

Van realisme naar zakelijkheid

Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932

Hans Anten

bron

Hans Anten, *Van realisme naar zakelijkheid. Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932*. Reflex, Utrecht 1982

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/ante001real01_01/colofon.htm

© 2007 dbnl / Hans Anten



Reflecties op Letterkunde

Na de bloeitijd van de literatuurgeschiedenis in de 19de eeuw is aan het begin van de 20ste eeuw de aandacht voor de historische gebondenheid van literatuur enigszins verslapt. De nadruk is komen te liggen op de relatieve autonomie van het kunstwerk. In de laatste decennia is de belangstelling voor literatuurgeschiedenis weer toegenomen. De interesse gaat thans evenwel niet zozeer uit naar de chronologie der literaire gebeurtenissen als wel naar het antwoord van lezers en auteurs uit verschillende perioden op de vraag wat voor hen de normen en waarden zijn waaraan literatuur dient te voldoen.

De delen van de reeks *Reflecties op Letterkunde* beschrijven voornamelijk op basis van auteursuitspraken literatuuropvattingen van Nederlandse dichters en schrijvers sinds 1880. Aan de reeks ligt de idee ten grondslag dat kennis van de literatuuropvattingen die in een bepaalde periode domineren, een bijdrage levert tot een beter begrip van de romans en gedichten die in een tijdvak verschijnen. Inzicht in de wisseling der literatuurconcepties van opeenvolgende perioden vormt een eerste aanzet tot de relativering van het begrip literatuur. Deze kennis en dit inzicht kunnen vervolgens een hulp bieden aan lezers in het algemeen en studerende in het bijzonder bij hun lectuur van verschillende soorten van literatuur.

Dat *Reflecties op Letterkunde* de beschrijving van literatuurconcepties centraal stelt en zijdelings ingaat op het probleem der periodisering, betekent niet dat de delen van de reeks in de uitwerking van de opzet uniform zijn: daarvoor zijn de literaire vraagstukken in de verschillende perioden te verscheiden en is ook het feitenmateriaal te ongelijksoortig. Wel streven de medewerkers aan de reeks naar een

zo bevattelijk mogelijke weergave van de belangrijkste opvattingen en discussies die het literaire aanzien van een tijdvak hebben bepaald.

Aan deze reeks, welke onder redactie staat van R.L.K. Fokkema, werken mee: Ton Anbeek, Hans Anten, H. van den Bergh, Rein Bloem, J.D.F. van Halsema, L. Mosheuvel, Harry Scholten en Rob Schouten.

Inleiding

Dit boek geeft opvattingen weer over fictieel proza, die door een aantal - hoofdzakelijk jongere - schrijvers vanaf 1916 tot ongeveer 1932 onder woorden zijn gebracht. Dat gebeurt met behulp van werk-externe poetische uitspraken, dat wil zeggen uitspraken van de schrijvers zelf over ontstaan, wezen, doel en middelen van het proza. Het (literaire) tijdschrift was bij uitstek het medium dat de jonge schrijvers in staat stelde hun denkbeelden in theoretische verhandelingen en commentaren voor een, weliswaar klein, geïnteresseerd publiek uiteen te zetten. Vandaar dat veel van de geciteerde meningen afkomstig zijn uit tijdschriften, en wel die, uit welke duidelijk een met de geldende conventies brekende literatuurconceptie spreekt. Dat zijn vooral de primair artistiek georiënteerde, nietconfessionele periodieken als *Het getij*, *De vrije bladen*, *Forum* en *De stijl*.

Het proza waartegen langdurig geageerd werd, was aanvankelijk de dikke realistisch-psychologische roman van de epigonen van Tachtig. Tot na 1930 bleven de romanciers en romancières van dit 'huiskamerrealisme' hun populariteit voor velen behouden. Het zijn met name de uitvoerige psychologische explicaties en de woordkunstige lyrisch-impressionistische beschrijvingen die dat proza voor de jongeren onleesbaar maakten. De invloed van de Beweging van Tachtig werd eerder als stagnerend dan als stimulerend voor de ontwikkeling van het proza ervaren. Menno ter Braak vertolkt het standpunt van veel jongeren als hij zegt dat de Tachtigers op de Nederlandse roman een funeste invloed hebben gehad: 'zij hebben door hun verkondiging van het dogma der Heilige Woordkunst de sluizen

van de ongelimiteerde taalverspilling opengezet, ook waar dat alleen maar verstoppend kon werken.'

Een andere vorm van realisme kreeg in de jaren twintig in Nederland zijn beslag in de streekroman. Zowel de Nederlandse 'boeren-roman' als de Vlaamse 'leutigheid' (Timmermans) werden over het algemeen door de hier geciteerde auteurs als uitingen van verstikkend provincialisme beschouwd. Deze boeken waren overigens niet minder populair dan de realistische familieroman: 'De boer in de literatuur beleeft tegenwoordig een gouden tijd, wat van de echte boer op het platteland onmogelijk gezegd kan worden' schrijft Ter Braak in 1935.

De discussie over het proza die gedurende de eerste helft van het interbellum in de genoemde tijdschriften heeft plaatsgevonden, laat zien hoe op verschillende manieren gezocht werd naar proza dat ontdaan is van alle 'bijzaken'. De goede schrijver diende zich te onderscheiden door concentratie op de hoofdzaak. Een regelmatig herhaalde uitspraak is de constatering dat dergelijke prozaïsten ontbreken, dat nieuw proza nauwelijks geschreven wordt. Zo staat in 1930 in *De vrije bladen*: 'In Nederland ziet men [...] hoe het nieuwe proza nog altijd op de bezieling wacht, die tien jaar geleden de poëzie deed herleven.' Deze en soortgelijke opmerkingen moet men enigszins relativeren. Het proza dat breekt met het realisme van huis en hof en de (regionale) woordkunst was immers wèl aanwezig, maar werd veelal niet, of nauwelijks, opgemerkt. Dat geldt onder andere voor de romans die Willem Elsschot in de betreffende periode schreef: (*Villa des Roses*, 1913), *De verlossing* (1921), *Een ontgoocheling* (1921) en *Lijmen* (1924). Pas laat, na 1930, werd Elsschot 'ontdekt', hetgeen dan de nodige verontwaardiging oproept: 'Jaren lang is de figuur van Elsschot, die voor de Nederlandse letteren van Zuid en Noord uiterst belangrijk is, schandelijk miskend en vergeten gebleven. Zijn voortreffelijke boeken vielen in een afgrond van stilzwijgen, terwijl tweederangs grootheden met gejuich gevierd werden en in de mode kwamen.' De laatste zin in deze uitspraak van Victor van Vriesland getuigt eveneens van een juist inzicht, zoals de vol-

gende hoofdstukken te zien geven.

Ook Nescio heeft tot na 1930 op zijn beurt moeten wachten. In 1911 verscheen *De uitvreter* in *De gids*, in 1915 *Titaantjes* in *Groot-Nederland*. Samen met *Dichtertje* werden deze verhalen in 1918 gebundeld. Van Vriesland mag dan in 1933 - het jaar waarin de tweede druk van Nescio's verhalenbundel uitkwam - opmerken dat Nescio's proza juist de schrijfwijze en levenshouding vertegenwoordigt 'waar de toonaangevende, levenskrachtige, opkomende jongere en jongste auteurs van nu zich op toeleggen', in de voorafgaande jaren werd dat proza door de jongeren van *Het getij* en *De vrije bladen*, naar men mag veronderstellen, niet waargenomen.

In dit verband kan nog het proza van bijvoorbeeld Paul van Ostaijen (onder andere *De trust der vaderlandsliefde*, 1925; *Het bordeel van Ika Loch*, 1926) en Gerard Walschap (*Adelaide*, 1929) vermeld worden. Als omstreeks 1930 het provincialisme in de roman wordt gehekeld, heeft Walschap zich inmiddels gedistantieerd van de Vlaamse 'sappigheid', van de 'literatuur voor bloemlezingen, meisjesalbums en jaarlijksche almanakken'.

Men kan zich afvragen in hoeverre de hier geventileerde opvattingen van invloed zijn geweest op het proza dat na 1930 gaat verschijnen. Ook zonder de theorie kon proza geschreven worden dat tegemoet kwam aan wat de jongeren verlangden. Dat neemt niet weg dat veel van wat deze schrijvers voorstonden dan, meer dan voorheen het geval was, gerealiseerd wordt.

Uiteraard is het gepresenteerde materiaal te beperkt om het denken over literatuur in het behandelde tijdvak ook maar enigszins volledig in kaart te brengen. Het zijn slechts opvattingen van een aantal *Noordnederlandse* jongere auteurs over het *proza*, die hier aandacht krijgen, opvattingen waarin het thema *vernieuwing* centraal staat. Bovendien blijft wat essentieel is voor het verkrijgen van inzicht in literaire ontwikkelingen: analyse en interpretatie van de literaire werken zelf, nagenoeg achterwege. Het accent valt, overeenkomstig de opzet van de reeks, op de externe poetica. De uitspraken die in dit boek worden gepresenteerd zijn het beste te beschouwen

als materiaal dat, naast de bestudering van de teksten, onontbeerlijk is voor de kennis en de beschrijving van die ontwikkelingen.

I Kritiek en plastiek als remedie

In dit hoofdstuk komen vooral Constant van Wessem en Theo van Doesburg aan het woord. Ofschoon het eerste hier behandelde artikel al uit 1912 dateert, spreekt pas uit de beschouwingen vanaf 1916 een groeiend besef dat er een beweging van jongeren is ontstaan die zich verzet tegen de literatuur van de ouderen. Het zijn met name de realistisch-psychologische romans van de Tachtiger-epigonen (Robbers, De Meester, Querido) die het moeten ontgelden. De explicatieve psychologische analyse en de extensieve woordkunstige beschrijvingen hebben die dikwijls omvangrijke romans voor deze jongeren ongenietbaar gemaakt. Behalve de genoemde realistische auteurs worden andere 'lettergoden' als Couperus, Arij Prins, Van Schendel en H. Roland Holst evenmin ontzien. Ook het proza dat al te nadrukkelijk in dienst staat van een bepaalde idee, bijvoorbeeld de socialistische, wordt afgewezen.

Van Doesburg en de schilder Piet Mondriaan proberen de antimimetische schilderkunstige theorieën over de zogenaamde Nieuwe Beelding toe te passen op de literatuur: de taal moet beelden, niet afbeelden. Daarmee plaatsen zij zich tegenover de realistische roman waarin de uiterlijke en innerlijke werkelijkheid zo juist mogelijk wordt weergegeven. De aandacht die in het jongerentijdschrift Het getij gevraagd wordt voor de taalconceptie van Kandinsky impliceert eveneens verwerping van werkelijkheidsnabootsing en accentuering van het plastisch vermogen van de taal.

Heel anders ziet Getij-redacteur Ernst Groenevelt het toekomstige proza. In zijn pleidooi voor het blijmoedige boek hekelt hij de immoraliteit en het pessimisme van de naturalistische roman, daarbij

teruggrijpend op een idealistische literatuuropvatting die dominant was vóór de doorbraak van het naturalisme omstreeks 1887.

Wanneer de twintigjarige Constant van Wessem in 1912 de stand van de Nederlandse letterkunde overziet, komt hij tot weinig bemoedigende bevindingen. Hij heeft onvrede met het proza dat in de traditie van Tachtig wordt geschreven en verlangt naar vernieuwing. In zijn artikelenreeks *Onze hedendaagsche letterkunde* zegt hij dat Zola in Nederland nooit waardige navolging heeft gevonden: 'wat er grootsch, episch, romantisch in Zola was werd in het minder grootademige Holland verkleind en onbeholpen uitgestotterd. "Kunst is passie" bewees alle eer aan de psychologie der lagere hartstochten. Dit gegeven werd tot de bijna wetenschappelijke dorheid, waartoe kleine geesten uit gebrek aan oprechte bezieling snel vervallen, uitgesponnen door een reeks schrijvers, die dit kunstgenre tot een nieuwe mode brachten.'

Behalve de tot systeem verworden psychologische ontleding van het naturalisme, de eerste hoofdstroming, die hij aanduidt met de woorden 'aangename oppervlakkigheid', onderkent Van Wessem een tweede hoofdstroming: de 'doodsche diepzinnigheid', waarmee de literatuur wordt bedoeld die 'om den "voornamen" kostbaren stijl alleen' is geschreven, de literatuur van de zogenaamde kunstaristocratie. Bovendien heeft oprechte scheppingsdrang plaats gemaakt voor het maakwerk van dilettanten die met hun schrijverij tegemoet komen aan modezucht. In het alom heersend dilettantisme ziet Van Wessem een belangrijke oorzaak voor het in de 'zinkput' geraken van de literatuur. Hoe haar daar uit te halen is hem nog niet duidelijk. Wachten is voorlopig het parool: 'Er blijft ons niet veel anders over dan maar te wachten, op dien grooten, oorspronkelijken geest, die van geld onafhankelijk, uit het kleine aantal van zes millioen Nederlanders zal opstaan om onze geheele letterkunde eindelijk eens een beetje naar de hoogte te brengen.'¹ Van Wessem schrijft dit in *Den gulden winckel*. Later zal hij voornamelijk publiceren in *Het getij* en *De vrije bladen*.

Het getij is voortgekomen uit een ledenblaadje van een Amsterdamse letterkundige kring dat in 1916 wordt omgezet in een letterkundig maandschrift van christelijke signatuur. In zijn literaire memoires beschrijft Van Wessems, die toen bij het weekblad *De nieuwe groene* werkte, dat hij het tijdschrift met de post ontving en dat een 'door niets gemotiveerde ingeving' hem ertoe bracht zich met het weinig geruchtmakend blaadje te gaan bemoeien: 'Misschien is mijn gedachtengang deze geweest: hier ligt een tijdschrift braak, er bestaat nog geen tijdschrift voor de jongeren - waartoe ik mezelf, ik beken het eerlijk, eveneens rekende -, wij kunnen deze bladzijden, gevuld met producten van het onderonsje der dillettanteerende medewerkers, blanco maken en met wat beters vullen. Hoe dan ook, ik "zag" er iets in, maar dan moest er duchtig veranderd en opgeruimd worden.'² Van Wessems wordt eerst halverwege de eerste jaargang 'stille mederedacteur' en is in staat opruiming te houden: 'door het verjagen van een bende rederijkers uit het kleine tijdschrift [had hij] Het Getij een bolwerk der Jongeren gemaakt.'³ Ook al zijn er regelmatig bijdragen in *Het getij* verschenen die getuigen van een nieuwe literatuuropvatting - zie bijvoorbeeld de *Studiën*⁴ van Herman van den Bergh - het inhoudelijk en stilistisch syncretisme is van dien aard dat niet van een domineren van één bepaalde levensof kunstopvatting gesproken kan worden.⁵ Over het algemeen wordt de afkeer van het proza van Tachtig zoals Van Wessems die in *Onze hedendaagsche letterkunde* onder woorden bracht, in *Het getij* overgenomen.⁶

Als Van Wessems de balans opmaakt ter afsluiting, van de eerste jaargang van *Het getij* vraagt hij zich af of er wel prozaïsten onder de jongeren bestaan: 'Een goed stuk literair proza ontvingen wij zoo goed als niet', en roept vervolgens de jongeren op bijdragen te leveren, daarbij met instemming een auteur aanhalend wiens werk het in *Het getij* regelmatig zou moeten ontgelden: 'Jonge prozaïsten, zoo gij er zijt, gedenkt ons en ons tijdschrift! Maar Herman Robbers heeft niet ten onrechte gezegd dat velen een aardig vers kunnen maken, maar weinigen zijn uitverkoren om een goed stuk proza te schrijven.'⁷

Al blijven vernieuwingen in het proza voorlopig uit, het gevoel als jongeren een front te vormen tegen de vorigen, en dan vooral in *Het getij*, 'het tijdschrift van de jongerenbeweging', spreekt uit het artikel *De beweging der jongeren in onze hedendaagsche letterkunde* dat Van Wesseem in 1917 publiceert, en dat als volgt begint: 'Men heeft de opmerking gemaakt dat er geen jongeren waren: want men bemerkte niets van hen. In zekeren zin is deze opmerking er een blijk van, dat men van de jongeren een soort *reactie* verwachtte, iets dat ons uit een sleur hielp, of liever: over een dood punt heen, dat wij ons dus toch allemaal bewust werden, ondanks, of beter: juist dóór die schitterende wraakneming op het naturalisme door het hypernaturalisme: den psychologischen roman van het decadentisme, den roman van den ondergang (Van Oudshoorn,⁸ Van Genderen Stort e.a.). Men vergat echter, dat alles zich in stilte voorbereidt, en dat óók alles komt waarop men eenmaal een verwachting stelt. Maar om zich als *jongeren* te doen gelden hadden zij, die men aldus ging noemen, een moeilijker taak dan zij, die in '80 het leeuwendeel hadden in de literaire revolutie. Ten slotte toch bracht '80 een even lumineusen stilstand als zijn uitbarsting vooruitgang inhield, en het eenige, en tevens het nieuwe, wat den jongeren te doen stond om zich boven dezen stilstand van een voorgaand geslacht van literatoren te verheffen was: eindelijk te gehoorzamen aan die contacten, die het intellect over de wereld zoeken aaneen te binden, nl. universeel te worden. Zij dienden dit tot op zekere hoogte ook te zijn. Zij waren het reeds door hun afkeer van de beperktheid der sinds eenige jaren doodgelopen woordkunst-literatuur, waarin nog steeds onder de nakomenden de epigonen zich uitputten tot volslagen geestelijke onvruchtbaarheid, daar zij de momenteele grootheid der mannen van '80 misten en tevens niets *nieuws* meer vermochten. Het was zeker meer dan de reactie alleen. Een latere geschiedschrijver zal verklaren door welk zoogenaamd 'toeval' een gebeurtenis, als nu de wereld-opschudding door den oorlog - oorlog ook in de wereld der gedachten - zich in zulk een sterken onderstroom aan de beweging der jongeren mededeelde en hen plotseling,

terwijl zij elkaars naam voordien nauwelijks hadden hooren noemen noch elkaars capaciteiten kenden, naar voren bracht tot een eigen beweging, een eigen wil, een eigen leefkracht, een eigen verheerlijking van het universeele, dat thans meer dan ooit zich over de wereld doet gelden, zij het dan voorlopig nog in het lugubere feit, dat de geheele wereld zich in één oorlog stort. Het is inderdaad een trotsch en overmoedig woord, door een der jongeren geuit: Wij *willen* niet wezen, wij *zijn* universeel, en ik zie het bedenkelijk gezicht der ouderen (die zeggen dat zij ook jong geweest zijn!), die dit een teveel aan jeugdig zelfvertrouwen zullen achten inplaats van zich te verheugen over dien schreeuw van innerlijke uitbundigheid, die om een nieuwe werkelijkheid weer den hemel bestormen wil.⁹

Uit dit lange citaat spreekt, als gezegd, duidelijk het besef dat er een beweging van jongeren die zich afzet tegen de ouderen, is opgekomen. De grootheid van de Tachtigers wordt erkend;¹⁰ het zijn vooral de epigonen van Tachtig die het moeten ontgelden. De invloed die de eerste wereldoorlog heeft op de bewustwording van een nieuwe mentaliteit bij de jongeren, die zich onder andere kenbaar maakt in de verheerlijking van het universele,¹¹ wordt benadrukt. Van Wessem noemt aan het slot van zijn artikel de dichters Herman van den Bergh, Martinus Nijhoff en Martin Permys als jongeren die 'aan de verruiming (of moeten wij zeggen: bevrijding?) onzer literairgespecialiseerde vaderlandsche letteren mede helpen'.¹²

Ernst Groenevelt, wiens verdiensten als redacteur van *Het getij* vooral op het commerciële en organisatorische terrein liggen, hekelt eveneens de naturalistische literatuur. Maar anders dan Van Wessem laakt hij het pessimisme en de immoraliteit die uit die 'wuffte-liefdeleugens' spreken: 'Het heeft er den schijn van alsof men vooral niet met moraal wil rekenen. Zoó zelfs, dat het vermoeden van het heerschen eener een [sic] wellustige anti-moralistische geest die zich opzettelijk zoó aan ons voordoet, gerechtvaardigd wordt. En dit is de *ontkrachting* van de liefde in Uw aller boek o, schrijvers en schrijfsters van Nederland anno Heden [= 1920]' Groenevelt doet een

krachtig beroep op de jonge schrijvers het blijmoedige, idealistische boek te schrijven, want de 'moderne romanschrijfstertjes en ik wil de schrijvers niet uitzonderen, vermogen niet hun levenskapitaal in de liefde te steken'. Het zijn de pessimistische naturalisten die hier modern worden genoemd. Tegenover hen staan de jongeren die 'zich niet in het boek [demonstreeren] dat louter op teleurstelling uitloopt. Daarvoor zijn zij te overmoedig. Wat zij te veel aan moed hebben, is er bij de ouderen te weinig. Hun te-veel aan moed is Idealisme. En onze tijd vraagt in de eerste plaats weer naar idealisten. Het blijmoedige boek, waarin een blijmoedig hoofdstuk der liefde... zal dat ongeschreven blijven door de jongeren?' Wegbereiders voor het herstel van de moraal ziet Groenevelt in de *Marginalia* (1919) van Dirc Coster en het *Zedekundig handboekje* van Epictetus waaruit hij met instemming het volgende advies citeert: 'Onthoud u zoo mogelijk van zinnelijke liefde voor het huwelijk; in elk geval beperkt u tot hetgeen de zede toelaat.'¹³

Eveneens in 1920 verschijnt van Van Wessel in *Het getij* de beschouwing *Moralist en kunstenaar*. Men zou aan Groenevelt kunnen denken bij het lezen van de volgende zinnen: 'De moralist heeft nog te zeer het gewaad van den beste [sic] prediker om zich hangen. Hij is de man "die ons de les leest". Zelf is hij het toonbeeld van het erbarmelijk ascetisme, dat ons om onze fouten kastijdt, zonder deze te kennen.'¹⁴ Een facet van de kunstenaarsmoraliteit is de opheffing van het persoonlijke door de verbreding van het menselijke. Het individualisme dat het algemene in de weg staat, wordt toegelicht aan de hand van het werk van R. van Genderen Stort, die het leven slechts zou aanwenden om zijn kunst te cultiveren, om er 'literatuur' van te maken. 'Hij schreef voorher misschien *litterair* volmaakte werken (nemen wij dat aan), doch geheel ontworpen binnen de centralisatie van gevoelens, die in hun cultuur weliswaar verfijnd kunnen zijn, maar niettemin het opnemingsvermogen tegenover de wereld verengen, door de ontwikkeling van het specialiseerende *persoonlijke*, persoonlijke visie, persoonlijke kunst.'¹⁵

Een derde opstel uit 1920, ook uit *Het getij*, is van Groenevelt.

Een artikel als *Plastiek in de literatuur* lijkt de latere opvatting dat zijn geestelijke potenties zo gering zijn, dat hij zelfs door zijn kringgenoten niet serieus wordt genomen,¹⁶ te ondersteunen. In zijn kritiek op 'onzen modernen roman' detoneert Groenevelt nog niet: 'dan dalen vrijwel alle schrijvers - Herman Robbers voorop - af tot vertellertjes; verhaaltjes vertellende praatvaartjes, die vergeten, dat zij bezig zijn hun materiaal als beeldhouwer, het gips, het verhaal, te vermorsen aan de gemakzucht van het lezend publiek, dat helaas nog maar altijd een roman ter hand neemt bij wijze van tijdpassering en nog niet een roman leest zoals een kunstliefhebber een museum bezoekt.'¹⁷ Van weinig affiniteit met wat de jongeren voorstaan, getuigt daarentegen zijn literaire voorkeur. De boeken van Joost Mendes (pseudoniem van de uitgever Emanuel Querido) beschouwt Groenevelt als de belangrijkste publicatie van de laatste jaren. Het gaat hier om *Het geslacht der Santeljano's*, een tiendelige romancyclus waarvan in 1920 vier delen verschenen waren, geschreven door een broer van 'de gróóte Querido'. Groenevelt doelt hier op Israël Querido, auteur van onder andere de vierdelige Jordaancyclus en het driedelige *De oude waereld*.

De woordenrijke Querido's representeren voor de jongeren echter bij uitstek de door hen zo verfoeide dikte. Zo dient het woord, zoals aanstonds nader zal worden toegelicht, voor Theo van Doesburg (pseudoniem van C.E.M. Küpper) ontdaan te worden 'van al de zoete, muffe en poenige associaties met eene voorhanden zijnde realiteit',¹⁸ vandaar dat de 'woordenderrie' van Querido hem met de grootste afkeer vervulde: hoe 'was het ook weer met al die schrijvers van voorheen (de balzacs, de zola's, montechristo's, de quérido's, buffalo-bills, de potgieters en van lennepjes) die schrijvers van epoden in seriëen, de voorwereldlijke woord-mammoethen, die het eene boek na het andere schreven en slechts bleven voortbestaan uit uitgeversspeculatiegronden'.¹⁹

Productie van betekenis die geschikt is voor de wereldmarkt ontbreekt in onze letterkunde, had Van Wesseem al in 1913 geconsta-

teerd. Wat te doen om de Nederlandse literatuur op internationaal niveau te brengen? In het anonieme artikel *Krijgt de Nederlandsche literatuur een kans?* uit 1921 wordt in *Het getij* op die vraag ingegaan. In de eerste plaats dient te worden afgerekend 'met ons "proza". Onze mooie woorden, waarin wij ons zelf spiegelen als Narcissus, hebben den gang en het rythme van ons proza gedood, de machtigste factoren der bezieling door stuwingen en oer-bewegingen, die ook door den buitenlander kunnen worden gedeeld. Ons proza, rammelend van "literatuur", draaft als een oude klepper voor een diligence. Ieder woord heeft langzamerhand embonpoint gekregen van de beschrijving, de beelding, de "juistheid", die de nauwgezette auteur er in heeft gestopt'. Vervolgens moeten wij 'in onze literatuur meer aan "sport" gaan doen. Begrijpt ge mij? Frissche lucht! Meer jeugd, geest, de "knock-out" à la Marinetti, de sprong, het dwaas en edel spel met leven en dood. Wij moeten ook onze slaapmuts vernieuwen en niet meer met onze (gebrilde) neuzen bovenop De Pathologie liggen, of boven op Strindberg, of boven op het "idiote" in Dostojewski's "Idioot", of bouche béante heele kolommen kritiek vol schrijven over de "vondsten" eener literaire neurasthenie, waaronder wij ook in Nederland lijden, of als "socialistisch" auteur de wereld zoeken te verbeteren'.²⁰

In dezelfde jaargang van *Het getij* worden de elf punten van Marinetti's eerste futuristisch manifest uit 1909, dus elf jaar na publicatie ervan in de *Figaro*, door Van Doesburg afgedrukt.²¹ In dit manifest verheerlijkt Marinetti onder andere de oorlog, het geweld en de anarchie, de dynamiek van de moderne industrie en de wereldstad; bovendien moet de kunst van het verleden vernietigd worden: 'Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques.' Het moderne levensgevoel impliceert een dynamische ervaring van de werkelijkheid, die in de literatuur tot uiting moest komen. Dit moderne levensgevoel zal in toenemende mate een plaats krijgen en het uitgangspunt vormen in het denken over literatuurvernieuwing.

Uit bovengenoemd artikel blijkt dat het naturalisme, ook internationaal, tot de kunst van het verleden gerekend wordt. De litera-

tuur heeft evenmin iets te verwachten van socialistisch georiënteerde tendenskunst. Naast de verstikkende woordkunst en het gebrek aan sport verhindert de hegemonie van de gevestigde auteurs de opgang van de literatuur, vandaar nog een derde raad: 'En dan moeten wij, ter verfrissing, nog een spelletje aandurven met onze vaderlandsche literatuur-goden, die al prettig veilig in hun "heilig huisje" meenen te zitten, en nl. ook Henriëtte Roland Holst, Ary Prins, Is. Querido en Arthur van Schendel aan een touwtje kunnen rijgen, en gecoiffeerd met zotskappen van hun "socialismen", "oriëntalismen", en "zoete droomerij", lustigjes, lustigjes een beetje in het windje laten fladderen, als waren het maar geestig gesneden marionetten, zoodat zij nu eens over hun hoofd buiteland beneden komen, dan weer met de punt van hun derrière de ruimte in schieten, of in hun eigen armen en beenen verward geraken. Dan - dan zullen wij misschien eens uit onze vaderlandsche "literatuur"-kramp geraken tot een meer losse "internationale" kunst. Amen.'²²

Ik wijs erop dat niet alleen, als gewoonlijk, de vernietigende blik gericht is op de realisten, ook de neo-romantische en socialistische literatuur vindt geen genade. Blijft in de literatuuropvatting van de jongeren in hoofdzaak het proza in de traditie van Tachtig het repoussoir, ook het 'Schendeliaansch verdroommen der werkelijkheid' hoort bij een literatuur die niet meer 'van deze tijd' is. Als Marsman opmerkt dat de romanciers hun tijd hebben gehad, doelt hij op de 'realisten en de z.g.n. neo-romantici'.²³ 'Ge moet u durven te bewegen zonder een houvast te zoeken aan een "ideetje", aan een veilige associatie, zooals het hek om de "levende brug". Geen "kunst met socialen ondergrond"' zegt Frederik Chasalle²⁴ (pseudoniem van Constant van Wessems). Al zoekt de nieuwe aandacht de werkelijkheid, 'vereenzelvig het werkelijke niet zonder meer met het maatschappelijke' houdt Marsman de jonge dichters voor.²⁵ 'Geen filosofie. Geen Idee. Geen moraal. De roman is geen cursus der Volks-Universiteit.'²⁶

Een tweetal opstellen uit *Het getij* verdient nog enige aandacht. Ze

staan voor een gedeelte op dezelfde bladzijden afgedrukt: *Uit het manifest van een jongere* in de twee buitenste kolommen en *Onze 'soirées littéraires'* in de middenkolom. Doordat *Het getij* vanaf medio 1921 oblong-formaat kreeg,²⁷ was het mogelijk op één pagina twee artikelen te plaatsen.

Het manifest, gesigneerd met de initialen M.B., maakt er met instemming gewag van dat er eindelijk een jongere generatie is opgekomen die zich verzet tegen de 'woordkunstigheid'. De schrijver is vooral tegen Couperus gericht in een taal die minder verhullend is dan zijn ondertekening: 'dat een fatterige kwast als Couperus nog de lieveling van ons publiek is en nog steeds als romanschrijver poseert, dat is de schande, de ware schande van het literatuur-lezend publiek en onze Hollandsche "meer ontwikkelden", die in stompe vereering dergelijke gedegenereerden van den geest hun beminnelijke maniertjes en alledags-avontuurtjes uit laat stallen in hun opgetooide en aangedirkte woordenpraal.'²⁸

Genuanceerder is het anonieme artikel *Onze 'soirées littéraires'*. Het 'oude regime' is niet langer onaantastbaar: 'Wij tornen niet aan de genialiteit als zoodanig, maar aan de standaard-genialiteit, waartoe zekere figuren bij ons verheven zijn en die ons willen dwingen als zoete discipelen alleen boeken te schrijven, ad majoram gloriam van deze genieën, zoodat zij kunnen zeggen: Mijn woord is in u vleesch geworden. Ja, hoe oneerbiedig het ook moge klinken: de schoenen van onze genieën zijn ons te groot. Wij moeten ze uittrappen om zelf beter te kunnen dansen.'²⁹ De naturalistische roman (de waargenomen uiterlijke wereld) en de daaruit voortgekomen psychologische roman (de waargenomen innerlijke wereld) konden geen kiem voor de toekomst leggen: 'Zij waren beiden uitvloeisels van de verkeerde appreciatie der 19e eeuw voor de realiteit, het "positieve". Men moest toen [dat wil zeggen vervolgens] de eenvoudige waarheid weer terugvinden, dat men niet dat als criterium moest nemen in de kunst wat zooveel mogelijk in de werkelijkheid afspeelt of zooveel mogelijk daarop gelijkt.'³⁰ Deze anti-mimetische literatuurbenadering is terug te vinden in het essay *Über das Geistige in der Kunst*

(1912) van de schilder Wassili Kandinsky. In 1921 worden in *Het getij* enkele fragmenten daaruit afgedrukt.³¹ 'In het bijzonder heeft hetgeen Kandinsky over "Het Woord" zegt, nog steeds zijn diepen zin behouden.' Een woord noemt hij een 'innerlijke klank'. 'Wanneer nu het voorwerp, dat door dit woord benoemd is, niet zelf gezien wordt, doch alleen zijn naam gehoord wordt, dan ontstaat bij den toehoorder een abstracte voorstelling, het van materie ontdane voorwerp, dat terstond "in het hart" een trilling wekt. Een juiste aanwending (volgens het dichtelijk gevoel) van een woord, een *innerlijke* noodzakelijke herhaling er van b.v. kan niet alleen een versterken van den innerlijken klank uitwerken, doch nog andere niet vermoede geestelijke eigenschappen van het woord aan den dag brengen.'³²

In *Onze 'soirées littéraires'* wordt naar aanleiding van Kandinsky's metafysische taalconceptie het bewust estheticisme in de literatuur aan de orde gesteld. Het niet-referentiële suggestieve woord dat op het onderbewustzijn inwerkt - de 'ziel komt tot een trilling, die niet meer door het voorwerp zelf wordt verkregen' - is in de literatuur niet meer werkzaam vanwege het bewust veresthetiseren, het esthetisch bewustzijn, de stijl kortom: 'Onze stijl-adoratie, het artificieel verbijzonderen van den eenvoudigsten zin, sloot onze taal van al die andere geestelijke eigenschappen van het woord af, de metaphysische, waarvan Kandinsky spreekt, en heeft aan het onmogelijke, zware, krampachtige proza het aanschijn gegeven, dat alle natuurlijke elementen van beweging en tempo heeft verstard en ons de langzamerhand onduldbare sensatie van een "literatuur-kramp" heeft opgelegd.' Daarom moet het proza ontdaan worden van zijn 'literatuur', het gedicht van zijn 'poëzie'. Beschrijving, verduidelijking, verklaring in een 'tot lijvig literatuur-stuk gecomponeerde roman' moeten plaats maken voor 'een rythme, waarmede de woorden zich ordenen tot een zin en dat zich in een accent of een beeld demonstreert, het scheppende, vormende rythme, waardoor een centrum der aandoeningen geëvoqueerd wordt.'³³

De naturalistische roman is voorbij en de psychologische roman

gaat verdwijnen. Met een karakterisering van het toekomstige proza, waarin de visie van Kandinsky is verdisconteerd, eindigt het artikel: 'Met de geaardheid der "stijl" mede, die niet langer een "gecomponeerd" complex van woorden en regels zal zijn, waarin door zekere uitdrukkingen en gebruikswendingen een element "stijl" werd geschapen, zal zich ook de "uitbeelding" van het onderwerp wijzigen. De "uitbeelding" zal niet langer *mededeelings*-middel zijn maar zelfscheppend *overdrachts*-middel, door de "innerlijke klank" van dit proza (niet te verwarren met het "muzikale rythme" van de zinswendingen). De beelden zullen niet meer tot verfraaiing, tot "schoonheid" worden aangewend, noch een "vondst" blijken, maar accentsgewijze ontstaan, een plastisch punt in de groepeerding der rythmen en lijnen, niet "bedacht" of "gezien", maar "opgestuwd", deel van het organisch groeiende. Het uiterlijk rythmische, muzikale of plastische geluids-proza zal voorbij zijn, en ook het "overdachte" proza der psychologische af-schrijvers. *Uiterlijk* zal dit proza weer het aanzien hebben van dat wat men "gewoon, ouderwetsch" geschreven acht, maar in plaats van een bovenbewust-positieve "schoongevormde uiterlijkheid", zal het juist, met wat in het onderbewustzijn afgespiegeld ligt van het oer-leven en de oer-gevoelens, het menselijke vrij maken tegenover de oneindigheid en het niet meer stellen in het fond der poëtische natuur of in het fond van een "onrechtvaardig" sociaal leven. Deze "werkelijkheid" eerst zal een waarlijk aristocratisch gebaar zijn en een dans der ziel door de oneindigheid worden.'³⁴

De nadruk op de zelfwerkzaamheid en het plastische vermogen van de taal in proza dat niet als doel heeft de werkelijkheid zo nauwkeurig en welluidend mogelijk af te beelden, zal in de beschouwingen over prozavernieuwing die aan het eind van de jaren twintig worden gepubliceerd, met name in Van Wessems opstellenreeks *Het moderne proza*, een belangrijk thema zijn.

Tenslotte een reactie van een van de 'lettergoden'. Johan de Meester, redacteur van *De gids*, geeft naar aanleiding van Van Wessems artikel *De beweging der jongeren in onze hedendaagsche let-*

terkunde toe, dat wie belang stelt in onze letteren *Het getij* behoort te lezen: ‘Het is heel wel mogelijk; dat zich hier - zooals Van Wesseem bij alle dingen meent te hebben waargenomen - iets van beteekenis “in stilte voorbereidt”, al wordt die stilte dan nu al verbroken.’ Dat er iets nieuws en constructiefs schuilt in de denkbeelden van de jongeren ontkent hij echter: ‘Doch een ander gemeenschappelijk kenmerk dan hun jongen leeftijd is er met den besten wil aan deze jongeren nog niet te ontdekken, of het moet een bedenkelijke geringschatting zijn voor den vorm: een gevaarlijke en door niets gerechtvaardigde reactie op de “woordkunst” van '80.’³⁵

Het verwachtingspatroon van de gemiddelde lezer omstreeks 1916 was gevormd door het naturalistisch en impressionistisch proza van de Tachtigers en hun navolgers. Dat zou lang zo blijven, getuige het heftige verzet tegen dergelijk proza dat tot in de dertiger jaren blijft doorklinken, alleen al in de steeds weer herhaalde constatering dat de ‘psycho-analytische-realistische-naturalistische’ romanvorm dood is. De beschrijving die Brandt Corstius geeft van het verwachtingspatroon van het grote lezerspubliek is tegelijk een uitstekende typering van het proza waartegen de jongeren zich afzetten. Dat proza omvat ‘the novels and tales of the afterdays of naturalism and impressionism’. ‘The reader liked their fragmentation of time and space by a meticulous description of psychic and physical movements and moments, of emotions, individual as well as collective ones, and shifts of mood. He liked also their minute description of environmental objects. He followed attentively the ways and by-ways of the narrator who, generally, had taken the central figure's point of view, continuously shifting from auctorial presentation to indirect inner monologue. He knew the syntactical hinges which came with that procedure such as the interrogative, the exclamatory, the elliptic sentences, the repetition of word groups and the typographical shorthand. And the reader intensely enjoyed the long, detailed, many-shaded depiction of interiors and landscapes which asked for all the linguistic means stored in the arsenal of literary

impressionism: the compound adjectives that encircled sesquipedalian nouns, the repetition of present participles, the neologisms, the enumeration of colors - all those peculiarities of the "écriture artiste" put into action in order to compete with the flowering impressionist painting and heaped up into monstrous long sentences.³⁶

Als voorbeeld van écriture artiste of woordkunst kan de eerste zin van de roman *Helene Servaes* (1914) van Herman Robbers dienen. Met Johan de Meester is hij een van de belangrijkste auteurs van de realistische roman.

'Achterovergeleund - een lange, slanke jongemannefiguur met bruinig-bleek, strak geschoren gezicht - in een broeiigen, muffigen eerste-klas coupé-hoek, de handen in de zakken van zijn raglan, die hij zóó, wat kouwelijk, dichtgeslagen hield tot over zijn knieën, tuurde Luuk van der Marel, veinzende te slapen, tusschen zijn glanzzwarte oogharen door, éven rechtstreeks in de harde helte van het gasgloeilicht, dan naar de effene gezichten tegenover hem, in hun durend dompe zwijgen als overbalsemd, onwezenlijk - een wit gebakkebaarden zestiger met paarse koontjes en twee ouwelijk vaalwangige jongevrouwspersonen - zag hij dit drietal, ofschoon ze al meer dan een uur in het coupé-hokje bij hem zaten, nu pas voor 't eerst met kritiek-gereed bewustzijn.³⁷

Dergelijke extensieve beschrijvingen in omvangrijke romans zijn niet in harmonie met het moderne levensgevoel. 'Het moderne levensrythme laat geen lange verhalen meer toe' schrijft Theo van Doesburg in 1918 in *Het getij*. 'In de moderne littérature moet het zoo zijn, dat het Woord, de taal, beeldt door de afwezigheid van veel woorden. Over het algemeen worden er in de literatuur, te veel woorden gebruikt. Wat wij behoeven en wat de littérature tot woordbeelding moet maken is *verhouding*, *woord-en zinverhouding*. Geen gebabbel, geen gepraat, *over* iets, geen beschrijving *van* iets en heelemaal geen pseudo-psychologische analyse, maar beelding van realiteit door woord- en zinverhouding. Taalbeelding van handeling.³⁸ Het zijn kennelijk alleen buitenlandse schrijvers die dit hebben be-

grepen; Van Doesburg noemt onder andere August Stramm, Alfred Döblin, Ezra Pound en Marinetti.

