

ALBERT GIELEN

DE METAFORISCHE REIS NAAR DE KUNST
ALS *HOMELAND*:
DE KAPELLEKENSBAAN VAN LOUIS PAUL BOON
ALS *KÜNSTLERROMAN*

Abstract. Over *De Kapellekensbaan* of de *1ste illegale roman van Boontje* (1953) en *Zomer te Ter-Muren* (1956) zijn talloze studies verschenen zonder dat daarin de diptiek als *Künstlerroman* getypeerd wordt. De vraag is of de romans over de Kapellekensbaan eigenschappen bezitten om ze als *Künstlerromane* op te vatten. Om tot een antwoord te komen volgt eerst een aantal elementen waarmee de *Künstlerroman* zich van andere genres onderscheidt. Dit wordt gedaan aan de hand van de theorieën van Herbert Marcuse en Roberta Seret. Seret spreekt in dit verband van *homeland* en *metaphorical voyage*. Met deze begrippen wordt vastgesteld dat *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* tot het genre van de *Künstlerromane* behoren en daarna volgt een kenschets van Boons *Künstlerroman*.

Trefwoorden: *Künstlerroman*; Louis Paul Boon; *De Kapellekensbaan*; *Zomer te Ter-Muren*; Roberta Seret.

INLEIDING

Kunnen de twee romans *De Kapellekensbaan* (1953) en *Zomer te Ter-Muren* (1956) *Künstlerromane* worden genoemd?¹ Van de roman met de naam Vincent van Gogh (1853-1890) gemodelleerde protagonist Abel Gholaerts in *Abel Gholaerts. Het talent* (1944) wordt vanzelfsprekend aangenomen dat

Drs. ALBERT GIELEN is promovendus bij de Katedra nederlandistiky FF, Univerzita Palackého te Olomouc. Hij houdt zich o.a. bezig met dubbelkunstenaars; correspondentieadres: Katedra nederlandistiky FF UP, Křížkovského 10, 771 80 Olomouc, Tsjechië; e-mail: agielenorama@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3500-5939>.

¹ Ik hanteer hier het begrip *Künstlerroman*, omdat dit specifiek is dan bijvoorbeeld “artist novel”. Van een “artist novel” is sprake als bijvoorbeeld de protagonist een kunstenaar is die een misdaad pleegt of juist oplost. In een *Künstlerroman* wordt de protagonist als kunstenaar gevormd (Seret 5).

het een *Künstlerroman* is (Musschoot 16; Bruinsma 29; Zwaving 45; Cuynen 71; Humbeek, “Krak boem” 119; Machiels 409; Humbeek, “Nawoord” 376), hoewel pas op pagina 144 – van de 369 – Abel van een sluimerende belangstelling voor het tekenen blijkt geeft. *De Kapellekensbaan* en het tweede boek, *Zomer te Ter-Muren* worden zelden gekoppeld aan de genre-aanduiding *Künstlerroman*, ook niet in gerenommeerde Boonstudies zoals: *De structuur van de kapellekensbaan zomer te ter-muren* van Paul de Wispelaere, *Gelijk een kuip mortel die van een stelling valt* van Annie van den Oever, *Moderniseren en conformeren. Biografie van een tweeluik: De Kapellekensbaan en Zomer te Ter-Muren van Louis Paul Boon* van Jos Muires en *over De Kapellekensbaan en Zomer te Ter-Muren van Louis Paul Boon* van G.J. van Bork (De Wispelaere; Van den Oever; Muires; Van Bork). *Abel Gholaerts. Het talent* geldt als een *Künstlerroman* waarin een romantisch kunstenaarsbeeld overheerst, omdat Abel en de andere in de roman optredende personages voldoen aan een aantal kenmerken die romantische kunstenaars bezitten: ze zijn excentriek in uiterlijk en gedrag, geniaal en daarom eenzaam en onbegrepen, gedreven, arm en ze neigen tot krankzinnigheid (Zwaving 45). Vervolgens merkt Zwaving (66) op dat in *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* het romantische kunstenaarsbeeld plaats gemaakt wordt “voor een zakelijker visie op het kunstenaarschap”. Dit staft ze met een passage uit *De Kapellekensbaan* waarin gezegd wordt dat een schrijver even goed voor zijn werk betaald moet worden als elk ander: “ik [johan janssens] heb hem [de dichter johan brams] gezegd dat schrijven om den brode een even treffelijk ambacht is als om het even welk ander treffelijk ambacht, [...] want die werkt moet betaald worden” (Boon, *De Kapellekensbaan* 349). Terecht zegt Zwaving dat de visie op het kunstenaarschap in *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* strookt met “de ontwikkeling van de Nederlandse kunstenaarsroman [waarin] geleidelijk afstand wordt genomen van het romantische kunstenaarsbeeld” (67). De romans over de Kapellekensbaan worden hoogstzelden als *Künstlerromane* getypeerd, uitgezonderd Kris Humbeek wanneer hij haast terloops spreekt over “Boons grote kunstenaarsroman” (Humbeek, “Krak boem” 165).

