

Het kunstenaarsbeeld in 1880 en 1969

Een vergelijking tussen *Amazone* en *Turks fruit*



Anna Jansen, 3671607

Eindwerkstuk Moderne Nederlandse Letterkunde

Docent: Wilbert Smulders

Juni 2013

Inhoudsopgave

1. Inleiding	4
2. Een nieuwe visie op het kunstenaarschap	6
2.1 De romantiek. Het subject is aan het woord	6
2.2 Een vermenging van het persoonlijke leven met het kunstenaarschap zelf	7
2.3 Abnormaliteit als norm. Nathalie Heinich's <i>régime de singularité</i>	9
3. De geschiedenis van de kunstenaarsroman	12
3.1 Een typisch Duitse aangelegenheid	12
3.2 De ontwikkeling van de kunstenaarsroman in Nederland	13
3.2.1 De geschiedenis van de kunstenaarsroman	13
3.2.2 De ontwikkeling van het kunstenaarsbeeld	14
4. De kunstenaar aan het eind van de 19 ^e eeuw en in de tweede helft van de 20 ^e eeuw	16
4.1 De kunstenaar aan het eind van de 19 ^e eeuw	16
4.1.1 Carel Vosmaer, <i>Amazonne</i> (1880)	16
4.1.2 De kunstenaar	18
4.1.3 Het kunstenaarsbeeld	21
4.2 De kunstenaar in de tweede helft van de 20 ^e eeuw	24
4.2.1 Jan Wolkers, <i>Turks fruit</i> (1969)	24
4.2.2 De kunstenaar	26
4.2.3 Het kunstenaarsbeeld	28
5. Het kunstenaarsbeeld in 1880 en 1969	31
5.1 Een vergelijking	31
5.2 Conclusie	33
Literatuurlijst	35

1. Inleiding

Marieke Zwaving onderzocht in haar doctoraalscriptie kunstenaarsromans uit de periode 1890-1990. Haar resultaat hieruit was dat de visie op beeldende kunstenaars in literaire werken in de twintigste eeuw een opmerkelijke verandering heeft doorgemaakt. Het romantische kunstenaarsbeeld dat in de eerste helft van de twintigste eeuw overheersend was, is daarna langzaam afgebrokkeld.¹ Maarten Doorman constateert dat vanaf de romantiek het de kunstenaar is die in de kunsten centraal staat. Hij gaat echter uit van het idee dat het romantische kunstenaarsmodel tot op de dag van vandaag voortduurt.² Door deze ontwikkeling heeft de kunstenaar een nieuwe vrijheid en autonomie verworven. Kunstsociologe Nathalie Heinich beschrijft in *Être artiste* (1996) de ontwikkeling van de status van de kunstenaar vanaf de romantiek.

In mijn onderzoek zal ik de kunstenaarsromans *Amazonne* (1880) en *Turks fruit* (1969) analyseren. De roman van Carel Vosmaer dateert van voor de door Zwaving geconstateerde bloeiperiode van het romantische kunstenaarsbeeld in literaire werken. De roman van Jan Wolkers dateert uit de naoorlogse periode. Zwaving noemt *Turks fruit* een overgangswerk waarin de romantische visie op het kunstenaarschap nog heerst, maar het verlangen naar erkenning langzamerhand groter wordt dan de artistieke integriteit. Van de zojuist genoemde theorieën van Zwaving, Doorman en Heinich zal ik de aspecten die ik relevant acht voor mijn analyse uiteenzetten in een theoretisch kader.

De in de romantiek ontstane visie op het kunstenaarschap zal in het tweede hoofdstuk aan bod komen. Hierin is de uiteenzetting door Doorman van het vernieuwde subjectbegrip relevant. In de kunsten betekent deze nieuwe visie een vermenging van het persoonlijke leven met het kunstenaarschap zelf. Tot slot zal een bespreking volgen van het door Nathalie Heinich geïntroduceerde *régime de singularité*. In het derde hoofdstuk staat de geschiedenis van de kunstenaarsroman centraal. Uit deze geschiedenis zal blijken dat de kunstenaarsroman een typisch Duitse aangelegenheid is. De geschiedenis van de kunstenaarsroman in Nederland zal aan de hand van een artikel van Tim Graas aan bod komen. Hierna volgt een uiteenzetting van de door Zwaving beschreven ontwikkeling van het kunstenaarsbeeld in de twintigste eeuw.

Het vierde hoofdstuk zal de analyse van *Amazonne* en *Turks fruit* beslaan. In deze analyses zal ik de romans op het gebied van de inhoud, de structuur en de thematiek bespreken. Hierna zal ik het kunstenaarsbeeld dat de abstracte auteurs Wolkers en Vosmaer³ in deze romans naar voren laten

¹ Zwaving, M. 'Schrijven en schilderen. *Abel Gholtaerts* als kunstenaarsroman.' 1994. p. 45-46.

² Doorman, M. *De romantische orde*, 2004. p. 123.

³ In het vervolg zal ik met het oog op de leesbaarheid 'Wolkers' en 'Vosmaer' schrijven. De lezer moet echter wel bedenken dat wij ons op het literaire niveau van de roman bevinden en dus te maken hebben met de abstracte auteurs Wolkers en Vosmaer.

komen bepalen, om deze vervolgens in het laatste hoofdstuk met elkaar te vergelijken. Hierbij zal ik de volgende tweeledige vraag beantwoorden:

- a. *In hoeverre heerst in Amazone al een romantisch kunstenaarsbeeld en is er in Turks fruit nog sprake van een dergelijk beeld of van een geleidelijke afbrokkeling?*
- b. *Welke theorie omtrent de continuïteit van het romantische kunstenaarsbeeld (Doorman/Zwaving) krijgt uitgaande van dit onderzoek de voorkeur?*

2. Een nieuwe visie op het kunstenaarschap

2.1 De romantiek. Het subject is aan het woord

De term romantiek is op verschillende manieren te interpreteren. Van Bork en Laan maken een onderscheid tussen de romantiek in engere zin en de romantiek in bredere zin. Het gaat hier respectievelijk om de literaire romantiek en een algemene culturele beweging.⁴ Deze bredere opvatting van de term is het vertrekpunt voor *De romantische orde* (2004) van Maarten Doorman. Hij beschrijft de romantiek als een fundamentele heroriëntatie van menselijke waarden. Deze heroriëntatie kun je ook wel een revolutie noemen.⁵ In *De romantische orde* onderzoekt hij 'een aantal consequenties van romantische percepties op het mensbeeld, op wetenschappelijke kennis, op de kunsten en op de politiek, dit alles vanuit het vermoeden dat die percepties nog doorwerken in hedendaagse debatten en dilemma's'.⁶ Doorman linkt de titel van zijn boek, *De romantische orde*, aan zowel Foucaults begrip epistèmè⁷ als Thomas Kuhns paradigmabegrip⁸.

In het eerste hoofdstuk beschrijft Doorman hoe het mensbeeld vanaf de romantiek is veranderd. In de achttiende eeuw was er sprake van een mensbeeld waarbij het er niet om gaat wie iemand is, maar om wat iemand voorstelt.⁹ Het was Rousseau die pleitte voor de natuurlijke, echte mens die ruimte aan zijn gevoelens laat en hierdoor zichzelf kan zijn. Dit vormde de basis voor het moderne mensbeeld dat in de romantiek tot stand kwam en sindsdien niet meer afwezig is geweest.¹⁰ De belangrijkste gedachte van dit nieuwe mensbeeld is uniciteit. Waar de Verlichting geïnteresseerd was in de universele mens, richt de romantiek zich op het enkele individu. Dit individu onderscheidt zich van universele beginselen en toont hierin zijn eigenheid. In deze nieuwe subjectiviteit ziet Doorman een antropologische en cultuurhistorische revolutie.¹¹

Deze nieuwe subjectiviteit manifesteerde zich in de filosofie van Kant. Zijn uitgangspunt is dat de mens een nieuwe vrijheid heeft gekregen doordat God van het toneel is verdwenen. Omdat de mens zijn daden nu vanuit zichzelf moet verantwoorden heeft hij naast deze vrijheid ook een morele verantwoordelijkheid. Fichte raakte geïnspireerd door zijn landgenoot en radicaliseerde diens vrijheidsbegrip. Fichte spoorde zijn toehoorders aan een dynamisch en scheppend ik te zijn. Het ik

⁴ Van Bork en Laan. *Van romantiek tot postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*. 2010. p. 57.

⁵ Doorman, M. *De romantische orde*, 2004. p. 15.

⁶ Doorman, M. 2004. p. 16.

⁷ Een historische periode waarin sprake is van een bepaalde manier van spreken en denken, en dus uiteindelijk van ervaren en leven.

⁸ Het paradigmabegrip gaat evenzeer uit van revolutionaire overgangen en geeft daarenboven vorm aan de werkelijkheid.

⁹ Doorman, M. 2004. p. 21.

¹⁰ Doorman, M. 2004. p. 25.

¹¹ Doorman, M. 2004. p. 31.

vlucht volgens hem naar een plek waar het zijn vrijheid en verantwoordelijkheid inlevert en zich onder de dingen mengt. Tegenover deze objectiviteit van het niet-ik, leert het ik zichzelf als subject kennen.¹²

Het ik verschuilt zich sinds de romantiek in paradoxen. Ten eerste is het ik principieel onkenbaar vanwege het onbewuste. Tegelijkertijd moet het subject zich in zichzelf verdiepen en zijn verborgen verlangens ontdekken om niet het slachtoffer van deze verlangens te worden. Het subject dient dus samen te vallen met zijn authenticiteit, terwijl hij er nooit achter zal komen wat dit precies is.¹³ Wat deze kwestie nog problematischer maakt, is dat het zelf nooit vastligt. 'Wat de mens dient te zijn, dient hij te *worden*; de zelfontplooiing van het subject veronderstelt de overwinning van de eigen beperkingen. Het gaat niet om het articuleren van de grenzen van het eigen ik, het gaat om het overschrijden ervan door je de ideeën en ervaringen van anderen eigen te maken.'¹⁴ Hiermee komt Doorman tot de uiteindelijke paradox dat het subject zich tot een volledige persoonlijkheid kan ontwikkelen door zich zodanig met de ander te verstaan dat je je met hem begint te identificeren.

2.2 Een vermenging van het persoonlijke leven met het kunstenaarschap zelf

Het subject nam in de romantiek de gedaante aan van 'een autonoom, zelfstandig, creatief, spontaan wezen dat zijn identiteit ontleent aan zijn eigen uniciteit en aan het vermogen dat unieke op te zoeken en te verwerkelijken in een authentiek leven.'¹⁵ Een kunstenaar is niet langer een vakman, maar een bijzonder subject dat zijn eigen werkelijkheid schept.¹⁶ Friedrich Schlegel bestempelde de kunstenaar als hogepriester. Vanaf de romantiek staat het subject achter het kunstwerk centraal: de kunstenaar. Deze verandering in de visie op kunst had een dusdanige impact dat Doorman het ook wel het ontstaan van de kunst noemt.¹⁷ De vier samenhangende ontwikkelingen die volgens hem hieraan hebben meegedragen zal ik hieronder kort uiteenzetten.

