

# Gefascineerd door het (voort)leven

Margriet de Moors

*De schilder en het meisje*

als schildersroman

In Margriet de Moors *De schilder en het meisje* ontmoet Rembrandt zijn muze, het ter dood veroordeelde meisje Elsjie Christiaens. De schilder en schrijver komen elkaar tegen en het eeuwenoude debat tussen de zusterkunsten laait weer hevig op.

‘Op zo veel volmaaktheid waren jullie niet voorbereid! Jullie staan voor een vrouw en je zoekt een schilderij. Op dat doek is zoveel diepte, de lucht is er zo echt, dat ze voor jullie niet te onderscheiden is van de lucht die ons omringt. Waar is de kunst? Weg, verdwenen! Dit is de levende gestalte van een meisje.’<sup>1</sup> Deze triomfkreet komt uit de mond van Frenhofer, de fictieve schilder in Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831). Met Frenhofer creëerde de Franse schrijver het literaire prototype van de romantische kunstenaar: geniaal op de grens van de waanzin, bovennatuurlijk geïnspireerd, als een ware held vechtend tegen academisme en andere traditionele kunststopvattingen, rusteloos schilderend aan het absolute meesterwerk dat niet van het echte leven te onderscheiden zal zijn en waarmee hij de concurrentie met God aan kan gaan. Het verhaal is de representant bij uitstek van de schildersroman, een genre dat zich uitstrekt over de hele Franse literatuur van de negentiende eeuw met *Manette Salomon* van Edmond en Jules de Goncourt en *L'Œuvre* van Emile Zola als bekende latere voorbeelden.

We vinden het ook in de andere Europese literaturen – denk aan James Joyce (*A Portrait of The Artist as A Young Man*), Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*) en Ludwig Tieck (*Franz Sternbalds Wanderungen*).

Naast het personage van de geniale kunstenaar die geobsedeerd is door zijn ideale schilderij en in wiens leven er daardoor geen plaats is voor een vrouw anders dan als model, is de atelierbeschrijving een tweede belangrijk kenmerk van deze schildersromans: het atelier is het heiligdom waar de schilder zijn schepende werk verricht, vormt een afspiegeling van het karakter en de kunstopvatting van de kunstenaar en is de aangewezen plaats voor ontmoetingen en discussies tussen schilders, beeldhouwers en schrijvers. Uiteraard zijn in het atelier kunstwerken aanwezig, die meer of minder nauwkeurig beschreven worden en bovendien zijn de landschaps- en persoonsbeschrijvingen in deze romans vaak zo beeldend dat ze ook aan schilderijen doen denken.

De negentiende-eeuwse schildersromans functioneerden als genarrativiseerde kunstkritiek – via de kunststopvattingen van

zijn personages nam de schrijver stelling in het kunstdebat van zijn tijd – en ook als indirecte poëtica: de opvattingen over schilderkunst van de hoofdpersoon vertonen namelijk vaak opvallende overeenkomsten met de literatuuropvatting van de schrijver.<sup>2</sup> De schildersroman was zo een voortzetting van het aloude debat tussen de zusterkunsten: literatuur en beeldende kunst gaan bij elkaar te rade om te bezien wat ze gemeenschappelijk hebben, waarin ze verschillen en wie de beste is.

Aan het eind van de negentiende eeuw sterft de schildersroman als genre uit. De verklaringen hiervoor zijn legio: in de literatuur zou geen plaats meer zijn voor ‘ouderwetse’ helden, de narratieve kunst zou verdrongen zijn door abstracte en conceptuele werken die zich veel minder lenen voor ekphrasis, het idee van de religieus geïnspireerde kunstenaar zou zijn vervaagd en de opkomst van de fotografie zou het debat tussen de zusterkunsten doorkruisen.<sup>3</sup> De opkomst van andere kunstvormen blijkt echter geen belemmering te zijn voor het voortleven van de schildersroman, integendeel. In contemporaine schildersromans wordt het debat over de wijze waarop de ‘oude’ en de ‘nieuwe’ kunstvormen zich tot elkaar verhouden juist een belangrijk thema. Voorbeelden zijn Bernlef, *Op slot* (fotografie en schilderkunst, 2007), Adrien Goetz, *Webcam* (videokunst, 2003) en Eric-Emmanuel Schmitt, *Lorsque j’étais une œuvre d’art* [Toen ik een kunstwerk was] (body art, 2004).