In de dieptiek wordt betwijfeld of het überhaupt nog zinvol is om een roman te schrijven en of er nog iets toe te voegen valt aan het reeds geschrevene. Ondanks die twijfel ontstaan de beide romans met daarin personages die zich vervolgens over de vraag buigen hoe die roman geschreven dient te worden. *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren*, bestaan uit twee verhalen, het ene is het verhaal waarin de “gij” cq “boontje”

als verteller en personage optreedt, evenals de personages “johan janssens”, “de kantieke schoolmeester” en “tippetotje”. Dit deel wordt “de actuele roman” genoemd, maar vormt volgens de hedendaagse literatuuranalyse het primaire verhaal of *récit premier* (Herman en Vervaeck 68). Het tweede is het verhaal uit “1800-en-zoveel” (Boon, *De Kapellekensbaan* 16) en doorbreekt de lineaire chronologie.² Dit gedeelte wordt ook wel, omdat het in cursieve letters gedrukt is, het cursieve gedeelte genoemd. Daarnaast wordt het ook wel het Ondine-verhaal genoemd, naar de protagonist van dit deel. De analepsis wordt door “boontje” geschreven en vertelt het “Ondine-verhaal”, het verhaal dat door de personages uit het actuele gedeelte wordt becommentarieerd. In de actuele roman bevindt zich nog een laag en dat is het Reinaert-verhaal dat het personage “johan janssens” in diverse dag- en weekbladen publiceert, waarin de sukkel Isengrimus het voortdurend aflegt tegen de gehaaide Reinaert. Het Reinaert-verhaal zal in het navolgende nauwelijks een rol spelen.

Verbonden aan de actuele roman is het vertelperspectief, de “gij-verteller”, die ook de auteur van het cursieve gedeelte is. De jij-verteller is in het algemeen een splitsing, zodat er een deel ontstaat dat spreekt en een deel dat wordt aangesproken (van Boven en Dorleijn 237). In *De Kapellekensbaan* wordt dat nog verder doorgevoerd, omdat het hier fungeert als “een fictief afgesplitste schrijversfunctie” (De Wispelaere 37). De “gij-verteller” is vanwege zijn rol in *De Kapellekensbaan* een extra- en een intradiëgetische verteller te noemen. De extra- en intradiëgetische verteller richt zich op de extra- en een intradiëgetische lezer, maar er zijn narratieve drempeloverschrijdingen, of, zoals dat in *Vertelduivels* heet, metalepsis (Herman en Vervaeck 86). De personages in *De Kapellekensbaan* lezen wat de “gij” geschreven heeft en geven daar hun oordeel over en doen voorstellen tot verbetering. Niet alleen wordt hiermee het intradiëgetische niveau verwisseld, maar wordt ook in de hiërarchie ingegrepen. Deze wijze van vertellen is verbonden met de vraag die in *De Kapellekensbaan* centraal staat: hoe moet een contemporaine roman geschreven worden en dit in achtning van de twee doelen die daarmee bereikt moeten worden. Dat is op de eerste plaats het weergeven van het gehele leven in de roman (mimetische literaturopvatting³) en op de tweede plaats het waarschuwen van de mensheid

² Omdat deze periode moeilijk precies te dateren is, wordt ze in de terminologie van Gérard Genette een achronie van de analepsis (Herman en Vervaeck 68) genoemd.

³ Vaststelling gedaan aan de hand van de definitie van Van Rees en Dorleijn.

voor de nakende ondergang (pragmatische literatuuropvatting⁴). Deze vraag is van belang omdat de romanpersonages niet alleen becommentariëren wat “boontje” schrijft, maar ook een keur aan teksten aanleveren: verhalen, reportages, sprookjes, fabels, brieven, knipsels, het is er allemaal. Het doel van het schrijven van een boek dat “gelijk het leven is” (Boon, *De Kapellekensbaan* 380) heeft alles te maken met de opvatting van “boontje” dat de wereld naar de afgrond afstevent: “hoelang zal het deze ten dode opgeschreven wereld nog kunnen houden?” (Boon, *De Kapellekensbaan* 323). Door te schrijven hoopt “boontje” de ondergang van de wereld tegen te kunnen houden.⁵

Over de rollen die de verschillende personages in *De Kapellekensbaan* spelen laat de “gij” zich expliciet uit in de paragraaf “Schijn en wezen”. De rol van “de kantieke schoolmeester” is een “ietwat plechtige doch ridicule rol”. “Tolspoets” staat voor “het beeld van onze tijd die de humor heeft uitgevonden een medicijn tegen tfericijn”. En “tippetotje” is het symbool van de kunst (Boon, *De Kapellekensbaan* 330-331). “Mossieu colson van tminnesterie” vormt de intermediair tussen literatuur en beeldende kunst, omdat hij zelf gedichten probeert te schrijven en zich actief bemoeit met het schrijven van *De Kapellekensbaan*, maar ook tentoonstellingen bezoekt en daarover tegen de “gij” vertelt. Hij heeft een progressievere visie op beeldende kunst en literatuur dan “de kantieke schoolmeester”.

In de diptiek over de Kapellekensbaan spelen literatuur en beeldende kunst een belangrijke rol. Het aandeel van de beeldende kunst in een roman waarin het schrijven zo centraal staat, rechtvaardigt de vraag of we hier met een *Künstlerroman* te doen hebben.

