

Over ‘artisten’ en burgerjongens

De moderne kunstenaar als personage

Masterscriptie Nederlandse literatuur
Stephanie de Jong
Studentnummer: 0225169
Begeleider: Dr. W.H.M. Smulders
2009

Inhoudsopgave

| | |
|--|-------|
| Inleiding | p. 3 |
| Theoretisch kader | |
| I Autonomie | p. 5 |
| II Subjectiviteit als grondhouding van de moderniteit | p. 7 |
| III De kunstenaar als uitzonderingsfiguur | p. 11 |
| IV De kunst als zingever | p. 21 |
| V Het autonome literaire systeem | p. 26 |
| Analyse kunstenaarsromans | |
| VI De kunstenaarsroman als medium voor zelfreflectie | p. 31 |
| VII Louis Couperus' <i>Metamorfoze</i> | p. 37 |
| VIII Nescio's <i>De uitvreter</i> , <i>Titaantjes</i> en <i>Dichtertje</i> | p. 48 |
| Conclusie | p. 75 |
| Aanbevelingen tot nader onderzoek | p. 77 |
| Bibliografie | p. 79 |

Inleiding

Bij de gedachte aan de moderne kunstenaar komt al snel het beeld op van de excentriekeling, die zowel in leven als werk een uitzonderlijke visie uitdraagt. Grote kunstenaars uit het verleden worden voorgesteld als figuren die tijdens hun leven geen werk verkochten en een armoedige dood stierven. Dit beeld geeft niet alleen een geromantiseerd beeld van het kunstenaarsschap weer, het is ook een uitermate modern beeld van de kunstenaar. De kunstenaar als geniale uitzonderingsfiguur is een ideaalbeeld dat in de loop van de achttiende en negentiende eeuw tot stand is gekomen. De opvattingen over de moderne kunstenaar komen echter niet uit de lucht vallen. Ze zijn een gevolg van grote maatschappelijke veranderingen.

De opkomst van de moderne maatschappij heeft zijn wortels in de Verlichting. De traditionele dogma's, uitgedragen door de kerk en de staat, waren eeuwenlang een onwankelbare grond voor de gehele maatschappij. God heeft hierin de hoogste autoriteit en behelst de waarheid als een entiteit buiten de mens. De kerk en de staat leggen de verschillende hiërarchische lagen van de maatschappij bijbehorende gedragsregels op, gericht op deze bovenwereldlijke waarheid. Wanneer de rationaliteit haar intrede doet, komt het idee op dat de mens zelf de waarheid kan achterhalen. Door het toepassen van rationele modellen op basis van eigen waarnemingen kan de mens tot kennis komen. Deze wending naar het innerlijk van de mens geeft de mens een machtige positie, omdat zij nu zeggenschap krijgt over zichzelf en de wereld.

Dit leidt tot een enorme ommekeer in de maatschappij. Bestaande structuren worden niet meer als vanzelfsprekend aangenomen, maar bevraagd. De oude hiërarchische indeling van de maatschappij houdt geen stand meer en de weg wordt vrijgemaakt voor een maatschappij waarin alle mensen in principe gelijk zijn. De Franse Revolutie betekent een hoogtepunt in deze maatschappelijke omwentelingen in Europa. In de westerse maatschappij breekt de democratie door als ideale staatsvorm.

Nagenoeg alle golvingen van de 19^{de}-eeuwse "middellandse zee" [metafoor voor de periode tussen de Franse Revolutie en de Eerste Wereldoorlog in de Westeuropese cultuur, SdJ] zijn een gevolg van de tektonische oerknal (en van de eraan voorafgegane wrijvingen en spanningen) waarbij de botsing

tussen de “platen” van het Ancien Régime en het “nieuwe denken” de oorspronkelijke en meest fundamentele zeebeving veroorzaakte.¹

De kunstenaar neemt binnen deze nieuwe maatschappij een bijzondere positie in. De kunstenaar lijkt zich in tegenstelling tot de rest van de maatschappij juist af te zonderen. De belangstelling voor het innerlijk van de mens leidt tot een gevoelscultus in de kunst, waarbij het autonome genie de hoogste waarde krijgt toegekend. Het genie geniet een enorme vrijheid en rekt de subjectiviteit tot het uiterste. Nathalie Heinich stelt in *L'élite artiste* zelfs dat de moderne kunstenaar een nieuwe elite gaat vormen. Niet alleen de kunstenaars/auteurs, het gehele literaire systeem verschuift zich richting een autonome entiteit binnen de maatschappij. Maar wat is de betekenis van de kunst, als zij zich afkeert van de maatschappij? Gek genoeg lijkt juist de afkeer van de maatschappij te leiden tot een nieuw zingevend kader, waarbinnen de kunst een bindende functie vervult. De kunstenaar zelf krijgt een goddelijke status, mede vanwege deze samenbindende vermogens.

De nieuwe rol van de kunstenaar is geen eenvoudige rol. De moderne literatuur kenmerkt zich al vroeg door het verschijnen van kunstenaarsroman. Romans, waarin het leven van een kunstenaar centraal staat. De kunstenaarsroman is een medium bij uitstek voor reflectie op de nieuwe positie van de kunstenaar. Tegelijkertijd draagt de kunstenaarsroman bij aan de constructie van de nieuwe kunstenaarsmythe. In deze scriptie wil ik aan de hand van de analyse van verschillende kunstenaarsromans laten zien hoe het nieuwe beeld van de kunstenaar en zijn positie in de maatschappij literair verbeeld wordt.

Allereerst zal ik daarom uiteenzetten wat dit nieuwe beeld precies inhoudt en wat de gevolgen van dit beeld zijn voor de positie van de kunstenaar in de maatschappij. De ontwikkeling van het beeld van de moderne kunstenaar hangt samen met maatschappelijke ontwikkelingen, die ik zal bespreken. Vervolgens zal ik ingaan op een aantal studies, waarin de kunstenaarsroman besproken wordt. Samen met het eerste deel van deze nota vormen zij het kader waarbinnen ik een aantal Nederlandse kunstenaarsromans zal analyseren.

¹ Dirikx, L., p. 31

Theoretisch kader

I Autonomie

In dit eerste deel van de scriptie worden verschillende theorieën met elkaar verbonden, die op het eerste gezicht ver van elkaar af lijken te staan. Subjectiviteit, het genie, het regime van de singulariteit, Kants schoonheidsoordeel en het ontstaan van het autonome literaire systeem komen aan bod. Wat deze theorieën verbindt is de autonomie. Beter gezegd, de verschillende theorieën behelzen allemaal aspecten van het complexe begrip autonomie. In deze scriptie zullen verschillende van deze aspecten aan bod komen. Al deze theorieën maken het fenomeen van de autonome kunstenaar zichtbaar.

Binnen de filosofie worden al zeer vroeg de bouwstenen gelegd voor een mensbeeld, waarin het persoonlijke een grote rol kan gaan spelen. Door de bewustwording van het bestaan van zoiets als subjectiviteit wordt de mens in staat gesteld om zelf te bepalen wat hij of zij denkt en doet, zonder zich iets te hoeven aantrekken van regels of hiërarchische structuren. Deze gedachte zorgt ervoor dat elk mens in principe autonoom kan zijn.² Het genie is de persoon die de subjectiviteit tot het uiterste rekt, daarmee neemt het een extreem autonome positie in.³ Deze uitzonderingsfiguur beschikt echter over bijzondere gaven, die zijn autonome positie legitimeren. Kant heeft deze bijzondere gave beschreven in zijn transcendentiaalfilosofie. Kunst, gecreëerd door een genie kan bij de beschouwer een proces op gang brengen, dat tot ultieme kennis kan leiden. Kennis van het bovenwereldlijke, die normaal gesproken ontoegankelijk is. Dat proces kan echter alleen op gang komen als er geen belangen in het spel zijn. De schoonheidservaring van het kijken naar kunst moet het doel op zich zijn. Maar ook bij het maken van kunst, moet de esthetische waarde het uitgangspunt zijn. De kunst die het proces tot ultieme kennis in gang kan zetten, moet dus autonome kunst zijn.⁴

Nathalie Heinich maakt aannemelijk dat het regime van de gemeenschappelijkheid rond 1800 wordt vervangen door het regime van de singulariteit. In dat laatste systeem staat de eenling in de marge van de maatschappij

² Bürger, 1998

³ Schmidt, J., 2004

⁴ Kant, 1978

centraal.⁵ Deze uitzonderingspositie wordt de nieuwe standaard van de moderne kunstenaar. Van de moderne kunstenaar wordt voortaan verwacht dat hij autonoom is. Niet alleen de kunstenaar verwerft een autonome positie, dit geldt voor het hele literaire systeem. Het literaire systeem onderscheidt zich van andere maatschappelijke systemen, zoals het rechtssysteem en het handelssysteem. Dit zorgt ervoor dat er binnen het literaire systeem eigen regels, wetten en gewoonten ontstaan. Tegelijkertijd is het literaire systeem niet meer in staat om iets zinvol over andere systemen te zeggen. Toch heeft het literaire systeem een streepje voor op andere subsystemen. Omdat de fictionaliteit een eis is in dit systeem, opent zij de mogelijkheid voor het creëren van nieuwe werelden. En dat biedt de literatuur de mogelijkheid - althans in de verbeelding - om de versplinterde maatschappij weer één te laten zijn.⁶

De heterogeniteit die het maatschappelijke proces van autonomisering op allerlei gebieden met zich meebrengt, is typerend voor de moderniteit. Het betekent een radicale breuk met oudere perioden, waarin de maatschappij relatief homogeen was. Voor het eerst ontstaat er ruimte voor een kunstenaar die werkt vanuit zichzelf en niet ten dienste van iets of iemand anders. Ook het kunstwerk hoeft geen ander doel meer te dienen dan een esthetisch doel. Het kunstwerk wordt een doel op zich.

⁵ Heinich, 2005

⁶ Schmidt, S.J., 1989

II Subjectiviteit als grondhouding van de moderniteit

De voorgeschiedenis van de moderne subjectiviteit moet gezocht worden in de religie. Het denken in de middeleeuwen en de Oudheid kenmerkt zich door de idee dat de waarheid zich ergens bevindt, als een op zichzelf staande entiteit buiten de mens. Deze entiteit krijgt de vorm van een ideeënwereld of God. De taak van het denken is om deze goddelijke waarheid te kennen. De mensheid en de wereld kunnen dus alleen gered worden door zich te richten op deze waarheid. De filosofie is metafysica.

Augustinus komt echter tot een persoonlijker mensbeeld. Hij is de eerste die verschil maakt tussen het innerlijk en het uiterlijk van de mens. Volgens Augustinus kan de mens nader tot God komen, door zich in zichzelf te keren.⁷ Bij Augustinus is deze verinnerlijking van de Godsbeleving - en het begin van de zelfreflectie, dat daarvan het gevolg is - nog sterk verbonden met het geloof in God. De mens is volgens Augustinus dus niet vrij, maar afhankelijk van God. De mens krijgt slechts de mogelijkheid om op een persoonlijke manier om te gaan met God.

Montaigne, Descartes en Pascal maken de weg vrij voor een mens die onafhankelijk van God kan denken en de waarheid kan achterhalen. Zij zijn daarom de grondleggers van de subjectiviteit. De mens is in staat zichzelf en de wereld te denken. Montaigne, Descartes en Pascal verschillen echter sterk van mening over de invulling van dit denken. Montaigne representeert de lichamelijkeheid. Volgens hem kan de mens onafhankelijk van God waarnemen, als hij op zichzelf wordt teruggeworpen. De geest en het lichaam vormen daarbij een eenheid. Descartes is juist van mening dat alleen de geest, door middel van het verstand, kan waarnemen. Het lichaam, God en de omgeving moeten buiten beschouwing gelaten worden om tot een zuivere waarneming te komen. Pascal verwerpt deze ideeën en ruimt opnieuw een plaats in voor God. De mens is volgens Pascal weliswaar in staat om waar te nemen zonder zich iets aan te trekken van God, maar zal dan overgeleverd zijn aan de angst. Het enige wat de mens dan rest, is verstrooiing zoeken, maar de werkelijke uitweg uit die angst wordt door God geboden.⁸

Volgens Peter Bürger representeren Montaigne, Descartes en Pascal de grenzen van de subjectiviteit. Deze filosofen nemen allemaal een grenspositie in in de constellatie van de subjectiviteit. Waar Montaigne het lichamelijke representeert, staat

⁷ Bürger, 1998, p. 29

⁸ Bürger, 1998, p. 45

Descartes voor het verstandelijke en Pascal voor de angst. Alle theorieën die later over de subjectiviteit verschenen zijn, kunnen geplaatst worden binnen deze constellatie.⁹

Het ontstaan van het subject impliceert ook het ontstaan van een object. Het subjectbegrip gaat dan ook over de relatie van het subject tot een object. Hieruit blijkt het engagement van het subject. Binnen de constellatie van het moderne subject zijn er drie mogelijkheden: Montaigne stelt dat het subject uit de voeten kan met het object, Descartes ziet een rol voor het subject weggelegd als overheerser over het object en volgens Pascal wordt het subject juist verzwolgen door het object.

Dat het Ik alleen door zijn zelfbewustzijn toegang tot zichzelf heeft, is in de moderne tijd een algemene opvatting geworden, zodat een andere vorm van Ik-constitutie nauwelijks voorstelbaar is. De opvatting dat de waarheid in de mens zelf gevonden kan worden, wordt de centrale gedachte.

[...] das Subjekt is nun einmal die zentrale Kategorie der Moderne.¹⁰

Het menselijke denken zelf is waar de waarheid gevonden kan worden. Het denken neemt de plaats in van de vroegere goddelijke waarheid. De mens wordt oorsprong en fundament van de werkelijkheid. Denken en zijn worden nu in termen van subject en object geformuleerd. Het subject (lett. drager) is de actieve, productieve instantie, die kan kiezen hoe hij zich tot de passieve werkelijkheid (het object) verhoudt. De mens krijgt hierdoor een machtige positie ten opzichte van een maakbare wereld. Deze verhouding van het subject tot de werkelijkheid is typisch voor de moderniteit. Individualiteit is hierbij het toverwoord.¹¹

Diese Subjektorientierung entspricht prinzipiell der allgemeinen Emanzipation von autoritativ festgelegten Normen zugunsten der Individuellen Erfahrung.¹²

Kenmerkend is ook de positie van het subject. Deze bevindt zich op een denkbeeldige plek buiten de werkelijkheid. Het subject krijgt een goddelijke dimensie vanwege haar verheven en autonome positie.

⁹ Bürger, 1998, p. 24

¹⁰ Bürger, 1998, p. 12

¹¹ Braeckmans, 2006

¹² Schmidt, J. 2004, p. 9

Toch ligt het allemaal wat subtieler, want het subject staat ook ten opzichte van zichzelf. Het blijkt niet altijd eenvoudig om het Ik zichzelf te laten zijn. Het subject wordt daarmee een project, dat steeds moet proberen om zichzelf te zijn. De erfenis van Pascal, Montaigne en Descartes drukt op het moderne subject. Dit komt tot uitdrukking in het moderne ‘ennui’. Het ennui komt voort uit Pascals theorieën, waarin het subject op zichzelf teruggeworpen is en overgeleverd is aan de angst. Met het verdwijnen van God als zingevende instantie, moet het moderne subject een uitweg weten te vinden uit de onbestemdheid van het bestaan. In de Verlichting wordt deze onbestemdheid genegeerd en richt het subject zich op de totstandkoming van burgerlijke gemeenschapszin. De oppositie van het subject ten opzichte van het object wordt niet gethematiseerd. Het subject wordt identiteitsloos en gaat op in het algemene, omdat het handelende subject zich ten dienste stelt van rede- en moraalprincipes binnen de maatschappij.

Tijdens de Romantiek breekt het ennui echter op volle kracht door. Door het ontbreken van een religieuze achtergrond of een collectief gedeelde groepsidentiteit wordt het lijden aan het ennui ondraaglijk. Om hieraan te ontkomen moet het moderne subject de welhaast onmogelijke taak volbrengen om de oorsprong en het centrum van zijn eigen handelen te zijn. In de loop van de tijd ontdekken kunstenaars echter een kracht in het ennui, die in positieve zin kan worden aangewend, omdat het kan leiden tot een esthetisch artefact. De door het ennui bevangen blik van de moderne melancholiker neemt iets waar, wat gewone mensen niet zien. Door zich over te geven aan het ennui kan het moderne subject iets ervaren van een wereld die niet in woorden te vatten is en daarnaast een gelukkig gevoel van nabijheid aan de oorsprong van de dingen teweeg brengt.¹³ De surrealisten gaan het verst in de overgave aan het ennui. Zij beschouwen het als hun taak om zichzelf prijs te geven aan het ennui. De zelfprijsgave krijgt trekjes van het waanzinnige, waarbij de waanzinnige zich roekeloos overgeeft. Juist deze extreme vorm van subjectiviteit, die niet meer in het reine probeert te komen met het object, biedt mogelijkheden om het ennui het hoofd te bieden.¹⁴ De uitwerking van het moderne ennui heeft zijn sporen nagelaten in de moderne kunst, zoals later zal blijken.

In zijn boek plaatst Peter Bürger de discussie over het subject binnen de in de laatste decennia aangekondigde dood van het subject. Bürger komt tot de conclusie dat

¹³ Bürger, 1998, p. 143

¹⁴ Bürger, 1998, p. 158

er geen sprake is van het ontstaan, de bloei, het verval en vervolgens de dood van het subject. In de loop van de tijd zijn er uiteenlopende visies op het subject gegeven, zelfs de dood van het subject werd aangekondigd. Volgens Bürger zijn deze visies echter allen onderdeel van de opgerichte constellatie. Ook kritiek erop, valt binnen de constellatie van het subject.¹⁵

¹⁵ Bürger, 1998, p. 24

III De kunstenaar als uitzonderingsfiguur

Het genie

De traditionele filosofie is de metafysica, welke ook in de achttiende eeuw nog grote invloed heeft. Maar al veel eerder begint de filosofie zich langzamerhand te richten op de empirie. De wereld kan empirisch gekend worden door de zintuigen en de ervaring krijgt hierdoor een belangrijke rol toebedeeld, zoals hierboven ook al beschreven is. De afwending van de metafysica leidt tot een versplintering van de filosofie in diverse deelgebieden, die alleen nog met elkaar verbonden zijn door de rationele benaderingswijze. Deze versplintering maakt het ontstaan van de esthetica mogelijk, zodat de kunst en het kunstenaarschap voor het eerst als op zichzelf staande fenomenen onderzocht kunnen worden. Baumgarten is rond het midden van de achttiende eeuw de eerste die een esthetica schrijft en daarmee het begrip introduceert. De reflectie op de kunst en het kunstenaarschap leiden tot heftige debatten tussen critici die de klassieke kunstregels verdedigen en hen die ruimte willen bieden aan nieuwe opvattingen over de rol van de verbeelding en het gevoel.¹⁶

Het denken over het genie ontstaat vrijwel gelijktijdig met het ontstaan van de esthetica. Waar de klassieke literatuuropvattingen zich richten op het kunstwerk, dat de uitkomst van een systeem van regels is, richt men zich vanaf de achttiende eeuw op de innerlijke processen van de kunstenaar en de beschouwer van kunstwerken, oftewel op het subject. De klassieke regels hadden een onwrikbare autoriteit. Kunstwerken werden beschouwd als het resultaat van de toepassing van deze regels. Op deze regels komt vanaf de Verlichting steeds meer kritiek en in de genie-esthetiek neemt de kritiek radicale vormen aan. De oude regels worden echter niet direct overboord gegooid. Er is sprake van een proces, waarbij er beetje bij beetje wordt toegewerkt naar een kunstenaarsopvatting waarin het autonome genie als bron van scheppende krachten centraal komt te staan. Jochen Schmidt beschrijft dit proces in zijn boek.¹⁷ Via de geschiedenis van de esthetica laat hij zien hoe critici en andere actanten binnen het literaire systeem, zoals auteurs, nieuwe normen formuleren voor de moderne kunstenaar.

In eerste instantie trekt de kunstenaar gelijk op met de voorvechters van de nieuwe burgerlijke cultuur, waarvan het ideaal de democratie is. Beiden emanciperen

¹⁶ Schmidt, J., 2004, p. 47

¹⁷ Schmidt, J., 2004

ze zich ten opzichte van de oude structuren van kerk, hof en adel. De kunstenaar stelt zich op als spreekbuis voor de burgerlijke morele waarden. Een voorbeeld van deze samenwerking vinden we in Nederland in het tijdschrift *De Nieuwe Gids*, waar vertegenwoordigers van de nieuwe kunst samenwerken met vertegenwoordigers van politieke idealen. Deze samenwerking is gedoemd te mislukken, omdat de moderne kunstenaars autonome kunst voorstaan, onafhankelijk van politiek, moraal, economie, enzovoorts. De ontwikkeling naar het kunstenaarsideaal van het autonome genie staat geëngageerdheid met de burgerlijke cultuur in de weg en de kunstenaar wendt zich dan ook steeds verder af van de maatschappij.

Het genie drijft de subjectiviteit in feite tot het uiterste. In de metaforiek die gehanteerd wordt om het genie te beschrijven komt dit tot uiting. Deze persoon is in staat om te scheppen. De bestaande wereld kan dus niet alleen veranderd worden, naar de hand van de mensen gezet worden, het genie kan er een heel nieuwe wereld tegenover stellen. Iets wat voorheen alleen was voorbehouden aan God. Zijn positie wordt zo machtig, dat het genie godgelijk wordt. Hiermee wordt zijn autonome positie ook bevestigd.

...als Organ der Allnatur waltenden schöpferischen Kräfte ist das Genie fähig, schöpferisch erregt selbst ein "Ganzes" zu schaffen. [...] Im Sinne einer naturhaften Identität von Gott und Mensch erscheint darin das Genie Gott gleich.¹⁸

Ook het volgende citaat verbindt het autonome genie met het goddelijke:

Der Gottesbegriff wird weitgehend durch den Naturbegriff abgelöst. Da die natur von jedem einzelnen Menschen erfahrbar ist und der Mensch selbst zu dieser Natur gehört, bewirkt die Reduktion des Übernatürlichen auf das Natürliche ein neues Gefühl der Eigenverantwortung und der Autonomie. Die Absage an den transzendenten Gott ist ebenso wie die Absage an die bisher übergeordneten gesellschaftlichen Autoritäten ein Akt der Selbstbefreiung und ein ausdrück des Selbstbewußtseins, das folgerichtig nach Selbstbestimmung strebt.¹⁹

¹⁸ Schmidt, J., 2004, p. 129

¹⁹ Schmidt, J., 2004, p. 6

Ruiter en Smulders herkennen dezelfde tendens in de Nederlandse literatuur. De schrijver lijkt de plaats van God te hebben ingenomen:

Ook het *l'art pour l'art* (of 'kunst is passie'), dat door de Tachtigers in Nederland geïntroduceerd werd, was veel meer dan alleen een kunstimmanente stellingname. Het opeisen van het recht om in volkomen vrijheid ideosyncrasieën uit te leven was een radicale poging tot zingeving binnen de nieuwe context van de moderne cultuur. Sinds de Tachtigers hebben dichters in Nederland eindeloos gebakkeleid over de kwestie van de 'autonomie' van het gedicht. Ze vlogen elkaar in de haren op een wijze die een buitenstaander zou doen denken dat het hier om een godsdienstoorlog ging, waarbij minieme dogmatische geschillen worden opgeblazen tot monstrueuze conflicten. De *faits et gestes* van dit poëtische gevecht blijven tamelijk oninvoelbare dwaasheden, zolang men zich niet realiseert dat het hier in zekere zin ook werkelijk een godsdienstoorlog betrof. Maar dan een 'godsdienstoorlog' tussen kunstenaars in een zich seculariserende cultuur, voor wie kunst steeds meer de existentiële waarde had gekregen die de godsdienst voorheen had gehad.²⁰

Het genie bereikt in Duitsland zijn hoogtepunt tijdens de Sturm und Drangperiode. Deze periode wordt niet voor niets ook vaak aangeduid als de genietijd. Een belangrijk voorbeeld van het genie is Goethe, die met zijn lyrische hymnen natuurlijke gevoelens uitdrukt in vrije verzen.

