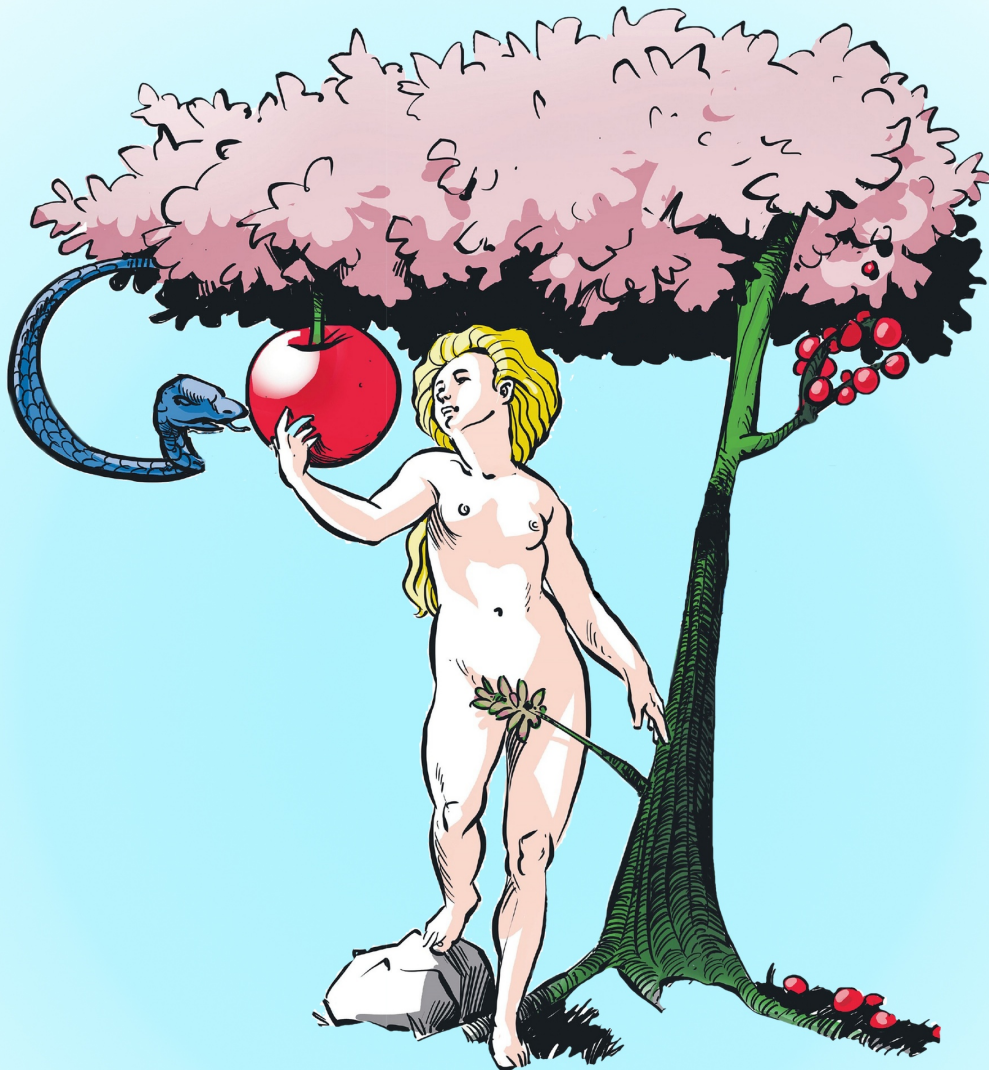


# Dubbel dilemma



## **Een onderzoek naar de vrouwelijke kunstenaarsroman in de Nederlandse literatuur**

Ida Lutikhuisen (0466255)  
Masterscriptie Nederlandse Taal en Cultuur  
Begeleid door Wilbert Smulders  
Universiteit Utrecht, 13 december 2013



# Dubbel dilemma

## Een onderzoek naar de vrouwelijke kunstenaarsroman in de Nederlandse literatuur

'Genius, apparently, required a penis'

Christine Battersby, 1994

'Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer'

Virginia Woolf, 1942

**Student** Ida Luttikhuisen

**Studentnummer** 0466255

**E-mail** ida@josephusjitta.nl

**Master** Nederlandse Taal en Cultuur (deeltijd), Universiteit Utrecht

**Onderdeel** Masterscriptie

**Begeleider** dr. Wilbert Smulders

**Tweede lezer** dr. Saskia Pieterse

**Datum** 13 december 2013

**Afbeelding omslag** Hajo de Reijger in *NRC Next* d.d. 25 november 2013 (door mij aangepast)



## Voorwoord

Het racismedebat eind 2013 begon met een welles-nietesdiscussie over het vermeende racistische aspect van Zwarte Piet. De Verenigde Naties vonden Zwarte Piet getuigen van puur racisme. Nederland schudde op zijn grondvesten. Vervolgens werd een Chinese deelnemer aan een talentenshow op tv beledigd door een bekende Nederlander. Opnieuw ontploften de sociale media. Afgezien van de beschuldiging van racisme, een gevoelig onderwerp waar ik me hier niet aan waag, draait het naar mijn mening voor een groot deel om de stereotypingen van de superieure blanke tegenover de inferieure kleurling. De kleurling heeft daar zo langzamerhand genoeg van.

Ooit was het de vrouw die van het stereotiepe beeld van het zwakke geslacht af wilde. Ze bedankte ervoor uitsluitend dienstbaar zijn aan de man en alleen maar voor het huishouden en de kinderen te zorgen, ze wilde gelijkwaardig aan hem zijn. De vrouw is inmiddels geëmancipeerd. Toch is ook de discussie rondom de vrouwenemancipatie nog lang niet beëindigd. Sterker nog, Sunny Bergman heeft met haar documentaire *Sletvrees*, die op 14 november 2013 op tv te zien was, aangetoond dat de traditionele stereotypingen rond mannelijkheid en vrouwelijkheid nog steeds gangbaar zijn. Het doel van emancipatie is nu juist dat deze stereotypingen worden losgelaten. Er is de komende jaren op deze gebieden dus nog genoeg werk aan de winkel.

Deze masterscriptie bespreekt de genderstereotypingen die de vrouwelijke kunstenaar van oudsher parten spelen. Haar roeping als kunstenaar conflicteert met het traditionele beeld van vrouwelijkheid. Reeds voor mijn bachelorscriptie heb ik bij het analyseren van de Davidspelen van Vondel gender als analyse-instrument toegepast. Dat smaakte naar meer. Vandaar mijn enthousiasme toen mijn scriptiebegeleider dr. Wilbert Smulders de vrouwelijke kunstenaarsroman als onderzoeksonderwerp adviseerde. Met dit onderzoek hoop ik een zinvolle bijdrage te hebben geleverd aan het project 'Kunstenaarsromans' van de afdeling Moderne Letterkunde van de Universiteit Utrecht.

Graag wil ik Wilbert Smulders bedanken voor zijn deskundige adviezen, aanmoedigingen en inspiratie, niet alleen als begeleider van deze scriptie, maar ook gedurende mijn studietijd. Dr. Saskia Pieterse wil ik bedanken voor haar bereidheid tweede lezer te zijn. Tot slot bedank ik Daan Josephus Jitta, mijn persoonlijke redacteur.

# Inhoudsopgave

Inleiding.....	1
<b>1 De mannelijke kunstenaarsroman .....</b>	<b>5</b>
1.1 Inleiding .....	5
1.2 De romantiek en het nieuwe kunstenaarsbeeld .....	6
1.2.1 De romantiek, een revolutie.....	6
1.2.2 De geniecultus van de Sturm-und-Drang .....	7
1.2.3 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).....	8
1.2.4 Van revolutionair naar religieus .....	9
1.2.5 De kunstenaar in de romantiek .....	9
1.2.6 De Nederlandse romantiek.....	11
1.2.7 Tot slot.....	12
1.3 Het ontstaan van de kunstenaarsroman .....	12
1.3.1 De kunstenaarsroman volgens Marcuse .....	12
1.3.2 Goethe: grondlegger van de kunstenaarsroman.....	13
1.3.3 De eerste romantische kunstenaarsromans .....	14
1.3.4 De hoofdthema's van de kunstenaarsroman volgens Beebe .....	15
1.3.5 De kunstenaarsroman in Nederland .....	17
1.3.6 Het einde van de romantische kunstenaarsroman .....	18
<b>2 De vrouwelijke kunstenaarsroman .....</b>	<b>19</b>
2.1 Inleiding .....	19
2.2 De effecten van onze patriarchale geschiedenis op vrouwelijke creativiteit.....	20
2.2.1 De tweederangs positie van de vrouw .....	20
2.2.2 Gedoogbeleid .....	21
2.2.3 De geslachtskaraktertheorie.....	22
2.2.4 Het genre féminin.....	23
2.2.5 De eerste feministische golf .....	25
2.2.6 De derde sekse .....	27
2.2.7 De dubbele moraal .....	28
2.3 De vrouwelijke kunstenaarsroman: theoretisch kader .....	29
2.3.1 Inleiding: <i>Corinne, ou L'Italie</i> (1807) van Madame de Staël.....	29
2.3.2 Verschillen tussen vrouwelijke en mannelijke kunstenaarsromans volgens Huf.....	31
2.3.3 Het effect van mythen op de vrouwelijke kunstenaar volgens Stewart .....	32
2.3.4 'Schrijven voorbij het einde' volgens Swinnen .....	34
2.3.5 Autobiografisch genre? .....	36
2.3.6 Tot slot.....	36
<b>3 De bloemschilderes Maria van Oosterwijk (1862) van A.L.G. Bosboom-Toussaint .....</b>	<b>39</b>
3.1 Literair-historisch beeld van Geertruida Bosboom-Toussaint (1812-1886) .....	39
3.1.1 Inleiding.....	39

3.1.2	Accenten in bestaand onderzoek.....	40
3.2	Analyse en interpretatie van <i>De bloemschilderes Maria van Oosterwijk</i> .....	42
3.2.1	Inleiding.....	42
3.2.2	Aspecten van de vrouwelijke kunstenaarsroman in <i>De bloemschilderes Maria van Oosterwijk</i> .....	43
3.2.3	Het innerlijk conflict van Maria van Oosterwijk .....	47
3.2.4	Het vrouwelijke kunstenaarsbeeld van Maria van Oosterwijk.....	55
3.2.5	Conclusie .....	56
<b>4</b>	<b><i>Een coquette vrouw (1915) van Carry van Bruggen</i> .....</b>	<b>59</b>
4.1	Literair-historisch beeld van Carry van Bruggen (1881-1932).....	59
4.1.1	Inleiding.....	59
4.1.2	Accenten in bestaand onderzoek.....	61
4.1.3	Van Bruggen over de ‘vrouwenproblematiek’ .....	62
4.2	Analyse en interpretatie van <i>Een coquette vrouw</i> .....	64
4.2.1	Inleiding.....	64
4.2.2	Aspecten van de vrouwelijke kunstenaarsroman in <i>Een coquette vrouw</i> .....	66
4.2.3	Het innerlijk conflict van Ina .....	71
4.2.4	Het vrouwelijke kunstenaarsbeeld van Ina.....	85
4.2.5	Conclusie .....	87
<b>5</b>	<b><i>De wetten (1991) van Connie Palmen</i> .....</b>	<b>89</b>
5.1	Literair-historisch beeld van Connie Palmen (1955).....	89
5.1.1	Inleiding.....	89
5.1.2	Grensoverschrijding.....	90
5.1.3	Postmodernisme .....	91
5.1.4	Accenten in bestaand onderzoek.....	92
5.2	Analyse en interpretatie van <i>De wetten</i> .....	94
5.2.1	Inleiding.....	94
5.2.2	Deconstructie van de Bildungsroman .....	94
5.2.3	Aspecten van de vrouwelijke kunstenaarsroman in <i>De wetten</i> .....	95
5.2.4	Het innerlijk conflict van Marie Deniet .....	99
A.	Intertekstualiteit: de verhalen van anderen.....	99
B.	Reflexiviteit: het verhaal van Marie.....	124
5.2.5	Conclusie .....	129
	<b>Slotbeschouwing .....</b>	<b>133</b>
	<b>Bibliografie .....</b>	<b>137</b>

## Bijlagen

- A. Samenvatting *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* van A.L.G. Bosboom-Toussaint
- B. Samenvatting *Een coquette vrouw* van Carry van Bruggen
- C. Samenvatting *De wetten* van Connie Palmen





## Inleiding

Waarom is het romantische kunstenaarsideaal niet van toepassing op vrouwen? Het clichébeeld van het romantische kunstenaarsgenie was toch juist een man met stereotiepe vrouwelijke eigenschappen zoals emotionaliteit, passiviteit en gevoeligheid? Het antwoord van Christine Battersby op deze vraag is onverbloemd: ‘genius, apparently, required a penis’ (Battersby 1994: 8). In *De romantische orde* (2008) stelt ook Maarten Doorman, refererend aan deze complicatie van de geniecultus: ‘geniale vrouwen schijnen niet te bestaan en vrouwen die ervoor in aanmerking komen als Georg Sand en George Eliot zijn eigenlijk mannelijk’ (Doorman 2008: 130). De algemene opvatting in de negentiende en begin twintigste eeuw was dat het kunstenaar- of schrijverschap niet samenging met de natuurlijke bestemming van de vrouw. Een vrouw die toch blijk gaf van een kunstenaarsambitie werd narcisme verweten.

Ook het genre van de kunstenaarsroman is van oudsher mannelijk. Hierin wordt het conflict van de romantische held beschreven, die verdeeld is tussen zijn roeping in de kunst en zijn verlangens in het leven. Dit befaamde kunstenaarsdilemma heeft sinds de romantiek vele romans opgeleverd. Gezien deze genre- en genderconventies zal het niet verbazen dat het aantal vrouwelijke kunstenaarsromans in de moderne literatuur daarbij achter is gebleven. Toch zijn er wel degelijk vrouwen geweest die het romantische kunstenaarschap ambieerden en daarover een roman hebben geschreven, ook in Nederland. Uit buitenlands onderzoek is gebleken dat het kunstenaarsdilemma voor een vrouw dubbel frustrerend is. Door de druk van de genderopvattingen is voor haar het conflict tussen haar kunstenaarsambitie en haar stereotiepe maatschappelijke rol ingrijpender dan voor een man. Ook de vrouwelijke kunstenaar ondervindt een verdeeldheid tussen kunst en leven, maar daarnaast wordt zij geconfronteerd met het traditionele vrouwelijkheidsideaal dat opoffering vereist aan anderen.

De stelling in dit onderzoek is dat de Nederlandse vrouwelijke kunstenaarsroman afwijkt van de mannelijke kunstenaarsroman op een manier die gerelateerd is aan gender.<sup>1</sup> Om dit te kunnen aantonen, analyseer ik vanuit een genderperspectief drie Nederlandse vrouwelijke kunstenaarsromans uit drie periodes, te weten de romantiek (de negentiende eeuw)<sup>2</sup>, het modernisme en het postmodernisme. In deze romans wordt een vrouwelijke kunstenaar als hoofdpersonage verbeeld.<sup>3</sup> Onderzoek naar de vrouwelijke kunstenaarsroman ontbreekt nagenoeg in de Nederlandse literatuur. Alleen Aagje Swinnen heeft in haar studie *Het slot*

---

<sup>1</sup> Op p. 3 licht ik bij de bespreking van mijn methode het begrip ‘gender’ nader toe.

<sup>2</sup> Zie voor wat betreft de romantiek in Nederland: par. 1.2.6, p. 12.

<sup>3</sup> De termen ‘vrouwelijke kunstenaar’ en ‘schrijfster’ gebruik ik in deze scriptie door elkaar. Per slot van rekening is een schrijfster een literaire kunstenaar.

ontvlucht. *De vrouwelijke Bildungsroman in de Nederlandse literatuur* (2006) een casestudie aan de 'Künstlerinroman' als subgenre van de vrouwelijke Bildungsroman gewijd.<sup>4</sup>

Internationaal heeft dit genre zoals gezegd wel een aantal zelfstandige studies opgeleverd. De belangrijkste zijn die van Grace Stewart *A New Mythos. The Novel of The Artist As Heroine 1877-1977* (1981) en die van Linda Huf *A portrait of the artist as a young woman* (1983). Ook Evy Varsamopoulou heeft onderzoek gedaan naar de vrouwelijke kunstenaarsroman in *The poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* (2002). Varsamopoulou bestudeert daarin een aantal romans op hun metafictionele vertoog over de esthetica van het sublieme. Ik heb echter geconstateerd dat er in mijn eerste twee casestudies weinig getheoretiseerd wordt over kunst. De theorieën van Varsamopoulou heb ik daarom niet in deze scriptie opgenomen. Wel refereer ik in het theoretisch kader aan aantal keer aan haar bevindingen.

In bovengenoemde feministische studies worden diverse Amerikaanse en Europese vrouwelijke kunstenaarsromans behandeld. De conclusie is steeds dat vrouwelijke kunstenaarsromans, evenals mannelijke kunstenaarsromans, vele kenmerken gemeenschappelijk hebben en verrassend veel parallellen met hun vroegste voorbeelden vertonen, wat een eigen genre en studie rechtvaardigt.<sup>5</sup> De theorieën uit deze werken komen in mijn onderzoek samen en vormen met *De romantische orde* van Maarten Doorman het kader voor mijn analyse en interpretatie.<sup>6</sup>

In iedere casestudie worden telkens twee hoofdvragen beantwoord:

1. Op welke manier verschilt deze vrouwelijke kunstenaarsroman van de traditionele mannelijke kunstenaarsroman?
2. Wat houdt het innerlijk conflict van de protagoniste precies in?

In mijn drie casestudies gaat het om de 'Bildung' van drie jonge vrouwelijke kunstenaars die worstelen met hun subjectiviteit en op zoek zijn naar zelfinzicht. Elke casestudie heeft zijn eigen interpretatiekader, waarbij het innerlijk conflict van de hoofdpersoon centraal staat. In de analyses worden daarnaast subvragen beantwoord als: wat voor beeld wordt er geschetst van

---

<sup>4</sup> In navolging van Swinnen heeft Annemarie Doornbos in haar proefschrift over het werk van Bosboom-Toussaint een casestudie gewijd aan de vrouwelijke kunstenaarsroman *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*. Dit proefschrift wordt door mij besproken in par. 3.1.2 vanaf p. 40. Zowel Swinnen als Doornbos baseren zich in hun studies ook op de theorie van Linda Huf (1983).

<sup>5</sup> Een vroeg voorbeeld van een vrouwelijke kunstenaarsroman is *Corinne, ou L'Italie* (1807) van Madame de Staël. Zie par 2.3.1, p. 32.

<sup>6</sup> Omdat ik in mijn betoog aan nog vele andere bronnen refereer, heb ik ervoor gekozen om literatuurverwijzingen op te nemen in de lopende tekst. De volledige titels zijn te vinden in de bibliografie, p 147.

de Nederlandse vrouwelijke kunstenaar? Is zij daarin uitzonderlijk? In hoeverre komt in deze roman de zogenoemde 'romantische orde' aan bod?

Met dit onderzoek beoog ik geen archetypisch vrouwelijk kunstenaarsmodel te achterhalen, aangezien dat naar mijn mening niet bestaat. Het doel van emancipatie is nu juist dat archetypes worden losgelaten. Daarnaast houd ik mij niet bezig met autobiografische elementen, om zodoende iets te kunnen zeggen over de auteur. Het gaat mij om het literaire beeld van de vrouwelijke kunstenaar dat wordt gegeven in haar fictie.

De methode die ik bij mijn genderanalyse hanteer, is de leeswijze die geïnspireerd is op de deconstructie. Volgens de Franse filosoof en poststructuralist Jacques Derrida (1930-2004) heeft de westerse cultuur altijd geprobeerd om betekenis vast te leggen, zo ook de definities van typische mannelijkheid en vrouwelijkheid. Volgens Derrida zijn vaste definities en identiteiten altijd constructies, die door deconstructie kunnen worden blootgelegd. Een van de manieren waarop betekenissen worden vastgelegd, is namelijk door het creëren van zogenaamde binaire opposities. Hierbij is geen sprake van gelijkwaardigheid, maar van een hiërarchie, waarbij het tweede begrip beschouwd wordt als negatieve versie van het eerste. Gender is een hiërarchie die de cultuur organiseert. De traditionele verschillen tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid worden meestal uitgedrukt in stereotiepe tegenstellingen, zoals bijvoorbeeld dominant-onderdanig, sterk-zwak, intelligent-dom, rationeel-emotioneel en actief-passief. Door deze binaire opposities ontstaat echter een bedrieglijke eenheid. Feministische kritiek in de traditie van Derrida deconstrueert deze binaire opposities en is een interpretatiemethode die geen eenheid, maar juist ambiguïteit benadrukt (Brillenburger Wurth 2006: 282-85).

Het corpus waarop mijn onderzoek is gebaseerd bestaat uit *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* van A.L.G. Bosboom-Toussaint uit 1862, *Een coquette vrouw* van Carry van Bruggen uit 1915 en *De wetten* van Connie Palmen uit 1991. De keuze voor deze romans was enerzijds afhankelijk van de beperktheid van het aantal vrouwelijke kunstenaarsromans in het Nederlands taalgebied. Anderzijds verwacht ik met een dergelijke verdeling over een periode van een kleine anderhalve eeuw ook iets te kunnen zeggen over de ontwikkeling van de vrouwelijke kunstenaarsroman in Nederland.

Deze scriptie bestaat uit drie delen. Hoofdstuk 1 is een beschrijving van het historisch kader. Vanwege de invloed van de Duitse romantiek op de gehele kunstenaarsromantraditie is het naar mijn mening zinvol te beginnen met de literatuurgeschiedenis van de mannelijke kunstenaarsroman. In hoofdstuk 2 wordt de geschiedenis van de vrouwelijke schrijfster in het

algemeen behandeld met aansluitend het theoretisch kader van de vrouwelijke kunstenaarsroman. Hoofdstuk 3, 4 en 5 bevatten de analyses en interpretaties van de drie verschillende Nederlandse vrouwelijke kunstenaarsromans. Ik begin iedere casus met het literair-historisch beeld van de auteur, de accenten in het bestaand onderzoek en andere aspecten die naar mijn idee relevant zijn. Vervolgens worden de onderzoeksvragen beantwoord.

# 1 De mannelijke kunstenaarsroman

## 1.1 Inleiding

Het genre van de 'Künstlerroman' vindt zijn oorsprong in de Duitse romantiek. Het verhaal van de kunstenaarsroman is het verhaal van een roeping, waarin verteld wordt hoe een jong persoon zijn of haar creatieve gave ontdekt en besluit om, ondanks het onbegrip van de buitenwereld, schrijver of kunstenaar te worden. De kunstenaarsroman is nauw verwant aan het vermaarde Duitse genre van de Bildungsroman. Beide genres wijden zich aan de subjectiviteit die zich ontwikkelde vanaf de periode van de Sturm-und-Drang aan het eind van de achttiende eeuw. Kunstenaars en genieën waren destijds per definitie van het mannelijke geslacht. Er figureerden dan ook alleen mannelijke protagonisten in kunstenaarsromans.

De ontwikkeling van de romantiek beschrijf ik aan de hand van de historische uiteenzetting van de Duitse filosoof en hoogleraar Rüdiger Safranski: *Romantiek, een Duitse affaire* (2007). Alhoewel de romantische beweging een Europese beweging was, ging men in Duitsland daarin het verst. Daar ontstonden romantische groeperingen die zich theoretisch en praktisch met vraagstukken uit de literatuur bezighielden. Safranski maakt daarbij onderscheid tussen het tijdvak van de romantiek en de romantische geesteshouding. Aan het tijdperk van de romantiek kwam een einde, maar het romantische als geesteshouding leeft volgens Safranski nog steeds voort.

Over die aanhoudende romantische attitude schrijft ook de Nederlandse filosoof en hoogleraar Maarten Doorman in zijn werk *De romantische orde*. Volgens Doorman kenmerkt de romantiek zich door de vele tegenstellingen en paradoxen. Doorman beschrijft geen ontwikkeling, maar de romantische patronen die in de laatste twee eeuwen steeds weer opduiken. Door deze romantische 'orde' in kaart te brengen werpt hij een nieuw licht op de hedendaagse cultuur en op onszelf. Zijn stelling is dat we ons nog steeds niet aan die romantische orde kunnen ontworstelen.

In het onderdeel over het romantische kunstenaarsbeeld komt, naast de theorie van Doorman, de theorie van de Franse (kunst)sociologe Nathalie Heinich aan de orde.<sup>7</sup> Heinich is vooral geïnteresseerd in de status aparte van de moderne kunstenaar en geeft onder andere in haar werken *Être artiste* (1996) en *L'élite artiste* (2005) een analyse van de rol en status van de

---

<sup>7</sup> Van 2000 tot 2003 was zij bijzonder hoogleraar Kunstsociologie aan de Universiteit van Amsterdam.

kunstenaar sinds de Franse Revolutie. Bovendien heeft zij een 'sociologie van de singulariteit' ontwikkeld, waarbij de nadruk ligt op de uitzonderlijkheid van de kunstenaar.

Binnen de studie van de traditionele kunstenaarsroman gelden die van Herbert Marcuse en Maurice Beebe als richtsnoer. Beebe beschrijft in zijn werk *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce* (1964) de conventies van het mannelijk zelfportret in fictie. Zijn studie gaat over het artistieke temperament, het creatieve proces en de relatie van de kunstenaar met de samenleving. De kunstenaar wordt volgens hem gekenmerkt als een gespleten persoonlijkheid, de 'Divided Self', die heen en weer wordt geslingerd tussen twee kunstenaarstradities: de 'Sacred Fount' en de 'Ivory Tower'. Het resultaat is een archetypisch beeld van de kunstenaarsheld en diens interne verdeeldheid tussen verlangen naar het leven en ambities in de kunst.

De studie van Herbert Marcuse, *Der Deutsche Künstlerroman* (1978), correspondeert hiermee, maar richt zich geheel op de Duitstalige onderzoekswereld. Marcuse identificeert de kunstenaarsroman als een vorm die ernaar verlangt zichzelf op te heffen. Deze roman kan volgens hem niet bestaan zonder de tweespalt tussen kunst en leven. Hij betoogt dat zodra die kloof wordt gedicht de Künstlerroman een Bildungsroman wordt: een vertelling van integratie en vervulling, zonder dat er nog sprake is van vervreemding (Marcuse 1978: 89).

Sinds deze studies is er niet meer geprobeerd om het genre van de kunstenaarsroman nader te bepalen of om een overzicht te geven van zijn ontwikkeling. Beide onderzoekers hebben echter minimale aandacht voor werken van vrouwelijke auteurs met vrouwelijke hoofdpersonages.

## 1.2 De romantiek en het nieuwe kunstenaarsbeeld

### 1.2.1 De romantiek, een revolutie

De romantiek is een periodebegrip voor een culturele beweging die het gehele westerse leven en denken in de eerste helft van de negentiende eeuw heeft gedomineerd. In tegenstelling tot sommige andere literaire bewegingen en stromingen staat de literaire romantiek niet op zichzelf, 'maar ligt ingebed in een veelomvattende algemene culturele beweging die zich ook op het terrein van de politiek, de religie, de wijsbegeerte, de natuurwetenschap, de geschiedenis, de beeldende kunsten en de muziek voltrekt' (Van Bork & Laan 2010: 56-57).

Over het algemeen is er weinig overeenstemming over de periodisering, definiëring en het gebruik van de term romantiek. De opkomst van de romantiek een revolutie noemen behoeft dan ook enige nuance. Het had namelijk eveneens het karakter van een evolutie. De tegenstelling

tussen verlichting en romantiek is in veel opzichten geforceerd, meent Doorman, omdat er tijdens de verlichting halverwege de achttiende eeuw al een brede tegenbeweging te bespeuren viel door de opkomst van de verbeelding in de Sturm-und-Drang, en door de aandacht voor het gevoel en de natuur in het sentimentalisme van Rousseau. Omdat al deze grondtrekken eind achttiende eeuw opeens samen komen, meent hij dat we toch kunnen spreken van 'een revolutie in het bewustzijn van het Westen' (Doorman 2008: 15).

In de achttiende eeuw ontstond er in de westerse wereld een geleidelijke verandering in het concept van kunst in dienst van opdrachtgevers en met de klassieke oudheid als voorbeeld. Op de regels van het classicisme kwam vanaf de verlichting steeds meer kritiek en ook het verlichtingsdenken over de zelfbewuste mens droeg bij aan wat uiteindelijk een definitieve breuk met de klassieken zou worden. Kunst moest voortaan autonoom en oorspronkelijk zijn, maar tevens vernieuwend ten opzichte van de kunst van de voorgaande generatie. Tot de kern van het romantisch gedachtegoed kan een ver doorgevoerd individualisme gerekend worden. De romantici hebben belangstelling voor het individu dat anders is en dat zich onderscheidt van het algemene. Er kwam een overgang van een mimetisch naar een expressief ideaal. Kunst als imitatie van de werkelijkheid veranderde in kunst als afspiegeling van een hogere en/of innerlijke werkelijkheid.

Safranski laat het nieuwe tijdperk beginnen bij Johann Gottfried Herder die volgens hem de eerste aanzet gaf tot het verhaal van de romantiek. In 1769 kiest Herder zee en trekt de wijde wereld in. Onderweg komt hij tot de conclusie dat er vooral veel te ontdekken valt in de innerlijke wereld van de mens. Zijn levensfilosofie inspireerde zowel de geniecultus van de Sturm-und-Drang als later de romantiek.

### 1.2.2 De geniecultus van de Sturm-und-Drang

Sturm-und-Drang is een stroming in de Duitse literatuur tijdens de verlichting, ook wel de 'Genietijd' genoemd.<sup>8</sup> Omstreeks 1770 ontstond in Duitsland een groep jonge dichters rond Goethe die zich afzette tegen het naar hun idee te sterk benadrukken van de ratio in de literatuur van de verlichting. Deze generatie dichters wilde de wereld zijn oude glans terug geven door de verbeelding aan de macht te brengen. Zij wilden naast het verstandelijke meer aandacht voor het gevoel en vooral voor de mens als individu. Er ontstond bij hen een toenemende belangstelling voor het scheppingsproces van de kunstenaar. Invloedrijk werd de

---

<sup>8</sup> De Sturm-und-Drang wordt ongeveer tussen 1767 en 1785 voornamelijk door jonge auteurs uitgedragen, maar de term wordt pas na 1820 gebruikt, naar het toneelstuk *Sturm und Drang* van de Duitse dichter F.M. Klinger.

formulering van de Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804) over 'genie' als een belangrijke eigenschap van de kunstenaar naast het vermogen van de smaak: voor beoordeling van kunst wordt smaak vereist; voor het scheppen ervan is genie nodig. Hij omschrijft 'genie' dan als het talent ('Naturgabe') dat regels geeft aan de kunst. Daarmee is de norm verlegd van buiten, zoals in het classicisme, naar binnen en gaat het nu om de autonomie van de originele kunstenaar.<sup>9</sup>

Beebe stelt dat met het belang van de verbeelding de maatschappelijke status van de kunstenaar steeg: 'the one who sees is more important than what is seen' (Beebe 1964: 26). Het genie beschikte over aangeboren gaven voor originele kunst. Het was in staat om iets te scheppen wat voorheen alleen was voorbehouden aan God. Volgens Safranski typeerde Goethe het genie later genadeloos als 'de algemene leus' voor dat 'beroemde en beruchte literatentijdperk, waarin een heel stel geniale jongemannen met al hun moed en aanmatiging' tevoorschijn was gekomen om zich in het grenzeloze te verliezen (Safranski 2007: 21).

### 1.2.3 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

De Franse filosoof Jean-Jacques Rousseau werd beschouwd als een genie. Hij was een van de belangrijkste filosofen uit de westerse geschiedenis met diepgaande invloed op literatuur, zeden en politiek. Volgens Doorman heeft hij de basis gelegd voor het moderne mensbeeld dat sinds de romantiek niet meer afwezig is geweest. En hij was degene die ons opscheepte met het belang van authentiek zijn. Rousseau hield namelijk een pleidooi voor de natuurlijke mens, die zijn gevoelens en verlangens niet moest ontkennen en zichzelf moest kunnen zijn (Doorman 2008: 25).

We moeten echter niet vergeten, meent Beebe, dat Rousseau meer artiest was dan filosoof. Hij was zelfs een van de eerste bohémiens. Aan zijn verlangen naar een begripen van zichzelf hebben we *Les Confessions* (1782) te danken, het eerste volledig ontwikkelde zelfportret van een kunstenaar in de moderne literatuur, aldus Beebe. Het type waartoe Rousseau behoort is een archetype geworden. Zijn hoofdpersoon lijkt namelijk precies op de protagonisten van Joyce, Proust en Mann in hun kunstenaarsromans, met alle traditionele kenmerken van het artistieke temperament (Beebe 1964: 39). Eén van die kenmerken is het zich terugtrekken uit de samenleving. Tegelijkertijd heeft Rousseau bijgedragen aan de afschaffing van de anonimiteit in de kunst. Destijds was het niet gebruikelijk een kunstwerk te ondertekenen. Het ging niet om de persoon van de kunstenaar, maar om het werk zelf. Maar Rousseau legde wel de nadruk op zijn persoonlijke identiteit. 'The fact that he insisted upon signing his works shocked many of his

---

<sup>9</sup> Zie de term 'genie' in het *Letterkundig Lexicon* van de dbnl: [http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01\\_01/bork001lett01\\_01\\_0008.php#g033](http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0008.php#g033) [20-02-2013].



contemporaries, but as Rousseau said in the Preface to *Julie*, every honest man ought to acknowledge his own offspring', stelt Beebe (1964: 48). Bovendien heeft Rousseau met zijn gevoelige persoonlijkheid de gevoeligheid van de kunstenaar, het toekomstige romantische ideaal, op de kaart gezet.

#### 1.2.4 Van revolutionair naar religieus

In 1799 richtten de gebroeders Friedrich en August Wilhelm Schlegel het tijdschrift *Athenaeum* op, hetgeen wordt beschouwd als het beginjaar van de romantiek als literaire stroming. Dit tijdschrift was de belangrijkste spreekbuis van de romantici van het eerste uur. De literatuurtheorieën van de gebroeders Schlegel zouden de basis gaan vormen van het Duitse romantische denken. Andere vertegenwoordigers van deze zogenaamde 'Romantiek van Jena' waren onder meer de schrijvers Tieck, Wackenroder, Hölderlin, Schelling, Schiller en Novalis. De laatstgenoemde beschouwde zichzelf als middelaar tussen het eindige en het oneindige. Zijn scheppingswerk werd gezien als een soort religie, als 'vensters op het oneindige'. Volgens Safranski was het Novalis die in 1798 de beste definitie gaf van wat romantiek inhoudt:

Die Welt muss romantisiert werden. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.<sup>10</sup>

Kunst kreeg steeds meer een religieuze waarde. 'Romantiek is een voortzetting van de religie met esthetische middelen', aldus Safranski, en die 'romantiek triomfeert over het realiteitsprincipe' (Safranski 2009: 13).

#### 1.2.5 De kunstenaar in de romantiek

De kunstenaar is volgens Doorman het ideaaltype uit de romantiek (Doorman 2008: 133). Hij ontwikkelde zich van ambachtsman uit de Middeleeuwen, onderaan de sociale ladder, naar academicus in de Renaissance, behorend tot een kunstenaarselite. Heinich noemt dit het 'régime professionnel', een collectief regime waarin iedere kunstenaar zich aan dezelfde classicistische regels dient te houden. Sinds in de achttiende eeuw de opvattingen over de kunstenaar zijn veranderd, en het vooral om authenticiteit en originaliteit gaat, is het niet meer het kunstwerk

---

<sup>10</sup> Novalis, *Blütenstaub-fragmenten*, nr. 232, 1799-1800, geciteerd en vertaald in Safranski: 'Doordat ik het banale een verheven betekenis, het gewone een geheimzinnig aanzien, het bekende de waardigheid van het onbekende, het eindige een schijn van oneindigheid geef, romantiseer ik het' (Safranski 2007: 13).

dat beoordeeld wordt, maar de kunstenaar zelf. Het gaat nu om zijn introspectie, intuïtie, emotie en spontaniteit. Hij trekt zich weinig meer aan van regels, staat daar boven en laat zich leiden door inspiratie. De kunstenaar heeft geen beroep meer, maar een roeping. Hier gaat het régime professionnel over in het 'régime vocationnel', waarbij met het collectieve regime van de klassieke kunstacademies wordt afgerekend, aldus Heinich (1996: 52).

Met zo'n hoge opvatting van het dichterschap komt de romantische dichter herhaaldelijk in conflict met zijn omgeving. Het kunstenaarsideaal van het autonomie genie dat zich afzet tegen de samenleving staat engagement met die burgerlijke cultuur in de weg. Een deel van de kunstenaarsgeneratie ontvlucht de werkelijkheid en zoekt vervulling in een utopisch, fantastisch droomland. Bij vele kunstenaars leidt deze kloof tussen ideaal en werkelijkheid tot 'Weltschmerz' en diepe melancholie. Eenzaamheid, wereldvreemdheid en miskennis vormen echter tegelijk een imago dat de ambitieuze kunstenaar zichzelf graag aanmeet, aldus Doorman. Die zelfdramatisering is een typisch romantisch aspect van het kunstenaarschap en bestaat nog steeds (Doorman 2008: 132). Het werd vaak zelfs even belangrijk als zijn werk. Enerzijds werd de burgerij zijn publiek, maar die zogenaamde 'filisters' werden tegelijkertijd ten diepste door hem veracht, omdat zij de macht, de domheid en het materialisme vertegenwoordigden waarboven hij zich ver verheven achtte. Dit verzet maakte hem in de loop van de negentiende eeuw tot bohémien.

Deze verandering in de geschiedenis is volgens Heinich met name te zien bij Vincent van Gogh, de belichaming van het gekwelde romantische genie. Het leven en de carrière van Van Gogh gelden tot op de dag van vandaag als ideaal model voor de kunstenaar als een uniek en uitzonderlijk begaafd persoon met een roeping. Van Gogh luidt een tijdperk in waarin normen en waarden die teruggaan op de romantiek het kunstenaarschap gaan bepalen en die Heinich samenvat in de paradoxale uitdrukking 'régime de la singularité' (Heinich 2003: 19). Dit singulariteitsprincipe gaat hand in hand met de roeping.

In dit nieuwe regime is de unieke artiest geen uitzonderingsgeval, maar zorgt hij voor een paradigmawisseling. De uitzondering is nu de norm. Enerzijds is dit een democratische verandering, omdat iedereen nu de kans krijgt om lid te worden van de kunstenaarselite, ook vrouwen. Met de opkomst van het régime vocationnel zien we een grotere bijdrage van vrouwen, stelt Heinich, nu studie geen vereiste meer is om kunstenaar te kunnen worden (1996: 56, 59). Anderzijds staat een dergelijke elite tegenover het dominante systeem van democratie. Want dat is geen singulier, maar een collectief regime met gelijkheid en anti-elitarisme als belangrijke waarden. Vanwege zijn exceptionele talent is de kunstenaar per definitie elitair, maar omdat hij in tegenstelling tot de oude aristocratie geen elitaire positie verwerft door geboorte, maar door persoonlijke kwaliteiten, belichaamt hij toch een

democratische waarde. Volgens Heinich is dit de ambivalente situatie van de artistieke elite: een groep die gelijktijdig excellent, democratisch en singulier is (Heinich 2005: 22).

Doorman beargumenteert dat er in de loop der tijd met het romantische kunstenaarsbeeld wordt afgerekend. Bij de avant-garde en in de abstracte kunst ontstaat er een hang naar objectiviteit. Kunst is niet langer een vorm van expressie. In de literatuur wordt sinds het symbolisme het werk weer belangrijker dan de maker. Een dichter doet slechts een greep uit de taal en van expressie is geen sprake meer, laat staan van een individuele bijdrage van de kunstenaar. Marcuse stelt dat de kunstenaar veranderde 'vom Magier zum Publizisten' (1978: 182). Roland Barthes verwoordt in zijn werk *La mort de l'auteur* (1968) dat de kunstenaar het werk afsluit voor interpretatie, omdat met het toekennen van een auteur aan een tekst er een definitieve betekenis aan opgelegd wordt die het werk van de lezer afschermt. Later suggereren de postmodernisten dat het subject slechts uit taal bestaat en dus fictie is. Authenticiteit bestaat niet volgens hen, alleen intertekstualiteit. Zij zijn daarom van mening dat er van de romantische kunstenaar geen spoor meer te bekennen is.

Maar niets is minder waar, stelt Doorman. De aandacht voor de schrijver is juist toegenomen. Uit vrijwel alle hedendaagse romans spreekt de persoonlijkheid van de schrijver en ook de autobiografie blijft een onverminderd belangrijk bestanddeel. Natuurlijk zijn er grote verschillen tussen de kunstenaar van nu en zijn romantische grootouder. Eén van die verschillen is dat een kunstenaar niet meer alleen een man is, waarmee de traditionele romantische oppositie tussen het mannelijk actieve, het creatieve, en het vrouwelijk passieve op de achtergrond is geraakt. Daarnaast heeft de huidige kunstenaar minder afkeer van geld en roem (Doorman 2008: 147-8).

### 1.2.6 De Nederlandse romantiek

In Nederland is de romantiek, in tegenstelling tot in Duitsland, Frankrijk en Engeland, geen beweging geweest die het aanzien van de Nederlandse literatuur fundamenteel heeft gewijzigd. In 1926 verkondigde Gerard Brom dat de romantiek voor onze kunst slechts een 'klapwieken zonder opvliegen' was (Van Bork & Laan 2010: 63). Eén van de oorzaken hiervan is, dat men begin negentiende eeuw angstvallig probeerde de identiteit van de Nederlandse cultuur en letterkunde af te schermen tegen invloeden van buitenaf. Men probeerde ons nationaal gevoel op te vijzelen door een idealisering van het verleden, met name van de Gouden Eeuw. Godsdienstigheid, vaderlandsliefde en huiselijkheid vormden destijds de wezenskenmerken van de Nederlandse literatuur. Daarnaast was het voor een schrijver vanwege het

genootschappelijke literaire leven in Nederland aan het begin van de negentiende eeuw bijna onmogelijk een romantisch individualisme te ontwikkelen. Nederlandse schrijvers en dichters in de negentiende eeuw leefden niet in een ivoren toren, maar dienden vertolkers te zijn van de emoties van het volk. Wanneer echter onze late romantici, de Tachtigers, zich gaan roeren, wordt er toch nog fundamenteel gebroken met de solidariteit tussen de dichter en zijn publiek.

### 1.2.7 Tot slot

Duidelijk is dat de romantiek onnoemelijk veel heeft losgemaakt en dat het romantische gedachtegoed altijd grote aantrekkingskracht heeft behouden, ook in Nederland. De gevolgen van die fundamentele veranderingen blijven in onze cultuur doorwerken. Doorman laat in zijn werk zien dat tot aan de dag van vandaag steeds weer ideeën, thema's, motieven en theorieën opduiken die in de periode van de romantiek voor het eerst werden gelanceerd. Zo verlangt men er nog steeds naar zichzelf te zijn, als een vrij individu. En artistieke vooruitgang is ondenkbaar zonder zulke bij uitstek romantische waarden als originaliteit en vernieuwing. Inmiddels kunnen we ruim tweehonderd jaar later concluderen dat de romantiek sinds de achttiende eeuw niet meer weg te denken is.

## 1.3 Het ontstaan van de kunstenaarsroman

### 1.3.1 De kunstenaarsroman volgens Marcuse

Volgens de visie van Herbert Marcuse is de kunstenaarsroman een genre dat pas mogelijk wordt wanneer de eenheid van kunst en leven verscheurd is. 'Nur wo der Künstler Eigenpersönlichkeit geworden ist, Repräsentant eigener Lebensform, die sich wesentlich mit der der Umwelt nicht mehr deckt, kann er Held eines Romans werden' (Marcuse 1978: 12).

In de kunstenaarsroman probeert de kunstenaar op de een of andere manier met deze pijnlijke dualiteit af te rekenen door op zoek te gaan naar een nieuwe eenheid. In hem leeft de Sehnsucht, het verlangen naar de realisering van zijn ideaal. De zoektocht naar zijn identiteit, het conflict tussen het artistieke en het burgerlijke, vormt het belangrijkste thema van de Künstlerroman (Marcuse 1978: 90).

### 1.3.2 Goethe: grondlegger van de kunstenaarsroman

De Duitse literatuur heeft de vroegste en de meeste voorbeelden van de kunstenaarsroman opgeleverd. De Duitse schrijver Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) was de eerste schrijver die kunstenaars als centrale personages in zijn romans liet figureren. Belangrijker is, dat hij de eerste was die het conflict tussen kunst en leven als dominant thema behandelde. Zowel zijn roman *Die Leiden des Jungen Werthers* (1774) als *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) voert het type van de passieve, gevoelige held in strijd met zijn innerlijk ten tonele. Volgens Marcuse wordt in *Werther* de tragedie van het subjectivistische kunstenaarschap voor het eerst verwoord (Marcuse 1978: 50). *Werther* ziet de vervulling in de werkelijkheid grijpbaar dichtbij, maar kan er toch niet bij komen. Doordat hij geen mogelijkheid ziet voor ontwikkeling in de maatschappij, leidt dat uiteindelijk tot zelfvernietiging.

Toch was *Werther* volgens Marcuse minder belangrijk voor de kunstenaarsroman dan *Wilhelm Meister*: een roman waarin de held helemaal geen kunstenaar blijkt te zijn. Wilhelm schrijft gedichten, verdient geld als acteur, maar uiteindelijk ontdekt hij dat geen van deze activiteiten zijn ware roeping vormen. Deze protagonist van Goethe is wel door de kunst gefascineerd, maar heeft geen talent. Hij ziet uiteindelijk in dat hij zijn ontwikkeling niet moet zoeken waar die niet te vinden is. Het verhaal heeft een harmonische uitkomst, de tweedeling tussen Idee en werkelijkheid wordt opgelost. Goethe zelf streefde dan ook een opname van de kunst en de kunstenaar in de moderne maatschappij na. Zij staan niet boven of buiten de maatschappij, maar hebben daarbinnen een functie, meende hij. Dit is de reden waarom *Wilhelm Meisters Lehrjahre* uiteindelijk geen kunstenaarsroman, maar een Bildungsroman werd, betoogd Marcuse (1978: 84).<sup>11</sup> Dat neemt niet weg dat deze roman grote invloed heeft gehad op de latere romantische kunstenaarsromans, met name door het idee van de roeping en van de passieve, gevoelige kunstenaar als de ware leider van de mensheid.

De Bildungs- en de Künstlerroman hebben een gemeenschappelijke thematiek, namelijk de ontwikkeling van de hoofdpersoon, die tot uiting komt in een conflict tussen de vrijheid van het individu en de beperking daarvan door de samenleving. De romans verschillen daarentegen in de uiteindelijke uitwerking. Het essentiële verschil ligt in het feit dat de held van een kunstenaarsroman nadrukkelijk een weg uit de maatschappij zoekt. Voor hem is het conflict sterker, omdat hij een romantisch kunstenaarsideaal nastreeft. Dat leidt tot onzekerheid over zijn werk en vereenzaming in het leven. Hij staat er vanaf het begin alleen voor. In de

---

<sup>11</sup> Overigens wordt door Aagje Swinnen betwijfeld of deze roman het prototype Bildungsroman is (Swinnen 2006 : 14). Omdat deze discussie buiten de grenzen van mijn onderzoek valt, meng ik me er niet in.

Bildungsroman wordt dit conflict opgelost doordat de hoofdpersoon een compromis zoekt in het leven waarmee hij genoeg kan nemen.

De romantici vervreemden zich later van het bildungsideaal van Goethe. Ook zij kampten met het conflict tussen het ideaal en de realiteit, maar zij wilden die door opheffing en opname van de realiteit in het ideaal bereiken. Want niet in de werkelijkheid, maar in de transcendentie ligt volgens hen de kern van het romantische levensgevoel. Het gehele leven zal tot kunst gemaakt moeten worden. 'Das Leben soll kein uns gegebenes, sondern ein von uns gemachter Roman seyn', stelt Novalis (geciteerd in Marcuse 1978: 88-9). Hieruit groeide de romantische kunstenaarsroman.

### 1.3.3 De eerste romantische kunstenaarsromans

Volgens Friedrich Schlegel is *Franz Sternblads Wanderungen* (1798) van Ludwig Tieck de eerste echte romantische kunstenaarsroman. De reden hiervoor ligt in de daarin behandelde thema's als de devaluatie van de werkelijkheid ten gunste van het Idee, de eeuwige Sehnsucht naar haar vervulling, de ongegrondheid en 'heimatlosigkeit' van de kunstenaar in het echte leven, zijn superioriteit over de samenleving, de tweedeling tussen grenzeloze innerlijkheid en bevrijdende schepping (Marcuse 1978: 95). Franz Sternbald zondert zich al snel van de wereld af. Voor hem, anders dan zijn voorganger Wilhelm Meister, staat vast dat de kunst in zijn leven bepalend zal zijn en het sterkst zijn identiteit zal bepalen. De romanticus Franz begrijpt niet hoe men zonder kunst kan leven. De wereld wordt door hem niet gezien vanuit de tegenstelling tussen kind en volwassene, zoals in de Bildungsroman, maar tussen kunstenaarschap en de burgerlijkheid. Met deze roman begint de poëtisering van de werkelijkheid.

De gespletenheid van de romantische kunstenaar keert terug in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Maar hier bereikt de romantische kunstenaar zijn vervulling wel. In deze roman komt naar voren dat er in de ideale wereld geen onderscheid meer is tussen kunst en leven, kunstenaarschap en mensheid. Hier is de kunst leven, en het leven kunst.

De hoofdpersonen van al deze kunstenaarsromans zijn overgevoelige, nauwelijks sociaalvaardige buitenbeentjes, die zich van jongs af aan al bewust zijn van hun afwijkend gedrag en voorkomen, aldus Marcuse. De superioriteit van de kunstenaar boven de wereld, die de Sturm-und-Drang reeds verkondigd had, werd in de romantiek in het metafysische geheven. Slechts de kunstenaar kon de zin van het leven doorzien. Alleen Novalis lukte het om de ideale wereld zonder strijd te realiseren. De anderen bleven tegen de harde werkelijkheid aan lopen. Het contrast tussen het romantische kunstenaarschap en de saaie burgerlijkheid was te groot. Daarom bleef hen slechts één houding over: de ironie, die volgens F. Schlegel niets anders is dan

het gevoel van het onophoudelijke conflict van het onvoorwaardelijke en het voorwaardelijke (Marcuse 1978: 89).

### 1.3.4 De hoofdthema's van de kunstenaarsroman volgens Beebe

Kunstenaarsromans hebben een speciale aard, betoogt Maurice Beebe. Om te beginnen zijn ze bijna altijd zelfreflexief: het zijn verhalen die vertellen waarom ze geschreven zijn. Kunstenaarsromans zijn volgens hem daarom altijd zelfportretten van hun scheppers. Vaak vertellen fictionele kunstenaarsportretten het verhaal van de artiest die het boek schreef: 'it is apparent that "the artist" established in fiction is always a literary man', aldus Beebe (1964: V). De kunstenaarsroman en de autobiografie liggen daarom in elkaars verlengde. Het verschil is dat in de kunstenaarsroman de ik wordt geanalyseerd door fictie. De projectie van de persoonlijkheid in een kunstwerk biedt een middel tot zelfkennis die superieur is aan directe introspectie. De fictionaliteit suggereert een mate van verwijdering. De kunstenaar heeft het vermogen om naar het zelf te kijken vanaf een afstandje, hetgeen de man die handelt scheidt van de man die observeert. Dit concept van afstand lijkt psychologisch gerelateerd aan het idee van Jung over een tweede zelf.<sup>12</sup> De dwang om zichzelf steeds maar weer te overwegen alsof je voor jezelf een vreemde bent is een idee fixe onder de romantici, aldus Beebe (1964: 57). Oscar Wilde (1854-1900) heeft dit treffend onder woorden gebracht: 'Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth' (Belford 2000: 17).

Kunstenaars zijn paradoxaal genoeg zowel uniek als typisch, zoals Heinich heeft beargumenteerd. Hun uitzonderlijke kenmerken hebben ze vaak met elkaar gemeen, stelt Beebe: 'the person blessed (or cursed?) with "artistic temperament" is always sensitive, usually introverted and self-centered, often passive, and sometimes so capable of abstracting himself mentally from the world around him that he appears absentminded or "possessed"' (Beebe 1964: 5). Ook de kunstenaarsroman is volgens Beebe herkenbaar, want daarin komen zo vaak dezelfde thema's voor, dat ze zelfs de dimensie van mythen met universele waarheden aannemen.

Dat terugkerende patroon bestaat uit de basisthema's van het verdeelde zelf ('the Divided Self'), de ivoren toren ('the Ivory Tower') en de heilige bron ('the Sacred Fount'). Het gaat immers altijd om de verdeeldheid die de kunstenaar ervaart tussen de keuze voor de heilige of esthetische eisen van zijn ambitie als kunstenaar en zijn natuurlijke verlangens als mens om deel te nemen aan het leven (Beebe 1964: 6). 'The man seeks personal fulfilment in experience,

---

<sup>12</sup> De psycholoog Carl Gustav Jung vindt hierin de basis voor zijn theorie over de kunstenaar: ieder creatief persoon is enerzijds een mens met een persoonlijk leven, anderzijds met een onpersoonlijk, creatief proces (Beebe 1964: 9-10).

while the artist-self desires freedom from the demands of life' (Beebe 1964: 13). Het resultaat van dat kunstenaarsconflict was dat er gedurende ruim een eeuw twee conflicterende kunsttradities naast elkaar hebben bestaan: de 'Sacred Fount' traditie en de 'Ivory Tower' traditie. Deze twee tradities zal ik nader toelichten.

#### De 'Sacred Fount' traditie (heilige bron)

De 'Sacred Fount', een benaming die verwijst naar het gelijknamige boek van Henry James uit 1901, is een traditie die kunst gelijkstelt aan het leven. Kunst en leven zijn uitwisselbaar. Eind achttiende eeuw werd er over het algemeen aangenomen dat de artiest van nature een mens is met meer gevoel en passie dan anderen. Wanneer hij rebelleert tegen de samenleving, vlucht hij meestal naar de natuur. Kunst en leven zijn zo nauw gerelateerd dat de één de ander kan uitputten of vernietigen. In de kunstenaarsroman wordt dit thema vaak behandeld in termen van relaties tussen kunstenaars en vrouwen. De kunstenaar wordt gedwongen te kiezen tussen een vrouw of zijn roeping, en slechts zelden bereikt hij bevrediging op beide gebieden. De artiest gaat ten gronde aan zijn onderwerping aan de liefde, of hij voelt dat hij niet kan functioneren zonder de liefde (Beebe 1964: 16-7). Men gaat ervan uit dat seksuele liefde en artistieke roeping altijd met elkaar conflicteren: 'surrender to a woman is suicide for the artist', aldus het personage Tarr in de gelijknamige roman van Wyndham Lewis uit 1918 (citaat in Beebe 1964: 99).