Een aantal literatuurwetenschappers hebben zich intensief met beide romans beziggehouden, zo gaat Paul de Wispelaere in zijn artikel “De structuur van de kapellekensbaan zomer te ter-muren” in op het vertelperspectief. Het gij-personage vat hij op als een fictief afgesplitste schrijversfunctie: “Niet *in* deze functie maar *als* deze functie, schrijft dit gij-personage tegelijk twee boeken over de Kapellekensbaan: een actueel boek en een episch verhaal [het Ondine-verhaal] dat begint in het verleden maar gaandeweg de tijd inhaalt en op het eind ongeveer met de actualiteit samenvalt” (de Wispelaere 37). De verteller als auteur ziet hij niet als een element van de *Künstlerroman*. Dit geldt ook voor G.J. van Bork die in het *Synthese-deel over De Kapellekensbaan en Zomer te Ter-Muren van Louis Paul Boon* refereert aan

⁴ Zie noot 4.

⁵ De “gij” verklaart zijn romanplan en verklapt daarin ook de gedachte die in de roman verwerkt is: “grondidee: de kanker vreet onze beschaving aan” (Boon, *De Kapellekensbaan* 101).

de personages uit de actuele roman. Zij zijn lezer en criticus van het Ondine-verhaal, maar daarvan ook medeauteur. Van Bork (49) constateert dan ook: “Op die manier wordt het schrijven van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* tot onderwerp van de roman zelf en herhaaldelijk discussiëren de personages dan ook over doel en bouw van de roman”. Annie van den Oever (8) zegt in *Gelijk een kuip mortel die van een stelling valt* dat, op basis van de eerste pagina’s van *De Kapellekensbaan*, Boon “een nieuwe, totale roman” wilde schrijven en daarom “een nieuwe vorm moest vinden voor de roman”: “Mossieu Colson van tminnesterie dicht en wisselt met Boontje van gedachten over de structuur van kunstwerken” (van den Oever 21). Muyres (216) schrijft in *Moderniseren en conformeren*, de biografie van *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren*, dat *De Kapellekensbaan* “een boek [is] over het schrijven, over schrijvers en uiteindelijk over een schrijver (Boontje) die de lezer het leven wil tonen zoals het werkelijk is. Schrijven betekent hier het zoeken van een vorm voor, en het inhoud geven aan een min of meer vastliggend onderwerp. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* gaat ook over de roman zelf: “Al het geschrevene en de voortgang van het boek worden geregeld door Boontje en zijn personages geëvalueerd, bekritiseerd en vormen niet zelden het uitgangspunt van hetgeen verder wordt geschreven, voor verdere bespiegelingen over kunst, literatuur en samenleving” (Muyres 216-217). Daarnaast schenkt Muyres (225) ook nog aandacht aan het fotoalbum van “meneerke brys” dat een variant wordt van *De Kapellekensbaan*, “een roman in beelden”. Dit alles leidt niet tot de vaststelling dat we hier met een *Künstlerroman* te maken hebben. De vraag is of *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* toch als *Künstlerromane* gekenmerkt kunnen worden.

2. KÜNSTLERROMAN

Een belangrijke stap in de studie naar de *Künstlerroman* vormt de dissertatie van Herbert Marcuse (1898-1979) – *Der deutsche Künstlerroman* – uit 1922. De aanduiding *Künstlerroman* wijst op een genre dat in karakter en van problematiek afwijkend is van andere soorten romans. Daarvan is sprake wanneer een kunstenaar de representant van een manier van leven in een sociaal milieu vertegenwoordigt (Marcuse 10). Het wezen van de *Künstlerroman* wordt bepaald door de wijze waarop de *Künstlerroman* het kunstzinnige wereldgevoel opneemt en verbeeldt. De *Künstlerroman* kan pas dan

bestaan wanneer de kunstenaar een eigen manier van leven representeert, als hij zich van zijn milieu losmaakt:

Der Künstlerroman ist erst möglich, wenn die Einheit von Kunst und Leben zerrissen ist, der Künstler nicht mehr in den Lebensformen der Umwelt aufgeht und zum Eigenbewußsein erwacht. (Marcuse 12)

Het kunstenaarschap wordt opgevat als een eigen manier van leven waarbij de kunstenaar afstand neemt van de maatschappij, of de maatschappij van hem. In de *Künstlerroman* onderwerpt de kunstenaar zich aan zijn kunstenaarschap en treedt binnen in de hem omringende maatschappij. In dat opzicht is sprake van een “Bildungsroman”. De relatie van de kunstenaar met zijn omgeving, ofwel die van het kunstenaarschap met de mensheid, moet in evenwicht gebracht worden. In dat proces onderscheidt Marcuse een aantal tegenstellingen zoals verscheurdheid-eenheid, geest-zinnelijkheid, kunst-leven, kunstenaarschap-sociaal milieu. Die tegenstellingen noemt hij *Zwiespalt*. De problematiek in de *Künstlerroman* gaat over de pogingen om dit type tweespalt op te lossen (Marcuse 16). De wijze waarop *Zwiespalt* kan worden opgelost, leidt tot de romantische *Künstlerroman*. Overigens kan de protagonist in allerlei disciplines actief zijn: “the artist is conceived as a productive artist, who expresses himself in literary, visual or musical form, writers, poets, painters, and musicians are all represented” (Seret 3-4).