Het genie is een soort oppermens die over aangeboren gaven beschikt om kunst te maken die mensen weet te beroeren. Om een genie te zijn kun je geen dingen leren, want een genie is altijd origineel. Die originaliteit komt voort uit het genie zelf. Hij put uit zijn eigen bron. Door zijn bijzondere gaven heeft hij de kracht om een 'heelheid'²¹ uit te dragen. Deze heelheid moet opgevat worden als een soort alomvattend verband of oorsprongsfenomeen. Het genie draagt de heelheid organisch al in zich, omdat hij van nature sterk verbonden is met de Alnatuur. Het moderne subject is gericht op deze heelheid, omdat door het loslaten van de vroegere overkoepelende waarheid van God, er geen samenbindend element meer bestaat.

Aber das Ganzheitsdenken lebte, auch wenn es sich in der Aufklärung verflüchtigte, unterschwellig noch lange fort, als ein Bedürfnis, die

²⁰ Ruiter en Smulders, 1996, p. 24

²¹ Ganzheitlichkeit heet het zo mooi in het Duits.

Vereinzeling der isolierten Wahrnehmung und Erkenntnis zu überwinden. [...] Das "Genie" ist gegenüber dem "Witz" die ganz ins Subjektive verlagerte Ganzheitskraft.²²

Hieruit blijkt het geloof in de kracht van de extreme subjectiviteit van het genie. Het genie als uitzonderingsmens houdt een belofte tot samenbindendheid in. Hierdoor kan de genie-esthetica tot bloei komen.

Uit de studie van Jochen Schmidt valt op te maken dat het denken over het genie in de tijd via een golfbeweging verloopt. Perioden waarin het genie (letterlijk) de hemel in wordt geprezen worden afgewisseld met perioden waarin kunstenaars en kunstcritici zich zorgen maken over een dergelijke machtspositie van een mens en zich bezig gaan houden met het dagelijkse. Op dat soort momenten wordt in de kunst voor een meer realistische invalshoek gekozen, waarin het directe maatschappelijke engagement van de kunstenaar centraal staat.

Toch steekt het beeld van de geniale kunstenaar steeds weer de kop op. In de post-idealistische genieopvattingen wordt het positieve geloof in vooruitgang vervangen door een pessimistisch nihilisme. Het dagelijkse leven wordt beschouwd als zinloos en oppervlakkig. Ten tijde van de opkomst van de moderniteit (massificatie, urbanisatie, schaalvergroting e.d.) keren denkers als Schopenhauer en Nietzsche zich af van de gewone bevolking, die wordt afgeschilderd als een stel kuddedieren. Het genie wordt nu een uitvlucht uit de dagelijkse oppervlakkige realiteit. Een persoon als Napoleon is een tijdlang immens populair in heel Europa. Een sterke, geniale persoon zou de mensheid boven de oppervlakkige realiteit kunnen uittillen.

Singulariteit als nieuwe norm

Ook Nathalie Heinich is geïnteresseerd in de status aparte van de moderne kunstenaar. Heinich heeft een sociologische achtergrond en heeft daarom oog voor maatschappelijke ontwikkelingen. Toch kiest ze niet voor een traditionele sociologische invalshoek. De sociologie probeert doorgaans zaken te generaliseren en de maatschappij op te delen in overzichtelijke subgroepen. Heinich is echter van mening dat in de moderne tijd de kunstenaar niet als groep, maar als individu onderzocht moet worden. De uitzonderingsstatus van de kunstenaar is immers

²² Schmidt, J., 2004, p. 35

kenmerkend voor de moderne kunstenaar, aldus Heinich. Vanwege de sociologische aanpak krijgt de rol van de kunstenaar ten opzichte van de maatschappij een grote rol. Heinich construeert het ideaalbeeld van de kunstenaar zoals vanaf de negentiende eeuw zijn intrede deed en zet dit af tegen maatschappelijke ontwikkelingen. Dit in tegenstelling tot Jochen Schmidt, die veel meer geïnteresseerd is in interne ontwikkelingen binnen het literaire systeem.

De tijd waarin de autonome kunstenaar zijn intrede doet, kenmerkt zich door een verregaande democratisering van de samenleving. Alle mensen zijn daarin in principe gelijk. De kunstenaar lijkt zich echter in tegengestelde richting te ontwikkelen.

Heinich concentreert zich op de situatie in Frankrijk, omdat deze maatschappij ten gevolge van de Franse Revolutie ruw werd omgewenteld tot een democratie. Bovendien ontwikkelt Parijs zich vanaf de Renaissance tot het nieuwe kunstencentrum van de westerse wereld.²³

In de Middeleeuwen hebben kunstenaars een lage status. De kunsten worden überhaupt niet als een apart terrein ervaren en een schilder of beeldhouwer is een ambachtsman, net zoals de hoefsmid of timmerman dat is. De verschillende ambachten zijn ondergebracht in gilden, waar de leermeester zijn kennis in de praktijk overbrengt op zijn leerlingen. In de Renaissance verandert dit. In Frankrijk wordt de Académie opgericht, die zich richt op de zeven vrije kunsten. De Académie biedt jonge mensen een opleiding die ze de belangrijkste theorieën over de kunst bijbrengt. Deze theorieën zijn gebaseerd op de klassieke regels uit de Oudheid. Navolgen van oude meesters is het na te streven ideaal. Door de nadruk op de theorie krijgt de kunst een intellectueler karakter. De Académie is echter een zeer elitair instituut, een opleiding op de Académie is slechts weggelegd voor mensen uit de hogere maatschappelijke klassen. Door het ontstaan van de Académie verandert de kunst van een ambacht in een professie. Kunstenaars die verbonden zijn aan de Académie krijgen de mogelijkheid om hun kunst tentoon te stellen in de Salon. Hier krijgt de kunstminnende elite de mogelijkheid de kunst te bekijken en eventueel aan te kopen. Zowel de Académie als de Salon dragen bij aan de statusverhoging van de kunstenaar. Intussen blijven de gilden bestaan. Op dat moment bestaat er in de kunsten dus een onderscheid tussen ambachtslieden en professionals. Professionele kunstenaars hebben een superieure status ten opzichte van de ambachtslieden.

²³ Heinich, 2005, p. 12

De Franse Revolutie maakt een einde aan de traditionele Académie. De Académie blijft voortbestaan, maar wordt op een andere wijze ingericht. In plaats van de adel krijgt de staat als onafhankelijk orgaan invloed op de Académie. Er blijft echter een zeer streng toelatingssysteem bestaan. Slechts een kleine bevoorrechte groep wordt toegelaten. Vanwege de grote vraag naar een opleiding in de kunsten wordt ook de Ecole des Beaux arts opgericht, maar ook hier geldt een strenge selectie. Beide opleidingen zijn stevig geworteld in de traditie. De klassieke kunstregels blijven het uitgangspunt van het curriculum.²⁴ Ook blijven de Salons de aangewezen plek tot expositie. Aan het eind van de achttiende eeuw worden de gilden afgeschaft. Dit betekent echter niet dat er buiten het professionele systeem van de Académie (het régime professionnel) geen kunstenaars bestaan. In tegendeel, de verhoogde status van de kunsten hebben een grote aantrekkingskracht op jongeren, die in groten getale naar Parijs trekken om zich op de kunsten te richten. Zij voelen zich echter niet aangetrokken tot het régime professionnel. De nieuwe generatie ‘amateur’-kunstenaars ziet kunst als een uiting van het persoonlijke, van het gevoel. Ze vertegenwoordigen nieuwe maatschappelijke idealen als vrijheid en zelfbeschikking. Door het wegvallen van traditionele opvattingen, zoals het bestaan van God, vervallen kunstopvattingen over natuurlijke wetmatigheden en goddelijke inspiratie. Kunstenaars kunnen alleen nog door zichzelf autoriteit verkrijgen, is hun opvatting. Ze zijn daarom wars van opleiding en traditie, omdat deze de eigen originaliteit in de weg staan. Deze groep kunstenaars is beïnvloed door de nieuwe ideeën die ontwikkeld zijn binnen de esthetica, zoals de boven beschreven genie-esthetiek. Deze kunstenaars maken deel uit van het régime van de roeping (régime vocationnel). Het kunstenaarsschap wordt niet opgevat als iets dat is aangeleerd, maar als iets dat is aangeboren. Deze kunstenaars krijgen echter geen toegang tot de exposities van de Salons. Hun werken worden consequent geweigerd door de Salons. Ze richten daarom hun eigen Salons des refugés op.

Het kunstenaarstype dat sterk verbonden is met het régime vocationnel is de bohémien. De bohémien is het type kunstenaar dat ten gevolge van zijn keuze voor de kunst een armoedig bestaan leeft. Zijn leven speelt zich af in smoezelige zolderkamertjes en in het nachtelijke leven. Het bohèmeleven kan zowel blijmoedig als melancholisch gedragen worden. Kunstenaars die passen binnen de idealistische

²⁴ Heinich, 2005, p. 54

stroming leven in harmonie met hun plaats in de marge, terwijl kunstenaars binnen de realistische tendens weg lijken te zakken in de misère van hun bestaan. De bohème maakt deel uit van de mythe rond de moderne kunstenaar.

Het regime van de roeping en het regime van de professie bestaan een tijdlang naast elkaar. De idealen van de Franse Revolutie waarin kritiek, vrijheid en het breken met de traditie centraal staan, zorgen er echter voor dat het regime van de roeping aan populariteit wint. De opvattingen van de nieuwe kunstenaars sluiten beter aan bij de maatschappelijke veranderingen. In eerste instantie strijden burgers en kunstenaars namelijk gezamenlijk tegen de oude maatschappij, waarin adel en kerk het voor het zeggen hadden. Al snel zal echter blijken dat de opvattingen van burgers en kunstenaars te ver uit elkaar liggen om ook gezamenlijk verder te kunnen gaan.

De originele, authentieke, excentrieke kunstenaar komt meer en meer centraal te staan. De singuliere, individuele kunstenaar wordt het nieuwe ideaalbeeld. Ook hier herkent Heinich een paradigmawisseling. Het regime van de gemeenschappelijkheid wordt vervangen door het regime van de singulariteit. Het regime van de singulariteit eist van een kunstenaar dat deze autonoom is. Dit in tegenstelling tot het oude regime, waarin de kunstenaar uitdrager was van maatschappelijkheid en zich liet leiden door opgelegde regels over wat kunst moest zijn. De enige regel die voortaan in het nieuwe regime van de singulariteit geldt, is dat de kunstenaar werkt vanuit zijn eigen regels. De kunstenaar als persoon krijgt hierbij een belangrijke rol toebedeeld. Zijn regels zijn wet. De aandacht voor de persoon maakt het produceren van werk minder belangrijk. Het kunstenaarsschap op zich is al een kunst.

Henceforth ethical excellence in the conduct of life is superimposed on technical or aesthetic excellence in the creation of works of art. While an artist may be great by virtue of his life as well as his work, there is no longer any reason why he should not be great by virtue of his life and *not* his work. [...] It has become possible to set the greatness of the artist's personality off against the mediocrity of his painter's skills. Such a contingency is scarcely imaginable in the premodern era, when being an artist was still inextricably bound up with plying a trade. All of this leads to the idea -which has become so popular that it seems no longer incongruous with respect to earlier traditions- that one can and (especially) must be an "artist" before being a painter, sculptor or, more generally, creator of works of art.²⁵

²⁵ Heinich, 1996, p. 74

De uitzonderingspositie van de kunstenaar strookt echter niet met de democratie, het dominante maatschappelijke systeem, waarin gelijkheid centraal staat. Heinich betoogt dan ook dat de kunstenaar een nieuwe elite, een nieuwe aristocratie vertegenwoordigt. Kunstenaars worden beschouwd als een elitaire groep, waar zowel beeldend kunstenaars als musici en schrijvers toe behoren. Er is dus sprake van een groep, maar niet in traditionele zin. Wat hen verbindt is dat zij juist niet gebonden zijn, maar een autonome, singuliere positie innemen.

Omdat de kunstenaar in tegenstelling tot de oude aristocratie geen elitaire positie verwerft door geboorte, maar door persoonlijke kwaliteiten, belichamen ze toch een democratische waarde.

...et le poète, représentant de cette nouvelle élite, incarne une valeur démocratique, au sens où elle est indexée sur les capacités personnelles et non sur l'héritage d'une position octroyée par la naissance.²⁶

Hierdoor worden ze geaccepteerd als nieuwe elite binnen de democratie. De uitzonderingspositie is niet te danken aan de geboorte uit een bepaald geslacht, maar aan het aangeboren talent waarover een genie beschikt.

Jochen Schmidt heeft in zijn verhandeling over het genie ook gewezen op de adellijke trekjes die het genie in zich heeft:

Nicht zuletzt hobt Goethe im Horizont seiner Genie-Dichtungen an sich selbst den Aspekt des Adligen, d.h. des von Geburt Ausgezeichneten hervor. [...] Solchen Adel kehren nun auch die anderen Genie-Dichtungen beinahe systematisch hervor, als Chiffre genuiner Superiorität. Denn im metaphorischen Begriff des Adligen und Fürstlichen liegt nicht nur der Stolz auf die gleichsam höhere Geburt, auf den "Ursprung", sondern auch der entschiedene Anspruch auf Superiorität, der sich aus diesem Ursprung ableitet.²⁷

Toch moet de kunstenaar een prijs betalen voor deze uitzonderingspositie. Hij zal zich moeten bewegen in de marge van de maatschappij. De singulariteit van de kunstenaar wordt daardoor niet alleen in het werk, maar ook in het leven van de kunstenaar uitgedragen. De zucht naar de aristocratie verdeelt de kunstenaar als mens. Hij is immers ook burger in een democratisch ingerichte maatschappij en daarin is geen

²⁶ Heinich, 2005, p. 203

²⁷ Schmidt, J., 2004, p. 187

plaats meer voor de aristocratie. De kunstenaar kan dus nooit geheel aristocraat worden.

Het prototype van de moderne kunstenaar is volgens Heinrich Vincent van Gogh, die ze de 'heilige' noemt. Het woord geeft al aan dat Van Gogh ook de religieuze kant van de moderne kunstenaar belichaamt. Tijdens zijn leven werd hij niet erkend. Pas na zijn dood verwierf hij wereldwijde faam. Zijn moeilijke leven maakt hem het toonbeeld van de 'artiste maudit', de vervloekte kunstenaar die niet kan ontkomen aan zijn roeping tot de kunst. Dit betekent dat hij ook heeft moeten lijden aan zijn kunst en dat geeft het kunstenaarsschap een religieuze dimensie. In *The glory of Van Gogh* gaat Heinrich specifiek in op het kunstenaarsschap van Van Gogh en legt een direct verband tussen religie en kunst:

[Religious and artistic universes] share many properties: inspiration, vocation, revelation, dedication to a task, ascetic abnegation, detachment from the present, indifference to material or worldly success, minimization of any explicit rivalry with one's contemporaries, permanent doubt about one's excellence, projection onto prosperity of one's aspirations to achieve. These are criteria of authenticity both for religious experience as defined in Christendom, and for artistic experience as it has been constituted in modernity.²⁸

De kunstenaar maakt dan ook vaak gebruik van een religieus vocabulaire, wat tot uiting komt in het scheppen van de kunstwerken en het kunstenaarsschap als roeping. Dat de erkenning pas na de dood komt, en dit wordt een nastrevenswaardig doel voor de moderne kunstenaar, hangt ook samen met het elitaire karakter van de kunstenaar. Het is in feite een omkering van de oude aristocratische erfelijkheid. De erfelijkheid richt zich nu niet meer op het verleden, op de voorouders, maar op de toekomst, op het nageslacht.

De elitaire status van de kunstenaar verklaart twee omgangsvormen met kunst die we vandaag de dag nog herkennen. Aan de ene kant botst de kunst regelmatig met de maatschappelijke en politieke standaarden. Denk aan *Santa Claus* – beter bekend als kabouter butt plug - van de Amerikaanse kunstenaar Paul McCarthy, die niet in de

²⁸ Heinrich, 1996, p.50

openbare ruimte werd geplaatst, maar in de patio van het Boijmans van Beuningen, vanwege maatschappelijke kritiek. Men vond het beeld ongepast.²⁹

Aan de andere kant heeft de kunstenaar een geprivilegieerde positie. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de vele steunfondsen van overheidswege die kunstenaars financiële ondersteuning bieden vanwege hun kunstenaarschap en niet direct vanwege hun verdiensten. Ook is het kunstenaars, meer dan ‘gewone’ mensen, toegestaan om te shockeren door de grenzen op te zoeken van maatschappelijke normen en waarden.

Nathalie Heinich ruimt in *L'élite artiste* een belangrijke plaats in voor de kunstenaarsroman. *Le chef-d'oeuvre inconnu* van Honoré Balzac identificeert ze als de eerste Franse kunstenaarsroman. Deze in 1831 verschenen roman is paradigmatisch voor Heinichs boek, omdat het de opkomst van het regime van de roeping en het regime van de singulariteit thematiseert. In *Le chef* maken we voor het eerst in de Franse literatuur kennis met een romantische kunstenaar als literair hoofdpersonage.³⁰ De kunstenaarsroman van Balzac is echter slechts het begin van een reeks kunstenaarsromans die in de loop der tijd verschijnen. Zo vormt de bohème het onderwerp in Murgers roman *Scènes de la vie de bohème*. Dit werk verscheen in 1848 als feuilleton en werd in 1851 in zijn geheel uitgegeven. Het leven van de bohème wordt hierin expliciet geromantiseerd.³¹ De kunstenaarsroman heeft dan ook in belangrijke mate bijgedragen aan de mythevorming rond de moderne kunstenaar. Heinich maakt dan ook veelvuldig gebruik van de veelheid aan fictieel materiaal die een belangrijke toegang geeft tot de opvattingen binnen het regime van de singulariteit.

²⁹ Overigens staat het werk inmiddels wel op een plek in de openbare ruimte. Voor meer informatie: <http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/new/index.php?a=news&id=36>

³⁰ Heinich, 2005, p. 15

³¹ Heinich, 2005, p. 28

IV De kunst als zingever

Dat de kunstenaar, en daarmee zijn werk, zich afkeert van de samenleving en een autonome positie verwerft waarbij de subjectiviteit centraal staat, lijkt de zin van de kunst te ondermijnen. Hoe kan de kunst nog betekenis hebben voor de maatschappij als deze zich steeds meer afwendt van diezelfde maatschappij? Tot op de dag van vandaag worstelen auteurs, critici, maar ook beleidsmakers met deze kwestie.³²

Immanuel Kant is in eerste instantie niet zozeer geïnteresseerd in deze vraag. Het uitgangspunt is een andere, als filosoof wil hij de menselijke wijze van kennen doorgronden. De vraag naar de mogelijkheidsvoorwaarden van menselijke kennis werkt hij uit in drie kritieken. Deze kritieken handelen over de drie geestesvermogens van de mens: het kenvermogen, het wilsvermogen en het oordeelsvermogen. Allereerst is er de *Kritik der reinen Vernunft*, waarin Kant onderzoekt hoe de mens tot kennis kan komen via het verstand. De vraag hoe de mens tot kennis kan komen over de zichtbare wereld staat daarbij centraal. Dit kenvermogen houdt verband met wetmatigheden, waar de natuur, dus ook de mens, aan onderworpen is, zoals de natuurwetten. Daarnaast is er de *Kritik der praktischen Vernunft*, waarin het gaat om het wilsvermogen van de mens. Via de rede is de mens in staat om te beredeneren wat goed en wat niet goed is. Het gaat daarbij om de vraag hoe de mens moet handelen. Volgens Kant is het wilsvermogen verbonden met het idee van vrijheid, omdat de mens zelf kan beredeneren wat goed en wat fout is. Het wilsvermogen ontleent zijn norm niet aan de zichtbare wereld, maar aan een hoger plan, in de bovenzinnelijke wereld, waar het wezen van de dingen (het *Ding an sich*) zich bevindt. Deze bovenzinnelijke wereld noemt Kant de noumenale wereld. Er kan namelijk niet bewezen worden dat er zoiets bestaat als vrijheid, het is immers niet in de zichtbare wereld aan te wijzen. Dat er zoiets bestaat als vrijheid moet de mens aannemen (geloven, zo men wil) om werkelijk morele beslissingen te kunnen nemen. Daarom is er slechts sprake van een proces binnen de menselijke rede. De mens krijgt via de rede geen werkelijk inzicht in de noumenale wereld.³³

In zijn derde kritiek, de *Kritik der Urteilskraft* wil Kant tot een synthese van bovengenoemde geestesvermogens komen. Het gaat daarbij over de vraag hoe een

³² Zie bijvoorbeeld het themanummer van *Boekman*, een tijdschrift uitgegeven door de Boekmanstichting, getiteld *Het belang van kunst*. Boekman 77, 2008.

