

EEN VICTORIAANSE “ARBITER ELEGANTIAE”

DE SCHILDERIJEN VAN SIR LAWRENCE ALMA-TADEMA

“(…) twee elkaar omhelzende dronkene vrouwen, overdekt, overstelpt, overgeurd, overzwijmeld, verbleekten met puilende ogen, en stierven tezamen, met hikkende gorgels...Verderop rees een knaap, lachte gek, sloeg in de lucht met zijn handen en stortte nerveeloos neer in een hoop zwarte violen, waarin hij verzonk als in een fluwe-len bed...”

Louis Couperus, *De berg van licht* (1905)

Mark Rutte vergeleek niet zo lang geleden de instroom van vluchtelingen in Europa met de invallen van de barbaren die tot de val van het Romeinse Rijk leidden. De topos leidt blijkbaar een hardnekkig leven. Een even hardnekkige topos om de ineenstorting van het Imperium Romanum te verklaren is die van de “decadentie” van de Romeinen. Een ijzersterke combinatie. Het eens zo glorieuze imperium kon moeilijk anders dan vallen als het van buiten en van binnen bedreigd werd.

De ingrediënten van die “decadentie” zijn een cocktail van liederlijkheid, seksuele uitspattingen, drankzucht en zedenverval die leidt tot fysieke uitputting en morele leegte zoals je ze op het monumentale schilderij van Thomas Couture, *Les Romains de la décadence* (1847), in Musée d’Orsay in Parijs kunt zien. De metaforische setting is die van een eet- en drinkgelag, een orgie die over haar hoogtepunt heen is: de lichamen uitgeput, de lusten gebotvierd, de wereld uitgedanst.

Vergelijk dit nogal obligate schilderij met *De rozen van Heliogabalus* (1888) van Lourens Alma Tadema (Dronrijp, Friesland, 1836 - Wiesbaden, 1912).

De in Syrië geboren Heliogabalus was vier jaar Romeins keizer tussen 218 en 222, toen hij, nog geen twintig jaar oud, al vermoord werd door soldaten van de Pretoriaanse garde. Hij maakte furore als hogepriester van de Zonnegod, huwde enkele keren in zijn korte bestaan, ook met een man (waarbij hij dan de “vrouw” was), prostitueerde

LUC DEVOLDERE

werd in 1956 geboren in Kortrijk. Studeerde oude talen en wijsbegeerte in Kortrijk en Leuven.

Was leraar aan het Sint-Barbaracollege in Gent.

Is afgevaardigd-bestuurder van Ons Erfdeel vzw en hoofdredacteur van al haar publicaties. Publiceerde onder andere *Wachtend op de barbaren. Essays* (2002), *De verloren weg. Van Canterbury naar Rome* (2002), *Mijn Italië* (2006), *Lucifers bij de brand* (2009) en *Tegen de kruideniers. Over talen, Europa en geheugen* (2014).

Contact: luc.devoldere@onserfdeel.be

zich en ging de legende in als de spreekwoordelijk excentrieke, schaamteloos perverse en decadente keizer. Het stond in de sterren geschreven dat Couperus de getourmenteerde, androgyne “keizer-knaap” met de aarzelende seksuele identiteit in *De berg van licht* (1905) zou verheerlijken

A ROSE IS A ROSE IS A ROSE...

Maar terug naar die rozen van Tadema. De setting van het schilderij is opnieuw die van een eet- en drinkgelag. Maar er gebeurt iets helemaal anders.

De schilder moet zich geïnspireerd hebben op een anekdote uit de roddelbiografie van de keizer (Historia Augusta, *Vita Elegabali*, 21): “In een eetzaal met een beweegbaar plafond bedolf hij ooit zijn parasieten onder viooltjes en andere bloemen, zodat sommigen daadwerkelijk zijn gestikt, omdat ze niet in staat waren om boven de bloemen uit te kruipen.”

Heliogabalus was niet de eerste die met deze technologie uitpakte. Nero had in zijn *Domus aurea*, het megalomane nieuwe paleis dat hij na de brand van Rome in 64 na Christus liet optrekken, al plafonds die een regen van bloemen over zijn gasten konden laten neerdalen of sproeiers die parfums sprenkelden (Suetonius, *Vita Neronis*, 31, 1-2). Bij Couperus klinkt het zo: “Draaide het dak, wentelde de koepel, openden de caissons en rozetten... Daar, in de vier hoeken der zaal, plots tegelijkertijd, en in zulke overstelpling, dat het ruiste, sneeuwden de bloemen in bonte sneeuw, dwarrelden zij in een warreling van bladeren (...).” En dan volgen zinnelijke, over elkaar buitende pagina’s over de geuren- en bloemenregen die Heliogabalus (Antoninus in *De berg van licht*) over zijn gasten uitstort.