De poëten van de “Sturm und Drang” (1760-1780) zagen de kunstenaar als een profeet, een ziener, iemand die superieur was aan de gewone man. De kunstenaar was niet zozeer een buitenstaander, maar eerder een belangrijk lid van de samenleving (Seret 20). Kern van Marcuse is dan ook de relatie tussen “Kunst und Leben”.

De eerste *Künstlerroman* is volgens Marcuse *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) van J.W. von Goethe (1749-1832), omdat daarin een tweespalt, die tussen natuur en liefde, en tussen idee en werkelijkheid, wordt uitgedrukt die diep in het kunstenaarschap wortelt en opgelost moet worden voordat aan een kunstzinnige manier van leven toegekomen kan worden. Er is in de maatschappij geen plaats voor opstand of anders-zijn. Het doorbreken van maatschappelijke normen leidt namelijk tot zelfvernietiging. Kort gezegd: de tegenstelling tussen de kunstenaar en zijn sociale omgeving is alleen door de zelfverloochening van de kunstenaar te overbruggen (Marcuse 72).

De confrontatie tussen kunst en maatschappij wordt door de vertegenwoordigers van l’art pour l’art en het symbolisme, en de modernisten

voortgezet. De kunstenaars zijn buitenstaanders en critici van de burgerlijke klasse waarin economische machtsverhoudingen bepalend zijn. Dit heeft voor de *Künstlerroman* gevolgen, omdat in een periode van secularisering en commercialisering de kunst er een wordt voor kunstenaars: “eine Kunst für Künstler, nur für Künstler” (Nietzsche in Zima 28). Daarmee wordt de breuk tussen de kunst en de burgerlijke maatschappij bezegeld. De kunstzinnige protagonist trekt zich uit de maatschappij terug en verblijft in een zelfgekozen isolement. Het is maar de vraag of dat isolement opgeheven werd toen de kunstenaar, mede onder invloed van Th. W. Adorno, zich tot een maatschappijcriticus ontwikkelde.

De kloof verbreedt zich tussen de moderne kunst en de maatschappij. Het “Bildungsbürgertum” verdwijnt uit de samenleving waarin economie en efficiency de boventoon gaan voeren. In die context ziet Adorno “Kunst als Negation bestehender Verhältnisse” (Adorno in Zima 32). De historische ontwikkeling wordt als een fatale ontwikkeling gezien waarin geen sprake is van vooruitgang in de richting van een beschaafde vorm van sociale organisatie. Omdat de proletarische revolutie mislukt en het proletariaat in het kapitalistische radarwerk geïntegreerd wordt, neemt voor Adorno de kunst de plaats van het proletariaat in (Zima 34). Daarmee krijgt de kunst een kritische functie toebedeeld. De kunst wordt in een hoogtechnologische, economische en wetenschappelijke samenleving tot een kritische instantie bevorderd (Zima 35), zodat kunst een vorm van maatschappijkritiek wordt (39). In zijn *Die Permanenz der Kunst* (1977) zegt Marcuse (202) over laatmodernen zoals Thomas Mann (1875-1955): “Die kritische Funktion der Kunst, ihr Beitrag zum Kampf um Befreiung, liegt in ihrer ästhetischen Form”. Maar het zet geen zoden aan de dijk; de kritische inspanningen blijven zonder politieke gevolgen. De kunst blijkt in een samenleving waarin economie van groot belang is niet meer van grote waarde te zijn en evenmin in staat de maatschappij te verbeteren.

De volgende fase is die van de postmoderne *Künstlerroman*. Veelal betreft het een parodie op het genre *Künstlerroman*, want de idealen die middels de kunst bereikt moesten worden, worden niet bereikt en het belang van de kunst op zich verliest zijn waarde. Het gevolg is dat men afziet van het streven naar een betere samenleving, zodat kunst slechts imitatie en schijn wordt en vervolgens een pastiche (Zima 294). Het is dan ook vanzelfsprekend dat de *Künstlerroman* van Joost Zwagerman (1963-2015) *Gimmick!* (1989) als titel heeft. In de roman gaat het om kunst en kitsch, wordt kunst als spel gezien en pas als het om geld gaat blijkt kunst iets te

zijn wat serieus genomen kan worden. Kunst als gimmick, marketing – het kunstbegrip wordt een parodie. De commercialisering, differentiëring, secularisering en het pluralisme verhinderen het voortduren van de algemeen geldende en verbindende waarden en normen. Dit ondermijnt de grondslagen van de maatschappij (Zima 449). Literatuur en kunst verliezen zo hun invloed op de maatschappelijke gebeurtenissen (Zima 462).