Tot aan de achttiende eeuw hield men vast aan een aantal absolute waarden. Hierbij was geen ruimte voor het uitvinden van nieuwe dingen. Met het Duitse Idealisme komt vanaf 1800 de verbeelding hoog in het vaandel te staan. Duitse romantici als Schelling, August Wilhelm Schlegel en Wackenroder zagen de verbeelding als de scheppende kracht van de kunstenaar.¹⁸ De romantische verbeelding is een uiting van de diepste zielenroerselen. Het ontstaan van expressie in de kunsten gaat dan ook gepaard met deze ontwikkeling. *The Mirror and the Lamp* (1953) van M.H. Abrams

¹² Safranski, R. *Romantiek. Een Duitse affaire*, 2009. p. 72-73.

¹³ Doorman, M. 2004. p. 33.

¹⁴ Doorman, M. 2004. p. 34.

¹⁵ Doorman, M. 2004. p. 35.

¹⁶ Doorman, M. 2004. p. 32.

¹⁷ Doorman, M. 2004. p. 124.

¹⁸ Doorman, M. 2004. p. 126.

beschrijft de overgang van imitatie naar expressie in de kunsten. De titel verwoordt de tegenstelling tussen de geest als spiegel van de werkelijkheid en de geest die zijn licht schijnt over de wereld. Volgens Novalis wordt in alle ware kunst iets geestelijks verwerkt en is een kunstwerk een manifestatie van het innerlijk.¹⁹

Met de opkomst van de verbeelding en expressie in de kunsten, worden authenticiteit en originaliteit de norm. Het is niet meer het kunstwerk dat in de eerste plaats beoordeeld wordt, maar de kunstenaar die in zijn werk naar voren komt. Deze ontwikkeling hangt samen met de opkomst van de geniecultus die in het tweede deel van de achttiende eeuw zich vanaf Duitsland over heel Europa verspreidde en toonaangevend was voor de romantiek. Het genie staat boven de algemeen geldende regels en laat zich volledig leiden door inspiratie.²⁰ De zowel bovennatuurlijke als onbehaaglijke trekken van het genie hebben een enorme aantrekkingskracht. Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw wordt de combinatie van genialiteit en waanzin echter een cliché. Genieën krijgen nu ook te kampen met lichamelijke afwijkingen. Het genie blijft doorgaans onbegrepen, lijdt aan het ruwe leven en wil nog wel eens te maken krijgen met drank- en drugsverslavingen.²¹ Tegelijkertijd vormen eenzaamheid, wereldvreemdheid en miskenning een imago waar kunstenaars zich graag in verhullen.

Het beeld van de geniale kunstenaar die boven de gewone mens staat sluit aan bij de laatste ontwikkeling: de autonomie van de kunstenaar. De klassieke regels werden om zeep geholpen en het was nu de scheppende kracht van de kunstenaar die bepaalde wat wenselijk was.²² Deze nieuw verworven vrijheid ging gepaard met het verlies van traditionele bronnen van inkomsten en privileges. De kunstenaar bekleedde nu een maatschappelijke status waarin hij tegenover de burgerij stond. Deze burgerij was zijn publiek, maar werd tegelijk diep door hem veracht. De term philister werd in het leven geroepen om het materialisme, rationalisme en de moraliteit van de burger uit te drukken. Deze minachting zal in de loop van de negentiende eeuw van de kunstenaar een bohémien maken. De bohème ontstaat in Parijs als een antiburgerlijke levenswijze waar vooral jonge kunstenaar zich mee identificeren.²³

Het gevolg van deze ontwikkelingen is dat het kunstwerk op de achtergrond raakt en het vanaf nu om de kunstenaar en zijn artistieke leven draait. Het romantische kunstenaarsbeeld blijft echter niet ongeschonden. Zowel het symbolisme, modernisme en de avant-garde rekenen af met de verheven

¹⁹ Doorman, M. 2004. p. 127.

²⁰ Doorman, M. 2004. p. 129.

²¹ Doorman, M. 2004. p. 130-131.

²² Doorman, M. 2004. p. 132.

²³ Doorman, M. 2004. p. 133.

status van de kunstenaar die geen enkele maatschappelijke verantwoordelijkheid heeft.²⁴ Ondanks deze kritiek handhaaft de kunstenaar zijn centrale positie. Doorman beschrijft hoe er een opvallende dubbelzinnigheid ontstaat. ‘Waar de kunstenaar enerzijds uit het werk lijkt te verdwijnen door kritiek op het door de romantiek gevoede, traditionele kunstdiscours, keert hij er via de achterdeur in terug, bepakt met intentieverklaringen en persoonlijke anekdotes, die op een indirecte manier weer in het werk zijn geïntegreerd.’²⁵ Dat de kunstenaar immuun is geworden voor de scepsis die gepaard gaat met zijn kunstenaarschap, heeft volgens Doorman met ironie te maken. Deze ironie ontstaat in het overbruggen van de afstand tussen wat de kunstenaar verlangt en wat hij bereikt. Dit verschijnsel is vandaag de dag nog steeds terug te vinden in de kunsten.

2.3 Abnormaliteit als norm. Nathalie Heinich’s régime de singularité

De Franse kunstsociologe Nathalie Heinich begon haar loopbaan als een navolger van Pierre Bourdieu, om zich vervolgens van hem af te keren. Inmiddels heeft zij een indrukwekkend oeuvre opgebouwd, waarvan tot op heden weinig in het Nederlands is vertaald. *Het Van-Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie* (2003) bevat een selectie essays die onder andere conflicten rond hedendaagse kunst, de kunstenaarscarrière en de esthetische perceptie van kunst beslaan. In *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (1996) behandelt zij de ontwikkeling in het aanzien van de kunstenaar met behulp van haar singulariteitstheorie.

Heinich beschrijft hoe een kunstenaar in de oudheid een beroepsuitoefenaar was die dezelfde sociale status bekleedde als een schoenmaker of dakdekker. In de Renaissance was succes als kunstenaar mogelijk wanneer je in dienst stond van een mecenas. Door het ontstaan van ambachtsgilden werden kunstenaars meer beschermd en namen zij samen een sterkere positie in. De vrijheid was echter zeer beperkt en de invloed op de maatschappij bleef uit. Om hun krachten te bundelen en de kunst te vernieuwen werden academies voor schilders en beeldhouwers gesticht.²⁶ Door het hanteren van een strenge toelatingsprocedure werd getracht een elite te creëren. De oprichting van de academie gaat gepaard met een stijging in de status van het kunstenaarsambt. Kunstenaar is niet zomaar meer een beroep en talent gaat een grotere rol spelen. Authenticiteit, individualiteit en originaliteit worden de eis. Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw wordt het woord artiest ingezet als aanduiding voor een beoefenaar van de beeldende kunsten.²⁷

²⁴ Doorman, M. 2004. p. 140.

²⁵ Doorman, M. 2004. p. 143.

²⁶ Heinich, N. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, 1996. p. 48.

²⁷ Heinich, N. 1996. p. 50.

Na de Franse revolutie werd de nieuwe *académie de peinture et de sculpture* gesticht. Vanwege een gering aantal plaatsen was de toelating nog strenger dan bij de voorgaande academies. Afgewezen schilders kregen de kans om het vak te leren bij een ervaren schilder in een privé atelier. Binnen het nieuwe régime ontstaat de splitsing tussen het *régime professionnel*, dat verbonden is aan het academisch systeem, en het *régime vocationnel*, waarbij waarde wordt gehecht aan individualiteit, originaliteit en innovatie. In het laatste geval is sprake van een romantisering van de kunst. De persoonlijkheid van de kunstenaar wordt belangrijker dan zijn werk. Volgens Heinich is deze interesse terug te zien in de opkomst van romans die over kunstenaars en het artiestenleven gaan: kunstenaarsromans.²⁸

De nieuwe interesse in de kunstenaar en de eis aan kunst om uniek en vernieuwend te zijn, categoriseert Heinich onder het *régime de singularité*. Deze term heeft een paradoxaal karakter. De ervaringen van uitzonderlijke kunstenaars blijken gedeelde ervaringen binnen deze beroepsgroep te zijn.²⁹ Een singuliere kunstenaar heeft een roeping en wordt gedreven door een uitzonderlijke aanleg.³⁰ Binnen het vernieuwde regime wordt waarde gehecht aan het persoonlijke, het authentieke, het afwijkende en het uitzonderlijke. Abnormaliteit is de norm geworden. Het was van Gogh die deze weg van bijzondere kunstenaars opende. Hij werd het voorbeeld van de grote kunstenaar die tijdens zijn leven miskend bleef. Andere grote kunstenaars die hebben bijgedragen aan de normalisatie van het abnormale zijn Duchamp, Dali en Picasso. Zij kregen tijdens hun leven wel de erkenning die zij verdienden. Zij waren zo succesvol dat zij niet zozeer als modellen, maar als prototypen fungeren.³¹

Van de drie zojuist genoemde genieën is zowel het werk als de persoon een tijdloze categorie geworden. In haar theorie van de singulariteit bespreekt Heinich hoe de carrière van een kunstenaar afwijkt van een standaardcarrière. Wanneer je carrière maakt, leg je hiervoor een gestandaardiseerde weg af. Het doel hiervan is om het aanzien van de persoon te vergroten. Er is sprake van ontpersoonlijking van middelen en verpersoonlijking van doelen. Deze eigenschappen van carrière staan lijnrecht tegenover de bijzonderheid en tijdloosheid die een kunstenaar wil belichamen. Een kunstenaar wordt geacht een nog niet eerder gevolgd pad af te leggen. Wanneer hij succes heeft, betekent dat dat zijn geschepte werk als het ware boven hem uit stijgt en los van hem komt te staan. Een succesvolle kunstenaarscarrière houdt dan ook verpersoonlijking van middelen en

²⁸ Heinich, N. 1996. p. 51-52.

²⁹ Heinich, N. *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*, 2003. p. 19.

³⁰ Heinich, N. 2003. p. 133.

³¹ Heinich, N. 2003. p. 109-110.

ontpersoonlijking van doelen in.³²

³² Heinich, N. 2003. p. 102-103.

3. De geschiedenis van de kunstenaarsroman

3.1 Een typisch Duitse aangelegenheid

Zoals eerder beschreven stond vanaf de romantiek de kunstenaar en zijn artistieke leven centraal. Vanuit deze interesse kwam het genre kunstenaarsroman tot leven. Tim Graas definieert dit genre als 'romans, die (een episode uit) het leven van (een) kunstenaar(s) tot onderwerp hebben.'³³ De kunstenaarsroman is een product van de Duitse Sturm und Drang en kent zijn bloei in de vroege romantiek. In *Romantiek - Een Duitse affaire* (2009) schetst Rüdiger Safranski een gedetailleerd beeld van het verloop van de romantiek in Duitsland.

Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797) van Wilhelm Wackenroder kan gezien worden als een voorloper van de kunstenaarsroman. Dit werk was echter nog geen roman maar bestond uit verschillende fragmenten, waarvan een deel door zijn goede vriend Ludwig Tieck is geschreven. Uit *Herzensergiessungen* spreekt een toegenomen belangstelling voor de persoonlijkheid van de kunstenaar.³⁴ Na de vroegtijdige dood van Wackenroder werkte Tieck alleen aan de kunstenaarsroman *Franz Sternbalds Wanderungen*. De roman verscheen in 1798 en werd door de romantische generatie enthousiast onthaald. Tieck behandelt in zijn verhaal de kwestie welk nut kunst in de burgerlijke wereld heeft. Sternbald verdedigt, net als de romantici destijds, de verheven doelloosheid van kunst.³⁵

Graas toont echter dat niet *Herzensergiessungen* maar *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787) van Wilhelm Heinse algemeen als prototype van het genre kunstenaarsroman wordt beschouwd. Heinse schetst het portret van 'de geniale, in een roes scheppende kunstenaar met Übermenschachtige trekken, die zich volledig vrij voelt en zich niet gebonden acht aan de wetten en normen die voor gewone stervelingen geldig zijn.'³⁶ Het concept van een beroemde kunstenaar die als spreekbuis fungeert voor de opvattingen van de schrijver zal later in talloze kunstenaarsromans worden nagevolgd.

In acht genomen dat in Frankrijk pas na 1830 de eerste noemenswaardige kunstenaarsromans uitkwamen en er in Engeland in de negentiende eeuw nog helemaal geen sprake was van dit genre, kan gesteld worden dat het een typisch Duitse aangelegenheid was.³⁷ Hoe het genre zich in Nederland heeft ontwikkeld, zal in de volgende paragraaf aan bod komen.

³³ Graas, T. *Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen*. 1984. p. 151.

³⁴ Graas, T. 1984. p. 153.

³⁵ Safranski, R. 2009. p. 102-104.

³⁶ Graas, T. 1984. p. 153.

³⁷ Graas, T. 1984. p. 154.

3.2 De ontwikkeling van de kunstenaarsroman in Nederland

3.2.1 De geschiedenis van de kunstenaarsroman

Hoewel ik het artikel van Tim Graas zojuist ook al heb aangehaald, ligt het accent in zijn onderzoek op de ontwikkeling in de Nederlandse literatuur. Vanwege de omvang is zijn artikel bedoeld als 'een algemene, oriënterende verkenning en een handleiding tot verder onderzoek.'³⁸

Volgens Graas hangt de opkomst van de kunstenaarsroman in Nederland nauw samen met de opkomst van de historische roman. Sinds Walter Scott, pionier van dit genre, is er vanaf 1814 (eerste verschijnjaar) een tendens te zien van een ruimere aandacht voor de historische couleur locale en meer belang aan historische waarheidsgetrouwheid.

In 1808, dus enkele jaren voor de eerste publicatie van Scott, kwam de succesroman van Adriaan Loosjes, *Het leven van Maurits Lijnslager; eene Hollandsche familiegeschiedenis uit de zeventiende eeuw*, uit. In deze roman figureren twee schilders. De fictieve titelheld is op reis in Italië en komt daar in aanraking met zowel Anthonie van Dijck als Rubens. Naast deze kunstenaars ontmoet Lijnslager beroemdheden als Vondel, Hugo de Groot en Michiel de Ruyter. Het werk van Loosjes is noemenswaardig omdat er voor het eerst in de Nederlandse literatuur sprake is van een roman waarin beroemde kunstenaars naar voren treden. Een beschrijving van de kunstenaar en zijn milieu blijft echter uit. De aanwezigheid van zowel de schilders als de andere beroemdheden dient hier vooral als vergroting van het aanzien van Lijnslager en het benadrukken van het roemrijke karakter van de Gouden Eeuw.³⁹

Maurits Lijnslager is het startsein voor het schrijven van romans met als uitgangspunt de Nederlandse geschiedenis. In 1827 spoorde David Jacob van Lennep in zijn *Verhandeling over het belangrijke van Hollands grond en oudheden voor gevoel en verbeelding* medeschrijvers dan ook aan zich hierdoor te laten inspireren. In de jaren hierop werd deze lijn doorgetrokken. Zo beschreef Aernout Drost in *Het altaarstuk* (1832) een episode uit het leven van Anthonie van Dijck. Enkele jaren later werden *De eerste schilderij van Rembrandt van Rhijn* (1836) en *Frans Hals en zijne dochter* (1837) van E.J. Potgieter gepubliceerd. Het hoofdthema van de novelle over Frans Hals, de gedwongen keuze voor de kunst of de geliefde, is een veelvoorkomend thema in de kunstenaarsroman. In deze strijd wint de kunst het nogal eens van de liefde.⁴⁰

³⁸ Graas, T. 1984. p. 154.

³⁹ Graas, T. 1984. p. 154-155.

⁴⁰ Graas, T. 1984. p. 155.

De negentiende eeuw betekende een bloeitijd van de historische roman, en daarmee ook van de kunstenaarsroman. Deze lijn werd doorgetrokken in de twintigste eeuw, waarin het aantal publicaties van dit genre nog meer toenam. Graas noemt als voorbeelden *De bezitting van Messer Donato* (1910) en *Benvenuto* (1911) van Couperus, *Het vijfde zegel* (1937) van Vestdijk en *Rembrandt* (1931) van Theun de Vries. Deze ontwikkeling sluit aan bij de ontwikkeling van de kunstenaarsroman buiten Nederland. Zo werden de bestsellers *Lust for life* (1934) van Irving Stone en *Moulin Rouge* (1951) van Pierre La Mure beide verfilmd.

Graas eindigt met het gegeven dat het einde van de kunstenaarsroman voorlopig nog niet in zicht is. Grote kunstenaars uit het verleden blijven een inspiratiebron voor romanschrijvers.⁴¹

3.2.2 De ontwikkeling van het kunstenaarsbeeld

Kunstsociologe Marieke Zwaving onderzocht voor haar doctoraalscriptie kunstenaarsromans uit de periode 1890-1990. Hieruit bleek dat de visie op de beeldende kunstenaar in de literatuur opmerkelijk is veranderd.⁴²

In de eerste helft van de 20^e eeuw overheerst het romantische kunstenaarsbeeld. Een romantische kunstenaar is excentriek, geniaal, gedreven, eenzaam, arm en neigt vaak naar krankzinnigheid. Als voorbeelden van romans met een dergelijke kunstenaar noemt zij *Langs lijnen van gelijkheid* (1900) van Couperus, *De uitvreter* (1911), *Titaantjes* (1914), *Mene Tekel* (1935) van Nescio en *Eiken van Dodona* (1946) van Bordewijk.⁴³

Dit romantische kunstenaarsbeeld brokkelt in de naoorlogse periode geleidelijk af. Zwaving beschouwt *Turks Fruit* (1969) en *Kort Amerikaans* (1969) van Jan Wolkers en *Een zachte vernieling* (1986) van Hugo Claus als overgangswerken. Zij ziet in deze romans nog steeds een romantische visie op het kunstenaarschap, maar langzamerhand maakt de artistieke integriteit plaats voor het verlangen naar erkenning. Hierbij gaat het zowel om inhoudelijke als financiële erkenning. Zwaving relateert deze omslag aan het gewijzigde overheidsbeleid op het gebied van de beeldende kunst. Zo zorgde de afschaffing van de BKR⁴⁴ ervoor dat het nastreven van geld en macht noodzakelijk is geworden om als kunstenaar je hoofd boven water te houden. Het bewustzijn van de kunstenaar dat erkenning financiële consequenties heeft is toegenomen. Kunstenaars beginnen zich af te zetten

⁴¹ Graas, T. 1984. p. 157.

⁴² Zwaving, M. 'Schrijven en schilderen. *Abel Gholiaerts* als kunstenaarsroman.' 1994. p. 45.

⁴³ Zwaving, M. 1994. p. 45-46.

⁴⁴ De Beeldende Kunstenaars Regeling was van werking in de periode van 1956 tot 1987. Kunstenaars konden, wanneer zij aan bepaalde eisen voldeden, verzekerd zijn van een inkomen.

tegen het romantische kunstenaarsbeeld dat armoede als één van de criteria stelt voor het kunstenaarschap.⁴⁵ Zo ontstaat er langzamerhand een zakelijker kunstenaarsbeeld.

In romans als *Ik, Jan Cremer* (1964) van Jan Cremer en *Gimmick!* (1989) van Joost Zwagerman brokkelt het romantische kunstenaarsbeeld verder af. Op agressieve wijze neemt Cremer afstand van bekende kunstenaars cliché's. Zwagerman rekt hier radicaal mee af. In *Gimmick!* nemen kunstenaars de levensstijl van geslaagde managers aan. Het scheppen van kunst betekent voor hen een kans op rijkdom en roem. Hierbij hoort nog steeds een excentrieke levensstijl en een gedreven manier van werken. Het doel dat zij voor ogen hebben heeft nu echter te maken met aanzien en rijkdom.⁴⁶

⁴⁵ De Raat, W. 'Kunstenaarsromans en de Nederlandse kunstpraktijk'. 2010. p. 19-20.

⁴⁶ Zwaving, M. 1994. p. 46.

4. De kunstenaar aan het eind van de 19^e eeuw en in de tweede helft van de 20^e eeuw

4.1 De kunstenaar aan het eind van de 19^e eeuw

In dit hoofdstuk staat de roman *Amazon* (1880) van Carel Vosmaer centraal. Ik zal eerst de roman op het gebied van de inhoud, structuur en de (kunstenaars)personages bespreken. Vervolgens zal ik aanschouwen in hoeverre het kunstenaarsbeeld dat in deze roman naar voren komt overeenstemt met het door Doorman en Heinich beschreven romantische kunstenaarsbeeld.

4.1.1 Carel Vosmaer, *Amazon* (1880)

De Vos vertelt in de inleiding van *Amazon*⁴⁷ dat deze roman het product is van de reis naar Italië die Vosmaer in 1878 met zijn vriend Martinus Nijhoff maakte. Delen van de roman zijn gebaseerd op aantekeningen die hij destijds in een dagboek heeft gemaakt.

