

ALBERT GIELEN

ENKELE FACETTEN VAN HET DUBBELKUNSTENAARSCHAP
VAN L.P. BOON AAN DE HAND VAN DE METAMORFOSES
VAN DE BELANGRIJKSTE PERSONAGES
VAN DE KAPELLEKENSBAAN

Abstract. Louis Paul Boon maakt deel uit van de literaire canon, daarom wordt hij alleen beschouwd als een schrijver. Zijn beeldende kunst wordt grotendeels genegeerd. Aangezien Boon in beide disciplines actief is, bekijk ik in deze bijdrage de relatie tussen beide disciplines vanuit een literair perspectief. Boons roman *De Kapellekensbaan of de 1^{ste} illegale roman van Boontje* behandelt de vraag hoe een hedendaagse roman moet worden geschreven. Op basis van een analyse van de protagonisten bepaal ik de relatie tussen literatuur en beeldende kunst in deze roman. Ik concentreer me daarbij uitsluitend op karakters die literatuur of beeldende kunst vertegenwoordigen en helpen de ‘gij-verteller’ de roman te creëren. Ik geef speciale aandacht aan karakters die tijdelijk van discipline veranderen. De discussie gaat over tekortkomingen van de taal die door de beeldende kunsten kunnen worden aangepakt. Ondanks het feit dat de disciplines verschillende manieren van expressie vertegenwoordigen, kunnen ze elkaar aanvullen.

Trefwoorden: Louis Paul Boon; *De Kapellekensbaan*; beeldende kunst; multi-disciplinair kunstenaar; kunstenaarsroman; metamorfosen.

1. INLEIDING

Louis Paul Boon (1912–1979) is gecanoniseerd als auteur, maar hij was in nog een discipline actief, de beeldende kunst. In een interview zegt hij daarover: “Dus, mijn schilderwerk komt eigenlijk overeen met mijn proza. Moest ik schilder geweest zijn, dan had ik misschien net hetzelfde geschilderd van wat nu *De Kapellekensbaan* en zo geworden is. Ik zou misschien beroemder geweest zijn” (Roggeman 1977, 196). Het feit dat Boon beide

Drs. ALBERT GIELEN is lector bij de vakgroep Neerlandistiek van de Karelsuniversiteit in Praag; correspondentie-adres: Ústav germánských studií FF, Nederlandistika, Univerzita Karlova, nám. J. Palacha 2, 116 38 Praha 1, Tsjechië; e-mail: albert.gielen@ff.cuni.cz

disciplines aanwendt doet de vraag rijzen wat dan de relatie tussen beide disciplines is gezien vanuit het literaire werk. Ik beperk me in het onderstaande tot *De Kapellekensbaan of de 1^{ste} illegale roman van Boontje* (1953) en dan nog tot enkele personages.

Het gaat in *De Kapellekensbaan* van Louis Paul Boon om twee verhalen, het ene is het verhaal waarin de ‘gij’ cq ‘boontje’ als verteller en personage optreedt, en de hoofdpersonages ‘johan janssens’, ‘de kantieke schoolmeester’, kunstliefhebber en dichter in spe ‘mossieu colson van tminnerie’ en de schilderes ‘tippetotje’; dit deel wordt ‘de actuele roman’ genoemd. Het tweede is het verhaal uit ‘1800-en-zoveel’ (Boon 1994A, 16) en omdat het zo’n vijftig jaar eerder speelt dan de actuele roman, wordt het ook wel ‘de historische roman’, of omdat het in cursieve letters gedrukt is, ‘het cursieve gedeelte’ genoemd.

Dit historische gedeelte wordt door ‘boontje’ geschreven en vertelt het ‘Ondine-verhaal’, het verhaal dat door de personages uit het actuele gedeelte becommentarieerd wordt. In de actuele roman bevindt zich nog een laag en dat is het Reinaert-verhaal dat ‘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 geen rol spelen.

Bijzondere aandacht verdient de vertelinstantie, 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 toegesproken (Van Boven en Dorleijn 2003, 211). In *De Kapellekensbaan* wordt dat nog verder doorgevoerd, omdat het hier fungeert als ‘een fictief afgesplitste schrijversfunctie’ (De Wispelaere 1966, 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 2009, 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 achtneming 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 literaturopvatting) en op de tweede plaats het waarschuwen van de mensheid voor de nakende ondergang (pragmatische literaturopvatting).

In dit artikel wil ik me beperken tot enkele personages die de ‘gij’ helpen bij het tot stand komen van de roman en dit bovendien doen vanuit het oogpunt van de beeldende kunst, maar ook van discipline wisselen. De ‘gij’ en ‘boontje de schrijver’ liggen heel dicht bij elkaar als personages, maar ik analyseer ze hieronder toch afzonderlijk omdat de personages ze op verschillende manieren aanspreken. De ‘gij’ geldt als schrijver van de onderhavige roman, maar geeft te kennen liever te schilderen en de schilderes ‘tippetotje’ dicteert de ‘gij’ een roman en schrijft hem brieven. De dichter en dagbladschrijver ‘johan janssens’ poogt te schilderen en laat zich in zijn artikelen over beeldende kunst uit. De ‘kantieke schoolmeester’ is niet duidelijk aan een bepaalde discipline gekoppeld, maar uit zich vaak in afkeurende zin, omdat hij de klassieken als de norm ziet. In *De Kapellekensbaan* worden deze personages, evenals de ‘gij’ actief in een andere discipline. Het is de vraag wat deze metamorfoses zeggen over de verhouding tussen beeldende kunst en literatuur.