In de moderne *Künstlerroman* is volgens Roberta Seret de weg naar (plot) en de ontwikkeling van het kunstenaarschap van belang (structuur). Het motief van het reizen van de kunstenaar als protagonist is dan ook voor haar het bepalende structurelement. De plot is voor Seret van belang omdat daarmee aangetoond wordt dat het doel van de roman de kunst is: de protagonist vindt in kunst zijn *homeland*. Om dat zo belangrijke *homeland* te bereiken is de meest voor de hand liggende reis de *metaphorical voyage*, in metaforisch opzicht kan sprake zijn van “psychological voyage, social voyage, and artistic voyage” (Seret 9):

- The psychological voyage: het kan hierbij gaan om de reconstructie van de jeugd van de protagonist: “His [the young boys] experiences in school, at home, or with friends tend to reinforce his need to withdraw from abrasive influences indicating future patterns of isolation and escapism which will later be sublimed in art” (Seret 9). Hiertoe behoort ook de archetypische trek van de protagonist van het dorp naar de stad.
- The social voyage: de kunstenaar is op zoek naar zijn identiteit: “At the moment when he frees himself psychologically from parental and external pressures, he consciously decides which position he [as an artist] will take vis-à-vis society, either one of participation or one of observation” (Seret 10).
- The artistic voyage: dit is een typisch motief in de *Künstlerroman*, de reis door de kunst: “He [the artist] gropes for inspiration, calls forth muses, and struggles with fate, having no peace until he achieves self-realization and creates art” (Seret 12).

Aan de artistieke reis valt het meeste gewicht toe te kennen, omdat de ontwikkelingen van de kunstenaar-protagonist, volgens Seret, gelijk opgaan met die van de kunstenaar-auteur in de zoektocht naar overeenkomstige idealen. De laatste moet in zijn eigen geest en jeugd te rade gaan en zijn ervaringen en de situaties herbeleven om ze te vereeuwigen. De kunstenaar-protagonist representeert een reflectie op hoe de samenleving de kunstenaar waarneemt en hoe het zelfbeeld van de kunstenaar de poëtische afstand

tussen auteur en protagonist beïnvloedt. De auteur en de protagonist kunnen overeenkomstige redenen hebben om door de kunst te reizen: “The creator voyages through art for similar reasons; in doing so the author writes a Künstlerroman” (Seret 12). In wezen is dit “the voyage into creativity” (ibidem), ofwel naar “the creator’s homeland” (Seret 1). De kunst moet het thuis van de kunstenaar geworden zijn.

3. DE KAPELLEKENSBAAN/ZOMER TE TER-MUREN ALS KÜNSTLERROMANE

Over het vertelperspectief is al opgemerkt dat de gij als verteller en toegesprokene functioneert. Hij is kortom de schrijver van *De Kapellekensbaan*, een kunstenaar dus. Als schrijver stelt hij zich de vraag of het nog zinvol is om een roman te schrijven en of er nog iets toe te voegen valt aan het reeds geschrevene. Ondanks die twijfel ontstaat het tweeluik met daarin personages die zich over de vraag buigen hoe die roman geschreven dient te worden. Daarmee voldoen *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* aan wat volgens Marcuse het afwijkende van de *Künstlerroman* in karakter en van problematiek is, omdat *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* hun eigen ontstaan problematiseren en de discussies de vorm van de roman bepalen. De andere personages hebben eveneens een band met de roman en met kunst of literatuur. Zo staat tippetotje voor de kunst: “kunst met een zeer kleine k” (Boon, *De Kapellekensbaan* 330). “Mossieu Colson van tminnesterie” vormt de intermediair tussen literatuur en beeldende kunst en is actief als medeauteur van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*. Hij heeft een progressievere visie op beeldende kunst en literatuur dan een ander personage dat, zoals zijn naam al zegt, “de kantieke schoolmeester”, een behoudendere kijk erop heeft. Dan is er ook nog “johan janssens”, die als dagbladschrijver en dichter eveneens actief de letterkunde bedrijft en bovendien de auteur is van de verhalen over “den vos reinaerde”. Hoewel het Reinaert-verhaal hier buiten beschouwing gelaten is, is het zinvol op te merken dat dit verhaal van “johan janssens” onderstreept dat de personages actief aan de roman meeschrijven.

Een ander element dat volgens Marcuse van belang is, is de relatie tussen kunstenaar en maatschappij. De verteller is daarover duidelijk, hier zit een diepe kloof tussen:

wij, de in niets meer gelovende en diep gehoonde kunstenaars, zien ons zelfs van onze eigene jachtvelden verjaagd door de drs. k.k. kakkemansen Die Alles Weten Over Kunst – alles met hoofdletters gelijk koeien – en waardoor wij alleen maar een kleine k meer kunnen gebruiken, vol diepe ontgoocheling en verre weemoed. (Boon, *De Kapellekensbaan* 330)

Niet alleen is er een kloof tussen de kunstenaars en academici, ook tussen de kunstenaars en de gewone man, de arbeider. George Grosz (1893-1959) wordt door “mossieu colson van tminnesterie” opgevoerd om aan te tonen dat er een onoverbrugbare kloof bestaat tussen arbeider en kunstenaar (Boon, *De Kapellekensbaan* 155). Volgens “mossieu colson” bestaat de poëtica van Grosz uit werk dat “het werk der handen, dat gewetensvol en goed was gedaan” (Boon, *De Kapellekensbaan* 155). Om dit te verduidelijken voegt “mossieu colson” eraan toe:

Hij had illustrator, journalist, stielman willen worden, een arbeider voor andere arbeiders. Maar als de kunstenaar een arbeider wordt, dan treedt hij tot een klasse toe en verkrijgt hij het geweten ener klasse, verzaakt hij aan elk individualisme, en staat hij in dienst van een sociale doctrine tegenover een andere sociale doctrine... grosz ontsnapte niet aan deze logica. (Boon, *De Kapellekensbaan* 155).

