

Charlotte Hoste

UGent, Academiejaar 2007-2008

Master in de kunstwetenschappen optie beeldende kunst

Masterproef:
Melancholie in de kunst van
Fernand Khnopff
(1858-1921)



'I lock my door upon myself' (detail) 1891

Promotor: Prof. dr. C. VAN DAMME

Dankwoord

Graag zou ik in het kader van deze masterproef mijn dank willen betuigen aan:

Professor Claire Van Damme, als promotor van mijn masterproef om de hulp die zij geboden heeft bij de keuze van mijn onderwerp en het oprechte enthousiasme waarmee zij mij op de goede weg heeft gezet voor het maken van deze masterproef. Ook als professor wens ik Professor Van Damme te bedanken voor de interessante vakken die zij ons, kunstwetenschappers, met volle overtuiging gedurende deze laatste 4 jaar gegeven heeft.

Dr. Patrick Van Rossem voor de bijkomende raad en hulp bij het opstellen en voltooien van mijn masterproef.

De mensen uit mijn directe omgeving en vooral mijn ouders, die mij gesteund hebben doorheen deze 4 jaar en ook tijdens het maken van deze masterproef. Dankzij mijn ouders kreeg ik in de eerste plaats al de kans om de richting kunstwetenschappen te volgen en kon ik met deze masterproef mijn studie mooi afsluiten.

INHOUDSTAFEL

VOORWOORD pp. 1-4

HOOFDSTUK 1: Het fin de siècle gevoel in de 19^e eeuw

- 1.1. Het fin de siècle fenomeen pp. 5-12
- 1.2. Ontstaan van het symbolisme in de literatuur en de plastische kunst pp. 12-13
- 1.3. Het fin de siècle gevoel in de Belgische symbolistische literatuur en de beeldende kunst p. 14
 - 1.3.1. Het fin de siècle gevoel pp. 14-16
 - 1.3.2. De beeldtaal van het fin de siècle bij Khnopff pp. 16-28

HOOFDSTUK 2: Belang van het Belgische literaire symbolisme en overeenkomsten met de plastische kunsten

- 2.1. Inleiding p. 29
- 2.2. Het symbolisme in de Belgische literatuur p. 29
 - 2.2.1. Ontstaan pp. 29-30
 - 2.2.2. Het Belgische literaire symbolisme pp. 30-31
- 2.3. Kenmerken van Belgische literaire symbolisme p. 32
 - 2.3.1. Overzicht pp. 32-34
 - 2.3.2. Thematiek en stijl pp. 34-36
 - 2.3.3. Specifieke thematiek bij Rodenbach en Maeterlinck p. 36
 - 2.3.3.1. De dode stad bij Rodenbach pp. 36-41
 - 2.3.3.2. Glazen ruimten bij Maeterlinck pp. 41-43
- 2.4. Overeenkomsten tussen het Belgische literaire symbolisme en de plastische kunsten p. 44
 - 2.4.1. Algemeen pp. 44-47
 - 2.4.2. Xavier Mellery, William Degouve de Nuncques en Fernand Khnopff pp. 47-65

HOOFDSTUK 3: Symboliek en symbolisme in het oeuvre van Fernand Khnopff

- 3.1. Het literaire debat pp. 66-73
- 3.2. Symboliek en symbolisme in het oeuvre van Fernand Khnopff p. 73
 - 3.2.1. Beeld en betekenis pp. 73-80
 - 3.2.2. Het statische bij Maeterlinck en Khnopff pp. 80-83
 - 3.2.3. De perfectie van de lijn pp. 83-85
 - 3.2.4. De grenzen van het beeld pp. 86-91

HOOFDSTUK 4: Aspecten van melancholie in het oeuvre van Khnopff

- 4.1. Melancholie in het oeuvre van Khnopff pp. 92-95
 - 4.1.1. De vrouw pp. 96-100
 - 4.1.2. De portretten pp. 100-106
 - 4.1.3. De landschappen pp. 106-110

HOOFDSTUK 5: Conclusies pp. 111-122

VOORWOORD

De keuze van het onderwerp van deze scriptie houdt verband met de vaststelling dat het fin de siècle gevoel in de 19^e eeuw en melancholie vooral verbonden zijn met het symbolisme.

In de plastische kunst is de fin de siècle geest ook aanwezig in werken die buiten de theoretische omkadering van het symbolisme vallen en er raakpunten mee vertonen. Het begrip symbolisme is immers geen eenduidige stijl of concept maar een gediversifieerd zoeken naar de expressie van het mysterie van de wereld en de ziel. In essentie identificeert het symbolisme zich met een geestesgesteldheid die deel uitmaakte van een veel ruimere, vooral literair bepaalde stroming, als reactie tegen het positivisme en het materialisme. De fin de siècle sfeer van verinnerlijking en weemoed is bv. ook terug te vinden in het neo-impressionisme van Georges Lemmen. Door zijn escapistische karakter geldt het symbolisme echter als de fin de siècle stijl: de beeldtaal staat in het teken van een vlucht uit de werkelijkheid, een vlucht in zichzelf, naar de droom en de herinnering, de nostalgie naar het verleden, het verlangen naar de stilte en de dood. De zoektocht naar het onbestemde van de emoties ging gepaard met een tendens naar picturale effecten. Om het spirituele en het onvatbare te suggereren werden zachte materialen gebruikt, zoals pastelstiften, krijt, potlood en houtskool. Deze tendens naar het immateriële en de hang naar isolement en melancholie kenmerken ook het oeuvre van Fernand Khnopff. Nader onderzoek van dit aspect van zijn werken is het voorwerp van mijn onderzoek.

Er werd gekozen voor een benadering van het onderwerp vanuit twee invalshoeken. Vooreerst wordt het contextuele kader geschetst als externe factor die van betekenis is geweest voor of een rol heeft gespeeld in de melancholie in zijn werken. Vervolgens wordt nagegaan op welke wijze dit aspect zich in zijn werken manifesteert. Deze benadering behelst telkens twee hoofdstukken

In een eerste hoofdstuk wordt het fin de siècle gevoel in de 19^e eeuw nader geduid. Begrippen als fin de siècle, symbolisme en melancholie in de kunst zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Het leek dan ook aangewezen deze scriptie

te laten aanvangen met een situering van de maatschappelijke context en de oorzaken van het fin de siècle gevoel. Vervolgens lichten we de impact daarvan op de literatuur en de beeldende kunst in het Belgische symbolisme en Fernand Khnopff op algemene wijze toe en wordt de aandacht gevestigd op de beeldtaal van het fin de siècle.

Het bestaan van overeenkomsten tussen de Belgische symbolistische literatuur en plastische kunsten is een wezenlijk kenmerk van het Belgische symbolisme. In het tweede hoofdstuk van deze scriptie wordt dieper ingegaan op deze overeenkomsten en ook op de vraag of er sprake kan zijn van een werkelijke invloed van het Belgische literaire symbolisme op de plastische kunsten. Er ontstond een actieve wisselwerking tussen schrijvers en beeldende kunstenaars. Het leek dan ook nuttig om de invloed van het symbolistische gedachtegoed, die vooral in de literatuur zijn oorsprong vond, te onderzoeken en na te gaan welke gevolgen dit had op de literatuur. Vanuit een algemene beschrijving van de conceptuele aspecten van het Belgische literaire symbolisme wordt, wat betreft thematiek en stijl, dan verder gepeild naar de concrete parallellen met het werk van de plastische kunstenaars. Aangezien aan dit onderwerp in de literatuur over het symbolisme in België en de plastische kunstenaars als Fernand Khnopff tot op heden slechts vaag en zijdelings aandacht werd besteed, werd dit aspect nader uitgediept. Dit leek ook van essentieel belang in het kader van deze scriptie, gewijd aan de melancholie en het fin de siècle gevoel bij Fernand Khnopff. De impact van de Frans sprekende en schrijvende Vlamingen als Rodenbach, Verhaeren en Maeterlinck was immers van bijzondere betekenis, zelfs buiten de landsgrenzen. Als adepten van een "Noordelijk" geïnspireerde cultuur, die ontvankelijk was voor een heropbloei van het mysticisme, was hun relatie met de plastische kunstenaars cruciaal in het wordingsproces van het Belgische symbolisme in de plastische kunsten.

Er wordt nu ook aangenomen dat het symbolisme niet als een kunststroming moet worden beschouwd, maar veeleer als een cultureel verschijnsel, als een bepalend moment in de evolutie en ontwikkeling van de cultuurgeschiedenis. In plaats van de vluchtige omgang met de vorm van de impressionisten poogden de symbolistische schilders de diepere zin te beroeren door het zichtbare en het leesbare te unificeren.

De belangrijke dialectiek tussen allegorie en symbool vond in de historische evolutie van het kunstgebeuren plaats op een crisismoment: de tegenstelling tussen de postromantische aandacht voor het subject en het verlies van zekerheden door de vooruitgang van de wetenschap. In die spirituele crisis heeft het symbolisme een bijzondere rol gespeeld in het herbepalen van het begrip "voorstelling" in het artistieke taalgebruik.

Het symbolisme vormde dus het beginpunt van een modernistisch vernieuwingsproces in de herdefiniëring van het begrip "voorstelling" en het gebruik van het beeld als onbegrensde exploratie van het subject en zijn veelvuldige betekenissen. In de zoektocht naar een eigen culturele identiteit in een land dat pas 50 jaar bestond, laat het Belgisch symbolisme zich kenmerken door een avant-gardistisch elan en gaf het de kunst een vernieuwende dynamiek als reactie op die cultuurcrisis van het fin de siècle.

In het derde hoofdstuk wordt het Belgische symbolisme eerst als "verschijnsel" gesitueerd in de context van zijn ontstaansproces, waarbij de eigentijdse schrijvers en critici een fundamentele rol hebben gespeeld. Terwijl in het tweede hoofdstuk binnen het Belgische symbolisme het bestaan van raakpunten van de literatuur met de plastische kunst wordt besproken qua thematiek en stijl, wordt in dit hoofdstuk verder ingegaan op het concept van het symbolisme in de plastische kunst waarbij ook het belang van Verhaeren en Maeterlinck wordt geïdentificeerd.

Er wordt even stilgestaan bij het literaire debat en de visionaire kritiek van Verhaeren die de symbolistische schilderkunst plaatste in het verlengde van een in wezen literair symbolisme. Dit leek van belang om het Belgische symbolisme duidelijk in zijn tijds kader te situeren en er de specifieke eigenschappen van toe te lichten. Aansluitend hierop wordt ingegaan op het begrip symbool, de hermetische opbouw van het beeld en de rol van het beeldfragment bij Fernand Khnopff. Hierbij wordt ook het aanwenden van technieken, zoals het gebruik van de fotografie door Fernand Khnopff en het picturaal effect daarvan toegelicht. Dit om de essentie van het symbolisme en vooral de melancholie van het fin de siècle bij Khnopff nader te duiden.

In deze eerste drie hoofdstukken worden de daarin behandelde onderwerpen telkens gerelateerd aan werken van Fernand Khnopff die kunnen gelden als voorbeelden van dat onderzoeksitem en die tevens typisch zijn voor het aspect melancholie in zijn oeuvre.

Het vierde hoofdstuk is specifiek gewijd aan drie thema's die zowel typerend zijn voor het oeuvre van Khnopff als symbolistische kunstenaar als voor het steeds aanwezige gevoel van melancholie dat zijn werken kenmerkt. Daarbij wordt bijzondere aandacht besteed aan de landschappen en de portretten. Na een algemeen beschouwend gedeelte per thema worden een aantal werken geanalyseerd vanuit hun relatie en betekenis ten aanzien van het onderwerp van deze scriptie.

In hoofdstuk vijf wordt een conclusie geformuleerd over het resultaat van het onderzoek en de diepere betekenis van het onderwerp van deze scriptie binnen het oeuvre van Fernand Khnopff.

HOOFDSTUK 1: Het fin de siècle gevoel in de 19^e eeuw

1.1 Het fin de siècle fenomeen

Het fin de siècle van de 19^e eeuw was een periode gekenmerkt door een crisis in de Westerse cultuur, een spirituele crisis die de fundamenteen aantastte van de burgerlijke cultuur. De redenen daartoe waren divers en hangen samen met het cultureel-politieke model waarop de wereld van de burgerij was gebaseerd: een verwereldlijkte filosofie als antwoord op de vragen naar de essentie van de werkelijkheid, een fundamentele eenheid van cultuur en politiek, de metafysica die de burgerij politiek fundeerde (verspreid door kunstenaars en intellectuelen) en een sterk vooruitgangsgeloof met niet enkel meer materiële welvaart en vrijheid maar ook een nieuwe, betere mens. In de elementen die essentieel waren voor de burgerlijke cultuur was het eerste metafysische beginsel de Ratio van de Verlichting die de mensheid zou leiden naar een Utopia van gelijkheid en vrijheid. Vervolgens ontstonden de metafysische beginselen van de Romantiek waarbij idealistische filosofen en kunstenaars instonden voor een verwoording of verbeelding van hogere geestelijke principes als de Idee, het Onbewuste of het Absolute. Tenslotte was het positivisme vanaf het begin gericht op een volmaakte (aan de burgerlijke idealen) beantwoordende samenleving. Er ontstond een diep geloof in de positieve effecten van de industrialisatie. De nieuwe welvaart zou leiden naar een hoger maatschappelijk niveau. Binnen het samenlevingsmodel zou de arbeidersklasse zijn eigen plaats toebedeeld krijgen, ook al kwam het welzijn van de lagere klassen in eerste instantie de elite klasse van de burgerij ten goede. De grote economische expansie ten gevolge van de tweede industriële revolutie kondigde echter het einde aan van de burgerlijke idealen. Deze industriële revolutie was het gevolg van het gunstige economische klimaat van de burgermaatschappij en bracht de burgerij tot rijkdom. Ze betekende evenwel ook de opkomst van het proletariaat. Die grote arbeidersmassa had echter geen boodschap aan de idealen van de burgerij. Deze door armoede getekende bevolkingsgroep had vanuit zijn primaire behoeften enkel belangstelling voor de materiële aspecten van het bestaan. Het gaf de aanzet tot de geestelijke afkalving van de op de consumptie gerichte

maatschappij.¹ Dit toonde het failliet aan van de sociale en politieke utopie waarin men had geloofd en leidde bij velen tot een gevoel van culturele en geestelijke crisis.

Ook zag de katholieke wereld zijn waarden gevestigd op de geborgenheid van tradities afbrokkelen door de vooruitgang van de wetenschap, die de dogma's onderuit haalde. Zekerheid maakte plaats voor scepticisme, de waarheden en beginselen van het katholieke geloof boden in de confrontatie tussen spiritualiteit en materialisme niet langer houvast.

De massale ontvolking in het agrarische milieu naar de stedelijke industrie betekende ook een breuk in het conservatieve gedachtegoed, dat gebaseerd was op traditionele symboliek.² Deze verandering in het maatschappelijke klimaat uitte zich in de onzekerheid van een generatie die zich verloor in de twijfels tussen aloude door het christelijke geloof geïnspireerde waarden en de positieve bewijsvoering van de wetenschap. Deze wetenschappelijke impact werd mede bepaald door de invloed van de Duitse natuurfilosofie die uitging van de eenheid van al het bestaande, van materie en geest. De zoektocht naar absolute beginselen was immers niet langer het exclusieve domein van de godgeleerdheid, maar ook van wereldse filosofie en wetenschappelijk experiment. De verspreiding van het Duitse idealisme in België, die te verklaren valt door de in de Belgische artistieke en intellectuele milieus bestaande voorkeur voor de Germaanse cultuur, droeg bij tot de opkomst van een naturalistisch symbolisme dat naar de principes van het absolute zocht in de zichtbare werkelijkheid. Het onvermogen van de wetenschap om de natuur in haar dimensies te definiëren had voor gevolg dat het experimentele en het transcendente gerelateerd bleven in de zoektocht naar de oorsprong van alles.

De teloorgang van de zekerheden van het geloof ging gepaard met een verlies van conventionele betekenissen. De spirituele crisis trof een ganse generatie. Ook andere oorzaken lagen aan de basis van de morele crisis. Door de groei van de grote steden speelden de provinciesteden een tweederangsrol. In België was de tegenstelling tussen de bruisende steden en dode kanaalsteden, tussen armen en rijke handelaars en industriëlen, tussen de verschillende culturen van de

¹ KUIPERS R.A. (januari 1990), pp. 321-327

² GIBSON M. (1996), pp. 11 - 12

beide landsgedeelten, daaraan niet vreemd.³ De jonge natie zocht nog haar evenwicht en maakte in de vlug veranderende maatschappelijke ontwikkeling een bewustzijns crisis door.

De gewijzigde maatschappelijke context had vooral in België psychologische gevolgen. De nieuwe sociale verhoudingen en het nieuwe maatschappelijke kader tekenden de jeugd van de burgerij. Het fin de siècle gevoel uitte zich bij de jonge burgerij in een verlies van persoonlijkheid. Dit ging samen met een verhoogd besef van de monotonie van het dagelijkse leven, de gevolgen van de industrialisatie die een ontwikkeling van de persoonlijkheid in de weg stond en het verstikkende positivisme dat de mens beschouwde als een onderdeel van het productieproces. Het groeiende individualisme hield verband met de maatschappelijke druk op het individu en een kritische ingesteldheid.

De crisis van het positivisme werd in het literaire en artistieke milieu diep beleefd en wakkerde het gevoel van treurnis van de romantiek weer aan. Dit melancholische reveil creëerde onrust van de ziel en het verlangen naar een andere realiteit. De zin voor mysterie en mysticisme, vroeger aangekondigd door de Franse schrijver Charles Baudelaire (1821-1867), opende in het artistieke milieu de weg voor verinnerlijking. De ziel werd het sleutelwoord, een verfijnde sensibiliteit het middel om de ongrijpbare nuances en toestanden van de ziel te vatten.

Deze dwangmatige zoektocht leidde uiteindelijk naar attitudes van hoogmoed, zoals vroeger al bleek in de romantiek rond 1820, en afkeer. Wat het echte fin de siècle gevoel bij de dichters rond 1880 kenmerkt is de afkeer van het eigen ik, die Guy Michaud als volgt omschrijft: " Ce qui est vraiment "fin de siècle", ce qu'ont apporté au poète moderne soixante ans d'analyse en de raffinement, c'est le dégoût du moi, une lassitude qui n'est plus une attitude littéraire, mais qui est le résultat d'une expérience. Voilà où en arrivent ceux qui tentent à nouveau l'aventure que tenta Baudelaire: tous, derrière le coeur et les sentiments, au plus profond de l'âme, découvrent leur "cimetière intérieur". De leur voyage aux "frontières dangereuses de l'art", ils ne rapportent que l'ennui, ce spleen que Baudelaire a mis à la mode, et que la fin du siècle, dans ses prétentions philosophiques, aime maintenant à nommer pessimisme."⁴

³ MICHAUD G. (1961), p. 236

⁴ MICHAUD G. (1961), p. 267

De romantici mochten 60 jaar eerder dan wel hun melancholie uiten in kritiek en spot op de maatschappij, ze behielden toch hun vitaliteit en voeling met de werkelijkheid. Het intellectueel-artistieke milieu in het fin de siècle verloor zichzelf echter in een destructieve zelfbevraging. Dit gebrek aan geestelijk evenwicht bracht onzekerheid teweeg en ook angst. Thema's als liefde, natuur en dood keerden voortdurend terug in de dichtkunst, o.m. bij Maeterlinck. Levensmoeheid en pessimisme domineerden de poëzie van het decadentisme. De angst en het noodlot overheersen in Verhaerens vroege gedichten. Moeheid ging gepaard met nostalgie naar wat ontbrak. Deze nostalgie uitte zich in een verscherpt bewustzijn tegenover alledaagse banaliteit en monotonie.

Het pessimisme van het fin de siècle was zowel in Frankrijk als in België mede het gevolg van een aantal externe spirituele invloeden vanaf het midden van de 19^e eeuw op de denkwereld van het intellectueel-artistieke milieu. Het is in een breder perspectief in essentie onlosmakelijk verbonden met het idealisme van Carlyle, het pessimisme van Schopenhauer en het mysticisme van Wagner.

Ondanks de impact van de industrialisatie, het economische leven en de wetenschappelijke ontwikkeling hield de Angelsaksische wereld in zijn morele en mystieke wortels vast aan tradities. De drang naar een intuïtieve filosofie bleef de onderstroom van het intellectualisme van het Victoriaanse tijdperk.

Aangetrokken door het Duitse idealisme richtte de Schotse schrijver en historicus Thomas Carlyle (1795-1881) zich op de leer van Fichte. Daarin beheerst een Goddelijke Idee het zichtbare universum, dat in werkelijkheid slechts een symbool is, zijn zichtbare manifestatie is en geen bestaan heeft onafhankelijk van de Idee. Het vatten van de Idee was voor Carlyle het uitgangspunt van de strijd tegen het utilitarisme en het rationalisme. Voor Carlyle is materie een manifestatie van de geest en zijn alle zichtbare dingen emblematisch. Wat de mens doet is symbolisch en zijn leven is de revelatie van een in hem aanwezige mystieke kracht. Vooral in Frankrijk vond het idealisme en mysticisme van Carlyle ruime weerklank via de artikelen van Hippolyte Taine, gepubliceerd in 1864 onder de titel "L' idéalisme Anglais: étude sur Carlyle".

Met "Esthétique Anglais" van Joseph Milsand verscheen in hetzelfde jaar in Frankrijk Carlyle's visie over kunst.⁵ Jeffery Howe wijst op het belang van Carlyle voor Khnopff: "Of nineteenth century authors, the writings of Thomas Carlyle were probably most important to Khnopff".⁶

Vooraf in de kunst is verder de invloed van Ruskin en het prerafaëlisme van belang geweest. Voor Ruskin, die spiritualiteit en mysticisme in een esthetiek van het intuïtieve verenigt, moet een artistieke schepping een spirituele werkelijkheid reveleren, een waarheid onder de oppervlakkige illusie. Bij de prerafaëlieten, zoals de schilder en dichter Rossetti, is de spirituele exaltatie het subtiële gevoel van de symbolische expressie. De invloed op Khnopff van de prerafaëlieten Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais en Edward Burne-Jones is belangrijk geweest voor de vorming van zijn schoonheidsideaal. Op de invloed van Rossetti en Burne-Jones komen we in hoofdstuk 4 terug bij de bespreking van de thematiek van de vrouw.

De pessimistische filosofie van Arthur Schopenhauer (1788-1860) had zowel in Frankrijk als in België een diepgaande invloed. De (levens)wil van de mens is volgens Schopenhauer instinctief geconditioneerd door een onbegrensd en dus onbevredigbaar verlangen waardoor ze haar primitieve eenheid en ook zichzelf verliest. Door deze aan zijn natuur inherente contradictie is het leven een lijdensweg. Dit melancholische pessimisme resulteert in verzet tegen de hypocrisie van de "beschaafde" maatschappij, aangezien iedereen gedreven wordt door egoïsme, tegen het menselijke lijden en tegen het leven zelf, dat daarvoor verantwoordelijk is. Bevrijd van de (levens)wil kan echter een "esthetische toestand" worden bereikt. Dit zuivere, esthetische genot, vol kalmte en sereniteit, is inherent aan een intuïtie van de werkelijkheid zelf, waarbij de Ideeën zich laten aanschouwen doorheen de uiterlijke fenomenen. Totale bevrijding is volgens Schopenhauer echter slechts mogelijk door een ontkenning van het leven en de wereld.

Pessimisme werd meer en meer de mode. Het gedachtegoed van Schopenhauer droeg niet enkel bij tot een grotere intuïtieve gevoeligheid, maar onthulde ook het bestaan van een ongekende wereld die, in de filosofie van zijn leerling

⁵ De bekendheid van de geschriften van Carlyle bij kunstenaars blijkt o.m. uit de tekening "The Sphinx" (1893) van Jan Toorop met in het linkergedeelte een gekalligrafeerde tekst van Carlyle over de sfinx als symbool van het levensraadsel voor alle mensen en voor alle menselijke samenlevingen, half hemelse schoonheid en wijsheid, half helse duisternis en wreedheid

⁶ HOWE J. (1982), p. 14

Hartmann, in metafysische zin wordt beheerst door de krachten van het onbewuste. De "Philosophie van het Onbewuste" (1867), waarin Hartmann het beeld schetst van een wereld zonder vrije wil, geleid door blind determinisme, had toen een ongekend succes.⁷

Richard Wagner (1813-1883) neemt in het artistieke proces vanaf het midden van de 19^e eeuw een centrale plaats in. Zijn mystieke concept van kunst richt zich tegen het materialisme. Zoals voor Schopenhauer primeert voor Wagner intuïtieve kennis op abstracte kennis. De kunst heeft tot doel de werkelijkheid te vatten van de natuur en de menselijke ziel. Muziek is de mystieke taal om het gevoel van de ziel op te roepen, de poëzie laat toe om te begrijpen. Het gedachtegoed van Schopenhauer over de poëzie als middel tot een dieper inzicht en het metafysische vermogen van de muziek om in een eigen taal de essentie der dingen te vatten, had een zeer grote invloed op Wagner: kunst als verlossing van het lijden. In het muzikale drama zijn mythen en legenden de basis van het mysticisme van Wagner, die de kunst met een nieuwe sensibiteit en esthetiek innoveert. Het opvoeren van de opera's van Wagner gedurende tientallen jaren in de Munt te Brussel speelde daarbij een fundamentele rol in de verspreiding van zijn oeuvre. Wagner was niet enkel een voorbeeld voor musici, ook dichters, toneelschrijvers en beeldende kunstenaars ondergingen zijn invloed.

De oorzaken van het cultuurpessimisme bij de kunstenaars van het fin de siècle vat Luc Dirikx op scherpzinnige wijze samen: "De fin de siècle-kunstenaar vond zijn plaats niet meer in de sociale structuren, waarin de adel zijn werkelijke macht steeds meer verloor en zich liet wegzakken in de zelfgenoegzaamheid van zijn hyperexclusiviteit. De triomferende bourgeois keek met misprijzen neer op de artiest en veroverde de wereld, steunend op zijn wandelstok van geloof in vooruitgang, geld en industrie. Het gewone volk loerde met verbitterde haat naar de edelman die zijn status van halfgod verloren had, naar de rijke burger in wiens fabrieken en kantoren het zich uitsloofde en afsloofde, en naar de kunstenaar, die "parasiet" die dichtregels polijfde over robijnrode wijn, terwijl de arbeider vaak nauwelijks het allernoodzakelijkste kon veroveren.

⁷ MICHAUD G. (1961), p. 213

Edelman, bourgeois en kunstenaar keken met angst naar de "horden" die langzaam maar zeker in opstand kwamen: "les misérables" (Victor Hugo) eisten hun plaats op in de maatschappij via betogingen, stakingen, vakbonden, politieke partijen, stemrecht..., en dat alles was niet van aard om de kunstenaar in zijn "ivoren toren" rustig en vertrouwd te stemmen" (...) Welke bestaansredenen had de kunstenaar nog in een maatschappij die als enige waarden die erkende die op de beurs werden genoteerd, in een samenleving waarin de arbeidende mens verwerd tot een gerobotiseerde schakel in de industriële machine, waarin de natuur zijn "geheimen" moest prijsgeven, en waarin Gods voorzienigheid gedegradeerd werd tot chemische, biologische en fysische wetten en processen?"⁸

De creativiteit van de kunstenaar was vanaf de 19^e eeuw niet meer gebonden door de eisen van kerkelijke en burgerlijke opdrachtgevers. Dit plaatste de kunstenaar in een totaal andere positie. Er ontstond een dynamiek tussen creatieve kunstenaars die via exposities en tijdschriften elkaar wederzijds gingen beïnvloeden. Voorbeelden zijn de Münchener Sezession (1893), de Wiener Sezession (1898), de oprichting van de kunstkring Les Vingt in 1883 en het Duitse maandblad Pan (opgericht in 1895).

Naast deze fundamenteel gewijzigde sociale positie van de kunstenaar, had ook de maatschappelijke toestand gevolgen. De tegenstelling tussen het proletariaat en de bezittende klasse leidde tot sociale spanningen.

De strijd tussen het kapitalisme en het socialisme had ook zijn weerslag op de kunstenaars. Terwijl de enen zich politiek lieten inspireren zochten de anderen hun toevlucht in godsdienst, mysticisme, occultisme en esoterie. Parijs stond rond 1890 in het teken van mysticisme, occultisme en spiritisme. Onder de leiding van Sar Joséphin Péladan deed ook de orde van de Rozenkruisers aan magie en theosofie en bewonderde de Kabbala. Volgens Péladan verkreeg de kunstenaar het statuut van priester. Volgens Jeffery Howe was Khnopffs persoonlijke interpretatie van de mythische band tussen religie en kunst uniek: "He created a private cult based upon his concept of the nature and function of a work of art, incorporating his own personality and experiences. The twin deities, or rather icons, of this cult were a replica of a bust of Hypnos, classical god of

⁸ DIRIKX L. (oktober 1992), pp. 1081-1082

dreams, and Khnopff's own sister Marguerite. Khnopff invested these two images with transcendental significance, and made them the touchstones of his art and life".⁹

Swedenborg, die de Bijbelse Apocalyps had geïnterpreteerd in occulte, mystieke zin werd opnieuw gelezen en het idealisme van Hegel en Schopenhauer kreeg een grote aanhang in de intellectuele milieus. Daarin werd de werkelijkheid niet meer beschouwd als een constant gegeven, onafhankelijk van het waarnemende en denkende subject, namelijk de mens, maar ook als een vanuit het standpunt van het individu wisselende verschijningsvorm.¹⁰

1.2 Ontstaan van het symbolisme in de literatuur en de plastische kunst

De symbolistische beweging in de literatuur vond zijn oorsprong in de behoefte uiting te geven aan wat de schrijver in zijn ziel beroerde en dat gevoel niet meer door de klassieke versvorm maar door middel van het vrije vers weer te geven. Ideeën en emoties vonden geen uitdrukking meer in een directe verwoording of beschrijving aan de hand van concrete beelden. Via de suggestie werd de innerlijke, verborgen wereld opgeroepen.

Voorloper van het symbolisme in de Franse literatuur was Charles Baudelaire die in zijn "Correspondences" (1857) aan de synesthesie gestalte gaf. Aan de basis ligt de theorie dat alle verschijnselen aan dezelfde bron ontspringen en daardoor onderling met elkaar samenhangen in natuurlijke verbanden. Daardoor zijn ook de zintuigen met elkaar verbonden en zijn geuren, kleuren, stoffen, vormen en muziekgeluiden gelijkwaardig. Het prikkelen van een zintuig activeert ook de andere zintuigen zodat een effect van synesthesie ontstaat.¹¹ Deze leer der analogieën zou teruggaan op Swedenborg en de gedachte dat alle dingen op aarde een symbool van God zijn. Baudelaire, die een bewonderaar was van Edgar Allan Poe en het suggestieve vermogen van zijn verhalen, gaf in zijn werken uiting aan zijn voorliefde voor de verborgen wereld van het innerlijke en van de diepere werkelijkheid¹²

⁹ HOWE J. (1982), p.15

¹⁰ SPAANSTRA-POLAK B. (2004), p. 6

¹¹ BAX M. (1999), p. 14

¹² VAN GORP H. (1988), p. 532

Volgens de Franse schrijver Stéphane Mallarmé (1842-1898) mochten dingen niet worden benoemd maar gesuggereerd. Ook bij de Franse dichter Paul Verlaine (1844-1896) primeerde het verlangen naar het mysterie, naar de droom en naar muzikale harmonie.

In 1874 verscheen "A Rebours" van de Franse schrijver Joris Karl Huysmans (1848-1907). Daarin isoleert het hoofdpersonage Des Esseintes zich van de wereld en geeft hij zich over aan persoonlijke dromerij en genotsdrift. Hij bouwt een orgel van verschillende dranken die allen corresponderen met tonen van een muziekinstrument. Er is geen actie maar enkel de evocatie van diepste gevoelens en meest individuele gedachten.

Met het Manifest van Jean Moréas van 18 september 1886 – we komen daarop terug in hoofdstuk 3 – wordt het symbolisme als begrip geformuleerd.

Net zoals het literaire symbolisme zich afzette tegen de oppervlakkigheid van een banale sensibiliteit en een objectieve verhaaltrant, wilde de symbolistische schilderkunst zich niet langer richten op genrestukken en historische taferelen. Men wilde vorm geven aan de wereld van het innerlijke en het onbewuste, van het mysterie en datgene wat zich niet laat vatten in woorden of beschrijvingen. Zowel in de symbolistische literatuur en schilderkunst kwamen de thema's terug van de dood, de stilte, de eenzaamheid, de droom en de spiegel. De vaagheid van de vormen en de kleuren gaf uiting aan het mysterieuze en het ongrijpbare van een verborgen realiteit. Samengevat liet het symbolisme in de schilderkunst zich kenmerken door twee factoren. De persoonlijke wereld van de ziel, de geest en het bewustzijn kwam niet enkel meer tot uiting door het woord en de muziek, maar ook door lijn en kleur, waarbij de vorm wordt geschematiseerd om de spirituele wereld eerder te suggereren dan uit te beelden. Daarnaast kreeg de vorm een eigen esthetische en symbolische dimensie. Ten gevolge van de gewijzigde positie van de kunstenaars in de 19^e eeuw werd meer en meer aandacht besteed aan het subjectieve. De benadering van de thematiek veranderde. In de vereenvoudigde manier van uitbeelden kregen lijnvoering en kleur gaandeweg meer en meer een symbolische betekenis, onafhankelijk van het onderwerp.¹³

¹³ SPAANSTRA-POLAK B. (2004), p. 12-15

1.3 Het fin de siècle gevoel in de Belgische symbolistische literatuur en beeldende kunst

1.3.1 Het fin de siècle gevoel

In de Belgische literatuur nam het pessimisme toe, zoals blijkt uit het melancholische mysticisme van Georges Rodenbach en de zwarte trilogie van Emile Verhaeren. Tijdens zijn verblijf in Parijs in 1878 werd Rodenbach door Elme-Marie Caro, auteur van het essay "Pessimisme au XIXe siècle", ingewijd in het denken van Schopenhauer. Via lezingen in 1882 over de jonge literaire beweging in België en Schopenhauer had Rodenbach ruime bekendheid gegeven aan de ideeën van Schopenhauer. Daardoor kreeg Rodenbach binnen La Jeune Belgique een vooraanstaande rol. Op die manier verspreidde zich Rodenbachs morbide visie op het leven, dat de mens niet ontkomt aan het lijden: door de wil, als uiting van zijn drang tot zelfbehoud, probeert de mens vruchteloos aan zijn verlangens te voldoen en is er binnen deze wereld geen uitweg.

Uit Frankrijk werden twee nieuwe literaire werken met enthousiasme in ons land onthaald. De "Essais de psychologie contemporaine" (1883) van Paul Bourget, een lofzang op de decadente esthetiek in het spoor van Baudelaire, oefende met zijn innoverende psychologische analyses invloed uit op de eigentijdse schrijvers. Maar vooral "A Rebours" (1884) van Joris-Karl Huysmans, een onversneden hymne aan het decadentisme, was in zijn vernieuwende stijl representatief voor het pessimisme van de sociale elite en had een voorbeeldfunctie voor schrijvers als Rodenbach, Verhaeren en Maeterlinck. Voor Verhaeren is in zijn vroege oeuvre het pessimisme slechts de voorbode van lijden, wanhoop en totale eenzaamheid. Vooral Maeterlinck verraadt een vermoeide ziel in zijn gedichten, die getuigen van suggestieve kracht en een eenwording tussen ziel en wereld, tussen het abstracte en het concrete. In hoofdstuk 2 wordt hieraan in het kader van de thematiek en stijl van de Belgische symbolistische literatuur ruime aandacht besteed.

Ook bij de symbolistische schilders onderzocht eenzelfde bewustzijn de condities van de werkelijkheid. In de dualiteit tussen romantisme en modernisme baseerde de fin de siècle kunstenaar zijn beeldtaal op het in vraag stellen van gevestigde waarden en het zich afzetten van de heersende moraal.

Deze invloed was opvallend in de landschapschildering waar de voorstelling gekenmerkt werd door de zoektocht naar een diepere eenheid. In de existentiële twijfel won het spiritualisme veld. Voor de schilders werd het beeld de synthese van uit visuele perceptie opgedane ervaring en speculatieve beschouwing. Vanuit de objectieve werkelijkheid komt men via het symbool tot een waarheid die zich langzaam openbaart. Zoals blijkt uit Khnopffs landschappen en portretten resulteert in het symbolisme deze methodiek uiteindelijk in een spiritueel effect.

Door het in vraag stellen van de fysieke werkelijkheid zelf bracht de wetenschap ook in het artistieke milieu niet enkel een gevoel van onmacht tegenover de werkelijkheid teweeg, maar ook het verlangen naar een herwonnen identiteit. In die spirituele crisis manifesteerde zich daarenboven een crisis van het geweten door het gevoel van schuld, dat vanuit het Bijbelse verhaal op de mensheid rust. Dit veruiterlijkte zich in de thematiek van de kunst van het symbolisme zoals dit al in de literatuur tot uiting was gekomen: voorop stonden de thema's van seksualiteit en bekoring en van een vaak van nostalgie en melancholie doordrongen verlangen naar geluk. Die zoektocht naar een eigen identiteit, kenmerkend voor de dichters van *La Jeune Belgique* rond 1880, ging gepaard met een vlucht uit de werkelijkheid. In die crisissfeer ging het verdwijnen van de traditionele waarden en het besef van onmacht tegenover het raadsel van de wereld, gepaard met het verlies van de persoonlijkheid.

Die inertie van de eigen psyche, die het bewustzijn op zichzelf terugdringt in een melancholisch isolement, is terug te vinden in verschillende werken van Fernand Khnopff, die door zijn broer Georges al vroeg deel uitmaakte van de kring rond *La Jeune Belgique*. In "Une crise" (Afb. 1) uit 1881, maar ook in "A Fosset. Le garde qui attend" (Afb. 2) uit 1883, "A Fosset. Un soir" (Afb. 3) uit 1886 en "Memories" (Afb. 4) uit 1889 wordt het vereenzamend afzonderen van de menselijke figuur uit zijn omringende omgeving benadrukt. Khnopff maakt gebruik van het decoupage-effect, waardoor de figuren tegen de achtergrond worden geplaatst zonder er deel van uit te maken. Daartoe hanteert Khnopff bij de afbeelding van de personages in deze werken dezelfde techniek.

De personages zijn onbeweeglijk neergezet in een grasveld zonder enig perspectiefisch effect waardoor ze zich niet kunnen integreren in het landschap. Door het weglaten van schaduwen benadrukt Khnopff de onmogelijke

eenwording tussen de mens en zijn evenbeeld met de natuur. Er ontstaat een gevoel van verlies van harmonie tussen de mens en de natuur.

Het verlies van samenhang en de afwezigheid van interactie tussen mens en natuur accentueert de vervreemding van het menselijk wezen van een voortaan illusoire zichtbare werkelijkheid.