³³ Kant, 1978, p. 8/9

mens tot een oordeel komt. In het eerste deel van *Kritik der Urteilkraft, Analytik des Schönen* genaamd, onderzoekt Kant hoe de mens tot kennis kan komen door middel van het beoordelen van iets 'schoons'. Het oordeelsvermogen hangt nauw samen met de smaak, maar de smaak moet bij Kant niet worden opgevat als een subjectief oordeel wat ertoe leidt of iets je wel of niet bevalt. Het gaat Kant om het komen tot kennis en dus niet om persoonlijke opvattingen. Smaak moet gezien worden als een algemeen geldend oordeel. Kant toont aan dat het schoonheidsoordeel reflexief is, wat inhoudt dat het algemeengeldigheid heeft. Dat komt omdat het zuivere schoonheidsoordeel pas kan ontstaan wanneer een subject naar iets 'schoons' kijkt met een zogenaamd 'belangeloos welbehagen'. Dat wil zeggen dat het subject oordeelt onafhankelijk van zijn persoonlijke neigingen en interne of externe prikkels. De mens moet dus alle vooroordelen en kennis aan de kant zetten. Ook mag er geen objectgericht belang mee gepaard gaan, wat inhoudt dat de beschouwer er niet op uit moet zijn om iets met of van het object van beschouwing te willen. Het schoonheidsoordeel is dus op het subject gericht, in tegenstelling tot het logisch oordeel, dat op het object gericht is. Als er sprake is van belangeloos welbehagen, kan een schoonheidsoordeel universeel zijn, omdat de menselijke geest handelt volgens bepaalde universele structuren. Dit hoeft overigens niet te betekenen dat iedereen hetzelfde oordeel zal vellen, maar iedereen moet wel dezelfde geestelijke weg bewandelen. In elk geval zal degene die een schoonheidsoordeel velt het ervaren als een universeel oordeel, alsof er sprake is van een soort gemeenschappelijkheid, *sensus communis*. Het schoonheidsoordeel is dan ook exemplarisch.³⁴

Het schoonheidsoordeel heeft 'doelmatigheid zonder doel'. Dat wil zeggen dat het niet teleologisch is, maar dat het een doel in zichzelf bevat, namelijk de bezigheid van de kennisvermogens die bij het schoonheidsoordeel geactiveerd worden. Tijdens het vellen van een smaakoordeel worden bij de beschouwer de verbeelding en het verstand geactiveerd. Deze twee vermogens creëren een soort spel waarbij ze in harmonie komen, waardoor er een glimp opgevangen kan worden van de noumenale wereld achter de fenomenen. De bovenzinnelijke, noumenale wereld waarin het wezen van de dingen zich bevindt, is voor de mens onzichtbaar en in principe onkenbaar, terwijl de fenomenale wereld de wereld behelst zoals de mens die waarneemt. Het bewandelen van de eerdergenoemde geestelijke weg, leidt dus tot een ervaring die geen

³⁴ Kant, 1978, p. 46/47

kennis is (want niet verstandelijk te verkrijgen), en die ook niet ‘nuttig’ is (want niet aanzet tot handelen), maar de mens laat ervaren dat er zoiets bestaat als een noumenale wereld. Die ervaring is op geen enkele andere manier te beleven. De ervaring die tijdens het zuivere oordeel meegemaakt wordt kan niet naverteld worden en moet dus persoonlijk worden ervaren.³⁵

In Kants filosofie kan de mens in de zichtbare dingen (de fenomenen) een verwijzing naar het bovenzinnelijke denken. Op die manier denkt ook de mens zichzelf niet alleen als een zintuiglijk, maar ook als een redelijk wezen, dat wil zeggen, behorend tot de bovenzinnelijke wereld. Om een redelijk wezen te kunnen zijn, moet er immers geloofd worden aan een bovenzinnelijke wereld, waarin de ideeën van de moraal en de vrijheid zich bevinden. Deze ideeën behelzen universele waarden. In die zin is de mens autonoom, want onafhankelijk van het particuliere en dus vrij. De mens draagt in feite het particuliere en het universele al in zich. De zintuiglijkheid is verbonden met de zichtbare werkelijkheid en maakt dus de particuliere, concrete existentie van de mens uit, terwijl het noumenale het universele en dus het wezen van de mens uitmaakt.

Het *schone* is tegelijkertijd een uitdrukking van en de toegang tot het noumenale. In de noumenale wereld bevindt zich de idee van de vrijheid, waar zowel het *schone* als de moraal aan ontspringen. Het *schone* heeft dus gelijkenis met het ethische. *Daarom is het schone het symbool van het goede*. Deze ethische dimensie van het schoonheidsoordeel kan de fascinatie van de gemiddelde burger voor de kunst verklaren. Kunst draagt de belofte van samenbindendheid in zich, waar de maatschappij ethisch versplinterd is geraakt. Deze verbondenheid van het *schone* met het goede wordt ook herkend door Mary Kemperink in haar studie over de literatuur en cultuur in het Nederlandse fin de siècle:

In de relatie tot de nieuwe wereld betekent *schoon* niet alleen *spic en span*, maar ook *mooi* en betekent *rein* niet alleen *schoon*, maar tegelijk ook *moreel zuiver*, in het bijzonder *kuis*. De utopische wereld is *mooi* en daardoor ook *goed* en vice versa. Schoonheid en moraal zitten als Siamese tweelingen aan elkaar vast.³⁶

³⁵ Kant, 1978, p. 51

³⁶ Kemperink, p. 276-277

Kant maakt een onderscheid tussen natuur en kunst. Kunst is een menselijk product en dus vrij, terwijl de natuur onderworpen is aan wetten. Binnen de kunsten onderscheidt Kant daarnaast de schone en de aangename kunsten. De aangename kunsten hebben een teleologisch doel. Zo is kamermuziek vooral bedoeld om gezelligheid te creëren. De schone kunsten vertegenwoordigen echter en doel op zich, hebben in de woorden van Kant 'doelmatigheid zonder doel'. De schone kunsten zijn volgens Kant verbonden met het genie. Het genie is een eigenschap van het subject en brengt originaliteit in de kunst teweeg. Omdat het genie een subjectief karakter heeft, kan niet achterhaald worden hoe het genie precies werkt. Ook de kunstenaar zelf weet dit niet. Het genie is volgens Kant het talent dat een relatie kan leggen tussen het bovenwereldlijke en de verbeelding. De verbeelding is vrij, want zij overstijgt het verstand en de concepten.

Het genie beschikt naast originaliteit over de ziel. De ziel is in staat esthetische ideeën te produceren. Esthetische ideeën zijn een representatie van de verbeelding die aanzet tot nadenken, maar niet in de traditionele zin. Esthetische ideeën kunnen namelijk niet in woorden uitgedrukt worden – want ze zijn een uitdrukking van het noumenale - en er kan dan ook niet over gediscussieerd worden, bijvoorbeeld. Het schone is dan ook een uitdrukking van esthetische ideeën. Het genie is dus in staat om iets weer te geven, waardoor de beschouwer iets te weten komt van het bovenzinnelijke, universele.

Kant brengt binnen de kunsten nog een hiërarchie aan, afhankelijk van de mate waarin ze een esthetisch idee kunnen uitdrukken. De hoogste plaats in de ranglijst is gereserveerd voor de woordkunst. Vooral de dichtkunst staat bij Kant in hoog aanzien, omdat ze sterk verbonden is met het genie en door het a-cognitieve woordgebruik het dichtst bij het noumenale staat. Op de tweede plaats staan de figuratieve kunsten (schilderkunst, beeldhouwkunst e.d.) en op de derde plaats de zintuiglijke kunsten. Onder deze derde categorie schaaft Kant de kleuren en de muziek, omdat deze vooral invloed hebben op de zintuigen en daarom een schoonheidservaring het meest in de weg staan.

Interessant is nog het verschil dat Kant maakt tussen het schone en het sublieme of verhevene. Het sublieme maakt een verbinding tussen de verbeelding en de rede, terwijl het schone de verbeelding en het verstand verbindt. Bij het schone komen de geestesvermogens in harmonie met elkaar, bij de ervaring van het sublieme lukt dat niet. De mens zal zich immers steeds realiseren dat zijn verbeelding ten opzichte van

het bovenzinnelijke tekort schiet. Het sublieme kan bijvoorbeeld ervaren worden bij het zien van natuurgeweld. Aan de ene kant raak je gefascineerd door wat je ziet, maar aan de andere kant beangstigt het ook, omdat je er geen vat op kunt krijgen door middel van je geestelijke vermogens. Het is een onbevredigende en prettige ervaring tegelijk. Onbevredigend, omdat je er geen vat op kunt krijgen, maar ook prettig, omdat het sublieme het noumenale veronderstelt. In tegenstelling tot het schone ervaar je het noumenale dus niet, maar je krijgt wel het inzicht dat er zoiets bestaat.

Ook al ging het Kant om het onderzoeken van de kennisvermogens, via de het zuivere schoonheidsoordeel komt hij tot een filosofie die de kunst de hoogste vorm van legitimering verschaft. De ervaring die het schoonheidsoordeel via de kunst teweeg brengt, krijgt de vorm van het transcendentale, het goddelijke.

V Het autonome literaire systeem

In de moderne tijd doet zich nog een ander fenomeen voor, dat echter niet losstaat van bovengenoemde ontwikkelingen. Volgens Siegfried Schmidt kan het moderniseringsproces beschreven worden als een proces van functionele differentiëring. De maatschappij verandert van een hiërarchisch geordende in een functioneel gedifferentieerde maatschappij. Deze overgang geschiedt ongepland, onsystematisch en stapsgewijs.³⁷ Met het wegvallen van het oude ordeningsprincipe, dat haar basis had in de religie en de theologie, ontstaat een onzekere situatie. De maatschappij kan niet meer terugvallen op de oude waarden, waardoor een vacuüm ontstaat. Kerk en staat verliezen hun monopolie op ontologische vraagstukken. De kerk verliest deze ten opzichte van filosofie en wetenschap en de staat verliest ten opzichte van het handelssysteem, dat op basis van geld bepaalt wat relevant en daarmee reëel (pragmatisch beslissend) is. Alle maatschappelijke domeinen, van de filosofie tot de theologie, de religie, het recht, de wetenschap en de politiek tot en met de kunst en de literatuur moeten zich heroriënteren op hun rol en functie. Dit leidt tot een proces waarin rationalisering, organisatie en verwetenschappelijking centraal staan. Er ontstaan afgebakende communicatie- en interessesferen die intern een hoge vorm van autonomie ontwikkelen, maar tegelijkertijd steeds sterker geïntegreerd raken in de maatschappij. Zelforganisatie is hierbij het trefwoord.

Elk denkbaar maatschappelijk domein ontwikkelt een eigen systeem, waarbinnen normen en waarden gelden die eigen zijn aan dat specifieke systeem. De verschillende systemen staan echter ook in relatie tot elkaar. Door uit te gaan van binaire posities die binnen het eigen systeem van toepassing zijn, worden de grenzen van het systeem steeds opnieuw afgebakend. Om te bepalen of iets binnen het eigen systeem thuishoort, vraagt het rechtssysteem zich bijvoorbeeld af of iets goed, dan wel fout is, het handelssysteem vraagt zich af of iets al dan niet wat oplevert, terwijl men zich binnen het systeem van de wetenschappen afvraagt of iets waar is of niet waar. En zo zijn er nog talrijke voorbeelden te bedenken.

De staat krijgt steeds meer de functie van een verdediger van de vrijheid. De staat moet de voorwaarden scheppen waarin individuen en systemen zich in vrijheid kunnen ontwikkelen. De staat komt hierdoor steeds verder af te staan van de

³⁷ Schmidt, S.J., 1989, p. 9/10

maatschappij en heeft er geen directe invloed op.³⁸ Op het persoonlijk vlak wordt de mens steeds meer rollendragers. De privé-sfeer vormt een afgebakend gebied voor intimiteit, vriendschap en opvoeding. De mens draagt daarin de rol van ouder, kind, vriend, geliefde et cetera. Buiten deze privé-sfeer is de mens daarnaast actant in verschillende maatschappelijke velden. Afhankelijk van de positie in deze verschillende velden neemt de mens daarin diverse rollen aan. Zo is hij consument in het handelssysteem, maar ook ondernemer of arbeider. Hij is rechtspersoon in het rechtssysteem, enzovoorts. In elk systeem gelden andere wetten en regels, wat de positie van de moderne mens zeer complex maakt.

Typend voor het literaire systeem is dat het zich bezighoudt met de vraag of iets literair of niet-literair is. Het antwoord op die vraag ligt niet voorhanden en wordt bepaald door verschillende actanten binnen het systeem. De auteurs, de uitgevers, de markt en de critici bepalen met elkaar wat het antwoord op die vraag is. In de loop van de tijd worden deze rollen steeds verder geprofessionaliseerd.³⁹ Hieruit blijkt ook dat het systeem geen abstract gegeven is, maar een dynamisch geheel, waarin verschuivingen plaatsvinden. Zo worden liedteksten tegenwoordig niet meer direct als literatuur beschouwd en krijgt de column, die eerder tot de journalistiek werd gerekend, steeds meer literaire status.

De regels binnen het literaire subsysteem zijn dus vrij. Er heersen volgens Schmidt echter twee macroconventies, die altijd gelden. Allereerst is er de esthetische conventie, die bepaalt dat alles getoetst moet worden aan poëtisch-subjectieve waarden in plaats van aan normen als waar of niet waar en nuttig of nutteloos. De tweede conventie is de polyvalentie-conventie die stelt dat mensen een literaire tekst mogen gebruiken in zoverre het voor hen persoonlijk optimaal is.

Damit erfüllen die beiden Konventionen folgende Funktionen: Sie lösen Handlungsmöglichkeiten im Literatursystem von der Verpflichtung auf die gesellschaftlich akzeptierten Wirklichkeitsmodelle ab und eröffnen fast unbegrenzte Spielräume subjektiven Handelns und Erlebens, die allerdings auf das Literatursystem begrenzt werden. (Stichworte: Autonomie, Subjektivität, Fiktionalität.)⁴⁰

³⁸ Schmidt, S.J., 1989, p. 143

³⁹ Schmidt, S.J., 1989, p. 280-380

⁴⁰ Schmidt, S.J., 1989, p. 19

Het filterproces, waarmee bepaald wordt of iets binnen het systeem past of niet, noemt Siegfried Schmidt binnendifferentiering.

De differentiering, en daarmee de autonomisering van het literaire systeem kan worden geïllustreerd door de ontwikkeling van het romangenre. Dit proces voltrekt zich grofweg in twee stappen. In de Renaissance kent de roman weinig aanzien. Het genre kent geen klassieke traditie. Met de opkomst van de burgerlijke cultuur ontstaat er kritiek op de roman. Deze is teveel gericht op de aristocratische maatschappijmoraal. De roman blijkt echter een adequaat genre om burgerlijke normen en waarden te presenteren. De briefroman ontstaat in reactie op verschillende ontwikkelingen in de zeventiende en vroege achttiende eeuw. Het is de eerste vertelvorm waarin het psychische aspect centraal staat. Dit sluit aan bij de nieuwe opvattingen over subjectiviteit en de zelfverwerkelijking van elk individu. De briefroman is echter sterk geworteld in de burgerlijke cultuur, waarin de moraal niet mag ontbreken. Het ontstaan van de briefroman betekent een functiewisseling van het genre. De roman evolueert zich van ontspanningsinstrument voor de aristocratie naar een instrument voor het construeren van een burgerlijke cultuur. Dit is een voorbeeld van de buitendifferentiering van het literaire systeem. De literatuur vestigt zich als eigen systeem binnen een nieuwe gefragmenteerde maatschappij die niet meer ten dienste staat van de oude maatschappelijke structuur.⁴¹

Goethe's *Das Leiden des Jungen Werthers* betekent een regelrechte doorbraak. Deze briefroman verschijnt in 1774. De zelfmoord van de hoofdpersoon wordt hierin niet goed- of afgekeurd. Dit betekent een radicale breuk met het moralistische, burgerlijke ideaal. Toch wordt het boek niet afgekeurd of verbannen. *Werther* wordt ontvangen als een meesterwerk in het literaire systeem. De esthetische waarde van een werk is voortaan doorslaggevend voor de literaire erkenning en niet de morele, theologische of economische waarde.⁴² Vanaf 1770 tekent zich in Duitsland dan ook een keerpunt in de romancultuur af. De afkeer van het morele ten gunste van het esthetische zorgt er ook voor dat er voor het eerst een verschil tussen hoge en lage kunst gemaakt wordt. De hoge kunst richt zich voortaan exclusief op esthetische doelen, terwijl de lage kunst zich blijft bezighouden met morele dilemma's. Dit keerpunt staat symbool voor de binnendifferentiering van het literaire systeem. Esthetische waarden vormen vanaf nu het uitgangspunt voor de literatuur. De literatuur

⁴¹ Schmidt, S.J., 1989, p. 390-391

⁴² Schmidt, S.J., 1989, p. 394

is daarmee volledig autonoom geworden.⁴³ De literatuur hoeft zich niet meer te verantwoorden ten opzichte van andere maatschappelijke velden zoals het recht en de religie. Het literaire systeem trekt zich alleen iets aan van de macro-conventies binnen het eigen systeem en niet van oordelen van buiten dat systeem.

Mit dem Anspruch auf völlige Selbstbestimmung des literarischen Autors (in der Genieästhetik), mit dem Anspruch auf organisch verfaßte Selbständigkeit und Selbst-Wertigkeit des literarischen Kunstwerks (gipfelnd in der Vorstellung vom Schönen als Zweck in sich selbst bei Moritz, Schiller, Goethe und Fichte) sowie mit dem Anspruch auf rein ästhetischen Interessenfokussierung des Rezipienten auf literarische Phänomene realisiert das Literatursystem seine Vorstellung von einem progressiv autonomisierbaren Status des Literatursystems, das sich ausschließlich nach systeminternen Regularien selbstreferentiell organisiert und zugleich optimiert.⁴⁴

Hierboven heb ik al laten zien dat Kant een filosofie heeft ontwikkeld waarin de autonome kunst een zingevend kader kan bieden, juist omdat ze autonoom is. Datzelfde geldt voor het autonome literaire systeem. Door de fictionaliteitseis biedt de literatuur een speelruimte waar de verschillende maatschappelijke dimensies weer samengevoegd kunnen worden en de wereld weer als een eenheid kan worden ervaren:

Allein das Literatursystem bietet noch das Versprechen komplexer, risikoreicher, innovativer Erfahrungs- und Erlebnismöglichkeiten ganzheitlicher Art, in denen kognitive, moralische und hedonistische Momente integriert bleiben (bzw. werden) können.^{45 46}

⁴³ Schmidt, S.J., 1989, p. 405

⁴⁴ Schmidt, S.J., 1989, p. 24

⁴⁵ Schmidt, S.J., 1989, p. 21

⁴⁶ Bij het lezen van deze visie op de functie van de literatuur rijst de vraag of de kunst in het algemeen en de literatuur in het bijzonder alleen zingevend kan zijn in een alomvattend kader. De huidige aandacht binnen de literatuur voor maatschappelijke kwesties doen het tegendeel vermoeden. Interessant is wel dat vastgesteld kan worden dat veel van deze geëngageerde literatuur verschijnt in de vorm van non-fictie. Voorbeelden hiervan zijn de boeken van Frank Westerman, die zich in *De graanrepubliek* afzet tegen de westerse opvattingen over ontwikkelingshulp en in *El negro en ik* de omgang van het Westen met niet-westerse mensreliëken bekritiseerd. Een zeer bekend voorbeeld is *In Europa* van Geert Mak, waarin hij op zoek gaat naar de geschiedenis van Europa. Het lijkt alsof auteurs van dit type werk proberen te ontkomen aan de tweede macro-conventie van het literaire systeem. De auteurs proberen wel

Deze constatering sluit aan bij de opvattingen van Kant over de zin van de kunst. Het is echter de vraag of uitsluitend het literaire systeem de ruimte biedt om de gefragmenteerde maatschappij opnieuw in een samenhangend verband te brengen. Het geldt vermoedelijk voor alle kunsten. Ook de beeldende kunst en de cinema bijvoorbeeld bieden mogelijkheden om de werkelijkheid te ontstijgen en bieden in die zin dezelfde mogelijkheden als de literatuur.

degelijk iets zinvol toe te voegen aan de buitenliteraire werkelijkheid. Gek genoeg lijkt de non-fictie een steeds stevigere positie in te nemen binnen het literaire systeem. Gerenommeerde auteurs en uitgevers houden zich in toenemende mate bezig met het fenomeen. Wordt de journalistiek/geschiedenis geïncorporeerd door het literaire systeem? Worden de grondregels van het systeem geherdefinieerd? Of is er iets anders aan de hand?

Analyse kunstenaarsromans

VI De kunstenaarsroman als medium voor zelfreflectie

Het ontstaan van de kunstenaarsroman

Uit bovenstaande hoofdstukken is wel duidelijk geworden dat de moderne kunstenaar een bijzondere positie inneemt binnen de maatschappij. Deze positie is elitair en uitzonderlijk en brengt met zich mee dat de kunstenaar zich in de marge van de maatschappij moet bewegen. Vanwege het aangeboren talent en de roeping is het kunstenaarsschap geen vrijblijvende functie of vrijwillige keuze. Omdat de kunstenaar naast schrijver, componist, schilder, enzovoorts, ook gewoon mens is, is het niet altijd gemakkelijk om zich te positioneren binnen de maatschappij. Zijn positie binnen het literaire systeem maakt het mogelijk om het goddelijke te bereiken, terwijl hij als gewoon mens te maken krijgt met diverse andere rollen binnen het maatschappelijk gedifferentieerde systeem. Ook de worsteling met de invulling van hun subjectpositie ten overstaande van het moderne ennui brengt de nodige problemen met zich mee, zoals geschetst in het eerste hoofdstuk.

“De 19^{de} eeuw kan men het tijdperk van de paradox noemen, ...” schrijft Luc Dirikx in zijn verhandeling.⁴⁷ En dat komt ook in het bijzonder tot uiting in de positie van de moderne kunstenaar. Zijn werk is autonoom, maar ook geëngageerd, de religie is verbannen, maar komt via de achterdeur weer naar binnen, de kunstenaar is God, maar ook gewoon mens, de kunstenaar is aristocraat, maar vertegenwoordigt democratische waarden, gekte en ziekelijkheid worden positief gewaardeerd.

Schrijvers hebben de kunstenaarsroman ontdekt als genre om te reflecteren op hun rol als kunstenaar en om uitdrukking te geven aan deze positie. De kunstenaarsroman ontstaat dan ook vrijwel gelijktijdig met het ontstaan van de nieuwe kunstenaarsopvattingen. Nathalie Heinich situeert de eerste kunstenaarsroman in Frankrijk in 1831, bij het verschijnen van Balzacs *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Ook Tim Graas⁴⁸ herkent Balzacs verhaal als de eerste kunstenaarsroman in Frankrijk. Het hoogtepunt van de kunstenaarsroman in Frankrijk ligt volgens Graas in de tweede helft van de negentiende eeuw. In Duitsland verschijnen er al eerder kunstenaarsromans.

⁴⁷ Dirikx, 1993, p. 347

⁴⁸ Graas, 1984

Aan het eind van de achttiende eeuw verschijnt Heinse's *Ardinghello und die glückseeligen Inseln* (1787). Deze roman, met een irrationele, geniale kunstenaar als hoofdpersonage, wordt als prototype van het genre beschouwd.

In Nederland lijkt de opkomst van de kunstenaarsroman samen te vallen met de opkomst van de historische roman, zo rond 1800, aldus Graas. Wel moet opgemerkt worden dat deze eerste Nederlandse kunstenaarsromans nog sterk geworteld zijn in de moralistische burgerlijke maatschappij. Er is in deze kunstenaarsromans nog geen sprake van autonome kunstenaars. Kunstenaarsromans waarin we geconfronteerd worden met de autonome, moderne kunstenaar zoals hierboven beschreven, verschijnen in Nederland pas rond 1880. Gezien de literaire ontwikkelingen is dat niet verwonderlijk, omdat de geniale kunstenaar die het l'art pour l'art propageert hier pas haar intrede doet met de Tachtigers. Kemperink veronderstelt dat het personage van de moderne kunstenaar wellicht het meest voorkomende personage in de literatuur van het fin de siècle is. Kemperink doelt daarmee op de periode van 1885 tot 1910.