Vervolgens scherpt “johan janssens” de tegenstelling aan door over een redactievergadering van zijn marxistische dagblad te vertellen, waarin de aflevering met aandacht voor het werk van Grosz besproken wordt. De hoofdredacteur is het niet eens met de aandacht die Grosz krijgt, omdat het werk “te internationaal” is en “terwijl er in die tekeningen allerlei lelijke dingen over de Arbeider staan” (Boon, *De Kapellekensbaan* 155). De kunstenaar en de schrijver kunnen zich niet identificeren met de arbeider en hun gedachtengoed kunnen ze dan ook niet op hem overbrengen. Ook de graficus Frans Masereel (1889-1972) worstelt met de kloof tussen arbeiders en kunstenaars en die wordt er eveneens van beschuldigd “de Arbeider” te bespotten (Boon, *De Kapellekensbaan* 159).

Over de ontwikkeling van en de weg naar het kunstenaarschap zoals Seret die stelt kan gezegd worden dat de plot het verwezenlijken van de roman is. Dat is zo van belang omdat over de totstandkoming ervan in de roman volop gesproken werd. Het is niet zo dat het gaat om een niet-schrijvend personage dat is gaan schrijven, het ging er juist om hoe je een roman schrijft als alles al eens geschreven is. In die zin bereikt de verteller niet zijn *homeland*, want hij is al schrijver. Toch kan er van *social voyage* gesproken worden, omdat de “gij” aanvankelijk op de Kapellekensbaan woont maar aan het einde van

Zomer te Ter-Muren zich in zijn reservaat vestigt – in het bos niet ver van de Kapellekensbaan – waar hij teruggetrokken kan voortleven, waar hij de wens koestert niet meer te schrijven – het is slechts een voornemen. Of hij echt zal stoppen met schrijven is nog maar de vraag, want het laatste hoofdstuk zal hij de volgende dag schrijven: “Morgen eindig ik dan, morgen eindig ik definitief en onwederroepelijk” (Boon, *De Kapellekensbaan* 528). Wel eindigt de roman met flarden uit Ondines leven die gebaseerd zijn op losse aantekeningen van de “gij”. Al eerder had hij zich voorgenomen om te stoppen, maar dat voornemen heeft hij blijkbaar niet ingelost. Daarmee wijkt de “gij” af van de gebruikelijke gang van zaken waarin de kunstenaar van het ouderlijk huis naar de stad trekt. De afwijking van het patroon vormt geen bezwaar, omdat Seret spreekt over “perspectives rather than rigid categorization and classification of the particular genre” (Seret 4). Seret (5) merkt wel op dat het soms moeilijk is een lijn te trekken tussen de auteur en de protagonist, iets wat in de diptiek zeker het geval is. De auteur en de protagonist kunnen ook op elkaar reflecteren tijdens de *voyage*: “A dual pattern exists” (Seret 12). In *De Kapellekensbaan* wordt voortdurend gereflecteerd – er wordt gereflecteerd op wat “gij” (boontje) geschreven heeft, maar ook op de gedachten en belevenissen van de personages.

De trek naar het reservaat heeft ook te maken met de “gij” die in *Zomer te Ter-Muren* meer en meer het gevoel krijgt leeggeschreven te zijn (Boon, *De Kapellekensbaan* 259, 260, 440). Dit impliceert dat de roman volgens hem niet geworden is wat hij ervan verwacht had, want de personages werken niet goed mee en gaan hun eigen weg. Zelfs het slot van de roman leidt tot onvrede en de “gij” heeft het gevoel dat al wat hij geschreven heeft zinloos is. In de paragraaf “Zelfbedrog” schrijft “tippetotje” aan de “gij”: “Ik ben verheugd omdat ge weent en vloekt en spijt hebt, omdat ge spijt hebt over de boeken die ge hebt geschreven” (Boon, *De Kapellekensbaan* 448). Het vertrek van de Kapellekensbaan naar zijn reservaat is ook deel van de *social voyage*, in de zin van het verloop van participatie naar observatie. Hierboven is dat naar aanleiding van Nietzsche beschreven als de kunstzinnige protagonist die zich uit de maatschappij terugtrekt en in een zelfgekozen isolement verblijft.

Naast de sociale is er ook sprake van een artistieke reis. De *artistic voyage* is volgens Seret een typisch motief in de *Künstlerroman*, de reis door de kunst. Het gaat bij Boon niet zozeer om de “formation of the artist” (Seret 5) maar om de totstandkoming van een literair kunstwerk. De ervaringen en de ontwikkelingen van de protagonist dienen ertoe om kunst voort te brengen (Seret 6) en in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* is dat de

roman zelf. Toch doemt hier een probleem op, omdat in de *Künstlerroman* ook de weg naar de creativiteit afgelegd moet worden. De protagonist zou zich tot kunstenaar moeten ontwikkelen en van het tegendeel lijkt in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* sprake te zijn. Zoals Zima al aangaf worden de idealen van de kunst niet bereikt en verliest de kunst aan belang.

