

Ruziezoekster



Het is niet het minste boek dat de Franse cineast Jacques Rivette heeft verfilmd met zijn *La belle noiseuse*: Balzac's *Le chef-d'oeuvre inconnu* (Het onbekende meesterwerk). Veel kunstenaars hebben het boek in hun hart gesloten, Picasso heeft het geïllustreerd, Cézanne identificeerde zich met geen romanpersonage zozeer als met de hoofdpersoon

van Balzac's novelle. Rivette echter nam met het boek een loopje en de filmkritiek beloofde hem met een staand applaus: unaniem superlatieven. In Nederland bleef de film vier maanden lang in roulatie.

Het dertig pagina's tellende verhaal van Balzac, waaraan hij werkte van 1831 tot 1837, speelt in 1612. De toen achttien-jarige Nicolas Poussin is juist in Parijs aangekomen om uit te groeien tot de belangrijkste Franse schilder van de zeventiende eeuw. Poussin zoekt contact met de in die tijd succesvolle portrettist Frans Pourbus de Jonge, een Antwerpenaar die in Parijs werkte. Op hetzelfde moment dat Poussin bij Pourbus aanklopt komt er een oude schilder op bezoek die het werk van de Vlaming kritisch begint te bespreken en tenslotte zelfs met de kwast verbetert. Deze Frenhofer, die zijn kunstopvatting zeer plastisch verwoordt, is de hoofdpersoon van Balzac's boek en het enige personage dat niet werkelijk heeft bestaan.

De Italiaanse schrijver Italo Calvino zegt ergens in zijn *Zes memo's voor het volgende millennium* dat de kunst in de jaren dertig van de vorige eeuw op een soortgelijk knooppunt stond als in onze tijd. Er leken toen net als nu twee wegen open te liggen voor de kunst: recycling van gebruikte beelden die zo een nieuwe betekenis krijgen, of alles van tafel vegen en weer bij nul beginnen. *Le chef-d'oeuvre inconnu* is zo goed volgens Calvino omdat het alle wegen tegelijkertijd laat zien. Het visionaire van de fantastische literatuur die net geweest was en de precieze beschrijvingen van het realisme dat er aankwam. Het vlees en bloed als drijfveer van alle kunst en het actieve bewustzijn als instrument bij het maken.

Kortom, alle redenen om dit knooppunt eens met de modernste daglichtlampen te belichten, om deze wegen eens begaanbaar te maken voor het snelste gedachtenverkeer. Maar Rivette leidt ons als een ouwe dief door nauwe stegen.

Allereerst zijn in de film, die speelt in het Frankrijk van nu, zowel Nicolas (zonder achternaam) als Pourbus (zonder voornaam) verwende kraak-noch-smaak-personages. Geen seconde zien we Nicolas een penseel vasthouden of in een broek lopen met verfspatten erop. Dat hij toch schildert moet blijken uit opmerkingen als: 'Na mijn volgende expositie ga ik ook zo'n kast (kasteel) kopen.' Hilarische momenten.

Pourbus is bij Rivette een ruggegraatloze kunstverzamelaar, tevens epileptisch chemicus. Hij valt tijdens het eten met zijn hoofd in zijn bord. Dat is vooral hilarisch bedoeld.

Maar dan Frenhofer. In het boek is dat een oude rot die de beroemde Pourbus, de portrettist van Maria de Medici en Hendrik IV, in aanwezigheid van het aankomend genie Poussin de les leest. Hij praat over de natuur als een verzameling volumes, over de niet-bestaande lijn, licht boven vorm, geschilderde gestalten die lijken te bewegen en de geschilderde schaduwen bewegen mee. Hij praat kortom als een rasschilder die de natuur wil overstijgen door haar in de kern te raken. En het is prachtig opgeschreven.

Rivette vond de uitgesproken gedachten onbruikbaar, niet visueel genoeg natuurlijk. Hij verving ze door de stille interactie van kunstenaar en model. Bij Balzac wordt de lezer juist daar helemaal buiten gehouden, terwijl Rivette er drie van zijn vier uur durende film aan besteedt. Het resultaat is een Frenhofer (gespeeld door Michel Piccoli) die ploert tegen beter weten in. De kunstenaar die zich in het boek steeds verder omhoog denkt, is in de film al lang geleden gevallen.