De moderne kunstenaar hangt nauw samen met de bohème, die kiest voor het leven in de marge. Dat heeft Nathalie Heinich laten zien in haar studie. De bohème wordt in Nederland gesitueerd rond 1900. De kunstenaarsromans die ik zal analyseren zijn alle geschreven tijdens het fin de siècle. Het moment waarop ook in Nederland veel aandacht werd geschonken aan de nieuwe rol van de kunstenaar. Dit betekent echter niet dat er daarna geen kunstenaarsromans meer zijn verschenen. In tegendeel, een eenvoudige zoektocht in de digitale catalogus van het landelijke bibliothekennetwerk levert al honderden 'hits' op.⁴⁹ Tot op heden blijven er jaarlijks vele kunstenaarsromans verschijnen.

Het verdeelde zelf

Maurice Beebe heeft een studie geschreven waarin hij uiteenzet hoe schrijvers in de loop van de tijd om zijn gegaan met hun nieuwe rol als moderne kunstenaar. Hij doet dat aan de hand van de kunstenaarsroman. Beebe signaleert een stortvloed aan kunstenaarsromans in de eerste decennia van de twintigste eeuw. Volgens Beebe zijn kunstenaarsromans in feite zelfportretten:

⁴⁹ www.bibliotheek.nl, zoektermen: kunstenaar, musicus, kunstschilder, beeldhouwer, schrijver.

These are stories which tell how they came to be written; most are self-portraits of their creators. To discover what they have in common is to learn something about the nature of the artist in general.⁵⁰

En:

...the archetypical artist found in portrait-of-the-artist fiction is a more valid representation of the novelist type than any other kind of writer. Nonetheless, there are ways in which artists, regardless of the art they practice, differ from nonartists, and in depicting these ways the novelist is a valid spokesman for all creative men.⁵¹

Enige terughoudendheid op dit punt is wel geboden. Beebe gaat er soms wel heel gemakkelijk vanuit dat het kunstenaarspersonage in de roman samenvalt met de auteur. Zo worden gebeurtenissen in het leven van de auteurs soms in verband gebracht met bepaalde opvattingen die een kunstenaarspersonage in een roman uitdraagt. Dit is een zwakte in *Ivory towers and sacred founts*. Dit neemt echter niet weg dat de manier waarop kunstenaars neergezet worden in romans wel degelijk iets zeggen over de moderne kunstenaar en de opvattingen daarover, door verschillende auteurs. Deze aanname wordt nog eens versterkt door het feit dat het genre van de kunstenaarsroman van het begin tot nu gekenmerkt wordt door een grote mate van eenduidigheid. In zijn studie naar de Duitse kunstenaarsroman komt Erich Meuthen tot dezelfde constatering:

Nicht nur finden sich in diesen Romanen dieselben Motive und Themen wieder und wieder variiert, ins Auge stechen auch strukturelle Parallelen.⁵²

Jochen Schmidt komt tot een zelfde conclusie in het volgende citaat:

Denn diese unaufhebbare "Disproportion des Talents mit dem Leben" wird nicht nur die ganze Romantik bestimmen, am deutlichsten E.T.A. Hoffmanns mit dem Leben verzweifelt zerfallene Künstlerexistenzen; sie zieht sich in vielfältigen Formen, von denen der Versöhnungsversuch des "poetischen" Realismus nur *eine* ist, bis ins 20. Jahrhundert. Noch Thomas Manns werk ist

⁵⁰ Beebe, 1964, p.V

⁵¹ Beebe, 1964, p. VI

⁵² Meuthen, 2001, p. 1

geprägt von dem Antagonismus zwischen Künstlertum und bürgerlich-realem Dasein.⁵³

Die 'Disproportion des Talents mit dem Leben' wordt dan ook uitgewerkt door Maurice Beebe. Volgens Beebe kenmerkt de moderne kunstenaar zich door een gespleten persoonlijkheid, het 'divided self'. De zoektocht naar zichzelf is een dominant thema in de kunstenaarsroman. De tegenstelling tussen kunst en leven is gerelateerd aan deze zoektocht. De kunstenaar heeft problemen om deze twee in harmonie te brengen, omdat hij naast kunstenaar ook altijd mens is. Beiden hebben echter een heel andere verhouding tot het leven. Waar de mens het leven consumeert, transcendeert de kunstenaar het leven.

Het gedeelde zelf heeft een basis in de psychologie. Een kunstenaar is tegelijkertijd deelnemer en toeschouwer. Volgens Jung is de kunstenaar een tweede zelf. Het kunstenaarschap is een hogere vorm van menszijn die het collectieve in zich draagt, de kunstenaar geeft vorm aan het onbewuste psychische leven van alle mensen. Hier herkennen we de opvattingen van Kant en Jochen Schmidt over de mogelijkheid van de kunst om een nieuwe eenheid te scheppen binnen de maatschappij. Ook het denken over het moderne subject komt hierin tot uiting. Het moderne subject moet zich hoe dan ook een houding zien aan te nemen tegenover het object. Als uitzonderingsfiguur heeft de kunstenaar contact met het bovenwereldlijke, maar het is onmogelijk om dit te incorporeren in de werkelijkheid, waarin de lichamelijke mens zich bevindt.

Onsterfelijkheid

Een thema dat verbonden is aan het verdeelde zelf is tijd/eeuwigheid. Als kunstenaar kan iemand aan de dood ontsnappen. Hij kan immers onsterfelijk worden via zijn kunst. Als mens is hij echter eindig. Van Gogh is het grote voorbeeld van een kunstenaar die pas na zijn dood roem verwierf. Nathalie Heinich heeft laten zien dat hij als model is gaan gelden voor de moderne kunstenaar. Het thema van de onsterfelijkheid werkt ze in *The glory of Van Gogh* uit. Omdat moderne kunstenaars zich afzetten tegen de traditie en zich beroepen op originaliteit, hebben ze niets om op terug te vallen. Ook worden ze doorgaans niet begrepen door hun tijdgenoten. De

⁵³ Schmidt, J., 2004, p. 337

kunstenaar is daardoor vaak in twijfel. De hoop van de moderne kunstenaar is daarom gericht op de toekomst. De toekomst biedt zowel hoop op artistiek nakomelingschap als op eeuwige (postume) roem.

Het feit dat de kunstenaar in het heden vaak onbegrepen wordt en uit het heden ook geen voldoening haalt, leidt doorgaans tot desinteresse in datzelfde heden. De kunstenaar kan daar op twee manieren mee omgaan. Het kan zich uiten in megalomane provocaties, maar de kunstenaar kan ook terecht komen in een door miskennenning veroorzaakte depressie.

Thematiek en theorie

De twee thema's 'het verdeelde zelf' en 'onsterfelijkheid' kunnen direct in verband worden gebracht met de theorieën zoals die besproken zijn in het theoretisch kader.

Het 'verdeelde zelf' kan allereerst gekoppeld worden aan de moderne gedifferentieerde maatschappij. In de diverse subsystemen binnen deze maatschappij vervult de mens diverse rollen. Voor de moderne kunstenaar is dat een bijzonder moeilijk gegeven, omdat hij als kunstenaar zeer ver afstaat van de maatschappij – hij neemt namelijk een goddelijke positie in – terwijl hij als mens er middenin staat. In het licht van de subjectiviteit kun je stellen dat de kunstenaar niet in staat is om subject en object overeen te laten stemmen. De handelende en de geestelijke persoon staan zeer ver bij elkaar vandaan. Dit levert grote problemen op, die zich niet eenvoudig laten oplossen. De kunstenaar moet op zoek naar een manier om hier mee om te gaan.

De onoverbrugbaarheid van de kloof tussen leven en kunst heeft zijn oorzaak in de hoge eisen die er aan de moderne kunstenaar worden gesteld. Het regime van de singulariteit eist van de moderne kunstenaar dat hij een autonome positie inneemt. Ditzelfde geldt voor de opvattingen over het genie. Een genie moet over een enorme hartstocht, gevoel, authenticiteit en autonomie beschikken. Het feit dat deze gaven als aangeboren verondersteld moeten worden, neemt niet weg dat de kunstenaar als gevolg van die gaven een moeilijke taak te volbrengen heeft, hij is immers ook gewoon mens.

Het thema van de onsterfelijkheid kan verbonden worden met de filosofie van Kant, die stelt dat een genie in staat is kunst te produceren die toegang biedt tot bovenmenselijke kennis. Het genie is door zijn bijzondere gaven in staat iets van het bovenwereldlijke te ervaren en dit over te dragen via de kunst. Mensen die een geniaal

kunstwerk zien, zullen iets van deze bovenmenselijke kennis kunnen ervaren. Kunst die zo tot de verbeelding spreekt zal de tand des tijds doorstaan en de kunstenaar zal ook na zijn dood nog herinnerd worden. Het is echter niet eenvoudig om de goddelijke ervaring gestalte te geven in een blijvend kunstwerk. Het literaire systeem heeft door haar autonome positie een speelveld gecreëerd waarin het via de fictionaliteit mogelijk is om de maatschappij weer één te laten zijn. Deze ervaren eenheid houdt verband met het bovenwereldlijke zoals Kant dat bedoelt.

Aan het begin van deze scriptie heb ik verteld over de subjectiviteit. Pascal heeft binnen de constellatie van het moderne subject de angst geïntroduceerd, die de mens overvalt wanneer hij op zichzelf wordt terug geworpen. Deze angst wordt versterkt wanneer de zingevende kaders van God en gemeenschappelijkheid wegvallen. Het moderne 'ennui' ontstaat. De mens weet zich geen raad met zijn positie en kan subject en object niet met elkaar in het reine brengen. Kunstenaars ontdekken in de loop van de tijd echter een kracht in het ennui. Wanneer iemand zich er volledig aan overgeeft en zo subject en object bewust van elkaar scheidt, kan diegene iets ervaren wat normale mensen niet ervaren. Deze ervaring komt overeen met Kants schoonheidservaring.

Het feit dat het genie en de singuliere kunstenaar zich niet kunnen beroepen op de traditie en dus op het verleden, maakt dat zij hun hoop vestigen op de toekomst. Het nastreven van onsterfelijkheid is daarom een belangrijk doel voor de moderne kunstenaar. Postume roem is bij uitstek een aspect van het regime van de singulariteit. Postume roem bevestigt het ideaal van de moderne kunstenaar.

In de thema's 'het verdeelde zelf' en 'onsterfelijkheid' komen de verschillende theorieën met betrekking tot de moderne kunstenaar samen. Deze thema's zullen dan ook als leidraad dienen bij de interpretatie van enkele Nederlandse kunstenaarsromans. Op het eerste gezicht lijkt de keuze voor deze twee thema's een enorme reductie van hetgeen hiervoor allemaal besproken is. Het voordeel hiervan is dat de samenhang tussen de verschillende onderwerpen die in het theoretisch kader besproken zijn, versterkt wordt. Ik ben daarnaast van mening dat de reductie gerechtvaardigd is, omdat de twee thema's vele facetten van het moderne kunstenaarsschap in zich dragen. De thema's dienen dan ook als containerbegrip, waarin er voldoende ruimte overblijft om de onderwerpen die in deze scriptie aan bod zijn gekomen, voor het voetlicht te brengen. Het theoretisch kader, zoals aan het begin van deze scriptie uiteengezet, blijft dan ook het uitgangspunt vormen bij de analyse van de romans.

VII Metamorfoze

Metamorfoze, geschreven door Louis Couperus, verscheen na voorpublicatie in *De Gids* voor het eerst in 1897. Het hoofdpersonage, Hugo Aylva, is een voorbeeld van een kunstenaar die zijn kunstenaarschap en leven niet in harmonie weet te brengen. De roman is verdeeld in vijf boeken, die allen door Hugo Aylva zijn voortgebracht. De roman wordt op chronologische wijze verteld en de lezer volgt zijn levensloop en schrijverscarrière vanaf het eerste moment. Er is sprake van een ontwikkeling in de roman. In de loop van de tijd is Hugo steeds beter in staat het kunstenaarschap op een gezonde manier te combineren met zijn leven.

Het verdeelde zelf

Kenmerkend voor Hugo's leven is de melancholie die hem af en toe zwaar te pakken heeft. Deze zwaarmoedige gevoelens lijken samen te hangen met het gevoel dat zijn kunst tekort schiet. Als hij voor langere tijd besluit te stoppen met schrijven, verdwijnen de gevoelens echter niet. 'Het gewone leven genas hem niet geheel en al, die dagen.'⁵⁴

De verklaring voor zijn gemoedstoestand vindt Hugo in het raadsel dat zijn ziel voor hem is.

En zijn weemoed, zijn ziekte was om niets, dat te grijpen was, om geene bepaalde teleurstelling, om geene gebeurtenis, om geen roman in zijn leven: hij was alleen ziek om zijn eigen ziel, raadsel voor haarzelve, doodzwak in haar eigen onoplosbaarheid,...⁵⁵

Bij Hugo heeft het lijden aan het moderne 'ennui' grote vormen aangenomen. Het grootste deel van het boek wordt hij volledig opgeslokt door de melancholie die door het ennui veroorzaakt wordt.

Hugo heeft een haat/liefde verhouding met de kunst. Na het voltooien van bijna elk boek dat hij schrijft, neemt hij zich voor om nooit meer te gaan schrijven. Hij vindt zijn werk niet goed genoeg en is er niet van overtuigd dat hij een kunstenaar is.

⁵⁴ Couperus, 1997, p. 55

⁵⁵ Couperus, 1997, p. 98

'Iets scheurde pijnlijk in hem, maar hij bekende het zich: hij was geen dichter.
Hij had zich vergist, en de mensen met hem: het publiek en de kritiek...'⁵⁶

Toch kan hij het schrijven niet laten. Keer op keer wordt hij geroepen door de kunst. Elke keer mondt dit uit in een desillusie en dan wil Hugo voorgoed stoppen met schrijven. Dan krijgt hij heimwee en gaat, soms zonder het te beseffen, toch weer aan het werk. Hugo haalt echter geen voldoening uit het schrijven. In tegendeel, het schrijven ervaart hij als een gevecht. Het gaat gepaard met veel moeite. Het brengt hem in een melancholieke stemming. De twijfel aan het eigen kunnen is typerend voor de moderne kunstenaar. Deze heeft niets om op terug te vallen en moet op eigen kracht de toekomst tegemoet treden.

Was hij wêer hiertoe teruggekeerd, tot dien eeuwigen strijd met den kunst, die sterker was dan hij?⁵⁷

Hugo schrijft omdat hij niet anders kan. Zelf heeft hij het gevoel dat hij gedwongen wordt om te schrijven. Aan H  l  ne - de vrouw die hij ontmoet in Parijs en waar hij hevig verliefd op wordt - omschrijft hij de kunst als een sterke vrouw, die zijn kleine ziel in haar macht heeft. De kunst dwingt de kleine ziel om te schrijven, te publiceren, om te gaan stralen. De kleine ziel is hier niet tegen bestand en wil liever verborgen blijven. H  l  ne is van mening dat Hugo de kunst niet voldoende waardeert en ervaart de onmogelijkheid van hun liefde als de straf voor zijn afwijzing van de kunst. Dat het kunstenaarschap geen vrije keuze is, past binnen het regime van de roeping, zoals geformuleerd door Nathalie Heinich. Volgens deze opvatting wordt iemand als kunstenaar geboren of niet. Het is dan ook zinloos zich ertegen te verzetten.

Als Hugo aan de slag gaat met *Anarchisme* ervaart hij de kunst echter geheel anders. De kunst benadert hem niet meer op agressieve, dwingende wijze, maar komt tot hem als een serieuze en kalme vrouw.

En hij ware gestorven onder een nachtmerrie van zwijgende en beklemmende inwanhoop, zoo de Troost al niet gekomen ware: tweevoudig mild Erbarmen, in de ernstige vrouw, die de kunst was,
En zijn geloof aan de Harmonie, dat zijn godsdienst was geworden...⁵⁸

⁵⁶ Couperus, 1997, p. 48

⁵⁷ Couperus, 1997, p. 80

De kunst kan hem nu zelfs tot troost zijn. Het schrijven gaat Hugo een stuk gemakkelijker af nu hij samenwerkt met de kunst. In hoofdstuk 7 en 8 van het vierde boek, tijdens het schrijven van *Anarchisme*, lijkt het alsof zijn pen het werk doet voor Hugo. ‘Toen ging zijn pen hem schrijven, ...’⁵⁹

Hugo staat nu heel anders in het leven. H  l  ne heeft wat dat betreft voor een ommekeer gezorgd. Hugo ervaart in haar aanwezigheid het bestaan van het Absolute, maar hij komt ook tot het inzicht dat het Absolute niet verenigbaar is met het aardse bestaan. De verwachting van het Absolute wordt nu in de toekomst geprojecteerd, in plaats van in het heden. Hugo heeft hoop voor de toekomst, door zijn geloof aan de Harmonie, die eens zal komen. *Anarchisme* krijgt hierdoor zelfs een hoopvol einde. Hugo is in het reine gekomen met zijn verdeelde zelf.

In het boek *Metamorfoze*, dat nooit geschreven wordt, heeft Hugo zowel zijn zielsbestemming als zijn zielsgenoot gevonden. Hugo weet in feite steeds beter om te gaan met de gaven die hij als kunstenaar heeft gekregen. Het verhaal dat Hugo in dit laatste deel van de roman aan Emilie vertelt, gaat over een jonge hertog die zijn jeugd eenzaam doorbrengt, hoog op een berg in het kasteel van zijn vader. Ondanks de waarschuwingen van zijn vader daalt de hertog van de berg af om andere mensen te ontmoeten. Moe van de mensen en ziek van een vrouw, keert hij terug in het kasteel. Hij doet veel kennis op en reist de wereld over. Hij merkt dat hij kennis heel gemakkelijk in zich opneemt, omdat zijn ziel al vele metamorfoses heeft doorgemaakt. Hij vraagt zich af wat het doel is van die metamorfoses en komt tot de conclusie dat het doel is er voor anderen te zijn. Als de hertog van de berg af wil dalen om dit doel te verwezenlijken, wil zijn lichaam niet verder. Hij kan niet tot de miljoenen komen, omdat dit voor een eenzame persoon een onmogelijke opgave is.

Dit verhaal weerspiegelt het inzicht dat Hugo inmiddels heeft gekregen. Zijn ziel is niet groot genoeg om een dergelijk hoog doel na te streven. Het Absolute, dat alle mensen weer   n laat zijn, is een te groot doel om na te streven voor een eenzame ziel. Hij richt zich dan ook op een menselijk doel en dat is er te zijn voor een persoon, namelijk Emilie. Dit inzicht lijkt de samenbindende mogelijkheid van de kunst, zoals geformuleerd door Kant en Siegfried Schmidt, te ondermijnen. Er is echter nog hoop. Hier kom ik later op terug.

⁵⁸ Couperus, 1997, p. 178

⁵⁹ Couperus, 1997, p. 185

Een 'Leitmotiv' in *Metamorfoze* is 'dat wat hij had en niet genoeg waardeerde.' Via typologische ingrepen wordt er steeds extra nadruk gelegd op deze zin, die meerdere keren herhaald wordt in de roman. Hugo is veel te druk met het nastreven van kunst die de mensheid kan redden, kunst die het noumenale dichterbij brengt. Hierdoor heeft hij te weinig aandacht gehad voor de mooie dingen in het aardse leven. Zijn vriendschap uit zijn jeugd in Indië, zijn zorgzame moeder, zijn trouwe vriend Dolf van den Bergh en de aanwezigheid van Emilie. Uiteindelijk is het Emilie die hem tot het inzicht doet komen dat ook het aardse leven van betekenis is. *En voor het eerst waardeerde hij* is dan ook de afsluitende zin van de roman.

[Het, SJ] blijkt o.i. dat in Couperus' visie het ideaal van Eenheid en Liefde wel degelijk bestaat, maar dan zoals een Platonisch Idee. Dat de mens ernaar streeft, is gegeven met zijn lot, maar de onbereikbaarheid van het ideaal [...] hoeft niet noodzakelijk tot het ongeluk te leiden, althans niet wanneer de mens de moed heeft om zijn beperktheid te aanvaarden. Deze humanistische visie verschilt grondig van het decadentistische pessimisme.⁶⁰

Piet Kralt wijst er op dat het overwinnen van de melancholie *Metamorfoze* tot een unieke kunstenaarsroman maakt.

Dat in *Metamorfoze* gedeprimeerdheid en kunstzinnigheid samengaan, stempelt de roman tot een product van zijn tijd. Maar dat Couperus die verbinding trachtte te doorbreken, geeft dit boek binnen de context van zijn tijd een uniek karakter.⁶¹

In tegenstelling tot zijn tijdgenoten dweept Couperus in *Metamorfoze* niet met het melancholieke levensgevoel. Hugo's gevoeligheid is weliswaar een teken van zijn kunstzinnigheid, uiteindelijk moet de deprimerende levensvisie toch overwonnen worden. Dit is in strijd met de gedachte dat de moderne kunstenaar moet lijden voor zijn kunst, ofwel blijmoedig met zijn uitzonderingspositie om moet gaan. Nathalie Heinrich heeft deze typen uitgewerkt in haar studies. Bij Hugo is er veel meer sprake van berusting.

⁶⁰ Dirikx, 1993, p. 260

⁶¹ Kralt, 2005, p. 44

Onsterfelijkheid

Een belangrijk motief in de roman is de metamorfose. Al vanaf zijn eerste werken heeft Hugo het gevoel dat hij zelf verandert in zijn personages als hij ze uitdenkt. In het eerste boek, *Torquato Tasso*, is hier al sprake van.

‘Was er voortbestaan? Had hij niet Tasso kunnen zijn? En als hij las van Ferrara, Alfonso II [...] dan voelde hij geheel zijn droomersziel bewegen als met een medelijden voor Tasso en zichzelf, alsof zij beiden één waren geweest, één ziel, die zich herscheppen kon in later leven: metamorfoze na metamorfoze.’⁶²

In een terugblik op zijn kindertijd blijkt echter dat Hugo al in zijn kinderjaren het gevoel had dat hij een ander kon zijn. Tijdens het schrijven van *Mathilde* ondergaat Hugo een zelfde ervaring:

[Hij] vereenzelvigde zich zóó met het schepsel van zijn verbeelden, dat hij haar niet alleen meer liefhad als een vader, maar dat hij haar als zelve werd,...

⁶³

Maarten Klein wijst er in zijn interpretatie van *Metamorfoze* op, dat het motief van de metamorfose samenhangt met het motief van het voortbestaan. In het fragment van *Torquato Tasso* is hiervoor een aanwijzing te vinden. Hugo heeft het gevoel dat zijn ziel verbonden is met zijn personages, maar ook met de werkelijke figuur Tasso. Dezelfde ervaring ondergaat hij wanneer hij schrijft over Petrarca. Hij heeft het gevoel dat hij Petrarca, de man zelf, wordt.

