

# De illusie van het kunstwerk als Pygmalion-effect in de esthetica van de achttiende eeuw

door

Nathalie KREMER

## Résumé

Cet article a pour but d'introduire le lecteur à quelques aspects fondamentaux de la théorie esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle en France en prenant pour point de départ l'engouement que connaît le mythe de Pygmalion à cette période. Après avoir distillé quelques notions clés de l'esthétique classique en partant de l'analyse du texte d'Ovide, cette étude s'attache à examiner plus particulièrement la question de l'illusion de l'art. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, celle-ci est comprise comme une approche consciente de l'œuvre d'art comme *mimèsis*. En effet, le plaisir de l'expérience esthétique repose sur l'effet d'expression de l'œuvre et non pas sur l'illusion qu'elle fait aux sens du spectateur. Autrement dit, l'art n'est pas un trompe-l'œil mais une prouesse technique que les règles de l'art sont impuissantes à saisir.

In een recensie van Diderot over de tentoonstelling van 1763 in het Louvre<sup>1</sup> lezen we volgend commentaar met betrekking tot een standbeeldje van Falconet, dat Pygmalion en Galatea voorstelt:

Son cœur commence à s'émouvoir; mais il ne tardera pas à lui palpitier. Quelles mains! Quelle mollesse de chair! Non, ce n'est pas du marbre. Appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté, cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtes! Quels pieds! Qu'ils sont doux et délicats!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> De zogenaamde "Salons" van het Louvre vonden om de twee jaar plaats in de loop van de 18<sup>de</sup> eeuw. De meest recente schilderijen en beeldhouwwerken die door de Academie werden goedgekeurd, werden er tentoongesteld. Tussen 1759 en 1781 levert Diderot negen uitgebreide recensies van kunstwerken tentoongesteld op de Salons van het Louvre. Dit periodieke discours van Diderot zal aanleiding geven tot het ontwikkelen van een ware – zij het niet systematische – theorie van de kunst.

<sup>2</sup> Denis DIDEROT, *Salon de 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 249. "Haar hart begint te kloppen. Wat een prachtige handen, wat een malse huid, neen, dit is geen marmer! Als je het met je vinger zou aanraken, zou de materie zijn hardheid verliezen en onder die aanraking buigen. Hoe 'echt' lijken die ribben, wat een mooie voeten, hoe zacht en delicaat!" [eigen vertaling]

In deze vurige omschrijving vindt men de fascinatie terug voor het kunstwerk dat als een levend beeld overkomt in de ogen van de toeschouwer. Deze problematiek van de animatie van het kunstwerk staat centraal in de esthetische theorie van de Verlichting, in die zin dat ze tracht te vatten aan welke voorwaarden een sculptuur, schilderij of schouwspel moet voldoen om de toeschouwer in die mate te ontroeren dat hij in het kunstwerk opgaat. De toeschouwer moet als het ware vergeten dat hij voor een onbeweeglijk, illusoir object staat.

### 1. DE ESTHETISCHE RELEVANTIE VAN HET VERHAAL VAN PYGMALION

Het verhaal van Pygmalion is een metafoor voor deze problematiek van de illusie van een kunstwerk. Het werd beschreven door Ovidius in het tiende boek van zijn *Metamorfosen*. Pygmalion was een koning van Cyprus en een kunstenaar die onbewogen bleef voor de talrijke liefdesbetuigingen van de vrouwen die hem omringden. Hij genoot enkel van de kunstwerken die hij vervaardigde.

(247-255) Intussen bewerkte hij sneeuwwitte ivoor met gelukkige hand en wonderlijke vaardigheid en gaf hij het een vorm waarmee geen enkele vrouw geboren wordt; hij vatte liefde op voor wat hij maakte. Haar voorkomen is dat van een echt meisje, je zou geloven dat ze leeft en dat ze zou bewegen, indien schroom niet in de weg stond; zozeer is kunst verborgen dankzij kunst. Pygmalion bewondert haar en zijn hart wordt vervuld van een vurige liefde voor het nagebootste lichaam. Dikwijls brengt hij zijn handen naar het werk om te voelen of het een lichaam is of ivoor; en hij geeft niet meer toe dat het ivoor is.<sup>3</sup>

Pygmalion is zozeer verliefd geworden op zijn standbeeld dat hij Venus smeekt om hem een vrouw te geven die op zijn ivoren beeld lijkt:

(280-297) [Hij zoekt] het beeld van het meisje op en over haar bed gebogen gaf hij ze kussen; ze leek hem warm. Opnieuw brengt hij zijn mond nabij, ook betast hij met zijn handen haar borst; het betaste ivoor wordt zacht, legt zijn hardheid af en laat zich door de vingers indrukken en wijkt, zoals was van de Hymettus week wordt door de zon en, bewerkt door de vingers, vele vormen aanneemt en door het gebruik zelf bruikbaar wordt. Hij staat verstomd en onzeker is hij én verheugd én bevreesd zich te vergissen en opnieuw en opnieuw bevoelt de verliefde man met zijn handen het voorwerp van zijn wensen; het was een lichaam; de aders die zijn duim betast, kloppen.

<sup>3</sup> Onze vertaling van OVIDIUS, *Metamorfoses* X, 243-297: "Pygmalion" is gebaseerd op M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1993.

Het verhaal van Ovidius werd metaforisch gevat als het beeld van de manier waarop een kunstwerk de illusie geeft dat het als een "echt", warm object overkomt bij de toeschouwer. Pygmalion tegenover Galatea staat als model voor de toeschouwer tegenover het kunstwerk. De illusie ontstaat wanneer de toeschouwer zodanig opgaat in het beeld dat hij waarneemt dat het als levend overkomt. Men kan dit proces het 'pygmalion-effect' van het kunstwerk noemen.<sup>4</sup>

Dit verhaal van Ovidius kende een enorme opgang in de 18<sup>de</sup> eeuw, zowel in Frankrijk als elders in Europa.<sup>5</sup> Er werden talrijke kortverhalen uitgegeven of schilderijen en afbeeldingen vervaardigd die over deze mythe handelden. De mythe van Pygmalion diende ook de materialistische filosofie van de 18<sup>de</sup> eeuw die, voortbouwend op het empirisme van John Locke, claimde dat alles louter materie is. Dat ook de ziel materie in beweging was, werd goed gesymboliseerd door het verhaal van Pygmalion, waarin de animatie van het standbeeld aangewend werd als het proces van de beweging van de materie als levend organisme, waarbij alles, hoe traag en onzichtbaar ook, aan verandering en vergankelijkheid onderhevig is. Zo schreef François Boureau-Deslandes een bekende materialistische versie van het verhaal van Pygmalion (1741), waarbij de verwijzing naar de goden volledig verdwijnt en de animatie plaatsvindt enkel en alleen onder de impuls van het aanraken van Pygmalion, als een louter gevolg van warmte en energie die verandering brengen in de materie.