Sir Lawrence Alma-Tadema, *De rozen van Heliogabalus*, 1888, olieverf op doek, 132.7 x 214.4 cm, Collectie van Pérez Simón, Mexico.
Foto © Arturo Piera.

Tadema's doek intrigeert op een andere manier. Onbewogen kijkt de onbewogen beweger Heliogabalus, die bovenaan links aanligt, met vlassig snorretje en sikje, neer op wat hij aanricht: de practical joke wordt geruisloos doodslag. Zijn slachtoffers lijken, even bewegingsloos, loom leunend op kussens, deze dood te omhelzen: hun verdrinkingsdood doet denken aan het vers van Leopardi uit *L'Infinito*: "*E il naufragar m'è dolce in questo mare*" ("... en zoet is 't mij in deze zee te zinken" – vertaald door Frans van Dooren). Onbewogenheid, oververfijning en perversie hebben in deze afbeelding een verbond gesloten. We zijn ver van het gelag bij Trimalchio, een scène uit de schelmenroman *Satyricon* van Petronius, een in ongenade gevallen hoveling van Nero. In de roman epateert de parvenu-gastheer zijn genodigden met de meest uitgelezen spijzen, maar zijn ijdelheid en domheid verpesten de enscenering.

Bij Tadema zie je hoogstens wat fruit en enkele drinkbekers. De rozenblaadjes (de schilder kiest niet voor de viooltjes van de biografie) dwarrelen als confetti de kamer binnen en hopen zich links onder op. Als een golf die zich breed neerlegt op het strand.

Als warrelende wolkjes die stilstaan en toch bewegen. Een maenade, volgeling van de god van de roes en de extase, Dionysos, blaast op de dubbelfluit. Een standbeeld van Dionysos zelf met faun en panter torent boven de moeder van de keizer uit die ons frontaal aankijkt. Rechts kijkt een gebaarde man de keizer onderzoekend – veroorde- lend? – aan. Voor hem staart een aanliggende vrouw de toeschouwer uitdrukingsloos aan. Zij is niet bedolven onder de blaadjes. Nog niet?

Tadema werkte lang en meticuleus aan het grote doek. Hij liet zelfs vrachten rozen uit de Franse Riviera aanrukken. In de winter van 1887-1888 werden ze gedurende vier maanden wekelijks naar het atelier van de kunstenaar in Londen verstuurd. Nog maanden nadat het schilderij voltooid werd, vond de schilder verdroogde rozenblaadjes in zijn atelier.

In het Victoriaanse Engeland betekenden bloemen van alles. Dieprode rozen stonden voor romantische liefde, de roze exemplaren die we op het doek zien drukten een minder hevige affectie uit. Op het doek *Ophelia* van John Everett Millais (1852) zien we de tragische heldin uit *Hamlet* dood drijven tussen bloemen in een ondiepe beek. Het zwemmen in rozenblaadjes blijkt ook een eeuw later nog beeldenmakers te fascineren. Zo fotografeerde Annie Leibovitz een naakte Bette Midler (New York, 1979), slapend tussen de rozen, en vergaapt Kevin Spacey zich in de film *American Beauty* (1999) aan zijn buurmeisje, drijvend in een bad vol bloedrode blaadjes.

Maar ik geraak intussen niet uitgekeken op de rozen van Tadema. Dit doek overstijgt de historische schilderkunst van de Antwerpse school waar hij het vak had geleerd. Is dit een moraliserende voorstelling? Gewoon een stijloefening? Een “impression”? Of toch een eigenzinnige uitbeelding en verbeelding van een beschaving die zichzelf veroordeeld weet?

DE KEIZER IS DOOD. LEVE DE KEIZER

Hoe anders is *Een Romeinse keizer, 41 n. Chr.*, het enige werk van Tadema dat een historisch feit weergeeft, ook al probeert de schilder in één scène een complexe opeenvolging van gebeurtenissen en handelingen te comprimeren, en slaagt hij daar nog in ook. Caligula is vermoord door officieren van de Pretoriaanse garde bij het verlaten van het theater. In het paleis verstopt zijn oom, de stotterende mankepoot Claudius zich in doodsangsten achter een gordijn. Een soldaat ziet er zijn schoenen uitsteken en begroet hem... als keizer. Tadema brengt ze samen in één beeld. De dode Caligula (“soldatenlaarsje”) ligt ruggelings op een ander lijk gestapeld in het centrum van de voorstelling. Je herkent hem aan de groene laarzen. Zijn hoofd blijft onzichtbaar. Links kijken voyeuristische vrouwen en juichende soldaten toe. Een figuur met kap heeft intussen al gebruikt gemaakt van de situatie om wat achterover te drukken in het paleis.

