

Inhoud

Proloog	11
Hemelbestormers	11
De kunstenaar als tegenvoeter. Het ontstaan van een dichotomie	13
De uitvinding van de bohémien	15
Bourgeoisofobie, neurasthenie en profetie in Nederland	19
De kunstenaar als uitvreter	23

Deel I De exploitatie van het geloof

1 Inleiding	29
Aan het infuus van het geloof: Bourdieu en de deconstructie van de kunstenaar	29
Het tweeledig probleem Gerard Reve	55
2 Het charisma van een vakman	77
Het gezag van iemand met twee halve opleidingen	77
De geboorte van de schrijver als personage: 'Gesprek met Van het Reve'	82
De schrijver als verteller en personage in het werk van de jaren zestig	105
De abnormaliteit van het normale	119
3 Handelaar in flauwekul	129
Schitteren door afwezigheid	129
Francis, Bullie en Frans	131
De strategie op schrift: 'Brief in de nacht geschreven' en <i>Veertien etsen</i>	135
De strategie op de bühne	149
De exploitatie van het geloof en de dubbel omgekeerde economie	165

Deel II Oprechtheid en authenticiteit

4	Reves reputatie in de jaren zestig en zeventig	173
	Oprechtheid en authenticiteit als intentionalistische criteria	173
	Van authentiek naar stomvervelend. De literaire kritiek over Reve	176
	Gecapituleerd voor zijn publiek. Collega's over Reve	181
	Tv-programma's, populaire dag- en weekbladen en journalisten over Reve	186
	Ik ben de rol die ik speel. Reve over Reve	192
	Deel III: probleemstelling en methode	196

Deel III De destabilisering van het ik

5	Een mens, echt uit het leven	201
	De twee gezichten van ironie	201
	De ontregelende parabasis	205
	Wat is waar? Het instabiel ik binnen Reves werk	212
	Wie ben ik? Het instabiel ik in de publieke ruimte	227
	<i>De Grote Gerard Reve Show</i>	238
	Grensoverschrijdingen	250
6	Het pact van de impliciete auteur	257
	(')Inferieure kokosnotenplukkers(')	257
	De impliciete auteur	260
	Het racisme	270
	<i>Bezorgde ouders</i>	283
7	Een streep onder de illusio. Het reflectieve kunstenaarschap	311
	Cervantes en het gezag	311
	De illusio als collectieve hypnose	314
	Tussen structuralisme en subjectivisme	318
	De illusie en de illusio	319
	Duchamp en de reflectieve sensatie	323
	Heteronomie versus autonomie	329
	Reve en de streep onder de illusio	334

Epiloog	345
De kies achter glas	345
Appendix bij deel II	349
De literaire kritiek over Reve	349
Collega's over Reve	359
Tv-programma's, populaire dag- en weekbladen en journalisten over Reve	363
Ik ben de rol die ik speel. Reve over Reve	365
Verklarende woordenlijst	367
Literatuur	375
Audiovisueel materiaal	393
Literatuur motto's	395
Dankbetuiging	397
Noten	399
Namenregister	475

Proloog

Hemelbestormers

‘Ik ben God,’ zeidi. ‘Ik ben meer dan God. Ik ben de onwrikbare, de onbarmhartige. Ik ken geen goed of kwaad. Ik doe wat ik moet. Wat ik doe is goed.’

Eduard, het dichtertje uit Nescio's gelijknamige verhaal, staat naakt in zijn kamer als hij met deze woorden tevergeefs boven zichzelf en de mensheid tracht uit te stijgen. Twee vrienden, die met een geleende sleutel zijn huis zijn binnengekomen, zorgen dat hij zich weer aankleedt. Dit is het laatste wat Eduard in het verhaal doet. Niet lang daarna sterft hij.

Wrang genoeg heeft het dichtertje met zijn tragische einde zijn doel bereikt. Eduard, een keurige burger die hard werkt op kantoor, fatsoenlijk is getrouwd en in zijn vrije tijd gedichten schrijft, is geobsedeerd door de wens ‘een groot dichter te zijn en dan te vallen’. Die val stelt hij zich voor als het aangaan van een verhouding met een dichteres. En dat is precies wat er gebeurt. Als het dichtertje het boek heeft voltooid dat hem postuum beroemd zal maken, bezwijkt hij voor de bekoringen van Dora, een dichtersje in wording en de zus van zijn vrouw. De avond waarop zijn vrienden het waanzinnig geworden dichtertje aantreffen in diens kamer, heeft Eduard juist overspel gepleegd met zijn schoonzus.

Inherent aan het dichterschap van Eduard is zijn onvrede met iedere status quo. Uiterlijk is hij een modelechtgenoot en -vader, die zich gedeisd houdt, ‘kalmpjes als een net burgerheertje’ zijn dagen slijt en met iedere stijging van zijn inkomen het respect ziet groeien dat hem ten deel valt. Maar van binnen borrelt en bruist het. Immers: ‘Daar i een echt dichtertje was, *moest* hem iets ontbreken. Wat is voor een dichtertje iets dat hij heeft? Datti zoo maar heeft, dag in, dag uit. Al die dagen. En altijd getrouwd is zoo erg lang.’ Langzaam wordt Eduard grimmiger. Zijn verlangen naar Dora en zijn afkeer van zijn gezapige bestaan nemen toe. Zo wordt hij met de dag meer dichter en minder burger, en loopt hij ten slotte over het pad dat hij voor zichzelf heeft uitgestippeld regelrecht de afgrond in.

