

Hans Anten

Film en literatuur in het interbellum: symbiose of een karikatuur van een synthese



Ilja Ehrenburg getekend in 1946 door Henri Matisse.

Ilja Ehrenburg getekend in 1946 door Henri Matisse

¹Menno ter Braak,
'Ehrenburg maakt school'.
In: *Verzameld werk* dl. 5.
Amsterdam 1949, p. 138.

Op 25 maart 1934 opende Menno ter Braak zijn wekelijkse boekbespreking voor *Het Vaderland* met een opmerkelijke stelling: 'Voor de literatuur-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 literatuur-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*.'¹
Ofschoon Ter Braak zijn bewering in een ironische context zet en de status

van deze Russische schrijver in de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving inmiddels drastisch is gemarginaliseerd, illustreert deze uitspraak toch treffend de beleving van veel auteurs in die tijd. De verschijning van de Nederlandse vertaling van *10 PK, het leven der auto's* (1929) in 1931 is stellig een belangrijk ijkpunt geweest voor het proza tussen de twee wereldoorlogen. Deze opzienbarende roman werd in de literaire tijdschriften druk besproken, en Ehrenburg maakte school. Immers, een aantal Nederlandse romans uit het begin van de jaren '30 is qua stijl, compositie en inhoud onmiskenbaar gemodelleerd naar het voorbeeld van *10 PK*. Dat dit boek voor schrijvers een bron van inspiratie was, is te begrijpen in het licht van het streven naar vernieuwing van het verhalend proza, een vernieuwing in een richting waarover al zo'n vijftien jaar intensief werd getheoretiseerd, terwijl geslaagde proeven van dat nieuwe proza uitbleven.

Met *10PK* nu presenteerde Ehrenburg een roman die in tal van opzichten tegemoet kwam aan de wensen van degenen die zich afzetten tegen het post-naturalistische realisme. Zij bestreden een voor hen volstrekt achterhaalde traditie, die haar neerslag vond in het bij het grote leespubliek zo populaire 'huiskamerrealisme' van Herman Robbers, Johan de Meester en vele andere, vooral vrouwelijke, auteurs. Hun bezwaren richtten zich vooral op de omvang, de breedspakige picturale beschrijvingen, de uitvoerige en oppervlakkige psychologische explicaties en de beperktheid van visie die tot uiting kwamen in een stofkeuze waarin het burgerlijk 'Hollands binnenhuisje' centraal staat.

Ehrenburgs roman bevatte niets van dat alles. In plaats van een intrige met een chronologisch handelingsverloop is het structurerende principe van deze tekst de montage van korte scènes, wat niet alleen de illusie van dynamiek, maar ook van simultaneïteit tot stand brengt. De caleidoscopische structuur confronteert de lezer in snel tempo en veelal zonder overgangen met een grote hoeveelheid korte handelingen die zich op de meest uiteenlopende plaatsen gelijktijdig afspelen. Kenmerkend is verder de eenvoudige identieke syntaxis van de bondige scenario-achtige zinnen, het gebruik van de onvoltooid tegenwoordige tijd, de afwezigheid van psychologiserend commentaar in de vertellerstekst, het noemen van veel namen van bestaande personen, instellingen en lokaties, het refereren aan 'echte' feiten en gebeurtenissen uit de actualiteit en, niet het minst, het maatschappelijk engagement. Het ideologisch standpunt dat de roman bestuurt, evocert de wereld van de automobieliindustrie waarin arbeiders het slachtoffer zijn van onmenselijke en winstbeluste industriëlen.

2.Joris Ivens, *Autobiografie van een filmer*. Amsterdam etc., z.j., p.17.



Film en bioscoop

Zoals uit de bovenstaande opsomming blijkt, zijn de ingrediënten van wat het Ehrenburg-procédé zou gaan heten, grotendeels ontleend aan de krant en de film. Vooral de fragmentarische structuur en de snelle opeenvolging van passages zonder verbindende tussenfasen zijn te relateren aan het filmisch compositieprincipe van de montage, zoals dat was toegepast in het werk van Russische cineasten als Poedovkin en Eisenstein. Hun films werden in de jaren '20 met groot enthousiasme ontvangen, en niet alleen door toeschouwers die de communistische beginselen van de cineasten waren toegedaan. Ook andersdenkende kunstenaars en intellectuelen raakten door films als Eisensteins *Pantserkruiser Potemkin* (1925) en Poedovkins *De moeder* (1926) geboeid, niet in de laatste plaats vanwege de nieuwe esthetische mogelijkheden die de montagetechniek bood.