In de woorden 'beelding' en 'verhouding' zijn duidelijk echo's te horen van Van Doesburgs anti-mimetische opvatting over beeldende kunst, een kunst die hij overigens aanmerkelijk meer progressiviteit toekent dan de literaire.³⁹ 'Wat de kunstenaar van voorheen onderscheidt van de kunstenaar van thans is, dat de eerste zijn ontroering in een aan de natuur ontleenden vorm overbracht, terwijl de kunstenaar van dezen tijd zijn ontroering in een *beeldenden vorm* overbrengt', aldus Van Doesburg in zijn beschouwing over *De nieuwe beweging in de schilderkunst* (1916). In plaats van het bijzondere van de uiterlijk waarneembare werkelijkheid af te beelden, diende de kunstenaar van de natuurvormen te abstraheren om zo te komen tot beelding van het algemene, het universele, ook wel het 'innerlijke', het 'goddelijke' of de 'waarheid' genoemd, met de schilderkundige middelen ruimte, vlak, lijn en kleur. 'Schilderen is: gedreven door eene innerlijke waarneming, - (ontroering, gevoel, gedachte), - de verhouding bepalen van kleuren en vormen onderling en van deze te zamen tot het vlak.' In de compositie die zo ontstaat is voor het individuele, het bijzondere geen plaats omdat het de beelding van het universele in de weg staat. Bovendien ligt 'het goddelijke' in de hoogste eenvoud besloten. 'Al het "te veel" kan in de Beeldende Kunst - en in de literatuur niet minder, lees b.v. 'n Querido - slechts afleiden van den inhoud.'⁴⁰

De mening dat de kunstenaar zich moet concentreren op het universele wordt niet alleen in *Het getij* (zie p. 17) onder woorden gebracht; ze is het belangrijkste uitgangspunt en de grondgedachte van het tijdschrift *De stijl*, dat in 1917 onder redactie van Theo van Doesburg verschijnt. Het internationaal georiënteerde 'maandblad voor de moderne beeldende vakken' bestrijkt aanvankelijk vooral het terrein van de beeldende kunsten en de architectuur. Pas in 1920, nadat het literaire manifest is verschenen, probeert Van Doesburg in *De stijl* onder een ander pseudoniem, I.K. Bonset, in theorie en praktijk de

principes van de 'Nieuwe Beelding' op de literatuur toe te passen.⁴¹

Behalve van Van Doesburg zijn in de eerste jaargang artikelen opgenomen van schilders (onder andere Piet Mondriaan en Bart van der Leek) en architecten (onder andere J.J.P. Oud). 'Wat hen in de Stijl verenigde, was vooral hun gemeenschappelijke "universele" opvatting van kunst, cultuur en leven, waarin "het geestelijke" een belangrijke plaats innam' zegt Ankie de Jongh in haar overzichtsartikel over *De stijl*, en zij vervolgt: 'Dit geestelijke moest zowel in de schilderkunst, als ook in alle andere kunsten, in de gehele cultuur en mensheid in evenwicht komen met het materiële, waardoor er een nieuwe eenheid, een nieuwe wereld zou ontstaan. In de schilderkunst werd deze eenheid uitgedrukt in een evenwichtig beeld met uitsluitend gebruik van de meest elementaire middelen die deze schilderkunst (door Mondriaan *Nieuwe Beelding* genoemd) bij uitstek geschikt maakte om samen met alle andere kunsten, mits deze ook tot hun elementaire middelen waren teruggebracht, één monumentale kunst te vormen.'⁴² De beginselverklaring die in 1918 in vier talen in het eerste manifest door de medewerkers wordt afgelegd, opent met de volgende woorden: 'Er is een oud en een nieuw tijdsbewustzijn. Het oude richt zich op het individueele. Het nieuwe richt zich op het universeele. De strijd van het individueele tegen het universeele openbaart zich, zoowel in den wereldkamp als in de kunst van onze tijd.' Ook het tweede punt van deze verklaring is hier van belang omdat de invloed van de wereldoorlog op het nieuwe tijdsbewustzijn erin wordt verwoord: 'De oorlog destructieveert de oude wereld met haar inhoud: de individueele overheersching op elk gebied.'⁴³

Het tweede manifest van *De stijl*, uit 1920, ondertekend door Van Doesburg, Mondriaan en de dichter Antony Kok, is geheel aan de literatuur gewijd. Het is een program dat, op een voor *De stijl* kenmerkende typografisch-functionele wijze, punten bevat die ook buiten *De stijl* aandacht krijgen: het afwijzen van het naturalisme, de psychologische analyse, het individualisme, de woordkunst, de 'snotterlyriek van af '80', de beschrijving en de dikte; het verband

tussen kunst en leven; het releveren van een nieuwe collectivistische intensieve levensopvatting die in de literatuur haar weerslag moet hebben; de middelen om 'de taal als oerspraak te herstellen', want de 'logica, die aan onze literatuur ten grondslag ligt, heeft aan het woord zijn suggestieve kracht ontnomen.'⁴⁴ (Bonset). Zoals lijn en kleur als beeldingsmiddelen bevrijd moesten worden van de individuele voorstelling, diende ook het woord 'vrij te worden gemaakt' teneinde het 'een nieuwe betekenis en een nieuwe uitdrukingskracht te geven'.

Vooraf in poëzie,⁴⁵ maar ook in enkele experimenteel te noemen prozastukken heeft Van Doesburg geprobeerd zijn literatuuropvattingen in praktijk te brengen, bijvoorbeeld in de *Expressionistisch-literaire komposities* en *De zwarte vlek; simultaneïstische schets*, beide uit 1916 en verschenen in *Het getij*, respectievelijk in 1919 en 1920.⁴⁶ Onder het pseudoniem Aldo Camini publiceert hij in afleveringen dadaïstisch proza onder de titel *Caminoscopia; 'n antiphylosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem (De stijl 1921-1924)*.⁴⁷ In dit proza 'zijn bijna alle vormen van taalgebruik op een volslagen clowneske manier vertegenwoordigd', aldus K. Schippers. 'Pseudo-wetenschappelijke betogen, wrakke filosofietjes, scheldpartijen, messcherpe kunstkritiek, verfijnd-poëtische ontboezemingen, dat alles loopt zonder aankondigingen in elkaar over en bij elkaar is het één grote parodie op elk stuk proza dat met dodelijke ernst op papier is gekomen.'⁴⁸ Minder divers qua taalgebruik is *het andere gezicht; abstracte, sur-lumanistische roman* waarvan twaalf hoofdstukken in *De stijl* zijn opgenomen (1926-1928).⁴⁹ In het voorwoord benadrukt Bonset het anti-mimetrische en a-logische van dit 'automatisch' geschreven proza: 'de literatuur bezit een eigen realiteit, een eigen indeeling. de "realiteit" rekt met sekonden en milimeters. de nieuwe literatuur kent deze realiteit niet ze heeft noch "zin", noch bedoeling, haar inhoud is het woord. haar middel is de schrijfwijze. de nieuwe, en hier voor het eerst in de hollandsche taal toegepaste, schrijfwijze is de 'automatische'. zij is intuïtief. logische samenhang moet men daarin niet zoeken.'⁵⁰ Al eerder had Bonset zich met zijn

zogenaamde *X-Beelden* in de poëzie anti-realistisch opgesteld om zo tot een nieuwe 'beteekenis en een nieuwe uitdrukingskracht' van het woord te komen. In een korte 'verklaring zonder bepaald verband of systeem' naar aanleiding van de vele negatieve reacties op de publicatie van de *X-Beelden*, verwerpt Bonset de logica in de poëzie van onder andere de Tachtigers: 'Voor de klassieke dichters (ik reken hiertoe ook de z.g.n. 80 ers) was de realiteit een vaste orde van acties en reacties, waarvan zij de wetten als 't ware uit het hoofd kenden. Hun bewustzijn was slechts geladen met tijd-ruimtelijke voorstellingen en beelden, die zij netjes achter of naastelkaar volgens de klok groepeerden.' In een retorische vraag brengt Bonset daartegen in: 'Is de poësie niet het eenige gebied waar onredelijke manieren goed staan en waar men *alogisch de waarheid* belijdt?' [...] 'Begrijpen is voor kunst altijd uitgesloten. Kunst houdt op waar men haar begrijpt. Poësie laat zich niet begrijpen - zij grijpt.'⁵¹ Ook het proza van *het andere gezicht* laat zich niet begrijpen, vandaar dat de lezer wordt verzocht de rede thuis te laten: 'bewaart uw belachelijke rede, om de rekening van uw kleermaker te controleren.'⁵²

Piet Mondriaan, mede-ondertekenaar van het literatuurmanifest in *De stijl*, is eveneens van mening dat literaire vernieuwing in de toepassing van de principes van de Nieuwe Beelding gevonden zou kunnen worden, alhoewel zijn twee prozastukken *De groote boulevards* en *Klein restaurant-Palmzondag*, beide uit 1920, daarvan weinig te zien geven.⁵³ Omdat hij weldra beseft dat de 'zuivere plastique' of Nieuwe Beelding in de letterkunde niet volkomen gerealiseerd kan worden - de woordkunst uit zich door het woord, 'dat sterk het individueele naar voren brengt' schreef Mondriaan al in 1917⁵⁴ - houdt hij reeds in het begin van de jaren twintig op met het schrijven van literair werk.

De vernieuwing die het proza volgens de jongeren nodig heeft, is door het literaire werk van Van Doesburg en Mondriaan niet tot stand gekomen. In de contemporaine literaire kritiek is er nauwelijks op gereageerd. Voorlopig blijven de jonge schrijvers uitkijken naar werk dat het proza van de ouderen kan vervangen. Terecht ziet

Brandt Corstius in het transponeren van de primair schilder Kunstige theorieën over de Nieuwe Beelding op de literatuur, terwijl ondertussen het zo sterk door de schilder Kunst beïnvloede impressionistische proza werd veroordeeld, een reden dat deze pogingen nieuw proza te schrijven faalden: 'we once again find a prose which imitated, in its verbal realization of situations and relations, the visual deformations and reconstructions of reality which were characteristic of modernist art.'⁵⁵

In *Het getij* wordt in 1922 de vraag gesteld: hoe lang moet een prozastuk zijn om 'proza te wezen.' Het antwoord luidt dat een aforisme evengoed een prozastuk is als een roman. Een korte geciteerde tekst uit Kandinsky's *Klänge* van ongeveer honderd woorden is even groot en af als *De oude waereld* van Querido. 'Men beoordeelt de waarde van een kunstwerk nog steeds te veel naar de zichtbare arbeid, die het gevorderd heeft, de veelheid, de omvang, het "respect" inboezemende.'⁵⁶ Het zijn niet alleen jongere schrijvers die de omvang van het proza drastisch wensen te reduceren. Gerard van Eckeren (pseudoniem van Maurits Esser), die als redacteur van *Den gulden winckel* zijn maandblad openstelde voor theoretische bijdragen over literatuur van jongeren als Roel Houwink, Marsman en Van Wesseem, en zelf auteur van realistische romans, ziet in het 'stevig, plastisch beeld' in plaats van de brede schildering een kenmerk van moderniteit: 'Kunst is en blijft *beelding*. Mag men dit, in den overgangstijd, na de eenzijdige "realiteits"-weergave, waartoe de tachtiger-principes leidden, al een oogenblik vergeten hebben, de moderneren van thans houden *dit* beginsel weer streng vast.'⁵⁷

Een van die moderneren is H. Marsman. In het opstel *De sprong in het duister* uit 1925 formuleert hij bondig wat in de voorafgaande jaren in de theorievorming over het proza te berde is gebracht en wat in de externe poetica na 1925 met betrekking tot het proza verder zal worden uitgewerkt: 'De nieuwe aandacht zoekt de werkelijkheid; niet om haar verschijning, maar om haar karakter; ze doordringt de concreta tot op hun kern; ze ontsluit ze van hun (z.g.n. poëtisch)

atmosferisch waas; ze ziet ze niet als decoratief motief, als gevoelsornament, als symbool voor eigen gevoel, maar als ding; ze ziet a.h.w. de houding, het gedrag van het ding; ze ziet tusschen de dingen de relaties, de verhoudingen; zoo tusschen de menschen de spanningen; de situatie's. Ze suggereert, daarna, haar bevinding in het beeld; ze explicieert niet. Ze maakt relaties, verhoudingen voelbaar; ze verpsychologiseert ze niet; ze beeldt; ze redeneert niet; ze synthetiseert; ze analyseert niet. - Ze is niet ego-centrisch.¹⁵⁸

Eindnoten:

- 1 Van Wessem: 'Onze hedendaagsche letterkunde'. De citaten op p. 162 en p. 19.
- 2 Van Wessem: *Mijn broeders in Apollo*. p. 27.
- 3 Kelk: *Rondom tien gestalten*. p. 241.
- 4 De *Studiën* verschenen tussen 1917 en 1921 in *Het getij*. De belangrijkste werden gebundeld in *Nieuwe tucht; Studiën [over litteratuur]*. Amsterdam, 1928. Deze uitgave werd integraal herdrukt in *Raam* (1967), nr. 92, p. 86-142.
- 5 Voor het syncretisme in *Het getij* zie Brandt Corstius: 'De Nieuwe Beweging'. p. 385-386. Men zie ook Oversteegen: *Vorm of vent*. p. 71-79, in het bijzonder p. 75.
- 6 Kurpershoek-Scherft noemt 'een fel gekant zijn tegen de door de Tachtigers gekweekte "woordkunst"; tegen kunst als sentimentele zelfreflectie of het leven verkrumelend gedachtenwerk' een van de grondslagen van *Het getij*. (*De episode van 'Het Getij'*. p. 179).
- 7 Van Wessem: 'Na een jaar', p. 186. In het december-nummer van de eerste jaargang trad Van Wessem als redacteur naar voren.
- 8 Van Wessem heeft het belang van Van Oudshoorn, in wiens werk - in 1914 was *Willem Mertens' levensspiegel* verschenen, in 1916 *Louteringen* - hij een 'schitterende wraakneming op het naturalisme' ziet, spoedig onderkent. Zijn naam en die van Roel Houwink kunnen dan ook zeker genoemd worden bij de weinigen die Van Oudshoorns eerste romans in de tijd van verschijnen kenden en waardeerden. Zie ook Roel Houwink: 'Over het wezen der moderne literatuur', p. 4.
- 9 Van Wessem: 'De beweging der jongeren', p. 99-100.
- 10 Van Wessem oordeelt positief over Van Deysel en Van Eeden. Over Kloos daarentegen: 'hij moest zelf inzien, dat zijn woorden ons zonder nadere motiveering niet langer onfeilbaar toeschijnen.' ('Onze hedendaagsche letterkunde', p. 146).
- 11 Over het gebruik van het woord 'universeel' geeft Van Wessem in een terugblik de volgende toelichting: 'Omstreeks 1916, 1917, nog midden in den oorlogstijd, toen de gansche wereld rondom ons één door vernietiging naar vernieuwing strevend gebeuren scheen, kwam in onze toenmalige onrustige jeugd het besef op, dat voor een vernieuwing de voorher bij ons aangenomen begrippen te nauw waren geworden om ze te kunnen verbreedden tot internationale grondslagen. Het was het gevoel, dat door den "vloedgolf der evolutie" ook het provinciale Holland naar boven werd gebracht, "het gevoel van saamhorigheid met een alom verbreide menschheid", een soort kosmopolitisme, dat samengevat werd met het woord "universeel".' (*Mijn broeders in Apollo*. p. 9).
- 12 Van Wessem: 'De beweging der jongeren'. p. 101.
- 13 Groenevelt: 'Het hoofdstuk der liefde'. De citaten op p. 144-149.
- 14 Van Wessem: 'Moralist en kunstenaar'. p. 101.
- 15 Van Wessem: 'Moralist en kunstenaar'. p. 105.
- 16 Zie bijvoorbeeld Kurpershoek-Scherft: *De episode van 'Het getij'*. p. 104 vv.
- 17 Groenevelt: 'Plastiek in de literatuur'. p. 616. De zedenverwildering in de realistische roman blijft ook hier niet onbesproken: 'Onze moderne roman-tijd wil alleen nog maar het vlot geschreven verhaal, dat op het kantje af of even over het kantje heen of - eerlijk gezegd - liefst heelemaal over het kantje heen... de hartstochten in beweging brengt' (Plastiek in de literatuur', p. 613-614).
- 18 Bonset: 'Van het woord en de letterkunde', p. 12.
- 19 Id. p. 11. De uitgevers zullen zeker hebben ingespeeld op de smaak van de lezers, men zie bijvoorbeeld Groenevelt: 'Dit boek "*De oude Waereld*" is verslonden. D.w.z. de eerste oplaag - hoe groot was die? - was aanstonds uitverkocht en de tweede oplaag - hoe groot was deze? - is ook al weg.' ('Plastiek in de literatuur', p. 614).
- 20 'Krijgt de Nederlandsche literatuur een kans?'. p. 97-98.
- 21 *Het getij* 6 (1921), tweede reeks, p. 138-140.

- 22 'Krijgt de Nederlandsche litteratuur een kans?', p. 98.
- 23 Marsman: 'Thesen'. p. 289.
- 24 Chasalle: 'De drie sprongen van het heilige ik', p. 74.
- 25 Marsman: 'De sprong in het duister'. p. 27.
- 26 Sonnenfeldt: 'Roman en film'. p. 49.
- 27 De zogenaamde tweede reeks van de zesde jaargang.
- 28 'Uit het manifest van een jongere', p. 18.
- 29 'Onze "soirées littéraires"'. p. 14. Dit anonieme opstel zou op grond van overeenkomsten met andere teksten aan redacteur Van Wessems kunnen worden toegeschreven.
- 30 Id. p. 36.
- 31 *Het getij* 6 (1921), tweede reeks, p. 138-140.
- 32 'Onze "soirées littéraires"'. p. 14-15.
- 33 Id. p. 16.
- 34 Id. p. 37.
- 35 De Meester: 'Aanteekeningen en opmerkingen', p. 361-362.
- 36 Brandt Corstius: 'The international context etc.' p. 9.
- 37 Robbers: *Helene Servaes*. p. 1.
- 38 Van Doesburg: 'Schoonheids- en liefdesmystiek'. p. 214-215.
- 39 'Waar in Holland de schilderkunst zoo vooruitgrijpt is het wel opmerkelijk, dat de literatuur nog zoo teruggrijpt' ('Schoonheids- en liefdesmystiek'. p. 215). Van Doesburg zal hier hebben gedacht aan de abstracte schilderkunst van onder andere Piet Mondriaan, Bart van der Leek en, niet in de laatste plaats, Theo van Doesburg.
- 40 Van Doesburg: 'De nieuwe beweging in de schilderkunst'. De citaten op p. 126, p. 224 en p. 231. Deze beschouwing verscheen eerst in vier artikelen in *De beweging*; een jaar later werden die samengebracht in de brochure *De nieuwe beweging in de schilderkunst*. Delft, 1917. Zie ook Piet Mondriaan: 'De nieuwe beelding in de schilderkunst'. Deze verhandeling over abstracte schilderkunst werd in elf afleveringen afgedrukt in de eerste jaargang van *De stijl* (1917/18); P. Mondriaan: *Le Néo-Plasticisme; principe général de l'équivalence plastique*. Paris, 1920; herdrukt in *Cat. tent. Mondriaan*, Gemeentemuseum, 's-Gravenhage, 1955.
- 41 Over *De stijl* zie men Jaffé: *De stijl 1917-1931*. Over *De stijl* en literatuur zie men bijvoorbeeld E. Krispyn: 'Literature and De Stijl'. In: *Nijhoff, Van Ostaijen, 'De stijl'; Modernism in the Netherlands and Belgium in the first quarter of the 20th century*. Ed. and intr. by F. Bulhof. The Hague, 1976. p. 58-75; H.R. Heite: 'Het absolute proza van Theo van Doesburg'. In: *Raster 2* (1977), p. 91-97; H. Hedrick: 'Theo van Doesburg: the language of constructivism'. In: *Théorie, tableau, texte de Jarry à Artaud*. Paris, 1978. p. 83-116.
- 42 De Jongh: 'De Stijl', p. 262.
- 43 'Manifest I'. p. 2.
- 44 Zie 'Manifest II'. p. 49-50. Het citaat van Bonset in *De stijl* 4 (1921), p. 3 vv.
- 45 Men zie daarvoor I.K. Bonset: *Nieuwe woordbeeldingen; De gedichten van Theo van Doesburg*. Met een nawoord van K. Schippers. Amsterdam, 1975.
- 46 *Het getij* 4 (1919), p. 37-39; *Het getij* 5 (1920), p. 698-704. Over deze prozastukken zie men: Brandt Corstius: 'De Nieuwe Beweging', p. 370.
- 47 *De stijl* 4 (1921), p. 65-71, p. 82-87, p. 97-99, p. 118-119, p. 180-182; 5 (1922), p. 86-88; 6 (1923), p. 33-36, p. 74-78.
- 48 Schippers: *Holland Dada*. p. 34.
- 49 *De stijl* 7 (1926/27), p. 66-70, p. 89-92; 7 (1927), jubileumserie, p. 13-18; 8 (1928), p. 107-115.
- 50 *De stijl* 7 (1926/27), p. 66.
- 51 Bonset: 'Over het nieuwe vers en het aaneengeknoopte touw', p. 70-71.
- 52 *De stijl* 7 (1926/27), p. 66. Men vergelijkte Van Doesburg: 'Schoonheids- en liefdesmystiek'. p. 214: 'In den modernen roman zijn door een aaneenschakeling van analogieën de natuurlijke verhoudingen van tijd en ruimte vernietigd'
- 53 *De groote boulevards* verscheen in 1920 in *De nieuwe Amsterdammer*, en is met *Klein restaurant - Palmzondag*, dat niet eerder gepubliceerd werd, afgedrukt in *Maatstaf* 26 (1978), nr. 4, p. 25-30. Over deze prozastukken en de verhouding van Mondriaan tot de literatuur zie men C. Blotkamp: 'Mondriaan als literator'. In: *Maatstaf* 26 (1978), nr. 4, p. 1-23.
- 54 Mondriaan: 'De nieuwe beelding in de schilderkunst'. p. 4.
- 55 Brandt Corstius: 'The international context etc.'. p. 18.
- 56 'Onze "soirées littéraires"'. p. 35-36.
- 57 Van Eckeren: 'Kroniek van het proza', p. 181.
- 58 Marsman: 'De sprong in het duister', p. 26-27.

Noten

Terwille van de leesbaarheid is niet ieder citaat door een noot verantwoord. Waar dat mogelijk was, is in de noten samenvattend aangegeven waar de citaten te vinden zijn. Om dezelfde reden zijn in de tekst vierkante haken alleen gebruikt wanneer *binnen* een citaat delen zijn weggelaten.

II Kritiek en film als remedie

Vanaf 1924 zijn De vrije bladen 'het orgaan van de jongere krachten in onze letterkunde'. Redacteur Van Wesseem introduceert er het begrip 'moderne gevoeligheid', dat als belangrijk kader voor de theorievorming over het proza kan fungeren en dat later door hem in verband zal worden gebracht met de nieuwe zakelijkheid.

De strijd tegen de literatuur van de ouderen wordt in De vrije bladen voortgezet. Zo belooft Marsman, die in 1925 toetreedt tot de redactie, aan tal van coryfeeën standbeelden in ruil voor hun zwijgen. Ook hij verzet zich tegen de woordkunst en de psychologie van de realisten, tegen 'de lyrische bewogenheid' van de neo-romantici. Dat de neiging het moderne leven direct af te beelden in literatuur in strijd is met Marsmans creativiteitsopvatting, blijkt uit zijn bekende jeneverbeeldspraak: leven dient omgevormd te worden tot schoonheid. In de jaren dertig zal Marsman het nieuw zakelijk proza afwijzen omdat de schrijver ervan zich meer als reporter dan als kunstenaar opstelt: de reporter mag afbeelden en nabootsen, de kunstenaar moet verbeelden en herscheppen; de schoonheid is zijn enige wet.

Het proza dat de jongeren voorstaan, wordt nauwelijks geschreven; de populariteit van de realistische roman blijft, althans voor het grote lezerspubliek, nagenoeg onaangetast. De 'vuistslag' van de moderne prozastijl lijkt weinig geschikt als alternatief voor de oude roman. Het is vooral Ter Braak die zich sceptisch uitlaat over de mogelijkheden van dit nieuwe proza voor de roman. Van de kunstfilm, die in de jaren twintig allengs meer aanzien krijgt, verwacht men nieuwe impulsen. De jonge schrijver wordt 'de les van de cinema' bijgebracht, een les die de reeds geformuleerde desiderata impliceert: het suggestieve woord,

een zakelijke stijl, het vermijden van explicaties, en het zich onttrekken aan de 'tyrannie van het waarschijnlijke'.

Na 1922 boet *Het getij* aan literair belang in. Terugblikkend schrijft Van Wessem: 'Helaas werd midden 1922 de uitgave door Van Munster stop gezet. Daarbij kwam de ontevredenheid van de medewerkers met mijn mederedacteur Groenevelt, een ontevredenheid, die op een paleisrevolutie uitliep. Daar wij het tijdschrift zelf niet in handen konden krijgen[...]traden, met mij, de belangrijkste medewerkers "en bloc" uit, met het voornemen een eigen tijdschrift op te richten.'¹ Groenevelt weet het tijdschrift, dat opnieuw periodiek van een religieuze letterlievende kring werd, tot 1924 voort te zetten. In dat zelfde jaar is 'de afgescheiden groep' erin geslaagd een nieuw tijdschrift te stichten: *De vrije bladen*, die '[slechts] de voortzetting [waren] van Het Getij, neen, waren Het Getij minus Groenevelt, onder een anderen naam'.² Het is dan ook niet verwonderlijk dat in *De vrije bladen* de literatuuropvattingen die grotendeels in *Het getij* waren geformuleerd, worden uitgewerkt. '*Het Getij* [is] een kiem geweest, waarvan de eerste oogst zou worden binnengehaald door D.V.B.'³

Zo noteert in de eerste jaargang van *De vrije bladen* redacteur Van Wessem enkele opmerkingen over het moderne levensgevoel, dat het kader vormt voor de theorie over en de praktijk van het proza. "Modern zijn wil zeggen: in evenwicht zijn met je tijd". Niet je tijd, veroordeelend, negeeren, niet je er minachtend (doch in wezen *machteloos*) boven stellen, ook niet er in verdrinken, doch in evenwicht er mee zijn.⁴ Een levenssysteem dat gedomineerd wordt door de logica van de rede is dood in deze tijd van snelheid en chaos. Men moet '*Het leven meer liefhebben dan de zin van het leven*. Het leven heeft geen andere zin dan dat het leeft. Het is een onstabiele stabiliteit. Zie, voel het ding, zonder meer'. En waar 'het leven, als organisch *zijn*, dwingend de overhand neemt op het denken, dat de *zin* van het leven zoekt, herleeft het spel *als handeling in de zich uitvierende beweging*'.⁵ Het moderne heeft vaak het uiterlijk van het bizarre,

het on-serieuze, het spel. 'In het spel is de vaart van het leven versneld. Dat tempo, dat een der grootste factoren zal gaan worden voor de nieuwe kunst. Het spel is voor den geest wat voor het lichaam de dans was (In wezen zijn spel en dans één). De moderne *voelt* zich weer in het spel [...] Het brengt souplesse, fantasie, als een training, het doet de schoonheid van den sprong, van den vuistslag, van de 'knock out' als de schoonheid van een *organische* daad ervaren. De moderne *voelt* de schoonheid van het lichaams spel van een koorddanser in evenwicht, dit spel van den fantast, den danser en den equilibrist in ééne.⁶ De moderne generatie kunstenaars ontmoet elkaar waar de levende beweging zich heeft geconcentreerd: in de cabarets, de dancings, de jazzbands, de revues. 'Haar aandacht is hier niet een zoeken naar excentrieke onderwerpen, naar curieuse, schilderachtige 'gevalletjes' voor penseel of psychologie. De vroegere generatie *ziet* de beweging wel, maar *voelt* haar niet. Voor haar is de koorddanser een man, die ijdel speelt in de schaduw van den dood, een man 'die poogt zijn nek te breken'. Men ziet toe, achter zijn bierglas. De dood is de omlijsting. Maar de moderne kunstenaar behoort niet tot hen, die zich eerst op temperatuur voelen komen in een droevige wereld. Voor hem gaat de wereld open aan het zwevende rek.'⁷ En de moderne kunstenaar gaat nog verder: 'Hij springt zelf in den chaos en duikt uit den chaos op als iemand, die den chaos schijnt aan te voeren.'⁸ De nieuwe schoonheid wordt vergeleken met een 'goed schutter (die raak schiet, omdat hij niet mist door te veel aandacht voor een elegante houding bij het mikken)'.

De moderne gevoeligheid impliceert distantie ten opzichte van de gevoelens, en daarin manifesteert zich de tegenwoordige tijd met zijn zin voor realiteit, zijn nuchterheid voor feitelijkheden, hetgeen Van Wessem later in verband zal brengen met nieuwe zakelijkheid.⁹ De Nietzscheaanse distantie met betrekking tot de gevoelens herkent Van Wessem bij Jean Cocteau, die in de eerste jaargang van *De vrije bladen* 'haast als schutspatroom zelfs, aanwezig is'.¹⁰ De moderne gevoeligheid treft Van Wessem eveneens bij Charlie Chaplin aan: 'Hij [= Chaplin] ontduikt (letterlijk) alle dingen, hij weet zich van

alle dingen los te maken, weet afstand tot alle dingen te nemen. Hij is een mensch, hij heeft lief, hij heeft verdriet. Maar het groote verschil is dat hij ongelukkig liefheeft zonder ongelukkig te zijn, dat hij verdriet heeft zonder verdrietig te zijn. Ongevoelig? *Hij zit alleen maar nooit op den stoel van zijn gevoelens.*¹¹

De moderne gevoeligheid was een weerbare gevoeligheid zegt Van Wessem achteraf: 'zij leerde weer "afstand" nemen van het object, zich er niet meer mateloos door neertrekken of mateloos opheffen, onderwerpen aan de primaire, maar tevens weerstandloze aandoeningen, waarin te veel een reactie blijft van ongetrainde zenuwen (wat niet hetzelfde is als gevoelige zenuwen, die een substantieel deel van de artisticeit zijn!). Zij leerde ook een zekere ballast aan conventioneele, vaak enkel overgeërfde aandoeningen over boord gooien. In de eerste plaats de sentimentaliteit, die bastaard van het gevoelsleven, het hondje Mifastofeles, waarmee men lijzig uit wandelen gaat. Voor lieden met het warme hart had de moderne gevoeligheid inderdaad iets "afgekoelds".¹² Bij Cocteau zag Van Wessem de aandacht voor het spel, en het gebruik van de beelden voor het moderne leven als de Eiffeltoren, clowns, koorddansers en 'zweefdames', neger-jazzbands en vuurwerken. De zogenaamde *Fantasie-stukken*,¹³ die Van Wessem onder zijn pseudoniem Frederik Chasalle vanaf 1917 in *Het getij* en *De vrije bladen* publiceerde, zijn verwant aan het werk van Cocteau uit die jaren en geven uiting aan de moderne dynamische werkelijkheidservaring. Ter illustratie volgt hier het 'kleine drama' *Adelaïde*; een speels fantasie-stuk waarin zowel de versnelde vaart van het leven als de distantie ten opzichte van de gevoelens verwoord zijn:

"Ik heb geen auto. Ik heb geen rijpaard. Ik heb geen knecht. Maar jou, Adelaïde, bemin ik. Ik wil naar Monte Carlo reizen, in casino's en speelhuizen gaan om de 100.000 francs op één bod te zetten en te winnen, die mij een auto, een rijpaard, een knecht doen verschaffen, gelijk gij het wenscht. En dan, verschrikkelijke, zult gij in uw auto zitten en ik zal chauffeeren. Wij zullen reizen, wij zullen tochten maken, wij zullen berghellingen opvliegen en over ravijnen

schieten en door stortbeken racen totdat wij in spiraalgang den top bereikt hebben. En wanneer wij den top bereikt hebben zal ik het stuur omgooien en wij zullen in volle vaart te pletter springen tegen de aarde. Ha, Adelaïde, dan zullen onze zielen elkaar in den Hemel ontmoeten, om met elkaar een menuet van lieflijke verstandhouding te dansen! Hahaha! -”
(Hij neemt een telefoonhoorn en schiet zich voor het hoofd.)’ (Uit *De clowns en de fantasten*, p. xxvi)

Om dergelijke veelal zeer korte prozastukken is Van Wessem te beschouwen als ‘een van de eersten in ons land [...] die in proza een reconstructie van de realiteit ondernam’.¹⁴ Zowel door zijn theoretisch als creatief werk behoort hij ‘tot de pionniers ener vernieuwing van ons proza’.¹⁵ Dat pionierswerk heeft slechts in beperkte kring bekendheid gekregen; terecht spreekt Van Vriesland over betrekkelijke miskendheid en waarschijnlijke onbekendheid bij het grote ‘lezende publiek’.¹⁶ Van Wessems actieve en veelzijdige rol in de discussie over het proza tijdens het interbellum rechtvaardigt het reeds voldoende dat in de literaire geschiedschrijving ruimere aandacht aan hem besteed wordt dan tot nu toe over het algemeen het geval is.

Ook voor Marsman is het moderne leven ‘een tumult van gevoelens en driften, een brullende chaos’; ook hij propageert een nieuwe aandacht voor de werkelijkheid, ‘niet om haar verschijning, maar om haar karakter’.¹⁷ Maar in tegenstelling tot Van Wessem noemt Marsman het moderne leven de on-geest van deze tijd die de schoonheid bedreigt. De directe weerslag van de chaotische tijdgeest in de poëzie - lees literatuur - is in strijd met zijn creativiteitsopvatting, zoals onder andere blijkt uit de bekende jenever-beeldspraak: ‘Men wil de poëzie als onmiddellijke uiting van modern leven. Men wil - om concreet en hollandsch te spreken - een borrel uit de kruik-(des-levens), opgevangen in het glas der: “uiterlijke vorm”. Men vergist zich; het proces is anders: graan wordt omgestookt tot jenever (graan-des-levens tot jenever-der-poëzie).’¹⁸ Met instemming haalt

Marsman dan de volgende uitspraak van Nijhoff aan: 'De wereld der poëzie blijft, hoezeer zij aandrift, motief en beeld daaraan moge ontleenen, een andere dan die der werkelijkheid. Zij is zelfs geen directe weerkaatsing daarvan in de eeuwigheid. Zij is een geheel aparte wereld, die door een geheel aparte actie van den menschelijken geest, hoezeer ook door het natuurlijk leven daartoe aangezet, wordt benaderd.'¹⁹

In 1924 laat Roel Houwink in eigen beheer de bundel *Novellen* verschijnen. In deze korte verhalen wordt rigoureuus gebroken met psychologische uitleg en beschrijvingen in afgeronde volzinnen. Marsman noemt het boekje een pionierssprong, Houwink 'een krachtig, en nagenoeg - alleenstaand werker, die ons sinds jaar en dag, nog noodlottiger dan de poëzie verloopend proza, vernieuwde, herschiep'.²⁰ De vernieuwing die Houwink het proza schonk is voor Marsman in eerste instantie gelegen in de verwerping van de psychologische roman: '*Hij verwierp, radicaal, de abstract-expliceerende psychologie en verving die, radicaal, door een a.h.w. immanenté.*' Bovendien, daarmee samenhangend: '*Hij heeft het tempo versneld*', hetgeen overigens niet onverdeeld gunstig wordt beoordeeld: 'de concentratie, die de snelheid moest vastknellen, om haar te beheerschen, verwekte anderzijds, een vaak hinderlijke eenvormigheid: de beweging van zijn proza wordt soms kort-ademig-vermoeiend, asthmatisch.'