Nescio's verhalen zijn dichtbevolkt door kunstenaars die zich weigeren te voegen naar burgerlijke fatsoensnormen. Net als in ‘Dichtertje’ leidt dit non-conformisme vaak tot hun ondergang. ‘De uitvreter’ verhaalt van Japi, een clochard die teert op andermans zak, er niet in slaagt een baantje te behouden en uiteindelijk van een brug de Waal in stapt. De aardige jongens

van 'Titaantjes' dichten en schilderen erop los, treffen elkaar op een zolderkamer waar ze niets anders doen dan 'praten, rooken, drinken en boeken lezen', vinden geld en bezit verachtelijk, en hebben een grondige hekel aan het establishment. Wie van hen een baantje heeft, voelt zich 'geketend', en voert er zo weinig mogelijk uit. Net als het dichtertje wanen de Titaantjes zich superieur aan de burgerij. Ze hebben allemaal vage plannen om iets te doen wat de wereld op zijn kop zet, beschouwen zich als tafelgenoten van God en nemen heimelijk wraak op hun materialistisch ingestelde bazen door te lezen, te wandelen en talen te leren.

Als de jongens ouder worden, dringt de maatschappij zich echter aan hen op, en zien ze zich genoodzaakt hun artistieke ambities te laten varen. Een voor een transformeren ze tot burger, de een met meer succes dan de ander, en de meesten met enige wroeging. Koekebakker, de verteller van het verhaal, treedt in dienst van een keurig tijdschrift. Hij is 'een wijs en bedaard man geworden', constateert hij zelf als zijn metamorfose zich heeft voltrokken. 'Hij schrijft maar, ontvangt z'n schamel loon en geeft geen ergernis.' Alleen Bavink buigt niet voor de eisen van de maatschappij. Hij weigert een compromis met het leven te sluiten en blijft als schilder vruchteloos proberen God op een doek te vatten. Uiteindelijk moet hij zijn non-conformisme bekopen met een plaats in een gesticht.

'Titaantjes' is een verhaal over idealen die bij het opgroeien moeten wijken voor een maatschappelijke werkelijkheid die alleen het utilitaire accepteert. De verteller kijkt met enige ironie terug op zijn jeugdjaren, maar houdt zeker geen warm pleidooi voor het gezapige bestaan dat hij en zijn vrienden nu leiden. Bij Nescio is het burgerlijke leven een onvermijdelijk eindstadium, een noodzakelijke pose voor wie zich staande wil houden in de maatschappij. Maar het aannemen van die pose houdt ook een verlies van authenticiteit in, en de kwellen van het verlangen naar de vrijheid van vroeger dagen. Op iedere bladzijde Nescio klinkt de lokroep van kunst en literatuur, van het mijmeren, het wandelen in de natuur en van het nietsdoen.

In 'Dichtertje' belichaamt de God van Nederland de (klein)burgerlijke fatsoensnormen. Hij wordt met weinig sympathie geportretteerd. Zijn tegenspeler is de échte God, die in 'Dichtertje' de God van hemel en aarde wordt genoemd. Deze god is zachtmoedig en creatief, prefereert titaantjes verre boven heren, en zorgt er in 'Dichtertje' voor dat Dora kan opgroeien tot een vrouw, 'zoo mooi als een renpaardje'. Deze God koestert ook de kunstenaars, die op hun beurt sterk ontvankelijk zijn voor zijn wezen.

In een epifanische passage in 'Titaantjes' – de enige passage uit het verhaal in de tegenwoordige tijd – vereenzelvigd Koekebakker zich met deze echte God, en lijkt hij voor even de zin van het bestaan te doorgronden.

God leeft in mijn hoofd. Zijn velden zijn er onmetelijk, zijn tuinen staan er vol schoone bloemen, die niet sterven, en statige vrouwen wandelen er naakt, vele duizenden. En de zon gaat er op en onder en schijnt laag en hoog en weer laag en 't eindeloze gebied is eindeloos 't zelfde en geen oogenblik gelijk. En breede rivieren stroomen er door met vele bochten en de zon schijnt er in en ze voeren 't licht naar de zee.

En aan de rivieren mijner gedachten zit ik stilletjes en genoeglijk en rook een steenen pijpje en voel de zon op mijn lijf schijnen en zie 't water stroomen, voortdurend stroomen naar 't onbekende. En 't onbekende deert mij niet. En ik knik maar eens tegen de schoone vrouwen, die de bloemen plukken in mijn tuinen en hoor den wind ruischen door de hoge dennen, door de wouden der zekerheid, dat dit alles bestaat, omdat ik 't zoo verkies te denken. En ik ben dankbaar dat mij dit gegeven is. En in ootmoed pijp ik nog eens aan en voel mij God, de oneindigheid zelf. Doelloos zit ik, Gods doel is de doelloosheid.

Maar voor geen mensch is het weggelegd dit bij voortdurend te beseffen.²

In de laatste, ontzuigende zin van deze passage – de enige regel in het verhaal die is omlijst door witregels – is alle tragiek van Nescio's verhalen samengebond. In de absolute doelloosheid schuilt het geluk en de essentie van het bestaan, maar ook de waanzin, omdat niemand kan leven in het voortdurende besef dat zijn bestaan op aarde in wezen nutteloos is. Om niet krankzinnig te worden of vroegtijdig te sterven, moeten al Nescio's personages een grens over – ook Koekebakker, de verteller en het alter ego van de auteur. Aan de ene kant van die grens staan de kunstenaar, de erotiek, de waanzin, de nutteloosheid, de creativiteit, de chaos en de God van hemel en aarde, aan de andere kant de burger, de zelfbeheersing en de preutsheid, het utilitarisme, het fatsoen, de orde, en de God van Nederland.

De kunstenaar als tegenvoeter. Het ontstaan van een dichotomie

De binaire oppositie kunstenaar-burger die overal in Nescio's werk te vinden is, voert terug op ontwikkelingen in de negentiende eeuw. In die eeuw zijn de burger en de kunstenaar tot elkaars paradigmatische tegenpolen uitgegroeid.