#### De 'Ivory Tower' traditie (ivoren toren)

De kunstenaar van de ivoren-torentraditie verheft kunst juist boven het leven en geeft weinig om de mensheid of de natuur. Hij wil helemaal niet voller leven, walgt zelfs van zijn vleselijke lusten en natuurlijke instincten en verlangt naar verlossing van menselijke banden. Door deze traditie zien we een nieuwe nadruk op intern bewustzijn en een streven naar het onbekende en het onzichtbare. Het leven wordt vervangen door kunst, en kunst wordt een heilig ritueel, een religie. Zoals God neerkijkt op de wereld, zo kijkt de kunstenaar neer op zijn medemensen, hij staat dichterbij de hemel dan de aarde. De eerste kunstenaarsroman die deze spirituele romantiek reflecteerde was *Heinrich von Ofterdingen* (1802) van Novalis, als direct antwoord op *Wilhelm Meister* uit 1799. Waar Wilhelm de kunst heeft afgezworen voor sociale doeleinden, werd door Novalis de roeping van de kunstenaar gezien als de meest nobele roeping voor een man (Beebe 1964: 14-5).

Alhoewel er sinds het begin van de twintigste eeuw vele kunstenaarsromans zijn verschenen eindigt de traditie volgens Beebe met *A portrait of the artist as a young man* uit 1916 van James Joyce:



For he is, I think, the writer who brought the artist-novel tradition to a climax by achieving the most impressive synthesis of its basic themes. Portraits of the artist after Joyce seem to follow the tradition already established without changing it in any important way (Beebe 1964: vi).

Deze stelling is naar mijn mening onhoudbaar, niet in de laatste plaats vanwege het feit dat vrouwelijke kunstenaarsromans hiermee worden uitgesloten. Hierover meer in hoofdstuk 2, 'De vrouwelijke kunstenaarsroman', p. 19.

### 1.3.5 De kunstenaarsroman in Nederland

Uitgebreide genrestudies over de kunstenaarsroman, zoals die van Marcuse en Beebe, zijn in Nederland nooit uitgevoerd. Wel hebben er een paar kleinere onderzoeken plaats gevonden, waaronder die van Tim Graas en Marieke Zwaving. Volgens Graas in zijn artikel *Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen* (1984) hangt de opkomst van de kunstenaarsroman in Nederland nauw samen met de opkomst van de historische roman rond 1800. Er is in de vroege kunstenaarsromans echter nog geen sprake van een romantische kunstenaar als held, die deed hier namelijk pas zijn intrede met de Tachtigers. Voorbeelden van de vroege Nederlandse kunstenaarsroman vinden we bij Bosboom-Toussaint, aldus Graas (Graas 1984: 151-61).

Kunstsociologe Marieke Zwaving betoogt in haar doctoraalscriptie over het kunstenaarsbeeld in Nederland tussen 1890 en 1990 dat het romantische kunstenaarsbeeld vooral in de eerste helft van de twintigste eeuw overheerste (Zwaving 1994: 45). Nederlandse kunstenaarsromans met typische romantische helden zijn onder andere *Metamorfose* (1897) en *Langs lijnen van geleidelijkheid* (1900) van Louis Couperus, *De uitvreter* (1911), *Titaantjes* (1915) en *Dichtertje* (1918) van Nescio en *Abel Gholaerts* (1944) van Louis Paul Boon. Zwaving levert meerdere argumenten voor de stelling dat de personages Bavink uit *De uitvreter* en *Titaantjes* en Abel Gholaerts beide geïnspireerd zijn op het romantische kunstenaarsbeeld zoals gerepresenteerd door Van Gogh. In de naoorlogse periode wordt volgens haar langzamerhand het verlangen naar erkenning groter dan de artistieke integriteit en verdwijnt de romantische kunstenaar geleidelijk uit de Nederlandse kunstenaarsroman.

Mijn hiernavolgende onderzoek toont aan dat in de door mij onderzochte vrouwelijke kunstenaarsroman van na de oorlog nog wel degelijk het romantische kunstenaarschap geambieerd wordt, overeenkomstig de stelling van Doorman dat we ons nog steeds in de 'romantische orde' bevinden.

### 1.3.6 Het einde van de romantische kunstenaarsroman

Wanneer na de romantiek de kunst weer in dienst van het leven wordt gesteld en kunstenaars zich opnieuw proberen te verbinden met de maatschappij door engagement is de kunstenaarsroman overbodig geworden, luidt de scherpe afbakening van het genretijdperk door Marcuse (1978: 181). Niet dat schrijvers ophielden kunstenaars tot personage te kiezen, noch dat ze minder nadachten over kunst in hun werk. Deze genreafbakening van Marcuse is dan ook discutabel, vooral met betrekking tot de vrouwelijke kunstenaarsroman. Misschien is de vrouwelijke kunstenaar, in tegenstelling tot het romantische genie, sterker (al dan niet gedwongen door de conventies) verbonden gebleven met de samenleving. Dat neemt niet weg dat zij wel degelijk te maken heeft met een conflict, namelijk dat tussen haar kunstenaarschap en haar vrouwelijkheid. En met die kloof heeft de vrouwelijke kunstenaarsroman naar mijn idee tot op heden allerminst haar bestaansrecht verloren.

## 2 De vrouwelijke kunstenaarsroman

### 2.1 Inleiding

De romantiek was ronduit schadelijk voor vrouwen, stelt de Engelse filosofe en historica Christine Battersby in haar studie *Gender and genius, towards a feminist aesthetics* (1994). Er ontstond in die tijd een 'culturele apartheid'. 'Being a creator and a truly feminine female were deemed to be in conflict', aldus Battersby (1994: 9). Aanvankelijk figureerden er in kunstenaarsromans alleen mannelijke hoofdpersonen. Vrouwelijke karakters werden geportretteerd als muze of als verleidster, dus óf goed óf slecht. De muze inspireert de kunstenaar en offert zichzelf op. Er wordt van haar verwacht dat haar vrouwelijkheid bijdraagt aan zijn werk. De verleidster laat de kunstenaar van zijn roeping afdwalen. Zowel de verleidster als de vrouw in het algemeen werden beschouwd als een bedreiging voor de kunst en de kunstenaar (Stewart 1981: 107-8).

Later kwamen er steeds meer vrouwen die zelf de pen opnamen en als schrijvend subject optraden. Toch zijn er weinig vrouwelijke kunstenaarsromans geschreven, vooral in de Nederlandse literatuur. In haar artikel *Huiselijkheid versus creativiteit: de vrouw als object en subject in de eerste decennia van de negentiende eeuw* (1999) concludeert Lotte Jensen dat geen van de door haar onderzochte negentiende-eeuwse Nederlandse schrijfsters zich heeft ingelaten met de vernieuwende stroming van de romantiek die zich in de eerste decennia van die eeuw in Europa en, weliswaar in mindere mate, ook in Nederland deed gelden. Aan het concept van de romantische dichter voldeden zij evenmin, aldus Jensen. Zij schreven 'geen lyriek die ontsproot aan de scheppende verbeeldingskracht en het gevoel'. Volgens Jensen lijkt het erop dat deze vrouwelijke auteurs zich voegden in het contemporaine vrouwbeeld: dat van de ideale huisvrouw (Jensen 1999: 100).

De discussie over het vrouwelijk schrijverschap kan naar mijn idee niet los gezien worden van het gangbare vrouwenbeeld voor, tijdens en na de romantiek. Daarom geef ik in dit hoofdstuk eerst een schets van de geschiedenis van de vrouwelijke schrijfster in het algemeen. Dit overzicht geeft tevens antwoord op de vraag waarom er zo weinig vrouwelijke kunstenaarsromans zijn. Naast de reeds genoemde studies van Huf, Stewart, Varsamopoulou, Swinnen en Battersby verwijs ik hier regelmatig naar de studie van Toos Streng: *Geschapen om te scheppen? Opvattingen over vrouwen en schrijverschap in Nederland, 1815-1860* uit 1997. Daarnaast zijn er nog een aantal andere werken waaraan ik in de hoofdstukken 2.2 en 2.3

gegevens over het vrouwelijk schrijverschap ontleen, waaronder die van Erica van Boven (1992), Els Kloek (1995), Maaïke Meijer (1984) en Lia van Gemert (1997).

## 2.2 De effecten van onze patriarchale geschiedenis op vrouwelijke creativiteit

### 2.2.1 De tweederangs positie van de vrouw

Het verzet tegen schrijvende en geleerde vrouwen heeft een lange voorgeschiedenis.<sup>13</sup> De historica Els Kloek, één van de meest vooraanstaande onderzoeksters op het gebied van vrouwengeschiedenis, schrijft in het hoofdstuk 'De vrouw' in het werk *Gestalten van de Gouden Eeuw* (1995), dat vóór de verlichting de ondergeschiktheid van het vrouwelijk geslacht in alle toonaarden werd gepredikt. De vrouw diende gehoorzaam te zijn aan haar man. Het bijbelboek *Genesis* ondersteunt immers deze opvatting: de vrouw is geschapen na de man, uit de man en om de man, en zij is degene die verleid werd door de duivel. Haar aandeel in de zondeval bepaalde aldus haar minderwaardige positie.

De klassieke humorenleer van de Griekse arts Galenus (ca. 129-200), tot in de zeventiende eeuw nog algemeen geaccepteerd, rechtvaardigde eveneens de vrouwelijke inferioriteit. Het temperament van de vrouw, verbonden met water en de maan, is koud en vochtig. Dat van de man, verbonden met vuur en de zon, is warm en droog (Kloek 1995: 251). Swinnen verwijst in dit opzicht naar Aristoteles. "Terwijl hij mannen door hun "hete en droge" natuur uitermate geschikt acht om hun melancholische temperament voor de productie van grote kunst aan te wenden, ontnemt hij vrouwen die mogelijkheid door ze als "koud en nat" te karakteriseren", stelt Swinnen (2006: 159). Man en vrouw werden aldus beschouwd als elkaars spiegelbeeld. Mannelijkheid werd verbonden met activiteit, rationaliteit, redelijkheid en intelligentie, vrouwelijkheid met passiviteit, irrationaliteit, emotionaliteit en onwetendheid. De ideale mens en schrijver was dus een man.

In het grote werk *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcar* uit 1997 onder hoofdredactie van M.A. Schenkeveld-van der Dussen wordt geprobeerd de (mannelijke) canon en geschiedschrijving te corrigeren door de vrouwenliteratuur ook een plek te geven. Geschreven staat, dat toen vrouwen het waagden aan het literaire bedrijf mee te doen, dat door henzelf en door hun mannelijke collega's als iets bijzonders werd ervaren. Ze werden beschouwd als 'de anderen'.

---

<sup>13</sup> De twee groepen van schrijvende en geleerde vrouwen worden tot ca. 1850 op één hoop gegooid. Daarna worden ze steeds vaker afzonderlijk besproken (Streng 1997: 48).

Het vrouwelijk schrijverschap werd op zichzelf niet als problematisch ervaren, zolang het hen maar niet van hun eigenlijke werk afhield. In gegoede kringen had men meer vrije tijd. Dichten gold als een uiting van een verfijnde opvoeding en een gepaste ontspanning. De vrouwen aarzelden zelf evenzeer en verontschuldigen zich veelvuldig voor hun 'onbescheidenheid' om hun pennenvrucht aan de openbaarheid prijs te geven. Over het algemeen werd hun werk niet erg serieus genomen, maar soms waren er schrijfsters die uitzonderlijk bejubeld werden, zoals de gezusters Anna en Maria Tesselschade Roemer Visscher. Zij werden beschouwd als de grote uitzondering, ze leken eerder op mannen. Vondels commentaar op Anna Roemer Visscher is dan ook typerend: 'dit's geen maagd, noch van 't geslacht der vrouwen' (Schenkeveld-van der Dussen e.a. 1997: 4).

### 2.2.2 Gedoogbeleid

In haar artikel *Schrijfsters in de literaire kritiek tussen 1770 en 1850* (1997) schrijft Lia van Gemert dat er tijdens de verlichting steeds meer schrijfsters kwamen in Nederland. In de loop van de achttiende eeuw werd het aantal vrouwelijke auteurs zo groot dat een recensent van de *Vaderlandsche letteroefeningen* het de 'eeuw der dichtersessen' noemde. Dat nam niet weg dat vrouwen nog steeds onderdrukt werden, in die zin dat ze afhankelijk waren van hun vader of echtgenoot, nog vaak werden uitgehuwelijkt, slecht onderwijs ontvingen, verplicht waren tot het huishouden en geringe bewegingsvrijheid kregen. Daarnaast werden ze geacht alleen te schrijven over huiselijke onderwerpen.

Het is geen vraag of deze vrouwen zichzelf als kunstenaars beschouwden, voor de meesten zal dat absoluut niet het geval zijn geweest. Veel vrouwen schreven alleen in de periode voor hun huwelijk, omdat het hen daarna aan tijd ontbrak. De vrouw mag zich dus wel op het terrein van de kunsten begeven, maar wanneer echtgenoot en kinderen lijden onder de activiteiten die ze buiten haar eigenlijke domein ontplooit, overschrijdt zij de grenzen van het acceptabele. Pas toen vrouwen romans gingen schrijven veranderde er iets. Aan het eind van de achttiende eeuw ontstond er namelijk een genre waarin vrouwen de dominerende rol vervulden: de huiselijke roman. *Sara Burgerhart* (1782) van Wolff en Deken was het eerste en toonaangevende voorbeeld (Van Gemert 1997: 259-261).

In haar artikel *Vrome en geleerde hartsvriendinnen in de achttiende eeuw in Nederland* (1984) bevestigt Maaike Meijer eveneens, dat er ondanks de mannelijke weerstand in Nederland toch heel wat ontwikkelde en geleerde vrouwen waren in de achttiende eeuw. Om er een paar te noemen: Belle van Zuylen, Elizabeth Maria Post, Juliana de Lannoy, Lucretia van Merken en Petronella Moens. Hun geleerdheid werd echter gezien als grensoverschrijdend en een vorm van

verzet. Ze betraden mannenterrein. Het eerste wapen dat tegen geleerde vrouwen in stelling wordt gebracht is de spot, te weten de karikatuur van de savante. In Frankrijk begon dat al in de zeventiende eeuw. De savante werd afgebeeld als een lelijk, nors manwijf dat de hele dag studeert, wereldvreemd is, de soep laat aanbranden, de kinderen laat verhongeren en in bed over logica praat. Duidelijk is dat de savante de grenzen van de vrouwelijke sfeer overschrijdt en daarvoor wordt gestraft door buiten de sociale orde geplaatst te worden (Meijer 1984: 173-4).<sup>14</sup> 'Hoewel de savante een fictie is, heeft deze fictie een buitengewoon reële invloed op het leven van vrouwen. Het spook werkt', betoogt Meijer (1984: 175). Toen bijvoorbeeld de als assertief bekend staande dichteres Juliana de Lannoy in 1777 als eerste het lidmaatschap van de Maatschappij van Dichtkunde in Den Haag kreeg aangeboden, voelde ze zich bezwaard, omdat ze bang was als een savante beschouwd te worden. Ook Christine Battersby stelt dat het de voornaamste plicht is van vrouwen om mooi te zijn, zowel van buiten als van binnen. 'Intellectual pretensions (or even too much knowledge) defeminise them' (Battersby 1994: 112).

### 2.2.3 De geslachtskaraktertheorie

Streng betoogt dat argumenten tegen geleerde vrouwen konden worden ontleend aan de 'geslachtskaraktertheorie'. Volgens de traditionele opvatting was er slechts één sekse: de vrouw was een gemankeerde man. Deze opvatting ontstond in de oudheid en is in de christelijke traditie opgenomen. In de achttiende eeuw ontstond het idee dat er twee seksen waren, twee onverenigbare, tegenovergestelde geslachten. Onder invloed van Immanuel Kant (1724-1804) en Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) namen deze dualistische karakterschema's een hoge vlucht aan het einde van de achttiende eeuw. 'Onder invloed van Immanuel Kant wordt de opvatting cliché dat het lager te waarden schone bij vrouwen te vinden is, terwijl mannen het verhevene, de hoogste vorm van schoonheid, representeren', aldus Streng (1997: 10). Swinnen zegt daarover het volgende: 'Kant bestempelt vrouwen als amoreel en minderwaardig, omdat ze door hun emotionele natuur een hang naar zinnelijke schoonheid vertonen. De typisch mannelijke ratio daarentegen maakt kunstenaars subliem en aan god gelijk' (Swinnen 2006: 159). Wanneer een vrouw toch van de ambitie blijkt geeft om het geestelijke terrein te betreden, beschouwt Kant haar als een 'unbeautiful, unnatural freak who is disobeying nature and aping the genius of the male – who is her (and nature's) lord and master' (Battersby geciteerd in Swinnen 1994: 159).

Bepalend voor de geslachtskaraktertheorie is Rousseau's opvatting van de natuurlijke ongelijkheid tussen de seksen. In het vorige hoofdstuk schreef ik al dat aan het einde van de

---

<sup>14</sup> In Engeland kregen geleerde vrouwen rond 1800 de benaming 'blue-stocking' (blauwkous).

achttiende eeuw Rousseau's invloed op cultureel, moreel en politiek gebied groot was. Met name zijn ideeën over de aangeboren gevoeligheid van de vrouw en zijn opvatting dat vrouwen van nature de weg weten tot het menselijk hart, maar niet in staat zijn tot algemene kennis, verspreiden zich tussen 1765 en 1800 razendsnel over Europa en Amerika. Kant en Rousseau spreken elkaar echter ook tegen waar het de eigenschappen van vrouwen betreft, aldus Battersby. 'For Kant women are passionate creatures; genius is a matter of reason; and women lack reason'. Deze opvattingen zijn gestoeld op de pre-romantische nadruk op rede als essentieel onderdeel van het genie. Volgens Rousseau daarentegen ontbreekt het vrouwen aan passie, die volgens hem juist zeer belangrijke eigenschap voor het genie. Zijn ideeën waren nieuw en van grote invloed op de romantiek. Daarom stelt Battersby: 'whatever faculty is most highly prized is the one that women are seen to lack'. Ongeacht wat de eigenschappen van de vrouw precies zijn, ze blijven vanzelfsprekend inferieur aan die van de man (Battersby 1994: 113).

De geslachtskaraktertheorie met zijn genderstereotyperingen werd reeds in de negentiende eeuw in de westerse wereld gepopulariseerd en levert zelfs tot ver in de twintigste eeuw de maatstaven voor echt-mannelijk en echt-vrouwelijk gedrag. Het mannelijke en het vrouwelijke werden in de romantische hang naar polariteit opnieuw als verschillend gearticuleerd, stelt ook Doorman (2008: 33-35). Terwijl tot die tijd de ongelijkheid tussen mannen en vrouwen vooral op religieuze gronden was verdedigd, leveren nu bijbel én natuur tezamen de argumenten voor ongelijkheid.

#### 2.2.4 Het genre féminin

In de laatste decennia van de achttiende eeuw volgde er, zoals gezegd, een opleving van het aantal vrouwelijke schrijfsters. Literaire genootschappen wierven namelijk vrouwen om samen met hun mannelijke collega's het vaderland van nut te zijn. Deze vrouwen waren maatschappelijk geëngageerd en werden beschouwd als gewend om deugdzaam gedrag ten toon te spreiden en uit te dragen. Maar deze toename was slechts tijdelijk. Rond 1800 waren bijna alle dichtgenootschappen in Nederland ter ziele en keerde het tij alweer voor de vrouwelijke schrijfster. De rol van de vrouw werd door de literaire kritiek weer teruggebracht tot het gangbare ideaalbeeld van de vrouw als echtgenote, huisvrouw en moeder. De vrouw is niet geschapen om te scheppen, achtte men (Streng 1997: 16).

Het herstel van conservatieve huiselijke waarden heeft tot gevolg gehad dat er rond 1830 nog maar weinig schrijvende vrouwen waren in Nederland. Naast kinderpoëzie was er slechts nog één genre dat voor vrouwen geschikt werd geacht: de huiselijke roman. 'In het algemeen is de Roman het letterkundig domein van het schoone geslacht' schrijft P.S. Schull in 1834. In de

huiselijke roman wordt, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de historische roman, niet het openbare leven, maar het privéleven beschreven (Streng 1997: 25-28). De huiselijke roman stond dan ook veel lager aangeschreven. Desondanks was het wel een genre dat een steeds groter publiek kreeg. De schrijfsters begonnen een bedreiging te vormen voor de bestaande literaire orde. Daarom werd er een scheiding aangegeven tussen literatuur en lectuur, tussen romans en vrouwenromans. Onder invloed van de geslachtskaraktertheorie beschouwen literaire critici uit de eerste helft van de negentiende eeuw inzicht in het gevoelsleven en aandacht voor als typisch vrouwelijk. Bovendien hebben vrouwen volgens hen een beter psychologisch inzicht. De vrouw leeft immers van het gevoel, dat is hun onderscheidende kenmerk (Streng 1997: 61-62).

Een gevolg van de opvatting dat vrouwen alleen kunnen schrijven over de wereld die zij van nature of uit eigen ervaring kennen, is dat zij niet mogen schrijven over de wereld buiten het huisgezin. Het maatschappelijk leven is voor vrouwen verboden terrein en het schrijven over politieke kwesties vindt men voor vrouwen niet gepast. Aan een door een vrouw geschreven roman moeten daarom andere eisen worden gesteld dan aan die van een man, en werken van vrouwelijke auteurs wekken andere verwachtingen (Streng 1997: 31). Uit onderzoek is gebleken dat deze eisen van de literaire critici hoog en tegenstrijdig zijn. Daarover meer in par. 2.2.7 'De dubbele moraal', p. 28.

Erica van Boven stelt, dat volgens de critici in de twintigste eeuw het genre van de vrouwenroman in een lange Hollandse realistische traditie verankerd ligt. Die traditie vangt aan met Wolff en Deken, 'de waarachtige grondvesters der realistische epica in ons land', zoals Van Campen dat in 1921 omschreef (Van Boven 1992: 75).<sup>15</sup> Literaire critici keken smalend neer op de door hen betitelde 'vrouwenroman' en regelmatig werd dit genre 'kopieerlust des dageliksens levens' verweten. Met andere woorden: het ontbreekt vrouwen aan originaliteit en scheppingskracht (Van Boven 1992: 237-239). Daaropvolgend werden de romans van vrouwelijke auteurs door Menno ter Braak (1902-1940) veroordeeld tot 'huiskamerromans' en bezigt hij de denigrerende benaming 'damesromans', een genre waarvoor hij in zijn boekenkast zelfs een aparte 'damesplank' gereserveerd heeft (Van Boven 1992: 75). Kennelijk heeft voor hem het begrip 'dame' connotaties die haaks staan op die van 'literatuur'. En 'dames' vormen immers een aparte sociale, en geen literaire categorie. De enige vrouwelijke schrijfster die hij nog wel kon waarderen, was Carry van Bruggen, alhoewel haar roman *Eva* uit 1927 tevens tot de

---

<sup>15</sup> Andere benamingen van stromingen waartoe de vrouwenroman zou behoren zijn: 'gematigd realisme, gematigd en verslapt naturalisme, vermenselijkt naturalisme, 'geacclimatiseerd' naturalisme, of psychologisch realisme' (Van Boven 1992: 29).



damesromans werd gerekend. Toch is het juist deze roman van Van Bruggen die een radicale breuk in de Nederlandse literatuurgeschiedenis markeert, namelijk het begin van het modernisme. Hierover later meer in par. 4.1.1, p. 59.

### 2.2.5 De eerste feministische golf

In de tweede helft van de negentiende eeuw gingen vrouwen zich steeds meer als kunstenaars en beroepsschrijvers manifesteren. Nederlands beroemdste schrijfster uit die tijd is Geertruida Bosboom-Toussaint (1812-1886). Zij verdiende haar brood met haar literatuur en draaide mee in het kunstenaarscircuit. Vooral wanneer haar werk werd besproken, bleek de verwondering over haar 'krachtige', 'fikse', 'ferme', 'mannelijke' stijl (Streng 1997: 31). Haar historische werken werden met verbazing ontvangen. Tijdschrift *De Gids* was opgetogen over de 'mannelijke moed' en 'mannelijke kracht' die uit haar werk sprak. Professionele historici waren niet alleen verbaasd, maar ook geërgerd dat een vrouw zich op hun terrein waagde. In de *Vaderlandsche letteroefeningen* kreeg Bosboom-Toussaint regelmatig scherpe kritiek te verduren. In 1849 publiceerde Bosboom-Toussaint in het tijdschrift *Almanak voor het Schoone en Goede*, waarvan zij destijds redactrice was, een uitvoerige verhandeling over de onrechtvaardigheid van de minderwaardige positie van vrouwen in het maatschappelijk leven en over hun recht op scholing. Deze bijdrage riep felle reacties op, aldus Streng (1997: 49).

De 'eerste feministische golf' is volgens Streng daarom eerder begonnen dan vaak is aangenomen, namelijk al in de jaren vijftig van de negentiende eeuw. Voordat in de zestiger jaren het 'gelijke rechten-feminisme' opkwam, uitte zich in de jaren vijftig een zogenaamd 'conservatief feminisme'. Vrouwen kregen, al dan niet vanuit religieuze gronden, toestemming om bij te dragen aan het algemeen belang door zich buitenshuis in te zetten voor onder andere armen- en ziekenzorg. Lotte Jensen concludeert dan ook in haar studie naar vrouwentijdschriften en journaliste in Nederland in de achttiende en negentiende eeuw dat het vooral de christelijke filantropen waren die aan de wieg stonden van het feminisme (Jensen 2001: 126). Dit waren echter nog steeds dienende en zorgende taken.

Een andere vorm van emancipatie die steeds meer voorkwam, was dat vrouwen er vaker voor kozen ongehuwd te blijven.<sup>16</sup> Het huwelijk en schrijverschap ging nu eenmaal niet goed samen. 'De pen is een onoverkomelijk beletsel voor de ring', aldus de Engelse romanschrijfster

---

<sup>16</sup> Begin 2013 verscheen onder leiding van Els Kloek het boek *1001 vrouwen uit de Nederlandse geschiedenis*, een dik naslagwerk met korte informatieve biografieën van overleden vrouwen die bekend zijn geworden vanwege hun prestatie en/of reputatie. In een recensie in de *Volkscrant* van 16 februari 2013 schrijft Aleid Truijens dat opmerkelijk veel vrouwen die beroemd werden ongehuwd waren en dat de meerderheid kinderloos was, wat geen toeval kan zijn.

Mary Molesworth in 1852 (geciteerd in Streng 1997: 59). Het percentage ongehuwde vrouwen is in die jaren dan ook bijzonder hoog. Als bekend wordt dat Geertruida Toussaint trouwplannen heeft, vragen velen haar of ze zal ophouden met schrijven. Toussaint blijft schrijven, maar daarin was zij uitzonderlijk.

Nog een voorbeeld van een schrijfster uit die tijd met een conservatief geëmancipeerde houding is Anna Barbara van Meerten-Schilperoort (1778-1853). Zij richtte het eerste succesvolle Nederlandse vrouwen tijdschrift *Pénélope* op, ze bezocht als eerste Nederlandse vrouw vrouwelijke gevangenen en spande zich als een van de eerste Nederlandse vrouwen in voor de minder bedeeden in de samenleving. Toch stelde ze zich heel bescheiden op, hetgeen de critici gunstig stemde. Van Meerten-Schilperoort had een conformerende, pragmatische houding. Ze schreef in een klimaat waarin het vrouwelijk schrijverschap op tegenstand kon rekenen. Door zich als schrijfster te voegen naar de heersende normen en door zich tot een publiek van kinderen en vrouwen te richten, bleef ze binnen de normen van het fatsoen. Zo stelde ze zowel haar schrijverschap als haar inkomen veilig. Een soortgelijke attitude kan ook bij andere schrijfsters uit deze periode worden aangetroffen, zoals bijvoorbeeld bij Petronella Moens, die eveneens in haar inkomen voorzag door te schrijven. Het was echter niet een en al conformisme van de kant van Van Meerten-Schilperoort, aldus Jensen. Binnen de grenzen van het aanvaardbare heeft ze wel degelijk voor vrouwenemancipatie gestreden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat haar een plaats is toegekend in de geschiedenis van de vrouwenbeweging (Jensen 2001: 126-7).

De opvattingen in Nederland over vrouwen en schrijverschap stemmen overeen met die van hun buitenlandse tijdgenoten, stelt Streng. In Duitsland en Frankrijk worden vrouwelijke schrijvers tevens als aparte categorie behandeld en worden vrouwelijke auteurs gebonden aan de huiselijke sfeer. In geheel Europa wordt rond het midden van de negentiende eeuw de dubbele kritische norm aangehouden dat vrouwelijke deugden onverenigbaar zijn met vrouwelijk schrijverschap (Streng 1997: 87).

Vanaf het eind van de negentiende eeuw nam het aantal vrouwelijke auteurs in Nederland enorm toe. Rond 1900 wordt er niet meer gestreden over de vraag of vrouwen überhaupt mogen schrijven en het feminisme als maatschappelijke beweging roept nog maar weinig weerklank op. Vanaf 1872 waren universiteiten en bibliotheken voor vrouwen opengesteld en tegen het einde van de negentiende eeuw heeft de intellectuele vrouw een zekere onafhankelijkheid bereikt. Zij treedt buiten het huis en schrijft voor geld.

In de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw volgde de tweede feministische golf. De opleving van het feminisme vanaf het midden van de jaren negentig is derde feministische golf genoemd.

### 2.2.6 De derde sekse

De androgynse persoonlijkheid, die mannelijke en vrouwelijke eigenschappen in zich verenigt, is in de kunst- en literatuurgeschiedenis vooral bekend geworden door de periode van de decadentie, waarin de androgynse mens werd verbeeld als een wellustig wezen. Maar deze negatieve betekenis ontstaat pas tijdens het fin de siècle. In een groot deel van de negentiende eeuw is androgynie juist een positief begrip, een beeld van vooruitgang en solidariteit. In de loop van de negentiende-eeuwse romantiek kreeg het woord 'vrouwelijk' met betrekking tot de kunst en de kunstenaar daardoor een positieve connotatie, de kunst wordt gefeminiseerd (Streng 1997: 67). Waar voorheen de maatschappij in een sterke man-vrouw polariteit leefde, dient de kunstenaar nu zowel mannelijke als vrouwelijke eigenschappen te bezitten. Eeuwenlang hadden mannelijke filosofen de vrouwelijke inferioriteit beschreven als emotioneel, passief, gevoelig, instinctief en irrationeel, maar nu werden deze waarden aan mannelijke kunstenaars toebedeeld. Het werd een bewijs van culturele superioriteit: de ware kunstenaar is een vrouwelijke man. Als androgynse persoonlijkheid vertegenwoordigde hij de eenheid tussen de binaire genderopposities.

De vrouwelijke man behoort eigenlijk tot een derde sekse. Hij heeft namelijk ook weinig gemeen met de gewone man. Hij handelt niet uit eigenbelang en wordt niet geleid door een eigen karakter met al zijn verlangens, maar door iets hogers en boven hem. 'The ordinary male and the genius live on different planets (Schopenhauer in *On Genius* 1851, geciteerd in Battersby 1989: 155). Volgens Streng had de androgyn een metafysische betekenis: hij verbeeldde het ideaal van het alomvattende totale, van herstel van de verloren gegane eenheid. Door alle eeuwen heen is bijvoorbeeld Jezus als verpersoonlijking van de ideale mens beschouwd als androgyn. De androgynisering van de kunst en de kunstenaar is een ontwikkeling die in Nederland vooral na 1860 haar beslag kreeg (Streng 1997: 67-8).

De term 'een mannelijke vrouw' had daarentegen een negatieve betekenis. 'An androgynous creative being is actually still a male with a counter-active feminine soul', aldus Battersby (1994: 132). Androgynie in literatuur van vrouwen wordt daarom gezien als een vorm van non-conformisme. De verwisseling van genderrollen is een bewust verzet tegen de traditionele man/vrouwbeelden (Doornbos 2011: 394).

### 2.2.7 De dubbele moraal

Uit het voorgaande blijkt dat vrouwelijke schrijvers in de eerste plaats gezien werden als vrouwen en pas daarna als auteurs. Hun literaire producten moesten vooral beantwoorden aan de normen en waarden van vrouwelijkheid. Volgens Toos Streng verklaart de geslachtskaraktertheorie waarom de opvattingen van literaire critici over vrouwenromans en vrouwelijke auteurs in de eerste helft van de negentiende eeuw niet fundamenteel anders zijn dan die uit de eerste decennia van de twintigste eeuw. Critici hanteren een dubbele norm, omdat ze tegenstrijdige eisen stellen. Enerzijds wordt er door de critici verwacht dat vrouwen schrijven over het gevoels- en gezinsleven, anderzijds verwijten zij de schrijfsters beperktheid van hun onderwerpskeuze. Er wordt verlangd dat zij haar gevoeligheid tot uitdrukking laat komen in haar werk, maar daarna wordt haar sentimentaliteit verweten. Wanneer ze rationeel redeneert, is ze niet vrouwelijk genoeg, maar wie dit niet doet, maakt zich schuldig aan vrouwenlogica. Kortom, wat een schrijfster als vrouw siert, maakt haar literair minderwaardig. Deze dubbele kritische norm werkt als een uitsluitingsmechanisme, betoogt Streng (1997: 82-83). Zij wijst daarbij op de bevindingen van Erica van Boven in haar onderzoek naar vrouwenromans in de periode 1898-1930 (Van Boven 1992), die overeenkomen met die van haarzelf over de jaren 1815-1860 (Streng 1997: 1). Het is dan ook veelzeggend, stelt Nelleke Noordervliet, dat menig schrijfster in de negentiende eeuw een mannelijk pseudoniem koos om serieus genomen te worden (geciteerd door Streng 1997: vii).

Huf stelt dat er vele vrouwelijke schrijfsters zijn, die door zelf te streven naar kunst in plaats van een kunstenaar te inspireren, vergelijkingen oproepen met Narcissus en gewaarschuwd worden dat ze hun sekse niet moeten vergeten. Huf vindt het daarom niet vreemd dat vrouwen vaak aarzelen om zichzelf te portretteren in literatuur als vermeende schrijver. Grote schrijfsters als bijvoorbeeld Jane Austen, George Eliot en Virginia Woolf hebben nooit een roman over hun eigen schrijverschap geschreven. En dat terwijl bijna iedere belangrijke schrijver in onze tijd zichzelf als jong mens heeft afgebeeld in zijn fictie, meestal in zijn debuutroman, aldus Huf. Mannelijke schrijvers wordt eigenliefde zelden verweten, het hoort nu eenmaal bij hun singulariteit. "They have pardoned in Byron his titanic selfishness, in Stendhal his "souvenirs d'égotisme", and in Rousseau his narcissism, or "L'Amant de lui-même". Zij oogstten slechts bewondering met hun narcistische zelfportretten (Huf 1983: 1-3).

Traditionele aanmerkingen op het wijdlopende schrijven en de babbelsucht van vrouwelijke auteurs die zich in details verliezen, duiken nog steeds herhaaldelijk op in de recensies.<sup>17</sup> Aagje Swinnen toont in haar studie aan, dat met de vrouwelijke ambitie het verwijt gepaard gaat dat wie de grenzen van het vrouwelijke geslacht overschrijdt zich aan een onbetamelijke egoïsme bezondigt (Swinnen 2006: 135). Zij geeft Connie Palmén als voorbeeld. Palmén wordt ook nu nog steeds sentimentaliteit, narcisme, babbelsucht en gebrek aan originaliteit verweten. En hoe nadrukkelijker Palmén zich als belangwekkend auteur profileert en haar werk aan reflecties over het auteurschap ophangt, des te meer argwaan komt er van de (mannelijke) recensenten. In haar debuutroman *De wetten* anticipeerde Palmén zelfs al op deze kritiek, hetgeen meer zegt over de geconditioneerdheid van de critici dan die van haar werk, meent Swinnen.<sup>18</sup> Deze kritiek klonk honderd jaar geleden al geregeld met betrekking tot romans van vrouwelijke auteurs. De stelling van Swinnen, en dat blijkt tevens uit de studies van Streng en Van Boven, is dat deze zogenaamde ‘tekortkomingen’ van Palmén’s boeken zijn ingebed in een geschiedenis van vooroordelen inzake vrouwelijke creativiteit (Swinnen 2006: 149-152).<sup>19</sup> In dat opzicht is er na drie feministische golven weinig veranderd.

## 2.3 De vrouwelijke kunstenaarsroman: theoretisch kader

### 2.3.1 Inleiding: *Corinne, ou L’Italie* (1807) van Madame de Staël

Op Europees niveau is het aantal vrouwelijke kunstenaarsromans eveneens beperkt gebleven. Toch was er in de achttiende eeuw in ieder geval één vrouw die erin slaagde een zekere mate van vertrouwen in zichzelf als genie te hebben: de Frans-Zwitserse schrijfster Germaine de Staël (1766–1817). In haar werk *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* (2002) beargumenteert Evy Varsamopoulou dat Madame de Staël in haar tijd een gevierd

---

<sup>17</sup> Een recent voorbeeld van het aloude verwijt van vrouwelijke sentimentaliteit is de recensie van Maarten ‘t Hart van de roman *Feest van het begin* van Joke van Leeuwen, waarmee zij de AKO Literatuurprijs 2013 won. Hij kwalificeert het boek als een ‘snottenbellenroman’. Zie: <http://boeken.vpro.nl/artikelen/2013/november/maarten-t-hart.html> [21-11-2013].

<sup>18</sup> In *De wetten* zegt protagoniste Marie Deniet over het werk van Thomas Mann: ‘Ik vind hem zo omslachtig en langdradig. De romans vervelen me en wat in zijn essays staat kun je ook wel bij anderen vinden en beter. Ik vind hem ook pedant. Hij wil volgens mij alleen laten zien dat hij veel boeken gelezen heeft en ook nog in staat is zelf iets te doen met al die filosofieën en theorieën. Het zijn zeer goeie romans, vind ik’ (Palmén 1999: 68).

<sup>19</sup> In een interessant artikel in Vooys heeft Janneke van der Veer aangetoond dat de dubbele kritische moraal nog steeds gehanteerd wordt. In haar onderzoek vergelijkt zij de receptie van *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011) van Palmén met de receptie van *Tonio* (2011) van Van der Heijden. In alle recensies gaat het niet zozeer over de tekst zelf als wel over de status van de auteurs. De kritiek op Palmén is daarbij aanzienlijk negatiever. Palmén maakt zichzelf volgens de critici te groot. Van der Heijden, als mannelijke ‘grand écrivain’, past een dergelijke houding wel (Van der Veer 2013).

schrijfster en literair criticus was. Ze rebelleerde tegen de ondergeschikte rol die van haar als vrouw werd verwacht en leefde bijna als een man, met aanzienlijke sociale en seksuele vrijheden. Ze werd bewonderd, maar tevens gehaat, vooral door Napoleon. In 1803 heeft hij haar uit Parijs verbannen, waarop zij besloot om door Europa te gaan reizen, samen met August Wilhelm Schlegel. Vooral uitzonderlijk was dat zij beschouwd werd als een vrouwelijk genie zonder tot een 'freak' veroordeeld te worden.<sup>20</sup> Desondanks kon ook zij niet ontsnappen aan het feit dat ze een fenomeen was. Haar belangrijkste roman, *Corinne, ou L'Italie* (1807), was een van de meest invloedrijke romans uit de Franse romantiek en het referentiepunt voor latere generaties vrouwen die een strijd leverden met de veranderende categorieën van 'vrouwelijkheid' en 'genie' (Varsamopoulou 2002: xiv).

Opvallend is dat Heinich in haar werk geen enkele melding maakt van deze eerste vrouwelijke kunstenaarsroman in Europa. Volgens Heinich is de roman *Le chef-d'oeuvre inconnu* van Honoré de Balzac uit 1831 de eerste Franse kunstenaarsroman. *Corinne* verscheen echter meer dan twee decennia eerder en was direct beïnvloed door de Duitse romantische theorieën. In *Corinne* is de hoofdpersoon een vrouw, een Brits poëtisch genie dat ongelukkig is over haar beperkte huiselijke leven met zijn onvervulbaarheid en eenzaamheid binnen de samenleving. Ze weigert zich te conformeren aan de burgerlijke conventies en vertrekt daarom naar Italië om aldaar haar geluk te beproeven. In Italië vergaart ze grote roem als kunstenaressen en wordt door iedereen bewonderd om haar eruditie en vrouwelijke charmes. Totdat haar een ongelukkige liefde overkomt, waarbij haar artistieke ambities in conflict komen met haar vrouwelijke verlangens. Uiteindelijk wordt dat haar dood.

Volgens Marcuse was Madame de Staël zich volledig bewust van de tweespalt van de romantische kunstenaar en probeerde ze die te overwinnen. Marcuse is desondanks van mening dat deze roman geen echte kunstenaarsroman genoemd kan worden: 'die *Corinna* dringt am weitesten von den genannten Romanen zum Künstlerroman vor, ohne ihn jedoch schon zu erreichen' (Marcuse 1978: 176). Vanwege de verplaatsing van de handeling naar Italië is er naar zijn mening geen werkelijk conflict meer tussen kunst en leven. Corinne krijgt in Italië namelijk een grotere bewegingsvrijheid en ondervindt niet langer een kloof tussen haar kunstenaarschap en de (Italiaanse) samenleving.

Marcuse gaat niet uit van een universeel, maar van een mannelijk perspectief. Vrouwelijke kunstenaars lijden vooral aan conflicten die te maken hebben met de invloed van gender op hun mogelijkheden. Corinne lijdt wel degelijk aan een innerlijk conflict, namelijk tussen haar kunstenaarschap en haar vrouwelijkheid. Volgens Varsamopoulou is *Corinne* onmiskenbaar een romantische kunstenaarsroman, omdat deze roman allesbehalve op het niveau van het

---

<sup>20</sup> Zie hierover meer in par 2.2.3, p. 26.

alledaagse leven en de realiteit blijft. Haar onderzoek naar de vrouwelijke kunstenaarsroman is dan ook gericht op het 'metafictional discourse as an aesthetic discourse on the sublime. This discourse, I argue, is not coincidental, but has been constitutive of the Romantic *Künstlerinroman* with a writer protagonist since Madame de Staël's *Corinne, ou L'Italie*' (Varsamopoulou 2002: xxiii).

### 2.3.2 Verschillen tussen vrouwelijke en mannelijke kunstenaarsromans volgens Huf

De studie van Linda Huf is een direct antwoord op Beebe's studie, waarin ze reageert op zijn eenzijdige portrettering van het kunstenaarstype als een overgevoelig en gekweld genie met een conflict. De traditionele literaire kritiek belijdt objectief te zijn, terwijl ze een mannelijke subjectiviteit beoefent, meent Huf (1983: 4). Vrouwelijke kunstenaars hebben daarentegen hele andere kenmerken, concludeert zij naar aanleiding van haar onderzoek naar zes vrouwelijke kunstenaarsromans uit de Amerikaanse literatuur, van Fanny Fern's *Ruth Hall* (1855) tot Sylvia Plath's *The Bell Jar* (1963). Om het androcentrisme van Beebe's studie aan te kaarten heeft Huf de verschillen tussen de mannelijke en vrouwelijke kunstenaarsroman inzake de karakterisering van het hoofdpersonage en haar ontwikkeling beschreven. Daarbij kwam zij op twee belangrijke thematische verschillen tussen de mannelijke en vrouwelijke kunstenaarsroman. Ten eerste moet de vrouwelijke kunstenaar een keuze maken tussen het moederschap en artistieke creativiteit, terwijl de mannelijke kunstenaar een keuze moet maken tussen seksuele activiteit en onthouding daarvan vanwege de kunst. Ten tweede zijn de relaties van vrouwelijke kunstenaars met andere personen ingewikkeld. Er zijn namelijk zowel mannelijke als vrouwelijke personages die haar artistieke creativiteit proberen te ontmoedigen, terwijl de mannelijke artiest juist mannelijke geestverwanten en vrouwelijke muzes heeft.

Deze twee thematische verschillen worden door Huf onderverdeeld in vijf distinctieve kenmerken die de vrouwelijke kunstenaarsroman onderscheiden van de mannelijke kunstenaarsroman (Huf 1983: 4-11):

1. In tegenstelling tot het archetype van Beebe, namelijk de gefeminiseerde mannelijke kunstenaar met eigenschappen als passief, gevoelig en verlegen, vertoont de vrouwelijke kunstenaar juist mannelijke trekjes: ze is stoer, pittig en onbevreesd. Huf noemt haar een 'tomboy' (Huf 1983: 8). Net als Beebe beweert ook Huf dat een herkenbaar persoonlijkheidstype, in dit geval van de vrouw, een kunstenaar zal worden.
2. Het tweede verschil ligt in het conflict van de hoofdpersoon. De mannelijk kunstenaar lijdt aan een verdeeld zelf en voelt zich verscheurd tussen zijn verlangens naar het leven en zijn

spirituele ambities. De vrouwelijke artiest wordt daarentegen niet alleen verscheurd tussen leven en kunst, maar in het bijzonder tussen haar rol als vrouw, met het traditionele vrouwelijkheidsideaal dat opoffering vereist aan anderen, en de artistieke ambitie die evenzeer volledige toewijding verlangt. Ze moet kiezen tussen haar vrouwelijkheid en haar werk.

3. Het derde kenmerk van de vrouwelijke kunstenaarsroman is dat de hoofdpersoon wordt geconfronteerd met een tweede vrouwelijk personage, een incarnatie van Goethes 'Ewigweibliche' uit *Faust*. Dit andere vrouwelijke personage dient als contrast. Meestal is het de blonde, passieve, afhankelijke vrouw waar mannen de voorkeur aan geven. Het is de ideale vrouw, de onderdanige echtgenote en moeder, die recht tegenover de kunstenaars staat, het 'monster', dat haar natuurlijke bestemming beledigt door haar onafhankelijkheid te verdedigen.
4. In vrouwelijke kunstenaarsromans komen vaak mannelijke personages voor, die geen leermeester, helper of muze zijn, maar juist de wordingsgeschiedenis van de vrouwelijke kunstenaar belemmeren. Vrouwelijke kunstenaars hebben meestal geen muze, vrouwen idealiseren mannen niet zoals dat andersom wel gebeurt.
5. Het laatste en vijfde verschil vormt het belangrijkste obstakel op weg naar haar kunstenaarschap. Terwijl de mannelijke kunstenaar slechts strijd levert tegen de filister, zoals Beebe liet zien, vecht de vrouwelijke kunstenaar vooral tegen zichzelf. Ze lijdt aan de gevoelens van schuld en twijfel van de vrouw met ambitie. Vaak wordt ze egoïstisch of onvrouwelijk genoemd, soms zelfs door seksegenoten.

Virginia Woolf omschreef dit in haar essay *Professions for women* (1931) als volgt:

Outwardly, what is simpler than to write books? Outwardly, what obstacles are there for a woman rather than for a man? Inwardly, I think, the case is very different; she has still many ghosts to fight, many prejudices to overcome.

### 2.3.3 Het effect van mythen op de vrouwelijke kunstenaar volgens Stewart

Uit het onderzoek van Grace Stewart naar twintig Engelstalige vrouwelijke kunstenaarsromans tussen 1877 en 1977 wordt eveneens duidelijk dat de innerlijke tweestrijd van het hoofdpersoonage vooral om het tweede dilemma handelt. Wanneer zij haar geestelijke ontwikkeling probeert te combineren met het huwelijk en moederschap lukt dat niet zonder twijfel en schuldgevoel, omdat de kunstenaar in haar persoonlijke ambities beperkt wordt door haar vrouwelijke rol, waarin zij onzelfzuchtig is. Ze zal daarom een keuze moeten maken uit



twee kwaden: of haar ondergeschikte rol als vrouw aanvaarden of het beeld van haarzelf als heks of hoer accepteren, hetgeen bijgevolg tot vervreemding van de samenleving leidt.

Grace Stewart beargumenteert dat in de kunstenaarsroman in het algemeen vaak mythische patronen en beelden voorkomen, waarbij sommige mythen aantrekkelijker zijn dan andere voor de kunstenaar die autobiografisch schrijft (Stewart 1981: 6). De kunstenaar identificeert zich namelijk graag met goddelijke of demonische wezens, waarbij de mythen van Prometheus, Daedalus, Faust en Icarus favoriet zijn.<sup>21</sup> De literaire vrouw erft daardoor een duidelijke mannelijke traditie van mythen. In de vrouwelijke kunstenaarsromans zijn volgens Stewart twee mythen dominant. De eerste is de patriarchale mythe van Goethe's Faust. Enerzijds omdat dit verhaal vrouwen verbeeldt in rollen die traditioneel aan hen worden toebedeeld, namelijk als schone, maar gestreste vrouwen, als inspiraties, als ontzagwekkende moeders en als vreselijke monsters of heksen. Anderzijds typeert Faust het wezen dat verlangt naar twee elkaar uitsluitende doelen, oftewel het bekende kunstenaarsdilemma (Stewart 1981: ii).

Stewart stelt dat dominante mythen van artistieke creativiteit, zoals deze mythe van Faust, een negatief effect hebben gehad op vrouwen. Het mythische patroon van de zoektocht naar identiteit van de kunstenaar die worstelt om zichzelf te begrijpen en iets probeert te scheppen is universeel. Maar het mythische patroon van het kunstenaarsdilemma is dat niet. De 'sacred fount' en 'ivory tower' van Beebe zijn volgens haar daarom niet van toepassing op de vrouwelijke kunstenaar, omdat die niet passen bij haar vrouwelijke rol, waarin van haar onbaatzuchtige betrokkenheid bij en verbondenheid met anderen wordt verwacht (Stewart 1981: 14). Zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars willen ontsnappen aan de beperkingen van de sociale conventies, maar waar de mannelijke held die zich verzet in de ogen van de samenleving nog steeds mannelijk blijft, verliest de heldin haar vrouwelijkheid. Door deze psychologische en sociologische last ondervindt zij zelfhaat en wordt ze opgeladen met een schuldgevoel. Dit wordt gereflecteerd in haar romans, waarbij beelden gebruikt worden van gevangenschap, van vleugels om te kunnen vliegen en ontsnappen, van monsters en van vervreemding van de samenleving.

De tweede mythe die volgens Stewart vaak voorkomt in de vrouwelijke kunstenaarsroman is de matriarchale mythe van Demeter en Persephone. Stewart concludeert dat veel vrouwelijke kunstenaars in conflict zijn met hun rol van dochter en/of moeder. Als moeder wordt haar vrouwelijkheid verheerlijkt als bron van alle leven, maar tegelijkertijd wordt daarmee haar rol

---

<sup>21</sup> Het meest typische voorbeeld van de kunstenaarsroman is Joyce's *Portrait of the artist as a young man*, welke autobiografisch is en duidelijk op mythologie gebaseerd, stelt Stewart. De held, Stephen Dedalus, is niet alleen gelijk aan de mythische Daedalus, maar ook aan Christus (Stewart 1981: 7).

tevens ingeperkt tot verzorgen en bemoederen. De moederrol belemmert de vrouwelijke kunstenaar in het bijzonder voor het ontwikkelen van een noodzakelijk narcisme. De dochter is verdeeld tussen haar moeder en haar echtgenoot in hun strijd om de controle. De relatie van de dochter met haar moeder vormt volgens Stewart vaak de kern van de vrouwelijke kunstenaarsroman. De onvermijdelijke opoffering van het zelf dat de biologie eist van de vrouw in de meeste samenlevingen is de kern van de Demeter mythe. Het lot van de vrouwelijke schrijfster is een keuze aan opofferingen: de opoffering van het zelf als vrouw of de opoffering van het vrouwzijn als kunstenaars (Stewart 1981: 50).

Stewart stelt dat wanneer de kunstenaars de mythische vrouw van de literatuur geschreven door mannen moet verwerpen, het stereotype van de animus van Jung moet afwijzen, de theorie over penisnijd van Freud moet negeren, een identificatie met haar moeder moet bevechten om te kunnen individualiseren, en zich met haar moeder moet identificeren om de kunstenaars/vrouw te creëren die ze werkelijk is, dat die taak meer lijkt op die van Hercules dan die van een vrouw. Stewart concludeert, dat wanneer de heldin toch beschreven wordt als een positieve en actieve figuur: 'she must either rewrite the old myths or create a new *mythos*' (Stewart 1981: 107-8).

### 2.3.4 'Schrijven voorbij het einde' volgens Swinnen

In haar studie *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur* (2006) wijdt Swinnen een casestudie aan de kunstenaarsroman als subgenre van de Bildungsroman, namelijk *De Wetten* (1991) van Connie Palmen. Verwijzend naar het werk van Linda Huf richt Swinnen zich op twee spanningsvelden. Ten eerste gaat het volgens haar om de problematische relatie tussen de protagoniste en de mannelijke ander. Het is iedere keer de relatie met een mannelijk personage die traditionele, statische vrouwbeelden in vrouwelijke ontwikkelingsverhalen doet infiltreren. Ten tweede wijzen Huf's kenmerken volgens Swinnen op de tegenstelling tussen de portrettering van de vrouwelijke kunstenaar en die van de mannelijke kunstenaar als vrouwelijk, verheven en afzijdig. Het romantische kunstenaarsideaal lijkt niet op vrouwen van toepassing (Swinnen 2006: 147-8).

Niet alleen het romantische kunstenaarsideaal is sekseafhankelijk. Ook genres zijn geseksueerd, stelt Swinnen, waarbij zij Meijer citeert (Swinnen 2006: 18). Zeker in het verleden heeft gegolden dat sommige genres voor vrouwen verboden waren. 'Mannen schreven de middeleeuwse epen en de renaissance-treurspelen, vrouwen zongen de balladen en schreven de religieuze en liefdeslyriek waarvoor geen klassieke opleiding nodig was' (Meijer 1996: 48). In navolging van Meijer stelt Swinnen dat ook de narratieve structuur van de Bildungs- en

kunstenarsroman een geseksueerd karakter heeft. In haar onderzoek toont zij aan dat alle vrouwelijke hoofdpersonages uit haar corpus worstelen met een of andere vorm van 'femininity text': een tekst die de naar een subjectpositie ambiërende vrouw terugdringt in een objectpositie, oftewel: ze voldoet weer aan de sociale en literaire conventies.<sup>22</sup>

Swinnen verwijst naar het betoog van Nancy Miller (1980), die stelt dat de romance of het liefdesplot de roman tot in de negentiende eeuw volledig domineert. De romance impliceerde twee mogelijke eindes van het verhaal, die worden betiteld als *euforische* en *dysforische* teksten. In de euforische tekst verloopt het proces naar de prototypische vrouwelijkheid vlekkeloos, want aan het romaneinde aanvaardt het personage haar ondergeschikte positie, de liefde overwint. In het geval van een dysforische tekst ligt de nadruk op de wil van het hoofdpersonage om een subjectpositie te veroveren, wat ze uiteindelijk bekoopt met de dood. Een volwassen vrouwenleven buiten het huwelijk bleef onvertelbaar. Vrouwelijke schrijfsters uit de achttiende en negentiende eeuw hebben deze scenario's overgenomen, maar niet zonder ze subtiel te wijzigen, aldus Swinnen (2006: 17-20).