In een nawoord verdedigt Houwink zijn werkwijze als volgt: 'De hier bijeengebrachte acht korte novellen sluiten een periode af die zich kenmerkte door een zoodanige concentratie der verbeelding dat voor sommigen wellicht, die de rappe sprongen van het moderne leven niet binnen hun aandacht wisten te bannen, het in den aanvang moeilijk valt zich toe te vertrouwen aan een zoo onstuimigen gids. Mogen zij echter bedenken: hoe grillig de tocht ook zij, buiten de perken der simpele ontroering in liefde en schoonheid - en wat anders vermag kunst? - poogde uw leidsman u nimmer te brengen.' Vooral voor de tweede zin kan Marsman weinig waardering opbrengen: er spreekt een angstvallige sentimentaliteit uit die een schrijver

van de vorige generatie niet zou misstaan. Met die vorige generatie - Marsman noemt in dit verband nota bene Herman Robbers - is Houwink, ondanks zijn vernieuwend proza, ook nog te verbinden vanwege een overeenkomstige gevoelsinhoud, een voorkeur voor eenvoudige gegevens 'die in de handen der vorigen: psychologische romans werden!', en een beperkte horizon.²¹

Ook een andere pleitbezorger voor vernieuwing in het proza, Anthonie Donker (pseudoniem van N.A. Donkersloot), reageert behoudend op het synthetisch proza van Houwink. Van belang acht hij 'de wederontdekking van het plastische détail, dat door bijna alle romanciers was prijsgegeven voor een omslachtige, analytische en abstracte be- en omschrijvingskunst. Hier wordt het ding weer een teken voor gebeurtenissen en gemoedstoestanden. Het ding kan ongelooflijk suggestief handelingen en gevoelens illustreeren en zichtbaar maken.[...] De suggestiviteit van het ding heeft ook Houwink voortreffelijk begrepen.[...] Maar Houwink's proza is een te ver gedreven reactie op de egale beschrijvingskunst van onze romanciers. Zijn novellen zijn van een sterke plastiek maar als verhaal vol gapingen, holten en hiaten. Het lezen wordt zodoende vermoeiend als springen in een hinkeperk, telkens een vak overslaan'. De waarschijnlijke oorzaak van de geringe respons die dit vroege proza van Houwink heeft gekregen, brengt Donker pregnant onder woorden: 'Plastiek is het zout van het proza, maar men eet niet enkele zout'²²

In zijn recensie van Houwinks *Novellen* spreekt Marsman het vermoeden uit dat Houwink wellicht voorlopig een eenling zou blijven. Dat pessimisme is hem ingegeven door het gebrek aan creatief vermogen, de willoosheid, die hij bij de jongeren constateert. Wat Marsman elders over de dichtkunst zegt, kan gelden voor de literatuur in het algemeen: 'Rondom verlamt een loom aarzlen de harten, en de geesten verliezen veerkracht en moed. De spieren verslappen, en de drift naar de verten bezwijkt; de trillende spronglust ontspant zich; men schuwt het gevaar.' De dichtkunst die bloeit, is die van de ouderen meent Marsman, en hij adviseert de jongeren hen niet na te volgen maar een eigen weg te gaan: 'en mógelijk is het, de dichtkunst

een nieuwe gedaante te geven; een nieuwe substantie, en een nieuw aspect.²³ Hij onderkent wel dat de positie van de jonge schrijver in kritisch en creatief opzicht moeilijk is: 'Men verwacht van hem: opstand, verweer. Men verwacht als in Tachtig, een strijd tusschen oud en jong, van front tegen front; òf, althans, van één jong strijder tegen het oude front. Men verwacht, en wil, den jongen criticus als een nieuwen Van Deysse. Men verwacht iets onmogelijks.' De strijd van de voorgangers, en Marsman bedoelt dan de Tachtigers, was een strijd tegen de anti-dichter. Zij hebben de schoonheid voortreffelijk gediend. 'De strijd ging, en gaat, om de schoonheid.' Met betrekking tot het creatieve is de positie van de jonge schrijver eveneens moeilijk. 'Men verwacht, in het beste geval, een nieuwe schoonheid; men verwacht, dat de schoonheid zich in een uitsluitend-nieuwen inhoud zal openbaren. Men verwacht iets onmogelijks.' Omdat de tijd veelkantig is kan de inhoud van de schrijver niet anders dan ook veelkantig zijn, dat wil zeggen wat geworden is en het wordende strijden in hem. Affiniteit met de cultuur van de vorigen acht Marsman een noodzaak, maar die cultuur mag niet domineren en dát is wat hij waarneemt: 'Maar dit moment, het moment 1925, wordt beheerscht door het geworden, door het verleden. Dit is merkwaardig; voor zeven jaar bijvoorbeeld, om 1918 domineerde het nieuwe; het explodeerde; het verwoei, daarna. Zeldzamen slechts hebben één oogenblik, in dien tijd, de schoonheid kunnen verwerklijken in een nieuwen inhoud. Nù domineert, heroverend, het verleden. In den tijd; in den dichter.'²⁴

In dat zelfde jaar vindt Marsman geen aanleiding zijn sceptische houding op te geven, integendeel: 'De beweerde bloei der huidige hollandsche letteren is een fictie; één tiende (fragmentarische) lyriek, negen tiende critiek. Geen drama, geen proza...'²⁵ In die jaren vaker gedane beweringen als 'het psychologisch-realisme is nu, na een schraal leven, morsdood', zijn uitingen van wishful thinking. In een open brief vraagt Marsman in 1925 aan P.N. van Eyck en Jan Greshoff: 'Mag ik u, mede namens ieder, die het wel meent met de, helaas weinig hoopvolle hollandsche letteren, vriendelijk, maar met den

meesten nadruk verzoeken, bij uw beider aanstaand duel respectievelijk met de Heeren Querido en Robbers [...] uwe tegenstanders, indien zij althans niet onder eenig sluw voorwendsel in gebreke blijven te verschijnen, niet uit eenige in casu misdadig-medelijdende overwegingen te sparen, maar onverwijld en onverbiddelijk aan flarden te schieten?²⁶ Het is er niet van gekomen. In het opstel waarmee Marsman zijn redacteurschap van *De vrije bladen* voorlopig beindigd - zijn pogingen de jonge schrijvers te activeren acht hij mislukt, 'de jonge hollandsche letteren [zijn] juist als complex dor en verlopen' - moet hij vaststellen: 'de menschen van dien gematigden tusschentijd hebben nog altijd den moed niet zichzelf als mummies te respecteeren en te gedragen; terwijl ze toch allen, morgenaan-den-dag, Prinsen, Scharten, Robbers, wien ge maar wilt, standbeelden konden krijgen, als ze maar zwegen.'²⁷

Maar ze deden er niet het zwijgen toe. Men bleef, en dan wellicht vooral vele wat oudere lezers, hen lezen. Donker heeft zeker gelijk als hij opmerkt dat misschien 'niet het publiek, maar zeker de jongere schrijvers genoeg [hebben] van het omslachtig realisme, van den psychologischen en den familieroman, van den turf van vijfhonderd bladzijden'.²⁸ Dat de 'oude' roman voorlopig niet dood is, blijkt bijvoorbeeld uit de volgende uitspraak uit 1936, die tevens tendentiekus de oppositie tussen het grote lezerspubliek en het werk van de jongeren aangeeft: 'Marsman mocht dan in 1925 nog hoop voeden en optimistisch schrijven: "de wasbleeke epigonen verstommen allengs...", zij zijn nimmer verstomd: *de realistische familie- en milieuroman tiert even welig voort, en telkens komen er nieuwe vertegenwoordigers van bij*. Misschien mag men echter zeggen, *dat het alleen het grote publiek van half-beschaafden is, dat die lectuur nog leest; en was het belangrijkste kunstwerk niet al sinds eeuwen uitsluitend geestelijk eigendom van een geestelijke keurschare?*'²⁹

Behalve de aanhoudende onderstroom van de oude roman in een periode van literatuur- c.q. prozavernieuwing in theorie en praktijk, zullen ook uitlatingen van oudere auteurs het ongenoegen van de jongeren hebben opgeroepen. Zo schrijft Querido naar aanleiding

van Houwinks *Novellen* minachtend over literatuurvernieuwing. Zijn opstel *Iets over het modernisme*³⁰ heeft de volgende aanhef: 'Leuteren, niets dan grof leuteren en een beangstigend tekort aan dialectisch begripsvermogen is zeer veel geredekavel over den "nieuwen" tijdgeest, over het "moderne" in kunst, over de "moderne" menschheid en de z.g. nationale [sic] levens-ervaringen.' Met te wijzen op de onvergankelijkheid van de groten uit het verleden wordt het nieuwe afgedaan als een overbodigheid: 'Welke dwaas kan ooit "modern" zijn in levenswijsheid? Er is niets "nieuws", niets "moderns" te doen na Homerus, na Shakespeare. Alle ware groote kunst is buiten-tijdelijk, van: Dante, Beethoven, Rembrandt, Shelley. Ze is buiten- en boventijdelijk. Ze is niet oud, niet nieuw. Iets "moderns", iets "nieuws" (ik zeg niet iets "anders"), in schilderkunst, muziek, architectuur, tooneel, literatuur enz. leveren alleen de tijdelijken, de middelmatigen.' Vooral de aanval van de jongeren op de gevestigde reputaties wordt door Querido - niet onbegrijpelijk, hij is immers een van hen - gelaakt: 'Wij lachen b.v. om schrijf- en noten- en verfruitsers, die zich expressionist of "neo-modern" noemen in hunne "nieuwe" beelding, en met minachting neerzien op "ouderwets"-schrijvende of "ouderwets"-tekenende en "ouderwets"-componerende "botterikken" die vaak in één zin meer rhythmische ontroering brengen, dan er uit *al* hun werk tezaam is te ondergaan.' Een van die 'schrijfpruitsers' is Theo van Doesburg, wiens pseudoniemen pas na zijn dood, in 1932, onthuld werden. 'Hoor den moderneling, den Italiaan Aldo Carmini [sic]: "Tot *lijken* werden ons de beroemd- en beruchtheden van vroegere geslachten. Gretig *bemesten* wij de nieuwe wereld daarmee". Zie, in dergelijke generiek-waanzinnige "modernierigheid" ligt een schrikkelijk doodvonnis opgesloten over eigen aspiraties.'

Een van de nieuwe medewerkers in de tweede jaargang van *De vrije bladen* (1925) is Menno ter Braak. Uit enkele boekbesprekingen blijkt dat ook voor hem vernieuwing van het proza een dwingende noodzaak is, dat er afgerekend moet worden met de romans, die het

karakter hebben van 'een inlichtingenbureau voor het gezinsleven'. Dat er nauwelijks alternatieven voor dergelijke romans voorhanden zijn wil niet zeggen dat de traditie gecontinueerd moet worden: 'Intussen is het feit, dat de nieuwe roman voorlopig spaarzaam gekweekt wordt [...] volstrekt geen verontschuldiging voor het uit den treure toepassen van het oude recept. Liever voorshands nog een eerzaam zwijgen, dan het oude liedje op oude (of eenigszins nieuwmodisch gefatsoeneerde) wijs! Liever artistieke zelfbeperking dan de goedkope bladvulling der detailenthousiasten!'³¹ In de roman *Ras; het nachttij der Runia's* (1924) van de nu geheel vergeten Jan Willem de Boer ziet Ter Braak een 'Umwertung' van de roman, een aankondiging van de renaissance van het proza; het boek is 'een bom in de gemoedelijke huiskamer van de psychologische roman'. Tegenover de taalbanalisering die de vrucht is van de epigonen van het psychologisch realisme, stelt Ter Braak de sprong van het moderne beeld, het 'hard en gedrongen' proza van De Boer, hetgeen 'bewijzen kan dat ook de roman de stigmata van het modernisme verdraagt'.³²

In hetzelfde jaar, 1925, bespreekt Ter Braak, onder het pseudoniem Scissor in *Propria Cures*, de roman *Kleine Inez* (1925) van R. van Genderen Stort. Uit zijn waardering voor die roman blijkt dat de moderne prozastijl óók verzet bij hem oproept. Aan de bespreking gaat een beschouwing vooraf over de stand van het proza.³³ 'Nog altijd bestaat de schare van middelmatigen, die meent te kunnen "reproducieren", momentopnamen te kunnen aaneenschakelen, figuren te kunnen "weergeven". [...] Nog altijd "bloeit" het realisme als de bleke plant van het romanpsychologisme, die zich niet wenst te laten uitroeien.' Robbers c.s. verbeelden zich 'realiteit te *laten* schrijven en zijn daarom ver verwijderd van alles, wathans als werkelijkheid in de litteratuur bestaat'. Ter Braak wijst vervolgens op de naïveteit van het psychologisch realisme dat meende volledig te zijn door zo veel mogelijk 'de werkelijkheid buiten ons' te benaderen: 'Het paste zich zo gedwee aan bij de éne buiten-ons-werkelijke levenskant, dat het daarmee de werkelijkheid-binnen-ons zonder meer vergat... en daarmee reeds de volle werkelijkheid aantastte.' Wat dan opvalt is dat Ter

Braak, zij het voorzichtig, de 'uiteenzetting', die karakteristiek is voor de 'oude' roman, inherent acht aan de roman, vandaar: 'De mening, dat met het psychologisch realisme ook de roman zelf ten gronde zou gaan, is verdedigbaar.' Het moderne proza 'dat de dingen zelf laat spreken', dus niet explicatief is, heeft nog geen roman voortgebracht. 'Inderdaad, de roman heeft zich tot op heden niet verzoend met de "vuistslag" van de moderne prozastijl, die niets aan de explicatie wil overlaten en onmiddellijk effect beoogt. Hoe die verzoening, als zij mogelijk is, tot stand zal komen, is niet te voorzien; de uiteenzetting, die op een veel gemoedelijker en burgerlijker gemeenzaamheid met de "werkelijkheid" wijst, dan het proza van Houwink of Chasalle b.v. kan verdragen, is met een toekomstige romanvorm in ieder geval onverenigbaar.'

De scepsis van Ter Braak ten aanzien van de mogelijkheden van het nieuwe proza zal mede van invloed zijn geweest op zijn afwijzing van het nieuw zakelijk proza uit de jaren dertig. Een van de tekortkomingen in dat proza is voor Ter Braak het ontbreken van psychologie, 'de werkelijkheid-binnen ons'. Een manco van de realistische roman van de Tachtiger epigonen is de te eenzijdige gerichtheid op de 'buitenkant'. De nieuw zakelijke romans, door Ter Braak ook wel 'realistische' romans genoemd, putten zich volgens hem evenzeer uit in het weergeven van de 'buitenkant' der dingen. De oppervlakkigheid die dat met zich meebrengt, sluit, als bij de oude realistische romans, psychologische diepgang uit.³⁴ De ontwikkeling van het proza na 1930 laat zien dat de verzoening tussen de 'vuistslag' van de moderne prozastijl en de roman niet tot stand is gekomen. Veel proza dat dan verschijnt is weliswaar verlost van het 'woordceremonieel', maar de extreme manier waarop dat in een aantal nieuw zakelijke romans gebeurt (zie hoofdstuk V), heeft geen navolging gekregen.

De eigenlijke bespreking van *Kleine Inez* illustreert Ter Braaks gereserveerde houding ten opzichte van de literatuurideologie van bijvoorbeeld Van Wessem. Het boek van Van Genderen Stort vindt hij 'de belangrijkste roman van de laatste tijd'. 'Het is niet "modern" in de strenge betekenis van het woord, maar veeleer verwant aan het

proza van R.N. en A. Roland Holst en Van Eyck. Sommige hulpmiddelen van de psychologische roman versmaadt het niet. De zinsbouw wordt niet aangetast, het verhaal niet verwisseld voor de kreet.' *Kleine Inez* is geen 'kroniek der feitelijkheden'. Van Genderen Stort weet de werkelijkheid achter de beschreven dingen te suggereren: 'Het precieuze woord geeft hier een glans van zo grote kostbaarheid aan de ervaringsobjecten, dat zij ons onmiddellijk duidelijk worden als voorlopige tekens van het niet-ervaarbare.'

Een ander punt dat hier, in verband met Ter Braaks latere houding ten opzichte van het nieuw zakelijk proza, aan de orde dient te komen is, wat hij noemde, *het amerikanisme*. Uit de manifesten van *De stijl* bleek dat een veranderde houding ten opzichte van de werkelijkheid ten grondslag ligt aan een nieuwe kunstopvatting. De werkelijkheid wordt als dynamisch en explosief ervaren. Zo zingt Marinetti in het eerste manifest van de Italiaanse futuristen de lof van de metropool en de voortbrengselen der moderne techniek waarin hij een nieuwe dynamische schoonheid ontwaart: 'Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés; les paquebots aventureux flairant l'horizon; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste.'³⁵ In Nederland getuigt onder andere Van Doesburg van dezelfde mentaliteit als hij zich in 1919 tot de tijdgenoot richt: 'Gij verlangt naar wildernissen en sprookjes? Ik toon u de orde der machinekamers en het sprookje der moderne productiewijze. Elk product is 'n reëel wonder. Ge verlangt naar den hemel? Ik toon u de hemelvaart der aeroplane met haar rustigen bestuurder. Ge verlangt terug tot de

natuur? Haar lijk ligt aan uw voeten. Ge hebt haar zelf verslagen. Uw hoge bergen zijn in scyscrapers veranderd. Uw molen draait niet meer - er staat nu een schoorsteenpijp. Over de plek waar eens uw dilligence stond, snort thans 'n automobiel.³⁶ Kenmerkend, en niet alleen voor Van Doesburg, is het introduceren van de oppositie man - vrouw om de nieuwe, respectievelijk oude tijdgeest aan te duiden: 'Uw geest heeft *de vrouw* met haar "romantisch stilzwijgen", haar "sprookjes", "liefdesverlangen" en "schemerlamplicht" IN U vernietigd. *De man* realiseert zich in u en met hem het Wonder.³⁷

Ter Braak nu zet zich af tegen de 'efficiencymoraal', het amerikanisme, omdat hij daarin een bedreiging ziet van de oude Europese cultuurwaarden: 'De Geest maakt levend, het Amerikanisme doodt. Het Amerikanisme maakt de mens tot een doelloze machine, tot een deugdzaame-om-de-beloning, tot een petroleumspeculant, tot een rommelige en stijlloze filmvertoning, tot een afgesleten geldstuk. Het doortrekt alles, slijpt alles af, bederft alles tot in de grond; de politiek, de ethiek, de kunst, de religie, de wijsbegeerte, het toneel, de gehele cultuur.³⁸ De Europese moraal moet in stelling worden gebracht tegen het amerikanisme, houdt hij zijn lezers in het *Propria Cures*-opstel *Europa voor de Europeanen!* (1925) voor: 'Het is de taak van de student zijn geestelijk eigendom te verdedigen tegen de bedorven import van het ideeën-aftreksel. Het gaat tegen de voze hoogmoed van dollarvergoding en automobielbezit, tegen de aanmatiging van de techniek, die zich boven haar machtssfeer meent te kunnen verheffen.³⁹ Drie jaar later, in 1928, komt Ter Braak in *De vrije bladen* met het essay *Waarom ik 'Amerika' afwijs* uitvoerig op het amerikanisme terug. 'Amerika ligt niet als een te bestudeeren verschijnsel tegenover ons; het is in ons gedrongen, het bezit ons als de tendentie tot wanorde en oppervlakkigheid, tot sentimentaliteit en journalistiek, tot rumoer en verkeer.⁴⁰ De Europeaan dient partij te kiezen tegen Amerika, ons slechter ik, dat door zijn obsessionele hang naar efficiency en functionaliteit geen ruimte laat voor het improductieve, het nutteloze, het zich verdiepen in geheimtekens, als degene die op het voorbalcon van een tram het jachtige stadsleven

buitensluit en een notenschrift bestudeert. 'Ik, Europeaan, zie deze lichtgroene oogen, die een orde trachten te ontcijferen, waarbij het bedrijf geen baat zal vinden. Zoodra ik ze niet meer zal zien, zal ik een Amerikaan geworden zijn; en hen, die nu mèt mij deze oogen zien, noem ik Europeaan, al wonen zij in Main Street.'⁴¹

Wanneer men halverwege de jaren twintig de pogingen van de jongeren het proza te vernieuwen overziet, is het resultaat al met al weinig bemoedigend. Donker geeft de stand van zaken juist weer: 'een enkel maal reeds zijn er in de afgelopen jaren pogingen gedaan om ons proza te vernieuwen, te versnellen en te intensiveren, maar het bleek vrijwel onuitvoerbaar om buiten de ingewortelde tradities van ons proza om ineens een nieuwe kunst bij tooverslag op te roepen, en het werd dan ook een moeizaam zoeken en experimenteren, een versmelten van nieuwe en oude elementen, een beproeven van andere verbindingen, een voortdurend mislukken en opnieuw probeeren. Niet alleen het succes, maar ook het welslagen op zichzelf, erkend of niet, bleef uit, en spoedig werden de pogingen schaarscher.'⁴²

Een mogelijkheid om uit de impasse te geraken wordt gezien in wat zich in de twintiger jaren geleidelijk tot een autonome kunstvorm aan het ontwikkelen is: *de film*. Met de film wordt dan niet bedoeld de commerciële publieksfilm die in de bioscoop te zien was; 'de bioscoop is de vijand van de film.' De, vooral Amerikaanse, 'starfilm' wordt door degenen die de film *als kunst* voorstaan, gekwalificeerd als rommel, als 'de Schund der totale onbenulligheid'. Het meest opvallende kenmerk van 'de Amerikaanse school', zoals Ter Braak de amusementsfilm noemt, is het kapitaal, en 'Regie betekent voor haar uitstalling, toneel raardoen en fotograferen ergens een lens op richten. Negentiende van haar voortbrengselen zijn zo apert afgrijselijk, dat alleen de uitgezochtste scheldwoorden hier iets kunnen kwalificeren.'⁴³ Meer ingehouden drukt Luc. Willink zich uit: 'Het groote gros der films dient geen artistiek belang, doch verlangt niets anders dan geld te maken. Deze werken zijn alle naturalistisch. Niet uit overtuiging, doch onwillekeurig. Zij wenschen elk exces te mijden

en teekenen in ieder beeld de enge grenzen af van 't intellect hunner fabrikanten. Dit product beheerscht de markt. Geen dezer films komt afzonderlijk tot roem, maar haar verbijsterend groot kwantum is een gruwelijke rem voor de cinematografische evolutie.⁴⁴

Allengs komt verandering in deze situatie onder andere door het (commerciële) succes van enkele films die op een artistiek hoger niveau staan dan de 'filmconfectie der Amerikaansche massa-productie': *Das Kabinett des dr Caligari* (1919) van Robert Wiene en *Nibelungen* (1924) van Fritz Lang. De ontwikkeling van de film als kunst in Nederland valt buiten het kader van dit boek. Te vermelden is hier nog de oprichting, in 1927, van de *Amsterdamse Filmliga*, 'met het doel om in besloten kring te vertonen, wat men in bioscopen niet of bij vergissing te zien krijgt'. Het commerciële belang van de Bioscoopbond die de hele Nederlandse filmpolitiek beheerste, en de censuur konden zo worden omzeild. Spoedig volgen dan andere steden en nog in hetzelfde jaar wordt een landelijke organisatie, de *Filmliga*, gesticht, die het tijdschrift *Filmliga* uitgaf dat als orgaan van de liga tot 1931 heeft bestaan. In de redactie zaten Ter Braak, Joris Ivens, L.J. Jordaan, Henrik Scholte en Van Wessem. Dit tijdschrift, vooral de artikelen van Ter Braak daarin, en de voorstellingen van de liga, hebben er veel toe bijgedragen dat het Nederlandse filmklimaat ten gunste van de film als een zelfstandige kunstvorm veranderde.⁴⁵ Vóór de *Filmliga* hebben zowel *De stijl* als *De vrije bladen* aandacht aan de film besteed. Van Doesburg bespreekt bijvoorbeeld in 1921 de abstracte filmexperimenten van de schilders Viking Eggeling en Hans Richter,⁴⁶ experimenten die door het beleid van de Bioscoopbond niet in aanmerking kwamen voor vertoning.

Een hoogtepunt in de filmkritiek vóór de komst van de *Filmliga* is het door Van Wessem geredigeerde speciale nummer dat *De vrije bladen* in 1926 aan de film wijden.⁴⁷ Aan de artikelen van onder andere Van Wessem, Ter Braak en Jordaan gaat het credo vooraf *Wij gelooven in den film*, 'omdat hij jong is; omdat hij bewezen heeft een kracht te bezitten, die *bestaat* en die geen enkel moreel of aesthetisch protest te niet kan doen, een kracht, die alleen zuiverder gericht moet

worden, niet vernietigd (wat ook niet zou gelukken); omdat hij de jongere generatie ter harte gaat, uit de overtuiging, dat in den film een specifiek 20ste-eeuwsche uitdrukingskunst aan het worden is, die aandacht, toewijding en scheppingskracht verdient'.⁴⁸ Belangrijke thema's in dit filmnummer zijn het geloof in de autonomie van de (artistieke) film, de aandacht voor de technische mogelijkheden, de afkeer van de meeste amusementsfilms, en het verband tussen film en literatuur. In het artikel *De invloed van de cinema op de moderne literatuur*⁴⁹ wijst Van Wessem erop dat de moderne gevoeligheid⁵⁰ in de film een adequate uitingsvorm heeft gevonden, immers het ritmische, het bewegende is aan haar inherent. De invloed van de film op de literatuur is meer een indirecte dan een directe, dat wil zeggen 'de cinema heeft met vele andere vindingen van het moderne leven er toe bijgedragen het creatief fond van den artiest bewegelijker te maken en van eenige nog onbekende of tenminste onbewuste uitdrukingsmiddelen partij laten trekken voor het bereiken van zekere emotioneele werkingen in zijn kunst. [...] De cinema heeft ons een nieuw soort mededeelingsmiddel opgeleverd voor onze emotionaliteit'. Een te rigoureuze toepassing van de filmtechniek op de roman wordt ontraden. De les die de cinema voor de moderne roman inhoudt is deze: 'door middel van korte zakelijke, zwaar met suggesties geladen noteeringen, het drama oproepen, zonder bij-bespiegelingen of stijlversieringen, "sans fil", in een rythme berekend op de spanning, op het emotioneele hoogtepunt, plotseling, klaar, verpletterend. De versnelling van het geheel wordt geen versneld *tempo*, zooals sommigen meenen, maar het gevolg van een naar de emotie geregeld rythmisch gebeuren, waarbij alle overtollige "franje" wegvalt.' Onmiddellijk laat Van Wessem erop volgen dat 'het tot "methode" verheffen van deze schrijfwijze het gevaar van een geforceerde stijl in[houdt]'.

De invloed van de film op de literatuur is voornamelijk gelegen in de bevrijding 'van zekere absurde zorgvuldigheden: exposés, afwikkelingen, coup de théâtre, enz.' De 'les' van de cinema impliceert tevens een bevrijding van 'de tyrannie van het waarschijnz lijke'. 'Bij

de andere kunsten hebben wij het gevoel of een gids ons bij de hand neemt. Bij de cinema vallen de overgangen, de uitleggingen weg, smelten realiteit en irrealiteit samen.[...] De cinema geeft ons weer vertrouwen in onze dromen'. Zo heeft de film meeg geholpen de moderne literatuur te steunen 'in haar eerste verzet tegen in de kunst ingedrongen voortvloeisels der logisch ontwikkelde bewustheid: het naturalisme en de psychologie'. De cinema heeft bewezen, door een anti-mimetische opstelling, 'dat het menselijk ware volstrekt niet alleen te treffen is door het waarschijnlijke, het gelijkende, en dat er een gansche gevoelswereld aan de logica en de psychologie ontsnapt'. Al eerder, in dezelfde jaargang van *De vrije bladen* buiten het filmnummer, had Jules Sonnenfeldt in het korte artikel *Roman en film*⁵¹ de schrijvers aangespoord de filmtechniek te bestuderen: 'Schrijft uw romans met de techniek der film. Deze is wereldveroverend. Eenvoudig. componeer korte scenes. Zorg voor krachtige, direct aansprekende handeling. Kort en krachtig. Zonder bladzijdenvullende overdaad. Vermoei Uw lezers niet met de wouden der aarde aan papier verslindende literatuur-ballast. En dan: Geen filosofie. Geen Idee. Geen moraal. De roman is geen cursus der Volks-Universiteit. Korte scenes. Beschrijvend wereld-gebeuren. Dat is de nieuwe romanvorm. Die men ook weldra werkelijk zal verlangen.' De stijl en de techniek van de film zijn voor de schrijver van belang omdat ook aan de roman eenvoud, beweging en wereldgebeuren ten grondslag dienen te liggen. Tempo, beweging, leven moeten in staat zijn de roman te ontdoen van overtolligheden: 'Och er gebeurt weinig of niets in onze tegenwoordige, moderne roman. Bevrijdt ons van die litteratuur-ballast roept het publiek. Geeft ons iets nieuws, frisch. Galopperende cowboys. Doodensprong makende stunts. Jongleerende clowns. Maar wij zijn beu van al die beschrijvingen. Geeft ons uw eenvoudig hart. Geen medische kronieken. Geen picturale milieu-teekeningen. Geen ontleding van zieletoestanden, die aan uw eigen ziel afgestemd zijn.[...] Leven willen wij. Beweging. Niet het traditioneele verhaal van weerhuis-poppetjes, die de geheele vertelling - drie dikke deelen, ieder zes honderd bladzijden - lang, op

een spilletje om elkaar draaien - en ten slotte eindigt, wanneer de Tristan zijn Isolde verovert...'

De nadruk op het wereldgebeuren is hier niet zozeer een pleidooi de actualiteit van de moderne Groszstadt-samenleving op filmische wijze weer te geven, zoals dat zou gebeuren in *Manhattan transfer* (1925) van John Dos Passos of *Berlin Alexanderplatz* (1929) van Alfred Döblin. Eerder wordt gedoeld op spectaculaire handelingen van marginale personen die tegenover de provinciale gezapigheid worden gesteld. 'Niet alleen het leven van winkeliers, kleine zakenlui en provinciestedbewoners - O, Holland - uitgewerkt tot in het kleinste detail - maar ook dat van dit gezellig
gespuis-dieven-moordenaars-souteneurs-snollen-decadenten-brave-Hendrikken, dat daden doet, die voor ons verrassend zijn.'

Aan modern proza is men in Nederland nog nauwelijks toegekomen, slechts in de roman *Sebastiaan* (1923) van J.M. Hondius, de *Novellen* van Houwink en de fantasiestukken van Chasalle ziet Sonnenfeldt het nieuwe gerealiseerd, het nieuwe dat we noemen 'terug naar de eenvoud, naar de natuurlijke uitdrukingsvorm'.

Eindnoten:

- 1 Van Wessem: *Mijn broeders in Apollo*. p. 30.
- 2 Id. p. 16.
- 3 Kurpershoek-Scherft: *De episode van 'Het getij'*. p. 180.
- 4 Chasalle: 'De drie sprongen van het heilige ik'. p. 73.
- 5 Id. p. 74-75.
- 6 Id. p. 76.
- 7 Id. p. 77.
- 8 Ibid.
- 9 Zie p. 63.
- 10 Oversteegen: *Vorm of vent*. p. 188.
- 11 Van Wessem: 'Over Jean Cocteau'. p. 265. Zonder Chaplin expliciet in verband te brengen met de moderne gevoeligheid, noteert Marsman na het zien van een Chaplin-film dat hij 'de volmaakte, synthetische drager van den modernen geest [is]'. ('Aanteekeningen over Charlie Chaplin'. In: *De stem* 6 (1926). dl. 1, p. 302). Vooral Du Perron heeft zich later gedistantieerd van de mythevorming die in de twintiger jaren was ontstaan om Chaplin als 'dichter' en symbool van de moderne weerbare en vitale mentaliteit. Men zie onder andere *Cahiers van een lezer*. p. 165.
- 12 Van Wessem: *Mijn broeders in Apollo*. p. 7.
- 13 Van Wessem publiceerde een selectie ervan in *De fantasie-stukken van Frederik Chasalle*. Z. pl., [1932]. (Schrift 9 van jrg. 9 der *Vrije bladen*).
- 14 Brandt Corstius: 'De Nieuwe Beweging'. p. 373.
- 15 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 2, p. 164.
- 16 Id. p. 163. Over Chasalle zie men onder andere ook Van Wessem: *Mijn broeders in Apollo*. p. 51 vv; Kurpershoek-Scherft: *De episode van 'Het getij'*. p. 109 vv; C.J.E. Dinaux: *Herzien bestek*. Amsterdam, 1974. p. 58 vv.
- 17 Marsman: 'De sprong in het duister'. p. 26.
- 18 Marsman: 'De positie van den jongen Hollandschen schrijver'. p. 2.
- 19 Id. p. 3. Zie ook Marsman: 'Thesen'. p. 292.
- 20 Marsman: 'Over Roel Houwink's Novellen'. p. 208.
- 21 Id. p. 208-209.
- 22 Donker: 'Roel Houwink'. p. 95 vv.
- 23 Marsman: 'De sprong in het duister'. p. 25-26.
- 24 Marsman: 'De positie van den jongen Hollandschen schrijver'. p. 1-2.
- 25 Marsman: 'Thesen'. p. 289.
- 26 Marsman: 'Marginalia'. p. 317.
- 27 Marsman: 'De tweesprong'. p. 322.
- 28 Donker: 'Roel Houwink'. p. 90.

- 29 Van Leeuwen: *Drift en bezinning*. p. 124. (De cursiveringen zijn van mij).
- 30 Querido: 'Iets over het moderne'. De citaten op p. 211-218.
- 31 *De vrije bladen 2* (1925), p. 287.
- 32 *De vrije bladen 2* (1925), p. 142-143.
- 33 Scissor [= Ter Braak]: 'Werkelijkheid'. De citaten op p. 334-336.
- 34 Zie bijvoorbeeld Ter Braak: 'De realistische bril'. p. 407.
- 35 *Het getij 6* (1921), tweede reeks, p. 138-140. Het volledige manifest dat begint met een kort het elftal punten voorbereidend verhaal, is opgenomen in F.W. van Heerikhuizen: *Ziel en gedachte; Bloemlezing uit de wereldletterkunde*. Dl. 2. Leiden, 1954. p. 394-398.
- 36 Van Doesburg: 'Godencultuur'. p. 93 en 94.
- 37 Id. p. 94.
- 38 Ter Braak: 'Europa voor de Europeanen!'. p. 217.
- 39 Id. p. 218.
- 40 Ter Braak: 'Waarom ik "Amerika" afwijs'. p. 77.
- 41 Id. p. 83.
- 42 Donker: 'Roel Houwink'. p. 90.
- 43 Ter Braak: 'Filmoverwegingen etc.'. p. 253.
- 44 Willink: 'Filmkunst en filmtechniek'. p. 193.
- 45 Voor de ontwikkeling van de kunstfilm in Nederland zie men N. Brederoo: 'Nederland en de kunstfilm'. In: *Film en beeldende kunst 1900-1930*. [Utrecht, 1979], p. 4-7.
- 46 *De stijl 4* (1921), p. 71-75.
- 47 *De vrije bladen 3* (1926), nrs. 7, 8 en 9.
- 48 *De vrije bladen 3* (1926), p. 177.
- 49 Van Wessem: 'De invloed van de cinema op de moderne literatuur'. De citaten op p. 245-248.
- 50 Zie p. 37-40.
- 51 Sonnenfeldt: 'Roman en film'. De citaten op p. 48-49.

III Van Wesseem en het moderne proza

In 1929 publiceert Van Wesseem in De vrije bladen zijn opstellenreeks 'Het moderne proza'. Deze verhandeling, die in dit hoofdstuk centraal staat, kan als een van de belangrijkste bijdragen aan de theorievorming over het proza beschouwd worden. Eveneens in 1929 geeft Marsman aan waar de kansen van het proza, dat zal breken met de 'lyrische bewogenheid' en de 'explicatieve psychologie', liggen. Het hernieuwde onderzoek naar het wezen van het proza dat Marsman aankondigt, is verricht door Van Wesseem in het essay 'Het moderne proza', dat tevens de richting aangeeft waarin het proza zich volgens hem dient te ontwikkelen. Onderwerpen die ter sprake komen zijn onder andere de verhouding proza - poëzie, de wijze waarop de schrijver tegenover zijn stof dient te staan, het verschil tussen stijl en toon, de 'moderne gevoeligheid', de rol van de vertellende instantie en het karakter van de zin in het nieuwe proza. Veel van wat Van Wesseem omstandig uiteenzet, kan worden teruggebracht tot de oppositie vertellen - verhalen: in het onderscheid daartussen ligt zijns inziens 'de geheele kentering besloten, die zich in de moderne literatuur voltrekt'.

In de vierde en vijfde jaargang van *De vrije bladen* ontbreken nagenoeg opstellen die direct betrekking hebben op moderniteit en modern proza. Het herhalend en resumerend karakter van de teksten waarin die onderwerpen ter sprake komen releveert het consolideren van de ingenomen standpunten. Pas in de zesde jaargang van 1929 krijgt het proza in een aantal artikelen ruime aandacht.¹

Nog in 1928 signaleert Marsman een gemis aan jong scheppend proza. In een interview uit dat jaar met Albert Kuyle antwoordt

Marsman op de vraag 'Durf je een vergelijking aan van onze literatuur met die in den vreemde?': 'Onze Lyriek kan die vergelijking glanzend doorstaan. Onze literatuur in de breedte kan het zeker *niet*. Alleen onze lyriek en onze critiek. De poëzie als gehéél komt er in vergelijking beroerd af. Er is geen episch werk, er is geen proza meer in Nederland. Laat ik het proza onderscheiden in romanproza en de rest. In de rest zijn dan mooie dingen. Maar een goeie Nederlandsche roman van iemand beneden de veertig bestáát nog niet.'² In *De kansen van ons proza* toont Marsman, inmiddels weer toegetreden tot de redactie van *De vrije bladen*, zich optimistischer op grond van ongepubliceerd materiaal en de enkele 'vitale symptomen van herstel' die hij onderkent in het werk van Albert Helman en Kuyle van wie onder andere in *De vrije bladen* een aantal short stories waren verschenen.³ Zij zullen niet lang meer de enigen zijn, meent Marsman. De kansen van het proza staan aldus: 'er is, ten eerste, èn onder schrijvers èn onder lezers, een verlangen waarneembaar geworden naar breedheid, en ruimere werkzaamheid dan de lyriek toelaat. En er is, wat meer zegt, mede uit onvoldaanheid over den overwegend-lyrischen, overwegend-poëtischen aard onzer nieuwste literatuur, een begin gemaakt met het schrijven van proza, en met het hernieuwde onderzoek naar het wezen ervan; en vooral naar den voor onzen tijd organischen uitdrukkingsvorm van dat wezen.' De essentiële veranderingen die het proza ondergaat en steeds sterker zal ondergaan zijn deze: 'het zal breken met de lyrische bewogenheid, die het neo-romantisch proza, ook bij ons, tot een bastaardsoort heeft gemaakt. Dit heeft stellig zijn eigen bekoring en waarde, die zelfs zeer groot kunnen zijn, maar kenmerkende waarde *als proza* heeft het niet. De vurigheid en het enthousiasme behoeven volstrekt niet afwezig te zijn in het komende proza (dat waarachtig niet alleen zakelijk is) maar zij zullen de typische hardheid van zuiver proza niet kunnen vervluchtigen. Voorts zal het breken met de explicatieve psychologie, die nog steeds gangbaar is. Die gaat uit van de misschien onbewuste, in ieder geval krankzinnige veronderstelling, dat een stuk leven (als men wil: het leven) te begrijpen en dus te verklaren is, en

dat is het niet; het is, receptief, te ondergaan, te doorvoelen en te peilen, maar intuïtief, het is nooit te becijferen. Daarom moet de uitbeelding ervan niet expliciteerend (essayistisch) zijn (hoewel juist het nieuwe essay sterk beeldend geworden is), maar suggestief, in den strikten zin van het woord. *Deze suggestie zal worden bereikt door de organische* (d.i. rhythmische, mits men juist niet denkt aan: rhythmisch proza) *rangschikking van de concreta*. Het nieuwe proza zal opnieuw verhalend en feitelijk zijn, en zijn moderniteit onopzettelijk ontleenen aan zijn schrijvers, die door de hardheid en fantastiek van den tijd zijn bewogen.⁴

De mogelijkheden die Marsman ziet voor het proza sluiten aan bij eerder geformuleerde standpunten. Met betrekking tot het neoromantisch en realistisch-psychologisch proza is dat evident.⁵ Van Wessem had reeds gewezen op dat deel van de werkelijkheid dat zich aan de logica en de psychologische verklaring onttrekt. De opvatting dat het 'leven' suggestief en niet expliciterend dient te worden uitgebeeld door de ritmische ordening der concreta, roept reminiscenties op aan de woordconcepties van Kandinsky⁶ en is terug te vinden in het navolgende citaat. Wat betreft de feitelijkheid die het nieuwe proza zal kenmerken en de gepostuleerde relatie tussen de moderniteit van het proza en de tijdgeest kan nogmaals gewezen worden op wat Marsman in 1925 in *De sprong in het duister* over 'de nieuwe aandacht' opmerkte. Ze 'doordringt de concreta tot op hun kern; ze ontsluit ze van hun (zogenaamde poëtisch) atmosferisch waas; ze ziet ze niet als decoratief motief, als gevoels-ornament, als symbool voor eigen gevoel, maar als ding; ze ziet a.h.w. de houding, het gedrag van het ding; ze ziet tusschen de dingen de relaties, de verhoudingen; zoo tusschen de menschen de spanningen; de situatie's. Ze suggereert, daarna, haar bevinding in het beeld; ze expliciteert niet. Ze maakt relaties, verhoudingen voelbaar; ze verpsychologiseert ze niet'.⁷ Vergeleken met Marsmans 'manifesten' uit 1925 valt het op dat directe restricties ten aanzien van de tijdgeest, die toen onder andere als een de schoonheid bedreigende on-geest werd gekarakteriseerd, ontbreken.⁸ Aan het begin van zijn tweede

redacteurschap van *De vrije bladen* sluit Marsman zich daardoor, meer dan voorheen het geval was, aan bij de proza-opvattingen van mede-redacteur Van Wessem. Dat Marsman zijn geloof in de transformerende verbeeldingskracht evenwel niet vergeten is, zal nog blijken uit hoofdstuk V.

Het hernieuwde onderzoek naar het wezen van het proza en de eigentijdse vormen daarvan, waaraan Marsman in *De kansen van het proza* refereerde, werd vooral ondernomen door Van Wessem. In 1929 publiceert hij in *De vrije bladen* het omvangrijkste essay dat in die jaren aan het proza werd gewijd. Het vijfdelige opstel *Het moderne proza*, dat als uitgangspunt heeft 'de aandacht meer dan tot nog toe geschiedde, te doen verplaatsen naar een terrein, dat, door een te exclusieve aandacht voor de poëzie, ten onzent wel wat al te zeer verwaarloosd bleef',⁹ poogt, zoals zal blijken, een synthese en verdere uitbouw te geven van de theorievorming tot dan toe verricht. Het essay kan als een van de belangrijkste verhandelingen van die tijd over het proza worden beschouwd.

In het eerste deel, getiteld *De oriëntering van het proza*¹⁰ probeert Van Wessem 'het zuivere wezen van het proza' vast te stellen door het verschil tussen proza en poëzie onder woorden te brengen, de 'oervorm' van het proza aan te wijzen, en door in te gaan op wat hij noemt 'de bastaardvormen' van het proza.