Couperus heeft deze zienswijze overgenomen van de Amerikaanse filosoof-dichter Ralph Waldo Emerson. Deze gaat er vanuit dat de Alziel zich deelt in meerdere zielen, die daarna opnieuw splitsen. Zo kan het voorkomen dat zielen die eerst samen waren, zich in gesplitste toestand tot elkaar aangetrokken voelen.⁶⁴

Hugo herschept in zijn werk dus personages die hij vroeger zelf geweest is. De interesse van Hugo voor het voortbestaan van de ziel blijkt ook uit de genealogische studie die hij doet. Ook hier gaat hij zo in op, dat hij zich kan identificeren met zijn

⁶² Couperus, 1997, p. 28

⁶³ Couperus, 1997, p. 81

⁶⁴ Klein, M., 1997

voorouders. Opvallend is dat Hugo zich in het algemeen identificeert met kunstenaars uit het verleden die gezien kunnen worden als voorlopers van de moderne kunstenaar. Torquato Tasso was een man die getergd werd door paranoïde gevoelens en daardoor doordraaide, en Petrarca was een gevoelsdichter. Het gevoel en de gekte nemen een belangrijke plaats in binnen het paradigma van de moderne kunstenaar, zoals beschreven door Nathalie Heinich en Jochen Schmidt.

De opvattingen over de reïncarnatie komt voort uit de theosofie, waar de eerder genoemde Ralph Waldo Emerson een belangrijke uitdrager van is geweest. Het is bekend dat Couperus geïnteresseerd was in de theosofie. Deze leer gaat ervan uit dat het goddelijke in alle dingen aanwezig is. Elk ding en elk mens beschikt over een ziel, die voortkomt uit die goddelijke oorsprong, de Alziel. De theosofie acht het mogelijk om dat goddelijke te ervaren door middel van de zintuigen. Het lichaam wordt beschouwd als een tijdelijk omhulsel van de ziel, dat bij de dood zal afvallen. De ziel blijft voortbestaan en reïncarneert tot een nieuw leven op aarde of krijgt een plaats in hogere sferen, het nirwana.⁶⁵ De ziel is dus onsterfelijk.

De Alziel roept direct associaties op met de noumenale wereld, waar de *Dingen an sich* zich bevinden. Omdat Hugo als geboren genie beschikt over hoge mate van sensitiviteit heeft hij toegang tot de bovenmenselijke Alziel.

Couperus' theosofische opvattingen zijn duidelijk verweven in *Metamorfoze*. Zo heet het derde boek *Het Boek van Nirwana*. Hugo spreekt bij het opruimen van zijn boekenkast in het laatste deel van zijn roman zijn voorkeur uit voor het werk van Borel, die ook theosoof was. Maar ook de idee van de metamorfose zelf past goed binnen de theosofie, vanwege het geloof in de reïncarnatie.

Maarten Klein wijst in verband met de theosofie op de ontmoeting van Hugo Aylva met de beeldhouwer Fedder.

In het atelier, eenvoudig als een werkplaats, wikkeld Fedder de vochtige windselen los om zijn beeld, en tegen een effen gordijn rees de grauwe klei op [...] En zij was zoo alles, dat men niet wist, wat men haar zeggen zou: kindje, vrouw, godin of sprookje... Maar wat zij dan ook ware, zij was een bloem van lijnen, een droom van teederheid: zij was alleen een ziel.⁶⁶

⁶⁵ Kemperink, M., p. 261-262

⁶⁶ Couperus, 1997, p. 204-205

Het ontwikkelen van de windsels is van bijzondere betekenis, omdat het het ontdoen van het stoffelijke symboliseert. Wanneer het stoffelijke is verdwenen blijft alleen de ziel over.⁶⁷ En inderdaad: "zij was alleen ziel". Hugo laat weten erg jaloers te zijn op de beeldhouwer Fedder. Hugo meent dat hij via de woordkunst nooit in staat zal zijn om de ziel te verbeelden.

Ik ben jaloersch op je... Ik zoû ook willen in zoo eenvoud, in zoo enkele lijnen, kunnen geven een gedicht, een ziel, iets onstoffelijks.⁶⁸

Woorden zijn volgens Hugo te menselijk en daarom niet authentiek genoeg om uitdrukking te kunnen geven aan de Alziel. Ieder mens kan woorden gebruiken en daarmee is het woord onrein geworden.

Het was eene zieke kunst, de kunst van het woord.⁶⁹

Dit verklaart ook waarom Hugo er veel moeite mee heeft om zijn werk te publiceren. Als Hugo bezig is met het scheppen van zijn kunst voelt hij zich verbonden met de Alziel. Wanneer het werk echter gepubliceerd is, is het stoffelijk geworden en publiek eigendom.

En nu, nu begreep hij pas geheel en al, dat Mathilde dood was, geheel dood voor hem, haar vader, haar broeder, haar tweelingziel; nu begreep hij, dat Mathilde niets meer worden zoû dan een boek: enkele honderd bladzijden druks, in een mooi bandje of omslag; een boek, dat te koop zoû zijn voor een paar gulden, een boek, dat iedereen kon opnemen en neêrleggen, en mooi kon vinden en leelijk - dit minder mooi en dat niet zoo heel erg leelijk - een boek, dat òf bepraat zoû worden òf doodgezwegen; een boek, waarover geschreven zoû worden door de kritiek, in vlugge vergissing, gehegeld wat goed, bewonderd wat slecht was. Een boek, een boek: het zoû niets meer dan een boek zijn! En hij haatte Mathilde. Waarom bleef zij niet dood! Waarom zoû hare ziel moeten herleven als een schim, herleven telkens, dat een lezer het boek zoû openen en er in bladeren? En hij haatte zichzelf. Was het dan niet zijne schuld, dat Mathilde herleefde? Prostitueerde hij niet de ziel der

⁶⁷ Klein, 1997, p. 5

⁶⁸ Couperus, 1997, p. 205

⁶⁹ Couperus, p. 155

etherische dochter van zijn verbeelden aan het heele land; aan een ieder, die
maar wilde, voor een paar gulden?⁷⁰

Het liefst zou Hugo zich afwenden van stoffelijke zaken, en dus van de realiteit, om volledig op te gaan in zijn ervaringen van de Alziel. Deze ervaringen zijn in feite schoonheidservaringen, want momenten waarop Hugo inzicht krijgt in het noumenale. Ook in de liefde voor H  l  ne komt dit tot uiting. Hugo wil met haar een zuiver platonische relatie aangaan, net zoals hij in het boek *Nirwana* heeft geschreven. Dit verklaart ook de titel van het boek, de liefde bevindt zich op een hoger niveau. De Platonische Idee  nwereld is niets anders dan de noumenale wereld, een nirwana voor de ziel. H  l  ne ziet echter niets in dit idee. Hugo's stelling dat het zinnelijke niet van belang is en in feite met meerdere mensen gedeeld kan worden, boezemt haar afschuw in. Ook zegt ze dat haar ziel dood is vanwege haar negatieve ervaringen in haar vorige huwelijk. H  l  ne kan het stoffelijke dus niet los zien van het geestelijke. Zij begrijpt daarom ook niet dat Hugo zijn kunst niet kan waarderen.

Ook Emilie begrijpt Hugo niet als hij haar vertelt dat hij Mathilde niet wil laten uitgeven.⁷¹ Emilie weet het dagelijkse leven te waarderen en er geluk in te vinden. Hugo waardeert het gewone leven niet en streeft daarom naar het Nirwana. Door zijn aangeboren gaven als kunstenaar heeft hij weet van het bestaan ervan, daarom is hij ongelukkig in het gewone bestaan. Volgens Kant is het genie in staat het noumenale te naderen door zijn verbeeldingskracht.

Het geloof aan de Alziel die zielsgenoten verbindt, is bij Hugo in eerste instantie echter nog twijfelachtig. Het lijkt erop dat Hugo's melancholie in het eerste deel van het boek ook voortkomt uit deze twijfel. Pas als hij de liefde leert kennen in zijn liefde voor H  l  ne, komt hij tot het inzicht dat het absolute, het Eene, werkelijk bestaat. Mary Kemperink merkt op dat Hugo door zijn liefde voor H  l  ne een Sensatie ondergaat. Deze Sensatie verwoordt Kemperink als een staat van verhevigde waarneming:

Vaak roept de Sensatie, omdat ze zo bijzonder en onbegrijpelijk is, angst op.
Er ontstaat het duizelingwekkende gevoel zichzelf kwijt te raken, het
verstand te verliezen.⁷²

⁷⁰ Couperus, p. 82

⁷¹ Couperus, p. 83

⁷² Kemperink, M., p. 302

In wat Kemperink hier de Sensatie noemt, herkennen we het sublieme, zoals gedefinieerd door Kant. Het sublieme is geen schoonheidservaring, omdat de geestesvermogens in het sublieme niet met elkaar in harmonie kunnen komen. Iemand die het sublieme ervaart komt dus niet nader tot het noumenale. Men veronderstelt hierdoor echter wel dat er zoiets bestaat als het noumenale. Vandaar dat Hugo na zijn ontmoetingen met H  l  ne weet dat het absolute echt bestaat.

Als Hugo begint aan *Nirwana* neemt de metamorfose dan ook een andere vorm aan.

Dan zag hij hen, de twee, de menschen uit zijn boek, hun te re zielen, die geboren werden, zo diep ook in hemzelve; en hij beklagde ze met erbarming, omdat zij nog niet gevonden hadden, wat hij gevonden had; omdat hun droef Nirwana nog zo  het aardsche zijn; omdat het zijne al de ware lichtextaze was, waarin het alles louter ziel vervloeit tot Een, en schaduwloos en absoluut. Hij schreef, maar niets werd nog die eerste dagen: hij stond te hoog voor hen, de twee, de menschen, die hij, god in paradijs, schiep in hun arm Eden.⁷³

Hugo staat niet meer op gelijke hoogte met zijn personages, maar bevindt zich op goddelijke afstand van hen. Hugo heeft immers kennis genomen van het Eene. Hij heeft de weg gevonden naar het goddelijke en kan daarom zelf ook een goddelijke positie innemen. De ervaring die Hugo hier beschrijft, heeft niet meer het onbevredigende van het sublieme in zich. Het lijkt er op dat Hugo zijn geestesvermogens nu in harmonie weet te brengen en zo een schoonheidservaring kan beleven.

In de loop van de roman komt Hugo er echter ook achter dat het niet reëel is om aards persoon alleen bezig te zijn met het bovenzinnelijke. De ontmoeting met H  l  ne betekent hierin een keerpunt, het streven naar het bovenzinnelijke staat het aardse geluk in de weg. In *Anarchisme* wordt de verandering van Hugo gethematiseerd. Het hoofdpersonage Arnold streeft in dit boek naar een zielengemeenschap voor alle mensen. Tegelijkertijd haat hij de mensen, omdat ze zijn ideaal in de weg staan. Dan ontmoet Arnold een keizer, die dezelfde opvattingen heeft als hij. Arnold heeft een

⁷³ Couperus, 1997, 120

zielsgenoot gevonden en beseft dat dat een groot geluk is. Zijn streven naar een zielengemeenschap geeft hij op.

Hugo heeft de balans tussen kunst en leven gevonden. Door zijn kunstenaarschap is hij in staat vele metamorfoses te (her)beleven, zodat hij kunst kan voortbrengen. Hierdoor weet hij dat de belofte van het Nirwana ooit zal komen. Zijn ziel is echter (nog) niet sterk genoeg om een groot ideaal te verwezenlijken en daarom richt hij zich op een realistisch doel.

... en hevig verlangende naar den vasten steun van een groote sympathie, die sterk zijn zoû, en omhelzen haar lijdende lijf, met een kracht van sterke berusting in het lage, en kalm weten van het hooge: het absolute, dat eens zoû zijn.⁷⁴

Dit sluit echter niet uit dat Hugo op een later moment, misschien wel in een latere incarnatie, sterk genoeg zal zijn om het Absolute weer te geven in het aardse bestaan. Dus ook bij Hugo kan er berusting plaatsvinden, omdat hij zijn hoop kan richten op een toekomstig doel. En daarmee is ook de belofte van de kunst niet verloren gegaan. Een ‘volgroeide’ ziel is wel in staat om het Absolute weer te geven, Fedder is hier een goed voorbeeld van. In dat opzicht verschil ik van mening met Maarten Klein, die een duidelijk onderscheid maakt tussen de kunstenaarsziel en de gewone-mensen-ziel van Hugo. Volgens Klein zal de kunstenaarsziel uiteindelijk opgaan in het Nirwana, maar dat geldt niet voor de gewone-mensen-ziel.⁷⁵ Dit lijkt mij in tegenspraak met de theosofische gedachte dat alles voortkomt uit de Alziel. Er kan dus geen sprake zijn van een aardse en een bovenzinnelijke ziel, de ziel behoort per definitie tot de noumenale wereld.

Motto

Graag wil ik nog even wijzen op het motto van *Metamorfoze*. Dat luidt als volgt:

- ...Je verbergt je achter je woorden: je wikkelt je in je stijl als in een mantel.

⁷⁴ Couperus, 1997, p. 98

⁷⁵ Klein, 1997, p. 5

- Neen. Ik leef een metamorfoze. Meer niet. Ik geef mezelf zóo weinig, als ik waarlijk ben, in mijn boeken, dat mijn lezers er nooit Hugo Aylva in zullen zien. Ze zien nooit meer dan een zielgenoot. En al zoû ik nu eens schrijven een boek, waarvan de held een modern auteur was: al zoû ik dien held laten schrijven werken, die verwant aan de mijne waren, de held zoû niet ik zijn, zijn kunst niet de mijne: en de roman zoû een roman blijven, niets dan een roman, en zich nooit realizeren tot autobiografie

*V. Het Boek van Metamorfoze I.*⁷⁶

De verteller bevestigt hier de regels van het literaire systeem. Literatuur is fictie en heeft niets met de werkelijkheid uit te staan, hoezeer ze er ook op lijkt. De gelijkenis van fictie en werkelijkheid wordt nog eens benadrukt, omdat het motto een passage is uit de roman zelf (pagina 238/239). Hugo verdedigt zich hier tegen de stelling dat hij zichzelf te weinig laat zien in zijn werk. Uit de roman valt daarnaast op te maken dat we Hugo kunnen identificeren als een zielsgenoot van Couperus, want Hugo is een afsplitsing Couperus' eigen ziel.

⁷⁶ Couperus, 1997, p. 5

VIII Nescio's *De uitvreter*, *Titaantjes* en *Dichtertje*

De novellen *De uitvreter*, *Titaantjes* en *Dichtertje*, geschreven door Nescio (pseud. J.H.F. Grönloh) verschenen samen in 1918 voor het eerst in drukvorm. *De uitvreter* werd al in 1911 gepubliceerd in *De Gids*, terwijl *Titaantjes* in 1915 in *Groot Nederland* gepubliceerd werd.⁷⁷ De novellen thematiseren alledrie de strijd tussen individualisme en conformisme. In de drie novellen komt dit echter op verschillende wijze tot uiting.

De Uitvreter

In *De uitvreter* vertelt Koekebakker het verhaal van Japi. Japi 'is niks en doet niks', is 'bezig te versterven.' Hij leeft van het geld van zijn vader, en spoedig van dat van Bavink en later ook van Koekebakker. Om deze reden krijgt hij van Hoyer de bijnaam uitvreter. Japi geniet van het leven en maakt zich niet druk. Japi is geen kunstenaar in de traditionele zin. Hij produceert immers geen kunstwerken. Toch incorporeert Japi in alle opzichten de kenmerken van de moderne kunstenaar. Japi moet dan ook gezien worden als een levenskunstenaar. Wanneer Japi door zijn vader wordt gedwongen te gaan solliciteren, gaat het bergafwaarts met Japi. Japi blijkt niet erg geschikt voor het gewone leven. Met een verbroken relatie, perioden van waanzin, het zien van veel ellende en jaren van hard werken achter de rug, kiest Japi uiteindelijk voor de dood.

Het verdeelde zelf

In *De uitvreter* maken we kennis met een groep vrienden. De vrienden ontmoeten elkaar regelmatig op de kamer van Koekebakker en roken en drinken daar wat af. De vriendenkring bestaat uit een aantal kunstenaars, maar er zijn ook kantoorklerken en een journalist bij. De laatsten zijn dat echter tegen wil en dank. Japi wordt door de schilder Bavink geïntroduceerd in de vriendengroep. De lezer maakt kennis met Japi wanneer Bavink hem voor het eerst ontmoet. Al snel blijkt dat Japi er een wonderlijke levensvisie op nahoudt.

'Nee,' zei Japi, 'ik ben niks en ik doe niks. Eigenlijk doe ik nog veel te veel. Ik ben bezig te versterven. Het beste is, dat ik maar stil zit, bewegen en denken is

⁷⁷ Nescio, 2002, p.4

goed voor domme mensen. Ik denk ook niet. 't Is jammer dat ik eten en slapen moet. Liefst zou ik dag en nacht blijven doorzitten.'⁷⁸

Nathalie Heinich heeft duidelijk gemaakt dat de aandacht voor de persoon van de kunstenaar het mogelijk om ook zonder kunst te produceren een 'artist' te zijn. Japi draagt het moderne kunstenaarsschap ten volle uit in zijn levenskunst van het niets doen. Japi is duidelijk een uitzonderingsfiguur dat de regels van de maatschappij aan zijn laars lapt. Hij bespot de burgerlijke heren en heeft er geen behoefte aan om een bijdrage te leveren aan de maatschappij.

Japi beschikt over een bijzonder natuurgevoel. In de natuur vindt hij iets, wat hem enorm aanspreekt. Japi probeert dan ook zoveel mogelijk één te worden met de natuur. Hij zit regelmatig aan de waterkant en op de boot naar Veere laat hij zich letterlijk bedelven onder het water.

De glazen tochtdeuren op 't voordek waren dicht; op 't voorschip zat niemand. Alleen Japi zat daar, tuurde over de verschansing en werd deerlijk nat.⁷⁹

Ook neemt hij de natuur en de veranderingen daarin minutieus in zich op.

Hij kon je precies vertellen hoe op dien en dien dag de schaduw van die en die boomen bij Zalt-Bommel op die en die laan viel en welke schepen toen en toen langs Kuilenburg vaarden in de Lek, toen je met Japi over de spoorbrug reed.⁸⁰

Deze verbondenheid met de natuur is een kenmerk van het genie. De natuur kan de subjectiviteit van het genie aanwakkeren en versterken.

Japi heeft geen illusies wat het leven betreft. Hij streeft dan ook geen enkel maatschappelijk doel na. Hij veracht de burgerlijke types die zich verheven voelen boven anderen, maar in wezen niets van het bestaan af weten. In Japi herkennen we de dilettant, zoals omschreven door Luc Dirikx:

⁷⁸ Nescio, 2002, p. 8

⁷⁹ Nescio, 2002, p. 10

⁸⁰ Nescio, 2002, p. 18

De dilettant is een epicurist: hij wenst van het leven te genieten zonder zijn vreugde te laten bederven door welk engagement dan ook, want dat zou onvermijdelijk frustraties met zich brengen. Als gecultiveerd intellectueel vindt hij zijn vreugde voor het grootste deel in het onuitputtelijke spel van het speculatieve denken dat volgt op de waarneming.⁸¹

Een treffender beschrijving van Japi's levenshouding is er niet.

De vriendengroep rond Koekebakker heeft bewondering voor deze wonderlijke figuur:

Zoo'n kerel die tevreden was omdat i bestond en gezond was en genoegig zich bewoog tusschen Gods hemel en Gods aarde, en 't dwaas vond dat de menschen zich zooveel moeite gaven, en hardop om ze lachte en die eeuwig met een beaten glimlach zich stilletjes zat te verheugen in 't water en de lucht en de wolken en 't veld...⁸²

Dat is niet verwonderlijk, want in de vriendengroep van Koekebakker herkennen we de bohème, naar het voorbeeld van hun Franse voorgangers. De bohème kenmerkt zich door het afzetten tegen de burgerlijke maatschappij. Hierdoor begeven bohémiens zich in de marge van de maatschappij. Bij de mythe die rond dit kunstenaarstype is ontstaan, hoort het leven op armoedige zolderkamertjes, het deelnemen aan het nachtelijke leven en de daarbij behorende genotsmiddelen.

Wij zaten met ons drieën, jassen aan, kragen in de hoogte, hoeden op zoo als wij zoo vaak hadden gezeten als wij harder waren dan het kapitalistische gemoed en niets meer hadden om te verstoken.⁸³

Japi beheerst de levenskunst van de bohémien tot in de puntjes en weet daarom aansluiting te vinden bij de groep.

Wanneer Japi door zijn vader gedwongen wordt om te solliciteren krijgen we echter een andere kant van Japi te zien. Hij is totaal uit het veld geslagen als hij zich bedenkt dat hij binnenkort deel moet gaan nemen aan de burgerlijke maatschappij. Hij deelt zijn zorgen met Koekebakker en vertelt hem openhartig over mislukte pogingen

⁸¹ Dirikx, L, p. 146

⁸² Nescio, 2002, p. 14

⁸³ Nescio, 2002, p. 35

in het verleden om een burgerlijk bestaan te leiden. Hieruit blijkt dat het non-conformisme van Japi geen volledig bewuste keuze is. Japi is van nature niet in staat om een burgerlijk leven te leiden. Japi's levenskunst is dus aangeboren, zoals elk modern kunstenaarsschap dat behoort te zijn, aldus Heinich.

Na een aantal reizen naar onder andere Friesland en België is Japi veranderd. Hij is niet meer de zorgeloze levensgenieter van weleer. De gesprekken die Japi voert met Koekebakker en de anderen worden grimmiger van toon. Japi draaft enorm door en heeft het steeds over het almaar stromende water en over de zon die maar op blijft komen en onder blijft gaan.

Uiteindelijk gaat Japi dan toch aan het werk, hij gaat zelfs heel hard aan het werk. Na een aantal jaar hard werken, waarvan twee jaar in Afrika, komt hij ziek en uitgeput terug. Koekebakker komt hem toevallig tegen in Wijk bij Duurstede. Japi verteld hem over zijn werk, en over zijn mislukte relatie met Jeanne.

Voor z'n brood hatti gewerkt, voortgejaagd was i, voortgejaagd en gedrukt door menschenen de noodzakelijkheid zooals al die anderen. Nachten hatti gewerkt: om één, twee uur was i in Amsterdam van kantoor thuisgekomen en daarna hatti opgezeten, gepiekerd, gepend, heele romans hatti geschreven en de paperassen verbrand.