Seret ontwikkelde haar gedachten op basis van *Künstlerromane* tussen 1904 – *Peter Camenzind* van Hermann Hesse – en 1906 – *A Portrait of the Artist as a Young Man* van James Joyce – met een uitzondering voor *Narcissus und Goldmund* (1930) van Hesse. Hoewel haar *voyages* bruikbaar en verhelderend zijn, zijn ze moeilijk te betrekken op een laatmodernist dan wel vroeg-postmodernist als Boon.

Adorno biedt in dit opzicht met de kunstenaar als kritische instantie een goede aanvulling op de *voyages*. De kritische instantie zit zowel in het actuele deel als in het Ondine-verhaal, maar het zijn elkaar aanvullende verhalen, al stammen ze uit verschillende perioden. De eenheid komt tot stand doordat de personages hun eigen levensomstandigheden vertellen, maar ook doordat ze het verhaal van Ondine becommentariëren. Middels Ondine wordt de op- en neergang van het socialisme beschreven – zij ambieert een plaatsje tussen de adel en de industriëlen maar slaagt daar niet in.

Het romantische kunstenaarschap van *Abel Gholaerts* heeft in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* plaats gemaakt voor een meer realistische benadering ervan, omdat de verteller boontje een realist wil zijn: “Gemaskerd als Boontje betreedt de tegendraadse realist Boon de literaire scène als een schim van de geniale schrijver die hij (een tweede Vincent in het diepst van zijn gedachten) ooit wilde worden” (Humbeek en Vanegeren 553). De geïdealiseerde kijk op het kunstenaarschap is verruild voor een verteller die als een realistische historiograaf functioneert, maar het mondt uit in de trek naar het reservaat. Daar kan boontje afstand nemen van de realiteit in de hoop “een kritische distantie ten opzichte van de realiteit te handhaven, die op de steeds drukkere Kapellekensbaan verloren dreigt te gaan” (Humbeek en Vanegeren 563).

4. SLOT

De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren bieden stof te over om als *Künstlerroman* opgevat te worden, zoals de referenties aan beeldende kunstenaars, de disciplinewisselingen van de personages – op zeker moment

gaan de personages bijna allemaal schilderen en “tippetotje” ontpopt zich als schrijver –, en de referenties aan het beeldende werk van de auteur L.P. Boon. Maar de *voyage into creativity* die in deze roman geschetst is, plus het gegeven dat de kunstenaar als maatschappijkritische instantie functioneert, volstaan om *De Kapellekensbaan* als *Künstlerroman* te kwalificeren, al hebben de bevindingen van Seret een update nodig. In elk geval maakt *De Kapellekensbaan* als *Künstlerroman* het mogelijk de rol van de kunst in de roman nader te bestuderen.

BIBLIOGRAFIE

- Boon, Louis Paul. *De Kapellekensbaan of de 1^{ste} illegale roman van Boontje*. De Arbeiderspers, 1994.
- Boon, Louis Paul. *Zomer te Ter-Muren*. De Arbeiderspers, 1995.
- Bork, Gerrit Jan van. *Over De Kapellekensbaan en Zomer te Ter-Muren van Louis Paul Boon*. Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij, 1977.
- Boven, Erica van, en Gillis Dorleijn. *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Coutinho, 2015.
- Bruinsma, Ernst. “De sukkelaars der aarde. Een overzicht van de ontvangst van *Abel Gholtaerts* in de Vlaamse pers.” *De Kantieke Schoolmeester* 6-7, onder redactie van Ernst Bruinsma, Kris Humbeek, Harold Polis en Johan Dierinck, L.P. Boon Genootschap / L.P. Boon-Documentatiecentrum U.I.A., 1994, pp. 29-42.
- Cuynen, Anniek. “‘Ik ben misschien in de eerste plaats wel mensch.’ *Abel Gholtaerts* als kunstenaarsroman.” *De Kantieke Schoolmeester* 6-7, onder redactie van Ernst Bruinsma, Kris Humbeek, Harold Polis en Johan Dierinck, L.P. Boon Genootschap / L.P. Boon-Documentatiecentrum U.I.A., 1994, pp. 71-89.
- Herman, Luc, en Bart Vervaeck. *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Vantilt 2009.
- Humbeek, Kris. “Kraak boem. Kleine Apocalyps (II).” *Kantieke Schoolmeester* 6-7, onder redactie van Ernst Bruinsma, Kris Humbeek, Harold Polis en Johan Dierinck, L.P. Boon Genootschap / L.P. Boon-Documentatiecentrum U.I.A., 1994, pp. 91-378.
- Humbeek, Kris, en Bart Vanegeren, “Het spookt op de Kapellekensbaan.” Louis Paul Boon. *Zomer te Ter-Muren*. De Arbeiderspers, 1995, pp. 543-575.
- Humbeek, Kris. “Nawoord. Een behoorlijk ziek boek.” *Abel Gholtaerts. Verzameld werk [deel 2]*, onder redactie van Kris Humbeek e.a., De Arbeiderspers, 2008, pp. 373-409.
- Machiels, Ivo. “Lowie en Fangogh”. *De Kantieke Schoolmeester* 6-7, onder redactie van Ernst Bruinsma, Kris Humbeek, Harold Polis en Johan Dierinck, L.P. Boon Genootschap / L.P. Boon-Documentatiecentrum U.I.A., 1994, pp. 409-418.
- Marcuse, Herbert. “Der deutsche Künstlerroman.” Herbert Marcuse. *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Suhrkamp Verlag, 1978, pp. 7-347.