Door dit gewild desintegreren van de menselijke figuur uit zijn omgeving onttrekt Khnopff het beeld aan het vluchtige moment en immobiliseert het in een continue tijdloosheid. Dat effect bereikt Khnopff door de achtergrond te reduceren tot een plat vlak. Deze techniek, die al in "A Fosset. Le garde qui attend" (Afb. 2) uit 1883 wordt toegepast, wordt hernomen en volledig uitgewerkt in "Memories" (Afb. 4) uit 1889, waarin door de hoog geplaatste horizon achter het groene veld en de haag de hemel nog slechts een smalle en lege strook is in een avondlijke wereld zonder diepte. Het ruimtelijke gebeuren staat er in functie van een tijdloos paradigma, dat zeven herinneringen aan dezelfde vrouwelijke figuur simultaan samenbrengt. Er ontstaat een vreemd en irreëel spanningsveld tussen de exacte weergave van de waarneming en het statische ritme, de bevroren beweging en de bizarre herhaling van de figuren. Ondanks de getrouwe mimesis – Khnopff baseerde zich op fotografische opnames van zijn zuster Marguerite – hebben de figuren geen ziel en lijken ze versteend, als ontoegankelijke herinneringen voorbij de grenzen van het bestaan. In de schemer van deze nog in de realiteit verankerde wereld is er geen beweging, geen geluid, maar roerloosheid en stilte en de aanwezigheid van een zijn achter de illusie van het zichtbare en het tastbare.

1.3.2 De beeldtaal van het fin de siècle bij Khnopff

De spirituele crisis die een ganse generatie in diepe twijfel stortte en het verlies van houvast ten gevolge van het vervluchtigen van de traditionele waarden had ook zijn impact op de beeldtaal van de kustenaars. De beslotenheid van het burgerlijke interieur werd een terugkerend thema als emanatie van de wankele zekerheden en de kwetsbaarheid van de mens tegenover het mysterie van oneindigheid. In de geborgenheid en stilte van de besloten ruimte grepen de schilders terug naar het object om de fragiele menselijke zekerheden tegenover de oneindigheid op het doek te transponeren. Bij Fernand Khnopff wordt daarbij de visuele transpositie gedomineerd door meerdere symbolische codes die het

beeld van de werkelijkheid vertekenen. Een voorbeeld daarvan uit de vroege periode van Khnopff is het schilderij "Un hortensia" (Afb. 5) uit 1884.

Daarin heeft Khnopff de compositie gestructureerd volgens leessleutels die het burgerlijke tafereel een hermetische verdichting geven. Door de gedurfde vormvrijheid, die ook Maeterlinck zich als dichter ten aanzien van de klassieke vorm veroorloofde door de beschrijving te vervangen door de analogie, is de betekenis niet langer eenduidig. Het onduidelijke, onzekere, dat suggestief is, gaat weliswaar ten koste van de betekenis, maar betreft de toeschouwer in een door de kunstenaar gewild zoeken ernaar. Dit hermetische aspect manifesteert zich in het construeren in het beeld van een betekenis door het aanwenden van min of meer toegankelijke, dus leesbare tekens. "Un Hortensia" (Afb. 5) uit 1884 had een sentimentele waarde voor Khnopff, want het bleef tot zijn dood in zijn bezit. Wij komen op dit schilderij nog terug in de hoofdstuk 3.

Het symbolisme, dat als de fin de siècle stijl kan worden beschouwd, hanteert een beeldtaal die een verborgen en innerlijke wereld wil oproepen. Zijn beeldtaal is een antipode van de banaliteit en staat in het teken van een gewild escapisme, een vlucht uit het alledaagse van de zichtbare realiteit. De symbolistische kunstenaars koesteren thema's als de stilte en de dood, de droom en de slaap, de eenzaamheid, de herinnering, het verleden. Deze thematiek beheerst ook het oeuvre van Khnopff. Ze associeert zich bij Khnopff vaak met motieven om een bepaalde symboliek te vergroten, zoals o.m. bij het samengaan van de bloem en de vrouw. Bepaalde attributen, zoals het masker, krijgen bij Khnopff een diepere betekenis dan bij andere plastische kunstenaars, zoals Félicien Rops.

Ook de bloem had een bijzondere betekenis in de kunst van het fin de siècle. De dualiteit tussen het overheersende gevoel van maatschappelijk verval en het geloof in nieuwe spirituele waarden en sociale idealen zit ook vervat in de beeldtaal waarin het bloemmotief centraal staat. Omdat ze snel verwelken symboliseren de bloemen aan de ene kant de vergankelijkheid en de eindigheid. Aan de andere kant dragen zij in zich de kiemen van nieuw leven en de komst van een nieuwe tijd. In een bloem liggen ontluiking en verwelking, ontkieming en verdorring dicht bij elkaar. Haar kwetsbaarheid is een beeld van het menselijke bestaan. In het fin de siècle kreeg het bloemmotief, dat reeds lang vooral om decoratieve en esthetische redenen geliefd was in de kunst, een specifieke vormgeving en inhoud. De bloem werd afzonderlijk afgebeeld als een specifiek

symbool van een nieuwe gedachtewereld. Als uitdrukking van wat de ziel van de kunstenaar bewoog werd zij een bepalend element in de betekenisstructuur van het beeld. Door het verschijnen van catalogi kreeg de traditie achter de bloemensymboliek al vanaf het begin van de 19^e eeuw nieuwe vormen. Die publicaties waren deels het gevolg van de snelle ontwikkeling van de botanische wetenschappen. Exotische planten en bloemen konden worden gekweekt en vielen in de smaak van de burgerij. Ook de koloniale expansie bracht de kennismaking met de bloemensymboliek van andere beschavingen. Bloemen werden in de 19^e eeuw gebruikt als codetaal om gevoelens en ideeën weer te geven. Er bestonden zelfs tabellen waarin bloemen en bloemengeuren werden geassocieerd met zielstoestanden. De symboliek van elke bloem was echter niet eenduidig en zelfs de kleur van de bloem had invloed op de betekenis. In de kunst van het fin de siècle deed de nieuwe bloemensymboliek haar intrede. De codetaal van de bloemen werd meer uitgebreid onder invloed van allerhande traditionele en nieuwe mystieke tendensen.¹⁴ In de fin de siècle cultuur zijn bloemen een geliefkoosd motief, vooral in de combinatie van de vrouw en de bloem. In de combinatie met één of meerdere bloemen werd de vrouw geassocieerd met een drieledige thematiek.

Door haar grotere gevoeligheid was de vrouw ontvankelijk voor het spirituele. Daardoor was ze een muze en tevens een medium met het hiernamaals. De vrouw was echter vooral het symbool van de dood of van het leven. In de fin de siècle kunst werd de vrouw vaak samen met een bloem afgebeeld als femme fatale. De vrouw, die lustgevoelens opwekt en een bron was van ziekten en dood werd in de fin de siècle literatuur vaak vergeleken met een verwelkende of verdorde bloem. Ofwel werd de vrouw als symbool van de onschuld en de zuiverheid afgebeeld met een lelie. In de roman "A Rebours" van Joris-Karl Huysmans dragen de bloemen een dubbele symboliek in zich : als deel van de natuur herinnert de bloem aan het ideale dat grenst aan de realiteit maar anderzijds roept haar zuiverheid het verlangen op naar het artificiële. Door haar geur overstijgt zij haar object-zijn en geeft zij het beeld een meervoudige betekenis. Khnopff gebruikt het bloemmotief om de symbolische dimensie van de vrouwelijke verschijningen te vergroten. Dit samengaan van de vrouw en de bloem wortelt in de imaginaire wereld van de prerafaëlieten.¹⁵

¹⁴ BAX M. (1999), p. 9

¹⁵ DRAGUET M. (1995). p.240

In 1892 maakte Khnopff twee tekeningen met als titel " La poésie de Stéphane Mallarmé". Het pastel (Afb. 6) getuigt van een zachte schoonheid en een poëtische tederheid. Het stelt een vrouw voor die in een enigszins theatrale houding het hoofd buigt om naar de bloemen te luisteren. Haar weelderige haardos wordt omgeven door de bloemen die het beeld lijken te overwoekeren. De bloemen en de haardos volgen in een sierlijk ritme de golvende beweging van het kleed – of is het ook de haardos – dat het lichaam omsluit. Ze contrasteren met de strenge lijnvoering van de zuil die blijkbaar een vaas draagt waaruit de bloemen ontspringen. Haar melancholische blik geeft zich over aan de droom. Ze houdt in een gracieuze beweging haar handen samen alsof ze gevangen zijn in de smalle ruimte tussen de haardos en de overvloed van bloemen. In de blik die zich terugtrekt in zichzelf overstijgt de droom de werkelijkheid.

In de tweede versie van de tekening, door Khnopff geschonken aan de Duitse kunstcriticus Paul Schultze-Naumburg, heeft Khnopff de vrouwenfiguur naar de achtergrond verschoven en het beeld gevat in de ontoegankelijkheid van de icoon. Op de boezem van de vrouw verschijnt een bloem met open bloembladen. Naast de vrouw heeft Khnopff de ruimte in de diepte geopend waardoor een bevreemdende sfeer wordt opgeroepen.

De derde versie van de tekening (Afb. 7) diende als illustratie van Stéphane Mallarmé's sonnet "A la nue accablante tu", dat werd afgedrukt in het nummer van april-mei 1895 van het Berlijnse tijdschrift Pan. In deze laatste versie stellen op de voorgrond sculpturen de geboorte van Venus voor. De haardos van de vrouw is meer afgetekend en donkerder gemaakt. Ook de contouren van het bloemenboeket zijn verscherpt. Door de gewijzigde compositie vat Khnopff de voorstelling in een hermetische poëtica en versluiert hij het beeld met een melancholische zachtheid. De diepere gedachtenwereld van Stéphane Mallarmé krijgt vorm in de tederheid van de onbereikbare icoon.

De bloem die symbolisch de verschijning van de vrouw accentueert komt terug in "Némésia" (Afb. 8) uit 1895. Op de achterzijde van het werk van Khnopff is de volgende inscriptie aangebracht: "Nemesia Fantaisie allégorique inspirée par une fleur nouvellement importée du Congo, à la fin du 19ème siècle". Volgens de oeuvre-catalogus is deze aantekening niet van Khnopff en werd deze bloem in

1892 door de Engelse tuinder Sutton uit het zuiden van Afrika ingevoerd.¹⁶ Op de voorgrond van het werk zijn *némésia's* afgebeeld. Tussen de bloemen herhaalt Khnopff de sierlijke lijn van de bloemkroon in een edelsmeedwerk. Er ontstaat een schitterend spel van verschillende kleuren in de bloemblaadjes die terugkeren in het kleed van de vrouwenfiguur die zich in een wazige en dromerige atmosfeer achter de bloemen aftekent. Khnopff vat het beeld in de synesthesie van correspondenties tussen de bloemen en de vrouw, die in dezelfde kleuren van de bloemen is afgebeeld. De bloemen metamorfoserend zich als het ware in de transparante impressie van de vrouw met het fijne haar, de zachte huid en het ijle kleed dat als een bleke sluier haar tere lichaam bedekt. De abstractie van de ondoorgrondelijke verschijning wordt enkel doorbroken door het glanzende blauw van de verstarde blik en het rituele gebaar, waarvan de betekenis onduidelijk blijft. Khnopff geeft het beeld een geladenheid en een mystieke kracht die het onttrekt aan het contingente en het deel laat uitmaken van het mysterieuze universum tussen droom en werkelijkheid.

Het aanbieden van bloemen werd vaak uitgebeeld, zoals in Khnopffs "Un geste d'offrande" (Afb. 9) uit 1900. Voor dit werk baseerde Khnopff zich op een foto van zijn zuster Marguerite, waarvan de figuur in deze drogenaaldets in spiegelbeeld wordt weergegeven. Zij wordt afgebeeld in een liturgisch gewaad en met een lauwerkrans om haar voorhoofd. Door deze attributen verkrijgt het tafereel een ceremoniële sfeer. Met gesloten ogen en helemaal opgaand in een soort cultus biedt zij met een ritueel gebaar een margrietachtige bloem aan. Deze drogenaald werd gerealiseerd voor een album uitgegeven door de Société des Aquafortistes ter gelegenheid van haar vijftigjarig bestaan in 1901.

Khnopff heeft van deze prent twee staten gemaakt. Het besproken werk is een druk van de tweede en definitieve staat en is meer uitgewerkt dan de eerste staat.

Als symbolen van het terugtrekken en het verbergen krijgen maskers bij Khnopff niet de spottende, vaak ondeugende of moraliserende intentie die kenmerkend is voor het einde van de 19^e eeuw, en Félicien Rops in het bijzonder.

¹⁶ DELEVOY R.L., DE CROES C. en G. OLLINGER-ZINQUE (1979), p. 291

Khnopffs gebruik van het masker is ernstig en heeft een diepere gelaagdheid van betekenissen. Een vergelijking met het gelaat bij Khnopff dringt zich hier op. In hoofdstuk 4 zal worden aangetoond dat Khnopff het portret, als landschap van de ziel, transformeert om het beeld tot icoon te verheffen. Het portret is voor hem de icoon die achter de uiterlijke vorm een glimp van het onzichtbare reveleert. In het portret krijgt de figuur de trekken van een type met een abstracte waarde. Dit gefragmenteerde gelaat evolueert naar het masker en wijst, net als de sluier, naar een verinnerlijking die zich onttrekt aan elke verandering. Het gelaat is een façade die als een sluier het onzichtbare bedekt. Khnopff is niet geïnteresseerd in details van het gelaat of de weergave van het innerlijke. Hij streeft naar de expressie van een hogere spiritualiteit die hij vastlegt in de oppervlakte van de huid. Mede door het gebruik van foto's gaat Khnopff afstandelijk te werk. De huid heeft geen diepte en heeft, net als marmer, een chromatische perfectie in de koele eenheid van haar wassen tinten. In het gelaat, waarvan de huid ondoordringbaar is, onthult de goddelijke verschijning zich in de icoon. In "Le secret" (Afb. 10) uit 1902 – waarvan het thema in hoofdstuk 2 toegelicht wordt bij de bespreking van "Secret-Reflet" – neemt ook het gelaat van de vrouw de trekken aan van een masker. Khnopff had een voorliefde voor het masker.

In 1897 realiseert Khnopff "Un masque" (Afb. 11), een sculptuur van ivoor, brons en émail, met de voorstelling van een Hermeskop, geïnspireerd op het gelaat van zijn zuster Marguerite. In dit masker, waarvan een heliogravure bestaat gehooft met blauw, goud en rood, evoceert Khnopff zowel een verinnerlijkt gevoel van zuiverheid als een ingehouden sensueel verlangen. Het gelaat wordt zonder het lichaam afgebeeld. Net als dit ivoren exemplaar hebben de maskers van Khnopff geen dikte of diepte. De illusie van het gelaat wordt aan de oppervlakte weergegeven. Het masker biedt ook bescherming tegen de buitenwereld. Khnopff versluiert het mysterie van de leegte door gebruik te maken van draperingen of een sluier, zoals in "Un rideau bleu" (Afb. 12) uit 1909. In "Le masque au rideau noir" (Afb. 13) uit 1909, roept het gordijn het gevoel van het wachten op. De starende blik en de volle mond reveleren echter ook een ingehouden sensueel verlangen.

“Un masque de jeune femme anglaise” (Afb. 14) uit 1891 is het eerste van een reeks gesculpteerde voorstellingen van een ideale of mythische vrouwenfiguur. De expressie van het gelaat verraadt droefheid en weemoed.

Het ideaal van schoonheid is volledig in zichzelf gekeerd en de hoge nauwe kraag die de slanke hals insnoert drukt een gevoel van kwetsbaarheid en beklemming uit. Het voorhoofd is afgesneden waardoor de dromerige expressie in de blik wordt geaccentueerd. Khnopff heeft voor dit masker gebruik gemaakt van de techniek van de gessoduro, een mengsel van gips en lijm, dat goed kan worden bewerkt zolang het warm is en bij afkoeling de hardheid krijgt van marmer. De textuur van de oppervlakte verkrijgt het effect van met was geprepareerde tekeningen. Door het geheel in de massa te kleuren onttrekt Khnopff het masker aan de realiteit.

Hippolyte Fierens-Gevaert wees in 1898 op het gezocht effect door het gebruik van dit materiaal: “Ni la pierre, ni le marbre, ni la terre n’auraient permis à Khnopff de donner la morbidesse rêvée”.¹⁷ De neiging tot dematerialisatie manifesteert zich in het gebruik van gepolychromeerd plaaster, dat het midden houdt tussen schilderkunst en sculptuur.¹⁸ In de zoektocht naar de droom benadrukt de kleur het illusoire beeld en wordt er gestreefd naar een transfiguratie van de werkelijkheid.

De incarnatie in de sculptuur ondergaat een metamorfose door het picturale effect. Het object behoort tot een andere realiteit en onder zijn oppervlak manifesteert zich het universum van het onzichtbare. Zoals aangegeven in de titel van het werk gaat het om een masker, waarachter zich het bedrog van de leegte bevindt. Khnopff doorbreekt de illusie van de verborgen leegte door de sculptuur zowel frontaal als in profiel te fotograferen, waarbij de onafgewerkte achterkant zichtbaar wordt (Afb. 15a en 15b). Op die wijze ontmaskert Khnopff niet enkel de leegte achter het masker. Met opzet confronteert hij de toeschouwer ook met de illusoire perceptie van de ene of de andere werkelijkheid. Door het wazig houden van de kin en de rechter schouder versterkt de kunstenaar in de geheugde foto van het vooraanzicht de mysterieuze diepte van de blik en de ontoegankelijkheid van de icoon. Met het aanwenden van een clair-obscur effect in de ruimte achter het beeld en schaduwcontouren onder de neus en de kin accentueert Khnopff in de geheugde

¹⁷ FIERENS-GEVAERT H. (oktober 1898), p. 123

¹⁸ RAPETTI R. (2000), pp. 154-155

foto van het zijaanzicht het klassieke profiel van het gelaat en vergroot hij de mysterieuze kracht ervan.

In 1898 realiseert Khnopff met "Une jeune femme anglaise" (Afb. 16) zijn enige marmere beeldhouwwerk. De fijne gelaatstreken van hetzelfde model worden op zeer gevoelige wijze tot schoonheidsideaal verheven.

De lauwerkrans rond het hoofd en de subtiele polychromie verlenen de zachte textuur van het gezicht en de fragiele hals een edele voornaamheid, die wordt versterkt door het contrast met het ruw bewerkte marmer van de sokkel.

De sluier, een geliefkoosd thema in de kunst van het fin de siècle, komt ook terug in het werk van Khnopff. De sluier is de scheiding tussen twee werelden en symboliseert de verborgen en onbereikbare kennis die zich achter het gordijn verhuult in de ideale wereld van de droom. De sluier is transparant en laat het ideaal toe te verschijnen en zich toch weer te verhullen.

In "Un rideau bleu" (Afb. 12) uit 1909 overheerst het blauw van de sluier. De blauwe kleur verwijst naar de droom, volgens Maeterlinck de enige weg naar het ideaal. Van de starende blik van de vrouw gaat een hypnotiserende kracht uit die haar losmaakt van de realiteit en meevoert buiten de grenzen van de contingente werkelijkheid. De sluier verhuult en onthult terzelfdertijd. Er is geen voorgrond of achtergrond, geen diepte, enkel de ruimte waarin de voorstelling zelf gestalte krijgt.

Het thema van de stilte, dat ook in de fin de siècle literatuur en vooral bij Georges Rodenbach en de jonge Maurice Maeterlinck een dramatische constante is, beheerst het oeuvre van Khnopff.

Het grote pastel "Du silence" (Afb. 17) uit 1890 thematiseert de stilte en de hang naar isolement. De titel gaat terug op Georges Rodenbachs gedicht "Du Silence" uit 1888, een evocatie van de melancholische stilte van Brugge. Het pastel is gebaseerd op een foto van zijn zuster Marguerite die hier op monumentale wijze wordt afgebeeld. De in driekwart weergegeven vrouwenfiguur is indrukwekkend en laat quasi geen enkele ruimte meer over in het beeldvlak. De rechte plooiën van het lange gewaad dat haar lichaam verhuult, geven de figuur een goddelijke uitstraling. Haar linkerhand en voorarm zijn gehuld in een handschoen en ze brengt haar wijsvinger aan de mond als teken van stilte. Zoals in het portret van zijn zuster Marguerite van 1887, dat wordt besproken in de hoofdstukken 3 en

4, is enkel het gelaat ontbloot. Enkel de huid blijft zichtbaar van het gelaat, dat met de fijne neus, de hoekige kin en het klassieke profiel het type is van de ideale schoonheid. De scepter die de vrouw met de rechterhand vasthoudt op de foto, heeft Khnopff weggelaten. Khnopff brengt het fotografische beeld meer naar voren waardoor het kleed en delen van het lichaam worden afgesneden. Door deze ingreep en het ontbreken van perspectivische diepte versterkt Khnopff de gracieuze beweging van het zwijgend gebaar en de sacrale sfeer die door het dominante rituele gewaad wordt opgeroepen. Door haar imposante gestalte en de uitgepuurde trekken van haar gelaat ontsnapt de vrouwelijke figuur aan de contingentie van de realiteit om zich over te geven aan de verinnerlijkte stilte van de droom. Tegen de gouden achtergrond tekent zich enkel rond haar hoofd een ruimte af gevormd door een trillend halo van blauw als de kleur van de droom. Door het weren van enige anekdotische referentie en ruimtelijk gegeven heeft Khnopff de verschijning versteend in de tijdloze theatraliteit van de Griekse beeldhouwkunst. Khnopff heeft daarbij het gelaat vergeestelijkt en ontdaan van enige emotie of expressie. In zijn afwezigheid lijkt het gelaat losgemaakt uit de wereld en verzonken in de spiritualiteit van een ander realiteitsniveau. Toch zijn de ogen van de vrouw geopend en deelachtig aan de ambiguïteit van de blik: een oog staart melancholisch naar de eindeloze verten van stille dromen, het andere is gericht op de toeschouwer. Het dwingt de toeschouwer te participeren in meditatieve reflectie en bewustwording. Meditatie is in het symbolisme en bij Khnopff gekoppeld aan stilte. De vrouw wordt als een abstract wezen afgebeeld tegen de achtergrond waarin vaag een gewelf van een Byzantijnse kerk zichtbaar is. Khnopff benadrukt daarmee het sacrale karakter van de stilte en roept ook een parallel op met de afbeelding van de maagdelijke verschijning in een kerk bij Van Eyck en Memling. Door de stilte te associëren met de figuur van de maagd herinnert Khnopff aan haar hermetische betekenis. Het mysticisme van de stilte, dat wortelt in de wetenschappen van het occulte, vindt zijn uitdrukking in de eenzaamheid en de innerlijke contemplatie en laat toe in de vluchtigheid van de uiterlijke verschijningsvormen de emblemen te vatten van een hogere universele realiteit.

In "Une aile bleue" (Afb. 18) uit 1894, een schilderij op doek, associeert Khnopff de stilte met de slaap door op de voorgrond de buste af te beelden van Hypnos, de god van de slaap en de dromen. Achter het Hypnos-hoofd, waarvan de linkervleugel is afgebroken, licht een vrouwenfiguur met afgewende blik een

sluier op met een geraffineerde beweging van de hand. Met haar vingers houdt zij een tak vast die met zijn slingerende beweging de onvoorspelbaarheid van de levensloop en het lot lijkt te symboliseren. Het hiëratische gebaar waarmee de linkerhand de sluier beroert, wijst op het rituele karakter ervan. Het handgebaar is voor het eerst te zien in "Etude de femme" (Afb. 19), een tekening van Khnopff uit 1893. Daarin is hetzelfde gebaar te zien waarmee een vrouw met uitgezuiverde gelaatstrekken en gesloten ogen een sluier rond haar hoofd vasthoudt. Khnopff ontleende dit motief aan een Atheense stèle die in 1874 in de Gazette des Beaux Arts was gereproduceerd en die al voorkomt in een schetsboek van Khnopff van 1879. De ontlening van het funerair motief aan de grafzuil, waaraan ook het formaat van het schilderij beantwoordt, verbindt het werk ook met het thema van de dood.¹⁹ Enkel de linkerhand, die het rituele gebaar maakt, het gelaat, dat ontleend is aan een van de gezusters Maquet, en de haardos zijn zichtbaar. Het lichaam is verder geheel gehuld in een wit gewaad en onderaan vanaf het middel van de vrouw verscholen achter het voorplan van draperieën die het Hypnos-hoofd omkaderen.

Zoals in "Solitude" uit 1890-1891, een werk dat wordt besproken in hoofdstuk 2, vat Khnopff het beeld van de vrouw in een mysterieuze dialectiek. Door haar statische houding en afwezige blik krijgt de vrouw een afstandelijkheid die in contrast staat met het gevoel van nabijheid dat wordt gesuggereerd. Deze vervreemdende dualiteit bekommt Khnopff door technische ingrepen in de compositie. Aan de ene kant houden de voorwerpen en rekwisieten op het voorplan de vrouwenfiguur op afstand, anderzijds lijkt ze dichterbij te komen door de afsnijding door het kader.²⁰

De sluier met zijn sacrale symboliek en de sculptuur van het Hypnos-hoofd doen vermoeden dat de vrouw in een mysterieuze cultus wordt afgebeeld als de priesteres van Hypnos, in de Griekse mythologie de broer van Thanatos, de Dood. Het Hypnos-hoofd komt bij Khnopff voor het eerst voor in "I lock my door upon myself" uit 1891, een werk dat besproken wordt in de hoofdstukken 3 en 4. Khnopff, die de slaap beschouwde als het meest volmaakte in ons bestaan, wijdde in zijn eigen huis een altaar aan Hypnos. Deze cultus van de droom was bij Khnopff gebaseerd op de ambiguïteit van de werkelijkheid en de vluchtigheid van percepties. Aan dromen werd in het symbolisme een bijzonder belang

¹⁹ HOWE J. (1982), p. 114

²⁰ BISANZ-PRAKKEN M. (2006), p. 82

gehecht omdat de onbegrensde verbeeldingskracht van dromen en droombeelden beschouwd werd als de weerspiegeling van een ideaal bestaan en als een paradigma voor artistieke scheppingen.²¹ Zeven jaar later herneemt Khnopff het thema in "Blanc, noir et or" (Afb. 20) uit 1901, een pastel, aquarel en gouache op papier met vrijwel dezelfde afmetingen. Naast enkele details, zoals het weglaten van de tak en de hiëroglifische inscriptie, vallen vooral de verschillen op in het hoofd van Hypnos.

De ogen van de Hypnos zijn niet meer gesloten maar half geopend en het kapsel is klassieker van vorm. In tegenstelling met het schilderij uit 1894 is het voorhoofd bijna volledig bedekt door het krullende haar. Het smaller hoofd van de Hypnos lijkt in het pastel meer op het vrouwengelaat en wendt zich, net als de vrouw, ook meer af dan in het schilderij uit 1894. Daardoor benadert het Hypnos-hoofd meer de archaische typologie. Door de tegengestelde kijkrichting lijken de Hypnos en de vrouw twee tegenpolen van eenzelfde eenheid. Zowel in het schilderij als in het pastel heeft het Hypnos-hoofd de statigheid en de hiëratische zachtheid van een volkomen ondoorgrondelijk masker.²²

Door deze grotere gelijkenissen verbindt Khnopff het werk ook meer met het thema van de dood. Identificeert de vrouw zich immers niet meer als priesteres maar als een zuster van Hypnos, als Thanatos, de god van de dood? Hoewel Thanatos in de Griekse mythologie de broer is van Hypnos, krijgt op het einde van de 19^e eeuw in het fin de siècle decadentisme de dood de trekken van een vrouw. Khnopff heeft het beeld nog hermetischer gemaakt en in het samengaan van de stilte en de versluiering de betekenissen verdiept in een zinnebeeldig ritueel waarvan enkel hij de sleutel heeft.

"L'Offrande" (Afb. 21) uit 1891, valt op door het smalle, horizontale formaat en het hermetische samenspel van de asymmetrische marmeren vlakken. In een ceremonieel tafereel belichaamt de vrouwenfiguur de idee van de cultus. De blik van de vrouw is afwezig en gevangen in de ontoegankelijkheid van de icoon. Op het marmeren altaar strekt zij haar naakte arm langgerekt uit in een ritueel en gracieus gebaar. Het rode kroezelhaar confronteert de ingehouden sensualiteit met het bevroren ritme van het gebaar dat de vrouw met haar marmeren evenbeeld verbindt. De marmeren buste is haar verstening in de tijd.

²¹ HOWE J. (1982), pp. 111-112

²² DELEVOY R.L., DE CROES C. en G. OLLINGER-ZINQUE (1979), p. 38

Tussen de vrouw en de buste kleurt het blauw van de droom een onleesbare inscriptie in de marmeren sokkel. Het blauw versterkt de melancholische en eerder koel aandoende sfeer van het tafereel. Khnopff roept een nostalgisch verleden op door de verfijnde esthetiek van de historische symbolen.

In de haast sacrale theatraliteit en devotie van het beeld past Khnopff een gecombineerd spel en een subtiele wisselwerking toe tussen het gladde oppervlak van het bleke marmer en de opaciteit van de ivoorkleurige huid van de vrouwenfiguur.

Het thema van de slaap komt tot uiting in het mysterieuze pastel "Sleeping Medusa" (Afb. 22) uit 1896, waarin Khnopffs wereld van de stilte en zijn mystieke sensitiviteit volledig tot uiting komen. De mythische figuur van Medusa, die elkeen die haar blik kruiste in steen deed veranderen, wordt afgebeeld zonder slangenkapsel en met vleugels. De vleugels herinneren aan de vleugels van Hypnos, god van de slaap. Er ontstaat een vreemde combinatie van een Medusa met een vogel met adelaarsveren. De adelaar, de zonnevogel, is een nachtvogel geworden die zich terugtrekt in de eenzaamheid en zich overgeeft aan de bedwelmende kracht van de slaap.²³ De adelaar met de vrouwenkop zit eenzaam op een rots. Omgeven door de nachtelijke duisternis lijkt de vogel met zijn gesloten ogen volledig in zichzelf gekeerd en overgeleverd aan innerlijke contemplatie. Khnopff beeldt de slapende Medusa af als een nachtvogel. De vogel lijkt zich af te wenden van het illusoire beeld van de zichtbare realiteit van de dag om tot een dieper bewustzijn te komen in de duisternis van de nacht. Door de adelaar af te beelden met een vrouwenprofiel kan Khnopff ook verwijzen naar de dualiteit van de vrouw in de fin-de-siècle thematiek: de vrouw die met het lijf van een roofvogel de dood symboliseert en de vrouw die als muze het symbool is van de onschuld en de eenzaamheid. In dit werk lijkt Khnopff geïnspireerd door de Faustmythe, een geliefd thema in het decadentisme.²⁴

Het thema van de eenzaamheid komt meermaals terug in de verschillende stadsgezichten van Brugge die Khnopff realiseerde tussen 1902 en 1905. Een aantal van die werken worden besproken in hoofdstuk 2.

²³N.N. 'Het Symbolisme in Europa' (1975), p. 88

²⁴N.N. 'Fernand Khnopff et ses rapports avec la Sécession viennoise' (1987), p. 104

Het melancholische gevoel van verinnerlijking en isolement komt ook terug in de landschappen te Fosset en zelfs in de portretten, die vaak een projectie zijn van Khnopffs eigen gemoedsgesteldheid en esthetische idealen.

Een selectie uit deze werken wordt toegelicht in hoofdstuk 4, waarin ook het thema van de ambiguïteit van de vrouw aan bod komt.

HOOFDSTUK 2: Belang van het Belgische literaire symbolisme en overeenkomsten met de plastische kunsten

2.1 Inleiding

De periode tussen 1880 en 1910 geldt als een belangrijke overgangperiode, waarin uitlopers van de 19^e eeuwse artistieke tendensen in zich al de sporen droegen van de moderne kunst van de 20^e eeuw. Samen met de oprichting in 1883 van Les Vingt, de belangrijkste avant-garde groep en kunstkring in de internationale context van die tijd, kende de symbolistische literatuur in België een buitengewone bloei. Vele eigentijdse beeldende kunstenaars werden geïnspireerd door de vernieuwende kracht en originaliteit van deze literaire beweging, die in België een vruchtbare voedingsbodem vond voor een omvangrijke productie van symbolistische literatuur.

Om na te gaan welke overeenkomsten er bestaan tussen de symbolistische literatuur en de plastische kunstenaars, waaronder de bijzondere aandacht gaat naar Fernand Khnopff, is het nuttig eerst een overzicht van deze internationale literaire beweging te geven en er de wezenlijke kenmerken van in kaart te brengen. Vooral de keuze van de typisch Belgische thematiek en de stijlkenmerken van in hoofdzaak de Frans schrijvende Vlamingen zijn daarbij richtinggevend geweest. Zij dienen nader onderzocht te worden in functie van de bijzondere betekenis die zij hebben gehad voor bepaalde plastische kunstenaars. Daaruit zal blijken dat in de geestesgesteldheid van het fin de siècle zij mee bepalend zijn geweest voor de sfeer van droom en melancholie en dat bepaalde overeenkomsten in hun thema's en stijl opvallend zijn.

2.2 Het symbolisme in de Belgische literatuur

2.2.1. Ontstaan

Het Belgische literaire symbolisme vormde een belangrijk onderdeel van de internationale symbolistische beweging die in de jaren 1880 zijn oorsprong vond in de Franse literatuur. Een gemeenschappelijk bewustzijn inspireerde een groep Franse schrijvers in hun streven naar een ommekeer in de literatuur, het

verlangen naar transcendentie, de ambitie van een totaalkunst en de nood aan een taal zonder beperkingen. Deze nieuwe beweging ontleende zijn bestaan en cultuur aan een algemene reactie tegen de overdrijvingen van het deterministische realisme en naturalisme, nl. de experimentele literatuur waarin geen plaats was voor het irrationele, het on- en onderbewuste, het intuïtieve en de metaforische mogelijkheden van de imaginaire wereld.²⁵

De symbolisten waren niet meer geïnteresseerd in een beschrijvende uitbeelding van thema's of objecten uit de werkelijkheid. Hun dichtkunst werd een artistieke zoektocht naar het onbekende in de wereld en het onbewuste in de mens. Via suggestie en symbolen werden stemmingen geëvoceerd en de mysteries van innerlijke dieptes en gemoedstoestanden gesuggereerd. Centrale figuur in deze beweging, gesitueerd tussen 1886 – het jaar waarin Jean Moréas zijn manifest over het symbolisme publiceerde²⁶ – en 1895, was de Franse schrijver Stéphane Mallarmé. Hij benaderde het symbolische taalgebruik vanuit twee invalshoeken: ofwel geleidelijk een object oproepen om een stemming te uiten, ofwel, omgekeerd, beginnen met een object en door het te ontcijferen er een stemming uit vrijmaken.

2.2.2. Het Belgische literaire symbolisme

De Belgische schrijvers hebben op deze literaire stroming een belangrijke stempel gedrukt en daarbij heel eigen accenten gelegd. Ze kozen voor de tweede weg van Mallarmé: het uiterlijke landschap werd geassocieerd met de psyche, de diepste roerselen van de ziel. De Belgische symbolisten opteerden voor een concrete beeldspraak uit de vertrouwde omgeving waarvan de subjectieve vervorming werd voorgehouden als een spiegel van onvatbare innerlijke stemmingen. De schrijver-kunstkriticus Emile Verhaeren (1855-1916) schreef al in 1887 over het Belgisch symbolisme: "On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâtée, goutée, pour en faire l' évocation."²⁷ Vooral Maurice Maeterlinck (1862-1942) met zijn symbolistische theater en Georges Rodenbach (1855-1898) met de roman, maar ook Emile Verhaeren, Max Elskamp (1862-1931) en Charles Van

²⁵ RUTTEN M. (1962), p. 25

²⁶ MICHAUD G. (1961), pp. 723-726

²⁷ VERHAEREN E. (24 april 1887), p. 129

Lerberghe (1861-1907) hebben een substantiële bijdrage geleverd aan het symbolisme.

Het streven van de Belgische schrijvers naar artistieke onafhankelijkheid ging ook gepaard met een zeker ideologisch engagement in de toenmalige sociale en politieke crisis in België. De artistieke beweging met zowel schrijvers als schilders, die geleid werd door centrale figuren als Edmond Picard en Camille Lemonnier, verzamelde zich rond tijdschriften als *La Jeune Belgique* met haar slogan "Soyons-nous" en het devies "l'art pour l'art". Anderen leunden aan bij *l'Art Moderne*, geleid door advocaat en letterkundige Edmond Picard, met als devies "l'art engagé". Terwijl *La Jeune Belgique* zich distantieerde van het manifest van Moréas, sloot *l'Art Moderne* zich aan bij de nieuwe beweging, die ook voluit werd gesteund door *La Wallonie* van Albert Mockel. In 1887 verlieten Emile Verhaeren, Georges Rodenbach en plastisch kunstenaar Fernand Khnopff (1858-1921) *La Jeune Belgique*, dat zich enkele jaren later uiteindelijk volledig afwendde van het symbolisme. Het literaire discours verlaagde zich in het debat over de rol van de kunst zelfs tot op het niveau van de klassenstrijd.

De avant-gardisten van het symbolisme en de linkse intellectuelen stonden zij aan zij in de ideologie van de vernieuwing. Zowel de symbolisten als de socialisten gingen uit van de individuele vrijheid van artistieke expressie en sociaal engagement. Beiden streefden naar sociale bevrijding van de lagere door de armoede getekende klassen. Dit resulteerde in de deelname van de symbolisten aan de idealistische *Section d'Art* van het door de socialisten opgerichte *Maison du Peuple* te Brussel, een afdeling van de culturele en opvoedkundige vleugel van de in 1885 opgerichte Belgische Werklieden Partij. Fernand Khnopff maakte samen met Van de Velde, Maus, Elskamp, Picard en Verhaeren deel uit van de *Section d'Art*. Khnopff was lid van het organiserende comité van de *Section d'Art* en maakte een ontwerp voor het embleem van de vereniging, voor de kaft van de *Annuaire* van 1893. Het ontwerp stelt een vrouw voor bij zonsondergang, terwijl zij zichzelf kroont met de "Kunst". Met dit embleem suggereerde Khnopff dat het samengaan van kunst en politiek een nieuw tijdperk aankondigt. In de *Annuaire* verscheen een artikel van zijn hand over Engelse kunst, *l'Art Anglais*. De opvatting dat kunst volksverbonden moet zijn, deelde Khnopff met William Morris en Walter Crane.

2.3. Kenmerken van het Belgische literaire symbolisme

2.3.1 Overzicht

De politieke, sociale en culturele context van het Belgische literaire symbolisme verschilde grondig van die van de Franse schrijvers.