Op de drempel van de negentiende eeuw grijpt de burger in Europa de macht. De omwenteling is het grootst in Frankrijk, waar de derde klasse het

in de naweeën van de revoluties van 1789 en 1830 voor het zeggen krijgt. De schoksgewijze opkomst van de bourgeoisie en de liberale democratie zorgt in het Frankrijk van de negentiende eeuw voor een exponentiële toename van het aantal geletterden. In de eerste helft van de eeuw heeft dit alles grote gevolgen voor de materiële positie van de schrijver. De staatssubsidies voor auteurs nemen af, en ook kunnen schrijvers niet meer, zoals in vroeger tijden, vertrouwen op patronage. Zij zijn voor hun broodwinning dus in hoge mate afhankelijk van het nieuwe lezerspubliek, dat massaal vraagt om goedkope en lichtverteerbare literatuur: de zogenoemde *littérature industrielle*.³ In Frankrijk wordt het literaire circuit zo al vroeg geprofessionaliseerd. Al in 1793 kent het land de eerste vorm van auteursrecht, dat zich uitbreidt onder diverse regimes in de negentiende eeuw. Ook wordt, om de belangen van schrijvers te behartigen, in 1838 de *Société des gens de lettres* opgericht. Een belangrijke nieuwe afzetmarkt voor auteurs is de krant, waar het feuilleton ontstaat als middel om lezers te binden en advertenties te genereren.

Hoewel sommige auteurs zich gretig aanpassen aan de nieuwe maatschappelijke verhoudingen – de feuilletonschrijver Eugène Sue is hier het toonbeeld van – ontstaat er met de opkomst van de derde klasse en de toenemende vraag naar laagdrempelige literatuur al snel een waterscheiding tussen de gegoede burger en de ‘ware’ kunstenaar.⁴ De steeds openlijker gevoerde strijd om geldelijk gewin verhoudt zich slecht tot de geniecultus die in de romantiek rond de kunstenaar was ontstaan.⁵ Zo leidt het initiatief voor de *Société des gens de lettres* tot protesten van vooraanstaande auteurs en critici, die de doelstellingen van de *Société* te materialistisch vinden en een serieus auteur onwaardig.⁶

Veel negentiende-eeuwse auteurs dragen via hun werk bij aan de negatieve beeldvorming van de bourgeoisie. Wie op zoek gaat naar karaktereigenschappen van de bourgeois in de negentiende-eeuwse West-Europese literatuur, stuit steeds weer op dezelfde begrippen. De stereotypische burger is bij auteurs als Stendhal, Balzac, Flaubert, Monnier, James, Heine en Goethe gedreven door een ongezonde zucht naar geld en status: hij is materialistisch, competitief, preuts, moralistisch, behoudend, ongevoelig, egoïstisch, en heeft een schrijnend gebrek aan verbeeldingskracht en hogere idealen.⁷

Vanzelfsprekend moet het nieuwe politiek-economische machtscentrum het ook ontgelden onder politieke tegenstrevers van de bourgeoisie. Marx en Engels maken dankbaar gebruik van de omwentelingen in Frankrijk om de bourgeoisie te presenteren als cynische verdelgers van alles wat eens heilig was. In *Das kommunistische Manifest* (1848) schrijven zij:

Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übrig gelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose 'bare Zahlung'. Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmerei, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt. Sie hat die persönliche Würde in den Tauschwert aufgelöst und an die Stelle der zahllosen verbrieften und wohlervorbenen Freiheiten die eine gewissenlose Handelsfreiheit gesetzt. Sie hat, mit einem Wort, an die Stelle der mit religiösen und politischen Illusionen verhüllten Ausbeutung die offene, unverschämte, direkte, dürre Ausbeutung gesetzt.⁸

Volgens Johan Huizinga is de term bourgeoisie in de negentiende eeuw vooral in kringen van kunstenaars en socialisten het sterkste pejoratief dat men zich kan voorstellen.⁹ Maar de weerzin tegen de bourgeoisie blijft niet tot die milieus beperkt. In het jaar dat *Das kommunistische Manifest* gepubliceerd wordt, komt in Frankrijk een einde aan de zeer impopulaire Julimonarchie van Louis-Philippe d'Orléans. Onder Louis-Philippe, bijgenaamd 'le roi bourgeois', was Frankrijk de enige natie in Europa met een monarch die in naam van de bourgeoisie regeerde.¹⁰ Volgens Sarah Maza had de regeringsperiode van Louis-Philippe het omgekeerde van het beoogde effect. In *The Myth of the French Bourgeoisie* (2003) schrijft ze: 'The political legacy of the July Monarchy was not bourgeois cultural hegemony but the exact reverse: the Orleanist regime was a crucial moment in the crystallization of an antibourgeois strain central to the construction of modern French political and cultural identity.'¹¹ Halverwege de negentiende eeuw bevindt de bourgeoisie zich dus in een stevige identiteitscrisis; zij is, zoals Roland Barthes het verwoordt, de klasse die niet genoemd wil worden.¹²

De uitvinding van de bohémien

De opkomst van de artistieke bohème was een rechtstreeks gevolg van de nieuwe macht van de bourgeoisie. Pas toen de bourgeoisie stevig in het zadel zat en conservatisme, materialisme, plichtsbetrachting en individualisme tot haar clichés waren uitgegroeid, konden kunstenaars zich met succes als tegenvoeters van deze burgerlijke wereld presenteren. Halverwege die

eeuw, zo rond het einde van de Julimonarchie, werd 'bohème' een bekende term voor artiestenkringen in Parijs.

Henry Murger's *Scènes de la vie bohème* (1851) gaf het beeld van de moderne kunstenaar als bohémien krachtig gestalte. Het verhaal werd succesvol toen Murger het samen met de vaudevillist Théodore Barrière tot toneelstuk bewerkte; aan het einde van de eeuw werd het door Puccini tot de opera *La bohème* getransformeerd. De stereotypische bohémien is een tegenvoeter, het volmaakte negatief van de burger. Hij leeft van nacht tot nacht, minacht materieel bezit, leidt een losbandig seksleven, heeft geen vaste werktijden of levensordening, verkiest drank en drugs boven een voedzame maaltijd, verafschuwt regels en wordt voortdurend achtervolgd door schuldeisers. Bovendien associeert hij het maken van kunst met spontane inspiratie in plaats van met hard werk.¹³ Kort en goed: waar de burger kiest voor zekerheid en orde, daar prefereert de bohémien chaos en avontuur.