In de ogen van mannen hebben deze afwijkende vrouwelijke scenario's geleid tot ongeloofwaardige plotwendingen, waardoor het werk van vrouwelijke auteurs vaak niet aan de genrecriteria beantwoordde. Daardoor werden hun teksten negatief gewaardeerd en konden bijgevolg niet tot de canon doordringen. Swinnen concludeert dat het evident is, dat hoe verder we in de tijd vorderen, hoe meer ontwikkelingsmogelijkheden er ontstaan voor vrouwelijke hoofdpersonages, corresponderend met de doorbraak van de emancipatiebeweging. In de twintigste eeuw verschoof het accent op de huwelijksplot naar de formulering van een nieuw vrouwelijk ontwikkelingsverhaal. Het ondermijnen van deze oude liefdesverhalen wordt 'writing beyond the ending' genoemd, een term geïntroduceerd door Rachel Blau DuPlessis, die ze gebruikt om de zelfverwezenlijking van het vrouwelijk personage aan te duiden (Swinnen 2006: 21). In haar onderzoek naar diverse vrouwelijke Bildungsromans illustreert Swinnen dat deze romans zich tegelijkertijd inschrijven in en onttrekken aan de literaire traditie. Overigens heeft ook Evy Varsamopoulou vastgesteld dat vrouwelijke kunstenarsromans zich bezighouden met het destabiliseren en hervormen van de fictionele conventies, op een manier die gerelateerd is aan gender (Varsamopoulou 2002: xxiv).

---

<sup>22</sup> Haar hoofdcopus beslaat de periode 1875-2003 en bestaat uit *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (1782) van Deken en Wolff, *Dood van een non* (1947) van Josepha Mendels, *De wetten* (1991) van Connie Palmen en *De vermaledijde vaders* (1985) van Monika van Paemel. Daarbij verbindt zij deze romans met verschillende andere vrouwelijke Bildungsromans uit de Nederlandse literatuur.

### 2.3.5 Autobiografisch genre?

De kunstenaarsroman en de autobiografie zijn aan elkaar verwant, menen de meeste onderzoekers die ik hier heb aangehaald. De kunstenaarsroman heeft vaak de schepping van het werk zelf als onderwerp. Het zijn dikwijls verhalen waarin de vraag gesteld wordt wat kunst is, en dus tevens wat de aard van het werk is dat de lezer in handen heeft. De vrouwelijke kunstenaarsromans die Huf heeft onderzocht, tonen volgens haar allemaal de levens en problemen van hun schrijfsters, misschien zelfs wel meer dan in hun non-fictionele werken. Huf betoogt dat vooral vrouwen alleen in hun fictie openlijk hun ambitie durven toe te geven, hoewel ze die toeschrijven aan hun heldin, hetgeen minder riskant is (Huf 1983, 13).

De hypothese van zowel Beebe als Huf dat alle kunstenaarsromans zelfportretten zijn van hun scheppers heeft bij vele (poststructuralistische) critici op weerstand gestuit.<sup>23</sup> Hoewel vele kunstenaarsromans autobiografische elementen bevatten, de een misschien wat meer dan de ander, dienen we ons te hoeden voor een gelijkschakeling tussen auteur en verteller of personage. De reflecties van de verteller die behoren tot de innerlijke structuur van de roman hebben tot doel de werkelijkheid op een subjectieve wijze weer te geven. De schrijver geeft —al dan niet zijn eigen beeld— van de kunstenaar en van hoe het is om kunstenaar of schrijver te zijn. De grenzen tussen feit en fictie vervagen bij de kunstenaarsroman met een schrijver als hoofdpersoon.

Varsamopoulou gaat nog een stapje verder door te beargumenteren dat vrouwelijke kunstenaarsromans niet alleen een fictie scheppen met tegelijkertijd een statement over de creatie van die fictie, maar dat ze fictie schrijven, meestal over de ontwikkeling van de kunstenaar (schrijfster), waarin ze tevens (subjectieve) uitspraken doen over de schepping van alle literatuur. Wat betekent het voor de roman om geschreven te worden? Wat betekent het voor de vrouw om schrijfster te worden? Deze vragen staan volgens haar centraal in onder andere *Corinne, ou L'Italie* van Madame de Staël (Varsamopoulou 2002: xxiv).

### 2.3.6 Tot slot

Inmiddels is uit het voorgaande duidelijk geworden waarom er zo weinig vrouwelijke auteurs gestalte hebben gegeven aan een schrijfster in hun fictie. De door mij besproken onderzoekers komen allen tot de conclusie dat het conflict tussen het (romantische) kunstenaarsideaal en de

---

<sup>23</sup> Poststructuralistisch zijn onder andere de theorieën van Roland Barthes en Derrida, waarin de lezer een grote rol krijgt toebedeeld in de betekenisgeving van de tekst en er vanuit gegaan wordt dat er meer dan één interpretatie mogelijk is. Een roman als zelfportret zou dan berusten op slechts één waarheid, namelijk die van de auteur.

vrouwelijke sekserol de hoofdoorzaak is. Bij een mannelijke kunstenaar wordt een bepaalde dosis zelfzucht aanvaard en zelfs verondersteld, dat hoort nu eenmaal bij zijn authentieke subjectiviteit, terwijl een vrouw die zichzelf in het centrum plaatst daarentegen het verwijt treft de grenzen van haar geslacht te overschrijden. In mijn hiernavolgende analyse en interpretatie van drie Nederlandse vrouwelijke kunstenaarsromans beschrijf ik op welke manier de vrouwelijke hoofdpersoon uiting geeft aan dit conflict.



### 3 *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk (1862) van A.L.G. Bosboom-Toussaint*

#### 3.1 Literair-historisch beeld van Geertruida Bosboom-Toussaint (1812-1886)

##### 3.1.1 Inleiding

Geertruida Bosboom-Toussaint wordt beschouwd als de belangrijkste vrouwelijke auteur van de negentiende eeuw. Haar omvangrijk oeuvre bestaat uit meer dan tien historische romans, een aantal eigentijdse romans, en vele bijdragen aan tijdschriften en almanakken. Haar literaire werk strookte niet met het gangbare beeld van de vrouwenroman. Enerzijds leidde dat tot kritiek, anderzijds werd zij door tijdgenoten juist gewaardeerd vanwege het feit dat ze zich wijdde aan het bij uitstek 'mannelijke' genre van de historische roman (Streng 1997: 35).

Men verwonderde zich over haar gedegen historische kennis en de psychologische karaktertekening van haar hoofdpersonen. 'Jacob van Lennep acht het "onbegrijpelijk" dat een meisje van een jaar of vijfentwintig zoveel historische kennis heeft en deze ook nog "op zulk een wijsgeerigen, kernvollen trant" kan behandelen' (geciteerd door Streng 1997: 35). Zelf verklaarde Bosboom-Toussaint een groot bewonderaarster te zijn van Walter Scott als schrijver van historische romans, maar benadrukte hem niet na te volgen. Scott schreef historisch-beschrijvende romans, terwijl zij meer psychologisch-historische romans schreef (Van den Berg en Couttenier 2009: 231-3).

Bosboom-Toussaint debuteerde in 1837 met de historische novelle *Almagro*. Zeven maanden later verscheen haar eerste historische roman: *De Graaf van Devonshire. Romantische episode uit de jeugd van Elisabeth Tudor* (1838). Beide romans werden in *De Gids* positief gerecenseerd. Op advies van de schrijver E.J. Potgieter, oprichter van *De Gids*, richtte de schrijfster zich voortaan op nationale onderwerpen. In 1840 werd haar eerste vaderlandse historische roman uitgebracht en dat was tevens haar meest populaire: *Het Huis Lauernesse*. Hierna zouden er nog vele romans en novellen volgen.

Bosboom-Toussaint schreef ook enkele zedenromans, waaronder het zeer populair geworden *Majoor Frans* (1875). In deze roman haalde de schrijfster haar inspiratie uit het actueel geworden vrouwenvraagstuk, 'zonder zich daarbij echter achter het emancipatie-gedachtegoed te scharen', aldus Swinnen (2006: 71). De protagoniste uit deze roman is levendig, intelligent en recalcitrant. Ze protesteert tegen de conventies die ze als vrouw geacht wordt te respecteren. Het conflict tussen de eigen aspiratie van het vrouwelijke hoofdpersonage en het

beknellende vrouwelijkheidsideaal wordt aan het einde van de roman opgeheven in het huwelijk.

### 3.1.2 Accenten in bestaand onderzoek

Volgens Annemarie Doornbos, die in haar proefschrift uit 2011 het gehele oeuvre van Bosboom-Toussaint heeft onderzocht op tegendraadse elementen, ligt het accent in het historisch onderzoek naar het werk van deze schrijfster op haar protestants-christelijke ideeën (Doornbos 2011: 3). Er zijn vier auteurs geweest die een uitgebreide studie hebben gemaakt van haar werken en hun receptie. Conrad Busken Huet stelde in 1864 dat zij haar romans gebruikte ‘als orgaan voor haren geloofsijver’, waardoor het werk ‘breed van opzet, lang van stof, en zwaar van uitwerking is’ (citaat in Doornbos 2011: 6). Ook Joh. Dyserinck in 1911 en J.M.C. Bouvy in 1935 zijn tot de slotsom gekomen dat Bosboom-Toussaint in haar werk vooral uiting geeft aan haar religieuze denkbeelden.

De vierde en meest gezaghebbende historisch letterkundige is H. Reeser, die algemeen wordt gezien als dé Bosboom-Toussaintdeskundige. Van groot belang in haar werk is volgens Reeser het idee van christelijke verlossing, vaak gepersonifieerd in bepaalde romanfiguren. Hoewel hij wijst op haar strijd voor een waardiger positie van de vrouw benadrukt ook hij dat emancipatiegedachten Bosboom-Toussaint vreemd waren. Volgens Doornbos wordt er sindsdien door alle onderzoekers naar het werk van deze schrijfster de nadruk gelegd op dezelfde aspecten van haar leven en werk, waarbij men steeds weer elkaars conclusies overneemt en er nauwelijks sprake is van een gedegen analyse. De aandacht wordt daarbij voornamelijk gevestigd op de interpretatie van de historie en de rol van de religie daarin; de vrouwelijke identiteit is van ondergeschikt belang (Doornbos 2011: 8).

Ook in *Met en zonder Lauwerkrans* wordt dezelfde conclusie getrokken: ‘de vrouwenemancipatie heeft nooit een belangrijke rol gespeeld in haar werk’. Desondanks beschouwt men haar als een van de geëmancipeerdste vrouwen van haar tijd. Naast het feit dat ze al vanaf het begin van haar carrière broodschrijfster was, heeft ze namelijk ook in haar levensonderhoud en dat van haar man voorzien toen het schilderen voor meneer Bosboom vanwege een psychische inzinking niet mogelijk was. In die tijd was dat heel ongebruikelijk, maar op de barricaden stond ze niet (Schenkeveld-van der Dussen 1997: 877).

Doornbos komt in haar onderzoek tevens tot de conclusie dat onder de negentiende-eeuwse maskerade van conformering aan de contemporaine cultuur in het werk van Bosboom-Toussaint een onconventioneel genderbewustzijn te ontdekken valt. Dit toont ze onder andere



aan door een narratologische analyse van de teksten, waarbij ze vooral kijkt naar de rol van de verteller. In negentiende-eeuwse teksten is de vertelinstantie veelal alwetend, staat boven de ruimte van het vertelde en neemt de lezer bij de hand om hem of haar door het verhaal te leiden. Met dit vertellerscommentaar krijgt men ongemerkt bepaalde morele opvattingen en oordelen opgedrongen, wordt het verhaal regelmatig onderbroken voor allerlei uitweidingen en worden de personages nu eens van binnenuit en dan weer van buitenaf gepresenteerd (Doornbos 2011: 19-21).

Een dergelijke auctoriale verteller kan behoorlijk manipulatief zijn en de lezer op expliciete wijze sturen, meent Doornbos. Om de novelle over Maria van Oosterwijk te deconstrueren, maakt zij daarom onderscheid tussen de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling*, omdat deze elkaar kunnen tegenspreken. Kort samengevat bestaat de *geschiedenis* uit de verhaalelementen in chronologische volgorde; in feite is dit een abstracte constructie. De manier waarop de gebeurtenissen aan de lezer worden gepresenteerd is het *verhaal*. Essentieel hierbij is volgens Doornbos de focalisator: de instantie die waarneemt en daardoor bepaalt wat de lezer aangeboden krijgt. Slechts wanneer het personage subject van focalisatie is en in directe rede weergeeft wat hij of zij zelf ervaart, bestaat er enige zekerheid over de authenticiteit van de ervaring. Terwijl de *geschiedenis* niet zichtbaar is in de concrete tekst en het *verhaal* om de waarneming van de gebeurtenissen gaat, draait het bij de *vertelling* om de verwoording van die gebeurtenissen. In de *vertelling* neemt de auctoriale verteller vaak het woord over om het personage te karakteriseren.

Op basis van haar analyse en interpretatie van meerdere werken van Bosboom-Toussaint concludeert Doornbos dat in vrijwel elke roman vrouwen hun vrijheid bevechten, zo ook in de novelle *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*. Doornbos meent dat in dit werk 'een expliciet verschil' te zien is tussen de opvattingen van het hoofdpersonage uit het verhaal, waarin haar vrouwelijke ontwikkeling centraal staat, en van de verteller uit de vertelling, die de religie beklemtoont (Doornbos 2011: 175).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Doornbos verwijst naar de verteller met 'hij' om elke schijn van vereenzelviging met de auteur te vermijden (Doornbos 2011: 36).

## 3.2 Analyse en interpretatie van *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*

### 3.2.1 Inleiding

In de novelle *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk* schetst Bosboom-Toussaint het leven van de historische zeventiende-eeuwse kunstenares Maria van Oosterwijk (1630-1693). Van Oosterwijk was gespecialiseerd in gedetailleerde stillevens. Vaak werd haar werk vergeleken met haar leermeester, de beroemde kunstschilder Willem van Aelst (1627-1683). Van Oosterwijk werd in haar tijd hoog gewaardeerd. Haar werk was populair onder de Europese adel, hetgeen haar financiële zekerheid garandeerde. Daardoor was ze op een gegeven moment in staat zelf een pand te kopen aan de Keizersgracht in Amsterdam, tegenover het atelier van Van Aelst, met wie ze bevriend was.<sup>25</sup> Van Oosterwijk is nooit getrouwd geweest.

De historische roman, of in dit geval novelle, is een romantisch genre. Deze novelle past binnen de Nederlandse romantiek van de negentiende eeuw, waarin de idealisering van de Gouden Eeuw, religie en huiselijkheid de belangrijkste kenmerken waren van de Nederlandse literatuur. Haar historische romans gaan over Toussaints eigen tijd, concludeert Doornbos (2011: 459). Zoals gezegd kozen vrouwelijke kunstenaars er in de negentiende eeuw steeds vaker voor om ongehuwd te blijven. De zeventiende-eeuwse Maria is dan ook te vergelijken met schrijfsters uit de negentiende eeuw, die zich enerzijds conformeren aan de contemporaine sociale cultuur, terwijl ze anderzijds ook geëmancipeerd zijn.

Doornbos stelt, dat deze novelle steeds is gelezen als een verhaal waarin de huwelijksplot centraal staat. Kunst kan dienen als troost in het geval van het ontbreken van een echtgenoot. Doornbos beargumenteert dat de plot van deze novelle wezenlijk anders is de conventionele huwelijksplot. 'Hier weigert de protagoniste haar kunst in te ruilen voor een echtgenoot' (Doornbos 2011: 165). Er kunnen volgens haar aspecten van een vrouwelijke kunstenaarsroman herkend worden, ondanks het feit dat er in deze novelle geen expliciet vrouwelijke kunstopvatting centraal staat en er ook geen artistieke ontwikkeling van de kunstenares beschreven wordt. Doornbos baseert zich daarbij op het onderzoek naar de vrouwelijke Bildungsroman van Aagje Swinnen.

De novelle *Maria van Oosterwijk* bewijst dat er reeds in de negentiende eeuw sprake was van 'schrijven voorbij het einde'. Het verhaal eindigt niet euforisch (met een huwelijk) en ook niet dysforisch (met de dood). Doornbos verwoordt het als volgt: 'Ik lees een vertelling die past

---

<sup>25</sup> Deze informatie is afkomstig van het *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. Zie: <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/DVN/lemmata/data/oosterwijk> [03-03-2013].

binnen de contemporaine cultuur: een 'femininity-text' met een traditionele protagonist. In die vertelling wordt het verhaal zichtbaar van een vrouw die zich manifesteert op een non-conformistische wijze: een vrouw die kiest voor het kunstenaarschap' (Doornbos 2011: 175).

In mijn hiernavolgende analyse en interpretatie beargumenteer ik dat Maria van Oosterwijk inderdaad zowel conformistisch als geëmancipeerd is. In tegenstelling tot Doornbos ben ik echter van mening dat Maria wel degelijk lijdt aan een innerlijke tweestrijd en dat haar keuze voor het kunstenaarschap niet zonder slag of stoot tot stand is gekomen.

### **3.2.2 Aspecten van de vrouwelijke kunstenaarsroman in *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk***

Om te bepalen of *Maria van Oosterwijk* een vrouwelijke kunstenaarsroman is, kijkt Doornbos naar de vijf door Linda Huf aangegeven kenmerken, zoals door mij besproken in par. 2.3.2, p. 29. Haar conclusie is dat in deze novelle alle karakteristieken volgens Huf aantoonbaar aanwezig zijn. Slechts het laatste kenmerk, de gevoelens van schuld en twijfel, komen hier minder sterk naar voren, aldus Doornbos (2011: 165). Voor vier van deze vijf kenmerken kan ik met haar instemmen. Voor wat betreft het tweede kenmerk, het innerlijk conflict, is mijn interpretatie echter afwijkend. Hieronder geef ik een analyse van de vijf kenmerken, zoals deze te vinden zijn in de novelle.<sup>26</sup> Vervolgens ga ik dieper in op het innerlijk conflict van Maria.

#### ***Kenmerk 1 – Vertoont de vrouwelijke kunstenaar in deze novelle mannelijke trekken?***

Volgens de contemporaine sekserepresentaties vertoont de vrouwelijke kunstenaar in deze novelle mannelijke trekken. Enerzijds worden haar stereotiepe vrouwelijke eigenschappen benadrukt. Ze wordt geprezen om haar 'eenvoud, hare bescheidenheid, hare zedigheid' (22), bovendien is ze 'vroom' (137) en bezit ze 'het voorrecht van een schoon uiterlijk' (24). Anderzijds bezit Maria volgens de verteller een 'vaste onafhankelijke geest' die zich 'vaardig houdt tot elke worsteling en iederen strijd', een 'mannengeest' (22). Gedurende het gehele verhaal wordt regelmatig benadrukt dat Maria 'kloek en kalm' is (28); ze is 'eene kloeke welverstandige deerne' (29). Haar vader zegt dat ze 'een goed schrander bolletje heeft' en dat ze 'met beleid en voorzigtigheid zal te rade gaan' (65). Volgens de stereotyperingen werd verstand juist aan mannen toebedeeld. Vrouwen zouden vooral gekenmerkt worden door hun emotionaliteit. Die vrouwelijke eigenschap komen we bij Maria niet tegen. Zij is juist gematigd in het uiten van emoties. Toch is ze allesbehalve een mannelijke vrouw. Welbeschouwd zijn er in haar niets dan

---

<sup>26</sup> De analyse van Doornbos heb ik niet overgenomen, mede vanwege het feit dat zij een andere uitgave gebruikt, waardoor onze paginanummers niet overeenkomen. Deze analyse is geheel van eigen hand.

eerbare eigenschappen verenigd. De 'schildersbent' van Willem van Aelst noemen haar dan ook spottend 'de Muze der Deugd' (119).

De mannen in het verhaal krijgen juist vrouwelijke kenmerken toebedeeld. De jonker van Koningsfeld draagt vrouwelijke kleding: 'in zijn zwierig fluwelen pronkgewaad, overladen met linten, strikken en kanten, omfladderde deze als een bonte vlinder' (49). De jonker is altijd vrolijk, opgeruimd en hoffelijk, in tegenstelling tot de gevoeliger Hendrik. Hendrik heeft een uiterlijk wat 'voor een man bijkans te mooi zou zijn geweest' (25) met een 'zachte, maar welluidende stem' (27). Daarnaast heeft hij een 'zacht melancholische natuur' (46). Hij is daarom 'eerder vrouwelijk week dan mannelijk vast' (61) met 'zijn fijn gevoel, zijn zachtmoedige geest' (80). 'Wilde Willem' (116) is een geheel ander type: hij is 'trots en overmoedig' en men oordeelde dat hij losse zeden had en 'een nurksche aard'. Hij was als een 'bedorven kind' (103-4).

Doornbos stelt dat Maria opmerkelijk vaak met ironie haar mannelijke bewonderaars toespreekt, waarbij hun zelfvoldaanheid wordt belicht (Doornbos 2011: 174). Uit de tekst blijkt echter dat haar spot alleen gericht is op de jonker en Willem van Aelst. Maria ergerde zich namelijk aan hun ijdelheid en hoogmoed. Willem hield ook van uitbundige kleding, hetgeen Maria maar 'uitheemschen pronk' en 'dwaze ijdelheid' achtte (110). Bovendien vond ze hem maar een 'bluffenden snoeshaan' (111) en een 'loszinnigen windbuil' (116), terwijl ze sprak over de jonker als een 'pronker' (51). Hendrik was daarentegen bescheiden en werd van alle spot uitgezonderd.

### ***Kenmerk 2 – Het innerlijk conflict van de hoofdpersoon***

Als tweede kenmerk van de vrouwelijke kunstenaarsroman geldt het innerlijk conflict van de protagoniste over de keuze tussen haar rol als vrouw, met het traditionele vrouwelijkheids-ideaal dat opoffering vereist aan anderen, waaronder het moederschap, en haar artistieke ambitie als kunstenaar, die ook volledige toewijding verlangt. Ook dit aspect is aanwezig in Maria, maar die strijd is volgens Doornbos voor haar niet onoplosbaar. Volgens Doornbos wordt het innerlijk conflict van Maria slechts verwoord door de verteller. Maria zelf zou nergens uitspraken doen over haar gevoelens voor Hendrik en Willem, noch over de moeite die het haar kostte om zich op te offeren voor haar zusje (Doornbos 2011: 174).

Naar mijn mening doet Maria zich slechts uiterlijk voor als iemand die rationele keuzes maakt. Wanneer de tekst goed gelezen wordt, komt naar voren dat dit wel degelijk gepaard gaat met een innerlijke tweestrijd. En niet alleen de verteller, ook zijzelf doet daar duidelijke uitspraken over. Of de definitieve keuze voor de kunst voor Maria zo eenvoudig is als Doornbos beweert, waag ik daarom te betwijfelen. De reden om deze novelle over Maria van Oosterwijk überhaupt te schrijven was volgens de verteller niet het feit dat zij vele merkwaardige

avonturen beleefd zou hebben, maar ‘den stillen verborgen levensstrijd der vrouwe’ (19). Dat deze levensstrijd niet alleen duidelijk wordt uit de woorden van de verteller, zoals Doornbos beargumenteert, maar ook uit die van haarzelf, zal ik in mijn analyse (par. 3.2.3, p. 47) uitgebreid beargumenteren aan de hand van tekstplaatsen.

### ***Kenmerk 3 – De relatie van de hoofdpersoon met een tweede vrouwelijk personage***

Een derde kenmerk van de vrouwelijke kunstenaarsroman is de confrontatie met een tweede vrouwelijk personage dat dient als contrast. Meestal is dat een blonde, passieve, afhankelijke vrouw, een verpersoonlijking van Goethes ‘Ewigweibliche’ uit *Faust*. Adriana, het jongere zusje van Maria, voldoet aan dit ideaalbeeld van vrouwelijkheid. Zij wordt ten tonele gevoerd als ‘het blonde bruidje, met haren fijnen ranken hals en bijna doorzigtige blankheid’ (26). Even verderop noemt Maria haar het ‘zinnebeeld van de blanke onschuld en liefelijkheid’, ‘een rozenknopje, een gesloten leliekelk, die zich langzaam en zachtkens ontplooid onder den zonnegloed zijner liefde’ (32). Het meisje is wat zwakjes en nog wat jong om te trouwen. Ze is een mooi, fragiel kindvrouwtje, geheel afhankelijk van de man, nauwelijks in staat voor zichzelf op te komen. En in tegenstelling tot haar zus Maria kan zij zich juist niet beheersen: ‘Niet gewoon zich zelve in iets te beheerschen of te verbergen, had zij hare blijde verrassing, hem weer te zien, niet verbloemd’ (57).

In de door Huf onderzochte kunstenaarsromans pakt dit tweede vrouwelijke personage vaak de man af van de protagoniste (Huf 1983: 7). In het geval van Maria en Adriana is de situatie omgekeerd. Maria koppelt Hendrik en Adriana. Door het overlijden van hun moeder heeft Maria de verantwoordelijkheid op zich genomen voor haar zusje te zorgen en haar te beschermen.

### ***Kenmerk 4 – Mannelijke personages die de ontwikkeling van de hoofdpersoon belemmeren***

Het vierde kenmerk is volgens Doornbos in deze novelle niet meteen te herkennen. Er lijken geen mannelijke personages te zijn die de kunstenaressen belemmeren in haar ontwikkeling. Duidelijk is inderdaad dat Maria’s vader, de jonker uit Delft, Hendrik van Assendelft en Willem van Aelst haar talent waardeerden. Hendrik vond in Maria, naast blijmoedigheid en vroomheid, ‘het streven der kunst geheiligd door christelijken zin’. Voor hem was zulk eene jonkvrouw aan zijne zijde ‘de verwezenlijking van zijn schoonste levensideaal’ (47). Wanneer Maria van Nootdorp naar Delft verhuisd is dat ‘met vollen instemming van haren vader, die niet leed door haar gemis, en die te veel belang stelde in hare vordering en in haren “roep” als kunstenaress’ (98). Wanneer ze zich in Delft helemaal heeft toegelegd op de kunst verzamelt ze alleen vrienden om zich heen ‘die mindere eischen hadden en betere diensten deden, in goeden raad, in

voorlichting bij haar werk, in lofspraken die aanmoedigden, in aanmerkingen die krachtig medewerkten tot ontwikkeling van haar talent' (97).

Toch zijn er ook aanwijzingen dat niet alle mannen haar roeping even serieus nemen. Opvallend genoeg is dat vooral de enige man in haar leven die zelf ook kunstenaar is. Willem van Aelst had in de wandelgangen al gehoord dat Maria nooit zou willen trouwen, maar hij ging er niet vanuit dat dat besluit onherroepelijk zou zijn. Hij neemt daarom de vrijheid om haar 'van zulk onvrouwelijk levensplan af te keeren' (142). Maar ze blijkt standvastig als altijd, al meent hij bij haar enige aarzeling te bespeuren. Als ze hem de deur wijst, verklaart ze: 'ik zou u kunnen haten, omdat gij er in geslaagd zijt, mij, ongelijk te maken aan mij zelve' (144). Hij vertrok 'innerlijk verblijd en met zegepraal' (144), ervan uitgaande dat hij deze vrouw wel op andere gedachten zou kunnen brengen en haar zou kunnen verleiden tot een huwelijk. Daarin vergist hij zich.

Ook haar neef en pleegzoon Jacobus bagatelliseert haar roeping als kunstenaar wanneer ze ouder wordt. In plaats van te schilderen moest ze maar wat gaan tekenen, vond hij, dat zou beter zijn voor haar gezondheid. Het verheugde hem dat ze niet meer werkte: 'zoo wat bloemekens malen op 't papier – met potlood of waterverw – was eene aangename bezigheid, die ze als spelende kon verrigten, en waarmee de tijd zoetelijk omging, zonder dat de kwellingen der verveling haar naakten, meende hij' (10).

### ***Kenmerk 5 – De gevoelens van schuld en twijfel van een vrouw met ambitie***

Het vijfde en laatste kenmerk van de vrouwelijke kunstenaarsroman vormt volgens Huf het belangrijkste obstakel op weg naar haar kunstenaarschap. De vrouwelijke kunstenaar vecht namelijk vooral tegen zichzelf, omdat ze aan gevoelens van schuld en twijfel lijdt over haar onvrouwelijke verlangens zodra ze heeft gekozen voor de kunst. Over dit vijfde kenmerk concludeert Doornbos het volgende: 'Het vijfde en laatste kenmerk van de vrouwelijke "Künstlerroman", twijfel, is dus minder aanwezig dan de overige vier: Maria kiest weloverwogen voor de kunst, zonder veel aarzelingen of schuldgevoel' (Doornbos 2011: 172-3). Want, zo stelt zij, Maria's twijfels lijken eerder een toevoeging van de verteller dan aanwezig in het personage zelf. 'Bepaalde aspecten van de *geschiedenis*, het *verhaal* en de *vertelling* laten zien dat de protagonist feitelijk haar keuze heeft vaststaan', aldus Doornbos. 'Er is geen sprake van dat zij haar kunst inruilt voor de liefde' (2011: 175).

Hier heb ik het volgende tegenin te brengen. Volgens de karakterisering van Huf gaat het vijfde kenmerk niet om twijfels over de keuze tussen kunst en liefde, daarover handelt immers het tweede kenmerk al: het innerlijk conflict van de protagoniste. Het vijfde kenmerk heeft daarentegen te maken met de twijfels en het schuldgevoel waar de vrouw met ambitie aan lijdt, nádat zij heeft gekozen voor de kunst, ten koste van haar opoffering aan anderen. Dit wordt

veroorzaakt door het verwijt van haar omgeving dat ze egoïstisch en onvrouwelijk zou zijn.<sup>27</sup> Hier lijkt Maria inderdaad geen last van te hebben, want zij is allesbehalve egoïstisch en offert zich op voor anderen. Weliswaar verliest ze daarbij haar grote liefde, maar ze is er van overtuigd dat ze de juiste beslissing heeft genomen door voor haar zusje te kiezen, en niet voor zichzelf. Ze is nu vrij om zich geheel te richten op haar kunst en leidt een prettig leven waarin ze haar affectie kwijt kan aan haar neef.

### 3.2.3 Het innerlijk conflict van Maria van Oosterwijk

#### *De relatie tussen Maria en Hendrik volgens de interpretatie van Doornbos*

Doornbos beredeneert dat in deze novelle duidelijk aan te tonen is dat het *verhaal* belangrijker is dan de *vertelling*, terwijl interpretaties tot nu toe het omgekeerde opleverden (2011: 163). Om tot een dergelijke nieuwe interpretatie te komen, maakt zij zoals gezegd onderscheid tussen enerzijds de woorden van de verteller en anderzijds die van het hoofdpersonage. Dit leidt volgens haar tot de conclusie dat Maria niet werkelijk lijdt aan een innerlijk conflict. Wanneer er sprake is van een tweestrijd komt dat slechts naar voren in de woorden van de verteller, maar die is volgens Doornbos manipulatief. Volgens haar is het de opzet van de verteller om Maria's 'verborgen levensstrijd' te plaatsen in het kader van haar liefdesleven en niet in dat van haar kunstenaarschap: een vrouw met een aardig talent, maar vooral met 'gaven van hart en gemoed' (2011: 171-3).

Maria blijkt zichzelf in het verhaal helemaal niet op te offeren, meent Doornbos, maar bewust te kiezen voor onafhankelijkheid om zich geheel te wijden aan haar kunst. Uit het *verhaal* zou namelijk duidelijk worden dat Maria zonder enig verdriet Hendrik aan haar zusje koppelt: 'Hendrik (ver)leidt zij via opmerkingen over de kwetsbaarheid, de vrouwelijkheid van Adriana'. Want, betoogt Doornbos, Maria spreekt zelf nooit over haar gevoelens voor Hendrik. Sterker nog, ze zou zelfs opgelucht ('verruimd') geantwoord hebben op Hendriks conclusie dat een huwelijk tussen hen niet juist zou zijn. En van de periode na de breuk spreekt zij 'als van het genoegelijkste tijdperk haars levens' (2011: 172).

Doornbos suggereert zelfs dat de verteller, die in zijn commentaar over het algemeen Maria's gevoel voor Hendrik accentueert, zich enkele keren 'vergist' (2011: 174). Als voorbeeld verwijst zij naar het huwelijkscadeau van Maria aan Adriana, het geschilderde portret van Hendrik, waar de verteller later aan refereert met de woorden: 'waarvan het haar, zoals wij

---

<sup>27</sup> Citaat Huf: 'Because she has internalized society's devaluation of herself and her abilities, she must slay enemies within her own ranks: fear, self-doubt, guilt [...] Most often the artist heroine is said to be "selfish" and "unfeminine" – sometimes by women as well as by men – for the heroine of the women's Künstlerroman has been a prophet without honor even in her own country' (Huf 1983: 11).

zagen, zoo zwaar viel afstand te doen' (90). Een lezer die dit nagaat, vindt nergens iets terug van moeite of spijt, meent Doornbos, eerder van spot. Maria heeft namelijk dit door een ander geschilderd portret voorzien van een 'krans van bloemen' waardoor men 'om de waarheid te zeggen, de hoofdfiguur voor het ornament overzag!' (34).

Bovendien heeft Maria zo haar bedenkingen over het huwelijksgeluk, stelt Doornbos. Wanneer zij later een brief krijgt van haar getrouwde zuster, die niet bepaald gelukkig klinkt, vraagt zij zich af 'of zij bij zulk eene nuchtere alledaagschheid van het leven wel haar geluk zou hebben gevonden en het antwoord was dan meestal ontkennend' (98). Sterker nog, stelt Doornbos, later kan zij zich niet van een zacht hoofdschudden onthouden als ze leest dat Adriana niets meer te wensen heeft, nu ze moeder is geworden (157).

Kortom, Doornbos betoogt dat de verteller een heel ander verhaal vertelt dan de protagonist zelf, oftewel: Maria voelt niets voor Hendrik. In deze novelle zie je duidelijk de keuzes 'van een vrouw die haar kunst op de eerste plaats stelt'. En die keuze wordt vooral duidelijk wanneer Maria de subjectpositie inneemt en haar standpunten inzake haar kunst in de directe rede verwoordt, aldus Doornbos (2011: 174).

### *De relatie tussen Maria en Hendrik volgens mijn interpretatie*

Mijn interpretatie van deze relatie wijkt af van Doornbos. Het belangrijkste argument voor het tegendeel is naar mijn idee dat wat Maria, reeds aan het begin van de novelle, op haar sterfbed tegen Jacobus zegt. Het zijn haar eigen woorden in de directe rede: 'ik heb altijd leren afstaan wat mij het liefste was' (12). Aangezien Maria gedurende haar hele leven haar kunst heeft kunnen uitoefenen zonder enige tegenwerking van betekenis door anderen concludeer ik uit deze woorden dat de kunst voor Maria dus blijkbaar niet tot 'het liefste' behoorde. In de novelle zijn daarnaast meerdere tekstplaatsen aan te wijzen waarmee de argumentatie van Doornbos kan worden tegengesproken.

Om te beginnen kom ik terug op het feit dat er vooral een verschil is tussen de manier waarop Maria zich toont aan de buitenwereld en haar emoties in haar binnenwereld, die ze zoveel mogelijk probeert te verbergen. Wat Hendrik betreft was ze namelijk wel bij zichzelf tot de erkenning gekomen 'dat deze jongman in haar gevoelens van belangstelling en teedere genegenheid had opgewekt, zoo als geen ander haar nog had ingeboezemd; haar, die gemeend had voor het leven genoeg te hebben, aan de genietingen die de beoefening der kunst haar konden schenken' (52). Ze heeft wel degelijk gevoelens voor Hendrik, maar die worden met alle macht verdrongen, omdat zij op het rationele standpunt staat dat ze een plicht heeft te vervullen jegens haar zusje. Maria voelt zich verantwoordelijk voor Adriana's geluk na het overlijden van hun moeder (28, 54).



Dit zijn echter de woorden van de verteller, en niet die van Maria zelf, stelt Doornbos. De verteller heeft een andere agenda. Wanneer men de tekst goed leest, meen ik ook uit Maria's woorden te kunnen afleiden dat zij gevoelens voor Hendrik heeft. De eerste keer dat zij in haar eigen woorden dergelijke gevoelens uit, is wanneer Hendrik haar, na een lange afwezigheid, weer in haar atelier opzoekt. Zij bejegt hem uiterst koel, omdat ze inmiddels te weten is gekomen dat haar zusje ook verliefd op hem is. Adriana is 'de teerste, de zwakste' van hun twee en draagt de kiem van de ziekte in zich 'waaraan hare moeder een kwijnend leven had geleid, tot op haar vroegtijdigen dood!' Daarom zou Adriana niet in staat zijn om 'den zwaren pligt te volbrengen, waarover Maria zelve niet dan met huivering dacht, maar dien zij toch vastelijk besloten was op zich te nemen' (54). Nadat de verliefde Hendrik vanwege haar koele houding diep teleurgesteld afdruipt, roept zij uit: 'Had hij 't kunnen weten! waarom mijn welkomst zoo koud was! had hij 't kunnen weten dat de spraak mij belemmerd werd in de keel, door het kloppen van 't harte....; had hij alles kunnen weten, herhaalde ze dof en somber [...] Maar toch, 't is zoo beter! hernam zij' (51). Zoals de verteller ook zegt: Hendrik riep wel degelijk zeer sterke en tegelijk 'strijdige aandoeningen' in haar op. Gezien Maria's eigen woorden zie ik hier daarom weinig aanleiding de verteller te wantrouwen.

Wanneer Hendrik op een later moment bij Maria komt om de hand te vragen van Adriana, toont ze wederom niet haar ware zelf: 'Zich zelve bewakende om geene zwakheid te verraden, zich verloothenende met eene rustige blijmoedigheid, die hem alle onzekerheid benam, van alle aarzeling onthief' (63). Wanneer hij aan haar vraagt wat ze nog meer voelt dan alleen zusterlijke liefde voor hem, zegt ze: 'De vaste wil om geheel onafhankelijk voor de kunst te leven' (73). Naar mijn mening gebruikt Maria in deze context de kunst als excuus voor haar keuze zichzelf op te offeren voor Adriana, hetgeen ik verderop met meer tekstplaatsen zal illustreren.

Op een gegeven moment wordt Hendrik ernstig ziek en vanwege het zwakke gestel van Adriana neemt Maria de intensieve zorg voor haar rekening. Naar mijn mening wil ze hem graag verplegen, omdat ze hem lief heeft. Zodra Hendrik herstellende is, vraagt hij Maria nog wat langer bij hem te blijven, waarbij hij haar aankijkt met een 'vorschenden blik'. Helaas kan ze niet voorkomen dat ze bloost: 'evenmin was het in hare magt den diepen bloos te weren die haar gelaat overdekte' (83). En ook nu wordt duidelijk uit haar eigen woorden hoe moeilijk de situatie voor haar is. Wanneer Hendrik haar opoffering voor haar zusje een 'misleiding' noemt, reageert Maria zeer emotioneel: 'Misleiding! Hendrik! Hendrik! noemt gij dus het pijnlijkste, het zuiverste offer dat er door eene vrouw kon gebragt worden! riep zij in tranen uitbarstende [...]. Het was om bestwil, Hendrik, bragt zij snikkende uit, ik dacht dat God het wilde, ik meende dat ik, die de sterkere was, voor de zwakkere moest lijden' [...]. 'Ik, ik wist dat ik leven kon, al ware

het met een angel in 't harte.... (85-6). Hier staat naar mijn mening onomstotelijk vast dat Maria aan Hendrik haar ware gevoelens toont, in haar eigen woorden en in de directe rede.

Maria noemt haar uitbarsting later een 'zwakheid', want ze wil zo graag sterk zijn voor haar zusje. Hendrik verzekert haar dat het beter is dat ze zich nu heeft laten gaan, dan later op een onbewaakt ogenblik in het bijzijn van Adriana. 'Dan ware ons aller rust, het levensgeluk uwer zuster een onherstelbare schok toegebracht, die nu is voorgekomen' (88). Op deze woorden van Hendrik reageert Maria 'verruimd' (opgelucht). In deze context heeft dat woord dus een geheel andere betekenis dan Doornbos stelt. Zij is namelijk van mening dat Maria's opluchting hier te maken heeft met het feit dat Hendrik niet met haar wil trouwen. Wanneer Hendrik en Maria op zijn ziekbed vervolgens samen een verbond sluiten om voor het geluk van Adriana te waken en niet meer dan vrienden te blijven, schenkt Hendrik haar zijn geschilderd portret.

Op haar huwelijksdag uit Adriana haar bange vermoedens over de relatie tussen haar aanstaande man Hendrik en haar zus. Maria wordt hierdoor, al is het maar even, weer uit haar evenwicht gebracht. Het was maar goed dat haar zus haar niet aankeek, 'want zij werd bleek als eene doode'. Weliswaar had zij snel de macht hervonden over haar woorden, maar 'over dit uiterlijk teeken van schrik heerschte zij niet' (31). Om te bewijzen aan Adriana dat ze zogenaamd niets om Hendrik geeft, geeft ze haar zijn geschilderd portret cadeau. Het door Doornbos aangedragen feit dat het Maria geen enkele moeite zou hebben gekost om afstand van dit portret te doen, wordt ook hier weersproken door haar eigen woorden. Zodra ze namelijk alleen is achtergebleven in de kamer bleef ze even staan 'als in diep droevig gepeins verzonken, de oogen strak gerigt op Hendriks beeldtenis, de hand tegen het hart gedrukt, als had zij noodig de pijnlijke kloppingen daarvan te stillen. Daarop hief zij de oogen ten hemel en sprak met zekere vastheid: "'t geschiedde al om bestwil! Dat God haar zegene en ons beide sterke [...]."' Toen liet ze nog weer den blik vallen op het portret, en een fluisterend: "vaarwel Hendrik! dat's voor 't leven!" ontgleed hare lippen' (37).

Wanneer Maria zich even later weer in het feestvertrek begeeft, was zij 'weder geheel zich zelve, dat wil zeggen, diezelfde die zij gewoonlijk der wereld toonde – de vriendelijke zedige jonkvrouw [...] maar daar er tot het betoon van deze kracht in 't gewone gezellige leven slechts zelden aanleiding was, bleef deze geheime magt voor de meesten eene ongekende' (37-8).<sup>28</sup> Later, op haar sterfbed, noemt Maria de trouwdag van Hendrik en Adriana 'een zware, een schone dag voor mij....' (13). Naar mijn idee 'zwaar', omdat zij Hendrik verloor en 'schoon' omdat ze blij was voor haar zusje.

---

<sup>28</sup> Op die dag was er volgens de verteller aan de buitenkant dan ook niets te merken aan Maria, 'zij scheen alles wat haar innerlijk ontrust of ontroerd had, zegevierend bestreden te hebben' (27).

Op de trouwdag van Hendrik en Adriana herhaalt Maria de belofte die zij zichzelf reeds op achttienjarige leeftijd had gedaan. Zij spreekt 'luide en lustig' uit: 'de gelofte van niemand te huwen en niet weer te beminnen, om het gedenken eener teere vriendschap trouwe te houden voor altijd' (38). Zij zal zich de rest van haar leven aan deze belofte houden, waardoor van tevoren al vast staat dat een excentriek figuur als Willem van Aelst met zijn wilde levensstijl bij haar weinig kans maakt op een serieuze relatie, alhoewel zijn verleidingskunsten haar wel even van haar stuk hebben gebracht. Hierover later meer.

Wanneer Adriana de opmerking maakt dat de jonker van Koningsfeld één van Maria's vrijers zou zijn, moet Marie daar hartelijk om lachen: 'een fraai partuur voor een simpele predikantsdochter. Om in eene familie te komen die mij met den nek zoude aanzien, en mij mogelijk wel de oefening der konste tot een verwijt maken, de konste die mijn lust is en mijn leven!' En even later: 'Gij weet wel ik ben ganschelijk niet trouwensgezind, de schoone konste is mij genoeg' (29). Deze opmerkingen ten faveure van de kunst moeten ook hier in het licht van de context worden gezien. Ten eerste is Maria absoluut niet verliefd op de jonker, dus is de keuze voor de kunst eenvoudig: ten opzichte van hem staat die op een veel hogere plaats. Belangrijker is dat zij deze uitspraken doet tegen Adriana, voor wie zij haar liefde voor Hendrik heeft opgeofferd. Aangezien dit voor haar zuster te allen tijde geheim zal moeten blijven, gebruikt Maria hier de kunst als excuus voor de werkelijke keuze die ze heeft moeten maken: die tussen Hendrik en Adriana, tussen de liefde voor een man en de liefde voor haar zusje, over wie zij als een moeder waakt.

Na het huwelijksfeest van Adriana en Hendrik verhuist Maria naar Delft, als eene 'der konsten gonstrijke stad'. 'Met het huwelijk harer zuster was het eerste tijdperk harer jeugd als geëindigd, als afgesloten voor de jonkvrouw; naar het uiterlijk ook ving een ander voor haar aan. De kunstenaars zou meer op den voorgrond treden [...]' (91). Nu Maria zich definitief geheel aan de kunst gaat wijden, stelt ze daar ook hogere eisen aan. Maria wordt in Delft opgenomen in één van de fatsoenlijkere kunstkringen en krijgt vele nieuwe vrienden. Haar atelier wordt druk bezocht, ze weet zich geacht, ziet haar talent erkend en haar werk gewild. Maria weet zich onbenijd, maar niet onbemind (96-7). Ze neemt het dienstmeisje Geertje aan als haar leerlinge en leeft een leven 'vol afwisseling en behagelijke verscheidenheid' Ondanks 'de geleden smarte, het gebragte offer' dat niet uit haar geheugen is gewist, lukt het haar weer 'ruste en verligting' te vinden in haar gemoed, zij is in deze periode eindelijk vrij van zorgen (96). Later spreekt Maria dan ook van deze tijd 'als van het genoegelijkste tijdperk haars levens' (98). Doornbos heeft deze zin geïnterpreteerd als een 'verspreking' van de verteller. Maria zou volgens haar nooit ernstig getwijfeld hebben over haar keuzes, ze was juist opgelucht van Hendrik af te zijn, en dat zou ook

op te maken zijn uit het feit dat ze haar mannelijke bewonderaars voornamelijk bespot (2011: 174). Zoals ik reeds heb beargumenteerd, bespot zij Hendrik allerm minst en is er zeker geen sprake van opluchting over het verlies van die liefde. Haar relatie met hem is van een andere orde dan die met de andere mannen.

Hendrik schrijft nooit aan Maria, maar Adriana wel. Zij is niet gelukkig in haar nieuwe leven. Op haar verhalen lag 'zulk een tint van matte eentonigheid, dat Maria zich zelve, na ze gelezen te hebben, wel eens de vraag voorhield, of zij bij zulk eene nuchtere alledaagschheid van het leven wel haar geluk zou hebben gevonden, en het antwoord was dan meestal ontkennend' (98). Doornbos ziet in deze zin een bewijs voor het feit dat Maria haar bedenkingen heeft over het huwelijksgeluk. Vast staat dat Maria inderdaad hogere aspiraties heeft dan slechts het huishouden. Er is echter een specifieke reden waarom Adriana niet gelukkig klonk: Hendrik hield niet van haar, maar van een andere vrouw, en dat voelde ze. Adriana zag van zijn liefde voor Maria 'alleen den bleeken weerschijn', aldus de verteller (98-9). Gezien het voorgaande zie ik ook hier geen reden over deze woorden van de verteller te twifelen, zoals Doornbos dat wel doet.

Wanneer Adriana moeder wordt, vindt ze haar geluk: "Dit was het geweest wat haar ontbroken had", schreef zij. Nu bleef haar niets meer te wensen over. 'Maria had bij het lezen dezer zusterlijke ontboezeming zich niet van een zacht hoofdschudden kunnen onthouden' (157). Doornbos interpreteert dit hoofdschudden als een bewijs voor het feit dat Maria zou neerkijken op het moederschap. Ik ben het daar in het geheel niet mee eens gezien de aansluitende zin: want 'de berigten die volgden veroorzaakten haar diepe bekommering'. Adriana bleek namelijk te zwak om haar moederplicht te vervullen, het kindje moest gezoogd worden door een vreemde. Ook bij Hendrik hadden zich de eerste verschijnselen getoond van de kwaal waar al langer voor gevreesd werd, hij leed aan de tering (157-8). Hier wordt duidelijk dat niet het moederschap, maar hun beider ziekte en zwakte de redenen zijn voor het hoofdschudden van Maria. Naar mijn mening wil Maria wel degelijk graag moeder worden. Wanneer zij later de zorg over haar neefje Jacobus op zich neemt, lezen we: 'Waarom zou ze nu trouwen, zij had immers een zoon!' (171).

In deze novelle ligt de nadruk veelvuldig op Maria's innerlijk conflict, en dat komt inderdaad vooral uit de woorden van de verteller naar voren. Dat Maria er over zwijgt, is verklaarbaar door het feit dat ze deze innerlijke tweestrijd zoveel mogelijk verborgen probeerde te houden om haar naasten te ontzien. Al vanaf het begin beschrijft de verteller haar als een sterke vrouw, die haar zwakheden nooit toonde. In de laatste maanden voor haar dood werd ze lichamelijk steeds

zwakker, maar ze wilde niet dat haar pleegzoon het merkte: 'Ze mogt het zelve gevoelen, ze deed het mogelijke dat hij althans het niet bespeurde' (8).

Toch heb ik bewijspplaatsen kunnen aandragen waaruit ook uit Maria's eigen woorden naar voren komt dat ze wel degelijk geleden heeft. Het is naar mijn mening nooit een 'welooverwogen keuze voor de kunst' geweest, zoals Doornbos stelt. In haar jonge jaren moest Maria kiezen tussen haar zusje Adriana en haar geliefde Hendrik. Ondanks de pijn was die keuze voor haar eenvoudig; ze zag het namelijk als haar (moederlijke) plicht, en over de juistheid van die keuze heeft ze nooit getwijfeld. Pas daarna vindt Maria haar rust en geluk in een leven voor de kunst, maar niet voordat er eerst nog een nieuwe ster aan het firmament verschijnt: Willem van Aelst.

### *De relatie tussen Maria en Willem van Aelst*

Doornbos stelt dat Maria ook nooit haar liefde heeft geuit richting Willem van Aelst, hetgeen wat betreft Maria's eigen woorden in de directe rede naar mijn mening klopt. In eerste instantie ziet ze Van Aelst vooral als haar meerdere in de kunsten en wil ze graag van hem leren. Maar hij staat zo anders in het leven dan zij, dat ze hem als eventuele huwelijkskandidaat niet serieus neemt. Desondanks begint ze op een gegeven moment zijn bezoeken aan haar te missen en dan zegt ze het volgende: 'Wat is dat voor wondre onrust waardoor ik mij laat kwellen?' (124). Hieruit blijkt dat ze toch wel gevoelens voor hem heeft opgevat. In de tijd dat Van Aelst elke avond op bezoek kwam en zich van zijn beste kant liet zien, staat er in de tekst 'dat Maria zich betrapte op voorstellingen van mogelijkheden, die haar op eene gansch andere toekomst wezen dat zij zich voorheen had gedacht' (163).

Om enige kans op haar hand te maken, had Maria hem de voorwaarde gesteld dat hij een jaar lang iedere ochtend om zeven uur aan het werk zou gaan in zijn atelier. Van tevoren staat al onomstotelijk vast dat hij nooit aan deze voorwaarde zal kunnen voldoen. Bij de verbazing van Geertje over de mogelijkheid van een huwelijk zegt Maria: 'het zal zoo ver niet komen, geloof mij!' (157). Ze heeft het als een persoonlijk, moederlijk project opgevat om hem te helpen in zijn strijd 'van den beteren mensch tegen de booze hartstogtelijke natuur' de eerste te laten overwinnen (116). Helaas haakt Van Aelst, zoals verwacht, na enige tijd af. Toch zit Maria daarna uren lusteloos in haar atelier zonder naar haar werk om te zien (163). Ze wordt steeds 'doffer en lusteloozer', totdat ze uitroept: 'Ik moet dien cirkel uit!' (167) en ze vertrekt naar Uitdam.

Wanneer Maria van Willem een afscheidsbriefje krijgt, waarin hij zegt te hopen dat ze zijn gift, een schetsboek, 'niet versmaden zoude uit al te bittere gramschap tegen den onverbeterlijken mensch'.... herhaalde Maria: 'Gramschap! [...] met een smartelijk hoofdschudden, als hij wist.... maar toch..... waartoe zou dat geleid hebben, het is zoo beter!'

(169). Alhoewel het dus niet met zoveel woorden door haar wordt gezegd, komt uit deze tekst wel degelijk teleurstelling naar voren over een verloren kans in de liefde.

Volgens Doornbos behoort Willem van Aelst tot het kunstenaarstype van de 'ivory tower': 'Hij bevindt zich in de ivoren toren van de kunstenaar en laat zich niet aanspreken op de verantwoordelijkheden, waarop Maria hem nadrukkelijk wijst' (2011: 171).<sup>29</sup> Wanneer we daarentegen de omschrijving van Beebe over dit kunstenaarstype in ogenschouw nemen, blijkt evident dat Willem van Aelst tot het tegengestelde type van de 'sacred fount' (heilige bron) behoort. De aanwijzingen daarvoor zijn in deze novelle talrijk: 'Wilde Willem' (116) was een lastig, Byroniaans type: een rebel, ijdel, trots en overmoedig, 'ongeschikt voor de zedige genoegens van het gezellige verkeer in den eerbaren deftigen kring' (103), laatdunkend naar anderen, een woesteling met 'overvrije manieren' met vrouwen, hij schrikte menig liefhebber af door 'zijne bruskheid', de 'luimigste en ongestadigste kunstenaar' die men zich denken kan. Als hij aan het werk was, deed hij dat 'vol geestdrift en dus onvermoeid' (106). Hij begaf zich ofwel in 'nachtelijke drinkgelagen met de bentgenoten' ofwel gaf hij zich over aan 'aanvallen van werklust' in 'koortsachtige overspanning'. Hij was 'buitensporig in alles', zonder enige zelfbeheersing, roekeloos, nu eens opgaand in 'onmatig genot', dan weer in 'overspannen arbeid' (107).<sup>30</sup> Kortom, het is een kunstenaar met veel gevoel en passie, die niet kan scheppen zonder intens van het leven, en van vrouwen, te genieten, en die ook tegen de samenleving met zijn conventies rebelleert. Bij hem kan de kunst zijn leven en vice versa uitputten. Dergelijke kunstenaars hebben vooral te maken met het innerlijke conflict tussen seksuele liefde en artistieke roeping.

Van Aelst doet denken aan de figuur Frenhofer uit de Franse kunstenaarsroman *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831) van Honoré de Balzac: het eigenzinnig genie, rijk, excentriek gekleed, passievol, hartstochtelijk en gewichtig. Tegenover Maria gedraagt Van Aelst zich als haar leermeester. Zo wordt haar schilderij spontaan ter plekke door hem gecorrigeerd, zoals

---

<sup>29</sup> Doornbos verwijst voor haar argumentatie naar de studie van Christien Franken uit 1997: *Multiple Mythologies*, waarin de twee tradities in kunstenaarsromans worden toegelicht. Franken verwijst echter weer naar Maurice Beebe, die de geestelijk vader is van deze twee archetypen.

<sup>30</sup> Ter aanvulling: volgens Geertje is hij 'druk en driftig van manieren, heeft schitterende zwarte oogen en fraai lang haar' (110) en 'als hij werkt zet hij door met zooveel ijver en zooveel geestdrift, dat er al heel wat zou moeten gebeuren eer hij 't merkte' (122). Zelf zegt hij over zijn werkuren: 'ik heb zoo geene vastgestelde uren voor mijn werk. Ik volg daarin mijne luim en dispositie (145). En: 'ik ben niet bekwaam altijd mijzelven in te binden' (127).

