroerselen in zijn scriptie. Dat doet denken aan de romantische orde, waarin de persoon van de kunstenaar meer en meer centraal staat en de kunst die hij scheidt een manifestatie van zichzelf is. *Een heilige van de horlogerie* kan dus gelezen worden als een kunstenaarsroman.

Maar het is wel een kunstenaarsroman waarin afgeweken wordt van de romantische kunstenaarsroman, zoals *Het onbekende meesterwerk*. De kunstenaar in kwestie, Constantin, is niet te plaatsen bij één van de *régimes* die onderscheiden kunnen worden in de ontwikkelingsgang van de kunstenaar, maar vertoont iets van alle drie de *régimes*. Daardoor is zijn werkwijze moeilijk te omschrijven volgens de theorie van Nathalie Heinich. Ik zou ervoor willen kiezen om *Een heilige van de horlogerie* te lezen als een echo van de romantische kunstenaarsroman, waarin de typerende trekken van dit genre versluierd aanwezig zijn en de hoofdpersoon in leven en werk toch iets laat zien van zijn diepste zielenroerselen.

4. Conclusie

In deze scriptie is onderzocht of *De klok van Delft* (1846, J.A. Alberdingk Thijm) en *Een heilige van de horlogerie* (1987, W.F. Hermans) behoren tot het genre van de kunstenaarsroman, en waar deze werken te plaatsen zijn in de ontwikkelingsgang van de kunstenaar.

In het theoretisch kader is beschreven dat de kunstenaar een steeds veranderende status had volgens de theorie van Nathalie Heinich (2005). Zij omschrijft de ontwikkeling van de ambachtsman tot kunstenaar, die volgens drie *régimes* (het *régime professionnel*, het *régime vocationnel* en het *régime de singularité*) onderscheiden kan worden. Ook is beschreven dat Maarten Doorman (2004) als gevolg van de romantiek een romantische orde heeft gesignaleerd, die tot op heden nog zichtbaar is in bijvoorbeeld het beeld van de kunstenaar. De kunstenaar kon volgens Doorman tot ruimte en autoriteit komen door de opkomst van de verbeeldingskracht, het ontstaan van expressie in de kunsten, de geniecultus en de ontstane autonomie van de kunstenaar. De autoriteit die de kunstenaar hierdoor kreeg, vond onder andere zijn uiting in de opbloei van het genre van de kunstenaarsroman. Volgens Graas (1984) staat in de kunstenaarsroman (een episode uit) het leven van een kunstenaar centraal. Een exemplarisch voorbeeld daarvan is *Het onbekende meesterwerk* (geschreven in 1831) van Honoré de Balzac.

In *De klok van Delft* is Ewout een kunstenaar volgens het *régime vocationnel*, waarbij zijn roeping hem door God gegeven is. Zijn autoriteit blijkt uit het feit dat alle ontwikkelingen die Doorman beschrijft met betrekking tot de ruimte die de kunstenaar in romantiek kreeg, in hem aanwezig zijn. Zijn verbeelding laat hem zien dat zijn kunstwerk (de klok) de hemelse volmaaktheid vertolkt. De klok is dus de expressie van zijn verlangen naar die heerlijkheid. Hij vertoont iets van een genie, omdat hij de ziener is, die anderen zicht geeft op het onzichtbare dat in de klok verborgen is. Ten opzichte van zijn meester, Heynrick, is hij autonoom, omdat hij de klok volgens andere normen giet dan zijn leermeester. Uit alles blijkt dat Ewout gericht is op God en de hemelse volmaaktheid. *De klok van Delft* is daarmee een kunstenaarsroman volgens het *régime vocationnel*, met een specifiek-christelijke invulling.

Een heilige van de horlogerie is moeilijker te plaatsen in het genre van de kunstenaarsroman. De kunstenaar in kwestie vertoont iets van het *régime professionnel*, het *régime vocationnel* én het *régime de singularité*. Klokkemaker Constantin werkt volgens strenge regels, ziet zijn werk als een roeping en werkt volgens normen die anderen niet begrijpen. Maar er zijn ook aanwijzingen dat Constantin in geen van de drie *régimes* past. De strenge regels hebben geen betrekking op het creëren van een kunstwerk. Constantin vindt zijn werk ook belangrijk om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien. Zijn normen zijn onbegrijpelijk omdat ze meer dan 150 jaar geleden door een ander

werden opgesteld. Het is als gevolg van deze ambiguïteit onmogelijk om Constantin binnen één *régime* te plaatsen. Ook op andere punten is Constantin verschillend van een kunstenaar zoals Ewout in *De klok van Delft* of Frenhofer in *Het onbekende meesterwerk*. Zijn diepste zielenroerselen liggen namelijk in het constante denken en redeneren waar hij mee bezig is: hij creëert niets met zijn handen. Zijn kunstwerken zijn dus ook van een andere aard: een klokkenconcert van ruim vijf minuten en een scriptie over tijd en duur, die hij twaalf jaar geleden schreef. Zijn twaalf jaar durende carrière als klokkenmaker kan gezien worden als een uiting van de theorie in die scriptie, zodat zijn leven zelf een soort 'kunstwerk van tijd en duur' is. En dat weerspiegelt weer sterk de romantiek, waarin het leven van de kunstenaar net zo belangrijk werd als zijn werk. Het is duidelijk dat Constantin als kunstenaar niet is te plaatsen in de ontwikkelingsgang van de kunstenaar volgens Nathalie Heinich. Ook laat hij slechts versluierd iets zien van de romantische orde die Maarten Doorman signaleert tot op de dag van vandaag. Om die reden zie ik *Een heilige van de horlogerie* als een echo van de kunstenaarsroman, waarin geen eenduidig type kunstenaar is beschreven.