Boeken als *Scènes de la vie bohème* zorgden – zeker wanneer ze de weg naar een groot publiek vonden – voor een rehabilitatie van de term 'bohème'. Tot in de negentiende eeuw was de naam gereserveerd voor de bewoners van de Parijse onderwereld: grote en kleine criminelen, pooiers en prostituees.¹⁴ Marx schreef in 1850 over een klasse van 'Konspireure von Profession', die hij als volgt karakteriseerde: 'Ihre schwankende, im Einzelnen mehr vom Zufall als von ihrer Thätigkeit abhängige Existenz, ihr regellooses Leben, dessen einzig fixe Stationen die Kneipen der Weinhändler sind – die Rendezvroushäuser der Verschworenen – ihre unvermeidlichen Bekanntschaften mit allerlei zweideutigen Leuten rangiren sie in jenen Lebenskreis, den man in Paris *la bohème* nennt.'¹⁵

In de tweede helft van de negentiende eeuw werd 'bohémien' een geuzennaam; veel Parijse bohémiens kregen publiekelijke bekendheid. Zo ook Henry Murger, die voor *Scènes de la vie bohème* grotendeels putte uit eigen ervaringen. Murger was in veel opzichten een typische bohémien: hij groeide op in een eenvoudig gezin (zijn vader was conciërge en kleermaker), ging op zijn vijftiende van school, leefde op een zolderkamertje in Parijs waar hij overdag sliep en 's nachts werkte. Hij was ziekelijk en stierf jong, op 38-jarige leeftijd. Maar het succes van *Scènes de la vie bohème* maakte Murger tot een publieke persoonlijkheid. Hij werd onderscheiden met het Légion d'honneur en kreeg een staatsbegrafenis en een standbeeld in de Jardin du Luxembourg (dat er nog steeds staat). In het jaar na zijn overlijden verschenen er drie biografieën over hem.¹⁶ Robert Baldick vereeuwigde Murger in 1961 als hét bohémien-stereotype in de biografie *The First Bohemian. The Life of Henry Murger*.

Murger kan dus als succesvolle bohémien worden beschouwd, maar een succesvolle bohémien is feitelijk een oxymoron. De typische bohémien beweegt zich immers uitsluitend in de kringen van gelijkgestemden en spuwt op de waardering van het grote publiek. Bovendien brengt hij zelden écht iets tot stand; hij is meer in het café dan achter zijn schrijftafel of schildersezel te vinden. Het is dan ook de vraag of er stereotypische bohémiens zijn geweest wier namen in de eenentwintigste eeuw nog een gevoel van herkenning oproepen. ‘Vermaarde’ bohémiens als Gustave Moreau, Gustave Courbet en Alexandre Privat d’Anglemonet waren zich allen bewust van het commercieel potentieel van hun levenswijze. Zij hadden, om met Jerrold Seigel te spreken, een mobiele identiteit: ze slaagden er voortreffelijk in om zich in het openbare leven te transformeren tot het beeld dat de burgerij van de bohémien had. Met name Courbet voelde goed aan hoe hij munt kon slaan uit zijn imago. Seigel schrijft over Courbet: ‘For him, the market and the public who populated it were there to be exploited. [...] Courbet’s uncompromising devotion to his own individual development [...] bound together the radical independence that set him at odds with authority and tradition, and the *self-conscious creation of a persona* whose very radicalism produced notoriety that could be exploited for both artistic and commercial purposes. The man whose art was identified with revolution knew how to navigate in the world of the bourgeoisie.’¹⁷ De strategische zelfprofilering van Courbet staat dus in schril contrast tot de publiekelijke Courbet die hij creëerde – tot dat wat Meizoz diens ‘posture’ zou noemen.¹⁸ Bij Henry Murger vinden we eenzelfde paradox: Murger kon niet ondanks, maar juist dankzij het commerciële succes van zijn werk uitgroeien tot stereotypische bohémien.

Ook Flaubert en Baudelaire, de spilfiguren in de verzelfstandiging van de Franse literatuur, waren geen volbloed bohémiens. Beiden groeiden op in gegoede kringen, in tegenstelling tot de jongeren uit de provincie die zich en masse in Parijs vestigden en daar de voornamelijk zwijgende meerderheid van de bohème zouden gaan vormen. Flaubert gaf zich er regelmatig rekenschap van dat hij zich dankzij zijn riant financiële positie volledig aan de literatuur kon wijden. Hoewel hij zich tot ‘bourgeoisfoob’ verklaarde, zich verbonden voelde met de rebelse kunstenaars, en de burger ridiculiseerde in zijn romans – denk, bijvoorbeeld, aan de apotheker Homais uit *Madame Bovary* –, leidde hij grotendeels het leven van een bourgeois, en stelde hij zich in debatten vaak op aan de kant van de burgerij. Tegen het einde van zijn leven formuleerde hij het volgende maxime voor de kunstenaar: ‘Soyez réglé dans votre vie ordinaire comme un bourgeois, afin d’être violent et original dans vos œuvres.’¹⁹ Door Alain Raitt, die het beeld

van de bourgeoisie in Flauberts oeuvre onderzocht, wordt de ostentatieve bourgeoisie van de auteur dan ook grotendeels gezien als een act, een vorm van publiekelijke zelfkastijding ook, die allengs een tweede natuur werd.²⁰

Terwijl Flaubert het bohèmebestaan van een discrete afstand beschouwde en beschreef, bevond Baudelaire zich vanaf het begin van zijn schrijverschap midden in de kringen van de tegenvoeters, compleet met de bijbehorende materiële en immateriële ellende. Maar Baudelaire was een uithangbord van deze levensstijl, die tot dan toe vooral negatieve associaties met zich mee had gebracht.²¹ Zijn faam reikte tot ver buiten de kunstenaarskroegen van de *rive gauche*. Bovendien hield hij er meestal een straf werkritme op na, manifesteerde hij zich regelmatig in het openbaar als dandy – de aristocratische tegenhanger van de bohémien – en verafschuwde hij iedereen die het leiden van een bandeloos leven als voldoende voorwaarde voor de status van ‘kunstenaar’ beschouwde.²²

Of ze zich nu in woord of in daad met de bohémien vereenzelvigden, voor Flaubert en (in iets mindere mate) Baudelaire was dit een keuze, en geen lot, zoals de mythe van de tegenvoeter het wil. Juist hun zichtbaarheid en hun succesvolle strijd voor een van de maatschappij afgezonderde literaire wereld, een strijd waardoor ze de tegenvoeters prestige verschaften, plaatsten hen dicht bij de competitieve burgermaatschappij waartegen zij zich afzetten dan veel van hun in vergetelheid geraakte collega's.