Inhoudelijk

De roman vertelt het verhaal van de jonge Nederlandse schilder Siwart Aisma die na de ervaring van een ongelukkige liefde een reis door Italië maakt. Wanneer hij van Salerno naar Paestum rijdt ziet hij een rijtuig dat vanwege een uitgeteld paard zijn weg niet kan vervolgen. Aisma nodigt de reizigers uit om in zijn rijtuig verder te gaan. Zo ontmoet hij drie andere Nederlanders: de jonge weduwe en dichteres Marciana van Buren, haar oom Quirinus van Walborch en hun vriendin Ada Ebers. Marciana is bevrijd uit een verschrikkelijk huwelijk met een minister die haar persoonlijkheid niet kon waarderen. Zij voelt zich verbitterd en is niet van plan zich ooit nog aan de liefde over te geven. Haar oom is geobsedeerd door Horatius en citeert deze dichter te pas en te onpas. Hoewel hij politicus is geweest houdt hij zich als liefhebberij bezig met archeologie. De man heeft veel verstand van zaken en kan gezien worden als een groot intellect. Aisma trekt met het gezelschap naar Rome.

In Rome geniet de groep samen van al het moois dat deze kunstrijke stad te bieden heeft en komt zo nader tot elkaar. Al snel in het verhaal wordt duidelijk dat Siwart en Marciana elkaar beminnen. Beiden zijn echter te koppig en trots om hieraan toe te geven. Het gevoel dat zij geestverwanten zijn begint echter steeds sterker te worden en de muur die zij om zich heen hebben gebouwd brokkelt langzaam af. Wanneer Aisma erachter komt dat Marciana voor de Amerikaanse beeldhouwer Askol heeft geposeerd, stort zijn wereld in elkaar. Hij wil niks meer met haar te maken hebben en staat op het punt naar Athene te vertrekken. Het is Van Walborch die een openhartig gesprek met Marciana voert om te voorkomen dat de twee geliefden elkaar voor altijd uit het oog zullen verliezen. Hij weet

⁴⁷ In deze analyse zal ik gebruik maken van de editie van H.J. De Vos uit 1943. De roman is onderdeel van de Museion Reeks van uitgeverij Manteau.

dusdanig op haar gevoelens in te werken dat zij, mede onder invloed van een merkwaardige ring die zij van Aisma heeft gekregen, niet langer weerstand kan bieden en toegeeft aan de liefde. De twee geliefden vertrekken dolgelukkig naar Holland om de zus van Aisma te bezoeken.

De psychologische ontwikkeling van de personages blijft dusdanig uit dat het beter is om van typen te spreken. Vosmaer erkent dit zelf volledig en schreef in één van zijn brieven hierover: 'Over de figuren in *Amazone* nog een paar woorden: zoek in de figuren niet te zeer portretten: ik vermeed opzettelijk ze dat te maken. Zij zijn, zooals Beets in de *Camera* zei, een neus van herinneringen op een gelaat van fantasie. Er zijn herinneringen in – maar verwerkt en veranderd.'⁴⁸ Naast de intrige beslaat de omschrijving van Italië en zijn kunstschaten een aanzienlijk deel van de roman. Het reisgezelschap ervaart de klassieken in hun culturele uitstapjes. De tempels, beelden en andere schone bezienswaardigheden komen nauwkeurig aan bod.

De structuur

De roman heeft een opmerkelijke structuur. Het eerste hoofdstuk is geschreven in briefvorm. De gedramatiseerde verteller, Aisma, schrijft aan zijn zus dat hij op het punt staat om naar Rome te vertrekken. In het tweede hoofdstuk is sprake van een personale vertelsituatie. Vosmaer introduceert hier het reisgezelschap waar Aisma de rest van het verhaal mee zal optrekken. Het derde hoofdstuk is wederom een brief van Aisma aan zijn zus. In deze brief vertelt hij over zijn melancholieke gevoelens door een ongelukkige liefde en komt zijn schilderij van Helena aan bod. Dit schilderij zit op dat moment alleen nog maar in zijn gedachten. Ook vertelt hij hoe mooi en begaafd hij Marciana vindt.

De opbouw van de eerste drie hoofdstukken suggereert dat *Amazone* een briefroman is. De zojuist genoemde tweede brief van Aisma aan zijn zus is echter de laatste. In de rest van de hoofdstukken is sprake van een personale vertelsituatie. Dat Aisma niet meer de behoefte voelt om aan zijn zus te schrijven kan verklaard worden door de ontwikkeling die hij ondergaat. Hij schrijft deze brieven om zijn gevoelens van eenzaamheid en verbitterdheid te uiten. Het schilderen van zijn Helena-schilderij kan hij nog niet in de praktijk brengen. Deze gevoelens ebben echter weg wanneer hij het reisgezelschap, en met name Marciana, beter leert kennen. Het schilderen is nog niet gelukt omdat hij de schoonheid die met Helena is verbonden nog niet aanschouwd heeft. Deze schoonheid vindt hij in de gedaante van Marciana.

⁴⁸ Bastet, F. *Met Carel Vosmaer op reis*. 1989. p. 131.

Ook opmerkelijk is het aantal pagina's dat Vosmaer wijdt aan beschrijvingen van de steden, musea, kunstschaten en andere bezienswaardigheden die Aisma met zijn reisgenoten bezoekt. Uit de nauwkeurigheid hiervan is af te leiden dat Vosmaer voor deze beschrijvingen gebruik heeft gemaakt van de aantekeningen uit zijn reisdagboek. Deze uitweidingen dragen bij aan de ontwikkeling van het verhaal. De indrukken die Aisma in Italië ondergaat geven hem het gevoel boven zichzelf uit te stijgen. In de eerste brief aan zijn zus beschrijft hij hoe hij na de Mont-Cenis-tunnel de dag weer zag: 'den *nieuwen dag*. Ja, ik voelde mij toen al hooger; als dat zoo voortgaat, groei ik tot dat ik niet meer door den tunnel terug kan.'⁴⁹ Dergelijke gebeurtenissen vinden de hele roman door plaats. Het aanschouwen van de culturele schatten van Italië brengt Aisma in hogere sferen. Samen met de steeds sterker wordende liefde voor Marciana en de intellectuele gesprekken met Van Walborch zorgt dit ervoor dat Aisma zich dusdanig ontwikkelt dat hij de schoonheid van Helena op doek kan brengen.

De titel

Dat de klassieken centraal staan in de roman is ook uit de titel af te leiden. De term Amazonen werd door de Grieken gebruikt voor een mythisch volk van vrouwelijke strijders. In een gesprek met Marciana constateert Walborch dat zij zich na al haar verdriet heeft afgesloten voor de liefde. 'Daarom had hij haar vroeger eens, toen zij op het Capitool de Gewonde Amazone bewonderden, met dit beeld vergeleken, en lachend had zij dit aangenomen: de wond is gesloten, had zij gezegd, maar, Amazone, ja!'⁵⁰ Marciana neemt de rol van sterke, strijdende vrouw maar al te graag aan. Net als een Amazone heeft zij uit zelfbescherming een pantser aangetrokken. Wanneer het gezelschap een bezoek brengt aan de Capitolijnse Musea, mondt dit uit in een discussie over de Amazone-beelden uit de oudheid. Op dat moment is Askol ook bezig aan een beeld van een Amazone. Wanneer Marciana ziet dat dit beeld niet zo mooi is als het zou kunnen zijn, helpt zij hem uit de brand door voor hem te poseren.

4.1.2 De kunstenaar

In *Amazone* komen meerdere kunstenaarspersonages voor. De personages Marciana, Van Walborch en Askol dragen bij aan de manier waarop het hoofdpersonage Aisma in deze roman naar voren komt. Met de eigenschappen en handelingen van deze vier personages brengt Vosmaer een bepaald kunstenaarsbeeld naar voren. De schilder Aisma heeft de prominentste rol in deze compositie.

⁴⁹ Vosmaer, C. *Amazone*. 1943. p. 16.

⁵⁰ Vosmaer, C. 1943. p. 89.

Aan het begin van de roman wordt tijdens de ontmoeting tussen Aisma en het reisgezelschap duidelijk dat Aisma een succesvolle schilder is. Wanneer hij zich voorstelt, reageert Marciana vol enthousiasme. 'Ook uw naam is bekend, wij zagen laatst de heerlijke schilderijen van den schilderijen van den schilder die uw naam draagt.'⁵¹ Ondanks zijn succes lijkt Aisma zich niet thuis te voelen in de wereld waarin hij leeft. Dergelijke gevoelens uit hij in brieven aan zijn zus. 'Schrijf mij veel, want ik bruis nog soms tegen de wereld en de menschen op. Bah! Daar is zooveel platheid en gemeenheid'⁵² Aisma is verbitterd door een ongelukkige liefde en ervaart diepe gevoelens van melancholie.

In Rome maakt Aisma kennis met de Amerikaanse beeldhouwer Askol. Marciana introduceert hem bij Aisma als een groot talent en 'een artist in zijn hart'⁵³. Wanneer zij met elkaar in gesprek gaan blijken zij in hun kunstbegrippen veel met elkaar overeen te stemmen. Askol was al bekend met het werk van Aisma en ziet in hem een grote schilder die de oudheid tot leven wekt. Zij delen een fascinatie voor de klassieken. Wanneer Aisma een bezoek brengt aan het atelier van Askol ziet hij hier dat de beeldhouwer een levensgrote Amazone heeft geboetseerd. Later in het verhaal ziet Aisma deze gelijkgestemde artiest als een concurrent. Wanneer hij erachter komt dat Marciana voor hem geposeerd heeft wordt hij getroffen door een enorm gevoel van jaloezie. Askol vervult een dubbele functie in het verhaal. Aan de ene kant erkent hij Aisma's grote talent, terwijl hij aan de andere kant hem op liefdesgebied in de weg zit. Deze tegenwerking pakt later juist positief uit. Aisma komt door zijn jaloezie erachter wat hij werkelijk voor Marciana voelt. Hij kan hier niet langer aan ontspannen en verklaart haar, met succes, de liefde. Askol is dan ook een belangrijke pionier in de compositie van Vosmaers roman. Hij erkent het talent van Aisma, vergroot zijn aanzien en geeft hem op indirecte wijze een steuntje in de rug op liefdesgebied.

Van Walborch heeft een belangrijke rol in *Amazone*. Deze kennisrijke man voelt veel sympathie voor de talentvolle schilder Aisma. 'Hij zag de overblijfselen van strijd in gemoed en strijd in kunststreven, die nog alleen de laatste loutering noodig hadden om hem de volle kracht en de zelfbewustheid te doen bereiken, en hij voelde zich aangetrokken om met zijne ervaring daartoe mede te werken.'⁵⁴ In deze passage komt de rolverdeling van meester en gezelschap naar voren. Van Walborch ziet dat hij talent bezit en al ver is in zijn rijpingsproces, maar nog een klein steuntje in de rug nodig heeft. Het stadium van leerling is Aisma dus al gepasseerd. Van Walborch is een echte kenner van de klassieken en ziet in Rome het middelpunt van de wereld. Hij voorziet Aisma van kennis en verrijkt hiermee zijn

⁵¹ Vosmaer, C. 1943. p. 20.

⁵² Vosmaer, C. 1943. p. 30.