In deze bijdrage wil ik hier echter voornamelijk de esthetische relevantie van het verhaal toelichten, eerder dan de filosofische betekenis ervan. Hiervoor dient men volgens mij in de eerste plaats terug te keren naar de oorspronkelijke tekst van Ovidius, waarin alle elementen gegeven zijn die de enorme draagwijdte van het verhaal verklaren. Men ziet immers in het proces van metamorfose, zoals beschreven in die tekst, verschillende elementen naar voren treden die kunnen gelden als basisprincipes van de esthetische theorie van de 18<sup>de</sup> eeuw.

<sup>4</sup> Cf. de recente studie van Victor I. STOICHITA, *The Pygmalion-effect. Towards a historical anthropology of simulacra*, Chicago UP, 2006 of *L'Effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

<sup>5</sup> Voor een algemeen overzicht kan men zich wenden tot een artikel van Willy EVENEPOEL, "Over Ovidius' *Pygmalion* (*Met.* 10, 243-297) en de receptie ervan in literatuur en kunst" dat zal verschijnen in 2008 in *Kleio. Tijdschrift voor oude talen en antieke cultuur*.



Fig 1 : Pygmalion en Galatea voorgesteld in een beeldhouwwerk van Falconet.

1) Ten eerste is het de schoonheid van het standbeeld die de verliefdheid van Pygmalion als toeschouwer van zijn eigen werk opwekt, waardoor zijn perceptie van het standbeeld verandert<sup>6</sup>. “La beauté de l'ouvrage touche le spectateur par l'esprit animé de l'ensemble”<sup>7</sup>, onderstreepte een kunstcriticus van het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw in het kader van zijn bedenkingen over een ‘geslaagd’ kunstwerk.

2) Ten tweede introduceert de tekst van Ovidius zogenaamde “modalisatoren”. Dit zijn woorden die duiden op een appreciatie van de spreker ten opzichte van wat hij zegt. Ze laten m.a.w. toe om een vorm van subjectiviteit uit te drukken, doordat ze de “indruk” weergeven van de spreker tegenover het object waarover hij spreekt. In de tekst van Ovidius staat er wel degelijk: “je zou geloven dat ze leeft en dat ze zou bewegen”, en “ze leek hem warm”. Tzvetan Todorov beschreef dit procédé van de “modalisatoren”, die op twijfel en onzekerheid duiden, als typisch voor de fantastische roman.<sup>8</sup> Men kan zich echter afvragen of deze dubbelzinnigheid, dit ‘bimodale’ karakter van de beschrijving van Ovidius niet eigen is aan elke vorm van verbeelding. Het *artificiële* karakter kan dan ook expliciet worden benadrukt (zoals in de *nouveau roman*) of eerder verborgen worden gehouden om de ‘illusie’ te scheppen (zoals in de zogenaamde realistische roman).

Ovidius maakt ook expliciet duidelijk dat Pygmalion twijfelt aan wat hij waarneemt: “Hij staat verstomd en onzeker is hij én verheugd én bevreesd zich te vergissen”. Door de modalisatoren wordt ook het vage, ‘floue’, onzekere, illusoire karakter van het kunstwerk uitgedrukt op het moment dat de illusie begint te werken. De toeschouwer wordt losgerukt uit zijn realiteit als toeschouwer en meegevoerd in de fictieve wereld van het kunstwerk.

3) Ten derde doen de termen die Ovidius gebruikt in zijn verhaal, evenals Diderot in zijn beschrijving van het standbeeld van Falconet, expliciet een beroep op de plasticiteit van de materie, die niet meer als

<sup>6</sup> Een verliefde blik is geen objectieve blik: Stendhal theoriseerde deze verandering van perceptie die de verliefdheid met zich meebrengt in zijn essay *De l'amour* (1822), waarin hij het begin van de liefde met het ontstaan van een zoutkristal in een oververzadigde oplossing of damp vergeleek. Het kristallisatieproces bestaat erin dat onze verbeelding de waarde van de beminde overdrijft.

<sup>7</sup> “De schoonheid van het werk raakt de toeschouwer door de animatie van het geheel” [eigen vertaling]. MENGES, art. ‘Imitation’, in: Claude-Henri WATELET en Pierre-Charles LÉVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L.F. Prault, 1792, deel III, p.131.

<sup>8</sup> *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p.42 sq.

een harde steen maar eerder als soepele klei wordt beschreven. Zo lezen we bij Ovidius dat het betaste ivoor “zijn hardheid aflegt” en vervolgens beschouwd wordt als “Hymettische was” die voor de vingers wijkt, die “vele vormen aanneemt en door het gebruik zelf bruikbaar wordt”. Pygmalion is hier geen beeldhouwer meer die met hamer en beitel aan de harde materie werkt, maar wordt een boetseerder: de schepping van het kunstwerk wordt een strelen, een warme aai, een empathische aanraking.<sup>9</sup> Pygmalion verandert hier in een ander soort beeldhouwer, meer bepaald in Prometheus, die de man en de vrouw uit klei schiep door ze te boetsen en door ze leven te geven met het goddelijke vuur. Het voornaamste verschil tussen deze twee mythen betreft echter het volgende element, het vuur, dat bij Pygmalion meteen ook op de verliefdheid van de schepper duidt.

4) Ten vierde zegt Ovidius : het beeld “leek hem warm”: de materie die levend wordt, gaat gepaard met een verandering van temperatuur. De mythe van Pygmalion, net zoals de esthetische appreciatie, berust inderdaad op een spanning tussen koud en warm, waarbij de koudheid van de materie duidt op de onbewogenheid, het levenloze van het kunstwerk als een hoopje steen of een kleurenpalet, maar ook op de onbewogenheid in de zin van onverschilligheid van de toeschouwer wanneer hij (nog) niet geraakt is door het kunstwerk. Andersom, wanneer de toeschouwer beroerd is door een kunstwerk gaat hij erin op en staat hij erbij stil. Die verandering wordt beschreven in termen van warmte, van vurige liefde. Het vuur van de liefde, dat duidt op het leven, op de passie, is een Petrarkische erfenis die in de esthetische theorie een retorische wending krijgt, doordat het in verband wordt gebracht met het scheppende enthousiasme van de kunstenaar. De passie van de spreker moet als een warme vlam op het publiek ‘overlaaien’ (zou men kunnen zeggen), hij moet overtuigen door de gloed van zijn woorden die het hart van de toehoorders raakt. In de *Encyclopedie* van Diderot en d’Alembert wordt enthousiasme als een communicatief vuur gedefinieerd: “C’est une flamme vive qui gagne de proche en proche, [...] qui prend des nouvelles forces à mesure qu’elle se répand et se communique”.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> De esthiek van het aanraken werd meesterlijk beschreven door Herman Parret in zijn lezing: “L’œil qui caresse: Pygmalion et l’expérience esthétique” in het kader van het Geirlandt-symposium: *Touch me Don’t touch me. De toets als interface in de hedendaagse kunst* aan de Universiteit van Gent (december 2006).

<sup>10</sup> “Enthousiasme is een hevige vlam die van de één op de ander overslaat, en steeds meer nieuwe kracht opdoet in de mate dat ze zich verspreidt en overdraagt” [eigen vertaling]. Art. ‘Enthousiasme’ (1753), in: *Encyclopédie de Diderot et d’Alembert*, Marsanne, Redon, CD-Rom.