## De herleving van een genre

Deze romans zijn geen geïsoleerde gevallen: de laatste twintig jaar zien we een opmerkelijke terugkeer van het genre, met name in de Frans-, Nederlands- en Engelstalige literatuur. In Nederland trok *Specht en zoon* (2004) van Willem Jan Otten veel aandacht. Is het gekozen perspectief een innovatie – het doek vertelt het verhaal –, verder vinden we bij Otten de meeste van de bovengenoemde kenmerken van de negentiende-eeuwse schildersroman terug. Dat geldt ook voor veel andere contemporaine schildersromans: zo is in Remco Camperts *Het satijnen hart* (2006) de keuze tussen de Kunst en de Liefde een belangrijk thema.

Daarnaast is er een waaier ontstaan aan ‘satellietgenres’: romans en verhalen waarin kunstenaars en de beeldende kunst op een andere manier een rol spelen.<sup>4</sup> Zo kan de hoofdpersoon schilder zijn zonder dat de roman echt over de schilderkunst gaat. Hij heeft dan een van het kunstenaarschap afgeleide functie, bijvoorbeeld die van nauwkeurig observator of van geïnspireerd sekteleider.<sup>5</sup> Ook verschijnen er romans waarin historische kunstenaars als bijfiguren opduiken.<sup>6</sup> Daarnaast kunnen verzamelaars, gemankeerde schilders, het model of een andere persoon uit de entourage van een schilder de hoofdrol toebedeeld krijgen,<sup>7</sup> al dan niet in combinatie met de keuze om van dit personage de focalisator te maken door wiens ogen we de kunstenaar observeren. In *Vie de Joseph Roulin* (1988) bijvoorbeeld, van de

1 H. de Balzac, ‘Het onbekende meesterwerk’, vertaling L. Tilanus e.a., *Raster* (2007) 118, p. 31.

2 Cf. respectievelijk L.H. Hoek, ‘Le “Balai ivre” d’Emile Zola. Lecture du discours esthétique dans la critique d’art et dans L’Œuvre’, *Rapports-Het Franse Boek*, 60 (1990) 3, pp. 113-123 en A. Kibédi Varga, ‘Un métadiscours indirect: le discours poétique sur la peinture’, in: L.H. Hoek (éd.), *La Littérature et ses doubles*, CRIN 13 (1985), pp. 19-34. In ‘Het onbekende meesterwerk’ vinden we beide genoemde functies. Balzac maakt van Frenhofer een vurig verdediger van de sfumato-techniek en zet hem tegenover Frans Porbus de Jongere als aanhanger van de lijn. Op die manier nam hij stelling in het debat tussen coloristen en linearisten dat in zijn tijd weer opgelaaid was, in de personen van respectievelijk Delacroix en Ingres. In het streven van Frenhofer naar het absolute, alomvattende kunstwerk herkennen we Balzac zelf

die met zijn romancyclus *La Comédie Humaine* de Franse samenleving van zijn tijd in al haar geledingen wilde schetsen.

3 Cf. A. Rieger, *Alter ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der Französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*, Keulen/Weimar/Wenen 2000, p. VII en pp. 461-468.

4 Voor een overzicht van de ontwikkelingen in de Franse literatuur zie M. Paillard (ed.), *Le Roman du peintre*, Clermont-Ferrand 2008.

5 Voorbeelden hiervan zijn respectievelijk Y. Villemaire, *La Déferlante d’Amsterdam* en P. Barker, *Life Class* en M. Houellebecq, *La Possibilité d’une île*.

6 Bijvoorbeeld O. Rolin, *Un chasseur de lions*. De hoofdpersoon is een leeuwenjager die ooit door Manet geportretteerd is; in de roman kruist de schilder af en toe zijn pad.

7 Voorbeelden zijn P. Roth, *Everyman*, R. Peper, *Verfhuid* en P. de Martelaere, *De schilder en zijn model*.

Franse auteur Pierre Michon, zien we Van Gogh door de ogen van zijn postbode en in Tracy Chevaliers *Girl with A Pearl Earring* (1999) bekijken we Vermeer door de ogen van zijn model, 'het meisje met de parel'. Met laatstgenoemde roman raken we tevens aan een andere ontwikkeling: de 'afdaling' van het genre naar de populaire literatuur.<sup>8</sup> Opvallend is daarbij vooral de aanwezigheid van schilders in de detective en de thriller. Dan Browns *The Da Vinci Code* (2003) is hier het meest spectaculaire voorbeeld van, maar er is ook de zevendelige serie 'Art History Mysteries' (1991 – 2000) van kunsthistoricus Iain Pears. De Franse uitgeverij Alain Bargain creëerde zelfs een aparte collectie voor dit subgenre: 'pol'art', met een knipoog naar 'polar', het populaire woord voor detective.<sup>9</sup> Hoewel we de schilders in deze romans ook in hun atelier bezig zien, hun werken soms onderwerp zijn van ekphrasis en ook hun kunstopvattingen hier en daar ter sprake komen, zijn ze voornamelijk bezig met het oplossen van misdrijven. We raken hier dus wel verwijderd van de schildersroman in de strikte zin van het woord.

