

UNIVERSITEIT UTRECHT

Zij zegt het

Connie Palmens visie op kunstenaarschap, blijkend uit haar roman *Jij
zegt het*

Bachelor eindwerkstuk
Eva Grosfeld (4061470)
Taal- en cultuurstudies
Aantal woorden: 6037

Begeleider: Dr. W. H. M. Smulders

Tweede lezer: Dr. S. B. Vitse

21 juni 2016

Samenvatting

De kunstenaarsroman is een voortvloeisel uit de romantische behoefte om te reflecteren op de aandrang om uiting te geven aan individuele gevoelens en gedachten. In deze roman staat het zelfdefiniëringsprobleem van de kunstenaar centraal. Dit probleem is sinds de Romantiek het grootste probleem van de kunstenaar en behelst de innerlijke strijd tussen de onverenigbare rollen van kunstenaar en burger. Vrouwelijke kunstenaars, die het grootste gedeelte van de geschiedenis niet als echte kunstenaars werden gezien, moeten deze rollen ook nog met de rol van vrouw verenigen, waardoor hun zelfdefiniëringsprobleem mogelijk nog groter is dan dat van mannelijke kunstenaars. Volgens Maarten Doorman werkt de invloed van de Romantiek in de hedendaagse cultuur nog door. Vóór de Romantiek was de kunstenaar een ambachtsman die voor opdrachtgevers werkte. De regels voor de kunst stonden vast; er was een collectief regime. Nathalie Heinich beschrijft in *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie* (2003) dat de Romantiek een revolutie in het denken teweegbracht, waardoor de focus niet meer op het kunstwerk, maar op de kunstenaar zelf kwam te liggen. Zij zegt dat er sindsdien geen collectief regime meer is, maar een singulier regime, waarin het kunstwerk een individuele uiting van de kunstenaar is. In *De romantische orde* (2004) zegt Doorman dat in hedendaagse kunst, ondanks het ogenschijnlijke verdwijnen van het beeld van de romantische kunstenaar, de kunstenaar nog steeds centraal staat. Daarnaast worden in hedendaagse kunst grenzen van genres ter discussie gesteld, overschreden en opnieuw gedefinieerd. Dit is een typisch romantisch verschijnsel, dat Doorman grensdialectiek noemt. *Jij zegt het* van Connie Palmén (2015) is een fictieve autobiografie van Ted Hughes. Hierin wordt een beeld geschetst van het kunstenaarsethpaar Ted Hughes en Sylvia Plath. In dit eindwerkstuk wordt de vraag gesteld wat Palmén's visie op kunstenaarschap, blijkend uit *Jij zegt het*, is en hoe deze zich verhoudt tot de romantische orde van Doorman. Hughes wordt geprofileerd als een kunstenaar die voldoet aan alle romantische aspecten. Plath is zijn muze. Pas later in de roman, door een combinatie van persoonlijke problemen en het vrouwelijke zelfdefiniëringsprobleem, ontwikkelt ook zij zich tot een romantische kunstenaar, die zelfs sterft voor de kunst. Palmén gaat door het schrijven van een autobiografie van een ander met traditionele grenzen van genres aan de haal. Ook is de roman een combinatie van een vrouwelijke en mannelijke kunstenaarsroman. Naast het feit dat dit aangeeft dat ook Palmén als vrouwelijke auteur worstelt met het vrouw zijn en kunstenaar zijn, geeft deze romantische grensdialectiek blijk van een romantisch kunstenaarsbeeld, waarmee Doorman's idee van een hedendaagse, romantische orde wordt bevestigd.

Inhoudsopgave

INLEIDING	4
THEORETISCH KADER.....	6
DE ROMANTISCHE KUNSTENAAR.....	6
DE KUNSTENAARSROMAN	8
DE VROUW IN DE LITERATUURGESCHIEDENIS	9
DE VROUWELIJKE KUNSTENAARSROMAN.....	10
ANALYSE	12
PROFILERING VAN TED HUGHES	12
<i>Als romantische dichter</i>	<i>12</i>
<i>Als verrader.....</i>	<i>14</i>
<i>Als geliefde</i>	<i>15</i>
PROFILERING VAN SYLVIA PLATH	16
<i>Als dochter, vrouw en moeder</i>	<i>16</i>
<i>Als het goede en het kwaad.....</i>	<i>18</i>
<i>Als romantische dichteres.....</i>	<i>19</i>
DE ABSTRACTE AUTEUR.....	21
CONCLUSIE	23
REFERENTIES	25

Inleiding

Op 9 mei 2016 won Connie Palmen (1955-) de Libris Literatuurprijs voor *Jij zegt het* (2015), een fictieve roman gebaseerd op de historische gegevens van een bestaand kunstenaarsechtpaar, namelijk Ted Hughes en Sylvia Plath. Dat Palmen de prijs heeft gewonnen is ironisch, aangezien een van de protagonisten, Ted Hughes, afkeer heeft van het winnen van literaire prijzen: “Wat had deze acceptatie en plotselinge lof nog met mijn werk te maken?” (Palmen, *Jij zegt het* 90) Hoewel Palmen de Libris Literatuurprijs heeft gewonnen, heeft zij het in de kritiek vaak zwaar te verduren gekregen. Haar wordt regelmatig egocentrisme en narcisme verweten, wat door Aagje Swinnen verklaard wordt door het feit dat Palmen de grenzen van het vrouwelijke overschrijdt (135). Janneke van der Veer onderkent dit. Zij zegt dat Palmen de grenzen met name overschrijdt omdat ze zichzelf als *grand écrivain* – een term van Nathalie Heinich ter aanduiding van een “groot auteur” – beschouwt en zich zo ook presenteert in de media. Zo zegt Palmen in een interview met *Vrij Nederland*: “Ik ben *one of the guys*” (Lo Galbo 2011). Hiermee rekent ze zichzelf tot de grote auteurs, die ze direct relateert aan mannelijkheid (Van der Veer 14-17). Connie Palmen is een vrouwelijke auteur wier literatuur serieus wordt genomen, maar die tegelijkertijd wordt afgerekend op haar vermeend commerciële optreden, dat als mannelijk wordt opgevat. De emancipatie van de vrouw heeft zijn vruchten afgeworpen, maar daarnaast lijkt het romantische beeld van de mannelijke kunstenaar, waarin de vrouw geen grenzen mag overschrijden, nog te bestaan.

Maarten Doorman beweert het tegenovergestelde. Hij zegt dat het huidige beeld van de kunstenaar niet meer voldoet aan dat van de traditionele, mannelijke, romantische kunstenaar (147). Wel is de hedendaagse cultuur volgens hem een “romantische orde”. Hiermee bedoelt hij dat, hoewel postmoderne kunstenaars zich distantiëren van het traditionele beeld van de romantische kunstenaar, de uitdrukking van de ideeën achter hun werk nog steeds getuigt van het romantische gedachtegoed (141). Palmen geeft als vrouwelijke auteur in *Jij zegt het* de stem aan een mannelijke auteur, die op zijn beurt het kunstenaarsbeeld van zichzelf en van een vrouwelijke kunstenaar schetst. Dit roept de vraag op wat Palmens visie op kunstenaarschap is en hoe dit zich verhoudt tot Doormans romantische orde.

In dit eindwerkstuk zal ik Palmens visie op kunstenaarschap, zoals die impliciet blijkt uit de roman, analyseren. Een auteur benoemt niet expliciet zijn visie in zijn roman, maar brengt deze wel wel impliciet over via de abstracte auteur. Deze instantie is vaag en valt samen met

het wereldbeeld van de auteur, zoals die uit de tekst afgeleid kan worden (Van Boven & Dorleijn 208).¹ Voorafgaand aan de analyse zal ik een uitgebreider beeld schetsen van het romantische beeld van de kunstenaar en de rol van de vrouw hierin, waarbij ik ook de kunstenaarsroman onder de loep zal nemen en het verschil tussen de mannelijke en vrouwelijke kunstenaarsroman zal toelichten. Daarbij zal de studie van Doorman uitgebreider besproken worden. Hierna zal ik *Jij zegt het* interpreteren door me te richten op de profilering van de personages Ted Hughes en Sylvia Plath op het tekstuele niveau en op het metafictionele niveau van de abstracte auteur. De onderzoeksvraag die ik zal pogen te beantwoorden luidt: wat is Palmens visie op kunstenaarschap, blijkend uit *Jij zegt het*, en hoe verhoudt deze zich tot de romantische orde van Maarten Doorman?

¹ Dit zal bij de bespreking van de abstracte auteur uitgebreider toegelicht worden.