Frenhofer dat bij Pourbus doet.<sup>31</sup> Net als Pourbus waardeerde ook Maria de adviezen zeer, want ze meende veel van Willem te kunnen leren. Daarnaast leidt Willem van Aelst het leven van een bohémien: hij werkt het liefst alleen in zijn atelier, maar kan ook wekenlang niets uitvoeren, omdat hij dan met zijn 'bentgenooten' in de kroeg hangt.

Maria verkondigt in het begin regelmatig dat Willem totaal haar type niet is.<sup>32</sup> Het contrast tussen haar, als de apollinische kunstenaar, en de dionysische Willem van Aelst was dan ook groot.<sup>33</sup> Zij waren volgens de verteller 'als door bergen en zeeën van elkander gescheiden' (108). Hun verschillende opvattingen over de uitoefening van de kunst komt tot uitdrukking in de discussie over hun werkuren. Zo zegt Van Aelst niet zonder verontwaardiging: 'de dichters zeggen dat men de zanggodin niet dwingen kan, even zoo is 't met de muze der schilderkunst; gij spreekt van die oefening of 't fabriekswerk ware'. Volgens Maria, die veeleer een ambachtswoman is, is de kunst beter gediend door vlijt en volharding, dan door 'geniale leeglooperij' (150).<sup>34</sup> Bovendien diende zij ook te zorgen voor een inkomen, zeker later toen ze de zorg over haar neefje op zich nam, die 'op later leeftijd behoefte kon hebben aan de stoffelijke hulpmiddelen, die zij zorgzaam wist te vergaren' (171).

### 3.2.4 Het vrouwelijke kunstenaarsbeeld van Maria van Oosterwijk

Met haar calvinistische natuur voldoet Maria niet bepaald aan het romantische kunstenaarsbeeld van het autonomie genie dat zich afzet tegen de samenleving.<sup>35</sup> Niet alleen omdat genieën per definitie van het mannelijk geslacht waren, maar ook omdat sinds Rousseau typisch vrouwelijke eigenschappen als passiviteit, emotionaliteit en irrationaliteit de

---

<sup>31</sup> In de novelle *Maria van Oosterwijk* is te lezen: 'Al sprekende had hij Maria palet en penseelen ontnomen, sloeg met eene bevallige beweging zijne kanten manchetten binnenwaarts en volbragt de voorgestelde verandering. En die vaas dan! die ineen zakt! hoe zwaar en toch niet degelijk; geef wat toon aan dien voorgrond, zet wat licht daar achter, dan komt er ruimte' (128). Ter vergelijking in *Het onbekende meesterwerk*: 'Pourbus droeg palet en penseelen aan. De kleine grijsaard rolde met een plotse, bruuske beweging de mouwen op en stak de duim in het palet vol wisselende tinten dat Pourbus hem aanreikte' (Balzac 1831: 16-7). Het schilderij van Pourbus werd door Frenhofer drastisch veranderd.

<sup>32</sup> Ook de verteller zegt later: 'Hoe zou de man die zoo volkomen de tegenstelling was van den vromen, zachtmoedigen, zedelijken en ernstigen Hendrik, ooit iets van die gevoelens bij haar kunnen opwekken, eenmaal in de stilte aan dezen gewijd?' (159).

<sup>33</sup> Het apollinische staat voor het statische en evenwichtige intellect wat streeft naar schoonheid, harmonie, orde en regelmaat, terwijl het dionysische staat voor chaos, roes, woeste kracht, instinctief en onbeschaafd gedrag en zelfs wreedheid. Zie het *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* op [dbnl.org](http://dbnl.org).

<sup>34</sup> Op p. 121 zegt Maria: 'de kunst eischt den geheelen mensch, een frisschen, helderen geest, bij gevolg met een berooid hoofd .... kan het werk niet gelukken'.

<sup>35</sup> Typisch calvinistische kenmerken van Maria van Oosterwijk zijn onder andere starheid in principes, het niet uiten van emoties, bescheidenheid, soberheid, moralisme, discipline, lijdzaamheid en een hoog arbeidsethos.

superioriteit van het genie bepaalden. Maria bezat deze eigenschappen niet en bovendien achtte ze zich allesbehalve superieur ten opzichte van anderen. Ze was juist zeer opofferingsgezind en maatschappelijk geëngageerd.<sup>36</sup> Zowel Maria als de verteller stelt zich bescheiden op: 'het hoofd van Maria van Oosterwijk was niet omgeven met dien luisterrijken straalkrans van 't genie: zij had slechts een bevallig talent' (23).

Enerzijds voldeed ze daarmee aan de typisch negentiende-eeuwse vrouwelijke deugden, anderzijds eiste ze niettemin haar onafhankelijkheid op. Een financieel onafhankelijke vrouw in een typische mannenwereld was destijds absoluut grensoverschrijdend. Met haar vrome gemoed had ze daarentegen nooit iemand 'tot haat en bitterheid geprikkeld' (5). Ook al stuitte ze gedurende haar jonge jaren regelmatig op onbegrip, uiteindelijk werd haar vrijheidsdrang door haar omgeving geaccepteerd. Tegelijkertijd werd ze niet voor vol aangezien. Dit wordt duidelijk uit de geringschattende woorden van de dorpingen nadat zij is overleden: 't was maar een oude vrijster' (4), 'en overigens, geene kinderen hadden hunne moeder te beschrijven, geen treurend echtgenoot bleef weduwnaar achter. Een neef slechts [...] (6).

Haar verzet tegen de conventies en haar innerlijk lijden zijn wel degelijk romantisch te noemen, alhoewel zij niet leed aan de kunst als zodanig en ze niet ten gronde is gegaan aan een hoger kunstenaarsideaal. Maria leed aan de liefde. Zowel de kunst als de liefde nam zij heel serieus.<sup>37</sup> Haar lijden heeft haar sterker gemaakt, zoals ze op haar sterfbed zegt: 'in den strijd, Jacob, verkrijgt men de sterkte' (12). De kunst troostte haar daarbij. Daarnaast was haar kunst niet vernieuwend, maar werd die wel steeds beter: 'de heiligende smart had zelfs haar talent gelouterd, haar smaak verfijnd en veredeld. Zij leerde het schoon der natuur begrijpen in den diepsten verhevensten zin' (172). In de loop der tijd werd haar kunst romantischer en werd ze ook in het buitenland beroemd. In tegenstelling tot wat Doornbos betoogd (par. 3.2.1, p. 42) kunnen we hier dus toch spreken van een bepaalde artistieke ontwikkeling.

### 3.2.5 Conclusie

Maria van Oosterwijk leidt een vrij en onafhankelijk leven, waarin zij zich geheel kan wijden aan de kunst, maar niet zonder daarvoor een hoge prijs te betalen. Zij verlangt zowel naar de liefde als naar zelfbeschikking over haar leven. Volgens Doornbos ervaart Maria het leven zonder de beperkingen van het huwelijk als een bevrijding. In mijn analyse en interpretatie heb ik

---

<sup>36</sup> Na haar overlijden wordt er gezegd: 'Slechts de armen zouden vele tranen stortten en den naderenden winter met meer kommer tegengingen, sinds de hand gesloten was, die zich helpend naar hen uitstrekke' (6).

<sup>37</sup> Ze werkte 'ijverig maar langzaam, verschilderde veel, was niet spoedig voldaan' (45) en voor wat betreft de liefde wilde ze haar hart alleen geven uit 'christelijke liefde' (139).



geïllustreerd en beargumenteerd dat dit genuanceerd kan worden. Er is geen ‘expliciet verschil’ tussen de woorden van de vertelinstantie in de *vertelling* en die van Maria in het *verhaal*. Wanneer Maria namelijk zelf subject van focalisatie is in het verhaal en in directe rede weergeeft wat zij ervaart, lezen we dat ze wel degelijk een zware innerlijke tweestrijd doormaakt. Naar mijn mening verspreekt en vergist de verteller zich niet, maar koestert Maria vooral voor Hendrik diepe gevoelens. Die liefde heeft ze niet eenvoudigweg ingeruild voor de kunst. Niet alleen door de verteller, zoals Doornbos betoogd, maar ook door Maria zelf wordt haar verborgen levensstrijd in het kader van haar liefdesleven geplaatst.

Ondanks haar vrijheidsdrang is Maria van Oosterwijk eerder te vergelijken met de heilige maagd Maria dan met een ‘freak’ of ‘savante’.<sup>38</sup> Ze vervreemdt zich niet van de samenleving, maar blijft binnen de grenzen van het aanvaardbare. Alhoewel ze blijk geeft van ideale mannelijke eigenschappen, zoals rationaliteit en moed, bezit ze ook vrouwelijke deugden die in de negentiende eeuw gepropageerd werden, zoals zorgzaamheid, zedigheid en bescheidenheid. Bovendien vervult Maria de typische rol van zorgzame moeder, waardoor zij haar vrouwelijkheid behoudt.<sup>39</sup>

De genderverhoudingen tonen in deze novelle de binaire opposities, zoals die destijds gebruikelijk waren. Ze worden hier echter door Bosboom-Toussaint omgedraaid. Schenkeveld-van der Dussen noemt dit ‘genderbending’ (geciteerd in Doornbos 2011: 390). Hier zijn het juist de mannen die zwak zijn. Zo is Hendrik melancholisch en ziekelijk en Willem een hoogmoedige bon-vivant. Alhoewel dit typisch romantische kenmerken zijn, wordt door de ironie over de zelfvoldaanheid van Willem de verhevenheid van de romantische kunstenaar gerelativeerd.

In tegenstelling tot het geijkte romaneinde in de negentiende eeuw, waar vrouwen trouwen of sterven, gaat er achter de normbevestigende houding van de christelijke en opofferingsgezinde Maria van Oosterwijk een zelfbewuste vrouw schuil die strijdt voor zelfbeschikking en subjectiviteit. Hieruit volgt tevens dat het accent op de huwelijksplot niet pas in de twintigste eeuw, zoals Swinnen stelt (2006: 21), maar reeds bij Bosboom-Toussaint verschoof naar de formulering van een nieuw vrouwelijk ontwikkelingsverhaal. Zij deed in de negentiende eeuw al aan ‘schrijven voorbij het einde’. De volgende casestudie laat zien dat protagoniste Ina, met haar voortdurende rusteloze zoektocht, meer uiting geeft aan haar innerlijke kwellingen dan Maria. We zijn inmiddels dan ook in de twintigste eeuw beland.

---

<sup>38</sup> De verteller: ‘Veel meer was ze gelijk aan de wijze maagd uit de evangelische gelijkenis’ (172).

<sup>39</sup> Ze offert zich op voor haar moederloze zusje Adriana, verzorgt de zieke Hendrik, ze neemt Geertje onder haar hoede, die ze niet alleen alles leert over de kunst, maar ook ‘in het beschaven van haren geest en manieren’ (95) en ze probeert Willem van Aelst te bekeren tot een beter mens. Later zorgt ze als pleegmoeder voor haar neefje Jacobus.



## 4 Een coquette vrouw (1915) van Carry van Bruggen

### 4.1 Literair-historisch beeld van Carry van Bruggen (1881-1932)

#### 4.1.1 Inleiding

De schrijfster, essayiste, journaliste en vertaalster Carry van Bruggen, in 1881 geboren als Caroline Lea de Haan, is een van de weinige schrijfsters uit de eerste helft van de twintigste eeuw die nu nog behoort tot de canon van de moderne Nederlandse literatuur. Onder de naam van haar eerste echtgenoot, de journalist Kees van Bruggen, bouwde ze een veelzijdig oeuvre op.<sup>40</sup> Carry van Bruggen debuteerde in 1907 met *In de schaduw*, de eerste van vijf boeken die tussen 1907 en 1910 verschenen. Deze verhalen handelen enerzijds over het leven in de tropen van Nederlands-Indië, waar zij van 1904 tot 1907 verbleef, anderzijds over het orthodox-joodse milieu waarin zij opgroeide. Van Bruggens succesvolste werk uit deze periode was *De verlatene. Een roman uit het joodse leven* (1910), een vaak herdrukte roman waarin de hoofdpersoon zich van het jodendom afkeert. Het huwelijk van Carry en Kees van Bruggen strandde in 1914. Na de officiële scheiding in 1918 vestigde de schrijfster zich in Laren en voorzag onder andere door lesgeven en het houden van lezingen in het onderhoud voor haarzelf en haar twee kinderen. In 1920 hertrouwde zij met de kunsthistoricus A. Pit.<sup>41</sup>

In het werk van Van Bruggen is een ontwikkeling te zien van de naturalistische-realistische beschrijvingskunst naar het intellectuele modernisme. In haar autobiografische roman *Heleen* uit 1914 breekt zij duidelijk met het conventionele realisme. Hierin beschrijft ze een hoofdpersoon die van stelligheid overgaat naar twijfel (Bel 2010: 67-71). De onderzoekers Fokkema en Ibsch beschouwen Carry van Bruggen, samen met Menno ter Braak en E. Du Perron, als de Nederlandse vertegenwoordigers van het Europese modernisme. Bovendien was Van Bruggen een van de eerste Nederlandse auteurs die in haar fictie de betekenis en ontwikkeling van het schrijven zelf onderzocht (Ibsch 1984: 227).

Mede vanwege haar kritische zelfreflectie is de waardering van haar werk steeds tegen de achtergrond van een biografische of psychologische interpretatie geplaatst. De schrijver en literatuurcriticus Frans Coenen, een vriend van Van Bruggen, noemde *Heleen* zelfs haar eerste

---

<sup>40</sup> Onder het pseudoniem Justine Abbing heeft zij ook enkele romans geschreven, waaronder *Uit het leven van een denkende vrouw* (1920), *Een kunstenaar* (1921), *Het verspeelde leven* (1922) en *De vergelding* (1923). Daarnaast schreef zij diverse artikelen onder het pseudoniem May.

<sup>41</sup> De algemene info over Carry van Bruggen komt van de website *Digitaal vrouwenlexicon van Nederland*.

boek, omdat zij hierin ‘voor het eerst zich aan zichzelf en de wereld openbaarde’.<sup>42</sup> Bij Coenen kwam zij tevens in aanraking met de wijsbegeerte en in het bijzonder de Hegeliaanse dialectiek. Dankzij hem en andere raadgevers kreeg zij voldoende zelfvertrouwen om te gaan schrijven in een trant die paste bij haar ethisch-filosofische geaardheid.<sup>43</sup>

In haar twee filosofische werken, *Prometheus. Een bijdrage tot het begrip van de ontwikkeling van het individualisme in de literatuur* (1919) en *Hedendaagsch fetischisme* (1925) profileert de schrijfster zich als een zoekende intellectueel, een antidogmaticus, waarbij zij zich keert tegen het verstarde denken in collectiviteiten. Het collectief streeft volgens haar naar absoluut geldende regels, terwijl het individu zekerheden relativeert en twijfelt aan het algemeen geaccepteerde. Twijfel is voor Van Bruggen cruciaal: wie niet twijfelt kan in haar ogen geen individualist zijn. Die stelt immers kritische vragen en wordt door de verwondering gedreven (Sicking 1993A: 639).

Deze filosofische essays werden, vooral in academische kringen, neergesabeld. Johan Huizinga noemde *Prometheus* ‘eierzuchtig gedoe’ en de neerlandicus Jacob Prinsen omschreef *Hedendaagsch fetischisme* als ‘onbekookt gewauwel’.<sup>44</sup> Het zijn opmerkingen die herinneren aan de traditionele reacties op het werk van schrijvende en geleerde vrouwen (zie par. 2.2.7, p. 28). Deze werken hebben wellicht daarom niet veel invloed gehad, ondanks het feit dat Menno ter Braak juist onder de indruk was van *Prometheus*.

Van Bruggens roman *Eva* (1927) kan als een uitwerking worden gezien van deze twee filosofische geschriften. Het is een verslag van de identiteitsproblematiek van een joodse vrouw in het Nederland van de jaren 1900-1930 met als thema de filosofische zoektocht naar zelf- en levensinzicht. *Eva* wordt algemeen beschouwd als haar meesterwerk. De roman voldoet volgens de critici aan alle modernistische codes: niet de chronologie of de handelingslogica, maar het bewustzijn van Eva bepaalt het verhaalverloop, reflectie krijgt de aandacht boven handeling en beschrijving, ‘absolute waarden, blijvende waarheden en eenduidig-geldende oplossingen worden afgewezen; het slot toont dat harmonie als blijvende mogelijkheid niet bestaanbaar wordt geacht’ (Van Boven 1992: 274).

Ook over deze roman was Ter Braak enthousiast. Vertegenwoordigers van zijn generatie, inclusief hijzelf, hadden namelijk niet veel op met het werk van de talrijke schrijvende vrouwen uit

---

<sup>42</sup> Zelf zei Van Bruggen over deze roman: ‘Met *Heleen* ben ik mezelf geworden; dat boek is mijne wedergeboorte geweest; daar is de gemoedsbeschrijving hoofdzaak en het geziene beeld ‘t secundaire geworden’ (Sicking 1993A: 11).

<sup>43</sup> Aan de dialectiek en de daarbij behorende uitgangspunten is Carry van Bruggen een eigen invulling gaan geven. ‘Voor Carry van Bruggen was het bitter noodzakelijk dat zij een oplossing vond voor alle tegenstrijdigheden in zichzelf; een diepe behoefte aan overgave en een even sterk verzet daartegen vormden daarvan de kern’, aldus Sicking (1993B: 638).

<sup>44</sup> Zie lemma ‘Carry van Bruggen’ op *Digitale vrouwenlexicon van Nederland*.

hun tijd, zoals reeds door mij besproken in par. 2.2.4, p. 23. Carry van Bruggen was volgens hem echter de uitzondering op de regel. Er gaapte een afgrond tussen haar en de gemiddelde Nederlandse romanschrijfster, meende Ter Braak. Toch ontkwam Van Bruggen niet aan de dubbele kritische moraal, betoogt Van Boven. Ondanks het positief oordeel van Ter Braak bleef deze roman voor hem hoe dan ook in de categorie 'vrouwenroman' vallen (Van Boven 1992: 271). *Eva* was Van Bruggens laatste roman. Vanaf 1928 leed zij aan zware depressies. In 1932 overleed ze aan een overdosis slaappillen.

#### 4.1.2 Accenten in bestaand onderzoek

In de loop der jaren zijn er verschillende studies verschenen over het werk en leven van Carry van Bruggen. Daaronder bevinden zich twee biografieën, één van M.A. Jacobs (1962) en één van R. Wolf (1980), een bundeling van biografisch materiaal over en van Van Bruggen, samengesteld door J. Fontijn en D. Schouten (1985) en een verhandeling over haar levens- en wereldbeschouwing door J.M.J. Sicking (1993A). Naast deze grotere werken namen D. Fokkema en E. Ibsch een hoofdstuk over haar werk op in hun studie *Het Modernisme in de Europese letterkunde* (1984). Tevens wordt het werk van Carry van Bruggen in de studie van Erica van Boven, *Een hoofdstuk apart* (1992), uitgebreid behandeld.

Zelfs in onze eenentwintigste eeuw mag Carry van Bruggen zich nog steeds verheugen in een grote belangstelling. In 2006 zijn zowel haar roman *Eva* als *Een coquette vrouw*<sup>45</sup> wederom herdrukt en is er een studie verschenen van Madelon de Keizer, waarin zij een analyse geeft van de betekenis van de joodse identiteit van Van Bruggen in de moderne Nederlandse cultuur van de eerste drie decennia van de twintigste eeuw. De Keizer tracht aannemelijk te maken dat Van Bruggen van Europees niveau was, waarbij zij laat zien hoe Van Bruggen dacht over internationale vraagstukken, zoals het zionisme, de invloed van de Eerste Wereldoorlog en de veranderende verhoudingen tussen de seksen.

In de biografieën van Jacobs en Wolf wordt veel geput uit Van Bruggens romans en essays. Er zijn weinig biografische bronnen bewaard gebleven, aangezien de schrijfster al haar persoonlijke documenten eigenhandig heeft vernietigd (De Keizer 2006: 15).<sup>46</sup> Er is slechts één interview met haar bekend, namelijk dat met André de Ridder in *Den Gulden Winckel* van 1915, kort voor de publicatie van haar nieuwe boek *Een coquette vrouw*. In dit interview komen enkele van haar literatuuropvattingen naar voren. Zij zegt daarin niet alleen naar gemoedsbeschrijving

---

<sup>45</sup> In 2006 verscheen *Een coquette vrouw* in herdruk als deel 8 in de serie 'Vrouwenstemmen' van de Trouw Bibliotheek.

<sup>46</sup> Wat er wel gevonden is aan biografisch materiaal (een enkel interview, een paar brieven, wat aantekeningen) is terug te vinden in Fontijn en Schouten 1985.

te streven, maar tevens naar boeken met een ‘achtergrond van idee en levensbeschouwing’, naar ‘bespiegeland inzicht’, ‘zelf-kennis’ en daardoor ‘mensen-kennis’. Op de vraag van De Ridder of ze daardoor niet gedwongen wordt in het autobiografische te vervallen, antwoordt ze als volgt:

‘Niet noodzakelijk, want ik weet heel goed dat *Een Coquette Vrouw* een heel ander boek dan *Heleen* is geworden. Overigens, een mensch spreekt maar goed wanneer hij over zichzelf spreekt. Ik belijd mezelf altijd. Maar dit mag niet over ‘t hoofd gezien: dat ik van mezelf slechts vertel wat ik algemeen menschelijk in me vind. Zoo wordt dat werk iets meer dan een klein subjectieve biecht [...]’ (Fontijn en Schouten 1985: 14-5).

Volgens De Keizer ligt het voor de hand dat haar werk vooral autobiografisch wordt geïnterpreteerd gezien het feit dat in haar personages vaak de schrijfster kan worden herkend. Meestal zijn het vrouwen die zich verzetten tegen conventies en vooroordelen en een innerlijke strijd voeren, waarin zij proberen tot zelfinzicht en -kennis te komen (2006: 94).<sup>47</sup>

#### 4.1.3 Van Bruggen over de ‘vrouwenproblematiek’

Carry van Bruggen heeft zich gedurende haar hele leven fel verzet tegen het traditionele beeld dat men van vrouwen had. De problematiek van haar identiteit als geëmancipeerde denkende vrouw komt in haar werk regelmatig naar voren. Haar visie op de intellectuele vrouw voegt aan de ambivalente identiteit van Carry van Bruggen als jodin een nieuwe tweeslachtigheid toe: ‘die van de vrouw die naar liefde haakt, maar deze alleen kan ontvangen als zij haar identiteit als denkende vrouw opgeeft’, stelt De Keizer (2006: 52-3). Deze ‘double bind’, zoals De Keizer dat noemt, is een belangrijk thema in werk en leven van Van Bruggen: het dubbele bewustzijn van het erbij willen horen en tegelijkertijd de realisatie dat dit nooit zal gaan. Vrouwen kregen binnen het jodendom namelijk een aparte plaats toegewezen. Van Bruggen ergerde zich van jongs af aan al aan deze minderwaardige positie, omdat zij hierdoor nooit volwaardig deel uit zou kunnen maken van een gemeenschap.<sup>48</sup>

In haar essay *Twee moderne vrouwen* (1915) onderzoekt Van Bruggen het gangbare ideaalbeeld van de vrouw als ‘kuis, trouw, monogaam en voor alles moeder’. Haar conclusie is

---

<sup>47</sup> ‘Leven en werk van Carry van Bruggen zijn niet te scheiden’, menen ook Fontijn en Schouten (1985: 5). Toch heeft Carry van Bruggen de lezers ervoor gewaarschuwd haar werk al te autobiografisch te interpreteren, zoals te lezen valt in de rubriek ‘Van het Platteland’ in het Zaterdag Bijvoegsel van *Het Algemeen Handelsblad* d.d. 14 januari 1922 (Fontijn en Schouten 1985: 23).

<sup>48</sup> A. Romein-Verschoor spreekt zelfs van een drievoudig minderwaardigheidsgevoel bij Carry van Bruggen: ‘van den Jood, van den kleinburgerautodidakt en van de vrouw’, *Vrouwenspiegel. De Nederlandse romanschrijfster na 1880* (1935: 108).

dat in de liefde de man nog steeds de baas is en het enige liefdesgeluk voor de vrouw gelegen is 'in onderwerping, in zelfgekozen slavernij, in dienstbaarheid'. De vrouw die anno 1915 het nieuwe stadium inluidt door zich niet langer te conformeren, krijgt te kampen met gevoelens van twijfel en vertwijfeling en met grote problemen, vooral op het gebied van de liefde, aldus Van Bruggen (Fontijn en Schouten 1985: 201). Voorbeelden van vrouwelijk individualisme vindt ze bij haar grote voorbeelden, de buitenlandse schrijfsters Germaine de Staël en George Sand.<sup>49</sup>

In *Een coquette vrouw* wordt er veel getheoretiseerd over de man-vrouwverhoudingen, zoals uit mijn hiernavolgende analyse naar voren komt. Toch ontbreekt Van Bruggen in de geschiedschrijving van de vrouwenbeweging, mede vanwege het feit dat zij zich niet kon identificeren met het eigentijds feminisme, dat de gewoonte had om over de 'vrouw' te spreken als een afzonderlijke mensensoort. Ook op dat terrein deed zich volgens haar een collectivisme voor, waartegen haar individualistische aard en denkwijze zich verzetten (Sicking 1993A: 185). Zij geloofde niet in specifiek vrouwelijke kwaliteiten, maar was juist van mening was dat zij voor alles 'mens' was.<sup>50</sup> Dit heeft er wel voor gezorgd dat er vanaf de tweede feministische golf in de jaren zeventig van de vorige eeuw hernieuwde belangstelling ontstond voor het werk van Van Bruggen. Vanuit feministisch oogpunt zijn haar romans daarom zeker belangwekkend.

---

<sup>49</sup> Zie haar artikel in *De Amsterdamse Dameskroniek* van 30 september 1916 (Fontijn en Schouten 1985: 183).

<sup>50</sup> Carry van Bruggen in *De Amsterdamsche Dameskroniek*, 7 juli 1917: 'De lezeres houde het mij ten goede, dat ik altijd met nog meer genoegen iets lees ten gunste van den 'homo sapiens' dan van 'De Vrouw', - want ik voel mij vóór alles mensch [...].' (Geciteerd in Sicking 1993A: 188).

## 4.2 Analyse en interpretatie van *Een coquette vrouw*

### 4.2.1 Inleiding

*Een coquette vrouw* is een roman over de ontwikkeling van de gevoelige en intellectuele schrijfster Ina, die op zoek is naar een verheven, romantisch levensideaal en daarbij in conflict komt met haar omgeving. Zij kan en wil niet voldoen aan de eisen die de conventies aan haar vrouwelijkheid stellen, omdat haar verlangens verder reiken dan het huwelijk, het moederschap, zelfs verder dan het kunstenaarschap. Voor haar gaan 'de dingen van het hart' boven het 'dagelijks werk en dagelijks belang' (18-9).<sup>51</sup> Het probleem is echter dat ze haar gevoelens niet precies weet te duiden.<sup>52</sup> Haar verlangens zijn dikwijls onbestemd en dan heeft ze geen idee wat haar nu gelukkig maakt; haar huwelijk met Egbert in ieder geval niet. Daarom zoekt zij bevrediging voor 'het verlangen waarvoor geen naam bestaat' (161) in buitenechtelijke vriendschappen, hetgeen haar op veel kritiek komt te staan van de buitenwereld. Deze kritiek wordt samengevat in de titel.<sup>53</sup> Al deze (voor)oordelen maken Ina onzeker, waardoor zij te maken krijgt met een innerlijke tweestrijd. Haar leven is een grote zoektocht naar zowel inzicht in zichzelf als naar de zin van het bestaan.

In deze roman ligt het accent op het subjectieve innerlijk leven van Ina voorafgaand aan en gedurende haar zevenjarig huwelijk met Egbert. Het beeld dat de lezer van haar krijgt komt tot stand door weergave van haar eigen bewustzijn en door vertellerscommentaar. De thematiek van deze roman sluit nauw aan bij de romans *Heleen* en *Eva*. Van Bruggen zei zelf daarover: 'In *Een Coquette Vrouw* zal weer een mensch van hetzelfde slag tot uiting komen, een wezen vol zelf-inkeer en zelf-kennis'.<sup>54</sup> In tegenstelling tot de vele filosofische bespiegelingen zijn theoretische uitweidingen over kunst en creativiteit in deze roman schaars. Zelf zegt Ina over haar werk: 'het wordt dan allicht meer naar de filosofische dan naar de bepaald wat ze hier noemen literaire kant' (153).

---

<sup>51</sup> De uiting van haar broer Otto: 'eerst de zaken en dan het meisje' vond Ina maar een 'platte, stuitende zegswijze' van mensen die leefden in een vlakke, vale, kille en redeloze wereld (19).

<sup>52</sup> 'Dan zat ze op haar bovenkamer 'met in haar borst dat oude gevoel van knagend ongeduur, dat stage vragen, altijd op dat ene gericht; wat toch haar hier zijn beduidde, en wat haar zijn tussen de mensen beduidde' (115).

<sup>53</sup> Koket is synoniem voor flirterig, behaagziek. Vele critici beschouwen deze roman als een sleutelroman over het mislukte huwelijk tussen Carry en Kees van Bruggen.

<sup>54</sup> Interview met De Ridder, 1915, geciteerd in Fontijn en Schouten 1985: 14. Deze opmerking heeft op dat moment alleen nog betrekking op de roman *Heleen*. Haar roman *Eva* verschijnt later, in 1927. In deze drie romans is de drang naar inzicht bij de hoofdpersoon sterk aanwezig. Enerzijds is zij zeer zelfbewust, anderzijds wordt zij beheerst door minderwaardigheidsgevoelens.



De roman werd negatief ontvangen. De critici bestempelden protagoniste Ina als een 'pathologisch' geval.<sup>55</sup> Alle contemporaine critici hebben de titel opgevat als een karakterisering die de schrijfster van haar hoofdpersonage geeft, en niet als het ontorechte oordeel over Ina dat zij zouden moeten verwerpen. Carry van Bruggen weerlegde deze kritiek als volgt:

Ze [Ina] reikt alleen naar geluk, dat is voor haar: mee-gevoel, mee-begrip, te mogen aanbidden om te worden aangebeden, ze reikt naar dit alles als een bloem naar de zon, -zóó sterk is haar verlangen, dat ze plicht-gevoel en medelijden, de rust die ze tot haar werk behoeft, de achting der anderen waarop ze prijs stelt, dit alles en nog meer eraan opoffert, maar zóó sterk zijn dan weer haar berouw en smart, de wroeging om wat ze prijs gaf, dat er van 'triumfeeren' geen sprake is en ze geen uur, geen seconde haar 'zondig geluk' onvermengd genieten mag. En de wereld die haar gadeslaat, die als altijd, naar geen drijfveer vraagt en slechts daden beoordeelt, die noemt zulk een vrouw 'coquet' (Fontijn en Schouten 1985: 162).

In vergelijking met *Heleen* en *Eva* heeft *Een coquette vrouw* weinig aandacht gekregen van literatuuronderzoekers. De enige uitgebreide analyse die van deze roman is verschenen komt van Erica van Boven. In haar artikel *Een pathologisch geval of een wezen vol zelfkennis?* (1984) toont zij aan dat de contemporaine critici deze roman niet goed hebben gelezen en hem op bepaalde punten geen recht gedaan hebben. Van Boven betoogt dat de thematiek van deze roman bestaat uit de kloof tussen enerzijds het beeld dat wij als lezers van de hoofdpersoon vormen en anderzijds het (negatieve) beeld dat de buitenwereld van haar heeft (Van Boven 1984: 62). Doordat er in de vertelwijze van de roman geen middel ongebruikt gelaten wordt om het lezersoordeel ten gunste van Ina te beïnvloeden, kan de lezer weinig anders doen dan partij kiezen voor haar. Het is daarom 'verbijsterend om te zien dat geen van de critici die houding ook maar benadert', meent Van Boven (1984: 71).<sup>56</sup>

In mijn analyse en interpretatie van deze roman ga ik dieper in op het innerlijk conflict van de hoofdpersoon, en dat is, om met Van Boven te spreken, 'een gecompliceerde psychische problematiek' (1984: 63). Bij mijn onderzoek maak ik gebruik van de theorie van Grace Stewart over het effect van mythen op de vrouwelijke kunstenaar. De keuze voor dit interpretatiekader

---

<sup>55</sup> Anderen spreken van 'een zenuwzieke', 'een zielige ziekte', 'een zielszieke', 'een erotomaan' (Van Boven 1984: 73). Schartens vindt *Een coquette vrouw* 'laag bij den grond', een 'zure hak-roman' net als die andere 'anticonventie-romannetjes' (Schartens 1915: 358).

<sup>56</sup> Carry van Bruggen zelf zei over deze kritiek: 'Ach wij Hollanders die zoo knap zijn en zoo deugdzaam vooral, hoe komt het toch dat ironie zoo weinig aan ons besteed is?' (Fontijn en Schouten 1985: 162).

werd mij ingegeven door een opmerking van de protagoniste zelf: dan dacht ze aan 'Faust, aan zijn tobben' (219).

#### 4.2.2 Aspecten van de vrouwelijke kunstenaarsroman in *Een coquette vrouw*

Om te bepalen of *Een coquette vrouw* tot het genre van de vrouwelijke kunstenaarsroman behoort, kijk ik ook hier naar de vijf door Linda Huf gesignaleerde karakteristieken, zoals besproken in par. 2.3.2, p. 31. Vervolgens ga ik in par. 4.2.3 dieper in op het tweede kenmerk: het innerlijk conflict van het hoofdpersonage.

##### *Kenmerk 1 – Vertoont de vrouwelijke kunstenaar in deze roman mannelijke trekken?*

Voor protagoniste Ina geldt dat zij volgens de sekserepresentaties een androgyn uiterlijk heeft. Ten eerste wordt zij in het begin, zowel door de verteller als door haarzelf, beschreven als zijnde jongensachtig: 'Ina, rank als een jongen, het hoofd rechtop, met de handen binnen in de zakken haar smalle heupen omvattend...' (27). En even later: ze voelde zich 'soepel en lenig als een jongen' (66).

Uit het verhaal wordt duidelijk dat Ina zich van jongs af aan meer thuis voelt tussen de jongens. In haar omgang met vriendinnen wist ze soms geen woord uit te brengen, hun gesprekken waren zo oppervlakkig.<sup>57</sup> Maar 'debatteren met jongens, dat was altijd haar glorie en haar heerlijkheid geweest, met oudere jongens liefst, met aankomende studenten, ze aan alle kanten vastzetten en ze slaan [...] met argumenten, die ze gereed overzag en goed formuleerde'. Helaas hadden die jongens 'liever de anderen, de zachte meisjes, die glimlachten en zedig zwegen en thee schonken' (31). Er viel niet te ontkennen dat ze die meisjes benijdde.

Tijdens haar huwelijk blijkt allengs Ina's androgyne geest. Haar karakter bestaat uit een combinatie van typisch mannelijke en typisch vrouwelijke kwaliteiten, een combinatie van kracht en kwetsbaarheid. Enerzijds wil ze niets liever dan door Egbert geliefkoosd en vertroeteld worden. Anderzijds kan ze dat niet aan hem laten merken, omdat hij dan 'niets anders dan het kleine kind' in haar zou zien. 'En dat zou natuurlijk ondraaglijk wezen. Tenslotte ben ik toch wel zo veel "man", dat ik voor mijn hoogheid nog wel wat kan laten varen' (220-1).

In haar affectie naar anderen speelt Ina eveneens de actieve, zogenaamd mannelijke rol. Wanneer zij een vrouw of een man het hof maakt, verklaart ze: 'dat was immers waarnaar ze haakte, te mogen vereeren en dienen zonder schade aan haar eigen trots' (34).

---

<sup>57</sup> Over haar communicatie met vrouwen en meisjes zegt ze: 'Het zat in haar eigen algemeen onvermogen om een aangenaam, vlot, nietszeggend gesprek gaande te houden [...]. Haar ware aard was geneigd naar uitsluitend spreken over wat haar werkelijk belang inboezemde [...]. Wat ze alleen niet kon, was gezellig praten over niemendal, knus keuvelen, dat maakte haar rampzalig en moe, het zette haar onvermijdelijk tot gapen' (30-2).

### ***Kenmerk 2 – Het innerlijk conflict van de hoofdpersoon***

Het innerlijk conflict is in deze roman het hoofdthema. Om het geluk te vinden ondergaat Ina een zoektocht naar zichzelf. Eenvoudig is dat niet, want ze bespeurt in zichzelf een gespleten persoonlijkheid: 'het ene ogenblik ben ik volkomen anders dan het andere, alsof ik niet één mens was, met één hart en één paar ogen, maar honderd mensen, met honderd harten en honderd paren ogen. Dat geeft zo'n verward, onzeker gevoel' (13). Ina streeft niet alleen naar artistieke, maar vooral naar geestelijke ontplooiing. Daardoor komt zij in conflict met haar omgeving. Enerzijds verzet zij zich tegen hen, anderzijds heeft zij hun liefde en aandacht ook nodig. Ze wordt wanhopig van haar tweeslachtigheid: 'O, dat halve, dat wankel, dat onzekere, dat dobberen tussen lust en plicht, tussen neiging en geweten' (268). Ze belandt in een identiteitscrisis: 'hoe diep ellendig was toch dat voortdurend wisselen van stemming en gevoel, als het draaien in een malle molen, om duizelig bij te worden en zichzelf kwijt te raken' (303). Bij vraag B komt deze innerlijke tweestrijd van Ina uitgebreid aan de orde.

### ***Kenmerk 3 – De relatie van de hoofdpersoon met een tweede vrouwelijk personage***

Het derde kenmerk van de vrouwelijke kunstenaarsroman, de confrontatie met een tweede vrouwelijk personage als contrast, is tevens in deze roman aanwezig. Deze 'Ewigweibliche', de traditionele passieve en afhankelijke vrouw, meestal met beroep huisvrouw, leidt haar ongecompliceerde leven in rustige bescheidenheid. Dit personage pakt volgens Huf vaak de man af van de vrouwelijke protagoniste, omdat die te vurig en onconventioneel voor hem is (Huf 1983: 7). Ina is inderdaad voor Egbert te vooruitstrevend. Weliswaar acht Egbert zichzelf 'een modern mens' (220), maar als het iemand ontbreekt aan moderne opvattingen dan is hij het wel. Hij kan niets dan diepe minachting opbrengen voor de zogenaamd moderne mannen die niet boven hun vrouw staan. Hij lachte 'honend om de flauwe kerels, die paatje speelden naast een kinderwagen, zoals hij gelachen had om de "idioten", die "de vrouw" idealiseerden en om Otto, die zich door een vrouw bezazen liet' (99). Hij wenste zich een volgzaam eega en uiteindelijk geeft hij de voorkeur aan het lieve, jonge kindvrouwtje Nesje Waldorp, 'dat onnozelschaap' zoals Egbert haar noemt na zijn eerste ontmoeting met haar (83). Verder komen we over Nesje in het verhaal niet veel te weten, behalve dat ze verlegen is, dat ze tegen Ina als schrijfster opziet, dat ze mooie ogen heeft en een zachte stem (78-80). Voor Egbert is zij het ideaal tegenover zijn monsterlijke vrouw, die haar natuurlijke bestemming beledigt door haar onafhankelijkheid te verdedigen.

#### *Kenmerk 4 – Mannelijke personages die de ontwikkeling van de hoofdpersoon belemmeren*

Volgens Huf is het vierde kenmerk van de vrouwelijke kunstenaarsroman het gebrek aan een mannelijke muze. In de vrouwelijke roman zijn mannen nooit muzen die de kunstenaars voorwaarts en opwaarts leiden. Integendeel, stelt Huf, want in iedere vrouwelijke kunstenaarsroman komt er tenminste één man voor die als een huiselijke dictator de kunstenaars verhindert te werken (Huf 1983: 9). Ook dit vierde kenmerk is in deze roman duidelijk te herkennen. Het mannelijk personage Egbert fungeert gedurende hun huwelijk steeds meer als een belemmering voor Ina's ontwikkeling. In het begin van hun relatie is dit nog niet het geval, zoals eveneens geldt voor de andere mannen met wie Ina een relatie opbouwt. In eerste instantie worden zij door Ina geïdealiseerd, en vertegenwoordigen zij voor haar, al is het slechts tijdelijk, wel degelijk de rol van muze. Iedere nieuwe man zorgt voor hernieuwde levenslust, waardoor zij geïnspireerd raakt en kan schrijven. Over de andere mannen meer in par. 4.2.3. In dit onderdeel beperk ik me tot haar echtgenoot, de 'dictator'.

Alhoewel Egbert haar schrijverschap aanvankelijk aanmoedigt –hij voorspelt dat er een schrijfster in haar steekt (43)– dient het wel te geschieden op zijn voorwaarden: zolang hijzelf, hun kind en het huishouden maar niet door haar worden verwaarloosd. Hij wil haar zelfs helpen met het corrigeren van de proeven (61), want als het lukte kon ze daarmee 'geld verdienen en naam maken' (43) en dan 'worden we nog kapitalisten' (102). Geld, succes en status zijn voor hem belangrijker dan Ina's geestelijke ontwikkeling, getuige de volgende discussie:

[Ina:] 'En iets als zelfveredeling, streven naar persoonlijke hoogheid en harmonie, om althans in jezelf iets van een ideaal te verwerkelijken, dat acht jij dus volkomen overbodig?' [Egbert:] 'Alle idealisme in die richting acht ik volkomen overbodig, ja. Gewoon Don-Quichottisme, overigens een uitstekend tijdverdrijf voor vrouwen en malloten' (201).

Egbert weet haar ervan te overtuigen haar studie te beëindigen, omdat dat volgens hem toch allemaal maar 'nutteloze geleerdheid' is (43). En Ina moest van hem vooral 'niet te veel lezen, het meeste van wat er in Holland was en werd geschreven, kon toch vrijwel waardeloos genoemd worden' (45-6). Bovendien vindt hij de literatuur die zij leest flauw en sentimenteel.<sup>58</sup> Diezelfde kritiek heeft hij op haar werk, dat vond hij maar 'onnozel' (106). Het gaat zelfs zo ver dat hij beslist waarover Ina wel en niet mag schrijven. Wanneer Nesje aan Ina voorstelt om nog

---

<sup>58</sup> Lezen doet Ina van jongs af aan al veel, omdat ze altijd al op zoek was naar 'het gevoel van eenheid met mensen, die dezelfde subjectieve ervaringen hebben gehad als ik en die zich daarvan bewuster zijn geweest en het daardoor mooier en krachtiger hebben kunnen zeggen' (157).

eens zoiets te schrijven als 'dat van die man en dat meisje op die boot in de maneschijs', geeft Ina toe dat ze dat van Egbert niet mag. Hij vindt het 'zo verliefderig, zo zwoel, dat moet ze maar aan anderen overlaten [...]' (81).

Ina durft nog amper te vertellen wat ze heeft geschreven. Omdat ze zich voor hem schaamt, houdt ze angstvallig rekening met de keus van haar woorden. De omschrijvingen van haar gevoelens worden daardoor neutraler, maar ook valser en kleurlozer. Door al zijn kritiek op haar werk wordt Ina zo onzeker over de waarde van haar eigen gevoelens, dat ze 'de innigheid van haar werk' schond (101-2). Overigens komt de kritiek van Egbert op haar werk, zoals 'overgevoelig', 'sentimenteel' en 'gebrek aan objectiviteit', overeen met de typisch mannelijke kritiek die romans van vrouwelijke auteurs al eeuwenlang ten deel valt (zie par. 2.2.7, p. 28).

Later geeft Ina's vriendin Charley een kritische samenvatting van wat Egbert haar aandoet:

Hij rooft je evenwicht uit je weg, hij knot je in je groei, hij prikkelt je tot drift, hij ontnemt je je hoogheid, hij laat je het beste in jezelf kreupel slaan, je dingen zeggen, waar je later spijt van hebt en die je zelf het meest vernederen, hij dwingt je tot een houding van aanmatiging, tot je zelfbehoud, ik begrijp het zo goed, en je hele wezen is geschapen om in eenvoud en nederigheid en harmonie te leven. Hoe heb je ooit met hem kunnen trouwen, kind? [...] Ga dan bij hem weg, hij verminkt je, hij demoraliseert je, hij onttrekt je aan jezelf' (216-7).

### ***Kenmerk 5 – De gevoelens van schuld en twijfel van een vrouw met ambitie***

De kunstenaar die vecht voor de rechten van de vrouw tegen het onrecht van de man ontdekt steevast dat de vijand buitenposten heeft in haar eigen hoofd, aldus Huf (1983: 11). De maatschappelijke devaluatie van de vrouw en haar capaciteiten heeft iedere vrouw zich eigen gemaakt, waardoor de angst, de twijfel aan zichzelf en de schuld haar grootste vijanden zijn. Ook Ina is een vrouw die zich continu schuldig voelt en aan twijfel en vertwijfeling lijdt. Dit vijfde en laatste kenmerk is zelfs een hoofdthema van de roman.

Het schuldgevoel en de twijfel van Ina hebben niet zozeer betrekking op haar ambities in het schrijverschap. Als schrijfster heeft ze succes, haar werk oogst lof (204). Toch geeft dat succes onvoldoende vervulling in haar leven. 'Ik heb nu eenmaal te weinig ambitie, ik geef er natuurlijk wel iets om, als ik "succes" heb, maar niet genoeg, en het lokt mij niet, het prikkelt mij niet, het vervult mij niet. Ik zoek alleen mensen, dat weet je, en de rest mogen degenen houden, die er prijs op stellen' (256). De oorzaak van haar vertwijfeling is dat zij verlangt naar iets hogers, dat onbereikbaar blijft:

En weer vroeg ze zich wanhopig af, waarom ze dan niet had mogen rustig behoren tot die miljoenen onbewusten in wie geen andere wensen huizen, dan die waarvan het leven de vervulling belooft, die niet als in de nacht uit hun slaap worden gewekt om het onbereikbare na te jagen, naar het ontastbare te tasten, tot hun ogen de slaap niet meer vinden kunnen [...] (268).

In haar huwelijk vindt Ina niet wat ze zoekt. Wanneer zij vervolgens op zoek gaat naar die vervulling bij andere mannen wordt dat door haar omgeving als coquetterie veroordeeld, waardoor Ina nog onzekerder wordt. Ze is erg gevoelig voor het oordeel van de buitenwereld, kritiek brengt haar snel uit haar evenwicht.<sup>59</sup> Enerzijds maakt het haar woedend, anderzijds schaamt ze zich en voelt ze zich schuldig. Wanneer ze bij een vriend is, voelt ze zich enerzijds gelukkig en geniet ze van zijn vleierij, anderzijds voelt ze zich beklemd: 'wanneer ze bij Paul was vergat ze Egbert niet, integendeel, de wroeging om hem en de schuld, die ze op zich laadde, had haar van elk samenzijn het smaken der volle vreugde belet' (133). Ze twijfelt steeds meer aan zichzelf en deze voortdurende twijfel houdt haar klein, vooral tegenover Egbert: 'langzaam en gestadig dieper vrat echter de twijfel aan eigenwaarde en kracht in Ina's ziel (106).<sup>60</sup>

Uiteindelijk wordt ze doodmoe van alle strijd en twijfel. Aan het eind van de roman komt ze tot de conclusie dat zowel haar eigen strijd als Egberts houding haar de kans op een evenwichtiger zelfvertrouwen voorgoed ontnomen hebben:

Was ze maar sterk en 'slecht' genoeg geweest, om zelfzuchtig genot na te jagen en niets en niemand rondom te ontzien of te achten, nu ze toch ook het goede en hoge niet volbrengen kon, [...] of had ze zich onnozel en zwak andermans oordeel als eigen laten opdringen, zichzelf gevonnist om redenen die zijzelf niet achtte? Wist ze toch maar met vastheid, wie haar geoordeeld had, de anderen of zichzelf... (246).

---

<sup>59</sup> Een voorbeeld: 'Annie's giftige woorden hadden een vlag van zelfwantrouwen en zelfverguizing in haar teweeggebracht, waaraan ze zich niet dadelijk onttrekken kon' (264).

<sup>60</sup> Een paar voorbeelden: 'Steken van twijfel en zelfverwijf' (16), ze voelt zich 'lam en mat van zelfverwijf en zelfverguizing' (84), 'En dit alles ook wel eenigszins uit twijfel aan de waarde van haar eigen gevoelens' (101), 'Ze twijfelde altijd en aan alles in zichzelf' (108), 'tegenover Egbert hield, nu als tevoren, met het zelfverwijf om haar heftigheden, boven alles hoofdzakelijk de twijfel aan haar eigen krachten en kunnen haar klein' (160), 'En zij zou – het was al in aantocht – weer, als zovele malen tevoren, aan zichzelf twijfelen en zich afvragen of haar opstuiven van straks niet inderdaad belachelijk en overdreven was' (244).

### 4.2.3 Het innerlijk conflict van Ina

Grace Stewart stelt dat in de vrouwelijke kunstenaarsroman twee mythen van artistieke creativiteit dominant zijn: de mythe van Faust en de mythe van Demeter en Persephone. In deze mythen, net als in fictie en in het leven, is de reis of zoektocht een belangrijk element, aldus Stewart. De vrouwelijke kunstenaarsroman neemt vaak de vorm aan van een reis naar het innerlijk van de protagoniste: een zoektocht naar identiteit van een schrijfster die worstelt om zichzelf te begrijpen, die iets probeert te scheppen met betekenis en op zoek is naar de zin van het bestaan in een zinloos universum.

De psychoanalytici Otto Rank en Carl Jung waren van mening dat kunstenaars in hun romans de geest van hun jeugd proberen te heroveren, toen vrijheid en onschuld nog samenging met veiligheid en liefde, gegeven door de ouders. Die poging om het verloren paradijs terug te vinden wordt vaak herhaald in de patronen en beelden van de zoektocht (Stewart 1981: 8). Naar mijn mening geldt dit in hoge mate voor *Een coquette vrouw*. In de hiernavolgende analyse onderzoek ik aan de hand van de theorie van Stewart de invloed van deze mythen op het innerlijk conflict van Ina. Mijn argumentatie onderbouwt de conclusie dat de gecompliceerde psychische problematiek van protagoniste Ina verklaard kan worden uit het feit dat verschillende rollen uit beide mythen in haar verenigd zijn.

Ik begin met een analyse aan de hand van de mythe van Faust. De mythe van Demeter en Persephone komt aan de orde op p. 79.

#### *De invloed van de mythe van Faust*<sup>61</sup>

Ina refereert in deze roman expliciet aan de Faustlegende (219). *Faust* is het verhaal van een ontevreden intellectueel die naar meer verlangt dan het aardse leven hem kan bieden. Tijdens zijn ambitieuze zoektocht naar ware kennis sluit hij een pact met de duivel, Mefistofeles, van wie hij in ruil voor zijn ziel de rest van zijn leven de beschikking krijgt over bovenmenselijke kennis en macht. Dat contract zal worden ingelost zodra Faust verzadigd is geraakt. Faust wordt weer een jongeman, veroverd vele vrouwen, maar nergens vindt hij diepe tevredenheid, waardoor de duivel zijn ziel niet kan bemachtigen. Hij twijfelt en krijgt spijt. In de versie van Goethe wordt zijn ziel gered door God. Faust komt dan tot het inzicht, dat hij zich het beste neer kan leggen bij dat wat het leven hem te bieden heeft. Verlangen naar meer leidt slechts tot de hel.

In Goethe's *Faust* worden de drie klassieke vrouwenrollen verbeeldt. Ten eerste de schone Aphrodite of muze die de man inspireert en tot grote hoogten brengt, ten tweede het 'monster', de heks of hoer die leidt tot de ondergang van de man en ten derde de 'Ewigweibliche', de ideale

---

<sup>61</sup> Hierbij verwijst Stewart naar de door Goethe tot ontwikkeling gekomen Faustlegende.

onschuldige echtgenote en moeder, die passief, kuis, plichtsgetrouw, huiselijk en onbaatzuchtig is. In deel I van het verhaal van Faust zijn de laatste twee rollen verenigd in de tragische heldin Gretchen. Als deugdzaame maagd wordt ze door Faust verleid, onder andere met juwelen. Door deze, weliswaar tijdelijke, hoogmoed wordt haar val ingezet. Tot haar grote afschuw raakt ze zwanger en in een vlaag van waanzin doodt ze haar kind. Haar omgeving veroordeelt haar tot een gevangenisstraf. Wanneer Faust haar probeert te redden, weigert ze zijn hulp. Uit berouw wil ze boete doen voor haar zonde en accepteert ze haar miserabele opgesloten leven. Ook in haar geval komt de verlossing van God en sterft ze voor de zonden van Faust.

Daarnaast vertegenwoordigt Faust het dilemma van de actieve kunstenaar die verlangt naar de twee elkaar uitsluitende doelen kunst en leven, hetgeen hem frustrereert.<sup>62</sup> Enerzijds zoekt hij persoonlijke vervulling in het leven, terwijl anderzijds de kunstenaar in hem vrijheid verlangt van de eisen van het leven. Deze twee opposities – rationaliteit en irrationaliteit – die verenigd moeten worden, is één van de grote thema's van Faust en van de romantische kunstenaarsroman. De rollen van passieve vrouw en actieve kunstenaar sluiten elkaar tevens uit, hetgeen leidt tot het tweede dilemma dat de vrouwelijke kunstenaar kenmerkt.

### *Ina en haar relatie met haar seksegenoten*

Ina wordt de traditionele passieve rol van echtgenote en moeder opgelegd. Ze verlangt echter naar meer, maar die verlangens zijn ambivalent. Ze wil graag meer vrijheid en onafhankelijkheid, maar tegelijkertijd wil ze eveneens de schone muze zijn. Haar buitenwereld onderkent dit evenwel niet. Dit gebrek aan begrip en waardering van haar omgeving leidt bij Ina tot twijfel en onzekerheid over zichzelf. Enerzijds haalt ze zichzelf naar beneden en beschouwt ze haar getob als 'idiot' en 'volslagen onnozel', anderzijds tracht ze zich te verheffen door zich te identificeren met de intellectuele Faust: dan dacht ze aan '*Faust*, aan zijn tobben' (219). In haar geval leidt haar onbereikbare levensideaal tevens tot een rusteloze zoektocht naar vervulling.

Van jongs af aan heeft Ina zich al van anderen willen onderscheiden: 'tegen de hele wereld had zij alleen gestaan, koppig en opstandig weigerend alles wat ze in haar hart vervelend en duf burgerlijk en onnozel vond [...] (25). Zoals Faust zich in zijn streven naar het bovenmenselijke probeerde te vereenzelvigen met de 'aardgeest', in de overtuiging dat hij meer was dan een gewoon sterfelijk mens, identificeerde Ina zich met de door haar innig aanbeden onderwijzeres. De aardgeest weigerde Faust, waarop deze zelfmoord wilde plegen. Ina doet eveneens een zelfmoordpoging, nadat 'het "ideaal" van haar kinderjaren, die ze als een hoger wezen had

---

<sup>62</sup> J.W. Goethe, *Faust, een tragedie*, vs. 1112: 'Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust' (2012: 46).



vereerd, voor wie ze haar hele ziel, tot haar gedachten toe, had willen verheffen en louteren', haar uitgelachen had (91). Daarom is ze toen uit een raam gesprongen.