Omdat de term ‘bourgeois’ halverwege de negentiende eeuw een pejoratief was geworden, werkte de levenssfeer van de bohème als een magneet op veel leden van de bourgeoisie. Die aantrekkingskracht school in het even simpele als radicale antwoord dat de bohème gaf op de problemen van de nieuwe, postrevolutionaire maatschappij, waar de strijd om status en geld openlijk en onophoudelijk werd gevoerd. Het antwoord luidde: een volledige afwijzing van die maatschappij. Vanaf die tijd mengde een behoorlijk aantal *wannabees* zich in het bohémienmilieu; leden van de hogere bourgeoisie die, als een soort surrogaat voor een *grand tour*, gedurende enige tijd het avontuurlijke en ongeregelde leven van de bohème wilden leiden. Rond de eeuwwisseling was de Parijse bohème *en vogue*. In iets meer dan een halve eeuw waren de rafelranden van Parijs, die door de burgerij altijd angstvallig waren vermeden, fascinerend geworden. De bohémien werd gezien, bewonderd en verguisd als *levenskunstenaar*, een kunstenaar van wie, meer nog dan het werk, het wonderlijke bestaan tot de verbeelding sprak. In de woorden van Henry Murger: zijn dagelijkse leven was een meesterwerk.²³

En als de bohémien een levenskunstenaar was, dan was Montmartre een reusachtige readymade. Aan het einde van de negentiende eeuw vormde

de Parijse heuvel dé biotoop van de bohémiens, de plek waar (vooral jonge) kunstenaars als *fools on the hill* zaten samengepakt. Montmartre werd bovendien een uitgaansoord voor de betere standen, met clubs als de Moulin Rouge en de Moulin de la Galette. De bourgeois die wilde laten zien bij de tijd te zijn, vertoonde zich er zo nu en dan, en vereenzelvigde zich op die manier, vrijblijvend en voor korte duur, met het wilde, omgekeerde leven van de bohémien. Oscar Wilde stelde in deze periode ironisch vast: 'The great superiority of France over England is that in France every bourgeois wants to be an artist, whereas in England every artist wants to be a bourgeois.'²⁴

Bourgeoisofobie, neurasthenie en profetie in Nederland

In Frankrijk begint de erkenning van de artistieke tegencultuur in het midden van de negentiende eeuw, als zowel sociale dropouts als vooraanstaande kunstenaars zich achter het vaandel van *l'art pour l'art* scharen. In Nederland gebeurt iets vergelijkbaars in de jaren tachtig van de negentiende eeuw, wanneer de Tachtigers zich radicaal afzetten tegen de heersende opvattingen over de functie van kunst en het kunstenaarschap.²⁵

Wie stelt dat de Beweging van Tachtig een breukmoment vormt in de Nederlandse literatuurgeschiedenis, verkondigt de kern van haar programma; Kloos en de zijnen wilden immers niets liever dan die geschiedenis ingaan als grote revolutionairen. Jan Oosterholt toont in *De bril van Tachtig* aan dat de mythe die de Tachtigers rond zichzelf creëerden grotendeels heeft beklijfd in Nederlandse literatuurgeschiedenissen die in de eerste helft van de twintigste eeuw verschenen (Oosterholt onderzocht die van Prinsen, De Vooy, Walch en Knuvelde).²⁶ Hij beschrijft het globale beeld in deze literatuurgeschiedenissen als volgt:

Net als Kloos en Verwey menen [Prinsen, De Vooy, Walch en Knuvelde] dat Tachtig een breuk markeert in de ontwikkeling van de Nederlandse literatuur. De moderne dichtkunst kent in de eeuw voor Tachtig twee valse starts: aan het eind van de achttiende eeuw leggen auteurs als Van Alphen en Bellamy hun oor te luister bij het buitenland, maar hun vernieuwingsdrift raakt al snel overstemd door de retoriek van Willem Bilderdijk. Met de generatie auteurs rondom het tijdschrift *De Gids* gloort nieuwe hoop in de jaren dertig van de negentiende eeuw, maar ook hun elan begint al snel te tanen. Pas decennia later zou *De Nieuwe Gids* erin slagen de Nederlandse literatuur te bevrijden uit haar toestand van achterlijkheid en provincialisme.²⁷

Het door Tachtig geconstrueerde beeld van de negentiende-eeuwse poëzie is ook nu nog sterk verankerd in de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Oosterholt stelt dat er een zekere orkestratie plaatsvindt onder literatuurgeschiedschrijvers als het gaat om het beeld van de negentiende-eeuwse Nederlandse letterkunde. Een schrijver van een literatuurgeschiedenis zou moeite hebben zich te onttrekken aan het beeld dat door zijn voorgangers is geschetst, ook omdat een groot deel van de poëzie uit de negentiende eeuw door de Tachtigers aan het oog is onttrokken. 'In de meer recente literatuurgeschiedenissen', aldus Oosterholt, 'wordt de beeldvorming wel hier en daar geproblematiseerd, maar men ziet blijkbaar geen reden er daadwerkelijk afstand van te nemen.'²⁸

Kloos en de zijnen vormden het ijkpunt waartoe schrijvers en dichters zich tot diep in de twintigste eeuw positief of negatief verhielden. Nijhoff gaf zijn poëtica vorm in oppositie tot de expressieve opvattingen van Kloos. Bij Ter Braak moesten vooral de 'Delphische sferen' rond de Tachtigers het ontgelden: het feit dat zij hun persoon trachtten te omgeven met het aura van hun poëzie, dat zij, in de verdediging van hun poëzie, alle zin voor verhoudingen waren verloren en waren begonnen te 'orakelen'. In Ter Braaks 'Démasqué der Schoonheid' is het níét Kloos' 'allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie', maar de compromisloze zelfverheffing van hem en andere schoonheidsaanbidders die wordt gehegeld.