2. DE ‘GIJ’

In de paragraaf met de sterk aan Vincent van Gogh (1853–1890) refererende titel *De man met het afgesneden oor* (Boon 1994A, 55–56) overdenkt de ‘gij’ de verwijten van de ‘kantieke schoolmeester’ die eruit bestaan dat de ‘gij’ ondanks zijn geschrijf niet voor literaire prijzen in aanmerking is gekomen en als de ‘kantieke schoolmeester’ weg is, tracht de ‘gij’ een antwoord te formuleren:

dat ge schrijver zijt geworden juist door het feit dat ge de 1^{ste} ronde in het spel van het leven hebt verloren, en dat ge nu als schrijver het spel van het leven tracht te omvatten, te doorgronden en te winnen. (Boon 1994A, 55)

De vraag wat dan het spel van de eerste ronde van de ‘gij’ is, valt niet met behulp van de tekst te beantwoorden, maar wel zijn er aanwijzingen die duiden op de eerdere wens van de ‘gij’ om beeldend kunstenaar te worden. Dit kan gestaafd worden door op de eerste plaats te kijken naar de titel van de paragraaf die onmiskenbaar naar Van Gogh verwijst. Dit keert terug als de ‘gij’ voor financiële steun naar het ministerie, ‘tminnesterie tot beter

begrip van in armoe gestorven kunstenaars' (Boon 1994A, 55), gaat. Het contrast met de armlastige kunstenaar en de ambtenaren is groot, de trappen zijn er van marmer, de deur van de minister is gecapitonneerd en er hangt een reproductie van de man met het afgesneden oor in het 'cabinet' van de minister (ibidem).

Op de tweede plaats verkondigt de 'gij' op verschillende plaatsen om tijdens het schrijven van *De Kapellekensbaan* weer te gaan schilderen:

Daarachter was dus de vuile en grijze gevel, en hoog daarboven jaagden de nog grijzere en vuilere wolken voorbij... en hoe dikwijls hebt ge niet gezegd, al opkijkend van het een of ander hoofdstuk uit de een of andere roman: als dit boek geschreven is schrijf ik NOOIT meer, maar schilder ik dat leprozenhoekje. (Boon 1994A, 99)¹

Dit citaat begint vanuit de gij-verteller, maar wordt vervolgd als ik-verteller, als om aan te geven hoe urgent en onvermijdelijk het is om met schrijven te stoppen en weer te gaan schilderen. Even verderop beschrijft de 'gij' hoe hij al schrijvende zijn tijd zit te verdromen en bij een blik uit het raam en het zien van de nieuwe hulp van de overburen, beseft hij:

En dan denkt ge: o als nu mijn boek klaar is schrijf ik NOOIT meer, maar schilder ik die parvenu-gevel met het meisje, dat u nu haar glimlach en haar borstjes, en dan de helft van haar schone roze kont laat zien. (Boon 1994A, 100)

Wederom verschuift de gij- naar de ik-verteller. Die vertellerswisseling voltrekt zich na de dubbele punt en is daarmee als citaat op te vatten. Op deze wijze wordt de lezer deelgenoot gemaakt van wat de ik-figuur allemaal te zien krijgt.

Op literaire wijze wordt hier uitgedrukt dat de eerste keuze van de 'gij' het schilderen is en enkel omdat dat niet gelukt is de 'gij' schrijver geworden. Dit werpt een navrant licht op zijn 'keuze' voor het auteurschap; het auteurschap zou dan een tweede keuze zijn. Het centrale personage is de 'gij' die de schrijver van de roman is en ook als personage optreedt, maar ook belangstelling heeft voor beeldende kunst en er zelfs naar verlangt te schilderen.

¹ Ook in *Ook de afbreker bouwt op* komt een dergelijke opmerking voor: 'En de keren dat ge uw ellebogen op uw papier hebt gelegd en met de kin in de handen hebt zitten staren — na het één of ander hoofdstuk van de een of andere roman — en gezegd hebt "wanneer zal ik nu eens eindelijk ophouden met schrijven en dat hoekje eens beginnen te schilderen"... die keren zijn niet te tellen' (Boon 1982:49).

‘Tippetotje’ komt hieronder nog aan bod, maar hier al moet zij genoemd worden omdat zij veel conversaties voert met de ‘gij’. De personages ‘gij’ en ‘tippetotje’ hebben veel overeenkomstigs. Zo hebben zij vele inzinkingen te overwinnen, ‘tippetotje’ zegt daarover:

En hoe moet ge uw evenwicht herstellen, hoe moet ge dat alles weer opzoeken, al gebarend of ge het daarstraks niet... heu, precies verraden had? En zo is het ook in mijn schilderijen, in uw boeken, waarvoor we precies niet meer de moed hebben om voort te doen, want we blijven bij ons standpunt dat een schrijver, een schilder, een mens is, die zijn evenwicht niet kan vinden in de wereld gelijk die rond hem is, en zich begint in te leven in de schijnwereld naar eigen goesting en formaat: maar schrijver zijnde zijt ge ook mens. (Boon 1994A, 106)