Wat kon i doen? Wat bereikten ze met hun allen? [...] De wereld was blijven draaien, draaide precies zooals altijd, zou wel blijven draaien zonder hem.⁸⁴

De maatschappelijke betrokkenheid is uitgemond in een desillusie. Het heeft geen enkel nut om je druk te maken, concludeert Japi. Ook romans schrijven, oftewel kunst produceren, wordt hier afgedaan als nutteloos. Het schrijven van romans maakt onderdeel uit van Japi's maatschappelijke betrokkenheid en niet van zijn bestaan als geniale uitzonderingsfiguur. Dit is opmerkelijk, want hier wordt de mogelijkheid van de kunst om te raken aan de noumenale wereld verworpen. Japi lijkt in die zin op Hugo Aylva uit Couperus' *Metamorfoze*. Voor Hugo telt de metamorfose die zich in zijn geest afspeelt als de ultieme ervaring. Het uiteindelijke kunstwerk, dat daaruit voortkomt, haalt het daar niet bij. Ook Japi wil zijn ervaring van het 'versterven', of in elk geval zijn poging daartoe, niet omzetten naar iets concreets. Maar Japi realiseert

⁸⁴ Nescio, 2002, p. 43/44

zich ook dat zijn oude leventje onmogelijk vol te houden is. Nietsdoen is onmogelijk in het aardse bestaan:

Je kon 't niet volhouden. Dat wist i wel. Het kon nu eenmaal niet bestaan of je moest een bom duiten hebben. En die hattt niet.⁸⁵

In dit citaat wordt het ideaal van de bohème nog eens benadrukt. Het leven als een nieuwe aristocraat, zoals Nathalie Heinich het verwoordt in *'l Elite artiste*, is moeilijk te verwezenlijken zonder geld geërfd te hebben. Dit zorgt dan ook voor de moeilijke positie van de moderne kunstenaar. Zij hebben geen voorgelacht om op terug te vallen, maar moeten vanuit hun authenticiteit iets betekenen voor het nageslacht.

Het personage dat het dichtst bij Japi staat is Bavink. Hij is ook degene die Japi bij de vrienden geïntroduceerd heeft. Bavink is een voorbeeld van de *artiste maudit*, de kunstenaar die lijdt aan zijn kunst. Hij krijgt het niet voor elkaar zijn verheven gevoelens en kennis van het goddelijke te verbeelden naar zijn zin. Hij is wel geliefd bij het publiek:

'Verdienstelijk werk,' zeiden ze. Ze wisten er wat van. Je kon wel merken dat God hen niet te grazen had genomen en door elkaar geschud zooals hem.⁸⁶

Japi zorgt voor wat luchtigheid in zijn leven en weet Bavink op te beuren als hij zich weer eens zorgen maakt over zijn artistieke prestaties.

'Wat duvel,' zei Japi, 't dondert toch niet of 't goed is, je doet wat je kunt, je bent nu eenmaal een stakker. Je moet schilderen. Je kunt 't toch niet laten. 't Hindert immers aan de dingen niet of jij ze nou niet heelemaal zoo krijgen kunt als ze zijn. En de lui, die snappen er toch niets van. Van de dingen niet en van je werk niet en van jou niet.'⁸⁷

Bavink past in het regime van de roeping. Zijn kunstenaarsschap is immers geen vrije keuze. Typisch is dat de gewone mensen Bavink niet snappen. Hij is een singuliere kunstenaar die door zijn tijdgenoten niet begrepen wordt. Japi begrijpt Bavink echter wél. Uit de passage blijkt de authenticiteit van Bavink. Hij is kunstenaar, hoe hij het

⁸⁵ Nescio, 2002, p. 44

⁸⁶ Nescio, 2002, p. 12

⁸⁷ Nescio, 2002, p. 15

ook wendt of keert. Bavink is geboren als kunstenaar en heeft contact met de goddelijke wereld vanwege zijn talent. Dit maakt hem tot een singuliere kunstenaar en zelfs tot een genie. Maar zijn onvermogen om het verhevene exact zo weer te geven als hij het ervaren heeft, ziet Bavink als falen. Voor Bavink is de oppositie tussen kunst en leven dus duidelijk aanwezig. Bavink kan door zijn kunstenaarsziel het goddelijke ervaren, maar zijn menselijke gedaante is niet in staat deze ervaring weer te geven en over te brengen op anderen. Bavink is dan ook, ondanks het geld dat hij verdient met zijn werk, niet tevreden met zijn kunst. Dat Bavink zijn ervaringen niet juist kan overbrengen klopt in de visie van Kant. Een schoonheidservaring, zoals Bavink die ervaart als hij naar de natuur kijkt, leidt namelijk niet tot kennis over de wereld of tot kennis over de juiste handelswijze en is daarnaast niet overdraagbaar. Het is dan ook een onmogelijke opgave om deze ervaring op enigerlei wijze vast te leggen.

Koekebakker, de ik-verteller in het verhaal contrasteert met Japi en Bavink. Japi spreekt hem dan ook steevast aan met burger. En inderdaad, Koekebakker heeft wel wat trekjes van een burgerman. Hij is bijvoorbeeld erg gesteld op zijn bezittingen. Daarnaast werkt hij voor de kost als journalist. In de loop van de novelle geniet hij zelfs een zekere status in de maatschappij. Toch maakt Koekebakker ook deel uit van de groep bohémiens en kan Japi en Bavink tot zijn vrienden rekenen. Hij is begaan met het lot van Japi en uit zijn wijze van vertellen blijkt een verwantschap met zijn idealen. De aanduiding is dan ook deels overdreven. De Gier⁸⁸ heeft er op gewezen dat Japi in het tweede deel van *De uitvreter* - wanneer hij zijn intrede doet in het burgerlijke leven - meer met Koekebakker optrekt, terwijl Japi in het eerste deel van het boek vooral met Bavink omgaat. Ik vermoed dat dit komt omdat Koekebakker burgerlijker is dan Bavink en zich dus beter in kan leven in Japi's situatie op dat moment. Bavink zal niet uit de voeten gekund hebben met de burgerlijke problemen van het zoeken naar werk en de moeilijkheden daarmee.

Het personage dat wel rechtstreeks contrasteert met Japi is Hoyer. Hoyer wordt gepresenteerd als een kunstenaar die nogal opschept over zijn prestaties. Koekebakker noemt hem ruw en gierig. Hoyer maakt regelmatig gebruik van 'burgermanstermen' tot ergernis van de vriendengroep. Hoyer is ook degene die Japi 'uitvreter' noemt. Japi vat het op als een geuzennaam, maar het is duidelijk dat Japi en Hoyer elkaar niet liggen. Hoyer begrijpt niets van Japi en deelt de idealen van de groep dan ook niet. Hoyer is het

⁸⁸ Gier, de, 1982

type van de conformistische kunstenaar, de académicien, die verder wil komen in de wereld door middel van zijn kunst. Hij is daarom geen singuliere kunstenaar, want hij is inauthentiek. Inauthenticiteit wordt door Nathalie Heinich bestempeld als een mislukking voor de moderne kunstenaar. Hoyer projecteert zijn idealen niet op de toekomst, maar op het hier en nu. Dit is in strijd met de carrière van de singuliere kunstenaar, die op het nageslacht gericht is.

Onsterfelijkheid

Bavink streeft naar onsterfelijkheid door het perfecte kunstwerk na te streven. Een kunstwerk waarin hij zijn goddelijke kennis om kan zetten naar iets tastbaars, een schilderij. Dit zal hem nader brengen tot God, die onsterfelijk is. Maar ook zijn naam als kunstenaar zal onsterfelijk worden als Bavink zijn doel bereikt. Zijn naam zal dan voortleven bij latere generaties.

Japi zal een groter offer moeten brengen om de onsterfelijkheid te bereiken. In het begin van de novelle, als er nog geen vuiltje aan de lucht is, wordt duidelijk dat Japi geen maatschappelijk doel heeft. Hij heeft echter wel een wens. Hij wil namelijk ‘versterven’:

Schilderen leek ‘m wel aardig, als je ‘t goed kon. Hij kon niets, en daarom deed i maar niks. Je kon toch de dingen niet zoo weergeven als je ze onderging. Hij had maar een wensch: te versterven, onaandoenlijk te worden voor honger en slaap, voor kou en nat. Dat waren je groote vijanden. [...]
Zoo’n waterplas heeft ‘t maar goed, die golft maar en weerspiegelt de wolken, is aldoor anders en blijft toch gelijk. Heeft nergens last van.⁸⁹

Dat versterven, zoals blijkt uit dit citaat, kan opgevat worden als de wens om onsterfelijk te zijn. De onsterfelijkheid krijgt hier de vorm van één zijn met de natuur. Net als het water dat eeuwig blijft stromen en de zon die altijd weer opkomt en ondergaat wil Japi zijn. Ook Rob Bindels verbindt de motieven zon en water in zijn interpretatie met het eeuwige.

⁸⁹ Nescio, 2002, p. 8

Water, symbool van leven en zuiverheid, en *zon*, symbool van licht en vreugde, zijn in ‘De uitvreter’ verheven tot symbolen van het onveranderlijke, het eeuwige, van dat wat is als wij er niet meer zijn zullen.⁹⁰

Bindels is van mening dat de zelfmoord van Japi aan het eind van de novelle een wanhoopsdaad is om te ontsnappen uit de maatschappij. Ik ondersteun de mening dat Japi zich niet kan vinden in de burgerlijke maatschappij. Maar in plaats van een vlucht uit die maatschappij is er volgens mij veel meer sprake van een bewuste keuze voor iets anders. De ‘zelfmoord’ van Japi kan opgevat worden als het in de praktijk brengen van het ‘versterven’ waar Japi in het begin van de novelle al naar verlangde. Niet voor niets stapt hij op een *zonnige* dag van de Waalbrug. De wens van Japi wordt vervuld, hij wordt één met de zon en het water, de symbolen van onsterfelijkheid.

Titaantjes

In *Titaantjes* kijkt ik-verteller Koekebakker terug op zijn jeugd, die hij doorbracht met zijn vier vrienden. De vijf titaantjes hebben dan nog grootse plannen. Een aantal jaar later is er weinig over van het idealisme van het vijftal. De meesten van hen leiden een burgerlijk leven, terwijl ze dat vroeger zo verafschuwden. Alleen Bavink is geen burger geworden, hij is opgenomen in een gesticht. Koekebakker kijkt met weemoed terug op ‘die goeie ouwe tijd’ en is zelf ook nog niet helemaal losgekomen van zijn jeugdige idealen.

Het verdeelde zelf

In *Titaantjes* vallen we direct met de deur in huis:

De eerste alinea confronteert ons meteen met twee tegenstellingen die wezenlijk zullen blijken: die tussen *toen* en *nu*, en die tussen *we* en *ze*...⁹¹

Jongens waren we – maar aardige jongens. Al zeg ik ’t zelf. We zijn nu veel wijzer, stakkerig wijs zijn we, behalve Bavink, die mal geworden is. Wat hebben we al niet willen opknappen. We zouden hun wel eens laten zien hoe ’t

⁹⁰ Bindels, 1982, p. 67

⁹¹ Bindels, 1982, p. 79

moest. We, dat waren wij, met z'n vijven. Alle andere mensen waren 'ze'. 'Ze', die niets snapt en niets zagen.⁹²

De vijf titaantjes Bavink, Hoyer, Bekker, Kees Ploeger en Koekebakker, hebben in hun jonge jaren niets op met het burgerlijke leven van de andere mensen. Net als in *De uitvreter* draait het hier om een groepje bohémiens, dat zich afzet tegen het burgerlijk conformisme. Het bohèmeleven steekt dan ook schril af tegen het kantoorleven dat Bekker, Ploeger en Koekebakker een groot deel van de week volgen. Koekebakker en Bekker zijn weliswaar niet altijd met hun gedachten bij het werk, vanwege de nachtelijke omzwervingen die ze maken, ze moeten zich toch aan de regels van hun bazen houden. Bazen behoren tot de burgerlijke maatschappij en hebben geen weet van de kunstzinnige bezigheden van de titaantjes. Koekebakker vertelt:

M'n baas vroeg me of ik misschien gedichten maakte. Bekker vond dat zoo'n man dat woord eigenlijk niet mocht uitspreken, dat moest niet mogen. 'Wat zei je tegen hem?' Ik had niks gezegd, ik had maar naar z'n gezicht gekeken en gevonden dat-i zoo'n dikken kop had en gedacht: 'hij weet niet wien hij voor heeft, daar is hij te dom voor.' En ze betaalden ons slecht de heeren.⁹³

Uit dit citaat blijkt de minachting voor de 'heren', die de burgerlijke cultuur representeren. Het laat ook zien dat Koekebakker en Bekker, ondanks hun dromen van een vrij bohémienbestaan, genoodzaakt zijn om aan het werk te gaan. Op het werk dragen ze echter een geheel andere rol dan tussen hun vrienden. Dit is kenmerkend voor de moderne mens, aldus Siegfried Schmidt. De moderne mens neemt in elk maatschappelijk systeem een andere rol aan, wat zijn bestaan complex maakt. Bij hun vrienden hebben de titaantjes de vrijheid om zich non-conformistisch te gedragen. Bij hun bazen hebben ze zich te gedragen als een nette burger. De titaantjes die werken, moeten in beide systemen, dat van de kunst en dat van de handel, een andere rol aannemen. Deze rollen zijn zeer moeilijk te verenigen voor de titaantjes, beiden staan namelijk lijnrecht tegenover elkaar. Koekebakker bewaakt de kunst dan ook zichtbaar in dit citaat. Dit systeem, waarin vrijheid een belangrijke rol speelt, mag niet 'aangetast' worden door burgerlijke invloeden zoals moraliteit.

⁹² Nescio, 2002, p. 45

⁹³ Nescio, 2002, p. 51

Het burgerlijke zweren de titaantjes dus af. Wat ze daar precies tegenover willen stellen, hebben ze alleen niet goed voor ogen. Ze zouden *iets* gaan doen en ‘eruit’ gaan, maar in de praktijk blijft het bij niets doen. Praten, roken, drinken en boeken lezen, verliefd zijn, dat is wat ze doen. Op de zolder van Kees lezen ze Zola, Dante, Prediker, Hooglied en Job. En ze maken regelmatig uitstapjes, de natuur in. Dan kijken ze naar de ondergaande zon en zitten nachtenlang aan de waterkant.

‘We wachten maar. Waarop? Dat hebben we nooit geweten. Bekker zei: ‘Op ’t koninkrijk Gods.’ Dat wil zeggen, dat heeft-i een keer gezegd zonder zich nader te verklaren. Bavink had ’t altijd over ‘het einde, dat meteen ’t begin zou wezen.’ Wij vonden dat allemaal volkomen duidelijk en weidden er niet verder over uit.⁹⁴

Geenen⁹⁵ wijst in zijn artikel op de mystiek in het werk van Nescio. Deze mystiek komt tot uiting bij het waarnemen van de natuur. In de natuur ontdekken de titaantjes iets, wat verband houdt met het bovenzinnelijke. Ze streven dan ook naar eenheid met de natuur, maar kunnen verder niet echt vat krijgen op hun idealen. De laatste zin van de geciteerde alinea is nogal ironisch, want uit het feit dat de titaantjes niet uitweidden over ‘het einde, dat meteen ’t begin zou wezen’, valt wel op te maken dat ze helemaal niet zo duidelijk voor ogen hebben waar ze op wachten. Dit is dan ook niet goed vol te houden.

In de loop van de tijd veranderen de titaantjes daarom bijna allemaal in de burgerlijke types die vroeger hun schrikbeeld waren. Het ideaal van een leven in de marge, het één zijn met de natuur, zonder verder iets van het leven te willen, blijkt in de praktijk moeilijk te verwezenlijken. Kees Ploeger is arbeider geworden, Koekebakker journalist, Bekker werkt na het mislukken van een eigen onderneming weer op kantoor. Kees Ploeger kan het echter niet aangerekend worden dat hij overstag is gegaan. Ploeger vond het groepje titaantjes zeer interessant, maar begreep eigenlijk weinig van hun idealen. Als Bekker, Bavink en Koekebakker helemaal in de natuur opgaan, valt Ploeger in slaap. Hij is ook vaak afwezig wanneer de anderen een tocht door de natuur maken. Bekker doet hem precies voor hoe hij zijn ‘hok’ in de juiste (bohémien)stijl kan inrichten. Ploeger laat het verder over zich heen komen. Hij zegt later op het verkeerde pad te zijn gebracht door de andere titaantjes.

⁹⁴ Nescio, 2002, p.47/48

⁹⁵ Geenen, 1982

Bekker is weliswaar een echte burgerheer geworden, helemaal geknipt voor het zakenleven is hij niet. Zijn zaak gaat uiteindelijk failliet, waarna hij weer voor een baas op kantoor gaat werken.

En iemand die Dante vertaald heeft en gedichtjes gemaakt, al zijn 't er maar dertien, die moet geen agent van binnen- en buitenlandsche huizen worden.⁹⁶

Een echt titaantje kan zich dus nooit helemaal aanpassen aan de burgerlijke maatschappij.

Koekebakker zegt van zichzelf dat hij zich ook ontpopt heeft tot een burgerlijk mannetje. Uit zijn vertelling blijkt echter dat hij het verleden nog niet heeft los gelaten. Hij ergert zich nog steeds aan de nette heren en bovendien beschrijft hij met veel weemoed hoe zijn vroegere vrienden nette burgers zijn geworden.

Bavink boekt aan het eind van *Titaantjes* succes met zijn schilderkunst:

Hij zit nu in een gesticht voor zenuwpatiënten. [...] Z'n schilderijen doen tegenwoordig aardige prijzen.⁹⁷

Nu hij waanzinnig is geworden, wordt zijn kunst gewaardeerd. Dit is typerend voor het regime van de singulariteit. Waanzinnigheid is immers 'anders' en wordt geassocieerd met authenticiteit en genialiteit. Bavink is een typisch voorbeeld van een singuliere kunstenaar. Waanzinnigheid maakt het mogelijk om zich volledig over te geven aan het ennui en de nabijheid tot de noumenale wereld te ervaren.

Al eerder komen we er achter dat Bavink de geniale kunstenaar belichaamt. 'God roept,' zegt hij letterlijk over zijn kunstenaarschap.

God roept. 't Is waarachtig geen lolletje, overal is-i. En overal roept-i Bavink. Je wordt mal van je eigen naam, als-i zoo dikwijls geroepen wordt. En dan moet Bavink schilderen. Dan moet God op een brokkie linnen met verf. Dan roept Bavink 'God'. En zoo blijven ze mekaar roepen. Voor God is 't een spelletje, die is oneindig en overal. Hij roept maar. Maar Bavink heeft maar één dom hoofd en één domme rechterhand en kan maar aan één schilderijtje

⁹⁶ Nescio, 2002, p. 70

⁹⁷ Nescio, 2002, p. 74

tegelijk werken. En als-i denkt dat-i God heeft dan heeft-i linnen en verf. Dan is God overal, behalve waar Bavink 'm hebben wil.⁹⁸

Het regime van de roeping is hier duidelijk van toepassing. De roeping kwelt Bavink, omdat hij zichzelf niet in staat acht de schoonheid zoals hij die ervaart, op het doek te krijgen. God maakt zich wel kenbaar, maar laat zich niet kennen. De noumenale wereld is dan ook niet te kennen, zoals Kant heeft laten zien.

De manier waarop Bavink zich gedwongen voelt om kunst te produceren, zien we ook terug bij Hugo Aylva, het hoofdpersonage in *Metamorfoze* van Louis Couperus. Hugo heeft het gevoel dat hij gedwongen wordt om kunst te maken, terwijl zijn ziel daar niet toe in staat is. In feite is het ook bij Bavink het besef van zijn ontoereikendheid dat de roeping tot de kunst tot een kwelling maakt. Dit lijden aan de kunst doet denken aan Vincent van Gogh, die Heinrich neerzet als het ideaaltipe van de moderne kunstenaar. De kunstenaar krijgt door het lijden een religieuze dimensie.

Voorals in de zon herkent Bavink God. Deze probeert hij dan ook op de juiste manier vast te leggen, echter zonder het gewenste resultaat te bereiken. De zon representeert in *Titaantjes* hetzelfde als in *De uitvreter*, namelijk de eeuwigheid. De eeuwigheid laat zich nu eenmaal moeilijk vastleggen. Wanneer hij de waanzin nabij is, vraagt hij Koekebakker dan ook de zon op te bergen in een hoedendoos, omdat hij de zon niet meer kan verdragen.

Hoyer heeft meer profijt van zijn kunstenaarschap:

Hoyer had kolossaal geboft. Ze hadden de ouwe stomme streek uitgehaald een naaktfiguur van hem te weigeren. De Wellust had hij die dame genoemd en ze was inderdaad, laat ik maar zeggen, omdat ik voor een fatsoenlijk tijdschrift schrijf 'heel lief'.⁹⁹

We zien hier opnieuw een duidelijk voorbeeld van de werking van het regime van de singulariteit. Juist omdat Hoyer's werk geweigerd wordt, krijgt de kunstenaar erkenning. Heinrich heeft laten zien dat de werken van moderne kunstenaars geweigerd werden door de Salons. Zij richtten daarom de Salons des refugées op (de Salon van de geweigerden). Hoyer shockeert, breekt met de burgerlijke conventies en wordt bevestigd als singuliere kunstenaar.

⁹⁸ Nescio, 2002, p. 58

⁹⁹ Nescio, 2002, p. 64

Toch is dit slechts een pose. Hoyer is niet de belichaming van het autonome genie. Al in zijn jonge jaren heeft hij het snel bekeken in de natuur, de stenen zijn veel te koud om nachten op te blijven zitten. De hei trekt hem niet, hij vindt dat de moderne kunstenaar sociale taak heeft en midden in het leven moet staan. Hij keert zich dus juist af van het autonome kunstenaarsschap. En wanneer hij zijn reputatie heeft opgebouwd schildert hij portretten van rijke burgers, puur om het financiële gewin. Dit is in strijd met de authenticiteit die de moderne kunstenaar verlangt na te streven. Wanneer hij er warmpjes bij zit sluit hij zich aan bij de S.D.A.P. en stopt met schilderen. Koekebakker is duidelijk niet gecharmeerd van deze keuzen, zoals op ironische wijze blijkt uit onderstaand citaat:

Alleen Hoyer weet waar de boel op uitloopt. Hij heeft wat geërfd en zit flink in de duiten. Hij is lid van de S.D.A.P. en leest 'Het Volk'. [...] Een metselaar heeft hem eens gevraagd, 'wat-i voor die smoesies kocht'. Ook daarvoor had Hoyer een verklaring: 'Wij sociaal democraten weten maar al te goed --' Hij zegt een boel dingen, die erg waar zijn en als je denkt, 'nou wordt 't interessant', dan gaat-i niet verder.¹⁰⁰

In het achtste hoofdstuk wordt het voor de lezer iets duidelijker wat de idealen van de jonge titaantjes zo'n beetje inhielden. Het was het streven naar het goddelijke, dat te vinden is in de doelloosheid. Maar dit streven druist in tegen de menselijke natuur en op den duur is het niet vol te houden:

Doelloos zit ik, Gods doel is de doelloosheid.//
Maar voor geen mensch is het weggelegd dit bij voortduring te beseffen.¹⁰¹

In de doelloosheid waar hier over gesproken wordt, kan Kants filosofie herkend worden. Volgens Kant is de ware kennis van het noumenale te vinden in het schone. Dit kan zowel kunst, maar ook de natuur zijn. Wil een mens tot deze kennis komen, dan zal hij de schoonheid van hetgeen waarnaar hij kijkt, over zich heen moeten laten komen, zonder daarmee een doel voor ogen te hebben. Op deze manier kan het nietsdoen van de titaantjes, in het bijzonder het verblijf in de natuur, opgevat worden

¹⁰⁰ Nescio, 2002, p. 69

¹⁰¹ Nescio, 2002, p. 62

als een constant schoonheidsoordeel (contemplatie, reflectie), waarbij de geestelijke processen in harmonie gebracht worden die een mens nader tot het goddelijke brengen.