### **Rembrandt en Elsje – de schilder en het meisje**

Een interessant voorbeeld van de contemporaine schildersroman is *De schilder en het meisje* van Margriet de Moor (2010). Het verhaal is gebaseerd op de twee tekeningen die Rembrandt op 3 mei 1664 maakte van Elsje Christiaens.<sup>10</sup> Nog maar net twee weken daarvoor aangekomen in Amsterdam, was dit uit Denemarken afkomstige meisje tot ophanging veroordeeld wegens moord op haar 'slaapvrouw'. We weten niet waarom ze naar Amsterdam gekomen was noch waarom ze naar een bijl greep toen de hospita haar vroeg de logieskosten te betalen. Eveneens moeten we gissen naar de reden waarom Rembrandt naar de Volewijck ging om haar te tekenen.<sup>11</sup> De Moor had dus grote vrijheid om haar fascinatie voor de schetsjes uit te werken tot de twee verhaallijnen die eerst parallel lopen en elkaar aan het einde kruisen: een geanonimiseerde Rembrandt die als 'de schilder' nadenkend over zijn werk door Amsterdam wandelt, en de lotgevalen van Elsje. Daarbij maakt de schrijfster gebruik van de belang-

rijkste kenmerken van de negentiende-eeuwse schildersroman.

Allereerst is het verhaal doorweven met kortere en langere ekphrasis en hoewel de titels van de schilderijen zelden vermeld worden, is het niet moeilijk de werken van Rembrandt te herkennen: 'Zijn bezoeker posteert zich intussen voor het schilderij, vrij klein maar zeer ruimtelijk, dat aan een spijker aan de muur hangt. (Handenwringende Judas, in een cirkel dertig muntstukken, hoge binnenruimte waarin een groepje ontstelde autoriteiten met fantastische hoofddekels.)'<sup>12</sup> Hypotyposes komen eveneens regelmatig voor, met name als we de gebeurtenissen door de ogen van de schilder zien. Deze bekijkt alles, zelfs zijn gestorven geliefde, als ware het een schilderij in wording: 'Met een geschoktheid zoals die alleen kan worden ervaren door iemand die nog maar heel kort geleden heeft gezien dat een zieke, hoe slecht er ook aan toe, nog altijd volledig leeft, keek hij naar haar doodkleur. Keulse aarde en wit, omber en wit, zwart lak en wit, blauwig violet, vaalgeel, bleekgroen als van de onrijpe witte druif.'<sup>13</sup>

Verder vinden we ook atelierscènes in *De schilder en het meisje*, zowel de traditionele ontmoetingen en discussies als variaties daarop: zo verneemt de lezer welke voorwerpen er in het atelier staan als de curator een inventarislijst maakt bij het faillissement van de schilder, krijgt de discussie met vakgenoten de vorm van een imaginaire dialoog met voorganger Titiaan en met latere bewonderaar Van Gogh en zien we de schilder niet alleen in zijn atelier aan het werk, maar ook in de anatomiekamer van dokter Tulp.<sup>14</sup>

Ten derde krijgt de lezer tussen de regels door een beeld van de kunstopvattingen uit de zeventiende eeuw. Indertijd was het gebruikelijk dat schilders naar Italië reisden om zich te laten inspireren door grote kunstenaars. Maar De Moors schilder wil dat niet: 'de schilder denkt aan de rompslomp van koffers pakken en het enorme tijdverlies op ellendige onbekende wegen'.<sup>15</sup> Een toespeeling op de opvatting dat een grondige beheersing van de tekenkunst onontbeerlijk is voor elke schilder vinden we terug in de schildersgedachten over de mythe van Danaë: 'Geroerd denkt de schilder, de lichtfanaticus, nog even aan het meisje

dat door het duizendvoudige licht van de verliefde god wordt bevrucht en door niets anders. [...] Waarom zou je het beeld dat je voor ogen hebt niet onmiddellijk met kleur te lijf gaan? Waarom je eerste werklust verknallen met tekenen?’ De verteller karakteriseert vervolgens de stijl van de schilder als ‘niet zo zeer lossig, als wel korstig, stroperig, vol richels en brutaal in de verf opgenomen ingedroogde vellen van een eerder rondje kwasten, smijten, poetsen’.<sup>16</sup> De toentertijd negatieve receptie van Rembrandts werk komt meteen aan het begin van de roman al aan de orde als de schilder langs het paleis op de Dam loopt en terugdenkt aan de manier waarop zijn schilderij van de samenzwering van Claudius Civilis in het schakerbos geweigerd is: ‘Intussen kwam de commissie met kritische opmerkingen over de woeste stijl van het werk [...] “een penseel is geen hakbijl”, klonk het kwaad. [...] “U rotzooit maar wat aan.”’<sup>17</sup>