De mededeling in het proza duidt hij aan als direct, die van de poëzie als indirect. Zowel de dichter als de prozaïst zoeken suggestie van mededeling in woorden, beiden kunnen als onderwerp een feit hebben. 'Maar de *houding* bij beiden tegenover dit feit is belangrijk anders. De houding van den dichter verraadt, dat hij alleen vervuld is van het verdichtsel van dit feit. De houding van den prozaschrijver verraadt, dat hij, in zijn hogere functie van kunstenaar, toch nog steeds de chroniquer blijft van dit feit. De dichter zoekt de suggesties van de taal te gebruiken om een nieuwe gevoelsschepping tot stand te brengen, waarbij de woorden voor hem een andere gebruikswaarde hebben gekregen dan voor den proza-schrijver. Bij de poëzie valt

de nadruk op den klank van het woord [...], bij het proza op de zin van het woord, op den zin zelf. Bij poëzie is de zin reeds artificieel gebonden aan de geledingen van een min of meer ordenend en primair rythme, waardoor tevens een aan nieuwe uitdrukkingswetten onderworpen taalgebruik ontstaat. Bij het proza krijgen de zinnen eerst een rythme, niet door het verloop van aaneen geschakelde woorden, maar door den polsslag van de meegedeelde gebeurtenis zelf.'

De directe mededeling van het proza is reeds aanwezig in het verslag, het bericht: de grondslag van de mededeling in het proza. 'De oudste mededeelingsvorm van "scheppend" proza is de kroniek' en ieder verhaal of roman 'houdt dezen oervorm in zich besloten en blijft, als literaire soort, de *opschrijvier* van feitelijkheden, mogen deze zoowel gemoedstoestanden als gebeurtenissen betreffen. De dingen behooren er in te leven door hun opstelling der feitelijkheden, gemoedstoestanden behooren er in uit te komen door de dingen, waaraan zij aan den dag treden, zonder tusschenpersoon van den schrijver, die den lezer iets gaat uitleggen, het geheel moet samengevat blijven in de gebeurtenis van het verhaal zonder andere hulpmiddelen dan die het verhaal biedt, zonder "fraaien" stijl, zonder "litteratuur". De proza-kunst is in de eerste plaats directe weergave van *leven*, van levenshandeling, niet via bespiegeling, stemming of "schoonheid".' Zoals aanstonds nog zal blijken bepleit Van Wessem hier onder andere het elimineren van de uitleggende auctoriale vertellende instantie.

Voorbeelden van bastaardvormen noemt Van Wessem het dichterlijk proza of het prozagedicht en het zogenaamde essayistisch proza. In dichterlijk proza hebben beelden de taak van artistieke parafrase, het zijn 'ontzwevingen aan den gang der feitelijkheden', terwijl in proza alle uitdrukkingsmiddelen zich behoren te concentreren op de feitelijkheden. Het kenmerkende voor het essayistisch proza is de 'fraaien' stijl, de 'literair "angehauchte" woordenkeus'. 'Men kan zich niet nadrukkelijk genoeg te weer stellen tegen dit gebrek aan zakelijkheid, dat uit al dat "literair" op forceeren van de

taal spreekt.’

In het resumé van het eerste opstel constateert Van Wessem: ‘De weerkeer tot den zakelijken mededeelingsvorm, die ook de kroniek kenmerkt, zich verradend in een kort, zakelijk en alleen het essentiele gevend noteeren in de uitdrukking van toestanden en gevoelens, is reeds een opvallend verschijnsel van regeneratie bij vooral buitenlandsche prozaïsten en ook enkele van onze jongeren.’

In het tweede deel, *De techniek van het proza*,¹¹ gaat Van Wessem met name in op de verhouding die de prozaschrijver heeft, of dient te hebben - het voorschrijvend karakter van deze artikelen is evident - ten aanzien van zijn onderwerpen. Die verhouding noemt hij onlyrisch; proza vereist, in tegenstelling tot poëzie, veel meer distantie. Bij het proza schrijven ‘is het meest van belang met welk een *intensiteit* - wat niet hetzelfde is als breedvoerigheid -, met welk een *hevigheid* - wat niet hetzelfde is als drukte of lawaai in woorden -, [de schrijver] het stuk leven, de levenshandeling in woorden weet over te brengen’. In de psychologie van de personages schuilt het grootste gevaar om ‘op de klip der beschouwingen te stranden’. Psychologie die vervat is in de explicatie van een auctoriale verteller of vertelinstantie wordt afgewezen; ze dient op een personale wijze verwoord te worden: ‘Personen brengen niet hun wezen mee als opgeplakte etiketten. De persoon beschrijft zichzelf door zijn handelen, spreken, denken onder het voorvallende en onder den indruk van de situatie waarin dit voorvallende hem brengt. Psychologische ontleding is alleen op haar plaats wanneer dit geschiedt door de oogen van een persoon, die tegenover iemand staat en *zoals* hij hem ziet. [...] De psychologie is een dwaasheid wanneer zij probeert een *uitleg* te geven; en om deze zelfde fout is ook de tendenz-roman veroordeeld, mitsgaders alle humanistische, socialistische en andere opzetten.’

Vervolgens komt het verschil tussen stijl en toon aan de orde. Stijl is ‘literatuur’; toon is ‘kunst’. Onder stijl wordt de eenheid van stijl verstaan, en wat het proza verlangt is geen eenheid van stijl, maar van toon. ‘In een roman kunnen de meest verschillende schrijfwijzen elkaar opvolgen, wanneer het onderwerp zulk een wijziging in de

uitdrukking, in de werking vereischt.’ Afwisselende stijlsorten staan de eenheid van toon niet in de weg. ‘Toon is zelfs een groote factor bij de mededeelende werking van het proza, b.v. door de stilten der verzwegenheid, waardoor in de mededeeling zekere spanningen worden overgedragen.’ En, gaat het dan imperatief verder, ‘Van dit alles moet de prozaschrijver zich rekenschap geven. Hij moet het proza leeren zien als een uitdrukking, die met eigen middelen zich recht van spreken geeft’. Bovendien is stijl een uiterlijkheid, zij kan worden aangeleerd, is te imiteren, is artificieel. ‘Alleen de zwakkeren bezitten een werkelijke stijl.’¹²

Het begin van het derde deel, met het opschrift *Wat is ‘modern’ proza?*,¹³ refereert sterk, in welhaast identieke terminologie, aan Van Wessems vroegere opstellen over de moderne sensibiliteit. De verhouding tot onze gevoelens is veranderd, dat wil zeggen dat er afstand ten opzichte van de gevoelens wordt genomen. ‘Hierin manifesteert zich onze tijd met zijn zin voor realiteit, zijn *bewustzijn* van het moderne leven, zijn nuchterheid voor feitelijkheden, zijn symptoom, dat men in de kunst “nieuwe zakelijkheid” heeft genoemd.’ Van Wessems is waarschijnlijk de eerste in Nederland die, schrijvend over het proza, de term nieuwe zakelijkheid gebruikt en die verbindt met, aan de moderne gevoeligheid verwante, objectiviteit: ‘Het [= het symptoom] is een vorm van zich weer objectief kunnen stellen tegenover het object.’ De moderne gevoeligheid bepaalt de vorm van het nieuwe proza, hetgeen onder andere tot uiting komt in het gewijzigde karakter van de zin, ‘een der kenmerkende verschijnselen in het “moderne” proza’. Die wijziging is een ritmische, die resulteert in de voor het nieuw zakelijk proza zo kenmerkende korthed. ‘Het moderne proza wekt in zijn korthed den indruk van een gereduceerd verhaal.[...] Het lijkt of er zinnen tusschen weggeschrapd zijn: de zinnen glijden als opeenvolgende beelden aan elkaar. Het weggeschrapte is het “woordelooze”, datgene wat men vroeger door *omschrijving* meende te moeten vastleggen, datgene wat de *schrijver*, zijn indruk beschouwend, meende zelf te moeten toelichten, uit gebrek aan bewustzijn van de magie, van de electriciteit van de taal.

Wij zouden kunnen zeggen: in het moderne proza is de schrijver weggeschraapt.[...] Nu werken de zinnen *na elkaar* als de eene accumulator ten opzichte van den anderen: als elektrische geleidingen, waartusschen de vonken door het ledige springen. In deze spanningsophooping en krijgen de zinnen ook een eigen bouw. De taal krijgt schijnbaar iets hard, iets gedrongens. Maar er onderdoor loopt de stuwende en schakeerende stroom, die het bewegelijke eraan geeft.' Zo ontstaat 'een in woorden gefixeerde realiteit' die zich door de 'electriseerende werking' als kunst onderscheidt van de reportage enerzijds, anderzijds verschilt van een naturalistische beschrijving, want 'naturalisme is een beschrijfwijze, die niets met zin voor het reële als zoodanig heeft te maken'.

In Van Wessems roman over de ondergang van 'een meisje van buiten' in de grote stad, *Lessen in charleston* (1931), heeft hij de moderne gevoeligheid in praktijk gebracht, of, zoals Dinaux het uitdrukt, het gevoelige vermomd in de travestie van het zakelijke.¹⁴ De stijl is concies; het verhaal wordt grotendeels vanuit de personages verteld, en, daarmee samenhangend, de rol van de vertelinstantie als explicateur gereduceerd, waardoor de suggestie van objectiviteit ontstaat.

Het derde opstel wordt afgesloten met de opmerking dat het onderscheid tussen het oude en het nieuwe proza niet gelegen is in de onderwerpen (het moderne leven of onderdelen daarvan: 'vliegmachines, wedstrijden, telefonen, etc. '), maar in 'onze persoonlijke verhouding, de verhouding van ons gevoelsleven ten opzichte van den uitingsvorm, die de uitdrukking van dit onderwerp tot kunst maakt'. Vermanend voegt Van Wessems daaraan toe: 'Daarom is het fitten der ouderen op de "korthed" van het moderne verhaal, van den modernen roman *als een gebrek aan werkmanschap* vooral een kortzichtigheid bij de beoordeeling van kwaliteit: de geconcentreerde korthed, die "leeft" is het resultaat van een oneindig meer ingespannen werkmanschap dan het breedspakige uitweiden, dat men noodig heeft om iets "tot leven te brengen" en er nauwelijks in te slagen.'

In *De vormen*,¹⁵ zoals het vierde deel van *Het moderne proza*

heet, probeert Van Wessem een onderscheid aan te brengen tussen de roman, de novelle en het verhaal. Het verschil tussen het verhaal en de roman heeft niets met lengte te maken, het verhaal kenmerkt zich door 'eenstemmigheid', de roman door 'veelstemmigheid'. 'Het verhaal heeft één leidende lijn, waaraan zowel hoofd- als bij-figuren ondergeschikt blijven. Zijn eenheid van toon is de verteltoon. Deze toon bezit geen onderstemmen, die vanuit andere hoeken mee en dooreen stroomen en vandaaruit nieuwe stemmen, nieuwe lijnen vormen. Daardoor wordt in het verhaal de eenheid van toon tevens de eenheid van plan.' In strijd met de eerder geformuleerde eenheid van toon die voor het proza, casu quo de roman verlangd werd, lijkt de toelichting op de veelstemmigheid van de roman. 'Bij den roman heerscht een breedheid van toon, die tegelijk een veelheid van toon is, uit alle figuren als uit aparte werelden in bepaalde oogenblikken tot bovenstem in het geheel wordend, en die zich soms onder verschillende stijlvormen, op verschillende plans kunnen vertoonen.[...] De roman is organisch verband van verschillende werelden, menschen, voorvallen, niet alleen door den opzet, maar ook in de mededeeling. Zoo kan een geheel van verschillende plans ontstaan met het aspect van een "montagne russe".[...] Het verhaal is lineair, een weg, de solo-sonate van het proza. De roman is een uitzicht, een landschap, de symphonie onder het proza.' Als voorbeeld van het verhaal geeft Van Wessem onder andere *Mijn aap schreit* (1928) van Albert Helman ofschoon de ondertitel 'een korte roman' luidt; het vijfenzestig bladzijden tellende *Sebastiaan* van Hondius - 'door onze tegenwoordige generatie ten onrechte geheel vergeten!' - is een roman. Uit de inleiding die Van Wessem schreef voor de in 1930 verschenen verzamelbundel *Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen* blijkt dat hij vooral in het dan opkomende verhaal - 'een waarlijk *moderne* kunsttype' - het nieuwe proza gerealiseerd ziet.¹⁶

Ten aanzien van de novelle is Van Wessem in *De vormen* aanmerkelijk vager; haar plaats in de literatuur is volgens hem moeilijk te benoemen. De novelle vormt een stuk in een eigen omlijsting en

'het is ook het kader, dat de toon van de novelle beïnvloedt, er de lichte toon, de ernstige toon of de pasticheerende toon aangeeft'. Ter illustratie noemt hij de verhalen-cyclus *Hart zonder land* (1929) van Helman. De verhalen (Van Wessems vermijdt dat woord en gebruikt 'stukken') uit die bundel zijn 'novellistisch opgezette stukken. Zij hebben ieder een anderen toon volgens het onderwerp, dat zij behandelen, en dat als een omlijsting bij voorbaat de toonhoogte van dit proza aangeeft. Daarom valt bij de novelle in de eerste plaats de toon op waarin het stuk geschreven werd'.

De veelstemmigheid in de moderne roman heeft vorm gekregen in de 'horizontale voortgang van een gebeuren'. 'Het *naast elkaar* is ook in den roman op gaan treden, wijziging, die de concentratie naar het tempo der zinnen verplaatst, niet meer naar den stylistischen opbouw van een complex zinnen, die de mededeeling slechts remmend verzwaren. Wat twintig zinnen vroeger deden, bedoelt thans één zin te doen en de spanning, die aan zulk een zin wordt toebedeeld, is heel wat sterker te "laden" dan bij de er-om-heen pratende veelheid, waarmee men een boekdeel kon vullen.'

Het opstel wordt afgesloten met een uitspraak die de status van een leidmotief heeft: 'In de plaats van de verhandeling over het leven is het thans het leven zelf, dat het woord heeft. De literaire aesthetiek, de "fraaie stijl" heeft afgedaan en de schoonheid wil thans meer dan ooit waarheid wezen, ook in de vormen, waarin zij zich meedeelt.'

Het vijfde en laatste deel, *Nog eenige vaststellingen*¹⁷ getiteld, opent met een recapitulerende opsomming van wat ten grondslag ligt aan de veranderingen in het moderne proza. 'Alles wat essentieel veranderd is in het moderne proza berust op wat ik zou willen benoemen: een nieuwe ontdekking der werkelijkheid, n.l. opheffing van het verindividualiseeren in de visie van den schrijver, het verlaten van het vertrouwde uitzichttraam, verkenning der werkelijkheid op de wijze van een filmcamera, rondom, langs, dwars doorheen het onderwerp, een vrij maken uit de tot een persoonlijk commentaar dwingende afleidingen, door een *spreken* in de taal der feitelijkheden.' Van Wessems treft het losmaken uit die verindividualiserende

schrijversmethode het duidelijkst aan in 'het nieuwe type van den biografischen roman', de *vie romancée*, die later, met name op grond van Van Wessems uitspraken erover, door C. Tazelaar in diens boek *Het proza der nieuwe-zakelijkheid* als het genre bij uitstek van het nieuw zakelijk proza zal worden beschouwd.¹⁸ In een in 1932 gepubliceerd opstel gaat Van Wessems wat dieper in op de nieuwe biografische roman zoals die bijvoorbeeld door André Maurois en Emil Ludwig wordt geschreven. 'Het genre is ongetwijfeld voortgekomen uit de strooming der "nieuwe zakelijkheid", die zich overal, zoowel in het leven als in de kunst doet gelden, het is een modern soort levensbeschrijving, aangepast aan de behoeften en verlangens van onze tijd naar "naakte waarheid".'¹⁹ De 'wetenschappelijke levensbeschrijving', waartegen de *vie romancée* wordt afgezet, legde zich in haar 'droge onleesbaarheid' te uitsluitend toe op de grote daden. De romanbiografie wil het menselijk beeld van een beschreven persoon zodanig belichten dat ze tegemoet komt aan 'de behoeften van den tegenwoordigen mensch naar het essentiele, naar hetgeen onmiddellijk mee te leven, te ondergaan en te ervaren is. Daarom kiest de "vie romancée"-schrijver het niet tot zijn taak een soort boedelbeschrijving van een leven te geven, zooals de vroegere historici deden bij het beschrijven van hun historische persoonlijkheid, maar hij belicht met het materiaal wording, wezen en ontwikkeling van deze persoonlijkheid, geeft datgene van een mensch wat hem in zijn grootheid, maar ook in zijn zwakheid voor ons des te begrijpelijker maakt en zijn leven en daden bloedwarmer en menschelijker'.²⁰

In *Nog eenige vaststellingen* wordt de nieuwe biografische roman geplaatst tegenover de methode 'die een historische figuur tot onderwerp koos van een persoonlijk verdichtsel, waarin van deze figuur *in wezen* niet veel meer was overgebleven dan de naam, zooals de ouderwetsche historische roman van onze Bosboom Toussaint...'. 'Voor onze tijd, waarin alleen het essentiele regeert [...] kan een leven niet meer anders dan door zijn eigen rythme weergegeven worden.' In deze 'rythmische her-constructie van een leven' is de ont-individualisering gelegen.

De boutade *Onzaakkundige zakelijkheid*²¹ van Victor van Vriesland uit 1930 is te beschouwen als een reactie op *Het moderne proza*. De verwarring rond het begrip nieuwe zakelijkheid heeft volgens Van Vriesland de volle maat gekregen door 'het onmachtige en ondeskundige essayisme, welke sinds jaar en dag, en in toenemende mate, aan onze letteren vreet'. Een andere reden is 'dat men [de litteraire maatstaven en onderscheidingen] klakkeloos uit het buitenland pleegt over te nemen, zonder ze eerst zelf veroverd en doorleefd te hebben'. De jongeren riepen 'Weg met het woordgeknutsel en -gezwijmel van vroeger! [...] maar het was juist de zelfgenoegzame woordenroes van hun essayerend litteraille die, van nu af, de journalistieke reportage, in mateloze overschatting, tot litterair ideaal voor het proza uitriep. Om te komen tot een sober, strak, ongekunsteld proza, meenden ze, had men slechts naar de kolommen der dagbladen te kijken'. Men was te verblind om te zien, aldus Van Vriesland, 'dat wanneer een krantenbericht en een kunstwerk beide even nuchter en zakelijk zijn, het wezensverschil tussen hen niet kleiner geworden is, dan wanneer het kunstwerk overweldigend lyrisch van structuur ware'. Van Wessem wordt door Van Vriesland genoemd als een van die jongeren.

In zijn repliek²² gaat Van Wessem nader in op het onderscheid tussen reportage en literatuur; een onderwerp dat weldra een centrale plaats zou krijgen in beschouwingen over het nieuwe proza. Van Wessem stelt voorop dat hij 'de journalistieke reportage nimmer tot litterair ideaal voor het proza [heeft] gesteld en dat [Van Vriesland] ongetwijfeld, wanneer hij dan uit mijn verleden jaar in De Vrije Bladen gepubliceerde stukken over het moderne proza opmaakt, hij deze stukken al zeer weinig nauwkeurig heeft gelezen'. Van Vriesland had inderdaad uit *Het moderne proza* kunnen opmaken dat Van Wessem weliswaar de kroniek als grondslag voor 'een zakelijk modern proza' zag, maar daaraan toevoegde: 'Een kroniek, opgeteekend door een schrijver met een levend gevoel voor de situatie, waaronder de dingen zich afspeelden, geeft onbewust een zoodanige opstelling der feiten, dat zij voor ons de suggestie krijgen van zich opnieuw voor

ons af te spelen, en geeft daarmee aan zijn optekening de eigenschappen van een “schepping”.²³ Van Wessem kan dan ook Van Vrieslands visie delen: ‘Juist het verschil tusschen een krantenbericht en zakelijk proza is immers, dat de krantenman journalistiek levert en de schrijver kunst, n.l. iets persoonlijks *schept* uit de feitelijkheden van een krantenbericht. Juist de afstand, die tusschen superieure journalistiek [...] en zakelijk geschreven proza ligt, wordt gevormd door de kunst.’ Toch is Van Vrieslands reactie niet geheel onbegrijpelijk. Ook in zijn antwoord maakt Van Wessem mijns inziens niet duidelijk wat nu precies het verschil tussen journalistiek en kunst uitmaakt. Marsman is in dit opzicht heel wat minder vaag. (Zie p. 101-104) Van Wessem maakt aan het slot van zijn repliek duidelijk wat hij onder ‘zakelijkheid’ verstaat, en gebruikt daarbij een uitspraak van Cocteau die hij zes jaar eerder al eens had aangehaald (zie p. 38). Zakelijkheid verbindt hij ‘ronduit en Hollandsch’ met: ‘wees nu eens zakelijk, klets er niet langer omheen, zeg waar het om gaat. Geef niet in twintig bladzijden wijdloopige welbespraaktheid, wat in één enkele bladzijde zakelijke zeggings kan worden uitgedrukt. Dus volkomen *reactionair* tegenover hen, die, naar een uitstekend woord van Cocteau, meer letten op een elegante houding bij het mikken dan op het raken van het doel.’

In 1930 verschijnt de eerder genoemde verzamelbundel *Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen*,²⁴ door Van Wessem samengesteld en van een inleiding voorzien, die geheel gebaseerd is op de in de voorafgaande jaren ontwikkelde theorieën. Toch verdienen enkele punten uit het voorwoord nader bekeken te worden, met name wat gezegd wordt over de rol van de vertellende instantie.

Van Wessem maakt een onderscheid tussen *vertellen* en *verhalen*. ‘Want hoewel beiden meestal voor hetzelfde doorgaan, vooral in den tijd der “literatuur”-vergoding, toen er noch een “verhaal”- noch een “vertel”-kunst bestond, doch alleen een “woord”-kunst, is er zeer zeker verschil tusschen verhalen en vertellen. De benaming vertelling verraadt reeds, dat er een verteller aan het woord is, die het gebeurde append

als gebeurtenis daardoor op het tweede plan brengt. Het verhaal echter is niet de kunst van vertellen, maar van berichten, van mededeelen. Het verhaal is de gebeurtenis zelf, in een scherp, exact geschreven stuk proza medegedeeld. In de vertelling passief wordt zij in het verhaal actief.' In het verschil tussen vertellen en verhalen ligt volgens Van Wessems 'de geheele kentering besloten, die zich in de moderne literatuur voltrekt'. Na de overheersing in het proza van de verklarende verteller die zich 'als egocentrisch intermediair tusschen den lezer en zijn onderwerp' plaatste, volgde een nieuwe ontdekking van de werkelijkheid: 'het besef, dat ook de concreta een eigen taal spreken, wanneer zij maar op de juiste suggestieve wijze worden gegeven, gerangschikt, organisch-rhythmisch gemaakt'. Voor de vertellende instantie heeft dat tot gevolg, dat hij als explicateur verdwijnt en zich beperkt tot objectief weergeven: 'De schrijver werd "neutraal", volgde slechts, berichtte.' Objectiviteit, gekoppeld aan de al dan niet schijnbare onbewogenheid van de vertellende instantie, zal een van de meest gebruikte noties worden om het nieuw zakelijk proza te karakteriseren.

Tenslotte, het onderscheid tussen vroeger en nu in modern proza wordt niet uitgemaakt door het behandelen van onderwerpen uit het moderne vitale leven, schreef Van Wessems in 1929 (zie p. 64). Gezien de onderwerpen van de gekozen verhalen moet de waarde die hij aan dergelijke stof hecht evenwel niet onderschat worden. Over de 'levende' onderwerpen die de schrijver begon te zoeken in plaats van zich over te geven aan introspectie zegt Van Wessems: 'De fantasie geraakte aan het zwerven in de vele gebeurtenissen, die het moderne leven overal opleverde. Het leven gierde zoowel in een boksmatch als in een storm op zee. Het exotisme trok velen aan; maar ook de sterk geleefde levens van "outsiders", de fatale momenten van groote mannen en vrouwen, de daden van sportlui, alles, waar in de *spanning* van het leven het voelbaarst was.'

Eindnoten:

- 1 In de nadruk op het proza in de zesde jaargang (1929) ziet Oversteegen een nieuw element in de ontwikkeling van *De vrije bladen*. (*Vorm of vent*. p. 194).
- 2 Kuyle: 'Aan tafel met H. Marsman', p. 310.
- 3 Van Albert Helman *Mijn aap schreit* in *De vrije bladen* 4 (1927), p. 107-115, p. 129-140, p. 177-188, p. 193-201; *Hart zonder land* in *De vrije bladen* 5 (1928), p. 161-168, p. 193-199, p. 289-296, p. 324-330, p. 353-357. Van Albert Kuyle *Huwelijk* in *De vrije bladen* 4 (1927), p. 333-337; 'Fragmenten uit een roman "Vuur"' in *De vrije bladen* 6 (1929), p. 65-76.
- 4 Marsman: 'De kansen van ons proza'. De citaten op p. 79-81.
- 5 Zie bijvoorbeeld p. 21.
- 6 Zie *Het getij* 7 (1922), p. 14-17.
- 7 Marsman: 'De sprong in het duister'. p. 26-27.
- 8 Zie p. 40-41.
- 9 Van Wessems: 'Het moderne proza', p. 391.
- 10 Id. p. 170-175; de citaten op deze pagina's.
- 11 Id. p. 204-208; de citaten op deze pagina's.
- 12 Id. p. 331.
- 13 Id. p. 327-332; de citaten op deze pagina's.
- 14 C.J.E. Dinaux: 'Constant van Wessems'. In: *Herzien bestek*. Amsterdam, 1974. p. 60. In 1937 verscheen een licht gewijzigde versie van Van Wessems roman onder de titel *Celly; lessen in charleston*, voorafgegaan door een inleiding van H. Marsman.
- 15 Van Wessems: 'Het moderne proza', p. 360-364; de citaten op deze pagina's.
- 16 Van Wessems: *Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen*. p. 7-9.
- 17 Van Wessems: 'Het moderne proza'. p. 389-391; de citaten op deze pagina's.

- 18 Tazelaar: *Het proza der nieuwe-zakelijkheid*. p. 73 vv. De Nederlandse voorbeelden van de vie romancée die Tazelaar bespreekt zijn *Rembrandt* (1931) van Theun de Vries, *Jan Steen* (1932) van C.J. Kelk en Van Wessems boek over Daendels *De ijzeren maarschalk* (1932).
- 19 Van Wesseem: 'De "vie romancée"'. p. 273.
- 20 Id. p. 275.
- 21 Van Vriesland: *Onderzoek en verhoog*. dl. 1, p. 72-77; de citaten op p. 73.
- 22 Van Wesseem: "'Onzaakkundige zakelijkheid'", p. 126-127; de citaten op deze pagina's.
- 23 Van Wesseem: 'Het moderne proza', p. 171.
- 24 Van Wesseem: *Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen*. De citaten op p. 7-9. Onder de 'jongere' auteurs van wie verhalen zijn opgenomen vallen R. van Genderen Stort en Aart van der Leeuw op, die dan respectievelijk 44 en 54 jaar zijn. De overige schrijvers zijn: Coolen, Den Doolaard, Engelman, Houwink, Marsman, Marssen, Du Perron, Roelants, Van Schaik-Willing, Slauerhoff, Van Vorden, Theun de Vries, Van Vriesland, Vuyk, Walschap, Van Wesseem, Wijdeveld en Zernike. Slechts drie verhalen zijn van Vlaamse auteurs.

IV De klippen van het provincialisme

Waar blijven niet de propagandisten maar de makers van het nieuwe proza, vraagt Van Vriesland in 1930. In hetzelfde jaar wordt het ontbreken van dat proza door een aantal schrijvers gesignaleerd: naast Van Vriesland zijn dat Donker, Scholte en Lichtveld. De Nederlandse romanliteratuur, zo meent Donker, is een instrument waarop slechts enkele snaren gespannen zijn: 'wat psychologie van kinderen en ongelukkig gehuwden, wat familielevens en folklore in romanvorm.' Dezelfde mening zijn Du Perron en Marsman nog in 1935 toegegaan; het provincialisme - met deze kwalificatie wordt het 'huiskamerrealisme', de populaire streekroman (Coolen, De Man) en de moderne avonturenroman (Den Doolaard) aangeduid - blijft de vloek van onze literatuur.

Om aan dat provincialisme tegenwicht te bieden, doet Donker de schrijvers een overvloed van actuele onderwerpen aan de hand. Scholte wijst op het gevaar opnieuw tot woordkunst te vervallen als dichters proza gaan schrijven. Alleen Kuyle en Helman hebben volgens hem de dichter in zich overwonnen. Gereserveerd laat Lichtveld zich uit over het geserreerde proza van Marsman en Kuyle, en impliciet over de theorieën van Van Wessel. De taal behoort in haar volle lexicale en syntactische rijkdom te worden aangewend, vandaar dat hij de jonge auteurs het proza van Van Schendel, A. Roland Holst en Nijhoff ten voorbeeld stelt. Daarentegen worden ook door Lichtveld de regionale romans van Coolen en De Man afgewezen: van hun werk gaat geen vernieuwing uit; het zijn obstakels in het streven naar Europees niveau.

Waarschijnlijk voor het verschijnen van *Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen* vraagt Van Vriesland zich af 'waar bleven in dit

land niet de propagandisten maar de makers van dat nieuwe proza? Van Wessem soms'.¹ Het gemis aan nieuw proza blijft omstreeks 1930 een veel geuite klacht als de stand van de letterkunde wordt overzien. Uit de vorige hoofdstukken is al gebleken dat aan het onversierde proza van bijvoorbeeld Nescio en Elsschot, die beiden al vóór de eerste wereldoorlog debuteerden, geen woord wordt gewijd. In zijn bespreking van *Erts; letterkundige almanak voor het jaar 1929* oordeelt Donker uiterst ongunstig over de contemporaine literatuur: dichters zijn op hun retour, prozaïsten ontbreken, en essayisten zijn er te veel. Evenals Marsman meent Donker een verlangen naar 'breedheid' te bespeuren: 'Een drang naar verbreiding drijft de jonge dichters van de poëzie naar het proza. Na enkele jaren lang, en niet zonder reden, op den realistischen en den psychologischen roman te hebben geschimpt, beproeven zij nu zelf een nieuw proza, voorlopig nog te kortademig voor den langen afstand van een roman.'² Ook al zijn er drie jongere schrijvers die zich romanciers hebben getoond - Donker noemt Maurice Roelants, Herman de Man en Antoon Coolen -, vernieuwing gaat er echter van hun proza niet uit. 'Er is stellig van de jongere dichters een vernieuwing van ons proza te verwachten; hun werkwijze, de dingen door hun eigen suggestie te laten werken inplaats van ze te omschrijven en te analyseeren, houdt groote mogelijkheden in. Maar nog niemand heeft tot nu toe in dit nieuwe proza iets belangrijks bereikt.' Wat ondertussen wel gebeurt, is het schrijven van essays; Donker spreekt over de zondvloed van essays die ons doet 'snakken naar proza, eindelijk klinkende en beeldende taal, eindelijk scheppend proza. Er zijn teveel essayïsten toegelaten, er zijn teveel letterkundigen in ons land'. De balans opmakend komt Donker tot de conclusie dat de huidige letterkunde op dit ogenblik 'eer dan op de jongeren op hen [steunt] die van een oudere generatie nog in hun volle kracht zijn, Streuvels, De Jong, Aart van der Leeuw, Ina Boudier, Top Naeff en Carry van Bruggen'.³

In Donkers verzameling literaire beschouwingen uit 1930 *Fausten en faunen* wordt evenmin een rooskleurig beeld van het (Nederlandse) proza geschetst: 'Onze romans zijn bitter weinig gevarieerd, onze

romanciers en romancières beschikken over maar enkele motieven. De Nederlandse romanlitteratuur is een instrument, waarop slechts enkele snaren gespannen zijn, een huid, die maar door een paar poriën ademt, de andere zijn verstopt. Wat psychologie van kinderen en ongelukkig gehuwden, wat familielevens en folklore in romanvorm.' Het maatschappelijke leven in al zijn onderdelen krijgt in de roman geen plaats; die wordt over het algemeen beheerst door het 'Hollandsch binnenhuisje, idyllisch of met echtelijke oneenigheid'. Aan deze literatuur van slecht geluchte binnenkamers kan volgens Donker een eind worden gemaakt, als er maar romans geschreven worden 'die zich rechtstreeks inlaten met de werkingen, de uiterlijke functioneering en innerlijke waarde van onze regeering, rechtspraak, pers, politiek, beurs, havenwerken, theaterwereld, studentenmilieus. Van deze zijden, afzonderlijk of in samenhang, moeten het menselijk leven en onze tijd in de roman-litteratuur benaderd worden, wanneer zich de beteekenis en horizon van onze romans eindelijk verruimen wil'.⁴

In *Ter zake*, zijn verzameling literaire beschouwingen uit 1932, overlaadt Donker de romanschrijvers, in de woorden van E. du Perron, 'met een lawine van nieuwe onderwerpen voor hun vrije opstel'.⁵ 'Er zijn boeken of romans te schrijven rondom de Zuiderzeewerken, rondom Drente en Twente, om de Nederlandsche marine, met Nieuwediep en Vlissingen, de vlootwet en Curaçao, rondom het complex Rotterdam-Antwerpen-Hamburg met de havenwerken, de zeelui en de kooplieden, sociale romans om Domela Nieuwenhuis, de spoorwegstaking van 1903, Van Eeden, de mobilisatie, 1918 en Troelstra, de werkloosheid, boeken rondom Indië, Colijn, de nationalistische beweging, Daendels, Multatuli en Sneevliet (een onderwerp voor Ilya Ehrenburg), boeken rondom de studentenwereld van kroegtijger tot spoorstudent, van donderavond tot lustrumspel, met het Hollandsche standenwezen en het voorspel van de latere maatschappelijke positie, relaties en mentaliteit, die daar, met eenige speelruimte voor oorspronkelijke aspiraties, speculatie en Streberskansen, voorloopig gedetermineerd worden. Boeken rondom de

ontwikkeling van de film in ons land, tusschen figuren als Tuschinski en Ivens, een concurrentieroman om twee tooneelgezelschappen en de tragedie van de kunst in ons vaderland.' In de roman moeten 'toestanden' behandeld worden, geen verhaaltjes, geen verzinsels. Het caleidoscopische aanbod actualiteit van toen en nu kan nog worden aangevuld met 'de "Koninklijke", de "Witte", het Vredespaleis, de diamantbewerders, Philips, de Varsity en den Koninginnedag, de bollenvelden, de mariniers, de opening van de Staten-Generaal, de Chineezers, Mengelberg en Buziau, de havens.' Etc., etc. Kortom boeken met 'noodwendige gestalten'. Het zijn dat soort boeken die in onze literatuur ontbreken. 'De Nederlandsche schrijvers hebben of een overmatige belangstelling voor zichzelf en hun subjectieve problemen of zij bepalen zich tot een beëngd milieu, dat slechts in schijn het milieu van ons werkelijke leven is.'⁶

Er is al op gewezen dat de romans die in de traditie van Tachtig werden geschreven een taai leven leidden, ook ná 1930, zoals nog eens duidelijk blijkt uit de woorden die Marsman en Du Perron vooraf laten gaan aan de door hen samengestelde verhalenbundel *De korte baan* uit 1935: 'De nederlandsche prozaschrijver van nu voert, ten deele misschien onbewust, nog steeds een strijd tegen het naturalisme; tegen de mentaliteit althans die dit naturalisme tot een zoo overwoekerende bloei heeft gebracht. De Beweging van Tachtig heeft de taal en de literatuur dank zij een waarlijk uitzinnige toepassing van de woordkunst, en met die specifiek-nederlandsche voorliefde voor het detail ten koste van het geheel, verbasterd op een wijze die in geen buitenlandsche letterkunde haar weerga vindt. De uitsluitende aandacht voor wat in die woordkunst - en soms terecht - voor schoonheid werd aangezien, werkte een verslapping van de verteltrant en een onbeduidendheid van de inhoud sterk in de hand. De reactie hierop is weliswaar reeds jaren geleden begonnen, maar volledig gezegevierd heeft zij nog niet.'⁷

Het 'huiskamerrealisme' is echter niet het enige provinciale obstakel voor het Nederlandse proza op weg naar Europees niveau. Het

provincialisme is evenzeer gelegen in de streekromans en moderne avonturenromans: 'In de provincie van Europa die ons land op cultureel gebied blijft, dringt het minderwaardige zich met kracht op de voorgrond, door een fnuikende verwarring inzake peil en kwaliteit. Het provincialisme blijft de vloek van onze literatuur, onverschillig of het in de huiskamer heerscht, in de boerenhofstede of op de avontuurlijke reis, of het zich aandient als overtuigd regionalisme of als cosmopolitisch wereldbesef. In beide gevallen vergaapt men zich aan een mode: die van de vreemde kusten mag wat sneller veranderen dan die in het dal van de Maas, uiterlijk en minderwaardig zijn beide, en beide in hart en nieren provinciaal. De keuze tusschen de zoogenaamde "literatuur" van onze huiskamer- en boeren-roman, en de avontuurlijke bewogenheden op het peil van het magazine, is geen keuze, dan voor degenen voor wie lezen in de eerste plaats tijdverdrijf moet zijn.'⁸

Het hier gesignaleerde gebrek aan niveau is zowel door Du Perron als Marsman regelmatig aan de orde gesteld. Zo noteert Du Perron in deel 4 van *Cahiers van een lezer*. 'Holland is een land voor binnenhuis-tragedies, en als men het zo inziet is *De roman van een Gezin* [van Herman Robbers] het prototype van de hollandsche roman zoals hij voor de middenstand altijd dreigt te zijn.' *Geertje* van Johan de Meester behoort 'tot het vervelendste en platste wat onze roman-kunst heeft opgeleverd', en 'tot het meest opgeblazene en smakeloze alles waarvan de heer Querido zich heeft ontlast'. De streekromans, 'alle verhalen over gelderse, brabantse, vlaamse en andere boeren, over het vissersleven en de bijzondere stank van de voddenrapers', zijn voor Du Perron folklore. Bovendien wijst hij 'alle schrijverij van onze 1001 dames-auteurs en van de heren-auteurs die zich inspinnen daarop te lijken' naar de leestrommel.⁹

Du Perron en Marsman wijzen de regionale roman af omdat die blijft staan bij de uitbeelding van het alledaagse, het pittoreske, het anecdotische. 'De fout der regionale romans', zo merkt Marsman op, 'is inderdaad dat zij niet verder komen dan het *uit*beelden van alledagsmensen. In zekeren zin zijn alle mensen alledagsmensen, maar

de kunstenaar, die provinciaal en benepen van geest is, komt bij het verbeelden dier mensen niet verder dan het alledaagse, dat niemand interesseert. De waarachtige kunstenaar ontdekt, ook in het uiterlijk zeer alledaagse, het onalledaagse, het bijzondere, het wezenlijklevende'.¹⁰

Wat eerder ten aanzien van de realistische roman is geopperd, kan ook voor de regionale roman gelden. Du Perron en Marsman vertolken een ander standpunt dan dat van 'het grote publiek' dat wellicht vooral ter ontspanning juist wèl interesse heeft voor de werkelijkheid die in de streekroman wordt uitgebeeld.¹¹ 'Er heerst een voorkeur voor de streekroman, die precies omstreeks 1930 op zijn best is' stellen Brandt Corstius en Jonckheere.¹² In 1933 verschijnt van Herman de Mans roman *Het wassende water* (1926) de twaalfde druk, *Het donkere licht* (1929) van Antoon Coolen haalt in 1932 de achtste druk, van *Kinderen van ons volk* (1928) van dezelfde auteur komt in 1934 de zevende druk uit. Brandt Corstius en Jonckheere wijzen ter verklaring van de grote populariteit van de streekromans op de ontspannings-, zo men wil, ontsnappingsfunctie van dit proza: 'Velen hebben deze boeken in een tijd van beginnende industrializatie, uitleg van grote steden, snelverkeer-ontwikkeling en politieke onrust een toevoer van stilte, harmonie en rust geschonken, die het werkelijke leven meer en meer ging verliezen.' Vervolgens leggen zij verband tussen de, vergeleken met de poëzie, geringe vatbaarheid van het proza voor vernieuwing en het aantal lezers: 'Terwijl de poëzie almeer de invloed van die nieuwe verschijnselen ondergaat en zelf geëlektrificeerd wordt, blijft [...] het proza buiten die werking. Het is of de dichtkunst, genoten door weinigen, zich mede daarom gemakkelijker kan moderniseren. Het proza blijft dichterbij de behoeften van een groter publiek.'¹³

Het overzichtsartikel dat op het proza betrekking heeft uit *Erts; letterkundig jaarboek 1930*¹⁴ begint aldus: 'Over iets, dat niet is, kan men kort zijn.' Uit het opstel van nog geen anderhalve bladzijde blijkt dat de schrijver, Henrik Scholte, het optimisme dat onder

andere Marsman en Van Wessem toonden, niet deelt: 'Ik weet niet wat velen bewogen heeft, over de herleving van ons proza te schrijven. Het zelfde beeld, armzaliger nog in zijn herhaling, van wat zich een tiental jaren geleden in onze poëzie voordeed, keert thans terug. Een horde van gekantelde evenwichtszoekers heeft op het politie-fluitje van Marsman¹⁵ haar gevechtsterrein verplaatst en schrijft thans proza. Dit heeft alleen tot gevolg, dat er thans meer papier verspild wordt dan vroeger. En tot welk nut?' Eensgezindheid is er wel, maar in het negatieve, namelijk ten opzichte van wat *niet* als proza beschouwd wordt: 'de ontzagwekkende worsten, die uit de slachtershanden van Querido ontstaan, [...] de marktstem van den een-tweedrie klaveraassembler A.M. de Jong, [...] onze lustig erop los-kiekende romanières, van het kabinetsformaat van Agnes Maas van der Moer tot de ietwat wazige vergrotingen van Jo van Ammers.' Op de vraag wat daar tegenover gezet kan worden, antwoordt Scholte dat de toekomst van het proza niet gelegen is in de pogingen van de dichters: woordkunstig en ritmisch proza is het resultaat. 'Het proza, vrij van rhythmische preoccupatie, onmerkbaar in het woord, maar kalm en koel levend in de gedachte, is een ideaal, waar onze schrijvers nog maar nauwelijks aan geraakt hebben. Het proza te zien als een normale uiting van tot leven gekomen innerlijk, als mededeelingsvorm, waaraan het rythme ondergeschikt is, op juist en precies dezelfde manier als het woord aan onze gedachten, zal pas kunnen beginnen, waar alle literatuur ophoudt.' Evenals Marsman ziet Scholte in het werk van Kuyle en Helman kansen voor het proza liggen: zij zijn 'de eenigen, van wie ik voorloopig zou durven zeggen, dat zij den dichter in zich overwonnen hebben en tot den eigen staat van het Proza zijn geraakt'.

