

Hans Anten

Een kunstleven van de hoogste orde. Rang en stand in *Knorrende beesten* van F. Bordewijk

‘Der Kampf gegen die Natur ist hoffnungslos, und trotzdem wird er bis zum Ende geführt werden’.
Oswald Spengler, *Der Mensch und die Technik*.
München, 1932, p. 36

Inleiding

Tot de meest populaire boeken van F. Bordewijk behoort ongetwijfeld de verzameluitgave *Blokken, Knorrende beesten. Bint; drie romans*. Ondanks evidente overeenkomsten in structuur, stijl en inhoud heeft *Knorrende beesten*, vergeleken met de thans gecanoniseerde ‘meesterwerken’ *Blokken* (1931) en *Bint* (1934), nauwelijks aandacht getrokken. Ook in recente publikaties naar aanleiding van het uitkomen van het eerste deel van het *Verzameld Werk*¹ wordt *Knorrende beesten* slechts terloops of in het geheel niet genoemd. Al is het predikaat ‘meesterwerk’ wellicht te veel eer voor *Knorrende beesten*, de kwaliteiten van deze magisch-realistische roman rechtvaardigen een nadere bestudering alleszins.

‘Het vorige boek “Blokken”, dat wij van deze schrijver in het licht gaven, leverde het bewijs, dat Dr. Bordewijk over een oorspronkelijk talent beschikt, dat vele lezers tot de zijne maakt. Door deze nieuwe roman, waarin de auto's “KNORRENDE BEESTEN” worden genoemd, is onze literatuur een nieuw, eigentijdsch, goedkoop boek rijker geworden. Het is een echt werk voor de zomer, dat elke automobilist en literatuurlijfhebber zal koopen.’

¹F. Bordewijk, *Verzameld Werk*. Deel 1. *Blokken, Knorrende beesten, Bint, Rood paleis, Karakter*. 's-Gravenhage, 1982. Voor een uitgebreide bibliografie van en over Bordewijk zie: H. Anten, ‘F. Bordewijk.’ In: *Kritisch literatuur lexicon*, februari 1984.

²*De gemeenschap* 8 (1932), p. 499-509, 581-590; 9 (1933), p. 29-36.

Met deze opmerkelijke tekst maakte uitgeverij De Gemeenschap te Utrecht reclame voor Bordewijks tweede roman. *Knorrende beesten* kwam in het voorjaar van 1933 uit, na voorpublicatie in drie afleveringen in het gelijknamige, met de uitgeverij verbonden literaire tijdschrift.² Het boekje kostte f 1,25 en bevat slechts 51 bladzijden, waarvan er 39

met de tekst van de roman bedrukt zijn. De opdracht ‘Voor mijn vrouw geschreven deze roman van een parkeerseizoen’ staat voor de titelpagina. De aan deze opdracht ontleende ondertitel ‘de roman

[p. 314]

van een parkeerseizoen’, waarmee het boek in een aantal bibliografieën is opgenomen, komt op het omslag en de titelpagina niet voor.³

Pas in 1949 werd de roman herdrukt. In dat jaar werd *Knorrende beesten* samen met *Blokken* en *Bint* voor het eerst in één band uitgegeven. In de jaren vijftig en zestig volgden zeven herdrukken van deze verzamelbundel; vanaf 1971 verschenen bijna ieder jaar nieuwe uitgaven, en in 1984 kwam de tweeëntwintigste druk uit.

Vergeleken met de uitgave van 1933 (en de voorpublicatie) vertonen de latere drukken veel varianten maar geen fundamentele wijzigingen. De spelling is gemoderniseerd, de tekst beslaat minder pagina's en de opdracht is verplaatst naar de achterkant van de titelpagina. De varianten, die voor een deel zeker correctieën zetfouten zijn, hebben betrekking op de interpunctie, de alinea-indeling, het woordgebruik en de woordvolgorde.⁴

De hier weergegeven summiere drukgeschiedenis illustreert enigszins de allengs toenemende belangstelling voor Bordewijk. Een aantal van zijn boeken is momenteel zowel in goedkope pocketedities als in de luxe delen van het *Verzameld Werk* verkrijgbaar zonder dat een uitgever grote risico's loopt.⁵

In de tijd dat *Knorrende beesten* verscheen was Bordewijk allerminst een succesauteur, al suggereert de reclametekst een zekere populariteit. De drie bundels *Fantastische vertellingen* (1919, 1923 en 1924), waarmee Bordewijk als prozaïst debuteerde, trokken, zoals hij aan Van Vriesland schrijft, in de pers enige aandacht, maar niet bij het publiek.⁶ Het eigen karakter van deze verhalen werd in de kritiek niet onderkend.⁷

Ook de ‘nieuwe richting’ die de 47-jarige auteur in 1931 met *Blokken* insloeg en voortzette met *Knorrende beesten* kreeg aanvankelijk weinig respons.⁸ Het is daarom niet verwonderlijk dat Bordewijk in 1934, in zijn antwoord op de door Ter Braak en 's-Gravesande in *Het Vaderland* georganiseerde enquête over

[p. 315]

overschatting en onderschatting in de Nederlandse literatuur, in alle openhartigheid zichzelf noemt:

³Al in de eerste druk van *Bint* wordt tegenover de titelpagina *Knorrende beesten* genoemd met deze ondertitel.