*De schilder en het meisje* lijkt dus een historische schildersroman, waarin de auteur haar fantasie gebruikt heeft om de ‘gaten’ in het levensverhaal van de hoofdpersoon te

dichten. Maar waarom wordt ‘de schilder’ dan nooit bij zijn naam genoemd? Waarom beperkt het verhaal zich tot één dag en tot twee kleine tekeningen? En waarom heeft De Moor gekozen voor een auctoriale verteller uit de 21<sup>e</sup> eeuw die niet alleen alwetend is, maar ook regelmatig de werkelijkheidsillusie doorbreekt met commentaar op het verhaal?<sup>18</sup> De sleutel tot de beantwoording van deze vragen zit verborgen in de ekphrasis van Rembrandts *De geslachte os*.<sup>19</sup> Het schilderij is geschilderd op beukenhout waarin houtworm blijkt te zitten: ‘Op een dag ontsnapte uit de rode flank van een geslachte os een heel wolkje vliegende kevertjes’.<sup>20</sup> Het voorval doet denken aan de mythe van Zeuxis en Parrhasius: de druiven die Zeuxis had geschilderd waren zo waarheidsgetrouw dat er vogels op afkwamen, maar hij werd overtroffen door Parrhasius die er een gordijn voor schilderde dat Zeuxis vervolgens open wilde trekken.<sup>21</sup> In de roman van De Moor lopen schilderij en werkelijkheid dermate door elkaar heen dat het schilderij lijkt te leven – de geschilderde geslachte os lijkt een echt karkas waar vliegen

8 Ook in adolescentenromans verschijnen schilders, zoals in P. Bekkers, *Trouw is de andere wang*, waarin de kunstenaarscultus rondom Andy Warhol centraal staat. De term adolescenten- of cross-over literatuur wordt gebruikt voor literaire romans voor lezers vanaf 12 jaar. Adolescentenliteratuur zit dus tussen jeugd-literatuur en volwassenenliteratuur in.

9 In R. Bonneau, *Nature morte à Giverny* wordt Monet geconfronteerd met een lijk tussen de waterlelies en in *Danse macabre au Moulin-Rouge* van dezelfde auteur helpt Toulouse-Lautrec de moord op een prostituee oplossen wier ontziend lichaam aan de wieden van de Moulin-Rouge hing. De vraag waarom er zoveel schilders een rol spelen in de populaire literatuur en de detective is interessant – het zou kunnen duiden op een vulgarisering van het genre van de schildersroman of op de intentie van de auteurs om de schilderkunst te populariseren. Het ten tonele voeren van bekende schilders zou bovendien als een ‘verkooptruc’ uitgelegd kunnen worden. Het beantwoorden van deze vraag voert echter te ver binnen het kader van dit artikel, temeer daar het fenomeen van de ‘afdaling’ van genres zich ook elders voordoet: Bas Heine geeft het voorbeeld van de ‘traditionele psychologische roman’ die zich tot de ‘literaire thriller’ heeft uitgebreid; zie: B. Heine, *Echt zien. Literatuur in het mediatijdperk*, Amsterdam 2011, pp. 36, 92.

10 De datum staat in de kantlijn van de schets vermeld.

11 De Volewijck was een schiereiland aan de overkant van het Amsterdamse IJ waar de lijken van veroordeelden die op de Dam waren terechtgesteld werden opgehangen boven een galgenput. Uiteindelijk viel het lichaam van-

zelf in de put. De bedoeling was uiteraard mensen af te schrikken door te laten zien wat er gebeurt als je je niet aan de wet houdt. Cf. [http://stadsarchief.amsterdam.nl/onderwijs/buurt\\_en\\_stad/noord/oudnoord/de\\_overkant/volewijck/](http://stadsarchief.amsterdam.nl/onderwijs/buurt_en_stad/noord/oudnoord/de_overkant/volewijck/), geraadpleegd op 12 juli 2012.

12 Rembrandt, *Judas geeft de zilveren penningen terug*, 1629, olieverf op paneel, 79 x 102 cm, privécollectie; Margriet de Moor, *De schilder en het meisje*, Amsterdam 2010, p. 70.