De handeling in *Een coquette vrouw* speelt zich af in een gegoed milieu van liberale intellectuelen. Naast de aanwezigheid van huishoudelijk personeel hebben bijna alle vrouwelijke personages gestudeerd. Ina wil ook een studie oppakken zodra ze klaar is met haar staatsexamen (15).<sup>63</sup> Niettemin is haar verhouding tot haar seksegenoten ambivalent. De ene keer voelt ze zich trots en zelfverzekerd en kan ze niets dan minachting opbrengen voor de 'hoogstaande, ernstige, edele, knappe, ontwikkelde en hygiënisch geklede dames' van de vrouwenkiesrechtcrans, 'waar ik, nietig wurm, met eerbied tegen op moest zien' (9-10). Anderzijds geeft ze ruitelijk toe dat ze meer om hen geeft, en om hun oordeel, dan ze erkent (13).<sup>64</sup> Regelmatig voelt ze zich geïntimideerd door de vrouwen in haar omgeving, die zo zeker zijn van zichzelf, dat ze haar aan zichzelf doen twijfelen.<sup>65</sup>

De dames in haar omgeving vertegenwoordigen in deze roman de huwelijkse conventies. Door hen wordt Ina het hardst veroordeeld: 'jij bent, geloof ik, pas op dreef als je flirten kunt, had Coba scherp gezegd' (32). Of nog erger: 'je bent een erotomaan' (189), oftewel een hoer. Vooral haar schoonzus Annie verwijt haar regelmatig dat ze genoeg hadden van 'haar vrijgevochten pose, waarmee ze de hele familie in opspraak bracht' (66). De buitenwereld is op de hand van Egbert en beklagt 'de zachtzinnige bedaarde man, om zijn wufte en fladderzieke vrouw' (182). Langzaam vervreemdt Ina steeds verder van haar omgeving.

Eenzijds vraagt Ina zich af of hun oordeel misschien wel grond heeft, anderzijds leiden deze vernederingen regelmatig tot 'heete', 'witgloeiende' en 'moorddadige' drift. Ina beseft dat ze een dualistisch karakter heeft: 'Ik ben lastig, driftig en onverdraagzaam – ik lig met iedereen overhoop' (8). Vooral de hoogheid en de rust van de anderen kunnen Ina alle zelfbedwang laten verliezen. Achteraf voelt ze zich dan weer ellendig over haar eigen 'machteloosheid, belachelijkheid en beschaming' (36).<sup>66</sup> Graag wil ze verlost worden van de 'mensen en hun heerszucht, en hun opgedrongen meningen', zodat ze 'in volkomen vrijmachtigheid' kan leven, 'met tot enig richtsnoer haar eigen wil' (43).

---

<sup>63</sup> Een studie klassieken, rechten of misschien 'wel wat anders' (15).

<sup>64</sup> 'Hoe weinig onverschillig ik ben voor wat "de mensen" zeggen' (219).

<sup>65</sup> 'Omdat ze altijd zo koel en vast hun weg gingen, niet driftig werden, niet schreiden als zij, niet, als zij, bij de dag wisselden van mening en gevoel, maar dag in dag uit zichzelf waren en bleven' (24).

<sup>66</sup> 'Ik heb een heel scherp gevoel voor het belachelijke, ik weet precies, als ik zelf iets belachelijks doe, of als ik mij aanstel' (13).

### *Ina en haar relatie met Egbert*

Aanvankelijk beschouwt Ina haar oudere echtgenoot Egbert als een medestander tegen 'de anderen'. Hij stak de draak met de opgeblazen zwaarwichtigheid van haar vriendinnen door hen openlijk als zijnde 'benepen burgerlijke proleten' te bespotten (38).<sup>67</sup> Egbert twijfelt nooit aan zichzelf, is voor niemand bang en duldt geen enkele dwang. Ina bewondert hem mateloos om zijn zelfverzekerdheid, daarmee stond hij 'tegelijk hoog boven haar, om die koele zekerheid, waar zij het niet verder dan innerlijke wrok en strijd en twijfel had kunnen brengen' (24). Egbert is als een vader voor Ina —haar eigen vader heeft ze nauwelijks gekend (31)— en ze voelt zich door hem beschermd. Ze wil niets liever dan hem zoveel mogelijk behagen, uit dankbaarheid voor zijn steun tegenover de haar vijandige buitenwereld. Zijn ongebondenheid aan moraal of traditie bezorgde haar een gevoel van vrijheid en onafhankelijkheid, via hem kan ze zich boven de anderen verheffen:

Wat was het heerlijk, zich zo boven alles te kunnen en durven verheffen, eindelijk volwassen te zijn, vrij en vrijmachtig, door niemand en aan niets gebonden, voor geen God en geen mens langer vervaard, van geen enkel boerenbedrog de dupe meer, eindelijk los, eindelijk onafhankelijk (47).

Egbert blijkt niets minder dan een ware Mefistofeles. In de loop van hun huwelijk ontpopt hij zich tot een cynische, dominante echtgenoot, die zijn macht over haar misbruikt, zijn mening aan haar opdringt en haar beknot. De bescherming en veiligheid die hij haar biedt, zal ze moeten bekopen met haar ziel. De prijs die ze moet betalen voor haar vrijheid en onafhankelijkheid is Egberts meedogenloze spot (191). Naarmate de tijd vordert durft Ina steeds minder zichzelf te zijn, uit vrees voor zijn scherpe kritiek. 'Al dat honen, schimpen, verachten, bespotten, dat smalend neerzien op elke uiting van gevoel, weekheid, geestdrift, het was niet te dragen' (105). Maandenlang kan ze niet werken, omdat ze zich leeg en uitgeput voelt.<sup>68</sup> Haar huwelijk maakt haar depressief en haar zelfbeeld wordt alsmaar negatiever. Ze raakt in een identiteitscrisis.

Terwijl Egbert niets dan minachting kan opbrengen voor alles en iedereen om hem heen, hunkert Ina naar contact. Slechts zelden toont Egbert haar enige affectie of adoratie, terwijl zij daar juist zo naar verlangt. Sterker nog, hij lacht haar erom uit: 'Is Hare Majesteit weer niet

---

<sup>67</sup> En Ina vond het heerlijk om bevrijd te zijn van hun 'benauwende vooroordelen, hun pietluttige ordentelijkheid — het was als woei er een vrije wind over een frisse wei' (41).

<sup>68</sup> Regelmatig heeft ze last van 'een matte levenszatheid' (244), 'een zacht knagend afgrijzen tegen de dag, tegen de avond, tegen het ganse leven' (276), 'de meeste tijd leefde ze in doffe, dompe verslagenheid' (296).

genoeg bewierookt? (63).<sup>69</sup> Over het algemeen vindt Egbert de meeste zaken ‘kinderachtig’.<sup>70</sup> Bovendien is hij van mening dat ze zichzelf teveel in het centrum plaatst: ‘je hebt hoogmoedswaan, mens’ (239). Al Ina’s verlangens en filosofische bespiegelingen worden door hem weggehoond, hetgeen regelmatig tot echtelijke ruzies leidt, die Ina graag wil uitpraten. Ze wil hem haar drijfveren uitleggen, maar hij is voor geen enkele rede vatbaar, hij haatte dat ‘theoretiseren’ (85): ‘je bent zo ijdel als een kat en je scheldt als een viswijf, ziedaar een paar kleine, onaangename waarheden, en ik heb genoeg van dat eeuwige debatteren. Waarom wil je altijd praten, praten, praten? Je bent net een klapekster [...]’ (103).<sup>71</sup>

### *Ina en haar relatie met andere mannen*

Tijdens haar huwelijk onderneemt Ina diverse pogingen om zich te bevrijden uit haar benauwende isolement, waarbij zich steeds weer hetzelfde patroon herhaalt. Het is voor haar een soort verslaving: ‘ik vind bijna elkeen aantrekkelijk, die ik pas leer kennen. En ik idealiseer dadelijk en dat is zo lastig, want dan moet ik daarna weer terugkrabbelen’ (122). Het gaat haar niet zozeer om de andere persoon, maar meer om de vervulling van haar eigen levensbehoefte: ‘het ging immers in de eerste plaats om mijn eigen gevoel, om wat ik in mijzelf opwekken kon’ (258), en dat is levenslust.

Ina heeft een romantisch ideaalbeeld van het leven en de liefde. De lichamelijke liefde hoort in haar belevingswereld slechts bij het platte en banale waaruit zij juist opgeheven wil worden. In tegenstelling tot wat haar omgeving van haar denkt, is Ina niet op zoek naar seksuele avontuurtjes. Ze heeft er geen enkele behoefte aan om iemands minnares te zijn, dat zou haar droom van ideale wederzijdse verering alleen maar verstoren.<sup>72</sup> Het tegenstrijdige aan dit verlangen is, dat ze niet alleen uit is op gedachtewisseling, maar wel degelijk belangrijker voor de man wil zijn dan alle andere vrouwen. Ze wil zichzelf verheffen tot zijn muze. Ina idealiseert

---

<sup>69</sup> Ook: ‘Kan Hare Majesteit de nuchtere waarheid weer niet verdragen?’ (63), ‘Weer wat nieuws! Ik heb Hare Majesteit gekrenkt’ (83).

<sup>70</sup> Een paar voorbeelden: ‘verering, vleierij, het waren kinderachtigheden, tijdverdrijf voor vrouwen en malloten’ (207), “‘waarheid” zoeken was dus al een bij uitstek kinderachtig en nutteloos bedrijf’ (45).

<sup>71</sup> Andere denigrerende termen van Egbert voor Ina: ‘mevrouw ijdelheid’ (157), ‘met je zenuwbuitjes’ (136) en ‘kippenkuur’ (83), en hij noemde haar een ‘wijsgeer van de koude grond’ (104). Volgens Egbert zou ze lijden aan ‘zenuwafwijkingen’, waaruit ook haar sentimentaliteit en ‘al haar andere weke neigingen’ voortkwamen (107).

<sup>72</sup> ‘Zij, die altijd liefst zo min mogelijk, en nooit zonder huiver en kille verbazing aan de intieme liefde van anderen dacht, nooit ten volle haar eigen intieme liefde met Egbert begrepen, voor zichzelf verantwoord, en met haar overig wezen in harmonie gevoeld had’ (231). In haar bleef ‘een hardnekkig ongelooft dat dit ooit het heimelijk doel van haar onbestemd verlangen had kunnen zijn’ (52).

niet alleen de anderen, maar ze wil zelf ook graag geïdealiseerd worden: 'er is niets zo heilzaam en zo verheffend als het weten dat iemand je idealiseert' (257).<sup>73</sup>

De hernieuwde levenslust die Ina krijgt door zich vereerd te voelen gebruikt ze om te kunnen werken. 'Ik kan alleen werken, als er vervoering in mij is [...] ik werk altijd voor iemand' (171). Haar gesprekken met interessante mannen hadden meer dan eens 'een avond van vlot en klaar werken opgeleverd' (152). Ze kreeg er inspiratie van:

Dan beefde haar hand van bewogenheid om het wonder van het woord, dat zich als malse was hanteren en vormen liet, voor het wonder van de ritmische volzin als voor een omsluierd geheim, waarin een afschijn van het grote levensgeheim, van mens en heelal verborgen ligt. Dan wist ze niet meer van trots en niet van zelfgevoel, maar besepte alleen dat ze een werktuig was [...] (100).

De relaties die Ina aangaat met andere mannen brengen tevens onrust en verwarring teweeg, zodat ze er niet echt van kan genieten. Desondanks is ze van mening dat zelfs 'leed en bitterheid' altijd nog 'bewogenheid en verwachting, onzekerheid en hoop altezamen: leven!' betekent (142).<sup>74</sup> In haar strijd om aandacht wordt ze beperkt door de sociale conventies, zowel van de buitenwereld als van haar 'conventioneel-onconventionele' man Egbert (168). Hij, die volgens eigen zeggen afkerig was van iedere conventie en in het begin van hun relatie de rol van ruimdenkende moderne man speelde, die het huwelijk een verouderde instelling vond en van mening was dat getrouwde mensen elkaar behoren vrij te laten, is bij nader inzien uitermate conformistisch.<sup>75</sup>

Wanneer ze één keer te laat thuis komt voor het eten, nadat ze een afspraak heeft gehad met Paul, beveelt Egbert haar dat 'dat gedonder met die jongen' uit moet zijn, want 'ik bedank ervoor om in mijn eigen huis verwaarloosd te worden' (144). Hij begrijpt haar behoeftes niet en vindt ze vooral ongepast voor een vrouw en moeder. Naast haar schuldgevoel ten opzichte van Egbert ondervindt Ina in gezelschap van haar vrienden altijd een opgejaagd gevoel, omdat ze 'geestig en bijzonder en bekoorlijk zocht te wezen, bij wie ze immers altijd de vrees voelde dat ze hem vervelen zou' (130). Als ze een muze wil zijn, kan ze dus evenmin zichzelf zijn.

---

<sup>73</sup> Voor mij, zegt Ina, is het idealiseren, dat verliefde mensen elkaar doen, 'bijna als een natuurwet, als iets dat zo schijnt te moeten wezen; opdat we tenminste één reden zouden hebben, om boven onszelf uit te stijgen, nu we het toch lang niet allen, en lang niet altijd kunnen, uit zuivere liefde tot "het Ideaal"' (258).

<sup>74</sup> Ook later meent Ina dat 'zelfs wroeging en zelfkwellen te verkiesen waren boven de doodse leegte van haar leven' (288).

<sup>75</sup> 'De herhaalde betuiging, dat zij natuurlijk doen kon wat ze verkoos, als ze hem er maar buiten liet, als hij "die jongen" maar niet in zijn huis behoefde te zien! (140). En: 'het heette dat hij haar vrijgelaten had, maar hoe ruimschoots had hij ook die "vrijheid" in hoon en zijdelings verwijt teruggeïnd!' (182). 'Het was eenvoudig gekrenkte mannetjesijdelheid!' (224).

Haar buitenechtelijke vriendschappen duren nooit erg lang. De meeste mannen blijken helaas niet zo ideaal: of ze zijn uit op seks of ze hebben al een relatie,<sup>76</sup> waardoor uiteindelijk toch weer de banaliteit hun verhouding binnensluipt. Hierdoor wordt voor Ina 'de laatste schijn ener illusie van verheffing en heerlijkheid' weggenomen (192). De teleurstellingen in haar hooggestemde verwachtingen, omdat niemand haar kan geven wat ze nodig heeft, brengen Ina ernstig in twijfel. Voor haar gaan vriendschap en liefde altijd samen met 'onverwulbare, onnaspeurlijke verwachtingen', 'onnoembare idealen', 'onbereikbare verschietsen' (290).

### *Ina en haar relatie met zichzelf*

Ina herkent in zichzelf een Gretchen, de naïeve en onderdanige geliefde van Faust, die in opdracht van hem haar eigen moeder vergiftigde:

Ik durf het bijna niet zeggen — ik heb mij nooit helemaal van hem vrijgemaakt, nu nog niet, nu ik hem zie zoals hij is. Als hij mij maar lang genoeg vertelt, dat ik mijn moeder heb vergiftigd, dan zal ik eindigen met hem te geloven. [...] ik ben zoo hopeloos ouderwets daarin — ik heb een groot woord over de "onhoudbaarheid van het huwelijk", maar in mijn hart geloof ik aan "eeuwige liefde", en in mijn ziel smacht ik naar "het gelukkige gezin" (219).

Ina begint er zelfs van overtuigd te raken dat Egbert gelijk heeft en dat het huwelijk en moederschap de enige invulling is voor een vrouw. Het is deze Gretchen in haar die de harmonieuze middelmatigheid van het bestaan vertegenwoordigt. Haar hele wezen was geschapen om 'in eenvoud en nederigheid en harmonie te leven' (216) en dat verlangen dreef haar altijd weer naar Egbert toe: 'als moest ze alle overtuiging, alle wens en wil laten varen voor het behoud van die ene vaste, veilige plek op de wereld, waar de haard brandde, en de lamp licht gaf, waar ze elk ding kende op zijn eigen plaats, waar hij was met het kind [...]' (249). Ina voelt zichzelf altijd als de vrouw van: 'dat is het vrouwelijke in mij', glimlachte Ina, 'het ouderwets vrouwelijke. En dát, zegt haar vriendin Charley, 'meer dan wat Egbert doet, staat dan ook je vrijheid in de weg' (220). Hier zien we dat de contemporaine sekse-ideologie onderdeel is geworden van Ina's denkwijze. Haar aanvaarding van de cultus van ware vrouwelijkheid blijkt haar belemmering.

---

<sup>76</sup> Dit laatste is het geval bij 'de beteren': Aart Ramondt en Hugo Ruysenaers (245), die hun vrouw trouw willen blijven.

Als actieve en artistieke vrouw heeft Ina nauwelijks acceptabele rolmodellen, behalve de geëmancipeerde Charley.<sup>77</sup> Het huwelijk van Charley en Hugo lijkt nog het meest op Ina's doel, namelijk het bewerkstelligen van een synthese tussen de verdeeldheid van haar ik als Faust, die rusteloos streeft naar een hoger ideaal, en haar ik als Gretchen, die streeft naar een traditioneel harmonieus en gelukkig huwelijk. Ze wil zowel vereerd worden als een muze als zichzelf onderwerpen aan de man. Want, zegt ze, Egbert 'begrijpt niet, dat een vrouw met wat geest en wat talent, toch altijd en in de eerste plaats vrouw is, met vrouwelijke gevoelens en vrouwelijke verlangens, en dat het een het ander in elk geval niet uitsluit' (221). Met hun liefde en respect voor elkaar, waarin zowel man als vrouw zich vrij en onafhankelijk kunnen voelen, representeren Hugo en Charley het door haar begeerde leven: 'er was niets van slavernij of overheersing in hun verhouding en daarom voelden ze zich in hun vrij en harmonisch samenleven zo gelukkig en gebonden' (291). Charley en Hugo zijn de enigen die Ina begrijpen, alleen met hen kan ze werkelijk communiceren en filosoferen, waardoor Ina steeds meer inzicht krijgt in zichzelf.

Uiteindelijk beseft Ina met tegenzin dat zij niet zozeer geïnteresseerd is in Charley als wel in Hugo, hoezeer ze zich daar ook voor schaamt.<sup>78</sup> Ze komt tot de conclusie dat hij de enige is die haar verering waardig is. Alleen met hem wil ze de liefde 'in geest en zinnen tezamen' (247). Deze verlangens drijven haar tot wanhoop: 'deed ze dan alles, wat ze deed, was ze dan alles, dat ze was, uit geen andere bron dan behaagzucht?' (251). Met andere woorden: had de buitenwereld dan toch gelijk en was ze inderdaad een coquette vrouw? Tijdens een van hun vele filosofische gesprekken legt Hugo haar uit dat ze lijdt aan het typisch romantische verlangen naar eeuwigheid en onsterfelijkheid: 'in jou is een bijzonder sterk Eeuwigheidsheimwee, dat je telkens en telkens weer in wat je "liefde" noemde, hebt willen bevredigen, je leven kreeg er geen "geluk", maar "zin" door [...]' (235). En omdat liefde volgens Hugo broos en sterfelijk is, hebben we onszelf trouw in de plaats gesteld. Ondanks het feit dat Hugo haar expliciet laat weten dat hij van zijn vrouw houdt en haar absoluut trouw zal blijven, doet Ina toch een poging om hem te verleiden, waarmee ze haar enige echte vriendin, die ze bewondert om haar scherpe geest, verraadt.

Alhoewel hun liefde allang voorbij was, dacht Ina eeuwigheid en onsterfelijkheid te hebben gevonden in haar huwelijk met Egbert, het enige dat 'temidden van al het wankele en wisselende een vastheid was gebleven' (315). Na zeven jaar verlaat Egbert haar en gaat ervan

---

<sup>77</sup> Charley is volgens Egbert 'een doctoranda in het een of ander; ze schrijft ook, artikelen over allerlei onderwerpen' (88). Maar volgens hem is ze 'een vreemdsoortig vrouwmens, zoiets als de kruising van een flirt en een blauwkous' (89).

<sup>78</sup> 'Dus toch om hem hoofdzakelijk, zo niet om hem alleen, had ze Charley gezocht, - voor hem was haar vrolijkheid geweest, hem had ze willen behagen, zonder dat zijzelf het wist of ook maar vermoedde, zonder opzettelijk bedrog, zonder Charley leed te hebben gewild [...]' (242).

door met Nesje Waldorp, bij wie hij een kind heeft verwekt. Ina wordt nu definitief op zichzelf teruggeworpen.

### *De invloed van de mythe van Demeter en Persephone*

Grace Stewart betoogt dat in de vrouwelijke kunstenaarsroman de moeder-dochterrelatie vaak centraal staat. De kritische beschouwing van de mythe van Demeter en Persephone geeft meer inzicht in het leven van vrouwen en hun kunst, aldus Stewart, alhoewel niemand van de door haar onderzochte schrijfsters deze mythe expliciet heeft gebruikt in haar roman (Stewart 1981: 41). Ook op *Een coquette vrouw* is deze mythe van invloed zonder dat er nadrukkelijk naar verwezen wordt.

Demeter, de godin van de vruchtbaarheid, symboliseert de sterke en superieure moeder. Wanneer haar dochter Persephone verkracht en ontvoerd wordt door Hades, de god van de onderwereld, is haar verdriet zo groot, dat de aarde geheel onvruchtbaar wordt. Om de aarde te redden, treft Zeus met zijn broer Hades een schikking, zodat Persephone zes maanden per jaar terug mag naar haar moeder. Haar terugkomst op aarde luidt ieder jaar een nieuwe lente in. In de herfst gaat ze weer terug naar haar echtgenoot om zes maanden bij hem in de onderwereld door te brengen. Dit houdt een jaarlijks terugkerend rouwproces in. Ten opzichte van de sterke moeder symboliseert de inferieure en zwakke dochter het vrouwelijk slachtoffer.

Volgens Stewart dramatiseert deze mythe de ambivalentie die gepaard gaat met de seksuele identificatie van de vrouw en de onvermijdelijke zelfopoffering die de biologie van haar eist in de meeste samenlevingen. Iedere vrouw moet de strijd aangaan met de moeder, de dochter, of met haar eigen identiteit in beide rollen. Vaak leidt dit tot tegenstrijdige verlangens van enerzijds de wens om gekoesterd te worden als een kind en anderzijds de behoefte om de eigen identiteit te bepalen. Daarnaast symboliseert de mythe tevens de oorsprong van de cyclus van geboorte, dood en wederopstanding (Stewart 1981: 49).

### *Ina en haar moeder*

Voor veel vrouwen is het moeilijk zich te identificeren met hun moeder, omdat zij zien dat hun moeder als vrouw minder beloond wordt en minder gevoel van eigenwaarde heeft, waardoor de dochter kan gaan rebelleren tegen eenzelfde positie in de samenleving, stelt Stewart (1981: 40-2). Ook Ina, wiens moeder al op jonge leeftijd is overleden (19), herdenkt haar moeder als een traditionele onderdanige vrouw: 'moeder had steeds gezwegen als vader sprak, van haar daden rekenschap gegeven, voor elk bijzonder ding —een aankoop, een uitstap, een bezoek— zijn verlof gevraagd en zich zonder morren in weigeringen geschikt, eerbied gehad, en den kinderen ingeprent, voor zijn werk en zijn slaap, tot voor zijn stoel en zijn theekopje toe' (99). Daarnaast kan het losmaken van de moeder, of in Ina's geval de dood van haar moeder, een onzekerheid

over haar identiteit veroorzaken, hetgeen een levenslange behoefte aan bevestiging teweeg zal brengen (Stewart 1981: 42). Alhoewel dit laatste een interessante verklaring zou kunnen zijn voor de bovenmatige drang van Ina naar bevestiging en de onzekerheid over haar identiteit weerhoud ik mij in mijn verdere analyse van al teveel psychologisering, tenzij er duidelijke tekstplaatsen zijn aan te wijzen.

Wel zijn er aantoonbare tekstplaatsen die laten zien dat Ina tijdens haar volwassen leven op zoek is naar het verloren paradijs van haar jeugd. Slechts wanneer zij terugdenkt aan haar vroegste jeugd komt er iets van het door haar verlangde gelukzalige gevoel terug: 'het was als werd haar geest in de open ontvankelijkheid van haar vroegste jeugd, plotseling en heerlijk herboren, elk ding was als toen, weer meningsvol en zoet, had diepte en verschiet, ook het kleine, het schijnbaar geringe en vlakke gebeuren. De dorre jaren schenen niet beleefd, ze was weer kind als toen' (42).<sup>79</sup> Vooral op latere leeftijd kijkt ze terug op de hoopvolle heerlijkheid, de verwachtingen en haar ontvankelijkheid van vroeger (313).

### *Ina en haar strijd tussen haar moeder- en dochterrol*

Zoals reeds besproken in par. 4.2.2 op p. 66 met betrekking tot het eerste kenmerk van de vrouwelijke kunstenaarsroman was Ina in haar jeugd een soort 'tomboy', een term van Stewart voor een meisje dat jongensgedrag laat zien. Ina voelde zich vrij en onafhankelijk en werd nog niet beknot door de traditionele genderrollen. Tijdens haar adolescentie reageert ze dan ook ambivalent op haar veranderende lichaam en de vrouwelijke rol waarin ze wordt vastgezet:

Tot ze bang werd van ontzag, bang voor de aanwezigheid van dat lijf vol onbegrepen wonderen, vol onbekende, vreemde werelden, waar onbegrepen wetten heersten, waar haar wil geen macht, haar begrip geen vat had en alles buiten haar om vastgesteld en geregeld werd, tot ze het voelde als een vreemd ding, waarvan ze de zwaarte woog, de vormen voelde, de warmte gewaar werd, dat ze hoorde kloppen en zuchten, dat zij machteloos en bang als van buiten af gadesloeg, terwijl het uit eigen macht en wil scheen te horen, te zien en te gaan, en plotseling bemerkte ze, dat ze aan alle kanten benauwd zweette, en het was als werd ze door zichzelf verstikt en niet ademen kon. Thuis bij Mary vond ze dan maar met moeite haar aangewezen plaats en haar

---

<sup>79</sup> Wanneer zij het boek *Camera Obscura* in handen krijgt, leeft haar jeugd in kleuren en geuren in haar op. 'Haar hart klopte en het hele lieve leven dat voorbij was, herleefde als in één adem van haar geest. Zo was het heden niet, met die wonderlijke, volle, zoete smaak, zo zou de toekomst nimmermeer worden' (57-8). Meer beschrijvingen van gelukkige jeugdherinneringen vinden we onder andere op p. 29-30, 101, 260-1 en 274-5.



voorgeschreven houding in de vastgestelde regels en maatschappelijke verhoudingen terug [...] (33).

Sindsdien is er in Ina een strijd gaande tussen haar rol als moeder en als dochter, tussen bemoederen en bemoederd worden. In het begin van haar relatie met Egbert geniet Ina nog van het feit dat hij haar behandelt als een klein meisje, als een kind: 'ze verdroeg het zo licht en zo graag, dat hij die zachtaardige meerderheidstoon aansloeg tegenover haar, het was zo bekorend, zich bijwijken kinderlijk klein en onbeholpen te gevoelen' (148).<sup>80</sup> Het is de dochter, Persephone, die de kinderlijke behoefte aan verzorging belichaamt. Langzamerhand begint het Ina steeds meer te ergeren, ze voelde steeds vaker 'een zwakke ontstemming om zijn toon van vaderlijk beterweten' (62). Ze wil niet alleen maar gezien worden als een 'zwak, onnozel vrouwenzieltje', maar is op zoek naar een evenwicht tussen haar rollen van Persephone en Demeter.

Tegelijkertijd wil Ina graag de sterke moeder zijn, die nodig is. Wanneer Egbert ziek is en een paar weken het bed moet houden was ze van de vroege morgen tot in de late avond bij hem om hem te verplegen en te verzorgen. 'Hoe meer hij vroeg, hoe meer zij voelde dat hij haar nodig had en op haar bouwde en van haar afhankelijk was, hoe heerlijker zij dat vond'. Eindelijk kon zij dan eens 'de grote, zorgende, overleggende' spelen en hij 'de kleine, zwakke, bouwende op haar liefde en edelmoedigheid' (53). Helaas duwt Egbert haar telkens weer terug in de rol van zwak kind dat overal de dupe van wordt (196-7). Wanneer ze zich daar tegen verzet, blijft ze zichzelf zien als een 'driftig kind' (85), een 'ontevreden, teleurgesteld kind' (87), een 'onredelijk kind' (111) en 'het lastige kind' (181). Enerzijds is ze het slachtoffer van Egbert en hun huwelijk, anderzijds breekt ze steeds weer los en poogt ze de bovenwereld te bereiken.

Het moederschap is echter ook niet alles. De inperking van de vrouw tot het verzorgen en bemoederen belemmert de vrouwelijke kunstenaar in de ontwikkeling van een noodzakelijk narcisme, betoogt Stewart (1981: 44). Wanneer Ina zelf moeder is geworden van een zoontje 'verblijdde ze zich heimelijk in de pijn van de opoffering' (76). Vlak na de geboorte van haar kind gaf het bemoederen haar 'zelfbehagen en zachte kracht' (76), maar al snel beschouwt Ina haar leven weer als leeg en wordt ze rusteloos: 'ze had zo graag willen werken, maar het vermogen daartoe, pas in haar opgestaan en ontloken, scheen al weg vergaan en dood' (77). Haar leven thuis bij man en kind ervaart ze steeds meer als een geestelijke dood, een hel.

---

<sup>80</sup> Een paar voorbeelden: 'dan plaagde hij haar als een dom kindje' (53), hij bestrafte haar goedig, 'als tegen een kind' (75), naar haar verhalen luisterde hij 'als een volwassene naar een kind' (77), hij knikte en lachte, 'als tegen een kind' (88), hij lachte terug, 'als tegen een kind' (91). 'Wanneer jij je als een klein kind gedraagt [...] dan moet je ook maar als een klein kind behandeld worden' (145).

Haar zus Josefina begrijpt niet waarom Ina ondanks haar lieve zoontje toch nog diep ongelukkig is en niet genoeg heeft aan het moederschap. Ina verzekert haar dat het geen gebrek aan liefde voor haar kind is, 'maar eenvoudig dat ik daarbuitenom ook nog verlangens en wensen en dromen voel. Daarin verschil ik van andere vrouwen misschien, maar van mannen niet, daarin ben ik dan misschien een man' (254). Daarmee overschrijdt zij de grenzen van het vrouwelijk geslacht en wordt haar een onbetamelijk egoïsme verweten: 'je bent een lelijke, gemene egoïst' (188), aldus haar schoonzus Annie. En haar vroegere vriendin Mary: 'ze denkt aan niemand, niet aan Ramondt, die dan toch bij zijn eigen vrouw en bij zijn eigen kinderen hoort, niet aan Caroline, niet aan haar man [...] niet aan haar kind, niet aan Ramondts kinderen, ze denkt alleen aan zichzelf, bah!' (189). Voor de wereld werd ze een voorwerp van verachting en bespotting, omdat ze niet tevreden was met man en kind. Van een man werd dat natuurlijk gevonden, maar omdat ze een vrouw was, was ze 'belachelijk en verachtelijk', 'een wezen waar de mannen mee spotten' en 'waar de vrouwen, de deugdzame moeders en huismoeders, voor uit de weg gaan' (245), aldus Ina.

### *De cyclus van geboorte, dood en wederopstanding*

Gedurende haar zevenjarig huwelijk zijn er precies zeven mannen bij wie Ina redding hoopt te vinden: haar echtgenoot Egbert, de jonge gymnasiast die haar op afstand bewondert, de jongen op het feest van Geertje en Nesje, Paul van Oord, dokter Aart Ramondt, Rudolph en tenslotte Hugo Ruysenaers. Het getal zeven is hier waarschijnlijk symbolisch bedoeld. Volgens de bijbel is de zeven het meest heilige getal en staat het voor de heiligheid van de mens, voor harmonie. Dit is waar Ina naar op zoek is. Opvallend is dat tevens de protagoniste uit mijn volgende casestudie, *De wetten*, gedurende zeven jaar zeven mannen ontmoet bij wie ze op zoek gaat naar kennis. Daar ga ik dieper in op de betekenis van het getal zeven (p. 102).

Zoals in de mythe van Demeter en Persephone gaan de wisselingen van deze buitenechtelijke vriendschappen vaak gepaard met de wisselingen der seizoenen, en bijgevolg ook met de wisselingen van haar gemoed. De geur van de lente ervaart Ina als een gelukkig gevoel, want het is de geur van haar jeugd (1).<sup>81</sup> Iedere nieuwe lente schept bij haar nieuwe verwachtingen en levenslust, het leven heeft voor haar weer zin: 'ik zou het zo willen zeggen, dat de dingen toen, zo goed als nu, met het gezicht naar mij toe stonden, en anders met de rug' [...] (178-9).<sup>82</sup> En voor Ina is iedere nieuwe liefde een wederopstanding uit de dood, een hergeboorte. Helaas loopt het telkens op een teleurstelling uit: 'de zomer lag achter haar, wat

---

<sup>81</sup> 'Elke geur, die tot haar kwam, ontbond stromen van ontroering en van een gevoel dat heimwee scheen [...]' (161).

<sup>82</sup> Zo had ze bijvoorbeeld met Paul van Oord 'in de lente en in de zomer zoete uren tezamen doorleefd (139) en toen voelde ze zich weer 'onuitputtelijk krachtig, grenzeloos onvermoeid, geestelijk en lichamelijk (132).

was er geworden van de glanzende verwachtingen, de dromen, de bovenaardse vervoering? Vernield en verdreven, uiteengevallen in kwellingen en zorg [...]’ (191).

Ina weet dat ze onvermijdelijk elke keer weer zal (moeten) terugkeren naar Egbert en haar leven thuis. De ontdekking dat ze ondanks alles nog steeds van Egbert hield, wat een ‘standvastigheid in haar eigen wankel wezen’ (147) betekende, stelde haar gerust. Na iedere ontspoorde ruzie of breuk met een van haar vrienden kon ze bij hem uithuilen, waarna hij haar troostte en liet beloven ‘dat het nu voortaan met de “malligheid” uit zou wezen. Hij was immers, suste hij schertsend, de allerbeste man voor haar? Wat begeerde ze meer dan zulk een trouw echtgenoot?’ (196). Thuis bij hem was de enige veilige plek op de wereld (249).

Maar in het najaar en de winter, die ze meestal doorbrengt bij man en kind, bekruipt haar al snel weer de onrust en de weerzin tegen het leven van alledag. Het ‘slappe, doffe novemberweer’ maakt haar ‘ongedurig en rusteloos’ (65).<sup>83</sup> Met iedere nieuwe kans die Egbert haar gaf, werd zijn macht over haar groter. Ze moest zich voortaan voegen in de traditionele rol van onderdanige vrouw: ‘ze had verloren en moest in de vrede op de vernederendste voorwaarden berusten [...]. Hij was nu voor altijd de man [...] en de baas, zij het zwakke kind’, dus geen gesprekken meer over iets anders dan huis of kind, al Egberts minachting en spot over haar heen laten gaan, en over haar werk alleen nog zakelijk spreken als over een métier, alles vermijden wat overdreven, hoogdravend of abstract scheen en elke gevoelsuiting smoren. Hij dulde niets meer van haar (196-7). Ze voelt zich opgesloten en net als Persephone verliest ze haar blijmoedigheid en haar persoonlijke identiteit.

Aan het eind van de roman, wanneer Ina na haar scheiding alleen achterblijft met haar zoon, voelt ze zich weliswaar eenzaam, maar ziet ze tevens kans om eindelijk de sterke moeder te worden. De algehele zorg en verantwoordelijkheid voor haar kind ligt nu bij haar, dus zal ze moeten gaan werken voor haar eigen onderhoud. Dit geeft haar een gevoel van vrijheid. Bovendien besluit ze zich voortaan te wapenen tegen mannelijke bekoring (318). Maar alle kracht en zelfvertrouwen verdwijnt onmiddellijk zodra ze droefgeestige muziek hoort, waardoor ze weer ernstig vertwijfeld raakt over het feit dat ze niet over zichzelf kan beschikken, maar dat ze is overgeleverd aan iets onbekends dat in haar werkt.

## Beelden

In de vrouwelijke kunstenaarsromans die Grace Stewart heeft geanalyseerd, keren bepaalde beelden steeds terug. Zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars willen ontsnappen aan de

---

<sup>83</sup> Termen als ‘mat’ (193), ‘kil’ (19), ‘leeg’ (114) en ‘vaal’ (283) komen dan vaker voor. ‘Zo veel winters al. Wat was ze rusteloos en benauwd [...]’ (182), ‘die winter leefde ze onder een gestadig voelbare druk’ (197), ‘Ina werkte weinig die winter, en ze las wel veel maar vaak verveelde ze zich toch ook, vooral in de avond’ (198).

beperkingen van de sociale conventies, aldus Stewart, maar waar de mannelijke held die zich verzet in de ogen van de samenleving nog steeds mannelijk blijft, verliest de heldin haar vrouwelijkheid. Door deze psychologische en sociologische last ondervindt zij zelfhaat en wordt ze opgeladen met een schuldgevoel. Dit wordt gereflecteerd in haar romans, waarbij beelden gebruikt worden van gevangenschap, van vleugels om te kunnen vliegen en ontsnappen, van monsters en van vervreemding van de samenleving (zie par 2.3.3, p 32).

In deze roman komen eveneens beelden van gevangenschap, ontsnapping en vlucht voor. Al haar hele leven heeft Ina het gevoel dat ze nergens kan aarden, dat ze in geen enkele omgeving past. Overal stoot ze het hoofd en verwacht zich het hart 'als een vogel in een strik' (18). In het begin van het verhaal, wanneer ze het thuis niet meer had kunnen uithouden en bij Mary woont, sluit ze zich op in haar kamer. Ook hier is ze namelijk verstrikt geraakt in twisten 'als een vogel in de draad' en daarom naar 'de eenzaamheid als naar een laatste wijkplaats weggevlucht' (6).

Wanneer dokter Ramondt haar opzoekt, vertelt ze hem van haar droom, waarin ze plotseling ontwaakte in de nauwte 'tussen vier enge, hoge dichtgemetselde muren, zonder uitweg' (12). Wanneer Ina hem op latere leeftijd weer tegenkomt en innig bevriend met hem raakt, vertelt ze hem wederom dat alles haar soms 'zo eng, zo klein, zo benepen' overkomt. 'Dan heb ik heimwee [...] naar een grotere wereld, naar wezens, tegelijk luchtiger en dieper dan het botte, lauwe, plompe merendeel der mensen.' Misschien verlangt ze ook nog wel naar wat anders, maar dat gevoel kan ze helaas niet onder woorden brengen. Dergelijke gemoedstoestanden komen eens in de zoveel tijd plotseling opzetten en dan krijgt Ina het gevoel dat ze losbreken moet: 'ten koste van alles, maar ik weet zelf niet eens waaruit, en tot welk doel, en onverschillig met welk gevolg' (169). En wanneer zij niet toegeeft aan die 'roepstem' in haar om op zoek te gaan naar 'leven' blijft ze wanhopig achter met 'een vleugellam smachten naar verheffing en kracht' (247).

In één van haar vele diepzinnige gesprekken met Charley en Hugo proberen zij het verschil tussen Ina en Egbert te duiden. Voor hen is Egbert als een vliegtuig: er zit 'een massa naarstigheid' in, maar een vogel vliegt beter. De vogel staat dan voor het 'dichterlijk onwetenschappelijke', terwijl het vliegtuig het 'ondichterlijke wetenschappelijke' vertegenwoordigt. En die twee zijn van nature 'geslagen doodvijanden en concurrenten!' Helaas is die "vogel" in mij allang 'vleugellam', reageert Ina dof, 'omdat ik geen geloof in mijzelf meer heb, omdat ik in geen enkel ding zeker van mijzelf ben' (301).

#### 4.2.4 Het vrouwelijke kunstenaarsbeeld van Ina

*Een coquette vrouw* is naast een vrouwelijke tevens een typische romantische kunstenaarsroman. De roman voldoet namelijk niet alleen aan de vijf kenmerken van Huf, maar tevens aan de strenge definitie van Marcuse. Volgens hem staat in de romantische kunstenaarsroman het conflict tussen kunst en leven centraal. Ina lijdt eveneens aan verscheurdheid, omdat zij een romantisch (kunstenaars)ideaal wil realiseren, dat te ver af ligt van de werkelijkheid. En dat conflict wordt niet opgelost, zoals in de Bildungsroman. Sterker nog, de kloof wordt nog verder verdiept door het feit dat gender van invloed is op de mogelijkheden van de vrouwelijke kunstenaar. Door haar vrouwzijn is haar romantische ideaal nog onbereikbaar geworden.

Ina voldoet in vele opzichten aan het romantische kunstenaarsbeeld. Zij romantiseert de wereld door het banale een verheven betekenis te geven. Net als Werther van Goethe ervaart zij de vervulling in de werkelijkheid dichtbij, maar kan ze er toch niet bij komen: 'en daarom is ook liefde in haar aardse verwerkelijking de vervulling niet... al kan het mij voor een tijd wel stillen, omdat het toch het meest op de vervulling lijkt', aldus Ina (258). Door de kloof die gaapt tussen haar onbestemde verlangens en de harde realiteit lijdt ze aan Weltschmerz. En doordat ze rebelleert tegen de saaie burgerlijkheid van de samenleving en naar vrijheid en onafhankelijkheid verlangt, raakt ze vervreemd van de anderen, maar vooral van zichzelf.<sup>84</sup> Haar zoektocht naar inzicht in zichzelf en in het leven gaat gepaard met twijfel, onzekerheid, een hevige tweeslachtigheid en voortdurende stemmingswisselingen. Romantischer kan het bijna niet.

Volgens Stewart zijn de 'sacred fount' en de 'ivory tower' van Beebe niet van toepassing op de vrouwelijke kunstenaar. Deze twee tradities passen namelijk geen van beide bij haar vrouwelijke rol, waarin van haar wordt verwacht dat ze verbonden blijft met de samenleving. Het personage Ina illustreert deze stelling. Desondanks meen ik toch te kunnen beargumenteren dat Ina meer neigt naar de sacred fount. Zij hunkert namelijk naar contact. Ze kan niet schrijven, geen kunst scheppen, zonder intens van het leven en de liefde te genieten. Regelmatig komt het voor dat ze totaal uitgeput raakt van haar rusteloze streven naar verheffing, maar het saaie leven van alledag put haar evenzeer uit. Volgens Beebe kan een kunstenaar van de sacred fount ten ondergaan aan zijn onderwerping aan de liefde. Maar alhoewel hij vernietigd kan worden door de zoektocht naar een dergelijke bevrediging, moet hij op zoek naar vrouwen om te kunnen scheppen (zie par. 1.3.4, p. 15). Hoofdpersoon Ina is in deze typering eenvoudig te herkennen. Zij

---

<sup>84</sup> Ze vraagt zich af of er dan echt geen mensen bestaan voor wie het gevoelsleven boven het maatschappelijk leven gaat. Ze weet dat het niet zo is, maar toch verwachtte zij het steeds weer opnieuw (19).

hoort steeds weer een dringende ‘roepstem’ om op zoek te gaan naar leven, kracht, lust en onsterfelijkheid, en dan komt ze iedere keer weer uit bij een andere man. Aangezien een dergelijke houding niet gepast zou zijn voor een vrouw, wordt zij hiervoor des te harder door de buitenwereld veroordeelt: en daarom had zij ‘alleen teleurstelling geogst, en dwaling en leed en weerzin en smaad, zo vaak ze die roepstem gehoor had gegeven [...]’ (247).

Een kunstenaar van de sacred fount vlucht dan naar de voor hem/haar ‘geheimnisvolle’ natuur, zo ook Ina: ‘het was in de rosse wildheid der diepe avondlijke verschieten, in de vochtige kleuren der beukenstammen, het trok rillend over het naakte water en over de velden, het scheen haar met fluisterende beloften als uit zichzelf weg te lokken, en ze wist niet waarheen het haar voeren wilde’ (113). De raadselen der natuur en het leven zijn voor haar romantische geest bijzonder aantrekkelijk, vooral het mysterie van de herinnering: ‘die ene wijde verwondering, dat lokkende vreemde geheim – wat herinnering wel wezen mocht, die sterfelijkheid en vergankelijkheid te boven ging en scheen te logenstraffen’ (6).

De enige reden waarom Ina ondanks alle aanwijzingen toch geen echt romantisch ‘genie’ genoemd kan worden is haar vrouwelijkheid. Evenals een mannelijk genie voelt zij zich onbegrepen, eenzaam en gekweld en is ze zelfs ‘wel een beetje verliefd’ op zichzelf, maar tegelijkertijd vindt ze het heerlijk om zichzelf klein te maken en geliefkoosd en vertroeteld te worden (220). Ze was dan wel een vrouw ‘met wat geest en wat talent’, maar toch was ze in de eerste plaats vrouw, ‘met vrouwelijke gevoelens en vrouwelijke verlangens’ en het een sluit het ander niet uit (221). Eerder dan zich superieur te voelen ten opzichte van anderen heeft ze juist last van minderwaardigheidsgevoelens. Bovendien offert ze zich op voor man en kind. Om een genie te zijn is er aanzienlijk meer narcisme nodig.

De omgeving waar Ina zich in begeeft, is allesbehalve afkerig van kunst en het kunstenaarschap. Het schrijverschap op zich is dan ook niet wat men in Ina veroordeelt. Haar man Egbert schrijft in zijn vrije tijd over schilderijen, maar dan wist hij haar altijd te vertellen wat eraan ontbrak. Ze waren ‘hol romantisch’, of ‘zoetelijk’ of ‘gelikt’, vaak ook ‘niet uit de verf’ (41). Egbert heeft het niet zo op met die verheven romantische kunstenaars, hij noemde het ‘malle romantische dweperij van zwakhoofdige wezens, die de werkelijkheid niet aandurven’ (51) en Ina noemde hij een ‘romantisch idiootje’ (68).<sup>85</sup> Voor hem is kunst een ambacht en het schrijverschap een *métier* (197).<sup>86</sup> Als hij op een gegeven moment te horen krijgt dat een aantal dames onder de indruk is van het pianospel van een ‘ontluikend genie’ dat nooit les heeft gehad, maar alles uit

---

<sup>85</sup> Hij zou alles verachten, ‘het kinderachtig romantisme, het zwakzinnig grijpen naar verbeelding en waan [...]’ (127).

<sup>86</sup> Ook schoonzus Annie is zeer laatdunkend over ‘die zogenaamde artiesten, te lui om een ambacht te leren, en die liever leven op een andermans zak’ (186).

zichzelf haalt, schatert hij het uit. 'En daar vliegen ze in, daar vliegen ze met vlag en wimpel in [...]. Jullie hebben met zijn allen een tik van de molen beet' (23).

Ina haalt eveneens haar kunst uit zichzelf en heeft daar niet voor geleerd. Dit is een van de belangrijkste redenen waarom Egbert haar werk niet serieus neemt. Op een dag krijgen ze daarover een heftige discussie. Egbert is van mening dat ze objectief moet denken en met 'iets nieuws' moet aankomen, want 'anders loop je de kans, dat je dingen schrijft, die al eerder gezegd zijn, die iedereen al weet' (153). Ina reageert furieus:

Alsof het in kunst niet juist ging om het ongerept persoonlijke, het subjectieve, het zelfbeleefde, alsof er iets anders belangrijk is dan elkeens diepste waarheid omtrent zichzelf, in zijn verhouding tot zichzelf, tot de mensen en tot ... tot de Oneindigheid.  
[...]

Denken – voelen – begrijpen, dat zijn maar woorden, er is enkel 'zijn', een diep innerlijk bewust 'zijn', een besef, dat het denken en het voelen te boven gaat – we hebben geen ander werkelijk geestelijk bezit dan onze subjectieve ervaringen (154-6).

Er is een onoverbrugbare kloof ontstaan tussen Egbert, met zijn verwijzingen naar de objectieve wetenschappen, en Ina en dat wat voor haar slechts in poëzie of kunst kon worden uitgedrukt, namelijk de subjectiviteit. De tegenstellingen tussen hen, tussen wetenschap en kunst, rationaliteit en emotionaliteit, realisme en idealisme, en uiteindelijk ook collectivisme en individualisme verscherpen zich steeds meer. Bovendien wordt op den duur duidelijk dat Ina op intellectueel gebied veruit de meerdere is van haar man. Ina's ideaalbeeld van het huwelijk, de vereniging van twee zielen tot een harmonieuze eenheid, in plaats van een huwelijk als onderdak, blijkt helaas een onbereikbaar romantisch ideaal.

#### 4.2.5 Conclusie

Het innerlijk conflict van Ina is onder meer zo complex vanwege haar meervoudig gespleten persoonlijkheid. In haar komen meerdere rollen uit twee mythen samen. Evenals Faust is zij een ontevreden intellectueel die rusteloos blijft streven naar het hogere. Ze denkt dat Egbert haar vrijheid, onafhankelijkheid en veiligheid kan bieden, maar de prijs is haar ziel. Haar artistieke identiteit zal ze moeten ontkennen ten behoeve van haar vrouwelijkheid, aangezien ze zich zal moeten neerleggen bij haar ondergeschikte rol van echtgenote en moeder. Ze krijgt dan ook al snel spijt van haar contract met deze duivel en probeert daaraan te ontsnappen.

Daarnaast is er een tweestrijd in haar gaande tussen haar rollen van moeder en dochter. Om te kunnen individualiseren moet ze vluchten van haar rol als moeder, maar tegelijkertijd wil

ze graag een sterke evenwichtige oermoeder (Demeter) zijn waar man en kind op kunnen vertrouwen. Dit lukt haar maar matig, ze voelt zich vaker zwak en inferieur, als Persephone. In haar huwelijk voelt ze zich gevangen en raakt ze moedeloos en depressief, alsof ze opgesloten zit in de hel. Onrustig verlangt ze naar een hogere wereld, waar ze levenslust en verheerlijking hoopt te vinden. Maar zodra ze daar is aangekomen, kan ze er niet vol van genieten, omdat de 'onderwereld' aan haar blijft trekken. Het is een tweestrijd tussen een hogere en een lagere wereld, tussen duisterheid en licht.

Ina verlangt naar een synthese tussen een rustig en vredig leven thuis bij man en kind, waarin zij door beide aanbeden wordt, terwijl ze zich daarnaast in alle vrijheid en onafhankelijkheid geestelijk kan ontplooien. Daarbij wil ze tegelijkertijd door haar man op een voetstuk worden gezet en zich aan hem onderwerpen. Aangezien Egbert deze wensen niet kan en wil vervullen, gaat ze daarnaar op zoek bij anderen. Hiervoor wordt ze door haar omgeving gestraft, zoals Gretchen is gestraft voor haar hoogmoed. Haar omgeving beschouwt haar als een vrouw zonder zeden en ze wordt verstoten. Alle gevoelens van onzekerheid, twijfel en schuld veroorzaken een hevig innerlijk conflict. Waar ze bij Egbert niet het gevoel heeft dat ze leeft, verlangt ze bij een andere man naar rust. Ina verliest zichzelf steeds meer. Het is een tweestrijd tussen haar rol van de typisch vrouwelijke vrouw, Gretchen, en haar rol van Faust met zijn verheven levensideaal.

Deze roman bekritiseert aldus de beperkingen die het traditionele huwelijk heeft op de individuele ontwikkeling van de vrouw. Dat 'wedlock is a padlock', oftewel dat het huwelijk een hangslot is ervaart de mannelijke kunstenaar, maar de vrouwelijke kunstenaar nog veel meer. De innerlijke tweestrijd waarmee Ina worstelt, is onlosmakelijk met haar geslacht verbonden. De bijbehorende twijfel, zo kenmerkend voor het modernisme, is tevens een belangrijk kenmerk van de vrouwelijke kunstenaarsroman. *Een coquette vrouw* is daarom naar mijn mening het prototype van een vrouwelijke kunstenaarsroman.

De strijd van Ina staat niet op zichzelf, maar is er een die ze deelt met vrouwen uit andere romans van Carry van Bruggen, zoals de eerdergenoemde Heleen en Eva. Fontijn en Schouten zijn van mening dat zowel Ina, als Heleen en Eva een filosofische zoektocht ondernemen naar zelf- en levensinzicht. Zij zijn alle drie zwak en afhankelijk door hun gretigheid naar liefde. Alle intellectuele vrouwenfiguren in deze romans zijn tegelijk liefde-vrouwen: 'tot zelfontplooiing kan men pas komen, als men de liefde deelachtig is', aldus Carry van Bruggen (citaat in Fontijn en Schouten 1985: 172).

In de volgende casestudie, *De wetten* van Connie Palmen, zien we opvallende overeenkomsten met *Een coquette vrouw*.



## 5 *De wetten* (1991) van Connie Palmen

### 5.1 Literair-historisch beeld van Connie Palmen (1955)

#### 5.1.1 Inleiding

Anno 2013 is Connie Palmen één van Nederlands bekendste schrijfsters met een aanzienlijk oeuvre op haar naam. Palmen is afgestudeerd in zowel de filosofie als in de Nederlandse taal- en letterkunde. Ze rondde haar studie filosofie af in 1988 met een scriptie over de relatie tussen filosofie en literatuur. Hierin lagen de thema's van haar toekomstige werken reeds besloten. Deze scriptie werd in 1992 gepubliceerd onder de titel *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates*. In mijn hiernavolgende analyse en interpretatie worden deze thema's nader toegelicht.

Palmen debuteerde in 1991 met *De wetten*, een roman die in de Nederlandse kritiek overwegend lovend werd ontvangen. In 1992 won ze het Gouden Ezelsoor voor het best verkochte debuut. De roman is in vele landen verschenen, werd in 1991 gekozen tot European Novel of the Year en werd in 1996 genomineerd voor de Dublin Literary Award. Met haar tweede succesvolle roman, *De vriendschap* (1995), won Palmen de AKO literatuurprijs.

De romans die Palmen na *De vriendschap* publiceerde kregen een kritischer onthaal, vooral vanwege de vermenging van de werkelijke en de door haar beschreven fictieve wereld, ook een belangrijk thema in het werk van Palmen. Na het plotselinge overlijden in 1995 van haar partner, de journalist en televisiepresentator Ischa Meijer, schrijft ze twee romans: het autobiografisch getinte *I.M.* (1998) en *Geheel de uwe* (2002). *I.M.* werd een hype. Enerzijds werd de roman bejubeld en vlogen de exemplaren als warme broodjes over de toonbank. Anderzijds leidde het feit, dat Palmen met naam en toenaam de geschiedenis vertelde van haar liefdesrelatie met Meijer tot ergernis bij de critici. Ze zou de dood van de publieke figuur Ischa Meijer commercieel hebben uitgebuit. Haar werd een zucht naar roem, exhibitionisme, narcisme en filosofische pretenties verweten, waarbij uitspraken van de verteller op het conto van de schrijfster werden geschreven.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Een paar voorbeelden: Hans Goedkoop zegt over *I.M.* 'een egomane droomwens' en T. van Deel noemt het boek 'onmiskkenbaar ijdel en koket'. Volgens Vervaeck zou *I.M.* te sentimenteel zijn en thuishoren bij de Boeketreeks. Vervaeck kwalificeert al haar werk als 'ge vulgariseerde filosofietjes en psychologietjes'. Volgens Arjan Peters wordt Palmen naar aanleiding van *Geheel de Uwe* gekroond tot 'koningin van de zelffelicitatie'. En Thomése heeft voor haar de term 'narcistische samenzwering' gelanceerd (geciteerd in Swinnen 2006: 149-151).