5) Ten slotte wil ik wijzen op de spanning tussen de beweging en het stilstaan in de esthetische perceptie. Het moment waarop de toeschouwer opgaat in het kunstwerk, met andere woorden het moment waarop het onbewogen kunstwerk begint te bewegen, betekent een omkering, niet alleen in de graden van warmte maar ook in de beweging. De verliefde Pygmalion staat als "versteend" voor het standbeeld dat begint te bewegen: net zo staat ook de Pygmalion-toeschouwer stil op het moment dat de illusie begint te werken. Dit fenomeen wordt herhaaldelijk onderstreept in de theoretische teksten met betrekking tot de *interesse* die kunst moet opwekken: "un tableau a de l'intérêt", zegt de kunstcriticus Levesque, "quand il arrête le spectateur"<sup>11</sup>: met andere woorden de toeschouwer staat letterlijk en figuurlijk stil, onbeweeglijk en vol bewondering, voor het kunstwerk.<sup>12</sup>

\* \* \*

De elementen die ik hier heb aangehaald, treden expliciet naar voren in de theorie van de esthetica. Ze zijn natuurlijk niet letterlijk ontleend aan Ovidius, maar de meeste beschouwingen in de theoretische geschriften zijn tot deze ideeën te herleiden, zodat ze mogen gelden als een 'preludium' op de esthetiek van de 18<sup>de</sup> eeuw. In wat volgt zal ik enkele van deze beschouwingen verder behandelen om te tonen wat eigen is aan de achttiende-eeuwse reflectie op de kunst. Meer bepaald zal ik de kwestie van de *illusie* die een kunstwerk moet opwekken, nader bespreken. Dit aspect vormt al sinds de Oudheid een constante in de filosofie van de kunst, en de meeste theoretische geschriften van de 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw grijpen dan ook terug naar Aristoteles, de *Ars poetica* van Horatius of *De Oratore* van Cicero. Toch heeft deze reflectie in de periode van de Verlichting een eigen gehalte in de mate dat ze zich tracht los te maken van het zware gedachtegoed van de 17<sup>de</sup> eeuw om een eigen benadering van het kunstwerk op te bouwen.

<sup>11</sup> Pierre-Charles LÉVESQUE, art. 'Intérêt', in: WATELET, *Dictionnaire des arts*, op. cit., deel III, p.172.

<sup>12</sup> Deze opvatting van het effect van kunst is een blijvend gegeven tot vandaag; men vindt het bijvoorbeeld ook terug bij Paul RODENKO: "Het kunstwerk dwingt de mens als het ware om 'stil' te staan; daarom zegt men wel dat de kunst met 'stilte' te maken heeft" ("Tussen de regels", *Verzamelde essays en kritieken* I, uitgeg. Door Koen Hilberdink, Amsterdam, Meulenhoff, 1991, p.43).

## 2. DIDEROT ALS KUNSTCRITICUS

Ik zou opnieuw willen vertrekken van een fragment uit de *Salons* van Diderot, dat als een goed voorbeeld kan gelden voor de verschuivingen die men kan waarnemen in de beschouwingen over de kunst in de 18<sup>de</sup> eeuw. Diderot geeft volgende commentaar op een schilderij van François Boucher<sup>13</sup>, *Une nativité*, dat tentoongesteld werd op het Salon van 1759:

Avant que de passer à la sculpture; il ne faut pas que j'oublie une petite Nativité de Boucher. J'avoue que le coloris en est faux; qu'elle a trop d'éclat; que l'enfant est couleur de rose; qu'il n'y a rien de si ridicule qu'un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil; mais la Vierge est si belle, si amoureuse et si touchante; il est impossible d'imaginer rien de plus fin, ni de plus espiègle que ce petit saint Jean couché sur le dos, qui tient un épi. Il me prend toujours envie d'imaginer une flèche à la place de cet épi; et puis des têtes d'anges plus animées, plus gaies, plus vivantes; le nouveau-né le plus joli. Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en direz du mal, mais vous le regarderiez.<sup>14</sup>

Diderot geeft hier geen echte beschrijving van het schilderij; hij bouwt zijn discours op aan de hand van notities die hij maakte tijdens zijn bezoek aan het Louvre en de herinneringen die hij eraan overhoudt (zo zegt hij: "ik mag dit schilderijtje niet vergeten..."). De beschrijving vormt dus eerder een *herschrijving* in zoverre Diderot ingebeelde elementen toevoegt aan wat hij zich herinnert. De *herschrijving* is zelfs een *verbetering* van het werk, wanneer de kritiek zegt dat "het kindje te rozig en fris" is, dat de kleuren "als vals overkomen" enzovoort. "Ik had liever een pijl en boog in de plaats van die strohalm willen zien":

<sup>13</sup> François Boucher (1703-1770) staat als de bekendste vertegenwoordiger van de rococo-stijl in de schilderkunst van de 18<sup>de</sup> eeuw. Diderot apprecieerde de schilder niet bepaald omdat hij naar zijn zin te "frivool" was.

<sup>14</sup> *Salon de 1759*, uitgeg. door Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p.102-103. "Voordat ik naar de beeldhouwkunst overga, mag ik een ander schilderijtje van Boucher niet vergeten, een kleine 'Nativité'. Ik moet toegeven dat de kleuren ervan als vals overkomen, ze blinken teveel; dat het kindje er te fris en rozig uitziet; dat er niets belachelijker is dan een elegant bed met baldakijn in zo'n ontwerp; maar de maagd Maria is zo mooi, zo lieflijk en verleidelijk; men kan zich moeilijk iets fijner of ondeugender inbeelden dan die kleine sint Jan die op zijn rug ligt en een strohalm in zijn handen houdt. Ik ervaar steeds de neiging om me een pijl en een boog in te beelden in plaats van die strohalm, en ook om meer vrolijke en levendige engelenhoofdjes te zien; en het kindje Jezus iets lieflijker. Maar ik zou dit schilderijtje toch wel willen bezitten. Telkens als u bij mij langs zou komen zou u er kritiek op uiten, maar u zou er toch wel telkens naar blijven kijken." [eigen vertaling]



Diderot zegt hoe het schilderij eruit had moeten zien om als een geslaagd kunstwerk over te komen. De *Salons* van Diderot vormen op die manier een samenkomen van schilderkunst en literatuur doorheen de verstrengeling van het perceptieve (de beschrijving) en het imaginaire (het ingebeelde): het is een ontmoeting in plaats van een parallelisme tussen de *pictura* en de *poesis*.