Theoretisch kader

De romantische kunstenaar

De kunstenaar kent in de geschiedenis meerdere gezichten, maar tot de Romantiek hadden die gezichten slechts één kant. Kunst werd namelijk gemaakt in dienst van opdrachtgevers, zoals de kerk, een privéopdrachtgever uit de aristocratie of de Academies². Zij bepaalden de regels van de kunst – door Nathalie Heinich het collectieve regime genoemd³ – waardoor kunstenaars dezelfde *common ground* en doelen hadden. De industriële revolutie bracht hier verandering in. Iedereen in de nieuwe, grote middenklasse had behoefte aan kunst, die daarom in massaproductie werd gemaakt. Dit gold ook voor de literatuur. Tussen 1750 en 1800 groeide het aantal mensen dat kon lezen enorm; het verdubbelde zelfs (Safranski 47). Ook groeide de hoeveelheid boeken die men las, waardoor een kloof tussen kunstenaars ontstond. Aan de ene kant van de kloof stonden de “massakunstenaars”, die genoeg namen met het bevredigen van de behoefte van het grote publiek om geld te verdienen. Aan de andere kant stonden de kunstenaars die Kunst boven massakunst kozen. Zij kregen afkeer van de rationalistische geest van de Verlichting. Deze kunstenaars hadden geen doel meer met het verdwijnen van de opdrachtgevers, waardoor een nieuw doel ontstond: het uiten van individualiteit (Gombrich 501-502). Niet het kunstwerk zelf, maar de kunstenaar stond voor hen centraal. Het collectieve regime werd een singulier regime.⁴

Individualiteit was een tot dan toe onbekend begrip; Johann Gottfried Herder (1744-1803) vond het uit.⁵ Herder was een van de bekendste dichters van de Sturm-und-Drang beweging uit Duitsland. Deze groep, van wie ook Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) een bekend lid was, ontstond rond 1770. Als gevolg van hun behoefte aan individuele vrijheid, het volledig willen ontplooiën van het scheppende individu en hun afkeer van de rationalistische

² De Academie is een schilderstijl uit de zeventiende eeuw die ideale schoonheid wil bereiken door de klassieke standaarden te handhaven. In deze eeuw werden Academies opgericht als leerschool voor jonge kunstenaars. Deze officiële instituties organiseerden tentoonstellingen, zogenaamde Salons, en bepaalden in de zeventiende en achttiende eeuw aan welke regels de kunstenaar zich moest houden (Gombrich 394-395; 464).

³ Kunstsociologe Nathalie Heinich noemt het bewind van het collectieve dat de regels van het individu bepaalt, gebaseerd op de sociologische theorie van Pierre Bourdieu, het collectieve regime. Dit houdt in dat wat individuen zijn en hoe zij handelen – wat voor kunst zij maken – bepaald wordt door hun sociologische omgeving (17).

⁴ Heinich beweert – daarmee Bourdieus sociaal-reductionistisch standpunt bekritiserend – dat met de Romantiek een singulier regime ontstond. Dit regime sluit het collectieve belang niet uit, maar geeft weer aandacht aan het individuele en het unieke aspect van de kunstenaar (17-19).

⁵ De overgang van belangstelling voor “de mens” uit de Verlichting naar belangstelling voor “individualiteit” uit de Romantiek, die door Doorman een antropologische en cultuurhistorische revolutie wordt genoemd, ging echter geleidelijk en begon al bij het achttiende-eeuwse sentimentalisme (Doorman 31).

geest van de Verlichting ontwikkelden zij het beeld van de dichter als genie. De Sturm-und-Drang dichters zagen de dichter als een schepper van kunst vanuit zijn eigen hartstocht. Zij gedroegen en kleedden zich als genie, waarmee ze hun individualiteit benadrukten. Naast hun behoefte aan een intuïtief leven, verlangden zij naar het mysterie (Safranski 20-25; 52).⁶

De Sturm-und-Drang dichters legden de fundering voor de latere romantische dichters. Hun doel is om hun werkelijke en authentieke zelf te kennen. Maar omdat dit onmogelijk is vanwege de onkenbare afgrond van de onbewuste ziel, leven zij in paradoxen.⁷ Om toch fragmenten van het onbewuste aan de oppervlakte te krijgen is de romantische dichter gefascineerd door dromen, de verbeelding en de roes. Ook in de kunst kan het onbewuste tot uiting komen. Daarnaast streeft de romantische dichter naar originaliteit en zelfontplooiing door de grenzen van het zelf te overschrijden. Hiervoor moet hij zichzelf in de ander verliezen; wederom een paradox. Door deze paradoxen lijdt het genie, maar de eenzaamheid en wereldvreemdheid horen tegelijkertijd bij het imago van de romantische kunstenaar (Doorman 33-35; 131-132).

In het begin van de twintigste eeuw ontstond afkeer van dit imago. De persoonlijke uitdrukking van de kunstenaar in zijn werk werd minder belangrijk en de abstracte kunst ontstond.⁸ In de literatuur kwam deze afkeer tot uiting in de autonome poëzie, waarin de taal in plaats van de dichter centraal staat.⁹ Roland Barthes verklaarde zelfs dat de auteur dood is (Doorman 137-139). Volgens Doorman is de romantische kunstenaar echter nooit verdwenen. Hoewel moderne kunstenaars kritiek hadden op het romantische kunstdiscours waarbij de kunstenaar centraal staat, verscheen de kunstenaar juist weer centraal in zijn werk door intentieverklaringen en persoonlijke anekdotes (143). Daarnaast maakt hedendaagse kunst zich schuldig aan het typisch romantische verschijnsel van grensoverschrijding van genres.¹⁰

⁶ In de Verlichting geloofde men dat de wereld transparant was, maar dit geloof verdween met de Romantiek. Niet alleen geloofde men weer in het raadselachtige, het wonderbaarlijke, men had er ook plezier in (Safranski 52-53).

⁷ "Het subject dient met het authentieke zelf samen te vallen terwijl het er nooit achter kan komen wat dit precies is." (Doorman 33)

⁸ De stroming Dada was "één groot trommelvuur van verwijten tegen romantische kunstopvattingen, tegen de verhevenheid en spiritualiteit van de kunst, tegen de hier door Van Doesburg zo bespote valsheid en het authentieke kunstenaarschap, met zijn pathos van eenzaamheid en genialiteit." (137)

⁹ De dichter zou het originele niet kunnen bereiken, omdat de taal al is vastgelegd. De modernistische literatuurbenadering focuste ook op het werk zelf (138-139).

¹⁰ Vóór de romantiek was er een duidelijk onderscheid tussen de schone kunsten, zoals theater, literatuur, schilder- en beeldhouwkunst en muziek. Er was een duidelijke grens tussen deze kunsten en de toegepaste kunsten, zoals architectuur. Met de romantiek kwam hier verandering in. Romantische kunstenaars wilden met verbeelding het absolute, het oneindige bereiken. Zij konden onveranderlijke voorschriften over wat de grenzen tussen genres waren hier niet bij gebruiken. Daarom wilden zij de grenzen overschrijden. De romantische paradox hierin is dat grenzen eerst gearticuleerd moeten worden, voor ze overschreden kunnen worden (150-152; 164-165).

De identiteit van genres wordt ter discussie gesteld en aangetast.¹¹ Grenzen worden overschreden, waardoor nieuwe grenzen ontstaan, die opnieuw overschreden moeten worden. Doorman noemt dit een grensdialectiek (167).

De kunstenaarsroman

De kunstenaarsroman is een product van de Romantiek en is, net als deze stroming, ontstaan bij de Sturm-und-Drang dichters. In de *Künstlerroman* speelden grote historische kunstenaars een rol. Zij waren een spreekbuis voor de opvattingen over kunstenaarschap van de moderne dichter (Graas 153). De nadruk in deze romans lag op de innerlijke strijd van de kunstenaar, waarin hij moet kiezen tussen zijn roeping van het kunstenaarschap en de verlangens van de buitenwereld.¹²

In Nederland is het ontstaan van de kunstenaarsroman nauw verweven met het ontstaan van de historische roman. In het tweede en derde kwart van de negentiende eeuw werden veel historische romans geschreven, waarin figuren uit de kunstgeschiedenis een populair thema waren. Bijna alle grote auteurs, maar ook veel auteurs van de tweede rang, hebben een kunstenaarsroman geschreven. Pas in de jaren tachtig van de negentiende eeuw werd de kunstenaar uit het verleden gebruikt als spreekbuis van de kunstenaar uit het heden. Eerder in de negentiende eeuw was de kunstenaar meer een figuur voor de historische roman (Graas 154-157).¹³

In de jaren tachtig streefden de Tachtigers naar een literatuur waarin de nadruk niet lag op de rationele mens als individu in de samenleving, maar op het subjectieve individuele. Zij wilden volgens Ruiters en Smulders “op irrationele wijze het onvervreembare en allerindividueelste van een persoon tot uitdrukking te brengen” (125). Hiermee leken zij meer op de radicale romantische kunstenaars uit het buitenland. Vooral in gedichten, met als spreekbuis *De Nieuwe Gids*, brachten zij hun gevoelens onder woorden en beschreven zij hoe

¹¹ Zoals in de leunstoel van Gerrit Rietveld, een combinatie van een gebruiksvoorwerp en een autonoom kunstwerk. Ook door technologische ontwikkelingen worden grenzen tussen genres, zoals film en literatuur, overschreden (Doorman 153-154).

¹² Vaak won hierbij de kunst. Thema's waren naast het leven en de strijd van de kunstenaar ook de typisch romantische thema's: het mysterie, de melancholie, de natuur en de zoektocht naar het sublieme (Graas 155).

¹³ In Nederland kwam het extreme, romantische gedachtengoed van omringende landen in de eerste helft van de negentiende eeuw nog niet echt van de grond, omdat getracht werd de identiteit van de Nederlandse literatuur te beschermen. Ook had de Nederlandse auteur direct contact met zijn publiek; hij las zijn werk in zalen voor aan collega's en andere geïnteresseerden, waarvoor zijn teksten geschikt moesten zijn (Bork & Laan 65-66).

zij zich zagen als vertegenwoordigers van het hoogste leven. Maar naast poëzie gebruikten zij ook de kunstenaarsroman om expressie te geven aan hun individuele gevoelens en gedachten.

In de eerste helft van de twintigste eeuw werd het genre nog populairder onder auteurs. In deze tijd verschenen meer kunstenaarsromans dan in de hele negentiende eeuw (Graas 157). Vanaf het ontstaan van de kunstenaarsroman tot aan het heden is de geschiedenis van de kunstenaarsroman in feite de geschiedenis van de manier waarop kunstenaars zichzelf definiëren. Sinds de romantiek is zelfdefinitie het grootste probleem van de kunstenaar; een kunstenaarscarrière is paradoxaal geworden.¹⁴ Dit probleem uit zich in kunstenaarsromans.