Toen in 2007 haar roman *Lucifer* verscheen, was de publieke opschudding zo mogelijk nog heviger. Palmen zou karaktermoord hebben gepleegd op de componist Peter Schat, omdat in *Lucifer* de mogelijkheid wordt geopperd dat Schat zijn vrouw heeft vermoord. De kern van de kritiek richtte zich vooral op het nawoord waarin de sleutel wordt gegeven. De manier waarop Palmen de grenzen van de roman zou hebben overschreden, was volgens de critici uiterst laakbaar. Volgens Palmen bevestigden deze boze reacties juist waar het boek over gaat. Fictie en werkelijkheid zijn volgens haar geen twee zuivere, scherp te onderscheiden gebieden die zonder elkaar kunnen en elkaar niet wederzijds beïnvloeden. 'Het onderzoek naar fictie is het onderwerp van mijn fictie', aldus Palmen, en 'ik maak daarbij gebruik van een retorisch middel: de autobiografische stijl'.<sup>88</sup> De schrijfster heeft zich daarbij laten inspireren door de Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984), die ervan uitgaat dat er buiten de taal geen andere werkelijkheid bestaat en dat de waarheid in de literatuur niet bestaat.

### 5.1.2 Grensoverschrijding

Palmen houdt dus wel van enige rebellie. Ook in *De wetten* worden diverse grenzen en regels, 'de wetten', verkend, waarna op zoek wordt gegaan naar alternatieve mogelijkheden. Literatuur is voor Palmen het gelijktijdig overnemen van de wetten om deze vervolgens te bevragen en te ondermijnen. In haar essay *Eigen werk* (2000) omschrijft ze dat als volgt:<sup>89</sup>

In mijn werk onderzoek ik de invloed van de verhalen, ideeën, concepten, van heersende modes, denkbeelden en genres, en ik wil tegelijkertijd een uitweg aanbieden, eens een ander verhaal vertellen dan het gangbare, eens wat morrelen aan de wetten van het genre en aan de wetten van het geslacht. Ik ben een vrouw en dat vind ik niet erg. Ik heb alleen geen zin klakkeloos te gehoorzamen aan alle wetten van dit fysieke genre of aan de wetten van dit personage. Ik kan tot op zekere hoogte zijn wat ik ervan maak. Wat ze in de literatuur en in de wetenschap een genre noemen, dat is eigenlijk het geslacht van een tekst. Ze schrijven daarmee voor hoe een tekst zich moet gedragen, alsof hij een lot en een lichaam zou hebben en zou moeten gehoorzamen aan onveranderlijke natuurwetten. Dat hoeft hij niet (Palmen 2000: 149).

In *De romantische orde* stelt Doorman dat grensoverschrijding in de kunst al sinds jaar en dag in termen van zedenverval wordt geformuleerd. Sinds de romantiek wordt de kunstenaar geacht zijn artistieke vrijheidsdrang boven alles te stellen. Het overtreden van regels en het

---

<sup>88</sup> Zie artikel 'Connie Palmen verklaart zichzelf' in *Vrij Nederland* d.d. 19.06.1999.

<sup>89</sup> Dit essay is verschenen in de essaybundel *Echt contact is niet de bedoeling* (2000: 137-162).

overschrijden van grenzen is daarom inherent aan kunst. Alleen op die manier kan de kunstenaar origineel zijn en daarbij zijn eigen regels en wetten stellen. 'Elk kunstwerk kan vanaf de romantiek over zichzelf gaan, en over de regels van het genre waartoe het behoort. Kunst wordt een spel dat zijn eigen regels tot onderwerp maakt. Daarmee hebben kunsten niet alleen meer een mimetische betekenis, zoals tot de romantiek, noch een louter expressieve, maar ook een reflexieve [...]' (Doorman 2008: 172).

### 5.1.3 Postmodernisme

*De wetten* voldoet niet alleen aan de kenmerken van een vrouwelijke kunstenaarsroman, maar is daarnaast tevens een postmoderne roman. Daarom is het naar mijn mening relevant hier aandacht aan te besteden. Connie Palmens op intertekstualiteit, op taal en op de lezer gerichte benadering van literatuur past bij het postmodernistische gedachtegoed. Deze vorm van literatuur vermengde zich eind jaren zestig van de twintigste eeuw met filosofische discussies over het einde van het humanistische subject en over het vertrek van de auteur uit de tekst, zoals die in het Frans poststructuralisme plaatsvond. Palmens noemt haar romans zelfreflexief, omdat haar boeken als tekens tot betekenisgeving uitnodigen, terwijl ze de mechanismen van betekenisgeving uit de doeken doen (Palmens 2000: 154). Haar proza stelt zichzelf ter discussie en, geheel in overeenstemming met de filosofie van de twijfel, relativeert en ironiseert zichzelf.

In *Lessen in literatuur* (2002) stelt F.W. Korsten dat de postmoderne mens geen houvast meer heeft aan de grote systemen van zingeving, de grote verhalen, zoals religie, wetenschap, geschiedenis en dergelijke.<sup>90</sup> Die autoritaire systemen zijn ontmaskerd als ficties, als verhalen. Men is namelijk van mening dat er in die grote verhalen altijd iets is weggedrukt, waardoor men het kleine verhaal verkiest, omdat die een andere geschiedenis oprakelt. Met als gevolg dat ook de grens tussen hoge en lage cultuur, tussen verhevenheid en banaliteit wordt neergehaald. Dit verklaart tevens waarom postmodernistische auteurs een dubbele houding ten opzichte van taal hebben. Enerzijds schiet taal tekort in de weergave van wat er werkelijk is gebeurd, anderzijds is de taal zo machtig, dat ze de geschiedenis vorm kan geven. Hiermee correleert een ambigue psychische gesteldheid, aldus Korsten. Er bestaat niet één werkelijkheid of dé waarheid. Met taal wordt die gemaakt, de taal is performatief (Korsten 2002: 260-71).

Vervaeck stelt dat er in plaats van de waarheid een meervoud van verhalen en herinneringen komt, waarin noch de identiteit van de verteller noch van het personage blijkt vast te staan. Hoe meer er verteld wordt, hoe meer uitweidingen, gesprekken,

---

<sup>90</sup> Dit geldt tevens voor protagoniste Marie Deniet uit *De wetten*.

wetenswaardigheden aan bod komen, des te onbereikbaarder wordt de waarheid. Zowel de literatuur als de wetenschap maken van de mens een fictie, een beeld dat geregeerd wordt door conventies, patronen, topoi en tradities (Vervaeck 2001: 292). In *De wetten* geldt dit niet alleen voor de stereotiepe genderconstructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar ook voor het cliché van de romantische kunstenaar. Postmoderne personages spelen een rol, want in hun gedragingen belichamen ze teksten. Zo ook Marie Deniet en haar mannen.

Omdat fictie, wetenschap, essay en verhaal door elkaar heen lopen, vervalt ook het onderscheid tussen personage en verteller. Door de metafiction, de intertekstualiteit en de metaforen moet de lezer zijn intellect en kennis activeren om de tekst van betekenis te voorzien. Swinnen merkt dan ook op: wie deze roman 'als autobiografische getuigenis leest, reduceert *De wetten* tot een betekenis waartegen het boek zich expliciet verzet' (Swinnen 2006: 136).

#### 5.1.4 Accenten in bestaand onderzoek

Grote studies over het werk van Connie Palmen zijn er (nog) niet verschenen, maar er is wel een aantal artikelen en hoofdstukken in ander werk aan haar literatuur gewijd. In het *Lexicon van Literaire Werken* geeft Ton Anbeek een beknopte analyse en interpretatie van *De wetten*. Hierin komt hij niet veel verder dan de verschillende motieven te bestempelen als 'mysterieuze aspecten' (Anbeek 1997: 4). In *De nieuwe taalgids* is door István Bejczy in 1991 een artikel gewijd aan de overeenkomsten tussen *De wetten* en het verhaal van *Mariken van Nieumeghen*. Daarin merkt hij het volgende op: 'alle verhoudingen die Marie met haar mannen aangaat, betekenen en verrijken iets, hoe onduidelijk het ook blijft wat dat "iets" precies is' (Bejczy 1991: 408). Deze mysteries zullen in mijn onderzoek worden opgelost. En waar Bejczy zich in zijn vergelijking beperkt tot hoofdstuk V 'De priester' laat ik in mijn analyse zien dat ook elders in de roman wordt verwezen naar de *Mariken*.

De studie van Aagje Swinnen naar de vrouwelijke Bildungsroman is voor mijn onderzoek interessant. Swinnen baseert zich in haar feministische lezing van *De wetten* op de studie van Maaïke Meijer in haar werk *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie* uit 1996. Maaïke Meijer, hoogleraar aan het Centrum voor Gender en Diversiteit van de Universiteit van Maastricht, betoogt dat *De wetten* gelezen kan worden als een intertekstuele discussie met zowel het oude mannenplot als met de vrouwenroman. Zij is van mening dat deze roman zich niet heeft weten los te maken uit de wurggreep van de pretext. Volgens haar conformeert *De wetten* zich volledig aan het achttiende-/negentiende-eeuws model, waarin de genreconventies de posities van mannen en vrouwen dwingend hebben vastgelegd (Meijer 1996: 53-6).

Swinnen werkt Meijers visie verder uit vanuit haar overtuiging 'dat *De wetten* juist de afhankelijkheid van verhalen thematiseert en de moeilijkheid voor vrouwen om tot schrijverschap te komen' (2006: 139). Ten eerste richt Swinnen zich op de metafictionele aard van de roman. Ten tweede beschrijft zij de verwantschap van *De wetten* met het genre van de Bildungsroman en het subgenre van de vrouwelijke kunstenaarsroman. En ten derde illustreert zij dat de critici deze roman verkeerd lezen, namelijk als een autobiografie, waardoor Palmen als auteur ten onrechte narcisme wordt verweten. In haar onderzoek maakt Swinnen gebruik van de tekstverklaringen die Connie Palmen ons aanreikt in haar essaybundel *Echt contact is niet de bedoeling* (2000). Swinnen beperkt zich echter tot het eerste hoofdstuk, 'De astroloog', en het romaneinde. In mijn hiernavolgende analyse breid ik haar onderzoek verder uit door de gehele roman te analyseren, waarbij ik tot aanvullende inzichten ben gekomen.<sup>91</sup> Daarbij laat ik haar derde invalshoek, de receptie van *De wetten*, achterwege.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Wanneer ik verwijs naar de inzichten van Swinnen wordt dat vanzelfsprekend ook hier in de lopende tekst door mij genoteerd.

<sup>92</sup> De receptie van *De wetten* is reeds kort aan bod gekomen in par. 2.2.7, p. 30.

## 5.2 Analyse en interpretatie van *De wetten*

### 5.2.1 Inleiding

*De wetten* is een roman over de zoektocht van filosofiestudente Marie Deniet naar haar schrijversidentiteit. Gedurende haar studietijd ontmoet zij een aantal bijzondere mannen. Aan iedere man wordt een hoofdstuk gewijd: de astroloog, de epilepticus, de filosoof, de priester, de fysicus, de kunstenaar en de psychiater. Marie verlangt naar de kennis van de mannen over de wetenschap die hen in staat stelt de wereld te begrijpen en te beoordelen. Via hun verhalen portretteren de mannen tegelijkertijd de protagoniste, die verward raakt door alle dubbelzinnigheid.<sup>93</sup>

De betekenis van haar werk ligt volgens Palmen zelf in het verlangen van de personages om de afhankelijkheid van taal en verhaal te niet te doen door de taal in te schakelen in de formulering van een nieuw verhaal. In de zoektocht naar autonomie is het schrijven van een eigen werk 'een talig verzet tegen het kluisterend karakter van de taal. De verworven autonomie is slechts beperkt, maar veel meer valt er volgens mij ook niet te halen. Een verhaal kan een gevangenis zijn en de enige uitweg uit die gevangenis is een ander verhaal' (Palmen 2000: 144-5). Palmen licht die visie toe aan de hand van de filosoof Socrates (469-399 v. Chr.) die niets op schrift stelde en zo veroordeeld was tot de rol van personage in het verhaal van anderen. Haar eigen doctoraalscriptie kreeg in *De wetten* een plaats als *Het lot van een personage*, de scriptie van Marie Deniet.

### 5.2.2 Deconstructie van de Bildungsroman

Recapitulerend is een Bildungsroman een roman waarin de ontwikkeling van de doorgaans jonge en mannelijke held centraal staat. Deze ontwikkeling wordt gekenmerkt door het conflict tussen de eigen drijfveren en de druk van de werkelijkheid. Het karakter van de hoofdpersoon wordt gevormd door de mensen die hij ontmoet, waarbij hij emotioneel, moreel en intellectueel groeit. Na een zoektocht naar zingeving en harmonie, waarin hij begeleid wordt door een reeks van vrouwen, die hem soms helpen, maar vaak ook tegenwerken, ontdekt hij uiteindelijk zijn authentieke zelf. Dit resulteert in een staat van retrospectieve zelfkennis.

Maaïke Meijer meent dat *De wetten* de structuur van de mannelijke Bildungsroman lijkt te spiegelen en te parodiëren, maar dat het geen geslaagde genreomkering van het mannenplot is. Een argument voor die aanname is dat de mannelijke personages volgens haar geen

---

<sup>93</sup> Zie website <http://www.conniepalmen.nl/de-wetten> [04-09-2013].

tegenstanders zijn. Het zijn in haar woorden ‘voornamelijk positieve figuren. Ze zijn geen obstakels —zoals vrouwen in het mannenplot vaak zijn— ze zijn zonder uitzondering helpers’ (Meijer 1996: 54). Marie zou daarbij de plaats innemen van liefdesobject, zodat de traditionele narratieve positie voor vrouwen opnieuw wordt herhaald.

Swinnen toont aan, dat wat Meijer ‘als het failliet van Maries Bildungsgeschichte’ beschouwt, een conflict blijkt te zijn dat in het hart van de vrouwelijke kunstenaarsroman staat (Swinnen 2006: 147). Dat conflict bestaat uit de paradox tussen de constructie van vrouwelijkheid en de opvattingen over het kunstenaarschap, aldus Swinnen. Ten eerste houden de mannen hun tegenspeelster voornamelijk van het schrijven af. Daarnaast komt naar voren dat haar vrouwelijke identiteit een constructie van mannen en hun verhalen is (Swinnen 2006: 145).

In mijn analyse laat ik zien op welke wijze alle mannen helpers *lijken*, maar in feite tegenstanders zijn, zoals ook in de andere vrouwelijke kunstenaarsromans. Swinnen laat dit achterwege. Het zijn hier namelijk zonder uitzondering duivelachtigen, die Marie verleiden haar ziel aan hen te verkopen. Ondanks al hun kennis kunnen ze Marie niet helpen bij haar zoektocht naar zelfinzicht. Integendeel, ze brengen haar alleen maar meer in verwarring.

Naar mijn mening is *De wetten* als vrouwelijke kunstenaarsroman een deconstructie van de Bildungsroman. Zoals reeds besproken in de inleiding denken wij volgens Derrida in hiërarchisch gestructureerde binaire opposities, zoals bijvoorbeeld die tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, ziel en lichaam, verstand en gevoel, waarbij altijd één van de twee tegenpolen als minderwaardig wordt beschouwd. Om dit denken te veranderen, moeten wij deze begrippenstructuur omkeren, hetgeen ook een herwaardering van het minderwaardige begrip tot gevolg heeft. Om te voorkomen dat deze stap wederom ons denken in binaire opposities zou vastleggen, moeten we die begrippen voortdurend verplaatsen. Het wordt dan niet meer of-of, maar en-en. Het wordt dan ziel én lichaam, mannelijkheid én vrouwelijkheid, verstand én gevoel, enzovoort. Palmén heeft de begrippenstructuur van de mannelijke Bildungsroman allereerst radicaal omgekeerd en vervolgens alle binaire opposities in de personages samengevoegd.

### 5.2.3 Aspecten van de vrouwelijke kunstenaarsroman in *De wetten*

Aan de hand van de vijf distinctieve kenmerken van Huf, zoals besproken in par. 2.3.2, p. 31, beargumenteer ik dat *De wetten* tot het genre van de vrouwelijke kunstenaarsroman behoort.

#### ***Kenmerk 1 – Vertoont de vrouwelijke kunstenaar in deze roman mannelijke trekken?***

Volgens Huf is de vrouwelijke kunstenaar juist stoer, pittig en onbevreesd in tegenstelling tot de gefeminiseerde mannelijke kunstenaar met eigenschappen als passief, gevoelig en verlegen.

Marie combineert deze eigenschappen in zich, zij is een androgyn type. Door de astroloog wordt ze getypeerd als een 'Rubensvrouw in soldatenkleren' (31). Met deze benaming typeert hij haar enerzijds als hard en mannelijk, anderzijds als zacht en vrouwelijk. Evenals Ina in *Een coquette vrouw* wilde Marie zich vroeger al meten met de jongens. 'Ik dacht dat de jongens hielden van meisjes die net zo waren als zij, de jongens. Dus was ik een fellere Winnetou, een hardere soldaat, onverbiddelijker in het gevecht, ruwer, wreder, roekelozer. Maar de jongens houden helemaal niet van wat op hen lijkt. Ze houden van echte meisjes, die zich opmaken en giechelen en over meisjesdingen praten, die alles doen wat ik mijzelf ooit verboden heb' (224).<sup>94</sup>

Hoewel we, in tegenstelling tot de uitgebreide beschrijvingen van het voorkomen van de mannelijke personages, nauwelijks iets te weten komen over het uiterlijk van Marie, beschrijft ze wel af en toe haar kleding, die vaak nogal mannelijk is. 'Ik ruilde voor het eerst sinds jaren mijn broek en colbert in voor een rok' schrijft ze, waardoor ze zich opeens anders voelde, 'uitdagender' (93). Wanneer ze het leren motorjack aantrekt van Daniël, de epilepticus, voelt ze zich 'stoer en onaantastbaar' (75-6). In de loop van het verhaal zien we Marie echter steeds vrouwelijker worden. Deze constatering is van belang, daarom kom ik er later nog uitgebreid op terug.

### **Kenmerk 2 – Het innerlijk conflict van de hoofdpersoon**

Al aan het begin van de roman vraagt Marie zich af: 'waarom was ik niet gebleven wie ik was en direct op mijn doel afgestevend, zonder al die vreemde zijwegen in te slaan, waardoor ik maar in de war raakte [...]?' (24). Ze twijfelt aan het feit dat het schrijverschap een roeping zou zijn. Gaandeweg wordt het innerlijk conflict tussen haar kunstenaarsambitie en haar vrouwelijke rol steeds groter, eindigend in een identiteitscrisis. Ze was niet meer dan een personage in het verhaal van de anderen. 'Ik word er zo moe van een karakter te krijgen', verzucht ze later bij de psychiater (217).

Net als Faust gaat Marie op zoek naar de waarheid door zoveel mogelijk kennis op te doen. Ze gaat bij de mannen ten rade, omdat ze ervan uitgaat dat zij de wijsheid in pacht hebben. Bij nader inzien blijkt dat niet zo te zijn. De mannen weten veel, maar met kennis alleen krijg je nog geen inzicht in jezelf. Marie beseft dat meer kennis alleen maar leidt tot meer meerduidigheid en komt dan ook tot de conclusie dat ze er eigenlijk niet meer in gelooft, 'in de waarheid van mijn verhaal, in een uiteindelijke betekenis' (217).

---

<sup>94</sup> Nog een vergelijking: Ina uit *Een coquette vrouw* voelde zich 'soepel en lenig als een jongen' (Van Bruggen: 66). Marie uit *De wetten* bedacht dat ze 'wel zo'n lichaam als dat van Daniël zou willen hebben: benig, lang, smalle heupen, brede schouders en dan verpakt in een sterke, tanige en gladde huid' (75).



In par. 5.2.4, p. 99 komt het innerlijk conflict van Marie Deniet, die lijdt aan tegenstrijdige gevoelens, uitgebreid aan de orde.

### ***Kenmerk 3 – De relatie van de hoofdpersoon met een tweede vrouwelijk personage***

In deze roman heeft de protagoniste niet één bepaalde traditionele, passieve en afhankelijke vrouw als tegenhanger. Wel wordt duidelijk dat zij, evenals Ina uit *Een coquette vrouw*, een ambivalente houding heeft tegenover vrouwen in het algemeen. Ze heeft altijd geweten dat ze anders was. Toen ze elf was had ze al het gevoel dat ze niet met de andere vrouwen mee kon praten. 'Ik begreep de dingen niet waar de vrouwen over praatten als ze met elkaar praatten. Het verhaal over de opstanding van Christus uit de dood begreep ik beter. Meestal hadden ze het over andere vrouwen' (233). En op school praatten de meisjes over het uiterlijk van de jongens. Zij lette daar nooit op, want meestal was zij verliefd op de meester. Niet vanwege zijn uiterlijk, maar omdat hij veel wist, hij had boeken gelezen' (57).

Wanneer Marie eenmaal studeert, kan ze nog steeds niet goed met vrouwen opschieten. 'Ze maken me onzeker en als ik mij onzeker voel, zeg ik alleen maar dingen waarvan ik denk dat iemand anders ze zielsgraag wil horen. Dan denk ik zelf niet meer. Omgekeerd heb ik ook van vrouwen de indruk dat zij mij willen sussen en op hun beurt dingen zeggen, waarvan ze denken dat ik ze graag wil horen. Zo kom je natuurlijk nooit ergens' (67-8). Blijkbaar kan Marie zich niet identificeren met andere vrouwen, ze voelt zich bij hen niet thuis. Dit is waarschijnlijk de reden dat Marie aan het begin van het verhaal nog geen eigen vrouwelijke identiteit heeft. Daar moet ze nog naar op zoek. Zoals mijn hiernavolgende analyse van haar innerlijk conflict aantoont, zijn het de mannen die haar vrouwelijkheid benadrukken.

In het verhaal is er wel één vrouw waar Marie vanaf een afstand tegenop ziet zonder haar te kennen: Sybille, de vrouw van de fysicus Hugo Morland. Aangezien Sybille een Française is, kan ze volgens Marie niet anders dan perfect zijn: zowel elegant als intelligent (162). Marie krijgt een liefdesaffaire met Hugo, waardoor Marie aanvankelijk degene is die de man van een andere vrouw afpakt, en niet andersom, zoals in de meeste vrouwelijke kunstenaarsromans het geval is. Uiteindelijk trekt Marie wel aan het kortste eind, want Hugo keert naar zijn vrouw terug. Zie 'V. De fysicus' op p. 116.

### ***Kenmerk 4 – Mannelijke personages die de ontwikkeling van de hoofdpersoon belemmeren***

In eerste instantie vertegenwoordigen de mannen voor Marie wel degelijk de rol van muze. Zij fungeren als leermeesters en helpen haar bij haar geestelijke ontwikkeling door hun kennis aan haar over te dragen. Iedere man gelooft in zijn eigen waarheid en in zijn eigen wetten. Aanvankelijk kijkt Marie tegen hen op, maar na verloop van tijd wordt zij steeds weer in haar

hooggestemde verwachtingen teleurgesteld. Kennis betekent macht, en deze mannen maken misbruik van hun macht over haar. Zij zien vrouwen vooral als zinnelijke wezens en dringen Marie dan ook telkens terug in een stereotiepe vrouwelijke rol, waarbij ze haar proberen te verleiden tot lichamelijke liefde.

De astroloog had het al voorspeld: 'er zijn ook nog zoveel aspecten in jouw thema die jou juist in de armen van de anderen drijven, terwijl de anderen jou nu net afhouden van wat je nodig hebt, van waar jouw geluk kan liggen' (21). Door al haar aandacht op te eisen, of door alle ruimte in te nemen, verleiden de mannen Marie tot het neerleggen van de pen. Dit komt het meest opvallend naar voren in haar contact met de epilepticus. Hij leent haar mooiste pen en geeft hem niet meer terug. 'Eigenlijk wou ik ook het liefst op stel en sprong mijn pen terug', zegt Marie, maar ze durft het niet te vragen. Hij neemt naast haar in de collegebanken zoveel ruimte in dat zijzelf 'onmogelijk een pen op papier' zou kunnen krijgen (49). Dit neerleggen van de pen bereikt zijn climax in haar relatie met kunstenaar Lucas Asbeek. Marie voelt het zelfs als verraad tegenover hem wanneer ze alleen al aan schrijven durft te denken (225).

#### *Kenmerk 5 – De gevoelens van schuld en twijfel van een vrouw met ambitie*

Twijfel en schuld zijn de grootste vijanden van de vrouw die kunstenaars of schrijfster wil worden, stelt Huf. Ook Marie ontkomt er niet aan. Zij weet al van jongs af aan dat ze schrijfster wil worden, maar ze durft er niet aan toe te geven. Ze blijft twifelen of het de goede keuze is. Bij de psychiater verwoordt ze wat haar dwars zit: 'ik heb zeven jaar doorgeleerd en mij alleen bezig gehouden met die vraag: waarom. Waarom wil ik het worden? Wat is dat, schrijven, literatuur? Waar is ze goed voor? [...] Stiekem hoop ik nog steeds op antwoord, op iets van buitenaf, iets dat me verandert in iemand die in staat is om zonder twijfels deze keuze te kunnen maken. Dat iets, dat is de ultieme initiatie' (230).

Van schuldgevoelens heeft Marie aanvankelijk geen enkele last, totdat ze een relatie krijgt met Lucas Asbeek, van wie ze echt meent te houden. 'Als ik bij hem was en het verlangen om te schrijven kwam weer in mij op, dan voelde ik het als een verraad en kon ik wel janken om Lucas, omdat ik bang was een moment niet genoeg van hem gehouden te hebben' (225). Voor Marie is het moeilijk om haar vrouwelijkheid te combineren met het schrijverschap. Het is voor haar of het een of het ander, omdat beide naar haar mening totale overgave vergen:

Twijfel verdraag ik niet. Ik kan geen koehandel drijven met het lot, compromissen sluiten over het belangrijkste dat me te doen staat in het leven, daar mee schipperen en meerdere goden dienen. Het is het een of het ander. Ik moet kiezen. Het is niet zozeer dat ik niet verdeeld ben, ik weiger domweg om verdeeld te zijn (225).

## 5.2.4 Het innerlijk conflict van Marie Deniet

In de analyse en interpretatie van het innerlijk conflict van Marie Deniet heb ik gekozen voor een thematische invalshoek. *De wetten* is naast een zoektocht naar de identiteit van een vrouwelijke schrijfster tevens een zoektocht naar de functie van fictie. *De wetten* handelt namelijk ook over het lezen en schrijven van verhalen in het algemeen en de invloed daarvan op ons leven en onze identiteit in het bijzonder. Het vrouwelijk personage ontwikkelt zich van lezer en personage in het verhaal van anderen tot schrijfster van haar eigen verhaal.

Deze casestudie is daarom enigszins anders van opzet dan de vorige twee. In mijn onderzoek leg ik namelijk de nadruk op de twee overkoepelende begrippen waarop deze roman is gebaseerd: intertekstualiteit en zelfreflexiviteit. De intertekstualiteit, oftewel het verhaal van de anderen, geeft betekenis aan de personages, terwijl door zelfreflexiviteit het hoofdpersoonage op haar beurt betekenis geeft aan een nieuw verhaal. Swinnen laat in haar studie het onderzoek naar intertekstualiteit, waaronder de diverse interteksten alsmede de filosofische denkbeelden die in deze roman naar voren komen, achterwege.

### A. Intertekstualiteit: de verhalen van anderen

Palmen scheidt haar personages via intertekstualiteit. Het principe van intertekstualiteit is dat betekenis tot stand komt door de relatie met eerdere teksten, die al betekenis hebben. Onder invloed van het gedachtegoed van Derrida, dat verkondigd wordt door de priester in hoofdstuk IV, laat Palmen in *De wetten* zien dat literaire taal meerdere betekenissen heeft en speelt zij met die veelvoud in plaats van haar te willen herleiden tot één intertekst. Het gaat in mijn analyse niet om de mate van afhankelijkheid van de interteksten vast te stellen, maar te ontdekken welke extra betekenissen ermee naar de nieuwe tekst worden gebracht. Volgens Derrida verschuift betekenis in iedere nieuwe context, en dat geldt ook voor identiteiten. In plaats van te verwijzen naar een buitentalige werkelijkheid, vindt betekenis plaats in de tekst. We zijn als het ware gevangen in de taal (Korsten 2002: 56-9). In *De wetten* zien we dan ook dat iedere nieuwe man in het leven van Marie haar een nieuwe, steeds vrouwelijker, identiteit bezorgt.

### De interteksten die van invloed zijn op *De wetten*

In haar essay *Eigen werk* zegt Connie Palmen dat ze wat de thematiek en het karakter van de held betreft, haar licht haalde 'bij Faust en zijn talloze varianten in de faustiaanse romans' (Palmen 2000: 147). In *De wetten* zegt Marie: 'wanneer ik de verhouding tussen mannen en vrouwen kan verbinden met de verhouding tussen God en de duivel, de kennis en de zondeval, zal ik het niet laten' (31). De drie belangrijkste interteksten van *De wetten* zijn dan ook het verhaal van de zondeval uit de bijbel, het verhaal van *Faust* en het daaraan verwante

middeleeuwse mirakelspel *Mariken van Nieumeghen*. Het leidmotief in deze interteksten is de mens die in opstand komt tegen God door vragen te stellen bij de schepping en op zoek te gaan naar antwoorden. Met hulp van de duivel weet de mens kennis te vergaren in ruil voor zijn of haar ziel. In alle drie de verhalen gaan de hoofdpersonages hun val tegemoet. Naar goed katholiek gebruik kan er echter genade worden verkregen door middel van de biecht.<sup>95</sup>

In de bijbel wordt Eva door de duivel, vermomd als slang, verleid tot het eten van een appel van de boom van de kennis van goed en kwaad. Vervolgens verleidt Eva haar man Adam om hetzelfde te doen. Met het eten van de appel heeft Eva de wet van God geschonden, de erfzonde, hetgeen tot de ondergang van de gehele mensheid heeft geleid. God heeft hen het eeuwige leven afgenomen, Eva zal voortaan baren in pijn en haar naam heeft vanaf dat moment een negatieve connotatie. Meijer noemt het verhaal van de zondeval of van de bestraffing van de vrouw die naar een subjectpositie streeft een prominente cultuurtekst. Het verlangen naar subjectiviteit van vrouwen die traditioneel enkel de plaats van object van een mannelijk verlangen innemen, wordt onvermijdelijk met geweld afgestraft (Meijer 1996: 57-8).

De *Mariken* verscheen voor het eerst omstreeks 1518. Mariken krijgt bezoek van de duivel, Moenen, die haar alle talen en de zeven vrije kunsten belooft te leren. Ze moet dan wel haar naam wijzigen, omdat Moenen in het verleden problemen met ene Maria heeft gehad. Haar nieuwe naam is Emmeken. Moenen en Mariken leiden zeven jaar lang een zondig leven, waarna ze spijt krijgt en in een biecht God om vergeving vraagt. Moenen wordt kwaad, voert Mariken de lucht in en laat haar van grote hoogte naar beneden vallen. Die val overleeft ze en na jaren van boetedoening sterft ze in vrede.

Palmen verklaart dat, in tegenstelling tot Mariken, Marie geen kennis maakt met de 'seven schone conste', maar met de zeven wetenschappen en pseudowetenschappen waarvan we in de twintigste eeuw gebruikmaken om onszelf en anderen te lezen, te karakteriseren en te interpreteren (Palmen 2000: 150). Deze zeven wetenschappen worden in deze roman vertegenwoordigd door de zeven, of eigenlijk negen mannen (zie p. 102).

Het verhaal van Faust heb ik reeds omschreven in par. 4.2.3, p. 71. Voor alle duidelijkheid hier een korte recapitulatie. Faust staat symbool voor de ontevreden intellectueel die in zijn ambitieuze queeste naar de waarheid zijn ziel verkoopt aan de duivel, Mefistofeles. In de versie van Goethe is Faust een geleerde die zijn hele leven met studeren heeft doorgebracht en uiteindelijk tot het inzicht komt dat dit nergens toe heeft geleid. De deal die hij sluit met de

---

<sup>95</sup> In Goethe's *Faust* en in de *Mariken* krijgen de hoofdpersonages genade van God door berouw te tonen. In de bijbel komt de redding van Jezus, die de mensen hun zonden vergeeft. In het katholicisme kan men ook genade krijgen van de Heilige Maagd Maria.

duivel houdt in dat Faust toegang krijgt tot de ultieme kennis en macht, en mede daardoor veel succes heeft bij de vrouwen. Het contract zal worden ingelost zodra hij een ogenblik beleeft dat zo mooi is, dat hij het vast wil houden. Na jaren van goddeloos leven wordt Faust verliefd op Gretchen en bedenkt hij zich. Hij vraagt God om vergeving en zijn ziel wordt gered.

De mythe van Faust vertegenwoordigt het dilemma van de kunstenaar die verlangt naar twee elkaar uitsluitende doelen. De ene ziel hecht zich aan de aarde, het leven en de liefde en de andere ziel is op zoek naar iets van tijdlozer waarde, de kunst. Palmen verwijst ook naar *Doctor Faustus* (1947) van Thomas Mann, een latere versie van de Faust-mythe. Hierin laat hoofdpersoon Adrian Leverkühn de verschillende takken van de wetenschap de revue passeren, om vervolgens vast te stellen dat zij alle tekortschieten. Hij wil meer, evenals Marie. Zij willen begrijpen wat het diepste wezen is van de dingen. Palmen stelt dat aan het Faust-thema altijd dezelfde vraag ten grondslag ligt: 'wat ben je bereid op te offeren om wat te bereiken?' (Palmen 2012).

Naast deze interteksten is *De wetten* tevens een gang door de geschiedenis van de filosofische kijk op het subject. De ideeënleer van de verschillende filosofen krijgt Marie van diverse mannen in boekvorm cadeau. 'Achter de mannen stonden steeds weer andere mannen en dat waren de mannen waarvan zij de wetten hadden geleerd', aldus Marie (228). Ik laat in mijn analyse zien dat de ontwikkeling van de subjectiviteit van Marie een weerspiegeling is van deze geschiedenis.

### Sprookjes

In haar essay *We kunnen maken en breken* (2000) zegt Connie Palmen: 'als je zelf schrijft, blijkt je eigen werk verwantschap te vertonen met de structuur of thematiek van een sprookje, ook al wist je dat als schrijver niet en mikte je daar niet bewust op' (Palmen 2000: 54-5). Ze refereert hiermee niet aan *De wetten* in het bijzonder, maar naar mijn mening is het sprookje ook daarin herkenbaar. Zo kwalificeren de titels van de hoofdstukken in deze roman de mannen aan de hand van hun identiteit, zoals dat in sprookjes gebeurt. Roodkapje ontleent haar identiteit bijvoorbeeld aan haar rode muts en Sneeuwwitje die van haar aan haar sneeuw witte huid.

Daarnaast kan in sprookjes elk handelend personage geïnterpreteerd worden als een persoonlijke karaktertrek van de hoofdfiguur. De rolfiguren symboliseren als het ware delen van het zelf. Sprookjes gaan dan ook vaak over de levensreis, over universele thema's als de liefde, de dood, over goed en kwaad en over de moeilijkheden die elk mens op zijn reis tegenkomt en de manier waarop hij of zij die weet te overwinnen. Doordat sprookjes universele onderwerpen behandelen, vergemakkelijken zij identificatie en projectie. Bovendien biedt het sprookje een vereenvoudigde realiteit in de vorm van een wereld van tegenstellingen. Sprookjes worden vaak gebruikt om weerstanden te doorbreken of om afweermechanismen te omzeilen (Roubos 2005).

Mijn analyse laat zien dat *De wetten* gelezen kan worden als een sprookje, waarbij de mannen fungeren als spiegels van Marie.

### De betekenis van het getal zeven

De vertelde tijd van *De wetten* beslaat de jaren dat Marie filosofie studeert aan de Universiteit van Amsterdam. Opvallend is dat alle onderzoekers, waaronder Meijer en Swinnen, maar ook Palmén zelf, spreken van ontmoetingen met zeven mannen gedurende zeven jaar.<sup>96</sup> Bovendien is het boek ingedeeld in zeven hoofdstukken. Toch is er naar mijn idee in deze roman iets bijzonders aan de hand met het getal zeven.

Bij nader inzien gaat het niet om zeven, maar om negen mannen. In hoofdstuk III 'De filosoof' beschrijft Marie haar relatie met drie mannen. Ten eerste Guido de Waeterlinck, haar docent filosofie, ten tweede Marius, haar maatschappijleraar tijdens de middelbare school, en ten derde Lászlo Kovács, haar studiegenoot. Daarnaast is de duur van de geschiedenis niet zeven, maar ruim zes jaar, namelijk van zomer 1980 tot oktober 1986. Rekenen we de middelbare schooltijd mee, dan is de duur langer dan zeven jaar. Kortom, de zeven is in deze roman als het ware een gemankeerde zeven.

Naar mijn mening is deze discrepantie als volgt te interpreteren. Volgens de bijbel is het getal zeven het meest heilige getal, namelijk het getal van de volmaaktheid. In de numerologie, de occulte wetenschap die wordt beoefend door de astroloog in hoofdstuk I, symboliseert de zeven de heelheid van de mens en kan het wijzen op een wonderbaarlijke verandering van het eigen ik (Wüst en Schieferle 2010). In *De wetten* wordt duidelijk dat de zeven als symbool van de volmaaktheid of heelheid niet haalbaar is. Dit wordt overigens ook letterlijk in scène gezet door de eetafspraak van Marie met de epilepticus. Ze hadden afgesproken om zeven uur, maar hij komt te laat (73).

Overigens valt mij hier een analogie op met *Een coquette vrouw*. Ook daar gaat de vrouwelijke hoofdfiguur gedurende zeven jaar bij zeven verschillende mannen op zoek naar levens- en zelfinzicht zonder haar doel te bereiken. Toch is er ook een verschil. Waar het in 1915 bij Ina om zeven jaar huwelijk ging, gaat het in 1991 bij Marie om zeven jaar studie. De vrouw heeft zich verder geëmancipeerd.

### Analyse van de mannen

Om een analyse en interpretatie te kunnen geven van het innerlijk conflict van Marie Deniet is het noodzakelijk om te beginnen bij de mannen, aangezien zij degenen zijn die het karakter van

---

<sup>96</sup> Meijer: 'Zij ontmoet in een periode van zeven jaar zeven mannen [...]' (1996: 53). Swinnen: 'In zeven hoofdstukken doet Marie het relaas van haar ontmoetingen met zeven mannen' (2006: 143). En op de website <http://www.conniepalmén.nl/de-wetten> [04-09-2013]: 'In zeven jaar tijd ontmoet de vrouwelijke ik-figuur van *De wetten* zeven mannen'.

Marie duiden. Bovendien staan de mannen zelf ook onder invloed van verhalen, waaronder bovenstaande drie interteksten met daarin een hoofdrol voor de duivel. De duivelse aard komt bij de één sterker naar voren dan bij de ander, maar uiteindelijk weten ze haar allemaal te lokken met aardse dingen als kennis, eten en liefde. Marie is echter op zoek naar iets verheveners: 'eten en drinken kun je voor jezelf doen, en kennis vergaren, maar kunst kan volgens mij niet puur en alleen iets voor jezelf zijn. Kunst is toch ook de keuze voor een manier om met de anderen om te gaan, met de hele wereld', aldus Marie (205).

Er kunnen drie argumenten worden aangevoerd voor het feit dat Marie geen vrouwen, maar slechts mannen ontmoet in haar queeste naar zelfontplooiing. Ten eerste hebben we hier te maken met een omkering van de mannelijke Bildungs- of kunstenaarsroman, waarin de mannelijke protagonist vrouwen op zijn weg treft die hem helpen of tegenwerken. Ten tweede is deze roman een vrouwelijk Faustdrama, een omkering van het verhaal waarin Faust weer een jongeman wordt en veel succes heeft bij de vrouwen. De derde en naar mijn mening belangrijkste reden is het feit dat alleen God in het bezit is van de ultieme kennis en waarheid. En God is een man. 'God is immers naast een metafoor voor de mannelijke autoriteit ook een verwijzing naar de romantische kunstenaar', aldus Swinnen (2006: 173). Ook Marie stelt dat goddelijkheid verbonden is aan mannelijke macht: 'Hij ja, het is een hij. Hij is nogal goddelijk en bovenal verschrikkelijk machtig' (214).

### *1. De astroloog*

Miel van Eysden, de astroloog, is een man die door middel van de pseudowetenschappen astrologie en numerologie zijn leven en dat van anderen betekenis probeert te geven. Hij bezit uitgebreide kennis over de kosmos en de stand van de sterren in relatie tot het gedrag van de mens, waarbij hij de tegenstellingen hemel en aarde met elkaar verbindt. In eerste instantie ergert Marie zich aan zijn terughoudendheid, verlegenheid en vindt ze hem zelfs 'onderkruiperig' (14), maar zodra hij over zijn passie kan praten, wordt hij vrolijk en vrijmoedig: 'hij was op zijn terrein en machtig' (14). Marie is zeer geïnteresseerd in wat hij te vertellen heeft.

De duivel had in de middeleeuwen altijd een lichaamsgebrek, zo ook Miel van Eysden. Volgens Marie is hij afstotelijk, stinkt hij naar kadaver, roept hij weerstand op en heeft hij akelig veel wit in zijn oogbol (10). Hiermee alludeert zij op Moenen, de duivel met de etterende oogbal in het verhaal van *Mariken van Nieumeghen*, die tevens optrad als waarzegger.<sup>97</sup> Bij terugkomst van zijn reizen naar Frankrijk neemt de astroloog altijd iets te eten mee voor Marie, waaronder

---

<sup>97</sup> Bejczy wijst op het feit dat in het verhaal van *Mariken van Nieumeghen* de duivel zelf zegt, dat kwade geesten geen volmaakte menselijke gedaante kunnen aannemen (Bejczy 1991: 403). De exacte woorden van de duivel zijn (r.162-5): 'Wi gheesten en hebben dye macht niet, dats verloren, Ons te volmakene doer gheen bespreck. Altoos es aen ons eenich ghebreck, Tsi aen thoot, aen handen oft aen voeten.' Zie: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_mar001mari01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/_mar001mari01_01/) [16-09-2013].

een droge worst met knoflook. In de middeleeuwen werd knoflook geacht de duivel te verdrijven. 'Ik zei wel eens tegen de astroloog dat hij thuishoorde in de middeleeuwen', aldus Marie (33).

In zijn eigen zoektocht naar het geluk identificeert de astroloog zich met het prototype van de romantische kunstenaar: Vincent van Gogh.<sup>98</sup> Evenals Van Gogh wordt de astroloog langzamerhand door zijn hersenschimmen en enorme eenzaamheid tot waanzin gedreven. Hij verliest zichzelf in de getallensymboliek, doordat hij er heilig van overtuigd is geraakt dat hij de waarheid had gevonden in het getal drieëndertig. 'Wat hij zei kon ik nog maar nauwelijks volgen. Miel was de enige ingewijde geworden in zijn eigen systeem. Al die verbanden, het was echt te veel', aldus zijn vriend de fysicus (157). Van Eysden komt te overlijden door een val in een diep ravijn (152) in Auvers-sur-Oise, de plaats in Frankrijk waar Vincent van Gogh begraven ligt. Zijn dood lijkt eveneens op zelfmoord.<sup>99</sup> Een aantal jaren later zal Marie dezelfde fout begaan door zich te identificeren met een (fictieve) kunstenaar, waarbij ze zichzelf geheel verliest en tot waanzin wordt gebracht. Haar woorden spiegelen die van de fysicus: 'Alles grijpt in elkaar. Het beangstigt me, het verband tussen de tekens. Het is te veel [...]' (214).

Marie schrijft de astroloog goddelijke dimensies toe: 'tegenover mij stond de auteur van het verhaal over mijzelf, een bode van de goden' (17), maar dit wordt door hemzelf gebagatelliseerd. De auteur als een soort god staat namelijk in schril contrast met het gedachtegoed van Barthes, waarvan de astroloog het werk *Le plaisir du texte* (1973) cadeau doet aan Marie (39). De filosofie van Barthes is dat niet de auteur degene is die een tekst betekenis geeft, maar de lezer, waardoor er meerdere interpretaties mogelijk zijn. Dit betekende volgens Barthes 'de dood van de auteur'.<sup>100</sup> De astroloog wijst Marie er dan ook nadrukkelijk op dat hij haar horoscoop *leest* en dat iedere andere astroloog de onderlinge verhoudingen tussen de planeten weer anders zou interpreteren (16). 'Je hebt het niet van mij, zei hij bedeesd, het staat al geschreven' (28). Een aantal jaren later is deze auteur van haar verhaal daadwerkelijk dood.

Aan de hand van de stand van de sterren voorspelt de astroloog de toekomstige ontwikkeling van Marie. In zijn profetie is ze het meest nieuwsgierig naar het schrijverschap: 'ik wil dat het ergens geschreven staat en onontkoombaar blijkt: het verband tussen mijzelf [...] en het

---

<sup>98</sup> Het personage Van Gogh staat voor authenticiteit en subjectiviteit. Hij is de goddelijke kunstenaar, het miskend genie. Evenals Van Gogh trekt de astroloog doelloos door Frankrijk, brengt hij regelmatig een bezoek aan vrienden in Parijs, raakt hij gewond aan zijn oor, en wijdt hij al zijn psychische problemen aan de slechte relatie met zijn ouders (Zie de biografie over Van Gogh van Naifeh en White Smith, 2011).

<sup>99</sup> Marie en de fysicus: 'Was het echt een ongeluk, hebben we elkaar gevraagd. We weten het niet' (157).

<sup>100</sup> *La mort de l'auteur* is de titel van het beroemde essay van Ronald Barthes uit 1968.



schrijven' (13). Volgens de astroloog heeft het er vanaf haar geboorte al in gezeten: 'je Zon is je persoonlijkheid en jij bent wel heel persoonlijk geboren. Alles wijst eigenlijk maar één richting uit. Waarom neem je het niet zoals het komt?' (24). Volgens hem zit het overal in haar thema, vooral bij Hermes, de god van het schrift. Hermes gedraagt zich heel kameleontisch, zegt Miel, want hij neemt de vorm aan van alles wat hij bij een ander aantreft (20). Hiermee geeft de astroloog reeds aan dat alle toekomstige mannen spiegels zullen zijn voor Marie. Stuk voor stuk vertegenwoordigen zij een deel van haarzelf, zoals personages in sprookjes karaktertrekken van de hoofdpersoon symboliseren.

Naast een 'Rubensvrouw in soldatenkleren' (31) noemt de astroloog Marie een 'filosofische hoerenengel' (17), alsook 'monsieur Lune' (32). Hiermee benadrukt hij haar androgyne karakter. In het woord 'hoerenengel' worden twee statische vrouwbeelden uit mannelijke fictie aan elkaar gekoppeld, betoogt Swinnen. Enerzijds staat het vrouwbeeld van de huiselijke engel, die door mannen op een voetstuk wordt geplaatst. Om een heldin te zijn moet een vrouw verzorgen, helpen, inspireren, zoals de Heilige Maagd Maria of Maria Magdalena. Anderzijds vinden we het vrouwbeeld van de hoer, die zich overgeeft aan de zonde door haar deel van de wereldlijke ervaring op te eisen, zoals onze oermoeder Eva. Het adjectief 'filosofisch' is dan een karakterisering van haar mannelijke kant (Swinnen 2006: 157).

Bovendien heeft Marie volgens de astroloog nog wel meer typisch mannelijke kunstenaarseigenschappen, zoals aangeboren talent, melancholie, zwaarmoedigheid en eenzaamheid (18-20). 'Jij moet alleen zijn om over de wereld na te kunnen denken' (20), zegt de astroloog. Hij voegt daar nog aan toe: 'jij moet zelfs alleen zijn om met anderen in contact te kunnen treden' (21). Marie geeft dan ook toe dat het verlangen naar het schrijverschap paradoxaal is. Enerzijds wil ze er mee bereiken dat ze liefde, troost, begrip en betekenis krijgt van anderen, anderzijds moet ze zich juist volledig afzonderen van die anderen.

Volgens Miel voelt Marie deze verdeeldheid niet, ze is juist volledig in harmonie: 'het is heel bizar, maar je hebt geen opposities' (18). Maar, voegt hij daar later aan toe: 'als er alleen maar harmonie in je thema zit kom je tot niks' (27). Er is wel degelijk een tweestrijd in haar gaande, maar dan op een ander vlak. Dat heeft te maken met het vrouwelijke: 'de maan is het vrouwelijke en je gevoel en bij jou zit daar veel pijn' (27). Hij noemt haar daarom 'monsieur Lune'. Hij voegt daar nog aan toe: 'daar zul je dus flink zitten te knoeien, daar waar je tegelijk met je gevoel zit en waar je naam wilt maken' (28). Aan het eind van deze roman wordt duidelijk dat Maries kunstenaarsdilemma voornamelijk gebaseerd is op het typische innerlijke conflict van de vrouwelijke kunstenaar, die een keuze moet maken tussen haar ambities als kunstenaar en haar vrouwelijke rol. Als kunstenaar verlangt ze naar eenzaamheid en rust. De astroloog schreef haar eens: 'jij bent ook alleen, maar jij geniet ervan' (36). In dit verhaal maakt Marie

onder invloed van de mannen een omgekeerde ontwikkeling door, namelijk van kunstenaar naar een traditionele vrouw, die haar kunst opoffert voor de liefde. Zie hierover meer bij de VI 'De kunstenaar' op p. 119.

## *II. De epilepticus*

Daniël Daalmeyer is een medestudent die Marie leert kennen tijdens een cursus over de roman *Der Zauberberg* van Thomas Mann (48).<sup>101</sup> Daniël lijdt aan 'de vallende ziekte' epilepsie (59). Gedurende een groot deel van de westerse geschiedenis werd deze ziekte in verband gebracht met waanzinnige inspiratie. Dit kwam door de lucide aanvallen waarmee de ziekte gepaard gaat. Veel kunstenaars en schrijvers leden aan epilepsie, zoals Dostojevski, Van Gogh, Edgar Allen Poe en Flaubert. Simon Vestdijk wijst in zijn essay *De zieke mens in de romanliteratuur* (1964) op de mythe van de bewust opgezochte geestesziekte. Volgens deze mythe zouden kunstenaars zich bewust laten besmetten met een virus om zo in een geestestoestand te kunnen raken waarin de inspiratie ontstaat voor het maken van geniaal werk. Een goed voorbeeld van zo'n zelf opgezochte ziekte in de literatuur is terug te vinden in de roman *Doctor Faustus* van de Duitse auteur Thomas Mann (1875-1955). In dit boek laat de (fictieve) componist Adrian Leverkühn zich bewust besmetten met syfilis om inspiratie op te doen voor het maken van geniale composities (Vestdijk 1964: 81).

Het personage Daniël is een verwijzing naar dergelijke kunstenaars, die door lichamelijk verval krachtige inspiratie kregen. Alhoewel Daniël het uiterlijk heeft van een jonge god: 'Daniël Daalmeyer was mooi, heel mooi zelfs', met 'amandelvormige ogen' en een 'gave, goudgele teint' (58), is hij van binnen ziek. Wanneer hij een epilepsieaanval krijgt, uit zich dat als volgt: een 'stuiptrekkend lichaam', een 'verwongen kop', 'rollende ogen', en een 'schuimbekkende mond' (60). Deze symptomen associeer ik tevens met bezetenheid door de duivel. Daarnaast verdwijnt Daniël regelmatig helemaal in zijn bezigheden en vergeet hij zijn omgeving (75), dan lijkt het alsof hij zich in een soort diepe trance bevindt (50). Marie noemt hem dan ook 'een desolate demon' (79). En zoals het de duivel betaamt in deze roman, nodigt hij haar uit voor een borrel (54) en geeft hij haar een pizza te eten (75).

Daniël lijdt bovendien aan een vorm van schizofrenie, hetgeen in de middeleeuwen als een kenmerk van bezetenheid door de duivel werd beschouwd. Voor hem is zijn ziekte namelijk een soort tweede zelf, 'een eigenzinnig wezen', waar hij zelfs verliefd op is geworden. Zij (vrouwelijk) is volgens hem 'een kleine venijnige elf' in wiens handen hij zijn gehele lot heeft

---

<sup>101</sup> Overeenkomsten tussen *De wetten* van Connie Palmen en *Der Zauberberg* (*De Toverberg*) van Thomas Mann: in *De Toverberg* verblijft de hoofdpersoon zeven(!) jaar in een sanatorium, waar de andere personages ook ieder een eigen wereldbeeld vertegenwoordigen. Daarnaast is *De Toverberg*, net als *De wetten*, 'een boek over de verwarring, de verwarring waartoe zogenaamd dieper inzicht leidt' (zie artikel van P.F. Thomése over *De Toverberg* in *NRC Handelsblad* d.d. 07-02-1992).

gelegd. Hem overkwamen de gebeurtenissen eveneens, maar de grote organisator van wat hem overkwam bevond zich niet buiten hem, zoals bij de astroloog, maar zat binnen in hem zelf (55-6).

De eerste keer dat Marie met Daniël in gesprek raakt, is buiten op straat. Zij ziet hem vallen en probeert hem te helpen. Hij heeft zich bij zijn val vastgegrepen aan een gietijzeren hek, waardoor er nu een rood puntje in de palm van zijn hand te zien is. 'Een waarachtig stigma. Het is werkelijk al te symbolisch', zegt hij, waarmee hij verwijst naar Jezus aan het kruis (54). En het was Maria Magdalena die Jezus als eerste zag na zijn wederopstanding. Dankbaar voor haar hulp noemt hij haar voortaan Theresa. Marie vraagt zich af of het vreemd was door hem als Theresa aangesproken te worden, terwijl ze zich toch duidelijk aan hem had voorgesteld (59). Enerzijds wordt met deze naam haar vrouwelijkheid verheerlijkt, de man heeft haar zorg nodig, maar dit betekent tevens een inperking van de rol van de vrouw tot het bemoederen en verzorgen.<sup>102</sup>

Daniël blijkt over het onderscheid tussen mannen en vrouwen voornamelijk in vooroordelen te denken: 'daar houden vrouwen toch zo van, van zwijgzame mannen, die de hele dag niets anders aan hun kop hebben dan de staat van hun vrouwenziel?' (78). En later voegt hij daar nog aan toe: 'roem erotiseert en er is niets wat de reddingsfantasieën van vrouwen meer aanwakkert dan een sombere kunstenaar' (187). Marie weet zelf overigens ook wel raad met vooroordelen wanneer ze spreekt over mannen: 'hij had het gebrek waardoor hij voor mij maar niet begerenswaardig kon worden: hij was jong' (57), waarmee ze wil zeggen dat jongere mannen niet over zoveel wijsheid kunnen beschikken als oudere mannen.