Wat de Vlaamse dichters, in de lijn van hun etnisch erfgoed, de Vlaamse mystiek en de Vlaamse primitieven deelden, was de algemene tijdsgeest. Net zoals in Frankrijk de schilderkunst de literatuur beïnvloedde, inspireerden de Belgische schrijvers zich op de tradities van de Vlaamse schilderkunst. De meditatieve kracht, de mystieke eenvoud en de voorstellingen van het volkse leven vonden zij terug bij de Vlaamse primitieven, bij de barokke schilders het kleurrijke palet. Maeterlinck inspireerde zich op Pieter Breugel, Verhaeren droeg zijn eerste gedichten op "Aux Flamandes de Rubens". Het mysticisme kenmerkte de nieuwe esthetiek in haar drang naar het intuïtieve en het innerlijke leven.²⁸

Gepaard gaande met een zeker gevoel van nationalisme, wijst deze terugkeer naar de Vlaamse tradities op de drang naar een artistieke identiteit, los van de culturele suprematie van Frankrijk.

De Belgische symbolisten deelden een gemeenschappelijk streven naar het spirituele en het metafysische. Hun intuïtieve en irrationele kunst was een zoektocht naar het onzichtbare, het occulte en het mysterie van de mens en de natuur.

Op het kruispunt van diverse culturen vertoonde het esthetische klimaat in België een kosmopolitisch karakter. Onderhevig aan Germaanse en Angelsaksische invloeden zochten de Belgische symbolisten hun droombeelden in de noordelijke omgeving om er de dubbelzinnige invloed van de atmosfeer aan te tonen. Vlaamse mystiek en Duitse filosofen als Schopenhauer dienden als geestelijke voedingsbodem.

²⁸ Voordat hij "Serres chaudes" (1889) schreef, bestudeerde Maeterlinck de 14^e eeuwse Vlaamse mysticus Jan van Ruusbroec en vertaalde hij diens "L'Ornement des noces spirituelles". Daarin wordt de mystieke eenwording van de ziel met God beschreven, en ook de spirituele eenzaamheid, verbeeld in angstaanjagende visioenen, ziekten en lethargie, thema's die frequent voorkomen in Maeterlincks gedichten

Het progressieve linkse gedachtegoed van de Belgische symbolisten had ook affiniteiten met het "noordelijk" esthetisch socialisme van de Engelsen Ruskin en William Morris.²⁹

De vertalingen van o.m. werken van Jan van Ruusbroec, Novalis, Shakespeare en John Ford door Maeterlinck, van Rossetti, Oscar Wilde en Walter Paret door Georges Khnopff verbreedde de horizon van de Belgische schrijvers. Dit kosmopolitisme leidde niet tot eclectisme en hield meer in dan een tegengewicht voor de invloed van de Franse literatuur. Aangetrokken door de rijkdom en de poëtische kracht van de Germaanse kunst oriënteerde het esthetische klimaat in België zich naar de "mythe van het Noorden". Deze Germaanse component wortelt in de Duitse literaire en filosofische romantiek. Ze had vooral gevolgen voor de theoretische benadering van het begrip "symbool" en het onderscheid tussen symbool en allegorie.

Terwijl de allegorie een voorstelling is van een vooraf gegeven abstractie, vertrekt het symbool van de werkelijkheid om er in een intuïtieve zoektocht fragmenten met verschillende betekenissen uit los te maken en daarna samen te brengen op een manier die de lezer door middel van de suggestie en ontcijfering naar het onzegbare moet leiden. In een gewilde onduidelijkheid moet het symbool tot denken aanzetten zodat de lezer het geschrevene door zijn eigen beschouwingen kan vervolledigen. De allegorie beeldt af, terwijl het symbool, onprecies en onvatbaar, enkel evoceert: het symbool is semantisch oneindig en voor meervoudige interpretaties vatbaar.³⁰

Het specifieke van het Belgische symbolisme ligt ongetwijfeld in de visie van Maeterlinck en Mockel over de essentiële betekenis van het begrip symbool: zijn diep intuïtieve natuur en de meervoudige dimensies die het literaire werk erdoor verkrijgt. Volgens hen onderscheiden allegorie en symbool zich duidelijk van elkaar door het criterium van het onbewuste. In de lijn van de metafysica en de esthetiek van de Duitse romantiek is ook voor Maeterlinck het symbool de toegang tot een ongekende realiteit.³¹

²⁹ OTTEN M.(1986), p. 208

³⁰ OTTEN M. (1986), p. 207

³¹ PAQUE J. (1989) pp. 36-37

De dichtkunst speelde in dit gebeuren een dominerende rol, ook in de genres van het theater en de roman. Kenmerkend daarbij was het concept van tweeledigheid en dialectiek, nl. tussen het totaalbeeld en het fragment: enerzijds, in de geest van de totaalkunst van Wagner, stond een literatuur voorop die alle kunsten verbond, anderzijds ontstond een esthetiek van het detail, het fragment of het onvoltooide.

Deze noodzakelijke dualiteit kenmerkte zowel de poëzie als het theater en de roman.³²

2.3.2 *Thematiek en stijl*

De voorkeur voor het gebruik van bepaalde locaties of ruimtelijke sferen als spiegel van gevoelstoestanden was kenschetsend voor het Belgische literaire symbolisme. Terwijl de poëzie van de Franse symbolisten wegdroomt in een "mythisch elders", zoeken de Belgische symbolisten een deel van hun inspiratie in grote provinciesteden, vanuit een regionaal bepaalde gevoeligheid. Hoewel zij enkel Franssprekend waren, hadden Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck, Elskamp en Van Lerberghe een diepgewortelde Vlaamse verankering.

Oude steden als Brugge en Gent met hun stille kanalen als metaforen van een onbewuste geest, waren geliefkoosde plaatsen bij Georges Rodenbach. Jeannine Paque schetst een beeld van Rodenbach: "Parisianisé, Rodenbach donne à sa belgitude un accent personnel avec le thème de la nostalgie, nécessaire, selon lui, à l'oeuvre d'art. On ne peut nier les attaches flamandes de son oeuvre qui nourrit de souvenirs picturaux et de configurations géographiques l'imaginaire descendue du nord".³³ Het verval van de dode steden suggereert de eenzaamheid en verwevenheid van melancholische zielstoestanden met de uiterlijke omgeving. Bij Verhaeren symboliseren de winterse vlakten en dorpen van Vlaanderen zijn neerslachtigheid en existentiële onrust. De rol van de stad is ambivalent: de stad is een gedrocht dat Verhaerens revolte tegen het moderne leven belichaamt, maar ze is in een dialectisch spel ook dynamisch en levendig, een symbool van verlossing. Ook bij Elskamp is zijn stad, Antwerpen, even mythisch als het Brugge van Rodenbach. Bij Maeterlinck zijn glazen stolpen en broeikassen metaforen van de opsluiting van de ziel in ruimten van de eigen

³² PAQUE J. (1989), pp. 42, 44, p. 157

³³ PAQUE J. (1989), p. 63

persoonlijkheid die weliswaar bescherming bieden, maar waaruit vluchten onmogelijk is. In het Chanson d'Eve van Van Lerberghe worden in het Eden de veranderlijke stemmingen van Eve, het eerste menselijke wezen, verbeeld in vier wisselende taferelen.

De pessimistische filosofie van Schopenhauer beïnvloedde de thematiek van de Belgische symbolisten, die zich afzetten tegen het heersende positivisme. Nonnen, armen, dienstmeisjes, sociaal marginalen en zieken die in hun kwetsbaarheid gevoelig zijn voor de andere, niet zichtbare wereld, werden opgevoerd als antipoden van de burgerlijkheid.

Het debat tussen de volgelingen van l'art pour l'art en de symbolisten had betrekking op de taal en de stijl, het vrije vers, de originaliteit en de helderheid. In hun drang naar het conceptuele en het suggestieve beschouwden de symbolisten de formele aspecten zoals structuur en taal louter als een middel tot evocatie. Proza en poëzie werden ontdaan van de beperkingen van de traditionele grammatica en de syntaxis.

De Belgische symbolisten grepen daarbij terug naar de naïeve en primitieve taal van de volkskunst en legden de nadruk op sonoriteit. In de ogen van de formalisten van l'art pour l'art leidde het vervangen van de klassieke Franse versbouw door aritmische zinsbouw, oneven rijmen, individualisme en suggestieve onduidelijkheid tot anarchistische kunst.³⁴

Naar stijl hanteerden de Belgische schrijvers een heldere en eenvoudige taal door het gebruik van een concrete beeldspraak en het oproepen van stemmingen uit de visuele wereld.

Rodenbachs poëzie is een geraffineerd samenspel van beelden, woorden en ritmes. Rond een centraal beeld weeft de dichter analogieën zodat metafoor, allegorie en symbool voor de lezer niet meer te onderscheiden zijn. Vanuit een strikt beheerste syntaxis bouwt Rodenbachs symbolisme zich op rond connotaties, waarbij een interactie van abstracte woorden en concrete beelden de vervlechting van het ik en de onzichtbare wereld oproepen.³⁵ Bij Verhaeren roepen onregelmatige verzen en afkortingen als ongewone prosodische variaties

³⁴ CANNING S.M. (1992), pp. 22-23

³⁵ GORCEIX P. (1986), p. 216

het beeld op van zijn getormenteerde ziel. Bij Elskamp staan eufonie, ritme en muzikaliteit voorop. Hij zoekt naar analoge beelden om het innerlijke te suggereren. De vereenvoudiging, het gebruik van ellipsen en syntactische vervormingen roepen de naïeve taal op van volksliedjes en beogen een sterkere expressiviteit. Maeterlincks verzen zijn eenvoudig maar met een veelvoud van betekenissen door het cumulatief effect van naast elkaar geplaatste beelden. Zijn theater is statisch en vol ambiguïteit door de zwakke personages en de lege dialogen met hun onsamenhangende zinnen, herhalingen, onderbrekingen en stiltes. Van Lerberghe's dichtkunst bevat niet de tragiek van Maeterlinck of de diepe melancholie van Rodenbach, maar een beeldspraak van de verdoezeling. Met zijn *Chanson d'Eve* creëert hij een droom, een nieuwe mythologie met indirecte beelden. Het is een lyrische evocatie van de harmonie tussen het menselijke wezen en de natuur, waarbij in een vloeiende taal klassieke en vrije verzen worden afgewisseld in functie van ritme en muzikaliteit.

2.3.3 Specifieke thematiek bij Rodenbach en Maeterlinck

2.3.3.1 De dode stad bij Rodenbach

De denkwereld en esthetiek van de Belgische symbolisten werd sterk beïnvloed door de pessimistische filosofie van Schopenhauer. In de fin de siècle perceptie van de symbolistische schrijvers en plastische kunstenaars was de wereld de waarneming van een illusoir geheel van subjectieve sensitieve indrukken gedoemd om te verdwijnen met zijn toeschouwer. Claude De Grève over *La Jeune Belgique*: "Schopenhauer apportait aux "Jeune Belgique" une justification philosophique, et à leur pessimisme et à leur culte de l'art. On fuit dans l'art un réel considéré comme un univers d'imposture et d'incertitude, à la fois de souffrances et d'apparences fuyants".³⁶

Het overheersende gevoel van melancholie werd uitgebeeld in het thema van de dode stad. Oude historische steden als Brugge en Gent waren door hun verval de emanaties van zielstoestanden en tijdloosheid. Als antipoden van de dwangmatige vooruitgang symboliseerden zij de innerlijke wereld van stilte en eenzaamheid. De aanhoudende regen, nevel en avondschemering als attributen

³⁶ DE GRÈVE C. (1987), p. 20

van de verdoezeling brachten de oude stad met zijn stille reien en verlaten kaaïen op de grens van de droom en de werkelijkheid, terwijl het tijdloze werd opgeroepen door de beeldspraak van het wachten. De kanaalsteden met hun stilstaand water waren suggestieve plaatsen van visionaire ervaringen en metaforen van het onbewuste en de innerlijke stilte.

Onder de Belgische symbolistische dichters is Rodenbach wellicht het meest gefascineerd door het innerlijke leven en de observatie van het diepere ik in zijn verhouding tot de wereld daarbuiten. In "Le Rouet des Brumes" schrijft Rodenbach zelf hierover: " Il y a tout un domaine mystérieux en négligé, limbes de sensations, clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être. Il s'y noue des analogies étranges, des rapports volatils qui lient nos pensées en nos actes à telles impressions de la vue, de l'ouïe, de l'odorat."³⁷ Rodenbachs vroege kennismaking met de filosofie van Schopenhauer en het decadentisme, vooral het werk "A Rebours " van de schrijver J.K. Huysmans (1884), heeft fundamenteel bijgedragen tot zijn melancholie, doodsgedachten en sensibiliteit. Reeds in het dichtwerk " La Jeunesse Blanche " (1886), grijpt Rodenbach in zijn poëzie van innerlijkheid en nostalgisch verlangen terug naar het thema van de melancholie van de Vlaamse steden, dode steden en de weerspiegeling. Het essay " Agonies de ville " (1888) is een evocatie van het ooit glorieus maar toen in doodse stilte vergeten Brugge. In " L'Art en exil " (1889), gekenmerkt door zijn zucht naar mysterie en religiositeit, speelt het gebeuren zich af in Gent met zijn kaaïen en begijnhoven. In deze roman wordt in het personage van een begijn het thema van de dubbelganger in twee variaties uitgebeeld.

De thema's van de vervallen stad, het water, de spiegeling komen veelvuldig terug in het dichtwerk " Le Règne du Silence" (1891), waar in het stilstaande water zich een glimp van het oneindige reflecteert, o.m. in "Le Coeur de l'eau":

"Le rêve de l'Eau pâle est un cristal uni
Où vivent les reflets immédiats des choses:
Rideaux d'arbres, pignons, mâts des vaisseaux, ciels roses
Auxquels l'Eau calme mêle une part d'infini,
Car leur mirage en elle est sans fin et s'allonge

³⁷ RODENBACH G.(2000), p. 607

En une profondeur presque d'éternité...

Car tout en y prenant conscience de soi
Les choses dans l'Eau vaste échappent à leur loi
Et plongent un moment dans un ciel sans durée..."³⁸

"Paysages de ville", weemoedige gedichten gewijd aan Rodenbachs geliefde Brugge, waarvan de zee en de schepen zich hebben teruggetrokken, kondigen reeds "Bruges-la-Morte" aan:

"O ville, toi ma soeur à qui je suis pareil,
Ville déchue, en proie aux cloches, tous les deux
Nous ne connaissons plus les vaisseaux hasardeux
Tendant comme des seins leurs voiles au soleil,
Comme des seins gonflés par l'amour de la mer.

Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port,
Toi, ville! toi ma soeur douloureuse qui n'as
Que du silence et le regret des anciens mâts;
Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort!
Qu'importe! dans l'eau vide on voit mieux tout le ciel,
Tout le ciel qui descend dans l'eau clarifiée,
Qui descend dans ma vie aussi pacifiée."³⁹

Ook "Du Silence" schetst het melancolische beeld van de dode stad:

"La ville est morte, morte, irréparablement!
D'une lente anémie et d'un secret tourment,
Est morte jour à jour de l'ennui d'être seule...
Petite ville éteinte et de l'autre temps qui
Conserve on ne sait quoi de vierge et d'alanguie
Et semble encor dormir tandis qu'on l'enlinceule;"⁴⁰

³⁸ RODENBACH G. (2000), pp. 1093-1094

³⁹ RODENBACH G. (2000), p. 1114

⁴⁰ RODENBACH G. (2000), p. 1150

Brugge had een bijzondere betekenis voor Rodenbach. Zijn vader, die afkomstig was van Brugge, had hem in zijn kindertijd het beeld geschetst van een stad tussen droom en werkelijkheid. Voor Rodenbach was Brugge niet aards maar onttrokken aan de tijd, zoals in de roman "Bruges-la-Morte" (1892), waarin de stad gemythologiseerd wordt en zich manifesteert als een zielstoestand, buiten de tijd en waarop herinneringen, dromen en angsten worden geprojecteerd. In een "Avertissement", dat "Bruges-la-Morte" inleidt, schrijft Rodenbach: "Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âmecette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine".⁴¹ Brugge beantwoordde volledig aan zijn alles overheersende Weltschmerz. Ongetwijfeld hebben in zijn voorkeur voor Brugge de vele gelijkenissen met Gent, zoals de reien en de kaaien, het begijnhof, het middeleeuwse kader en de statige huizen, een beslissende rol gespeeld.

De levensloze stad, waarvan de stille wateren het beeld van de overleden geliefde suggereren, draagt in zich stemmingen van inertie, eenzaamheid en angst, maar roept ook een gevoel op van de onvermijdelijke dood. De associatie tussen de vervallen stad en de overleden echtgenote van Hugues Viane, het hoofdpersonage, staat voor de dualiteit tussen leven en dood. Met hun gesloten vensters worden de trapgevels van de oude statige huizen in het lethargische water weerspiegeld als vluchtige verschijningen. De grijze tinten van de gevels zijn de kleur van de ziel en het melancholische gevoel wordt opgeroepen in de beschrijving van het dompige interieur van de Sint Salvatorskathedraal. Ook de leegte van de verlaten straten, waarin het gegalm van de klokken van de beiaard langzaam wegsterft, draagt bij tot het hallucinaire beeld van onwerkelijkheid op de grenzen van het bestaan. In haar levensloosheid associeert Rodenbachs literaire stad zich met zijn diepste angstgevoelens en het besef van sterfelijkheid. Het verval, dat in de symbolistische dichtkunst als een essentieel kenmerk van de schoonheid wordt ervaren, staat in de thematiek van de dode stad voor de kortstondige gloed van schoonheid die de dood voorafgaat. De dode stad is een metafoor voor de imaginaire opheffing van het bestaan en een zoektocht naar het spirituele op de grenzen van het bewustzijn.

⁴¹ RODENBACH G. (2000), p. 91

Twee typische fin de siècle motieven uit Rodenbachs oeuvre komen terug in "Bruges-la-Morte". De haardos, zinnebeeldig attribuut van Ophelia, wordt in het verhaal het instrument van de dood, maar heeft ook betekenissen van sensuele, mystieke en esoterische aard. Ze is de symbolische band van de vrouw met de universele ziel en de duistere krachten van het leven. Paul Gorceix verwoordt dit als volgt : "La chevelure de l'épouse morte, associée au souvenir d'Ophélie, évoque, par relation analogique, la fusion de la femme avec la nature, l'eau et le regne végétal, la secrète connivence de celle-ci avec la mort".⁴² In Rodenbachs voorliefde voor het devote met klokken en oude kille kerken als metaforen van geestelijk onbehagen, komt vooral het motief terug van de begijnen en begijnhoven, kloosterlijke plaatsen van geestelijke afzondering en religieuze contemplatie. In die beeldspraak identificeert het begijnhof zich met de inerte dode stad en wordt de terugtrekking uit het leven geassocieerd met een gevoel van levensonthechting, stilte en innerlijkheid. Met de analogie tussen langzaam voortschrijdende begijnen en zwanen glijdend op het stille water refereert Rodenbach naar de Vlaamse realiteit en haar unieke stedelijk landschap en atmosfeer van begijnhoven en kanalen.

Het water, spiegel van de wereld en van de droom, domineert het stedelijke landschap waarvan zij het beeld onttrekt aan de realiteit. De diepten van het water suggereren het innerlijke leven, zoals het ingesloten water in "Aquarium mental" uit het dichtwerk "Les vies encloses" (1896) ook de gesloten wereld van de ziel materialiseert.

De mysterieuze diepten van het kalme water zijn als de verraderlijke diepten van de ziel en vertolken de angst van de dichter voor het onbekende:

"Eau de l'aquarium, nuit glauque, clair-obscur,
Où passe la pensée en apparences brèves
Comme les ombres d'un grand arbre sur un mur.
Tout est songe, tout est solitude et silence
Parmi l'aquarium, pur d'avoir renoncé,
Et même le soleil, de son dur coup de lance,
Ne fait plus de blessure à son cristal foncé.

⁴² GORCEIX P. (1992), p. 42

Ah! mon âme sous verre, et si bien à l'abri!
Toute elle s'appartient dans l'atmosphère enclose;
Ce qu'elle avait de lie ou de vase dépose;
Le cristal contigu n'en est plus assombri.
Transparence de l'âme et du verre complice,
Que nul désir n'atteint, qu'aucun émoi ne plisse!
Mon âme s'est fermée et limitée à soi;⁴³

Als metafoor van opsluiting is het water van "Aquarium mental" ook dominant aanwezig in "Bruges-la-Morte" door de regen, de mist, de grijze wolken en de stilstaande kanalen. Het beeld van het melancholische water keert volgens Jeannine Paque steeds terug bij Rodenbach: "Dès "La Jeunesse blanche" (1886) où il affirme sa thématique de prédilection, Rodenbach module des variations sur la mélancolie des villes mortes et cultive le reflet, la réverbération, le calque. Les thèmes de l'eau, du miroir, de la ville déchue, vont s'amplifier avec le recueil suivant, dans la nouvelle dimension du silence, grand en monotone. "Le Règne du silence" (1891) érige en système esthétique d'illusion, la captation des formes tremblées du monde. (...) L'eau est partout présente, dans le poème comme dans le roman. Reflet du monde et potentiel de rêve, elle est constituant majeur d'un paysage qu'elle décalque, immerge, retraite et désapproprie du réel. Elle suggère la vie intérieure, s'associe aux forces occultes, ouvre parfois sur la mort. Dans "Vies encloses" (1896) l'eau recluse devient valeur symbolique, c'est le monde clos de l'âme qu'évoque "l'Aquarium mental", le mystère, l'inconnu et le trouble engendré par la transparence même de la clôture de verre".⁴⁴

2.3.3.2 Glazen ruimten bij Maeterlinck

Maeterlinck, die net als de Vlaamse mysticus Jan van Ruusbroec op zoek was naar het onuitsprekelijke, creëerde in 1889 met "La Princesse Maleine" het symbolistische theater, waarbij de actie van het klassieke drama werd vervangen door een volledig door een sfeer van fataliteit en mysterie gedomineerde encenering. Ook de daarop volgende toneelstukken "L'Intruse" (1890), "Les

⁴³ RODENBACH G. (2000), pp. 1167-1171

⁴⁴ PAQUE J. (1989), p. 64

Aveugles" (1890) en "Les Sept Princesses" (1891) laten zich kenmerken door een statisch theater van onmacht en groeiende existentiële angst. De innerlijke tragiek van de mens komt volgens Maeterlinck minder tot uiting in de "anekdotische" actie van het klassieke theater. Het nieuwe drama staat in het teken van het wachten op de dood, waarbij het gestamel van de zielige personages in dialogen vol stiltes en onuitgesproken woorden in de verbeelding van de toeschouwer de zinloosheid van het bestaan oproepen. In de stilte en stilstaande actie van dit statische theater is steeds de aanwezigheid voelbaar van een "derde, onzichtbaar personage", een hogere macht die het lot van de mens bepaalt. Dit personage, niet meer abstract maar inherent aan het gevoel van het werkelijke leven, is de Dood.⁴⁵

Ook in het dichtwerk "Serres chaudes "(1889) creëert Maeterlinck een nieuwe esthetiek vol onduidelijkheid en suggestieve onbepaaldheid. Innovatief zijn de perceptie en het veelvuldige gebruik van overeenkomsten en analogieën. Onsamenvangende visuele beelden met een dramatische intensiteit volgen elkaar op. Door het samenbrengen van tegenpolen wordt in "Serre chaude" een vreemde wereld opgeroepen vol onlogische associaties en analogieën in een surrealistisch aandoende atmosfeer:

"Les pensées d'une princesse qui a faim
L'ennui d'un matelot dans le désert
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables"⁴⁶

Gevoelens van verlangen, spijt, kwellende angst worden in absurde taferelen van paradoxen en verwarrende contrasten uitgedrukt, zoals "Et une végétation orientale dans une grotte de glacé!" uit Hôpital⁴⁷ of "Il y avait encore un glacier au milieu des prairies de Juillet" uit "Cloche a plongeur".⁴⁸ Korte gedichten herhalen in "Âme de nuit" dan weer het onbehagen van de ontredderde ziel in zijn desolate toestand:

"Mon âme en est triste à la fin;
Elle est triste enfin d'être lasse,

⁴⁵ MICHAUD G. (1961), pp. 445 - 448

⁴⁶ MAETERLINCK M. (1980), p. 131

⁴⁷ MAETERLINCK M. (1980), p.149

⁴⁸ MAETERLINCK M. (1980), p.156

Elle est lasse enfin d'être en vain,
Elle est triste et lasse à la fin
Et j'attends vos mains sur ma face."⁴⁹

In "Regards" is de karikaturale incoherentie van beeldfragmenten gevat in momentopnames met o.m. symbolen van de moderne tijd " A des paysans aux fenêtres de l'usine" of sociale mutaties "A un jardinier devenu tisserand".⁵⁰ Voor Maeterlinck definieert de onbepaaldheid en onduidelijkheid van de tekst de suggestieve kracht en de waarde van de poëzie.⁵¹

Het beeld van de serre met haar ondoordringbare muren van glas, haar beschermde atmosfeer, wijst op de afzondering en de eenzaamheid van de ziel, de afsluiting als verzaking aan de zintuiglijke wereld. De broeikas is een vlucht uit de buitenwereld, het opzoeken van het isolement. Nauwelijks zichtbaar doorheen het weelderig groen en de vochtige dauw manifesteren zich de droombeelden van het innerlijke en van het onbewuste. Zijn varianten, glazen structuren als het aquarium, stolpen en duikersklokken roepen in de verbeelding het ambigue thema op van de afsluiting die enkel visueel transparant is.

Het innerlijke en de buitenwereld, het kwetsbare en het angstaanjagende zijn enkel gescheiden door een onzichtbare en fragiele wand.⁵² In hun dualiteit van afzondering en transparantie bieden de glazen wanden weliswaar bescherming en afscheiding van de buitenwereld.

Het zijn echter ook gevangenissen van de geest, metaforen van het verlangen van de ziel om zich in haar geestelijke zoektocht naar het onbekende los te wrikken uit de begrenzingen van de eigen persoonlijkheid.

⁴⁹ MAETERLINCK M. (1980), p.172

⁵⁰ MAETERLINCK M. (1980), p.163

⁵¹ GORCEIX P. (1986), p. 223

⁵² PAQUE J. (1989), p. 97

2.4 Overeenkomsten tussen het Belgische literaire symbolisme en de plastische kunsten

2.4.1 Algemeen

De visionaire beeldkracht en ervaringswereld van de Belgische symbolistische literatuur met haar evocatie van het mysterieuze en het dubbelzinnige, was een bron van inspiratie voor de plastische kunstenaars van die tijd.

Het symbolisme zette de plastische kunstenaars ertoe aan de natuur vrij te interpreteren en hun visionaire droombeelden als werkelijk weer te geven. Het beeld kreeg door de symbolische betekenis ook een literaire reikwijdte en beperkte zich niet meer tot een weergave van de visuele waarneming zoals opgelegd in de dogma's van het realisme.⁵³

Félicien Rops (1833-1898) zocht voortdurend inspiratie in de literatuur en was net als de Franse schrijver Charles Baudelaire doordrongen van de doodsgedachte. Zijn oeuvre, gekenmerkt door de thematiek van de vrouw, het skelet en de duivel, kondigt het pessimisme van het fin de siècle aan.

Bij James Ensor (1860-1949) primeert de verf op het pastel of de gouache. Minder beïnvloed door de fin de siècle literatuur dan zijn tijdgenoten, getuigt zijn visionaire kunst niet van mystieke verfijning of melancholie, maar van overdrijving, provocatie, onrust en wantrouwen. De vervorming van personages en zelfs zijn maskers die met hun dragers worden vereenzelvigd, is een aanklacht tegen schijnheiligheid en corruptie. Gedreven door zijn bruisend temperament en individualisme verwerpt hij conventionele regels.

Ensors diepe gevoelens van antiburgerlijkheid zijn ook terug te vinden in de gedichten van Emile Verhaeren waarin de dwaasheid en het conformisme van de burgerij worden geridiculiseerd. Verhaerens sombere trilogie "Les Soirs" (1887), "Les Débauches" (1888) en "Les Flambeaux noirs" (1891) vertegenwoordigen een expressionistische strekking binnen het Belgische literaire symbolisme. Deze poëzie van angst en innerlijke kwelling, waarin de waanzin werkt als een bevrijding van de beperkingen van het rationele denken, is ook terug te vinden in het werk van Ensor. Verhaerens verzen roepen in deze expressie van waanzin persoonlijke werelden op waarin de realiteit op subjectieve wijze wordt

⁵³ DRAGUET M. (2004), p. 93

geïnterpreteerd. Dezelfde vervreemding is terug te vinden in Ensors theatrale ensceneringen, die de melancholie en de eenzaamheid van de kunstenaar uitdrukken. Hoewel Ensors thematiek van de dood, de duivel en het masker nog symbolistisch is, is zijn vervorming van de werkelijkheid al een voorbode van het expressionisme.

Sommige Belgische symbolisten kozen voor de vereenvoudiging en de vervlakking van de vorm, meer lijnvoering en ook meer kleur ter versterking van de achterliggende idee.

Terwijl Henry van de Velde (1863-1957) evolueerde naar een symbolistisch neo-impressionisme en decoratieve landschappen met krachtige lijnen en grote kleurvlakken schilderde, uitte Georges Minne (1866-1941) in zijn beeldhouwwerken zijn synthetische visie in de soberheid en ascese van tengere en veelal geknielde figuren. De expressieve vervormingen van zijn magere lichamen herinneren aan de kwelling van de ziel uit angst voor het leven en roepen de spirituele mystiek op van gotische sculpturen. Minne's vriendschap met de Gentse dichters Maurice Maeterlinck en Grégoire Le Roy (1862-1941) bracht hem in contact met de meditatieve wereld van stilte en afzondering van Jan van Ruusbroec, wiens mystieke geschriften door Maeterlinck in 1885 werden vertaald. De Vlaamse mysticus uit de 14^e eeuw liet zich in zijn zoektocht naar de geheimen van de ziel inspireren door de 13^e eeuwse begijn Hadewych en haar extatische, zinnelijke zoektocht naar het goddelijke. Zowel de beide dichters als Minne waren onder de indruk van de eenvoud en de evocatieve kracht van Ruusbroecs taal.

Zowel het spirituele naar binnen gerichte en de extatische, gevoelens opwekkende kracht van de visuele beelden, keren terug in het vroege werk van Minne.⁵⁴

Léon Spilliaert (1881-1946) verkoos de transparantie van de aquarel, het pastel en de gouache. Eenvoudige vormen en grote kleurvlakken gevat in gesloten contourlijnen, typeren zijn drang naar synthese en versobering. Hij hanteerde een heel eigen beeldtaal in een hallucinaire en bevreemdende enscenering. Overheersende gevoelens van eenzaamheid, het wachten en het isolement krijgen, zoals bij Maeterlinck, vorm in een sober gebruik van middelen. Zowel in

⁵⁴ JANSSEN H. (2006), p. 62

zijn gedichten als in zijn vroege toneel koppelt Maeterlinck de taal los van zijn fundamentele draagwijdte als middel tot communicatie. Spilliaert transposeert deze methode in zijn plastische voorstellingen waarbij vorm en lijn gevat zijn in eenvoudige geometrische vlakken, los van elke mimetische dwang.⁵⁵ Zijn plastische taal wordt tot het essentiële teruggebracht.⁵⁶

De sfeer van vervreemding en verlatenheid in zijn vroege landschappen verraadt de invloed van de bezielende literatuur van Maeterlinck.⁵⁷ Het melancholische gevoel van diepe eenzaamheid, dat kenmerkend is voor het vroege werk van Maeterlinck, herhaalt zich in de thematiek van Spilliaert tussen 1900 en 1914: de kwetsbare mens geïsoleerd in de eindeloze leegte van een verlaten landschap.

In 1902 kwam Spilliaert in contact met de Brusselse uitgever Edmond Deman die hem introduceerde in de literaire milieus. Deman is mee bepalend geweest voor de doorbraak van het symbolisme in Europa. De belangrijkste schrijvers van het fin de siècle werden door hem uitgegeven met lithografieën en grafische werken van vooraanstaande Belgische en Europese symbolisten.⁵⁸

De bijzondere betekenis van Maeterlincks literaire verbeeldingswereld voor Spilliaert blijkt uit de uitzonderlijke opdracht die hij in 1903 realiseerde voor Deman. Spilliaert, die voor hem ook twee dichtwerken van Verhaeren illustreerde, maakte in Demans persoonlijke exemplaar van de drie volumes van Maeterlincks "Théâtre", uitgegeven in 1901-1902, 348 originele tekeningen in Oost-Indische inkt. De tekeningen, die bewust in de niet bedrukte ruimte werden aangebracht, dienden niet als illustraties van de tekst maar veeleer als de uitdrukking in plastische taal van de door de tekst opgeroepen droombeelden.

De tekeningen verraden de spirituele invloed van Maeterlinck op Spilliaerts verbeeldingskracht. Ook zijn vormentaal is geïnspireerd op Maeterlincks literatuur: onduidelijkheid en stilte in schemerige voorstellingen, de vervorming van de omgeving, de dromerige sfeer. Zoals blijkt uit zijn tekening "Prinses Maleine" uit 1910 was Spilliaert zeer ontvankelijk voor het gevoel van eenzaamheid, melancholie en beklemmende onrust waarvan het vroege werk van Maeterlinck is doordrongen.⁵⁹

⁵⁵ LAOUREUX D. (2007), p. 75

⁵⁶ DRAGUET M. (2004), p. 320, p. 322

⁵⁷ VAN DEN BUSSCHE W. (1996), p. 23

⁵⁸ DRAGUET M. (2004), p. 320

⁵⁹ TRICOT X. (1996), p. 56

De interieurs die Spilliaert vanaf 1904 schilderde, zoals een lege zaal in een restaurant, een zolder of een slaapkamer, hebben een zeer aanwezige en eerder dreigende stemming. Hun dramatisch geladen atmosfeer refereert aan het vroege toneelwerk van Maeterlinck en het gevoel van opsluiting uit zijn dichtwerk "Serres chaudes" (1889) of Rodenbachs "Les vies encloses" (1896). In "De Absintdrinkster" (Afb. 23) uit 1907 doen de koortsige blik en de wijd opengesperde pupillen denken aan verschillende gedichten uit Maeterlincks dichtwerk "Serres chaudes" (1889). De grote ogen en holle oogkassen in Spilliaerts zelfportretten komen ook voor in Verhaerens vroege dichtwerken "Les Flambeaux noirs" uit 1890 en "Les Villages Illusoires" uit 1894.⁶⁰

2.4.2. Xavier Mellery, William Degouve de Nuncques en Fernand Khnopff

Andere eigentijdse plastische kunstenaars zoals Xavier Mellery (1845-1921), William Degouve de Nuncques (1867-1935) en Fernand Khnopff vertrokken vanuit de realiteit maar wijzigden de interpretatie van de waarneming. Ze kozen voor meer eenvoud in de composities en beoogden een dromerige en onwerkelijke sfeer door het herhaalde gebruik van gedempt licht en vage contouren.

De associatie van zielstoestanden en de psyche met het uiterlijke landschap, de subjectieve transformatie van de zichtbare omgeving in een lyriek van innerlijkheid, die kenmerkend is voor de thematiek van het Belgische literaire symbolisme, is terug te vinden bij Xavier Mellery, William Degouve de Nuncques en Fernand Khnopff, die duidelijk inspiratie vonden in die literaire thematiek.⁶¹

Net zoals de schrijvers door hun indirecte verhaaltrant de geheimen van het innerlijke wilden suggereren, werden in hun kunst gevoelsreacties geassocieerd met objecten uit de tastbare werkelijkheid of de herinnering.

Van bijzondere betekenis daarbij waren ongetwijfeld Brugge en Rodenbachs "Bruges-la-Morte".⁶² Doordrongen van de mystieke sfeer van Memling leek de toen vervallen stad eerder te bestaan uit herinneringen dan uit tastbare materie. In "Bruges-la-Morte" wordt in een concentratie van substituties en analogieën het bovennatuurlijke met de zichtbare werkelijkheid verweven. Met zijn oude

⁶⁰ VAN GORP H. (1988), p. 534

⁶¹ FRIEDMAN D. (1992), p. 103

⁶² LAMBRECHTS M. (15 maart – 2 juni 1991), p. 16

gebouwen en de spirituele kracht van de Vlaamse Primitieven die het mystieke beeld oproepen van de middeleeuwen, wordt in "Bruges-la-Morte" de dode stad in de droomwereld van het imaginaire de spiegel van de onbewuste dieptes van de menselijke ziel.

Paul Gorceix verwoordt het als volgt: "Une caractéristique nous a semblé prédominante: l'ancrage du fantastique dans la réalité contemporaine. Certes pas dans n'importe quelle géographie. L'idée géniale, c'est d'avoir intégré la rencontre du surréel au contexte de la ville de Bruges. Archétype de la cité flamande, que le lecteur associe dans son subconscient au rêve d'un lointain Moyen Âge; architecture, mystique et peinture des Primitifs, confondues dans une vision du passé, nourri d'imaginaire. Et de Bruges, réelle et rêvée à la fois, où tout concourt au dépassement des apparences et à l'émergence de l'étrange, il a fait une sorte de miroir du monde intérieur de ses héros, l'analogie par excellence de la vie profonde et des "côtés nocturnes" de l'être humain."⁶³

Zowel Fernand Khnopff, die er een deel van zijn kindertijd doorbracht, als William Degouve de Nuncques hebben diepzinnige stadsgezichten van Brugge nagelaten, met hetzelfde gevoel van melancholie en stilte als bij Rodenbach.

Xavier Mellery

Een gedempte of afwezige kleur die de stilte suggereert, een voorkeur voor het stilstaande eerder dan de beweging is terug te vinden in het intimistische oeuvre van Xavier Mellery. In zijn afbeeldingen van alledaagse voorwerpen gaat Mellery op zoek naar de ziel der dingen en slaagt hij erin om het mysterie en het onzichtbare op te roepen.

In de schemer van het clair-obscur wil de onduidelijke lijn door dematerialisatie het onzegbare en de diepere realiteit achter het zichtbare van de vorm beroeren. De non, een meerduidige figuur in de Belgische symbolistische literatuur, o.a. bij Rodenbach, komt herhaaldelijk terug in zijn intimistische oeuvre. Zijn tekeningen van begijnen roepen de geest en weemoed van Rodenbach op. Ook de vaagheid van het dominante grijs in Rodenbachs poëzie en literaire stadsgezichten is terug te vinden in Mellery's tekeningen van interieurs. De interactie tussen licht en schaduw in een continuüm van witte en

⁶³ GORCEIX P. (1992), p. 81

zwarte tonen roept in gewone objecten het bovennatuurlijke op. Door de afwezigheid van kleur suggereert zijn intimistische kunst de stilte en het mysterie.

De animistische werking die uitgaat van zijn mysterieus aandoende interieurs berust daarbij op een harmonische dualiteit tussen het evenwicht van lijnen en vlakken en het ongrijpbare effect van schaduwen en reflecties. Door de dynamische kadrering van het beeld en een beredeneerde werking van schemerig licht en diepe schaduwen lijken de alledaagse dingen beziel.