13 Idem, p. 144.

14 Idem, respectievelijk pp. 87-92, en pp. 118, 165-168, 232-233.

15 Idem, p. 70.

16 Idem, p. 170.

17 Idem, p. 17; inderdaad weten we dat Rembrandts weergave van het verhaal en met name de wijze waarop hij de held portretteerde niet aansloot ‘bij de classicistische stijl die in het stadhuys de boventoon voerde’; [www.cultuurnetwerk.nl/producten\\_en\\_diensten/bronnenbundsels/1993/h1993\\_29.htm](http://www.cultuurnetwerk.nl/producten_en_diensten/bronnenbundsels/1993/h1993_29.htm), geraadpleegd op 13 juli 2012.

18 Over de auctoriale vertelinstantie zie P.J. Verkruijse, H. Struik, G.J. van Bork, G.J. Vis, *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, s.p., geraadpleegd via [www.dbnl.org/tekst/borkoo1etto1\\_01/borkoo1etto1\\_01\\_0002.php#a231](http://www.dbnl.org/tekst/borkoo1etto1_01/borkoo1etto1_01_0002.php#a231) op 16 juni 2012.

19 Rembrandt, *De geslachte os*, 1665, olieverf, 94 x 67 cm, Louvre, Parijs.

20 De Moor, op. cit. (noot 12), p. 144.

21 Dit verhaal wordt verteld door Plinius de Oudere in hoofdstuk 36 van zijn *Naturalis historia*, geraadpleegd via [http://sds.parsons.edu/wp-content/uploads/2009/09/reading\\_pliny.pdf](http://sds.parsons.edu/wp-content/uploads/2009/09/reading_pliny.pdf) op 13 juli 2012.



1. Rembrandt, *Elsje Christiaens Hanging on a Gibbet*, 1664, 17,1 x 9,1 cm, tekening, pen en bruine inkt, Metropolitan Museum of Arts, New York. Bron: Oek de Jong, 'Daar hang je dan, domme meid', *Rembrandt 1606-1669*, Special van NRC Handelsblad (januari 2006), p. 37.

### Streven naar het leven: het beeld

Als we de gedachten van de schilder zoals die door de auctoriale verteller worden weergegeven nader beschouwen blijkt laatstgenoemde vooral gefascineerd door het scheppingsproces. Hij wil de essentie van het kunstenaarschap doorgronden en daarom gaat zijn aandacht niet zozeer uit naar de feitelijke gebeurtenissen van 3 mei 1664 als wel naar wat zich mogelijkwerwijs in het hoofd van de schilder heeft afgespeeld. Die denkt vooral na over de mogelijkheden een kunstwerk echt te laten leven en sluit daarbij de tekening zeker niet uit, zoals blijkt uit zijn gedachten over het portret van zijn vriendin Ricky – in wie we Hendrickje Stoffels herkennen:

Toch is er niets, helemaal niets wat intiemer is dan de tekening. Dichterbij bestaat niet. Op een keer was de arme Ricky moe en lette er helemaal niet op dat hij haar vanuit de tussenkamer bekeek. Die middag, herinnert hij zich, was er vrijwel geen afstand tussen zijn pen op het papier en haar wat treurig in haar jak gewikkelde lichaam, kap over het hoofd.<sup>22</sup>

De levensechtheid is ook de essentie van de complimenten die Titiaan maakt in de fictieve dialoog tussen beide kunstenaars: 'Volstrekt naar het leven, natuurlijker dan natuurlijk, een wonder hoe je dat telkens weer flikt'.<sup>23</sup> En bij het doek waaraan de schilder ten tijde van het verhaal werkt, 'een liefdespaar, een tweetal in goud en rood, gezet in een donkere ruimte',<sup>24</sup> gaat het hem eveneens om de vitaliteit: 'Ik ben bang voor het doek, dacht de schilder, maar het doek is ook bang voor mij. Voor de godsgruwelijke duivel, welke beslissingen neem ik?! Hoe breng ik er leven in?'<sup>25</sup> In eerste instantie is hij dan ook helemaal niet geïnteresseerd in de dood, in het terechtgestelde meisje, maar hij zal toch naar haar toe worden getrokken. Letterlijk: hij maakt een lange omweg door de stad om uiteindelijk te

op afkomen. Met deze ekphrasis raken we aan de kwestie van de mimesis: kan kunst het echte leven weergeven en zo ja, hoe? Deze vraag, waarmee zoals we zagen ook de hoofdpersonen in de negentiende-eeuwse schildersroman worstelden, is het eigenlijke thema van *De schilder en het meisje*: hij beheerst zowel de gedachten van de schilder als het commentaar van de verteller en blijkt verbonden met het karakter van de andere hoofdpersoon, Elsje Christiaens. Nadere analyse van het mimesisthema zal uitwijzen dat dit nauw verbonden is met bovengenoemde verteltechnische vragen.

besluiten naar het galgenveld in de Volewijk te gaan, en figuurlijk: de beide verhaallijnen zijn verdeeld over aparte, in series alternerende hoofdstukken die steeds meer met elkaar verweven raken. Zo verbeeldt de verteller de inspiratie, het begin van elk scheppingsproces, en gebruikt deze om de roman te structureren: het onderwerp zoekt de schilder, meer dan andersom.