⁵³ Vosmaer, C. 1943. p. 60.

⁵⁴ Vosmaer, C. 1943. p. 84.

intellect. De rol van meester in de ontwikkeling die Aisma ondergaat is van toepassing op het hele verhaal.

Het reizen door Italië doet de schilder goed. Zijn interesse en fascinatie voor de klassieken lijken hem weer tot leven te wekken. Zo wordt hij in Pompeï gegrepen door de rijke geschiedenis van deze stad. Verrijkt met studies, plannen en indrukken trekt hij naar Rome. 'Al aanstonds, den eersten dag van niets doen, eenige vroegere studies en de begonnen schilderij van Helena terug ziende, werd hij zich bewust dat er eene nieuwe klaarheid in zijn inzicht gekomen was. Hij was ontevreden over het vroegere werk en stelde zich voor zijn doek te veranderen.'⁵⁵ In Italië wordt de geest van de schilder aangewakkerd en vervuld met een nieuw inzicht. Het schilderij oogt voor hem nu te zwaar en te donker. Zowel de antieke schilderkunst als de zon van Napels stemmen hem lichter. Hij schildert nu meer vanuit gevoel. 'Hij had zich zijn onderwerp nog te veel, naar zijn zin, met effect gedacht, eene opvatting zijner jeugd, die hij had gaan verlaten.'⁵⁶

Aisma ontwikkelt zich in Rome op het gebied van zijn kunst. Zoals eerder beschreven herwint hij al vroeg in het verhaal zijn krachten. Zijn gevoelens van melancholie ebben langzaam weg. 'En gansch het grootsche wezen van Italië's natuur, geschiedenis en kunst, gelijk het zijne ziel verruimde en aanbreeder, grootscher verhoudingen gewende, verhief ook zijne kunst.'⁵⁷ Hij heeft het gevoel dat de oudheid in Rome haar intiemste geheimen openbaart. Dit maakt dat hij zich thuis voelt in de klassieken. In de beschrijvingen krijg je als lezer de indruk dat de schilder een openbaring ondergaat. 'Al wat hij wist en met zijne verbazende gave van intuïtie bestudeerd had, kreeg hier leven.'⁵⁸ Dit scheppende talent wordt door Askol erkend. Hij vindt dan ook dat geen andere schilder de klassieken zo goed begreep als hij. Volgens hem bezit Aisma veel kennis en 'bij hem is de oudheid leven geworden.'⁵⁹

Naast de inspirerende werking van de omgeving waarin Aisma verkeert en de bijdrage van de personages Askol en Van Walborch, is er nog een andere factor die meespeelt in zijn ontwikkeling. Al tijdens de eerste ontmoeting wekt de dichteres Marciana zijn interesse op. Hun pogingen om de gevoelens voor elkaar te negeren blijken tevergeefs. Uiteindelijk kunnen zij niet tegenhouden dat zij voor elkaar vallen. Beiden zijn gekwetst in een vorige liefde en hebben nu hun kunst als prioriteit verheven. Een terugkerend thema in de roman is dan ook de keuze tussen kunst en liefde. Eerder toonde ik aan de hand van het artikel van Tim Graas dat dit een veelgebruikt thema binnen

⁵⁵ Vosmaer, C. 1943. p. 56.

⁵⁶ Vosmaer, C. 1943. p. 56.

⁵⁷ Vosmaer, C. 1943. p. 97.

⁵⁸ Vosmaer, C. 1943. p. 97.

⁵⁹ Vosmaer, C. 1943. p. 65.

kunstenaarsromans is. In de gesprekken tussen Marciana en Aisma keert dit vraagstuk steeds terug. In een van hun eerste ontmoetingen vraagt Marciana hem of een waarachtig kunstenaar ooit kan trouwen en hiermee zijn ziel verdelen. Aisma antwoordt dat hij enige reden heeft om te denken dat een dergelijke gelijke stemming niet te vinden is. 'Geen twee mensen zijn eender.'⁶⁰ Maar uiteindelijk ervaren zij dat zij het gevoel dat zij uit hun leven trachtten te bannen niet in hun kunst kunnen verstoppen. Kunst en leven zijn ten slotte niet te scheiden.

De keuze tussen kunst en liefde komt naar voren op een cruciaal moment in de roman. Wanneer Maciana het amazonebeeld van Askol aanschouwt, zegt hij ontevreden te zijn over de vormen van bepaalde lichaamsdelen. Het is hem niet gelukt een model te vinden die aan de eisen voldoet en voor hem wil poseren. Marciana weet dat zij hiervoor de juiste vormen heeft maar dat Askol haar nooit zou durven vragen. Zij neemt het heft in eigen hand: 'Gij kunt mij krijgen voor wat gij in uwe Amazone nodig hebt. Ik beschouw dit als een heilig offer aan de kunst.'⁶¹ Vosmaer zet met deze gebeurtenis een compositie neer die doet denken aan een dergelijke gebeurtenis in *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831) van Balzac. Hierin offert Poussin zijn geliefde Gilette op om model te staan voor Frenhofer. In *Amazone* is deze opoffering voor de kunst echter vrijwillig. Wanneer Aisma inziet dat Marciana deze daad puur voor de kunst heeft gedaan en niet uit liefde, komt hij tot bezinning. In het verhaal van Balzac zijn de gevolgen een stuk desastreuzer. Gilette kan niet leven met deze opoffering en verlangt naar de dood.

In *Amazone* wint uiteindelijk de kracht van de liefde. Voordat Aisma naar Italië trok had hij jarenlang alleen voor de kunst geleefd. Na een ongelukkige liefde was dit immers het enige waar hij nog op kon vertrouwen. Door deze gevoelens van melancholie en verbitterdheid hield hij zich gescheiden van de wereld. In Italië wordt zijn geest aangewakkerd door de vitale kracht van de klassieken en het geluk van een nieuwe liefde. Met Marciana komt hij erachter dat het wel degelijk mogen is om kunst te verheffen door twee zielen samen te laten komen.

4.1.3 Het kunstenaarsbeeld

Marieke Zwaving toonde in haar onderzoek dat aan het begin van de 20^e eeuw het romantische kunstenaarsbeeld dominant was binnen kunstenaarsromans. *Amazone* toont echter dat dit romantische kunstenaarsbeeld aan het eind van de 19^e eeuw ook al aanwezig was. Met de theorie van Doorman en Heinich in acht genomen, heerst in Vosmaers roman het beeld van de romantische, singuliere kunstenaar.

⁶⁰ Vosmaer, C. 1943. p. 38.

⁶¹ Vosmaer, C. 1943. p. 127.

Aisma is een subject dat past binnen de door Doorman beschreven nieuwe subjectiviteit die vanaf de romantiek heerst. Hij is een autonoom en creatief subject die in een authentiek leven zijn uniciteit verwerkelijkt. Marciana wordt aangetrokken door 'dat diepe en rijke kunstleven, dat één was met Aisma's persoon.'⁶² Zijn authenticiteit en uitzonderlijkheid maken van hem een singuliere kunstenaar. Hij volgt geen pad dat een andere kunstenaar al heeft bewandeld, maar slaat een nieuwe weg in. Dit komt in de roman naar voren door de erkenning van Askol. Hij ziet in dat Aisma als eerste schilder de klassieken écht begrijpt.

Aisma heeft een succesvolle kunstenaarscarrière. Aan het begin van het verhaal blijkt dat hij enige naamsbekendheid geniet en dat er werk van hem tentoon is gesteld. Doordat hij zijn eigen weg gaat, is er sprake van de door Heinich beschreven ontpersonlijking van middelen. Ondanks deze erkenning, toont hij op een zeker moment minachting voor zijn publiek. In een brief aan zijn zus spreekt hij over platheid en gemeenheid in de wereld. Dit komt overeen met het beeld dat Doorman schetst van de romantische kunstenaar die zijn publiek minacht. De eenzaamheid die hiermee gepaard gaat is aan het begin van de roman bij Aisma ook zichtbaar.

In de romantiek stond de verbeelding hoog in het vaandel. Aisma's verbeelding wordt aangewakkerd door de inspirerende werking van de klassieken. Het personage Van Walborch begeleidt hem in dit proces en ontfermt zich als leermeester over hem. In Rome ondergaat hij het gevoel van de oudheid die haar diepste geheimen openbaart. Dit doet denken aan Friedrich Hölderlin en zijn mythische ervaring. Voor hem waren de goden levend en toonden zij zich aan hem op momenten van verhoogde intensiteit.⁶³ Aisma wekt de oudheid tot leven in zijn kunst. Hierbij kan hij zijn verbeelding de vrije loop laten gaan. Dit proces en deze fascinatie voor de klassieken zijn als typisch romantisch te bestempelen.

Doorman beschrijft dat in het vernieuwde mensbeeld vanaf de romantiek 'liefde een spontane, wederzijdse verrijking van de persoonlijkheid tot stand brengt.'⁶⁴ Aisma en Marciana ervaren deze romantische liefde. Hoewel zij eerst denken dat kunst en liefde niet te combineren zijn, komen zij erachter dat deze samen voor een optimale harmonie zorgen. Zo vraagt Aisma: 'Maricana, geloof je niet dat het leven toch schooner is als mens niet op zich zelf alleen staat, als ons wezen, door een ander aangevuld, zelf rijker wordt?'⁶⁵ Dit is precies waar het in *Amazonie* om gaat. Dankzij Marciana weet de schilder zich te ontplooiën tot de kunstenaar die hij werkelijk is. Deze verrijking blijkt wederzijds te zijn. Door de omgang met Aisma lukt het haar om het gedicht waar zij al een tijd aan

⁶² Vosmaer, C. 1943. p. 168.

⁶³ Safranski, R. 2009. p. 164,165.

⁶⁴ Doorman, M. 2004. p. 25

⁶⁵ Vosmaer, C. 1943. p. 169.

bezig was af te ronden. ‘Het is een onderwerp waaraan ik al bezig was, zei ze, maar ik heb het eerst door u kunnen voltooien’⁶⁶.

Met behulp van de functies van de personages die ik in paragraaf 4.1.2 uiteenzette, creëert Vosmaer in *Amazone* een romantisch kunstenaarsbeeld, waarbinnen de schilder Aisma centraal staat. Hij wordt gedreven door originaliteit en authenticiteit, zoals het een singuliere kunstenaar betaamt. De eenzaamheid die vaak met een dergelijke genialiteit gepaard gaat, is bij hem van korte duur. Ook past hij niet in het rijtje gedoemde en miskende kunstenaars. De liefde verrijkt zijn kunst en daarmee ook zijn leven. Aangezien dit romantische kunstenaarsmodel vanaf de 20^e eeuw dominant was binnen kunstenaarsromans, kan *Amazone* gezien worden als een voorloper op deze traditie.

⁶⁶ Vosmaer, C. 1943. p. 192.