Rechts trekt de soldaat het gordijn weg: zijn opzichtige rode schoenen hebben Claudius verraden. Maar je kunt het gebaar en de buiging van de gardist ook lezen als een erkenning van de nieuwe keizer. Die deinst in paniek terug. Voorwaar een onheroïsche machtsoverdracht. Het wordt nog complexer als je inzoomt op de bebloede stèle van keizer Augustus die boven de dode Caligula oprijst. De stamvader van de dynastie kijkt weg. Links van hem hangt een afgesneden schilderij dat de slag bij Actium in 31 voor Christus voorstelt, waar hij Antonius en Cleopatra versloeg en de basis legde van zijn heerschappij en keizerschap. Wat wil Tadema hiermee zeggen? Dat het verval nu al in de Julisch-Claudische dynastie is geslopen? De macht wordt voor het eerst door de soldaten genomen en gegeven.

Het doek blijft verbijsteren. Verwijst de titel van het schilderij nu naar de dode Caligula, een gekke perverseling die wel wat gemeen heeft met Heliogabalus, of naar de nieuwe keizer Claudius? Dit maar om te zeggen dat dit “historiestuk” zijn geheimen niet prijsgeeft.

VERRASSEND PERSPECTIEF

Een gunstig uitkijkpunt (1895) is dan weer Tadema's versie van de drie Gratiën, die we in hun cirkelopstelling onder andere van Botticelli's *Primavera* en Rubens kennen. Bij Tadema zijn het wufte, licht verveelde prerafaëlitische freules geworden, hippiemeisjes in ruisende jurken “with flowers in your hair”. Tadema breekt de cirkel open en laat deze dames op hun uitgelezen belvédère (*A Room with a View!*) subtiel met elkaar accorderen, nonchalant uitkijkend over de zee bij Capri. Want we zijn op het eiland in de baai van Napels, en wel in de villa van kunstverzamelaar Axel Munthe. Tadema fotografeerde zelf het uitzichtspunt en veranderde de sfinx in een leeuw. Een Romeinse luxegalei passeert beneden achteloos. Het luxueus uitgebouwde achterdek doet vermoeden dat hier misschien keizer Tiberius zelf aan komt varen. In zijn nadagen trok hij zich op het eiland terug om zich aan zijn paranoia en seksuele uitspattingen over te leveren. Denkt de Victoriaanse koper van dit schilderij die zijn Suetonius, de biograaf van Tiberius, kent hieraan? Let op de drie rozenblaadjes op de marmeren balustrade. Ze moeten uit het haar van de voorover leunende vrouw zijn gedwarfeld en zullen in een oogwenk wegwaaien. Als je bedenkt waar de schilder (fotograaf?) moet hebben gestaan om deze vrouwen te portretteren, dan merk je pas hoe verrassend het perspectief gekozen is. De titel wordt waargemaakt, en geldt voor vele doeken van Tadema: *Coign of Vantage* is altijd een voordelige positie om de dingen te observeren en te beoordelen. Tadema vermijdt de klassieke frontaliteit; hij houdt van decentrerend en kiest voor gewaagde afsnijdingen. Dat was al zo bij *Een Romeinse keizer*. Die keuzes werken subtiel verstoring en ontwrichtend. De *Edle Einfalt und stille Grösse* van de neoclassicist Winckelmann is ver.



Sir Lawrence Alma-Tadema, *Een gunstig uitkijkpunt*, 1895, olieverf op doek, 58.88 x 44.45 cm, Collectie van Ann en Gordon Getty.

SOFTE EROTIEK

Tadema heeft enkele naakten geschilderd. Zijn meest suggestieve is te bewonderen in het kleine maar opmerkelijke *Tepidarium* (1881). Naast het lauwwaterbad in een Romeinse badinstelling ligt een verhitte vrouw op een dierenhuid en zijden kussens. Een waaier van struisvogelveren verhult nog net haar schaamdelen. Alleen de bronzen huidkrabber situeert de voorstelling duidelijk in de Oudheid: de olie werd ermee van het lichaam gekrabbd. Freud zal er iets later zeker een fallisch symbool in zien. De associatie met de roze, verhitte wangen en de open lippen is dan snel gemaakt. Hier ligt een vrouw die zich heeft bevredigd? Maar de subtiliteit van de schilder ontsnapt aan deze expliciete interpretatie. Deze Venus ligt niet met de rug naar ons zichzelf in een spiegel te bekijken, zoals die van Velásquez. Ze onthult zich volledig en blijft toch in haar eigenzinnigheid verzonken.