In de melancholische tekening "Keukeninterieur" (Afb. 24) uit ca 1890 reveleert de fragiele balans tussen donker en licht Mellery's streven naar het onstoffelijke. Het tafereel reflecteert in de tastbare werkelijkheid de diepere realiteit van onvatbare innerlijke stemmingen.

Het floue, haast sacrale licht van de lamp in het midden van de tekening, gevat tussen het grimmige spel van schaduwen, roept het mysterie op. Het raffinement van het korrelige beeld ligt in de dualiteit tussen het reële van zichtbare objecten en het immateriële van de verbeelding, tussen materie en geest.

Zijn twee tekeningen "Begijnen in gebed" herinneren aan de begijnen van Rodenbach en hun naar binnen gekeerd onwerelds bestaan. In de eerste tekening (Afb. 25) uit ca 1894 lijken de begijnen, afgewend of afgebeeld zonder gezicht en gevangen in een contemplatief verlangen naar meditatie en geestelijk leven, eerder op schimmen in de grijze schemer van een halfduister kerkinterieur. Ook de tweede tekening (Afb. 26) uit ca 1900 past in Rodenbachs fin de siècle thematiek van Weltschmerz en levensmoeheid. Als onthecht uit het aardse leven, wenden de begijnen zich af. De onvaste vorm van hun gestalten, op de rug weergegeven en gedematerialiseerd door de wazige omtreklijnen van hun bleke gewaad, versterkt het tijdloze en het meditatieve. Zonder gelaat of lichaam lijken de gesloten figuren op geestesverschijningen in de mysterieuze schemer van een ruimte beziel door stilte en innerlijkheid.

Ook in de tekening "Na het avondgebed" (Afb. 27) uit ca 1910 wordt door de evenwichtige compositie van het beeld en het diffuse licht, een onwereldse stemming van innerlijkheid geëvoceerd. De herhaling van de figuren met hun onzichtbaar gelaat, subtiel met tussenruimten geschikt om een bevroren beweging op te roepen, onttrekt het beeld aan de tijd. Zoals in "Memories" (Afb. 4) uit 1889 van Khnopff lijken de figuren versteend in het tijdloze van de

herinnering. Maar terwijl bij Khnopff het individuele van de modieus geklede vrouwenfiguren door de herhaling wordt geaccentueerd, ontnemt Mellery door de ritmische herhaling van hun anonieme silhouetten de gesloten figuren zonder gelaat elke individuele betekenis. Elke lichamelijke wordt ontzegd aan hun verschijningen, die, geheel opgenomen in de schemerige sfeer van de stilte, het beeld doen verglijden naar een zielstoestand.

William Degouve de Nuncques

De droefgeestige William Degouve de Nuncques kwam door zijn huwelijk vanaf 1894 vooral door zijn schoonbroer Emile Verhaeren in contact met de Brusselse literaire kringen van het fin de siècle, die zijn werk hebben beïnvloed. Hij maakte al vroeg kennis met het idealistische symbolisme van zijn vriend Jan Toorop (1858-1928), die in 1884 als lid van Les Vingt verkozen werd. Vanuit zijn grote sensitiviteit koos hij vooral voor pastels met een floue zachtheid en een bijzonder gevoel voor het mysterie. Hij streefde naar een synthetische visie met een minimale, vaak naïeve lijnvoering en sobere vormen, die steeds getuigen van een natuurlijke gevoeligheid en oprechtheid. De artistieke schepping is daarbij verbonden met de ziel der dingen, de innerlijke en onzichtbare wereld achter de uiterlijke illusie. Zijn landschappen roepen door hun dromerige atmosfeer een gevoel op van nostalgie. Degouve verkoos daarin vooral de schemer van de avond of de donkerte van de nacht wanneer de dingen tot rust komen en hun ziel prijsgeven. In zijn nachtstukken, zoals "Nachtstemming" (Afb. 28) uit 1896, suggereert hij een gevoel van vervreemding. De zachte contouren van de nacht onttrekken het beeld aan de werkelijkheid en laten in deze metamorfose het landschap verworden tot een gemoedstoestand. Meestal ontdaan van elke beweging, zijn de landschappen doortrokken van eenzaamheid en melancholische stilte. In zijn afstand van de werkelijkheid en in de vervreemding naar een zielstoestand krijgt het beeld ook een surrealisme door de wisselwerking van het licht en een specifiek kleurgebruik. Het koloriet wordt daarbij steeds gekozen in functie van het gevoel dat Degouve wenste uit te drukken. Zijn voorkeur ging naar het blauw als kleur van de nacht en de zachtheid, maar vooral van de melancholie. Door het dromerige blauw wordt het landschap naar de irrealiteit van het tijdloze getransponeerd.

Beïnvloed door de contemplatieve beelden van Xavier Mellery deelt hij samen met Fernand Khnopff en Georges Lemmen de sensitiviteit voor het bovennatuurlijke van alledaagse dingen.⁶⁴

Fernand Khnopff

Brugge is een belangrijk thema in het oeuvre van Fernand Khnopff. Zijn prille jeugd bracht hij door te Brugge, waar zijn vader van 1860 tot 1866 als substituut-procureur des Konings was benoemd. De familie woonde er in een herenhuis gelegen aan de waterkant van een Brugse rei. Dit heeft ongetwijfeld een diepe indruk nagelaten, daar Brugge toen een echte "dode" stad was. De verhuis in 1866 naar Brussel heeft verregaande gevolgen gehad voor de ontwikkeling van de persoonlijkheid van Khnopff.⁶⁵

Uit verklaringen van Khnopff blijkt dat hij scherpe herinneringen overhield aan zijn kindertijd te Brugge. In de eerste biografie over Fernand Khnopff, verschenen in 1907, wijst Louis Dumont-Wilden op de invloed van deze jeugdherinneringen op zijn oeuvre: " C'est dans cette Bruges d'autrefois qu'il faut chercher les assises profondes de la sensibilité de Fernand Khnopff (...) Bruges: en aucune partie de l'oeuvre de Khnopff, ce souci de la vie intérieure n'apparaît plus clairement que dans les évocations de Bruges auxquelles il a consacré le meilleur de ses dernières années".⁶⁶ In de tekeningen van Brugge waarin het water domineert, is een constant dualisme aanwezig van het water en de weerspiegeling, van de gebouwen en hun evenbeeld in het water, zoals van de vrouw en haar spiegelbeeld dat zij kust in "Avec Grégoire Le Roy. Mon coeur pleure d'autrefois" (Afb. 29) uit 1889, waarin de weerspiegeling staat voor het thema van het narcisme. De tekening diende als frontispice voor de dichtbundel van Grégoire Le Roy die in 1889 verscheen bij Léon Vanier in Parijs. Het kwam tot stand na bemiddeling van Emile Verhaeren bij Khnopff.

In het dichtwerk beschrijft Le Roy de zoektocht naar zichzelf in de nostalgische sfeer en melancholie van de dode stad. Het thema van de gedichtenbundel is de nostalgie naar het verborgen leven in het onbewuste. Zoals gebruikelijk bij Khnopff verwijst de titel naar het delen - samen met de dichter - van een

⁶⁴ DRAGUET M. (2004), p. 144

⁶⁵ MARECHAL D. (2004) p. 37

⁶⁶ DUMONT-WILDEN L. (1907), p. 17, p. 52

spirituele beleving. De afbeelding staat in het teken van de door Khnopff geliefkoosde narcistische thematiek. Het narcisme is voor de symbolisten een ascese, een zich afwenden van de wereld en een terugkeer naar de ziel langs de weg van de contemplatie. De innerlijkheid van de ziel wordt gematerialiseerd in het oppervlak van de spiegel.

De weergave van het mentale universum komt ook terug in het thema van de luchtbel, zoals verder wordt besproken. Georges Rodenbach, die dromen en herinneringen beschouwde als spiegels in "Le Règne du Silence" (1891), legt de nadruk op het innerlijke leven in "Aquarium mental" uit "Les vies encloses" (1896):

"Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence!
Elle est, comme en du verre, enclose en du silence,
Toute vouée à son spectacle intérieur,
A sa sorte de vie intime et sous-marine,
Ou des rêves ont lui dans l'eau toute argentine

Et que lui fait la Vie? Et qu'est ce encor
Ces reflets de surface, éphémère décor?"⁶⁷

Van de tekening zijn meerdere versies gemaakt met lichte verschillen in afmetingen, tonaliteit en kadrering van de achtergrond. Een jonge vrouw, lichtjes in profiel, kust haar beeld in een ronde spiegel. De minutieuze precisie waarmee de omtrek van de spiegel getekend is gaat terug op Khnopffs voorliefde voor de cirkel als symbool van de volmaaktheid. De spiegel houdt het gezicht gevangen, net zoals het gelaat met de gesloten ogen zijn gevoelens niet prijsgeeft. Hij verankert de innerlijkheid in zijn oppervlak.

De spiegel en de weerspiegeling zijn als het in zichzelf gekeerd zijn, de zoektocht naar zichzelf in de regressie naar het verleden. De moulures van de spiegel lijken als uitdijende cirkels op een wateroppervlak die het gesloten beeld accentueren. Naast de spiegel toont de achtergrond een gezicht van Brugge met de brug en de toegangspoort van het begijnhof. Het begijnhof is een metafoor voor de noodzaak zich af te zonderen in de zoektocht naar innerlijke rust en schoonheid.

⁶⁷ RODENBACH G.(2000), pp. 1168-1169

Het samenspel van metaforen – de spiegel, het kloosterleven, de versmelting van het lichaam en de ziel in de kus – evoceren een gevoel van verinnerlijking en het overstijgen van het tijdelijke.⁶⁸

Het floue en wazige karakter van de achtergrond evocert het opgeroepen beeld van de melancholische herinnering aan een vervlogen kindertijd. De gesloten blik volgt de gebogen lijn van de brug die het begijnhof verbindt met de spiegel en het beeld van de jonge vrouw. De monochrome sfeer met bruine en grijze hoofdtonen heeft een blauwe weerschijn verhoogd met wit. In de verschillende variaties van de tekening is het licht gewijzigd en heeft Khnopff de lijst van de spiegel vervaagd. Daardoor verbindt Khnopff het narcistische gebaar nog meer met de terugkeer naar het verleden. Een mistige sfeer benevelt de objecten en versmelt het geheel in een droombeeld. In een andere versie vervagen het landschap en de lijst van de spiegel en trekt het beeld zich voorgoed terug in de ontoegankelijkheid van het vergane verleden.

In het vervaagde beeld is het onbeweeglijke water de grens van het bewustzijn waarachter de innerlijke wereld van de ziel zich schuilhoudt. De terugkeer naar het verleden associeert Khnopff met de herinneringen aan de dode stad waar het kind de realiteit als ideaal beleefde. Als band met het verleden verbindt Khnopff in de verschillende versies het ondoordringbare water, waaruit de herinneringen opstijgen, met de spiegel. In het onmogelijke verlangen van een terugkeer naar een geïdealiseerd verleden veruiterlijkt zich de melancholie. Terwijl de ogen zich sluiten voor de wereld verbeeldt de kus het verlangen naar de eenheid van het zichtbare en het onzichtbare. De muze ondervraagt haar reflectie in de spiegel. De spiegel reflecteert echter enkel de verloren harmonie in de vage herinnering van een onbereikbaar ideaal. Volgens Jeffery Howe staat in Khnopffs frontispice het beeld van de vrouw die haar evenbeeld kust voor het symbool van de individuele ziel die zichzelf ontdekt en in zichzelf verlossing zoekt. De thema's van de herinnering, het voorbijgaan van de tijd en de dood hebben Khnopff daarbij geïnspireerd: "Through mystical correspondence, Bruges is a mirror to her soul, as much an image of her as that reflected in the glass. The frontispice also symbolizes the transcendent powers of memory and art against the melancholy forces of time and change and death."⁶⁹

⁶⁸ N.N. 'Les Vingt en de avant-garde in België' (1992), p. 191

⁶⁹ HOWE J. (1982), pp. 98-99

In hetzelfde jaar realiseerde Khnopff het pastel "Avec Georges Rodenbach. Une ville morte" (Afb. 30) uit 1889. Aan het water tegen een Brugse achtergevel richt een androgyne jonge vrouw mijmerend haar blik op een kroon, symbool van de vergane glorie van de roemrijke stad van weleer. Het beeld is onttrokken aan de tijd en de jonge naakte vrouw bevindt zich in een onwereldse werkelijkheid. Het heden en het verleden verenigen zich in een tijdloze ruimte buiten de grenzen van de dagelijkse realiteit. Haar verstarde blik die contemplatief in de herinnering is verzonken, is door melancholie getekend. De vrouw is een allegorie van de stad die mediteert over een glorieus verleden. Haar ogen zijn niet gesloten maar gericht op de kroon die de rijkdom en de artistieke schoonheid van de stad in zich bewaart. De stad ontvlucht de vooruitgang van de moderne tijd en hecht zich aan de droom in een eeuwige slaap. De terugblik op het verleden is verbonden met de zoektocht naar zichzelf. De tekening is opgedragen aan Georges Rodenbach met wie Khnopff bevriend was. Drie jaar later zorgde Khnopff voor het frontispice van Rodenbachs roman "Bruges-la-Morte", waarbij Rodenbach het thema van de dode stad hernam.

In 1904 realiseerde Khnopff een aantal werken in dezelfde monochrome uitvoering.

"A Bruges. Un portail" (Afb. 31) uit 1904 stelt het portaal van de Onze-Lieve-Vrouwekerk voor. Ook in deze tekening wordt het beeld verweven met de herinnering van de droom. Net als in "A Bruges. Une église" (Afb. 32) uit 1904 is de invloed van Khnopffs leermeester Xavier Mellery voelbaar. Een compositorisch evenwichtige opbouw, een beheerste perfectie van de tekening en een harmonieuze wisselwerking van licht en schaduw. In beide taferelen verinnerlijkt Khnopff de statige grootsheid van het kerkgebouw in een sfeer van mystiek en tijdloosheid. In het samengedrukte beeld van het altaar is het mysterie voelbaar aanwezig.⁷⁰

In "Des souvenirs de la Flandre. Un canal" (Afb. 33) uit 1904 herneemt Khnopff de thematiek van het water en de weerspiegeling. Deze tekening toont de Groene Rei gelegen aan de achtergevels van het stadhuis en van de gebouwen van de Griffie. Het water is het symbool van de dode stad, maar ook van de ziel

⁷⁰ HOWE J. (1982), p. 33

en de reflectie van zichzelf in de spiegel van het wateroppervlak. Khnopff heeft hier de techniek gebruikt die hij vaak heeft toegepast met het voorhoofd van zijn modellen om hun blik meer kracht te geven: hij heeft de bovenkant van het beeld afgesneden. Door de afsnijding van de daken en de hemel domineert het water het beeld en wordt de weerspiegeling van de gevels in het water van de stadsgracht geaccentueerd. Door de kadrering verhoogt Khnopff de mystieke dimensie. De gedempte tinten in het verinnerlijkte tafereel roepen de mysterieuze sfeer van "Bruges-la-Morte" op. Khnopff vat het beeld in Rodenbachs mystiek van de stilte en bedekt het met een sluier van de melancholie, de eenzaamheid en de dood.

Ook in de tekening "A Bruges" (Afb. 34) uit 1904 wordt de voorstelling gedomineerd door het water en de weerspiegeling. De gedempte kleuren van grijs en bruin leggen een waas over het beeld. De zachte tonaliteit van de kleuren en het floue lijken de gebouwen te doen verzinken in het roerloze water. Door de afsnijding van de bovenkant van de ronde toren en de Onze-Lieve-Vrouwekerk schenkt Khnopff gewild meer aandacht aan de reflectie in het water.

De triptiek "D'autrefois" uit 1905, een werk waarvan de verblijfplaats momenteel onbekend is, wordt beschreven door Maria Biermé tijdens haar bezoek aan de kunstenaarswoning in 1911.⁷¹ De triptiek van 1905, waarvan foto's bestaan, toont in het linker luik "Un canal" (Afb. 35), een aquarel en pastel, met terug een afbeelding van de stadsgracht van de Groene Rei. Het gereflecteerde beeld van de gebouwen in het onbeweeglijke wateroppervlak getuigt van een precisie die in deze tekening het reële beeld van de gevels lijkt te evenaren.

In de oeuvre-catalogus van Fernand Khnopff schetst Robert Delevoy Khnopffs spirituele universum van de droom waarin het water een metafoor is van de stilte, de intimiteit en de dood. "Un canal", de spiegel van het geheim, "Le lac d'amour", het weidse water zonder rimpeling, "l' Etang de Ménil", het landschap gereflecteerd in het stille water: het zijn volgens hem geen echte "afbeeldingen", geen plaatsen van herkenning die beantwoorden aan normen of genres. Robert Delevoy omschrijft de kracht van hun beeldtaal in poëtische bewoordingen: "Ces images sont l'indice de prélèvements opérés aux endroits – à des endroits – où la nature productrice de signifiants offre un support aux remous de l'inconscient,

⁷¹ BIERMÉ M. (1911), pp. 42-44

à l'imaginaire du rêveur: l'eau-qui-ne-bouge-pas, l'eau sans pli, sans fêlure, sans vague. L'eau calme. L'eau inerte. Déserte. Immobile. Stagnante. Temps arrêté. Temps sans légende. Sans source. Sans coulée. Sans creux. A fond plat".

De exacte weerspiegeling van de gevels in het water in "Un canal" reveleert in de visie van Robert Delevoy een epifanie in het beeld, het vermogen dat het zichtbare iets onzichtbaars opent: "Elle s'épuise dans le reflet. Comme on peut l'éprouver dans le prodigieux dessin, précis, dense, doux, énergique, où l'acuité du détail accentue si fortement le secret de l'ensemble : ce canal brugeois dans lequel tout un pan d'architecture gothique, piquée de micro-grammes roses et noirs, se répercute comme reflet absolu. Le double ne dépasse pas seulement l'expérience onirique en la multipliant : il paraît ici, tel que la lecture de certains poèmes de Poe le suggère à Bachelard, "plus réel que le réel parce qu'il est plus pur". Hyperréalisme. Ou la puissance de l'illusion s'abîme dans l'effroi du mirage. Il fallait le construire, cet absolu du reflet. En le poussant si loin que le dessin qui le porte paraît plein à craquer de molécules en myriades: comme si l'invisible se trouvait tout à coup, par le fait d'une observation radioscopique, portée au voir, comme si le passage du lisible au visible avait tout à coup réduit un écart dont il semblait impensable qu'il soit jamais comblé".⁷²

Deze weergave van het perfecte evenbeeld in de weerspiegeling van het water vindt zijn analogie in het tweede deel van Rodenbachs roman "Bruges-la-Morte". Het dode Brugge is voor Hugues Viane door de dood van zijn vrouw de spiegel van zijn verloren geluk. Tijdens zijn eenzame wandelingen langs het water van de kanalen ziet hij steeds weer het beeld van hun samenzijn, zoals de parallelle kaaimuren hun reflectie vinden in het water. De reflectie van de stad van het verleden in het water vereeuwigd hun zielseenheid. In het tweede deel, wanneer Hugues Jane ontmoet, het evenbeeld van zijn overleden vrouw, lijkt de dode stad te verrijzen uit het graf. Net zoals Jane lijkt het beeld van de verrezen stad het vervaagde beeld van de dode stad te overtreffen.

In deze gelijkenis ziet Ginette Michaux een opvallende overeenkomst met het werk van Khnopff: "Khnopff, dont l'Ophélie servit de frontispice au roman, a illustré cette théorie du reflet plus vrai que le vrai dans un dessin de Bruges où le mirage des maisons dans les canaux offre de leurs lignes l'exacte réplique, alors qu'une photo les montre brouillées et déviées par l'eau".⁷³

⁷² DELEVOY R.L., DE CROES C. en G. OLLINGER-ZINQUE (1979), pp. 95-96

⁷³ MICHAUX G. (1986), p. 229

Veruiterlijkt in de weerspiegeling, die vaak meer nadrukkelijk aanwezig is in het beeld en reëler lijkt dan het oorspronkelijke, de herinnering zich misschien als een beeld dat zuiverder is of zich in het heimwee naar het onbereikbare als ideaal manifesteert?

In "Une ville abandonnée" (Afb. 36) uit 1904 heeft Khnopff zich gebaseerd op een foto van het Hans Memlingplein te Brugge. Hij wijkt echter af van de foto door de trapgevel van het hoekgebouw bovenaan blind te maken en de sokkel zonder het standbeeld van Memling af te beelden. Het is een ireëel en mysterieus tafereel waarin de gevels van de kloostergebouwen van de Zwarte Zusters met vergrendelde deuren en blinde vensters zijn afgebeeld. Khnopff heeft de gevels uiterst minutieus weergegeven. Ook de kasseien van het plein zijn ragfijn en met een haast fotografische precisie uitgetekend. De sokkel op het plein heeft een donkere nis en het standbeeld van Hans Memling, in 1871 vervaardigd door Hendrik Pickery, is verdwenen. Het plein is desolaat en door het verdwenen standbeeld in een doodse anonimiteit vergleden. Een grauwe lucht en donkere wolkenlierten geven de stilte en de leegte een dreigende ondertoon. Het valse blauw - bij de symbolisten de kleur van de droom - van de zeespiegel in de verte, is de enige kleurnuance in de dominante monochromie van de halftinten. Khnopff wijzigt niet alleen bepaalde details, hij manipuleert ook de voorstelling: hij transfigureert de iconische precisie maar respecteert terzelfdertijd de nauwkeurige mimesis van bepaalde onderdelen. Hij ontnemt het plein zijn beslotenheid en zijn identificatie met Memling.

Khnopff bekommt een bevreemdend effect door de antithese tussen de minutieuze weergave van de details van het plein en de gebouwen en de wazige textuur van de zee. Hij overstijgt het realiteitsniveau door twee acties nevensgeschikt te construeren: de sokkel zonder beeld en de beweging van de zee.

De monochrome tinten van het grijs, enkel aangevuld met het blauw van het water aan de horizon, geven het desolate beeld een haast surrealistisch karakter, dat versterkt wordt door het ontbreken van een antwoord op de vraag naar de betekenis. Wil Khnopff de stad als een mythe laten voortbestaan in de herinnering en haar afschermen van het heden en het doembeeld van de vooruitgang? Of wijzen de ondoordringbare facades met hun blinde vensters en deuren op Rodenbach die het had over het verraad van de zee? Lynne Pudles verzet zich tegen het idee van de verzwelging van de stad door de zee en

connoteert het verlaten van de stad – met verwijzing naar de titel van het werk – aan het donkere gat in de sokkel, het historische motief van de verzanding en ook een visueel aspect : de witte kleur van het water op het plein is dat van een zich terugtrekkend water.⁷⁴

Wijst het verlaten van de stad door de kunst en het leven op de regressie van het ideaal en de realiteit? Het beeld suggereert maar laat in het vervlechten van droom en werkelijkheid enkel de twijfel achter van zijn eigen ambiguïteit.

Demystificeert Khnopff hier het realisme als representatiesysteem van een als objectief aangevoelde visuele coherentie, als een globaal gegeven, vraagt Robert Delevoy zich af en hij besluit: "Sans doute. De telle sorte que, entre les deux extrémités de la chaîne écrire-voir (peindre-lire, dessiner-percevoir: émettre-recevoir) la ville puisse paraître désincarnée, dénaturée, dévitalisée. Bizarre. Et se donner comme arrêtée, endormie, morte. Mais voilà qu'au moment où je la regarde, la mort se comporte comme une vie, elle devient vie: à la charnière où s'articulent les deux contraires (la nature fluide en le construit) elle passe de l'invraisemblable au vraisemblable. L'effroi s'amplifie".⁷⁵

Het gebruik van de spiegel als symbool gaat terug op een rijke traditie. In de Duitse romantiek werd de spiegel gezien als een symbool van de ziel van de kunstenaar. Het thema van de spiegel kenmerkt de nauwe relatie tussen de literatuur en de beeldende kunst in het Belgische symbolisme. Het dichtwerk "Le Règne du silence" (1891) waarin Rodenbach dromen en herinneringen als spiegels omschrijft, staat in het teken van de spiegelsymboliek. Zoals hierboven werd aangetoond, neemt in de betekenisstructuur van Khnopffs werken het gebruik van de spiegel en de weerspiegeling als symbool een bijzondere plaats in. Zoals in zijn "Aquarium mental" is Rodenbachs Brugge een scène afgescheiden van de wereld en in zichzelf gekeerd. Zoals bij Rodenbach met zijn esthetica van de weerspiegeling treedt bij Khnopff het water steeds meer op de voorgrond terwijl de realiteit "versteent".

⁷⁴ PUDLES L. (1992), pp. 637 - 654

⁷⁵ DELEVOY R.L., DE CROES C. en G. OLLINGER-ZINQUE (1979), p. 82

De gezichten van de dode stad zijn als versteende dromen. In "Bruges-la-Morte" gaat de romanfiguur Hugues Viane deel uitmaken van de stad en versmelt hij met haar melancholische ziel. Rodenbach was de dichter van de halftonen.⁷⁶

In de tonaliteit van het grijs immobiliseert Rodenbach de stad in het mysterie van de droom: "Mélancholie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint (...) Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel (...) Voilà pourquoi Hugues avait voulu se retirer là...pour s'enliser sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise de la couleur de la ville".⁷⁷

Bij Rodenbach en Khnopff leidt de immobilisatie naar ontkleuring of een eenheid van tonaliteit in de halftinten. Geïnspireerd door de muzikale harmonie van Whistler wil Khnopff het onderwerp vatten in zijn spirituele dimensie. Het gebruik van kleur en licht is daaraan ondergeschikt. Zowel Rodenbach als Khnopff zoeken de betekenis in de mystiek van de stilte. De dode stad is het landschap van de eenzaamheid. De dode stad kan slechts voortbestaan door een terugtrekking in zichzelf in het droombeeld van de herinnering aan wat verdwenen en onbereikbaar is. Brugge en het verleden worden een mythe. Rodenbach schreef "Bruges-la-Morte" nadat hij zich in 1888 definitief te Parijs had gevestigd. De afstand riep de band met het verleden op. Dat gevoel van nostalgie had hij al ervaren toen hij in 1878 enkele maanden te Parijs verbleef.⁷⁸ Het is merkwaardig dat Khnopff pas 10 jaar na het voltooiën van het frontispice van "Bruges-la-Morte" teruggreep naar het beeld van Brugge.

De vraag naar de rol die Rodenbachs "Bruges-la-Morte" heeft gespeeld in de droomwereld van Khnopff, situeert Robert Delevoy – met verwijzing naar Philippe Ariès - in de context van de veranderde gevoelswereld : "Tout porte à penser que le profil funèbre de Bruges-la-Morte a largement stimulé l'entreprise icônique du peintre, tout laisse supposer que Khnopff a été particulièrement sensible au texte de Rodenbach, non seulement dans la mesure où Bruges-la-Morte s'inscrit dans une vive tradition individuelle mais plus encore dans la mesure où le symbolisme affectif du peintre et du poète relèvent de la même révolution du sentiment que Philippe Ariès a récemment analysée comme l'un des grands événements du XIXe siècle. Elle suppose l'invasion de l'affectivité dans le comportement de l'individu, l'importance, jamais atteinte jusqu'alors, du

⁷⁶ BONNEURE F., VAN HOUTRYVE M.en K. PUYPE (1992), p. 34

⁷⁷ RODENBACH G. (2000), p. 122

⁷⁸ DE GRÈVE C. (1987), p. 15

sentiment de l'Autre de telle sorte que la mort de toi prend la relève de l'émotion soulevée par la mort de soi". Robert Delevoy citeert daarbij Philippe Ariès volgens wie deze revolutie van het gevoel inhield dat de angst voor de dood zich ook richtte op de ander, op het geliefde wezen. Het ceremoniele aspect, dat tot dan een barrière had gevormd voor overdreven pathos of onverschilligheid, verloor daarbij zijn rituele karakter en stond van dan af in het teken van de gevoelsexpressie van de overlevenden. De dood werd pathetisch en mooi als de natuur: "Toujours dans "l'enclos du vraisemblable" la mort tend a être annexée par un comportement esthétique".⁷⁹

Net als bij Rodenbach belichaamt voor Khnopff de dode stad de zin voor het mysterie en de mystiek. Brugge is voor Khnopff de stad van Memling met wie hij de zucht naar mystieke vervoering, het zachte kleurgebruik en de overheersende stilte deelt. Bij de schrijver en de schilder hangt over de dode stad een pessimistische sfeer van stilte, eenzaamheid en dood. Deze bizarre schoonheid, die in de dieptes van het zielenleven ontluikt, trachtte Khnopff in verschillende van zijn werken op te roepen. Khnopffs passie voor de literatuur - in het "Album de Confessions" van Lily Maquet vulde Khnopff op 16 maart 1891 als geliefkoosde auteur de naam in van de Franse schrijver Jules Laforgue en als geliefkoosde dichter de naam van Stéphane Mallarmé - en zijn vriendschap voor Rodenbach deed een verwantschap ontstaan tussen beide kunstenaars.

Hun thematiek verraadt dezelfde affiniteiten zoals de nostalgie naar het onbereikbare, het verlangen naar de stilte en de weemoed van oude steden en de ingehouden sensualiteit bij de vrouw.

Het symbool van de luchtbel wordt voor het eerst door Khnopff gebruikt in het werk "Près de la mer" (Afb. 37) uit 1890, waarvan de sfeer duidelijk verwant is met de toneelstukken van Maeterlinck. In deze tekening met een horizontaal panoramisch formaat evocert Khnopff een onbestemde ruimte met een opening op een grijze zee. De zee is versteend onder de grauwe hemel en haar ijzige wind lijkt voelbaar in de overheersende blauwe kleur van de muren die zonder dieptewerking zijn afgebeeld.

⁷⁹ DELEVOY R.L., DE CROES C. en G. OLLINGER-ZINQUE (1979), p. 87

Enkele vage bloemen doorbreken de voorgrond van dit stenen landschap van geheimzinnigheid. In deze mysterieuze en onwereldse ruimte staart een koele jonge vrouw roerloos in de verte met een oneindige blik in haar transparante ogen. Met haar haast hypnotiserende ogen straalt de jonge en melancholische vrouw een vreemde en verleidelijke magie uit. Haar gezicht heeft de verfijnde trekken van een ideale en denkbeeldige vrouw, een ontoegankelijke schoonheid. De marmeren huidskleur en bleke mond geven de uitgepuurde vormen van het gelaat als het ware de expressie van een wassen beeld. De aandacht wordt getrokken naar het delicate handgebaar waarmee de in gedachten verzonken vrouw een lok van haar rode en ijle haar wil wegstrijken. Zij hoort enkel haar eigen stem en het geluid van haar ziel die zich concretiseert in de immateriële bel die zich in een reflectie van rode en blauwe strepen als een zeepbel van haar hoofd verwijderd. De luchtbel is de belichaming van het onzegbare.

Ondanks de verfijnde toetsen geeft Khnopff het tafereel een psychische beladenheid die refereert aan het kasteel in Maeterlincks toneelstuk "Pelléas et Mélisande". De onwerkelijke mise-en-scène betreft het gevoel in een suggestief spel van wisselende impressies. De grauwe ondertoon in de valse monochromie van het buitenzicht, de kristalheldere zuiverheid van het bleke gelaat en de sprankelende zachtheid en kalmte in de textuur van het overwegende blauw als kleur van de droom: op subtiele wijze manipuleert en metamorfoseert Khnopff het beeld tot een landschap van de ziel.

In "Solitude" uit 1890-1891, het centrale luik in de triptiek "L'isolement" (Afb. 38 a, b en c), beeldt Khnopff in een luchtbel het gelaat af van de in zichzelf gekeerde vrouw uit "I lock my door upon myself" uit 1891. Het middenluik, het pastel "Solitude" (Afb. 38b), werd al in februari 1891 op de Salon van Les Vingt tentoongesteld. Het linker- en rechterluik, "Acrasia" (Afb. 38a) en "Britomart" (Afb. 38c), werden in 1894 gerealiseerd. Uitgevoerd in een andere techniek, wit gehoogde houtskool, doet het effect de figuren in de zijluiken verstenen en lijkt het op het grisaille, dat verwijst naar een concrete, minder verheven spirituele realiteit. De zijluiken zijn geïnspireerd op twee vrouwenfiguren uit de sprookjesachtige legenden uit het werk van de Engelse dichter Edmund Spenser: Acrasia verpersoonlijkt de verleiding en Britomart de kuisheid en de echtelijke trouw. Dit uit zich in de symboliek van de kleding: de doorzichtige sluier en het ondoordringbare harnas.

Zij belichamen morele uitersten die door de androgyne vrouw in haar ideale staat worden overstegen.⁸⁰ Deze centrale hiëratische vrouwenfiguur is in zichzelf gesloten en staat in het teken van een gecultiveerde eenzaamheid. In haar strenge gewaad belichaamt Khnopff een ideale werkelijkheid omringd door attributen van vergeestelijking: de zwaardachtige scepter, het blauwe altaar, de oranjegele lelie, het hoofdje van Hypnos en de kristallijnen luchtbel. Khnopff geeft de afzondering een spirituele dimensie door de ruimtelijke mise-en-scène: onder een kerkgewelf zit de vrouw op een altaar dat door zijn blauwe drapering – blauw is de kleur van de droom – haar boven de werkelijkheid doet uitstijgen. Links in de drapering stijgt een luchtbel omhoog met de schim uit "I lock my door upon myself" (Afb. 42) uit 1891. Door dit detail plaatst Khnopff de ruimte van de hiëratische figuur nadrukkelijk boven de ruimte van de vrouw die de gevangene is van haar droom. Rechts bevindt zich de fijne hals van een slanke vaas met een oranjegele lelie die omgeven is door een luchtbel. Net als de schim in de luchtbel verwijst de bloem naar "I lock my door upon myself" uit 1891. Ook het fijne gelaat van Hypnos met de ene vleugel bovenaan de vaas wijst daarop. Een netwerk van betekenissen verbindt beide kunstwerken. De Hypnos kan volgens Jeffery Howe erop wijzen dat "Solitude" het gedroomde visioen is van de jonge vrouw die als schim in de luchtbel is afgebeeld. In de ambiguïteit van het beeld kan de vluchtigheid van de luchtbel echter ook wijzen op de blijvende realiteit van de vrouwelijke figuur.⁸¹

Het motief van de luchtbel wordt aangewend in de Belgische symbolistische dichtkunst. De ijle transparante luchtbel verbeeldt de ongrijpbare geesteswereld van de ziel. In de gedichten "Serres chaudes" (1889) associeert Maeterlinck de ziel met de beslotenheid van de serre van blauw kristal. De ziel tracht zich te bevrijden en heeft de gewichtloosheid van een zeepbel die zich laat meevoeren door de wind. In "Solitude" gebruikt Khnopff het thema van de luchtbel. Het doet denken aan Maeterlincks glazen bel waarin Prinses Ursula gevangen zit. De zeepbel verlaat het onbewuste om toegang te vinden tot de werkelijkheid. In de beweging van de luchtbel die in "Près de la mer" uit 1890 zich verwijderd van de rode haardos als het duivelse zinnebeeld van de vrouwelijkheid, materialiseert Khnopff het innerlijke leven van de ziel in de vluchtigheid van een onstoffelijke

⁸⁰ HOWE J. (1982), p. 110

⁸¹ HOWE J. (1982), p. 111

transpositie.⁸² Rodenbach herneemt het thema later in "Aquarium mental" in "Les vies encloses" (1896). Het psychische leven zit opgesloten achter het donkere kristal van het aquarium. Het ingesloten water materialiseert het zielenleven. De bewegingen in het water associeren zich met de bewegingen van de innerlijke wereld.

Hoewel de zeepbel en de luchtbel al voorkomen in de beeldtaal van de prerafaëlieten, o.a. met het thema van de kristallen bol bij Edward Burne-Jones, sluit bij Khnopff het thema nauwer aan bij het poëtische gedachtegoed van het Belgische symbolisme. Net zoals in Rodenbachs "Aquarium mental" (1896) de ziel gevangen zit achter het glas suggereert bij Khnopff de luchtbel een gevoel van opsluiting. Gevat in de volmaakte ronding van de cirkel evoceert de luchtbel met zijn doorzichtige en glinsterende wand een gevoel van gevangenschap van de ziel.⁸³

In "Mélisande" (Afb. 39) uit 1907 omgeeft Khnopff het gelaat van een jonge vrouw, dat in profiel wordt afgebeeld in een wazige sfeer, met een cirkel die haar gedachten hermetisch lijkt af te sluiten. Khnopff gaf aan de cirkel een mythische inhoud en beschouwde dit teken als een symbool van volmaaktheid.

"Secret-Reflet" (Afb. 40) uit 1902 bestaat uit twee tekeningen, die door Khnopff in een soort verticale tweeluik werden samengebracht. Het ronde formaat van het bovenste werk, "Secret", een pastel, contrasteert met de rechthoekige vorm van de potloodtekening onderaan, "Reflet". Khnopff heeft deze thematisch blijkbaar verschillende tekeningen verenigd in de eenheid van de goudkleurige lijst. De betekenisstructuur van de verticale juxtapositie van beide werken ligt vervat in de synesthesie van Khnopffs kunst, waarbij contrasten en associaties in hun diverse interpretatieve mogelijkheden onderling met elkaar worden verbonden. Khnopff suggereert hier zijn mystieke concept van kunst in de symboliek van beide tekeningen, waarbij de natuurlijke reflectie in het water in contrast wordt geplaatst met het artificiële beeld gebaseerd op de fotografie. In de theatrale encenering in de tondo wordt in een besloten ruimte een priesteres in gedrapeerd gewaad en hoofddoek als een godin afgebeeld, die met de hand de lippen van een masker aanraakt. Haar arm is niet ontbloot maar verborgen door een lange handschoen.

⁸² DRAGUET M.(2004), p. 242

⁸³ DRAGUET M.(2004), p. 244

De priesteres is onbeweeglijk en staart contemplatief naar het masker, het evenbeeld van haar gelaat, dat op een gecanneleerd zuiltje staat. Ze streelt de mond van het masker en dus van zichzelf. Zoals gesuggereerd in de titel zal het tot zwijgen gedoemde masker het geheim niet prijsgeven: de stilte zal niet verbroken worden.