Aan de hand van haar huidkwalen duidt Daniël het karakter van Marie. Volgens hem zijn de ziekten van de huid bij uitstek het kenmerk van tweeslachtige individualisten (60). Het is 'de ziekte van uitzonderlijk in zichzelf gekeerde, wantrouwige mensen', die nooit iemand werkelijk tot hen door laten dringen (61). Daniël is van mening dat Marie met haar uiterlijke kwaal juist een 'verberger' is (62). Hij noemt Marie daarom 'een versluisde vrouw' (62) en 'doctora mystica' (77). Daniël en Marie zijn dan ook tegengesteld aan elkaar, vanwege de antithese tussen geest en lichaam. Epileptici, legt hij uit, lijden aan een ziekte van de hersenen. Zij keren zich tijdens een aanval 'schaamteloos binnenstebuiten' en kunnen zich daarom beter niet al te druk maken over het oordeel van de buitenwereld. Het enige wat ze kunnen doen, is erop vertrouwen dat anderen hen helpen. Marie daarentegen is iemand die altijd zelf de controle wil houden: 'ik kan er gewoon niet tegen als de dingen niet lopen zoals ik mij van tevoren bedacht heb' (65).

---

<sup>102</sup> Moeder Teresa is de bekende katholieke zuster die in 2003 door de toenmalige paus Johannes Paulus II zalig werd verklaard. Ze werd beschouwd als een heilige moeder en reddende engel.

Marie is overdonderd door Daniëls interpretatie van haar karakter en vraagt hem uit welke boeken hij deze wijsheid heeft. Het blijkt zijn eigen verhaal, 'het is het resultaat van mijn leven als epilepticus', zegt hij (62). Daarmee promoveert hij zichzelf tot een auteur van Maries verhaal. Hij vertelt, dat toen hij nog jong was, hij niet uit alle mogelijkheden kon kiezen. Zijn leven leek op een pot scherven en hij had nog maar één verlangen, namelijk heel woorden (58). Zijn ziekte was zijn redding, zij maakte van hem een man uit één stuk. Door zijn ziekte wist hij zijn liefde voor de arts en de kunst samen te voegen en voelde hij zich als herboren. Evenals de astroloog krijgt Daniël tijdens het vertellen een steeds helderder en luidere stem, en krijgen zijn ogen meer glans (55). Het is duidelijk dat hij zijn passie gevonden heeft. Marie heeft het idee 'dat hij zich steeds dichterbij de buurt ging van de waarheid over het onderwerp dat hem het meeste bezighield: Daniël Daalmeyer zelf' (63).

Later vertelt hij, dat hij een boek aan het schrijven is over zijn ziekte, waarin filosofie en literatuur samenkomen. Hij verbindt zijn geval aan de filosofie van Hegel (62). Door zijn ziekte heeft Daniël geen last meer van vervreemding, maar voelt hij zich een vrij mens, omdat hij zichzelf begrijpt. Sindsdien waant hij zich God zelf en kan niets of niemand hem nog deren: 'ik ben omgeven door beschermengelen' (73). Hij is van mening dat zijn boek 'geniaal' wordt, 'een meesterwerk' (143).

Volgens de filosofie van Hegel ontwikkelde de geest zich van subjectieve geest (de individuele mens) via objectieve geest (in de geschiedenis) tot absolute geest (in de kunst, religie en wetenschap). Eigenlijk keerde de geest dus tot zichzelf terug, werd hij zich van zichzelf bewust.<sup>103</sup> *De wetten* kan ook op deze manier gelezen worden. Marie ontwikkelt zich van individueel subject ('heel persoonlijk', volgens de astroloog), via object in de verhalen (de geschiedenis) van anderen, naar een subject in haar eigen verhaal (de kunst). Het is het verhaal van geboorte, dood en hergeboorte of wederopstanding. In het geval van Marie is de uitkomst evenwel een andere dan die bij Hegel. Volgens Hegel bereikte de geest namelijk zijn volkomen ontplooiing bij het bereiken van de waarheid of het absolute weten. Marie komt tot de conclusie dat het absolute weten een utopie is. Wanneer ze haar dieptepunt heeft bereikt, zijn haar laatste woorden voordat ze bij de psychiater terecht komt: 'Ik weet het niet meer' (212).

Daniël Daalmeyer fungeert overigens ook als een spiegel voor Marie. Niet alleen omdat zij beiden in clichés denken over mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar vooral vanwege het feit dat Marie later tevens een boek zal gaan schrijven waarin filosofie en literatuur samenkomen. Bovendien zal Marie dan pas inzien dat Daniël haar hier reeds een wijze les leert, namelijk dat vallen het proces van loslaten is.

---

<sup>103</sup> Zie over de fenomenologie van de geest van Hegel: Braeckman e.a., *Handboek Wijsbegeerte* (2008: 120-3).

### *III. De filosoof*

Hoofdstuk III is gewijd aan drie mannen. Om te beginnen Guido de Waeterlinck, professor in de filosofie. Volgens Daniël Daalmeyer is hij een 'mythe', 'een wonder van welsprekendheid en eruditie' (82). Over het algemeen heeft Marie geen hoge dunk van de filosofiedocenten in Nederland. Zij blonken er vooral in uit om 'met andere woorden na te vertellen wat door de filosoof zelf in veel fraaiere proza op papier was gezet' (47).<sup>104</sup> Volgens haar was er niet één met een eigen verhaal. Maar hoe verzot Marie ook is op het lezen van filosofieboeken, toch moesten ze onderdoen 'voor de manier waarop de teksten door De Waeterlinck vervormd waren, door hem vermengd waren met andere teksten, zijn eigen sores en omgegoten in die wonderlijke Vlaamse woorden' (93). Oftewel: De Waeterlinck eigent zich de verhalen van anderen toe om daar vervolgens zijn eigen verhaal van te maken, zoals Marie in deze roman uiteindelijk ook zal gaan doen.

Wat De Waeterlinck volgens Daniël zo mythisch maakt, is zijn ongrijpbaarheid. Zo weigert hij bijvoorbeeld een woord op papier te zetten en publiceert hij nooit meer. Hij zou al zijn geschreven werk op de brandstapel hebben gegooid (83). Dit is een verwijzing naar de beroemde Griekse filosoof Plato (427-347 v. Chr.), die al zijn eigen gedichten verbrandde, nadat hij in contact was gekomen met zijn grote leermeester Socrates. Sindsdien koos hij definitief voor de filosofie en heeft hij de kunstenaar in zich radicaal verbannen.

De Waeterlinck heeft naast Plato tevens overeenkomsten met Socrates, die zelf geen geschreven werk heeft nagelaten. Zijn identiteit is tot stand gekomen door de teksten van zijn leerling Plato.<sup>105</sup> Zo komt voor Marie professor De Waeterlinck aanvankelijk tot leven in de taal van zijn leerlingen, in het 'van horen zeggen', zoals in deze roman de identiteit van Marie voor de lezer tot leven komt door de verhalen van anderen. Deze lijn kunnen we doortrekken naar God, die we eveneens alleen kennen via de verhalen in de bijbel, oftewel de verhalen van anderen. Voor Marie is ook De Waeterlinck inmiddels tot goddelijke hoogte gestegen. Door alle lovende verhalen acht zij hem heilig en alwetend. Ze vergelijkt de collegezaal dan ook met de kerk. In beide gevallen kan ze van het luisteren genieten. 'Ik heb het nooit meer ergens anders gehad. Ik had het in de kerk en in de klas' (81).

Desondanks verzekert De Waeterlinck zijn studenten, evenals Socrates dat deed, dat hij niet de waarheid in pacht heeft, maar dat hij hen slechts wegwijs kan maken in het doolhof van filosofische ideeën (84). Met de volgende woorden verwijst De Waeterlinck naar de filosofen in het algemeen:

---

<sup>104</sup> 'Het enige dat me vanaf de eerste dag beviel waren de boeken', zegt ze over haar studie filosofie (48).

<sup>105</sup> Naast Plato heeft ook Xenophon de leer van Socrates beschreven.

Hun pogingen beschouw ik als van een grote edelmoedigheid, maar hun uiteenlopendheid en onderlinge verschillen bezorgen u misschien eerder het desperate gevoel rond te moeten dolen in een duister woud van filosofische ideeën, dan dat ze u het beloofde geluk doen smaken [...]. Voor het vinden van geluk, zo u daar nog in gelooft, zult u andere wegen moeten bewandelen (84).

Hiermee slaat hij de spijker op z'n kop, want Marie heeft het gevoel dat ze eindelijk gevonden heeft waar ze al jaren naar op zoek was. Toch zal later duidelijk worden dat dit een voorbarige conclusie is, want ik ben van mening dat ze nog niet beseft, dat deze woorden tevens van toepassing zijn op de mannen die zij in haar leven ontmoet. Ze zal belanden in een doolhof en het geluk bij hen niet vinden. Het uitgangspunt van Socrates was dat hij maar één ding wist, namelijk dat hij niets wist. Volgens hem is inzicht de enige juiste vorm van kennis en helaas hebben de meeste mensen kennis van iets zonder over inzicht te beschikken (Liesmann 2000: 12-29). Dit blijkt later precies datgene wat er bij alle mannen, maar ook bij Marie zelf, aan schort. De kennis die zij menen te bezitten bestaat voornamelijk uit vooroordelen, valse idealen en bijgeloof.

Op het moment dat Marie De Waeterlinck voor het eerst ziet, blijkt hij in het bezit te zijn van 'het gezicht'. Marie bekent: 'het is het gezicht van een publieke man en ik, die bij het publiek hoor, wil door hem aangewezen worden' (83). Ze wil dat hij haar verheft. In deze roman zijn er nog twee mannen met 'het gezicht': Marius en Lucas Asbeek. Overigens vertonen deze beide heren eveneens overeenkomsten met Socrates. Daarover later meer.

In de gehele roman komen opvallend vaak termen voor die te maken hebben met het gezichtsvermogen, zoals zien, kijken, blik, ogen, gezicht en staren.<sup>106</sup> Tijdens een college verwijst De Waeterlinck naar de neoplatonische filosoof Marsilio Ficino, bij wie volgens hem een onverbreekelijke band wordt gesmeed tussen het zien, de liefde en het denken (92). Het reikt hier te ver om dieper in te gaan op deze filosofie van Ficino. Wat naar mijn idee wel relevant is, is dat diezelfde Ficino de eerste was die na Plato sprak over de platonische liefde (Liesmann 2000: 41-6). Naar Plato's idee was de platonische liefde de hoogste trap van liefde, in tegenstelling tot lichamelijk begeren en seks, die hij als eerste trap beschouwde. De hoogste trap hield het in elk mens aangeboren streven in naar zaken als schoonheid, waarheid en uiteindelijk goddelijkheid. Reeds in hoofdstuk I geeft de astroloog al aan dat Marie naar 'meer goedheid, schoonheid en

---

<sup>106</sup> Een paar voorbeelden: 'hij zei dat het geen weten was, maar een manier van kijken' (13), 'hij kon geen andere blik ontmoeten dan deze' (35), 'ik dacht dat ik hem nooit meer terug zou zien' (42), 'tijdens het vertellen kregen de ogen van Daniël steeds meer glans' (55), 'ik voelde mij door allerlei onzichtbare ogen bekeken' (64), 'er bestaat geen eerste keer voor het zien van een gezicht' (87).

waarheid van het leven' verlangt dan misschien voorhanden is (27). Evenals Ina in *Een coquette vrouw* is Marie vooral op zoek naar geestelijke ontplooiing en niet naar lichamelijke liefde.

Marie geeft aan dat ze Sartre altijd heeft hooggehouden (102). Sartre heeft zich eveneens gewijd aan een omschrijving van de menselijke blik. Daarin zegt hij dat in de blik van de ander zich het besef opent dat elke identiteitstoeëigening afhankelijk is van het oordeel van de ander. De blik van de ander objectiveert mij en plaatst mij in een onveranderlijke context. Het oordeel van de ander geeft mij een identiteit en verschaft mij informatie waartoe ik zelf geen toegang heb. De blik betekent echter ook een verlies aan vrijheid, omdat ik door deze blik bewust word van het bestaan van de ander en zijn mogelijkheid om mijn vrijheid af te nemen (Sartre 2005: 155-71). Dit is precies wat er met Marie gebeurt. Ze is bang voor het oordeel van anderen, zowel van mannen als van vrouwen. Een voorbeeld daarvan is wanneer ze ontdekt dat Lisa, de vrouw van een van haar docenten, psychiater van beroep blijkt te zijn. Marie raakte opeens in paniek: 'Hoe had ik mij gedragen? Wat viel daarop uit te maken? Wat dacht ze van mijn afgekloven nagels?' (70).

Naast Sartre heeft tevens Levinas zich gewijd aan een beschouwing van de menselijke blik. En dit is naar mijn mening waar 'het gezicht', zoals Marie dat noemt, naar verwijst. Het denken van Levinas begint bij het gelaat van de ander. Hij stelt dat voor hem de blik van de ander altijd dwingend is: de ander doet een appèl op mij om hem in bescherming te nemen. Ik word geroepen –uitverkoren zelfs– door de ander, tot verantwoordelijkheid om te handelen (De Raeymaeker 1970: 410-21). Enerzijds wil Marie door De Waeterlinck uitverkoren worden en dat noemt ze zelf 'een Carmensyndroom. God mag weten hoe ik eraan kom' (83). Anderzijds wil ze de mannen in bescherming nemen.

Carmen, uit het gelijknamige werk van Prosper Mérimée (1803-1870), was een femme fatale die de liefde zag als een spel. Zij vertegenwoordigt de demonische vrouw die met mannen speelt en ze vervolgens in het ongeluk stort. Zo ook Marie: 'Hij keek naar mij. Ik keek terug. Het was een ontmoeting, het begin van een spel' (86). Maar Marie wil de mannen daarna redden. De astroloog had dit al voorspeld: 'met zo'n Venus als bij jou ben je de vriend van alle mannen. Je doet ze goed. Je trapt ze wel, met die gemene Vissenvoeten van je, maar daarna lik je hun wonden' (19). Marie beseft dat haar gedrag geconditioneerd wordt door vrouwelijke archetypen en dat scenario wil ze loslaten:

Ik heet niet Carmen, Rosa Fröhlich of Natasia Phillippovna. Dat zijn de vrouwen uit de verhalen en ik lijk er in de verste verte niet op. Maar zelfs personages waar je niets mee uit te staan hebt, dringen op een subtiele manier binnen en maken van sommige momenten in je leven een scène, waarin je handelt volgens een oeroud scenario en jezelf zinnen hoort zeggen, waarvan je zeker weet dat ze ooit eerder door een ander zo zijn uitgesproken en hun effect hadden (98).<sup>107</sup>

God laat zich niet kennen, maar de duivel wel, die is aards en grijpbaar. Marie gaat haar doctoraalscriptie schrijven over Socrates en De Waeterlinck wordt haar scriptiebegeleider. Bij nader inzien valt De Waeterlinck voor haar van zijn voetstuk: 'De Waeterlinck was niet ongrijpbaar, hij was té grijpbaar', aldus Marie. Ook hij nodigt Marie uit ergens wat te gaan drinken en noemt haar later 'Suske' (189). Hij vertelt dat hij tot het inzicht is gekomen geen meester te zijn, maar een diener, 'een knecht van de taal' (109). Hij leed aan de 'tweestandigheid' tussen de kunstenaar en de denker in zijn gemoed. Ik ben tot de conclusie gekomen dat ik geen van beiden ben, zegt hij. 'Ik ben een lezer, een spreker, een acteur, meer niet' (109). Het is hem niet gelukt een verzoening tot stand te brengen tussen de 'tegensprakelijkheden van het leven' en daarom gaat hij voortdurend gebukt onder schuldgevoelens. Zo voelt hij zich schuldig tegenover de groep oudere studenten in zijn groep, die allen vluchtelingen zijn (110). Hij wil graag hun geleden leed verzachten. Laat dat laatste nu precies datgene zijn wat Marie probeert te doen bij de mannen in haar leven. Om te beginnen bij Marius, haar maatschappijleraar op de middelbare school.

Met Marius had Marie een relatie toen zij zeventien was en hij achtenveertig. Hij was haar eerste leermeester en het prototype van alle latere mannen: hij gaf haar kennis, eten en liefde. 'Die onverbreekelijke band tussen eten en leren, eten en mannen, eten en liefde. Dat is ook al eerder begonnen', stelt Marie (90). Marius identificeerde zichzelf met Socrates. Hij gaf Marie een Prisma-pocket cadeau met de dialogen van Plato en zei erbij dat het een boek was waardoor zij hem beter zou leren kennen (87). Marie zegt daarover: 'Later hebben veel mannen mij boeken geschonken en erbij gezegd dat het een boek was waardoor ik hen beter zou leren kennen. Zij herkenden zichzelf in de held en vonden dat ze erop leken. Meestal was dit een vergissing' (87). Marie geeft hiermee al aan dat het de mannen aan zelfinzicht ontbreekt. In paragrafen 'IV. De priester' (p. 113) en 'V. De fysicus' (p. 116) komt dit expliciet naar voren.

---

<sup>107</sup> Deze drie femmes fatales zijn personages uit het werk van respectievelijk Prosper Mérimée (*Carmen*, 1845), Heinrich Mann (*Professor Unrat*, 1905) en Fyodor Dostojevski (*The Idiot*, 1868).



Marius lijdt aan de liefde, ligt in scheiding, en Marie wil hem het leed doen vergeten (89-90). Ze wilde hem niet verlaten om naar de universiteit te gaan. Hij laat haar inzien dat ze naar buiten moet treden om boeken te kunnen schrijven, andere mannen moet leren kennen (90). Hij maakte haar aan het huilen. Uit deze passage komt naar voren dat het conflict van Marie, tussen haar ambities en de liefde, reeds ontstaan is op de middelbare school. Volgens Marius was ze heel intelligent, daarom noemde hij haar 'mijn kleine Einstein'. Voor Marie was 'intelligent' echter het woord van haar broers, 'het woord van de jongens' (90-1), waarmee ze wil zeggen dat intelligentie niet bij een meisje hoort.

De derde man die in dit hoofdstuk aan bod komt is Lászlo Kovács, een vierenzeventigjarige medestudent. Hij voelt zich daarentegen achttien en is verliefd op Marie (111). Lászlo noemt haar 'kislány', hetgeen zoiets betekent als 'aardig meisje' (114). Hij vertelt haar onomwonden al haar negatieve karaktereigenschappen, zoals 'ontoegankelijk, trots, behaagziek, agressief, obsessieel, melancholisch, pessimistisch, wantrouwig, destructief, megalomaan, onbereikbaar en narcistisch' (114). Dit zijn opvallend veel eigenschappen die eveneens toegeschreven kunnen worden aan de typische romantische kunstenaar, zoals bijvoorbeeld Vincent van Gogh.

Langzamerhand wordt de vriendschap tussen Marie en Lászlo echter steeds meer een strijd. Lászlo begrijpt niet dat de liefde niet wederzijds is en hij interpreteert haar brieven verkeerd. Deze twee relaties, met Marius en met Lászlo, weerspiegelen beide de relatie die Marie later zal aangaan met Lucas Asbeek. Marie zal Lucas vereenzelvigen met Socrates, maar van hem het verwijt krijgen dat zij hem verkeerd interpreteert.

#### *IV. De priester*

Professor De Waeterlinck was van mening dat Marie een betere leermeester verdiende, omdat hij als 'reddelose hegeliaan en verstokt negentiende-eeuwer' haar niet verder kon helpen (120). 'Jij bent hopeloos verliefd op de twintigste eeuw', zei hij en gaf haar het adres van Clemens Brandt, aan wie Marie vervolgens haar kandidaatsscriptie toestuurt. Brandt is een beroemde schrijver en hoogleraar filosofie te Groningen en Marie bewondert hem zeer. Ze heeft al zijn boeken gelezen en zijn naam heeft voor haar dan ook een heilige status bereikt.<sup>108</sup> Pas later komt ze tot de ontdekking dat hij naast schrijver tevens priester blijkt te zijn. Voor Marie zijn dat allebei beroepen met een roeping, die absolute toewijding vereisen en die je dus onmogelijk kunt combineren (136). 'Je kunt niet schrijver en priester tegelijk zijn, het een is in zekere zin een afwijking van het ander. Clemens Brandt was of een abnormale priester, of een abnormale

---

<sup>108</sup> 'De uitnodiging van Brandt om met mij, op grond van iets wat ik geschreven had, van gedachten te wisselen, had me met trots vervuld' (125).

schrijver' (118). Later zal duidelijk worden dat voor Marie hetzelfde geldt: ze is of een abnormale schrijver, of een abnormale vrouw.

In haar verwachtingen een sacrale persoonlijkheid te ontmoeten, wordt ze evenwel teleurgesteld. In werkelijkheid is Brandt niet alleen de lelijkste man die ze ooit heeft ontmoet: klein, dik, groot hoofd met een uitpuilende, puntige schedel, hangwangen, onderkinnen, sliertig haar, vieze bril en ook nog een bochel (118-9), hij gedraagt zich veel te aards en vulgair naar haar zin: schaamteloos, wellustig en ongemanierd. Hij blijkt een afvallige priester te zijn, die bokkepootjes serveert bij de thee (122). Clemens Brandt nodigt haar uit voor een overvloedige lunch in een chique restaurant en ook hij noemt Marie liever niet bij haar eigen naam, maar Em (123), later wordt dat Emmeke (139). In dit hoofdstuk komen dan ook de drie fasen van het duivelscontract, zoals in de verhalen van *Faust* en *Mariken van Nieumeghen*, naar voren. Ten eerste het toegeven aan de mooie praatjes van de duivel, ten tweede het toegeven aan de naamsverandering en ten derde het berouw achteraf, waarna de duivel de rug wordt toegekeerd.<sup>109</sup> Kortom, de verwijzingen naar Moenen en Mefistofeles, maar eveneens naar de Griekse god Pan, zijn talrijk.<sup>110</sup>

Wanneer Marie Clemens Brandt voorstelt aan Daniël beseft ze dat de naam Brandt eigenlijk uit twee verschillende personen bestaat: de ene naam hoort bij de lelijke bochelaar en de andere bij de kaft van een boek (142). Dit is voor haar tevens het verschil tussen respectievelijk de duivel en God. In *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates* schrijft Palmen over het onderscheid tussen de persoonlijke en de publieke naam. Daarin betoogt ze dat het lot van mensen is verbonden met de eigenaardige manier waarop een eigennaam betekenis krijgt en deel gaat uitmaken van de verhalen van anderen. Publiek zijn houdt blijkbaar een gevaar in, stelt Palmen. Anderen gaan hun eigen betekenissen toekennen aan die naam, en de persoon komt als personage terecht in een ander verhaal (Palmen 1992: 25).

Brandt vertelt Marie dat hij een naamsverandering heeft ondergaan toen hij jezuïet werd, eigenlijk heet hij Piet (123). Toen hij intrad in het klooster werd hij volkomen afgezonderd, kreeg een nieuwe naam, nieuwe kleren, leerde een andere taal en kreeg ander voedsel te eten. 'Je doodt je oude persoonlijkheid, om als nieuw mens te herrijzen', stelt hij. Het zijn als het ware 'archaische initiatieriten met een vaste opeenvolging van stadia' (131).

---

<sup>109</sup> Zie 'Faust' in *Tekst in Context* 8 (2010: 81-3).

<sup>110</sup> Brandt doet ook denken aan de god Pan. Ten eerste vanwege de smakeloze en onbeschofte manier waarop hij eet (133-5). Ten tweede omdat hij net als Pan achter de vrouwen aan zit. De nimfen gingen voor Pan op de vlucht, omdat ze hem zo afzichtelijk vonden. Marie wil ook vluchten, maar durft het niet (138). Begrippen van toepassing op Pan, zoals instinct, anarchie, extase, overvloed en wellust typeren tevens Clemens Brandt. Zie Moormann en Uitterhoeve (1987: 227-9).

Dit is een precieze weergave van wat er in deze roman tevens met Marie gebeurt. Haar verschillende ontmoetingen met mannen zijn als het ware allemaal inwijdingen in een nieuw leven, inclusief een nieuwe identiteit. De stadia herhalen zich iedere keer op dezelfde manier: van de mannen krijgt Marie kennis, een nieuwe naam en iedere keer ander voedsel te eten. Soms past ze zelf haar kleding aan haar nieuwe identiteit aan. Terugkerend is ook dat haar iedere keer door de mannen het hof wordt gemaakt.

Clemens Brandt heeft zich de filosofie van Derrida eigen gemaakt. Hij wil de goddelijke schrijver niet zijn en niet op een voetstuk worden geplaatst: 'Brandt wou het liefst zo snel mogelijk afzien van de macht en het aanzien die hij als schrijver bij mij verworven had en mij, in plaats van via de boeken, in levende lijve interesseren voor Brandt zelf'. Marie had zich juist verheugd op 'een feest van de geest' en heeft helemaal geen zin in het 'banale spel van de verleiding' (125). Ze wil praten over taal, literatuur en filosofie. Uiteindelijk lukt dat, en wanneer Brandt eenmaal op gang is gekomen, verandert hij eveneens in een gepassioneerd verteller, die geheel in vervoering raakt en haar middels een gloedvol betoog het gedachtegoed van deze Franse filosoof bijbrengt.

Volgens Brandt maakt Marie van het schrijverschap iets heiligs. 'Bij u is de auteur toch een beetje een afwezige God, een soort verborgen verleider, die zich in de wereld laat bemiddelen door het boek' (127). Hij vindt haar 'een ouderwetse platonist' (140), die het wezen van de dingen buiten de wereld van de teksten zoekt. Voor hem is een wereld buiten de tekst ondenkbaar geworden. De mens is niet autonoom, maar in de taal gevangen, zoals hij van Derrida heeft geleerd. Hier voeg ik aan toe dat volgens Derrida een woord ingevuld moet worden met behulp van andere woorden, daardoor is de beweging van betekenis eindeloos en kom je nooit uit bij het concept 'op zichzelf'. Dit geldt tevens voor Marie. Haar identiteit verandert binnen de context van iedere nieuwe relatie met een man. Zelf zegt ze daarover: 'een joker was ik, zonder vaste plaats, zonder vaste vorm, overal inzetbaar. Ze konden van mij maken wat ze wilden, hartenvrouw, schoppenboer. Het was altijd goed' (228). Haar authentieke zelf zal ze dan ook nooit bereiken.

Clemens Brandt ontbreekt het naar mijn mening eveneens aan zelfinzicht. Geheel in tegenspraak met Derrida verklaart hij volledig autonoom te zijn. Ik heb niemand meer nodig, zegt hij. 'Ik heb geleerd alleen te begeren wat van mijn eigen handelen afhankelijk is, waar ik zelf greep op heb en wat ik niet van buiten of van boven of van wie of wat dan ook hoeft te ontvangen. Het is een kwestie van het scherp scheiden van twee werelden, de wereld van de droom en die van de werkelijkheid, van de dag en de nacht, van privé en openbaar, zo je wilt' (143-4). Brandt ziet alleen niet in dat hij zelf het levende bewijs is van het feit dat de taal en het verhaal het subject

beheersen en niet andersom. In werkelijkheid is hij allesbehalve autonoom, maar juist geheel afhankelijk van het oerverhaal van de zondeval. Dit zal ik nader toelichten.

Brandt vertelt Marie over zijn vroegere fantasie om de geschiedenis van de zondeval om te buigen, omdat hij medelijden had met God. God had de beste bedoelingen met de mens, meent Brandt, maar door Eva zijn we in 'de leegte en de verdoemenis' gestort. Daarbij had Brandt zichzelf een prachtige heldenrol toebedeeld door dit drama te voorkomen, maar dat lukte helaas niet. 'Ik moest het verhaal steeds weer hetzelfde laten verlopen', zegt hij (133). Volgens de filosofie van Derrida is er geen ontkomen aan de oude verhalen, dus ook niet aan het verhaal van de zondeval. Verhalen zijn bestemd om te boeien (137), zegt Marie. Deze opmerking kan letterlijk worden opgevat: verhalen zijn bestemd om je gevangen te houden. Dit heeft tot gevolg dat voor Clemens Brandt alle vrouwen zijn zoals Eva. Voor hem zijn het hoeren, die zich al te gemakkelijk overgeven aan de zonde, maar tevens zijn meesteres. Vervolgens biecht hij haar op dat hij verslaafd is aan SM met prostituees, waarbij hij niet de meester is, maar de slaaf, het slachtoffer. 'Ze boeien hem, hangen hem op, binden hem vast, slaan hem, scheuren hem uiteen' (146). Deze scènes moet hij eveneens iedere keer hetzelfde laten verlopen. Marie zal er daarom aan moeten geloven, want Brandt wil ook door haar worden 'overmeesterd'.

In de laatste scène, waarin ze samen in bed belanden, komt de wederopstanding van Jezus aan de orde. Hier komt naar voren dat Marie zowel Jezus als Maria in zich verenigt. Toen Jezus na zijn herrijzenis als eerste verscheen aan Maria Magdalena, die overigens eveneens werd aangeduid als een prostituee, kuste zij zijn voeten. Jezus zei toen tegen haar: noli me tangere, oftewel: raak me niet aan.<sup>111</sup> In deze scène likt Marie de voeten van Clemens Brandt schoon (147). Tegelijkertijd is het Marie die de woorden van Jezus gebruikt wanneer ze zegt: 'Nee Clemens. Raak me niet aan' (147). Achteraf heeft ze spijt en voelt ze walging, alsof ze zich geprostitueerd heeft (146). Clemens heeft van haar een hoer gemaakt. Deze kwestie weerspiegelt het latere probleem van Marie, wanneer ook zij probeert een oud verhaal te herschrijven, namelijk dat van de kunstenaar (zie p. 119).

#### *V. De fysicus*

Hugo Morland, een vriend van de astroloog, komt vanuit Frankrijk naar Nederland voor de begrafenis van de astroloog. Miel bracht regelmatig een bezoek aan Hugo en zijn vrouw Sybille in Parijs. Omdat ze beiden als fysicus werkten, noemde Miel hen monsieur et madame Curie.<sup>112</sup> Marie stelt: 'de perfecte harmonie tussen een man en een vrouw is sinds Plato niet meer zo

---

<sup>111</sup> Johannes 20:17. In dit vierde hoofdstuk zijn overigens meer verwijzingen naar het verhaal van Jezus. Brandt verklaart dat hij niet zozeer zelf de roeping heeft gevoeld om priester te worden, maar dat het de roep van zijn moeder was. Het was haar vurigste wens 'een heilig kind' te hebben (131).

<sup>112</sup> Madame (Marie!) Curie (1867-1934) was een schei- en natuurkundige die twee keer, en als eerste vrouw ooit, de Nobelprijs heeft gewonnen in verband met haar onderzoek naar radioactiviteit.

scherp weergegeven als door de naam van dit echtpaar' (162). Zoals hiervoor besproken is aan hun naam betekenis verleend door anderen, waardoor zij tevens als personages terecht zijn gekomen in de verhalen van anderen. Het is aldus een liefde gebaseerd op verhalen, op van horen zeggen.

Marie wordt verliefd op Hugo, maar is ervan overtuigd dat ze niet op kan boksen tegen zijn vrouw. Alhoewel ze elkaar nooit hebben ontmoet, meent Marie dat ze Sybille precies kan beschrijven. Dit doet ze aan de hand van de clichés die over Franse vrouwen in omloop zijn: 'Française, het is zo ongeveer het equivalent van perfect. Mooie vrouw en volleerd minnares, rank, slank, hoog op de benen, zelfverzekerd, elegant, verfijnd, geraffineerd en ze is nog intelligent ook' (162). Opgemerkt dient te worden, dat hier de nadruk ligt op een stereotype. Uit het verhaal wordt namelijk niet duidelijk of Sybille werkelijk zo perfect is.

Hugo is een man van weinig woorden en niet bang om zwiigende stiltes te laten vallen. Zijn gezicht is duister, Marie kan er maar moeilijk iets aan aflezen. "Je bent zo aards", zegt ze. "Alles wat ik van jou begrijp [...] zit in jouw lichaam [...]" (172). Inmiddels is gebleken dat 'aards', in tegenstelling tot 'goddelijk', onder andere refereert aan lichamelijke begeerte. In dit hoofdstuk komt dat expliciet tot uiting. Hugo heeft geen last van de conventies of hoe anderen over hem denken, 'heel de bekkentrekkerij van de conventies had op hem geen enkele uitwerking' (162). Aangezien hij zich niet aan die wetten hield, waren zijn reacties voor Marie nogal onvoorspelbaar. Marie vond hem daarom 'onweerstaanbaar' (157).

Hugo geeft haar een minicollege over het verval van de sterren, over spiegelbeelden, vrije deeltjes, de tweelingparadox, het begin en het einde van het heelal, de grenzen, het onzekerheidsprincipe en de wet van de toenemende chaos. Marie vond het prachtige begrippen waarmee je tevens 'iets kon zeggen over het leven in het algemeen en dat van de schrijver in het bijzonder' (166). Wanneer we deze begrippen inderdaad uit hun natuurkundige context halen, dan zien we dat het verval, het spiegelbeeld, de vrijheid, de paradox, het begin, het einde, de grenzen, de onzekerheid en de toenemende chaos allemaal van toepassing zijn op Marie en deze roman. Dit komt vooral tot uiting in haar eigen verhaal (zie p. 124).

Hugo geeft aan dat hij, in tegenstelling tot de astroloog, geen enkele vorm van autoriteit verdraagt. Hij wil juist de bestaande, gezaghebbende wetten omver werpen (160). Dé waarheid bestaat volgens hem niet. Er wordt iedere dag weer nieuw bewijs aangedragen voor de onhoudbaarheid van wetten, daardoor is er geen objectieve beschrijving van de natuur mogelijk. Het is daarom onmogelijk voor hem als fysicus om zijn eigen subjectiviteit buiten de deur van het laboratorium houden, meent hij (165). Hij wil zijn eigen wetten maken.

Het feit dat Marie het boek *Les mots et les choses* (1966) van Foucault cadeau heeft gekregen van Hugo zegt tevens iets over hemzelf. Het subject, betoogt Foucault, kan nooit dat zelfstandige authentieke zelf zijn dat het westerse denken zo lang heeft gestipuleerd, want het subject is per definitie gedisciplineerd en genormaliseerd, dat wil zeggen in zijn handelen en bestaan door talloze regels, verboden, taboes vastgelegd, die vanouds deel uitmaken van onze manier van denken, waarnemen en spreken (Doorman 2008: 16). Hugo Morland is in deze roman één van de vertegenwoordigers van deze filosofie zonder dat zelf in te zien. Hij beschouwt zichzelf, net als de andere mannen, geheel zelfstandig en autonoom. Hij verzet zich tegen de conventies, de wetten en welke autoriteit dan ook, maar ondertussen blijkt dat hij wel de autoriteit van zijn vrouw ondergaat. Want wat zal ze doen wanneer ze hoort dat Hugo haar heeft bedrogen? 'Ze zal al mijn botten breken, zei hij' (172).

Daarnaast betoogt Foucault dat de mens door zijn kennis de plaats van God heeft ingenomen. Met zijn streven naar de waarheid denkt de mens dat de wetenschap kennis produceert die ware uitspraken doet over een bepaald object, zoals over de mens. Maar, stelt Foucault, onze woorden drukken de waarheid van de dingen niet naadloos en eenduidig uit. Hugo zegt over de mathematische bedeksels die we zelf verzinnen om de werkelijkheid van de ruimte te begrijpen: 'het blijven woorden waar we mee spelen, namen die we aan formules en getallen gegeven hebben' (166). Daarmee verklaart hij naar mijn idee dat de harde werkelijkheid van de natuurkunde evengoed aan fictie onderhevig is en dus meerduidig is.

Foucault was bovendien van mening dat de mens misschien wel op het punt staat geheel te verdwijnen, 'als een gezicht in het zand op de vloedlijn van de zee', aldus de beroemde slotzin van *Les mots et les choses* (Doorman 2008: 39). Hugo heeft Marie uitgelegd dat de zon langzaam uitdooft en er een eind komt aan ons bestaan. Marie is daarvan totaal van slag. Ze verlangde juist meer dan ooit naar de eeuwigheid (168).

Evenals alle andere mannen nodigt Hugo haar uit samen te gaan eten: 'Hij wilde vis eten' (156) en dat werd 'zeeduivel' (157). Zoals altijd bepaalt de man wat er gegeten wordt. Ook Hugo noemt haar niet bij haar eigen naam, maar 'Lune', zoals hij haar in de verhalen van Miel reeds heeft leren kennen. Bij de astroloog heette ze nog 'monsieur' Lune, het mannelijke is er inmiddels wel af bij Marie. Langzamerhand hebben de diverse mannen haar een steeds vrouwelijker identiteit gegeven, ten koste van haar persoonlijke identiteit. Marie is op weg naar een identiteitscrisis, oftewel de val, zoals ze het zelf noemt.

Bij Hugo voelt Marie voor het eerst lichamelijke begeerte: 'als ik naar hem kijk, weet ik de eerstkomende minuten niet hoe ik moet bedaren en mijn juichende buik het zwijgen op moet leggen' (149). Wanneer ze dan eindelijk voor het eerst samen op haar kamer zijn, vraagt ze hem

of hij haar wil inwijden in de liefde, of hij haar leermeester wil zijn (169). Ze gedraagt zich als een onderworpen maagd. Zoals ik hierboven reeds beschreven heb in 'Deconstructie van de Bildungsroman' (par. 5.2.2, p. 94), is *De wetten* een parodie op de Bildungsroman. Marie 'stelt zich op in de vrouwelijke positie van degene die onderwezen, geduid en ten slotte ook bemind wil worden', aldus Meijer (1996: 53-4). Deze inwijding in de liefde achteraf kunnen we tevens beschouwen als een omkering, waarbij volgens Swinnen het klassieke thema van de seksuele initiatie onderuit wordt gehaald. Zij is van mening dat de intermenselijke relaties die de lezer nog als 'normaal' ervaart bij de traditionele Bildungsroman, zich in *De wetten* transformeren 'tot op de lachspieren werkende hyperbolen' (Swinnen 2006: 143).

#### *VI. De kunstenaar*

De doctoraalscriptie van Marie gaat over 'de claustrum van de tekst, de dood van de auteur en de schriftuurlijkheid van het leven' (185). Dit zijn tevens de thema's die in dit hoofdstuk aan de orde komen. Centraal staat hier de tegenstelling tussen werkelijkheid en fictie. Marie krijgt 'een geschiedenis' (196) met kunstenaar Lucas Asbeek en in die relatie laat Marie feit en fictie door elkaar heen lopen:

Door mijn naam onder de zijne te schrijven was het alsof het werkelijke en het onwerkelijke aaneengeklonken werden, alsof ik me, samen met hem, inschreef voor de wet, een huwelijk sloot met iemand uit mijn fantasie, uit mijn droom, uit de eenzame betrekkingen met de letters en de beelden (200).

Zoals Marie al jaren rondliep met een verlangen naar het kunstenaarschap, zo had de naam van kunstenaar Lucas Asbeek zich ook al jaren geleden in haar hoofd genesteld (179). Marie had Lucas namelijk ooit al eens ontmoet in het antiquariaat waar ze werkte. Zonder te weten wie het was, had de man voor haar 'het gezicht in de meest volmaakte vorm' (180). Hun ontmoeting veroorzaakte bij Marie dermate heftige gevoelens van angst en verlangen dat ze het gevoel kreeg te stikken. Grace Stewart stelt: '*Künstlerromanen* are gasps, pleas for air'. Vrouwelijke kunstenaars hebben vaak last van gevoelens van verstikking, doordat ze niet kunnen voldoen aan de rollen die de samenleving hen presenteert. Zij moeten zichzelf verloochenen om een relatie met een man aan te kunnen gaan (Stewart 1981: 176).

Marie meende in Lucas gevonden te hebben wat ze zocht, maar ze was er toen nog niet klaar voor (181). Net als Marius had Lucas gezwollen en roodomrande ogen. Hij was wanhopig, en zij zou hem gaan redden (197-8).<sup>113</sup> 'Uw verlangen naar deze Lucas Asbeek is weer eens een verkapte vorm van uw verlangen u met het heilige uiteen te zetten', verklaarde haar

---

<sup>113</sup> Over Marius: 'als hij 's morgens op school komt heeft hij vochtblaasjes onder zijn ogen' (88).

scriptiebegeleider Guido de Waeterlinck (186).<sup>114</sup> Jarenlang bewondert Marie de kunstenaar van een afstand. Vooralsnog kende ze hem alleen via verhalen van anderen.

Opvallend is hier dat in de vrouwelijke kunstenaarsroman *De wetten* een mannelijke fictieve kunstenaarsroman is ingebed, namelijk *De kunstenaar* van Anton Pasman. Deze roman is opgedragen aan Lucas Asbeek en Marie las die roman alsof hij over het leven van Lucas zelf ging. Zij gaf daarmee betekenis aan Lucas aan de hand van zijn alter ego Simon. 'Ik weet ook wel dat je een personage nooit volledig moet laten samenvallen met een bestaand persoon, net zo min als je de verteller mag vereenzelvigen met de schrijver' (185), weet Marie. Desondanks doet ze het toch, zoals lezers dat vaker doen. Daarnaast kende ze de beelden waar Asbeek in de jaren zestig beroemd mee was geworden. De bijbehorende teksten gaven haar een gevoel van herkenning, vooral de zin: 'Wees maar niet bang liefste, als het er in zit komt het er ook wel uit' (183). Volgens haar school er een dichter in hem (184). Als (toekomstig) schrijfster identificeert Marie zich met Lucas. Indirect identificeert ze zich daardoor dus eveneens met het personage Simon uit de roman van Pasman.

In de roman van Anton Pasman staat de vriendschap centraal tussen kunstenaar Simon en schrijver Philip. 'De schilder denkt te veel na over het schilderen en daardoor kan hij het niet meer en de schrijver denkt ook heel veel na over het schrijven, maar schrijft daar dan tenminste nog een boek over', aldus Marie (184). Simon pleegt zelfmoord en het is de dood van deze kunstenaar die Marie op het idee bracht voor haar doctoraalscriptie. Zoals Clemens Brandt in het verhaal van de zondeval had willen inbreken, zo had Marie graag tegen Simon willen zeggen wat de schrijver achterwege liet. 'Omdat dit onmogelijk is, had ik het allemaal opgeschreven in mijn scriptie' (199), die als titel *Het lot van een personage* meekreeg.

In haar scriptie verbindt Marie het lot van Lucas en zijn alter ego Simon met dat van Socrates, de kunstenaar die niet in staat is iets te creëren, omdat hij de stap naar het publiek niet meer durft te zetten uit angst zo de greep te verliezen op de betekenis van zijn kunst. Socrates weigerde betekenis te krijgen via zijn geschriften, maar werd daardoor wel een personage in het verhaal van iemand anders, namelijk in de werken van Plato. Lucas Asbeek wordt eveneens tegen zijn zin het personage van Marie (198).

Waar een schrijver fictie maakt van de werkelijkheid, probeert Marie nu werkelijkheid te maken van haar fictie. Daarmee zijn de rollen omgedraaid ten opzichte van de vorige hoofdstukken. We hebben reeds gezien dat Marie telkens dezelfde fouten maakt als de mannen, zo ook hier. Marie werd in de verhalen van de mannen verleid tot identificatie met andere

---

<sup>114</sup> Dat ook Lucas Asbeek voor Marie goddelijke dimensies heeft blijkt onder andere uit de zin: 'Hij lag er als een jonge god, zo gaaf' (202).



personages, ze maakten van haar fictie. Achtereenvolgens werd ze monsieur Lune, Theresa, Suske, Einstein, Emmeke, en weer Lune. Allemaal onpersoonlijke namen die ergens anders al bestaan en reeds betekenis hebben. Lucas is de eerste man die haar geen andere naam geeft, maar haar gewoon Marie noemt. Nu is Marie degene die de man duidt en van hem een fictief personage maakt. 'Lucas is een ander hoofdstuk', zegt Marie wanneer ze bij de psychiater zit (227). 'Lucas maakte mij niet. Bij Lucas was ik Marie, hartenvrouw. Ik kwam met harten uit en heb verloren' (228).

Marie Deniet wordt pas aangesproken met haar eigen naam op het moment dat ze haar eerste eigen werk aanbiedt aan haar leermeester in de filosofie De Waeterlinck: 'een uur later slaat hij de laatste bladzijde om. Hij kijkt op, kijkt naar mij en zegt: "Marie Deniet"' (189). Het inleveren van haar scriptie resulteert niet in de ultieme subjectwording, maar juist in verlies van identiteit. 'Ik bevond me in een niemandsland, een tussengebied waar geen wetten gelden en iedereen onschendbaar is'. Ze is geen studente meer, ze kan het verleden achter zich laten, maar is ook nog geen schrijfster. Er was nog geen begin gemaakt met de toekomst. Ze voelt zich 'moe en zielloos' (196). Ze wist wat het was, 'het was de val' (191). Pas toen ze de documentaire *Het verraad van de dingen* op tv zag, waarin het leven van Lucas Asbeek centraal staat, viel voor haar opeens alles samen.

Naast identificatie met Lucas Asbeek doet Marie naar mijn mening tevens aan projectie. Zij ziet namelijk eigenschappen in Lucas die ze in zichzelf niet herkent. Projectie kan gezien worden als een soort afweermechanisme tegen negatieve emoties, dat ervoor zorgt dat verlangens, waarvoor een individu bijvoorbeeld bang is of zich schaamt, aan een ander worden toegeschreven. Marie schaamt zich voor het feit dat ze schrijver wil worden. "'Zeg me dan wat je echt het liefste wil", zegt hij. "Boeken schrijven", zeg ik zacht, vanwege de schaamte' (90). Marie verlegt als het ware haar eigen innerlijk conflict naar Lucas. Ze ziet hem als haar persoonlijke project: 'bij Lucas zou ik mijn eerste en belangrijkste socratische veldwerk gaan verrichten' (198).<sup>115</sup> Marie ziet haarscherp wat Lucas fout doet, namelijk exact hetzelfde als wat zij bij zichzelf niet onder ogen durft te zien. Volgens haar leeft hij in een voortdurend uitstel, omdat hij niet kan loslaten. 'Je wordt kunstenaar als je de grens overschrijdt, de drempel neemt naar het publiek. Dan pas stel je de wereld in staat betekenis te geven aan iets' (207). Marie wil Lucas verzoenen met de kunst (198). Zelf heeft Marie ook nog steeds niets gepubliceerd.

---

<sup>115</sup> De 'socratische methode' is een filosofische ondervraging om tot ware kennis te komen. Op die manier probeerde Socrates de ander de weg naar de wijsheid te tonen. *Van Dale groot woordenboek der Nederlandse taal* noteert: 'waarbij men de denkbeelden uit de geest van de leerling zelf ontwikkelt, terwijl men hem door gepaste vragen allengs zo ver brengt, dat hij het begrip, dat men hem duidelijk wil maken, zelf vindt' (1999: 3122).

In deze wijze les van Marie zien we eveneens een omkering ten opzichte van de vorige mannen. Waar die mannen wel over kennis bleken te beschikken, maar niet over zelfinzicht, is het in dit hoofdstuk Marie die kennis overdraagt, maar het aan zelfinzicht ontbreekt. De personages worden ook in dit hoofdstuk nog steeds bepaald door het oerverhaal van de zondeval. Eva, die zich door de duivel heeft laten verleiden een appel te eten om zo over ultieme kennis te kunnen beschikken, heeft vervolgens haar man overgehaald hetzelfde te doen. Marie heeft zich inmiddels door zeven mannen laten verleiden tot het eten van een appel, en nu probeert ze tevens haar eigen man de weg naar de wijsheid te tonen. Daarbij offert ze zichzelf op door haar schrijversambitie op de lange baan te schuiven en raakt ze verstrikt in de passieve vrouwenrol van het liefdesverhaal. 'Ik hou van hem, dacht ik, ik zal hem redden. Misschien is dat mijn bestemming. Je moet toch wat. Een onvruchtbaar bestaan, wie wil dat nou' (198).

Lucas weigert zijn ziel te verkopen. 'Je kunt van mij geen verhaal maken', strubbelt hij tegen, 'het klopt toch nooit met de werkelijkheid' (203). Hij is niet geïnteresseerd in kennis en voor de ware liefde is hij bang.<sup>116</sup> Hij durft zich niet te geven, zijn ziel niet bloot te leggen en wil geen betekenis krijgen van anderen, zoals Marie eveneens steeds bang is geweest om door anderen beoordeeld te worden. Lucas wil het liefst geheel onafhankelijk zijn. 'Misschien ben ik ook nooit echt van iemand geweest', zegt hij (208). Deze roman maakt duidelijk dat volledige autonomie voor iedereen onbereikbaar blijft. Het is een illusie.

Lucas heeft zich de poststructuralistische filosofie van de jaren zestig eigen gemaakt: 'omdat de persoon van de kunstenaar niks met het werk heeft uit te staan', meent hij. Volgens hem zou alle kunst net zo anoniem als de waarheid moeten zijn (184). Maar Lucas lijdt wel degelijk aan de vertrouwde romantische Weltschmerz van het innerlijke conflict tussen kunst en leven. Hij is als typische kunstenaar van de ivoren-torentraditie een cliché: het gekwelde romantisch genie dat in zijn eenzaamheid en streven naar het hogere en onbereikbare zichzelf steeds verder vervreemd van de wereld.<sup>117</sup> Marie probeert hem te helpen, 'zodat hij naar beneden durfde te komen, met zijn beide benen op de grond' (223).

Waar Marie aanvankelijk verlangde naar rust en eenzaamheid is zij door de mannen zover teruggedrongen in de traditionele vrouwelijke rol, dat zij nu meent de liefde nodig te hebben om tot kunst te komen. 'Wat zoekt ge nu dan nog om de keuze voor het schrijven te moeten rechtvaardigen?' vraagt De Waeterlinck haar en ze antwoordt: 'dat wat ik nog niet ken', 'de liefde' (190). Desondanks gaat ze aan de liefde ten onder. Marie verliest haar eetlust en haar

---

<sup>116</sup> Wanneer Marie zijn psoriasis duidt als een kenmerk van tweeslachtige hyperindividualisten reageert Lucas met: 'zal wel' (202). Over de liefde zegt hij: 'het is me te hoog, te absoluut' (210).

<sup>117</sup> Hij is 'omgeven door een ondoordringbare eenzaamheid' (194).

spullen: 'Ik ben er trots op dat ik aan het verliezen ben' (209) en stort uiteindelijk letterlijk ter aarde, ze valt flauw. Hiermee zijn we weer aanbeland bij *Mariken van Nieumeghen* die door de duivel van grote hoogte naar beneden wordt gegooid. Op haar dieptepunt eindigt Marie met de woorden van Socrates: 'Ik weet het niet meer' (212).

Lucas dwingt haar te eten, zoals alle andere 'duivelse' mannen haar te eten hebben gegeven. Hier gaat het niet om de zelfvernietiging van de kunstenaar, zoals de zelfmoord van Simon in de kunstenaarsroman van Pasmaan, maar om de zelfdestructie van Marie. Zij is bereid haar ziel definitief in te leveren, omdat ze net als Faust het moment bereikt heeft dat zo mooi is, dat ze het wil vasthouden. Net als Faust kan zij nog gered worden, mits ze te biecht gaat. Dat doet ze bij de psychiater.

### *VII. De psychiater*

De psychiater is de vader van Daniël Daalmeyer. Hij heeft geen identiteit, zijn naam komen we niet te weten en hij is geen handelend personage in dit verhaal. Datgene wat we wel over hem vernemen, komt via de woorden van zijn zoon. Daniël noemt zijn vader 'de dichtende dokter' (72). Sinds zijn vader was gaan dichten en een jonge vriendin aan de haak geslagen had, kwam hij de deur niet meer uit (73). Daniel zegt dat zijn vader geen emoties en gevoelens heeft. Hij zou wel willen dat hij meemaakte wat hij in zijn gedichten meemaakt, aldus Daniël (78). Hij wil zo graag zelf voelen wat al die stumpers voelen die bij hem komen met hun verhalen. 'Maar die man durft niet eens in zijn eentje de straat op, laat staan dat hij de moed heeft om de controle uit handen te geven en zich over te geven aan het zootje ongeregeld in zijn kop' (78).

De psychiater is het ultieme spiegelbeeld van Marie. Zoals de patiënten bij de psychiater komen met hun verhalen en hij daar betekenis aan geeft, komen de mannen bij Marie met hun verhalen. Door er naar te luisteren en er vervolgens over te schrijven, geeft zij er betekenis aan. Daniël is daarom van mening dat Marie en zijn vader op elkaar lijken. Hij zei tegen haar: 'jij kunt ook zo verschrikkelijk hartstochtelijk luisteren' (78). Marie noemt de psychiater 'een professionele lezer' (213). In tegenstelling tot de andere mannen is de psychiater iemand zonder identiteit, zoals iedere lezer dat is voor een schrijver en zoals Marie dat aanvankelijk ook was. Zij vertelde weinig over zichzelf, dat deden de mannen over haar. Marie werd bij hen echter steeds onpersoonlijker. Ze verloor haar persoonlijke identiteit om er een stereotiepe vrouwelijke identiteit voor terug te krijgen. 'Je komt niet ter wereld als vrouw, je wordt tot vrouw gemaakt', zei Simone de Beauvoir dan ook.<sup>118</sup> Bij de psychiater weet Marie haar persoonlijke identiteit te heroveren en uiteindelijk wordt ze wie ze altijd al was: schrijfster Marie Deniet.

---

<sup>118</sup> Citaat afkomstig uit *De tweede sekse* (1949) van Simone de Beauvoir. Zie website: [http://www.humanistischecanon.nl/existentialisme/simone\\_de\\_beauvoir\\_de\\_tweede\\_sekse](http://www.humanistischecanon.nl/existentialisme/simone_de_beauvoir_de_tweede_sekse) [31-11-2013].

## B. Reflexiviteit: het verhaal van Marie

In het slothoofdstuk van *De wetten* wordt duidelijk dat het verhaal dat voor ons ligt een retrospectieve reconstructie is, geschreven door Marie zelf, in opdracht van de psychiater. In haar monoloog voorziet Marie haar eigen geschreven verhaal van commentaar, maar door de 'verwarring in haar ziel' komt ze nogal chaotisch over: 'het spijt me dat ik zo raaskal en geen structuur kan aanbrengen in wat ik u allemaal moet vertellen' (219). Ze hoopt dat de psychiater door zijn analyse en interpretatie betekenis kan geven aan haar verhaal.

### De romantische subjectiviteit van Marie

Voorheen waren voor Marie de wetten, onder andere die van het katholicisme uit haar jeugd, maar tevens die van de rol van de vrouw, simpel en gemakkelijk te onthouden. Vanaf haar kennismaking met Sartre, toen ze op veertienjarige leeftijd de Witte Beertjes-pocket over het existentialisme in handen kreeg (231), werd haar leven een stuk ingewikkelder. Met haar nieuwe subjectiviteit kwam ze in verzet tegen de wetten. Marie ging bij de filosofen op zoek naar nieuw houvast, maar helaas bood de filosofie geen eenduidig antwoord.<sup>119</sup> Ook de mannen bij wie ze op zoek gaat naar inzicht, kunnen haar niet helpen.

Marie is totaal in de war geraakt. 'Het is te veel, te veel thema's, te veel motieven, te veel meesters, te veel talen, onaffe verhalen, tegenstrijdigheden, van alles te veel' (214). Ze is dus toch verdwaald in het duistere woud van ideeën, waar De Waeterlinck haar juist voor wilde behoeden (zie p. 110). Ondanks het feit dat de poststructuralisten hebben beredeneerd dat het authentieke subject niet bestaat, blijft Marie toch streven naar authenticiteit. 'Ik wil een persoon worden, iemand met een eigen leven en met ogen die zelf iets zien, op een eigen manier en niet op de manier van iemand anders', zegt ze tegen haar psychiater, 'overal zit de vuiligheid van anderen, als een korst om de taal' (216).