Maar wat ik met dit fragmentje van Diderot vooral wil aantonen is dat zijn waarneming niet neutraal is. Diderot worstelt met een aantal dogma's, die duiden op de manier waarop het schilderij eruit had moeten zien. De "valse kleuren", de te rozige baby, de maagd Maria die eerder als een galante hofdame dan als een nobele heilige uitziet of nog het bed met baldakijn dat ongepast is voor een geboortescène, dit alles duidt op een eis van natuurlijkheid en waarschijnlijkheid ("vraisemblance") in de kunst. In de beschrijving van Diderot dringt het prescriptieve duidelijk door het descriptieve. De 18<sup>de</sup> eeuw erft een arsenaal aan regels en normen van het zeventiende-eeuwse classicisme die de geslaagdheid van een kunstwerk bepalen. Deze stemmen echter niet altijd overeen met de indruk dat het kunstwerk wel degelijk maakt op de toeschouwer. Zo is er een duidelijke spanning te merken tussen de meegegeven beoordelingsregels van Diderot in zijn beschrijving en zijn eigen indruk die wel degelijk positief is: de scène is misschien niet echt geloofwaardig, maar de Vrouw is zo mooi, zo lieflijk, zo verleidelijk; het kindje is fijn en ondeugend, het doet ons glimlachen. Er is dus een zekere "sensibilité" in het schilderijtje en Diderot concludeert: "Je zou er geen goed woord over kunnen hebben, en toch zou je er blijven naar kijken". Het werkje is niet correct noch natuurlijk opgebouwd (deze beoordeling valt onder de noemer van "le vraisemblable"), want het is niet conform de regels van de kleuren en de natuurlijke uitdrukking van de personages, maar het raakt de toeschouwer en dat is toch wel het belangrijkste.

Met dit voorbeeld wil ik aantonen dat het innovatieve gehalte van de kunsttheorie uit de 18<sup>de</sup> eeuw niet zozeer een verandering in kunstsmak betekent, dan wel een vertrouwen dat een kunstwerk niet per se aan de regels hoeft te voldoen om een geslaagd kunstwerk te worden. Beschouwingen als die van Diderot komen inderdaad wel vaker voor in de theoretische teksten over kunst van de 18<sup>de</sup> eeuw, maar waren een eeuw voordien haast onbestaande. Dit kan het best geïllustreerd worden aan de hand van een bekend debat dat in de eerste helft van de 17<sup>de</sup> eeuw plaatsvond, nl. dat rond *Le Cid* van Corneille. Met dit voorbeeld kunnen we preciezer aantonen hoe de beschouwingen rond een geslaagd kunstwerk een andere invulling kregen in de 17<sup>de</sup> en in de 18<sup>de</sup> eeuw.

3. HET DEBAT OVER *LE CID* VAN CORNEILLE

*Le Cid* is een tragikomedie van de bekende dramaturg Pierre Corneille, gepubliceerd in het begin van het jaar 1637. Het stuk kende onmiddellijk een enorm succes bij het publiek, en dat succes zou tot op heden blijven bestaan. Amper enkele maanden na het verschijnen van het toneelstuk geeft de Académie Française echter een pamflet uit waarin het stuk volledig afgebroken wordt en als onwaardig, onliterair wordt bestempeld. Het wordt met andere woorden door de officiële instanties verworpen onder het voorwendsel dat het zich niet houdt aan de regels van de Poëtica van Aristoteles. Dit blijkt uit volgend citaat van de *Observations sur le Cid* van Georges de Scudéry, die enkele maanden later door de *Sentiments de l'Académie Française sur le Cid* van Chapelain aangevuld zullen worden:

Je prétends donc prouver contre cette pièce du *Cid* :  
 Que le sujet n'en vaut rien du tout,  
 Qu'il choque les principales règles du Poème Dramatique,  
 Qu'il manque de jugement en sa conduite,  
 Qu'il a beaucoup de méchants vers,  
 Que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées,  
 Et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste.<sup>15</sup>

In het toneelstuk gaat Rodrigue een duel aan met de vader van zijn verloofde, Chimène, waarbij de vader van Chimène om het leven komt. Volgens de Académie Française is het ongeoorloofd dat een jonge vrouw van goede afkomst daarna toch trouwt met "de moordenaar van haar vader" (volgens de termen van Scudéry en Chapelain). Met andere woorden, de dichter moet op de scène de sociale normen van die periode, de zogenaamde "bienséances", respecteren: het literaire en het sociaal-ethische zijn sterk met elkaar verbonden. Volgens de sociale code van die tijd moet een goed gedrag prioriteit geven aan de eer ("l'honneur") en niet aan de liefde, die een louter subjectieve aangelegenheid is.

In zijn *Sentiments de l'Académie française sur le Cid* gaat Chapelain dan ook zelf allerlei varianten op het verhaal voorstellen om die ongepaste ontwikkeling van de gebeurtenissen recht te zetten. Het zou goed zijn, zo stelt hij voor, dat op het einde van het stuk uitkomt dat de

<sup>15</sup> Georges de SCUDÉRY, *Observations sur Le Cid* (1637), in: Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes I*, uitgeg. door Georges Couton, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1980, p.783-784. "Ik zal hierna bewijzen ten nadele van dit schouwspel van *Le Cid*: Dat het onderwerp niets waard is, Dat het de hoofdregels van de tragedie niet navolgt, Dat het geen logische gang volgt in de handelingen, Dat de verzen slecht geschreven zijn, Dat al wat mooi is van elders komt, Zodat het succes ervan onverdiend is." [eigen vertaling]

vader van Chimène eigenlijk niet haar vader was, ofwel dat hij niet echt dood was maar alleen hevige gewond was, zo zou heel het dilemma opgelost zijn:

Le Poète a droit de préférer la vraisemblance à la vérité, et de travailler plutôt sur un sujet feint et raisonnable que sur un véritable qui ne fût pas conforme à la raison. [...] De sorte qu'il y aurait eu sans comparaison moins d'inconvénient dans la disposition du *Cid* de feindre contre la vérité, ou que le Comte ne se fût pas trouvé à la fin le véritable Père de Chimène, ou que contre l'opinion de tout le monde il ne fût pas mort de sa blessure<sup>16</sup>.

Ik wil hierbij twee bedenkingen maken. Ten eerste, het moreel aanvaardbare wordt in de 17<sup>de</sup> eeuw duidelijk vastgelegd door een intellectuele elite, die een ideologie oplegt waarbij het "goede" voor het publiek gegarandeerd worden moet volgens een vast systeem van normen en gedragscodes.<sup>17</sup>

Ten tweede merkt men hier een typische houding van de criticus op die tegenwoordig amper nog denkbaar is: door het prescriptieve gehalte van de theorie en de normatieve ideologie die achter elke tekst 'moet' schuilgaan, neemt elke kritiek de vorm aan van een herschrijving. De geproduceerde tekst wordt niet als een autonoom, afgewerkt, onbetwistbaar object gezien, maar wordt onderworpen aan een minutieuze analyse van alle mogelijke varianten in functie van een ideale, perfecte tekst die volgens vaste regels opgebouwd is. Het prescriptieve gehalte van de literaire en artistieke kritiek roept met andere woorden nieuwe varianten op van de tekst op elk kruispunt van de verschillende mogelijkheden ervan. Dit gebeurt weliswaar in een axiologische betekenis, en het is dat aspect waarvan de 18<sup>de</sup> eeuw zich wil ontdoen om de autonomie van het kunstwerk te erkennen.<sup>18</sup> Alleen deze verandering maakt