[De estheten] zijn de kunst zoo belangrijk gaan vinden, dat die belangrijkheid voor hen geen probleem meer is; zij zijn zoozeer aan de onderscheidingen verslaafd geraakt, dat zij het *relatieve belang* der onderscheidingen verwisseld hebben met *absolute belangrijkheid*.

Echte aestheten hebben geen humor meer ten opzichte van de kunst en haar onderscheidingen. Zij worden zelfs tragisch, als zij vergrijpen tegen één hunner dierbare onderscheidingen ontdekken; om niet te spreken van de super-aestheten, die het belang der onderscheidingen zoozeer met absolute belangrijkheid hebben verward, dat zij tot zelfvergoddelijking overgaan door de 'goddelijke poëzie' tegenover de chaotische natuur te stellen of den Dichter als den Uebermensch te vereeren.²⁹

Ook na de Tweede Wereldoorlog werd Kloos geportretteerd én bekritiseerd als in tongen sprekende hogepriester van de kunst, getuige bijvoorbeeld Luceberts 'Het orakel van Monte Carlo'. In 1956 meende Hans Gomperts dat de Nederlandse literatuur leed aan een 'Kloos-komplex': 'een telkens terugkerend verschijnsel in onze literatuur die "tachtig" nooit helemaal te boven is gekomen'³⁰, en een kleine halve eeuw later verscheen *Ont-*

tachtiging (2003), een serie essays waarin Jos Joosten betoogt dat er in een kleine niche van de contemporaine poëzie 'eindelijk' wordt gebroken met de wetten van de Tachtigers. In een niche van die poëzie welteverstaan, want de 'mainstreampoëzie' volgt volgens Joosten nog altijd gedwee de Tachtigerdogma's. Onder die dogma's verstaat hij onder meer 'de inmiddels traditionele wetmatigheid van de literaire revolutie van jong tegen oud' die ertoe dient om 'de dichter als bijzondere species van de menselijke soort' te bevestigen.³¹

De poëzie en de publieke campagne van de Tachtigers hebben de contouren van de kunstenaar als tegenvoeter diep in ons collectieve geheugen gebeiteld. Hoewel zij zich vooral beriepen op Engelse voorbeelden (Kloos noemt Keats, Shelley en Wordsworth in zijn beroemde inleiding bij Perks Mathilde-cylus) kan de Beweging van Tachtig worden beschouwd als Nederlandse pendant van het verbond dat bohème (als levensstijl) en l'art pour l'art (als kunstopvatting) in Frankrijk met elkaar sloten. Ook de Tachtigers gaven hun bourgeoisofobie alle ruimte en decreteerden een 'zuivere', van de maatschappij afgewende literatuur.³² Daarbij komt dat zij de eerste krachtige impuls gaven aan wat de Nederlandse 'traditie van de breuk' mag heten: zij kenden de kracht van groepsvorming en geruchtmakende manifesten. In de genie- en profeetcultus waarmee zij zich omgaven, school bovendien een verzet tegen de (oud-)liberale burgermansgeest die het politieke klimaat van hun tijd beheerste.³³ Die cultus was niet helemaal nieuw: ook voorgangers Bilderdijk en Beets hadden zich al nadrukkelijk als genie gepresenteerd, maar zij deden dat in dienst van een christelijke (protestantse of katholieke) ideologie. De Tachtigers manifesteerden zich daarentegen als plaatsvervanger van Christus op aarde en zetten de schoonheid op Gods troon.³⁴

Mary Kemperink wijst er in haar oratie uit 2009 op dat de Tachtigers daarbij dankbaar gebruikmaakten van in de negentiende eeuw wijdverspreide positivistische theorieën over krankzinnigheid en neurasthenie, die teruggrepen op de temperamentenleer van Hippocrates en Galenus. Volgens deze theorieën hebben kunstenaars van nature een nerveus temperament, dat gemakkelijk overprikkeld kan worden en kan uitmonden in neuroses, met weer als gevolg zaken als alcoholisme, crimineel gedrag en perversie.³⁵ Aan het einde van de negentiende eeuw werd artistieke genialiteit niet meer als gave van God beschouwd, maar als bijproduct van een lichamelijk gebrek. Zij zou voortkomen uit een temperament waarvan de balans tussen sanguinisch en melancholisch was doorgeslagen naar de laatste kant. De generatie van de Tachtigers beschouwde deze nerveuze gesteldheid echter allerm minst als problematisch. Kemperink: 'Voor hen is het [...] geen gevaarlijk teken van verslapping van de negentiende-eeuwse samenleving,

maar een medisch gediagnosticeerde mogelijkheid om vorm te geven aan hun antiburgerlijke levensstijl en zich als kunstenaars te onderscheiden.³⁶ Wie leed aan stemmingswisselingen, overgevoeligheid en zwakke zenuwen, had dus goede papieren om toe te treden tot het artistieke milieu.