De vrouw in de literatuurgeschiedenis

Voor het grootste deel van de geschiedenis is kunstenaar- en auteurschap mannelijk geweest. Alleen mannen genoten een opleiding en werden daarom als auteur serieus genomen.¹⁵ Dat een vrouw kunst zou kunnen maken was uitgesloten; zij schreef nuttige poëzie of een huiselijke roman, een minderwaardig genre.¹⁶ De thema's waar zij over schreef, beperkten zich tot de "vrouwelijke" thema's: moederschap, huwelijksliefde en het huiselijk leven.

In de jaren veertig van de negentiende eeuw was er een voorzichtige tendens om mannen en vrouwen, en dus ook mannelijke en vrouwelijke auteurs, gelijk te behandelen. Deze tendens zette echter niet door en het krachtig gewortelde beeld van de vrouwelijke auteur als

¹⁴ Kunstenaarschap is een groot deel van de geschiedenis een ambacht geweest. Succes van de kunstenaar werd in die tijd afgemeten aan de hoeveelheid opdrachten die hij kreeg. In de tijd van de Academies was de kunstenaar succesvol wanneer zijn werk tentoongesteld werd of hij onderscheiden werd door de Academie. Wanneer de focus op de kunstenaar zelf komt te liggen, is zijn succes af te leiden aan zijn naamsbekendheid bij volgende generaties. Hiervoor moet hij als persoon bekend zijn en moet zijn werk een model bieden voor de volgende generaties door aan eerdere modellen te ontsnappen. Dit is problematisch, aangezien het abnormale de norm moet worden: avantgardistische vernieuwing is de maatstaf voor succes geworden. Een kunstenaar kan dus alleen kunstenaar zijn als hij de allereerste is van een nieuw model (Heinich 104-110).

¹⁵ In de zeventiende eeuw was er een aantal van ongeveer vijftig vrouwelijke auteurs, dat bejubeld werd omdat zij vrouwen waren, niet om de poëzie die zij schreven (Schenkeveld-van der Dussen 119). In de achttiende eeuw groeide het aantal vrouwelijke auteurs sterk, maar de algemene opvatting over hen – ook onder vrouwen – bleef dezelfde: vrouwelijke poëzie moet deugdzzaam zijn en vrouwelijke auteurs mogen hun traditionele vrouwelijke taken niet verwaarlozen (Van Gemert 129). De vrouwelijke auteur in de Verlichting had dus een nut. Zij kon de vrouwen en kinderen van de nieuwe tijd onderwijzen middels haar poëzie (Van Gemert & Veltman-van den Bos 259).

¹⁶ Dit idee is niet alleen van toepassing op literatuur. In de achttiende eeuw ontstond de geslachtskaraktertheorie, die mannelijke en vrouwelijke eigenschappen karakteriseert in tegenstellingen. De man is bijvoorbeeld rationeel en actief, waartegenover de vrouw staat met eigenschappen als emotioneel en passief. De man representeert het hogere schone en kan de hogere kunst bereiken, waardoor de vrouw dit automatisch niet kan en van lagere schoonheid is. De geslachtskaraktertheorie is geworteld in de westerse cultuur en heeft tot ver in de twintigste eeuw invloed op het beeld dat men heeft van mannen en vrouwen (Streng 10-13).

minderwaardig aan de man hield stand.¹⁷ Volgens Toos Streng begon de feministische golf tegelijkertijd met een anti-emancipatorische beweging in de jaren vijftig van de negentiende eeuw (55). Meer vrouwen gingen schrijven en later trouwen, maar er ontstond ook meer kritiek op de vrouwelijke literaire werken die verschenen. Een vrouw kon niet geniaal zijn en wanneer een vrouw toch in de buurt van het geniale kwam, werd zij als mannelijk beschouwd (Doorman 130).¹⁸

In de tweede helft van de negentiende eeuw emancipeerde de vrouw, in die zin dat zij buiten het privéleven trad en geld kon verdienen met het schrijven (Streng 83). Vrouwen kregen steeds meer toegang tot de wetenschappelijke wereld van universiteiten en bibliotheken. De emancipatie had echter beperkingen; hoewel geleerde vrouwen zich als geleerde mannen moesten gedragen, mochten vrouwelijke auteurs zich juist niet gedragen als mannelijke auteurs (72). Dat de vrouw schreef werd gezien als een bevestiging, als een product van de emancipatie. Haar literatuur werd modieus gevonden (Meijer 123).

Hoewel de vrouw in de twintigste eeuw verder emancipeerde, bleef het publieke auteurschap voor mannen weggelegd. Nog steeds werd literatuur die geschreven was door vrouwen niet serieus genomen; zij werd als banaal beschouwd.¹⁹ Aan vrouwen werd zelfs de schuld gegeven van de groeiende massacultuur in de eerste helft van de twintigste eeuw.

Tegenwoordig wordt algemeen aangenomen dat vrouwelijke literatuur ook serieus wordt genomen. Maar Erica van Boven zegt in *De eeuwige verbinding van schrijfsters, massa's en middelmaat* dat zij nog steeds een neiging van de kritiek ziet om bestsellers van vrouwen af te keuren, omdat die de commerciële houding zou bewijzen van de vrouwelijke auteur, die daarmee weer wordt gezien als “romansfabrikante” (Van Boven 690-692).

De vrouwelijke kunstenaarsroman

Mannelijke auteurs voeren sinds de Romantiek de innerlijke strijd tussen hun rol als kunstenaar en hun rol als burger. Vrouwelijke auteurs voeren daar nog een strijd naast: die

¹⁷ Volgens critici had de vrouw simpelweg niet de aard en de vaardigheden voor een literaire auteur. Naast deze ideologische belemmeringen was het vaak nog steeds praktisch lastig voor een vrouw om te schrijven wanneer zij eenmaal getrouwd was (Van Boven, *Het pseudoniem als strategie* 310-316).

¹⁸ Een voorbeeld hiervan is Anna Louisa Geertruida Bosboom-Toussaint (1812-1886). Haar werk riep bij sommige critici irritaties op, maar werd door anderen gewaardeerd. Bosboom-Toussaint werd gewaardeerd door haar mannelijke schrijfstijl, maar haar zwakheden werden toegeschreven aan haar vrouwelijkheid (Streng 79).

¹⁹ Een uitzondering hierop is Carry van Bruggen (1881-1932). Zij werd als auteur serieus genomen, maar bekritiseerde zelf ook de vrouwelijke romans. Deze deelde zij in in een aparte literaire categorie. Volgens Van Bruggen was de kwaliteit van deze romans zeer slecht, wat te wijten zou zijn aan de overhaaste emancipatie (Van Boven, *Een hoofdstuk apart* 107).

tussen het vrouw zijn en het kunstenaar zijn.²⁰ Het is voor vrouwen moeilijk om zich te definiëren als auteur. Van Boven noemt dit hét probleem van de negentiende-eeuwse vrouwelijke auteur (*Het pseudoniem als strategie* 311). In de twintigste eeuw blijft het probleem bestaan. Het leven van een vrouw als succesvolle literaire auteur wordt namelijk gezien als een egocentrisch en onzedelijk leven (Swinnen 135). Dit kan een reden zijn waarom vrouwen lange tijd nooit over hun eigen auteurschap en kunstenaarschap in het algemeen schreven, terwijl mannen dit wel deden.²¹ In de jaren tachtig van de twintigste eeuw kwam aandacht voor deze discriminatie. Hierna verschenen met een derde feministische golf meer vrouwen als auteur en als subject van de kunstenaarsroman.

Evy Varsamopoulou vat in haar inleiding kort de karakteristieken van de vrouwelijke kunstenaarsroman volgens Linda Huf's *Portrait of the Artist as a Young Woman* (1985) samen. Ze zegt dat in de vrouwelijke kunstenaarsroman andere vrouwen geen rolmodellen zijn en zelfs artistieke creativiteit ontmoedigen. Daarnaast zijn ook mannen obstakels, terwijl in mannelijke kunstenaarsromans de vrouw juist een inspiratie was. De vrouw heeft zoveel vijanden op het pad naar (subliem) kunstenaarschap, inclusief zichzelf, dat zij zichzelf opnieuw moet uitvinden.²² Zij heeft zelfs het gevoel dat ze haar vrouwelijkheid van zich af moet gooien. Varsamopoulou bekritiseert Huf, omdat die laatste een metafictioneel discours uitsluit. Volgens Varsamopoulou zijn alle vrouwelijke kunstenaarsromans opgebouwd uit een metafictioneel discours als een esthetisch discours van het sublieme. Vrouwelijke kunstenaarsromans creëren een fictie en zeggen tegelijkertijd iets over de creatie van alle literatuur. Hierbij beantwoorden ze de vraag: "*What does it mean (for something) to become writing, (for someone, a woman) to become a writer?*" (Varsamopoulou 22-24).

²⁰ Dit wordt door Evy Varsamopoulou gespecificeerd in het mannelijke conflict tussen seksuele activiteit en sociale isolatie en het vrouwelijke conflict tussen biologische procreativiteit en artistieke creativiteit (22).

²¹ Hoewel door sommigen wordt geconstateerd dat vrouwen van de kunstenaarsroman werden buitengesloten, is dit volgens Varsamopoulou een gevaarlijke feministische constatering die niet klopt (17). Vrouwelijke kunstenaarsromans, die Varsamopoulou definieert als "*that which has an aspiring female writer as its protagonist, and which has been written by a female author*" (13), zijn wel schaarser dan kunstenaarsromans die door mannelijke auteurs zijn geschreven en een mannelijke protagonist hebben.

²² De vrouwelijke kunstenaarsroman is niet per definitie een autobiografische roman, waarin een vrouw kunstenaar wordt. Zo is de eerste vrouwelijke kunstenaarsroman, *Corinne ou l'Italie* van Madame de Staël, een roman over een vrouwelijke kunstenaar die de ontwikkeling maakt naar de sublieme kunst, weg van de gevestigde normen (14).