Het pastel is gebaseerd op een door Khnopff genomen foto van zijn zuster Marguerite die als Vestaalse maagd in een mysterieuze cultus van het masker poseerde. Voor deze pastel maakte Khnopff een voorstudie in houtskool, potlood en pastel in horizontaal formaat waarin Khnopff zich heeft geconcentreerd op de essentie van het beeld: het rituele gebaar dat de lippen van het masker bezegelt en de stilte oplegt. Het geïdealiseerde gelaat van Marguerite is door de strakke drapering ook zelf een masker geworden. Zowel in de voorstudie als in het pastel is het gefotografeerde tafereel gedematerialiseerd en hiëratisch vervormd tot een geïdealiseerd droombeeld. Het masker is een beeldhouwwerk van Khnopff dat in zijn woning op een blauwe zuil was geplaatst. De onverbreekelijke band tussen de priesteres en het masker sacraliseert hier de stilte, het iconografisch thema dat Khnopffs werk in belangrijke mate karakteriseert en door Thomas Carlyle in zijn "Sartor Resartus" werd verheerlijkt. Carlyle's stilte en geheim werden door Maeterlinck in zijn essay "Le Trésor des Humbles" (1896) verwoord: "Dès que les lèvres dorment, les âmes se réveillent et se mettent à l'oeuvre..."

Het pastel "Du silence" uit 1890, dat al in hoofdstuk 1 werd besproken, drukt dezelfde vergeestelijkte stilte uit. De interactie tussen de priesteres en het masker met dezelfde gelaatstreken associeert zich met de narcistische thematiek van de weerspiegeling in het water van de onderste tekening, "Reflet", en de zoektocht naar de ondoorgroendelijke diepten van zichzelf.

De onderste tekening, "Reflet", toont het beeld van een gotisch gebouw dat zich reflecteert in het water tijdens de avondschemering. Het is de zijgevel van het middeleeuwse Sint-Janshospitaal dat zichtbaar is vanop de aanpalende brug. Khnopff heeft het bovenste gedeelte van het gebouw afgesneden zodat de weerspiegeling van een groter gevelvlak in het water wordt geaccentueerd. Khnopff herneemt dit effect van compositie, waarbij de reflectie meer plaats krijgt dan het gebouw zelf, in "Un canal" (Afb. 35), het linker luik van de triptiek "D'autrefois", dat eerder werd besproken.

De afgesneden compositie van de tekening en het schuine vogelperspectief in "Reflet" zijn een specifiek kenmerk van Japanse prenten. Door de halftinten en het spiegeleffect wordt het stadsgezicht een versteende droom.

Mede door de lage afsnijding lijkt het doodse gebouw te verzinken in de diepten van het roerloos slapende water. Net zoals in andere tekeningen met een voorstelling van reflecties in het water, waarin Khnopff de spiegelsymboliek hanteert, is het gladde wateroppervlak de ondoordringbare grens van de verborgen diepten van het innerlijke en het onbewuste. Terwijl de tondo in een besloten binnenruimte van een geritualiseerde droomwereld het beeld van de stilte oproept, visualiseert Khnopff in "Reflet" hetzelfde thema in de kille schemer van een doodse buitenwereld.

De morbide atmosfeer refereert aan de mystiek van de stilte in Rodenbachs "Bruges-la-Morte". Khnopff heeft zich trouwens gebaseerd op één van de foto's die de roman hebben geïllustreerd. Bij Rodenbach ontwikkelt zich een dualistische symboliek van de dode stad als het psychische spiegelbeeld van Hugues overleden echtgenote en Jane als haar fysieke evenbeeld. In "Secret-Reflet" speelt Khnopff ook met dualiteiten tussen het levende gelaat en het dode masker, het levende water en de dode stenen. Ook Rodenbach heeft affiniteiten met het Sint-Janshospitaal: " Mais, parmi ses pèlerinages à travers la ville, Hugues adorait surtout l'hôpital Saint-Jean, où le divin Memling vécut et a laissé de candides chefs-d'oeuvre pour y dire, au long des siècles, la fraîcheur de ses rêves quand il entra en convalescence. Hugues y allait aussi avec l'espoir de se guérir, de lotionner sa rétine en fièvre à ces murs blans. Le grand Catéchisme du Calme!".⁸⁴ Met zijn keuze voor de ziekenzaal van een hospitaal roept Khnopff ook de verzen op van Maeterlinck in "Hôpital" uit "Serres chaudes" (1889): "Hôpital! Hôpital au bord du canal...".⁸⁵ Bij Maeterlinck zijn hospitalen poëtische metaforen van de zieke of onvolmaakte ziel.⁸⁶

⁸⁴ RODENBACH G. (2000), p. 149

⁸⁵ MAETERLINCK M. (1980), p. 149

⁸⁶ HOWE J. (1982), p. 33

HOOFDSTUK 3 : Symboliek en symbolisme in het oeuvre van Fernand Khnopff

3.1 Het literaire debat

Fernand Khnopff werd door zijn broer Georges geïntroduceerd in de literaire kringen die zich hadden gevormd rond een aantal tijdschriften, waarvan *La Jeune Belgique* en *L'Art Moderne* de belangrijkste waren. *La Jeune Belgique* formuleerde haar drang naar onafhankelijkheid met het devies "Soyons nous". Max Waller, de leider van het tijdschrift, definieerde in 1882 onder het motto "l'art pour l'art" zijn visie. Volgens Waller heeft de mens enkel tot taak de idee van het schone op te wekken en die idee te veruiterlijken met zijn artistieke middelen.⁸⁷

Via zijn broer Georges was Fernand Khnopff nauw betrokken bij *La Jeune Belgique*. Edmond Picard van *L'Art Moderne* nam stelling in tegen de opvattingen van "l'art pour l'art" en stelde er een sociaal geëngageerde kunst tegenover. De sociale crisis van 1885 en 1886 beroerde ook de kunstwereld. Uiteindelijk schaarden vele kunstenaars, waaronder Fernand Khnopff, zich aan de zijde van Picard, zonder daarom zijn visie te delen. Op 23 augustus 1885 definieert Picard het symbool. Het symbool valt volgens hem samen met het type en is de uitdrukking van het bestendige. Hij stelt dat het symbool erin bestaat één of meerdere waarheden van het menselijke leven of van de natuur zo expliciet te isoleren en tot expressie te brengen dat ook latere generaties bij het aanschouwen van het werk tot bepaalde emoties zullen komen en er evenveel echtheid, schoonheid en uitstraling in zullen vinden. Volgens Picard belichaamt het symbolische, een beklemmende of ontroerende passie en is het de synthese van een tijd van grootsheid of verval. Het staat voor kracht en volharding omdat het een grootse waarheid incarneert en een natuurwet definieert.⁸⁸ Hij gaat tekeer tegen de volgelingen van Mallarmé. Een maand later mildert Picard de toon. In *L'Art Moderne* van 20 september 1885 verwijst hij naar Mallarmé en beschrijft hij van bepaalde gedichten de opgeroepen sfeer van vaagheid, een gevoel dat de landschappen van Khnopff in Fosset beheerst.

⁸⁷ DRAGUET M. (1995), p.154

⁸⁸ DRAGUET M. (1995), p. 159

Het beeld moet volgens Picard een schets zijn die een gedempte sfeer oproept. Dit zachte geluid brengt de ziel in een toestand van halfbewustzijn zodat de ziel zichzelf kan ontdekken in een vrij gevoel van ongedwongen en lichte gewaarwordingen.⁸⁹ Vanaf eind 1885 stelt Picard zich open voor de nieuwe plastische tendensen vanuit Parijs en effent hij zo de weg voor het symbolisme in de Belgische kunst.

In het literaire debat waarin het symbolisme gestalte kreeg, speelde de Franse schrijver Stéphane Mallarmé een cruciale rol. Volgens Mallarmé kan de taal zich door zijn kracht hullen in het mysterie van zowel de innerlijke als de omringende wereld. De functie van het gedicht of het beeld had in zijn visie tot doel de werkelijkheid te reconstrueren. Het gedicht moet de indruk van de werkelijkheid bewaren en tegelijk het wazige en het onzekere vatten. Dit gebeurt vanuit de idee van de verbale instrumentatie, in het bijzonder dat poëzie suggestie is. De suggestie gaat dieper dan de uiterlijke schijn en via het symbool wordt de idealiteit van de werkelijkheid tot uiting gebracht.

Voor Mallarmé komt het er niet op aan om het voorwerp te schilderen, maar het effect dat het tot stand brengt. Door een object nauwkeurig te schilderen, ontstaat er een verlies aan betekenissen die het voor de innerlijke ervaring van de beschouwer kan teweegbrengen. De schijn van het nauwkeurig weergegeven uiterlijk der objecten verbergt het dieper liggende mysterie. Mallarmé formuleert zijn opvatting daarover als volgt : " Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements".⁹⁰

In 1886 wordt het ideeëngoed rond het symbolisme uitgedragen in een aantal publicaties. Van de Franse dichter Jean Moréas verscheen in Le Figaro van 18

⁸⁹ DRAGUET M. (1995), p. 160

⁹⁰ LEEN F. (2004), p. 15

september 1886 een artikel waarin hij zich waagt aan een omschrijving van kenmerken van het literaire symbolisme. Dit artikel, dat geldt als het manifest van het symbolisme, opende het discours en de debatten over het symbolisme. Volgens Moréas streeft de symbolistische poëzie ernaar om de Idee in een zintuiglijke vorm te hullen. Zijn notie van Idee ziet Moréas eerder in de antithese tussen het abstracte begrip van de wereld en de concrete verschijnselen, die hun esoterische affiniteiten met de primordiale Ideeën voorstellen. Moréas maakt daarbij geen onderscheid tussen de (Platonische) absolute Idee, die niet kenbaar en dus onbereikbaar is, en de primaire ideeën, als begripsmatige opvatting van de wereld verinnerlijkt in het menselijke denken.

De dichter Gustave Kahn, die zich beschouwde als de uitvinder van het vrije vers, vertrekt van de "objectivering van het subjectieve". Volgens hem wil de symbolistische kunst het subjectieve objectiveren (de veruiterlijking van de Idee) in plaats van het objectieve te subjectiveren (de natuur, gezien door een temperament). Dit betekende ook het loslaten van de conventionele relatie tussen het symbool en zijn inhoud. Wanneer in een schilderij een object exact is afgebeeld, wordt het gedefinieerd en verliest het in de esthetische en emotionele ervaring van de toeschouwer meteen zijn mogelijke betekenissen.

In hetzelfde en daaropvolgende jaar wijdde Emile Verhaeren in totaal vier artikelen aan Fernand Khnopff, waarin hij uiting gaf aan zijn opvattingen over het symbolisme. Deze artikelen verschenen in *L'Art Moderne* van 5 en 12 september 1886, 10 oktober 1886 onder de titel "Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff". en tenslotte van 24 april 1887 onder de titel "Un peintre symboliste".

De tekst van deze artikelen vormt een belangrijke bijdrage aan de geschiedenis van het symbolisme en werd later door de dichter bewerkt en in boekvorm uitgegeven onder de titel "Quelques notes sur l'oeuvre de Fernand Khnopff 1881-1887".

In zijn eerste artikel identificeert Verhaeren Khnopff met een mystiek van scheppende eenzaamheid vanuit een innerlijk isolement. Deze terugtrekking uit de werkelijkheid refereert aan de Franse schilder Gustave Moreau (1826-1898) en laat ook toe het werk van Xavier Mellery, bij wie Khnopff in de leer ging, te benaderen. Volgens Verhaeren " Il n'est pas d'âme haute qui ne soit solitaire et d'un recueillement continu, prolongé et mystique. Quelquefois elle s'hypocritise de joie ou de factice distraction mais le fond ne change point (...) L'artiste n'a qu'un amour, c'est son travail, il n'a pas le temps d'en avoir d'autres; l'artiste n'a

qu'un demeure, c'est son atelier (...) Quand on est égoïste, solitaire et obstiné comme lui, l'art qu'on fait doit être logiquement un art de patience, de précision et de raisonnement (...) Mais son regard est aigu à l'extrême, on sent un vouloir cruel, on y surprend toute une observation tendue vers les choses, implacable et incessante. La main ne fait aucun mouvement que n'ait déterminé et contrôlé la pensée".⁹¹

In het artikel van 12 september 1886 ziet Verhaeren een logische ontwikkeling bij Khnopff : "aussi bien, c'est au symbole qu'il devait aboutir fatalement; c'est à ce résumé suprême de sensations et de sentiments. Sa patiente concentration le détachait chaque jour de la contingence et du fait. Le détail observé, la scène vivement et spirituellement croquée, le récit anecdotique et individuel, ne sont que la mousse de l'observation. Il fallait tendre le plus possible vers le définitif qui est un fruit de réflexion ardente et de volonté supérieure".⁹²

Hoe Khnopff tot zijn kunst komt, verwoordt Verhaeren vanuit de evolutie van een voorheen symbolische en verstarde, hiëratisch barbaarse kunst naar een vermenselijking, gevolgd door het realisme en het naturalisme: " Aujourd'hui? Un recul formidable de l'imagination moderne vers le passé une enquête scientifique énorme et des passions inédites vers un surnaturel vague et encore indéfini nous ont poussé à incarner notre rêve et peut-être notre tremblement devant un nouvel inconnu dans un symbolisme étrange qui traduit l'âme contemporaine comme le symbolisme antique interprétait l'âme d'autrefois. Seulement nous n'y mettons point notre foi et nos croyances, nous y mettons, au contraire, nos doutes, nos affres, nos ennuis, nos vices, nos désespoirs et probablement nos agonies".⁹³

Verhaerens laatste artikel, verschenen in L'Art Moderne van 24 april 1887 onder de titel "Un peintre symboliste", begint met een definitie van het begrip symbolisme. Naast de begrippen allegorie en synthese situeert Verhaeren de betekenis en relevantie van het hedendaagse symbolisme in "de abstractie van het concrete". Hij vervolgt met een definitie van het symbool : " Le Symbole s'épure donc toujours, à travers une évocation, en idée: il est un sublimé de perceptions et de sensations; il n'est point démonstratif, mais suggestif; il ruïne

⁹¹ VERHAEREN E. (5 september 1886), p. 281

⁹² VERHAEREN E. (12 september 1886), p. 289

⁹³ VERHAEREN E. (12 september 1886), p. 290

toute contingence, tout fait, tout détail; il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui soit".⁹⁴

Verhaeren ziet het symbolisme als een reactie op de beschrijvende verbrokkeling en de microscopische en minutieuze ontleding van het op het positivisme gesteunde naturalisme. Het symbolisme sluit in zijn visie aan bij de Duitse filosofie van Kant of Fichte, voor wie de wisselende verschijningsvormen van de materiële wereld slechts een voorwendsel zijn voor de idee. Hij definieert het symbolisme: "Art de pensée, de réflexion, de combinaison, de volonté donc. Rien à l'improvisation, à cette espèce de rut littéraire, qui emportait la plume à travers des sujets énormes et inextricables. Toute parole, tout vocable pesé, scruté, voulu. Et pour arriver au but: considérer la phrase comme une chose vivante par elle-même, indépendante, existant par ses mots, mue par leur subtile, savante et sensitive position, et debout, et couchée, et marchant, et emportée, et éclatante, et terne, et nerveuse, et flasque, et roulante, et stagnante; organisme, création, corps et âme tirés de soi et si, parfaitement créés, plus immortels certes que leur créateur.

Tel est le symbolisme littéraire.

Quant au symbolisme plastique?

Et d'abord est-il possible?

Se peut-on figurer une peinture symbolique dans l'acceptation non pas mythologique ou chrétienne, mais moderne du mot. Comment ne s'adresser qu'à l'idée dans l'expression du visible?

La difficulté, certes, est grande.

Toutefois, Gustave Moreau n'y a-t-il réussi quelquefois – et Redon? M. Khnopff marche, en s'essayant, vers les mêmes conquêtes".⁹⁵

Het symbool ontstaat voor Verhaeren uit de synthese, uit het streven om de illusie van de werkelijkheid te overstijgen.

Geïnspireerd door Mallarmé, kan voor Verhaeren de rede enkel door het gevoel de diepere betekenis vatten. De rede omvat een pluriforme realiteit met betekenissen opgeroepen door suggesties, emoties die andere gevoelens opwekken en uiterlijkheden die zich met elkaar verbinden. Die drang naar

⁹⁴ VERHAEREN E. (24 april 1887), p. 129

⁹⁵ VERHAEREN E. (24 april 1887), p. 130

eenheid van een alles omvattende harmonie uit zich in het picturale symbolisme.⁹⁶

In L'Art Moderne van 10 oktober 1886 citeert Verhaeren het artikel van Gustave Kahn van 28 september 1886 als antwoord op "de duistere verklaringen" in het manifest van Jean Moréas. Hij citeert de visie van Kahn over de noodzakelijke hervorming van het ritme door het vrije vers en de verruiming van de werkelijkheid tot het domein van de droom. De hoger geciteerde definitie van Kahn over de objectivering van het subjectieve beschouwt Verhaeren als zeer belangrijk voor de krijtlijnen van de nieuwe school : "La nature vue à travers un tempérament", c'est la formule célèbre du naturalisme. "Le tempérament vu à travers la nature et même sans la nature" semble devoir être celle des novateurs. Les pôles sont renversés. La réalité, le cerveau, voilà les deux agents de tout art. Lequel doit dominer? Le naturalisme répond: le cerveau ne doit servir qu'à rendre les réalités de la nature. Le symbolisme répond: la nature ne doit servir que d'auxiliaire pour rendre les rêves du cerveau".⁹⁷

In L'Art Moderne van 17 oktober 1886 vat Verhaeren in het artikel "Les Visionnaires" zijn conclusies samen. Naast de formele innovaties wijzigde ook de inhoud. De droom primeerde voortaan op de toevallige werkelijkheid: "On s'est peu à peu retiré de la nature où l'on ne trouvait que la réalité et l'on est rentré dans le cerveau où l'on n'a trouvé que le rêve. On a lâché l'objectif pour le subjectif. Le réel n'a plus été que le prétexte à l'idéal, et il arrivera, il arrive déjà, que, fermant définitivement la porte qui sépare l'un de l'autre, nous aurons des écrivains qui ne nous parleront que ce qu'ils auront vu en eux, et que nous aurons, que nous avons des peintres, des dessinateurs n'exprimant que ce qu'ils auront vu en eux, témoin Odilon Redon, si contesté encore parce qu'on ne perçoit pas la logique de son apparition (...) Comme on le voit, c'est bien la retraite au plus profond de l'être intime, dans la chambre obscure et fantastique des rêveries et des VISIONS. C'est pourquoi nous croyons que la qualification la plus exacte que l'on puisse donner aux adhérents du système, est celle de VISIONNAIRES, en tant que descripteurs intransigeants de leurs visions intellectuelles (...)

⁹⁶ DRAGUET M. (2004), p. 130

⁹⁷ VERHAEREN E. (10 oktober 1886b), p. 324

L'idéal, le merveilleux, le fantastique, tous les enfants de l'imagination, prétendent donc reprendre leur place dans la littérature. Tant mieux."⁹⁸

Voor Verhaeren ontstaat het symbolisme uit de werkelijkheid zelf en kan hij het abstracte slechts bereiken door een op de idee gerichte transpositie.

La Wallonie, het in 1886 door Albert Mockel opgerichte tijdschrift, was een belangrijk forum voor het symbolisme in Europa. Zoals al aangegeven in het tweede hoofdstuk richtte Mockel zich daarbij, net zoals Maeterlinck, vooral op de filosofische doctrines van de Germaanse wereld. In de lijn van Mallarmé, die zich ook door het Duitse model liet inspireren, is de idee niet langer vervat in een bepaald concept. De voorstelling brengt bij de lezer of toeschouwer een verwerkingsproces op gang waarbij het beeld een gevoelsmatige metamorfose ondergaat. In tegenstelling met de onveranderlijkheid van de allegorie, die enkel een vastgelegde abstractie representeert, wordt het symbool beheerst door onbepaaldheid. Het symbool vertrekt vanuit de realiteit om er zich intuïtief van los te maken. Daarbij worden fragmenten uit de werkelijkheid samengebracht die de lezer of toeschouwer via suggestie naar het onzegbare moeten leiden: de gewilde onduidelijkheid van het symbool betreft hem in een denkproces.

De affiniteit met het Duitse romantisme heeft de Belgische benadering tot de volgende omschrijvingen geleid: het symbool ontstaat uit een intuïtieve (Mockel) of onbewuste (Maeterlinck) zoektocht; daardoor is het symbool steeds onduidelijk (Mockel) en, in zekere zin, niet te doorgronden: hij is "wat ik nog niet helemaal begrijp" (Maeterlinck), een vluchtig idee, onbepaald, niet te scheiden van zijn harmonieën (Mockel); daarom geeft het symbool de kunstwerken een semantische oneindigheid en laat hij een veelvoud van interpretaties toe. Door de nadruk op de intuïtie en de suggestie, in navolging van Mallarmé, evolueerde het Belgische symbolisme van een Platoonse mystiek van het symbool (het zoeken naar de Idee) naar een semiotiek van het symbool (veelheid van betekenissen).⁹⁹

⁹⁸ VERHAEREN E. (17 oktober 1886), p. 331

⁹⁹ OTTEN M. (1986), p. 207

In die zin blijft het symbool zeer concreet verbonden met de zichtbare wereld, zoals Verhaeren het formuleerde : "On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâtée, goûtée, pour en faire naître l'évocation".¹⁰⁰

La Wallonie nam niet deel aan de polemiek tussen "l'art pour l'art" en "l'art social". Bij het laatste nummer van het tijdschrift in 1891 leek het literaire debat beslecht en het symbolisme als dusdanig erkend. Na het vertrek van Verhaeren, Rodenbach en Khnopff in 1887 had La Jeune Belgique zich gematigd opgesteld ten aanzien van de vernieuwingen van het symbolisme. Daaraan kwam echter een einde in 1891. La Jeune Belgique verhardde haar standpunten en verzette zich in naam van traditie en integriteit tegen het hermetisme en de nieuwe versbouw. Verhaerens prosodische vrijheden werden als revolutionair, socialistisch en zelfs anarchistisch bestempeld.¹⁰¹ Het literaire debat werd een politiek geïnspireerd discours op het niveau van de sociale strijd. In dit sociale engagement verwierp de nieuwe esthetiek elk behoudsgezinde academisme. Het symbolisme stelde zich op politiek vlak progressief op en het in 1895 opgerichte "Le Coq Rouge" consacreeerde Verhaeren en een kunst "zonder formules en doctrines".

3.2 Symboliek en symbolisme in het oeuvre van Fernand Khnopff

3.2.1 Beeld en betekenis

Een symbool is een teken zonder dat een inhoudelijke of formele band moet bestaan tussen de voorstelling en het object. De relatie tussen symbool en betekenis is cultureel bepaald en daarom conventioneel. Tegenover de conventionele band tussen de vorm (symbool) en inhoud (betekenis) bestaat er bij de stijlfiguren als de allegorie en de metafoor wel een relatie tussen de voorstelling en het uitgebeelde. De metafoor staat het dichtst bij het symbool omdat er geen rechtstreeks maar een analoog verband wordt gelegd tussen de voorstelling en het voorgestelde.

Volgens de Duitse filosoof Hegel benadert het symbool in zijn onzelfstandige, uiterlijke vorm het meest het conventionele symbool. Echter het symbool dat zijn

¹⁰⁰ VERHAEREN E. (24 april 1887), p. 129

¹⁰¹ PAQUE J. (1989), p. 20

eigen karakteristieke vorm zelfstandig uitbeeldt, is verhevener omdat hierdoor de Idee zich manifesteert. In haar onbepaaldheid is de Idee immers niet in staat om in de tastbare verschijningsvormen een bepaalde vorm te vinden en kan zij niet volkomen besloten liggen in haar uiterlijke bestaan. Het verhevene ligt in het overstijgen van de bepaaldheid van de verschijningsvorm. Die onbepaaldheid van een kunstwerk bedoelt Mallarmé wanneer hij het heeft over "Evoquer, dans une ombre exprès, l' objet tu, par des mots allusifs, jamais direct, se réduisant à du silence égal".¹⁰²

Van dit streven naar onbepaaldheid is Khnopffs schilderij "En écoutant du Schumann" (Afb. 41) uit 1883 een treffend voorbeeld. In dit tafereel, dat gehuld is in een sfeer van melancholie en contemplatie, gaat alle aandacht naar de emoties opgeroepen door de muziek. Er ontstond een polemiek rond de vraag of Khnopff zich bij het schilderen ervan zou hebben geïnspireerd op het schilderij "Russische muziek" uit 1881 van Ensor. Bij de tentoonstelling van beide werken op het Salon des Vingt van 1886 verweet Ensor Khnopff zelfs plagiaat te hebben gepleegd.

Het opzet van beide werken is echter verschillend. Ensor wil niet de muziek symboliseren, hij beeldt ze gewoon uit. Alles wat naar de muziek verwijst wordt centraal in beeld gebracht. Het decor dient enkel als omkadering van de muziek als middelpunt van een actief gebeuren. De band tussen de twee personages – de pianiste en de aandachtige luisteraar (de schilder Willy Finch) – domineert het beeld en versterkt de expressie van het moment. In Khnopffs schilderij echter worden de muzikale referenties (piano, partituur, pianist) enkel als fragment bewaard (piano en pianist zijn nauwelijks merkbaar aanwezig op het schilderij; van de pianist is enkel de rechterhand en voorarm zichtbaar): ze zijn aan de rand van het schilderij geplaatst en zelfs grotendeels buiten beeld geduwd. Tevens zijn ze wazig en onscherp afgebeeld, in tegenstelling met het focussen op en het scherp weergeven van de hand die de luisterende vrouwelijke figuur aan het voorhoofd houdt. Op het voorplan neemt de zittende vrouwelijke figuur (de moeder van Khnopff) het centrum in van de compositie. De zwarte kleur van haar kled vormt een eenheid met de kleur van de piano. Haar hand lijkt haar af te schermen van de omgeving terwijl ze de muziek beluistert. Khnopff beklemtoont dit op zinnebeeldige wijze weergegeven luisteren door de

¹⁰² MALLARME S. (1945), p. 400

omkadering ervan met de decoratieve schouwelementen. In tegenstelling met de krachtige penseelstreken van Ensor baadt het interieur in een sfeer van zachtheid.

Khnopff heeft de ruimte bedekt met een sluier van psychische geladenheid die in de trilling van het licht de contouren van de objecten en vormen doet vervagen. Zoals al aangegeven in de titel van het schilderij wil Khnopff niet, zoals Ensor, het anekdotische van de muziek visualiseren op het doek, maar maakt hij allusie op de innerlijke ervaring die het ik van de in zichzelf gekeerde vrouw in harmonie brengt met het universele.

In zijn artikel over Khnopff, verschenen in *L'Art Moderne* van 10 oktober 1886, drukt Verhaeren zijn bewondering uit voor het schilderij en wijst hij reeds op de kracht van de luisterende vrouw die van het schilderij een beschrijving maakt van een zielstoestand. Zij belichaamt een impressie en in de beleving van de muziek suggereert haar tot het uiterste gespannen houding iets ondefinieerbaars van ernst en smart. Verhaeren stelt zelfs de vraag of de intense muzikale sfeer in het schilderij van het stukje piano en de hand van de pianist geen overbodige details maakt. Verhaeren houdt van het schilderij "parce qu'elle porte au delà de l'extérieur et qu'elle réfléchit une aile de l'âme d'aujourd'hui. Ce n'est que depuis peu d'années que la musique s'écoute ainsi – non pas avec plaisir; avec méditation. L'effet de l'art, de notre art, est une influence de vague attirance vers un idéal triste et grave. Le tableau rend visible cet effet-là".¹⁰³

Het symbool, dat zowel betekenis als expressie is, betreft de toeschouwer in een intuïtief denkproces om achter de uiterlijke verschijningsvorm te komen tot de werkelijke betekenis van het teken. Door onbewust zijn persoonlijke symbolentaal te activeren ontdekt de toeschouwer dat de voorstelling meer laat blijken dan wat een eerste oppervlakkige beschouwing liet veronderstellen. De ambiguïteit van het symbool ligt dus besloten in het doorbreken van de conventioneel bepaalde betekenis. Een schilderij als "Un hortensia" (Afb. 5) uit 1884 van Khnopff is een voorbeeld van de definiëring van het symbool als betekenis en als expressie. Khnopff vat de voorstelling in een geheel van suggestieve details die in hun onderlinge associaties een gevoel van onzekerheid en onduidelijkheid van de tekens opwekken. Het kunstwerk wordt zijn

¹⁰³ VERHAEREN E. (10 oktober 1886a), p. 323

leesbaarheid ontnomen ten voordele van een veelheid van betekenissen die een eenduidige interpretatie uitsluiten.¹⁰⁴ Achter de natuurgetrouwe mimesis vertekent een amalgaam van symbolische codes de realistische perceptie van de werkelijkheid.

Zo wijzigt Khnopff de structuur door vooraan het vlak van de tafel af te snijden en te bedekken met een (te groot) neervallend tafelkleed. De associaties tussen de bloemen en de vrouw, het voorplan en de muur op de achtergrond, de verwelkte plant en de jeugd van de vrouw, de deur en het tafelkleed, hebben allemaal een symbolische betekenis. Khnopff organiseert het beeld met leessleutels die het ogenschijnlijk duidelijke tafereel verdichten tot een moeilijk te ontcijferen raadsel.

Ook in het kleurgebruik hanteert Khnopff verborgen codes. De kleurenharmonie in de zachte tinten tussen de jonge vrouw en de hortensia wordt verstoord door de rode kleur van de afgesneden roos op het witte tafelkleed, die de jonge vrouw en de plant tegelijk scheidt en verbindt. In de poëzie van de bloementaal plaatst Khnopff de roos als embleem van de hartstocht tegenover de hortensia als symbool van frigiditeit. In deze vreemde symbolische enscenering lijkt Khnopff verborgen sleutels te verweven als emblemen van een psychische toestand: de plant als metaforisch (zelf)portret en de deur (een steeds weerkerend motief bij Khnopff) als metafoor van het wachten.

De vaststelling dat de tekens geen eenduidige betekenis hebben, dat met andere woorden symbool en betekenis worden losgekoppeld, verplicht de toeschouwer in zijn verbeelding intuïtieve associaties te leggen tussen de voorstelling en wat in zijn innerlijke wereld gevoelsmatig door de herinnering daarmee kan worden verbonden. Daarom kunnen de beeldtekens niet in een conventionele betekenisstructuur worden gevat en mag het kunstwerk niet afleiden naar een welbepaald gebeuren. Mimesis als nauwgezette afbeelding van de materiële wereld of onderwerpen met anekdotische of historische connotaties ruimen de plaats voor artistieke creaties die analogieën en associaties oproepen. De creatie van het symbolistische kunstwerk berust daarom op een doordachte compositie, vaak complex en steeds georganiseerd vanuit een rationele opbouw. Dit beredeneerde artistieke proces kenmerkt het werk van Fernand Khnopff.

¹⁰⁴ DRAGUET M. (2004), p. 126

Verhaeren beschrijft de methode van Khnopff als "un art de patience, de précision et de raisonnement".¹⁰⁵

Het oproepen van beelden uit het object primeert op de visuele weergave en de mimetische evidentie van het object. De voorstelling verwordt tot evocatie. Het symbolisme distantieert zich dus van het zoeken naar de materiële werkelijkheid. Een nieuwe kunst krijgt vorm. Ze is gebaseerd op allusie en hermetische poëzie en krijgt daardoor bij Khnopff een fundamentele ambivalentie tussen het zichtbare en wat zich niet onmiddellijk laat ontdekken. Bij Fernand Khnopff, die de geschriften van Mallarmé goed kende, belet de nauwkeurige afbeelding van menselijke figuren en van voorwerpen niet het onduidelijke van het detail, dat in de verbeelding van de toeschouwer een intuïtief proces van individuele beleving en eigen interpretatie op gang zet.

In zijn streven naar het irrationele en naar het evoceren van een emotionele densiteit bouwt Khnopff het beeld op via een technisch verfijnd arrangement. Zoals eerder aangetoond is de onbepaaldheid in "En écoutant du Schumann" (Afb. 41) uit 1883, Khnopffs eerste in zichzelf gestructureerde symbolistische schilderij, het resultaat van een beredeneerd variëren van scherptediepte.

Khnopff gaat echter verder in het organiseren van het beeld. Khnopff verkiest daarbij de compositie te ordenen in een rationeel doordacht en uitgewerkt procédé waarin beeldfragmenten samengevoegd zijn. Hij gebruikt hiervoor vaak de methode van de montage waarin fragmenten naast elkaar worden geplaatst. Via een langzaam opgebouwde assemblage wordt het kunstwerk een totaalbeeld waarin verschillende aspecten van een gemoedstoestand als aparte beelden worden veruiterlijkt in de vorm van voorstellingen. De beeldfragmenten behouden daarbij hun zelfstandigheid maar roepen in hun associaties de zielstoestand van de kunstenaar op. Hun complementaire functie is vooral van belang wanneer Khnopff een bepaald beeldonderdeel op de voorgrond plaatst.

Een voorbeeld van een montage van het beeld is het complexe schilderij "I lock my door upon myself" (Afb. 42) uit 1891, dat in hoofdstuk 4 verder wordt toegelicht. In deze gelaagde mise-en-scène wordt het beeldvlak geometrisch in vakken ingedeeld. Enkel de vrouwenfiguur doorbreekt deze indeling. Voor haar heeft Khnopff een ruimte gecreëerd, een afstand tussen de toeschouwer en het schilderij. Daarin bevindt zich rechts in het midden een juweel dat aan een fijne

¹⁰⁵ VERHAEREN E. (5 september 1886), p. 282

ketting hangt. Drie ongeveer gelijklopende banden verdelen het schilderij horizontaal. Over het doorlopend vlak onderaan is een zwart doek gespreid. Het horizontale ervan is af te leiden uit het perspectivische vlak naast de schuine lijn in het verlengde van de voorarm van de vrouw. In het middenvlak suggereert Khnopff een symbolische band tussen de oranjegele lelies en de roodharige vrouw. De scheiding met de bovenste band verloopt langs breuklijnen in de verschillende beeldfragmenten. Twee doorkijken in de bovenste band fungeren als vensters op de buitenwereld en lopen gedeeltelijk door in de middelste band waardoor zowel de ruimtelijke beslotenheid als de strakke indeling van de structuur worden doorbroken.

De nadruk op de eerder narratieve beeldfragmenten in de compositie maakt het schilderij echter niet meer leesbaar dan op het eerste zicht zou blijken. Khnopff heeft integendeel de interpretatieve complexiteit voor de toeschouwer verhoogd door het creëren van een complex spanningsveld in het horizontale vlak. Hij bereikt dit door een interactie op te bouwen tussen de binnen -en de buitenruimte en tevens de buitenzichten en de achtergrond met het Hypnosbeeld naast elkaar te plaatsen. Khnopff versterkt de kracht van deze visuele rebus door het verschil in schaal en perspectief tussen de beide buitenzichten. Daarenboven projecteert Khnopff gedeeltelijk de ruimte waarin de toeschouwer zich bevindt in het schilderij. In de linker spiegels, met Khnopffs geliefkoosde cirkelvorm, wordt een vage weerspiegeling van een raam aan de overzijde van het tafereel afgebeeld. Het nevensgeschikt ordenen van de beeldfragmenten zonder eenheid van verhaal en de organisatie van het tafereel zonder diepte wijst op een rationele opbouw met beeldfragmenten waarin Khnopff persoonlijke affiniteiten heeft verweven. Niet de vraag naar de betekenis is daarbij van hoofdzakelijk belang, maar de verwerking en de koppeling ervan door de toeschouwer aan zijn eigen ervaringen.

De loskoppeling van symbool en betekenis verplicht de toeschouwer eigen intuïtieve verbanden te leggen tussen de mysterieuze voorstellingen en zijn eigen affectieve beleving. Khnopffs persoonlijke gebruik van symbolen verleent de melancholie in zijn werken een mysterieuze diepte. De onduidelijkheid van de betekenis van zijn symbolen draagt in zich echter een kracht die Khnopffs voorstellingen bij de toeschouwer diens eigen onbewuste symboliek stimuleert.

Zoals in "I lock my door upon myself" (Afb. 42) uit 1891 is de iconografische basis van Khnopffs meest complexe beelden het fragment. Bij Khnopff zijn deze fragmenten als herinneringen in zijn werken verankerd. Zij zijn de emanaties van zijn nostalgie naar het verleden, dat bewaard is gebleven in de fragmenten van ervaringen die in de herinneringen zijn opgeslagen.

De werken met Brugge als onderwerp, die gerealiseerd werden na 1902, gelden als voorbeeld van Khnopffs melancholische gevoel en zijn afkeer van de vooruitgangsidee. Khnopff wilde niet meer terugkeren naar het Brugge van zijn prille jeugd om de veranderingen niet te moeten aanschouwen. Deze werken zijn dan ook gebaseerd op foto's of prentkaarten. De fragmenten die Khnopff gebruikt gaan terug op persoonlijke herinneringen, culturele of historische thema's of alledaagse onderwerpen. Zijn keuze en de compositorische ordening ervan gebeurt op basis van mentale analogieën die geen eenduidige interpretatie toelaten. Het antinarratieve uitgangspunt vereist juist dat de betekenis versluierd blijft en de toeschouwer aanzet tot een eigen cursorische lezing in een intuïtief proces van vrije associaties.

Het enigmatische van Khnopffs kunst ligt dus niet in de verborgen betekenis of de ontraadseling ervan. Het ligt in het spanningsveld dat bij de toeschouwer ontstaat bij zijn verwachtingen en zijn persoonlijke verwerking van de inhoud die Khnopff affectief in de fragmenten en hun ordening op de afbeelding heeft getransponeerd.¹⁰⁶

Enkel in het overstijgen van de bepaaldheid van de verschijningsvorm ligt immers het verhevene besloten (Hegel). Het schijnen van de Idee vraagt dus empathie van de toeschouwer. Het belangrijkste kenmerk van deze fragmenten is dat ze losgekoppeld worden van hun onmiddellijke interpretatieve kader. In plaats van een verhalende betekenisstructuur wordt in de symbolistische kunst, en vooral bij Khnopff, de organische band van symbool en betekenis doorgesneden.

Zowel in "Memories" (Afb. 4) uit 1889 als in "I lock my door upon myself" (Afb. 42) uit 1891 wordt het beeld enkel nog samengehouden door de coherente schildertechnische uitvoering. Khnopff zal trouwens, naast de organisatie van het beeldvlak door de montage, ook nieuwe technieken, zoals de fotografie,

¹⁰⁶ LEEN F.(2004), p. 22

aanwenden. Met deze methode, waarop we onder punt 4 terugkomen, verkrijgt het fragment zijn meest empirische basis en krijgt het beeld vooral een diepe melancholische densiteit.

3.2.2 Het statische bij Maeterlinck en Khnopff

Knopff volgt het uitgangspunt van Mallarmé's primaat dat de voorstelling moet beantwoorden aan de suggestie. Hij streeft ernaar om het innerlijke object, dat volgens Freud zich als onderwerp van een innerlijke beschouwing virtueel manifesteert, weer te geven op de interpretatieve manier die eigen is aan het theater. Net als Mallarmé ziet Maeterlinck de beperkingen van het theater en deelt hij het gevoel dat de kunst zich niet "direct" vertoont. Bij de opvoering in 1893 van Maeterlincks toneelstuk "Pelléas et Mélisande" werd door de regisseur een sluier tussen de zaal en de scène opgehangen om de actie te verdoezelen of de tonaliteit te wijzigen. Khnopff beoogt hetzelfde effect door het gebruik van halftonen.