Dat de schilder uiteindelijk toch in het meisje geïnteresseerd raakt komt doordat zijn zoon hem vertelt hoe hartstochtelijk het meisje zich bij haar terechtstelling tot het laatste toe had verzet – door haar levensdrift, kortom.<sup>26</sup> Dat brengt hem er toe de uitdaging aan te gaan: ‘Schilders kunnen uitbeelden wat ze willen. [...] Maken ze iets wat precies zo in de werkelijkheid bestaat, met eigen ogen gezien, dan zeggen ze dat het naar het leven is gemaakt. De schilder was op weg om een dood meisje naar het leven te tekenen’.<sup>27</sup> Aan het eind van de roman constateert de verteller dat hij daar perfect in geslaagd is:

Dus nogmaals, *om nooit meer te laten verdwijnen*: de touwen om de rol die de buik insnoeren, nogmaals de laarsjes die het cadeau voor haar achttiende verjaardag zijn geweest, nogmaals het jak en het ronde gezichtje van het meisje dat van hieruit gezien oneindig droevig staat, maar nog steeds gaaf is, helemaal van haar. Zo, van opzij, maakte haar rechterarm nog veel opvallender dat gebaar naar voren, actief alsof ze iets wil, de schilder keek er geboeid naar. Met maar een paar streepjes boetseerde hij de *levensechte* vorm van het hulpeloos afhappende, doodsbleke klauwtje. Hij en Elsje. [...] Wat hen verbindt zit allemaal samengebond in dit moment. Wat is er maar

weinig nodig om dit ene moment te laten *voortduren*, niet even, maar *voor altijd*.<sup>28</sup>

Met deze laatste opmerking geeft de verteller uiting aan zijn bewondering voor de schepende arbeid van de schilder, die Elsje laat (voort)leven in beeld. Hij wil hetzelfde doen met woorden, maar hij loopt daarbij tegen problemen aan.

### Streven naar het leven: het woord

Als we kijken wat de auctoriale verteller in zijn commentaar en metadiscursieve opmerkingen zegt over de totstandkoming van zijn eigen kunstwerk, dan blijkt hij vooral te worstelen met de authenticiteit van het vertelde. Dit probleem is in zekere zin inherent aan het verschil tussen de zusterkunsten: waar een schilder kan volstaan met het vastleggen van één veelzeggend moment dat bij de toeschouwer het hele achterliggende verhaal oproept – het *punctum temporis* of pregnant moment –, zal een schrijver dit hele verhaal daadwerkelijk moeten vertellen, ook al kent hij niet alle details.<sup>29</sup> Hoewel De Moors roman een boeiend relaas is over Elsjes reis naar en verblijf in Amsterdam en, net als in de tekeningen, het onbekende meisje hierin tot leven komt, gunt de verteller het de lezer niet, zich te verliezen in deze werkelijkheidsillusie. Zo suggereert hij dat het verhaal van Elsje zich helemaal niet leent voor de hypotheses van een verteller: ‘Elsje denkt dat ze op weg is naar een stad die geen stad is maar een stem, een manier van op-je-inpraten, een vertelling waarin zij is opgecommandeerd. Hoe zou ze kunnen vermoeden dat ze in werkelijkheid niet op weg is naar een vertelling, maar naar een tekening, inkt op papier?’<sup>30</sup> De verteller

22 De Moor, op. cit. (noot 12), p. 171.

23 Idem, p. 167.

24 Idem, p. 10. Het gaat uiteraard om Rembrandts schilderij *Het joodse bruidje*, ca 1667, olieverf op doek, 121,5 x 166,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

25 Idem, p. 118.

26 Cf. Marianne Hoksbergen, *Flexibele bewaarders. Het collectieve geheugen in hedendaagse historische romans*, RMA scriptie Moderne Nederlandse Letterkunde Universiteit Utrecht (2011), p. 53. <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-the/ses/2011-0725-201528/UUindex.html>, geraadpleegd op 16 juni 2012.

27 De Moor, op. cit. (noot 12), p. 227. Ook in *Specht en zoon* (Van Oorschot, Amsterdam 2004) staat deze thematiek centraal. De schilder Felix Vincent die er om bekend staat dat hij ‘iemand kan laten leven’ (p. 36) krijgt van de rijke zakenman Valéry Specht de opdracht zijn dode zoon middels een schilderij tot leven te wekken.