<sup>16</sup> Jean CHAPELAIN, 'Les Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du *Cid*' (1637), in: *Œuvres complètes de Corneille I*, op. cit., p.809. "De dichter heeft het recht [men leest hier: 'moet'] om de waarschijnlijkheid te verkiezen boven het ware, en om op een imaginair en redelijk onderwerp te werken eerder dan op één dat ongehoord is, dat niet aanvaardbaar is volgens de rede en de opinie [Chapelain refereert met de term 'raison' naar de 'doxa', die in die periode voortvloeit uit het elitaire discours van de intellectuelen zoals Chapelain zelf]. Dit zodanig dat het beter was geweest m.b.t. de *Cid* om – weliswaar tegen de waarheid in – te veronderstellen dat de graaf toch niet de echte vader van Chimène was, ofwel dat hij, ingaand tegen de algemeen verspreide opinie, niet echt omgekomen is door zijn verwondingen." [eigen vertaling]

<sup>17</sup> Cf. Gérard GENETTE, "Vraisemblance et motivation", in: *Communications* 11 (1968): *Recherches sémiologiques: le vraisemblable*, p.5-21 en Jeffrey N. PETERS, "Ideology, culture and the threat of allegory in Chapelain's theory of 'la vraisemblance'", in: *Romanic Review* 89: 4 (1998), p.491-505.

<sup>18</sup> Dit autonomiseringsproces van de kunst begint m.i. vanaf Du Bos, cf. *infra*.

de opkomst van de categorie van het sublieme, op de manier waarop Burke die verstond, mogelijk. Het sublieme wordt dan niet meer als een 'afwijking' ten opzichte van de normen van het waarschijnlijke beschouwd<sup>19</sup>, dan wel als de essentie van het kunstwerk los van elke klassieke norm.

De onderliggende discussie van het debat rond de *Cid* van Corneille draait rond het aristoteliaanse onderscheid tussen het ware en het waarschijnlijke. In het IX<sup>e</sup> hoofdstuk van zijn *Poëtica* formuleert de Griekse filosoof dit onderscheid in de volgende termen:

[Het blijkt voorts] dat het niet de specifieke taak van de dichter is te spreken van gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden, maar van dingen die zodanig zijn dat ze zouden kunnen gebeuren, ik bedoel: van wat mogelijk is volgens de waarschijnlijkheid of de noodzakelijkheid.<sup>20</sup>

Aristoteles situeert literatuur en geschiedschrijving tegenover elkaar, op basis van het onderscheid tussen het "algemene" en het "bijzondere", of tussen "wat is" en wat had moeten of kunnen zijn.<sup>21</sup> Chapelain herneemt de woorden van Aristoteles door ze een sterk ideologische betekenis te geven. Corneille heeft namelijk niet het "vraisemblable" gevolgd, hij heeft de dingen niet beschreven hoe ze hadden moeten zijn. Wanneer Corneille zich verdedigt door te stellen dat hij het "ware" gevolgd heeft, conform de Spaanse bronnen van waaruit hij zijn tekst haalde, zal de Academie hem juist verwijten dat hij zich als historicus eerder dan als dichter gedragen heeft. Dit debat toont dat in de ogen van de 17<sup>de</sup> eeuwse theorie van de kunst de *mimèsis* geen reproductie van de realiteit is maar eerder een coherent systeem van normen en geloofwaardigheden. Het kunstwerk is niet gefundeerd in de waarheid maar in de *doxa*.

Scudéry en Chapelain geven in de eerste helft van de 17<sup>de</sup> eeuw aanleiding tot wat men *a posteriori* het classicisme van de 17<sup>de</sup> eeuw noemt, dat zijn hoogtepunt in de jaren 1660-1680 zal kennen met Boileau en Rapin (beide geven een invloedrijke *Art Poétique* uit in het jaar 1674). Het classicisme kan gedefinieerd worden als een poëtische leer, een

<sup>19</sup> De dichtkunst van Corneille die afwijkt van de klassieke normen en dus ook de verwachtingen van het publiek werd door Georges Forestier als een esthetica van het sublieme bestempeld: "[Chez Corneille], il y a toute la différence entre une violence attendue et 'normale', donc vraisemblable, et une violence imprévue et hors norme. Bref, la différence entre la beauté régulière et le sublime." (Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p.281-282)

<sup>20</sup> ARISTOTELES, *Poëtica*, vert. door N. van der Ben en J. M. Bremer, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1988, p.44.

<sup>21</sup> "[D]e geschiedschrijver spreekt van gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden, en de dichter van dingen die zouden kunnen gebeuren." (*Ibid.*)

echte 'doctrine' die bestaat uit een geheel van concrete, specifieke regels dat de dichter moet volgen. Echte onafhankelijkheid in de literaire productie (die vnl. op de tragedie toegespitst is) bestaat dus niet: de dichter beschikt over een aantal vaste onderwerpen van de oudheid die hij dan bewerkt met 'mooie' verzen, volgens de regels van de kunst. Zo zijn de eenheden van tijd, plaats en handeling de bekendste normen, maar de doctrine betreft ook de "bienséances" zoals het voorbeeld van *Le Cid* toont, of het feit dat men op de scène geen schokkende dingen mag voorstellen, enz.

In dat opzicht is *Le Cid* blijkbaar een schouwspel dat volledig ingaat tegen de regels van de kunst, en dat dan ook nooit goedgekeurd zal worden in de 17<sup>de</sup> eeuw door mensen als Boileau of Rapin, ondanks het blijvende succes. Eén van de eerste stemmen die dat succes durft te erkennen en ook kan uitleggen, d.i. het kan integreren in zijn theoretisch discours, is de abbé Du Bos. Zijn *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) kennen een enorme impact op de reflectie op de kunst in de 18<sup>de</sup> eeuw. Du Bos is impliciet aanwezig bij Diderot, Batteux, Marmontel, maar ook bij Burke, Herder en Kant. Hij werd vertaald in het Nederlands in 1740 door Philip Zweerts onder de titel *Oordeelkundige aanmerkingen over de Poëzy, en Schilderkunst*.<sup>22</sup> Men kan stellen dat Du Bos aan de basis ligt van de esthetica zoals die 'ontstaat' in de 18<sup>de</sup> eeuw als wetenschap van het zintuiglijk waarnemen en voelen.

Met betrekking tot de *Cid* van Corneille stelt Du Bos het volgende:

Les hommes préféreront toujours les poèmes qui touchent, aux poèmes réguliers. Voilà pourquoi nous préférons le *Cid* à tant d'autres tragédies<sup>23</sup>.

Zoals Chapelain aantoonde respecteert *Le Cid* de regels van Aristoteles niet, toch is het een goed literair werk meent Du Bos, want het raakt de toeschouwer in zijn hart. De regels van de kunst worden hier ondergeschikt aan het effect dat het kunstwerk op de toeschouwer heeft. Deze grote omkering brengt met zich mee dat de regels al snel als nut-

<sup>22</sup> Deze vertaling kende verschillende nieuwe uitgaven in de loop van de 18<sup>de</sup> eeuw (o.a. in 1760 en in 1774). Ik heb voor de vertalingen op de uitgave van 1740 gewerkt, waarvan echter telkens de eerste van de drie volumes ontbrak. Voor het eerste deel gebruik ik dan ook de Franse uitgave.