Analyse

Profilering van Ted Hughes

Als romantische dichter

Ted Hughes is de ik-verteller van de roman. Alles wat de lezer over hem en Sylvia Plath leest, is vanuit zijn perspectief. Hughes profileert zichzelf als een ware, romantische dichter. Dit begint vroeg in de roman, wanneer Hughes vertelt hoe hij al op jonge leeftijd geïntregerd was door een wereld van mysterie, mythen en uiteindelijk ook astrologie.²³ Daarnaast heeft hij altijd een liefde voor de natuur gehad, vooral de romantische, wilde natuur van het noorden van Engeland, waar hij opgroeide.²⁴ De romantiek zit in zijn aard.

Wanneer hij Plath ontmoet, komt de dichter in Hughes naar buiten.²⁵ Zij is zijn muze, of zoals Hughes haar met een verwijzing naar zijn inspiratiebron Robert Graves noemt, zijn Witte Godin.²⁶ De Witte Godin is volgens Graves de inspiratie van alle mythen en poëzie en de echte dichter heeft, doordat hij haar in zijn taal aanbidt en door haar geïnspireerd is, toegang tot de geheime kennis van wat poëzie is.²⁷ Plath zorgt voor een soort goddelijke stroom van poëtische invallen bij Hughes.²⁸

Hughes is een ziener. Hij zegt dat al het proza dat hij schrijft werkelijkheid wordt.²⁹ Een ander belangrijk aspect dat bij de romantische dichter hoort, is dat hij zijn echte zelf wil leren

²³ “Vanaf mijn dertiende liep ik rond met een hoofd vol mythen, sagen, volksverhalen, een geheime wereld van magische kennis, bevolkt door wrede goden die hun zonen verslinden en machtige godinnen in hun wisselende gedaantes van maagd, moeder, monster. Door mijn zus kwamen daar de astrologie, de tarotkaarten, het ouijbord bij.” (Palmen, *Jij zegt het* 10)

²⁴ “(...) het geluk uit mijn jeugd, toen ik met mijn tien jaar oudere broer de natuur introk, wij dagenlang visten, op wild joegen, `s avonds bij een kampvuur naast elkaar zaten te zwijgen.” (27)

²⁵ “Vanaf de dag dat ik haar ontmoette, bevrijdde ze me van alles wat de stroom van mijn schrijven had geremd (...). Ze las alles wat ik schreef en (...) bejubelde de originaliteit, dweepte met de schepper ervan.” (45)

²⁶ “(...) een van de belangrijkste lessen van Graves: dat een dichter zich pas bewust wordt van zijn poëtische zelf als hij stapelverliefd wordt op een vrouw in wie de witte godin huist, de vrouw in wie schepping en vernietiging zijn verenigd en die in zijn leven verheffing en verschrikking zal brengen.” (76)

²⁷ De Witte Godin is niet per definitie een realiteit of een metafoor; zij manifesteert zich in meerdere dingen. Volgens Graves zijn alle Europese mythen op haar gebaseerd en is de mythe een universeel poëtisch discours. De functie van ware poëzie, van alle mythen, is de aanroeping van de Witte Godin. Het thema is de liefde van de dichter voor de muze, gepresenteerd in een verhaal van geboorte, leven en dood. De ware romantische dichter krijgt door de Witte Godin toegang tot de eeuwenoude, geheime kennis van de magische principes van poëzie (Billington & Green 10-12; Hunley 3-5).

²⁸ “Sinds we weer dicht bij elkaar waren, kon ik nauwelijks de stroom aan poëtische ideeën en invallen bijhouden.” (Palmen, *Jij zegt het* 71)

²⁹ “Zodra ik me met proza bezighoud – een plot bedenken, een verhaal of essay schrijven – blijkt datgene wat ik heb geschreven een angstaanjagend nauwkeurige voorspelling van een voorval dat ooit zal plaatsvinden, alsof het schrijven de gebeurtenis tot leven wekt.” (190)

kennen. Hiervoor zijn dromen en verbeeldingskracht belangrijke hulpmiddelen. Hughes probeert dromen te begrijpen omdat ze volgens hem de taal van het ongebonden zelf zijn. Hij is zich bewust van het feit dat de dichter de taal van de droom moet spreken, omdat hierin zijn onderbewuste schuilt, waarover hij zegt:

“Voor een dichter is het onderbewuste een opslagplaats van kennis, kunstzinnig vervormd door een eeuwoude beeldspraak waarmee hij vertrouwd moet raken, die hij moet durven ontraadselen omdat ze een waarheid over hemzelf bevat die zich op geen andere manier kenbaar kan maken dan in een hermetische vorm.” (Palmen, *Jij zegt het* 35)

Daarnaast kent hij ook symbolische waarde toe aan beelden van de werkelijkheid. Zo ziet hij tijdens zijn studie Engelse taal en literatuur een vos die zegt dat hij moet stoppen met zijn studie, waar hij naar luistert. Verbeeldingskracht ziet hij als een gevaarlijk, maar bruikbaar middel om de donkere, innerlijke wereld te verkennen.³⁰

Zelfontplooiing is voor de romantische dichter nodig om originaliteit te bereiken. Hiervoor moet hij de grenzen van zijn zelf overschrijden door zich te verliezen in de ander. Hughes verliest zichzelf in Plath. Hij doet er alles aan om de dichter in haar naar buiten te brengen, omdat hij denkt dat hij haar hiermee van haar depressie geneest. Hiervoor laat hij haar bijvoorbeeld in een trance van het poëtische scheppen komen.³¹ Omdat Plath heen en weer wordt geslingerd tussen het leven en de dood, moet Hughes in zijn poging haar in leven te houden strijden met de dood³². In deze strijd verliest Hughes steeds meer van zichzelf.³³ Hij

³⁰ “Ik ben ervan overtuigd dat alleen de verbeeldingskracht ons in staat stelt een verbintenis te scheppen tussen onze donkere, soms angstaanjagende innerlijke wereld, en de objectieve, rationele wereld buiten ons, om wat gescheiden en tegengesteld lijkt met elkaar te verenigen, het mannelijke en het vrouwelijke, het goede en het kwade, het vernietigende en het scheppende. De ware dichters en schrijvers hebben niet anders gedaan dan verslag doen van dit gevaarlijke, maar helende vermogen.” (Palmen, *Jij zegt het* 128)

³¹ “en ik stond mijn bruid (...) als een acoliet bij om haar te leren bidden, om in de half-trance te raken waarin het geforceerde, abstracte denken plaatsmaakt voor het poëtische, scheppende denken, een waarvoor je in jezelf moet afdalen, in je heimelijke herinneringen, die bewaard zijn omdat de gebeurtenis een verhulde waarheid bevat die zich wil openbaren. (...) De oorspronkelijkheid van een schrijver herken je aan de moed waarmee hij de sprong in de afgrond heeft gewaagd.” (60)

³² “(...) besepte ik niet dat ze me al in onze eerste nacht voorstelde aan mijn grootste rivaal, een God de Vader, almachtig afwezig in de dood, en dat het de dood was met wie ik een strijd moest leveren om haar ziel.” (21)

³³ “Ik luisterde naar haar wolven en was doof voor de mijne. Ik las haar drama en hield mijn script dichtgeklapt.” (129)

dicht om delen van zichzelf te behouden³⁴, maar juist zijn zwarte zelf komt hierdoor aan de oppervlakte.³⁵

Hoewel Hughes afkeer heeft van roem³⁶, baant Plath voor hem het pad naar het publieke leven dat bij een bekend dichterschap hoort. Ook door toedoen van dit bekende dichterschap verliest Hughes een deel van zichzelf, omdat er volgens hem betekenissen aan zijn naam worden toegekend die niet meer bij hem horen.³⁷ Hughes komt erachter dat hij altijd een rol in andermans mythen speelt, een rol die niet aansluit op hoe hij zichzelf ziet.³⁸ Het zelf is een verdeelde entiteit, die hij nooit volledig kan kennen. Het vergeefse streven naar het authentieke zelf is een van de aspecten van de romantische dichter die Hughes is, tot aan het einde van zijn leven. Hij eindigt eenzaam, volgens hemzelf en volgens romantici het lot van een schrijver.³⁹

Als verrader

De roman opent met een citaat van Hughes, waarin hij zegt dat auteurs schrijven omdat ze iets wanhopig moeten delen.⁴⁰ Dit verwijst naar de behoefte van Hughes om zijn rol in het dramatische narratief van Plath op te biechten. Hij heeft na Plaths zelfmoord de schuld hiervan gekregen. Hij zou haar verraden hebben met een andere vrouw, terwijl hij wist hoe depressief en afhankelijk ze van zijn liefde was. Hughes protesteerde niet tegen de roddels en

³⁴ “Alles wat ik schreef was een strijd tegen de onmogelijkheid om te kunnen schrijven, pogingen iets van mezelf te kunnen behouden, of terug te vinden, dat kan ook.” (Palmen, *Jij zegt het* 116)

³⁵ “Wat ik voor mezelf verborg – maar de dichter in zijn verzen naar boven haalde – was de angst voor wat mijn bruid met haar onthullende blik voor het demonische, zag: mijn schaduwbeeld, mijn dubbelganger, het zwarte zelf waarmee ik worstelde.” (142)

³⁶ “Dubbelhartig verborg ik mijn afkeer van het woord ‘bestseller’ en de schaamte die ik moest overwinnen nu ik het heiligste wat ik bezat aan zoiets ordinairs als een competitie veil gaf (...). Ik koesterde het beeld van de dichter als een zielsbezit, diep in mij verankerd, onafhankelijk van de glorie die een buitenwereld eraan zou verlenen. (...) Geld verdienen met poëzie grensde aan het verbodene.” (75)