De doelloosheid kan echter ook verbonden worden met het gegeven dat een schoonheidservaring geen kennis over de werkelijkheid teweeg brengt en ook geen kennis over hoe te handelen. Er kan daarom niet tot actie over gegaan worden, want er is geen kennis verkregen die toepasbaar is in de werkelijke wereld.

Dit verklaart ook het onderstaande citaat:

O, wij [titaantjes, sj] namen wraak, wij leerden talen, waarvan zij [de overige mensen, sj] de namen nooit gehoord hadden en wij lazen boeken waar zij niets van konden begrijpen, wij doorleefden gevoelens waarvan zij het bestaan niet vermoedden. 's Zondags liepen wij uren en uren ver over wegen, waar zij nooit kwamen, en op kantoor dachten wij aan de slootjes en de weilanden, die wij gezien hadden en terwijl de heeren ons bevalen dingen te doen waarvan wij 't nut niet begrepen, dachten wij er aan, hoe Zondagavond de zon was ondergegaan achter Abcoû. En hoe wij woordeloos 't heelal doordacht hadden, hoe God ons hoofd, hart en ons ruggemerg gevuld had en hoe mal zij zouden kijken, als wij hun dat zouden zeggen. En hoe zij met al hun geld en hun reizen naar Zwitserland en Italië en Godweetwaarheen en met al hun knapheid en bedrijvigheid dat nooit zouden kunnen beleven.¹⁰²

Niet voor niets wordt er gerefereerd aan woordeloosheid. Het is immers onmogelijk om kennis van het noumenale in menselijke taal te vatten. Het kan alleen ondervonden worden. In dit citaat wordt ook nog eens gewezen op het verschil tussen de titaantjes en de andere (burgerlijke) mensen. De gewone mensen houden zich bezig met 'nuttige' zaken, dingen waarmee je vooruit komt in het leven. Zaken die een doel hebben in het aardse leven. De titaantjes zien het nut van die dingen niet in. Ze kunnen er echter niets anders tegenover zetten, vanwege de doelloosheid van het bovenwereldlijke. De doelloosheid van het bovenwereldlijke botst keer op keer met het streven naar het nuttige van het aardse bestaan. De titaantjes lezen niet voor niets het Bijbelboek *Prediker*.

Bekker las uit Dante voor, de Prediker en 't Hooglied en 't boek Job kende-n-i uit z'n hoofd. 't Was heel indrukwekkend.¹⁰³

¹⁰² Nescio, 2002, p. 50/51

¹⁰³ Nescio, 2002, p. 48

In *Prediker* wordt gesteld dat God wijsheid, vreugde en wetenschap geeft aan goede mensen, terwijl hij de zondaars bezigheid geeft.¹⁰⁴ Hiermee wordt impliciet het gedrag van de burgers afgekeurd en dat van de titaantjes goedgekeurd.

Volgens Kant kan een schoonheidservaring alleen beleefd worden wanneer er sprake is van ‘doelmatigheid zonder doel’. Bij het kijken naar iets schoons mogen er geen persoonlijke belangen meespelen. Wanneer Koekebakker terug uit het buitenland komt en in Rhenen aankomt, heeft hij een schoonheidservaring, waarbij zijn verwachtingen en verlangens wijken:

En nu bloeiden weer de brem en de sering en de appelboomen en de kastanjes en de zon had alweer fel gebrand. En vol ontroering had ik dit alles weergezien. En terwijl ik daaraan dacht, *weken de vage verwachtingen en verlangens*. [curs. SdJ]
God leeft in mijn hoofd.¹⁰⁵

Er is sprake van een zuivere schoonheidservaring vanwege de ‘doelmatigheid zonder doel’, hierdoor ervaart Koekebakker het goddelijke.

Onsterfelijkheid

Opvallend aan *Titaantjes* is dat het geloof aan een roemrijke toekomst voor de uitzonderingsfiguur van nu ontbreekt. Rond hun twintigste hebben de jongens nog een kleine hoop op een grootste toekomst, maar veel vertrouwen hebben ze er dan ook al niet in:

Wij deden erg ons best om te gelooven, dat wij er nog heel wat van terecht zouden brengen. Verbazen zouden wij de wereld, zoo kalm en onaanzienlijk als wij daar zaten met opgetrokken beenen en onze acht handen om onze knieën.¹⁰⁶

En:

¹⁰⁴ Prediker 2 vers 26: “Want Hij geeft wijsheid, en wetenschap, en vreugde den mens, die goed is voor Zijn aangezicht; maar den zondaar geeft Hij bezigheid,...”

¹⁰⁵ Nescio, 2002, p. 61

¹⁰⁶ Nescio, 2002, p. 57

Een nieuwe tijd zou aanbreken, nog konden wij groote dingen tot stand brengen. Ik deed mijn best 't te gelooven, héél erg mijn best.¹⁰⁷

Het blijft echter allemaal bij ijdele hoop. Ook Bavink, die door zijn gekte toch netjes voldoet aan het ideaalbeeld van de moderne kunstenaar, zal het goddelijke niet kunnen bereiken. Of is dit slechts de visie van Koekebakker? Koekebakker registreert slechts en is geen alwetende verteller. De waanzin is immers het toppunt van geniale irrationaliteit en daarom bij uitstek de toegang tot het bovenzinnelijke.

In het laatste hoofdstuk beschrijft Koekebakker hoe er steeds opnieuw jonge jongens vol goede moed proberen om God van zijn troon te stoten, maar daar nooit in zullen slagen. Dit is in tegenspraak met de heersende opvattingen over de mogelijkheden van de geniale kunstenaar. Deze zou de plaats van God in kunnen nemen, door kunst te produceren die de gedifferentieerde moderne maatschappij weer één laat zijn.

Na het lezen van *Titaantjes* blijft de lezer, net als Koekebakker, enigszins gedesillusioneerd achter. Het ideaal van de moderne kunstenaar en de belofte van samenbindendheid lijkt te worden verworpen. Toch hebben de titaantjes die samenbindendheid ervaren in de natuur. De titaantjes zijn echter niet in staat hier in het gewone leven vorm aan te geven. Zoals Rob Bindels¹⁰⁸ terecht opmerkt, zit dit al in hun naam besloten. In de Griekse mythologie zijn de Titanen de onsterfelijke kinderen van de god van de hemel en de godin van de aarde. Hun vader is hun echter niet goed gezind en stopt ze onder de grond. Hun moeder zorgt ervoor dat ze hun vader kunnen overwinnen en de wereldmacht in handen kunnen krijgen. De zege duurt niet lang, want de Titanen worden verslagen door Zeus, die oppergod wordt. Bindels laat nog weten dat de Titanen in meer mythes voorkomen. Ze zijn daarin hemelgoden die niet aan wetten gebonden zijn. De Titanen komen echter telkens als verliezers uit de bus.

De parallellen met de titaantjes zijn gemakkelijk te trekken. De titaantjes willen God van de troon stoten, maar slagen daar niet in.

Gods troon is nog ongeschokt. Zijn wereld gaat haar gang maar. Af en toe glimlacht God even om de gewichtige heeren, die denken dat ze heel wat beteekenen. Nieuwe Titaantjes zijn al weer bezig kleine rotsblokjes op te stapelen om 'm van z'n verhevenheid te storten en dan de wereld eens naar

¹⁰⁷ Nescio, 2002, p. 59

¹⁰⁸ Bindels, R., 1982

hun zin in te richten. Hij lacht maar en denkt: 'Goed zoo jongens, zoo mal als je bent, ben je me toch liever dan die mooie wijze heeren. 't Spijt me dat je je nek moet breken en dat ik die heeren moet laten gedijen, maar ik ben ook God maar.' En zoo gaat alles z'n gangetje en wee hem die vraagt: Waarom?¹⁰⁹

Het zijn dan ook geen Titanen, maar titaantjes. Opvallend is dat de Titanen de aarde en de hemel in zich dragen. De dualiteit tussen het leven en het goddelijke komt hierin tot uiting. De wetteloosheid van de Titanen en hun onsterfelijkheid passen binnen de mythe van de moderne kunstenaar. Door hun nietigheid weten de titaantjes de idealen van de moderne kunstenaar echter niet te verwezenlijken. De titaantjes worden steeds weer in het aardse leven terug gezet.

Dichtertje

In *Dichtertje* staat het dichtertje centraal. Een degelijke burgerheer dat netjes is getrouwd en in de loop der tijd is opgeklommen op de maatschappelijke ladder. Al snel blijkt dat het dichtertje zich helemaal niet op zijn gemak voelt in het burgerlijke keurslijf. Heimelijk droomt hij van erotische uitspattingen en er leeft in hem de wens om dichter te zijn. De 'god van Nederland' houdt hem echter nauwlettend in de gaten en verspert de weg naar een non-conformistisch bestaan.

Het verdeelde zelf

In *Dichtertje* maken we kennis met de titelheld, die zes jaar getrouwd is en een burgerlijk leven leidt als kantoorbediende. De maatschappij dwingt hem om een fatsoenlijk leven te leiden en het dichtertje gehoorzaamt hier ook aan. Hij maakt een nette indruk op zijn schoonouders, zodat hij met Coba mag trouwen. Ook zet hij zich in op zijn werk, wat hem steeds meer welvaart oplevert. Hij wordt een echt burgerheertje en kan rekenen op de goedkeuring van zijn omgeving.

Zelfs zijn tante uit Delft of Oldenzaal begon tegen 'm op te zien en knikte goedkeurend als Coba haar verhaalde hoe haar neef vooruitging.¹¹⁰

¹⁰⁹ Nescio, 2002, p. 74

¹¹⁰ Nescio, 2002, p. 98

Ook zijn vroegere vrienden zijn geklommen op de sociale ladder. De vrienden die zich nog bezig houden met schilderen of er idealen op na houden die niet passen in de burgerlijke maatschappij, ziet hij niet meer.

Het is niet zo gek dat het dichtertje zich zo aanpast aan de burgerlijke standaard, want hij wordt goed in de gaten gehouden. Niet alleen zijn tante let op hem, maar ook de God van Nederland:

Jouw God, de God van je baas en van je schoonvader en van je baas z'n boekhouder en van den gérant van de 'Nieuwe Karseboom'. De God van je tante, die zei, dat je moest groeten als je langs 't huis van je baas kwam in Delft of in Oldenzaal, waar was 't ook weer, ook al zag je niemand, je kon nooit weten wie 't zag. Van je tante die je zuster altijd liet breien. 'Een vrouw mag niet stilzitten.' De God van al die menschen, die zullen zeggen: 'Dat had ik van jou niet gedacht,' als je nog eens probeert te leven en die zullen zeggen: 'Dat had ik altijd wel gedacht, dat kon niet goed gaan,' als je later in 't werkhuis moet. De God, die niet hebben kan dat je 's Zaterdagmiddags vrij bent, de God van meneer Volmer, hoogleeraar in 't boekhouden en de bedrijfsleer, die vindt dat je te veel naarde lucht kijkt. De God van allen die geen andere keus hebben dan werken of vervelen. De God van Nederland, van heel Nederland, van Surhuisterveen en Spekholzerheide, donateur van den Bond van hoofden van groote gezinnen en van de Vereeniging tot opheffing van gevallen vrouwen.¹¹¹

De invloed van de God van Nederland reikt dus zeer ver. Bijna iedereen gelooft met overtuiging in deze God. Deze God wordt hier duidelijk belachelijk gemaakt en kan zich niet meten met de God van hemel en aarde, die ook in *Dichtertje* voorkomt. De God van Nederland maakt zich druk om nogal burgerlijke zaken en hij staat dan ook symbool voor de burgerlijke maatschappij.

Het dichtertje vindt het niet gemakkelijk om steeds zo in de pas te lopen. Hoewel hij netjes getrouwd is en veel van zijn vrouw houdt en haar goed verzorgt, kan hij zijn ogen maar moeilijk afhouden van andere dames. Op lijn 2 flirt hij met een nette dame en als hij langs een terras loopt fantaseert hij dat de kleding van het lijf van de vrouwen valt. Overal in de stad ziet hij leuke meisjes lopen en hij lijdt erg aan zijn verlangen. Toch is het dichtertje niet de enige die niet altijd zo burgerlijk is als hij lijkt. De dame in tram 2 was ook gecharmeerd van het dichtertje, terwijl ze samen met haar

¹¹¹ Nescio, 2002, p. 79/80

man onderweg was. Coba flirt zelfs met de duivel wanneer ze op het terras van de ‘Beursbengel’ zit. Bij het dichtertje gaan de verlangens echter steeds meer knagen. Niet alleen zijn erotische verlangens, maar ook het verlangen om te dichten leeft in hem:

Een groot dichter te zijn en dan te vallen. Als ’t dichtertje er over dacht, wat hij eigenlijk ’t liefst zou willen, dan was ’t dat. De wereld ééns te verbazen en ééns een liaisonnetje te hebben met een dichteres.¹¹²

‘Vallen’ is een belangrijk motief in *Dichtertje*. Het dichtertje spreekt meerdere malen de wens uit een groot dichter te worden ‘en dan te vallen.’ Dat ‘vallen’ betekent het overtreden van de burgerlijke moraal. In *Dichtertje* wordt het ‘vallen’ in het bijzonder gekoppeld aan het overtreden van de seksuele moraal. Wanneer het dichtertje op het Centraal Station een mooie dame ziet staan, denkt hij letterlijk: ‘Nu vallen.’¹¹³

Ook het dichten zelf kan gekoppeld worden aan deze thema’s. Het dichten houdt verband met de erotische verlangens van het dichtertje. Maatje¹¹⁴ heeft hierop gewezen. In hoofdstuk III wordt dit verband aangetoond:

Een groot dichter zijn en dan te vallen. Maar er kwam nooit wat van, want als je een dichtertje bent, dan lopen de mooiste meisjes altijd aan den overkant van de gracht. En zoo werd z’n heele leven één gedicht, wat ook vervelend wordt.¹¹⁵

Voorlopig houdt het dichtertje zich in en overtuigt zich van het feit dat een braaf leven je een stuk verder brengt. Als zijn schoonzusje Dora te kennen geeft dat zij graag dichteres wil worden probeert hij haar dan ook van deze gedachte af te brengen.

‘Zeg is ’t waar, dat je tegenwoordig iederen avond op kantoor zit?’ Hij knikte. ‘Moet dat?’ Hij haalde z’n schouders op. ‘Waarom doe je ’t dan?’ Hij lachte weer. ‘Om vooruit te komen in de wereld. ’t Wordt je niet cadeau gedaan.’ ’t Leek haar nix prettig... ‘Wat zou jij dan willen?’ ‘Kijken... en denken... en schrijven,’ zei ze en bloosde heel even... ‘tenminste als je dat kunt.’

¹¹² Nescio, 2002, p. 81

¹¹³ Nescio, 2002, p. 80

¹¹⁴ Maatje, 1982

¹¹⁵ Nescio, 2002, p. 85

Hij glimlachte akelig wijs. 'Nix gedaan, Doortje. Je wordt er nix beter van, 't stomste vee is 't beste af.'¹¹⁶

Dora wil graag een boek schrijven over jonge liefde. Ze gaat regelmatig naar de IJsseldijk om te schrijven. Haar hart wordt dan vervuld door de natuur om haar heen, maar het dichten wil nog niet lukken. Dora is door haar gevoeligheid en verbondenheid met de natuur opnieuw een voorbeeld van een moderne kunstenaar. Dit is niet zo vreemd, ze is immers een creatie van de verteller, zoals straks zal blijken. Ze is zich echter nog niet bewust van de implicaties van haar gaven.

In het gesprek met Dora moet het dichtertje zich inhouden. Hij weet zelf ook wel dat het burgerlijk leven niet alles is. Het liefst zou hij haar aanmoedigen bij haar dichterlijke aspiraties, maar hij blijft zijn in burgerlijke rol. Hij raadt haar ook aan om te trouwen met Penning en de kunst te laten varen. Dat het een rol is die hij speelt, daar is hij zich van bewust.

Hij moest even lachen om de mensen, die hem voor een degelijk heer hielden.¹¹⁷

En:

Voorlopig deeti alleen nog maar even z'n gave tanden en kiezen op elkaar en daarna zeidi, alleen in z'n kamer, hardop: 'Een groot dichter worden en dan vallen, Godverdomme.' Z'n schoenen hatti losgemaakt en i schopte er één van z'n voeten datti een slag gaf, waar mevrouw beneden van schrikte.¹¹⁸

Toch kan het niet eeuwig zo door blijven gaan. Het dichtertje ziet in zijn gedachten zijn vader achtentwintig jaar voor hem uit lopen op weg naar het graf. Drieëntwintig jaar na het dichtertje komt zijn dochter Bobi er al aan om exact dezelfde weg van de wieg naar het graf te bewandelen. Dit beeld maakt hem treurig en het komt hem nutteloos voor. Het dichtertje zou graag zijn dromen nastreven, maar hij weet niet hoe hij dat moet aanpakken. Hij schrijft inmiddels wel enige gedichtjes, die gepubliceerd worden in de krant, maar veel veranderd heeft dat niet. Intussen blijft het echter knagen, want in hem:

¹¹⁶ Nescio, 2002, p. 105

¹¹⁷ Nescio, 2002, p. 105

¹¹⁸ Nescio, 2002, p. 101

...leefde nog iets, dat geen heertje was, maar een mensch, die niet zomaar dood wou gaan, die zichzelf een toren wou oprichten tot de blauwe lucht, om te staan in eeuwigheid.¹¹⁹

Op een bepaald moment wordt het dichtertje dan ook zo boos, dat hij een ‘grimmig boek’ schrijft. Van dit boek zijn Dora en het dichtertje op een avond in maart de drukproeven aan het nakijken. De titel van het boek luidt *Djengis Kan*.

Djengis Khan was een Mongoolse leider die zich beriep op zijn persoonlijke kwaliteiten en charisma om de verschillende Mongoolse stammen te verenigen en een enorm rijk stichtte. Djengis Khan was een zeer wrede veroveraar. Hij is verantwoordelijk voor het doden van vele mensen. De mythe gaat dat hij geboren is uit een wolf.¹²⁰ Djengis Khan kan gezien worden als een geniale figuur, zoals beschreven wordt door Jochen Schmidt. Khan beriep zich op persoonlijke kwaliteiten om zijn leiderschap te verantwoorden, is dus authentiek, en heeft de trekken van de Übermensch, zoals beschreven door Nietzsche. Typerend voor dit type genie is dat deze zich afzet van de massa, van de kuddedieren, in de woorden van Nietzsche. De Übermensch is in staat de maatschappij uit de sleur van het alledaagse te halen.

Met de grimmigheid over zijn onbevredigende bestaan komt ook het dierlijke naar boven in het dichtertje:

Een beest dat zich zat wilde vreten aan al 't onverschillige levende en doode,
dat maar dee of hij er niet was en zich wederom zat wilde vreten tot 't alles
opgevreten had en alleen over was met 't niet.¹²¹

Het is interessant dat het artistieke hier gekoppeld wordt aan het dierlijke. Het geeft iets weer van het irrationele en onstuimige zoals dat in de genie-esthetiek gepropageerd wordt. Dat dierlijke komt terug bij Djengis Khan, die volgens de overlevering afstamt van een wolf en zelf ook wel wolf genoemd werd. Niet voor niets noemt het dichtertje zijn boek zo. Het verschil tussen de wolf en de kuddedieren staat symbool voor de antipathie van de geniale kunstenaar ten opzichte van de massa. En dan is er nog de duivel, die optreedt als personage in het boek. In tegenstelling tot het dichtertje is hij al

¹¹⁹ Nescio, 2002, p. 100

¹²⁰ Leonard, J., 2004

¹²¹ Nescio, 2002, p. 100

wel gevallen, dit betekent dat hij zich heeft afgezet tegen de wetten en regels van God. Het is bekend dat de duivel dierlijke trekken heeft.

Als het dichtertje zijn dierlijke verlangens niet meer kan onderdrukken, leidt dit tot de uiteindelijke climax van de novelle, waarin het dichtertje zijn ideaal nastreeft en het bed deelt met Dora.

Toen vielen ze samen peilloos diep door 't licht en ze voelden hun lijven als zingende zonnen.

Maar in z'n achterhoofd was de plek ijskoud en daar dacht hij: 'Dit is de wraak, zij boet voor een wereld'...¹²²

Dora boet voor de burgerlijkheid van de wereld. Ze boet voor het feit dat er in de wereld geen plaats is voor geniale uitzonderingsfiguren, die niet kunnen leven in het keurslijf van het dagelijkse leven.

Diezelfde avond vinden zijn vrienden het dichtertje naakt in zijn kamer. Het dichtertje draait door en denkt dat hij God is. Niet lang hierna sterft het dichtertje.

Opvallend is de totale onverenigbaarheid van kunst en leven die in *Dichtertje* gethematiseerd wordt. Als het dichtertje kiest voor het kunstenaarschap moet zijn leven als burgermens definitief eindigen. Het kunstenaarschap moet hier overigens opgevat worden als de afwijzing van het de burgerlijke moraal. Het dichtertje brengt dit ook in verband met het kunstenaarschap (dichter worden en vallen).

Dora blijft echter wel in leven. Ik denk dat dit te verklaren valt uit het feit dat het dichtertje en Dora verschillende dichters zijn. Het dichterschap van het dichtertje krijgt door de allusies op het beest diabolische trekjes, ook de verwantschap met de erotiek verwijst naar een veel dierlijker, irrationeler kunstenaarsschap. Het dichtertje is dan ook een representant van het genie. Dora's dichterschap is veel lieflijker. Dora raakt geïnspireerd door de natuur en schrijft daar versjes over. Niet het duivelse, maar het goddelijke is haar inspiratiebron.

Onsterfelijkheid

De afloop van het verhaal doet vermoeden dat het afwijken van de burgerlijke moraal bestraft moet worden. Toch kiest de verteller van de novelle duidelijk partij voor het

¹²² Nescio, 2002 , p. 117

dichtertje. Dat de verteller achter het dichtertje staat, blijkt bijvoorbeeld uit het volgende citaat:

Hij bleef fatsoenlijk van zwakte.¹²³

De verteller maakt hiermee duidelijk dat fatsoenlijk zijn geen nastrevenswaardig doel is, maar een vorm van zwakte. Dat het dichtertje zijn zwakte uiteindelijke overwint en onfatsoenlijk handelt door het bed te delen met Dora, zal de verteller daarom toejuichen.