Voor Maeterlinck en Khnopff is de figuur van Hamlet richtinggevend: zijn personage, dat de spanning tussen het onbewuste en de rede symboliseert, dwingt elke lezer of toeschouwer tot zelfreflectie en een eigen interpretatie. Jeffery Howe vergelijkt Khnopff zelfs met Hamlet: "Knopff identified with Hamlet, another melancholy dreamer forced into a world of action".¹⁰⁷

Knopff gebruikt ook het geschreven woord als synthese van het ontwerp dat hij intuïtief uitwerkt. Het beeld is telkens de transpositie van een literaire inspiratie. Al in zijn jeugd schreef Khnopff gedichten, gekenmerkt door de melancholie van Baudelaire en het pessimisme van Schopenhauer. Het beeld leent zich niet tot het verhaal, maar tolereert in zijn ruimte enkel de betekenis vervat in de geschreven tekst. Deze beperking sluit bij de figuur als symbolische icoon elke handeling uit.

In het portret van zijn zuster Marguerite uit 1887, dat in hoofdstuk 4 uitvoerig wordt besproken, is het gebaar louter oppervlakkig. Het staat los van het verlangen van het bewustzijn. Het bewustzijn lijkt willoos en gevangen in een dromerige innerlijkheid terwijl het gebaar wordt opgesloten in een gekunstelde

¹⁰⁷ HOWE J. (1982), p. 11

houding. Het beeld is onbeweeglijk en wordt herleid tot loutere aanwezigheid. In haar verstarde roerloosheid wordt de figuur geconfronteerd met zichzelf. Door deze gedwongen onbeweeglijkheid hebben de portretten een diep melancholische stemming die als een sluier over de compositie hangt. De figuur lijkt toe te behoren aan een andere wereld, een onzichtbare realiteit geplaatst buiten de eenheid van tijd. Zoals aangegeven in hoofdstuk 2 komt deze inactiviteit bij Maeterlinck terug in zijn statische theater, dat teruggaat naar de antieke tragedies van het Griekse theater. Daarin participeren de toeschouwers aan de handeling waarbij de personages aan het noodlot zijn onderworpen. In zijn portretten bekomt Khnopff dit statische karakter door de handeling een minimale beweegruiimte te geven en elk narratief element te vermijden. Hij behoudt slechts de idee, die vervat is in een stilstaand moment

Door de theatrale encenering van het portret verleent Khnopff de verschijning van de figuur de mystieke gevoeligheid van de icoon. In deze onbeweeglijkheid van de figuur vertaalt zich een streven naar het mythologische en verraadt het gelaat een contemplatief verlangen naar een andere realiteit die zich verenigt met de wereld van de ideeën. In de geest van Mallarmé is Khnopff op zoek naar het Sublieme dat in zijn samengaan met mystieke bezinning de dualiteit van de werkelijkheid reflecteert.¹⁰⁸

De onbeweeglijke figuur refereert aan de metaforen van eenzaamheid en opsluiting in het dichtwerk "Serres chaudes" (1889) van Maeterlinck. Zoals in "Serres chaudes" reveleert Khnopffs werk een statisch universum dat beheerst wordt door het onbekende. Het motief van Maeterlincks serre wordt later door Rodenbach hernomen in zijn "Aquarium mental" in "Les vies encloses" (1896). Doorheen de transparantie van zijn grenzen herinnert het artificiële universum voortdurend aan de banaliteit van de dagelijkse realiteit. Zowel bij Maeterlinck als bij Khnopff drukt het samengaan van onbeweeglijkheid en stilte het wachten uit. De handeling is ondergeschikt aan de mystieke beladenheid waarvan de figuren doordrongen zijn. De opbouw van de beeldcompositie bij Khnopff herinnert aan het theater van Maeterlinck: de betekenis kan niet onmiddellijk worden gevat maar openbaart zich langzaam door een decoding die de toeschouwer toelaat door te dringen in de psyche van de personages.

¹⁰⁸ DRAGUET M. (1995), p. 195

De stilstaande of "bevroren" beweging wordt soms opgenomen in een ruimte die omgevormd is tot een hiëratische plaats met een ondefinieerbaar ritueel. Dit is het geval in "Arum Lily" (Afb. 43) uit 1895, waarvan een gehoogde foto is bewaard, een zinnebeeldige theatralisatie van het portret van Marguerite.

Dezelfde vrouwenfiguur, eveneens met afgewende blik maar ditmaal met een meer geprononceerde kin, is afgebeeld in een ruimte vol geheimzinnige objecten zonder duidelijke betekenis: een zuil, een guirlande, op de voorgrond de bovenkant van een hoofd in profiel en een langwerpige object dat het schilderij onderaan doorkruist. De raadselachtige objecten verhogen het mysterieuze effect. Het portret is een ideaalbeeld van de schoonheid en de compositie getuigt van een koele superioriteit.

De symboliek zit vervat in de verbinding tussen de nevengeschiedte rijzige vrouwenfiguur en de statige bloem, die suggestief zowel verwijst naar de Engelse benaming van de lelie als naar de naam van een van de gezusters Maquet, die hier is afgebeeld. De witte jurk van de vrouw is weliswaar het symbool van de onschuld maar de aronskelk heeft wellicht een seksuele connotatie. De aronskelk symboliseert de eenheid van het mannelijke (de stamper) en het vrouwelijke (de kelk). Vermits de kelk wit is zoals de jurk van de vrouw, lijkt Khnopff een subtiel verband te leggen tussen de seksualiteit van de vrouw en de destructieve effecten daarvan op haar omgeving.¹⁰⁹ De plaats is onttrokken aan elke beweging en verhaal, kent geen tijd en is verzonken in de tragiek van de melancholische stilte.

De hiëratische ordening van de plaats in een raadselachtige mise-en-scène doet denken aan de haast sacrale sfeer van de woning die Khnopff in 1900 aan de Wedrennenlaan te Brussel liet bouwen. De atelier woning werd opgetrokken naar een eigenzinnig concept waarvan de geest niet strookte met de toenmalige art nouveau stijl.¹¹⁰

De "gewijde" ruimten van deze slechts voor enkelingen toegankelijke tempel van de cultus van het Ik werden door Maria Biermé beschreven. Het huis is gehuld in mysterie en volledig naar binnen gericht. Maria Biermé, die de kunstenaarswoning bezocht, wijdt in 1911 een boek aan verschillende kunstenaars.

¹⁰⁹ N.N. 'Bloeiende symbolen' (1999), p. 91

¹¹⁰ DRAGUET M. (1995), p. 337

De bijdrage over Khnopff begint met een beschrijving van "Le Castel du rêve": "Passé...Futur. Tels sont les mots étranges écrits au frontispice de la somptueuse demeure, où Fernand Khnopff prépare des oeuvres pour l'immortalité. Si l'on s'étonne de cette devise, le maître répond que le présent est chose si fugitive! A peine, sert-il de passerelle entre le temps écoulé et le temps à venir! Alors, à quoi bon le nommer? C'est vrai, et pourtant ce présent, tant dédaigné, n'est-il point le moment suprême entre nous, puisque, de l'acte alors accompli, dépend, presque sûrement, le sort du moment à venir, puisque ce même présent est, l'instant d'après, le Passé. Nous songions à cela en admirant la magnificence des fleurs, des roses surtout, qui foisonnent dans le jardin de cette mystérieuse demeure et la tapissent de la fraîche luxuriance de leurs corolles. Il semble qu'elles veulent ainsi l'imprégner, toute entière, des senteurs idéales de leur vie et de leur beauté; qu'elles l'étraignent jalousement dans la fraîche splendeur de ce présent en lequel elles vivent uniquement, ardemment, avant d'entrer là où se doit consommer, tout à la fois, leur Passé et leur Futur".¹¹¹

3.2.3 De perfectie van de lijn

Voor Khnopff leidt de lijn naar het teken. De idee veruitwendigt zich in de materie door de tekening. De tekening wordt bij Khnopff het belangrijkste element in de uitvoering van het beeld. Voor Khnopff geldt het primaat van de grafische component die de idee materialiseert. De zuivere lijn vindt in de tekening de uitdrukking van zowel het emotionele als het rationele. Zijn drang naar volledige beheersing van een heldere en zuivere lijnvoering uit zich in een perfect technisch meesterschap van de tekening. Bij gravures vereist de precisie een sobere compositie waaraan Khnopff tijdens het maken van de verschillende staten symbolische elementen en ornamentele details toevoegt. Khnopff had een bijzondere interesse in de graveer- en etskunst.

Op 30 november 1900 werd Khnopff aangesteld als ondervoorzitter van de Société des Aquafortistes belges en vanaf dat jaar tot 1905 werd in het jaarlijkse album een ets van hem opgenomen. In een studie die hij in 1907 wijdde aan de gravures van Khnopff, geeft kunstenaar-graveur Philippe Zilcken van Khnopffs eerste ets de volgende typering: "... elle montre ses qualités caractéristiques, sa

¹¹¹ BIERMÉ M. (1911), p. 29-30

rare délicatesse, son sentiment pénétrant et subtil” en hij omschrijft het werk met een citaat van Camille Lemonier: “Un art où la main semble près de la pensée”.¹¹²

Volgens Anne Adriaens-Pannier verleent het harmonieuze samengaan tussen de soepele lijnvoering en de zuivere tekening Khnopffs gravures een geraffineerdheid die neigt naar het onstoffelijke. Het onderwerp van zijn etsen associeert zich steeds met het thema van de vrouw, waarvan de afbeeldingen telkens die mysterieuze component hebben die zijn oeuvre typeert.¹¹³

Bij de drogenaaldetsen heeft Khnopff een voorliefde voor het vrouwelijke profiel. Hij maakt daarbij ook gebruik van foto's, zoals bij de drogenaaldets “Un geste d'offrande” (Afb. 9) uit 1900, een werk dat besproken werd in hoofdstuk 1 en waaraan Khnopff bijzonder gehecht was. Bij sommige composities van etsen maakte Khnopff ook een potloodtekening.

Bij een afdruk van “Un voile” (Afb. 44) uit 1902 heeft Khnopff zelfs in de marge onder de ets nog een tekening aangebracht met contépotlood. De tekening toont in één potloodlijn het uitgepuurde profiel van een opgeheven gelaat met gesloten ogen. Zowel de ets als de tekening geven blijk van een zuiverheid en een finesse van de lijnvoering en laten zich kenmerken door het raffinement van een mysterieuze en melancholische poëzie. De techniek om bepaalde foto's te hogen past Khnopff ook toe bij sommige etsen. Bij de hier besproken ets zijn zowel de ets als de tekening in de benedenmarge gehooft met kleurpotlood. Het gelaat in de tekening lijkt op te gaan in de nevelachtige sliert van een dromerig lichtblauw, terwijl de ets in de achtergrond werd verrijkt met de zachte gloed van oranjegele kleurtinten. Op die wijze vat Khnopff het melancholieke vrouwengelaat in een waas van halftonen die het mysterie van het droombeeld vergroten.

Dezelfde techniek heeft Khnopff toegepast in bepaalde afdrukken van “Le rideau” (Afb. 45), een drogenaald uit 1904, waarin een sierlijke vrouwenfiguur verschijnt van achter een gordijn. Ook in het hier besproken werk, dat getuigt van een bevreemdende en mysterieuze charme, hebben de tinten van het kleurpotlood het beeld verdiept met een sluier van weemoed en met de mystieke kracht van de herinnering.

¹¹² ZILCKEN PH (1907), pp. 192-193

¹¹³ ADRIAENS-PANNIER A. (2004), pp. 264-265

In de tekening is naast de zuivere lijn ook de lichtweergave van essentieel belang. Vooral bij pastels en krijttekeningen is de atmosferische kwaliteit een belangrijk aspect. Tijdens een bezoek aan Parijs in 1877 is Khnopff onder de indruk van het kleurgebruik bij Delacroix, maar kleur volstaat niet voor hem. Khnopff houdt niet van al te levendige kleuren. Het onderwerp heeft voorrang op het plastische effect. Bij Khnopff is de techniek steeds ondergeschikt aan de veruiterlijking van de idee of een gevoel waarvan het beeld de expressie is.¹¹⁴

Khnopff verkiest de picturale effecten van pastel, sanguine, potlood, krijt en houtskool. Om zijn ideaalbeeld van de vrouw weer te geven gaat zijn voorkeur naar de tekening. Hij maakt daarbij gebruik van een nog meer verfijnde en immateriële techniek. Hij combineert verschillende procédés en sommige tekeningen worden met was ingewreven om een andere plasticiteit te bereiken. Met het potlood, het pastel en ook de gouache verkrijgt Khnopff een tere zachtheid en een onstoffelijke expressie die het beeld vaak lijken te vergeestelijken. Bij het gebruik van olieverf matigt Khnopff de toets in functie van de eigenschappen en tonaliteiten van het grafische concept. Hij maakt gebruik van verschillende materialen en de juiste dragers om de gewenste nuances te bereiken.

Dit is ook noodzakelijk om aan de factuur de strengheid te ontnemen die het gevolg is van de invloed van het gebruik van de fotografie en van de drang tot een mimetische weergave.

De magische werking van het licht is terug te vinden in "Les lèvres rouges" (Afb. 46) uit 1897. In dit werk, dat verder wordt besproken in hoofdstuk 4, vibreert het oppervlak door de indringende luminositeit die het object tot leven wekt in het mistige halo en de wazige transparantie van de haardos. Het vrouwenhoofd lijkt in een vreemde tovenarij als een droombeeld op te duiken uit het bewegend samenspel van licht en schaduw. Khnopff bedekt de vormen met een waas van licht en verheft de figuur tot icoon. Zonder in deze gedematerialiseerde tekening een zichtbare lijn te hanteren maar met een subtiel koloriet van blauwe en okerachtige tinten roept hij in een fantasmagorie het illusoire beeld op van een ideale schoonheid die in de rode kleur van de geopende volle lippen een glimp van sensualiteit openbaart.

¹¹⁴ DRAGUET M. (1995), p. 24

3.2.4 De grenzen van het beeld

De uitvinding van de fotografie had een diepgaande impact op de denkwereld van de kunstenaars. Ze leidde tot een nieuwe perceptie van de werkelijkheid. Khnopffs belangstelling voor de fotografie was vooral gericht op het gebruik ervan als praktisch hulpmiddel. In een voordracht voor de afdeling Schone Kunsten van de Koninklijke Academie in 1916 laat hij blijken dat ondanks een gemeenschappelijk creatief doel van fotografen en schilders, fotografie niet met kunst samenvalt. Khnopff ziet vooral de praktische voordelen van de fotografie. De fotografie metamorfoseert het leven in het beeld. De foto verankert in een fractie van de vervliegende tijd een aspect van de werkelijkheid in een statische voorstelling. Dit geeft Khnopff de mogelijkheid om tussen het model en het finale beeld een afstand te behouden die toelaat de momentopname te verwerken en te transfigureren tot een resultaat dat zich in zijn iconische evenwicht manifesteert.¹¹⁵

Khnopff gebruikte foto's als ontwerpschetsen en gaat daarbij op verschillende manieren te werk. In bepaalde werken, zoals "Memories" (Afb. 4) uit 1889 worden meerdere figuren in een globale compositie naast elkaar geplaatst. Deze figuren zijn gebaseerd op meerdere foto's van zijn zuster Marguerite, die in verschillende poses en kledij model stond.

Van deze figuren werden ook tussentijdse tekeningen gemaakt.

In andere werken baseert Khnopff zich tot in de details op foto's met een uitgewerkte mise-en-scène, waarin het model rijk is aangekleed en een theatrale houding aanneemt. Dit was o.m. het geval in de pastels "Du silence" (Afb. 17) uit 1890 en "Le secret" (Afb. 10) uit 1902 en de drogenaald "Un geste d'offrande" (Afb. 9) uit 1900. De Brugse stadsgezichten, die dateren uit de periode 1902-1904, gaan terug op de foto's opgenomen in de roman "Bruges-la-Morte" van Georges Rodenbach uit 1892. Een bijzonder aspect van Khnopff is ongetwijfeld zijn gebruik van fotografische opnames van zijn eigen werken om nieuwe originelen te realiseren. In de lijn van het door Mallarmé omschreven doel van de poëzie wil Khnopff terugkeren naar de fundamentele eenheid tussen de mens en de natuur.

¹¹⁵ DRAGUET M. (1995), p. 90

Dit vertaalt zich bij Khnopff in een gewild en intuïtief inspelen op nuances, op minimale wijzigingen teneinde in de herhaling het beeld voortdurend te overstijgen.¹¹⁶ Deze kleine modificaties geven het beeld een andere psychische dichtheid en laten Khnopff toe een reeks unieke beelden te creëren. Deze transcenderen telkens het eerdere beeld en zijn een voortzetting van de reeks als minimale varianten op hetzelfde onderwerp.

Het maken van foto's van zijn eigen werken heeft een invloed op de kleur en benadrukt het herinneringseffect door het beeld steeds verder terug te dringen en daardoor nieuwe analogieën en betekenissen op te wekken.¹¹⁷ Met deze techniek wilde Khnopff ook ontsnappen aan het normatieve karakter van de artistieke creatie en zocht hij naar een technisch-artistieke onbepaaldheid.

Als voorbeeld hiervan verwijst Rodolphe Rapetti naar "Les lèvres rouges" (Afb. 46) uit 1897: "Non seulement le processus de création échappe ici à la codification habituelle par le cumul de deux techniques distinctes, mais l'oeuvre semble se dérober au regard qui rechercherait la trace de l'artiste, par la confusion introduite entre graphisme et peinture, entre touche et impression née du bain photographique, la couleur demeurant volontairement immatérielle, indéfinie, comme dans une aquarelle insolée qui s'efface peu à peu sous l'action du temps".¹¹⁸

Daar elke afdruk als een nieuw origineel werk van een kleiner formaat werd beschouwd, liet Khnopff van de oorspronkelijke werken kwalitatief hoogstaande foto's nemen die verder werden bewerkt.

Alexandre, een bekende portretfotograaf, maakte 10 jaar lang opnames van werken van Khnopff en drukte ze af op fotopapier van hoge kwaliteit, gekleefd op karton. De precieze manier van werken, op basis van platinadruk, leverde matte, diepe foto's op met een donkere en zachte korrel. Khnopff bewerkte deze foto's door enkele lijnen te benadrukken of schaduwpartijen te verzachten met contépotlood. Khnopff had een voorliefde voor het zachte effect van kleurpotloden en hoogde met een kleurtoets bepaalde beeldonderdelen. De variaties in kleurgebruik leiden telkens tot andere interpretaties en visies in de uitwerking van een bepaald thema.

¹¹⁶ DRAGUET M. (1995), p. 207

¹¹⁷ DRAGUET M. (1995), p. 209

¹¹⁸ RAPETTI R. (2000), p. 154

Door het nemen van foto's van zijn kunstwerken en het bewerken ervan creëerde Khnopff nieuwe, op zich staande werken die een impact hebben zowel op het visuele aspect als op de perceptie van een nostalgisch verleden. Het nieuwe werk roept de herinnering op aan het vroegere werk. Het is ook een deel van een samenhangende reeks rond weemoed en herinnering, de hoofdthema's van Khnopffs esthetiek. Elk werk is nog slechts een deelaspect van een oorspronkelijk werk.

In dit verband wijst Anne Adriaens-Pannier op het bijzondere statuut dat de kunstenaar hierdoor verkrijgt: "Hij stelt ook de vraag naar de realiteit van het kunstwerk, naar de realiteit van het onderwerp, naar de realiteit van de interpretatie en naar het statuut van de herinterpretatie van een bestaand werk. Door foto's te maken van zijn eigen werken herleidt Khnopff ze tot multipels en krijgt hijzelf ook een multipale rol".¹¹⁹

Bij Khnopff wordt het beeld afgezonderd in zijn irrealiteit, de icoon wordt ontoegankelijk in zijn verinnerlijkte isolement. Deze barrière tussen de voorstelling en de wereld van de toeschouwer associeert zich met de vlakheid van Khnopffs schilderijen. Zoals reeds hierboven als voorbeeld werd aangetoond is het tafereel in "I lock my door upon myself" (Afb. 42) uit 1891 niet in een illusionaire diepte ontwikkeld maar vlakmatig uitgewerkt. Khnopff neemt zijn toevlucht tot allerlei technische middelen om het beeld te abstraheren. Hij wil elke toevalligheid vermijden in de zoektocht naar de epifanie van een ander realiteitsniveau.

Het plaatsen van glas voor schilderijen en tekeningen vergroot de ontoegankelijkheid van het kunstwerk. Hoewel dit niet gebruikelijk was, paste Khnopff dit procédé ook toe bij olieverfschilderijen. Er kan aangenomen worden dat het glas niet enkel om esthetische redenen werd aangebracht. Enerzijds wordt de afbeelding perspectivisch uitgewerkt door het optische effect van het glas, anderzijds benadrukt het glas de tussenruimte die het van het beeld scheidt wat de vlakheid van de voorstelling accentueert.¹²⁰

¹¹⁹ ADRIAENS-PANNIER A. (2004), p. 250

¹²⁰ DRAGUET M. (1995), p. 209

Een specifiek effect in de kadrering bereikt Khnopff door het gebruik van de *passe-partout*. Khnopff zag de cirkel als een symbool van volmaaktheid. In diverse werken komt de cirkel terug onder vorm van een spiegel, een luchtbel, een aureool of een schaal. Reeds in 1885 verschijnt hij als een cirkelvormig aureool achter het vrouwenhoofd in "D'après Joséphin Péladan. Le Vice suprême". In 1887 komt hij terug in de discussachtige vorm van een schaal aan de muur in de portretten van Marie Monnom en Khnopffs zuster Marguerite. In "Avec Grégoire Le Roy. Mon coeur pleure d'autrefois" (Afb. 30) uit 1889 toont de voorstelling de reflectie van een vrouwenhoofd en haar narcistische kus in een ronde spiegel waarvan de vorm wordt geaccentueerd door concentrische cirkels. De cirkelvorm van transparante luchtballen is te zien in "Près de la mer" (Afb. 37) uit 1890, "Solitude" (Afb. 38b) uit 1890-1891 en "I lock my door upon myself" (Afb. 42) uit 1891, dat op de achtergrond in twee ronde spiegels de ruimte van de toeschouwer weerspiegelt. In "Sibylle", een beeld in gessoduro uit 1894 waarvan enkel nog een gehoogde foto bestaat, ontvlucht Sibylle de droom uit het lichtende oppervlak van een spiegel die als een schitterende schijf achter haar hoofd is geplaatst. In "Le secret" (Afb. 10) uit 1902 benadrukt de ronde vorm het rituele gebaar van de vrouw die in een mysterieuze cultus het masker het zwijgen oplegt. In de lijn van Khnopffs voorliefde voor de cirkel gaat zijn voorkeur daarbij naar de ronde *passe-partout*. De cirkel symboliseert het evenwicht dat zich naar binnen richt. Hij richt de blik naar het centrum.

"Etude de femmes" (Afb. 47) uit 1887, dat twee jonge vrouwenhoofden in profiel afbeeldt, is een aanzet tot het procédé dat Khnopff vanaf 1889 gebruikt om de hoofden van vrouwen af te beelden: het frontaal weergegeven gelaat wordt dicht tegen het beeldvlak geplaatst en de beeldrand snijdt het voorhoofd zelfs door. Op die manier situeert Khnopff de figuur niet meer in een achtergrond en kan zij niet meer worden geduid in haar omgeving. De banaliteit van het contextueel gegeven en elke contingentie wordt vermeden. De ogen en de harmonieuze gelaatstreken van de iconische figuur worden benadrukt en domineren het beeld.

In "Deux études pour Une sphinge" (Afb. 48), dat door Khnopff voor het eerst werd vertoond in 1892, is de ene tekening een studie van het verloren gegane werk "Une sphinge" uit 1884. Deze tekening is reeds gekenmerkt door de thematiek van de androgyn, die door Joséphin Péladan als ideaal werd bestempeld. Het aangezicht van een jonge vrouw met een zeer lange hals wordt

frontaal afgebeeld. Door de afsnijdingen benadrukt Khnopff de doordringende blik, de klassieke neusrug, de fijne maar strak gesloten lippen en de geprononceerde ronde kin. De symmetrie van de trekken geeft de onwezenlijke schoonheid van het gelaat de roerloosheid van een masker. Het ambigue wezen van de vrouw bij Khnopff reveleert zich hier in de dubbelzinnigheid van lust en onaantastbaarheid, verlangen en eenzaamheid, lichamelijke en spiritualiteit. Hetzelfde tweeslachtige vrouwentype is te zien in "Le masque au rideau noir" (Afb. 49) uit 1909. De soepele lijn en de zachte vormen van de uitgepuurde gelaatstreken omfloersen de vrouwenfiguur met dubbelzinningheid. De dromerige blik verradert niet enkel weemoed maar ook een spiritueel verlangen. Maagdelijke onschuld en fatale verleiding versmelten zich. Ook in dit werk wordt het hoofd naar voren gedrongen en onttrokken aan het tijdelijke en het toevallige. Khnopff legt de nadruk op de ogen waarvan de pupillen als in een verstild droombeeld voor zich uit staren. De blik en de zuivere symmetrie van het gelaat geven de voorstelling een dwingend karakter.

In "Des yeux bruns et une fleur bleue" (Afb. 50) uit 1905 vat Khnopff de blik van de vrouw in een doordacht uitgewerkte kadrering. Hij gebruikt een tondo zodat het effect van een spiegel wordt bekomen. Hoewel de tekening op het papier soms uitloopt onder de cirkelvorm, snijdt Khnopff hier gewild het hoofd van het model af juist boven de wenkbrauwen. Daardoor plaatst Khnopff de blik van de bruine ogen dicht bij de monochrome goudbruine kleur van de cirkelvorm, die als een gouden aureool het beeld omsluit. Door de afsnijding die de figuur tegen het beeldvlak plaatst, gaat alle aandacht naar de blik en de ogen die, bedwelmd door een inwendige droom, als gefixeerd in de verte staren. Binnen de zachte tonaliteit van de ronde passe-partout herhaalt Khnopff de schittering van de ogen in de lichtende glans van het zilverkleurige schaalje waaruit een tere bloem verschijnt. Ook hier associeert Khnopff de vrouw met een bloem (zie hoofdstuk 1). Een transparante sluier is afgezoomd met fonkelende parels.

De vaststelling dat de tekening soms onder de rand verder loopt blijkt o.m. uit "Etude de nu" uit ca. 1910, dat gevat is in een cirkelvormige passe-partout waaronder de tekening op het bijna vierkante blad verder doorloopt.

Het vastleggen van de kadrering gebeurde dus nadat Khnopff de afbeelding had gemaakt over het ganse blad. Naar eigen zeggen had Khnopff daartoe telkens

welbepaalde bedoelingen.¹²¹ De compositie wordt aldus bepaald door de kadrering die de grens van het beeld definieert en wat zich daarbuiten bevindt als suggestie oproept.

Ook in het ontstaan van de reeksen is de kadrering een element dat bepalend is voor de betekenis van het beeld en zijn perceptieve interpretatie. In de verschillende versies van "L'encens" (Afb. 51) uit 1898 wordt in de variaties in de kadrering de afstand tot het beeld gewijzigd waardoor andere accenten worden gelegd. Het belang van het brokaten kleed wordt aldus geaccentueerd door het gebruik van een breder formaat dan de originele uitvoering van het schilderij in olieverf. Een versie in pastel en houtskool heeft een smaller en verticaal formaat waardoor de focus gericht wordt op het optillende en rituele handgebaar met de wierook. Het gebruik van een horizontaal formaat waarbij het beeld wordt uitgewerkt in de vorm van een fries beoogt dan weer een bepaalde extensie van het beeld. Aldus laat o.m. in "Près de la mer" (Afb. 37) uit 1890, waarvan de studie een verticaal rechthoekig formaat heeft, het gezochte panoramische effect toe een weids en ondefinieerbaar decor te evoceren. In "L'offrande" (Afb. 21) uit 1891 heeft door het smalle horizontale formaat het beeld de statige impressie verkregen van een monumentale muurdecoratie.

Khnopff hecht een bijzonder belang aan de lijsten. Hij laat ze ambachtelijk vervaardigen naar eigen ontwerpen. Hun functie is voor Khnopff verbonden met het kunstwerk en vormt er een essentieel onderdeel van. Vaak rijkelijk uitgewerkt met decoratieve motieven hebben de lijsten niet enkel tot doel de plasticiteit van het beeld te vergroten maar vooral het beeld af te sluiten van de buitenwereld. De meestal brede lijsten benadrukken die barrière tussen de toeschouwer en de afbeelding en vergroten daardoor de sfeer van isolement die vaak in het werk besloten ligt. Dit is o.m. het geval in het portret van zijn zuster Marguerite uit 1887 (Afb. 67) waarvan de originele lijst is bewaard. De fraai met palmetten versierde lijst accentueert het melancholieke gevoel van isolement dat het portret oproept.

¹²¹ N.N 'Fernand Khnopff 1858-1921' (2004), p. 190

HOOFDSTUK 4 : Aspecten van melancholie in het oeuvre van Khnopff

4.1 Melancholie in het oeuvre van Khnopff

Khnopffs voorliefde voor de Duitse idealistische filosofie, meer bepaald Schopenhauers pessimistische esthetica, heeft hem zonder twijfel beïnvloed.

Louis Dumont-Wilden, die de eerste biografie over Khnopff schreef, verwees reeds in 1907 naar de invloed van Schopenhauer: "...il est peut-être le seul de ses contemporains dont l'oeuvre réponde exactement à l'esthétique pessimiste telle que l'avait formulée Schopenhauer. L'art, contemplation désintéressée, l'art qui affranchit du désir et par conséquent des regrets, est bien pour lui le remède, la consolation suprême du Mal d'Être".¹²²

Melancholie en desillusie kenmerkten Khnopffs ingesteldheid tegenover de wereld. Zijn melancholieke gedachten komen al tot uiting in een vroeg gedicht van 20 juni 1875, toen Khnopff amper zeventien jaar oud was:

“Jeté par le destin sur la terre inclemente
J’ai succombé bientôt sous le fardeau du tort.
Je ne suis qu’un enfant, mais ma vie est trop lente
Et j’espère la mort.

Mon esprit a cédé, rongé par la souffrance;
J’ai senti de mon coeur s’éteindre le flambeau.
Et dans cet universe, triste et sans espérance
Je n’ai vu qu’un Tombeau

Hélas, j’ai regardé dans la Nature entière.
J’ai cherché, mais en vain, le grand Causateur,
Et mes yeux affaiblés et privés de lumière
N’ont vu que le Malheur”.¹²³

¹²² DUMONT-WILDEN L. (1907), p. 32

¹²³ KHNOPFF F. [gedicht, Inv. 30614/3, Brussel KMSKB Archief van Hedendaagse Kunst]

Volgens Jeffery Howe was vluchten uit de wereld zowel voor Khnopff als Schopenhauer één van de voornaamste bedoelingen van de kunst: "Escape was necessary, for the material world was considered to be only a realm of unreal, shifting appearances (...) Whereas Schopenhauer found the escape from reality provided by art to be only temporary, and thus imperfect, Khnopff saw the promise of eternity in works of art, to him envoys from the Absolute".¹²⁴

In hoofdstuk 1 hebben we gezien hoe het fin de siècle gevoel zich manifesteerde in de Belgische symbolistische literatuur en de plastische kunsten. Het pessimisme werd de ondertoon van het artistieke gedachtegoed en beïnvloedde de beeldtaal van de schilders en de dichters.

Khnopffs oeuvre maakt deel uit van de symbolistische strekkingen in de Belgische plastische kunsten. Zijn oeuvre laat zich echter kenmerken door een aantal eigenschappen die aan zijn werken een bijzondere en specifieke dimensie geven. Het aanwenden van bijzondere technieken en materialen, het mengen en het gecombineerde gebruik van technische procédés heeft weliswaar een impact op de lichtwerking en soms wordt een immaterieel plastisch effect bereikt. Ook wordt het beeld vaak onwerelds en beladen met een gevoel van spiritualiteit. Bij de reeksen ontwikkelt zich een variabel spel met de kleur en verkrijgt het beeld telkens een andere psychische densiteit. Toch onderscheidt Khnopffs oeuvre zich vooral door een aantal facetten die het een heel aparte eigenheid geven.

Deze aspecten vallen samen met bepaalde thema's, die zich wezenlijk verbinden met Khnopffs melancholie. Drie thema's, bij Khnopff gekenmerkt door pessimisme en melancholie, treden daarbij op de voorgrond: de vrouw, de portretten en tenslotte de landschappen te Fosset en de stadsgezichten te Brugge.

Bij de vrouw, het eerste thema, toont Khnopff een subtiele vorm van ingehouden sensualiteit. Khnopff creëerde daarbij een type dat werd geïnspireerd door het prerafaëlitische model. Het vrouwentype dat door Dante Gabriel Rossetti, de leider van de prerafaëlieten, werd gecreëerd, draagt in zich zowel de nauwelijks verborgen expressie van een erotisch verlangen als de onaantastbaarheid van een onbereikbaar wezen.

¹²⁴ HOWE J. (1982), p. 13

Die ambiguïteit maakt ook deel uit van de archetypische voorstelling van Khnopff, die zich echter ook inspireerde op het vrouwentype van Edward Burne-Jones.

Khnopffs vrouwen lijken de realiteit te transcenderen, als opgenomen in een droom, zonder actief deel te nemen aan het uitgebeelde tafereel. Hun bevroren gestalte lijkt niet echt aanwezig. De afsnijdingen van het kader maken ze tegelijkertijd onbereikbaar en tastbaar meer dichterbij. Net zoals bij Burne-Jones zijn ze geïsoleerd in eenzaamheid, in een dromerige, koele sfeer. Echter niet etherisch zoals bij Burne-Jones, maar aan de rand van een verwachting die nog moet gerealiseerd worden. De blik van zijn afgebeelde vrouwen is zwaarmoedig en dromerig, gevat in het mysterie van het leven. Hun gezicht verraadt een spirituele hartstocht en een zelfbewustzijn in de geprononceerde kin. De brede kin, de veelal smalle en gesloten lippen en de hypnotiserende blik geven het geïdealiseerde frontaal afgebeelde gelaat een uitdrukking van eigenzinnigheid en wilskracht.

Zoals reeds werd vermeld in hoofdstuk 1 zijn bij het tweede thema, de portretten, althans de vrouwen- en kinderportretten, onderworpen aan een aantal typische eigenschappen.¹²⁵ In de lijn van Mallarmé kan de diepere betekenis van het beeld slechts indirect, door middel van suggestie worden benaderd. In de zoektocht naar het onzichtbare achter het zichtbare is het portret de emanatie van het zielenleven en vermijdt Khnopff de directe blik. Khnopff herleidt de vrouw in zijn portretten tot een type. Door deze gewilde transfiguratie wordt een portret gebruikt om het beeld tot icoon te verheffen. Achter de uiterlijke vorm leidt de icoon naar de ontdekking van het onzichtbare. De icoon brengt een indirecte beschouwing teweeg en laat zich slechts langzaam ontsluiten. De waarheid is daarbij versleuteld en het symbool, dat niet benoemt maar evoceert, onttrekt zich aan de begrenzingen van de voorstelling.

Voor Khnopff is het portret de icoon van het onzichtbare dat wordt geopenbaard. Het gefragmenteerde gelaat, dat de trekken krijgt van een masker, wijst op een zich terugtrekken in innerlijkheid die onttrokken is aan elke contingentie.¹²⁶

¹²⁵ De zeldzame mannenportretten hebben niet de typische eigenschappen van de vrouwenportretten

¹²⁶ DRAGUET M. (1995), pp. 109 - 113

De landschappen te Fosset en de stadsgezichten van Brugge, het derde thema, houden verband met het theater van zijn jeugd: de herinneringen aan en de beeldfragmenten van Brugge en Fosset in de Ardennen. Khnopffs kindertijd te Brugge en de zomervakanties te Fosset blijken een fundamentele impact te hebben gehad op zijn persoonlijkheid en waren een bepalende factor in het mystieke karakter van zijn werken.

Het concept van de band tussen bepaalde plaatsen en het innerlijke universum was trouwens populair op het einde van de 19^e eeuw. De idee was gebaseerd op de leer van de overeenkomsten van Baudelaire, dat externe objecten geheime affiniteiten hebben met het karakter, de gedachten en de gevoelens van de mens.¹²⁷

Zoals uit latere verklaringen is gebleken, bewaarde Khnopff wonderbare en verdrietige herinneringen aan Brugge en Fosset. Zijn zwaarmoedige evocaties van het nostalgische Brugge tussen 1902 en 1905 getuigen van een intense drang om zijn verstilde innerlijkheid uit te drukken. De keuze van de stadsgezichten, die reeds besproken werden in hoofdstuk 2, wordt meestal bepaald door verstilde sites aan de waterkant, waarin aan hun bovenkant afgesneden gebouwen zich in het wateroppervlak weerspiegelen in subtiele grijstinten: alles houdt het midden tussen mysterie en leegte, ziel en dood, droom en realiteit. De stilte en de desolaatheid van de talrijke landschappen te Fosset zijn cruciaal geweest in het innerlijke rijpingsproces van de jonge kunstenaar. In de landschappen en de latere stadsgezichten verwoordt zich een gemoedstoestand van een onvervuld verlangen naar een verloren of zelfs onmogelijke eenheid tussen mens en natuur. Zowel de landschappen van Fosset als de stadsgezichten van Brugge reflecteren een bevreemdende, soms surrealistisch aandoende atmosfeer waaruit ieder leven gebannen is. Het zijn plaatsen niet gebonden of toebehorend aan de tijd. Ondanks het irreële, het vervlogene is er een gevoel van sereniteit en van rust, van de verwachting van nieuw leven achter de sluier van de droom.

¹²⁷ HOWE J. (1982), p. 26

4.1.1 De vrouw

De vrouw heeft bij Khnopff meerdere gedaanten. Zij evolueert in zijn kunst en beantwoordt niet aan de typologie van een eenvoudig iconografisch schema. Voor Robert Delevoy behandelt Khnopff de vrouw "selon l'idéologie du double, de telle sorte qu'elle soit toujours, simultanément proche et lointaine, qui tente de se l'approprier. Toujours, et simultanément floue et précise. Toujours, et simultanément sensuelle et absente, forte et fragile, douce et cruelle".¹²⁸

Drie aspecten van de vrouw domineren volgens Jeffery Howe Khnopffs kunst: de ideale maagd, intellectueel en etherisch; de fatale vrouw, sensueel en pervers; en tenslotte de androgyn, die die beiden in zich verenigt en overstijgt.¹²⁹

Zoals reeds aangegeven in hoofdstuk 1 was de fatale vrouw een geliefkoosd thema in de kunst en de literatuur van het fin de siècle. Het verband tussen esthetiek en seksualiteit gaat terug op de overeenkomsten in het neoplatonisme tussen sensueel en spiritueel verlangen, tussen de schoonheid van lichaamsvormen en ideeën.¹³⁰ Eerst verinnerlijkt Khnopff het vrouwelijk wezen in een idealistische droom. Ontoegankelijk wordt haar lichaam ingesnoerd in het keurslijf van maagdelijkheid. Verstopt achter de barrière van de icon krijgt het vrouwelijke gelaat ook androgynse trekken, zonder evenwel de mystiek van de melancholieke blik te verliezen.