⁴De hier gebruikte vijftiende [veertiende] druk van 1977 telt 28 afwijkingen. De opmerkelijkste afwijking op zinsniveau is deze: p. 47 regel 19. ‘Er waren knappingen in hun kogellagers, van zand, van suiker.’ = p. 16 regel 10 van de eerste druk: ‘Er waren knappingen in hun kraakbeen. Er zaten kristallen in hun kogellagers, van zand, van suiker.’

⁵Sommige auteurs, zoals ook Bordewijk en Nescio, hebben een zo groot publiek dat je wel verschillende uitgaven kunt wagen’ verklaart een medewerkster van uitgeverij Nijgh & Van Ditmar in de *N.R.C.* van 23 april 1985.

⁶Victor E. van Vriesland, *F. Bordewijk: een inleiding tot een keuze uit zijn werk.* 's-Gravenhage, 1949, p. 41.

⁷Over de *Fantastische vertellingen* zie ‘Nawoord’ van Pierre H. Dubois in F. Bordewijk, *Fantastische vertellingen.* 's-Gravenhage, 1981.

⁸‘Dat hij al eerder “Knorrende beesten” en “Blokken” had gepubliceerd, maakte de uitgever gauw genoeg duidelijk [na het verschijnen van *Bint*, H.A.], want er waren nog stapels exemplaren van. Bordewijks veel oudere “Fantastische vertellingen” kende echter geen mens’ herinnert zich Hans Roest. In: *Elseviers magazine* 20 november 1982. Pas na *Bint*, dat eind 1934 verscheen, vestigde Bordewijk zijn naam in de literatuur. Het eerste boek dat echter volgens de auteur ‘verkoopbaar’ bleek te zijn, en hem dus bij een groter publiek introduceerde, was *Karakter* (1938). Zie F. Bordewijk, ‘Fondsbezorging (en de ziekte van Prins).’ In: *5 auteurs over hun uitgever.* [s-Gravenhage, 1962], p. 14-15.

⁹Zie *Het vaderland* 29 november 1934. Het antwoord dat Bordewijk schreef op de enquête is fotografisch afgedrukt tegenover p. 60 van Michel Dupuis, *Ferdinand Bordewijk.*

‘Onderschat werden de Wit, Feylbrief en ik.’ De onderschatting wordt weliswaar gerelateerd aan de *Fantastische vertellingen*, maar uit zijn reactie blijkt dat hij zijn nieuwe proza in het antwoord betreft. Na geconstateerd te hebben dat de ‘verfoeilijke’ familieroman nog altijd niet dood is, houdt Bordewijk een pleidooi voor dat nieuwe proza:

‘Eens waren we groot in muziek, in architectuur. Onze schilderkunst is nergens ooit overtroffen. Er moeten hier dus wel mogelijkheden zijn voor letterkunde. Versobering, verstrakking zal een eis zijn, met herziening van onze blik op de feiten, met verruiming van ons onderwerp. Het rationele woord moet komen in de plaats van het aesthetische. Als men stijgen wil gooit men zijn ballast uit. [...] Het rationele woord, het versoberde schriftbeeld zijn van deze tijd.’⁹

Evenals *Blokken* bestaat *Knorrende beesten* uit tien korte hoofdstukken die, behalve het eerste hoofdstuk, slechts met een lidwoord en een zelfstandig naamwoord betiteld zijn. De hoofdstukken, die 2 à 3 bladzijden omvatten, zijn evenredig over de tekst verdeeld.

De inhoud laat zich moeilijk weergeven in termen van plot of intrige, omdat een continu handelingsverloop ontbreekt en de personages geen karakterontwikkeling vertonen. De beschreven gebeurtenissen, die gedurende een vakantieseizoen in een badplaats plaatsvinden, worden niet direct op elkaar betrokken. Het geheel maakt de indruk van een montage van tien momentopnamen, van korte scènes waarin bepaalde personages of gebeurtenissen worden belicht.

Voor een goed begrip van de rol die de ‘knorrende beesten’ in de roman spelen, zal eerst het centrale thema van de hiërarchische ordening worden toegelicht, achtereenvolgens aan de hand van de ruimte-organisatie, de correlatie tussen ruimte en personages, en een aantal relaties tussen groepen personages en hun representanten onderling. Een korte excursie naar de cultuur-historische en literaire context sluit het artikel af.