In het zesde hoofdstuk van de novelle zorgt de verteller er zelfs voor dat de echte God, die van hemel en aarde, de God van Nederland het verhaal uit werkt. De God van Nederland, die de burgerlijke normen en waarden vertegenwoordigt, wordt verbannen naar de vuilnisbelt. De God van hemel en aarde heeft blijkbaar ook niets op met de God van Nederland. De God van hemel en aarde heeft dichters immers lief.

En een dichter dat was een van hen, die God lief had.¹²⁴

Het vallen wordt daarnaast als positief bestempeld. Dora en het dichtertje vallen als ze het bed delen. Dat vallen betekent dat men zich afkeert van de burgerlijke normen en waarden. Vallen is dan ook de wens van het dichtertje, die in de novelle meerdere malen herhaald wordt: hij wil een groot dichter worden en dan vallen. Het dichtertje gaat dan ook niet definitief ten onder omdat hij de burgerlijke ketens afwerpt en daarmee de onsterfelijkheid nastreeft. Dat het dichtertje zijn doel bereikt heeft, blijkt uit het feit dat hij zichzelf God noemt. Hij heeft zich weten uit te tillen boven de fenomenale wereld en door het contact met het noumenale, een positie ingenomen die aan god gelijk is. De tegenwerping dat het dichtertje waanzinnig is geworden en daarom maar wat zegt, gaat hier niet op. Juist de waanzinnigheid is een staat van ultieme irrationaliteit die de aansluiting bij het bovenwereldlijke tot stand kan brengen. De waanzin komt neer op het zichzelf overgeven aan het ennui, zoals dat in de subjectiviteitsfilosofie geformuleerd wordt.

¹²³ Nescio, 2002, p. 78

¹²⁴ Nescio, 2002, p. 95

In de passage waarin hij zijn vader, zichzelf en zijn dochter de weg naar het graf ziet afleggen, wordt al duidelijk dat het dichtertje geen genoegen wil nemen met een sterfelijk leven, zonder betekenis. Ook onderstaand citaat is al voorbij gekomen:

... een mensch, die niet zomaar dood wou gaan, die zichzelf een toren wou oprichten tot de blauwe lucht, om te staan in eeuwigheid.¹²⁵

Het dichtertje wil niet onopgemerkt sterven. Die wens gaat in vervulling, want zijn boek wordt een succes en zijn verzamelde gedichten worden uitgegeven. Als levend mens is het echter niet mogelijk om deze onsterfelijkheid te verkrijgen en daarom moet het dichtertje wel sterven. Juist uit het feit dat hij gestorven is en zijn werk voortleeft, blijkt zijn onsterfelijkheid en zijn singulariteit. Het sluit aan bij de definitie van de kunstenaarscarrière van Heinich. Deze projecteert zich op de toekomst. De roem komt pas na de dood.

Ik wil hier nog even terugkomen op de betekenis van het vallen. Lukkenaer¹²⁶ geeft drie definities voor het ‘vallen’ in *Dichtertje*, namelijk de overtreding die van Gods engel een gevallen engel maakt, een vergrijp tegen de gangbare seksuele moraal en de seksuele verlangens van het dichtertje. Hoewel ik de laatste definitie niet ondersteun, het dichtertje is immers nog niet gevallen als hij fantaseert over andere vrouwen, vind ik het onderscheidt dat hij maakt tussen de eerste twee definities interessant. De overtreding die de duivel maakt, is de overtreding van de goddelijke regels. Een vergrijp tegen de gangbare seksuele moraal is een overtreding van de aardse regels. Op pagina 80 wordt letterlijk gezegd dat de duivel gevallen is. Dit wordt gecontrasteerd met het ‘aardse’ vallen, dat daarbij in het niet valt: ‘...gevallen vrouwen. Dat noemen ze vallen. Ik ben ook gevallen,’ zegt de duivel op die pagina.

Dat het dichtertje de aardse regels wil overtreden, wordt duidelijk uit zijn fantasieën over andere vrouwen dan zijn echtgenote. Het dichtertje valt in elk geval in de betekenis van ‘zich afzetten tegen de gangbare moraal’. Ik vraag mij echter af of hij zich ook afzet tegen de goddelijke regels, zoals de duivel gevallen is. Als dat het geval zou zijn, zou de God van hemel en aarde het dichtertje immers niet lief hebben. Aan de andere kant wedijvert het dichtertje met God, door het verlangen onsterfelijk te worden, iets wat niet voor mensen is weggelegd. Het dichtertje wordt daarom ook niet

¹²⁵ Nescio, 2002, p. 100

¹²⁶ Lukkenaer, 1982

letterlijk onsterfelijk, hij gaat immers dood. Zijn naam als dichter wordt slechts onsterfelijk. Er is dus geen sprake van ‘vallen’ in de zin van het overtreden van de goddelijke regels. Nescio heeft hiermee volgens mij willen benadrukken dat het overtreden van de aardse regels het leven op aarde weliswaar onmogelijk maakt, maar dat het niet verward mag worden met het overtreden van goddelijke regels. Nescio maakt een duidelijk verschil tussen aardse/burgerlijke en goddelijke moraal. Dit sluit aan bij de theorie van Kant, die stelt dat het vrije, autonome genie in staat is ‘schone’ dingen te produceren. Door zijn aangeboren gave en onafhankelijkheid van aardse conventies, heeft hij toegang tot het bovenzinnelijke. En zo kan de overtreding van de aardse moraal in het licht van het bovenzinnelijke toch moreel goed zijn. Het schone – de creatie van het genie – is immers symbool van het moreel goede.

Nog een schrijver?

De verteller manifesteert zich expliciet in *Dichtertje*. Wanneer hij dat doet levert hij commentaar op de gebeurtenissen in het boek, maar hij vertelt ook expliciet over zijn eigen schrijverschap. We komen dus niet alleen meer te weten over de schrijver die aangeduid wordt als dichtertje, maar ook over de werkwijze van de verteller, die zich voor doet als de schrijver van het verhaal. We komen te weten dat zijn vrouw zijn manuscripten overschrijft en dat zij de poëzie in het verhaal niet begrijpt. Zijn vrouw heeft moeite met het geflirt van het dichtertje met de dame op lijn 2.

‘k Denk dat ’t komt doordat *ik* dit geschreven heb. Ze moet toch den auteur weten te onderscheiden van meneer Nescio, maar dat gaat haar te hoog.¹²⁷

De verteller speelt hier een spelletje met de lezer. We weten dat we de verteller moeten onderscheiden van de auteur, maar de auteur onderscheiden van meneer Nescio? Nescio is een pseudoniem, dus zou dat betekenen dat J.H.F. Grönloh hier direct aan het woord is. Nescio morrelt hier aan een van de macroconventies van het literaire systeem, namelijk aan de fictionaliteitseis. De fictionaliteitseis zorgt ervoor dat er een duidelijk onderscheid is tussen de wereld van de literaire fictie en de werkelijke wereld. In dit citaat speelt Nescio daar een spel mee.

¹²⁷ Nescio, 2002, p. 94

Tegelijkertijd weerspiegelt het leven van de verteller het leven van het dichtertje. De vrouw van het dichtertje schrijft immers ook zijn manuscripten over. Dan volgt een citaat waaruit blijkt dat de verteller dezelfde verlangens heeft als het dichtertje. Ook de verteller wil deze wereld ontstijgen:

Nu kan mijn geest mijn verdomde zelf verlaten en recht naar boven gaan als blauwe rook in een stillen zomeravond, als een verre koe klagelijk loeit. En nu is alles weg dat geweest is en ik ben Dora en in een nieuwe wereld, die dezelfde is als de oude, maar gezien van de voeten des Vaders, van waar ik ook neerzie op Dora, die ikzelf ben, een vrouw nu, een meisje, zolang de genade duurt.¹²⁸

De verteller presenteert zich hier als iemand die als een God op zijn vertelwereld neerkijkt. Tegelijkertijd is hij dezelfde als zijn personages. De verteller benadrukt zijn positie als scheppende kunstenaar door zich (bijna) gelijk te stellen met God. Aangezien de scheppende kracht van de kunstenaar uit zichzelf komt, komen zijn personages ook uit hem voort en zijn op die manier deel van hem. De analogie met de schepping van de mens door God in het bijbelboek Genesis is groot. God schiep de mens immers naar zijn beeld.

De verteller kan zijn verlangen verwezenlijken, zonder daaraan ten onder te gaan, zoals het dichtertje. Hij blijft immers leven. Hij kan een goddelijke positie innemen en zo ontsnappen uit de dagelijkse realiteit. De theorie van Siegfried Schmidt over het autonome literaire veld kan de goede afloop van de verteller verklaren. De verteller kan namelijk veilig experimenteren in de wereld van de fictie. Het autonome literaire veld biedt de mogelijkheid om te ontsnappen aan de dagelijkse realiteit, zonder daar de consequenties van te hoeven dragen in de realiteit.

Pikant detail is de autobiografische dimensie van *Dichtertje*, die mevrouw Grönloh ons verklapt.

Ik moet hier nog even opmerken, dat ik bij het gesprek over het werk van Nescio aan haar gevraagd had, hoe zij het 'dichtertje' vond. Haar antwoord: 'Meneer, dat heb ik nooit willen uitlezen. *Die Dora, dat is mijn zusje*. Ik zeg tegen pappie: Nou, dat vind ik nou niet leuk van je pappie, je

¹²⁸ Nescio, 2002, p. 94

hebt ons hele huis er ook in beschreven! Nee ik vind het niets leuk. Ik heb 't nooit willen lezen. En pappie, zie zat maar een beetje te lachen.'

Mijn vermoeden, dat dat verhaal sterk auto-biografisch was, zo sterk zelfs dat Mevrouw Grönloh intuïtief aanvoelde, dat zij Coba was, is hiermee bevestigd geworden. Nochtans is Nescio zijn vrouw zesenvijftig jaar lang trouw gebleven.¹²⁹

De verleiding om de verteller te identificeren met Nescio of zelfs met J.H.F. Grönloh, wordt hierdoor erg groot...

Niet alleen de verteller, ook de auteur laat van zich horen. In het nawoord geeft hij nadere uitleg over de inspiratiebron voor zijn novelle.

Voor hen die gaarne weten hoe het met de liefde gesteld is, wil ik nog mededeelen, dat Dichtertje's Dora ontstaan is uit de idealisatie van een jong meisje, waarvoor ik uit de verte de genegenheid van een oud man voelde. Toen zij het manuscript gelezen had, vertelde ik haar dat, en haar antwoord was: 'Ik heb toch nooit diablo gespeeld.' Ze zei dit niet uit coquetterie of uit verlegenheid, ze had er niets van begrepen.¹³⁰

Het meisje begrijpt de wetten van het literaire systeem niet. Opvallend is wel dat het meisje alleen het diabolospel noemt als onjuiste weergave van de werkelijkheid. Op deze manier wordt gesuggereerd dat de rest wel werkelijk heeft plaatsgevonden.

Voor de auteur geldt in principe hetzelfde als voor de verteller. De literatuur stelt de auteur in staat ervaringen te beleven zonder dat deze gevolgen hebben voor het gewone leven.

¹²⁹ Jaspars, G., 1982, p. 272.

¹³⁰ Nescio, 2002, 121

Conclusie

De hedendaagse opvattingen over de moderne kunstenaar hebben hun oorsprong in complexe veranderingen van de maatschappij. De bewustwording in de filosofie van de subjectiviteit, de opkomst van de genie-esthetiek, de paradigmawisseling naar het regime van de roeping en de singulariteit, Kants opvattingen over de ultieme ervaring door middel van het schone en het ontstaan van het autonome literaire veld, maken samen de weg vrij voor een ideaalbeeld van de moderne kunstenaar. Ondanks, of moet ik zeggen dankzij, zijn autonome positie kan de kunstenaar een zinvolle bijdrage leveren aan de maatschappij.

De kunstenaarsroman ontstond vrijwel gelijktijdig met het paradigma van de moderne kunstenaar. Het genre stelt auteurs in staat om te reflecteren op de nieuwe rol van de kunstenaar en draagt tegelijkertijd bij aan de bevestiging van het moderne beeld van de kunstenaar. Twee thema's die onlosmakelijk verbonden zijn met het moderne kunstenaarsschap zijn 'het verdeelde zelf' en 'onsterfelijkheid'. Uit de analyse van de verschillende kunstenaarsromans is gebleken dat deze twee thema's een belangrijke rol spelen in de kunstenaarsromans.

Ook al is er sprake van zeer verschillende kunstenaars in de romans, allemaal thematiseren ze de kloof tussen leven en kunst en de hoop die in de toekomst is geprojecteerd. Alleen in *Titaantjes* ontbreekt het hoopvolle toekomstbeeld. In het begin is er nog een klein beetje hoop op een grote toekomst, maar al snel verandert deze hoop in een desillusie. Misschien is dit te wijten aan de verteller van het verhaal, die teveel 'gewoon mens' is om het toekomstideaal te verwezenlijken. De schilder Bavink eindigt in dezelfde novelle immers in een gesticht. En de waanzin wordt door de moderne kunstenaar niet ervaren als een staat van volledige roekeloosheid, maar juist als een gemoedstoestand waarin het genie samenvalt met het bovenzinnelijke. In die zin heeft Bavink zijn droom wel verwezenlijkt. Een uitgesproken geloof in de belofte van kunst om schoonheidservaringen te bewerkstelligen is echter in geen van de besproken werken aanwezig. De hoopvolle toekomst heeft veel meer betrekking op de kunstenaar zelf en niet op de mensheid.

Opvallend is dat zowel Nescio als Couperus zich heel bewust is van de wetten van het literaire systeem. Couperus wijst de lezer nog eens op deze wetten in zijn motto, terwijl Nescio door een schijnbare overtreding van deze wetten dezelfde juist bevestigt. Feit en fictie worden door de laatste schijnbaar vermengd, maar omdat het

slechts om een schijnvermenging gaat, wordt de lezer gewezen op het verschil tussen de werkelijke en de literaire wereld. Blijkbaar wordt er veel belang gehecht aan de verworven vrijheden binnen het literaire systeem. Dat is natuurlijk niet verwonderlijk, vanwege de mogelijkheden die dit biedt voor de kunst. Misschien is het vanwege het relatief vroege tijdstip in de moderne Nederlandse literatuur dat Couperus en Nescio het gevoel hebben dat de wetten van het literaire systeem verdedigt dienen te worden. Het verschil tussen feit en fictie was op dat moment wellicht minder vanzelfsprekend dan het nu is.

Wat verder in het oog springt, is dat Couperus de kloof tussen leven en kunst heeft willen dichten in *Metamorfoze*. In het werk van Nescio staan de belangrijkste personages doorgaans veel vijandiger tegenover het gewone leven. Ze kiezen rigoureuze voor de kunst, zoals Japi en het dichtertje dat doen. Of, wanneer het leven voor de kunst een onmogelijke opgave blijkt te zijn, kiezen met veel tegenzin voor een gematigd burgerlijk leven, zoals Koekebakker. Personages die een minder prominente rol spelen in de novellen van Nescio passen zich gemakkelijker aan aan de burgerlijke maatschappij. Maar naar mijn idee worden deze personages vooral opgevoerd om het contrast met de antiburgerlijke hoofdpersonages duidelijk te maken.

Het in deze scriptie geschetste theoretisch kader is een zinvol zoeklicht gebleken om de kunstenaarsromans mee te analyseren. In de romans komen de verschillende aspecten allemaal op een andere manier terug. De door mij gekozen containerbegrippen ‘het verdeelde zelf’ en ‘onsterfelijkheid’ werken echter niet altijd verhelderend. Vooral bij de bespreking van *Metamorfoze* komt naar voren dat beide begrippen zo sterk met elkaar verweven zijn, dat een afzonderlijke behandeling bijna onmogelijk is. Ik heb me in dat geval dan ook minder vastgehouden aan het onderscheid tussen beide begrippen, dan bij de analyse van Nescio’s novellen. Het analyseren van het corpus met het brede zoeklicht van het theoretisch kader, is het uitgangspunt gebleven. Toch ben ik blijven werken met deze tweedeling, voornamelijk om overeenkomsten en verschillen beter te kunnen ontdekken, maar ook om te proberen een zekere vorm van structuur aan te brengen in het brede scala aan aspecten van het moderne kunstenaarschap.

Aanbevelingen

In deze nota zijn een aantal theorieën bijeen gebracht die de ontwikkeling naar de moderne autonome kunstenaar schetsen. Op basis van deze theorieën is een beeld van de moderne kunstenaar geconstrueerd. Dit beeld van de kunstenaar blijkt overeen te stemmen met het beeld dat in de vier besproken kunstenaarsromans naar voren komt. De keuze voor deze werken was echter tamelijk arbitrair. Persoonlijke voorkeuren en de keuze voor een afgebakende tijdsperiode hebben de doorslag gegeven bij de keuze voor deze romans en novellen. Het voornaamste doel van deze nota was om de verschillende theorieën in een verband bijeen te brengen en een eerste verkenning te doen naar de werking ervan bij de analyse van een aantal kunstenaarsromans. In het door mij geschetste theoretisch kader wordt de onderzoeker echter weinig in de weg gelegen om welke andere kunstenaarsroman dan ook te onderzoeken. In feite leent elke periode waarin kunstenaarsromans zijn geschreven zich voor onderzoek.

Het zou een interessante onderneming zijn om juist te kiezen voor postmodernistische varianten van de kunstenaarsroman. Meerdere wetenschappers hebben proberen aan te tonen dat er sprake zou zijn van een paradigmawisseling van een modernistische naar een postmodernistisch tijdperk, waarin er geen ruimte meer is voor het subject. Een belangrijke persoon in dat opzicht is Michel Foucault. De laatste tijd zijn er echter ook stemmen opgegaan die van mening zijn dat de Romantiek vandaag de dag nog hoogtij viert. *De romantische orde* van Maarten Doorman is een voorbeeld van een boek dat deze stelling verdedigt. Maar ook de door mij aangehaalde Peter Bürger is van mening dat de aangekondigde dood van het subject moeiteloos binnen het kader van de subjectconstellatie past die al in de achttiende eeuw is geconstrueerd.

Een andere interessante invalshoek zou zijn om de culturele revolutie van de jaren zestig mee in beschouwing te nemen. Er zijn naar mijn mening voldoende aanknopingspunten om in die jaren een echo van de idealen van Jong Nederland te herkennen, het tijdvak waarin in Nederland een culturele omwenteling heeft plaatsgevonden ten gunste van de moderne kunstenaar. Wat zijn precies de verschillen en overeenkomsten tussen beide culturele revoluties, waar worden in de beide perioden de accenten gelegd? En hoe reageren literatoren op de verschillende revoluties?

Tijdens mijn onderzoek kwam ik erachter dat de eerste kunstenaarsromans in Nederland al voor het ontstaan van de Beweging van Tachtig geschreven zijn. Al vrij vroeg in de negentiende eeuw raakte het onderwerp ook hier in trek. Deze romans staan nog sterk in de moralistische traditie van de burgerlijke cultuur en verbeelden nog niet de volledig autonome kunstenaar. Ook zijn de kunstenaarspersonages niet altijd volledig uitgewerkt. Toch zijn ze interessant als scharnierpunt. Het ontstaan van de burgerlijke maatschappij is immers een eerste stap in de richting van een gedifferentieerde maatschappij waar ook ruimte is voor de autonome kunstenaar.

Zo kan ik nog vele onderwerpen bedenken die de moeite waard zijn om te onderzoeken. De vergelijking met kunstenaarsromans in de ons omliggende landen bijvoorbeeld (in het bijzonder Duitsland, Frankrijk en Engeland) of een onderzoek naar de literaire verbeelding van kunstenaars op een specifiek terrein (auteurs, musici, beeldend kunstenaars, et cetera), een vergelijking tussen de verbeelding van fictieve en historische kunstenaars, enzovoorts, enzovoorts.

Het onderzoek naar de Nederlandse kunstenaarsroman is kortom een nog redelijk onontgonnen gebied en zal hopelijk de komende jaren de nodige onderzoekers weten te inspireren om wat meer licht te werpen op dit specifieke romangenre.

Bibliografie

- Beebe, Maurice, *Ivory towers and sacred fountains. The artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York: University Press, 1964.
- Bindels, R., *Over De uitvreter, Titaantjes en Dichtertje van Nescio*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1982.
- Boekman, tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*. Nr. 77: "Het belang van kunst"(20), 2008.
- Braeckmans, A., e.a., *Handboek wijsbegeerte*. Leuven: Lannoocampus, 2006.
- Bürger, Peter, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Doorman, Maarten, *De romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker, 2004.
- Couperus, Louis, *Metamorfoze*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1997.
- Dirikx, Luc, *Louis Couperus en het decadentisme, een thematologische confrontatie*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde, 1993.
- Eliassen- De Kat, Martha H., 'De boeken op de tafel van Hugo Aylva of de motieven in Couperus' "Metamorfose".' In: *Spiegel der Letteren*, 20, nr.1, p. 1-36 en nr. 2, p. 81-99.
- Frerichs, Lieneke (red.), *Over Nescio. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH, 1982.
- Geenen, K., 'Nescio, cynicus of mysticus?' In: Frerichs, Lieneke (red.), *Over Nescio. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH, 1982. p. 99-112.
- Gier, J. de, 'Evenwicht, contrast en cumulatie in 'De uitvreter'.' In: Frerichs, Lieneke (red.), *Over Nescio. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH, 1982. p. 178-189.
- Graas, Tim, '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, Nathalie, *The glory of Van Gogh. An anthropology of admiration*. New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- Heinich, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.
- Jaspars, G., 'Brief over Nescio.' In: Frerichs, L. (red.), *Over Nescio. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH, 1982. p. 271-273.

- Kant, Immanuel, *Over schoonheid, Ontledingsleer van het schone*. Meppel: Boom, 1978.
- Kemperink, Mary, *Het verloren paradijs; De literatuur en de cultuur van het Nederlandse fin de siècle*. Amsterdam: University Press, 2001.
- Klein, Maarten, *Metamorfoze*. In: *Lexicon van literaire werken*. 1997
- Kralt, Piet, *Louis Couperus: bourgeois en artiest*. Leiden: 2005.
- Leonard, John, *The New York Times guide to essential knowledge. A desk reference for the curious mind*. New York: St. Martin's Press, 2004.
- Lukkenaer, P., 'Nescio's 'Dichtertje' en de actualiteit.' In: Frerichs, Lieneke (red.), *Over Nescio. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH, 1982. p. 139-144.
- Maatje, F.C., 'Literatuurwetenschap.' In: Frerichs, Lieneke (red.), *Over Nescio. Beschouwingen en interviews*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH, 1982. p. 132-138.
- Meuthen, Erich, *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001.
- Nescio, *De uitvreter, Titaantjes, Dichtertje, Mene Tekel*. Amsterdam: Nijgh en Van Ditmar, 2002.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1996.
- Schevenhels, Leo, *Rubricering van Noord en Zuidnederlandse historische romans en novellen naar periodes en figuren (1790-1945)*. 1945.
- Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004 (1985).
- Schmidt, Siegfried J. , *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18 Jahrhundert*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.

Websites:

<http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/new/index.php?a=news&id=36> [20 november 2008]

<http://www.bibliotheek.nl>