4.2 De kunstenaar in de tweede helft van de 20^e eeuw

4.2.1 Jan Wolkers, *Turks fruit* (1969)

Jan Wolkers schreef *Turks fruit* nadat zijn tweede vrouw, Annemarie Nauta, hem had verlaten. Zij erkent de vrouw te zijn die in deze roman centraal staat. 'Ik ben die Olga, of ik het nu wil of niet.' Toch is *Turks fruit* geen autobiografie. Wolkers vulde zijn herinneringen en ervaringen aan met fictieve scènes.⁶⁷

Inhoudelijk

In *Turks fruit* blikt de ik-figuur terug op zijn tijd met Olga. Zijn wereld stort in elkaar nadat zij hem verlaten heeft. 'Ik was aardig in de rotzooi terechtgekomen nadat ze bij me weggegaan was.'⁶⁸ Om de leegte op te vullen neemt hij talloze vrouwen mee naar zijn atelier. 'Ik naaide de ene meid na de andere. Ik sleepte ze naar mijn hol en rukte ze de kleren van het lijf en ramde me een ongeluk. Dan werkte ik ze de deur uit na een haastig glas drank. Soms drie op een dag.'⁶⁹ Hij ziet echter in dat geen van hen ook maar enigszins aan Olga kan tippen. Na een paar maanden is hij er klaar mee en verhuurt hij zijn voorkamer aan twee Amerikaanse studentes.

Wanneer de ik-figuur Olga ontmoet is hij nog student beeldhouwkunst aan de Amsterdamse Rijksakademie van Beeldende Kunsten. Op uitnodiging van de gemeente Valkenburg werkt hij met een groep studenten aan het uithakken van een reliëf van een religieuze voorstelling in de grotten van de Sint-Pietersberg. Zijn opwekking van Lazarus mislukt echter vanwege een fossiel dat in de kop van de Jezusfiguur zit. Wanneer hij terug naar huis lift wordt hij door Olga opgepikt. Hij voelt zich direct aangetrokken door deze prachtige roodharige vrouw. Het blijkt al snel te klikken en dit gaat over in seks aan de kant van de weg. Deze eerste ontmoeting lijkt echter fataal te eindigen wanneer zij, weer terug op de snelweg, met de auto tegen een boom botsen. Beiden komen er goed vanaf.

Na het ongeluk gaat hij enkele keren per week naar Alkmaar in de hoop Olga te ontmoeten. Hij brengt uren door in het portier tegenover de zaak van haar ouders. Pogingen om haar aan de telefoon te krijgen blijken ook tevergeefs. Wanneer hij belt verkondigt haar moeder op kille wijze dat hij geen contact met Olga krijgt. Twee maanden na het ongeluk ontmoeten zij elkaar toevallig op een kermis in Amsterdam. Zij gaat mee naar zijn atelier en zal daar voorlopig ook blijven. Hun prille verliefdheid is rijk aan harstocht en erotiek. Olga's moeder is de enige factor die dit geluk in de weg zit. Olga laat haar ouders in een brief, gedicteerd door de ik-figuur, weten dat zij niet meer thuis zal

⁶⁷ Blom, O. In: Wolkers, J. *Brieven aan Olga*. 2010. p. 7.

⁶⁸ Wolkers, J. *Turks fruit*. 1969. p. 13.

⁶⁹ Wolkers, J. 1969. p. 15.

komen. De twee geliefden trekken samen heel Nederland door. Hier genieten zij optimaal van elkaar en van de natuur. Niet lang hierna trouwen zij. Olga's moeder is hier niet van gediend en waarschuwt haar dochter voor het arme artiestenbestaan.

Sinds de ontmoeting met Olga gaat de ik-figuur niet meer naar de academie. Wel heeft hij zo nu en dan een opdracht waar hij Olga vervolgens model voor laat staan. Ondanks het permanente geldgebrek leven zij 'beestachtig gelukkig'⁷⁰. Naast dit geluk beleven zij ook tegenslagen. Zo sterft Olga's vader nadat zijn vrouw hem jaren stiekem heeft vetgemest. Dit maakt de haat die de ik-figuur voor zijn schoonmoeder voelt nog intenser. Tijdens listige telefoongesprekken met haar dochter probeert zij de twee geliefden uit elkaar te drijven. Op een dag nodigt zij Olga uit om met zakenpartners iets te gaan drinken in de stad. De ik-figuur sluit later aan bij het eten, wat uitmondt in een ramp. Wanneer Olga openlijk met een zakenrelatie van haar moeder flirt, barst er iets. Uit ellende en wanhoop geeft hij Olga een klap. 's Avonds belt zij hem op met de boodschap dat zij niet meer bij hem terug komt.

In de periode na de breuk begint Olga zich steeds merkwaardiger te gedragen. Drie huwelijken en een abortus later (Olga had een ongelooflijke angst om zwanger te raken) blijkt zij een hersentumor te hebben. In het laatste halfjaar van haar leven bezoekt de ik-figuur haar trouw in het ziekenhuis. Als zij sterft heeft zij de vuurrode pruik op die hij voor haar heeft gekocht.

De structuur

In tegenstelling tot de roman *Amazone*, is *Turks fruit* a-chronologisch opgebouwd. Het begin van het sujet komt overeen met het eind van de fabel. Een constructie van de fabel is als volgt; het hakken van de beeldhouwer in de grotten van de Sint-Pietersberg, de eerste ontmoeting tijdens het liften, de tweede ontmoeting op de kermis, de gelukkig tijd samen (in het atelier en reizen door Nederland), het huwelijk, een gelukkige tijd waarin Olga veel voor hem poseert, de dood van Olga's vader, het stoken van Olga's moeder, de restaurantscène en Olga's vertrek, de seksuele uitpattingen van de ik-figuur, het werken als een bezetene om niet aan Olga te denken, de echtscheidingsprocedure, Olga's huwelijk met de Hermes-zakenrelatie, Olga's vertrek naar de VS met haar derde huwelijkskandidaat, Olga's terugkeer in Nederland na rondtrekken met derde man, Olga's ziekte, Olga's dood.

In de sujet komen deze zaken door elkaar aan bod. De ik-figuur blikt terug op zijn relatie met Olga. Deze terugblikken zijn gedachtestromen die associatief werken. De hoofdstukken zijn genoemd naar gebeurtenissen die zij samen hebben meegemaakt en waar hij aan terugdenkt. Zo denkt hij in het

⁷⁰ Wolkers, J. 1969. p. 108.

hoofdstuk 'Een muis met een trauma' terug aan alle huisdieren die zij samen hebben gehad en die stuk voor stuk zijn doodgegaan.

Achteraf probeert de ik-figuur door het opwekken van herinneringen erachter te komen waar het is misgegaan. In de gehele roman is sprake van een ik-verteller. Als lezer krijg je alleen zicht op de gebeurtenissen in het verleden via zijn subjectieve blik. Dialogen komen niet aan bod. De ik-verteller laat zich leiden door zijn emoties en de hieruit voortkomende associaties. Dit maakt dat *Turks fruit* een onbetrouwbaar perspectief heeft.

Thematiek

Het thema dat in de hele roman de boventoon voert is dood/verderf. Dit thema komt op verschillende niveaus terug. Ten eerste op het niveau van het plot. De ik-figuur neemt afscheid van Olga nadat zij hem verlaten heeft. Het figuurlijke bederf van hun relatie wordt later in het verhaal letterlijk wanneer Olga stervende is. In de roman wordt al vooruitgewerkt naar Olga's ziekte. Olga's moeder heeft door kanker één van haar borsten verloren. Zij liet haar dochter zich hier de schuldige van voelen: 'Dat komt door het zuigen dat jij eraan gedaan hebt.'⁷¹ In deze beschuldiging ligt een oorzaak voor Olga's angst om zwanger te worden. Deze thematiek keert ook in de titel terug. Wanneer Olga zo ziek is dat haar tanden loszitten en zij niks meer durft te eten, koopt de ik-figuur turks fruit voor haar. Dit zoete snoepgoed wordt in deze roman verbonden met verval.

De dood komt in *Turks fruit* ook in kleinere gebeurtenissen in het plot terug. Olga en de ik-figuur onderhouden verschillende huisdieren die allemaal sterven. Olga heeft een constante angst voor de dood. Dit komt naar voren in een verhaal over vroeger dat zij hem ooit vertelde. Zij speelde graag met poppen totdat er op een dag maden uit het mondje van een pop kwamen. Haar vader heeft toen op aandringen van haar een kuil gegraven en hier al haar poppen in gegooid. Ook kwam de ik-figuur er op een gegeven moment achter dat haar voorste tanden nep waren. Zij had altijd de angst dat deze tanden er elk moment uit konden vallen. Pas aan het eind van het verhaal wordt de tumor van Olga expliciet vermeld. Deze kleine gebeurtenissen van verderf kunnen gezien worden als een aanloop naar de uiteindelijke dood van Olga.

4.2.2 De kunstenaar

De ik-figuur in *Turks fruit* is beeldhouwer. Wanneer hij Olga ontmoet is hij nog student aan de Rijksakademie. Van een succesvolle kunstenaarscarrière is nog geen sprake. Hij heeft geen opdrachten en leeft in armoede. Tijdens zijn eerste ontmoeting met Olga vertelt hij haar enkele

⁷¹ Wolkers, J. 1969. p. 51.

voorvallen 'zo uit het amsterdamse bohemienleven gegrepen'⁷². Hij identificeert zich graag met deze levensstijl. Zo vindt hij dat hij een 'lekker ploertekoppie'⁷³ heeft. Om Olga niet te belasten met 'de drek en zwadder van het realistische kunstenaarsbestaan'⁷⁴ houdt hij bepaalde verhalen voor zich. Binnen deze levensstijl koestert hij een zekere afkeer van rijkdom. Wanneer Olga's moeder op een gegeven moment een listig verhaal ophangt tegen Olga over een vriendin die van haar man een autootje had gekregen, walgt hij hiervan. Hij beweert dat Olga's vriendin en haar man een ongelukkig huwelijk hebben en dat deze man waarschijnlijk 'impotent van de managerziekte'⁷⁵ is.

Wanneer de ik-figuur net met Olga samen is, komt zijn kunstenaarscarrière op gang. Wanneer zij gaan trouwen koopt hij van het voorschot van zijn eerste opdracht een jurk voor haar. Helaas blijft het hier weer even bij en was hij 'in plaats van rijk en beroemd doodarm en berooid'⁷⁶. Zij verkeren hun hele relatie lang in armoede. Dit doet echter geen afbreuk aan het geluk en plezier dat zij samen ervaren. Olga is niet te beroerd om er zelf ook wat bij te verdienen. Zo last zij op een gegeven moment voor een gulden per uur plastic babyonderbroeken in een fabriek. Van haar verdiende geld kocht zij vervolgens pinda's en jenever die zij samen onder het genot van platen van Parker, Miles Davis en Sonny Rollins nuttigden.