Ruimte

Knorrende beesten is overwegend een vertellerstekst. Het standpunt van waaruit de lezer het grootste deel van het verhaal krijgt gepresenteerd, is dat van de anonieme externe

verteller ofwel, in traditioneler terminologie, de auctoriale vertelinstantie. Een opvallende functie van deze verteller is het *beschrijven* van de ruimte. In de topografie van de badplaats overheerst de verticale structuur die antithetisch gestalte krijgt en gekoppeld wordt aan niveauverschil van sociale aard. De ruimte is onderverdeeld in separate lagen en lokaties die het onderscheid tussen de streng hiërarchisch geordende groepen personages accentueren. In het eerste hoofdstuk 'Parade, pier, park en beesten' worden drie van de vier te onderscheiden niveau's beschreven, van boven naar beneden: de terrassen met de zeehotels, de promenade die daaronder langs de hotels loopt, en nog lager het gebied dat in de afwijkende hoofdstuktitel is genoemd. Daar vinden de meeste handelingen plaats, daar zijn de hoofdrolspelers, de auto's, gesitueerd.

[p. 316]

Het laagste niveau is het strand. Deze vier lagen zijn door middel van trappen met elkaar verbonden.

Het strand is het domein van 'het volk dat er zijn papieren en schillen achterliet.' (p. 45) De houding van de verteller ten opzichte van deze laagste stand laat, zoals blijkt, weinig te raden over. De woordkeus impliceert distantie en *dédain*: 'De zee lag daar vol vlees, bijeengehouden door toeters en fluiten van wachtvolk.' (p. 45) De vrachtwagens waarin het volk zich laat vervoeren - deze categorie bezit nog geen eigen auto -, hebben 'lomp getierd' over de wegen, 'naar hun grove natuur'. (p. 53).

Een belangrijke tegenstelling in *Knorrende beesten* is die tussen de 'hogen', de gasten van de zeehotels die zich vooral op de parade en in de daar aanwezige bars en 'danspaleisjes' ophouden, en de 'nederigen van de kleine landzij-hotels' die de pier bevolken. Beide lokaties, parade en pier, zijn telkens op stereotype wijze contrasterend beschreven, waardoor het verschil tussen deze twee standen wordt gereleveerd. Zo is de toon van het verkeer op de parade 'beschaafd', terwijl het geluid dat de 'eenvoudigen' op de pier voortbrengen steeds als rumoerig wordt gekarakteriseerd. De typering van de parade-etablisementen maakt overigens duidelijk dat de beschaving van de bezoekers te wensen overlaat. De beschrijving ervan roept een sfeer van decadentie, gedegenereerd vermaak en ranzige sensualiteit op. Het zijn 'kleine duistere bars' met 'broeis geflonker van kleur en geteem van muziek'. (p. 43) Het contrast tussen pier- en paradevermaak valt op:

‘De pier hervond haar rumoer. Daar werd landelijk gedanst in de lauwe nacht, de laatste zomernacht van het seizoen. Het scheen een *klompendans*, de bodem trilde. In de bars en de paleisjes van de parade die altijd door gefleemd hadden ging de *erotische* dans gesluierd door de rook.’ (p. 63, cursivering van mij, H.A.)

Op de pier is ‘gezond boers geboem’ hoorbaar, in de bars ‘gedegeneerd gefleem’. (p. 49-50). Ook het exterieur tenslotte wordt in oppositionele termen beschreven: ‘De bars hadden niet de voorname schemering van Alcor [een van de zeehotels], maar de sensuele van hun overgul beschilderde kappen.’ (p. 62)

Slechts één maal wordt het standsbesef vergeten. Het is de uitzondering die de regel bevestigt. Wanneer twee curiosa, een gestrand schip en een aangespoeld half verteerd walvisgeraamte, de bevolking vermaak bieden, vindt men elkaar ‘zonder verachting bij het ongewone’. Bij het slopen van het karkas en het meenemen van beenderen als souvenir laat men zich gaan. ‘Een kinderlijkheid was over alle mensen gekomen’ is het superieure commentaar van de verteller. De integratie is van korte duur. Zodra de parade is bereikt ‘scheidten de voornamen zich dadelijk af, en meerderen ontdeden zich tersluiks van hun aandenken’. (p. 51)

Personages

In het werk van Bordewijk, zowel van voor als na *Knorrende beesten*, speelt de standenorganisatie dikwijls een rol. In de fantastische vertelling ‘Tatjana’ (1923) bijvoorbeeld reflecteert de hoofdpersoon, een ontwikkeld koopman, uitvoerig op het standsverschil, overtuigd van ‘de wijsheid der ongeschreven wet

[p. 317]

dat wat standsverscheiden is niet blijvend samengaat’.¹⁰ Vooral de opkomst van het proletariaat en de verwording van hogere kasten als de adel en het patriciaat zijn motieven die het in Bordewijks oeuvre dominerende ondergangsbesef gestalte geven. ‘Het proletariërdom verdween als stand door de werking van materiële welvaart’, aldus de verteller in het verhaal ‘Ziel en correspondent’ uit *Het eiberschild* (1949), en hij vervolgt: ‘Maar zijn kiemen hadden zich in de hersens genesteld, en na de tweede wereldoorlog

¹⁰Zie noot 7, p. 125.