28 Idem, p. 253, mijn cursivering, MvT.

29 Cf. L. H. Hoek, ‘De kunstopvatting als trait-d’union tussen woord en beeld’, *Forum der Letteren*, 33 (1992) 3, p. 192.

30 De Moor, op. cit. (noot 12), p. 69.

lijkt te twijfelen aan het bestaansrecht van zijn kunstwerk, maar wil toch de leemte opvullen door zich voor te stellen hoe het 'een nauwelijks in het echt bestaande Elsje Christiaens, een hypothetisch meisje', 'bescheiden in haar figuranterol zoals het hoort', vergaan zou kunnen zijn.<sup>31</sup>

De verteller reflecteert ook op de wisseling tussen de twee verhaallijnen die voortvloeit uit de verteltechnische onmogelijkheid twee gebeurtenissen tegelijk te vertellen – een ander belangrijk verschil met de beeldende kunst die immers wel meerdere handelingen op één schilderij kan samenbrengen: 'Nu moet het eerst even over het slaaphuis en de slaapvrouw gaan. De gebeurtenissen volgden elkaar op, zingt de cadans van het levensverhaal, maar de meeste gebeurtenissen gaan in werkelijkheid samen, zij het niet per se in gelijk tempo'.<sup>32</sup>

Verder herinnert de verteller ons er regelmatig aan dat hij het is die aan de touwtjes trekt en de personages stuurt. Een voorbeeld daarvan vinden we aan het begin van de roman, als de schilder zijn wandeling begint en de verteller zinspeelt op de ingenieuze wijze waarop hij de schilder en Elsje heeft samen gebracht: 'Uit een van die logementen was een week geleden het meisje gestormd dat de schilder vandaag zou ontmoeten. Een ontmoeting die als alle ontmoetingen lang van tevoren was voorbereid en in feite ook al begonnen'.<sup>33</sup> Zelfs aan details uit Elsjes bekendenis die na te lezen vallen in de confessieboeken in het Amsterdams gemeentearchief voegt de

verteller een zin toe die zijn aanwezigheid als reconstruerende instantie verraadt: 'Ze zegt dat ze vanochtend opnieuw ruzie kregen, dat de vrouw haar met de bezem begon te slaan en dat ze precies op het moment dat ze in grote heftigheid ontstak op een stoel een bijl zag liggen. Ze zegt dat het net was of iemand die bijl voor haar had klaargelegd'.<sup>34</sup>

### Herleving van de schildersroman – herleving van het debat tussen de zusterkunsten

Gebaseerd op een historische gebeurtenis waarover we bijna niets met zekerheid weten laat *De schilder en het meisje* zien hoe de enkele bekende feiten uitgewerkt kunnen worden tot een verhaal waarin een dood meisje opnieuw tot leven komt. De verteller is echter onzeker, benadrukt dat het om een (plausibele) reconstructie gaat en lijkt zich af te vragen of hij Elsjes verhaal wel 'naar het leven' kan vertellen zoals de schilder dat deed met zijn tekeningen. Daarmee is zijn roman tevens een essay over het vertellen van verhalen. De aanwezigheid van deze problematiek weerspiegelt de ontwikkelingen in de literatuur van de afgelopen decennia.

Onder invloed van de postmoderne esthetiek met haar betoog over het verdwijnen van de Grote Verhalen die ons leven kunnen sturen,<sup>35</sup> leek ook het (realistische) verhaal, in de zin van een (chrono)logische vertelling waarin causale verbanden tussen de gebeurtenissen worden gelegd en die refereert naar de werkelijkheid, zijn bestaansrecht verloren te hebben. De roman kenmerkte zich door

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 Ibidem.

34 Ibidem. Mijn cursivering, MvT. Elsje heeft het in haar bekendenis alleen over de bijl die op een stoel lag, de 'iemand' is een verwijzing naar de verteller. Cf. G. Mak, *Een kleine geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1995, p. 103. Nog subtieler gaat de verteller te werk in de boven geciteerde ekphrasis van de tekening waarop we Elsje aan de galg zien hangen: we weten immers helemaal niet of ze de laarsjes als cadeau voor haar achtttiende verjaardag gekregen heeft.

35 Te denken valt daarbij aan het communisme of christendom; de Franse filosoof Jean-François Lyotard spreekt in dit verband over 'métaréçits'. Zie zijn studie *La Condition postmoderne*, Parijs 1979, pp. 7-9.