³⁷ “Vanaf het moment dat ik roem verwierf als dichter heb ik het publieke leven dat daar als een duivelsstaart aan vastzit, gehaat. Waarom ze het een leven noemen is mij een raadsel, het is de diefstal van je leven. Zodra je naam rondzingt in de wereld (...) gaan er betekenissen aan kleven waarmee je niks te maken hebt.” (91)

³⁸ “Alle literatuur spruit voort uit een verwonde ziel, uit de geestelijke inspanning van het menselijk afweersysteem om ons te genezen van die pijn en de dood te overwinnen. De zoektocht naar de hoogste kennis – die van jezelf – voert je naar een karakter waarvan het prototype terug te vinden is in een held of een lafaard, een god of een rebel. (...) De grond gaat zich pas onder je openen als je leert hoe je ook voor anderen een figuur uit een roman of tragedie bent en moet ontdekken dat hun rolverdeling niets te maken heeft met jouw werkelijkheid.” (29)

³⁹ “De schrijver hoort niet in een roedel thuis, daar is hij te eenzaam, te egoïstisch, te trots voor, hij gedijt in zijn isolement.” (108)

⁴⁰ “*We think we’re writing something to amuse, but we’re actually saying something we desperately need to share.*”

liet ze over zich heen komen, omdat hij wist dat niemand hem zou geloven.⁴¹ De titel van de roman, *Jij zegt het*, verwijst naar de rol van verrader, van Judas, die Hughes toegewezen krijgt. In de Matthäus-Passion van Johann Sebastian Bach zegt Jezus tegen zijn discipelen dat een van hen hem zal verraden. Wanneer Judas vraagt of hij het zal zijn, zegt Jezus: “*Du sagst es.*” Jij zegt het. Hughes krijgt door anderen de rol van Judas toegewezen.

Hoewel Hughes afkeer heeft van het genre autobiografie⁴², vertelt hij in dit genre nu toch zijn rol in het dramatische verhaal, omdat hij heeft ontdekt dat dit de enige mogelijkheid is om gelouterd te worden.⁴³ In de laatste alinea van de roman legt Hughes uit dat hij tot dit inzicht kwam toen de dood hem naderde. Hughes eindigt met “en ik zei het, ik”.⁴⁴ Hij accepteert niet langer de rol van verrader en treedt met zijn verhaal naar buiten.

Als geliefde

Plath is voor Hughes niet alleen zijn Witte Godin. Zij is ook zijn vrouw, van wie hij houdt en met wie hij liefdevolle momenten kent.⁴⁵ Vanaf het begin weet Hughes echter ook dat hun relatie een samenspel van liefde en haat is en dat een van hen het niet zal overleven.⁴⁶ Uit alles blijkt dit noodlottige idee. Sylvia zegt: “Op een dag zal hij mijn dood worden” (Palmen, *Jij zegt het* 14) en het staat in de sterren geschreven.⁴⁷ Toch geloofde Hughes er te weinig in. Bovendien werd hij “aangetrokken door het gevaar, onweerstaanbaar gelokt door de zang van

⁴¹ “In de wetenschap dat de wereld na haar zelfmoord een zondebok nodig had en er daarom niets van wat ik te berde zou brengen over mijn leven met haar geloofd zou worden, reageerde ik op geen enkele aantijging.” (Palmen, *Jij zegt het* 183)

⁴² “Iedere schrijver die zo eng gebonden is aan de autobiografie, vernauwt zijn werk tot een individueel lot en mist de toegang tot het universele en heilige.” (47)

⁴³ “Door mijn afkeer van confessionele, autobiografische literatuur, de diabolische angst voor het puur persoonlijke, en mijn rigide opvattingen over wat ware poëzie is, heb ik tot aan het einde van mijn leven mijn eigen loutering geblokkeerd.” (262)

⁴⁴ “Mijn bruid werd door bloedhonden bij mij weggesleurd en opgevreten, het verhaal van onze liefde geannexeerd en verminkt, en ik was te trots en te beschaamd om deel uit te maken van een publicerende meute die ik moreel verachtte, en die mijn persoonlijke verwerking van het drama voortdurend had gefrustreerd. Tot de dood me zo dicht naderde dat ik hem kon horen. Hij boog zich over me heen en fluisterde me met de stem van mijn bruid in dat de dramatis personae van onze innerlijke wereld er altijd naar streven door anderen gekend en gehoord te worden. En ik, die zo lang de vijand was van het onthullendste woord uit de taal, goot mijn loodzware ziel in die iele gestalte, volgde haar naar buiten, en ik zei het, ik.” (263)

⁴⁵ “Ik hield van haar, ik ben altijd van haar blijven houden.” (8)

⁴⁶ “Wie zo een liefde begint, weet dat er in het hart van die liefde geweld en vernietiging schuilgaat. Tot de dood erop volgt. Van meet af aan was het gedaan met een van ons.” (8)

⁴⁷ “Als ik op de dag van onze ontmoeting had geluisterd naar wat zij [de sterren en planeten] niet zacht fluisterden maar me luidkeels toejankten (... _ had ik haar nooit ontmoet, of misschien op een ander tijdstip, een waarop het niet in de sterren geschreven stond dat mij op die dag een rampzalige ontmoeting te wachten stond, een explosieve botsing van astrale energie die mijn leven voor altijd zou veranderen.” (11)

de sirenes.” (18) De dichter in hem zag het gevaar⁴⁸; Hughes eerste gedicht over Plath heet “Verlies”. Maar de minnaar kan de lichamelijke opwinding niet negeren.

Onvermijdelijk verbonden aan de liefde tussen twee kunstenaars is hun invloed op elkaars kunst. Zoals eerder is genoemd, is Plath voor Hughes een inspiratiebron. Hij wordt door haar geïnspireerd, maar is niet afhankelijk van haar om dichter te zijn. Plath is in Hughes ogen wel afhankelijk van hem om te kunnen dichten, zelfs om te kunnen leven. Hij ziet het als zijn taak, omdat hij van haar houdt, om haar “als vrouw en schrijver uit het omhulsel van onechtheid te scheuren.” (Palmen, *Jij zegt het* 10)

Het huwelijk vraagt veel van Hughes. Hij worstelt steeds meer met zijn schaduwbeeld. Wanneer een bevriende dichter en zijn vrouw Assia Wevill bij Hughes en Plath op bezoek komen, wordt Hughes verliefd op Wevill. Hij gehoorzaamt dit gevoel, omdat hij zich voor het eerst sinds lange tijd weer verbonden voelt met zijn poëzie.⁴⁹ Op dezelfde dag dat Hughes voor het eerst het bed deelde met Plath, maar zes jaren later, op vrijdag de dertiende, gaat hij voor het eerst vreemd met Wevill. Zijn dierlijke aard neemt de controle over en Hughes begint een affaire met zijn “zwarte muze”.⁵⁰

Profilering van Sylvia Plath

Als dochter, vrouw en moeder

Plath is een ingewikkelde vrouw, zoals al blijkt uit haar eigen definiëring: “een schizo met een IQ van 166, een elektracomplex, penisnijd en een bovenmatige seksuele honger.”

(Palmen, *Jij zegt het* 118) Uit deze definiëring blijkt ook de problematische relatie met haar ouders. Plaths vader had als ambitie om het standaardwerk over bijen te schrijven. Plaths moeder, een intelligente vrouw, offerde haar vrijheid om zich in dienst van hem te stellen. Na het overlijden van Otto Plath aan diabetes projecteerde Aurelia Plath haar opgeofferde leven op haar dochter, die denkt dat het haar schuld is dat haar vader dood is omdat ze hem uit medelijden met haar moeder regelmatig heeft dood gewenst. Dit schuldgevoel zorgt ervoor

⁴⁸ “Het is niet voor het eerst in mijn leven dat ik – achteraf – met verbazing lees hoe profetisch het is, hoeveel groter het inzicht was van de dichter dan dat van de blindeman, van de zuchtende minnaar die zich haar naakte, atletische lichaam (...) maar voor de geest hoeft te halen om uit zijn huid te barsten van opwinding.” (Palmen, *Jij zegt het* 25)

⁴⁹ “Betoverd – jager en prooi ineen – wist ik dat ik achter haar aan zou gaan, koste wat het kost. (...) Voor het eerst sinds lang voelde ik me levend, wakker, verbonden met de werkelijkheid en met de bron van mijn poëzie.” (207)

⁵⁰ “Het enige wat ik wilde was gehoor geven aan de lokroep van deze zwarte muze, aan al het duistere en verbodene, ik wilde de civiele wetten schenden die ik mezelf in het huwelijk had opgelegd, genot beleven dat ik me ontzegde, ophouden mijn natuur geweld aan te doen.” (218)

dat ze dichter bij haar vader wil komen, wat zorgt voor de zuigkracht van de dood. Haar vader stelt ze daarnaast op een lijn met God⁵¹, wat de dood voor haar nog aantrekkelijker maakt.

De relatie tussen Plath en haar moeder is niet minder ongezond. Aurelia oefent een verstikkende druk op haar dochter uit dat ze succesvol moet zijn, net als vele andere vrouwen.⁵² Dit heeft een omgekeerd effect:

“Ze kon de liefde van haar moeder alleen verwerven als ze succesvol was, en omdat deze kille ruilhandel haar met woede en haat vervulde, zat ze Aurelia dwars door geen pen op papier te krijgen.” (Palmen, *Jij zegt het* 149)

Plath wil succesvol zijn als dichteres, maar wil dit tegelijkertijd niet, omdat ze haar moeder hiermee tevreden zou stellen. De enige uitweg om succesvol te zijn en haar moeder toch dwars te zitten, is door postume roem te verwerven.