Aan de hand van *De romantische orde* van Maarten Doorman laat ik zien dat er bij Marie sprake is van een typisch romantische subjectiviteit. Sinds de romantiek is het eigen ik bepaald geen transparante aangelegenheid meer, betoogt Doorman (2008: 33). Het ik verbergt zich in paradoxen, zo ook dat van Marie: ik kan 'alleen in de gemeenschap zijn door iets anders dan mezelf, door zelf afwezig te zijn. Het is waar, ik haat paradoxen, ik verafschuw paradoxen. Toch is het de enige wet waar ik werkelijk op stuit' (231). Doorman stelt dat het paradoxale van het romantische subject schuilt in het feit dat het ik principieel onkenbaar is en in duister gehuld blijft, maar dat het subject er tegelijkertijd niet aan ontkomt zich in zichzelf te verdiepen. Wie

---

<sup>119</sup> 'Nietzsche keurt het medelijden af, voor Schopenhauer is alle liefde medelijden, wat moet je dan in vredesnaam? Is het nu goed of is het slecht om medelijden te hebben?' vraagt Marie zich af (221).

niet probeert aan verborgen verlangens en wensen tegemoet te komen, wordt vroeg of laat het slachtoffer van deze verlangens. Welbeschouwd is dat wat Marie in dit verhaal overkomt. Ze verlangt al haar hele leven naar het schrijverschap, maar bleef het maar uitstellen: 'zolang ik mij kan herinneren wil ik *het* worden [...]. Alles wat ik daarna gedaan heb heeft te maken met dit verlangen. Ik wou het inlossen en eraan ontkomen tegelijk, heel vreemd' (230).

In de romantiek ligt nooit iets vast, aldus Doorman. De kerngedachte is dat wat de mens dient te zijn, dient hij te *worden*. Het subject is dynamisch. Marie buigt zich ook vertwijfeld over die kwestie: 'word je als persoon geboren? Ben je dan al iets, van jezelf, als je daar in de wieg ligt en ze je het hoofd nog niet op hol hebben gebracht met al hun onzin?' (216). Dat worden krijgt volgens Doorman bij uitstek gestalte door uitwisseling met de ander. 'In tegenstelling tot het cliché, dat de romanticus een in zichzelf gekeerde eenling is, ontplooit hij of zij zichzelf door zich met de ander te verstaan in boeken, muziek, onderwijs, gesprekken, enzovoort —kortweg in *Bildung*— culminerend in de cultus van romantische vriendschap en liefde' (Doorman 2008: 30). Voor Marie leidt de uitwisseling met de ander evenwel tot meer duisternis. Ze verwoordt het zelf als 'de onzin. De woorden, ideeën en meningen van anderen, hun wetten, hun moraal, hun wetenschap, hebben me beneveld. Eigenlijk is mijn geest verkracht' (216). Ze is het slachtoffer geworden van haar eigen verlangens.

De dynamische opvatting van het zelf leidt uiteindelijk tot de paradox dat je jezelf het beste tot een volledige persoonlijkheid kunt ontwikkelen door je met de ander zodanig te verstaan dat je je met hem of haar begint te identificeren. Marie identificeert zich met een kunstenaar, Lucas Asbeek, waarbij ze zichzelf totaal verliest. 'Het is dit paradoxale streven, geheel jezelf te worden door je juist in de ander te verliezen, je eigen identiteit te ontwikkelen door die goeddeels prijs te geven, dat aan de basis ligt van de in onze ogen geëxalteerde opvattingen die de romantische orde over vriendschap en liefde hanteert [...]', aldus Doorman (2008: 34). De romantische liefde veronderstelt totale overgave, hetgeen Marie in zichzelf herkent: 'ik verslind de mensen, maar ik word ook wel degelijk door de anderen verslonden. Ik ben me doodgeschrokken van de liefde' (222).<sup>120</sup>

Veel eigenschappen van de romantische liefde vallen trouwens nauwelijks op, meent Doorman, omdat het tot op de draad versleten clichés zijn, die in poëzie, liedkunst en vooral in de latere populaire muziek eindeloos zijn herhaald (Doorman 2008: 35). Vanaf het moment dat Marie dacht bij Lucas de ware liefde gevonden te hebben, begreep ze de liedjes op de radio. 'You

---

<sup>120</sup> Tevens Lászlo Kovács beschreef Marie als iemand die liefhad als de mannen van de stam Asra, 'welche sterben, wenn sie lieben' (114).

make me feel like a natural woman' zong ze luidkeels mee.<sup>121</sup> Haar leven leek weer eenvoudig. Achteraf noemt ze zich daarom een 'onnozele gans' (224). Bij Lucas verloor Marie zichzelf totaal. Ze voelde zich een echte vrouw, waardoor het haar niet eens stoorde dat ze geen eigen identiteit had. Het was de traditionele rol die van haar verwacht werd en die ze naar wens vervulde.

### Vrouwelijkheid

Marie vat de paradox van het schrijverschap kort en bondig samen met de woorden: 'je moet jezelf doodmaken om te kunnen schrijven' (230). Dit adagium kan op drie manieren geïnterpreteerd worden. Ten eerste via de poststructuralistische kijk op de kunstenaar, die afwezig moet durven zijn. Het geven van betekenis aan het werk moet overgelaten worden aan het publiek, in dit geval de lezer. Ten tweede hoort destructie bij creatie. De astroloog meldt Marie al in hoofdstuk I dat 'vernietiging en opbouw' twee belangrijke aspecten zijn in haar thema. Uit de scherven kan er iets nieuws worden gemaakt. Daarnaast komt uit het verhaal naar voren, dat in tegenstelling tot de mannelijke schrijver een vrouwelijke schrijver nog iets anders moet opgeven om te kunnen schrijven, namelijk haar vrouwelijke identiteit. Uiteindelijk kiest Marie voor het schrijverschap, maar daar is een worsteling, die bepaald werd door de klassieke opvattingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid, aan voorafgegaan. Swinnen is daarom van mening dat de wetten die Marie ontdekt rond vrouwelijkheid in strijd zijn 'met de wetten inzake het kunstenaarschap, die altijd weer terug te voeren zijn tot de gelijkschakeling van de auteur, het mannelijke geslacht en God' (Swinnen 2006: 161). Marie wil als vrouw aan die wetten morrelen.

Bij de psychiater vertelt Marie dat toen zij de ware liefde had ontdekt, zij voor het eerst van haar leven meende te begrijpen wat de natuur van een vrouw is. Het is de bedoeling dat

vrouwen kinderen baren en ze zich verder niks in hun hoofd moeten halen, want de rest is óf onzin óf het behoort niet tot het domein van de vrouwen. Een vrouw die schrijft begeeft zich in het domein van de mannen. Ze ziet af van haar eigen middelen om zich betekenis te verlenen via iemand anders en grijpt naar de middelen van de man, die pen, letters, wapens van de onmacht (224).

De middelen van de vrouw om zich betekenis te verlenen zijn dus niet de pen en de letters, maar haar kinderen. Een vrouw krijgt betekenis via anderen, zoals Marie in deze roman betekenis krijgt via de mannen. Zij ziet hen dan ook als kinderen. Over de astroloog: 'daardoor zag hij er uit

---

<sup>121</sup> 'Ik hou echt wel van je, of hoe zeg je dat', zegt Lucas (209), waarmee hij wil zeggen dat zelfs de manier waarop hij haar liefheeft cliché is.

als een schooljongen. Ik had opeens met hem te doen [...]’ (33). ‘Eigenlijk is het een heel kinderlijke man gebleven’, zegt zijn vriend later over hem (159). Over de epilepticus: ‘soms vond ik hem onthecht, een spotziek, in zichzelf gekeerd kind, dat zich verliest in zijn spel [...]’ (79). En over de priester: ‘daardoor zag hij er heel kinderlijk uit, als een zuigeling’ (123). Marie heeft ten opzichte van de mannen moederlijke gevoelens. Ze wil hen redden, ze wil nodig zijn en ze heeft medelijden met ze (221). ‘De mannen wilden dat ik naar ze luisterde en hen vergaf’ (229), zoals de Heilige maagd Maria.

### Afhankelijkheid

*De wetten* is een roman over afhankelijkheid. De titel is naar mijn idee een verwijzing naar *De wetten* van Plato, waarin hij concludeert dat de mens geheel afhankelijk is van wetten.<sup>122</sup> In de roman van Palmen symboliseren de mannen namelijk allemaal een bepaald aspect van afhankelijkheid. De mens is afhankelijk van de taal als tekensysteem, van ons lichaam (waaronder onze driften), van de natuurwetten, van anderen, zoals bijvoorbeeld familie, van de verhalen van anderen (uit de bijbel, de filosofie, de literatuur, de geschiedenis), van genderconstructies, van de lezer en de schrijver. Kortom, alles en iedereen is afhankelijk van elkaar. ‘Wij zijn overgeleverd aan de genade van anderen, van hun maakwerk. Wij hebben daarbij het nakijken’ (221), stelt Marie.

Desalniettemin ontbreekt dit inzicht bij de mannen en achten zij zichzelf geheel onafhankelijk, overeenkomstig het beeld van het romantische subject als een autonoom en zelfstandig wezen dat zijn identiteit ontleent aan de eigen uniciteit. Dit beeld is in de loop der tijd door verschillende filosofische projecten ontmaskerd, zoals Doorman stelt (2008: 35). Dat geldt ook hier, want naast meester op een bepaald gebied wordt duidelijk dat alle mannen op een ander gebied eveneens knechten of slaven zijn. Ze zijn allemaal ergens van afhankelijk en daar is altijd ook een vrouw bij, opvallend vaak hun moeder. Zo is de astroloog voor zijn leven nog steeds geheel afhankelijk van zijn moeder: ‘zolang mijn moeder nog leeft is er voor mijn leven geen plaats’, meent hij (34). De epilepticus heeft zijn lot geheel in handen gelegd van de vrouwelijke ‘elf’ die in hem huist en is daarbij tevens afhankelijk van de mensen die hem opvangen als zij hem laat vallen (61). Daarnaast is hij voor zijn medicijnen afhankelijk van zijn vader (73). De filosoof laat zich bemoederen door een oudere vrouwelijke studente, waarvan hij tijdens iedere pauze een papieren zakje aangereikt krijgt, waarin waarschijnlijk een besmeerd broodje zat (93). Wanneer diezelfde vrouw de professor wijst op het feit dat z’n spreektijd om is, vraagt Marie zich af: ‘hoe kon hij zo klakkeloos gehoor geven aan de dwingelandij van een vrouw [...]’. Liet hij met zich sullen? Was hij dociel? (103). De priester was priester geworden omdat zijn

---

<sup>122</sup> *De wetten* is Plato’s laatste en langste dialoog, een werk bestaande uit twaalf boeken.

moeder dat graag wilde. Daarnaast is hij verslaafd aan hoeren, waarbij hij de slaaf is die geboeid wordt. De fysicus is afhankelijk van zijn vrouw: 'hij houdt van haar. Hij heeft het voortdurend over haar, Sybille' (162). Na zijn overspel keert hij dan ook met hangende pootjes naar haar terug. De psychiater is voor zijn eigen gevoelens en emoties afhankelijk van de verhalen van zijn patiënten. Zelfs de kunstenaar, die zijn uiterste best doet om van niemand afhankelijk te zijn en zich daarmee afsluit voor de liefde, kan zich niet onttrekken aan het feit dat hij voor zijn kunst toch geheel afhankelijk is van zijn publiek. Kortom: autonomie bestaat niet, ook niet in de kunst.

### Het inzicht van Marie

Bij haar derde bezoek aan de psychiater vertelt Marie over een jeugdherinnering, de laatste scène in het boek. Deze anekdote is naar mijn mening bedoeld als metafoor voor haar innerlijke verdeeldheid. Na het lezen van Sartre was Marie 'een existentialist' geworden (235) en besloot ze dat ze niet meer in God geloofde. Wanneer in haar geboortedorp de processie met de Heilige Odilia langs komt en iedereen knielt, neemt Marie zich voor te blijven staan. Ze verzet zich tegen de wetten, maar is ambivalent, want ondertussen bidt ze tot God om kracht om deze daad te kunnen volbrengen. De pastoor die langskomt met de monstrans is woedend en sist haar toe: 'kniel voor het Allerheiligste, witte!' en ze boog niet door haar knieën, ze stortte erop neer (238).

Volgens Meijer kan deze passage gezien worden als een *mise-en-abyme*, omdat in de context van de roman dit door de knieën gaan voor de opperste man (God) te lezen is 'als exemplarisch voor het door de knieën gaan voor de autoriteit van het mannenplot, waarbij de vrouw zich opstelt als liefdesobject' (Meijer 1996: 55). Ik ben van mening dat deze stelling de roman tekort doet. Deze spiegeltekst heeft een betekenis die de autoriteit van de mannenplot ontstijgt. De anekdote verbeeldt namelijk de paradox van het leven van Marie, en wel haar verzet tegen datgene wat ze het liefste heeft: het schrijverschap.

Eenzijds wordt in *De wetten* de goddelijkheid van de mannelijke autoriteit en het kunstenaarschap geparodieerd. Anderzijds heeft dat kunstenaarschap voor Marie wel degelijk een verheven status. Filosofiedocent Guido de Waeterlinck had Marie deze paradox al eens voorgehouden, vanwege zijn eigen afkeer van het schrijven: "'het is als met de misantrop", zei hij, "die houdt te veel van de mensen, wordt dus permanent verraden en ontwikkelt averechts een haat jegens zijn grootste object van liefde"' (109). Marie voelt zich verraden door de taal van de anderen, door hun verhalen. 'Overal zit de vuiligheid van anderen, als een korst om de taal' (216). De verhalen van de anderen en hun taal hebben van haar een stereotiepe vrouw gemaakt, een Eva of een Maria. Bijgevolg heeft zij eveneens een haat ontwikkeld jegens haar grootste object van liefde. Maar een object van liefde is het nog steeds.

Uiteindelijk komt Marie tot het inzicht dat ze haar verzet los moet laten. 'Als ik val zal ik huilen van geluk' luidt het motto van dit boek. 'Vallen is stoppen met leren, blijven steken,



ophouden met je te ontwikkelen' (218). Het is zinloos te streven naar meer kennis, zoals tevens Faust zich heeft gerealiseerd. Het leidt namelijk niet tot zelfinzicht. Marie is tot het inzicht gekomen dat het zinloos is zich te verzetten tegen de wetten. We zijn er afhankelijk van, omdat we in onze eenzaamheid niets betekenen. We zijn noodgedwongen personages in het verhaal van iemand anders (221). De enige manier waarop zij nog enigszins onafhankelijk kan worden, is door haar eigen verhaal te vertellen. Eigenlijk is het helemaal niet zo ingewikkeld: om schrijver te kunnen zijn, moet je gewoon schrijven.

### 5.2.5 Conclusie

In *De wetten* worden binaire opposities als God en de duivel en mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar ook het idee van de romantische kunstenaar, ontmaskerd als ficties. Het zijn talige constructies die voornamelijk bestaan uit vooroordelen en clichés. Onze identiteit wordt beïnvloed door dergelijke ficties, aangezien identiteit voor een groot deel het gevolg is van identificatie. Ondanks alle keuzevrijheid die we hebben, identificeren we ons met reeds bestaande fictieve figuren, zoals de personages in deze roman zich identificeren met bijvoorbeeld God, Van Gogh, Faust, Socrates of Carmen. Kortom, fictie, oftewel literatuur, speelt een belangrijke rol in de constructie van de identiteit van lezers. Alleen door zelf een verhaal te schrijven, kan daar nog enigszins invloed op uitgeoefend worden. Marie Deniet demonstreert dat zij alleen op die manier, weliswaar tot op zekere hoogte, aan de verhalen van de mannen kan ontsnappen en haar eigen wetten kan maken.

Volledige autonomie blijkt een onbereikbaar ideaal. God kan namelijk niet zonder de duivel, Faust niet zonder Mefistofeles, Jezus niet zonder Maria, een meester niet zonder knecht, een kunstenaar niet zonder publiek, fictie niet zonder de werkelijkheid, en vice versa, omdat zij elkaar betekenis geven. In hun afzonderlijkheid betekenen zij niets. De moraal van het verhaal is dat hoezeer we ook streven naar onafhankelijkheid en authenticiteit, alles en iedereen van elkaar afhankelijk is. Ieder mens verenigt de binaire opposities in zich. *De wetten* gaat daarom verder dan de Faustiaanse verdeeldheid in slechts twee zielen. De conclusie wordt hier getrokken dat Marie uit een grote hoeveelheid zielen bestaat. Zij is ambigu.

In deze roman zijn diverse overeenkomsten te vinden met *Een coquette vrouw* van Carry van Bruggen. Zowel Ina als Marie Deniet zijn evenals Faust op zoek naar meer dan het aardse leven hen kan bieden. Ze voelen zich van jongs af aan niet thuis bij hun seksegenoten, waardoor zij zich niet met hen kunnen identificeren. Vroeger konden ze al beter met jongens opschieten. Ook Ina ontmoet gedurende zeven jaar tijd zeven verschillende mannen. Bij iedere man ontwikkelt

steeds hetzelfde patroon. Net als Marie idealiseert Ina de mannen in eerste instantie, is ze bij hen op zoek naar geestelijke ontwikkeling, maar wordt ook zij daarin keer op keer teleurgesteld. Waar de mannen vooral uit zijn op de lichamelijke liefde, willen Ina en Marie juist door de mannen verheven worden. De enige liefde waar ze werkelijk in geïnteresseerd zijn is de verheven romantische liefde, die ze kunnen combineren met het verheven romantische kunstenaarschap. Aangezien dat een onbereikbaar ideaal blijkt, eindigen beide vrouwen alleen.

Swinnen heeft in haar studie geconcludeerd dat hier de klassieke mannelijke Bildungsroman binnenstebuiten wordt gekeerd. De ontwikkeling van de in de regel mannelijke protagonist als 'een triomftocht die culmineert in de ontdekking van het authentieke zelf', zoals Swinnen zegt (2006: 140), is in *De wetten* omgezet in een ontwikkeling van een vrouwelijke protagoniste die uitkomt bij een constructie van zichzelf. Ik heb in mijn analyse laten zien dat de mensen die Marie op haar weg ontmoet haar persoonlijkheid niet vormen, maar haar bijna ten onder laten gaan aan ambiguïteit. In het begin heeft Marie nog een persoonlijke, harmonieuze en oorspronkelijke identiteit. Ze is volgens de astroloog als schrijfster geboren. Door de mannen wordt ze gereduceerd tot een stereotiepe vrouw, waarbij ze haar persoonlijke identiteit geheel verliest.<sup>123</sup> *De wetten* laat zien dat gender dan ook niet zozeer aan de basis ligt van een verhalende tekst, maar er het resultaat van is. Het verhaal is een performatieve handeling.

*De wetten* is tevens een zoektocht naar de functie van literatuur. Swinnen concludeert dat het hoofdpersonage Marie Deniet de drie-eenheid auteur-tekst-lezer in zich verzameld als vrouw (Swinnen 2006: 174).<sup>124</sup> Hier voeg ik aan toe dat dit tevens geldt voor alle andere personages. Ik zal deze conclusie als volgt verduidelijken. Ieder mens is zowel auteur als lezer van elkaars verhalen en daarnaast is iedereen een personage in elkaars verhaal. Aanvankelijk lijkt het dat Marie slechts een lezer is, die de verhalen van de mannen leest (aanhoort). In die verhalen wordt ze zelf tot een personage gemaakt. Later blijkt dat zij juist de schrijfster is. Ze heeft het verhaal op schrift gesteld voor de psychiater. Het is echter een vicieuze cirkel. Als schrijfster verkoopt zij haar ziel, het boek, aan haar lezers, gesymboliseerd door de mannen. Door hun interpretatie geven zij niet alleen die tekst, maar ook de schrijfster betekenis. De lezers op hun beurt willen door middel van het boek getroost en verleid worden, zodat tevens hun leven betekenis krijgt. Daarbij is afstand vereist. Het is een platonische relatie. Marie meent dan ook dat ze 'een platonische hoer' is (217). Ze is onpersoonlijk, heeft geen vaste identiteit, want iedere lezer interpreteert haar anders. De mannen zijn zelf echter ook, zonder dat te

---

<sup>123</sup> Naar mijn idee wordt hiermee een verklaring gegeven voor de naam 'Deniet'.

<sup>124</sup> Ook Marie zegt over het schrijven van haar scriptie: 'Ik ging zitten en schreef, dagen achtereen, wekenlang. Over Socrates en Plato schreef ik, over Maria en de Drieëenheid [...]' (188).

beseffen, personages in een verhaal. De schrijfster wil hen helpen, oftewel redden, om uit dat verhaal te stappen en een eigen verhaal uit te denken. Zelf doet ze dat uiteindelijk ook, waarmee het persoonlijke verhaal van Marie Deniet, die van haar leven een tekst heeft gemaakt, een universele ervaring is geworden. In tegenstelling tot wat Barthes betoogt, is de auteur dan ook allesbehalve dood. *De wetten* maakt zelfs duidelijk dat we de schrijfster geleidelijk aan steeds beter leren kennen door haar te lezen. Ook in deze postmoderne roman is de romantische orde dus niet ver te zoeken.



## Slotbeschouwing

Mijn stelling was dat de Nederlandse vrouwelijke kunstenaarsroman afwijkt van de mannelijke kunstenaarsroman op een manier die aan gender gerelateerd is. De vrouwelijke kunstenaar als hoofdpersoon kan zich niet onttrekken aan de druk van de genderstereotyperingen, die ingaan tegen haar artistieke creativiteit. Zij wordt allereerst beoordeeld op haar vrouwelijkheid, daarna pas op haar kunstenaarschap. De term 'vrouwelijke kunstenaar' blijkt dan ook een contradictio in terminis. Zij is óf een abnormale vrouw óf een abnormale kunstenaar.

Het innerlijk conflict van de vrouwelijke kunstenaar ten gevolge hiervan, als belangrijk thema van de vrouwelijke kunstenaarsroman, stond in dit onderzoek centraal. Uit de door mij toegepaste binnen- en buitenlandse secundaire literatuur komt naar voren dat alle vrouwelijke kunstenaars worstelen met dezelfde genderproblematiek. Linda Huf laat zien dat het verschil tussen mannelijke en vrouwelijke kunstenaarsromans is gebaseerd op het feit dat de moeilijkheden die een vrouw ondervindt op weg naar het kunstenaarschap anders zijn dan die van een man. Grace Stewart toont in haar onderzoek naar het effect van mythen op de vrouwelijke kunstenaar aan, dat ook het mythische patroon van het kunstenaarsdilemma niet universeel is. Voor de vrouwelijke kunstenaar blijkt het vooral de verzorgende moederrol te zijn, die haar belemmert in het ontwikkelen van een noodzakelijk narcisme. Swinnen betoogt dat de vrouwelijke kunstenaarsroman zich tegelijkertijd inschrijft in en onttrekt aan de literaire traditie. Vrouwen doen aan 'schrijven voorbij het einde'. Waar vroeger het accent lag op de huwelijksplot verschuift dat naar een nieuw verhaal.

In mijn onderzoek wordt duidelijk hoe de drie vrouwelijke hoofdpersonages worstelen met hun subjectiviteit. In de eerste casestudie, *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*, heb ik beargumenteerd dat mijn interpretatie van deze roman op bepaalde punten afwijkt van die van Doornbos. Maria is een protagoniste die naar mijn idee niet alleen strijdt voor haar onafhankelijkheid, maar ook bijzonder onzelfzuchtig is. Mijn analyse toont namelijk aan dat Maria haar grote liefde opoffert voor haar zusje en niet zozeer voor de kunst, zoals Doornbos betoogt. Bovendien ben ik er, in tegenstelling tot Doornbos, niet van overtuigd dat Maria het leven zonder de beperkingen van het huwelijk als een bevrijding ervaart. De keuze voor het kunstenaarschap gaat bij haar wel degelijk gepaard met een innerlijke tweestrijd, aangezien Maria evenzeer naar de liefde en het moederschap verlangt. Bovendien wordt ze zonder echtgenoot door haar omgeving niet voor vol aangezien, ze was 'maar een oude vrijster'. Ze weet haar emoties echter goed te verbergen, om haar geliefden en anderen in haar omgeving te ontzien. Omdat een gelukkig liefdesleven voor haar niet is weggelegd, kan ze haar kunst blijven

uitoefenen zonder al teveel schuldgevoel. Haar moedergevoelens kan ze kwijt in de zorg voor haar neefje. Doordat zij haar ambities in de kunst en haar traditioneel vrouwelijke, onzelfzuchtige rol weet te combineren, is zij zowel conformistisch als geëmancipeerd.

In mijn tweede casestudie, *Een coquette vrouw*, heb ik de theorie van Stewart als interpretatiekader gebruikt. Mijn conclusie is dat de mythen van Faust en van Demeter en Persephone ook in deze vrouwelijke kunstenaarsroman van invloed zijn geweest. Ina is een vrouw met een Faustiaanse rusteloosheid. In deze roman ligt de nadruk op het innerlijk leven van de protagoniste, die naar meer verlangt dan alleen de traditionele rol van echtgenote en moeder. Enerzijds wil zij, net als de andere vrouwen uit haar omgeving, nodig zijn en haar gezin verzorgen. Anderzijds blijft zij, ondanks alle tegenwerking door haar omgeving, streven naar een verheven levensideaal. Dit levert haar het stempel op van 'lelijke, gemene egoïst'. Van de drie hoofdpersonages in de door mij onderzochte romans lijdt Ina het meest aan gevoelens van schuld en twijfel. Vanwege dit lijden en het feit dat zij de invulling van haar ideaal in dit leven niet bereikt, is *Een coquette vrouw* naar mijn mening de meest romantische vrouwelijke kunstenaarsroman van de drie.

In de derde casestudie, *De wetten*, heb ik me gedeeltelijk gebaseerd op de studie van Swinnen. Zij betoogt dat Palmen met *De wetten* het klassieke mannelijke genre parodieert. Swinnen richt zich daarbij vooral op de metafictionele aard van de roman. Aan haar bevindingen voeg ik een onderzoek naar de intertekstualiteit toe, vanwege de nadruk in deze roman op de poststructuralistische afhankelijkheid van verhalen en de taal. Protagoniste Marie Deniet verbeeldt een (post)moderne vrouw, voor wie het huwelijk geen logisch vrouwenplot meer zou hoeven zijn. Desondanks ondervindt zij dat de traditionele genderrollen nog steeds in onze samenleving verankerd liggen. In tegenstelling tot Maria van Oosterwijk en Ina wordt zij niet openlijk door haar omgeving bekritiseerd, maar wordt zij door de mannen ongemerkt teruggedrongen in de traditionele vrouwelijke objectpositie.<sup>125</sup> Marie weet uiteindelijk haar subjectiviteit te hervinden, maar komt daarbij tot de conclusie dat die ambigu is. Zij heeft ondervonden dat identiteit, mannelijkheid en vrouwelijkheid, alsook het idee van de archetypische romantische kunstenaar fictieve constructies zijn; ze worden gemaakt door de taal. Dat betekent dus dat ze herschreven kunnen worden. Een manier voor een vrouw om te ontsnappen aan dergelijke constructies is dan ook het schrijven van een eigen verhaal. Of, zoals Stewart het omschrijft: 'she must either rewrite the old myths or create a new *mythos*' (Stewart 1981: 107-8).

---

<sup>125</sup> Zoals in par. 2.2.7, p. 32 aan de orde is gekomen, wordt Palmen als auteur zelf nog wel steeds narcisme verweten. Ook nu nog, ruim 20 jaar na *De wetten*. Ik denk dan ook dat de vrouwelijke kunstenaarsroman van de eenentwintigste eeuw, incl. de receptie daarvan, een interessant onderwerp zou kunnen zijn voor een vervolgonderzoek.

De vrouwelijke kunstenaarsroman onderscheidt zich aldus van de traditionele mannelijke kunstenaarsroman, maar er zijn ook overeenkomsten. In de vrouwelijke kunstenaarsroman is er namelijk evenzeer sprake van een romantische orde. De drie vrouwelijke hoofdpersonages voldoen in meerdere opzichten aan typisch romantische kenmerken, waaronder hun verzet tegen de conventies. Zij wijken af van het traditionele beeld van vrouwelijkheid, omdat zij meer willen dan alleen het huwelijk en het moederschap.

Aan de hand van de theorie van Beebe heb ik laten zien dat de mannelijke kunstenaar aan een verdeeldheid lijdt tussen de ivoren toren en de heilige bron (sacred fount). Dit is het bekende kunstenaarsdilemma dat gesymboliseerd wordt door Faust. Deze ambivalente houding kenmerkt tevens de vrouwelijke kunstenaar, en ook zij zoekt naar een synthese. Enerzijds hebben de door mij onderzochte protagonisten verheven idealen in de kunst en verlangen ze naar eenzaamheid en rust. Anderzijds keren zij zich allesbehalve af van de samenleving. Hun verheven levensideaal omvat namelijk ook een grote, romantische liefde. Maar wanneer ze de ware gevonden denken te hebben, loopt het iedere keer weer op een teleurstelling uit. Voor de liefde moet de vrouw haar artistieke identiteit opofferen en die hervindt ze pas weer nadat ze van de man is gescheiden. Het credo 'overgave aan een man is zelfmoord voor de artiest' geldt voor de vrouwelijke kunstenaar dan ook in hoge mate.<sup>126</sup>

Daarnaast is gebleken dat deze vrouwelijke kunstenaars worstelen met hun rol als moeder. Ze willen een sterke moeder zijn, niet alleen voor hun kinderen, maar ook voor de mannen. Zij willen hen helpen, troosten en redden. Daardoor verheerlijken de mannen hun vrouwelijkheid, hetgeen tevens een inperking van de vrouw tot het verzorgen en bemoederen betekent. Kortom, voor de vrouw is het kunstenaarsdilemma een dubbel dilemma.

Zoals in de inleiding aangegeven, verwachtte ik met de verdeling van mijn corpus over een periode van bijna anderhalve eeuw conclusies te kunnen trekken over de historische ontwikkeling van de vrouwelijke kunstenaarsroman in Nederland. Mijn corpus is echter beperkt en mijn conclusies zijn daarom niet generaliseerbaar. Toch meen ik op basis van mijn materiaal, onder voorbehoud, te kunnen concluderen, dat de vrouwelijke kunstenaarsroman in de loop der tijd geëvolueerd is. Ten eerste correspondeert deze evolutie met de ontwikkeling van de literatuur van de (Nederlandse) romantiek via het modernisme naar het postmodernisme. Vanaf de twintigste eeuw zien we in de vrouwelijke kunstenaarsroman dan ook meer zelfreflectie, relativering van het romantisch kunstenaarsideaal en parodiëring van de kunstenaarsroman.

---

<sup>126</sup> Dit is een verwijzing naar de uitspraak van het personage Tarr in de gelijknamige roman van Wyndham Lewis uit 1918: 'surrender to a woman is suicide for the artist'. Zie ook p. 19.

Ten tweede is deze ontwikkeling naar mijn idee ook te verklaren vanuit de veranderende rol van de vrouw in de westerse samenleving. Naarmate de tijd vordert, stellen de vrouwelijke hoofdpersonages steeds openlijker vragen bij de mannelijke autoriteit. Waar Maria zich nog zoveel mogelijk conformeert aan de conventies van de negentiende eeuw, verzet Ina zich een halve eeuw later aanzienlijk meer. Ook al wordt dat door haar omgeving ten zeerste afgekeurd. Nog eens driekwart eeuw later heeft Marie daarentegen nauwelijks nog kritiek te verduren. Toch is dit slechts schijn; de degradatie van de vrouw gebeurt nu subtieler. Alhoewel Marie de mannelijke autoriteit en de vrouwelijke ondergeschiktheid weet te degraderen tot fictie, ondervinden vrouwelijke schrijfsters ook aan het eind van de twintigste eeuw nog steeds moeilijkheden door die genderstereotyperingen.

Wees gerust, mannelijke lezer, dat blijkt zeker niet alleen de schuld van mannen. Mijn onderzoek laat zien, en dat geldt overigens ook voor de hedendaagse werkelijkheid, dat de meeste vrouwen de maatschappelijke achterstelling van de vrouw geïnternaliseerd hebben. Dit blijkt uit kritiek van seksegenoten, maar ook uit eigen gevoelens van schuld en twijfel. Persoonlijk ben ik van mening dat wanneer de vrouw zich hiervan bewust wordt, haar dat kan helpen zich minder schuldig te voelen. De vrouwelijke kunstenaar zou zich actiever moeten verzetten tegen de dubbele stereotyperingen, van zowel de kunstenaar als de vrouw. Vrij naar Virginia Woolf zou haar motto moeten zijn: 'Kill the angel in the house!'.



## Bibliografie

### Primaire literatuur

**Bosboom-Toussaint, A.L.G.**, *De bloemschilderes Maria van Oosterwijk*, Leiden 1862.

**Bruggen, C. van**, *Een coquette vrouw*, Amsterdam 2006. Trouw Bibliotheek, 'Vrouwenstemmen', -dl. 8.

**Palmen, C.**, *De wetten*, Amsterdam 1999.

### Secundaire literatuur

**Anbeek, T.**, 'Connie Palmen, "De wetten"'. In: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure en M. Janssens (red.), *Lexicon van Literaire Werken* (1997), nr. 33.

**Balzac, H. de**, 'Het onbekende meesterwerk'. In: *Raster*. Themanummer over fictieve biografieën (2007), nr. 118: 6-64.

**Battersby, C.**, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Londen 1994.

**Beebe, M.**, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York 1964.

**Bejczy, I.**, 'Connie Palmen en Mariken van Nieuweghen'. In: *De nieuwe taalgids. Tijdschrift voor neerlandici*, 84 (1991), nr. 5: 402-8.

**Bel, J.**, 'Modernistisch filosoof en zoekend antidogmaticus Carry van Bruggen 1881-1932'. In: *J. Bel en Th. Vaessens, Schrijvende vrouwen. Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen 1880-2010*, Amsterdam 2010: 67-71.

**Belford, B.**, *Oscar Wilde. A Certain Genius*, Toronto 2000: 17. Online geraadpleegd: [http://bit.ly/oscar\\_wilde-a\\_certain\\_genius](http://bit.ly/oscar_wilde-a_certain_genius) [24-03-2013].

**Berg, W. van den en P. Couttenier**, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam 2009: 231-3.

**Bork, G.J. van en N. Laan** (red.), *Van romantiek tot postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*, Bussum 2010.

**Boven, E. van**, 'Een pathologisch geval of een wezen vol zelfkennis? Over de receptie van "Een coquette vrouw" van Carry van Bruggen'. In: *Dit is de vreugd die langer duurt. Een bundel opstellen voor W. Blok*, Groningen 1984: 61-83.

- Boven, E. van**, *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898-1930*, Amsterdam 1992. Online geraadpleegd via de dbnl:  
[http://www.dbnl.org/tekst/bove002hoof01\\_01/bove002hoof01\\_01\\_0007.php?q=](http://www.dbnl.org/tekst/bove002hoof01_01/bove002hoof01_01_0007.php?q=) [04-03-2013].
- Braeckman, A., B. Raymaekers en G. van Riel**, *Handboek Wijsbegeerte*, Leuven 2008: 120-3.  
 Online geraadpleegd: [http://bit.ly/braeckman-handboek\\_wijsbegeerte](http://bit.ly/braeckman-handboek_wijsbegeerte) [21-11-2013].
- Brillenburger, K. en A. Rigney**, *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*, Amsterdam 2006.
- Doorman, M.**, *De romantische orde*, Amsterdam 2008.
- Doornbos, A.**, *'Maer denckt meer dan gij leest, En leest meer dan er staet'. Tegendraadse elementen in het werk van Geertruida Toussaint*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam 2011. Online geraadpleegd: <http://dare.uva.nl/document/228540> [02-04-2013].
- Fontijn, J. en D. Schouten**, *Carry van Bruggen. Een documentatie*, Den Haag 1985.
- Gemert, L. van**, 'Schrijfsters in de literaire kritiek tussen 1770 en 1850'. In: W.J. van den Akker e.a. (red.), *Vrouwen en de canon*. Speciaal nummer van *Nederlandse Letterkunde*, 2 (1997): 258-70. Online geraadpleegd via de dbnl:  
[http://www.dbnl.org/tekst/geme003schr01\\_01/geme003schr01\\_01\\_0001.php](http://www.dbnl.org/tekst/geme003schr01_01/geme003schr01_01_0001.php) [12-03-2013].
- Goethe, J.W.**, *Faust, een tragedie*, Amsterdam 2012. Perpetua reeks.
- Graas, T.**, 'Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen.' In: *Met eigen ogen. Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé*, Amsterdam 1984: 151-161.
- Heinich, N.**, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris 1996.
- Heinich, N.**, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, Amsterdam 2003.
- Heinich, N.**, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris 2005.
- Huf, L.**, *A Portrait of the Artist as a Young Woman. The Writer as Heroine in America Literature*, New York 1983.
- Ibsch, E.**, 'Carry van Bruggen'. In: D. Fokkema en E. Ibsch, *Het modernisme in de Europese letterkunde*, Amsterdam 1984: 223-51. Online geraadpleegd via de dbnl:  
[http://www.dbnl.org/tekst/ibsc001carr01\\_01/ibsc001carr01\\_01\\_0001.php](http://www.dbnl.org/tekst/ibsc001carr01_01/ibsc001carr01_01_0001.php) [08-05-2013].
- Jacobs, J., e.a.**, 'Faust'. In: F. van Oostrom en H. Slings (red.), *Tekst in Context*, dl. 8, Amsterdam 2010.
- Jensen, L.**, *'Bij uitsluiting voor de vrouwelijke sekse geschikt'. Vrouwentijdschriften en journalistes in Nederland in de achttiende en negentiende eeuw*, Hilversum 2001.
- Jensen, L.**, 'Huiselijkheid versus creativiteit: de vrouw als object en subject in de eerste decennia van de negentiende eeuw'. In: K. Beekman, M. Mathijssen en G.F.H. Raat, *De as van de Romantiek. Opstellen aangeboden aan prof. Dr. W. van den Berg bij zijn afscheid als*

- hoogleraar *Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam*, Amsterdam 1999: 100-13.
- Keizer, M. de**, *De dochter van een gazan. Carry van Bruggen en de Nederlandse samenleving 1900-1930*, Amsterdam 2006.
- Kloek, E.**, 'De vrouw'. In: H.M. Beliën, A.Th. van Deursen en G.J. van Setten (red.), *Gestalten van de Gouden Eeuw. Een Hollands groepsportret*, Amsterdam 1995: 241-79.
- Korsten, F.W.**, *Lessen in literatuur*, Nijmegen 2002.
- Liessmann, K.P.**, *De grote filosofen en hun problemen*, Rotterdam 2000: 41-6. Online geraadpleegd: [http://bit.ly/liessmann-de\\_grote\\_filosofen\\_en\\_hun\\_problemen](http://bit.ly/liessmann-de_grote_filosofen_en_hun_problemen) [14-11-2013].
- Marcuse, H.**, *Der Deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*, Frankfurt am Main 1978.
- Mariken van Nieuweghen**. Ed. D. Coigneau, Hilversum 1996. Online geraadpleegd op de dbnl: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_mar001mari01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/_mar001mari01_01/) [16-09-2013].
- Meijer, M.**, 'Vrome en geleerde hartsvriendinnen in de achttiende eeuw in Nederland'. In: M. Duyves, G. Hekma en P. Koelemij (red.), *Onder mannen, onder vrouwen. Studies van homosociale emancipatie*, Amsterdam 1984: 167-181. Online geraadpleegd via de dbnl: [http://www.dbnl.org/tekst/meij017vrom01\\_01/index.php](http://www.dbnl.org/tekst/meij017vrom01_01/index.php) [03-03-2013].
- Meijer, M.**, *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*, Amsterdam 1996.
- Moormann, E.M. en W. Uitterhoeve**, *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1987: 227-9.
- Naifeh, S. en G. White Smith**, *Vincent van Gogh. De biografie*, Amsterdam 2011.
- Palmen, C.**, *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates*, Amsterdam 1998.
- Palmen, C.**, *Echt contact is niet de bedoeling*, Amsterdam 2000.
- Palmen, C.**, 'Connie Palmen verklaart zichzelf'. In: *Vrij Nederland*, 19-06-1999. Online geraadpleegd: <http://www.vn.nl/Artikel-Literatuur/Connie-Palmen-verklaart-zichzelf.htm> [21-09-2013].
- Palmen, C.**, 'Het onontkoombare boek'. Nawoord in: Th. Mann, *Doctor Faustus*, Amsterdam 2012. Perpetua reeks. Online geraadpleegd: <http://www.athenaeum.nl/boek-van-de-nacht/thomas-mann-doctor-faustus> [10-10-2013].
- Pieterse, S.**, 'Filosoof en romanschrijver Connie Palmen 1955'. In: J. Bel en Th. Vaessens, *Schrijvende vrouwen. Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen 1880-2010*, Amsterdam 2010: 279-83.
- Raeymaeker, L. de**, 'Het menselijk gelaat, uitdrukking van transcendentie, naar de filosofische opvatting van Emmanuel Levinas'. In: *Tijdschrift voor Filosofie* 32 (1970), nr. 3: 375-454. Online geraadpleegd via jstor: <http://bit.ly/jstororg-levinas> [05-11-2013].

- Romein-Verschoor, A.**, *Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880*, Nijmegen 1997: 108. Online geraadpleegd via de dbnl: [http://www.dbnl.org/tekst/rome003vrou01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/rome003vrou01_01/) [21-03-2013].
- Roubos, S.**, *Sprookjes besproken. Verhalen in dramatherapie*. Onderzoeksrapport Hogeschool van Utrecht 2005. Online geraadpleegd: <http://www.thesis.net/sprookjes/sprookjes.pdf> [15-10-2013].
- Safranski, R.**, *Romantiek. Een Duitse affaire*, München 2007.
- Sartre, J.P.**, 'Het zijn en het niet'. In: W. van Gils, e.a. (red.), *Filosofie. De 20<sup>ste</sup> eeuw*. Bloemlezing van klassieke filosofische teksten, dl. 4. Amsterdam 2005: 155-71.
- Scharten, C.**, 'Pathologie in de literatuur'. In: *De Gids* 79 (1915: 358). Online geraadpleegd via de dbnl: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_gid001191501\\_01/\\_gid001191501\\_01\\_0110.php?q](http://www.dbnl.org/tekst/_gid001191501_01/_gid001191501_01_0110.php?q) [30-05-2013].
- Schenkeveld-van der Dussen, R.**, e.a. (red.), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850. Van Anna Bijns tot Elise van Calcar*, Amsterdam 1997: 4-5.
- Sicking, J.M.J. (A)**, *Overgave en Verzet. De levens- en wereldbeschouwing van Carry van Bruggen*, Groningen 1993.
- Sicking, J.M.J. (B)**, 'Januari 1928: Menno ter Braak bespreekt Eva van Carry van Bruggen'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen, e.a. (red.), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningen 1993: 636-41.
- Stewart, G.**, *A New Mythos. The Novel of The Artist As Heroine 1877-1977*, Montreal 1981.
- Streng, T.**, *Geschapen om te scheppen? Opvattingen over vrouwen en schrijverschap in Nederland, 1815-1860*, Amsterdam 1997.
- Swinnen, A.**, *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*, Amsterdam 2006.
- Thomése, P.F.**, 'Verjaagd uit de oude wereld; Over "De Toverberg" van Thomas Mann'. In: *NRC Handelsblad*, 07-02-1992. Online geraadpleegd: <http://vorige.nrc.nl/article1515278.ece> [15-11-2013].
- Truijens, A.**, 'Een boek vol regentessen, landvoogdessen, dievegges, toverkollen, muzen en minnaressen'. In: *de Volkskrant*, 16-02-2013. Online geraadpleegd: [http://www.volkskrant.nl/wca\\_item/boeken\\_detail/453/252441/1001-vrouwen-uit-de-Nederlandse-geschiedenis.html](http://www.volkskrant.nl/wca_item/boeken_detail/453/252441/1001-vrouwen-uit-de-Nederlandse-geschiedenis.html) [06-11-2013].
- Varsamopoulou, E.**, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*, Ashgate 2002.
- Veer, J. van der**, 'Grand écrivains? Gender in de schrijversidentiteit van Palmén en Van der Heijden'. In: *Vooys*, 31 (2013), nr. 1: 6-18.

**Vestdijk, S.**, *De zieke mens in de romanliteratuur*, Amsterdam 1977.

**Woolf, V.**, 'Professions for Women'. In: *The Death of the Moth, and other essays*, Londen 1942.

Online geraadpleegd:

<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html> [05-11-2013].

**Wüst, E. en S. Schieferle**, *Numerologie*, Haarlem 2010. Online geraadpleegd:

[http://bit.ly/editha\\_wüst-numerologie](http://bit.ly/editha_wüst-numerologie) [01-10-2013].

**Zwaving, M.**, 'Schrijven en schilderen. "Abel Golaerts" als kunstenaarsroman.' In: *De kantieke schoolmeester. Halffjaarlijks tijdschrift voor de Boonstudie* (1994), nr. 6-7: 45-69.

## Digitale bronnen

*Digitaal vrouwenlexicon van Nederland:*

<http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/DVN/lemmata/data/Bosboom> [25-04-2013].

<http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/DVN/lemmata/data/Bruggen> [30-05-2013].

**Hart, M. 't**, 'Maarten de bespreker' op website *VPRO Boeken*:

<http://boeken.vpro.nl/artikelen/2013/november/maarten-t-hart.html> [22-11-2013].

*Letterkundig Lexicon voor de neerlandistiek van de dbnl:*

[http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/) [20-02-2013]

**Palmen, C.** op haar eigen website: <http://www.conniepalmen.nl/de-wetten> [04-09-2013].



## Bijlage A

### Samenvatting De bloemschilderes Maria van Oosterwijk (1862)

Maria van Oosterwijk, geboren op 20 augustus 1630, wordt in deze novelle gevolgd vanaf het moment dat ze tweeëntwintig jaar oud is. Ze is de oudste dochter van een predikant in Nootdorp en inmiddels al een bekende kunstschilderes van voornamelijk stilleven. Haar moeder is reeds op jonge leeftijd overleden en haar vader besteedt al zijn tijd aan zijn bijbelstudies. Maria krijgt van hem alle vrijheid om zich te specialiseren in de schilderkunst.

Maria wordt beschreven als een mooi, bescheiden, zedig en introvert meisje, maar tegelijkertijd ook als een krachtige, moedige en onafhankelijke vrouw. Ze wordt verliefd op Hendrik, die net afgestudeerd is in de theologie. De liefde is wederzijds, maar voordat die wordt uitgesproken, ontdekt Maria dat haar kleine zusje Adriana smoorverliefd is op dezelfde man. Maria, overtuigd van het feit dat haar kwetsbare zusje na de dood van hun moeder niet nog een keer zo'n groot verlies kan verdragen, offert zichzelf op en koppelt Hendrik aan Adriana. Uiteindelijk werkt Hendrik mee, maar niet voordat hij achterhaald heeft, dat Maria wel degelijk gevoelens voor hem koestert. Maria en Hendrik sluiten een verbond om samen te waken voor het welzijn van Adriana.

Hendrik en Adriana trouwen, er wordt een zoon geboren, maar het wordt geen gelukkig huwelijk. Ondertussen is Maria verder gegaan met haar leven. Ze is ingetrokken bij haar opa, predikant te Delft, en ze wordt opgenomen in de plaatselijke kunstwereld. Maria leidt een rustig en gelukkig leven. Dan ontmoet ze Willem van Aelst, de beroemde kunstschilder, die uit het buitenland is teruggekeerd. Willem, die vroeger in hoog aanzien stond en zeer geliefd was bij de dames, is veranderd in een wilde, overmoedige, onbeschaafde druktemaker met losse zeden. Maria, die weliswaar zijn kunst bewondert, acht hem allesbehalve een geschikte levenspartner.

Willem raakt echter onder de indruk van Maria en haar schilderkunst. Ze wimpelt hem af, maar hij houdt vol. Hij wordt haar leermeester. Langzamerhand begint Maria zijn regelmatige aanwezigheid steeds meer te waarderen. Ze wil hem graag helpen zijn leven te verbeteren. Wanneer hij haar zijn liefde verklaart, komt ze met een voorstel. Willem moet een jaar lang iedere ochtend van 07.00 tot 12.00 uur in zijn atelier met zijn schilderkunst bezig zijn. Als hem dat lukt, is ze tot een huwelijk bereid. Onder protest neemt hij de uitdaging aan, maar zoals Maria reeds had verwacht, houdt hij het niet vol. Hij valt terug in zijn losbandige gewoonten.

Maria is diep teleurgesteld en verdrietig. Kort daarna sterven zowel Hendrik als Adriana. Ze belooft Hendrik de zorg voor zijn zoon op zich te nemen. Jacobus blijft bij haar wonen tot zij op drieënzestigjarige leeftijd, na een verder rustig en vredig leven, komt te overlijden.





## Bijlage B

### Samenvatting *Een coquette vrouw* (1915)

De negentienjarige Ina is een romantische, gevoelige vrouw met onbestemde verlangens, die zich moeilijk kan aanpassen aan haar omgeving. Omdat ze het bij haar broer en zijn echtgenote in huis niet meer kon uithouden, woont ze bij vreemden, waar het haar ook niet bevalt. Ze verveelt zich en voelt zich niet thuis tussen de andere vrouwen met wie ze niet kan communiceren. Ook met haar zus Josefine heeft ze geen intieme band. Ina heeft dan ook het idee helemaal alleen te staan tegenover een burgerlijke en onnozele wereld. Met weemoed denkt ze terug aan haar onbezorgde jeugd, toen haar jong overleden moeder nog leefde. Haar vader heeft ze nauwelijks gekend.

Op een avond ontmoet Ina Egbert, een oudere man die ze zeer bewondert om zijn zelfverzekerdheid en onafhankelijkheid. Ina beschouwt hem als een medestander in haar verzet tegen haar omgeving. Als een vader neemt hij haar onder zijn hoede, beschermt haar en moedigt in het begin haar schrijverschap aan. Ina wil hem zoveel mogelijk behagen en trouwt met hem. Ze krijgen een kindje en samen keren ze zich af van de wereld. Alhoewel Egbert zichzelf heel modern vindt, dwingt hij Ina in de traditionele vrouwelijke rol van echtgenote en moeder. Niets ontkomt aan zijn scherpe kritiek: studeren is onzin, de Nederlandse literatuur is waardeloos, romantische kunst is belachelijk, haar teksten zijn te sentimenteel en discussiëren over kunst en literatuur haat hij. Kortom, Egbert belemmert de geestelijke ontwikkeling, waar Ina juist zo naar verlangt. Hij maakt haar niet gelukkig, waardoor haar zoektocht aanhoudt.

Ina probeert zich te bevrijden uit haar benauwende isolement. Ze wil meer dan alleen het huwelijk en moederschap en zoekt daarom haar heil bij andere mannen. Gedurende de zeven jaar van haar huwelijk met Egbert ontmoet ze zes andere mannen, waarbij zich iedere keer hetzelfde patroon herhaalt. De mannen geven haar aanvankelijk hernieuwde levenslust, wat ze nodig heeft om tot schrijven te komen. Op den duur loopt iedere relatie echter op een teleurstelling uit. Bij nader inzien blijken de mannen vooral uit te zijn op lichamelijke liefde. De vrouwen uit haar omgeving keuren haar gedrag sterk af. Ina voelt zich schuldig en gaat steeds meer aan zichzelf twijfelen. Ze raakt in een identiteitscrisis.

Ina's vriendschap met Charley Ruysenaers, de enige vrouw in haar leven met wie ze wel kan communiceren, loopt slecht af, doordat Ina Charley's echtgenoot Hugo probeerde te verleiden. En dat terwijl Charley de enige vrouw in haar leven was met wie Ina werkelijk kon communiceren. Ina werkt zichzelf steeds verder in de nesten en uiteindelijk loopt ook haar huwelijk met Egbert sprak. Eenzaam en alleen blijft ze achter met haar kind. Enerzijds geeft haar dat een gevoel van vrijheid en onafhankelijkheid, anderzijds is ze ervan overtuigd dat ze nog steeds is overgeleverd aan haar onbestemde verlangens.



## Bijlage C

### Samenvatting *De wetten* (1991)

Het verhaal begint in de zomer van 1980. Marie Deniet, geboren in een katholiek dorp in het zuiden van Nederland, is studente filosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Marie is een jonge vrouw die op zoek gaat naar kennis en zelfinzicht. Gedurende de ruim zes jaar van haar studie ontmoet Marie een aantal mannen die fungeren als haar leermeesters. In plaats van zich te ontwikkelen tot haar authentieke zelf, kenmerkend voor de traditionele Bildungsroman, wordt Marie hier door de mannen in een stereotiepe vrouwelijke rol gemanoeuvreed.

De eerste man die Marie ontmoet, is de astroloog Miel van Eysden. Hij leest haar horoscoop en maakt haar duidelijk dat haar hele leven reeds in de sterren geschreven staat. Volgens hem heeft het geen enkele zin om op zoek te gaan naar haar eigen identiteit, want haar lot heeft bepaald dat ze die reeds bezit. De enige tweestrijd die zij moet ondergaan, heeft volgens hem te maken met haar vrouwelijkheid. Desondanks twijfelt Marie aan het feit dat het schrijverschap een roeping is, en gaat op zoek naar het waarom.

Achtereenvolgens ontmoet Marie nog acht mannen: de epilepticus Daniël Daalmeyer, de filosoof Guido de Waeterlinck, de priester Clemens Brandt, de fysicus Hugo Morland, de kunstenaar Lucas Asbeek en de psychiater, die de vader van Daniël Daalmeyer is. Ook haar relaties met haar maatschappijleraar op de middelbare school, Marius, en die met haar studiegenoot Lászlo Kovács worden beschreven. Al deze mannen zijn volledig overtuigd van zichzelf en hun idee van hoe de wereld in elkaar zit. Zij willen hun wetten aan Marie opleggen en haar tevens verleiden tot de liefde. Marie verzet zich daartegen, omdat ze op zoek is naar iets hogers dan de liefde; zij zoekt vooral naar de waarheid achter die wetten.

Door haar zoektocht verliest Marie gaandeweg haar persoonlijke identiteit. Ze heeft het gevoel alleen nog te bestaan in de verhalen van de mannen. Uiteindelijk blijft er niets meer van haar over dan slechts een stereotiepe vrouw. In haar relatie met de kunstenaar Lucas Asbeek is ze bereid alles op te offeren voor de liefde. De relatie houdt geen stand en Marie eindigt bij de psychiater. Waar zij voorheen fungeerde als luisteraar naar alle verhalen van de mannen, is het nu de psychiater die naar haar verhaal luistert.

Al pratende komt Marie tot de conclusie dat het zinloos is te streven naar meer kennis, omdat kennis niet leidt tot meer zelfinzicht. Bovendien heeft verzet tegen de wetten geen zin, want iedereen is er afhankelijk van. De enige manier om nog enigszins onafhankelijk te kunnen zijn, is het schrijven van een eigen verhaal. En dat is precies wat ze heeft gedaan: ze heeft haar verhaal opgeschreven voor de psychiater. Marie is uiteindelijk toch geworden wie ze altijd al was: schrijfster Marie Deniet.