<sup>23</sup> Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), uitgeg. door Dominique Désirat, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, I, s.34, p.99. "Het publiek zal altijd een literair werk dat hen behaagt verkiezen boven een werk volgens de regels. Dat is dan ook de reden waarom we nog altijd het stuk van *Le Cid* verkiezen bovenop zoveel andere tragedies." [eigen vertaling]

teloos en zelfs als versperrend worden ervaren, zoals Diderot dit ook vaak zal onderstrepen:

Les règles ont fait de l'art une routine, et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous: elles ont servi à l'homme ordinaire, elles ont nui à l'homme de génie.<sup>24</sup>

Het genie moet zich vrijwaren van de regels wil het een groots kunstwerk produceren. Een eeuw na Chapelain zal Voltaire zeggen: "Au diable Aristote! Si cette pièce me plaît!" Om dit te kunnen zeggen moet men Voltaire heten, maar moet er ook eerst het baanbrekende werk zijn geweest van Du Bos.

#### 4. IMITATIE EN ILLUSIE

De fundamentele idee van Du Bos drukt zich als volgt uit:

Het Gemeen oordeelt niet alleen van een werk zonder belang daar in te neemen, maar het geeft daar van ook zyn oordeel zo als men in 't algemeen daar over vonnissen moet: naamenlyk, al naar dat de indruk en het gevoelen is dat een Dichtstuk of Schilderye den menschen veroorzaakt. En, vermids het voornaamste uitzigt van de Poëzy, en Schilderkunst is, om ons te ontroeren, alzo zyn geene Dichten of Tafereelen goed, dan naar maate dat ze ons beweegen en aanhangen. Een werk, dat zeer veel aandoening geeft, moet, hoe men 't ook neeme, zeer uitmuntende zyn, daar een ander werk, in tegen deel, om gelyke reden, van weinig waardye is, wanneer het zelve geen aandoenig [*sic*] verwekt, of ons niet weet aan te hangen. En zo een Oordeelkundige daar al geene fouten, tegens de regels aanlopende, in te berispen vindt, dit komt, om dat een werk wel niet deugen kan, schoon'er al geene feilen tegens de regels ingesloopen zyn, even als een werk dat tegens de regels zondigt, en vol fouten steekt, een voortreffelyk werk weezen kan.<sup>25</sup>

Een goed kunstwerk is een kunstwerk dat de toeschouwer in het hart raakt. Du Bos gaat terug op Cicero en Quintilianus, waarbij hij duidelijk een retorische wending geeft aan de esthetische criteria. Om een kunstwerk goed te beoordelen moet men niet de regels van de kunst

<sup>24</sup> Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie ; pour servir de suite aux Salons* (1776), texte établi et présenté par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May, in : *Salons IV : Héros et martyrs*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1995, p. 383.

<sup>25</sup> Jean-Baptiste Du Bos, *Oordeelkundige Aanmerkingen over de Poëzy, en Schilderkunst, uit het Fransch Vertaald, ten deele gevolgd, en met zommige Aanmerkingen vermeerderd*, vert. door Philip Zweerts, Amsterkam, By Jacobus Loveringh, 1740, II, hfdst. 22, p.338-339.

volgen, maar alleen zien of het kunstwerk een effect heeft op de toeschouwer, of het hem ontroert. De logische redenering en de principes van de kunst kunnen daarbij alleen *a posteriori* helpen om te begrijpen waarin een kunstwerk gefaald heeft in het raken van de toeschouwer. Maar boven de redenering staat het gevoel ("le sentiment") tijdens het waarnemen van een kunstwerk.

Het gevoelen nu geeft een beter onderwyzinge, indien het werk te ontroeren weet, en zo het op ons dien indruk geeft dien het geeven moet, dan al de geleerde verhandelingen, zaamengesteld door de alleroordeelkundigsten om de waardye daar van op een hair te meeten, en de gebreeken en volmaaktheden daar van als met een goudgewigt tegens elkander af te wegen. De wyze van onderscheidinge, en oplossing van welke zich deeze Heeren bedienen, is, om de waarheid te zeggen, goed, wanneer men de oorzaken wil uitvorschen, die maaken dat een werk behaagt, of niet behaagt, maar dit middel deugt niet, of kan niet bestaan, tegen de gewaarwordinge, of het gevoelen, als 't zaake zy, dat men over zodanige vraage een beslissend antwoord geeven moet: naamenlyk, of het werk behaagt of niet behaagt, en, of het, in 't algemeen genomen, goed of kwaad zy: 't welk het zelve is. Het redeneeren moet dan het oordeel niet tusschen komen, dat wy over eenig Dichtstuk of Schilderye hebben, of het moest weezen om rekenschap te geeven van de uitspraak der gewaarwordinge of het gevoelen, en om te verklaaren welke gebreken het zyn, die het verhinderen dat het behaagt, als mede welke de bevalligheden zyn, die het bekwaam maken dat het ons blyft aanhangen.<sup>26</sup>

Du Bos laat de gehele esthetische perfectie van een kunstwerk berusten in de waarneming van het subject, en niet meer in *a priori* bestaande regels gebonden aan het kunstwerk *an Sich*. Dit is dan ook wat men werkelijk moet verstaan wanneer men van de "warmte" van een kunstwerk spreekt, waarover ik het in mijn inleiding had. Het is het subjectieve oogpunt van de toeschouwer dat in die steeds terugkerende appreciatie schuilt: het kunstwerk laat hem koud of het slaat aan als vuur op zijn gemoed. Deze benadering van de kunst vormt een ommekeer tegenover die van de aanhangers van het classicisme van Chapelain tot Boileau, die alleen in de regels van de kunst geloven om een kunstwerk te beoordelen. Deze ommekeer is des te beduidender omdat Du Bos lid was van de Academie en dus de officiële theorie vertegenwoordigde.

De hoofdvraag die Du Bos in zijn geschrift stelt, luidt dan ook als volgt: hoe kan ik plezier ervaren in de emoties die ik voel wanneer ik een hartverscheurend spektakel waarneem, zoals Phaedra die ten onder

<sup>26</sup> *Ibid.*

gaat aan haar schuldige liefde voor Hippolytus?<sup>27</sup> Waarin schuilt het plezier van zo'n emotie? Du Bos raakt hier de *paradox van de emotie* aan die kunst veroorzaakt: het kunstwerk creëert een artificiële emotie die onze situatie in de realiteit niet raakt en dus ook zonder consequenties is voor ons. We verlaten de schouwburg opgelucht op het einde van het spektakel. Het plezier van de kunst betreft dan ook het effect dat kunst op ons heeft, éénmaal men weet dat de emotie louter artificieel is, en haar duur niet verder reikt dan de tijd van het schouwspel.

Deze benadering heeft enorme consequenties voor wat betreft de illusie die een kunstwerk moet wekken. Opdat de illusie daadwerkelijk kan werken, m.a.w. opdat het kunstwerk een waar effect zou kunnen hebben op de toeschouwer, is het van groot belang dat de toeschouwer ook effectief bewust is dat hij met een kunstwerk te maken heeft. Dit punt werd lang miskend in het merendeel van de wetenschappelijke studies over de 18<sup>de</sup> eeuw, literair of kunsttheoretisch. De miskenning berust op een verwarring tussen twee verschillende ideeën die vaak samen genomen worden in de achttiende-eeuwse geschriften, nl. "perfecte imitatie" en "perfecte illusie".