Ondanks het binnenhalen van verschillende opdrachten, liggen de beeldhouwers prioriteiten niet meer bij zijn kunst. Zijn relatie met Olga betekent het einde van zijn opleiding aan de academie. 'De kunst kon niet tegen haar op. Ik zou er wel weer eens aan beginnen, maar ik moest eerst mijn waanzinnige verliefdheid botvieren.'⁷⁷ En wanneer hij wel een opdracht heeft, laat hij Olga voor hem poseren. Zo staat zij voor hem model voor een opdracht om het moedergeluk uit te beelden. Maandenlang poseert zij uren achter elkaar met een grote pop in haar handen. Olga's angst om zwanger te worden zorgt ervoor dat het beeld een andere lading krijgt dan oorspronkelijk bedoeld was. Met het geld dat hij hiermee verdiend had kon hij, als zij zuinig leefden, een jaar voor zichzelf werken. 'En dat jaar heeft ze bijna aan een stuk door naakt in mijn atelier gelopen. Ik maakte haar zittend, staande, liggend, in danshouding.'⁷⁸ Olga is naast zijn geliefde ook zijn muze geworden. Zowel zijn leven als zijn kunst draaien volledig om haar. Hierbij verkiest hij haar boven de kunst. Wanneer hij voor een gebouw van het Rode Kruis weer in opdracht een beeld heeft gemaakt, gaan zij

⁷² Wolkers, J. 1969. p. 36.

⁷³ Wolkers, J. 1969. p. 36.

⁷⁴ Wolkers, J. 1969. p. 36.

⁷⁵ Wolkers, J. 1969. p. 124.

⁷⁶ Wolkers, J. 1969. p. 103.

⁷⁷ Wolkers, J. 1969. p. 75.

⁷⁸ Wolkers, J. 1969. p. 92.

samen naar de opening. Speciaal voor deze gelegenheid heeft Olga een jurk gemaakt. 'En ze zag er zo mooi uit dat ik geen flikker aan mijn beeld vond.'⁷⁹

Op de avond dat Olga hem, na de escalatie in het restaurant, opbelt met de mededeling dat zij niet meer terug zal komen, vernietigt de ik-figuur alles wat hij de afgelopen tijd gemaakt heeft. 'Eén voor één greep ik de portretten en studies die ik van haar gemaakt had en kwakte ze tegen de vloer in stukken. De scherven gips vlogen tegen de ramen en tot aan het plafond. De tekeningen van haar griste ik van de wand en verscheurde ze en vertrapte ze dan nog eens.'⁸⁰ Dit is voor hem de eerste stap in het verwerkingsproces. Hij voelt zich hierna rustiger en leeg. In de periode na de breuk is het zijn kunst die hem op de been houdt. Na de periode waarin hij de ene vrouw na de andere mee naar zijn atelier neemt, stort hij zich volledig op zijn werk. 'En zoals anderen aan de drank gaan of aan de dope, verdoofde ik me door te werken. Van 's ochtends vroeg tot 's nachts.'⁸¹ Met deze overgave aan zijn kunst probeert hij over zijn gevoelens van eenzaamheid en melancholie heen te komen.

Met het vertrek van Olga verandert zowel het leven van de beeldhouwer als zijn kunst. In hun gelukkige periode samen was zij zijn muze en maakte hij voornamelijk erotisch getinte kunst. Wanneer zij hem verlaten heeft wordt zijn kunst, evenals zijn stemming, pessimistischer en donkerder. Hij maakt geen beelden meer van moeders met kinderen of Griekse godinnen. Op straat verzamelt hij grofvuil, stenen en andere rommel om hier met behulp van een snijbrander een dikke, zwarte massa van te maken. Wanneer deze massa was gestold was zijn schilderij af. 'Zo maakte ik er soms twee of drie op één dag. Tot ik mijn atelier helemaal volgebouwd had en het op een vleermuizengrot ging lijken. Schilderijen waarvan kunstliefhebbers, alleen al van het gewicht, schrokken.'⁸² Waar het atelier in de periode met Olga vol stond met beeldjes, portretten en potjes eten ('Alsof we in een hut (hoe verheugd wij steeds ontwaakten) aan de rand van de duinen woonden in door de zeewind gekromde bossen vol vliegenzwammen en aardsterren.'⁸³), komt het nu meer in de buurt van een vuilnisplaats.

4.2.3 Het kunstenaarsbeeld

Marieke Zwaving noemt in haar onderzoek *Turks fruit* in het rijtje 'overgangswerken'. Hierin heerst nog steeds een romantische visie op het kunstenaarschap, maar de artistieke integriteit maakt langzaam plaats voor erkenning. De kunstenaar is zich ervan bewust dat deze erkenning positieve financiële gevolgen heeft. Armoede is niet langer één van de criteria voor het kunstenaarschap. De

⁷⁹ Wolkers, J. 1969. p. 96.

⁸⁰ Wolkers, J. 1969. p. 139-140

⁸¹ Wolkers, J. 1969. p. 183-184.

⁸² Wolkers, J. 1969. p. 162.

⁸³ Wolkers, J. 1969. p. 94.

beeldhouwer in *Turks fruit* is echter de romantische kunstenaar bij uitstek. Aan de hand van de theorie van Doorman en Heinich zal ik deze bevinding uiteenzetten.

Wolkers zet in *Turks fruit* via de ik-verteller het romantische kunstenaarsbeeld neer. In de gehele roman is de beeldhouwer de verteller en de focalisator. De personages die bijdragen aan dit beeld zijn Olga en haar moeder. Deze bijdrage is als het ware indirect, omdat de lezer hun gedachten en acties via de subjectieve blik van de ik-figuur krijgt meegedeeld.

Doorman beschrijft dat de romantische kunstenaar een bijzonder subject is dat zich niets van de regels aantrekt en zijn eigen werkelijkheid schept. Het draait vanaf nu om de kunstenaar en om hoe hij in zijn werk naar voren komt. Authenticiteit en originaliteit zijn de norm geworden. De ik-figuur is een dergelijk subject. In zijn kunst laat hij zich leiden door zijn gevoelens. In zijn periode met Olga wordt hij door haar en zijn verliefdheid geïnspireerd. In de periode na de breuk zijn het zijn gevoelens van verdriet en eenzaamheid die hij in zijn kunst tot uitdrukking brengt. Zijn schilderijen van afval laten kunstliefhebbers schrikken. Hier trekt zich hier niks van aan en gaat zijn eigen weg. Wanneer hij voor het Rode Kruis het moedergeluk in beeld moet brengen, laat hij Olga voor hem model staan. Het gevolg hiervan is een beeld van een moeder die haast bang lijkt te zijn voor haar kind. Doordat hij zijn eigen pad bewandelt wijkt hij van de opdracht af. Deze authenticiteit maakt van hem, Heinich's theorie in acht genomen, een singuliere kunstenaar. Een echt succesvolle kunstenaar is hij echter niet. Van ontpersoonlijking van doelen is bij hem namelijk enkel in kleine mate sprake. Hij maakt slechts enkele beelden in opdracht, krijgt nauwelijks erkenning en geniet geen naamsbekendheid.

Doorman beschrijft hoe de verworven autonomie het aanzien van de kunstenaar vergrootte. Vanaf nu bekleedde hij een maatschappelijke status die hem boven de burgerij plaatste. De hieruit voortkomende minachting voor zijn publiek zou in de loop van de negentiende eeuw van de kunstenaar een bohémien maken. Zoals ik in de vorige paragraaf met voorbeelden uiteenzette, speelt de ik-figuur graag de rol van bohémien. Van de door Zwaving beschreven financiële bewustheid onder kunstenaars is in *Turks fruit* geen sprake. De beeldhouwer lijkt geen rijkdom en macht na te streven. Kunstenaarschap gaat in deze roman nog steeds gepaard met armoede. Zoals het een echte bohémien betaamt, heeft de ik-figuur een constant geldtekort.

Een factor die bijdraagt aan het imago van de ik-figuur is Olga's moeder. De beeldhouwer heeft een hekel aan haar en haar pogingen om zijn relatie met haar dochter om zeep te helpen. Hij beschrijft meerdere malen hoe haar moeder zijn armoedige bestaan benadrukt en van mening is dat hij het

beeldhouwen beter kan opgeven omdat hij 'daar toch nooit droog brood mee zou verdienen'⁸⁴. Zij had Olga gewaarschuwd voor 'het artiestenleven dat een aaneenschakeling van armoede was'⁸⁵. Het gedrag van Olga's moeder versterkt de positie van de beeldhouwer als arme kunstenaar die buiten de maatschappij staat. Op de avond dat Olga hem uitnodigt om ook naar het etentje met verschillende zakenrelaties te komen, komt dit gevoel van buitenstaander het sterkst tot uitdrukking. Olga flirt openlijk met een zakenman om hem vervolgens naar de wc te volgen. 'De vijandige stemming die ik aan tafel tegen mij voelde, veranderde in gefluister en gelach. Ik voelde ineens de medeplichtigheid van alle aanwezigen.'⁸⁶ Hij heeft het gevoel dat hij er alleen voor staat omdat iedereen tegen hem is. Als kunstenaar past hij niet tussen deze zakenlui.

De manier waarop Wolkers de liefde tussen de beeldhouwer en Olga beschrijft, draagt bij aan het romantische kunstenaarsbeeld. Doorman beschrijft de romantische liefde als een wederzijdse verrijking van de persoonlijkheid. Olga verrijkt zowel het leven van de beeldhouwer als zijn kunst. De beeldhouwer laat haar op zijn beurt kennismaken met een voor haar tot dusver onbekende wereld. Hij neemt haar mee naar jazz-concerten, feesten en de bioscoop. 'Ze was zo verbaasd over die hele wereld van de film. Ze begreep niet dat zo iets bestond. En ik was voor haar de tovenaer die het allemaal te voorschijn bracht.'⁸⁷ En op de momenten dat deze uitjes financieel niet mogelijk waren, trokken zij de natuur in. Samen reizen zij heel Nederland door. Doorman beschrijft hoe vanaf de romantiek een subject zijn identiteit ontleent aan zijn eigen uniciteit en aan het vermogen dat unieke op te zoeken en te verwerkelijken in een authentiek leven. Olga en de ik-figuur genieten samen van een authentiek leven dat als romantisch bestempeld kan worden.

⁸⁴ Wolkers, J. 1969. p. 30.

⁸⁵ Wolkers, J. 1969. p. 85.

⁸⁶ Wolkers, J. 1969. p. 135.

⁸⁷ Wolkers, J. 1969. p. 101.

5. Het kunstenaarsbeeld in 1880 en 1969

5.1 Een vergelijking

De eerste overeenkomst tussen *Amazone* en *Turks fruit* is dat beide romans een episode uit het leven van een kunstenaar als onderwerp hebben en onder het genre kunstenaarsromans vallen. Dit was dan ook de reden om deze romans in mijn onderzoek te betrekken. Naar aanleiding van mijn analyse zijn zowel verschillen als overeenkomsten tussen de kunstenaarsbeelden die in deze romans naar voren komen aan te wijzen.