De vrouwen van Amphissa (1887) toont een scène die we bij Plutarchus vinden. In een Griekse stad strandt een verdwaalde bende maenaden die, volgens de rite en de mythe, de bergen intrekken en zingend en dansend in trance geraken waarbij ze een wild dier verscheuren en rauw opeten. De transgressie is evident en heeft seksuele connotaties.

In de ochtend ontwaken de vrouwen verward en verwilderd op de markt van de stad. Ze worden door de lokale matrones omringd en te eten gegeven. Mededogen. Zelden is de kloof tussen beheersing, controle en bandeloosheid en zelfverlies zichtbaarder gemaakt dan in deze nevenschikking van vrouwen in dierenhuiden en loshangende kleren en ingesnoerde soortgenoten.

Tadema toont de seksuele daad niet, maar suggereert de verwarring, de verhitte vermoeidheid na de erotische waanzin, de herinnering aan de transgressie, die in zijn tijd en omgeving niet in de openbaarheid getolereerd wordt. Zijn kopers moeten ze wel herkend hebben, maar ze konden zich achter de historische setting verschuilen: een badinstelling in het oude Rome; een historisch verhaal uit Plutarchus. Zijn erotiek is soft. Niet toevallig ligt zijn naakte vrouw in het *tepidarium*, is ze dus lauw, en niet in het hete *caldarium*.

SIMPLY...MARBLEOUS

Tadema is de geschiedenis ingegaan als de haarscherpe schilder van marmer (*Simply...marbleous*) en het blauw van de mediterrane lucht en zee. Hij had op zijn huwelijksreis in 1863 in Pompeï en het Museum van Napels de Romeinse huisinterieurs en decoratie bestudeerd en gaf die perfect weer in zijn verbeelding van een Oudheid die er als een elegant, Victoriaans upperclass Engeland uitzag, met dames in hun intieme omgeving, in patricisch *ennui*, langouereus turend naar een onbestemd punt. Zijn Oudheid was niet die van de romantische, met lover gedrapeerde ruïnes van Pira-



Sir Lawrence Alma-Tadema.

nesi, maar die van de archeologische ontdekkingen. Ze beïnvloedde de inscenering van cineasten in Hollywood van D.W. Griffith met *Intolerance* (1916), Cecil B. De Mille met *Cleopatra* (1934) tot *Gladiator* (2000) en *Exodus* (2014) van Ridley Scott.

Tadema hield in zijn archieven foto's van voorwerpen en artefacten per thema samen, maar aarzelde niet om stijlen en objecten uit verschillende periodes samen te brengen op doek als dat beter uitkwam voor de compositie. De details zijn dus historisch accuraat, maar de assemblage is een bewuste constructie. Zijn behandeling van de geschiedenis is wellicht het best te vergelijken met wat Marguerite Yourcenar zegt over de historische roman: *“Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques.”*

We weten het intussen. Elk tijdperk heeft zijn Oudheid, zijn voorstelling van de Oudheid, en die zegt meer over de eigen tijd dan over de Oudheid zelf. Zo wordt het oude Rome van Caesar en Octavianus in de Brits-Amerikaans-Italiaanse televisiereeks *Rome*, opgenomen in Cinecittà (2005-2007), getoond als een stad van donkere en gore stegen en is geweld en seks er rauw en expliciet. Tadema is hier wel heel ver weg. Zelf was hij een perfectionist en controlefreak, opgeleid aan de Kunstacademie in Antwerpen in de historische stijl van Henry Leys en Louis Jean de Taeye. Zijn carrièreplanning bracht hem in 1870 naar Londen, waar hij een omgeving en een koopkrachtig publiek vond dat hij als communicerend vat kon bedienen. De juiste man op het juiste moment op de juiste plaats die zijn cliënteel een spiegel voorhield van henzelf: bemiddelde Victorianen met vrije tijd, culturele aspiraties en reisverlangens. Hij gaf hen een Oudheid op afstand terug, na hun *Grand Tour* in het Zuiden, met een opgepoetste blau-

we mediterrane lucht en zee, de herinnering aan marmer: een hanteerbare, salonfähige en te behappen Oudheid.