¹¹F. Bordewijk, *Het eiberschild*. Rotterdam-'s-Gravenhage, 1949, p. 45.

¹²W. Bronzwaer, ‘Bordewijks “Noorderlicht”.’ In: *Tirade* 25 (1981), nr. 268, p. 427.

zijn wij zover van geen stand meer te moeten erkennen, maar een geheel mensdom geestelijk verproletariseerd. En het leven mist stijl.’¹¹

Deze proletarisering krijgt in *Knorrende beesten* alle nadruk doordat een tweetal exponenten van de ‘hogen’ in twee afzonderlijke hoofdstukken centraal staat. De claustrofobe en de zondaar, zoals deze personages in de hoofdstuktitels worden aangeduid, zijn incarnaties van psychische en fysieke ontwrichting. In zijn persoonsbeschrijving geeft de focaliserende verteller een interpreterende registratie van kenmerkende uiterlijkheden. Bovendien levert de verteller, die zich soms alwetend toont, met name op de man direct commentaar. Het woord ‘zondaar’ laat over zijn houding geen misverstand bestaan. De vrouw, ‘wier ziel zwak leefde in ontredde’, heeft dwaze ogen en een leeg hoofd. Ze tracht haar aftakeling te maskeren door cosmetica en een ‘hoge houding’. (p. 47) Het lichamelijke deficit van de man laat zich niet verhullen. De beursheid van zijn spieren kan hij nog verbergen door met ‘majesteit’ de trappen te beklimmen, maar de gevolgen van een geslachtsziekte blijven zichtbaar: ‘Niet weg te blanketten lagen tussen de wortels van zijn dun, vergrijzend haar de bloedige doornpunten der corona veneris.’ (p. 49) Daarbij komen tanden vol wolf, oogleden die verlamningsverschijnselen vertonen, en een ‘machtige’ borstkas die in verval raakt: ‘Hij had zijn instrument in orgieën kapot gespeeld.’ (p. 49)

De ‘zondaar’ blijkt een ware engel des afgronds te zijn en is als zodanig een voorloper van Starnmeer, de destructieve hoofdpersoon van *Apollyon* (1941). Naar aanleiding van Starnmeer stelt Bronzwaer dat de decadente mens hier zijn meest negatieve, Schopenhaueriaanse gestalte bereikt: ‘hij zoekt zichzelf te vernietigen en probeert dit te bereiken door vernietiging van de ander.’¹² Voor het personage in *Knorrende beesten* geldt hetzelfde: de ‘fieltige zieke’ sleept de claustrofobe in zijn val mee. Middels een prospectieve vergelijking en beschrijving maakt de verteller duidelijk dat haar lot bezegeld is. De man ‘scheurde een portier open als de cipier de celdeur voor de gevonniste. [...] Zij reden naar de stad die ros brandde aan de kim.’ (p. 49) Wanneer na enige dagen de man in de badplaats terug is, is het vonnis inmiddels vertrokken: ‘Hij dacht niet aan de vrouw die hij besmet had.’ (p. 55)

In de in *Knorrende beesten* gepresenteerde standenhiërarchie is de afstand tussen dégenerés (de ‘hogen’) en proletariaat (het ‘volk’) het grootst. Alhoewel het volk als collectief relatief weinig aandacht krijgt en uitsluitend negatief is uitgebeeld, contrasteren zijn representanten, de parkeerwachter Bobsien en de garagehulp Sofia Eufemia van Tinborn, in hoge mate met de claustrofobe en de zondaar. Zij hebben eigennamen, figureren in acht van de tien hoofdstukken, en

[p. 318]

zijn de enigen die naast de verteller als focalisator reliëf krijgen. Alhoewel deze personages daardoor enigszins geïndividualiseerd worden, is ook hun persoonsbeschrijving stereotiep; ook zij zijn in de eerste plaats typen die het alom aanwezige standsbegrip dragen.