Om te beginnen woont Frenhofer te groot. Hij moet zijn grandeur toch ergens aan ontlenen, zal Rivette gedacht hebben. Maar hij zal dat kasteel dan toch geërfd hebben, want dat hij het met zijn kunst bij elkaar geschilderd heeft is onwaarschijnlijk. Hij produceert modeltekeningen waarmee hij misschien zou worden aangenomen op een kunstnijverheidsschool die de kleinste vaardigheid boven de grootste ideeënrijkdom stelt. Hij wil zijn werk wel boven de loutere modelstudie uittillen, maar verdergaan dan hier of daar een lichaamsdeel weglaten durft hij niet. Dat hij aan het begin van de film voor het eerst sinds maanden zijn atelier weer betreedt zal zijn oorzaken hebben, maar niet dat hij in de tussentijd naar de onderwereld is gereisd om de hemelse schoonheid eruit te halen.

Al speelt Piccoli nog zo goed, elke keer als je bedenkt dat hij hier een fundamenteel artistiek conflict staat uit te beelden wordt hij lachwekkend. Zeker, spanning kent iedere kunstenaar die, meer of minder getalenteerd, op het topje van zijn kunnen werkt. Maar wie het eigen talent niet weet in te schalen wordt bespottelijk, als een voetschilder die denkt dat hij handen heeft.

Piccoli tekent met de handen van de schilder Bernard Dufour. Dat is leuk, want de kijker die zich verveelt bij al die kunstmatige zwaarte kan nu zijn toevlucht nemen tot het spelletje *Zoek de verschillen*. Piccoli is geheel in beeld, maakt aanstalten een nieuwe tekening te beginnen, zet de eerste kras. Dan een close-up met alleen de hand, en verdomd!, de mouw van het spijkerjasje van Bernard is net iets verder opgerold dan de mouw van het spijkerjasje van Michel.

Een cruciaal moment zowel in de film (aan het begin) als in het boek (aan het eind) is dat de wondermooie vriendin van de jonge schilder de artistieke impasse doorbreekt van de oude door voor hem te poseren. Eindelijk kan Frenhofer zijn *belle noiseuse* (mooie ruziezoekster), het absolute kunstwerk waaraan hij al jaren werkt, afmaken. In het boek is na een korte sessie (de lezer vertoeft dan bij Poussin en Pourbus op de gang) het onbekende meesterwerk klaar. De maker heeft zijn doel bereikt, hij is uitgelaten. Tot zijn beide collega's het doek zien: een voet die tevoorschijn komt uit 'een chaos van kleuren en tonen en vage nuances'. Ze begrijpen er niets van en Frenhofer stuurt hen ontgoocheld weg. De volgende dag is hij dood.

Daar kijkt de Frenhofer van de film wel voor uit: zijn meesterwerk toont hij aan niemand en zelf wordt hij weer kasteelheer.

Balzac heeft een boek geschreven waarin hij in debat gaat met de grootste schilders en uitkomt bij een abstract schilderij. Noch in de tijd waarin het boek speelt, noch in de tijd waarin het werd geschreven was zo'n schilderij ooit vertoond. Dat was het visionaire van Balzac.

Rivette daarentegen voert een luxe-probleem op dat niets te maken heeft met de stand van de kunst en al evenmin met het alle grote kunst doortrekkende *ondefinieerbare*, zoals Balzac het heeft genoemd. (Het *onbeslisbare* noemt Calvino het.) Als Rivette dan zelf niet wist waar hij met de kunst heen moest had hij beter een documentaire kunnen maken waarin hij het zich door de belangrijke kunstenaars van nu liet vertellen. Of hij had, als hij dan per se speelfilms wil maken, Balzac's boek letterlijker kunnen volgen, de film in 1612 plaats en daarin dan een Pollock laten opduiken, of zoiets.

Maar dan zou Rivette de Grand Prix Cannes 1991 niet hebben gekregen, want de juryleden zouden niet drie uur lang naar de naakte Emmanuelle Béart hebben kunnen gluren. Nu hebben ze verder nergens op geleet, anders hadden ze de slappe context gezien die hun *belle* steeds lelijker maakt. Tegen de Japanners, die de helft van de naaktsceènes wegretoucheerden of eruit knipten, huilden ze: 'Julie hebben het verkeerd begrepen, de film is juist heel serieus bedoeld!'

Cornel Bierens