Het letterkundig jaarboek *Erts* uit 1930 opent met het opstel *Naar een Nederlandsch - Europeesche literatuur* van Lou Lichtveld [= Albert Helman], waarin een samenvattend beeld van de hedendaagse letteren in Nederland wordt gegeven.¹⁶ Obstakels op de weg naar Europees niveau zijn er te over. In eerste instantie noemt Lichtveld

twee auteurs die volgens Donker zich romanciers hadden getoond: Herman de Man en Antoon Coolen. Echter hun boerenromans en 'negentig procent van de hollandsche-binnenhuis-romannetjes van onze schrijvende dames zijn volkomen waardeloos als bijdragen tot een nieuwe en eigentijdsche literatuur, en zij zijn op de Europeesche boekenmarkt van een doorslaande inferioriteit'.¹⁷ Nog steeds is het schaarse proza geïnfecteerd door woordkunst 'en daar een schromelijke misvatting woordkunst en proza reeds sinds jaar en dag hier heeft gelijkgesteld, is bij dit weinige zoo weinig werkelijk proza te vinden'. In Lichtvelds prozaconceptie klinkt kritiek door op het geserreerde proza dat Van Wesseem voorstaat en Marsman inmiddels in *De vrije bladen* had gepubliceerd, onder andere het verhaal *Bill* (1929): 'Het wezenskenmerk van het proza is, dat deze taal intact en in haar volle lexicale en syntactische rijkdom wordt gebruikt. De prozaschrijver filtreert de taal van het volk, zuivert haar van alle vreemde, onbruikbare of bedorven bestanddeel en, maar hij maakt geen nieuwe taal, hij maakt geen sterkere concentratie die de aard der taal-stof doet veranderen. Hij streeft slechts naar een gaaf en zuiver beeld van taal die leeft in het verkeer van mensch tot mensch, van ziel tot ziel, met al haar directheid, heel haar nuchterheid en haar utiliteitswaarde. Het proza is de ideale vorm van taal-waar-in-wij-met-elkaar-verkeeren; en heel de rest is woordkunst.' Niet de kroniek of het verslag is het voorbeeld voor de jonge schrijvers, en, 'is het niet redelijk, dat, vóór de Marsman-concentratie of het Kuyle-experiment op taalgebied, een nuchtere exercitie valt te leren van van Schendel, van A. Roland Holst en Nijhoff, die de besten zijn der weinigen die deze eeuw behoorlijk Hollandsch proza schreven?'¹⁸

Zoals Van Doesburg voor hem had gedaan - elke cultuur gaat aan het overwegend vrouwelijke te gronde¹⁹ - plaatst Lichtveld het vrouwelijke en het mannelijke tegenover elkaar om de oorzaak van het creatieve onvermogen onder woorden te brengen. De 'oppervlakkige copieerlust des dagelijkschen levens' is sinds Wolff en Deken tot de alleen-zaligmakende romankunst geproclameerd. 'En dat vanaf dit tweetal procentsgewijze zooveel vrouwen zich met dit banale

realisme, dat zelfs in onze schilderkunst niet zulk een graad van platte kunsteloosheid heeft bereikt, hebben geoccupeerd, vindt zijn oorzaak hierin, dat dit copieeren typisch vrouwelijk is. Gestalte-geven is een mannelijke functie, en in een literatuur zooals de fransche, die in hoofdzaak gestaltegevend, creatief is, vindt men altijd betrekkelijk weinig vrouwen.' Het contrast met de buitenlandse literatuur is schril en het uiteindelijke vonnis over 'de heele rommelzooi van al deze dagelijks aangroeiende romans' is vernietigend: 'zoveel drukte om een ongeslaagde coïtus! Want daar komt al het gejammer en het lang relaas van al de heeren en dames Hollandsche leesbibliotheek-fournisseurs dan toch op neer.'²⁰

Deze en eerder aangehaalde uitvallen naar de oude, vooral realistische, roman maken duidelijk hoe lang literaire conventies doorwerken. Het zijn romanciers van de oudere generatie die tot 1930 de toon aangeven, merkt W. Blok terecht op. Als voorbeelden geeft hij: Robbers, Teirlinck, Boudier-Bakker, Naeff, Van Schendel en Van der Leeuw.²¹ Van Querido's roman *De Jordaan* (1912) bijvoorbeeld, verschijnt in 1930 de twintigste druk. Daarbij komt dat de jongere schrijvers zich nog nauwelijks hadden gewaagd aan het schrijven van proza dat een alternatief bood voor de oude roman. Van Leeuwen heeft gelijk als hij stelt dat het oordeel van de jongeren over de usuele roman voortdurend afwijzender werd 'daar, juist doordat hun generatie de roman aan zijn lot overliet, deze meer en meer het domein werd der halfslachtige epigonen van het realisme.'²²

Om tot een volwaardige roman- en novellekunst te komen moet volgens Lichtveld aan twee eisen worden voldaan: de formele eis van het proza (zie p. 79), en de ideologische eis van het gestalte geven. Met Van Vriesland en Donker kan Lichtveld weinig waardering opbrengen voor het essay, 'het genre dat zich op de weligste bloei in het licht te overschouwen vlakland onzer natie verheugt'. Het essay, geeft hij toe, wordt met een zekere virtuositeit geschreven, maar ook met een zekere gemakkelijkerheid, die het tot een soort van nieuwe rederijkerij maakt, 'de rederijkerij waaraan een klein land altijd behoefte schijnt te hebben. Tusschen de zedepreek op Dostojevsky-

teksten, en de vruchteloze dogmatiek van elke jongeren vindt ge nooit de bredere synthese à la Sainte-Beuve, noch de algemeene oriëntatie van Unamuno'.²³

Een vierde woordvoerder uit 1930 is, naast Donker, Scholte en Lichtveld, Van Vriesland. In zijn al eerder ter sprake gekomen opstel *Onzaakkundige zakelijkheid*²⁴ gaat hij kritisch in op het nieuwe proza. 'Na de vereenvoudigde spelling hebben we nu den vereenvoudigden stijl gekregen. Men kan daar vrede mee hebben en deze hernieuwing toejuichen, als men maar inziet dat niet een procédé een nieuwen beschavingsvorm schept, maar dat deze alleen uit een innerlijke noodzaak voortkomt. Kunst is (o.m.) een dwanghandeling, een instincthandeling, vóórdat ze een wilshandeling wordt. Ontbreekt deze basis, dan vallen vorm en inhoud uiteen, en wordt de veelgeroemde "natuurlijke mededeling" een vulgaire zakenbrief.' Een verondersteld ontbreken van innerlijke noodzaak waardoor de methodische opzettelijkheid al te zichtbaar wordt: nog dikwijls zal deze kritiek op het nieuw zakelijk proza herhaald worden. De onzaakkundige zakelijkheid ontstaat als bezinning op de vorm als organisme ontbreekt, en dat is het geval volgens Van Vriesland, immers, literaire conventies werden uit het buitenland overgenomen, zonder ze zelf veroverd en doorleefd te hebben. 'Daardoor kon het gebeuren, dat de jongeren, in hun beschouwingen over de zakelijkheid in de nieuwere letterkunde, over het hoofd zagen dat het hier in de eerste plaats een vormprobleem gold. Ze hadden dien zakelijken vorm ontleend, niet voortgebracht, en miskenden daardoor zijn essentie, juist als organisch nood-zakelijken vorm. Zo werd hij - typisch Hollands - nog vóór gelééfd te hebben tot dogmatiek.'

Onzaakkundige zakelijkheid ontstaat bovendien doordat elke maatschappelijke oriëntering ontbreekt; sociale belangstelling is bij de jongere literatoren geheel afwezig. Van Vriesland beroept zich voor die mening op Ter Braak, die hij de enige wijsgerig geschoolde woordvoerder van die jongeren noemt. 'Ook hij [= Ter Braak] had zijn *Bezwaren tegen den Geest der Eeuw* kunnen schrijven. Hij grijpt

terug naar een apologetisch individualisme, waarin Carry van Bruggen's *Prometheus* hem voorgegaan was.²⁵

De voorbeelden die Van Vriesland dan geeft van nieuw zakelijk proza zijn ontleend aan de buitenlandse literatuur. 'Wanneer men ziet wat in Europa in de richting ener nieuwe zakelijkheid bereikt is, dan staat men versteld over het gebrek aan zelfcritiek ten onzent. Kent men Kafka hier dan zo weinig?' Ook Cocteau's *Les enfants terribles* (1929) kan ter illustratie dienen: 'Een antipathiek boek. Maar, waar de sfeer, en de stof, door en door romantisch is, en zelfs broeierig morbide, is de "behandeling" zo anti-romantisch mogelijk: helder als glas, hard als steen, droog als kurk. Kortom, deze zakelijkheid is volkomen echt, en volkomen bereikt.'

Tenslotte wijst Van Vriesland op een allerminst denkbeeldig gebleken gevaar dat in het zakelijke stijlprocédé besloten kan liggen: 'Zakelijkheid gaat de overgangen voorbij en richt zich op de dingenzonder-meer. Evenals in de goede moderne film, richt de aandacht zich niet zozeer direct op de affecten, maar eerder op de voorwerpen. De gegevens, in hun eersten staat, blijven het bewustzijn dan ook ingeprent. Deugt de soort zakelijkheid niet, dan wordt onvermijdelijk het bewustzijn belast en vermoeid met waardeloos materiaal, overbodige of gezochte concreta, die zich opdringen, en niet meer zo gauw op te ruimen zijn. De geest wordt dan een rommelzolder van onbruikbare curiosa.'

Wellicht ten overvloede: een zakelijke stijl is goed te harmoniëren met bijvoorbeeld een 'romantische' inhoud, het komende proza behoeft 'waarachtig niet alleen zakelijk' te zijn, stelde Marsman reeds.²⁶ In een ander opstel licht Van Vriesland dat aan de hand van Slauerhoffs roman *Het verboden rijk* (1932) toe. Van Vriesland komt tot de volgende paradoxale bevinding: 'De romantiek, die de werkelijkheid beschouwelijk, van het innerlijk affectleven uit, omvormt, subjectieveert, idealiseert, heeft een natuurlijken en zakelijken uitdrukkingsvorm. Onzakelijk daarentegen is de observerende, objectiverende, aesthetische en individualistische expressie van datgene wat het realisme nastreeft.'²⁷ In *Het verboden rijk* is Slauerhoff 'de typische

romanticus, met al de van ouds daarbij behorende kenmerken van wereldverachting, mensen- en levenshaat, innerlijke eenzaamheid. Zijn uitdrukkingsvorm evenwel is, bij alle beeldend vermogen, zakelijk, en kan dus voor den oppervlakkigen beschouwer een uiting van realisme schijnen'.²⁸ Een soortgelijke discrepantie tussen romantische inhoud en zakelijke vorm acht Van Vriesland ook typerend voor de vroege romans van F. Bordewijk, met name *Blokken* (1931), *Knorrende beesten* (1933), en *Bint* (1934).²⁹ Gezien de stijl van dit proza ligt de genoemde discrepantie hier mijns inziens meer voor de hand. Enerzijds heeft sterke accentuering van de inhoudelijke component tot gevolg gehad iedere relatie van Bordewijks proza met nieuwe zakelijkheid te ontkennen, zoals bijvoorbeeld D.A.M. Binnendijk doet: 'Van een "neue Sachlichkeit" [...] geen sprake.' Anderzijds, wanneer de formele component benadrukt wordt, kan men tot een tegenovergestelde opinie komen: voor R.P. Meijer bijvoorbeeld behoren de genoemde romans tot 'the best representatives [...] of the "Neue Sachlichkeit"'.³⁰

De laatste ronde; roman van liefde en andere noodlottigheden (1929) van A. den Doollaard is een van de eerste romans waarop de (dis)kwalificatie 'onzaakkundige zakelijkheid' van toepassing zou kunnen zijn. In deze 'moderne' avonturenroman - Den Doollaards prozadebuut - wordt beschreven hoe een jongeman die besloten heeft zelfmoord te plegen, zich het laatste half jaar van zijn leven met ongeremde vitaliteit overgeeft aan tal van sportieve en erotische belevenissen. Van Wesseltoont er zich in zijn bespreking verheugd over dat *De laatste ronde* geschreven is 'omdat hier een jongere de kriebelkoorts blijkt gekregen te hebben van het literair-aesthetisch gedoe van jongeren, die allen verbazend knap in essay's weten te vertellen *hoe* er geschreven moet worden en met al hun theorieën toch niet veel anders tot stand brengen dan kleine stukjes proza van vaak nog zeer onvoldoende waarde'.³¹ Het resultaat is een roman van 208 bladzijden, hetgeen meer is 'dan wij gewend waren van onze jongere prozaïsten, die twee, drie dunne boekjes bij elkaar wisten te

brengen'. Van Wessem lijkt hier even te vergeten dat juist hij een angst voor omvang bij de jongere schrijvers aangewakkerd zou kunnen hebben door zijn fulmineren tegen de dikte van de psychologisch-realistische roman.³² De waardering voor *De laatste ronde* blijft overigens beperkt tot het schrijven, want dat Den Doolaard het boek liet uitgeven noemt Van Wessem ronduit een fout. De adstructie die hij geeft om aan te tonen waarom hij het boek mislukt acht, is illustratief voor de toepassing van zijn prozatheorieën in zijn literaire kritiek. Als procédé is het boek mislukt omdat 'de les van de film' zonder enige reserve zou zijn toegepast, waardoor moderniteit tot modernisme³³ verwordt. De schrijfwijze is tot methode verheven in het 'bewogen, volgehouden tempo, die de tafereelen als filmbeelden laat voorbijschieten, en [in de] snelle, geconcentreerde visie'.³⁴ Het filmische karakter van de roman komt eveneens tot uiting in de terminologie van Donkers bespreking: 'Boeiend zijn de opnamen, die de schrijver hier in proza filmt van Olympisch stadion, van autoritten, zeiltochten, bergtoeren en skitochten, minder boeiend, waziger en rommeliger zijn opnamen van bals, fuiven en slaapkamers'.³⁵

Van Wessem vindt het boek ook mislukt omdat de mentaliteit niet deugt. Is voor Donker een van de verdiensten van *De laatste ronde* gelegen in de behandeling van actuele en moderne onderwerpen zoals de in 1928 te Amsterdam gehouden Olympische spelen, voor Van Wessem ontleent proza zijn moderniteit niet in de eerste plaats dááaraan. 'Den Doolaard heeft een sportroman, of liever een soort "sport van het leven"-roman willen schrijven. Hij heeft hierin willen uitdrukken wat hij als moderne mentaliteit zag: het werd een geforceerde, protserig-cynische bicepsvertooning, die dichter staat bij bluf dan bij sportieve getraindheid.'³⁶ Met name laakt Van Wessem de rol die alcohol en erotiek - de 'whiskey pur' en 'vrouwen' - spelen in het leven van de hoofdpersoon, en de 'grofheden van taal van jongens in de puberteitsjaren, een branie-taal over vrouwen van hen, die nog geen vrouwen hebben "gehad"'.³⁷

Niet Den Doolaard, maar Kuyle, Helman en Slauerhoff zijn de jongeren 'die een in Nederland nog slechts sporadisch verwerke-

lijkte moderne prozastijl vertegenwoordigen, zij het dan ook onderling op zeer verschillende wijze'.³⁸

Naast Slauerhoff voor zijn verhalenbundel *Schuim en asch* (1930), krijgt de zesenvijftig jarige Arthur van Schendel van Van Wessel de 'eerepalm van onze moderne prozaschrijfkunst'. *Het fregatschip Johanna Maria* (1930) noemt hij modern vanwege de zakelijke stijl en de verhouding tot het onderwerp. In dit boek heeft Van Schendel de 'fraaie' stijl van zijn neo-romantisch proza, 'al het onechte, aanwensel uit den tijd der "woordkunst"-vergoding' afgelegd om 'eenvoudig, klaar en menschelijk-ontroerend te schrijven'. Deze stijl onderstreept het levende van zijn onderwerp: 'Hier treedt inderdaad die moderne verhouding tot het onderwerp naar voren, die in de spanning tusschen twee zinnen, in de sobere, maar beslissende details de gevoelige golf van het leven voelbaar weet te maken.' Met *Het fregatschip Johanna Maria* heeft Van Schendel niet alleen een plaats verworven onder de moderne prozaschrijvers, 'dit boek is tevens het eerste Europeesche boek van onze Hollandsche literatuur geworden'.³⁹

Eindnoten:

- 1 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 76.
- 2 Donker: '[Recensie van] *Erts, letterkundige almanak voor het jaar 1929*'. p. 293.
- 3 Ibid.
- 4 Donker: *Fausten en faunen*. p. 55-56.
- 5 Du Perron: 'Anthonie Donker als autoriteit'. p. 806.
- 6 Donker: *Ter zake*. p. 153-156.
- 7 Marsman en Du Perron: *De korte baan*. p. 5.
- 8 Id. p. 6.
- 9 Du Perron: 'Cahiers van een lezer'. p. 157 vv.
- 10 Marsman: 'Derde dimensie en Europees peil'. p. 617.
- 11 Het verschil in waardering dat zich hier voordoet is terug te vinden in de 'officiële' literatuurgeschiedschrijving. Zo vindt Knuvelder het minst geslaagde prozafragment van Marsman belangrijker 'dan vele duizenden pagina's "roman" productie die groter aftrek vonden'. (*Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde*. p. 19).
- 12 Brandt Corstius en Jonckheere: *De literatuur van de Nederlanden*. p. 96.
- 13 Id. p. 97.
- 14 Scholte: 'Het proza'. p. 81-82; de citaten op deze pagina's.
- 15 Scholte doelt hier op 'De kansen van ons proza'. In: *De vrije bladen* 6 (1929). p. 79-81.
- 16 Lichtveld: 'Naar een Nederlandsch-Europeesche literatuur'. p. 9-16.
- 17 Id. p. 11.
- 18 Id. p. 13.
- 19 Van Doesburg: 'Schoonheids- en liefdesmystiek'. p. 243.
- 20 Lichtveld: 'Naar een Nederlandsch-Europeesche literatuur'. p. 14.
- 21 Blok: 'Kenmerken van de moderne (Nederlandse) roman 1930-1970'. p. 340.
- 22 Van Leeuwen: *Drift en bezinning*. p. 141.
- 23 Lichtveld: 'Naar een Nederlandsch-Europeesche literatuur'. p. 15. Lichtveld zal hier doelen op Costers verhandeling over Dostojevski. (D. Coster: *Dostojevski; een essay*. Arnhem, 1928²).
- 24 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 72-77; de citaten op p. 73-76.
- 25 Enigszins misleidend is het Ter Braak als woordvoerder van de jongere auteurs voor te stellen in verband met het nieuw zakelijk proza waartegen hij zich spoedig zou afzetten.
- 26 Zie p. 58.
- 27 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 77.
- 28 Id. p. 78.
- 29 Van Vriesland: *F. Bordewijk*. p. 13-14.
- 30 D.A.M. Binnendijk: 'Barok en romantiek'. In: *Groot Nederland* 35 (1937), p. 547; Meijer: *Literature of the Low Countries*. p. 340.

- 31 Van Wessem: 'Kroniek van het proza'. p. 155.
- 32 Zie p. 64.
- 33 Het verschil tussen *modernisme* en *moderniteit* heeft Van Wessem nader toegelicht: 'Modernisme is een methode, een systeem, een tot tactiek geworden adaptatie, moderniteit drukt niets anders uit dan een telkens hernieuwde weerkeer van "leven in zijn tijd, met zijn tijd". Modernisme veroudert met den dag, zooals ieder systeem veroudert, zooals alle ismen tot verouderen gedoemd zijn; moderniteit is telkens en voortdurend aanwezig waar menschen leven in het nieuwe leven van hun tijd. Om dezelfde reden kan moderniteit dus zelfs reactionair wezen.' (*Mijn broeders in Apollo*. p. 4-5).
- 34 Van Wessem: 'Kroniek van het proza'. p. 156.
- 35 Donker: *Fausten en faunen*. p. 57.
- 36 Van Wessem: 'Kroniek van het proza'. p. 156.
- 37 Id. p. 157-158. Opmerkelijk is overigens Van Wessems argumentatie bij wat hij een psychologische fout noemt. In het begin van *De laatste ronde* komt een passage voor met een kat. Dat had een hond moeten zijn: 'Wanneer een schrijver een persoon neerzet in zijn attributen, moeten deze attributen tot zijn sfeer behooren, en een werkelijk sportsman is nooit een liefhebber van katten, maar van honden. Katten zijn de gezellen van thuiszitters, passieven en boekenliefhebbers (Apollinaire's "Le chat"!)' ('Kroniek van het proza', p. 157).
- 38 Id. p. 301.
- 39 Id. p. 300-304. Ook Marsman oordeelt (overwegend) zeer positief over deze 'eenvoudige, on-romantische' Van Schendel. Men zie zijn bespreking in *De vrije bladen 7* (1930), p. 268-269.

V Nieuwe zakelijkheid als procédé

Geen verzinsels maar feiten in proza waaruit maatschappelijk engagement spreekt, verlangde Donker van de schrijver. Van de buitenlandse voorbeelden die hij de Nederlandse auteur ter navolging voorlegt, is de invloed van Ehrenburgs nieuw zakelijke 'industrieroman' 10 P.K. Het leven der auto's het grootst geweest. Tot 'de Nederlandse tak van de familie Ehrenburg' kunnen onder andere Revis' roman 8.100.000 m³ Zand en Stad van Stroman gerekend worden. Deze boeken, beide in 1932 gepubliceerd, zijn bij uitstek nieuw zakelijk te noemen. De invloed van film en reportage is evident, de stijl is uiterst compact, de stof is geput uit het dynamische bedrijfsleven. In de literaire kritiek worden deze romans over het algemeen welwillend besproken; men vindt dat er een vernieuwende werking voor het proza van uitgaat. Door vergaande uitdrukingsconcentratie - waardoor ze in de ontwikkeling naar een meer zakelijke stijl een uitzonderlijke positie innemen - wordt afgerekend met de beschrijvingskunst. In Zand gebeurt dat ook door stukken 'mooschrijverij' in te lassen. Die impressionistische natuur-evocaties zijn afkomstig van een journalist van wie gezegd wordt dat hij een 'epigoon van het naturalisme' is. In dit hoofdstuk wordt aan het werk van Ehrenburg, Revis en Stroman enige aandacht besteed.

Voor Marsman deugde deze zakelijkheid niet. Met de nieuwe zakelijkheid als norm ontwikkelt de literatuur zich in een voor hem ongewenste richting. Voor de reporter is die norm geschikt, niet voor de kunstenaar die de schrijver diende te zijn. Een nuchtere zakelijke weergave van 'de moderne wereld en al haar phenomena en van den modernen mensch in wisselwerking met die phenomena', kan in de journalistiek geëist worden, in de literatuur mag niet gerekend worden met dwingen-

de voorschriften. De kunstenaar kent geen andere wet dan de schoonheid, die ontstaat, niet door de werkelijkheid af te beelden, maar door haar te ver-beelden, door haar 'te vervormen tot Beeld'.

De romans van Revis, Stroman en anderen, die als extremisten der zakelijkheid zijn te karakteriseren, hebben geen noemenswaardige navolging gekregen in het proza dat omstreeks 1932 gaat verschijnen. Marsman noemt in dat jaar naast anderen Helman, Du Perron en Slauerhoff als degenen die 'voor het eerst na jaren' het provincialisme in de Nederlandse romankunst hebben doorbroken. In hun werk, en dat van bijvoorbeeld Walschap en Bordewijk, is de woordkunstige beschrijving en de psychologische uitleg van de 'oude' realistische roman overwonnen. Al veel eerder gebeurde dat in het proza van onder andere Elsschot, dat pas na 1930 aan de vergetelheid wordt onttrokken. Vooral vanwege het ontbreken van het stilistisch ornament, is het proza van hen, maar ook van Ter Braak en Vestdijk, in verband gebracht met de nieuwe zakelijkheid. Dat heeft ertoe bijgedragen dat de veel gebruikte term nieuwe zakelijkheid voor de letterkunde vaag en moeilijk te definiëren werd.

Zoals we gezien hebben zocht Donker de oorzaak voor het gebrek aan moderniteit bij de Nederlandse prozaschrijver in zijn wereld-vreemdheid. In *Ter zake* doet hij een scherpe aanval op de romanschrijver die niet in zijn tijd leeft, niet uit zijn tijd schrijft, maar situaties, karakters en intriges verzint. 'Zijn object is de mensch in zijn vrijen tijd, want van beroep, bedrijf, van heel het sociaal of onsociaal organisme heeft de schrijver doorgaands maar een flauw benul. De schrijvers houden zich bezig met waarheidgetrouwe, of althans waarschijnlijke verzinsels, maar niet met de werkelijkheid.' 'Het bare materiaal, dat aan alle kanten rondom hem ligt, negeert hij.'¹ Romans 'over toestanden, collectieve functies, samenhangen en invloeden' worden niet geschreven. Het nieuwe proza wordt weliswaar beproefd - Donker wijst op Van Wesseem en Den Doolaard (sic) - maar de vernieuwing betreft uitsluitend de stijl; aan nieuwe stof zoals die te vinden is in de boeken van bijvoorbeeld Ehrenburg, Döblin en Dos

Passos, zijn de jongere schrijvers in Nederland nog niet toe. Ook van de zogenaamde literaire reportages van 'razende reporters' als Egon Erwin Kisch en Heinrich Hauser kunnen de Nederlandse schrijvers nog wat leren.² Heel het moderne leven - 'een wervelwind van machines, scycrapers, danszalen, bars, verkeersmiddelen, fabrieken' - passeert in dergelijke reportages tendentiekus de revue, want uiteindelijk wordt de beschreven werkelijkheid veroordeeld. De tendens die Donker uit Hausers *Feldwege nach Chicago* (1931) haalt, zal kenmerkend zijn voor de sociale strekking van een aantal Nederlandse nieuw zakelijke romans. '[Hausers] conclusie is, dat het wereldstadsleven ten slotte de zelfmoord der menschheid beteekent en in zijn laatste perfectioneering den mensch doet uitsterven temidden zijner skyscrapers en suizende en razende machines. Er moet weer ruimte in de wereld komen, er moet weer grond, die geen bouwgrond is, tusschen de steenen stapelingen, de monstrueuse moderne mierenhoopen komen.'³

In het kader van de buitenlandse voorbeelden die Donker de Nederlandse romanschrijver voorlegt, wordt een aparte paragraaf in *Ter zake* gewijd aan het boek dat waarschijnlijk het meest van invloed is geweest op het ontstaan en de ontwikkeling van de Nederlandse nieuw zakelijke literatuur: *Das Leben der Autos* (1930) van de Russische schrijver Ilja Ehrenburg. De inzet van Ter Braaks opstel *Ehrenburg maakt school* geeft aan welke waarde aan dit boek wordt toegekend: 'Voor de litteratuur-historici van het jaar 2000 - en trouwens reeds daarvoor - die er zich toe gaan zetten om uit te maken, welke figuren de Nederlandse letterkunde van 1933 en omgeving hebben beheerst, zal één naam met reclameachtige duidelijkheid aanstonds naar voren springen: Ilja Ehrenburg. Als deze litteratuur-historici een scherpe neus hebben, zullen zij in die letterkunde twee tijdvakken kunnen onderscheiden: het tijdvak vóór en het tijdvak ná het verschijnen van *Het leven der Auto's*, het boek, waarmee Ehrenburg bij ons eigenlijk pas goed carrière heeft gemaakt.'⁴

Het leven der auto's is een felle aanklacht tegen het kapitalisme, dat in zijn meedogenloos winstbejag de mens volkomen domineert en

daardoor demoraliseert. De stijl van dit 'geniale pamflet' (Ter Braak) is uiterst geserreerd: de zinnen zijn kort en hebben een veelal identieke syntaxis. Het gebruik van het praesens, de vele namen van bestaande personen, instellingen en locaties, verwijzingen naar gebeurtenissen 'die werkelijk hebben plaats gevonden', overvloedig cijfermateriaal: het zijn aspecten waar een defictionaliserende werking van uitgaat, ze geven het boek een reportage-achtig karakter. 'Dieses Buch ist eine Chronik unsrer Zeit. Die darin vorkommenden Helden wie auch die Fabel sind nicht erfunden', vermeldt het voorwoord van de Duitse editie uitdrukkelijk.⁵ Donker noemt het boek geen roman, immers 'feiten zijn de schroeven, bouten en moeren, waarmee [Ehrenburg] zijn renwagen heeft gebouwd. Zijn boek is geen roman, hij brengt slechts namen, feiten en cijfers in scène. Door een scherpe, nuchtere registratie, in een stijl als van beursnoteeringen, ontwerpt hij zijn visioen van de wereldindustrieën, zijn beeld van de fabrieken van Citroën, van den gemechaniseerden arbeid, van de reclame [...] van de beurzen, concurrentie, speculatie, corruptie, van de rampen, stakingen en ongelukken, rubberplantages, Shell en Standard Oil, Deterding, Ford en Hoover'.⁶

Het volgende citaat uit de Nederlandse vertaling kan als illustratie dienen:

'Haast hebben de arbeiders. Haast hebben de ingenieurs. Haast heeft ook de heer Citroën. In het ruime kantoor tikken de typistes. Lucie Neville. Nummer 318. Vlugger! Het papier inleggen - 44 seconden. Een brief - 3 minuten 19 seconden. Overlezen - 50 seconden. De doorslag in de la leggen - 4 seconden. De man met de chronometer snelt van de ene werkbank naar de andere. Hij heeft een stopwatch en een tabel. Hij rekent per seconde. Hij kijkt naar de hand en naar de wijzer. Hij noteert. Het zijn geen doodvonnissen, het zijn slechts goedkopere auto's. Haast hebben de ingenieurs. Zij denken een nieuw type wagen uit. Snelheid verhogen. Het gemak vergroten. De prijs verlagen. De motor moet zo weinig mogelijk brandstof verslinden. "Ford" heeft voor 100 kilometer 11 liter benzine nodig. Nou ja, de Amerikanen hebben zowel benzine als dollars. "Citroën" moet met weinig genoeg nemen. 7 liter. De koper is een snob, hij ver-

langt zes cylinders. De koper is zenuwachtig, hij eist een geruisloze motor. De koper is zuinig, hij wil niet veel betalen.⁷

Het enthousiasme voor Ehrenburg is zowel bij Donker als Ter Braak van korte duur als blijkt dat hij zich in volgende boeken herhaalt. De ideologie is dezelfde, de vormgeving ook, wordt een sjablone met grote voorspelbaarheid. In 1934 schrijft Ter Braak over zijn eerste, positieve, reactie op *Het leven der auto's*: 'Het staat mij nog levendig voor de geest, dat ik dit handige, vlotte en ongetwijfeld destijds zeer boeiende boek las en het zelfs in niet geringe mate bewonderde. Het procédé [...] was mij onbekend in deze vorm; en ieder procédé, dat met een zekere handigheid en vlotheid gebruikt wordt, terwijl men het nog niet als procédé doorziet, imponeert in zekere mate.[...] Ik zou mij thans, Maart 1934, wat minder opgewonden uitlaten, als men mij mijn mening vroeg over *Het Leven der Auto's*, niet omdat ik iets af wil doen aan de genialiteit van het "pamflet", maar omdat mij de vulgaire en gemakkelijke kant van het pamflet *als zodanig* thans helderder voor ogen staat. Ook het geniaalste pamflet blijft hardnekkig vulgair en... pamflet.⁸ Dit standpunt zou Ter Braak niet meer wijzigen, zoals blijkt uit zijn besprekingen van de nieuw zakelijke romans, die 'het Nederlandse filiaal van het concern Ehrenburg & Co.' vormen.

In 1932 verschijnen twee boeken die stilistisch en inhoudelijk het nieuwe proza brengen waar Donker om vroeg, boeken die Ter Braak waarschijnlijk ondergebracht zou hebben bij 'de Nederlandse tak van de familie Ehrenburg': *8.100.000 m³ Zand* van M. Revis (pseudoniem van W. Visser) en *Stad* van Ben Stroman. In de ontwikkeling van uitvoerige beschrijving naar een meer zakelijke uitdrukkingvorm nemen deze romans een uitzonderlijke positie in vanwege de rigoureuze wijze waarop afstand is genomen van de uitweiding in de realistisch-psychologische roman. In dit werk treft men het 'geladen' proza waarin één zin vermag wat twintig zinnen vroeger deden, waarin de zinnen werken 'als elektrische geleidingen, waartusschen de vonken door het ledige springen' (Van Wesseem). Over het algemeen is de ontvangst in de literaire kritiek niet ongunstig. Mede om het oordeel dat

Marsman in zijn belangrijk essay *De esthetiek der reporters* over het nieuw zakelijke proza uitspreekt meer reliëf te geven, wordt hier globaal ingegaan op de receptie van deze boeken in de literaire kritiek.

Revis' debuut *Zand* behelst de geschiedenis van een zandexploitatie-maatschappij die het doen en laten van de personages volledig beheerst, terwijl al het menselijk streven als in wezen ijdel wordt voorgesteld. De bijbelpassus 'Ik, Prediker, was Koning over Israël, te Jeruzalem... En ik zag al de werken aan, die onder de zon geschieden, en ziet...', dient als leidmotief om deze tendens te accentueren.

De invloed van Ehrenburg is duidelijk, te duidelijk meent Van Vriesland, toch behoudt Revis 'de verdienste een der eersten in ons land te zijn, die in zijn puntige, scherpe, korte zinnnetjes niet een theoretische opvatting omtrent, maar een begrijpend verwantschapsgevoel met de moderne samenleving tot uiting heeft gebracht. Zijn "zakelijkheid" is daardoor inderdaad "nieuw", want zij is niet uit opzettelijke stelselmatigheid voortgekomen, maar uit werkelijke belangstelling, en technisch is zij verrijkt met de geoefendheid, die het oog door de vormtaal van de hedendaagse film gekregen heeft'.⁹ Tegenover de door enkele critici verkondigde mening dat dit soort werk in het buitenland reeds bestaat en daar meer kwaliteit heeft, stelt Van Vriesland dat in Revis' boek 'een zuiver Hollands gegeven [...] bewerkt wordt met al die eigenschappen, welke het beste van den Hollanden aard karakteriseren: soberheid, nuchterheid, eenvoud, opmerkingsgave, werkelijkheidszin. In den stijl van onzen eigen tijd'.¹⁰

Volgens Anton van Duinkerken 'kondigt [Zand] naar inhoud en vorm een verruiming van de Nederlandsche romankunst aan en deze is heusch begeerenswaardig, nu drie kwart van de verschijnende romans hopeloos veel lijkt op bijna vier kwart van de verschenen romans'.¹¹ Over de stelselmatigheid van 'de nieuwe filmische dynamiek' in deze roman, 'bijna een brochure', denkt Van Duinkerken anders dan Van Vriesland: 'Het is de grootste fout van [Revis'] boekje, dat de lezer voortdurend op de methode bedacht blijft. Door de span-

ning van het verhaal heen breekt telkens de storende opmerkzaamheid op de schrijfwijze.¹²

De recensent van *De gemeenschap*, Ad. J. Sassen, kan weliswaar weinig waardering opbrengen voor de te vaak voorkomende herhaling van feitelijkheden en de compactheid van de stof, toch bezitten wij in Revis 'een nieuwe schrijver van ongemeene mogelijkheden'.¹³

Op grond van *Zand* en enkele latere publicaties, bijvoorbeeld zijn roman over de auto *Gelakte hersens* (1934) en *Zaharoff* (1938), kan Revis beschouwd worden als 'een van de meest karakteristieke vertegenwoordigers van de nieuwe zakelijkheid'.¹⁴ Doordat Revis met leerstellige hardnekkigheid het eenmaal gekozen nieuw zakelijke concept, inhoudelijk en stilistisch, handhaafde, zijn latere oordelen van tijdgenoten meestal negatief. Van Vriesland spreekt in 1937 over 'de nutteloze opeenstapeling van feitenmateriaal, het uitstellen der droge, onverwerkte documentatie, welke de zakelijkheid van b.v. Ehrenburg, Revis e.a. bij gedeelten ongenietbaar maakt'.¹⁵ Dat Ter Braak hem een 'nieuwe-zakelijkheidsmaniak' noemt,¹⁶ mag weinig verwonderlijk heten. Tenslotte een fragment uit *Zand*:

'Nu begint het. In 1903: vervoer van zand op verschillende plaatsen in Amsterdam. Guldensteeken. Vier. Acht. Punt. Eén. Negen. Zeven. Graven van haventjes. Baanlichaam voor een spoorweg. 6, 5, 3, 8, 3, 1. Werk Thorbeckeplein. Keien en zand voor de tram. M³. 1. 1. 8. 3. 5. 3. Honderd-achttien-duizend-driehonderd-drie en vijftig! Dat is het zandvervoer van IJmuiden naar Amsterdam./ Negentien-vier. Zand van IJmuiden naar Amsterdam, zand, zand, heiwerken, ombouw Sarphatistraat, Watergraafsmeer. Weer een jaar om./ Vooruit! Heiwerk Roggeveenstraat, loodsbouw, werk zandvervoer, levering 8000 M. trottoirband, die zijn van Belgische steen. Zijn de Ardennen romantisch? De sparren ruischen droevig en een paard hinnikt. Werk gasfabriek, stank, rook, zweet, bouw van riolen. Zand van IJmuiden naar Amsterdam. M³. Vijf. Zes. Eén. Drie. Twee. Vijf. Dat is al drie maal zoo veel als in het eerste jaar. Vooruit!¹⁷

Ben Stroman debuteerde met *Stad*, dat een motto van Joseph Conrad meekreeg: 'This is not a marriage-story'. Daarmee distantieert Stroman zich uitdrukkelijk van de intrige in de psychologisch-realistische roman. Van Vriesland typeert het boek uitstekend als 'een in korte, gedrongen zinnen synthetisch verhevigd panorama van Rotterdam'. Het is een 'montage van kleuren en vormen, van fragmentarische gesprekken, van "faits-divers". Maar er is geen ander verband, geen andere leidende gedachte of gang van gebeurtenissen, dan [...] de stad. Steeds weer de stad in al haar ogenblikken, belichtingen, aspecten. De Dijk. De inbrekerswereld. De politiek; de raad met, telkens weer, en zeer menselijk gezien, de rapaljaan Coremans. Het kantoorleven. De rivier, de havens, heel het scheepvaartbedrijf, met de arbeiders, de slepen, de veren, de reders, de aandeelhouders der grote maatschappijen. Zonder de samenvattende visie van een levensbeschouwing maar wel naakt eerlijk, los en levendig gegeven'.¹⁸ Van Vriesland vindt het boek 'bij fragmenten indrukwekkend' en waardeert 'het zoeken naar een synthetischer, minder aan het toevallig individuele gebonden weerspiegeling van het leven dan men in ons land gemeenlijk aantreft'.¹⁹ Minder positief is Van Vriesland over de stijl die hij kortademijs noemt en in woordkeus te literair. De weergave van bijvoorbeeld kranteberichten, fragmenten van getypte brieven, reclame- en radioteksten in een daarbij passende typografie - stukken van een radiopreek krijgen bijvoorbeeld een gotische letter - 'verbreken onnodig de eenheid van de bedrukte pagina'. Het simultaneïsme, door middel waarvan de suggestie van gelijktijdig plaatsvinden van gebeurtenissen op verschillende locaties wordt nagestreefd, is in Döblins *Berlin Alexanderplatz* en Dos Passos' *Manhattan transfer* beter toegepast. Toch besluit Van Vriesland met Propertius' woorden, waarin sympathie wordt uitgedrukt voor het beter te hoog grijpen dan te laag: 'In magnis et voluisse sat est'.²⁰

In de bespreking van Roel Houwink staan woorden van gelijke strekking: 'En wat Stroman hier in nieuwe richting bereikt heeft, is reeds meer dan men redelijkerwijs [...] had mogen verwachten.'