De literaire wereld oefent dezelfde druk uit.⁵³ Plath probeert op een wanhopige wijze alles om een succesvolle dichteres te worden, maar met de voorwaarde dat ze niet toegeeft aan het mannelijke klimaat van de literaire wereld. Ze heeft afschuw van vrouwen die zich gelijk voelen aan de man en zegt dat deze vrouwen nooit dichter kunnen zijn, omdat ze hun identiteit niet kennen.⁵⁴ Vrouwen moeten volgens Plath hun volle potentie waarmaken, waarvan vrouw van een man en moeder van een kind te zijn onvermijdelijk een onderdeel is.⁵⁵ Vrouw zijn is in haar ogen echter niet inherent aan het leven opgeven voor de man.⁵⁶ Plath stelt deze rol van de vrouw zelfs boven het kunstenaarschap. “Het idee onvruchtbaar te

⁵¹ “Natuurlijk heb ik hem aangeroepen, gebeden en gesmeekt en huilend gezegd: ‘Vader, vader, waarom heb je me verlaten?’” (Palmen, *Jij zegt het* 21); “(...) lieten een andere Otto verrijzen dan de geïdealiseerde God de Vader met wie ze me in het begin van ons huwelijk liet kennismaken.” (141)

⁵² “Ze was haar leven lang afhankelijk geweest van de goedertierenheid van anderen (...). Allemaal vrouwen die in haar een verlengstuk zagen van zichzelf, de ideale projectie van hun gefnuikte dromen, of van een jonger zelf in een andere tijd, een waarin een schrijvende vrouw niet langer werd gezien met wantrouwen en verachting.” (44)

⁵³ “De analyse had haar doen inzien dat ze alle redacteurs, uitgevers, commissies, critici – eigenlijk de godganse buitenwereld – beschouwde als versnipperde representanten van Aurelia, net als zij in het bezit van de macht haar liefde te geven of te onthouden.” (149)

⁵⁴ “dat er aan de verlepte, passieloze lendenen van serviele secretaresses als Olwyn en Dido nooit een echte, laat staan een creatieve vrucht kon ontspruiten, omdat ze niet wisten wat het was om vrouw te zijn, omdat ze zich heimelijk gelijk voelden aan de man (...) en comfortabel in de waan leefden dat het talent en de intelligentie van hun broodheer en meester eigenlijk van hen waren.” (169)

⁵⁵ “Ze hoopte iets te kunnen opsteken van een vrouw die zich langer dan een halve eeuw staande hield in een door mannen beheerste literaire wereld. Ze onderdrukte de heimelijke minachting voor alleenstaande vrouwen, (...) voor vrouwenlevens waarvan ze vond dat ze maar een deel van hun potentie hadden waargemaakt door niet de minnares en muze van een echtgenoot, en niet de moeder van een kind te zijn.” (113)

⁵⁶ “Met een grimas van afschuw sprak ze over de smorende stank van vrouwen in het huis waarin ze was opgegroeid, een walm van bemoeizucht, bezorgdheid, conformisme en opofferingsgezindheid.” (127)

zijn beschouwde ze als een groter falen dan het onvermogen een roman te schrijven.”

(Palmen, *Jij zegt het* 120) Toch wint dit moederlijke ideaal het niet van de druk om succesvol te worden.⁵⁷

Als het goede en het kwaad

Plath heeft een obsessie met de dood. In haar jeugd was ze een talentvol schrijfster, maar toen ze een aantal keer werd afgewezen, was dit een van de factoren die zorgde voor het ontstaan van zware depressies en het verdwijnen van haar verbeelding.⁵⁸ Tegen haar depressie kreeg ze elektroshocktherapie, waarvan ze hoopte dat die de motor van haar verbeelding weer zou aanslaan. Plath beschrijft de elektrocutie als een kortstondige dood, waarop herrezing volgde. “‘Sterven en herrijzen,’ smaalde ze, ‘daar ben ik werkelijk goed in, je kan wel zeggen dat ik er Gods eigen Zoon in overtref.’” (Palmen, *Jij zegt het* 19) De elektrocuties zorgden er juist voor dat ze niet meer kon lezen en schrijven en zelfs haar scheppende geest verdween. Dit dreef haar tot wanhoop en tot een eerste zelfmoordpoging, die mislukte, en een leven geleid door depressie.

Iedereen in Hughes’ omgeving heeft een hekel aan Plath, waaronder zijn zus Olwyn.⁵⁹ Zij zien haar als een kwade, egocentrische, neurotische Amerikaanse vrouw.⁶⁰ Opnieuw wordt Hughes bestempeld als de verrader, omdat hij zijn familie verraadt door met Plath te trouwen, maar de schuldige van het verraad was Plath (Palmen, *Jij zegt het* 27). Naast bovenstaande psychologische verklaring van deze karaktertrekken van Plath, is er ook een metafysische verklaring. Zij wekt sterk het vermoeden een duivel in haar te hebben, met haar zwarte ziel⁶¹, die zich soms letterlijk via Pan laat spreken⁶². Regelmatig wordt Hughes bang van haar sinistere keelstem.⁶³ Brand en vuur zijn motieven die steeds terugkomen in Plaths gedrag en

⁵⁷ “(...) trokken de kwelgeesten die haar influisterden dat ze niets waard was zolang ze de droom van succes niet had waargemaakt, haar terug in het onstuimige inferno van de angst.” (Palmen, *Jij zegt het* 160)

⁵⁸ “(...) dat het verlangen om te schrijven voor haar hetzelfde was als het verlangen om te leven, het een niet zonder het ander ging, ze ophield van het leven te houden toen haar verbeelding dood leek, ze bang was nooit meer een zin op papier te krijgen.” (18)

⁵⁹ “De eerste tekenen van ongenoegen en antipathie braken al bij de begroeting door hun beschaafde bereidwilligheid heen.” (65); “Iedereen in mijn omgeving vond me te beschermend tegenover mijn bruid, vond haar bezitterig, veeleisend en jaloers.” (150)

⁶⁰ “(...) barstte Olwyn los in een woedende tirade, beschuldigde haar schoonzus van onbeschoftheid, intolerantie, egotisme, gebrek aan consideratie met wie dan ook.” (167)

⁶¹ “Haar stenen tong moest kunnen dansen op het metrum van haar ziel, de zwarte ziel waar ze – terecht – bang voor was.” (10)

⁶² “Zonder zich traag van het alfabet te bedienen sprak Pan zich met een angstaanjagend diepe keelstem direct uit via haar mond, bespote het verlangen naar dat lege vertoon, en vroeg of ze dan niet wist dat de roem waarnaar ze zo hartstochtelijk verlangde alles wat ze bezat zou vernietigen.” (74)

⁶³ “Een enkele keer klonk een zin op als een snauw, geuit met de sinistere keelstem die me al mijn hele huwelijk angst aanjoeg.” (226)

omgeving, net als de getallen zeven en dertien. Op de momenten dat ze de dood heel dicht nadert, is ze het meest gelukkig.⁶⁴ De liefde voor Hughes lijkt op “een bijna-sterven, op een overgave die leek op de overgave aan de dood.” (31)

Liefde en haat, leven en dood, zijn onlosmakelijk verbonden bij Plath.⁶⁵ Tijdens hun eerste ontmoeting brandmerkt Plath Hughes door hem tot bloeden toe te bijten in zijn wang.⁶⁶ Zij ziet Hughes als haar kruisiging, “maar mijn stigmata bloedden niet.” (Palmen, *Jij zegt het* 16) Naast een vergelijking met de duivel, vergelijkt zij zich meerdere malen met Jezus, waarbij ze Hughes de rol van Judas toedicht.

Als romantische dichteres

Sinds de elektroshocktherapie heeft Plath volgens Hughes geen fantasie en geen toegang meer tot haar echte zelf, waar creativiteit schuilt.⁶⁷ In haar jeugd had ze dit wel.⁶⁸ Toegang tot haar echte zelf is in strijd met goed moederschap, maar het is het enige waar Plath nog naar kan streven. Hughes beschrijft Plath zelfs als:

“een godsdienstfanaticus, dat jakkerende verlangen naar een hogere vorm van zuiverheid, de heilige en gewelddadige bereidheid zichzelf – haar oude, valse zelf – op te offeren, te vermoorden, zodat ze opnieuw geboren kon worden, schoon, vrij, en bovenal echt.” (Palmen, *Jij zegt het* 7)

Hughes probeert Plath te helpen haar echte zelf te bevrijden, maar het lukt niet en Plath besluit haar schrijverschap tijdelijk op te geven in dienst van Hughes. Wanneer ze in het kunstenaarscentrum Yaddo een kamer betrekken, gaat het steeds slechter met Plath

⁶⁴ “Toen ik opperde dat ze doodsbang moest zijn geweest, onzeker of ze het er levens van afbracht, zei ze dat juist de angst voor de dood de ervaringen kleurde en tot de gelukkigste in haar leven maakte.” (Palmen, *Jij zegt het* 31)

⁶⁵ “Ik had nooit eerder iemand ontmoet bij wie liefhebben en haten zo dicht bij elkaar lagen dat er bijna geen verschil was.” (9)

⁶⁶ “Keer op keer streefde ze het brandmerk op mijn wang waarmee ze me van haar maakte, fluisterde: ‘Ik heb het gedaan, ik.’” (16)