De ligging van de ruimte waar Bobsien en Sofia Eufemia werken, parkeerplaats en garage, is in het kader van de tegenstellingen functioneel: temidden van de vermaakscentra der ‘hogen’, èn er streng van gescheiden: ‘In de keten der kleine bars van de parade was de parkeerplaats een breuk.’ (p. 43)

In de beschrijving van Bobsien worden bij herhaling in dezelfde bewoordingen fysieke details genoemd die hem tekenen: hij is klein, gespierd en hij zweet. Vanuit zijn naïeve marxistische optiek - in ‘zijn vrije ogenblikken overdacht hij de eenvoudige leerstellingen van de klassestrijd’ -, veracht hij de ‘hogen’. De verteller verlegt het gezichtspunt naar Bobsien als zijn gedachten in erlebte Rede worden weergegeven: ‘De weelde ging aan zichzelf te gronde. De badplaats was een buil van bederf. Dat kon hij met staven bewijzen.’ (p. 52) Dat de verteller mijns inziens in dit geval dezelfde mening is toegedaan, wil nog niet zeggen dat hij zonder voorbehoud met Bobsien sympatiseert. Niet door middel van expliciete oordelen als bijvoorbeeld bij de zondaar, maar door ironische presentatie drukt de verteller zijn distantie ten opzichte van Bobsien uit. Deze mildere, indirecte wijze van desolidarisatie laat ruimte open voor een onderton van sympathie en begrip. Zo is Bobsiens afkeer van ‘de rotheid van politiek en geldwereld’ niet in de laatste plaats ingegeven door het derven van inkomsten. Wanneer in een van de zeehotels een internationale monetaire conferentie wordt gehouden, is de parkeerplaats voor een deel gereserveerd voor de auto's van de congressisten, die hun fooien niet aan Bobsien maar aan een

assisterende tolk geven. Daardoor heeft de conferentie hem 'genekt'. De fooien, zijn enige inkomsten, spaart Bobsien ijverig op, want zijn ideaal is eens een eenvoudige auto te bezitten. In zijn vooringenomenheid gelooft Bobsien dat een aan de conferentie deelnemende bankier in zes gangen ontbijt. De verteller weet beter en corrigeert: 'in waarheid' ontbeet de corpulente financier met citroensap.

Sofia Eufemia is een onbevagen, spontaan en nuchter reagerend 'kind van de slop'. Haar welluidende naam is betekenisvol: ze bezit een dosis gezond verstand en ze kan trefzeker formuleren. Al krijgt haar typering soms groteske trekken - 'Men had met haar lijfje grote plavuizen kunnen schoondweilen' -, vergeleken met de claustrofobe is zij een toonbeeld van natuurlijkheid. Wat Sofia Eufemia vooral doet is nieuwsgierig kijken. Zonder afgunst wordt ze geboeid door 'uiterlijke kleinigheid' als juwelen, opgemaakte gezichten en mooie auto's. Bobsiens getob gaat langs haar heen, de klassestrijd houdt haar niet bezig, 'aan enkele kouwe drukte daar had ze geen boodschap aan.' (p. 64)

Als Bobsien aan het eind van het seizoen bedenkt dat hij zijn gezellin zal missen, vergeet hij voor het eerst zijn marxistische preoccupaties. 'Hij begreep vaag dat de verlossing kwam van de vrouw.' (p. 65) Het is waarschijnlijk het besef van hun verschillende geaardheid dat Sofia Eufemia ervan weerhoudt in te gaan op Bobsiens toenadering, en dat met instemming van de verteller: 'Hij wreef met zijn elleboog langs haar arm omlaag. - Wat nou? zei erg kalm het verstandige dweiltje.' (p. 66).

[p. 319]

Auto's

Het fantastische karakter van dit verhaal komt vooral tot stand doordat de auto's als levende wezens worden uitgebeeld. Door animaliserende metaforiek vindt een omkering plaats die het mechanische als een organisme voorstelt, zonder dat overigens de levenloze status uit het oog wordt verloren: de auto's worden de hele roman door 'beesten' en 'wagens' genoemd. Toch verleent de bezieling van het ding, naast de reductie van het menselijke in personages als de zondaar en de claustrofobe, de roman voor een groot deel zijn magisch-realistisch karakter. Het zijn juist deze aspecten die Bordewijk stipuleert als hij, zoals hij

13F. Bordewijk, *Kritisch proza*. Bijgebracht door Dirk Kroon. 's-Gravenhage, 1982, p. 44. Zie verder p. 57-58, 79-81, 82-83, 104-106.

het noemt, het surrealisme in het werk van Kafka, Hermans en Vroman bespreekt. De voor het surrealisme kenmerkende sfeer van mysterie, onheil en dreiging ontstaat met name door de bezieling van het ding, en 'een onttroning van het levende ten koste van wat wij de dode stof noemen'.¹³

De auto's zijn beesten die geboren worden, ademen; ogen, tanden, hart en zenuwen hebben, knorren en huilen, in bad gaan, slapen, angst kennen, ziek worden, verminkt raken en sterven. Ze zijn in categorieën verdeeld die parallel lopen met de standsverschillen tussen hun eigenaren: de 'hogen' bezitten de grote 'weelddieren', de 'nederigen' de kleine 'straathondjes uit de wereld der nafta'. Op de parkeerplaats vormen de groten een afzonderlijke kudde 'door edeler bouw, door rijkere glans op hun donkere huid'. (p. 44) De kleine beesten van de pierbezoekers daarentegen zijn 'dof van verwaarlozing, een enkele, erge, had schurftplekken. Hun onderbuik was smerig bekorst en lekte dik groen uit, hun stem was meer jank, hun adem onzuiver en zichtbaar'. (p. 64)