Met ‘uw boeken’ en ‘mijn schilderijen’ claimt ‘tippetotje’ voor zichzelf de schilderkunst en voor de ‘gij’ het schrijverschap. Daarmee lijken de zaken helder, maar toch is de scheiding tussen de disciplines niet zo scherp, omdat ‘tippetotje’ niet alleen aan de ‘gij’ een roman dicteert en hem enkele brieven schrijft. Op een brief van ‘tippetotje’ waarin de schilderes beschrijft hoe ze iets waarover ze gedroomd heeft wil schilderen (Boon 1994A, 275), reageert de ‘gij’ door te verwijzen naar een beschrijving van ‘tippetotje’ van een naakt meisje in een rode pullover die in de deuropening staat. Haar beschrijving doet de ‘gij’ in paragraaf *Bevruchting naar willekeur* opmerken:

Gij boontje, de schrijver, hebt dikwijls genoeg zèlf de draak gestoken met de inspiratie... maar nu tippetotje het naakte meisje met de rode pullover heeft beschreven, moet ge toegeven dat er iets gelijk inspiratie bestaat. (Boon 1994A, 276)

Om die inspiratie beter te begrijpen gaat de ‘gij’ ook tekenen, omdat tekenen hem meer leert dan theorieën. Zo tekent hij een ander personage na, ‘kramiek’, en daarna begrijpt hij ‘tippetotje’ (ibidem). Hiermee zegt de ‘gij’ dat hij van ‘tippetotje’ de schilderes geleerd heeft dat dankzij het tekenen beter tot inzicht te komen is dan door het je eigen maken van theorieën. Dit inzicht wordt bevestigd doordat ‘gij’ gaat tekenen:

En gij boontje, de schrijver, zijt u aan het tekenen gaan zetten... want het tikje magie, het spel tussen de woorden van de theorie in, hadt hij nog niet begrepen... (ibidem)

Voor de ‘gij’ als schrijver is het tekenen bijzonder behulpzaam om de mens te kunnen begrijpen. De bekering tot de beeldende kunst is niet geheel vrijblijvend, omdat de ‘gij’ er ook blijk van geeft dat wanneer hij overvallen wordt door een gevoel van leegte, de gedachte daaraan op diverse manieren verbeeld kan worden: ‘En dat peinzend krijgt ge een gedachte die een schoon gedicht, een verhaal, een schilderij zou kunnen worden: een hemelhoge muur...’ (Boon 1994A, 57).

3. ‘TIPPETOTJE’

‘Tippetotje’ staat symbool voor de kunst, maar het is ook haar functie om als schilderes een contrast te vormen met ‘johan janssens’ die als dichter en dagbladschrijver de literaire component vertegenwoordigt in het discours en ook met de ‘gij’. De meeste conversaties voert ‘tippetotje’ met de ‘gij’. Hierboven heb ik al laten zien hoe ‘tippetotje’ met ‘uw boeken’ en ‘mijn schilderijen’ voor zichzelf de schilderkunst en voor de ‘gij’ het schrijverschap claimt (Boon 1994A, 106). Vergelijkbaar in dat opzicht is het moment waarop ‘tippetotje’ aan ‘boontje’ haar angsten vertelt en de wijze waarop ze daar iets aan tracht te doen: ‘en nu tracht ik deze angst kwijt te raken met hem uit te schilderen, gelijk gij hem tracht kwijt te raken met hem uit te schrijven’. Dit wordt vervolgd door ‘en wij die innerlijk gedwongen worden er over te schrijven of er over te schilderen, maken er ondanks alles nog Altijd een zekere schoonheid mee...’ (Boon 1994A, 200). In tegenstelling tot degenen die geen literatuur of beeldende kunst voortbrengen, maken zij van hun angsten iets moois, waarmee een onderscheid wordt gemaakt tussen de burgerlijke en artistieke wereld.

De rollen lijken wat betreft de disciplines duidelijk verdeeld, maar dan dicteert ‘tippetotje de schilderes’ aan ‘boontje’ een roman en schrijft aan de ‘gij’ brieven. Deze ingebedde verhalen zijn als *mise en abyme* op te vatten, omdat het een spiegel vormt van het hogere verhaal: ‘tippetotje’ vertelt hierin iets over het kunstenaarsleven en daarmee geeft ze tevens aan wat de positie van de kunstenaar in de samenleving is.

Eerst de roman: de paragraaf *Een roman van tippetotje* bevat een excerpt van twee delen (Boon 1994A, 133–134). De schilderes vertelt hier als intra-intradiëgetische verteller het verhaal van Bernardeke, de schilder met de bult uit *De voorstad groeit* van Louis Paul Boon. Hier heet Bernardeke ‘medard’ en schildert landschapjes, maar als hij in de puberteit komt, ontdekt hij de

meisjes, maar ook dat de wereld “geschapen is voor mensen zonder bult” (Boon 1994A, 133). Als dan ook nog de oorlog uitbreekt, verbrandt hij zijn belangrijkste werk, “de schilderijen waarin hij iets gezegd heeft dat de wereld nog niet wist,” en sterft. Het tweede deel speelt in Brussel. Daar wordt een landschapje verkocht “uit de tijd dat ‘medard’ nog een brave jongen was”. Vanuit Brussel wordt aan ‘medard’ een postcheque gestuurd vanwege de auteursrechten voor ‘dat her-verkochte landschap’. De oude vader van ‘medard’ ontvangt het geld en begrijpt niet goed waar het voor is, een verbrand werk van zijn zoon in Brussel verkocht en wat zijn auteursrechten? “Enfin, en zo gaat de roman van mij, tippetotje, verder tot als uw blad vol is” (Boon 1994A, 134). Hier laat ‘boontje’ of de ‘gij’ een schilderes aan het woord die de auteur een roman dicteert. De functie van de metamorfose van ‘tippetotje’ is de weergave in een notendop van de gedachte dat de beeldende kunst volgens de ‘gij’ aan de literatuur een bijdrage kan leveren. Dit ingebedde verhaal wordt dan ook door een schilderes verteld en gaat bovendien over een schilder.