- Musschoot, Anne Marie. "Abel Gholaerts: een omstreden boek." *De Kantieke Schoolmeester 6-7*, onder redactie van Ernst Bruinsma, Kris Humbeeck, Harold Polis en Johan Dierinck, L.P. Boon Genootschap / L.P. Boon-Documentatiecentrum U.I.A., 1994, pp. 13-14.
- Muyres, Jos. *Moderniseren en conformeren. Biografie van een tweeluik: De Kapellekensbaan en Zomer te Ter-Muren van Louis Paul Boon*. Vantilt, 2000.
- Oever, Annie van den. *Gelijk een kuip mortel die van een stelling valt. Over Louis Paul Boon e. De Kapellekensbaan*. Amsterdam, Perdu, 1990.
- Rees, C.J. van, en G.J. Dorleijn. *De impact van literatuuroppvattingen in het literaire veld. Aandachtsgebied literaire opvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap*. Stichting Literatuurwetenschap, 1993.
- Seret, Roberta. *Voyage Into Creativity. The Modern Künstlerroman*. Peter Lang, 1992.
- Wispelaere, Paul de. "De structuur van de kapellekensbaan zomer te ter-muren." *louis-paul boon*. onder redactie van Pierre H. Dubois, René Gysen, Willy Roggeman, Julien Weverbergh en Paul de Wispelaere, Polak & Van Gennepe, 1966, pp. 35-56.
- Zima, Peter V. *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen, A. Francke Verlag, 2008.
- Zwaving, Marieke. "Schrijven en schilderen. Abel Gholaerts als kunstenaarsroman." *De Kantieke Schoolmeester 6-7*, onder redactie van Ernst Bruinsma, Kris Humbeeck, Harold Polis en Johan Dierinck, L.P. Boon Genootschap / L.P. Boon-Documentatiecentrum U.I.A., 1994, pp. 45-69.

PODRÓŻ METAFORYCZNA DO SZTUKI JAKO OJCZYZNY.
DROGA Z KAPLICZKĄ LUISA PAULA BOONA
JAKO POWIEŚĆ ARTYSTY (KÜNSTLERROMAN)

Streszczenie

Na temat *De Kapellekensbaan* (1953; przetłumaczonej na polski jako *Droga z kapliczką*) oraz *Zomer te Ter-Muren* (1956) powstały liczne publikacje, nieokreślające jednak tego dyptyku jako *powieści artysty* (*Künstlerroman*). Celem artykułu jest wykazanie, że obie te powieści noszą cechy *Künstlerroman*. Ten rodzaj powieści różni się bowiem pod wieloma względami od innych gatunków. Traktują o tym prace Herberta Marcuse'a i Roberty Seret. Seret mówi w tym kontekście o ojczyźnie (*homeland*) i podróży metaforycznej (*metaphorical voyage*). Opierając się na tych koncepcjach, Autor stwierdza, że obie powieści Boona (*Droga z kapliczką* i *Zomer te Ter-Muren*) wpisują się w gatunek określany mianem *powieści artysty* (*Künstlerroman*), i przedstawia dokonaną przez samego Boona charakterystykę tego rodzaju powieści.

Przełożyła Beata Popławska

Słowa kluczowe: *Künstlerroman*; powieść artysty; Louis Paul Boon; *De Kapellekensbaan* (*Droga z kapliczką*); *Zomer te Ter-Muren* („Lato w Termuren”); Roberta Seret.

THE METAPHORIC VOYAGE TO ART AS *HOMELAND*:
DE KAPELLEKENSBAAN (CHAPEL ROAD) BY LOUIS PAUL BOON
AS A *KÜNSTLERROMAN*

S u m m a r y

About *De Kapellekensbaan of de 1ste illegale roman van Boontje* (1953; translated into English as *Chapel Road*) numerous studies have been published without typifying the novel as a *Künstlerroman*. The question is whether *De Kapellekensbaan* contains characteristics to make it a *Künstlerroman*? There are a number of elements with which the *Künstlerroman* distinguishes itself from other genres. This is done here based on the theories of Herbert Marcuse and Roberta Seret. Seret speaks in this context of *homeland* and *metaphorical voyage*. On the basis of these concepts is determined that *De Kapellekensbaan* belongs to the genre of *Künstlerroman* and then follows a characterization of Boon's

Keywords: *Künstlerroman* (Artist's Novel); Louis Paul Boon; *De Kapellekensbaan (Chapel Road)*; *Zomer te Ter-Muren (Summer in Termuren)*; Roberta Seret.