Ook de Franse onafhankelijkheidsstrijders van het eerste uur beriepen zich nogal eens op de populaire temperamentenleer. Voor Baudelaire lag het wezen van artistieke begaafdheid in een overontwikkeld zenuwstelsel. De dichter koketteerde met zijn zwaktes, overgevoeligheden en aanvallen van histerie, onder het motto 'ziekte is kunst'. Dat bracht een decadente en immorele levenshouding met zich mee, die naadloos aansloot bij de levenssfeer van de oorspronkelijke bohème. Maarten van Buuren schrijft hierover: 'Door de neurose als uitgangspunt te nemen van hun kunstenaarschap schaarden [Baudelaire en zijn navolgers] zich niet alleen aan de kant van de ziekte, maar daarmee ook aan de kant van de morele afwijkingen die de neurose met zich mee kon brengen: criminaliteit, seksuele perversie, vervrouwelijking en dergelijke.'³⁷ Dat de kunstenaar als ziek genie snel tot cliché uitgroeide, bewijst Flauberts *Dictionnaire des idées reçues*, waar onder het lemma 'Genie' te vinden is: 'Inutile de l'admirer, c'est une "névrose!"'³⁸

De Tachtigers waren de succesvolle pleitbezorgers van een autonome literatuurconceptie: de ware schrijver of dichter was in hun optiek een individu, onafhankelijk van politieke, religieuze en economische invloeden. Zó hij zich al ergens ondergeschikt aan maakte, was dat de schoonheid, maar zeker niet de lokroep van het geld of een dominant politiek, filosofisch of religieus discours. Voor hun praktijk van zelfverheerlijking stond de Tachtigers een aantal modellen ter beschikking: de geniecultus die sinds de achttiende eeuw, ook in Nederland, met het kunstenaarschap verbonden was, de Parijse bohémienecultuur, de literaire erfenis van met name de Engelse romantici en Franse naturalisten, en de (populair-)wetenschappelijke theorievorming over neurasthenie. Bovendien, en dat is niet onbelangrijk, gedijde de opstelling van de kunstenaar als 'de ander', als tegenvoeter van de gezapig levende burgerman, goed in de antiliberaal-revolutionaire revoltes in Nederland aan het einde van de negentiende eeuw.³⁹ Het succes van de manifestatie van Kloos en de zijnen als onafhankelijke kunstenaars werd dus mede mogelijk gemaakt door de politieke verhoudingen in de maatschappij waar zij zich uit alle macht aan trachtten te onttrekken.

Het idee dat de Tachtigers een plotselinge omslag veroorzaakten in de esthetische en maatschappelijke positie van de kunstenaar in Nederland wordt, zoals ik heb laten zien, tot op de dag van vandaag door literatuurhistorici herbevestigd. Daarmee brengen zij steeds weer het imago in herinnering dat de Tachtigers, Kloos voorop, van zichzelf als schrijver construeerden.

En zo is dat imago tot archetype van de schrijver uitgegroeid: we zien de typische schrijver als een zelfverklaarde profeet, een sociale paria, een neuroot, fijnbesnaard psycholoog en bohémien. Dat het idee van de 'breuk' de laatste twee decennia soms wordt gerelativeerd, doet niets af aan het succes van de campagne van Kloos en de zijnen.⁴⁰ Integendeel: het feit dat sommigen zich inspannen om het beeld van een breuk te nuanceren, bewijst dat de Tachtigermythe nog altijd krachtig is.

De kunstenaar als uitvreter

Hoewel er nog slechts verkennend onderzoek naar is gedaan, lijkt de representatie van de kunstenaar in het Nederlandse proza aan het einde van de negentiende en begin van de twintigste eeuw aan te sluiten bij de imagocampagne van de Tachtigers. Kunstenaars in romans en verhalen rond de eeuwwisseling leven in hun eigen biotoop, zijn zowel mentaal als fysiek uiterst labiel, en zijn, als gevolg van hun sensibiliteit, begiftigd met een groot psychologisch inzicht: ze voelen feilloos aan wat er in anderen omgaat.⁴¹ Als voorbeeld kan hier het beeld dienen dat Fanny, de nerveuze hoofdpersoon uit Emants gelijknamige novelle, heeft van het kunstenaarschap. Fanny kwelt zichzelf voortdurend door zich een leven als kunstenaar voor te spiegelen, dat zij verre prefereert boven haar eigen burgerlijke bestaan. Kunstenaar zijn associeert zij met roeping, met lijden, met avontuur, en, vooral, met 'hoog zweven' boven de alledaagse werkelijkheid.

Nescio is in Nederland waarschijnlijk de meest bekende literaire chroniqueur van de artistieke bohème. Het non-conformisme, de hoogmoed en de tragische val van Japi, Bavink en Eduard passen naadloos in de traditie die in de negentiende eeuw is ingezet. Niet toevallig kiest het dichtertje de (late) romantiek en de Tachtigers als model voor zijn kunstenaarschap. In zijn jeugd maakt hij gedichten naar Heine, Hélène Swarth, Kloos en Van Eeden.⁴² Dora, zijn begerenswaardige en al even gevoelige schoonzus die aan het dichten slaat, citeert Perk. En ergens worden de verlangens van Dora en het dichtertje voorgesteld als die van 'niet te rangereen bohémiens'.⁴³

Op meer plaatsen refereert Nescio zonder omwegen aan de Tachtigers. Direct aan het begin van 'Dichtertje' is de God van Nederland – symbool voor de kleinburgerlijke fatsoensnormen – in ernstige verwarring gebracht door het uiterlijk van het dichtertje, dat hij met diens kortgeknipte haar helemaal niet op een dichter vindt lijken. Sinds dertig jaar, zo lezen we, houdt de God van Nederland niet meer van dichters. Het verhaal dateert uit 1917, dertig jaar eerder zitten we dus midden in de periode waarin God

in *De Nieuwe Gids* van zijn troon werd gestoten en plaats moest maken voor de schoonheid en de dichter zélf.

De verwarring van deze God over het uiterlijk van het dichtertje illustreert mooi dat het schrijverschap van de Tachtigers inmiddels, dertig jaar na de beginjaren van *De Nieuwe Gids*, tot stereotype is verworden. Eduard ontleent zijn status als dichter aan het feit dat de God van Nederland hem niet kan plaatsen, evenmin als Potgieter, die als Gods consiglière in het verhaal figureert: 'Raar toch, zoo kaal, maar 't was toch vast wel een dichtertje, *want* God begreep niets van 'm en Potgieter ook niet.'⁴⁴ En Dora citeert Perk '*daar ze een dichteresje was*'.⁴⁵ Ook bij Nescio wordt de Beweging van Tachtig dus als breuk in de literatuurgeschiedenis voorgesteld.