De belangrijkste karaktertrek van de knorrende beesten is hun dienstvaardigheid. Hun relatie tot de (voornamen) bezitters is er een van betrouwbare en onderdanige gehoorzaamheid. Ze zijn getemd. De eigenaren worden in staat gesteld hun 'meesterschap' te tonen door races (voor de mannen) en een corso (voor de vrouwen). Omdat de vrouwen in hun verhouding tot de mannen op hun beurt volledig ondergeschikt en afhankelijk zijn, is de corso voor hen in de eerste plaats een bevrijding, zij het van korte duur. De identificatie van de beesten met hun berijders tijdens de wedstrijd is, gelet op hun eigen slaafse rol, begrijpelijk: Zij dachten, zij wisten, zij leefden het leven van hun meesteres. En deze vrouwen, wier roeping was te dienen, wisten dit feilloos dienende leven onder haar en waren de heersersessen van een vergankelijk uur. (p. 60) Een dergelijke vergaande identificatie treedt eveneens op bij de auto's van de claustrofobe en de zondaar.

Gedurende een woeste rit in de omgeving van de badplaats elimineert de vrouw ogenschijnlijk voor enige tijd haar ontredde. Ze berijdt haar beest, een open auto, 'met vervaarlijk meesterschap'. Na afloop ruist haar bloed 'in zijn mecanisme'. De corso levert een overwinning op voor de auto van de claustrofobe, maar niet voor de

bestuurster die, uitgeput door ziekte en besmetting, voor de ereronde haar plaats afstaat aan een knecht.

De parallellie tussen de zondaar en zijn auto is evident. Hij heeft een 'ploertige' wagen, een 'afgedankt rijbeest' dat lijdt aan 'dyspepsie'. Het verval heeft hun beider gestel ondermijnd. De rennen zijn voor het beest fataal; een ongeluk

[p. 320]

overleeft het niet. De man blijft weliswaar leven, maar zijn ondergang lijkt nu onherroepelijk.

Voor de strekking van *Knorrende beesten* in het algemeen, en Bordewijks visie op de auto als symbool van moderne technologie in het bijzonder, is één passage buitengewoon belangrijk, namelijk die waarin de verteller buiten het directe handelingsverloop om in het laatste hoofdstuk beschouwend samenvat wat de voorafgaande hoofdstukken in verdichte vorm aanschouwelijk maakten:

'De schoonste zege van de mens is niet het paard. Het is het dier dat, tot volle wasdom gekoesterd in de buidel der moederfabriek, niet hoeft te leren, onmiddellijk bereid staat tot alles in de wereld van het verkeer. Het heeft geen eigen leven weliswaar, maar hoe onmachtig is vaak het *natuurleven*. Het heeft een *kunstleven* van de hoogste orde, de mens is de schepper van zijn perfectie. Toch niet geheel. Het zou naar aardse maatstaf volmaakt zijn, wanneer het niet de eerste duizenden mijlen zijn organisme moest sparen, wanneer het niet desondanks zich zo snel uitleefde, zo snel tot een gammelheid inzong, wanneer het niet zo kwetsbaar was door uiterlijke weerstand.' (p. 66, cursivering van mij. H.A.).

Dat in eerste instantie het 'natuurleven', voorzover het de bevolking van de badplaats betreft, zich kenmerkt door onvermogen en onvolmaaktheid, zal na het voorafgaande duidelijk zijn. Vergeleken met de desintegratie waaraan met name de hogere klasse onderhevig is, is de auto in zijn dienstbaarheid volkomen. Enerzijds spreekt uit de roman fascinatie en ontzag voor de moderne techniek. Tot op zekere hoogte is *Knorrende beesten* een lofzang op de auto. Anderzijds wordt de mechanische volmaaktheid sterk gerelativeerd, immers de auto is de 'edelste kweek van de mens', en imperfectie is inherent aan het menselijk scheppen. Zijn volmaaktheid was schijn; zijn kwetsbaarheid en onvermijdelijk snelle aftakeling krijgen in het apocalyptische slot van de roman alle

nadruk. De laatste auto die op een winternacht op de verlaten parkeerplaats stil houdt, is een kraanwagen. Hij wordt beschreven als een imponerend en satanisch roofdier dat voor alle beesten, ongeacht hun plaats in de hiërarchie, onontkoombaar het einde betekent: ‘De kraanwagen dwars van stand beheerste het park ontzaglijk.’ (p. 67)