De spanning tussen materie en geest, tussen verlangen en spiritualiteit opent echter bij Khnopff de weg naar de bevrijding van de sensualiteit, zowel in de ambigue gevoelsexpressie van het gelaat als in het tonen van het vrouwelijk lichaam.

Khnopff had een bijzondere belangstelling voor de prerafaëlitische schilder- en dichtkunst. Voor twee werken liet hij zich inspireren door het gedicht "Who shall deliver me?" van Christina Georgina Rossetti, de zuster van de prerafaëlitische schilder. Khnopff voelde zich nauw verwant met de tragiek van de vrouw die zich afzondert van de anderen en zich terugtrekt in een innerlijke droomwereld.

¹²⁸ DELEVOY R.L., DE CROES C. en G. OLLINGER-ZINQUE (1979), p. 147

¹²⁹ HOWE J. (1982), p. 117

¹³⁰ HOWE J. (1982), pp. 133-135

Deze werken vertegenwoordigen een essentieel aspect van de ideale vrouw: de afzondering van de anderen.¹³¹

Het ene werk draagt als titel "I lock my door upon myself", een vers uit het gedicht. Het is een mysterieuze en raadselachtige interpretatie van het vers, vol symbolen en fragmenten die in de bizarre geometrie van een complexe mozaïek naast elkaar worden geplaatst. Khnopff integreert de wegdromende vrouw in een panoramisch tafereel dat haar psychisch isolement enkel lijkt te vergroten.

In het andere werk, dat de titel van het gedicht draagt, "Who shall deliver me?" (Afb. 52) uit 1891 verschijnt een jonge vrouw als een onbeweeglijk droombeeld dat de toeschouwer vragend aankijkt. Een melancholieke twijfel maakt zich meester van haar lege blik die zich terugtrekt in de dromerige stilte van een herinnerd verleden. Dit blijkt uit de ruimte waarin zij wordt afgebeeld en waarvan de details duidelijker zijn dan haar vage verschijning. Een geplaveide binnenkoer met een riooldeksel en een oude deur met getralied bovenlicht roepen het beeld op van een middeleeuwse binnenplaats van Brugge uit Khnopffs kindertijd. De plaats is gesloten, zonder enige opening naar de horizon of de hemel, die enkel weerspiegeld lijkt in een plas water bij de gesloten deur. Het water is de spiegel van de herinnering. Zijn blauwe kleur verwijst naar de droom, die nadrukkelijker terugkeert in de diepere blauwe schijn van het juweel dat de borst van de vrouw versiert en, net zoals de zwarte hoge kraag om de hals, haar afschermt van de buitenwereld. De rode haren van de vrouw omgeven als een warme gloed het wasbleke gelaat dat zich immaterialiseert in de droom. Het eerste werk "I lock my door upon myself" (Afb. 42) uit 1891 heeft een complexe structuur die reeds werd toegelicht in hoofdstuk 3. In een panoramische ruimte is een jonge vrouw afgebeeld in het ondiepe vlak van de ruimte tussen het voor- en achterplan. Haar houding verraadt het isolement waarin ze zich vrijwillig heeft teruggetrokken. Haar blik is melancholisch en in stille dromerij verzonken. Naast haar verschijnt in een nis het beeld van Hypnos. Zijn blauwe vleugel en de papaverbloem suggereren de kracht van de droom. Links achter de vrouw in de lambrizing reflecteren twee cirkelvormige spiegels het floue beeld van grote ramen. De buitenzichten op de achtergrond maken deel uit van het verinnerlijkte beeld van de stilte die de ruimte beheerst. Het zijn fragmenten van zichten op Brugge of een oude stad.

¹³¹ HOWE J. (1982), p. 124

De linker doorkijk met perspectivische diepte geeft zicht op fragmenten van twee gevels, terwijl rechts op een doek aan de muur een zwarte figuur verschijnt op een oplopend plein langs hoge struiken en een huizenrij. De eenzaamheid van de donkere figuur lijkt verband te houden met de troosteloze afzondering van de vrouw. Onder het doek aan de muur verschijnt in een grijs vlak de vorm van drie concentrische cirkels waarin de schemer van een gelaat opdoemt. Drie lelies op de voorgrond symboliseren de cyclus van het leven: de lelie die zich opent, bloeit en verwelkt. Verraadt de melancholische blik van de vrouw haar wens om zich in de eenzame afzondering van haar herinneringen terug te trekken?

De vrouw die is afgebeeld in "Diffidence" (Afb. 53) uit 1893 is Lily Maquet, het Engelse meisje dat in de Brusselse Leopoldwijk woonde en vanaf 1891 samen met haar twee zusters regelmatig model stond voor Khnopff. Zoals in "Arum Lily" (Afb. 43) uit 1895 verbindt Khnopff de vrouw met de bloemensymboliek door de afbeelding van een bloeiende lelie. De tekening vertoont een grote gelijkenis met "Des yeux bruns et une fleur bleue" (Afb. 50) uit 1905, dat werd besproken in hoofdstuk 3. Ook in deze tekening komt de vrouw als ideaalbeeld naar voren. De weergave van de gelaatstreken getuigt van een doorgedreven raffinement: een fijne neusrug geaccentueerd door de harmonische schaduwen van de neusgaten en een brede gesloten mond. De geprononceerde kin die het ideaal van de androgyn oproept, is nadrukkelijker getekend dan de wangen die vervloeien in de immaterialiteit van de fijne haardos. De hoge plaatsing van het hoofd suggereert de elegantie van een lange slanke hals. Met muzikale gevoeligheid tekent Khnopff modulatie en ritme. Mede door de hogere afsnijding van het voorhoofd opent het gelaat zich meer dan in de tekening van 1905, maar ook hier wordt de blik gevangen door de krachtige donkere pupillen die in de verte staren en een diep gevoel van droefheid oproepen. In de zachtheid van de vormweergave en de zuiverheid van de tonen blijft het gelaat bewegingloos, beheerst door de suggestieve kracht van de blik die zich verliest in de doolhof van een inwendige droom.

In "Le chevalier à l'armure" (Afb. 54) uit ca. 1892 heeft Knopff zich geïnspireerd op de vroege Renaissance. De vrouw met het nobele gelaat is ingekapseld in een harnas. Nog meer dan in de portretten, waarbij het lichaam en ook vaak de hals volledig aan het oog worden onttrokken, creëert Khnopff een beeld van koele afstandelijkheid en onaantastbaarheid.

De oninneembare vesting van het lichaam contrasteert met de tere transparantie en de etherische zachtheid van het engelachtige gelaat. De afsnijdingen van het lichaam en het voorhoofd verstarren deze geharnaste maagd in de imposante onbeweeglijkheid van een buste. Het harnas is rijkelijk versierd met renaissance-motieven met op de borst de afbeelding van een grijnzende kop.

In "Une épaule" (Afb. 55) uit 1899 tekent Khnopff in profiel een natuurlijke schoonheid waarvan de verheven gelaatstreken omgeven worden door de golvende beweging van de licht krullende haardos. Door de uitsnijding van het kledingstuk op de rug verbindt Khnopff de broze teerheid van het uitgepuurde gelaat met de zachte huid van het lichaam. De schaduwen rond het gesloten oog en de delicate lijnen van de wenkbrauwen en de mond geven het meisje een mysterieuze en onbereikbare schoonheid en een verleidelijke sensualiteit. Door het geloken ooglid te verbinden met de gesloten mond associeert Khnopff de droom met de stilte en bedekt hij het beeld met een sluier van melancholie. De vervagende tonen en de licht buigende kadrering geven het beeld een poëtische gevoeligheid en een lieflijke tederheid.

Voor de eeuwwisseling is het gelaat bij Khnopff een ondoordringbare façade en blijven de lippen gesloten. De blik domineert het gelaat. In de geometrie van het gelaat integreren de lippen zich in het strakke lijnenspel dat de huid afschermt van de anderen in een maskerachtige pose. Rond 1900 verdwijnt de koele rigiditeit en worden de trekken zachter en sensueler. De blik verliest zijn doordringende karakter. De mond opent zich en de lippen zijn week en vlezig.

"Les lèvres rouges" (Afb. 46) uit 1897 loopt vooruit op deze nieuwe tendens. Zoals reeds aangegeven in hoofdstuk 3 lijkt het gelaat als een vage verschijning op te duiken in de trillingen van de vorm die zonder duidelijke lijnvoering door het potlood tot expressie wordt gebracht. In een gedematerialiseerd effect leidt de haardos de blik in een kringvormige beweging naar de half geopende mond en de volle lippen die zich in een schaduw-effect voluptueus op de bleke huid aftekenen. Sensualiteit en verlangen openbaren zich in de uitnodigende kracht van de rode mond. Terwijl de lippen van elkaar wijken en de brede kin uitdrukking geeft aan een zelfbewustzijn maakt de hartstocht zich ook meester van de verleidende blik. De vervoering van de geest neemt bezit van het lichaam in de trillende bewegingen van de tekening. Het masker verwordt tot een icoon van de vleeselijke verrukking.

De interactie tussen ogen en mond verleent ook een zinnelijke kracht aan "Isolde" (Afb. 56) uit ca. 1905. De heldin van de opera van Richard Wagner van 1865 inspireerde Khnopff in hetzelfde jaar tot drie versies van de tekening. In twee versies is de lijnvoering vager en de arm ontbloot.

Khnopff veruiterlijkt de passionele liefde van het personage in de extatische beweging van het hoofd en de zwoele kracht van de lippen en de blik. Khnopff bereikt een expressieve kracht door de beschaduwde oogleden en de dromerige blik te verbinden met de zinnelijkheid van de geopende lippen en de lange ontblote hals.

Vanaf 1910 creëert Khnopff naakten waarbij het beeld van de vrouw meer en meer geassocieerd wordt met erotische geladenheid. Het werk "Déchéance" (Afb. 57) uit 1914 toont het voluptueuze lichaam van een naakte vrouw tegen een blauwe achtergrond. De ronde volle vormen, de zware buik en dikke dijen worden zonder schroom getoond. Hoewel de proporties van het lichaam buitensporig zijn is er niet echt sprake van een fysieke teloorgang die in de titel wordt gesuggereerd. In de weergave van de naakte vormen sluit Khnopff zich in dit werk aan bij de traditie van de verwerping van de begeerte en het in het christendom gewortelde schuldgevoel waarmee de ontdekking van het lichaam gepaard gaat.¹³²

4.1.2 De portretten

Khnopff schilderde in hoofdzaak kinderen en vrouwen. Hij begint zijn carrière met het portretteren van zeer jonge kinderen. De kinderen worden meestal frontaal afgebeeld. Onderhuids is er steeds een spanning aanwezig die wijst op een dialoog tussen de kunstenaar en het kind. Dit ontnemt het beeld de spontaneïteit en de speelsheid die men zou verwachten in dergelijke portretten. In de plaats van ongedwongen kinderlijkheid komen de personages afstandelijk en terughoudend over. Ondanks de prille leeftijd hebben de kinderen door hun houding en gelaatsuitdrukking een eerder volwassen impressie. Het beeld verstart in een statische en gereserveerde houding van het kind die het gevolg is van een gewilde enscenering. Khnopff onttrekt het beeld aan de vluchtigheid van het moment en wil het verdiepen in een tijdloze voorstelling. Hij geeft de

¹³² DRAGUET M. (1995), p. 385

compositie een psychologische geladenheid die wijst op een projectie van hemzelf in het kind. Omkaderd door een strak kapsel wordt het bleke kindergelaat vaak een masker, een ondoordringbare façade waaruit elke trilling gebannen is.

Het "Portrait de Mademoiselle Van der Hecht" (Afb. 58) uit 1883, valt op door het contrast tussen de wervelende toetsen op de achtergrond die de voorstelling doen wemelen van beweging en de statige en verstijfde houding van het kind dat ons recht en onbeweeglijk aankijkt. Met de handen steunend op de stoel zit het meisje in een eerder gekunstelde houding. Khnopff laat in de compositie het wandtapijt op de achtergrond, de stoel en het lichaam van het kind verdwijnen in de tonaliteit en de bonte mengeling van kleuren in het beeldvlak zodat de aandacht gaat naar de zuivere contouren van het plastisch weergegeven gelaat. Door de ineenvloeiing van de kleuren wordt de blik getrokken naar het meisjesgelaat dat opvalt door de zuivere omlijning tussen het wazige blonde haar. Het gelaat van het kind getuigt van een subtiele verfijning en een fluwelen zachtheid die de volheid van de pruilende mond benadrukt. Het samenspel van kleuren en de glanzende huid van het gezicht geven het schilderij een tere broosheid en een magische aantrekkingskracht. Toch houdt de blik ons op afstand en straalt de houding van het hoofd een vreemd gevoel van onbehagen uit. Het meisje kijkt ons frontaal aan, geeft zich niet over maar lijkt ons af te stoten met een blik die de doordringende kracht heeft van een volwassen vrouw die haar gedachten niet wil prijsgeven.

In het "Portrait de Gabrielle Philippson" (Afb. 59) uit 1885 dat verloren is gegaan, wordt het kind zittend afgebeeld met de handen op de armleuningen. Het mijmerende meisje lijkt meegevoerd in stille dromerij. De harde lijnvoering van de haardos en het gelaat in de studie heeft Khnopff verzacht in de kleur van het schilderij. Het gelaat is als een wassen beeld en de ogen zijn bedekt met een waas van melancholie.

In het "Portrait de Jeanne Kéfer" (Afb. 60) uit 1885 wordt het kind afgebeeld tegen een geometrisch gestructureerde achtergrond. Het meisje staat tegen een gesloten deur, een thema dat vaak terugkeert in andere portretten. Zij is op een afstand geplaatst. Khnopff versterkt dit effect door de verticale lijnen en de perspectivische diepte van de glanzende vloer. De afsnijding van de deur vestigt de aandacht op het kind. In haar afwachtende houding en het onconventionele

gebaar van de linkerhand verkrijgt het meisje een zekere theatraliteit die het beeld een artificiële dimensie geeft. De wervelende factuur in het portret van mejuffrouw Van der Hecht maakt in dit schilderij plaats voor enkele spiegeleffecten in de ruit van de deur en de dynamiek van de schuin oplopende lijn van het muur- en deurvlak. Khnopff lijkt het beeld te vatten in een momentopname, zoals bij het gebruik van de fotografie die de mogelijkheid biedt om bij de uitwerking van het beeld tussen het model en het finale beeld een afstand vast te leggen. Dit vergroot de kloof tussen de toeschouwer en het beeld, tussen de contingente realiteit en de ideële en ontoegankelijke wereld van de icoon.

Zeer sober opgevat zijn de portretten van Emilie en Isabelle t' Serstevens (Afb. 61a en 61b) uit ca. 1885. Terwijl in de studie van het eerste portret de achtergrond en de rok wit zijn gehouden, laat Khnopff in het schilderij het lichaam verdwijnen in een monochrome zwarte achtergrond. Zichtbaar zijn enkel de handen en het gezicht, dat door de afwezigheid van de ingesnoerde hals tot een masker is verward en als het gelaat van een geest verschijnt uit de duisternis. Dezelfde verstijfde en afwachtende houding kenmerkt ook het portret van Isabelle. Door de bleke achtergrond laat Khnopff de afbeelding contrasteren met het eerste schilderij en accentueert hij meer het lichaam van het meisje, waarvan ook de hals zichtbaar wordt. Khnopff bereikt dit effect en versterkt ook de gevoelswaarde door het vibrerende spel van schaduwen van de figuur tegen het monotome witte vlak van de achtergrond.

In het "Portrait d'Eugénie Verhaeren" (Afb. 62) uit 1888, past Khnopff dezelfde principes toe als in het portret van Jeanne Kéfer. De ruimte is gevat in de contouren van een geometrisch geordend concept. De achtergrond wordt hier gevormd door een gordijnwand en het in het midden doorgesneden hoofd van een buste. De vaagheid van die artificiële ruimte leidt de aandacht af naar de doordringende blik van het meisje. Omkaderd door het ponykapsel is het gelaat verstijfd tot een masker, zonder enige beweging van een zenuw of een spier. Het gelaat is een ondoordringbare façade geworden die geen gevoelens prijsgeeft.

Dezelfde enscenering vormt de achtergrond in het "Portrait de Jules Philippson" (Afb. 63) uit 1890. De abstracte ruimte en de donkere kleding van het personage vloeien samen en leiden de aandacht ook in dit schilderij af naar de kracht van het jongensgelaat, dat net als de houding getuigt van een zelfbewuste

persoonlijkheid. In de kinderlijke trekken, die deel uitmaken van de vrouwelijke wereld, is reeds de mannelijke uitstraling van de adolescent merkbaar. De verfijnde trekken van het elegante gelaat, omkaderd door het vrouwelijk aandoende kapsel, weet Khnopff te accentueren door het kleurenpalet ondergeschikt en mat te houden. Hij versterkt het nobele karakter van het gelaat door bewust het hoofd van de buste op de achtergrond af te snijden. Als een volleerde fotograaf speelt Khnopff met de kadrering. Hij weet de compositie zo te ordenen dat het eerder sobere kleurenpalet van het geheel wordt overstegen door de sterke expressie van het jongensgelaat. Het resultaat geeft het portret een delicaat raffinement en een mysterieuze gevoeligheid.

In het "Portrait d'Yvonne Suys" (Afb. 64) uit 1890, verbindt Khnopff de figuur met de bloemensymboliek. Uitzonderlijk houdt Khnopff het beeld hier niet gesloten. In de linkerhand houdt het meisje een iris die zowel een ornament kan zijn of een connotatie van ontluikende vrouwelijkheid. Door de aandacht te concentreren op het bloemmotief en de symbolische betekenis die hij er wellicht mee beoogt, geeft Khnopff het meisje een natuurlijkheid die zich ten volle manifesteert in de ongedwongen houding en het open gelaat.

In het "Portrait des enfants de Monsieur Nève" (Afb. 65) uit 1893, wordt de aandacht getrokken door het felle rood en het sterke contrast met de zwarte en de witte kleur. Dit kleurenspeel benadrukt de aanwezigheid van de drie jongens op het voorplan, terwijl hun zusje zich afzijdig houdt en, geheel opgenomen in een dagdroom, aanleunt tegen de balustrade op de achtergrond. Ook de blauwe kleur van haar jurk isoleert haar op de plaats die zij inneemt in de ruimte tussen haar broers en de deur op het achterplan. De kinderen lijken opgesloten in de ruimte begrensd door de trapleuning en de deur, de muur en het schilderij. De kinderen zijn in zichzelf gekeerd en lijken de gevangenen van hun eigen wereld. Ze lijken afgesloten en vervreemd van de werkelijkheid. In de zachte textuur van het gelaat is hun blik ver weg.

De realiteit heeft zich verinnerlijkt in de vluchtigheid van de materie en vooral bij het mijmerende meisje suggereert Khnopff het mysterie van de kindertijd.

Khnopff combineert de perfectie van de tekening bij de Vlaamse primitieven met het gevoelige raffinement van Alfred Stevens. Geïnspireerd door de etherische verfijning bij Burne-Jones creëert hij een typologie die het gelaat tot ideaalbeeld maakt. Khnopff beeldt een type af waarvan het gelaat de trekken van een

masker aanneemt. Het gelaat is een façade die het onzichtbare bedekt, een masker die de belichaming is van het absolute. Voor Khnopff heeft de vorm van het gelaat geen relevante betekenis. De uitbeelding van de onderdelen van het gelaat is niet gericht op de expressie van het innerlijke leven maar beoogt een geestelijke volmaaktheid in het oppervlak van de huid.¹³³

Zoals reeds aangegeven bij de bespreking van het masker in hoofdstuk 1, ontnemt Khnopff de huid elke diepte om haar de chromatische perfectie van een marmeren oppervlak te geven. De huid schermt het lichaam af als een ondoordringbaar membraan. Het gelaat reveleert het ideële in de icoon.

In 1887 schildert Khnopff twee belangrijke vrouwenportretten. Daarvoor schilderde hij portretten van zijn moeder of van kinderen.

Het "Portrait de Marie Monnom" (Afb. 66) is het eerste portret dat Khnopff van een jonge vrouw maakte. Zij was de dochter van de Brusselse uitgever Monnom die o.m. L'Art Moderne en de eerste monografie van Emile Verhaeren over Khnopff uitgaf. In 1889 huwde zij de kunstschilder Théo Van Rysselberghe. De jonge vrouw wordt in profiel afgebeeld, gezeten in een stoel die zijwaarts is opgesteld in de smalle ruimte tussen het voor- en achterplan. De vrouw staart wezenloos voor zich uit, in gedachten verzonken. Khnopff ordent het lichaam en de ruimte in een doordachte compositie. Het schilderij bevat reeds meerdere karakteristieken die in latere vrouwenportretten terugkeren: elementen van compositie zoals de afsnijding in de kadrering en de geometrische structuur van het achterplan, de sobere plastische elementen van de enscenering, zoals de schaal aan de muur, de deur en de plinten, de verhulling van het lichaam en de handschoenen, de afstandelijkheid door de afgewende blik, de melancholieke expressie van het mijmerende personage.

Het kledingstuk is boven de zoom afgesneden zodat het beeldvlak wordt gecomprimeerd en een gevoel van onbeweeglijkheid wordt opgeroepen. De geometrische functie van de achtergrond beoogt harmonie door sobere lijnen in een eenvoudige architecturale structuur. De ronde vorm van de gouden schaal aan de muur associeert zich met de volmaaktheid en de oneindigheid van de cirkelvorm. Zij staat echter ook voor de opsluiting van het innerlijke. Enkel het gelaat en de hals zijn zichtbaar. Het lichaam is verder volledig verhuld en ook de

¹³³ DRAGUET M. (1995), pp. 121 - 123

handen en de armen worden door handschoenen aan het oog onttrokken. Met de afgewende blik benadrukt Khnopff de afstandelijkheid van de voorstelling.

Het contrast tussen de bijna geometrisch opgebouwde achtergrond en het vrouwelijk personage dat getekend is door melancholie is typerend voor Khnopff. Hij ontleende mogelijks dit principe aan "The Little White Girl" uit 1864 (met de latere titel "Symphony in White nr. 2") van James McNeil Whistler.¹³⁴

In hetzelfde jaar schildert Khnopff zijn beroemde "Portrait de Marguerite Khnopff" (Afb. 67). Het geldt als het basiswerk voor zijn portretkunst. Khnopff herneemt elementen van compositie en enscenering van het eerste portret, zoals de geometrische opbouw van de achtergrond, de plinten en de gouden muurschaal. Marguerite wordt frontaal weergegeven, enkel het gelaat wendt zich af. Ze is bijna symmetrisch opgesteld voor een gesloten deur, die de sobere ruimte achter haar afsluit. Khnopff accentueert de verticaliteit van de figuur niet enkel door het kader van de gesloten deur, maar ook door de pose van de rechterarm en door de minutieuze weergave van de sluiting van het kleed. Ook het voorplan is afgesloten door de afsnijding van het kleed boven de zoom en de houding van de linkerarm die de ruimte die zij inneemt afbakent en haar immobiliseert in het smalle vlak van het voorplan. In gedachten verzonken wendt zij zwaarmoedig de blik af en staart zij over de linkerschouder naar een punt buiten het kader, als opgesloten in een droom. Ze lijkt verloren in eenzaamheid en droefenis. Enkel het gelaat is zichtbaar: ingesnoerd door de witte japon met hoge kraag en de handschoenen wordt haar lichaam ongenaakbaar. Khnopff versterkt deze onaantastbaarheid door de sluiting van het kleed vooraan met een uiterste nauwkeurigheid weer te geven. Met dezelfde fotografische precisie worden de kleinste kleur- en lichtschakeringen in het wit van het kleed, de zachte glans van de huid en de fijne beweging van het haar op het voorhoofd weergegeven.

Deze verscherpte blik glijdt over het oppervlak van het gelaat om er de ziel van te vatten alsook het verborgen innerlijk en de intensiteit van het melancholische gevoel dat zich uit in de symbolische beladenheid van de kleurnuances.

Door de ontoegankelijkheid van het lichaam en het afgewende gelaat, dat niets van zichzelf prijsgeeft, herleidt Khnopff de figuur tot een type. Voor deze gewilde transfiguratie en de enscenering van zichzelf in het doek is bij Khnopff het

¹³⁴ HOWE J. (1982), p. 122

portret het uitgelezen middel om het beeld tot icoon te verheffen. Het schilderij is de incarnatie van een vrouwelijk ideaalbeeld, vol mysterie en melancholie, van een tijdloze icoon in zijn zuster Marguerite.

Een bijzonder werk is het "Portrait de Marguerite Landuyt" (Afb. 68) uit 1896. Het aandoenlijke postume portret realiseerde Khnopff op vraag van de ouders van het meisje, dat op twintigjarige leeftijd overleed. Khnopff schilderde het portret aan de hand van een foto en slaagde erin niet enkel de fysieke gelijkenis tot in het detail weer te geven maar ook en vooral het beeld van een herinnering op te roepen en het mysterie van de dood in de voorstelling te verwerken. Het meisje, dat weemoedig de blik afwendt, heeft iets irreëls, iets ontastbaars dat neigt naar de immaterialiteit van een verschijning. Ze behoort niet meer tot de realiteit van dit aardse bestaan en door de afsnijding van het kleed lijkt haar lichaam te zweven. Het wazige grijs van de deur omgeeft haar als een mistige halo waarin ze voorgoed kan verdwijnen. De margrietten in de deurlijst verwijzen naar haar naam maar zijn ook het symbool van zuiverheid en onschuld. De bloem in haar hand, een rode cyclamen, staat voor het afscheid. Het werk getuigt niet enkel van Khnopffs meesterschap om aan de hand van een foto een uniek portret te maken, maar vooral om het ook een aangrijpende droefheid en emotionele geladenheid te geven.

4.1.3 De landschappen

In het begin van de jaren 1880 laat Khnopff zich vooral opmerken als landschapschilder. In de periode tussen 1880 en 1895 schilderde hij een veertigtal landschappen te Fosset, een gehucht in de Hoge Venen. Zijn werken getuigen van de eigenheid die de Belgische school onderscheidt van het Franse impressionisme: de soepele kracht van de factuur, nuances in het kleurgebruik en een emotionele geladenheid in de tinten. Khnopff kiest echter een eigen weg en maakt de kleur ondergeschikt aan de tekening. Vanuit een beheerste factuur evoceert hij een ingehouden atmosfeer. Het kleurgebruik is gericht op harmonie en de dingen worden versluierd in een nevelig effect. Het landschap wordt een

verstilde en tijdloze reflectie van de werkelijkheid die schuilgaat achter de illusoire vluchtigheid van het bestaan.¹³⁵

In hoofdstuk 1 zagen we hoe het verlies van zekerheden zich bij Khnopff vertaalt in het hanteren van technieken zoals het decoupage-effect dat de onmogelijke integratie van de mens in de natuur suggereert, het vermijden van schaduwen dat het evenbeeld van de mens in de natuur supprimeert en het herleiden van de achtergrond tot een plat vlak. Khnopff wendt deze middelen aan om de vreemdheid van de mens in de wereld te benadrukken, de antithese tussen de eindigheid van de mens en het tijdloze van de ruimte waarin hij zich bevindt.

De discontinuïteit tussen de mens en de hem omringende wereld associeert zich met het wachten, terwijl elke actie wordt vermeden. Dit gebrek aan interactie, het bevriezen van elke beweging is te zien in "A Fosset. Le garde qui attend" (Afb. 2) uit 1883. Als versteend wordt de bewaker in profiel afgebeeld in een landschap waarvan hij geen deel lijkt uit te maken. Deze pessimistische visie, de ontredde en de eenzaamheid van de wachtende mens tegenover de natuur is reeds merkbaar in "Une crise" (Afb. 1) uit 1881. Dit schilderij heeft een diepere betekenis en is de uitdrukking van de vertwijfeling en de innerlijke tweestrijd tussen de mens en de natuur. De grauwe hemel, de trieste rotsen, het monotone landschap, de nuances van groen, blauw en grijs weerspiegelen de angsten en kwellingen van de mens die alleen staat tegenover het universum. In de confrontatie met de onmogelijke eenheid tussen de mens en de natuur is het schilderij een zelfbeeld van Khnopff. Het beantwoordt aan zijn pessimistische gemoedsgesteldheid en aan de melancholische gedachten die hem in 1875 tot de hoger geciteerde jeugdverzen inspireerden ("J'ai cherché, mais en vain, le grand Causateur").

Khnopff wil het landschap niet vatten in een momentopname, maar de diepere ontmoeting uitdrukken tussen de mens en de natuur, de ervaring die de ziel beroert. Er is geen sprake van mimetische nabootsing maar van interpretatie van het landschap.

Zoals bij de stadsgezichten op Brugge, die werden toegelicht in hoofdstuk 2, associeert de zielsbeleving zich met een bepaalde plaats uit zijn jeugd, die zich in herinneringen heeft verankerd. Khnopff schildert steeds opnieuw het landschap

¹³⁵ DRAGUET M. (1995), p. 34

te Fosset. Naast dorpsgezichten en agrarische sites met boerderijen, schildert hij vooral zichten op de natuur, zoals beken, bossen en weidse vlakten. Bepaalde landschappen zijn gestructureerd vanuit een geometrische of abstracte benadering. Opvallend zijn de gekozen locaties: lege en verlaten plaatsen of vlakten in de stilte en de desolaatheid van het landschap. De actie wordt stilgelegd, elke toevalligheid van het leven wordt uit het beeld gebannen.

In "A Fosset. La rivière" (Afb. 69) uit ca. 1897 lijkt het water, net als de tijd, te vertragen of tot stilstand te komen en in zijn oppervlak een melancholisch gevoel op te wekken. In "A Fosset. Un crépuscule" (Afb. 70) uit ca. 1890-1895 en in "Le pont de Fosset" (Afb. 71) uit 1897 stroomt het water niet, maar verglaast het tot een bevroren beweging.

De wazige factuur, het beperkte koloriet met fijne nuances en schakeringen en het onbestemde licht dragen bij tot een sfeer van verinnerlijking.¹³⁶

Khnopff plaatst gebouwen als witte kleurvlakken in het stijgende reliëf van weidse velden. Hij bouwt het beeld geometrisch op, maar alles ligt in één vlak zonder dat er dieptewerking is. Khnopff bekomt een specifieke atmosfeer ten gevolge van de eenvormige tinten van een sober kleurenpalet, het plastische effect en de verdoezelde factuur.¹³⁷ Het kleurenpalet bestaat slechts uit enkele basiskleuren. Door de tinten en schakeringen die een bepaalde tonaliteit beogen, ontstaat een zekere monochromie waardoor een harmonisch effect wordt bereikt. In de vervloeiende kleuren die in verschillende schakeringen worden gemoduleerd, manifesteert zich de diepere eenheid van de dingen. Het gebruik van verschillende tinten gebeurt in een strakke en wollige factuur, waarbij een zachte en eenvoudige poëzie de sfeer van het beeld bepaalt.

In sommige landschappen is de hemel niet of slechts als een smalle strook aanwezig. Net zoals in bepaalde latere gezichten op Brugge is de hemel soms slechts te zien als een reflectie in het water. In "L'eau immobile" (Afb. 72) uit 1894, wordt het gelaat van de natuur, als evenbeeld van het gemoed van de kunstenaar, gereflecteerd in het wateroppervlak.

Het water is een spiegel. Khnopff hanteert hier zijn typische compositietechniek die in een aantal werken terugkeert: hij snijdt het beeld bovenaan af en laat de onzichtbare gedeelten reflecteren in het water. Hij projecteert de afgesneden kruinen van de bomen, het perspectief van het glooiend reliëf en de opening

¹³⁶ MARECHAL D. (2004), p. 42

¹³⁷ DRAGUET M. (1995), p. 52

naar de hemel in de spiegel van het stilstaande water. Het water, dat het voorplan domineert, weerspiegelt een andere, diepere realiteit dan die van de afgesneden impressie van de natuur. Door de compositie die de blik leidt naar de reflectie van de werkelijkheid, de dromerige stilte van het onbeweeglijke water en de monochrome kleurtinten roept Khnopff een sfeer op waarin de tijd opgeschort lijkt en zich de aanwezigheid van het onzichtbare reveleert.

In alle landschappen van Khnopff ondergaat de ruimte een transformatie die haar ingrijpend wijzigt en een meditatieve en vaak mystieke dimensie geeft. Er is geen dieptewerking benadrukt door het lichtcontrast of het perspectief, het perspectief wordt samengedrukt en is nooit gericht op het oneindige.

In "A Fosset. Sous les sapins" (Afb. 73) uit 1894, wordt het blikveld tussen de rechthoekige bomenrijen tegengehouden door een reeks stammen die het zicht op het oneindige belemmeren. Khnopff hanteert in dit werk een doordachte compositie. De afsluiting op de gezichtseinder en de dichte overspanning van de kruinen vult de ruimte van de naakte boomstammen met een beklemmende en bevreemdende atmosfeer. Door de kadrering enigzins neerwaarts te richten verkrijgt het monochrome veld van de voorgrond een hoge horizon. Dit versterkt het effect van de zachte kleurtinten van de bodem die het beeld domineren en een mystieke onbepaaldheid geven.

Het beeld wekt een gevoel op van tijdloosheid en melancholie. In een contemplatieve sfeer evocert Khnopff het verinnerlijkte leven in de overheersende stilte van het bos.

Het beperkte kleurenpalet met fijne nuanceringsen, de ingehouden toets en de vervagende contouren in een gedempte factuur zijn ook terug te vinden in "Paysage à Fosset" (Afb. 74) uit ca. 1890-1895. Ook in dit schilderij is de aandacht voor het detail ondergeschikt aan een meer expliciete weergave in vlugge toetsen en vervloeiende kleuren van wat zich visueel in de achtergrond en de rand bevindt. Door de ingehouden verfaanbreng en de zachte tonaliteit onttrekt Khnopff het beeld aan de scherpe waarneming en beoogt hij een wazig en onbestendig effect. Zoals in de andere landschappen is er geen perspectief en lijkt het in heldere tinten weergegeven vergezicht, dat geen diepte heeft, deel uit te maken van hetzelfde vlak als dat van de wazig gehouden voorgrond.

Het beeld wordt ook samengedrukt door de hoge, gedeeltelijk verborgen horizon. Er is geen lichtwerking maar een onnatuurlijk diffuus licht dat het beeld een matte vlakheid geeft. De vaagheid, die een irreële sfeer oproept, wordt in het midden van het doek benadrukt door een aantal in de verfmassa aangebrachte vegen die het schilderij een mistige onzuiverheid geven.

HOOFDSTUK 5: Conclusies

In Khnopffs werken is de betekenis altijd versleuteld. Achter elke vorm, elk detail zit een verborgen betekenis. Khnopff transformeert en verinnerlijkt de werkelijkheid als een enigmatische herinnering die zich afkeert van het vluchtige van de realiteit. Zijn kunst is een doordacht manipuleren en beheerst aanwenden van de materie die geen eenduidige interpretatie toelaat. Het werk roept steeds raadsels op en wordt gekarakteriseerd door twee wezenlijke kenmerken. De steeds aanwezige ambivalentie tussen hetgeen in het werk direct zichtbaar is en hetgeen niet zichtbaar is omdat het zich niet rechtstreeks laat zien of gewild verborgen werd gehouden. In dit ambigue spanningsveld tussen revelatie en versluiting ademen zijn werken daarnaast ook een doffe melancholie. Die zwaarmoedigheid, die steeds voelbaar is, draagt het handschrift van een persoonlijk isolement, verwoord in Khnopffs devies "On n'a que soi". Het beantwoordt aan het dominerende gevoel van pessimisme binnen de elite kringen van het intellectuele en artistieke milieu in het 19^e eeuwse fin de siècle. Die spirituele crisis, die vooral de kunstenaars, zowel schilders als dichters, beroerde, had meerdere oorzaken. De creativiteit van de kunstenaars was niet meer gebonden door de eisen van kerkelijke en burgerlijke opdrachtgevers. Via exposities en tijdschriften gingen creatieve kunstenaars elkaar wederzijds beïnvloeden. De maatschappelijke tegenstellingen tussen de bezittende klasse en het aangroeiende stadsproletariaat beroerden ook de sociaal geïsoleerde kunstenaars. Ondanks de wetenschappelijke en technische ontdekkingen ontstond een gevoel van verval en psychologische leegte. De zekerheden van een vast wereldbeeld en de traditionele waarden van het katholiek geloof werden voortdurend in vraag gesteld. De triomf van het sciëntisme deed in elite kringen een gevoel van pessimisme ontstaan en een verlangen naar een zich tegen de natuur kerende kunst met occultisme, verfijning en droom als de voornaamste kenmerken. Ook Khnopffs kunst maakt deel uit van de afkeer van het symbolisme tegen de tijdsgeest van het positivisme. Het is de picturale expressie van de door het filosofische idealisme geïnspireerde afwijzing van de werkelijkheid. De voorkeur voor de Germaanse cultuur en de geschriften van Carlyle openden de weg naar het Duitse idealisme, dat de zichtbare werkelijkheid slechts beschouwt als een symbool, als de zichtbare manifestatie van de Idee.

Ook de hang naar mysticisme, dat Khnopff zoals de dichters ontleende aan de realistische mystiek van de Vlaamse primitieven, vindt uitdrukking in Khnopffs kunst. Zijn beeldtaal sluit aan bij de fin de siècle thematiek gericht op een escapisme uit de wereld. Toch typeert de uitgesproken zucht naar verinnerlijkt isolement en de narcistische thematiek zijn oeuvre. Dit melancholische mysticisme deelt Khnopff met Rodenbach, die het pessimistische ideeëngoed van Schopenhauer ruime bekendheid gaf in het Belgische artistieke milieu.

De Belgische symbolistische literatuur was een intuïtieve zoektocht naar het onbekende achter de illusie van de realiteit, waarbij de taal niet diende als weergave van een vooraf bepaald idee. Taal werd voor de schrijvers een zelfstandig fenomeen om in een transcendente beleving op zoek te gaan naar bovenaardse sferen of de schemerige diepten van de onbewuste geest.¹³⁸ Ondanks de artistieke vernieuwing is de Belgische symbolistische literatuur doortrokken van een typische fin de siècle moeheid. Wat steeds terugkeert, is de voorliefde voor de contemplatie over dood en vergankelijkheid, voor stilte en stilstand, voor de sensitiviteit van leegte rondom de banaliteit van het alledaagse.