36 T. Vaessens, *De revanche van de roman*, Nijmegen 2009, pp. 7, 12.

37 M. Möhring, 'De vorm van de vorm', in: *Briefaan Beatrix en 22 andere opstellen over de roman en de romanbeschouwing*, *Dietsche Warande & Belfort* 152 (2007) 5/6, p. 777. De Franse literatuurwetenschapper William Marx gaf zijn studie over de roman de veelzeggende titel *L'Adieu à la littérature* mee (Parijs 2005).

38 Vandaar de titel van Vaessens studie, *De revanche van de roman*. Hij bespreekt daarin schrijvers die 'het belang van teksten niet in de eerste plaats in de literaire aspecten ervan zie[n] maar in een buiten de literatuur gelegen functie' (op.cit. (noot 36), p. 12). Het essay van Bas Heine (noot 9) geeft een heldere samenvatting van de discussie over de ontwikkelingen van de roman.

39 Cf. M. van Tooren, 'Verkenningen in literatuur en schilderkunst. Pierre Bonnard en Marthe bij Guy Goffette', lezing gehouden op de studiedag van de Stichting van Romanisten aan de Nederlandse Universiteiten, 13 april 2012.



het streven naar autonomie en zelfreflexiviteit: de vorm, de literaire functie van de tekst stond voorop. Thomas Vaessens spreekt in dit verband over ‘defictionalisering’ en ‘het verliteratuurde universum’,<sup>36</sup> Marcel Möhring over ‘een droge periode [...] waarin grote narratieve armoede heerste’.<sup>37</sup> Toch zien we, niet alleen in de Nederlandse, maar ook in andere nationale literaturen, een terugkeer van het verhaal en een hernieuwd (maatschappelijk) engagement.<sup>38</sup> Het probleem is daarbij wel dat de lezer zijn naïviteit verloren heeft en niet meer alle verhalen voor waar aanneemt – waarmee de schrijver voor het probleem staat hoe hij nog ooit een verhaal kan vertellen dat even echt, zo niet echter dan de werkelijkheid lijkt.

Hiermee komen we weer uit bij de verteltechnische vragen die *De schilder en het meisje* oproept. Blijkens zijn commentaren en interrupties worstelt de verteller met het vraagstuk van de mimesis, die in de literatuur op losse schroeven is gezet. Om te weten hoe je de werkelijkheidsillusie kunt creëren, een levensecht verhaal kunt vertellen, gaat deze 21ste-eeuwse verteller te rade bij een kunstenaar van eeuwen terug, die als geen ander wist hoe hij ‘kunst naar het leven’ moest maken. Het gaat hem dus om de werkwijze van een schilder uit een tijd dat mimesis nog vanzelf sprak. Dat dit Rembrandt is, is van ondergeschikt belang – vandaar zijn anonimiteit. Dat De Moor juist het verhaal van Elsje uitkoos, en dus die ene dag in mei 1664, is wel van belang: de levenswil van het meisje, haar drang om te blijven bestaan is een fraaie *mise en abyme* van de narratieve problematiek in de roman. In *De schilder en het meisje* herleeft kortom het debat tussen de zusterkunsten van weleer: de literatuur gaat bij de beeldende kunst te rade om te bezien wat ze van haar kan leren. De verteller lijkt de schilder immers te benijden om de vanzelfsprekendheid waarmee hij met zijn kunstwerk een verhaal oproept en zo krijgt de ontmoeting tussen schilder en schrijver/verteller een poëtische lading.

In veel contemporaine schildersromans zien we een vergelijkbare discussie. Zo probeert de verteller in *Elle, par bonheur, et toujours nue* (1998) van de Belgische dichter/romancier Guy Goffette, de liefde die Pierre

Bonnard tot uitdrukking bracht in de vele naaktportretten van zijn model en latere echtgenote Marthe, in woorden te evenaren. De verteller zoekt, gesteund en geïnspireerd door de schilderkunst, naar een nieuwe manier van schrijven, gebaseerd op de werkelijkheid maar ook op persoonlijke indrukken en emoties, naar een nieuw soort individueel realisme dat past bij ons postpostmoderne tijdperk.<sup>39</sup> Het lijkt daarom aannemelijk dat we met de discussie over mimesis en realisme een verklaring op het spoor zijn voor de hausse aan schildersromans die we de afgelopen jaren zien verschijnen. De verbanden tussen de terugkeer van het verhaal en de wederopstanding van de schildersroman met daarin de herleving van het debat tussen de zusterkunsten vragen dan ook om verdere verkenning. ●

#### Personalia

Marjolein van Tooren is universitair docent moderne Franse letterkunde aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. In haar onderzoek houdt zij zich bezig met de negentiende-eeuwse literatuur (Zola en het naturalisme) en de contemporaine roman (schildersroman en migrantenliteratuur).