Context

De weinige commentaren op *Knorrende beesten* doen geen recht aan de ambivalente visie op de techniek, een ambivalentie die kennelijk mogelijkheden bood voor elkaar tegensprekende en eenzijdige oordelen. Zo stelt Jansonius, overigens naar aanleiding van Bordewijks werk in het algemeen, dat de auteur ‘volkomen positief’ stond tegenover de moderne technische ontwikkeling, om vervolgens Bordewijk een ereplaats te geven onder de schrijvers die de schoonheid van de technische wereld bezongen.¹⁴ Voor Van der Waal daarentegen heeft Bordewijk de moderne verschijnselen uitsluitend gebruikt om er zich tegen af te zetten. ‘Men moet Bordewijk volstrekt niet verwarren met die jongeren van gisteren die ‘modern’ willen zijn en zich verplicht voelen de machine e.d. te ver-

[p. 321]

heerlijken.’¹⁵ Inderdaad, Bordewijks knorrende beesten zijn niet de ‘briesende beesten’ van Marinetti.¹⁶ Evenals Van Doesburgs ‘aeroplane’¹⁷ zijn Marinetti's auto's de symbolen die passen in het z.g. dynamische tijdsbewustzijn, en de cultus van snelheid en vooruitgang, waarvan met name avantgardistische kunstenaars in de eerste twee decennia van deze eeuw getuigden. Maar het optimistische geloof in de mogelijkheden der techniek verkeert in de jaren twintig allengs in scepsis en vijandigheid als blijkt dat de triomf over de natuur die de mechanisering van het leven heette te brengen, niet zonder meer leidt tot het hoogste beschavingsniveau. In veel cultuurhistorische geschriften uit die tijd wordt de techniek niet langer als een zegen maar als een vloek voor de mensheid beschouwd die de bron is van economische en maatschappelijke neergang. Niet alleen worden bijvoorbeeld overproductie, werkeloosheid en demoralisatie van de arbeider door toenemende automatisering van het productieproces (het Taylorsysteem) toegeschreven aan de machinecultuur, maar ook de dikwijls

¹⁴F. Jansonius, ‘Enkele aspecten van het werk van Bordewijk.’ In: *Levende talen* 1970, nr. 266, p. 210-211.

¹⁵J. van der Waal, ‘Een veelbelovend verleden; Bordewijk door een filosofische bril.’ In: *Groot Nederland* 40 (1942), II, p. 119.

¹⁶F.T. Marinetti, ‘Oprichting en manifest van het futurisme.’ In: F. Drijkoningen en J. Fontijn (red.), *Historische avantgarde; programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam, 1982, p. 66.

¹⁷Theo van Doesburg, ‘Godencultuur’. In: *Het getij* 4 (1919), p. 93.

¹⁸Bijvoorbeeld *Mensch en menigte in Amerika; vier essays over moderne beschavingsgeschiedenis*. Tweede herziene uitgave. Haarlem, 1920; *Amerika levend en denkend; losse opmerkingen*. Haarlem, [1926]. Zie ook *In de schaduwen van morgen; een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd*. Haarlem, 1935.

¹⁹*Amerika levend en denkend*, p. 68.

²⁰Nico van Suchtelen, *Tat tvam asi; aantekeningen van een kristalkijker*. In: *Verzamelde Werken*. Deel VI. Amsterdam-Antwerpen, 1954, p. 207.

gesignaleerde geestelijke crisis van de westerse beschaving. Naast onder meer jazzmuziek, bars en dancings zijn het verworvenheden van de moderne techniek waaraan morele nivellering en cultuurverarming worden toegekend. In zijn essays over Amerika¹⁸ noemt de historicus J. Huizinga in dit verband o.a. de krant, de film, de radio en de auto. Ofschoon Huizinga vindt dat beschaving zonder ‘verwerkтуigelijking’ onmogelijk is, ziet hij in deze attributen van het moderne leven vooral degeneratieverschijnselen: ‘De automobiel is, behalve veel andere zaken, het instrument van het avontuur, en ook van de misdaad geworden. Zij vervangt, met een buitengewoon gestegen graad van “efficiency”, het paard van den ridder en misschien den toren meteen. De wachter is reeds lang op pensioen.’¹⁹ Anders dan bij Huizinga, krijgt het woord ‘amerikanisme’ bij veel cultuurcritici, in het bijzonder na de beurskrach van 1929, steeds meer een uitsluitend negatieve connotatie: dom, vulgair, grof, oppervlakkig, amoreel zijn enkele kwalificaties voor het ‘Machinalisme’ en de ‘Amerikaanse businessgeest, die Europa binnendrongen en besmetten als vroeger de Aziatische cholera’, zoals Nico van Suchtelen het de hoofdpersoon van zijn ideeënroman *Tat tvam asi*²⁰ (1933) laat zeggen. Tot dergelijke critici behoort L. Hoyack, wiens mening over de auto als specimen van mechanisch leven, illustratief is voor de tendens van zijn sociologische analyse: ‘Wie beweert [...] dat een voorbijsnorrende automobiel even verheffend is als een met twee paarden bespannen rijtuig, bewijst al-