De typografische 'afwijkingen' zijn voor Houwink wèl functioneel: 'Bij Van Ostayen noch bij Stroman lijkt het ons twijfelachtig of zij behooren in wezenlijken zin tot de tekst van het verhaal. Zij suggereeren een sfeer, die de auteur op een gegeven oogenblik noodig heeft zonder hem te nopen tot het geven van uitvoerige beschrijvingen.'²¹ De nieuwe zakelijkheid zoals die in *Stad* tot uiting komt betekent volgens Houwink 'een met de allergrootste nuchterheid staan in het midden van het leven van dezen tijd en dit levensmidden op zoo concreet en duidelijk mogelijke wijze in den litterairen verbeeldingsvorm vastleggen'.²²

Heel wat minder welwillend staat Victor Varangot tegenover *Stad*, het 'hybridisch product [...], dat twijfelt tusschen literatuur, film, dagblad en advertentiewezen'. Op de vraag hoe iemand kan komen tot het maken van een boek als *Stad*, geeft Varangot het volgende antwoord: 'de zucht om "modern" te zijn, de film en de Groote Voorbeelden.' Van de film, die Varangot gelijk stelt met de bioscoop, kan de literatuur weinig goeds leren: 'het is bekend welk een slechten invloed de bioscoop heeft op de hedendaagsche jeugd. Het is de opleidingsschool tot misdadiger, snob, vampir of regisseur, maar nooit tot literator.'²³ De simultaneïteit, die in een boek 'toch niet anders dan in een opeenvolging ondergebracht kan worden', is eigen aan de film en zet de lezer niet aan tot interesse: 'Het is een grove psychologische fout om te veronderstellen dat ooit een lezer zal vragen "Wat gebeurde er ook?" in plaats van "Wat gebeurde er toen?"'.²⁴ Dat in de 'Groote Voorbeelden', die eveneens op de Groszstadt geïnspireerd zijn - *Ulysses*, *Manhattan transfer*, *Berlin Alexanderplatz* - het simultaneïsme niet storend werkt, komt omdat daar op de een of andere wijze de noodzakelijke continuïteit aanwezig is, continuïteit die Varangot *Stad* te enen male ontzegt: 'Een stelletje levens, die geen van allen interessant zijn, worden naast en door elkaar afgedraaid.'²⁵

Revis en Stroman kunnen de, naar de woorden van Van Vriesland, 'extremisten der nieuwe zakelijkheid' genoemd worden, die hun romans van bedrijf en beroep schreven 'uit modernen werke-

lijkheidszin en sociaal gerichte aandacht'.²⁶

De kansen die Marsman in 1929 voor het proza zag, lagen in het breken met de 'lyrische bewogenheid' en de explicatieve psychologie.²⁷ De wijze waarop dat door onder andere Revis en Stroman werd gedaan, en de niet onwelwillende houding van de kritiek, zullen ertoe hebben bijgedragen dat Marsman zijn standpunt ten aanzien van het proza nog eens duidelijk onder woorden bracht, het meest uitgebreid in *De aesthetiek der reporters*. Met de nieuwe zakelijkheid als norm - door Marsman zelf in *De kansen van ons proza* min of meer voorgestaan - ontwikkelde het proza zich in een voor hem ongewenste richting.

In een aantekening uit 1931 voor *De vrije bladen*, die niet werd afgedrukt omdat, aldus Van Wessem, 'zijn waarschuwing op dat moment, midden in den strijd voor het nieuwe proza, waarbij het gesignaleerde een te onbelangrijke "misstand" gold, minder opportuun kon werken',²⁸ had Marsman zich reeds gekeerd tegen 'de mode van het anti-literaire' in de literaire kritiek van de jongeren. Aanleiding tot het schrijven van die aantekening is een boekbespreking van Ter Braak. Wat Marsman onder andere frappeert in die recensie is 'dat zij slecht en opzettelijk-gewoon, opzettelijk-onverzorgd was geschreven'. Hij vindt deze 'misstand' symptomatisch 'voor een sinds kort, maar vrij sterk opkomende neiging tot naturalisme in de jongere kritiek', en hij vervolgt: 'Men protesteert tegen het al-te-literaire - en terecht -, maar men slaat nu plotseling om in een praat-toon (*Praat-stijl* is een contradictio in adjecto). Deze neiging berust op een verwarring, en op een verkeerd inzicht in het wezen der schrijfkunst, waartoe ook het schrijven van critieken behoort, of moet behooren althans. Natuurlijk moet het ideaal van iederen schrijver zijn: zoo te schrijven, dat men niet meer merkt, dat het geschreven is; maar deze opperste eenvoud en, als men wil, natuurlijkheid verwerft men, indien ooit, alleen door zoo goed mogelijk te schrijven, en zéker niet door het zoo slécht mogelijk te doen. Misschien zal men zeggen: maar goed-schrijven is geen styleeren - Ik geloof dan, daartegen in,

dat alle schrijven, dat geen natuurlijke, maar een spiritueele, scheppende functie is, een wijze van styleeren en rhythmeeren der wereld in de taal is; en dat inderdaad de beste stijl deze is, wier gestyleerdheid men niet meer merkt, doordat zij, per analogie, het leven (dat is natuur-èn-geest) inhoudt, of tenminste: verbeeldt.²⁹ Hier refereert Marsman aan zijn theorie over de dichtelijke vormkracht die het leven transformeert tot schoonheid, tot kunst; een theorie die in wezen niet verschilt van zijn vroegere creativiteitsopvatting,³⁰ en die in *De aesthetiek der reporters* een van de pijlers van het betoog zal vormen. Marsman is er zich van bewust dat het verwerpen van de 'antiartistieke neiging tot het gewone', en het opkomen voor het stijlbegrip voor sommige jongeren een verouderd standpunt impliceert; dat is dan jammer: 'Ik ben dan op dit stuk graag en hartstochtelijk verouderd. Ik protesteer tegen deze democratische nivelleering van het gestyleerde, en tegen den keukenmeidentoon van de critieken vooral van Slauerhoff en Albert Helman. Ook Ter Braak, en een enkele maal zelfs Van Wessem, vertoonen deze ellendige neiging tot het alleen-natuurlijke.'³¹

Blijkens het artikel *Derde dimensie en Europees peil* uit 1932, zal de stijl-nivellering niet het scheppend werk van de hier genoemde schrijvers hebben aangetast. Tegenover de boeken van Coolen, De Man, Fabricius en Theun de Vries, die niet uitkomen boven 'het gematigde hollandse realisme' - 'Niemand is gebaat met copieën van het alledaagse' -, plaatst Marsman het werk van Helman, Dekker, Du Perron, Van Wessem en Slauerhoff. Het doorbreekt 'voor het eerst na jaren, het provincialisme der nederlandse romankunst. Dit is de eerste en enorme verdienste ervan, hoezeer het behept zij met fouten. De inzet is goed, het plan is een plan waarop men kan leven, denken, bewegen en ademen. De richting is goed, de kans van ons proza ligt dáár.[...] De kunstenaars die ik genoemd heb en die hun verwant zijn, zullen in de volgende jaren de hollandse prozakuunst nog verder zuiveren van provincialisme. Zij strijden op een europees front, zij staan, in potentie en soms in hun werken op europees peil'.³²

Overigens blijft het provincialisme - zie hoofdstuk IV - niet voorbehouden aan de zogenaamde regionale romans: 'De meeste provincialen wonen in de steden, in de wereldsteden; zij reizen per vliegtuig, zij slapen in sleeping-cars, zij zwerven door bars. De provincialiteit van een boek wordt [...] bepaald door den geest van een schrijver.'³³ Zo is Den Doolaards *De laatste ronde* voor Marsman door en door provinciaal, drie maal zo erg als Coolens *Kinderen van ons volk*.

In de laatste jaargangen van *De vrije bladen* waren een aantal controverses tussen de medewerkers aan het licht getreden, die de strijdbaarheid van het tijdschrift aanzienlijk hadden verminderd. Zo deed Ter Braak een aanval op het katholicisme waardoor hij Helman en Engelman tegenover zich vond. De onderlinge verdeeldheid bleek vooral uit de zogenaamde Prisma-discussie.³⁴ De verschillende standpunten in deze polemiek, die tot de definitieve scheiding der geesten leidde, zijn lapidair met de woorden 'Vorm of Vent' aan te duiden. Bovendien verloor het tijdschrift aan niveau door het toenemend epigonisme, zoals Van Wessem later toegeeft: '[*De vrije bladen*] moesten vaak op een droevige wijze plaats inruimen aan meeloopers en "zwakke broeders", kunstnijveraars en eendagsvliegen, om het tijdschrift maar te vullen. Dat daarop een reactie volgde, dat de werkelijke persoonlijkheden onder de medewerkers, die zich onbehagelijk gingen voelen, omringd door een horde van aangemoedigde epigonen en aesthetelingen, deserteerden naar een nieuw tijdschrift, "Forum", is begrijpelijk.'³⁵ Als in 1931 pogingen om *De vrije bladen* artistiek en zakelijk te reorganiseren op een mislukking uitlopen, is de weg vrij voor het nieuwe tijdschrift waaraan behoefte was: *Forum*.³⁶ In hetzelfde jaar verschijnt het eerste nummer van *Forum* onder redactie van Ter Braak, Du Perron en Maurice Roelants.³⁷ Het is in dit tijdschrift dat Marsman in 1932 *De aesthetiek der reporters*,³⁸ het belangrijkste afzonderlijke opstel over het proza in *Forum*, publiceert. Uit het feit dat Marsman het in 1938 gebruikt als inleiding op zijn verzamelde kritieken, kan men concluderen dat hij veel waarde hechtte aan de hier geformuleerde opvattingen over

het proza.

De zakelijkheid, stelt Marsman, is de nieuwe internationale esthetische norm die op ieder gebied in de kunst de richtsnoer is geworden: 'zij werd het universeele geloof van een jonge generatie van acteurs, romanschrijvers, musici, schilders en architecten: zij werd een leus voor de gansche moderne wereld.' Toegespitst op de roman moet de nieuwe zakelijkheid in eerste instantie opgevat worden als een strijd tegen het psychologisme: 'De impressionisten, de psychologen, de karakterontrafelaars [...] gingen in hun procédé zoo analytisch, détaillérend, subtiel en splitsend te werk, dat men in hun boeken in plaats van menschen geanalyseerde lijken vond, wezens die verpulverden tot atomen, diagrammen van menschen; de reacties en vooral de verklaringen dier reacties werden dikwijls onwerkelijk van raffinement, willekeurig uit relativistische spitsheid. De boeken dier ouderen maakten den mensch los van het geweldige massale leven van den tegenwoordigen tijd, bestudeerden hem in zijn studeerkamer en laboratoria, rukten hem uit zijn sociaal verband, gaven den tijd en de werkelijkheid hoogstens als stemmingsdécor; en voor velen, voor heel een nieuwe generatie, verspreid over heel de wereld, die weer staan wil in het volle sociale gebeuren, in het rassen- en klassenconflict, in de economische, politieke werkelijkheid, zien wat er om zich heen gebeurt en deelnemen aan de totaliteit van het harde moderne leven, is deze romankunst onleesbaar geworden; omdat zij andere zenuwen heeft, andere inzichten, andere verlangens.'

De verlangens van de moderne lezer die Marsman vervolgens onder woorden brengt, zijn evenzeer die van de moderne schrijver: 'De moderne lezer, aangevuurd nog door de film, opgejaagd door de spannende reportage, vraagt naar kennis van de moderne wereld en al haar phenomena en van den modernen mensch in wisselwerking met die phenomena. Hij wil zien en doorgronden wat er rondom en in hem gebeurt. Hij wil alles weten van dit duizendvoudige leven en alles concies, doordringend, naakt, scherp. Hij wil de moderne wereld en den modernen mensch, de uiterlijke en innerlijke werkelijk-

heid exact, nuchter, klaar, gezien door koele, zuivere oogen, en bondig samengevat.[...] Hij vraagt haar weergave, objectief, onpersoonlijk, zakelijk, van den reporter en van de makers der documentaire films - en in de litteratuur vooral van de romanciers.'

Dat ook aan de schrijver van literair proza dergelijke eisen gesteld worden noemt Marsman een misverstand. Van Vriesland en Van Wesseem hadden er al eerder op gewezen dat journalistiek geen kunst is, dat in de reportage niet het ideaal en de norm mochten liggen voor het nieuwe proza.³⁹ Als de nieuwe zakelijkheid, ook literair, voortreffelijke werken heeft voortgebracht, dan is dat volgens Marsman gebeurd, 'ondanks zichzelf'. In de volgende passage gaat Marsman in op het verschil tussen de kunstenaar en de reporter: 'De eisch die toen [= vijftig jaar terug; de periode van het naturalisme] en nu uitging van het publiek, of van de werkelijkheid als men wil, die schreeuwde om vastlegging in beeld en geschrift, of van de kunstenaars die haar gehoorzaamden in hun methode en verhieven tot norm, was een eisch die men niet heeft te stellen aan eenig artiest, maar aan ieder reporter. Van ieder verslaggever moet men eischen dat hij zichzelf niet tusschen den lezer schuift en het object, dat hij het gegeven natuurgetrouw afbeeldt en het spreken laat voor zichzelf, dat hij weergeeft wat hij ziet en beluistert, exact en synthetisch, beknopt en precies. Maar men vergist zich als men denkt dat de artiest geen andere werkzaamheid heeft dan de reporter. Deze gedachte is, toen en nu, naar voren gekomen omdat de tijd arm was aan scheppende krachten, en ieder kunstwerk dat, toen en nu, is ontstaan uit die eenige kracht die de wereld schiep en het kunstwerk voortbrengt, de verbeeldende kracht, is ontstaan in strijd met de eischen van naturalisme en zakelijkheid; in strijd met de postulaten van natuurgetrouw weergeven en nuchter verslaan.[...] Door een boeiend verslag wordt de lezer wijzer, in den zin van rijker aan kennis, en misschien waakzamer tegenover het leven; door een kunstwerk wordt hij aangeraakt door de verbeelding die de drijfkracht der wereld is.' Voor de goede orde stipuleert Marsman dat de zakelijkheid *als reactie* niet moet worden bestreden, integendeel: 'Het is

goed dat wij ons rekenschap geven van de omringende werkelijkheid, het is goed dat wij doordringen in het gecompliceerde phenomeen van het moderne leven. Het is goed dat wij ons niet langer verliezen in de bijna onwezenlijk wordende subtiliteiten omtrent den mensch. Het is goed dat wij den mensch opnieuw gaan zien als mikrokosmos, als weerspiegeling van het geheel en het geheel als weerspiegeling van den mensch. Het is goed dat wij hem zien in verband met de zichtbare werkelijkheid, gemechaniseerd en organisch (dus in verhouding tot de kunstmatige werkelijkheid en tot de natuur), maar het is verkeerd indien wij die werkelijkheid van meer belang zullen vinden dan de interne werkelijkheid van den mensch. Dit is een der neigingen van de zakelijkheid als aandacht, als drift, die men niet genoeg kan bestrijden: dat zij, verbijsterd door de omringende wereld, gefascineerd door het wereldgebeuren, geabsorbeerd door de nooden van den tegenwoordigen tijd, den mensch, dien zij zegt te zoeken, gaat beschouwen als hoogstens een spiegel der imliggende krachten, als een curieus bijproduct, als een haast overbodige schaduw.[...] De neiging, de richting der zakelijkheid is te uitsluitend gericht op de omringende uiterlijkheid, te weinig - wat zij ook moge beweren - op het hart van den mensch.'

Het eenzijdige, als reactie overigens wel te begrijpen, pleidooi van Donker voor de reportage van 'feiten' uit het moderne leven,⁴⁰ en de boeken van Revis en Stroman, geven inderdaad te zien dat 'de buitenkant' sterk geaccentueerd wordt. Deze tendens acht onder andere Ter Braak kenmerkend voor het proza uit 'de school' van Ehrenburg: *Partij remise* (1933) en *Zuiderzee* (1934) van Jef Last, *Harten en brood* (1933) van Albert Kuyle en *Sjanghai* (1933) van W.A. Wagener. Het publiek waarop deze schrijvers speculeren, is volgens Ter Braak het grotestadspubliek, dat film verlangt in plaats van moeizame gedachtengangen en montage in plaats van psychologie.⁴¹

Wanneer Marsman vervolgens de methode, dat wil zeggen 'dat de werkelijkheid, van binnen of van buiten, scherp wordt geobserveerd, scherp wordt doorzien, scherp wordt gebeeld', bespreekt, komt hij tot een verwerping daarvan voor de kunstenaar, vooral als het pro-

cédé norm wordt. Deze stellingname sluit aan bij het verzet van *Forum* tegen iedere vorm van epigonisme, en verstarring veroorzakend dogmatisme. De methode, aldus Marsman, 'Daar is natuurlijk niets tegen. Daar is misschien alles voor. Daar is zeker alles voor voor den reporter, daar is alles tegen voor den artiest, als de methode wordt verheven tot norm. Daar is alles tegen, als men niet meer zegt: men mag streng, koel, indringend observeeren en beelden, maar: dit moet. Daar is alles tegen als men zegt: De rest is frase, franje, vervalsching, literatuur en romantiek. De rest is inderdaad literatuur. De rest is, dat een kunstenaar vrij is, niet gebonden door het gegeven dat hij ontleent aan een interne of externe werkelijkheid, maar dat hij het recht heeft en de taak dit gegeven te vervormen naar zijn scheppenden wil. Hij kan met de natuur, met den mensch, met de uiterlijke gegevens doen wat hij wil, als hij ze, aangegrepen door het scheppend vermogen, laat leven naar de wet der verbeelding. De kunstenaar is niet de slaaf, de volger, de reporter van zijn object, maar de volstrekt autonome heerscher over al wat hij aanvat. Hij speelt met levens, met moderne tijden, met goden en revoluties naar zijn scheppenden wil, hij kent geen andere wetten dan die van het nimmer te demodereeren of te demaskeeren artikel: de schoonheid. Hij kent den Droom die meer dan het ding is. Hij zoekt den vorm die onzichtbaar is. Hij zoekt het geheim dat dieper ligt dan het hart, hij volgt de werkelijkheid als hij meent dat zij niet misleidt. Hij heeft niets te maken met de eischen van den tijd voor zoover die hem afleidt van het geheim der verbeelding; hij heeft niets te maken met wat wie ook hem voorschrijft. De toekomst zal niet kunnen zeggen of hij gelijk had, en de tegenwoordige tijd evenmin. Hij zal het zelf nooit vernemen: en hij hoeft het niet te vernemen, hoezeer hij in tijden van zwakte ook haakt naar een teeken, dat zegt of hij rechtloopt of dwaalt. Hij heeft enkel gehoorzaam te zijn aan de stem en enkel gehoorzaam aan den wil die brandt in zijn handen, en die in de werkelijkheid grijpt om die te vervormen tot Beeld. Ver-beelden, her-scheppen, purifieeren van materie tot vorm; terwijl de reporter mag af-beelden, na-bootsen, samenvatten in een boeiend verslag. Men kan in een tijd als de onze niet fel genoeg

staan tegenover de eischen der zakelijkheid, zoodra die worden verheven tot norm.'

Marsmans houding ten opzichte van de nieuwe zakelijkheid is min of meer te vergelijken met die van Lodewijk van Deyssel ten opzichte van het naturalisme, waarnaar Marsman in dit opstel verwijst. Ook het naturalisme heeft 'geweldige werken' voortgebracht, 'ondanks zichzelf'. Het is met name Van Deyssel geweest die zich scherp kantte tegen het steile dogmatisme waarmee sommigen de naturalistische postulaten objectiviteit en wetenschappelijkheid meenden te moeten interpreteren en toepassen, zodat 'la part de l'invention', 'een der eerste voorwaarden voor den roman om "kunst" te zijn', zijns inziens op de tocht kwam te staan.⁴²

De recapitulatie aan het slot van *De aesthetiek der reporters* geeft de kern van het betoog weer: 'De moderne zakelijkheid is goed als reactie op een onvruchtbaar psychologisme, zij is verkeerd gericht als zij den mensch voorbijziet voor zijn omgeving; zij is goed als methode, mits zij in het kunstwerk overwonnen wordt, zij is onduldbaar als norm. De moderne zakelijkheid als norm, dat is ongetwijfeld het verdoemlijkste barbarisme waartoe men kon komen.'

Eindnoten:

- 1 Donker: *Ter zake*, p. 145.
- 2 Over de reportage zie men bijvoorbeeld Bogdan Daleszak: 'An attempted theory of the reportage'. In: *Zagadnienia rodzajów literackich* 8 (1965), p. 52-73, in het bijzonder p. 63-65 voor de *litteraire* reportage.
- 3 Donker: *Ter zake*, p. 159.
- 4 Ter Braak: 'Ehrenburg maakt school', p. 138.
- 5 Ehrenburg: *Das Leben der Autos*. Vorwort.
- 6 Donker: *Ter zake*. p. 166-167.
- 7 Ehrenburg: *10 P.K. Het leven der auto's*. p. 31.
- 8 Ter Braak: 'Ehrenburg maakt school', p. 138. Men zie ook Donker: *Ter zake*. p. 170-175.
- 9 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 433.
- 10 Ibid.
- 11 Van Duinkerken: 'M. Revis'. p. 221.
- 12 Id. p. 218.
- 13 Sassen: 'Het geheim der metamorphose'. p. 245.
- 14 Brandt Corstius en Praas: *Nederlands literatuuroverzicht*. p. 37.
- 15 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 2, p. 288.
- 16 Ter Braak: 'Cerebrale fantasie', p. 546.
- 17 Revis: *8.100.000 m³ Zand*. p. 29-30.
- 18 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 391.
- 19 Id. p.394.
- 20 Ibid.
- 21 Houwink: 'Naar nieuwe zakelijkheid', p. 169.
- 22 Id. p. 168.
- 23 Varangot: 'B. Stroman N.N.'. p. 330.
- 24 Ibid.
- 25 Id. p. 331.
- 26 Van Vriesland: F. Bordewijk. p. 21 en 22. Enkele bladzijden uit *Stad* zijn in dit boek fotografisch opgenomen.
- 27 Zie p. 58.
- 28 Van Wessem: *Mijn broeders in Apollo*. p. 132.
- 29 Id. p. 133.
- 30 Zie p. 40-41.
- 31 Van Wessem: *Mijn broeders in Apollo*. p. 134.
- 32 Marsman: 'Derde dimensie en Europees peil'. p. 619. In een reactie wijst Herman de Man erop dat Marsman en anderen 'ons al tien jaar lang, ieder seizoen verzekerd hebben, dat *het nieuwe*

- proza geboren was'. Maar dat proza is reeds gestorven en begraven, aldus De Man. Ter adstructie wordt het volgende overzicht gegeven: 'Eerst waren de vieze ochtenddroompjes van den onbereisden Roel [Houwink], opgesteld in telegramstijl *het nieuwe proza*. Toen de Endegeest-kreten van mijnheer de Boer, daarna de ontzachelijkheden van mijnheer Hondius [...]. En via Kuyl-buitelingen is er nu weer nieuw-nieuw proza voorhanden versch uit het IJenburg-blik, maar deze conserven zijn wat zanderig en ranzig.' ('Mijnheer Marsman is misselijk'. In: *De nieuwe eeuw* van 23 juni 1932, p. 1229).
- 33 Id. p. 618.
- 34 Voor de Prisma-discussie zie men Oversteegen: *Vorm of vent*. p. 261-284; J.A. Mooij: 'Vorm of vent'. In: *Raster* 3 (1969), p. 383-401; L. Mosheuvél: 'Over de historische context van "Prisma"'. In: *Studia Neerlandica* 1 (1970), p. 77-94; en het in deze serie te verschijnen boek van Mosheuvél over poëzie-opvattingen tijdens het interbellum. (*Reflecties op letterkunde*. dl. 3a).
- 35 Van Wessem: *Mijn broeders in Apollo*. p. 16.
- 36 *De vrije bladen* bleven tot 1949 in cahiervorm voortbestaan.
- 37 Over *Forum* zie men bijvoorbeeld *Forum; Brieven, citaten, dokumenten en knipsels*. Verzameld door Willem Mooijman, ingeleid door L. Mosheuvél. 's-Gravenhage etc., 1969; Oversteegen: *Vorm of vent*. p. 371-381; M. Roelants: *Roman van het tijdschrift Forum of les liaisons dangereuses*. 's-Gravenhage etc., [1965].
- 38 Marsman: 'De esthetiek der reporters', p. 141-150; de citaten op p. 144 vv.
- 39 Desalniettemin had Van Wessem met instemming geconstateerd: 'De schrijver werd "neutraal", volgde slechts, berichtte.' (*Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen*. p. 8.) Vanuit de herscheppende functie die Marsman de kunstenaar toedacht moest hij wel tot afwijzing van een dergelijke uitspraak komen.
- 40 Zie p. 74-75.
- 41 Men zie onder andere Ter Braak: 'Ehrenburg maakt school', p. 138-144; 'Tsjang Kai-Sjek is een Chinees...'. p. 79-84; 'De realistische bril', p. 403-409.
- 42 L. van Deysse: 'Over literatuur'. In: *Verzamelde opstellen*. dl. 1. Amsterdam, 1894. p. 67.

VI Nieuwe zakelijkheid als leenwoord

In het begin van de jaren dertig wordt dikwijls gewezen op de onduidelijkheid van de term nieuwe zakelijkheid met betrekking tot het moderne proza. Teneinde tot een helderder begripsbepaling te komen, wordt deze term eerst globaal getraceerd voorzover ze betrekking heeft op de Nederlandse architectuur en schilderkunst. Het gebruik van het begrip nieuwe zakelijkheid ter typering van zowel functionele architectuur als magisch-realistische schilderkunst, zal de genoemde onduidelijkheid mede in de hand hebben gewerkt. Wat Kamerbeek zegt over het woord symbolisme lijkt hier evenzeer van toepassing. Hij wijst op de paradoxale eigenaardigheid dat dergelijke termen 'voor de literatuurwetenschap tegelijk onmisbaar [zijn] èn bijna onbruikbaar van veelduidigheid'.¹

Vervolgens wordt in dit hoofdstuk de zakelijkheid als mentaliteit, als geesteshouding, vanuit een christelijke optiek belicht. De veronderstelde ontkenning van het bovennatuurlijke door de zakelijke mens brengt met zich mee, dat het als nieuw zakelijk gekarakteriseerde proza vanuit die visie wordt veroordeeld.

Meer dan eens is op de veelduidigheid en vaagheid van het begrip nieuwe zakelijkheid gewezen. Zo begint Van Vriesland zijn artikel *Onzaakkundige zakelijkheid* met de volgende uiteenzetting: 'Nooit is het nodiger, een begrip aan de werkelijkheid te toetsen, dan wanneer het populair begint te worden, en men het voor (de) leus begint te gebruiken. De zogeheten nieuwe zakelijkheid was, in bedoeling en uitvoering, voorbeeldig van eenvoud, zolang ze een richting in de moderne bouwkunst betrof, waarin werk van mannen als Le Corbusier

en Oud een doorzichtig en ondubbelzinnig program inhield. Dat was ook zonder theoretische toelichting algemeen verstaanbaar, men mocht het dan aanvaarden of afwijzen. In de kunstnijverheid werden de overgangen en grenzen minder duidelijk, maar ook hier was het nieuwe streven toch nog goed te onderscheiden. Iets verwikkelder reeds bleek de toepassing in de schilderkunst, waar zij aan de vraag gebonden was, in hoever schilderijen, in hun functie van sieraad, een soort van gebruiksvoorwerpen genoemd moeten worden of kunnen worden. Het bleef echter voor de letterkunde weggelegd, de volle maat tot de verdoezeling en verwarring van een oorspronkelijk klaar omschrijfbaar denkbeeld bij te dragen.² Vijfjaar later, in 1935, komt Stroman tot dezelfde conclusie: 'Het begrip "nieuwe zakelijkheid", ontsproten aan de architectuur en daar in het werk (Gropius, Le Corbusier, Oud, Van Loghem) helder en duidelijk geformuleerd, werd vaag en moeilijker te ontwarren zoodra het werd overgebracht op de beeldende kunst (Willink, Koch) en de letterkunde.'³

Voor een deel zal de onduidelijkheid ten aanzien van de term nieuwe zakelijkheid zijn terug te voeren op het gebruik ervan met betrekking tot verschillende, niet nationaal begrensde, artistieke disciplines. Zonder volledigheid te pretenderen, kan naast architectuur, kunstnijverheid, schilderkunst en literatuur nog muziek en typografie vermeld worden.⁴ Met enige overdrijving stelt Marsman dat de zakelijkheid, 'deze richting, die leus, deze norm, deze esthetiek, volkomen cosmopolitisch is, volkomen internationaal. De term "Neue Sachlichkeit" mag in Duitschland ontstaan zijn, en in den aanvang een doelmatigheidspostulaat zijn geweest van een modern architect, zij heeft in een weergaloos tempo de wereld veroverd, en is richtsnoer geworden op ieder gebied van de kunst'.⁵

De term nieuwe zakelijkheid werd in 1923 door G.F. Hartlaub, directeur van de 'Kunsthalle' in Mannheim, geïntroduceerd in een schriftelijke enquête onder de kunstenaars, ter voorbereiding van de twee jaar later gehouden tentoonstelling *Neue Sachlichkeit; Deutsche Malerei nach dem Expressionismus*. Omstreeks 1926 wordt de term

overgenomen in de architectuur. Een der grondleggers van het 'Nieuwe Bouwen' is de Rotterdamse stadsarchitect J.J.P. Oud. In een groot aantal artikelen, onder andere in *De stijl* en het avantgarde tijdschrift *i 10* (1927-1929),⁶ heeft hij zijn opvattingen over de nieuwe bouwkunst onder woorden gebracht, opvattingen die in hoge mate overeenkomsten vertonen met die van de jongere schrijvers met betrekking tot de literatuur. Illustratief is het programmatische *Over de toekomstige bouwkunst en haar architectonische mogelijkheden* uit 1921. Als Van Doesburg, Mondriaan en andere *Stijl*-kunstenaars ziet Oud de kunst niet als een van de werkelijkheid geïsoleerd fenomeen: 'Het levensgevoel van een tijd is richtlijn voor zijn kunst, niet de vormtraditie! Nooit was dit levensgevoel meer innerlijk bewogen dan thans, nooit scherper van tegenstelling zijn tot het uiterste opgevoerde contrasten. Nooit was de chaos groter! [...] De stabiliteit van het oude levensgevoel is ondermijnd; de natuurlijke samenhang van zijn organen verstoord. Nieuwe, geestelijke, levenscomplexen vormen zich, maken zich van het oude, natuurlijke, los en zoeken onderling evenwicht. [...] Een nieuw levensritme is geboren, waarin zich een nieuwe esthetische energie en een nieuw vormideaal in grote trekken aftekenen.'⁷ In het kubisme onder andere spiegelt zich het nieuwe levensgevoel af, daar voltrekt zich 'de overgang van het natuurlijke naar het geestelijke, d.i. van het afbeeldende naar het beeldende of van het begrensde naar het ruimtelijke. Zijn innerlijke drijfkracht volgend, verdringt zijn geestelijke tendens meer en meer de toevalligheid van het natuurlijke voorbeeld; wat bijkomstig is varen latend, zich verstrakkend in vorm, en vervlakkend in kleur, dringt zich de consequentie op van een zuivere schilderkunst'.⁸ Ook de bouwkunst dient, als de schilderkunst, haar natuurlijke neiging tot het bijkomstige, de versiering, te overwinnen: 'Ornament is het universeel geneesmiddel voor bouwkunstige impotentie! [...] Alle versiering in kunst is bijkomstigheid: uiterlijke compensatie voor een innerlijk tekort.'⁹ Dat de ornamentloze bouwkunst op verzet stuit, is volgens Oud onder andere te wijten aan de opvatting, dat de begrippen schoonheid en versiering elkaar uiteindelijk zouden dekken.

Versiering - 'de kwintessens der heersende bouwkunstopvatting' - betekent verindividualisering, subjectivering en dus beperking van het universele, dat wil zeggen van het ruimtelijke. In de bouwkunst is het ornament slechts zo lang noodzakelijk als uitbeelding met eigen middelen in esthetisch opzicht te kort schiet.

Na te zijn ingegaan op factoren die een vernieuwing van de architectuur kunnen bewerkstelligen, onder andere de overschakeling van handwerk naar een machinale productiewijze en het gebruik van materialen als ijzer, spiegelglas en gewapend beton, komt Oud tot het volgende program voor de nieuwe architectuur:

'Samenvattende valt te concluderen, dat een zich rationeel op de moderne levensomstandigheden baserende bouwkunst, in elk opzicht een tegenstelling zal vormen tot de tegenwoordige bouwkunst. Zonder in dor rationalisme te vervallen, zal zij vóór alles zakelijk zijn, maar in deze zakelijkheid reeds dadelijk het hogere beleven. In de scherpst mogelijke tegenstelling tot de ontechnische, vorm- en kleurloze produkten der ogenblikkelijke inspiratie, zoals wij die kennen, zal zij de haar gestelde opgaven in volkomen overgave aan het doel, op haast onpersoonlijke, technisch-beeldende wijze, tot organismen van klare vorm en zuivere verhouding beelden. [...] Zo wijst de tendens der architectonische ontwikkeling van een bouwkunst, die in wezen meer aan het stoffelijke gebonden dan vroeger, in verschijning daar meer bovenuit zal zijn: die zich, los van alle impressionistische stemmingsbeelden, in volheid van licht, ontwikkelt naar een zuiverheid van verhouding, een blankheid van kleur, en een organische klaarheid van vorm, die door het ontbreken van elke bijkomstigheid de klassieke zuiverheid zal kunnen overtreffen.'¹⁰ Als Oud bijna vijftien jaar later, in een reactie op uitlatingen van de architect Berlage, toelicht wat hij onder nieuwe zakelijkheid verstaat, citeert hij zijn conclusie uit 1921, al vindt hij de term een 'leelijke en onzinnige benaming' die de zaak waar het om gaat vertroebelt. Liever gebruikt hij de betiteling 'Internationale Architectuur'.¹¹

In zijn beschouwingen over de architectonische ontwikkeling van 'Nebensächlichkeit zur Sachlichkeit' betreft Oud dikwijls de

schilderkunst die een soortgelijke evolutie doormaakte en dan ook tot voorbeeld wordt gesteld. 'Das Ornament ist für die Baukunst, kann man vergleichsweise sagen, was das Natur-Objekt ist für die Malerei, d.h. ungeeignetes Mittel und Nebensächlichkeits.'¹² Oneigenlijke middelen worden zijns inziens toegepast door de architecten van de zogenaamde Amsterdamse school als M. de Klerk en J.M. van der Mey, voor wie uiterlijke verschijningsvormen belangrijker zijn dan doelmatigheid. Het individuele ornamentele handwerk is volgens Oud overwonnen in de functionele ontwerpen van onder andere W.M. Dudok, G. Rietveld, L.C. van der Vlugt, Le Corbusier en W. Gropius. Functionaliteit ligt opgesloten in de doelstelling van de nieuwe bouwkunst: '*het zoeken van zuivere vormen voor behoeften, die zuiver gesteld zijn*'.¹³ In een terugblik op het ontstaan van de nieuwe bouwkunst stipuleert Oud de betekenis van het Neo-Plasticisme (= Nieuwe Beelding) van Mondriaan, 'met zijn vurigen propagandist Van Doesburg en zijn blad "De Stijl": 'De composities van Mondriaan - rechthoekige vlakjes van zuivere kleur, gescheiden door rechte, zwarte lijnen - gaven den stoot tot het ontstaan van het Cubisme in de Architectuur (Dudok leidde er later zijn werk van af, Rietveld was een zuiver representant ervan).' Nieuwe waarden werden eruit geboren 'die de grondslag zijn van de nieuwe bouwkunst in geestelijk opzicht: strakke en rechte lijn, gladde oppervlakte, pure kleur, zuivere verhouding, helderheid van atmosfeer, openheid, wisselwerking tussen vol en leeg'.¹⁴

Jaffé noemt in zijn dissertatie over *De stijl* de architectuur 'the most important domain in which "De Stijl's" influence made itself felt'.¹⁵ De cursussen die Van Doesburg in 1921 en 1922 aan het Bauhaus, het door Gropius gestichte opleidingsinstituut voor architectuur en toegepaste kunst, te Weimar gaf en de architectuur-tentoonstellingen van *De stijl* in 1923 te Parijs en in 1924 te Weimar hebben ertoe bijgedragen dat de nieuwe bouwkunstige opvattingen internationaal bekend werden. Zowel in het werk van Gropius als Le Corbusier is de invloed van *De stijl* merkbaar. Al is het wellicht zo dat het ontstaan van de nieuwe zakelijke architectuur, zoals Oud zegt, niet aan

een bepaalde plaats gebonden was - 'het zat in de lucht' - belangrijke suggesties gingen uit van Nederland. Voor Jaffé is Nederland de bakermat van de nieuwe bouwkunst: 'Yet, in spite of the fact that functional architecture was first realized on a larger scale in Germany, German functionalism did not retain the leading position; the centre of functionalist architecture reverted soon enough to its place of origin, Holland. Oud and a series of younger architects as Duiker, Brinkman and Van der Vlugt, Van Loghem, Stam and others developed functionalism - or "nieuwe zakelijkheid" - towards its culminating point.' Werk van deze architecten, onder andere de Van Nelle-fabriek te Rotterdam van Brinkman en Van der Vlugt, 'brought Dutch functional architecture to the front ranks in Europe'.¹⁶

De denkbeelden en ontwerpen van de nieuw zakelijke architecten moeten de jongere schrijvers in hun streven naar vernieuwing van het proza hebben aangesproken. Immers ook zij willen 'een bevrijding van overtolligheden'. '*Kunst is heel zeker niet het maken van schoonheid*', stelt Rietveld in zijn brochure *Nieuwe zakelijkheid in de Nederlandsche architectuur*.¹⁷ Het is volgens hem de grootste esthetische fout die men maken kan, 'als men probeert een ding volgens aesthetische wetten tot schoonheid op te bouwen. We doen beter, het eigenlijke van een ding te leren kennen en dan te waken, dat geen bijkomstigheden de overhand gaan krijgen en de bedoeling in den weg gaat [sic] staan'.¹⁸ Dergelijke uitspraken zouden in de opstellen over prozavernieuwing niet hebben misstaan. Dat evenwel het transponeren van de term nieuwe zakelijkheid in de literatuur tot begripsvervaging heeft geleid, is onmiskenbaar. Als Stroman in 1935 voorstelt 'het verwarde en verwarrende begrip "nieuwe zakelijkheid" te vervangen door het begrip "functionalisme"',¹⁹ is de term al te veel ingeburgerd om dat voorstel ingang te doen vinden.