De verteller presenteert de verzen die het dichtertje maakt met milde ironie, net als dien chronische ontevredenheid en spleen. Doordat de verteller van de gedichten slechts enkele versregels vermeldt, worden ze nog minder dan een epigonistische echo van de grote romantische voorbeelden. Het zijn pastiches.

'De Uren':

'Hoe gaan de uren zoo zwaar met loggen tred.'

'Die Kreuzfahrer':

'Dort unten lag die heilige Stadt in ihrer Glorie.' [...]

'Mijn God, zal dan mijn kwelling nimmer einden?' [...]

'God gooide de poorten des hemels open,

Mijn zoete lief zat op een gouden troon.'⁴⁶

En zo is het dichtertje zelf ook te beschouwen als een satirische representatie van de kunstenaar als lijdende profeet. Het diminutief zegt in feite alles: Eduard is en blijft een dichtertje, en dat staat in schril contrast met zijn pogingen tot zelfvergroting. Van belang is niet alleen dat het dichtertje innerlijk gedreven wordt tot het schrijven van expressieve poëzie, maar ook dat hij de lijdenscultus van de kunstenaar expliciet als model voor zijn leven kiest. Het dichtertje idealiseert de val en de hoogmoed die eraan voorafgaat, omdat hij er een bewijs van werkelijk kunstenaarschap in ziet. Zijn uiteindelijke ondergang is daarmee zowel lot als keuze; Eduard wordt weliswaar werkelijk gekweld door verlangens naar Dora, maar die kwelling is tevens een noodzakelijk onderdeel van het model dat hij zichzelf ten voorbeeld stelt, nog voordat Dora op het toneel verschijnt.

Ook de status van de kunstenaar, en de aantrekkingskracht die de bohème op de burger uitoefent, komen bij Nescio aan de orde. De schilder Bavink verafschuwt de burgers, zoals het een tegenvoeter betaamt, maar zijn verachting krijgt pas echt de ruimte als hij hun waardering voor zijn kunst ter sprake brengt. Het positieve maar gedistantieerde oordeel van het publiek is een belediging voor de expressies van de getourmenteerde kunstenaar: 'Verdienstelijke werk! Spuwen moest i als i er aan dacht. "Verdienstelijke 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.'⁴⁷

De bohémien der bohémiens bij Nescio is Japi, de 'uitvreter' die op de goede bedoelingen van zijn omgeving parasiteert. Sigaren van Koekebakker worden opgerookt, geleende jassen en schoenen worden niet teruggebracht, een kachel wordt kapot gestookt en niet vergoed. Hij is chaotisch en handelt impulsief. Een kantoorbaan maakt hem al snel neerslachtig, liever loopt hij doelloos op straat en kijkt hij naar meisjes en pas getrouwde vrouwen. Japi's productie laat ook te wensen over; hij beweert enkele stukken ('brieven uit Amsterdam') te hebben geschreven voor een lokaal dagblad, maar is die bijna allemaal kwijtgeraakt. Van het enige artikeltje dat hij weet te tonen wordt betwijfeld of hij de auteur wel is. De schilder Bavink voelt zich wel aangetrokken tot Japi. Ook hij leeft van dag tot dag, kent hoge pieken en diepe dalen, en veracht de burgerij. Als hij geld nodig heeft, trekt hij een van zijn schilderijen uit een stapel, verkoopt het, en trekt met zijn zakken vol geld naar de Kalverstraat.

Uit de verhalen van Nescio spreekt een zekere sympathie voor de bohémiens, maar ook de keerzijde van hun omgekeerde leven komt aan bod. De neurasthenie, het profetendom en de bourgeoisiefobie van de kunstenaar hebben bij Nescio niet, zoals bij de Tachtigers, louter positieve connotaties. Ze gaan gepaard met onhebbelijkheden, en voor de meest vasthoudende bohémiens is weliswaar een tragisch lot weggelegd, maar geen van allen verlaten ze als martelaren het toneel. Gomperts schreef eens: 'De bohémiens van *De uitvreter* en *Titaantjes* zijn verheerlijkt, maar ook ontluisterd, zij worden veroordeeld, maar tegelijk begenadigd, benijd, maar ook belachelijk gemaakt.'⁴⁸

Koekebakker en het dichtertje, de twee personages die sterk doen denken aan Grönloh zelf, nemen beide een middenpositie in.⁴⁹ Het dichtertje is, tot zijn val, een gerespecteerd deelnemer aan de maatschappij, die zijn eigen poëtische en erotische verlangens echter steeds minder in de hand heeft. Koekebakker heeft in 'Titaantjes' een succesvolle transformatie voltooid en is een fatsoenlijke burger geworden, al kijkt hij met nostalgie terug op zijn jaren als titaantje. In 'De uitvreter' is diezelfde Koekebakker een gematigde

en beschaafde variant van uitgesproken bohémiens als Bavink en Japi. Koekebakkers sympathie ligt ontegenzeggelijk bij de kunstenaars, maar zelf vertoont hij, óók in zijn titaantjesfase, veel kleinburgerlijke trekjes. Hij is nogal materialistisch ingesteld en zeer gehecht aan zijn 'lieve geldje' en zijn 'dingetjes', waar hij zelfs mee converseert 'omdat je met de meeste mensen zoo weinig praten kunt.' Bovendien is hij kantoorklerk en broodschrijver, en wordt hij door opperbohémien Japi al snel uitgemaakt voor 'burger'.⁵⁰ Koekebakker houdt zich op in het grensgebied tussen een wild en een gecontroleerd leven, tussen jeugd en volwassenheid, tussen kunstenaar en burger. In de verhalen waarin hij optreedt ('De uitvreter', 'Titaantjes' en 'Mene Tekel') is hij zowel protagonist als verteller, en door het filter van zijn gedachten dienen de stereotypische burger en de stereotypische kunstenaar zich aan als een Scylla en Charybdis, waartussen het lastig laveren is.