De brieven schrijft ‘tippetotje’ als ze niet in Ter-Muren woont, maar in Brussel en dat is bijna de gehele roman door het geval. De rol van Brussel is aan de beeldende kunst gekoppeld, omdat dit het geval is met het zojuist aangehaalde verhaal van ‘medard’ aan wie een cheque gestuurd werd voor een verkocht schilderij en omdat ‘tippetotje’ daar actief is als beeldend kunstenaar. Vanuit Brussel schrijft ‘tippetotje’ brieven die bestaan uit verhalen of dromen. Voorbeelden daarvan zijn het verhaal *Over ijsroom en vanillepoeder* (Boon 1994A, 149) en de brief in de paragraaf *De badkamer* (Boon 1994A, 159). Met de tekstuele bijdragen die ze als schilderes levert, overschrijdt zij de grens die tussen de beide disciplines getrokken is. Ze levert ook rechtstreeks commentaar op de voorstellen die de ‘kantieke schoolmeester’ aan de ‘gij’ doet die de roman moet schrijven en daarbij snijdt ze de twee disciplines aan:

En plus daarbij, ik zeg dat zomaar omdat ik weet dat gij, schrijver, het ZO bedoelt... maar voor mij bestaat het hoofdmotief [van *De Kapellekensbaan*] werkelijk uit de tietten der encyclieke meisjes die ik over de eindstreep liet dansend op en neer gaan... want voor mij gaat het alleen om tastbare dingen, die ge plastisch kunt neerzetten, gelijk de brom die weer bloeit en die u het genot geeft van met kladden gele verf te kunnen metsen... en waar ge naast de bloeiende brom een ondineke kunt schilderen dat zich neerlegt, met in de klok van haar blauwe rok haar witte hemd [...] en tussen haar roze dijen tblijvend geheim dat niet te schilderen is. (Boon 1994A, 190)

De schilderes bezieet de conceptie van de roman vanuit het perspectief van de beeldende kunst, omdat het haar “alleen om tastbare dingen, die ge plastisch kunt neerzetten” gaat en deze zienswijze zorgt dat zij de schrijver kan begrijpen, iets wat de ‘kantieke schoolmeester’ volgens haar niet doet. De verwantschap tussen de ‘gij’, hierboven gekoppeld aan de literatuur, en ‘tippetotje’, die de schilderkunst voor zich geclaimd heeft, wordt benadrukt omdat ook zij in deze passage gebruik maakt van het gij-perspectief. Uit de metamorfose van ‘tippetotje’ en het overgaan op het gij-perspectief blijkt duidelijk de hechte relatie tussen de beide disciplines.

Op een andere wijze voltrekt zich dit in de paragraaf ‘Ik heb niet tevergeefs geleefd’, waarin ‘tippetotje’ een brief schrijft aan ‘boontje’ over ‘het ontwerp voor een schilderij’ (Boon 1994A, 274). Dit lijkt sterk op de wijze waarop Vincent van Gogh zijn resultaten van de afgelopen dag aan zijn broer Theo beschrijft of nieuwe plannen voor schilderijen aankondigt. ‘Tippetotje’ stelt zich, na het zien van het werk van de surrealisten, voor dat ze ook “zulke dingen zou kunnen schilderen”. Dan volgt een beschrijving van wat ze zou willen schilderen:

ik stel mij de hoek van een oneindig hoge kamer voor, en in de koude lege hoek van die oneindig hoge kamer staat kramiek aan de telefoon... tis te zeggen hij staat aan de telefoon maar er is geen telefoon [...]
(Boon 1994A, 274)

Maar, besluit ze, ze is geen surrealist en moet een onderwerp nemen dat haar beter past: ‘een droom’, maar het is een zeer realistische droom. Die beschrijft ze vervolgens in genoemde brief.

4. ‘JOHAN JANSSENS’

Op een zeker moment besluit ‘johan janssens’ geen gedichten meer te schrijven, maar ‘slechts nog proefnemingen’. Reden daarvan is dat hij tot de overtuiging is gekomen “dat dichters een overbodig iets zijn geworden in deze wereld van vandaag” (192). Als hij samen met ‘tippetotje’ aan de onbewaakte overweg van Ter-Muren heeft zitten schilderen, bekijkt hij de studie van schilderes ‘tippetotje’ en concludeert: “Ge zoudt, in plaats van die dingen te schilderen, eveneens veel beter zijn met proefnemingen te doen” (Boon 1994A, 193). In dit opzicht zouden literatuur en schilderkunst vanuit dezelfde intentie moeten gaan werken en minder gehecht zijn aan de wetten van de eigen discipline.