In alle theoretische teksten van de 18<sup>de</sup> eeuw staat dat de kunst de "natuur" "perfect" moet "imiteren". Zo leest men bijvoorbeeld in het magistrale werk van Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), dat de meesterwerken van de kunst alleen deze zijn "die de natuur zodanig goed nabootsen dat men ze voor de natuur zelf neemt".<sup>28</sup> Batteux vertegenwoordigt hier wat men een 'pictorialistische' houding kan noemen tegenover de kunst. In deze algemeen verspreide opvatting wordt de kunst visueel benaderd en vormt de schilderkunst het paradigma van de andere kunstvormen. Hoewel Batteux de tragedie als de meest hoogstaande kunstvorm beschouwt, benadert hij ook deze vorm van imitatie vanuit een *visueel* oogpunt. Dit wil zeggen dat het teken als een transparant gegeven wordt beschouwd: de natuur

<sup>27</sup> "[U]ne mort telle que la mort de Phèdre, une jeune princesse expirante avec des convulsions affreuses en s'accusant elle-même des crimes atroces dont elle est punie par le poison, serait un objet à fuir. Nous serions plusieurs jours avant que de pouvoir nous distraire des idées noires et funestes qu'un pareil spectacle ne manquerait pas d'empreindre dans notre imagination. La tragédie de Racine qui nous présente l'imitation de cet événement nous émeut et nous touche sans laisser en nous la semence d'une tristesse durable. Nous jouissons de notre émotion, sans être alarmés par la crainte qu'elle dure trop longtemps." (*Reflexions critiques, op. cit.*, I, s. 3, p.10, mijn cursief)

<sup>28</sup> Charles BATTEUX, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), uitgeg. door Jean-Rémy Mantion, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, I, hoofdstuk 3: "wat is mimesis?", p.91 [les chefs-d'œuvre de l'art sont "ceux qui imitent si bien la nature, qu'on les prend pour la nature elle-même"]. De "natuur" staat zowel voor de observeerbare realiteit als voor de interne gevoelens van een subject.



wordt zo perfect geïmiteerd dat de toeschouwer het bestaan van het kunstwerk als artificieel gemaakt object vergeet, en alleen *ziet* wat door het kunstwerk uitgebeeld wordt. Met andere woorden, in de pictorialistische benadering van kunst moet het kunstwerk ophouden te bestaan.

Toch berust de bestempeling van de kunst als perfecte imitatie die een volledige illusie met zich meebrengt, mijns inziens op een foutieve benadering van de teksten van de 18<sup>de</sup> eeuw. Zo'n lectuur werd doorgevoerd door o.a. Marian Hobson in haar boek *The object of art. The theory of illusion in eighteenth-century France*.<sup>29</sup> Zij bestempelt de illusie in de 18<sup>de</sup> eeuw als "hard illusion" of "bipolar illusion": de toeschouwer staat in een "of- of- relatie" met het kunstwerk: ofwel ziet hij ervan het kader van het schilderij of de scène van het schouwspel, ofwel vergeet hij dit en vermengt hij het met de realiteit. Hobson zegt dat er ook een andere vorm van illusie bestaat, maar die niet geldig is voor de theorie van de 18<sup>de</sup> eeuw, die ze "soft illusion" of "bimodal illusion" noemt.<sup>30</sup> Mijns inziens is deze vorm van illusie echter de meest veralgemeenbare voor de esthetica van de 18<sup>de</sup> eeuw. "In bimodal illusion, illusion and awareness coexist", zo zegt Hobson. Dit geldt zeker voor de meeste theoretici van de 18<sup>de</sup> eeuw vanaf Du Bos. Deze laatste zet zich ook expliciet af tegen een vorm van bipolaire illusie om een bimodale houding aan te nemen.

Zo stelt hij in het eerste deel van zijn *Oordeelkundige aanmerkingen over de poezie en de schilderkunst* dat het geenszins de illusie zelf is die de bron is van het genieten van de toeschouwer:

Des personnes d'esprit ont cru que l'illusion était la première cause du plaisir que nous donnent les spectacles et les tableaux. [...] Cette opinion me paraît insoutenable.

Il ne saurait y avoir d'illusion dans l'esprit d'un homme qui est en son bon sens, à moins que précédemment il n'y ait eu une illusion faite à ses sens. Or il est vrai que tout ce que nous voyons au théâtre concourt à nous émouvoir, mais rien n'y fait illusion à nos sens, car tout s'y montre comme imitation. Rien n'y paraît, pour ainsi dire, que comme copie. Nous n'arrivons pas au théâtre dans l'idée que nous y verrons véritablement Chimène et Rodrigue.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Cambridge UP, 1986.

<sup>30</sup> Ze erkent deze vorm van illusie alleen voor de rococo in het begin van de 18<sup>de</sup> eeuw, waar er een zodanige wemeling aan elementen is dat het oog fladdert van de ene kleur naar de andere, van één element naar een ander, zodat de toeschouwer altijd besef heeft van het kunstwerk en nooit volledig in de kunst "ondergedompeld" kan worden.

<sup>31</sup> *Réflexions critiques, op. cit.*, I, s.43, p.145. "Een mens met gezond verstand kan niet volledig onder de illusie vallen, tenzij hij opzettelijk misleid werd. Nu is het zo dat alles in het theater ertoe doet om ons te verleiden en te ontroeren, maar niets misleidt er ons

Eerder dan een theorie te ontwikkelen die ten allen prijze probeert de imitatie te camoufleren en de illusie te wekken bij de lezer, verkiest Du Bos te erkennen dat het kunstwerk er niet in slaagt de toeschouwer te bedriegen voor wat betreft zijn status als kunstwerk en niet als natuurlijk object. Het kunstwerk moet de natuur *perfect imiteren*, maar de toeschouwer niet bedriegen (*perfecte illusie*). Zo verplaatst Du Bos de bron van het 'genieten' van de natuurlijke zichtbaarheid van wat wordt voorgesteld naar het emotionele effect dat door het visuele in de artificiële imitatie wordt gegenereerd. Deze verschuiving vindt plaats vanuit de ontkoppeling van de zintuigen van de toeschouwer en zijn rede (volgens de termen van Du Bos). Wat de criticus hier klaar en duidelijk zegt is dat de toeschouwer niet in de luren wordt gelegd door de kunst, maar dat enkel zijn zintuigen worden verleid. Hoewel Du Bos het niet expliciet aanhaalt, berust zijn theorie (of de mogelijkheid ervan) op een soort "lectuurpact" tussen het kunstwerk en de toeschouwer, zodat deze laatste pas kan genieten als hij niet de dupe is van de kunst.