W.F. Hermans schreef naoorlogse literatuur. Historisch gezien staat dit ver van de romantiek af. Het feit dat Constantin als kunstenaar niet geplaatst kan worden binnen één van de *régimes* die sinds de romantiek met betrekking tot de kunstenaar zijn ontstaan, zou een gevolg kunnen zijn van het tijdsverschil tussen de romantiek en het jaar 1987, waarin *Een heilige van de horlogerie* verscheen. Ook al blijft de romantische orde volgens Doorman overal aanwezig, in de loop der jaren kan er langzamerhand een verschuiving zijn ontstaan binnen het genre kunstenaarsromans, waardoor de nieuwe kunstenaarsromans verder van de oorspronkelijke kunstenaarsromans zijn gaan afstaan. Het is niet onvoorstelbaar dat de 'postmoderne kunstenaarsroman' een subgenre is gaan vormen binnen het genre kunstenaarsromans. Dat zou in een andere scriptie onderzocht kunnen worden door *Een heilige van de horlogerie* te vergelijken met andere kunstenaarsromans uit de tweede helft van de 20^e eeuw.

Bibliografie

- Balzac, H. d. (2007). Het onbekende meesterwerk. *Raster* (nr. 118), 8-34.
- Bork, G. v. (2004). *Schrijvers en dichters (dbnl biografieënproject I)*. Opgeroepen op 8 mei 2015, van http://www.dbnl.org/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0043.php.
- Bork, G. v., & Laan, N. (2010). *Van romantiek tot postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*. Bussum: Uitgeverij Coutinho.
- Brink, J. t. (1888). *Geschiedenis der Noord-Nederlandsche letteren in de XIXe eeuw. Deel 2*. Opgeroepen op 8 mei 2015, van http://www.dbnl.org/tekst/brin017gesc03_01/brin017gesc03_01_0004.php.
- Broeke, L. v. (1920). *Jos. A. Alberdingk Thijm bij het eeuwfeest zijner geboorte herdacht in zijn sterfhuis*. Brochure opgeroepen op 8 mei 2015, van http://kdc-app.hosting.kun.nl/webkdc/THYM/NL-NmKDC_THYM_4447.pdf.
- Doorman, M. (2004). *De romantische orde*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Goedegebuure, J. (1989). Het satirische universum. Over de ware aard van Willem Frederik Hermans. In *Nederlandse literatuur 1960-1988* (pp. 38-55). Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Graas, T. (1984). Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen. In M. Adang, M. v. Brandhof, R. Nieuwstraten, W. Stokvis, & J. d. Vries, *Met eigen ogen. Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé* (pp. 151-161). Amsterdam: Meulenhoff Nederland.
- Heinich, N. (2005). *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck. [In Nederlandse vertaling samengevat, Utrecht, 2007].
- Hermans, W. (2002). *Een heilige van de horlogerie* (1^e druk 1987). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Kroe, G.L., & IJntema, J. (1846). De Klok van Delft, een Romantiesch Verhaal, door J.A. Alberdingk Thijm. Te Utrecht, bij H.H. van Romondt. 1846. In gr. 8vo. XXVI en 104 bl. f 2-45. *Vaderlandsche letteroefeningen* (jaargang 1846), 693-715. Opgeroepen op 9 juni 2015, van http://www.dbnl.org/tekst/_vad003184601_01/_vad003184601_01_0211.php.
- Literatuurgeschiedenis*. Opgeroepen op 8 juni 2015, van <http://www.literatuurgeschiedenis.nl>.
- Nescio (2012). *De uitvreter, Titaantjes, Dichtertje, Mene Tekel* (1^e druk 1918/1946). Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.

- Offermans, C. e.a. (1993) *Het literair klimaat 1986-1992*. Amsterdam: De Bezige Bij.
Opgeroepen op 27 juni 2015, van
http://www.dbnl.org/tekst/mats001lite01_01/mats001lite01_01_0002.php?q=.
- Oude en Nieuwe Kerk Delft*. Opgeroepen op 8 mei 2015, van
<http://oudeennieuwekerkdelft.nl/oude-kerk/toren/klokken>.
- Peeters, C. (1988). Hermans' demasqué. In *Hollandse pretenties* (pp. 242-252). Amsterdam: De Harmonie.
- Safranski, R. (2009). *De romantiek. Een Duitse affaire*. (M. Wildschut, Vert.) Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Atlas.
- Smulders, W. (1995). Succesvolle mislukkingsmachines. Het thema 'machine' in het werk van W.F. Hermans. In F. Ruiter & W. Smulders, *De literaire magneet* (pp. 66-127). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Streng, T. (1995). Opvattingen over individualiteit en algemeenheid in de Nederlandse kunst- en literatuurbeschouwing rond het midden van de negentiende eeuw. *De Negentiende Eeuw* (19), 161-186.
- Thijm, J.A. (1846). *De klok van Delft*. Opgeroepen op 14 april 2015, van
http://www.dbnl.org/tekst/albe003klok01_01/.
- Vogelaar, J. (2007). Het moment Frenhofer. *Raster* (nr. 118). Opgeroepen op 27 juni 2015, van
<http://tijdschrift raster.nl/fictieve-biografieen/het-moment-frenhofer/>.
- Willem Frederik Hermans – De Bezige Bij*. Opgeroepen op 2 juni 2015, van
<https://www.debezigebij.nl/web/Auteurs/Auteur/Willem-Frederik-Hermans.htm>.
- Willem Frederik Hermans instituut*. Opgeroepen op 2 juni 2015, van
<http://www.willemfrederikhermans.nl/biografie.php>.

De gebruikte bijbelvertaling is de Herziene Statenvertaling.