‘Johan janssens’ is ook de lezer van de paragraaf *Plastische elementen in de literatuur* (Boon 1994A, 61–62). Deze paragraaf verscheen eerder als een artikel met de dezelfde titel in *De roode vaan* van 9/10 februari 1946 en later in *Front* van 4 januari 1948. Daarin legt Boon uit dat wanneer de schrijver als een schilder denkt zijn proza er een stuk levendiger op wordt. Een talig element kan die levendigheid niet bewerkstelligen, enkel de schilder weet er raad mee. Zowel in *De roode vaan* als in *De Kapellekensbaan* wordt dit onderwerp aangesneden. Beide teksten wil ik hier nader bekijken, omdat ze niet identiek zijn. Hier volgt eerst de saillante passage uit de paragraaf ‘Plastische elementen in de literatuur’ in *De Kapellekensbaan*:

Ge zoudt het nu in een verhaal over fabrieksmeisjes hebben die in de late avond, met regenweer, over een veldbaan huiswaarts keren... daar het regent zoudt ge zeggen dat de baan beslijkt is... en tevens de plaats situerend zoudt ge het er zó doen uitzien: fabrieksmeisjes die in de avond en de regen over beslijkte kapellekensbaan gaan. Misschien loopt die weg langs de lange muur van de dekenfabriek de labor... en kijk naar het woord labor dat een herhaling is van hetzelfde a- en o- beeld in het woord avond... begrijp goed, ik zeg ‘beeld’ en niet ‘klank’... en ge bekomt dan een grauw schilderij met niets dan doffe kleuren: avond regen slijk lange muur dekenfabriek labor fabrieksmeisjes. Voor de schrijver is zo iets voldoende, hij heeft atmosfeer geschapen, de dingen gesitueerd en het verhaal in gang gestoken. Maar beseftte hij nu de waarde van het plastisch element, dan zou hij aan deze grauwe tonen een kleur toevoegen die wat opvlamt... omdat b.v.b. een rode toon de overige grijze tonen nog somberder doen afsteken, achterwaarts doen snellen, en hiermee onvermoede diepte oproepen. En omdat hij, schilder zijnde, van kleur houdt zonder meer, en die warme toon midden de andere de liefde toont tot het schilderen op zichzelf. Om nu die rode toon te bekomen is het mogelijk een der meisjes in de duisternis en de regen te laten lachen... het woord ‘lach’ zou onmiddellijk het verhoopte doel bereiken... maar literair zou het er integendeel niet passen... het lachen misstaat er, het verhaal en de donkere aanhef van de eerste zin wordt er door gebroken... stel u nu voor dat een der meisjes vloekt en kust-mijn-gat zegt... dan zullen de grijze tonen hierbij dadelijk verzwinden om plaats te maken voor de helrode toon van het taboeë woord. Het 2voudig doel wordt dan bereikt: als schilderij is het volkomen en literair is het juist en verdiept het de grauwe atmosfeer van huiswaartskerende fabrieksmeisjes. (Boon 1994A, 61–62)

Uit het artikel ‘Plastische elementen in de literatuur’ in *De roode vaan* is de volgende passage voor de vergelijking van belang. Boon oppert in dit

artikel, waarvan het onderstaande citaat niet in *De Kapellekensbaan* is opgenomen, de mogelijkheid dat alle kunstuitingen zullen samengroeien tot ‘DE kunst’. Boon neemt aan dat dit ook in de wetenschap zo is:

Uit het ontleden en bepalen der deelen volgt het terug samenstellen en kennen van het geheel. Als dat zoo is in de wetenschap, zou men het in de kunst als volgt kunnen uitdrukken: uit het zoeken der ‘ismen’, in alle richtingen, moet een hergroeperen volgen dat alle veroverde gebieden omvat. (Boon 1994B, 177)

Naar analogie van deze gedachte, zou het aannemelijk zijn als ‘verscheidene kunstuitingen’ zullen vergroeien ‘tot één enkele uiting’. Het is weliswaar nog toekomstmuziek, maar goed mogelijk dat de film “al het andere — tooneel, vers, drama, roman, ets, schilderij, muziek — omvatten gaat” (Boon 1994B, 178). Wenselijk zou het wel zijn; nu zitten we toch wel erg opgesloten in dat wat ‘zeer rondom is’. Schrijvers vragen bij het zien van een schilderij ‘zich dadelijk af: wat verbeeldt het?’. Ze hebben een zeer beperkte kijk:

Zij liggen gebonden aan hun eigen kunstuiting, het verhaal, en zoeken dat verhaal in alle andere uitingen. Zij vragen van een schilderij dat het een gekleurde illustratie zal zijn. De lijn, die een apart gevoel of een eigen idee uit te drukken heeft, ontsnapt hen. De waarde der kleurtonen, die alles zeggen bij een schilder — evenals de klanktonen hêt uitdrukkingmiddel zijn van den komponist — ontsnappen hen eveneens geheel. Volume, diepte, wisselwerking van het licht, het zijn voor hen doode woorden. Vanzelfsprekend wordt dit gebrek opgemerkt in hun werk. Een schilder zal, een boek lezend, dadelijk zeggen: deze schilder kan absoluut niet teekenen en heeft niet het minste gevoel voor kleur. (Boon 1994B, 178)

In *De Kapellekensbaan* is deze passage ingekort en in de roman is ‘johan janssens’ aan het woord. De laatste zin in het bovenstaande citaat is daar vervangen door “zij houden wel rekening met woordklank en rythme, maar ze houden geen rekening met lijn en kleur die eveneens deel moeten uitmaken van hun proza” (Boon 1994A, 61).² Wat ‘johan janssens’ precies be-