De term nieuwe zakelijkheid wordt ook op de schilderkunst toegepast. Wanneer Nijhoff in zijn bekende lezing *Over eigen werk* vertelt hoe hij op zoek is geweest abstractie en menigte te verbinden, zegt hij steun te hebben gevonden in het zien van de zogenaamde sur-

realistische schilderijen en in het nadenken over wat nieuwe zakelijkheid kan betekenen. 'Zulk een parool wordt niet voor niets populair. De Nieuwe Zakelijkheid, of het surrealisme, want het één is de letterkundige, het ander is de schilderkundige aanduiding van hetzelfde beginsel, denken, als ik het goed heb, langs de volgende baan. Het wezen van menigte en abstractie is onuitbeeldbaar. Evenals het onbewuste, evenals de natuurkrachten op zichzelf onuitbeeldbaar zijn. De vreugde bestaat enkel in het besef van hun aanwezigheid. Die aanwezige werking heeft overal plaats, onverschillig waar. De waar te nemen aanwezigheid in elk ding, in welk ding ook, van een natuurkracht, een onbewustheid, een menigte, een abstractie, doet dit ding vibreren, en deze geladenheid maakt het ding tot bezielde materiaal, d.w.z. tot schoonheid.'²⁰ Het gaat Nijhoff dus niet om de 'objectieve' weergave van de werkelijkheid, maar om de magie, de suggestie dat 'er meer is', die door het afgebeelde wordt opgeroepen. 'De surrealistische schilderijen met hun stilte, hun onemotionele helderheid, hun duidelijke voorwerpen, even banaal als geheimzinnig, voorwerpen, die in het heelal zelf schijnen te zijn opgesteld en wier koele vormen schijnen aan te duiden waar het heelal begint, dat binnen in hen niet ophoudt',²¹ het zien van zulke schilderijen gaf Nijhoff 'een grote vreugde, die uit beide bronnen, abstractie en menigte, tegelijk opwelde'. Die vreugde ervaart hij eveneens bij het lezen van modern proza waaraan hij een soortgelijke magische werking toekent. Nijhoff noemt in dit verband geen namen; hij zou hebben kunnen denken aan de schilderijen van bijvoorbeeld Carel Willink en Pyke Koch en aan het proza van Bordewijk. Het is in ieder geval moeilijk voor te stellen dat hij hier doelt op het proza van Revis c.s.

Op overeenkomsten tussen het werk van Willink en Bordewijk is al dikwijls gewezen. Realisme is ook Bordewijk vreemd, waardoor hij zich juist onttrekt aan de nieuwe zakelijkheid, ook al past hij 'het procédé der modernste stijlformatie' toe. 'In *Bint* kunnen wij zien hoezeer de ver doorgevoerde romantische vervorming van de werkelijkheid strikt zakelijk kan blijven, gelijk - op gansch ander plan - de minutieuze zakelijkheid in Carel Willink's schilderijen slechts be-

oogt, bepaalde stemmingen en zielstoestanden juist door een verwijdering van het reële, door een sfeer van moeilijk definieerbare onwerkelijkheid op te roepen', aldus Van Vriesland, die in het oeuvre van Kafka 'iets dergelijks' constateert.²² *Bordewijk als de auteur van het magisch realisme* is de veelzeggende titel van een essay van A.C. Niemeyer, waarin terecht de term nieuwe zakelijkheid als aanduiding voor Bordewijks proza achterwege blijft. Verhelderend is wat Niemeyer zegt over Bordewijks zakelijke taalhantering in zijn vroege romans en verhalen: 'De zinsbouw is kort en afgebeten; voegwoorden zoals omdat, terwijl, want etc., die normalerwijs het verband leggen tussen de zinnen, ontbreken hier, en doordat de zinnen niet in elkaar overvloeien is elke zin een afzonderlijke "tovercirkel" geworden - een vorm van taalmagie dus. Beschrijvende adjectieven ontbreken ook vrijwel; het lijkt een volkomen 'objectieve' beschrijving dus, waaruit de schrijver zijn eigen oordeel en gevoel angstvallig weert, maar waarin hij ons daardoor des te meer suggereert: hij *bezielt* de dingen, juist door zijn *zakelijke* visie daarop.' Dit taalgebruik en de werking die ervan uitgaat tonen overeenkomst met de schilderkunst van Willink: 'Ook daar de 'objectieve' weergave der werkelijkheid; slechts het ding is geschilderd, en juist daardoor wordt de indruk gewekt dat het iets méér is.'²³

Aangezien de term nieuwe zakelijkheid nogal eens met de notie 'objectiviteit' verbonden wordt - men vergelijk de vertalingen 'new objectivity', 'nouvelle objectivité' -, kan men begrip hebben voor het standpunt dat het enigszins misleidend en verwarrend is de aanduidingen surrealisme of magisch-realisme en nieuwe zakelijkheid als synoniemen te gebruiken. In deze zin laten de schrijvers van het in *Forum* verschenen overzichtsartikel *De nieuwe zakelijkheid in de schilderkunst* zich uit: 'De Nieuwe Zakelijkheid onderdrukt de subjectieve gevoelens en tracht de objecten tot hun recht te laten komen. Ze zoekt weer objecten, die buiten onszelf liggen om ook daaraan van onze al te groote subjectiviteit verlost te worden.' Die objecten worden niet gezien 'met half-gesloten droomoogen, of met bloeddorloopen oogen, maar zoo precies en duidelijk mogelijk'. De nieu-

we zakelijkheid moet beschouwd worden als een reactie op de expressionistische, fantastische gevoelsoverdadigheid, op het 'luk-raak laten gaan van het gevoel'. In de surrealistische of 'hyper-realistische' kunst van bijvoorbeeld Willink is een gevoelsinhoud waar te nemen die dat werk buiten de nieuwe zakelijkheid plaatst: 'Willink's werkelijkheidszin heeft niets te maken met die der eigenlijke Nieuwe Zakelijkheid. Ze is slechts een middel om ons nog op dwingender wijze de krankzinnige, ongewilde romantiek van het dagelijksche leven te suggereeren. [...] Willink is een gevoelige en voorname romanticus die door vertoon van harde hyper-werkelijkheidszin zijn romantiek een realistisch aanschijn tracht te geven.' De schrijvers zijn van mening dat nieuw zakelijke schilderkunst in Nederland niet gemaakt wordt, en hopelijk niet gemaakt zal worden: 'Door zich zoo strikt mogelijk te houden aan de werkelijkheid en de fantasie steeds meer in te binden, dreigt [...] de Nieuwe Zakelijkheid ten slotte de grens tusschen natuur-interpretatie en natuur-imitatie te overschrijden en in engheid en dorheid dood te loopen. Het bereiken van haar doel: de absolute natuurgetrouwheid, beteekent zelfs haar dood.'²⁴

'Met de reeds versleten uitdrukking "nieuwe zakelijkheid" zegt men over hun schilderkunst ongeveer niets', meent Jan Engelman als daarmee het werk van onder andere Willink en Koch wordt aangeduid, met name omdat bij hen geen sprake is van objectiviteit. Bij deze schilders kan men 'een bezielde realisme, een realisme met geestelijke beweegredenen en belangrijken psychologischen achtergrond ontwaren. Vooral Willink en Koch blijven bij de pijnlijk nauwkeurige afbeelding der uiterlijkheid niet staan, doch zij weten deze te laden met alle geestesverfijningen en cerebrale critiek welke in den intelligenten modernen mensch leven'.²⁵ Engelman zet zich hier af tegen degenen die 'réalisme magique' met nieuwe zakelijkheid vertalen. Immers ook zij onderstrepen dat die schilderkunst in eerste instantie beoogt 'het sterker naar voren brengen van de realiteit, niet zooals zij waargenomen is maar wel zooals zij door den kunstenaar gezien kan worden'.²⁶ Zo is voor de schilder en *DVB*-medewerker Van Uytvanck Koch een representant van de nieuwe

zakelijkheid; Kor Postma daarentegen van het surrealisme, want voor Van Uytvanck dekken beide begrippen elkaar niet, zonder dat duidelijk wordt wat nu precies het onderscheid uitmaakt.²⁷ Inderdaad, de uitdrukking nieuwe zakelijkheid 'werd vaag en moeilijker te ontwarren zoodra [ze] werd overgebracht op de beeldende kunst [...] en de letterkunde'.²⁸

Om tenslotte terug te keren naar Nijhoff: als de surrealistische schilderijen en het moderne proza hem meer inzicht hebben gegeven over abstractie en menigte, begint hij aan zijn gedicht *Awater*. 'Awater moest de naam zijn voor een mens, maar hij moest menigte en abstractie blijven.'²⁹ Ook de poëzie van Nijhoff heeft, naast vele andere, het label nieuwe zakelijkheid gekregen, onder andere van Ed. Hoornik die *Awater*, zij het met niet nader toegelichte restrictie, het epos van de nieuwe zakelijkheid noemt.³⁰ De magie van het alledaagse die Nijhoff in het moderne proza waarneemt, is eveneens aanwezig in *Awater*. 'De meest zakelijke dingen als schrijfmachines, telefoons, automobielen, locomotieven, modemagazijnen, wisselkantoren, kapperswinkels etc. wist Nijhoff, die over een opmerkelijk groot technisch vermogen beschikt, door de kracht van zijn verbeelding tot poëtische ingrediënten te maken en binnen de structuur van zijn vers te dwingen.' Door middel van ongezochte associaties wordt de realiteit gekoppeld aan de romantiek; 'hoe [Nijhoff] in het banale interieur van een kapperssalon met de glimmende spiegels, flesschen en scharen het wezenlijke uit het wezenlooze oproept' kan volgens Hoornik blijken uit *Awater*.³¹

Alvorens in het Besluit tot een recapitulatie te komen van enige kenmerken van nieuw zakelijk proza, wil ik tenslotte de nieuwe zakelijkheid nog vanuit een andere invalshoek bekijken, namelijk als *geesteshouding*. Ook in die zin wordt het begrip gebruikt, hetgeen de gewraakte polysemie ervan eens te meer in de hand werkt. Het zijn meestal christelijke schrijvers en critici die de nieuwe zakelijkheid als geesteshouding releveren en er sceptisch tegenover staan.

P. Minderaa begint zijn verhandeling *Zakelijkheid*³² uit 1933 met

te wijzen op de genoemde polysemie: 'Men zou zoo denken: Zijn er nuchterder, scherp belijnder woorden mogelijk dan deze: zaak, zakelijk, zakelijkheid. [...] In waarheid zijn er weinig woorden in iedere taal, die om hun meerduidigheid, om het in ieder verband anders op den achtergrond veronderstelde, zulke moeilijkheden bereiden aan een scherpe fixeering als juist deze.' Minderaa onderscheidt vervolgens nieuwe zakelijkheid - ook wel zakelijkheid genoemd: de termen zijn hier synoniem - als levensstijl, methode en als kunstrichting. Het grootste deel van het opstel behandelt de levensstijl. De zakelijkheid vormt 'een broodnoodige kritische reactie tegen subjectivisme, sentimentaliteit, individualisme van allerlei slag'; dat is de 'lichtzijde', 'Maar zakelijkheid kan ook tegengestelde zijn van zielvolheid, van geestelijkheid; dan zal de mensch die voor zakelijkheid in spreken, handelen, leven kiest welbewust alle motieven en normen uitschakelen ontleend aan een andere wereld dan die van het nut, de lust, de efficiency, aan een zekere technische of chemische doelmatigheid.' Deze schaduwkant van de zakelijkheid leidt ertoe dat de 'bovenzakelijke' wereld wordt opgegeven, de metafysische grondslag van het bestaan wordt ontkend.

De keus voor zakelijkheid is vanuit uiteenlopende achtergrond in de mens te motiveren: hij kan erin vluchten om weerstand te bieden aan de crisis die op 'letterlijk ieder terrein van het geestelijk leven heerscht'. Begrijpelijk maar verwerpelijk, zegt Minderaa. Men kan ook tot zakelijkheid komen uit noodweer, en daar is meer voor te zeggen: 'Tegenover de schimmige ideologieën, die teleurstelden, ook tegenover een defaitistische ondergangs-weltschmerz stelt men zich hard, nuchter met een ja voor het onmiddellijkste en naakte leven. Zoo men den geest al niet ontkent, men verlangt in ieder geval afstand, Distanz.' Deze 'nieuwe mannelijke oriëntering', die zich onder andere openbaart in het 'prachtige van het mannelijk samengaan en samendien, van de trouw aan den leider', houdt echter ook gevaren in voor ziel en geest. Uitsluitend negatief oordeelt Minderaa wanneer men zich wendt tot zakelijkheid om zich te bevrijden van de ballast van de 'bovenzinnelijke mysteriën en metafysische gron-

den'.³³ Deze bevrijding kwalificeert hij als zelfbedrog. De kunst die getuigt van deze zakelijkheid kent als enige norm de technische: 'Het object, dat de nieuwe zakelijkheidskunst uitbeeldt is een ontmenschelijkt object, is voorzoover de kunstenaar dat vermag, als een object zonder meer, als "reine Sache" als van geest verlaten natuur bedoeld. Anders gezegd als technische constructie.' In de zakelijke architectuur bespeurt Minderaa deze ontgeestelijking: 'Wanneer in de zoogen. Bauhausstijl gestreefd wordt naar de "zweckmässige Bauform schlechthin", dan wordt daarmee niet alleen uitgeschakeld allerlei ziekelijk individueel gepeuter, maar alles wat van den eeuwigen geest door menselijke individualiteit, in rassentype, volksaard, historische traditie openbaar wordt, ja zelfs ook wat aan menselijk-geestelijke vrijheid zich toont in het spelen met decoratieve motieven.' In de Nederlandse literatuur heeft Minderaa geen voorbeelden kunnen vinden waarin 'deze ontgeestelijking der wereld tot botte zakelijkheid tot leidend principiep werd'. Dat zijn collega C. Tazelaar minder moeite heeft met het vinden van die voorbeelden zal aanstonds blijken. Tenslotte kan men zakelijkheid als zuiverheid benaderen. Zij is dan een terecht correctief op 'het teveel, het overspannende en geforceerde, het onmachtige vaak en onwaarachtige', hetgeen wordt toegelicht met een wel erg contrastrijk voorbeeld: Marsmans gedicht *Lex barbarorum* tegenover 'de sentimentaliteit in onze litteratuur bijv. bij een Marie Metz-Koning', van wie een titel geciteerd wordt: 'Van het viooltje dat weten wilde. En van de zonnebloem, die de zon wou zijn. En van de pomp die weende.'

Vanuit dezelfde christelijke optiek als Minderaa bespreekt Tazelaar in zijn boek *Het proza der nieuwe-zakelijkheid* de Nederlandse literatuur die volgens hem onder de noemer nieuwe zakelijkheid valt. Een curieus geschrift, omdat geheel in tegenstelling met zijn uitgangspunt, slechts te constateren wat er is, de uitgebreide positieve literaire beschouwingen stevast uitlopen op een onvoorwaardelijke afwijzing. De christelijke lezer wordt dan met klem ontraden werk van onder andere Stroman, Last, Dekker, Wagener, Kuyle, Helman, Den Doolaard te lezen. De reportage-romans van Stroman, Kuyle,

Den Doolaard (en van Hauser, Kisch en Ehrenburg) zijn ongetwijfeld kunstwerken: 'Want het fel-reëele, het tot-op-het-skelet-doorbrandende, het chirurgisch-openleggen van het leven dat de kunstidee der nieuwe-zakelijkheid in de literatuur inhoudt, kenmerkt ze boven en voor alles, en in de nuchterheid van feiten en cijfers gloeit toch de bewogenheid, die voorwaarde is voor kunst. In het helle licht der alles-grijpende reportage nemen de dingen groteske vormen aan en worden levensbeelden, waarvan elke zenuw trilt en iedere verborgenheid bloot komt.'³⁴ Dat alles neemt niet weg, volgens Tazelaar, dat uit dit proza een 'vergoding van het mechanische' spreekt, hetgeen naar ik meen, een onjuiste bewering is, aangezien die vergoding eerder, als die al aanwezig is, impliciet of expliciet afgewezen wordt. Op grond van zijn verkeerde conclusie raadt Tazelaar lectuur van de besproken teksten af: de geest ervan 'staat tegenover dien van het Christelijk belijden'. In krachtiger termen wordt de lezer gewaarschuwd voor onder andere *Sjanghai van Wagener*; een boek dat, alweer, als literair verschijnsel niet zonder betekenis gevonden wordt. 'Maar als boek-om-te-lezen is het voor ons volstrekt onaannemelijk, is het volstrekt verwerpelijk. Het stelt het leven voor als een baaierd van noodlotsmisère, een brandend Sjanghai van ellende. Het is mateloos cynisch in zijn omgaan met mensen en dingen: een vernietigende critiek op heel het culturele en religieuze bestaan van dezen tijd. Het is herhaaldelijk scabreus in zijn tooneelenvan-klein-gebeuren [...] omdat het elke omhulling wegtrekt. [...] Het is een beangstigend hopeloze klacht, "van een naar nieuwe gestalte zoekenden tijd", maar dan een klacht die gillend insnerpt tegen de Evangelieboodschap.'³⁵

Men kan het met Van Vriesland eens zijn als hij zich afvraagt waarom Tazelaar zijn boek geschreven heeft. 'Als Tazelaar zich richt tegen het recht van de weergeving van het aspect van het moderne leven in de letterkundige kunst; als hij [...] zich tegen elke weergeving richt waaruit niet "een geest van Christelijk belijden" spreekt, dan...ja, dan had hij zijn hele boek in de pen kunnen houden. En kunnen volstaan met de bekendmaking: ik wijs de nieuwe zakelijk-

heid af omdat zij zich niet uit in den geest enz. (Hetgeen zij ook niet pretendeert, zodat het niet nader aangetoond behoefde te worden.)³⁶

Eindnoten:

- 1 J. Kamerbeek Jr.: 'Op zoek naar een definitie van het symbolisme'. In: *Levende talen* 1970. p. 767.
- 2 Van Vriesland: *Onderzoek en verhoog*, dl. 1, p. 72-73.
- 3 Stroman: 'De nieuwe zakelijkheid in de literatuur', p. 77.
- 4 Men zie bijvoorbeeld E. Krenek: 'Neue Sachlichkeit in der Musik'. In: *i 101* (1927), p. 216-218; H.L.C. Jaffé: 'De functionele typografie in Nederland'. In: *Amor librorum*. Opgedragen aan A. Horodisch. Amsterdam, 1958. p. 157-166.
- 5 Marsman: 'De aesthetiek der reporters', p. 144.
- 6 Over *i 10* zie men Kees van Wijk: *Internationale Revue i 10*. Utrecht, 1980.
- 7 Oud: 'Over de toekomstige bouwkunst', p. 21.
- 8 Id. p. 22.
- 9 Id. p. 24.
- 10 Id. p. 30.
- 11 Oud: 'De "Nieuwe-Zakelijkheid" in de bouwkunst', p. 5-8.
- 12 Oud: 'Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland', p. 50.
- 13 Oud: 'De nieuwe bouwkunst-beweging in Europa', p. 17.
- 14 Id. p. 20-21.
- 15 Jaffé: *De Stijl 1917-1931*. p. 190.
- 16 Id. p. 196-197.
- 17 Rietveld: *Nieuwe zakelijkheid in de Nederlandsche architectuur*, p. 22.
- 18 Id. p. 18.
- 19 Stroman: 'De nieuwe zakelijkheid in de literatuur', p. 79.
- 20 Nijhoff: 'Over eigen werk', p. 1165-1166.
- 21 Id. p. 1166.
- 22 Van Vriesland: *F. Bordewijk*. p. 23.
- 23 Niemeyer: 'Bordewijk als de auteur van het magisch realisme', p. 379-380.
- 24 Bendien en Harrenstein-Schröder: 'De nieuwe zakelijkheid in de schilderkunst'. p. 293 vv.
- 25 Engelman: *Nieuwe schilderkunst in Holland*. p. 30-31.
- 26 Van Uytvanck: 'Nieuwe zakelijkheid en surrealisme etc.' p. 184.
- 27 Id. p. 184-186.
- 28 Stroman: 'De nieuwe zakelijkheid in de literatuur'. p. 77.
- 29 Nijhoff: 'Over eigen werk', p. 1166.
- 30 Hoornik: 'Tusschen hemel en aarde', p. 67.
- 31 Id. p. 66.
- 32 Minderaa: 'Zakelijkheid', p. 260-275; de citaten op deze pagina's.
- 33 Men zie ook P. Minderaa: *Het mensbeeld in de hedendaagse literatuur*. Amsterdam, 1937. p. 44. De meest wezenlijke eigenschap van de moderne zakelijke mens noemt hij de afwijzing van alle boven de natuur uitgaande binding, van elke norm die van boven af zich oplegt aan de drift.
- 34 Tazelaar: *Het proza der nieuwe-zakelijkheid*. p. 17.
- 35 Id. p. 43. Enkele delen van dit boek zijn een licht gewijzigde versie van de eerder verschenen artikelen 'Boeken der nieuwe zakelijkheid'. In: *Stemmen des tijds* 22 (1933), p. 191-202, p. 597-616.
- 36 Van Vriesland: *Onderzoek en verhoog*, dl. 2, p. 115.

Besluit

‘De nieuwe zakelijkheid is een zo belangrijk verschijnsel in de moderne letteren’, stelt Van Vriesland in 1935, ‘dat men geen inzicht in onze hedendaagse literatuur kan verkrijgen zonder het grondig onderzocht te hebben.’¹ De nieuwe zakelijkheid in het proza wordt meestal voornamelijk beschouwd als een *stijlprocédé*, een schrijfwijze die in het begin van de jaren dertig als nieuwe conventie voorhanden was en die in de jaren daarvoor in theorie en praktijk werd gevormd. Adjectieven die de stijl typeren contrasteren sterk met die welke voor de zo lang vigerende stilistica werden gebruikt: kort, gedrongen, synthetisch, streng, strak, nuchter, keihard, ijskoud, helder als glas (en even kleurloos) of als water (en even smakeloos), droog als kurk. De kwalificaties tussen haakjes zijn van Van Vriesland, die in dit verband ook wel van ‘mannetaal’ spreekt.² De behandelde opstellen laten zien hoe de jongere schrijvers die rond 1916 beginnen te publiceren, zich keren tegen de woordkunst, de ‘fraaie’ stijl, de ‘literatuur’, de ‘elegante houding bij het mikken’. Het attaqueren van het langademig en langdradig proza is door de jaren heen een centraal thema in hun beschouwingen; men blijft immers romans waartegen zij zich verzetten lezen.

Ongetwijfeld zullen de woorden van Bint in Bordewijks gelijknamige roman met instemming door de jongere schrijvers zijn gelezen: ‘Wij moeten de spreekwoordelijke wijdlopigheid van de Nederlander bekampen, logenstraffen. De taal van de regering, hoog en laag, de taal van de wetten, de taal van de kranten is mij een gruwel. Ik lees geen kranten meer omdat van de tien woorden er niet één is verantwoord. Wij misbruiken onze taal steeds roekelozer.’³ Het weg-

laten echter van alle 'bijzakelijke' details als reactie op die wijdlopiegheid, kon tot een zekere 'kortademigheid' leiden; zo noemde Marsman Houwinks proza 'astmatisch'.⁴ Concentratie op het essentiële bestempelt het proza of de schrijver als modern. 'De onbevangingheid in het koel-harde, wrede, nuchtere en typisch hedendaagse weergeven van een gruwelijke werkelijkheid is [...] een erfenis misschien van, maar zeker een overwinning op de naturalistische school. Deze auteur is zeer van haar tijd, want zij is zuinig met haar woorden', merkt Van Vriesland op naar aanleiding van *Voyage in the dark* van Jean Rhys.⁵ Gemeenschappelijk kenmerk van het nieuwe proza is, ondanks evidente verschillen - men denke bijvoorbeeld aan Revis en Slauerhoff - de tendens naar versobering, naar het zo functioneel mogelijk gebruik van de taal. 'Hoe verschillend de jongeren geaard mogen zijn, allen hebben den drang het woord te dienen zonder het te bekleeden met waarden, die het niet heeft. De schrijvers van onze generatie "schilderen" niet meer met het woord, ze willen geen muziek meer maken met het woord, ze schaffen het "woordmooi" af. Ze schrijven!!', aldus Stroman, die (in 1935) Elsschot en Walschap 'de exactsten' noemt. 'Deze beide Vlamingen hebben bewust afgedaan met den overdadigen Pallieter-geest, hun werk is een weldadige reactie op wat men als sappig Vlaamsche geest krijgt voorgezet.'⁶ De blijvende verdienste van de nieuw zakelijke stijl is gelegen in de 'erkenning van de zuivere waarde van het materiaal', in de 'vernieuwing van het gebruik van dit materiaal' (Stroman)⁷ 'Gelijk na de *Nieuwe Gids*-beweging in den dagbladstijl voorgoed iets van aesthetische mooischrijverij was blijven hangen, bleef het nieuwe proza gericht op een meer direct mededeelende functie, een element dat van nu af aan het formeele beeld der litteratuurhistorie, globaal gezien, een verandering zou doen ondergaan.' (Van Vriesland)⁸

Onze verhouding tot onze gevoelens is veranderd, wij hebben afstand tot onze gevoelens weten te nemen, schreef Van Wesseem, die daarin een symptoom zag van de moderne tijdgeest met zijn zin voor realiteit. Het zich weer objectief kunnen stellen tegenover de, zoals hij het

noemde, feitelijkheden, verbond hij expliciet met nieuwe zakelijkheid. Het streven naar *objectiviteit* is een ander kenmerk van nieuwe zakelijkheid, dat nauw met de hierboven genoemde stilistische eigenschappen samenhangt. Om de 'concreta een eigen taal' te laten spreken, als in de film, moest het proza strakker worden, worden ontdaan van niet ter zake dienend 'bijwerk' in de vorm van beschrijvingen en verklaringen van, in Van Wessems terminologie, de schrijver, die zich daardoor als egocentrisch intermediair tussen de lezer en zijn onderwerp plaatst. De schrijver beperkt zich, als in de reportage, tot streng en koel observeren, geeft het 'beeld van het reële leven, zoals het is, ontdaan van alle uiterlijkheid en bijkomstigheid'. Het 'nuchter, reëel, zakelijk weergeven van de werkelijkheid, de "naakte waarheid" [...] werd nu eisch'.⁹ In zijn 'beknopte geschiedenis der nieuwe Noord-Nederlandsche letterkunde' *Drift en bezinning* noemt Van Leeuwen - Van Wessems proza-opvattingen klinken hier door - 'een zuivering der gevoelens, in de instelling ten opzichte van de dingen' de vernieuwing van nieuwe zakelijkheid die duurzaam zal blijken te bestaan. 'De uiterlijk opvallende kanten der nieuwe zakelijkheid (zinsbouw en korte periodenbouw in de roman; filmische overgangen; straf rythme; steeds wisselende, schijnbaar los naast elkaar geplaatste beelden; ook de stof: industrie-romans, verhalen en verzen over sport, techniek, sociale zaken) zijn van geringe en voorbijgaande betekenis'.¹⁰ Ook in latere uitlatingen over het nieuw zakelijk proza treft men de notie objectiviteit aan. M. Janssens bijvoorbeeld spreekt van 'koele gevoelloze observatie zonder emotioneel engagement'.¹¹ Het is dan ook begrijpelijk dat Revis en anderen wel 'neo-realistische' schrijvers zijn genoemd,¹² en de nieuwe zakelijkheid als een 'gezuiverd realisme' is gekarakteriseerd. Gezuiverd, want het is de nieuwe zakelijkheid geweest die, volgens Van Vriesland in zijn overzichtsartikel *Vijftig jaar literatuur in Nederland*, 'het uitdrukingsmiddel verstevigde en vereenvoudigde door het te herstellen in zijn eigenlijkste functie en dienstbaar te maken aan de zo nuttig en nuchter mogelijke weergeving van de feiten der realiteit'. Als zodanig onderscheidt dit realisme zich van het realisme waartegen de schrij-

vers van het nieuwe proza zich afzetten: 'Feiten, zaken en handelingen maakten zijn voornaamste preoccupatie uit, waarbij dan de romantische spanning, en versnelling, ontstaan door de weglating van alle "sfeer" en "stemming" der bijzakelijke, onessentiële details, het wezenlijke verschil met het realisme van Tachtig opleverde.'¹³

Uiteraard dient de door sommigen gepretendeerde en veronderstelde objectiviteit gerelativeerd te worden. Selectie, arrangement en presentatie van de 'feiten der realiteit' doen er afbreuk aan, staan dikwijls in dienst van een bepaalde tendens. Zo is de verteller in Revis' *Zand* allerminst een neutrale berichtgever: zijn scepsis ten aanzien van de industriële en technische vooruitgang is op iedere bladzijde merkbaar. In het navolgende fragment waarin een nachtlandschap wordt beschreven, komt de visie van de verteller op een voor het boek karakteristieke wijze aan het licht:

'Maar de geluidlooze rust boven de weilanden keert nooit weer, die hebben de mensen verdreven, voor goed. Schijnselen schichten langs boomstammen, een claxon treurt nasaal. Dat is het moderne lied van den nacht, de metalen krekkelzang der motoren, het mechanische onweer van den trein. Een betooverd land in den nacht, verijzerde dromen.' (p. 55)

Over het algemeen wordt de 'objectiviteit' in de 'ijsskoude woordkunst' van Bordewijk minder direct ondermijnd: 'Duidelijk genoeg veinst Bordewijk bij het uitbeelden van zijn romanwereld een nuchtere en onpartijdige toon aan te slaan. De korte, schijnbaar zakelijke zinnen, de onbewogen toon brengen de lezer in de sfeer van de Nieuwe Zakelijkheid en imiteren op het eerste gezicht een koele berichtgeving of reportage.'¹⁴ Maar bijvoorbeeld de veelvuldige herhaling van woorden en zinnen en het gebruik van vergelijkingen en metaforen - M. Dupuis toonde dat aan voor *Blokken* - verraden de distantie, de ironie ten opzichte van het vertelde. Wanneer echter direct commentaar van de vertellende instantie achterwege blijft en, wat Van Wessem voorstond, de personages vooral worden getekend door hun handelen, spreken en denken, zodat het standpunt van waaruit

verteld wordt meer bij die personages komt te liggen, dan wordt aan de objectiviteit eerder recht gedaan.

Naast de lapidaire stijl en de objectiviteit kunnen nog de aandacht voor '*het moderne leven*' en de '*sociale geneigdheid*' genoemd worden als (inhoudelijke) kenmerken van het nieuw zakelijk proza. Een van de redenen die Van Vriesland in 1930 nog moest aangeven voor het onzaakkundig blijven van de zakelijkheid,¹⁵ is de afwezigheid van elke maatschappelijke oriëntering: 'De enige overeenkomst der nieuwe richting met reportage zou te vinden zijn in een nieuwe sociale belangstelling, gelijk bij haar dragers in Frankrijk en Duitsland leeft. Maar deze ontbreekt juist bij onze jongere literatoren geheel.'¹⁶ De interesse voor de reportageromans van onder andere Hauser en Ehrenburg met hun tendentieuze uitbeelding van het moderne leven, zou echter niet lang uitblijven, men denke aan de opstellen van bijvoorbeeld Donker. De invloed van Ehrenburg op een aantal jongere schrijvers brengt Ter Braak op de volgende wijze onder woorden: 'Men zal in de kringen der Nederlandse jongeren ongeveer als volgt hebben geredeneerd (en een hunner, Anthonie Donker, heeft het met zoveel woorden ook gezegd): "Waarom kunnen wij, als Ehrenburg even snel over auto's als over films kan schrijven, ook niet schrijven over zand, grind, polders, Sjanghai, rubber, sigaren, luiermanfabrikanten, Zuiderzeewerken enz. enz.? Het patent van de worstmachine is gegeven; het aantal onderwerpen is onbegrensd; laten wij dus onderwerpen nemen en die in de machine stoppen om te zien, wat er aan litteratuur uitkomt. Een dosis sociale verontwaardiging hebben ook wij, evenals Ilja Ehrenburg; zou dan de Nederlandse letterkunde, die steeds zo vlijtig is geweest in het navolgen van buitenlandsche modellen, in dit tijdsgewricht achterblijven? Neen immers!"'¹⁷ Het moge waar zijn dat de navolging te slaafs, het procédé te zichtbaar is, de sociale belangstelling en werkelijkheidszin brengen met zich mee dat de horizon aanmerkelijk verbreed wordt. De nieuwe zakelijkheid 'heeft mogelijkheden tot een ruimer belangstelling geopend, daar zij zonder aesthetische preoccupatie, zonder psy-

chologische analyse, zonder subjectivistische vooringenomenheid het leven zelf in al zijn schakeringen der dagelijkse manifestaties tot ons wil doen spreken.[...] De realiteit die zich door de tegenwoordige zakelijkheid uitspreekt, is [...] in haar verschillende verschijningsvormen voor verschillende overeenkomstige maatschappelijke groepen van meer direct en bijzonder belang. Maar er is daarbij thans dit grote onderscheid, dat de duidelijkste strekking der nieuwe richting het meedelen niet van ideeën maar van feiten is, het doen zien en doen kennen van een bepaald deel van het moderne leven.[...] Het is gedaan met de ongezonde vlucht uit de daagse realiteit, gedaan met de neurose-kwekende, romantische desertie der werkelijke moeilijkheden en hardheden van het bestaan. Een sterker en nuchterder geslacht ziet met open ogen het leven in en geeft ons een kroniek van den tijd, waarvan elk voelt dat zij hemzelf onmiddellijk betreft'.¹⁸

Het spreekt vanzelf dat de manier waarop en de mate waarin de genoemde kenmerken voorkomen nogal kunnen verschillen. Een vergelijking van de twee Nederlandse romans over de auto - Revis' *Gelakte hersens* en Bordewijks *Knorrende beesten* - kan hier als voorbeeld dienen: 'Vergelijkt men de beide romans [...] dan treft het hoe in het eerste het zakelijke, de techniek, het bedrijf en de onpersoonlijke, oeconomische krachten, in de samenleving werkend, uitgangspunt, meer dan het individuele zijn. Terwijl in het laatste een, weliswaar wezenlijk moderne, romantiek aan het woord is, die van deze materie alleen het uiterlijk aspect aangrijpt om in een adaequaat hedendaags bewerkt proza een vooral visueel en litterair aangelegde verbeelding te doen spreken. Een verbeelding, niet als bij Revis aan een sociale visie en aandacht ondergeschikt, maar onmiddellijk aan een door de persoonlijkheid des schrijvers om zichzelfs wil voortgebrachte fantastische conceptie ontleend'.¹⁹ Door zijn toepassing van het Ehrenburg-procédé is Revis een exponent van de nieuwe zakelijkheid te noemen, terwijl Bordewijk zich daaraan onttrekt.

Marsmans afrekening met de nieuwe zakelijkheid als norm voor de literatuur in *De aesthetiek der reporters* heeft er niet toe geleid dat

de defictionaliserende, nieuw zakelijke romans niet meer gepubliceerd worden. Maar in de doorbraak van het proza, zoals die onder andere in *Forum* aan het licht treedt, spelen ze geen noemenswaardige rol. In het voor de ontwikkeling van de Nederlandse (roman) literatuur toonaangevende tijdschrift *Forum* krijgt het proza een ruime kans, hetgeen mogelijk is omdat schrijvers die 'persoonlijkheid' bezitten, aanwezig zijn. Wij 'verdedigen de opvatting, dat de persoonlijkheid het eerste en laatste criterium is bij de beoordeeling van den kunstenaar. Welke wonderen zich ook bij het scheppingsproces mogen afspelen: zij schijnen ons dan eerst van belang, wanneer de persoonlijkheid van den kunstenaar zich voor ons in zijn werk bevestigt', staat in de programmatische inleiding.²⁰ Bijna vijftig procent van het totaal aantal bladzijden wordt gevuld met belletristisch werk van auteurs die op de een of andere wijze aan dat persoonlijkheids-criterium voldoen. Zo publiceert Slauerhoff er zijn romans *Het verboden rijk* en *Het leven op aarde*, Vestdijk onder meer de novelle *Het veer*, Du Perron onder andere fragmenten uit *Het land van herkomst*, Ter Braak *Dr. Dumay verliest...*; van Walschap verschijnen *Trouwen* en *Celibaat*, van Elsschot *Kaas* en *Tsjip* in *Forum*. In al zijn verscheidenheid kan van dit proza gezegd worden dat de 'fraaie' stijl en de extensieve beschrijvingen die gedurende vele jaren door de jongeren werden bestreden, overwonnen zijn. Overwonnen, niet in de vorm van extreme uitdrukkingsconcentratie, maar door de aandacht voor 'het gewone woord', dat wil zeggen volgens Ter Braak 'het woord, dat zoo direct en onbeschaamd mogelijk "voor zijn waarheid uitkomt"'.²¹ Deze aandacht blijkt ook uit het proza van een aantal oudere schrijvers voor wie onder andere Ter Braak belangstelling vraagt: Multatuli, Paap, Nescio en Elsschot.

Men heeft het werk van Vestdijk, Ter Braak, Du Perron en anderen wel in verband gebracht met de nieuwe zakelijkheid vanwege de afkeer die eruit spreekt van 'mooschrijverij', het stilistisch ornament. Het verdient de voorkeur, teneinde de terminologische verwarring rond het begrip nieuwe zakelijkheid enigszins te beperken, de term te reserveren voor de 'extremisten': degenen die vanuit een sociaal

engagement in een stijl van 'gewapend beton', reportage-achtig proza schrijven over bedrijf en beroep; proza waarin de psychologische uitbeelding van het individu slechts een marginale plaats heeft.

In het vroege proza van onder andere Bordewijk, Ter Braak, Helman, Kuyle, Marsman, Du Perron, Revis, Stroman, Vestdijk, Walschap en Van Wessem is de detaillerede beschrijvingskunst van de traditionele realistisch-psychologische roman nagenoeg afwezig, nadat eerdere pogingen daarmee te breken in het experiment bleven steken (Van Doesburg, Houwink), of niet werden opgemerkt (Nescio, Elsschot). Bovendien gaat de stijlverzakelijking die spreekt uit het werk van bijvoorbeeld Bordewijk, Revis en Walschap gepaard met een vergaande reductie van de gewraakte explicatieve psychologie. Vergeleken met de ontwikkeling van de Nederlandse dichtkunst vanaf 1916 (Van den Bergh, Marsman, Hendrik de Vries, Van Ostaijen) breekt de vernieuwing in het proza pas laat door. De jongere schrijvers zelf zijn zich over het algemeen van die achterstand bewust. 'De Nieuwe Beweging' - zoals Brandt Corstius samenvattend het internationale streven naar literatuurvernieuwing in het eerste kwart van deze eeuw aanduidt - is grotendeels aan het proza voorbij gegaan, ook al werd er getheoretiseerd over mogelijkheden tot vernieuwing.²²

Het is 1935 als Marsman en Du Perron schrijven: 'Tusschen de klippen van het provincialisme door schiet het proza vooruit dat nederlandsch maar tevens europeesch tracht te zijn.'²³ Veel uitspraken van de in dit boek geciteerde schrijvers zijn in verband te brengen met dát proza.

Najaar 1981

Eindnoten:

- 1 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 2, p. 111.
- 2 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 570.
- 3 Bordewijk: *Blokken, Knorrende beesten, Bint*. p. 99.
- 4 Zie p. 41.
- 5 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 299.
- 6 Stroman: 'De nieuwe zakelijkheid in de literatuur'. p. 82.
- 7 Id. p. 84.
- 8 Van Vriesland: *F. Bordewijk*. p. 9.
- 9 Men zie bijvoorbeeld Tazelaar: *Het proza der nieuwe-zakelijkheid*. passim.
- 10 Van Leeuwen: *Drift en bezinning*. p. 131-132.
- 11 Janssens: *Tachtig jaar na Tachtig*. p. 63.
- 12 Men zie bijvoorbeeld Meijer: *Literature of the Low Countries*. p. 366.
- 13 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 2, p. 585-586.
- 14 Dupuis: 'F. Bordewijks anti-utopie etc.'. p. 180.
- 15 Zie p. 81.
- 16 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 75.
- 17 Ter Braak: 'Ehrenburg maakt school'. p. 139.
- 18 Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 423-424.
- 19 Van Vriesland: *F. Bordewijk*. p. 23.
- 20 'Ter inleiding'. In: *Forum* 1 (1932), p. 2.
- 21 Ter Braak: *Afscheid van domineesland*. p. 14.
- 22 Brandt Corstius: 'De Nieuwe Beweging'. p. 386.
- 23 Marsman en Du Perron: *De korte baan*. p. 6.