De aandrang waarmee Du Bos het artificiële karakter van de kunst benadrukt, dat gepaard gaat met het bewustzijn dat elke toeschouwer van het imitatieproces heeft, brengt de theoreticus ertoe de *in-druk* die kunst maakt op de toeschouwer ook in het kunstwerk zelf te zoeken: de eigen stijl van de dichter of de onherleidbare expressie van de figuren in een schilderij zijn het die leiden tot de echte verleiding die het kunstwerk uitoefent op de waarnemer, en niet de illusie die het maakt. De toeschouwer moet integendeel het kunstwerk als 'werk' in acht nemen om er echt in op te kunnen gaan, om te beseffen hoe de kunstenaar erin geslaagd is om hem te verleiden. Hij zoekt de eigen stijl op van de kunstenaar, wat men op het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw de "manière" van de kunstenaar gaat noemen, d.i. het onherleidbare karakter van elk oeuvre dat niet na te bootsen is en waaraan men de hand van elke meester herkent. Het merendeel van de teksten van de 18<sup>de</sup> eeuw gaan in navolging van Du Bos dan ook niet zozeer de illusie die een werk moet wekken benadrukken dan wel de *uitdrukking* ("expression") die de figuren moeten uiten. Het is het effect dat telt, en dat vloeit niet voort uit een miskenning van het object, maar uit de macht van de uitdrukking van het kunstwerk.

Men vindt in het tijdschrift *The Spectator* van Addison, in juni 1712, een aanleiding tot deze benadering van de kunst in een tekst over "het plezier van de verbeelding", die enigszins inconsistent opgebouwd

bewustzijn aangezien alles als imitatie overkomt. Met andere woorden, alles komt over als pure nabootsing. Trouwens we gaan ook niet naar een toneelstuk met de verwachting er 'echt' Chimène en 'echt' Rodrigue te zien." [mijn vertaling]

is, maar waar de auteur duidelijk alludeert op dergelijke esthetische appreciatie gebaseerd op het effect, op de macht van de uitdrukking van de figuren. En dat geeft aan de literatuur een duidelijke voorrang op de schilderkunst, wat niet het geval is in de pictorialistische traditie die de kunst vanuit een visueel paradigma benadert:

Words, when well chosen, have so great a Force in them, that a Description often gives us more lively Ideas than the Sight of Things themselves. The Reader finds a Scene drawn in stronger Colours, and painted more to the Life in his Imagination, by the help of Words, than by an actual Survey of the Scene which they describe. In this Case the Poet seems to get the better of Nature; he takes, indeed, the Landskip after her, but gives it more vigorous Touches, heightens its Beauty, and so enlivens the whole Piece, that the Images, which flow from the Objects themselves, appear weak and faint, in Comparison of those that come from the Expressions.<sup>32</sup>

Wat hier door Addison eigenlijk gezegd wordt, is dat de tekens des te meer effect hebben op de toeschouwer daar ze arbitrair zijn. Het is omdat de taal het medium van de literatuur is dat ze meer macht heeft op de ontvanger dan de schilderkunst, want de *opaciteit* van de woorden opent een wereld van verbeelding: "in its Description, the Poet gives us as free a View of [the Object] as he pleases...". Diderot zal deze visie stellig voortzetten in zijn Salons en in zijn theoretische teksten over de literatuur en de schilderkunst. Hij ontwikkelt wat men een poëtica van de "enargeia" kan noemen, nl. een benadering van de kunst die minder het behandelde onderwerp dan de emotionele intensiteit ervan beoordeelt. Deze berust niet op het valoriseren van een transparantie van het medium, maar vloeit eerder voort op het in acht nemen van het artificiële karakter van het kunstwerk.

\* \* \*

In zijn boek *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*<sup>33</sup> stelt Murray Krieger dat men in de 18<sup>de</sup> eeuw een breuk meemaakt in de benadering van de literatuur. Volgens mij ligt dat precies aan de veranderingen in de theorie van de kunst die ik hier enigszins heb willen toelichten – en ligt dit ook aan de opkomst van de roman, die een totaal andere vorm van kunst is dan het theater, hoewel beide onder de term literatuur worden gevat. De breuk waarover M. Krieger het heeft betreft op semi-

<sup>32</sup> *The Spectator* n°416 (27 juni 1712), *op. cit.*, vol. III, p. 560-561.

<sup>33</sup> Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1992.

otisch vlak het transparante model van het teken. Het *ut pictura poesis* principe, dat het theater bevoordeelde als visuele, transparante vorm van representatie, in navolging van de schilderkunst, verliest meer en meer haar overtuigingskracht en men gaat meer en meer interesse vertonen voor het gemedieerde, het artificiële karakter van de kunstvormen. Men gaat nl. op zoek naar de manier van uitdrukking en de materialiteit van het teken, naar het niet-transparante. Men gaat het verbale verkiezen boven het visuele. Dit verklaart de opkomende interesse voor de roman, en in de roman voor de interne psychologie van de personages. Maar dit maakt volgens mij ook de opkomst en de mogelijkheid van een nieuw esthetisch concept, het sublieme, mogelijk, als losgekoppeld van de esthetica van de waarschijnlijkheid en eerder gelinkt aan wat Diderot "le grand art" noemt, het oneindige, het grootse dat ook geweldige emoties opwekt bij de toeschouwer<sup>34</sup>, zoals hij die zelf ervaart als hij de schilderijen van Hubert Robert in het *Salon* van 1767 waarneemt en de indruk heeft dat hij "tussen twee eeuwigheden stapt":

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux, ce monde! Je marche entre deux éternités.<sup>35</sup>

In de commentaar van Diderot bij het standbeeldje van Falconet dat Pygmalion en Galatea voorstelt, lezen we dat de perfect geïmiteerde marmeren vrouw 'niet' van marmer is: "Non, ce n'est pas du marbre!" De dubbele negatie<sup>36</sup> onthult de materie die aan de basis ligt van de illusie. Of hoe een kunstenaar geprezen wordt door een veelzeggende *praeteritio* op de manier waarop hij leven kon geven aan een gevoelloze materie.

<sup>34</sup> Of zoals Roland Mortier het samenvat, bij Diderot kan men een ware esthetische revolutie waarnemen die gecentreerd is op "l'idée de grandeur, donc aussi d'héroïsme, d'énergie, de civisme et de sublime." ("Le néo-classicisme entre sublime et sensibilité", in: *CAIEF* 50: 1998, p. 98)

<sup>35</sup> *Salon de 1767*, éd. de Versini, t. IV, p. 701, geciteerd door R. Mortier in *ibid.*, p. 103. "De ideeën die de ruines in mij opwekken zijn groots. Alles verdwijnt, alles vergaat, alleen de wereld blijft, alleen de tijd vertoeft. Wat een oude wereld! Ik stap tussen twee eeuwigheden."

<sup>36</sup> Men kan de uitlating "Non, ce n'est pas du marbre!" lezen als een gelaagd discours dat de perceptie van de kunst weergeeft in drie tijden: een eerste aanvoelen "c'est du marbre" wordt ontkend in "ce n'est pas du marbre". De overaccentuering in de dubbele negatie ("surnégation" in het Frans) "Non, ce n'est pas du marbre" doet vervolgens de eerste laag van het discours "c'est du marbre", doorheen de ontkening, weer even oplichten, zodat "c'est du marbre" en "ce n'est pas du marbre" door elkaar heen gelezen worden ("ik zal het niet hebben over ...").