Tadema's kunst beantwoordde ook aan een neiging tot escapisme bij de klasse die van het industriële tijdperk profiteerde: een verlangen om juist te ontvluchten aan de machines en de harde handel waaraan ze hun weelde en hun klasse-identiteit te danken hadden. Voeg daarbij de net sociaal aanvaardbare erotische prikkeling, verpakt in een pseudomythisch decor en moreel toegelaten pracht en praal van een andere tijd en plaats. Een doek van Tadema kon kortom gezien worden als als een upperclassversie van wat de butler zag. Uiteindelijk gaat de aantrekkingskracht van Tadema nog dieper. Door zijn eigen cultuur te transponeren in een bewonderde beschaving die, zoals de zijne, haar trots vond in bezit en het opzichtig tonen van materiële rijkdom, plaatste de schilder het Victoriaanse Engeland als eerste in de opvolging van Rome zelf.

KUNST OF KITSCH?

Tadema had vroeg zijn eerste vrouw en een zoon verloren. Hij trouwde opnieuw met een jonge Engelse kunstschilderes, Laura Theresa Epss. Zijn chique residentie in Regent's Park groeide uit tot een schrijn en echokamer van zijn oeuvre. Hij ontving er met stijl, maar niemand mocht in huis of atelier een schijnbaar achteloos neergelegd voorwerp aanraken of verplaatsen. Hij was, zoals Tacitus Petronius omschreef, een *arbiter elegantiae*, iemand die etiquette, mode en lifestyle bepaalt en met raffinement incarneert. Misschien moet hij zich op het einde toch gevangen hebben gevoeld in zijn fenomenale ambachtelijkheid en commercieel succes. Aan een vriend bekende hij zuchtend: *"I paint a piece of marble, and they want nothing but marble; a blue sky, and they want nothing but blue skies; an Agrippa, and they want nothing but Agrippas; an oleander bush, and they want nothing except oleanders. Arrgh! A man isn't a machine!"* Misschien was het toch niet zo simpel als staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap Halbe Zijlstra het voorstelde toen hij in 2010 in zijn beschouwingen over de uitgangspunten van zijn cultuurbeleid de Friese schilder citeerde: "Zolang ik schilder, ben ik kunstenaar, als het af is, ben ik zakenman".

Alma-Tadema verkocht zijn *Rozen van Heliogabalus* aan het Britse parlementslid John Aird, voor de som van 4.000 pond. Dat vertegenwoordigt vandaag een waarde van zeker 100.000 euro. Hij stierf in 1912, gefêteerd en geridderd, en werd begraven in St Paul's Cathedral. Op tijd. Want met de brute ontluistering van de Eerste Wereldoorlog raakte zijn werk uit de mode. Weggezet als glad, leeg en oppervlakkig. In 1934 werd *De rozen* verkocht voor 483 pond en in 1960 was het werk nog 105 pond waard. Sindsdien is de waarde opnieuw gigantisch gestegen. Het schilderij werd in 1993 voor iets meer dan 1,6 miljoen pond geveild door Christie's. Het kan verkeren. Bij leven maakte Tadema kunst. Na zijn dood bleek het kitsch. Als kitsch zoals Roger Scruton

beweert “fake art” is, “expressing fake emotions, whose purpose is to deceive the consumer into thinking he feels something deep and serious”, dan is Tadema méér dan kitsch. Achter de onbewogenheid van enkele van zijn schilderijen broeit iets waar moeilijk de vinger op te leggen is.

De rozen hangen tot 7 februari 2017 in het Fries Museum in Leeuwarden. Ga het doek toch maar eens bekijken. Tadema heeft zich nog niet volledig blootgegeven. Misschien is hij wel, wat Nietzsche van de Grieken zei: oppervlakkig. Ja. *Aus Tiefe*.

EXPOSITIE

- *Alma-Tadema. Klassieke verleiding*, 1 oktober 2016 - 7 februari 2017, Fries Museum, Leeuwarden, www.friesmuseum.nl/Alma-Tadema

BOEKEN

- ELIZABETH PRETTEJOHN EN PETER TRIPPI (red.), *Alma-Tadema / Klassieke verleiding*, WBooks, Zwolle, 2016, 240 p.
- ELIZABETH PRETTEJOHN EN EDWIN BECKERS (red.), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Van Gogh Museum / Walker Art Gallery / Waanders Uitgevers, Amsterdam / Liverpool / Zwolle, 1996, 287 p.