² Ter vergelijking voeg ik er hier het citaat uit *De Kapellekensbaan* bij: “hoeveel schrijvers vatten b.v.b. het wezen en de ziel voor het plastische element in de literatuur? ze liggen gebonden aan hun eigen kunstuiting, het verhaal, en zoeken dat verhaal overal elders: ze vragen van een schilderij dat het een gekleurde illustratie zal zijn, want het plastische element is voor hen een dood woord ... vanzelfsprekend wordt dit gebrek opgemerkt in hun werk, want zij houden welrekening met woordklank en rythme, maar ze houden geen rekening met lijn en kleur die eveneens

doelt, laat zich moeilijk omschrijven. In *De roode vaan* schrijft Boon dat er in elk geval één dichter over dit vermogen beschikt, Rainer Maria Rilke (1875–1920), omdat die in de nabijheid van Auguste Rodin (1840–1917) vertoefde. Als secretaris van Rodin zag Rilke hoe de beeldhouwer met zijn materie omging en de dichter wist dat te vertalen naar zijn poëzie, waarvan Boon *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) als duidelijk voorbeeld noemt (Boon 1994B, 178). Kortom, kleur is het belangrijkste in een schilderij, vindt Boon. Als voorschot op wat hij ‘DE kunst’ noemt, geeft hij een voorbeeld van eigen leest (Boon 1994B, 179). Dat gedeelte is ook in *De Kapellekensbaan* terecht gekomen, maar daar is het een tekst geworden die ‘johan janssens’ in de krant leest en parafraseert. Daardoor verwijst het wel sterk naar Boons tekst in *De roode vaan*.

De parafraserende ‘johan janssens’ lijkt in *De Kapellekensbaan* Boons artikel in *De roode vaan* te lezen, maar in het citaat wordt ook gebruik gemaakt van de ik-verteller en de gij-verteller (“en ge bekomt dan een grauw schilderij”), iets wat in *De roode vaan* niet het geval is. Deze vertellers zijn gekoppeld aan het literaire aspect. Verder in het citaat wordt de hij en u gebruikt en dat heeft betrekking op de schilder. Aldus ontstaat een vlechtwerk van perspectieven die het discours tussen literatuur en beeldende kunst vormgeven. Uit het discours blijkt dat de schrijver en de schilder elkaar goede diensten kunnen bewijzen. De schilder kijkt als schilder naar het woord en ziet overeenkomsten tussen ‘avond’ en ‘labor’, daarnaast weet hij hoe hij een grauwe beschrijving kan verlevendigen en zelfs verdiepen. Al doende verschaft hij de schrijver het middel om een vervangend woord voor het krachtige beeld te vinden door een taboewoord te gebruiken. Wat eveneens zeer opvalt, is dat zowel Boon in *De roode vaan* (1994B, 179) als de parafraserende ‘johan janssens’ zich laat leiden door het ‘beeld’ van een woord en niet door de ‘klank’ (Boon 1994A, 62).

5. ‘BOONTJE DE SCHRIJVER’

‘Mossieu colson van tminnesterie’ bezoekt vaak tentoonstellingen en schrijft gedichten die hij voorlopig niet van plan is te publiceren. Hij levert commentaar op ‘boontje’ en verwijt hem zijn onvermogen om zich in taal uit te drukken. Dit beaamt ‘boontje’ en voegt aan het verwijt van ‘mossieu colson’ toe:

deel moeten uitmaken van hun proza.” (Boon 1994B:61).

ik kan hier achter de kachel zitten, in deze maand van oktober, en de schitterendste gedachten krijgen, maar ik kan het niet behoorlijk uitspreken of ik moet er een beeld voor zoeken... doch dat beeld gevonden hebbend geraak ik daar verliefd op [...] maar de geniale gedachte die er mee omwikkeld werd ben ik kwijt: mijn kop af, maar ik ben ze vergeten: mijn beeld is misschien wel geniaal, maar mijn geest heeft veel te korte beentjes. (Boon 1994A, 259)

Hier zegt ‘boontje’ gedachten niet te kunnen verwoorden en daarom een beeld nodig heeft om toch succesvol te zijn, maar zodra hij dat beeld heeft, wordt het beeld zo van belang dat zijn geest, ofwel taal, niet in staat is dat beeld te verwoorden. Voor ‘boontje’ is taal niet toereikend, zodat hij de beeldende kunst nodig heeft; wanneer de taal tekort schiet om gedachten te verwoorden, kan hij het wel als beeldend kunstenaar uitdrukken.