⁶⁷ “Er zijn veel manieren waarop schrijvers hun ware aard weten te verhullen, ook voor zichzelf. Hoewel haar genie overal doorheen probeerde te breken en in sommige zinnen glorieerde, heb ik het pretentieuze formalisme van het vroege werk, hoe bekwaam en vakkundig ook, altijd verafschuwd. (...) Ze had geen fantasie. (...) Omdat ze onvrij was, met de pen vastgeklonken aan zichzelf, hopeloos schatplichtig aan een beleefde werkelijkheid maar zonder de moed om eerlijk te zijn, was ze altijd bang dat haar poëtische reservoir leeg zou raken. (...) Ze was afgesneden van het puurste deel van haar zelf, daar waar haar creativiteit en genie zetelden, vastgehecht aan de wond, de woede en de wreedheid.” (46-47)

⁶⁸ “In de tijd (...) toen ze de ene prijs na de andere won (...) deed ze in een dubbele gedaante mee aan een poëziewedstrijd. (...) Zij won de eerste prijs, haar verzonnen ik de tweede.” (91)

psychische gezondheid. Dit zorgt echter wel voor de geboorte van haar poëtische zelf⁶⁹, maar het is slechts het “schrappen van de keel”. Plath leeft hierna in een continue afwisseling van goede en slechte perioden.⁷⁰ Telkens wanneer het verlangen naar het dichten weer opspeelt, wordt ook de duivel in haar wakker.⁷¹ Ze schrijft veel en ze schrijft goed; haar zwarte ziel komt naar buiten in haar gedichten.⁷² Zelfs nog voordat Hughes vreemdgaat, heeft Plath de strijd al opgegeven. Ze schrijft *Olm*, volgens Hughes een aangekondigd afscheid. “Ze had haar poëtische zelf bevrijd, zat in de groeven van haar oude gebreken, en voerde een eenzame strijd met de Dood. Pappie was terug en hij bleef bij ons logeren.” (Palmen, *Jij zegt het* 201) Vanaf dit moment is er geen weg meer terug en blijkt uit alles, zoals symbolische dromen en de afbrokkelende relatie tussen Hughes en Plath, dat het einde in zicht is. Plaths zwarte zelf zuigt, maar is origineel en uiteindelijk is Plath toch de romantische dichteres die ze altijd wilde zijn.⁷³ Zelfmoord is het onvermijdelijke gevolg. “Ze gaf haar lichaam voor het Woord, en de gelovigen knielen nog dagelijks voor het altaar van een aan de literatuur geofferd leven.” (257) Hughes heeft gelijk als hij zegt dat wie wil scheppen, moet sterven⁷⁴, want met de dood is haar poëtische zelf bevrijd en krijgt Plath de erkenning waar ze haar hele leven zo naar verlangde.

Romantische aspecten aan Plath zijn haar ondraaglijk lijden dat zich uit in haar poëzie, haar verlangen naar de donkere kant van het leven dat eindigt in een zelfmoord en haar genie dat zelfs een sterk voorspellend vermogen heeft.⁷⁵

⁶⁹ “Ik was ervan overtuigd dat ik daar, in Yaddo, de geboorte van haar poëtische zelf meemaakte, dat ik voor het eerst de stem hoorde van de razende, gewonde vrouw die ze was.” (Palmen, *Jij zegt het* 145)

⁷⁰ “(...) soms aangeboden in de vorm van bijtend gif, soms in de vorm van tranen, kinderlijk geschreid door een klein meisje, vermoeid door het ontwarren van de bittere logica van de ouderliefde, en hopeloos verstrikt in paradoxen.” (127)

⁷¹ “(...) maar vanaf het moment dat ze te kennen gaf dat ze wilde schrijven, er te lang geen zinnen in haar opkwamen, werden met het verlangen naar de dichter ook de oude demonen wakker.” (159)

⁷² “Ik las precies wat ze wilde verbergen en onthullen, een diepe droefenis, een onontkoombare radeloosheid, een vrouw in de vrije val, onstuitbaar, door niets of niemand tegen te houden, nog altijd op weg naar haar dode vader.” (195)

⁷³ “(...) niets op haar stralende, onschuldige gezicht verraadt het gevecht dat ze elke dag levert boven de olmenhouten schrijftafel, verraadt de zuigkracht van haar andere zelf dat na de geboorte van een zoon het recht van bestaan opeist, zich vervaarlijk snauwend laat gelden in elk gedicht dat opeens vloeiender dan ooit uit haar stroomt.” (200); “(...) ik wist tegelijkertijd dat ze een geniaal en poëtisch zelf had bevrijd, ongehoord, nieuw, origineel, schokkend.” (222)

⁷⁴ “Wie wil scheppen moet tientallen keren in zijn leven sterven. (...) De literatuur houdt van de vernietiging om nieuw leven mogelijk te maken.” (31)

⁷⁵ “Honderden voorbeelden zal ik krijgen van haar gelijk, van dat griezige vermogen andermans gedachten te lezen, gebeurtenissen te voorspellen, gevaar te ruiken.” (14)

De abstracte auteur

Het niveau van de abstracte auteur⁷⁶ geeft toegang tot Palmens visie op kunstenaarschap. De abstracte auteur is een instantie die tussen de schrijver en de verteller staat. Het is een instantie die deel uitmaakt van de tekst, maar op een hoger niveau dan de verteller.

“De abstracte auteur staat dus dichterbij de werkelijke, concrete auteur dan de verteller; hij wordt ook wel omschreven als de visie of intentie van de auteur zoals die uit de tekst spreekt, en dat onderscheidt hem van de verteller die wel vaak, maar niet altijd, betrouwbaar is en niet per se het wereldbeeld van de auteur uitdraagt.” (Van Boven & Dorleijn 208)

Dit wereldbeeld van de auteur wordt geconstitueerd door stilistische, ideologische en esthetische eigenschappen van de tekst. Hieronder kan men bijvoorbeeld de verteltechniek van de auteur en motieven in de tekst rekenen. In *Jij zegt het* zijn water, de oceaan en vissen terugkerende onderwerpen, net zoals de mythe en hemellichamen. Analyse van deze motieven zou na een analyse kunnen bijdragen aan een interpretatie van het wereldbeeld van Connie Palmen.⁷⁷ Ik zal me in dit eindwerkstuk beperken tot het motief van de grensdialectiek en de asymmetrische relatie tussen Hughes en Plath.

De abstracte auteur vraagt zich af wat echte literatuur en haar functie is. Hierbij staat het genre autobiografie centraal. *Jij zegt het* is een fictieve autobiografie van Ted Hughes. Meerdere malen wordt de problematiek rondom dit genre geschetst. Hughes maakt duidelijk dat hij afkeer heeft van het genre, maar dat een innerlijke drang om zijn verhaal te vertellen te sterk is. Dit blijkt al uit het motto:

“Why do we have to blab? Why do human beings need to confess? Maybe, if you don't have that secret confession, you don't have a poem – don't even have a story. Don't have a writer.” (Palmen, *Jij zegt het*)

Hij zegt hier impliciet dat alle literatuur een uiting van bekentenis van de schrijver is. Nauw verweven met autobiografie is het verradersmotief. De invloedrijkste poëziecriticus van Engeland op dat moment, Al Alvarez, schrijft later een biografie over Plath en dicht Hughes

⁷⁶ De abstracte auteur wordt in de literatuur ook wel impliciete auteur, of in het Engels *implied author* genoemd.

⁷⁷ Dit zou een interessant onderzoeksonderwerp kunnen zijn voor vervolgonderzoek.

hierin de rol van verrader toe. Hughes noemt Al Alvarez, “deze apostel van de poëzie”, hiermee ook een verrader.⁷⁸ Voorafgaand aan de biografie, *The Savage God*, schreef Al Alvarez het in de vorm van afleveringen in het tijdschrift *The Observer*, “Alsof het een ordinair sensatieverhaal in een roddelblad betrof” (232). Volgens de abstracte auteur wordt hier een esthetische grens overschreden. De massa gaat aan de haal met een dramatisch, romantisch verhaal en maakt er een ordinair drama van. Tegelijkertijd doet de auteur, Connie Palmen, eigenlijk hetzelfde. Door een autobiografie over een ander persoon – die zelfs van het andere geslacht is – te schrijven overschrijdt zij de grenzen van de autobiografie, een genre waarvan men zou zeggen dat hij niet gefingeerd kan worden. Palmen doet dit toch. Men gaat zich hierdoor afvragen in hoeverre er regels voor dit genre – voor genres überhaupt – bestaan en of een schrijver die mag overschrijden. Palmen zelf zei hierover in *Vrij Nederland*: “Genres kun je veranderen door eens andere teksten te schrijven. En om die mogelijkheid gaat het mij.” (Palmen, *Connie Palmen verklaart zichzelf* 1999) Ze zoekt de grenzen op tussen fictie en werkelijkheid, tussen kunst en leven.⁷⁹

Hughes en Plath vormen een kunstenaarsechtbaar waarbij de echtelieden ieder op eigen wijze kunst creëren. Bij Hughes ontstaat literatuur als een onbewuste expressie van het zelf.⁸⁰ Plath is hierbij zijn muze, zijn inspiratie, zijn Witte Godin. Hij vindt dat verbeeldingskracht de innerlijke en uiterlijke wereld met elkaar kan verbinden en dat dit de ultieme en heilige taak van iedere dichter en schrijver is: “met het Woord anderen helpen bij het verkrijgen van dit inzicht.” (129) De autobiografie heeft hier volgens hem niets mee te maken. Plath gebruikt juist dwangmatig alles uit haar leven om er in autobiografische vorm literatuur van te scheppen. In eerste instantie lukt dit niet en heeft zij Hughes nodig als mentor. Hughes wordt succesvol, Plath niet. Op dit punt kan men zeggen dat Hughes de ultieme romantische dichter is en Plath slechts een poging tot doet. Deze asymmetrische relatie vervormt zich echter langzaam en Plath overstijgt de rol van muze, terwijl Hughes in de rol van verrader wordt geduwd. Plath geeft haar lichaam voor het Woord en ontwikkelt zich hierdoor tot de ultieme romantische dichteres.