De romans verschillen opmerkelijk op het niveau van de verteltechniek. Wolkers voert in de gehele roman een ik-verteller op die terugblijkt op een periode uit zijn leven. Vosmaer maakt, met uitzondering van de twee brieven aan het begin van de roman, gebruik van de personale vertelsituatie. In beide romans komt via de compositie van personages en handelingen een kunstenaarsbeeld naar voren. In *Amazone* horen de dialogen ook bij deze compositie. In het geval van *Turks fruit* blijven deze dialogen uit. Wolkers zet een kunstenaarsbeeld neer via de opvoering van een ik-verteller.

Mijn analyse resulteerde in de bevinding dat uit beide romans een romantisch kunstenaarsbeeld te herleiden valt. Zwaving concludeerde uit haar onderzoek dat in de eerste helft van de 20^e eeuw het romantische kunstenaarsbeeld domineerde binnen het genre kunstenaarsroman. Deze romantische kunstenaar is doorgaans excentriek, geniaal, gedreven, eenzaam en arm. Vaak neigt hij naar krankzinnigheid. *Amazone* kan beschouwd worden als een voorloper op dit romantische kunstenaarsbeeld. Uit Vosmaers compositie van personages, handelingen en verwijzingen naar de klassieken spreekt wel degelijk een romantisch kunstenaarsbeeld, maar de krankzinnigheid en armoede blijven uit. De schilder wordt aan het begin van het verhaal geteisterd door eenzaamheid en hoopt in Italië 'van breingemijmer en hartgezanik bevrijd te worden'⁸⁸. De omgang met het reisgezelschap en de indrukken van de natuur en kunst hebben een helende werking op de melancholieke gevoelens van de schilder. 'Italië, Rome deed Aisma reeds zijne werking gevoelen. Deels bewust, deels onbewust ontwaarde hij het hoe zijn gemoed zachter en verhelderd werd, hoe zijn geest in kracht en klaarheid won.'⁸⁹

De kunstenaars Aisma en Marciana worstelen met de keuze tussen kunst en liefde. Aan het begin van de roman verkiezen zij beiden hun kunst boven de liefde. 'Een kunstenaar moet ook niet gehuwd

⁸⁸ Vosmaer, C. 1943. p. 16.

⁸⁹ Vosmaer, C. 1943. p. 94.

zijn, zeide hij; ééne geliefde, de kunst, is genoeg⁹⁰, aldus Aisma. Marciana denkt aan 'de volstrekte handhaving van eigene persoonlijkheid'⁹¹ door 'het afsnijden van alle overgave aan teederheid'⁹². Beiden trachten de gevoelens voor elkaar te negeren. Dit wordt echter steeds moeilijker door de intensieve omgang. Tegen het eind van het verhaal vraagt Aisma dan ook het volgende: 'Marciana, geloof je niet dat het leven toch schooner is als men niet op zich zelf alleen staat, als ons wezen, door een ander aangevuld, zelf rijker wordt?'⁹³ Dit besef dringt ook tot Marciana door. Enkele bladzijden later geven zij zich aan elkaar over. 'Beiden ontwaarden nu duister dat kunst en leven zóó niet te scheiden zijn.'⁹⁴ Het inzicht dat hun liefde elkaar en de kunst verrijkt, is als typisch romantisch te bestempelen.

Het thema liefde versus kunst hebben de romans met elkaar overeen. De ik-figuur in *Turks fruit* verkiest echter vanaf zijn ontmoeting met Olga de liefde boven zijn kunst. Over zijn eerste maanden met Olga zegt hij het volgende: 'Het waren ook de laatste maanden van mijn studietijd en ik had geen zin meer om naar de academie te gaan. De kunst kon niet tegen haar.'⁹⁵ Zijn prioriteiten liggen volledig bij Olga. Wanneer hij een beeld heeft gemaakt voor een nieuw gebouw van het Rode Kruis, gaan zij samen naar de opening. 'En ze zag er zo mooi uit dat ik geen flikker aan mijn beeld vond.'⁹⁶ Zijn kunst valt in het niet bij de schoonheid van Olga. In hun totale overgave aan elkaar beleven zij de door Doorman beschreven romantische liefde.

De kunstenaar in *Turks fruit* is, in tegenstelling tot de schilder Aisma in *Amazone*, 'doodarm en berooid'⁹⁷. Hij hangt graag de bohémien uit en plaatst zich hiermee buiten de maatschappij. Tijdens zijn eerste ontmoeting met Olga probeert hij indruk op haar te maken door verhalen 'zo uit het amsterdamse bohemienleven gegrepen'⁹⁸ te vertellen. Zowel de beeldhouwer als de schilder vallen onder het door Heinich in het leven geroepen régime de singularité. De eigenschappen authenticiteit en originaliteit hebben bij de beeldhouwer echter niet het gewenste effect. De keren dat hij een betaalde opdracht heeft zijn op één hand te tellen en wanneer hij voor zichzelf werkt is hij puur op Olga gefocust. Van een succesvolle kunstenaarscarrière is dan ook alleen in *Amazone* sprake. Aisma krijgt wel erkenning en kampt niet met geldproblemen. 'Wij zagen laatst de heerlijke schilderijen van

⁹⁰ Vosmaer, C. 1943. p. 96.

⁹¹ Vosmaer, C. 1943. p. 39.

⁹² Vosmaer, C. 1943. p. 39.

⁹³ Vosmaer, C. 1943. p. 169.

⁹⁴ Vosmaer, C. 1943. p. 184.

⁹⁵ Wolkers, J. 1969. p. 74-75.

⁹⁶ Wolkers, J. 1969. p. 96.

⁹⁷ Wolkers, J. 1969. p. 103.

⁹⁸ Wolkers, J. 1969. p. 36.

den schilder die uw naam draagt'⁹⁹, aldus Marciana tijdens hun eerste ontmoeting. De beeldhouwer Askol zegt verbaasd te zijn over zijn enorme kennis. 'En bij hem is de oudheid leven geworden'¹⁰⁰.

5.2 Conclusie

Uitgaande van mijn analyses kan geconcludeerd worden dat er in 1880 in literaire werken als sprake was van een romantisch kunstenaarsbeeld. De keerzijde van het kunstenaarschap wordt in dit beeld nog niet belicht. De kunstenaar die lijdt aan zijn genialiteit is een beeld dat in de 20^e eeuw de boventoon zal voeren. Zwaving constateerde een afbrokkeling van het romantische kunstenaarsbeeld in de naoorlogse periode. In mijn aanschouwing zie ik in 1969 een continuering van dit beeld. Met de constatering dat er sprake is van afbrokkeling ben ik het eens. Echter zie ik deze afbrokkeling niet naar voren komen door het verlangen naar (financiële) erkenning van de kunstenaar, maar door het uitblijven van een totale overgave aan de kunst. In het romantische kunstenaarsbeeld dat in *Turks fruit* heerst, wordt de beeldhouwer gedreven door een totale overgave aan de liefde. De kunst wordt hierdoor naar de tweede plek verbannen. Deze degradatie van de kunst maakt van de roman in eerste plaatst een liefdes- en vervolgens pas een kunstenaarsroman.

Over de continuïteit van het romantische kunstenaarsbeeld kan naar aanleiding van dit onderzoek slechts een voorlopige bewering worden gedaan. Om hier daadwerkelijk een uitspraak over te doen zou het onderzoeksterrein qua omvang een stuk groter moeten zijn dan twee romans. In *De romantische orde* gaat Doorman uit van 'een aantal consequenties van romantische percepties op het mensbeeld, op wetenschappelijke kennis, op de kunsten en op de politiek, dit alles vanuit het vermoeden dat die percepties nog doorwerken in hedendaagse debatten en dilemma's'¹⁰¹. Hij constateert dat vanaf de romantiek het de kunstenaar is die in de kunsten centraal staat. Deze nieuwe visie op de kunsten is het gevolg van een viertal samenhangende ontwikkelingen die ik in paragraaf 2.2 uiteen heb gezet. Het opkomende verzet tegen de verheven status van de kunstenaar betekent volgens Doorman geen afscheid van de romantische orde. De kunstenaar weet zijn centrale positie in de kunst te handhaven.¹⁰²

Zwaving constateerde dat het romantische kunstenaarsbeeld vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw geleidelijk is afgebrokkeld. Kunstenaars zouden zich afzetten tegen dit kunstenaarsbeeld dat armoede als één van de criteria stelt voor kunstenaarschap. Uit mijn onderzoek bleek dat aan het

⁹⁹ Vosmaer, C. 1943. p. 20.

¹⁰⁰ Vosmaer, C. 1943. p. 65.

¹⁰¹ Doorman, M. 2004. p. 16.

¹⁰² Doorman, M. 2004. p. 143.

eind van de jaren '70 dit model nog steeds van kracht is. De beeldhouwer in *Turks fruit* bewandelt zijn eigen pad, trekt zich niks aan van regels, leeft in armoede, hangt graag de bohémien uit en laat zich leiden door inspiratie. Zijn leven en kunst zijn nauw met elkaar verbonden. In zijn gelukkige jaren met Olga beleven zij samen de romantische liefde. Op het gebied van de continuïteit van het romantische kunstenaarsbeeld verkies ik dan ook de theorie van Doorman boven die van Zwaving.

Literatuur

Primaire literatuur

Vosmaer, C. *Amazonie*. Museion Reeks, Brussel: Uitgeverij Manteau, 1943 (eerste druk 1880).

Wolkers, J. *Turks fruit*. Achtendertigste druk, Amsterdam: Meulenhoff, 1988 (eerste druk 1969).

Secundaire literatuur

Bastet, F. *Met Carel Vosmaer op reis*. Amsterdam: Querido, 1989.

De Raat, W. 'Kunstenaarsromans en de Nederlandse kunstpraktijk'. In: Wendela de Raat, Emiel van Dongen, Rolf Tijssen en Monique Ruben, *Singulariteit in de Nederlandse kunstenaarsroman 1862-2009*. Utrecht: 2010, p. 17-21.

Doorman, M. *De romantische orde*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2004.

Graas, T. 'Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen.' In: *Met eigen ogen. Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé*. Amsterdam: Meulenhoff, 1984, p. 151-161.

Heinich, N. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck, 1996.

Heinich, N. *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmanstichting, 2003.

Safranski, R. *Romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam: Atlas, 2009.

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

Zwaving, M. 'Schrijven en schilderen. Abel Gholtaerts als kunstenaarsroman.' In: *De kantieke schoolmeester. Haljaarlijks tijdschrift voor de Boonstudie* (1994), afl. 6-7 (dec.), p. 45-69.

Wolkers, J. *Brieven aan Olga*. Samengesteld door Onno Blom, Amsterdam: de Bezige Bij, 2010.