De bijdrage die beeldende kunst kan leveren, lijkt een methode te worden als in de paragraaf “*Bevruchting naar willekeur*” (Boon 1994A, 276–277). ‘Gij boontje, de schrijver’ beseft dat de beschrijving die ‘tippetotje’ van een naakt meisje met een pullover heeft gegeven (Boon 1994A, 275) zo treffend is juist omdat zij dat meisje heeft getekend. Het is hierboven al besproken, maar ik wil er hier dieper op ingaan. Het besef bestaat uit het volgende:

Het is om er verstomd over te staan hoe u plots alles duidelijk gaat worden, van wat de reinste theorieën niet onder woorden kunnen brengen. En gij boontje, de schrijver, zijt u aan het tekenen gaan zetten... want het tikje magie, het spel tussen de woorden van de theorie in, hadt gij nog niet begrepen... en ge hebt savonds in late gestolen uurtjes die baadsters van renoir nagetekend, en ge hebt renoir begrepen. (Boon 1994A, 276)

Wil je iets van de mens begrijpen, dan moet je hem tekenen, iets dat ook de schrijver geldt. Al vaker is hier gerefereerd aan de overeenkomsten tussen schrijven en schilderen. In die zin kan de auteur aan degenen die een groot schrijver of een groot schilder willen worden, adviseren: “schrijf en schilder voor de eeuwige mens die altijd tot de eenvoud en de synthese zal terugkeren, en die niet splitst maar samenbundelt” (Boon 1994A, 312). Hieruit blijkt dat de twee disciplines niet los van elkaar zijn op te vatten; ze hebben een hechte relatie, waarbij opvalt dat zeker de beeldende kunst de literatuur kan verrijken, omdat het helpt bij het begrijpen van de mens.

6. 'MOSSIEU COLSON'

Op een bijeenkomst waaraan 'mossieu colson', 'tippetotje', de 'kantieke schoolmeester' en de 'gij' deelnemen lezen ze elkaar hun poëzie voor. Als 'mossieu colson' enkele aanzetten voor gedichten aan de andere personages heeft voorgelezen, zegt de 'kantieke schoolmeester'³ het maar niks te vinden, voor hem telt enkel de perfectie van Dante Alighieri (1265–1321), Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) en William Shakespeare (1564–1616), maar de 'gij' verklaart dat de anderen niet de volmaaktheid verlangen, "wij verlängen slechts dat warme levende, dat ge in uw hand kunt omvatten". Deze expressieve literaturopvatting tracht 'tippetotje' schilderend tot stand te brengen:

En tippetotje expliceert zich aan mossieu colson van tminnesterie, dat het juist die dingen zijn welke zij tracht te schilderen... koud en onbewogen, zegt zij... en goddomme, zegt zij, dat ik in mijn schilderijen geen woorden kan neerschrijven gelijk de uwe! (Boon 1994A, 241)

Daarmee zegt zij dat zij als schilderes in haar schilderwerk niet kan uitdrukken wat de dichter wel met woorden kan.

Een hoogtepunt in het discours over de relatie tussen schilderen en schrijven vormt de paragraaf *Pygmalion*. De paragraaf heeft dezelfde titel als het toneelstuk van George Bernard Shaw (1856–1950) dat in 1913 in première ging. *Pygmalion* gaat over de professor in de fonetiek Henry Higgins die de weddenschap aangaat dat hij het platpratende bloemenmeisje Eliza Doolittle zodanig kan helpen dat zij zich geloofwaardig als barones kan voordoen op een tuinfeest van de ambassadeur.⁴ Eliza wordt met succes omgeschoold met als gevolg dat Higgins liefdevolle gevoelens voor haar gaat koesteren. In *De Kapellekensbaan* is het een dialoog tussen 'boontje de schrijver' en 'tippetotje de schilderes'. Daarin richt 'gij, boontje de schrijver' het woord tot zichzelf en zegt dat, wil hij blijven leven en schrijven, hij zijn werk aan de samenleving moet aanbieden: "en daar ge in een maatschappij leeft gelijk die maatschappij nu is, moet ge uw droom aan de meestbiedende aanbieden" (Boon 1994A, 247). De 'Droom' is dat wat de schrijver 'vorm en leven schenkt'. Dit legt 'boontje de schrijver' aan 'tippetotje de schilderes' voor. Zij beaamt dit en voegt er nog aan toe dat

³ De 'kantieke schoolmeester' overweegt een gedichtenbundel uit te brengen: "Zie bijvoorbeeld naar mij die nu al jaren een verzenbundel peins uit te geven" (Boon 1994A:100).

⁴ De gegevens zijn afkomstig van https://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_%28play%29 (ge raadpleegd 10-4-2016).

zelfs het verliefd worden op de ‘Droom’ op zichzelf al iets negatiefs is, ze onderbouwt dit door aan Lucas Cranach de Oude te refereren. Sprekend tegen ‘boontje’ wordt zij zelf ‘boontje’:

herinner u het type dat hij schilderde: *het jonge meisje met de sluwe ogen, met de popjesachtige neus en het ietwat gewelfde voorhoofd — het kind, meisje, vrouw, dat ik zoek in ondineke, en in mijn jeannine de voorlopige — een menselijk naakt, meestal met een breedgerande hoed op het hoofd en met een fluwelen zwart lint rond de hals... en ik tippetotje noemde haar mijn jeannine de voorlopige, maar lucas cranach noemde haar nog steeds eva in het paradijs of het oordeel van paris... maar in de grond had het niets met mythologie te maken: cranach brandde op in de liefde voor zijn mensgeworden droom...* (Boon 1994A, 247)

Net als Higgins en Cranach wordt ‘boontje’ verliefd op zijn droom, maar meer dan dat wordt hem verweten zijn ‘Droom’ te verkopen aan de meestbiedende. In deze paragraaf wordt begonnen met een literair werk, ‘Pygmalion’, om bij een schilderij van Cranach uit te komen, dit met het doel om duidelijk te maken dat een schrijver of beeldende kunstenaar gedwongen is ook commercieel te zijn. Door zowel Shaw als Cranach bij zijn betoog te betrekken wordt hier duidelijk gemaakt dat die commerciële eis voor beide disciplines geldt, maar ook maakt dit het betoog sterker. Dit discours wordt dankzij ‘mossieu colson’ opgezet omdat hij iets met woorden kan uitdrukken wat ‘tippetotje de schilderes’ niet met beelden lukt.