De verweving van zielstoestanden en stemmingen met plaatsen en de uiterlijke omgeving, de vervlechting van het innerlijke en het uiterlijke, van het zichtbare en het onzichtbare zijn de exponenten van de verbeeldingskracht en de drang naar het mysterieuze in de Belgische symbolistische literatuur.¹³⁹

Bij Rodenbach wordt Brugge verinnerlijkt en uit de tijd gerukt als een plaats van nostalgie en melancholie, waar materie en geest een dualis zijn van mysterieuze éénwording voorbij de grenzen van het bestaan. De vervallen stad is een beeld van tijdloosheid en innerlijke ruimte van stilte en eenzaamheid, een ontdekkingsstocht in de oneindige droomwereld van niet bewustzijn. Hoewel "Bruges-la-Morte" een centrale rol speelt in het oeuvre van Rodenbach en de evolutie van de literatuur van die tijd, vertoont zijn ganse oeuvre een netwerk van overeenkomsten.

De kracht van de suggestie is ook bepalend bij Maeterlinck. Zijn ruimtelijke structuren roepen stemmingen op van scheiding en afzondering.

¹³⁸ VERGEER K. (1995/1996), pp. 31 - 32

¹³⁹ FRIEDMAN D. (1992), p. 103

De glazen constructies, metaforen van zowel bescherming als van opsluiting, zijn modellen van innerlijkheid. De terugkeer en de herhaling van beelden, de kwellende thematiek van ziekte, ontbering en opsluiting, zijn de emanaties van een voortdurend verlangen naar transcendentie. De irrationele en waanzinnige voorstellingen in "Serres Chaudes" doen niet enkel denken aan de fantasma's van Jeroen Bosch (1453-1516), ze zijn ook sterk verwant aan het surrealisme en zijn verbeeldingskracht van het onderbewuste. Ook Maeterlincks gebruik van sommige kleurepitheta, eigen aan het spel van analogieën en gebaseerd op de correspondences en synesthesieën van de Franse schrijver Charles Baudelaire, wijst reeds in de richting van het postsymbolisme en het surrealisme. Daarin zijn het beeld en de beeldsymboliek expressies van de geheimen van de ziel. Ook in zijn vroege toneel, een confrontatie met liefde, dood en angst, versterkt Maeterlinck intuïtief de spanning tussen het menselijke bestaan en het noodlot d.m.v. randfiguren (o.m. armen en kloosterzusters), decorschepping (o.m. oude en vervallen kastelen, moerassen en wouden, de nabije zee, schaduw en duisternis, nevel en mist) en het gebruik van stilte en dialoog.¹⁴⁰

In hun zoektocht naar het mysterie gebruikten de Belgische symbolistische schrijvers visionaire beelden om af te dalen in de diepten van het onbewuste. Typerend daarbij was de indirecte wijze om emoties te associëren met plaatsen die zich in de herinnering hebben verankerd of voorwerpen die daarvoor als suggestief model werden gebruikt.

De autonomie van de taal met zijn prosodische variaties en de suggestieve beeldtaal die de lezer betreft in een creatief denkproces, bevat al de kiemen van de latere modernistische poëzie. Jeannine Paque legt het verband met de latere surrealistische dichtkunst : "Les surréalistes Apollinaire, Breton, Cendrars, Eluard, se souviendront de ces accents inédits où ils reconnaissent le symptôme de la modernité en poésie, une interpellation du langage, une exploration de l'inconscient".¹⁴¹

Zowel Maeterlinck als Khnopff hechten een groot belang aan het beeld. Zoals bij Maeterlinck is het werk van Khnopff de emanatie van een statisch universum dat beheerst wordt door de krachten van het onbekende.

¹⁴⁰ RUTTEN M. (1962), p. 31, p. 43

¹⁴¹ PAQUE J. (1987), p. 95

De beelden van "Serres chaudes" associeren zich met de beslotenheid van de ziel en de onmacht van de mens om tot de kennis van het onbewuste te komen. De broeikas van Maeterlinck wijst op dezelfde afzondering en eenzaamheid van de ziel als het mentale aquarium van Rodenbach. In het isolement zit de geest gevangen in het kunstmatige universum dat door de transparantie van zijn fragiele wanden voortdurend herinnert aan de banale realiteit. Zoals Maeterlinck verstart Khnopff het beeld in de onbeweeglijkheid van de verboden handeling en worden de figuren beladen met een mystieke densiteit die refereert aan de dimensies aan gene zijde van het realiteitsbegrip. Zoals in hoofdstuk 3 werd besproken roepen de onbeweeglijkheid en de stilte samen een gevoel op van het tijdloze en het wachten. De stilte is zowel bij Rodenbach als bij Maeterlinck de hoeksteen van de beeldspraak van het wachten. Ook in het oeuvre van Khnopff is de stilte steeds aanwezig en een bepalend element in het tot stand komen van het beeld. Zoals Maeterlinck geeft Khnopff de ruimte een mythische expressie en laat hij een irreële wereld van herinneringen verglijden in de stilte van vage contouren en gedempte kleuren. Maeterlincks wereldbeeld in zijn vroege toneel is gedomineerd door tragiek en de spanning tussen het menselijke bestaan en het noodlot.

Ook de glazen ruimten zijn een vlucht uit de buitenwereld en drukken de totale eenzaamheid van de menselijke ziel uit. Khnopffs wereldbeeld is niet beheerst door deze tragiek van het noodlot. Toch is bij Khnopff de dood latent aanwezig in de metafoor van de verstening. Khnopffs werken en Maeterlincks vroege toneelstukken hebben gemeen dat het beeld slechts moeizaam kan worden ontraadseld en de toeschouwers betreft in een intuïtief denkproces.

Kan uit dit alles besloten worden dat er sprake is van een werkelijke invloed van de Belgische symbolistische literatuur op de kunst van Khnopff?

De vergelijking van de thematiek en vooral de stijl bij Maeterlinck laat niet toe te concluderen dat Khnopff door Maeterlinck werd beïnvloed. Zoals werd aangetoond bestaan er ongetwijfeld thematische analogieën tussen Maeterlinck en Khnopff. De opbouw van Khnopffs werken laat zich vaak kenmerken door het samenbrengen van elementen of plastische objecten zonder duidelijke samenhang. Zoals werd aangetoond in hoofdstuk 3 maakt Khnopff daarbij niet zelden gebruik van de montage waarbij fragmenten in het beeld naast elkaar worden geplaatst. Dit compositorische aspect kan evenwel niet gelijkgesteld

worden met een literaire techniek waarbij de conventionele orde van poëtische beelden opzettelijk wordt doorbroken. De in hoofdstuk 2 geciteerde voorbeelden uit het dichtwerk "Serres chaudes" (zoals *Hôpital*, *Regards*, *Cloche à plongeur* e.a.) wijzen op een gewilde onderbreking en een onlogisch naast elkaar plaatsen van onsamenvangende beelden. Het maakt wezenlijk deel uit van de presurrealistische dichtkunst van Maeterlinck. Het thema van de angst waartoe de mensheid is veroordeeld, komt bij Khnopff echter niet voor. Philippe Roberts-Jones wijst erop dat Maeterlincks visie en techniek van het abrupt afbreken en naast elkaar plaatsen van beelden naar het surrealisme neigt en niet terug te vinden is bij Khnopff. De keuze die Khnopff herhaalt om objecten samen te brengen die men niet verwacht, moet volgens Roberts-Jones als een teken worden beschouwd, dat door Khnopff gebruikt en uitgewerkt wordt en misschien ook met opzet gesloten gehouden is voor anderen. De geest die leeft in Maeterlincks vrije verzen komt volgens hem niet voor bij Khnopff maar de sfeer die Khnopff schept is wel aanwezig in de meer typisch symbolistische gedichten van Maeterlinck.

Philippe Roberts-Jones ziet de relatie tussen Maeterlinck en Khnopff veeleer in het vlak van de overeenstemmingen dan dat er sprake kan zijn van beïnvloeding of een parallellisme in de werkwijze.¹⁴²

De stadsgezichten in "Secret-Reflet" van 1902 en in de reeks tekeningen die Khnopff maakte in 1904-1905, refereren naar het thema van de dode stad, dat prominent aanwezig is in het oeuvre van Rodenbach. Khnopff bracht zijn kindertijd door te Brugge en hield daar, naar eigen zeggen nauwkeurige herinneringen aan over: "dont je conserve précieusement des souvenirs lointains, mais tres précis". Dit blijkt uit een brief van Khnopff van februari 1899 aan Paul Schultze-Naumburg, waarin hij Brugge "qui était alors une réelle ville morte, ignorée des visiteurs" beschrijft.¹⁴³ Brugge heeft op de persoonlijkheid van de schilder een onuitwisbare indruk nagelaten. De tekeningen "Avec Grégoire Le Roy. Mon coeur pleure d'autrefois" en "Avec Georges Rodenbach. Une ville morte" dateren van 1889. Het is opvallend dat Khnopff pas 13 jaar na deze tekeningen en 10 jaar na "Bruges-la-Morte", waarvan hij het frontispice

¹⁴² ROBERTS-JONES PH. (1987), pp. 10 - 12

¹⁴³ DELEVOY R.L., DE CROES C. en G. OLLINGER-ZINQUE (1979), pp. 26 - 27

tekende, dit thema herneemt in een reeks tekeningen. Deze lange tijdsduur wijst niet op een duidelijke of een rechtstreekse invloed van Rodenbach op Khnopff.

Is er een bepaalde aanleiding die Khnopff heeft aangezet tot deze zwaarmoedige evocaties van zijn verstilde innerlijkheid? Gaf de belangrijke tentoonstelling over de Vlaamse Primitieven in 1902 te Brugge de aanzet? Of heeft de intrek in zijn nieuw gebouwde woning en het verlaten van het ouderlijke huis – Khnopff had een sterke band met zijn moeder – een nostalgisch gevoel opgewekt?

De tekeningen van Brugge zijn meestal verstilde sites aan de waterkant – de ouderlijke woning te Brugge paalde aan het water – met de weerspiegeling van gebouwen die aan de bovenkant zijn afgesneden. Door het subtiele gebruik van grijsnuances en het effect van de bewuste kadrering, roept Khnopff de dromerige sfeer van verre herinneringen op. De stadsgezichten zijn zelfportretten van de kunstenaar: de dode stad is de personificatie van zijn kinderjaren. Het heimwee door de afstand bij Rodenbach, die zich definitief te Parijs vestigde, lijkt bij Khnopff opgeroepen door de tijd.

Het ligt dan ook niet voor de hand te gewagen van een bepalende invloed van Rodenbach op Khnopff.

Michel Draguet wijst erop dat “de interpretatie gelijklopend is, maar onafhankelijk: de sfeer van het verhaal van Rodenbach is dezelfde als die van de landschappen van Khnopff”.¹⁴⁴

Van de symbolistische dichters zoals Rodenbach, Verhaeren en Maeterlinck ging ongetwijfeld een inspirerende impuls uit op de plastische kunstenaars. Khnopff las veel en had nauwe contacten met de literaire wereld. Het innerlijke universum van Rodenbach en Maeterlinck heeft ongetwijfeld een sterke affiniteit met Khnopffs artistieke isolement, zoals geconcretiseerd in de landschappen te Fosset en de werken met Brugge als thema. Khnopffs verstilde en verinnerlijkte stadsgezichten zijn een plastische equivalent van de literaire thematiek van de dode stad in Rodenbachs werken.

De zoektocht naar het mysterieuze is een bindend element in de wisselwerking tussen het Belgische symbolisme in de literatuur en de beeldende kunst. Dat geldt ook voor Xavier Mellery en William Degouve de Nuncques. Opnieuw is hier sprake van overeenstemming maar niet van een duidelijke invloed. Wat Mellery

¹⁴⁴ DRAGUET M. (1995), p. 350

betreft situeert Vincent Vanhamme de oorsprong van de lievelingsthema's van zijn intimistische productie (zoals begijnhofjes) trouwens al van voor 1885.¹⁴⁵ Het intimistische deel van Mellery's werk gaat terug op de stijl van Henri De Braeकेलेर wiens diep doorvoelde kunst het karakter heeft van zowel de droom als de tastbare werkelijkheid.¹⁴⁶ Het geeft ook de richting aan voor William Degouve de Nuncques, Léon Spilliaert en het hele intimistische symbolisme van de Belgische school.¹⁴⁷ Spilliaerts oeuvre heeft qua motieven en vormgeving tot ongeveer 1917 een nauwe band met het Belgische literaire symbolisme en vooral met Maeterlinck en Verhaeren.¹⁴⁸

Het is vooral in de Franse literaire kringen dat rond 1880 de behoefte ontstond zich af te keren van descriptieve uitbeeldingen van thema's uit de werkelijkheid en zich te richten op het onbekende en onbewuste. In het literaire debat rond het begrip symbool speelde de Franse schrijver Stéphane Mallarmé een bepalende rol. Sleutelwoord in de artistieke zoektocht werd de suggestie om achter de uiterlijke schijn der dingen het diepere mysterie te vatten. Via het symbool openbaart zich de idealiteit van de werkelijkheid. Voor Mallarmé primeert in een schilderij het effect dat het teweegbrengt. De exacte afbeelding definieert het object waardoor het in de emotionele ervaring van de toeschouwer zijn mogelijke betekenissen verliest. Door de nadruk te leggen op de intuïtie en de suggestie, in de lijn van Mallarmé, evolueerde het Belgische symbolisme van een Platoonse mystiek naar een semiotiek van het symbool, dat ook volgens Verhaeren verbonden blijft met de zichtbare wereld. Het symbool maakt zich echter los van de realiteit teneinde in een gewilde onbepaaldheid de toeschouwer in een denkproces te betrekken. De ambiguïteit van het symbool zit vervat in het doorbreken van de conventionele betekenis. Khnopffs symbolen zijn nooit eenduidig en zetten de toeschouwer aan tot een persoonlijke beleving en bezinning. Het individuele gebruik van symbolen verleent Khnopffs werken een vreemdheid en een onmiskenbaar gevoel van droefheid. Zijn melancholische stemming over het lot van de wereld en het verlies van de zekerheden van een vast gestructureerd wereldbeeld, gingen gepaard met een nostalgisch verlangen naar wat fragmentarisch in zijn herinneringen bewaard was gebleven.

¹⁴⁵ VANHAMME V. (2000), p. 34

¹⁴⁶ ROBERTS-JONES PH. (1994), p. 41

¹⁴⁷ LEGRAND F.-CL. (1971), p. 48

¹⁴⁸ VAN GORP H. (1988), p. 540

De iconografische basis van Khnopffs meest complexe beelden is het fragment. Deze fragmenten worden losgekoppeld van hun onmiddellijke interpretatieve kader.

In plaats van een verhalende betekenisstructuur wordt de organische band van symbool en betekenis doorgesneden. De ordening van de beeldfragmenten volgens analogieën die alleen de kunstenaar kent, maakt Khnopffs beeldtaal bevreemdend en mysterieus. Het raadselachtige ervan roept in de verbeeldingskracht van de toeschouwer suggestie, herkenning of associaties op.

Niet het ontcijferen van de verborgen betekenis is daarbij van belang. Bij ontraadseling verliest de voorstelling de mysterieuze spanning van zijn beeldtaal. De eenduidige interpretatie zou het werk reduceren tot een boodschap, die de inhoud demystificeert. Het enigmatische van Khnopffs kunst ligt juist in de raadselachtige aantrekkingskracht van de vormtaal en het vermogen bij de toeschouwer een eigen vrije verbeeldingswereld te stimuleren. Net als bij Mallarmé primeert bij Khnopff de stilte en de onbeweeglijkheid. De handeling van de figuren is ondergeschikt aan hun mystieke beladenheid. Dit wachten in verstarde roerloosheid roept in de portretten een melancholische stemming en een sfeer van tijdloosheid op.

Khnopff vindt zijn beste uitdrukkingsmiddel in de tekenkunst met potlood, houtskool, vetkrijt, pastel, kleurpotlood of krijt. Sommige van zijn tekeningen wrijft hij in met was om ze een andere materialiteit te geven. De vormtaal van lijn en kleur, bij Khnopff beheerst door raffinement en technisch meesterschap, wordt uitgebreid door het aanwenden van moderne technieken. Door het gebruik van de fotografie vervagen de grenzen tussen de kunstvormen en wordt de kleur immaterieel en vaag. Khnopff benut de praktische voordelen van de fotografie. De momentopname van een foto als statische representatie laat hem toe om tussen het model en het finale beeld een afstand te behouden die de iconiciteit van het beeld bepaalt. Khnopff creëert reeksen van nieuwe originelen door foto's te maken van zijn eigen werken en deze te bewerken met het zachte effect van kleurpotloden. Het zijn modulaties op hetzelfde onderwerp die toelaten het beeld te overstijgen en daardoor in een herinneringseffect nieuwe analogieën en betekenissen op te roepen. Het beeld krijgt een onbepaaldheid en wordt verdiept met een melancholische component.

In de afbeeldingen van vrouwen bekomt Khnopff een bepaald effect in de kadrering door het gebruik van vooral ronde passe-partouts en door afsnijdingen van het beeld.

Dit laat hem toe de voorstelling te ontdoen van elke banale contingentie of contextueel gegeven en de trekken van de iconische figuur te benadrukken of de houding in haar immobilisme te versterken. Ook het vlakmatig uitwerken van het tafereel maakt deel uit van de middelen die Khnopff aanwendt om het beeld te abstraheren.

Drie thema's geven Khnopffs oeuvre een aparte eigenheid en roepen in zijn werken een steeds terugkerend gevoel van melancholie op: de vrouw, de portretten en tenslotte de landschappen te Fosset en de stadsgezichten te Brugge.

De uitbeelding van de vrouw als vrouwelijk wezen draagt de sporen van de prerafaëlitische invloeden. Khnopff creëert een dromerig type dat zich buiten de werkelijkheid lijkt te bevinden. Verlangen en onbereikbaarheid versmelten in een ambiguïteit die versterkt wordt door de afsnijdingen van het beeld. De vrouwen zijn opgesloten in eenzaamheid maar niet etherisch zoals bij Burne-Jones. Het vrouwengelaat vertoont een dualiteit tussen ingehouden hartstocht en wilskracht in de geprononceerde kin. Maagdelijkheid en onschuld verbinden zich in de antithese van het fin de siècle met fataliteit en verleiding. De androgyne trekken verenigen het sensuele en het spirituele in een ideaalbeeld, dat verglijdt in de mystieke diepte van de melancholieke blik.

Gaandeweg verliest het gelaat de trekken van het masker en openbaart zich de warme sensualiteit van het naakte lichaam.

In de portretten krijgt het gefragmenteerde gelaat de trekken van een masker, of anders uitgedrukt, metamorfoseert Khnopff het masker in de individualiteit van een persoonlijk gelaat. Khnopff concentreert de symbolische intentie in het gelaat en maakt het lichaam tot een code. De houding van het lichaam is vaak teatraal en artificiëel. Slechts het gelaat, dat zich enkel toont achter een masker en een ondoordringbare huid, en de handen zijn zichtbaar. Het lichaam laat zich niet zien en de kledij staat ten dienste van een versluiering van het

lichaam, dat nog slechts een herinnering is. De handen zijn vaak verhuld door handschoenen zodat ze aan elk verlangen worden onttrokken en slechts een rol spelen in de houding van het lichaam. Het gelaat wordt duidelijk onderscheiden van het lichaam.

De hals, vaak ingesnoerd, is de kwetsbare grens tussen de sensualiteit van het lichaam en de spirituele onaantastbaarheid. De vrouwenportretten zijn versteende uitdrukkingen van verborgen verlangens. Ze verraden nauwelijks emoties als vreugde of verdriet.

Er is geen beweging, geen intentie van de wil, geen reflectie van de realiteit. Khnopff wil geen realistisch portret. Het uiterlijk gegeven, het lichaam, speelt een ondergeschikte rol. Het staat in dienst van de gedachten, van een essentieel en ideëel gevoel dat bij de toeschouwer wordt opgewekt. De enige boodschap is die van de schoonheid die zich manifesteert in de onbeweeglijkheid van de idee. De portretten zijn projecties van esthetische idealen, ongenaakbaar en ongeschonden. Ook in de kinderportretten is een afstandelijkheid of vreemdheid merkbaar. Khnopff wil niet doordringen in de psychologie van het kind, maar creëert vooral door de blik een kloof tussen de toeschouwer en het beeld.

De vrouwenportretten, waarbij het lichaam meestal volledig wordt onttrokken aan de blik, zijn de emanaties van een schoonheidsideaal, ontdaan van contingente of anekdotische gegevens. De volmaaktheid van het schoonheidsideaal, de perfectie van de icoon en de ongenaakbaarheid van de figuur verraden in de portretten echter telkens dat gevoel van treurnis dat kenmerkend is voor het fin de siècle. De figuren maken als symbolische icoon deel uit van een ruimte die elke handeling verbiedt. De zoektocht naar het onzichtbare gaat gepaard met een toestand van inactiviteit. Door deze onbeweeglijkheid en hun statische karakter zijn Khnopffs portretten doortrokken van een onderhuids gevoel van melancholie.

Khnopffs obsessie voor Brugge, de stille stad van zijn prille jeugd, refereert aan Baudelaires synesthesie van de band tussen bepaalde voorwerpen en plaatsen en de geestesgesteldheid. Ondanks de emotionele geladenheid van het thema heeft Khnopff zich voor de realisatie van de Brugse stadsgezichten enkel gebaseerd op reproducties of foto's. Bewust houdt hij de levende stad op afstand om haar enkel nog in de spiegel van zijn herinneringen en van zijn zelfbeeld te bekijken. De keuze van de gezichten op Brugge beperkt zich meestal tot dromerige sites

aan de waterkant. Door de afsnijding van de gebouwen krijgt het beeld een grotere reflectie in het onbeweeglijke water, dat ook een spiegel is van de ziel en van Khnopffs verstilde innerlijkheid. Sommige werken, zoals "Une ville abandonnée" uit 1904, getuigen van de dramatiek die zich in Khnopffs gemoed afspeelt. In dit surrealistisch aandoende tafereel met zijn geraffineerde esthetiek versleutelt Khnopff de boodschap van het verlies van het spirituele door het dreigende materialisme.

De zichten op Brugge zijn de uitdrukking van zijn melancholische en nostalgische verlangens naar de stille oevers van de kindertijd en naar wat zich slechts in een ideële realiteit van verre herinneringen laat herbelevan.

In de landschappen herdefinieert Khnopff de plastische uitwerking, de elementen van compositie en de factuur van de ruimte van het echte Fosset. Contouren vervagen en de factuur wordt verdoezeld, het palet bevat slechts enkele basiskleuren waarvan de tinten in fijne schakeringen worden gemoduleerd. Schaduwen smelten in eenzelfde tonaliteit samen met het licht dat in zijn doffe onbestemdheid niet meer behoort tot het werkelijke Fosset maar tot het platte vlak van het schilderij. Geen pasteuze effecten maar verfijning en raffinement zoeken gewild naar wazigheid en onvastheid in het bepalen van de afbeelding waarvan het oppervlak afstand neemt van de werkelijke ruimte en het beeld van de natuur. De hoge plaatsing van de horizon zonder perspectief op het oneindige, de hemel die afwezig is of herleid tot een smalle strook en het monochrome veld op het voorplan die het onderwerp omsluiten in een geometrisch patroon, de afwezigheid van personages of hun schaduw- en bewegingsloze en louter symbolische verschijning: dit alles staat in functie van het samendrukken van de perspectief, van een samentrekking van de ruimte tot een oppervlak zonder diepte. De hoge of zelfs afwezige horizon opent niet op de wereld, maar keert het beeld naar binnen en sluit het af voor de buitenwereld. Het ontbreken van de perspectief in het landschap, van weidse toegankelijkheid van open ruimten, de wazige contouren die het landschap verhullen en aan de waarneming onttrekken, gelden als een metafoor voor de opsluiting van zichzelf in het landschap en de beslotenheid van de ziel. De wereld van de contingentie, van de vluchtigheid en de vergankelijkheid van het geluk, is voor Khnopff slechts illusie en schijn. In het verglijden van de diepte naar het vlakke, van de visuele impressie naar zacht gefluister transformeert Khnopff de werkelijkheid

om haar illusoir karakter in vraag te stellen. Deze abstrahering van het landschap vat de zielstoestand in de onbeweeglijkheid van een herinnering. Khnopff schildert niet het landschap dat zich ontvouwt aan het oog, maar het Fosset dat behoort tot de immateriële wereld van het spirituele.

Khnopff ontnemt het landschap zijn ruimte, het toevallige, zijn zichtbaarheid en openheid om het te metamorfoser en in het mysterieuze landschap van de ziel waar de tijd is opgeschort en de blik zich in de droom verliest.

Deze vlucht uit de zichtbare wereld is een zich terugtrekken in zichzelf. In de landschappen van Fosset houdt het relatieve op te bestaan, is er geen plaats voor de kortstondigheid van het geluk. In plaats van het sprankelende licht tussen bomen en struiken, de scherpe geuren van weidse velden, de bruisende dynamiek van het stromende water van de beken, de wonderlijke wisseling van de seizoenen, de beweging van leven, sluit Fosset zich bij Khnopff in roerloosheid en afstandelijkheid. Het landschap is bij hem geen impressie meer van een zinderende natuur. Het is het droeve gemoed van de kunstenaar, die de wereld waarin hij niet meer gelooft, troosteloos terugvindt in zichzelf en de herinnering. Het landschap dat zich in zijn ziel heeft verinnerlijkt kent geen vreugde, maar enkel de diepte van de melancholie.

Bibliografische lijst

- ADRIAENS-PANNIER A., 'Fernand Khnopff als graveur', in: *Fernand Khnopff (1858-1921)* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari – 9 mei 2004 / Salzburg, Rupertinum Museum der Moderne, 15 juni – 29 augustus 2004 / Boston, Mc Mullen Museum of Art, 19 september – 5 december 2004, pp. 263-265.
- ADRIAENS-PANNIER A., 'Fernand Khnopff en de fotografie', in: *Fernand Khnopff (1858-1921)* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari – 9 mei 2004 / Salzburg, Rupertinum Museum der Moderne, 15 juni – 29 augustus 2004 / Boston, Mc Mullen Museum of Art, 19 september – 5 december 2004, pp. 249-252.
- BAX M., 'Bloeiende symbolen', in: *Bloeiende symbolen. Bloemen in de kunst van het fin de siècle* [tentoonstellingscatalogus], 's-Hertogensbosch, Noordbrabants Museum, 6 februari – 9 mei 1999, pp. 9-21.
- BIERME M., *Les Artistes de la Pensée et du Sentiment*, Brussel, Editions de la Belgique Artistique et Littéraire, 1911.
- BISANZ-PRAKKEN M., 'Fernand Khnopff en de ontdekking van het symbolisme door Klimt 1890 – 1897', in: *Toorop: Klimt. Toorop in Wenen: inspiratie voor Klimt* [tentoonstellingscatalogus], Den Haag, Gemeentemuseum, 7 oktober 2006 – 7 januari 2007, pp. 67-82.
- BLOCK J., *Les XX and Belgian Avant – Gardism 1864-1894*, Ann Arbor, UMI Research Press (Studies in Fine Arts: The Avant-Garde), 1984.
- BOENDERS F., 'Khnopff's kunst als denk-beeld', in: *Kunst en Cultuur*, jg. 28, juni 1995, pp. 12-17.
- BOENDERS F., 'Fernand Khnopff. Maskerade', in: *Streven*, vol. I, januari 1980, pp. 315-332.
- BONNEURE F., VAN HOUTRYVE M. en K. PUYPE, *Het Stille Brugge. 100 jaar Bruges-la-Morte*, Brugge, Stichting Kunstboek, 1992.
- CANNING S. M., 'Soyons-nous. Les Vingt en het culturele debat van de Belgische – avant-garde', in: *Les Vingt en de avant-garde in België, Prenten, tekeningen en boeken ca. 1890* [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1 november – 31 december 1992, pp. 11-31.
- DE GREVE C., 'Georges Rodenbach', Brussel, Editions Labor, 1987.
- DE MAEYER Ch., 'Fernand Khnopff et ses Modèles', in: *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, vol. XIII, nr. 1-2, 1964, pp. 43-56.
- DELEVOY R.L., DE CROES C. en G.OLLINGER-ZINQUE, *Fernand Khnopff*, Brussel, Lebeer Hossmann, 1979.

- DELEVOY R.L., *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira, 1977.
- DIRIKX L., 'In de spiegel van het Westeuropese fin de siècle: Cultuurpessimisme', in: *Streven*, jg. 59, nr. 12, oktober 1992, pp. 1075-1082.
- DRAGUET M., *Het Symbolisme in België*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2004.
- DRAGUET M., *Khnopff 1858-1921*, Gent, Snoeck Ducaju & Zoon, 1995.
- DUMONT-WILDEN L., *Fernand Khnopff*, Brussel, Librairie Nationale et d' Histoire G. Van Oest & cie, 1907.
- EEMANS N., *Fernand Khnopff*, Antwerpen, De Sikkel, 1950.
- FIERENS-GEVAERT H., 'Fernand Khnopff', in: *Art et Décoration*, vol. LX, oktober 1898, pp. 116-124.
- FRIEDMAN D., "Het Belgisch symbolisme. Een poëzie van de ruimte", in: *Les Vingt en de avant-garde in België, Prenten, tekeningen en boeken ca. 1890* [tentoonstellingscatalogus], Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1 november – 31 december 1992, pp. 101-111.
- GIBSON M., *Symbolisme*, Keulen, Taschen, 2006.
- GOYENS de HEUSCH S., *Het impressionnisme en fauvisme in België*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1988.
- GORCEIX P., *Réalités flamandes et symbolisme fantastique, Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte et Le Carillonneur*, Parijs, Lettres Modernes (Archives des lettres modernes. Etudes de critique et d'histoire littéraire), 1992.
- GORCEIX P., 'Symbolisation, suggestion et ambiguïté. G. Rodenbach, M. Elskamp, M. Maeterlinck', in: Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach – Van Lerberghe – Verhaeren, *Les Lettres Romanes*, nr. 3-4, 1986, pp. 211-226.
- HOWE J., *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, Ann Arbor, UMI Research Press (Studies in Fine Arts: The Avant-Garde), 1982.
- JANSSEN H., 'Vroege signalen uit België, Nederland en Wenen. De jaren tachtig', in: *Toorop: Klimt. Toorop in Wenen: inspiratie voor Klimt* [tentoonstellingscatalogus], Den Haag, Gemeentemuseum, 7 oktober 2006 – 7 januari 2007, pp. 55-66.
- JULLIAN Ph., *Decadente dromers. Symbolistische schilders uit de jaren 1890*, Bussum, De Haan, 1973.
- KHNOPFF F., *Jeté par le destin sur la terre inclémente* (onuitg. gedicht, archiefstuk), bewaard in: Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Archief van Hedendaagse Kunst, Inv. 30614/3

- KUIPERS R. A., 'Het fin de siècle – fenomeen', in: *Streven*, jg. 57, januari 1990, pp. 321-334.
- LAMBRECHTS M., 'Fin de Siècle: Over sluiers van droefheid en betoverde domeinen', in: *Fin de Siècle. Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, ASLK-galerij, 15 maart – 2 juni 1991, pp. 12-20.
- LAOUREUX D., 'Een inktzwarte nacht: de nachtstukken van Léon Spilliaert', in: *Léon Spilliaert. Een vrije geest* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 september 2006 – 4 februari 2007, pp. 72-75.
- LEEN F., 'Fernand Khnopff en het symbolisme', in: *Fernand Khnopff (1858-1921)* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari – 9 mei 2004 / Salzburg, Rupertinum Museum der Moderne, 15 juni – 29 augustus 2004 / Boston, Mc Mullen Museum of Art, 19 september – 5 december 2004. pp. 13-24.
- LEGRAND F.-C., *Het Symbolisme in België*, Brussel, Laconti, 1971.
- LUCIE-SMITH E., *Symbolist Art*, Londen, Thames and Hudson, 1972.
- MAETERLINCK M., *Maurice Maeterlinck. Oeuvres*, Brussel, Editions Jacques Antoine, 1980.
- MALLARME S., *Oeuvres complètes*, Parijs, Gallimard, 1945.
- MARECHAL D., 'Fernand Khnopff: van Brugge tot Fosset', in: *Fernand Khnopff (1858-1921)* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari – 9 mei 2004 / Salzburg, Rupertinum Museum der Moderne, 15 juni – 29 augustus 2004 / Boston, Mc Mullen Museum of Art, 19 september – 5 december 2004, pp. 35-43.
- MICHAUD G., *Message poétique du Symbolisme*, Parijs, Nizet, 1961.
- MICHAUX G., 'La logique du meurtre dans Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach', in: Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach – Van Lerberghe – Verhaeren, *Les Lettres Romanes*, nr. 3-4, 1986, pp. 227-233.
- OTTEN M., 'Situation du symbolisme en Belgique', in: Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach – Van Lerberghe – Verhaeren, *Les Lettres Romanes*, nr. 3-4, 1986, pp. 203-209.
- PALMER M., *Van Ensor tot Magritte. Belgische Kunst 1880-1940*, Tielt, Lannoo, 1994.
- PAQUE J., *Le Symbolisme Belge*, Brussel, Editions Labor, 1989.
- PIERRE J., *L'Univers symboliste. Fin de siècle et décadence*, Parijs, Somogy, 1991.

- PUDDLES L., "Fernand Khnopff, Georges Rodenbach and Bruges, the Dead City", in: *The Art Bulletin*, vol. LXXIV , nr. 4, december 1992, pp. 637-654.
- RAPETTI R., *Le Symbolisme*, Parijs, Flammarion, 2000.
- ROBERTS-JONES Ph. e.a., *Brussel fin de siècle*, Antwerpen-Gent, Pandora-Snoeck Ducaju & Zoon, 1994.
- ROBERTS-JONES Ph., *Du réalisme au surréalisme. La Peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Brussel, Université libre de Bruxelles, 1994.
- ROBERTS-JONES Ph., 'Fernand Khnopff et les regards de Vienne', in: *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise* [tentoonstellingscatalogus], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2 oktober – 6 december 1987, pp. 7-13.
- ROBERTS-JONES Ph., 'Khnopff revisited', in: *Bulletin de l' Académie Royale de Belgique*, nr. 19, maart 1980, pp. 42-56.
- RODENBACH G., *Georges Rodenbach. Oeuvres en prose et oeuvres poétiques*, Brussel, Le Cri, 2000.
- RUTTEN M., *Maurice Maeterlinck. Gedichten, toneel en proza*, Hasselt, Uitgeverij Heideland, 1962.
- SPAANSTRA-POLAK B., *Het Symbolisme in de Nederlandse Schilderkunst 1890-1900*, Bussum, Toth, 2004.
- TAKAGI Y., *Japonisme in fin de siècle art in Belgium*, Antwerpen, Pandora, 2002.
- TRICOT X., *Léon Spilliaert de jaren 1900-1915*, Antwerpen, Pandora, 1996.
- VAN DEN BUSSCHE W., 'De Drie van Oostende: Ensor, Spilliaert en Permeke', in: *Van Ensor tot Delvaux* [tentoonstellingscatalogus], Oostende, Museum voor Moderne Kunst, 5 oktober 1996 – 2 februari 1997, pp. 15-37.
- VAN GORP H., 'De poëtische visie van Léon Spilliaert: een benadering vanuit Maeterlinck en Verhaeren', in: *Ons Erfdeel*, jg. 31, nr. 4, sept.-okt. 1998, pp. 531-541.
- VANHAMME V., *Xavier Mellery. De ziel der dingen*, Zwolle – Amsterdam, Uitgeverij Waanders en Van Gogh Museum, s.d.
- VERGEER K., 'Symbolistisch theater. Over het toneelwerk van Maurice Maeterlinck', in: *Bzzlletin*, vol. 25, nr. 236/237, mei/juni 1996, pp. 31-37.
- VERGO P., *Art in Vienna 1898-1910, Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Londen, Phaidon, 1975.

VERHAEREN E., 'Un peintre symboliste', in: *L'Art Moderne*, vol. VII, nr.17, 24 april 1887, pp. 129-131.

VERHAEREN E., 'Les Visionnaires', in: *L'Art Moderne*, vol. VI, nr. 42, 17 oktober 1886, pp. 329-331.

VERHAEREN E., 'Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff', in : *L'Art Moderne*, vol. VI, nr. 41, 10 oktober 1886a, pp. 321-323.

VERHAEREN E., 'Les symbolistes', in: *L'Art Moderne*, vol. VI, nr. 41, 10 oktober 1886b, pp. 323-324.

VERHAEREN E., 'Le symbolisme', in: *L'Art Moderne*, vol. VI, nr. 40, 3 oktober 1886, pp. 313-315.

VERHAEREN E., 'Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff', in: *L'Art Moderne*, vol. VI, nr. 37, 12 september 1886, pp. 289-290.

VERHAEREN E., 'Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff', in: *L'Art Moderne*, vol. VI, nr. 36, 5 september 1886, pp. 281-282.

ZILCKEN PH., 'Les pointes sèches de Fernand Khnopff', in: *La Revue de l'Art ancien et moderne*, vol XXI, 1907, pp. 192-194.

Tentoonstellingscatalogi

Het Symbolisme in Europa, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, november 1975 – januari 1976 / Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, januari – maart 1976 / Baden – Baden, Staatliche Kunsthalle, maart – mei 1976 / Parijs, Grand Palais, mei – juli 1976.

Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2 oktober – 6 december 1987.

Fin de Siècle. Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905, Brussel, ASLK-galerij, 15 maart – 2 juni 1991.

Les XX en de avant garde in België. Prenten, tekeningen en boeken ca 1890, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1 november – 31 december 1992.

Impressionisme en symbolisme. De Belgische avant-garde 1880-1900, Londen, Royal Academy of Arts, 7 juli – 2 oktober 1994.

Van Ensor tot Delvaux, Oostende, Museum voor Moderne Kunst, 5 oktober 1996 – 2 februari 1997.

Parijs-Brussel, Brussel-Parijs : Realisme, impressionnisme, symbolisme, art-nouveau : De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914, Parijs, Galerie Nationale du Grand-Palais 21 maart – 14 juli 1997 / Gent, Museum voor Schone Kunsten, 6 september – 14 december 1997.

Splendeurs de l' Idéal, Rops, Khnopff, Delville et leur temps, Luik, Musée de l' Art Wallon de la ville de Liège, 17 oktober – 1 december 1997.

Bloeiende symbolen. Bloemen in de kunst van het fin de siècle, 's Hertogensbosch, Noordbrabants Museum, 6 februari – 9 mei 1999.

Brussel, Kruispunt van culturen, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 8 september - 5 november 2000.

Fernand Khnopff (1858-1921), Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari – 9 mei 2004 / Salzburg, Rupertinum Museum der Moderne, 15 juni – 29 augustus 2004 / Boston, Mc Mullen Museum of Art, 19 september – 5 december 2004.

Léon Spilliaert. Een vrije geest, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 september 2006 – 4 februari 2007.

Toorop:Klimt. Toorop in Wenen: inspiratie voor Klimt, Den Haag, Gemeentemuseum, 7 oktober 2006 – 7 januari 2007.