[p. 322]

leen hierdoor reeds, dat hij trilt op een morbide toonhoogte, dat hij leeft buiten de universele harmonie. Hij staat gelijk met iemand, die een kroeg voor verhevener houdt dan een tempel.’²¹

In de literatuur zijn het met name de Russische schrijver Ilja Ehrenburg en zijn Nederlandse adept M. Revis geweest die met hun documentaire tendensromans *Das Leben der Autos* (1930) en *Gelakte hersens* (1934)²² aan de hand van de automobielenindustrie in al haar facetten de morele ontarding beschreven. Beide boeken zijn in de eerste plaats een scherpe veroordeling van het axioma ‘arbeit adelt’, zoals dat door Henry Ford, stichter van het gelijknamige automobielconcern, in enkele propagandageschriften²³ werd beleden. Zeker na de ineensinking van de conjunctuur in 1929 was dit devies voor velen niet meer dan een

²¹L. Hoyack, *De toekomst der machine; sociologische analyse van den modernen tijd*. Deventer, [1932], p. 6.

²²Ilja Ehrenburg, *Das Leben der Autos*. Berlin, 1930. M. Revis, *Gelakte hersens; Ford's leven. Ford's auto's*. Utrecht, 1934. Zie H. Anten, *Van realisme naar zakelijkheid; prozaopvattingen tussen 1916 en 1932*. Utrecht, 1982, hoofdstuk V.

²³*Productie en welvaart*. Amsterdam, [1924], (vertaling van *My life and work*); *Heden en morgen*. Amsterdam, 1927 (vertaling van *To-day and to-morrow*).

leugen.

Besluit

De kritische interesse voor aspecten van de moderne samenleving heeft Bordewijk met Ehrenburg en Revis gemeen. Maar de eenzijdige tendentieuze, defictionaliserende werkelijkheidsuitbeelding in *Das Leben der Autos* en *Gelakte hersens* is in *Knorrende beesten* geheel afwezig. De vraag of we in Bordewijks roman te doen hebben met reportage dan wel fictie is niet aan de orde. De stilistische middelen die Bordewijk in deze ‘fantastische’ collage hanteert staan wel erg ver af van de eenvoud en helderheid van het nieuwzakelijke proza dat Ehrenburg en Revis schrijven. Vestdijks uitspraak dat Bordewijks stijl berust op ‘een overwoekerende en tegelijkertijd aan banden gelegde *taalfantasie*’²⁴ is geheel van toepassing op de taalkunst van *Knorrende beesten*, met dien verstande dat de overwoekering meer kans heeft gekregen dan het aan banden leggen. De frequentie waarmee in de overwegend korte zinnen afwijkingen van ‘gewoon’ taalgebruik op het niveau van de klank, het woordgebruik, de zinsbouw en de beeldspraak voorkomen is extreem hoog. Omdat een taalkundige analyse buiten het bestek van dit artikel valt, volsta ik met het noemen van enige opvallende stilistica. Klankherhaling in de vorm van assonanties en alliteraties zijn talrijk, evenals herhalingen van woorden en syntactische structuren. Samenstellingen zijn dikwijls neologismen; samentrekking en omzetting deformerend regelmatig de syntaxis, en de metaforiek is vaak zeer ongewoon en ingewikkeld.

In de eerder genoemde brief aan Van Vriesland benadrukt Bordewijk de ondergangsthematiek in zijn werk, en alle tot dan toe verschenen romans somt hij als voorbeeld op, behalve *Knorrende beesten*.²⁵ Het is moeilijk voorstelbaar dat deze omissie met opzet is aangebracht, omdat de thematiek van het verval ook in dit verhaal predomineert. Met de voor hem karakteristieke middelen van ver-

[p. 323]

beelding en stijl evocert Bordewijk in *Knorrende beesten* een ondergangstemming, niet alleen door de onmacht van het ‘natuurleven’ uit te beelden, maar ook die van het ‘kunstleven’ in de microkosmos van een badplaats. Uiteindelijk wordt heel het vergankelijke leven, van hoog tot laag,

²⁴S. Vestdijk, *Muiterij tegen het etmaal; proza*. Deel I. Den Haag, 1966³, p. 40.

²⁵Zie noot 6, p. 45-46.

gereduceerd tot onbeduidende proporties, als aan het eind van het seizoen de stemmen van zee en wind de geluiden van het 'klein vertier' gaan overheersen en het licht van de sterren weer de plaats heeft ingenomen van het kunstlicht boven 'het rijk waar de vreugde nietig had geschitterd'. De constante is de voor 'cultuur' onaantastbare eeuwige natuur, en daarbij vergeleken vallen de mens en zijn machine in het niet.

Universiteit Utrecht

Uit: *De nieuwe taalgids* 79 (1986), p. 313-323