Literatuur

In deze lijst is het Nederlandse proza opgenomen dat in de citaten genoemd wordt in verband met het streven naar vernieuwing. Tevens zijn van auteurs die daar vermeld worden, zonder de pretentie van volledigheid, titels gegeven die *niet* in de tekst voorkomen.

Boer, J.W. de: *Ras; Het nachttij der Runia's*. Rotterdam, 1924.

Bonset, I.K.: 'het andere gezicht; abstracte sur-humanistische roman'. In: *De stijl* 7 (1926/1927), p. 66-70, p. 89-92; 7 (1927), jubileumserie, p. 13-18; 8 (1928), p. 107-115.

Bordewijk, F.: *Blokken; De mislukking van een heilstaat*. Utrecht, 1931.

Bordewijk, F.: *Knorrende beesten; De roman van een parkeerseizoen*. Utrecht, 1933.

Bordewijk, F.: *Bint; Roman van een zender*. Utrecht, 1934.

Camini, Aldo: 'Caminoscopia; 'n antiphylosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem'. In: *De stijl* 4 (1921), p. 65-71, p. 82-87, p. 97-99, p. 118-119, p. 180-182; 5 (1922), p. 86-88; 6 (1923), p. 33-36, p. 74-78.

Chasalle, Frederik: *De clowns en de fantasten*. Amsterdam, 1924.

Dekker, Maurits: *Brood; Een revolutie-roman*. Amsterdam, 1932.

Dekker, Maurits: *Reflex*. Amsterdam, 1932.

Doesburg, Theo van: 'Expressionistisch-literaire composities'. In: *Het getij* 4 (1919), p. 37-39.

Doesburg, Theo van: 'De zwarte vlek; simultaneïstische schets'. In: *Het getij* 5 (1920), p. 698-704.

- Doolaard, A. den: *De laatste ronde; Roman van liefde en andere noodlottigheden*. Amsterdam, 1929.
- Helman, Albert: *Mijn aap schreit; Een korte roman*. Utrecht, 1928.
- Helman, Albert: *Hart zonder land*. Utrecht, 1929.
- Hondius, J.M.: *Sebastiaan*. Bussum, 1923.
- Houwink, Roel: *Novellen (1920-22)*. Zeist, 1924.
- Kuyle, Albert: *Zeiltocht*. Maastricht, 1925.
- Kuyle, Albert: *De bries*. Utrecht, 1929.
- Kuyle, Albert: *Weerlicht*. Hilversum, 1933.
- Kuyle, Albert: *Harten en brood*. Hilversum, 1933.
- Last, Jef: *Partij remise*. Amsterdam, 1933.
- Last, Jef: *Zuiderzee*. Amsterdam, 1934.
- Marsman, H.: 'Bill'. In: *De vrije bladen* 6 (1929), p. 1-17.
- Marsman, H.: 'Campo'. In: *De vrije bladen* 6 (1929), p. 385-388.
- Mondriaan, Piet: 'De groote boulevards'. In: *Maatstaf* 26 (1978), nr. 4. p. 25-27.
- Mondriaan, Piet: 'Klein restaurant-Palmzondag'. In: *Maatstaf* 26 (1978), nr. 4. p. 28-30.
- Perron, E. du: 'Bij gebrek aan ernst'. In: *Verzameld werk*. dl. 1. Amsterdam, 1955. p. 295-425.
- Perron, E. du: 'Nutteloos verzet'. In: *Verzameld werk*. dl. 1. Amsterdam, 1955. p. 427-552.
- Revis, M.: *8.100.000 m³ Zand*. Utrecht, 1932.
- Revis, M.: *Gelakte hersens; Ford's leven. Ford's auto's*. Utrecht, 1934.
- Schendel, Arthur van: *Het fregatschip Johanna Maria*. Amsterdam, 1930.
- Slauerhoff, J.: *Schuim en asch*. Bussum, 1930.
- Slauerhoff, J.: *Het verboden rijk*. Rotterdam, 1932.
- Stroman, B.: *Stad*. Rotterdam, 1932.
- Wagener, W.A.: *Sjanghai*. Rotterdam, 1933.
- Wessem, Constant van: *Lessen in charleston*. Amsterdam, etc., 1931.
- Wessem, Constant van: *De fantasie-stukken van Frederik Chasalle*. (Schrift 9 van jrg. 9 (1932) der *Vrije bladen*).
- Wessem, Constant van: *De vuistslag*. Amsterdam, 1933.

Lijst van illustraties

- F.T. Marinetti: Eerste futuristisch manifest. In: *Het getij* 6 (1921), tweede reeks, p. 138-140.
- Theo van Doesburg, Piet Mondriaan en Antony Kok: *Manifest II van 'De Stijl' 1920; De literatuur*. In: *De stijl* 3 (1920). p. 49-50.
- Frederik Chasalle: *Het barokke leven*. In: *Het getij* 2 (1917). p. 133.
- Boris Mestchersky: illustratie uit Frederik Chasalle's *De clowns en de fantasten*. Amsterdam, 1924.
- Roel Houwink: bladzijde uit *Novellen*. Zeist, 1924.
- J.M. van der Mey: Scheepvaarthuis te Amsterdam (1911-1916).
- Ben Stroman: twee bladzijden uit *Stad*. Rotterdam, 1932.
- Theo van Doesburg: Compositie in zwart en wit (1918).
- J.J.P. Oud: woningen te Hoek van Holland (1924-1927).
- J.A. Brinkman en L.C. van der Vlugt: fabriek te Rotterdam (1925-1930).
- Pyke Koch: Achterbuurtrapsodie (1929).

Bibliografie

- Bendien, J. en A. Harrenstein-Schröder: 'De nieuwe zakelijkheid in de schilderkunst; een dialectische beschouwing'. In: *Forum* 2 (1933). p. 292-303.
- Blok, W.: 'Kenmerken van de moderne (Nederlandse) roman 1930-1970'. In: *De nieuwe taalgids* 72 (1979). p. 340-353.
- Bonset, I.K.: 'Over het nieuwe vers en het aaneengeknoopte touw'. In: *De stijl* 3 (1920). p. 70-72.
- Bonset, I.K.: 'Van het woord en de letterkunde 1917-1927'. In: *De stijl* 7 (1927). p. 10-13.
- Bordewijk, F.: *Blokken, Knorrende beesten, Bint*. 's-Gravenhage etc., 1977.¹⁵
- Braak, M. ter: 'Waarom ik "Amerika" afwijs'. In: *De vrije bladen* 5 (1928). p. 72-83.
- Braak, M. ter: *Afscheid van domineesland*. Brussel, 1931.²
- Braak, M. ter: 'De realistische bril'. In: *Verzameld werk* dl. 5. Amsterdam, 1949. p. 403-409.
- Braak, M. ter: 'Ehrenburg maakt school'. In: *Verzameld werk* dl. 5. Amsterdam, 1949. p. 138-144.
- Braak, M. ter: 'Tsjang Kai-Sjek is een chinees...'. In: *Verzameld werk* dl. 5. Amsterdam, 1949. p. 79-84.
- Braak, M. ter: 'Cerebrale fantasie'. In: *Verzameld werk* dl 6. Amsterdam, 1950. p. 546-550.
- B[raak], M. t[er]: 'Europa voor de Europeanen!' In: *De Propria Curesartikelen 1923-1925*. Met een inleiding van Carel Peeters. 's-Gravenhage, 1978. p. 216-218.
- B[raak], M. t[er]: 'Filmoverwegingen naar aanleiding van de U.F.A.-maand'. In: *De Propria Curesartikelen 1923-1925*. Met een inleiding van Carel Peeters. 's-Gravenhage, 1978. p. 249-256.
- Brandt Corstius, J.C.: 'De Nieuwe Beweging; Haar internationale karakter en het aandeel van Noord- en Zuid-Nederland'. In: *De gids* 120 (1957). p. 363-389.
- Brandt Corstius, J.C. en Karel Jonckheere: *De literatuur van de Nederlanden in de moderne tijd*. Amsterdam, 1961.²
- Brandt Corstius, J.C. en J.G. Praas: *Nederlands literatuuroverzicht*. Amsterdam, 1966.²
- Brandt Corstius, Jan: 'The international context of Dutch literary modernism 1915-1930'. In: *Nijhoff, Van Ostaijen, 'De Stijl'; Modernism in the Netherlands and Belgium in the first quarter of the 20th century*. Ed. and intr. by F. Bulhof. The Hague, 1976. p. 8-22.
- Chasalle, F.: *De clowns en de fantasten*. Amsterdam, 1924.

- C[hasalle], F.: 'De drie sprongen van het heilige ik; Eenige opmerkingen over "het moderne"'. In: *De vrije bladen* 1 (1924). p. 73-77.
- Doesburg, Theo van: 'De nieuwe beweging in de schilderkunst'. In: *De beweging* 12 (1916), dl. 2. p. 124-131, p. 219-226; dl 3. p. 57-66, p. 226-235.
- Doesburg, Theo van: 'Schoonheids- en liefdesmystiek; Een algemeene beschouwing'. In: *Het getij* 3 (1918). p. 180-190, p. 212-215, p. 242-250.
- Doesburg, Theo van: 'Godencultuur'. In: *Het getij* 4 (1919). p. 93-94.
- Doesburg, Theo van: 'Grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst'. In: *Tijdschrift voor wijsbegeerte* 13 (1919). p. 30-49, p. 169-188.
- Donker, Anthonie: '[Recensie van] *Erts, Letterkundige almanak voor het jaar 1929*'. In: *De gids* 93 (1929), dl 1. p. 292-294.
- Donker, Anthonie: *Fausten en faunen; Beschouwingen over boeken en menschen*. Amsterdam, 1930.
- Donker, Anthonie: 'Roel Houwink'. In: *Fausten en faunen; Beschouwingen over boeken en menschen*. Amsterdam, 1930. p. 90-97.
- Donker, Anthonie: *Ter zake; Beschouwingen over litteratuur en leven*. Arnhem, 1932.
- Duinkerken, Anton van: 'M. Revis'. In: *Twintig tijdgenoten; Nederlandsch proza na 1930*. Schiedam, [1934]. p. 215-221.
- Dupuis, Michel: 'F. Bordewijks anti-utopie "Blokken" (1931) in het licht van modernisme en formeel experiment'. In: *Spiegel der letteren* 18 (1976). p. 176-201.
- Eckeren, Gerard van: 'Kroniek van het proza'. In: *Den gulden winckel* 24 (1925). p. 181-182.
- Ehrenburg, Ilja: *Das Leben der Autos*. Berlin, 1930.
- Ehrenburg, Ilja: *10 P.K. Het leven der auto's*. Amsterdam, [1931].
- Engelman, Jan: *Nieuwe schilderkunst in Holland*. Z.pl. [1933]. (Schrift 7 van jrg. 10 der *Vrije bladen*).
- Groenevelt, Ernst: 'Het hoofdstuk der liefde'. In: *Het getij* 5 (1920). p. 143-150.
- Groenevelt, Ernst: 'Plastiek in de literatuur'. In: *Het getij* 5 (1920). p. 613-623, p. 687-694.
- Hoornik, Ed.: 'Tusschen hemel en aarde'. In: *Toetssteen*. 's-Gravenhage, 1951. p. 57-69.
- Houwink, Roel: 'Over het wezen der moderne literatuur en haar verschijningsvormen in Holland'. In: *De nieuwe kroniek* 1922. p. 2-3, p. 12-13, p. 21-22, p. 34-35, p. 52-54, p. 70-71, p. 88-89.
- Houwink, Roel: 'Naar nieuwe zakelijkheid'. In: *Den gulden winckel* 31 (1932). p. 168-170.
- Jaffé, H.J.C.: *De Stijl 1917-1931; The Dutch contribution to modern art*. Amsterdam, 1956.
- Janssens, M.: *Tachtig jaar na Tachtig; De evolutie van het personage in de Nederlandse verhaalkunst van Couperus tot Michels*. Leiden, 1969.
- Jongh, Ankie de: 'De Stijl'. In: *Museumjournaal* 7 (1972). p. 262-282.
- Kelk, C.J.: *Rondom tien gestalten; Kritisch overzicht van de Nederlandsche roman-litteratuur der laatste vijf jaar*. Utrecht, 1938.
- Knuvelde, Gerard: *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch, 1964.²
- 'Krijgt de Nederlandsche literatuur een kans?'. In: *Het getij* 6 (1921), tweede reeks.

p. 97-98.

Kurpershoek-Scherfft, A.C.M.: *De episode van 'Het Getij'; De Noordnederlandse dichtkunst van 1916 tot 1922*. Den Haag, 1956.

Kuyle, Albert: 'Aan tafel met H. Marsman'. In: *De gemeenschap* 4 (1928). p. 306-311.

Leeuwen, W.L.M.E. van: *Drift en bezinning; Beknopte geschiedenis der nieuwe Noord-Nederlandsche letterkunde*. Amsterdam, 1936.

Lichtveld, Lou: 'Naar een Nederlandsch-Europeesche literatuur'. In: *Letterkundig jaarboek Erts 1930*. Amsterdam, 1930. p. 9-16.

'Manifest I van "De Stijl", 1918'. In: *De stijl* 2 (1918). p. 2-3.

'Manifest II van "De Stijl" 1920; De literatuur'. In: *De stijl* 3 (1920). p. 49-50.

Marsman, H.: 'Over Roel Houwink's Novellen'. In: *De vrije bladen* 1 (1924). p. 206-210.

Marsman, H.: 'De positie van den jongen Hollandschen schrijver'. In: *De vrije bladen*. 2 (1925). p. 1-3.

Marsman, H.: 'De sprong in het duister'. In: *De vrije bladen* 2 (1925). p. 25-27.

Marsman, H.: 'De tweesprong'. In: *De vrije bladen* 2 (1925). p. 321-323.

Marsman, H.: 'Marginalia'. In: *De vrije bladen* 2 (1925). p. 316-319.

Marsman, H.: 'Thesen'. In: *De vrije bladen* 2 (1925). p. 289-292.

Marsman, H.: 'De kansen van ons proza'. In: *De vrije bladen* 6 (1929). p. 79-81.

Marsman, H.: 'De aesthetiek der reporters'. In: *Forum* 1 (1932). p. 141-150.

Marsman, H. en E. du Perron: *De kortè baan; Nieuwe Nederlandsche verhalen*. Bijeengebracht door -. Amsterdam, 1935.

Marsman, H.: 'Derde dimensie en Europees peil'. In: *Verzameld werk*. Amsterdam, 1960. p. 617-621.

M.B.: 'Uit het manifest van een jongere'. In: *Het getij* 7 (1922). p. 15-19.

M[eesster], J. d[e]: 'Aanteekeningen en opmerkingen. Jongeren.' In: *De gids* 81 (1917), dl 3. p. 360-362.

Meijer, R.P.: *Literature of the Low Countries; A short history of dutch literature in the Netherlands and Belgium*. The Hague etc., 1978.²

Minderaa, P.: 'Zakelijkheid'. In: *Barchembladen* 9 (1933). p. 260-275.

Mondriaan, Piet: 'De nieuwe beelding in de schilderkunst; Inleiding'. In: *De stijl* 1 (1917). p. 2-6.

Niemeyer, A.C.: 'Bordewijk als de auteur van het magisch realisme'. In: *De gids* 116 (1953), dl 2. p. 374-393.

Nijhoff, M.: 'Over eigen werk'. In: *Verzameld werk*. dl 2. 's-Gravenhage etc., 1961. p. 1150-1174.

'Onze "soirées littéraires"'. In: *Het getij* 7 (1922). p. 13-17, p. 35-37.

Oud, J.J.P.: 'De nieuwe bouwkunst beweging in Europa'. In: *Nieuwe bouwkunst in Holland en Europa*. Z.pl., [1935]. p. 17-30.

Oud, J.J.P.: 'De "nieuwe zakelijkheid" in de bouwkunst'. In: *Nieuwe bouwkunst in Holland en Europa*. Z.pl., [1935]. p. 5-16.

Oud, J.J.P.: 'Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland; Vergangenheit Gegenwart Zukunft'. In: *Holländische Architektur*. Mainz etc., 1976. p. 9-62.

Oud, J.J.P.: 'Over de toekomstige bouwkunst en haar architectonische mogelijkheden'. In: *Terwille van een levende bouwkunst; een keuze uit zijn schrifturen*. Verzameld en ingeleid door K. Wiekart. 's-Gravenhage etc., z.j. p. 20-30.

- Oversteegen, J.J.: *Vorm of vent; Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Amsterdam, 1969.
- Perron, E. du: 'Anthonie Donker als autoriteit'. In: *Forum* 1 (1932). p. 801-806.
- Perron, E. du: 'Cahiers van een lezer'. In: *Verzameld werk*. dl 2. Amsterdam, 1955. p. 7-391.
- Querido, Is.: 'Iets over het modernisme'. In: *Over literatuur; karakteristieken*. Amsterdam, 1924. p. 211-228.
- Revis, M.: *8.100.000 M³ Zand*. Utrecht, 1932.
- Rietveld, G.: *Nieuwe zakelijkheid in de Nederlandsche architectuur*. Z. pl., [1932]. (Schrift 7 van jrg. 9 der *Vrije bladen*).
- Robbers, Herman: *Helene Servaes*. Amsterdam, 1914.
- Sassen, Ad. J.: 'Het geheim der metamorphose'. In: *De gemeenschap* 8 (1932). p. 244-245.
- Schippers, K.: *Holland Dada*. Amsterdam, 1974.
- Scholte, Henrik: 'Het proza'. In: *Letterkundig jaarboek Erts 1930*. Amsterdam, 1930. p. 81-82.
- Scissor: 'Werkelijkheid'. In: Menno ter Braak: *De Propria Curesartikelen 1923-1925*. Met een inleiding van Carel Peeters. 's-Gravenhage, 1978. p. 333-339.
- Sonnenfeldt, Jules: 'Roman en film'. In: *De vrije bladen* 3 (1926). p. 48-49.
- Stroman, B.: *Stad*. Rotterdam, 1932.
- Stroman, B.: 'De nieuwe zakelijkheid in de literatuur'. *Rondom het boek*. Z. pl., 1935. p. 77-84.
- Tazelaar, C.: *Het proza der nieuwe-zakelijkheid; Aanteekeningen over het nieuwste Nederlandsche proza*. Kampen, [1935].
- Uytvanck, van: 'Nieuwe zakelijkheid en surrealisme in de Hollandsche schilderkunst?'. In: *De vrije bladen* 7 (1930). p. 184-186.
- Varangot, Victor: 'B. Stroman N.N.'. In: *Groot Nederland* 33 (1935). p. 329-333.
- Vriesland, Victor E. van: *F. Bordewijk*. Een inleiding tot en keuze uit zijn werk door -. 's-Gravenhage, 1949.
- Vriesland, Victor E. van: *Onderzoek en verhoog; Verzameld kritisch en essayistisch proza*. Amsterdam, 1958. 2 dln.
- Wessem, Constant van: 'Onze hedendaagsche letterkunde'. In: *Den gulden winckel* 11 (1912). p. 145-146, p. 161-163; 12 (1913). p. 17-19. p. 52-53, p. 165-166.
- Wessem, Constant van: 'Na een jaar'. In: *Het getij* 1 (1916). p. 185-186.
- Wessem, Constant van: 'De beweging der jongeren in onze hedendaagsche letterkunde'. In: *Den gulden winckel* 16 (1917). p. 99-101.
- Wessem, Constant van: 'Moralist en kunstenaar'. In: *Het getij* 5 (1920). p. 99-107.
- Wessem, Constant van: 'Over Jean Cocteau; De moderne gevoeligheid'. In: *De vrije bladen* 2 (1925). p. 264-268.
- Wessem, Constant van: 'De invloed van de cinema op de moderne literatuur'. In: *De vrije bladen* 3 (1926). p. 245-249.
- Wessem, Constant van: 'Het moderne proza'. In: *De vrije bladen* 6 (1929). p. 170-175, p. 204-208, p. 327-332, p. 360-364, p. 389-391.
- Wessem, Constant van: 'Kroniek van het proza'. In: *De vrije bladen* 7 (1930). p. 155-158, p. 299-304.
- Wessem, Constant van: "'Onzaakkundige zakelijkheid'". In: *De vrije bladen* 7 (1930).

p. 126-127.

Wessem, Constant van: *Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen*.
Samengesteld en ingeleid door -. Utrecht, 1930.

Wessem, Constant van: 'De "vie romancée"'. In: *Critisch bulletin* 3 (1932). p.
273-276.

Wessem, Constant van: *Mijn broeders in Apollo; Literaire herinneringen en
herdenkingen*. 's-Gravenhage, 1941.

Willink, Luc: 'Filmkunst en filmtechniek'. In: *De vrije bladen* 3 (1926). p. 193-197.

Illustraties

De bekende 11 punten uit dit manifest, die we hier laten volgen, verwekten onrust zoowel in het atelier der schilders, als aan de schrijftafel der sentimenteele dichters, die in verbruikte beelden 'n totaal vergane levensbeschouwing trachtten te handhaven. De, destijds nieuwe, dynamische levensbeschouwing werd in de volgende punten geproclameerd :

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.
3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux la gifle et le coup de poing.
4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive.... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.
5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.
6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.
7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forcés inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

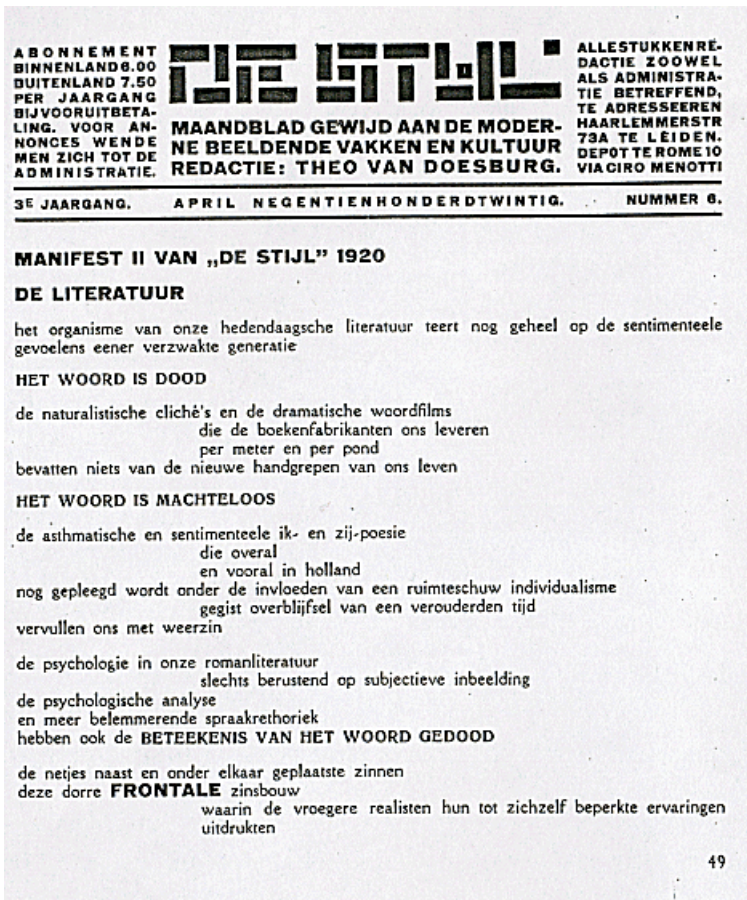
F.T. Marinetti: Eerste futuristisch manifest (1909)

De bekende 11 punten uit dit manifest, die we hier laten volgen, verwekten onrust zoowel in het atelier der schilders, als aan de schrijftafel der sentimenteele dichters, die in verbruikte beelden 'n totaal vergane levensbeschouwing trachtten te handhaven. De, destijds nieuwe, dynamische levensbeschouwing werd in de volgende punten geproclameerd:

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.
3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux la gifle et le coup de poing.
4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive.... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.
5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.
6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.
 9. Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde, — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.
 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.
 11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes, la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes cheveux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste.
-
8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!.... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.
 9. Nous voulons glorifier la guerre, - seule hygiène du monde, - le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.
 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.
 11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes, la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés; les paquebots aventureux flairant l'horizon; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes cheveux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste.



Literatuurmanifest van *De stijl* (1920)

DE STIJL

MAANDBLAD GEWIJD AAN DE MODERNE BEELDENE VAKKEN EN KULTUUR

REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.

3^E JAARGANG. APRIL NEGENTIENHONDERDTWINTIG. NUMMER 6.

MANIFEST II VAN 'DE STIJL' 1920 DE LITERATUUR

het organisme van onze hedendaagsche literatuur teert nog geheel op de sentimenteele gevoelens eener verzwakte generatie

HET WOORD IS DOOD

de naturalistische cliché's en de dramatische woordfilms

die de boekenfabrikanten ons leveren
per meter en per pond

bevatten niets van de nieuwe handgrepen van ons leven

HET WOORD IS MACHTELOOS

de asthmatische en sentimenteele ik- en zij-oesie

die overal
en vooral in holland

nog gepleegd wordt onder de invloeden van een ruimteschuw individualisme

gegist overblijfsel van een verouderden tijd

vervullen ons met weerzin

de psychologie in onze romanliteratuur

slechts berustend op subjectieve inbeelding

de psychologische analyse

en meer belemmerende spraakrethoriek

hebben ook de BETEEKENIS VAN HET WOORD GEDOOD

de netjes naast en onder elkaar geplaatste zinnen

deze dorre FRONTALE zinsbouw

waarin de vroegere realisten hun tot zichzelf beperkte ervaringen
uitdrukten

zijn ten eenenmale ontoereikend en onmachtig om de collectieve ervaringen van onzen tijd
tot uitdrukking te brengen

evenals de oude opvatting van het leven
zijn de boeken op de
LENGTE den DUUR gebaseerd
ze zijn
DIK
de nieuwe levensopvatting berust op de
DIEPTE en de INTENSITEIT
zóó willen wij de poesie

om de menigvuldige gebeurtenissen
om en door ons heen
literair te construeeren
is het noodig dat het woord
zoowel volgens het begrip als volgens de klank
hersteld wordt

is in de oude poesie
door overheersching van relatieve en subjectieve aandoeningen
de innerlijke beteekenis van het woord te gronde gegaan
wij willen met alle middelen die ons ten dienste staan
syntaxis
prosodie
typografie
arithmetica
orthografie

het woord een nieuwe beteekenis en een nieuwe uitdrukkingskracht geven

de dualiteit tusschen proza en vers kan niet voortbestaan
de dualiteit tusschen inhoud en vorm kan niet voortbestaan
daarom zal voor den modernen schrijver de vorm een direct-spiritueele beteekenis hebben
hij zal geen handeling beschrijven
hij zal in het geheel niet beschrijven
maar **SCHRIJVEN** zal hij

het collectief der handelingen herscheppen tot woord:
constructieve eenheid van inhoud en vorm

wij rekenen op de moreele en aesthetische medewerking van hen die medewerken aan de
geestelijke hernieuwing der wereld

leiden april 1920 theo van doesburg/ piet mondriaan/ antony kok

50

zijn ten eenenmale ontoereikend en onmachtig om de collectieve ervaringen van
onzen tijd
tot uitdrukking te brengen

evenals de oude opvatting van het leven
zijn de boeken op de
LENGTE den DUUR gebaseerd
ze zijn
DIK
de nieuwe levensopvatting berust op de
DIEPTE en de INTENSITEIT
zóó willen wij de poesie

om de menigvuldige gebeurtenissen

om en door ons heen

literair te construeeren

is het noodig dat het woord

zoowel volgens het begrip als volgens de klank

hersteld wordt

is in de oude poesie

door overheersching van relatieve en subjectieve aandoeningen

de innerlijke betekenis van het woord te gronde gegaan
wij willen met alle middelen die ons ten dienste staan

syntaxis
prosodie
typografie
arithmetica
orthografie

het woord een nieuwe betekenis en een nieuwe uitdrukingskracht geven

de dualiteit tusschen proza en vers kan niet voortbestaan
de dualiteit tusschen inhoud en vorm kan niet voortbestaan
daarom zal voor den modernen schrijver de vorm een direct-spiritueele betekenis
hebben

hij zal geen handeling beschrijven
hij zal in het geheel niet beschrijven
maar SCHRIJVEN zal hij

het collectief der handelingen herscheppen tot woord:
constructieve eenheid van inhoud en vorm

wij rekenen op de moreele en aesthetische medewerking van hen die medewerken
aan de
geestelijke hernieuwing der wereld

leiden april 1920 theo van doesburg/piet mondriaan/antony kok

Het barokke leven

door

FREDERIK CHASALLE

Pang! Pang! De feestklok barst onder het slaan. — De tijd is ontwricht; en een brutale herrie neemt wraak in een grandioze razernij! Vensters springen, zwierend als bliksemschichten, onder den druk van een zeldzamen storm, open. Dwarrelend in den wind, als marionetten uit een omgekeerde doos der dwaasheid, tuimelt het leven door elkaar. Pierrot, beenen in de lucht, schreeuwt om de maan, die achter het tooneel staat te flakkeren. Verwoede muskieten doelpunten op monsterlijke minnaressen in, die gillend opspringen en zwellen als gasballons. Onder de voet geloopen, kindsche wijzen liggen stijf op hun neus gevallen en murmelen in een laatsten snik verdoemenis van alle filosofie. Ach, over het leege tooneel dansen eenzame balletteuses, op hol geslagen uurwerken, zich idioot in hun verstrikking van serpentines. Als zij omliggen, sleept men ze uitbundig weg aan de trillende voeten, en dekt met servetten hun wassen gezichten toe van eeuwig onnoozele Gretchens. — Zie, een dronken-gevoerde papagaai klimt omhoog in een los fladderend lint, en een acrobatische aap jongleert aan het laagste uiteinde. De zaal, in opschudding, brult om dit schouwspel. Een duivelsch orkestje, diep verdoken, speelt zich van plezier tot louter ellebogen en vliegende haren. Een paukenist begint een felleren slag te roffelen; de muziek gilt een nieuw oproer uit. — Maar men kan niet meer. Alles hijgt van uitputting. Het bloed overstroomt de oogen en ooren. — Dan rennen — als reddende engelen —, dwars door de confetti, een razende wolk voor zich uitstuiwend, twee reusachtige kalkwitte doggen en, als gedresseerd, springen zij de lampen uit, die rinkelend naar beneden komen.

Frederik Chasalle: *Het barokke leven* (1917)

Het barokke leven door FREDERIK CHASALLE

Pang! Pang! De feestklok barst onder het slaan. - De tijd is ontwricht; en een brutale herrie neemt wraak in een grandioze razernij! Vensters springen, zwierend als bliksemschichten, onder den druk van een zeldzamen storm, open. Dwarrelend in den wind, als marionetten uit een omgekeerde doos der dwaasheid, tuimelt het leven door elkaar. Pierrot, beenen in de lucht, schreeuwt om de maan, die achter het tooneel staat te flakkeren. Verwoede muskieten doelpunten op monsterlijke minnaressen in, die gillend opspringen en zwellen als gasballons. Onder de voet geloopen, kindsche wijzen liggen stijf op hun neus gevallen en murmelen in een laatsten snik verdoemenis van alle filosofie. Ach, over het leege tooneel dansen eenzame balletteuses, op hol geslagen uurwerken, zich idioot in hun verstrikking van serpentines. Als zij omliggen, sleept men ze uitbundig weg aan de trillende voeten, en dekt met servetten hun wassen gezichten toe van eeuwig onnoozele Gretchens. - Zie, een dronken-gevoerde papagaai klimt omhoog in een los fladderend lint, en een acrobatische aap jongleert aan het laagste uiteinde. De zaal, in opschudding, brult om dit schouwspel. Een duivelsch orkestje, diep verdoken, speelt zich van plezier tot louter ellebogen en vliegende haren. Een paukenist begint een felleren slag te roffelen; de muziek gilt een nieuw oproer uit. - Maar men kan niet meer. Alles hijgt van uitputting. Het bloed overstroomt de oogen en ooren. - Dan rennen - als reddende engelen -, dwars door de confetti, een razende wolk voor zich uitstuiwend, twee reusachtige kalkwitte doggen en, als gedresseerd, springen zij de lampen uit, die rinkelend naar beneden komen.



Boris Mestchersky: illustratie uit *De clowns en de fantasten* van Frederik Chasalle (1924)

Deuren werden opengeschoven.
 Hun hoofden verstarde in het licht.
 Schaduwen legden zich over den vloer
 en de geel-houten lessenaars. Het machinetikken — zondoorflitst — brak af. Stemgonzen overspon de stilte.

Hij stond op. Draaide het licht aan in de kleedkamer, greep hoed en stok. De portier grinnikte om zijn haast.

Op zijn kamer was koele schemer. Het koffiemaal stond gereed.

Dezen dag zou hij vieren.

Uit de grijze keien sloeg hitte bedwelmend. Wemeling van kleurvlekken dreef voorbij. Zijn lendenen doorvlijmd. Dan zonken moedeloos-slap zijn armen. Hij ging als een slaapwandelaar, achter zich de hoon: gek. En toch zijn wil.

Minderend rumoer bracht zijn vreugde groot. Het ademnauw kantoor, de stage kringloop der leege dagen: kerkering.

Vlak in de zon zijn jeugd. Met dezen tocht zou hij jaren breken, tot weer de kern van zijn leven grijpbaar lag.

Een stille landweg leidde zijn voeten.

Eerste bladzijde van het verhaal *Kromming* uit de bundel *Novellen* van Roel Houwink (1924)

Deuren werden opengeschoven.

Hun hoofden verstarde in het licht. Schaduwen legden zich over den vloer en de geel-houten lessenaars. Het machinetikken - zondoorflitst - brak af. Stemgonzen overspon de stilte.

Hij stond op. Draaide het licht aan in de kleedkamer, greep hoed en stok. De portier grinnikte om zijn haast.

Op zijn kamer was koele schemer. Het koffiemaal stond gereed.

Dezen dag zou hij vieren.

Uit de grijze keien sloeg hitte bedwelmend. Wemeling van kleurvlekken dreef voorbij. Zijn lendenen doorvlijmd. Dan zonken moedeloos-slap zijn armen. Hij ging als een slaapwandelaar, achter zich de hoon: gek. En toch zijn wil.

Minderend rumoer bracht zijn vreugde groot. Het ademnauw kantoor, de stage kringloop der leege dagen: kerkering.

Vlak in de zon zijn jeugd. Met dezen tocht zou hij jaren breken, tot weer de kern van zijn leven grijpbaar lag.

Een stille landweg leidde zijn voeten.



J.M. van der Mey: het Scheepvaarthuis te Amsterdam (1911-1916)

In het tastbare licht van den herfstochtend gaan de eerste winkels open. De werksters vegen de vloeren der kantoren. Voor het loket in de leege hal van het postkantoor wachten de loopers. De bestellers hebben de post gesorteerd, de manden klaar gezet. De loopers gooien de brieven over in hun groote reiskoffers. Telkens dragen twee mannen een zwaren koffer weg. De ochtendpost voor de banken, de reederijen, de werven en de fabrieken. - Woningen worden geopend. Bij de tramhaltes wachten kleine groepjes. De bussen kunnen niemand meer bergen. De hoofdstraten geraken vol fietsen. De kantoren openen, de scholen gaan aan. - De stad werkt. - Tegen tien uur in den ochtend komen de onderwijzers met hun klassen op straat. Bij stille pleintjes staat de jeugd in een kring, zingt speelsche liedjes en danst. In rijen van vier zwenken de kinderen rond straathoeken. - De café's loopen vol. Koffieuur. Alle telefooncellen zijn bezet. En als een celdeur geopend wordt, schiet een brok zakenleven naar buiten:

- Nee, dat is uiterste prijs ...
- Hallo! met Amsterdam? Hallo!! ...
- Geen denken aan, meneer ...
- ... dus over vijf minuten hier. Ik wacht ...

De stations spuwen de menschen uit, ze zuigen ze op, de treinen zijn vol. Over de lange viaduct slaat het zware rythme van een trein:

AMSTERDAM-BRUXELLES-PARIS. De kok staart over de stad. Zijn witte muts springt over in de vensters van pakhuizen en logementen. Op het Beursplein hoort hij het sjiipen van de musschen. Dan komen de bruggen, de havens. De troosteloze achtergevels van de Rosestraat. Het emplacement Feijenoord ... Er jaagt een trein achter hem langs, terug naar de stad.

18

Twee bladzijden uit *Stad* van Ben Stroman

In het tastbare licht van den herfstochtend gaan de eerste winkels open. De werksters vegen de vloeren der kantoren. Voor het loket in de leege hal van het postkantoor wachten de loopers. De bestellers hebben de post gesorteerd, de manden klaar gezet. De loopers gooien de brieven over in hun groote reiskoffers. Telkens dragen twee mannen een zwaren koffer weg. De ochtendpost voor de banken, de reederijen, de werven en de fabrieken. - Woningen worden geopend. Bij de tramhaltes wachten kleine groepjes. De bussen kunnen niemand meer bergen. De hoofdstraten geraken vol fietsen. De kantoren openen, de scholen gaan aan. - De stad werkt. - Tegen tien uur in den ochtend komen de onderwijzers met hun klassen op straat. Bij stille pleintjes staat de jeugd in een kring, zingt speelsche liedjes en danst. In rijen van vier zwenken de kinderen rond straathoeken. - De café's loopen vol. Koffieuur. Alle telefooncellen zijn bezet. En als een celdeur geopend wordt, schiet een brok zakenleven naar buiten:

- Nee, dat is uiterste prijs ...
- Hallo! met Amsterdam? Hallo!! ...
- Geen denken aan, meneer ...
- ... dus over vijf minuten hier. Ik wacht ...

De stations spuwen de menschen uit, ze zuigen ze op, de treinen zijn vol. Over de lange viaduct slaat het zware rythme van een trein:

AMSTERDAM-BRUXELLES-PARIS. De kok staart over de stad. Zijn witte muts springt over in de vensters van pakhuizen en logementen. Op het Beursplein hoort hij het sjiipen van de musschen. Dan komen de bruggen, de havens. De troosteloze

achtergevels van de Rosestraat. Het emplacement Feijenoord ... Er jaagt een trein
achter hem langs, terug naar de stad.

kozijnen glanzen als het wit van gebroken oogen. Reeds hebben de auto's lichten op. De reclamezuilen prijzen de vreugden des levens:

ETHOVEN-AVOND

GEEF MIJ MAAR MI

H.O.

DON KOZ

RADIO

op
ieders
Lip!

BLAUW
WIT
GROEN
GEEL
ROOD
ZWART

De avond strijkt over de stad.
De kleuren vergaan, maar in de plassen en in het nat van keien en asphalt beginnen de vele schakeeringen van licht uit winkels en wagens en trams ril te leven. Nu fonkelen talloze lichten op de Maas. Overdag was ze bruin-grijs en de koppen der golven waren wit. Dreigend en hoog lagen de zeeschepen voor de lood-

56

kozijnen glanzen als het wit van gebroken oogen. Reeds hebben de auto's lichten op. De reclamezuilen prijzen de vreugden des levens:

ETHOVEN-AVOND
GEEF MIJ MAAR MI
H.O.
DON KOZ RADIO

op
ieders
Lip!
BLAUW
WIT
GROEN
GEEL
ROOD
ZWART

De avond strijkt over de stad.
De kleuren vergaan, maar in de plassen en in het nat van keien en asphalt beginnen de vele schakeeringen van licht uit winkels en wagens en trams ril te leven. Nu fonkelen talloze lichten op de Maas. Overdag was ze bruin-grijs en de koppen der golven waren wit. Dreigend en hoog lagen de zeeschepen voor de lood-



Theo van Doesburg: Compositie in zwart en wit (1918)



J.J.P. Oud: woningen te Hoek van Holland (1924-1927)



J.A. Brinkman en L.C. van der Vlugt: fabriek te Rotterdam 1925-1930)



Pyke Koch: Achterbuurtrapsodie (1929)