⁷⁸ “Zoals wel vaker kreeg Oscar Wilde gelijk toen hij beweerde dat alle grote geesten hun discipelen kregen, maar het altijd Judas is die de biografie schrijft.” (Palmen, *Jij zegt het* 159)

⁷⁹ Palmen geeft in *Vrij Nederland* aan de autobiografische stijl als retorisch middel te gebruiken, omdat deze een nauwe overeenkomst suggereert tussen de verteller en de auteur. Ze zegt dat ze het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid thematiseert, omdat fictie en werkelijkheid met elkaar verweven zijn (Palmen, *Connie Palmen verklaart zichzelf* 1999).

⁸⁰ “Poëzie ontstaat vaak ondanks onszelf, is een waarheid die ons ontglipt, die zich naar buiten dringt dwars door de verkozen verhullingen heen. Ze luistert niet naar ons verlangen iets te verbergen.” (Palmen, *Jij zegt het* 40)

Conclusie

Jij zegt het is een kunstenaarsroman omdat het gaat over de ontwikkeling van twee kunstenaar en hierbij het zelfdefiniëringsprobleem van de kunstenaar aan de kaak stelt. De kunstenaarsroman is een voortvloeisel uit de romantische behoefte om te reflecteren op de aandrang om uiting te geven aan individuele gevoelens en gedachten.

Aan de ene kant is *Jij zegt het* een vrouwelijke kunstenaarsroman als men kijkt naar de eigenschappen die Varsamopoulou daaraan toekent. Hij is geschreven door een vrouw, Connie Palmén, en zegt iets over wat het betekent voor een vrouw om kunstenaar te worden. Volgens Varsampoulou moet een vrouw in een vrouwelijke kunstenaarsroman vrouwelijkheid van zich af gooien om kunstenaar te worden, ontmoedigen andere vrouwen artistieke creativiteit en zijn mannen obstakels. Plath wil – in tegenstelling tot Palmén – allesbehalve *one of the guys* zijn, maar merkt dat het literaire klimaat vooral op mannen is gericht. De mannen in dit klimaat zijn haar obstakels en Plaths moeder ontmoedigt artistieke creativiteit door haar de druk van succes op te leggen. Omdat zij de rollen van vrouw, burger en kunstenaar niet kan verenigen, sterft Plath een romantische dood. Varsamopoulou zegt dat de vrouwelijke kunstenaarsroman daarnaast de vraag beantwoordt hoe literatuur gecreëerd wordt. Ook dit doet *Jij zegt het*.

Aan de andere kant is *Jij zegt het* een mannelijke kunstenaarsroman, hoewel hij geschreven is door een vrouw. Naast het zelfdefiniëringsprobleem van de vrouwelijke kunstenaar wordt namelijk de zelfdefiniëring van de mannelijke kunstenaar geproblematiseerd. Hughes heeft moeite zijn rol als kunstenaar te verenigen met zijn rol als burger. Bekendheid is voor hem als een “klimplant, omsnoerde me slangachtig met gretige tentakels, ongrijpbaar, mysterieus, een oncontroleerbaar, niet te snoeien proces van parasitisme en toe-eigening.” (Palmén, *Jij zegt het* 160) Tegelijkertijd kan hij niet zonder het succes, omdat hij geld nodig heeft om met zijn gezin in de maatschappij te kunnen overleven. Typisch aan de mannelijke kunstenaarsroman is daarnaast dat de vrouw een inspiratiebron is, iets wat in *Jij zegt het* ook naar voren komt.

Men kan de combinatie van een vrouwelijke en mannelijke kunstenaarsroman op twee manieren beschouwen. Ten eerste belicht zij het zelfdefiniëringsprobleem van de vrouwelijke auteur, dat volgens Swinnen in de 21^e eeuw nog steeds bestaat (135). Het is niet makkelijk om tegelijkertijd vrouw en kunstenaar te zijn. Palmén lost dit probleem op door zich te profileren als een mannelijke auteur – in de media door te zeggen dat ze *one of the guys* is; in *Jij zegt het* door zich letterlijk te verplaatsen in een mannelijke auteur en eigenschappen van een

mannelijke kunstenaarsroman te verweven met eigenschappen van een vrouwelijke kunstenaarsroman.

Ten tweede kan de combinatie gezien worden als een hedendaagse vorm van romantische grensdialectiek. Palmén overschrijdt de grens van het genre vrouwelijke kunstenaarsroman, doordat *Jij zegt het* ook een mannelijke kunstenaarsroman is. Dit is niet de enige grens die Palmén overschrijdt. Door een autobiografie uit naam van een ander persoon te schrijven overschrijdt zij namelijk ook de grens van het genre autobiografie. De roman eindigt met de woorden “en ik zei het, ik.” (263), waarmee het autobiografische aspect van de roman wordt gearticuleerd. Dit kan tegelijkertijd een knipoog van de abstracte auteur zijn. Palmén houdt de pen in handen en bepaalt zelf wat de grenzen van een genre zijn. Deze grensdialectiek, het verwerpen van de grenzen om ze vervolgens zelf opnieuw te articuleren, is romantisch. Ook andere typische romantische aspecten komen in de roman aan de orde. Zo voldoet Hughes aan alle romantische clichés. Hij houdt van de natuur, is een ziener en genie, gelooft in de verbeeldingskracht, heeft een muze en eindigt eenzaam en ongelukkig. Plath ontpopt zich ook tot een romantische dichteres en geeft zelfs haar leven voor de literatuur.

De onderzoeksvraag die ik in dit eindwerkstuk heb pogen te beantwoorden is: wat is Palmén's visie op kunstenaarschap, blijkend uit *Jij zegt het*, en hoe verhoudt deze zich tot de romantische orde van Maarten Doorman? Hoewel het voor Palmén niet makkelijk is zich als vrouwelijke auteur te profileren, wat zich uit in een mannelijk optreden in de media en in de roman, heeft zij geen mannelijk beeld van kunstenaarschap. Dit blijkt impliciet uit *Jij zegt het* doordat niet alleen Hughes, maar ook Plath een echte romantische kunstenaar is. Wel heeft Palmén een romantische visie op kunstenaarschap, waarmee Doorman's idee van een hedendaagse romantische orde wordt bevestigd. *Jij zegt het* beschrijft namelijk het zelfdefiniëringsprobleem van typische romantische kunstenaars en de auteur gaat met traditionele grenzen aan de haal om zelf nieuwe grenzen te stellen. *Zij zegt het*.

Referenties

- Billington, Sandra en Miranda Green. *The concept of the goddess*. Abingdon: Routledge, 1999.
- Bork, G.J. van, en N.T.J. van der Laan. *Van Romantiek tot postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*. Bussum: Coutinho, 2010.
- Boven, Erica van, “De eeuwige verbinding van schrijfsters, massa’s en middelmaat.” *De Gids* 163 (2000): 688-695.
- . *Een hoofdstuk apart. ‘Vrouwenromans’ in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam: Van Genneep, 1992.
- , “Het pseudoniem als strategie. Pseudoniemen van vrouwelijke auteurs 1850-1900.” *Nederlandse letterkunde* 3 (1998): 309-326.
- Boven, Erica van en Gillis Dorleijn. *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho, 2013.
- Doorman, Maarten. *De romantische orde*. Amsterdam: Bakker, 2004.
- Gemert, Lia van, “‘Onwederstanelyken drang’: het vrouwelijk schrijverschap in achttiende-eeuws Nederland.” *De Achttiende Eeuw* 27 (1995): 256-279.
- Gemert, Lia van, en Ans J. Veltman-van den Bos, “Schrijfsters in de literaire kritiek tussen 1770 en 1850.” *Vrouwen en de canon. Nederlandse letterkunde* 2 (1997): 258-270.
- Gombrich, Ernst. *The Story of Art*. Londen/New York: Phaidon, 2013.
- Graas, Tim, “Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen.” In: *Met eigen ogen. Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans Jaffé*. Amsterdam: Meulenhoff (1984): 151-161.

- Heinich, Nathalie. *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmanstichting, 2003.
- Hunley, Hazel. *The White Goddess: Presence and power in the poetry of Robert Graves*. 25 januari 2009. 18 april 2016
<http://www.robertgraves.org/issues/36/4178_article_3.pdf>
- Lo Galbo, Carolina. “Het is mijn soevereiniteit die ergert. Interview Connie Palmen.” *Vrij Nederland* 17 januari 2011. 2 juni 2016
<<https://www.vn.nl/het-is-mijn-soevereiniteit-die-ergert/>>
- Meijer, Maaïke, “Literaire apartheid: kritiek en sekse 1898-1930.” *De Nieuwe Taalgids* 86.2 (1993): 120-126.
- Palmen, Connie. “Connie Palmen verklaart zichzelf.” *Vrij Nederland* 19 juni 1999. 2 juni 2016
<<https://www.vn.nl/connie-palmen-verklaart-zichzelf/>>
- . *Jij zegt het*. Amsterdam: Prometheus, 2015.
- Pieterse, Saskia, “Philosopher and novelist Connie Palmen.” In: *Women’s writing from the Low Countries 1880-2010: An anthology*. Amsterdam: Amsterdam University Press (2010): 228-231.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders. *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1996.
- Safranski, Rüdiger. *De romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 2009.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A., “Schrijvende vrouwen in de Gouden Eeuw: onmogelijke mogelijkheid.” *Colloquium Neerlandicum* 13 (1997): 119-136.
- Streng, Toos. *Geschapen om te scheppen?* Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

Swinnen, Aagje. *Het slot ontvlucht. De vrouwelijke Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Varsamopoulou, Evy, "The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime." *Studies in European Cultural Transistion* 11 (2002): 9-26.