

# Hans Anten

## Van Wessem en het moderne proza

(Hoofdstuk III uit *Van realisme naar zakelijkheid. Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932*. Utrecht 1982 / DBNL 2008 Sleuteltekst Basisbibliotheek)

*In 1929 publiceert Van Wessem 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 Wessem 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 Wessem 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'.*

<sup>1</sup>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).

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.<sup>1</sup>

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

[p. 58]

Marsman op de vraag 'Durf je een vergelijking aan van onze literatuur met die in den vreemde?':

<sup>2</sup>Kuyle: 'Aan tafel met H. Marsman', p. 310.

<sup>3</sup>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-

‘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 geheel 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.’<sup>2</sup> In *De kansen van ons proza* toont Marsman, inmiddels weer toegetreten 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.<sup>3</sup> 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

[p. 59]

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

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.

<sup>4</sup>Marsman: ‘De kansen van ons proza’. De citaten op p. 79-81.

<sup>5</sup>Zie bijvoorbeeld p. 21.

<sup>6</sup>Zie *Het getij* 7 (1922), p. 14-17.

<sup>7</sup>Marsman: ‘De sprong in het duister’. p. 26-27.

<sup>8</sup>Zie p. 40-41.

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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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 Kandinsky<sup>6</sup> 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'.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> Aan het begin van zijn tweede

[p. 60]

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.

<sup>9</sup>Van Wessem: 'Het moderne proza', p. 391.

<sup>10</sup>Id. p. 170-175; de citaten op deze pagina's.

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’,<sup>9</sup> 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*,<sup>10</sup> 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

[p. 61]

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 mededeelvorm van “scheppend” proza is de kroniek’ en ieder verhaal of roman ‘houdt dezen oervorm in zich besloten en blijft, als literaire soort, de *opschrijver* 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 dichtelijk proza of het prozagedicht en het zogenaamde essayistisch proza. In dichtelijk 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

[p. 62]

taal spreekt.’

In het resumé van het eerste opstel constateert Van Wessem: ‘De weerkeer tot den zakelijken mededeelvorm, 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*,<sup>11</sup> gaat Van Wessem met name in op de

<sup>11</sup>Id. p. 204-208; de citaten op deze pagina's.

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

[p. 63]

uitdrukking, in de werking vereischt.' Afwisselende stijlsoorten 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

<sup>12</sup>Id. p. 331.

<sup>13</sup>Id. p. 327-332; de citaten op deze pagina's.

bezitten een werkelijke stijl.’<sup>12</sup>

Het begin van het derde deel, met het opschrift *Wat is ‘modern’ proza?*,<sup>13</sup> refereert sterk, in welhaast identieke terminologie, aan Van Wessem’s 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 Wessem 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.

[p. 64]

Wij zouden kunnen zeggen: in het moderne proza is de schrijver weggeschrapd.[...] 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 hards, 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 be-schrijfwijze, die niets met zin voor het

<sup>14</sup>C.J.E. Dinaux: ‘Constant van Wessem’. In: *Herzien bestek*. Amsterdam, 1974. p. 60. In 1937 verscheen een licht gewijzigde versie van Van Wessem’s roman onder de titel *Celly; lessen in charleston*, voorafgegaan door een inleiding van H. Marsman.

<sup>15</sup>Van Wessem: ‘Het moderne proza’, p. 360-364; de citaten op deze pagina’s.

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.<sup>14</sup> 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 breedsprakige uitweiden, dat men noodig heeft om iets “tot leven te brengen” en er nauwelijks in te slagen.’

In *De vormen*,<sup>15</sup> zoals het vierde deel van *Het moderne proza*

[p. 65]

heet, probeert Van Wessems 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 zoowel 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

<sup>16</sup>Van Wessems: *Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen*. p. 7-9.



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.<sup>16</sup>

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

[p. 66]

‘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 Wessem 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’.

<sup>17</sup>Van Wessem: ‘Het moderne proza’. p. 389-391; de citaten op deze pagina's.

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 esthetiek, 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*<sup>17</sup> 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 verindividualiseren 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 Wessem treft het losmaken uit die verindividualiserende

[p. 67]

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.<sup>18</sup> In een in 1932 gepubliceerd opstel gaat Van Wessem 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 onzen tijd naar “naakte waarheid”.’<sup>19</sup> 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

<sup>18</sup>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).

<sup>19</sup>Van Wessem: ‘De “vie romancée”’, p. 273.

<sup>20</sup>Id. p. 275.

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, zoals 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 menselijker’.<sup>20</sup>

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, zoals de ouderwetsche historische roman van onze Bosboom Toussaint...’. ‘Voor onzen tijd, waarin alleen het essentiele regeert [...] kan een leven niet meer anders dan door zijn eigen rythme weergegeven worden.’ In deze ‘rythmische herconstructie van een leven’ is de ont-individualisering gelegen.

[p. 68]

De boutade *Onzaakkundige zakelijkheid*<sup>21</sup> 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

<sup>21</sup> Van Vriesland: *Onderzoek en vertoog*. dl. 1, p. 72-77; de citaten op p. 73.

<sup>22</sup> Van Wessem: ““Onzaakkundige zakelijkheid””, p. 126-127; de citaten op deze pagina’s.

overweldigend lyrisch van structuur ware'. Van Wessem wordt door Van Vriesland genoemd als een van die jongeren.

In zijn repliek<sup>22</sup> 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

[p. 69]

ons af te spelen, en geeft daarmee aan zijn opteekening de eigenschappen van een "schepping".<sup>23</sup> Van Wessem kan dan ook Van Vrieslands visie delen: 'Juist het verschil tussen 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 tussen 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

<sup>23</sup>Van Wessem: 'Het moderne proza', p. 171.

<sup>24</sup>Van Wessem: *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 Wessem, Wijdeveld en Zernike. Slechts drie verhalen zijn van Vlaamse auteurs.

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*,<sup>24</sup> 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

[p. 70]

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 Wessem ‘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 Wessem 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 Wessem: '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.'