7. SLOT

Uit bovenstaande blijkt dat aan de hand van de personages een discours geleverd wordt over de mogelijkheden die de beeldende kunst de literatuur kan bieden. Ondanks de verschillende uitdrukkingsmogelijkheden kunnen de disciplines elkaar een goede dienst bewijzen. De beeldende kunst kan de literatuur in ‘beeld-spraak’ verrijken. Hoewel literatuur en beeldende kunst niet hetzelfde kunnen uitdrukken, kunnen ze elkaar bijzonder behulpzaam zijn. De positie van Boon tussen de beide disciplines is dat er een vruchtbare uitwisseling tussen beide bestaat, zonder dat ze volledig in elkaar opgaan. Uit wat de personages te berde brengen, hun metamorfoses en de narratieve drempeloverschrijdingen maken dat de beide disciplines met elkaar verweven zijn.

REFERENTIES

- Boon, Louis Paul. 1994A. *De Kapellekensbaan of de 1^{ste} illegale roman van Boontje*. Amsterdam & Antwerpen: Arbeiderspers.
- Boon, Louis Paul. 1994B. *Het literatuur- en kunstkritische werk I. De roode vaan*. Antwerpen: UIA.
- Boven, Erica van, & Gillis Dorleijn. 2003. *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho.
- De Wispelaere, Paul. 1966. 'De structuur van de kapellekensbaan zomer te ter-muren'. In Pierre H. Dubois, René Gysen, Willem Roggeman, Julien Weverbergh, Paul de Wispelaere (eds.). *louis-paul boon*, 35–56. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Herman, Luc, & Bart Vervaeck. 2009. *Vertelduijvels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Vantilt.
- Roggeman, Willem M. 1977. *Beroepsgeheim 2. Gesprekken met schrijvers*. Den Haag & Antwerpen: Nijgh en Van Ditmar.

RÓŻNE OBLICZA PODWÓJNEGO ARTYZMU L.P. BOONA
NA PODSTAWIE METAMORFOZ GŁÓWNYCH BOHATERÓW POWIEŚCI
„DROGA Z KAPLICZKĄ”

Streszczenie

Twórczość Louisa Paula Boona zaliczana jest do kanonu literackiego, dlatego też postrzega się go jako pisarza i bada wyłącznie tę jego twórczość. Natomiast jego sztuka wizualna jest w dużej mierze ignorowana. Z uwagi na to, że Boon działa w obu dyscyplinach, niniejszy artykuł bada relacje między literaturą a sztuką z literackiego punktu widzenia. Powieść Boona *De Kapellekensbaan of de 1^{ste} illegale roman van Boontje* (przetłumaczona na język angielski jako *Chapel Road*) porusza kwestię, w jaki sposób powinna być napisana współczesna powieść. Autor niniejszego artykułu stara się ustalić na podstawie analizy głównych bohaterów, jaki jest związek między literaturą a sztukami wizualnymi w prezentowanej powieści. Autor koncentruje się wyłącznie na postaciach, które reprezentują świat literacki lub sztuki wizualne i pomagają drugoosobowej narracji tworzyć powieść. Szczególną uwagę poświęca tym bohaterom powieści, którzy tymczasowo zmieniają dziedziny. Okazuje się, że to, czego w dyskursie nie można wyrazić za pomocą języka, można uczynić za pomocą sztuk wizualnych. Mimo że dziedziny te reprezentują różne sposoby ekspresji, mogą się wzajemnie uzupełniać.

Przełożyły mgr Kamila Tomaka i mgr Agnieszka Flor-Górecka

Słowa kluczowe: Louis Paul Boon; *De Kapellekensbaan* („Droga z kapliczką”); sztuka wizualna; artysta interdyscyplinarny; powieść artysty; metamorfozy.

SOME ASPECTS OF THE DOUBLE DISCIPLINARITY OF L.P. BOON IN ARTS
AT THE HAND OF METAMORPHOSES OF THE MOST IMPORTANT PROTAGONISTS
OF NOVEL *DE KAPELLEKENSBAAN*

S u m m a r y

Louis Paul Boon forms part of the literary canon, which is why he is only perceived and researched as a writer. His visual art is largely ignored. As Boon is active in both disciplines, in this paper I consider the relationship between the two disciplines, from a literary perspective. Boon's novel *De Kapellekensbaan of de 1^{ste} illegale roman van Boontje* (translated into English as *Chapel Road*) deals with the question how a contemporary novel should be written. Based on an analysis of its main characters, I determine what the relationship is between literature and the visual arts in this novel. I focus exclusively on the characters that represent literature or the visual arts, and help the "you" narrator create the novel. I pay special attention to those characters that temporarily change disciplines. The discourse is about the shortcomings of language that can be addressed through the visual arts. Despite the fact that the disciplines represent different modes of expression, they can complement each other.

Key words: Louis Paul Boon; *De Kapellekensbaan*; visual art; multi-disciplinary artist; artist's novel; metamorphoses.