Het artistieke niveau van deze films staat in schril contrast met de films die men doorgaans in de bioscoop kon zien. Het verschil werd uitgedrukt in de benaming: 'kunstfilm' versus 'bioscoopfilm'. De in 1921 opgerichte Nederlandse Bioscoopbond dicteerde wat vertoond kon worden. Dat waren hoofdzakelijk 'Hollywoodprodukten', commerciële Amerikaanse publieksfilms, door kunstliefhebbers getypeerd als 'de Schund der totale onbenulligheid'. Wanneer de overheid openbare vertoning van *De moeder* verbiedt vanwege communistische propaganda, nemen onder anderen Ter Braak en Dick Binnendijk het initiatief de film in besloten kring te draaien en de *Filmliga* op te richten. De doelstellingen worden duidelijk geformuleerd in het Amsterdamse filmmanifest:

'Eens op de honderd keer zien wij: de film. Voor de rest zien wij bioscoop. De kudde, het commerciële regime, Amerika, Kitsch. In dit stadium zijn film en bioscoop elkaars natuurlijke vijanden. Ons geloof in de zuivere, autonome film, de film als kunst en als toekomst, is nutteloos, als wij niet zelf de zaak ter hand nemen. Wij willen dat. Wij willen zien wat er in de werkplaatsen der Fransche, Duitsche en Russische avant-garde geëxperimenteerd en bereikt is'.²

De voorstellingen van de liga en het door haar uitgegeven tijdschrift *Filmliga* hebben er veel toe bijgedragen dat het Nederlandse filmklimaat ten gunste van de film als een serieus te nemen zelfstandige kunstvorm veranderde. Het is hier van belang op te merken wie de redactie vormde

van *Filmliga*: naast de cineast Joris Ivens en de filmcriticus L.J. Jordaan zijn dat de schrijvers Ter Braak, Henrik Scholte en Constant van Wessem.



3. Menno ter Braak, 'Werkelijkheid'. In: *De Propria Curesartikelen 1923-1925*. Den Haag 1978, p. 334.

4. Zie bijv. 'Manifest II van "De Stijl"'. In: *De Stijl* 3 (1920), p. 49-50.

5. Jules Sonnenfeldt, 'Roman en film'. In: *De vrije bladen* 3 (1926), p. 48-49.

Film en literaire theorie

De invloed van de kunstfilm op de theorievorming over het proza komt het duidelijkst naar voren in de poetische verhandelingen die Van Wessem publiceerde in het tijdschrift waarvan hij, evenals Binnendijk, redacteur was: *De vrije bladen* (1924-1931). In deze jaren is dit literaire jongerentijdschrift het meest toonaangevende podium voor het modernistische ideeëngoed. Als vertolker daarvan ventileerde Van Wessem vanaf 1912 zijn opvattingen over vernieuwing van het proza, eerst in de tijdschriften *Den gulden winckel* en *Het getij*, daarna in *De vrije bladen*.

Als gezegd resulteerden reflecties op prozavernieuwing vooralsnog niet in volwaardige alternatieven voor het gewraakte psychologisch realisme. In 1925 erkent Ter Braak: 'Nog altijd "bloeit" het realisme als de bleke plant van het romanpsychologisme, die zich niet wenst te laten uitroeien'.³ Dat nu van de pas ontdekte kunstfilm een stimulans kon uitgaan om tot prozavernieuwing te komen, is bij nader inzien niet vreemd. De veranderde werkelijkheidsbeleving die de internationale avant-garde in de jaren '20 verbond, is pregnant in enkele trefwoorden te vatten: leven, beweging, dynamiek, snelheid, spanning. Deze dynamische werkelijkheidservaring had onder andere tot gevolg dat de traditionele hantering van de begrippen tijd en ruimte werd afgewezen.⁴ Met het verwerpen van het mimetische principe, dat ten grondslag lag aan de realistische literatuur en de conventionele film, kwam het accent op de psychische tijd en ruimte te liggen, en daarmee op het alogische, irrationele en simultane. Het zal duidelijk zijn dat de nieuwe filmkunst een adequater medium dan literatuur is om dergelijke elementen tot hun recht te laten komen. Niet alleen films van de Russische avant-garde, ook werk van Duitse en Franse cineasten laten dat overtuigend zien. Ik noem in dit verband *Das Kabinett des Dr Caligari* (1920) van Robert Wiene, *Die Nibelungen* (1924) van Fritz Lang, *Berlin, Symphonie einer Großstadt*

6. *De vrije bladen* 3 (1926), p. 177.

7. Constant van Wessem, 'De invloed van de cinema op de moderne literatuur'. In: *De vrije bladen* 3 (1926), p. 245-249.

(1927) van Walter Ruttmann, *Entr'acte* (1924) van René Clair en Francis Picabia en *Un chien andalou* (1929) van Bunuel en Dali.

In 1926 verschijnt in *De vrije bladen* het korte artikel 'Roman en film' van Jules Sonnenfeldt. Daarin wordt de schrijvers voor het eerst voorgehouden hoe nuttig het is om filmische procédés te bestuderen in het kader van het verzet tegen het verouderd realisme. 'Geen medische kronieken. Geen picturale milieu-teekeningen. Geen ontleding van zielstoestanden [...]. Leven willen wij. Beweging', daarom 'Schrijft uw romans met de techniek der film. Deze is wereldveroverend. Eenvoudig. componeer korte scènes. Zorg voor krachtige, direct aansprekende handeling. Kort en krachtig. Zonder bladzijdenvullende overdaad'.⁵

Eveneens in 1926 voegen *De vrije bladen* drie afleveringen samen tot een speciaal nummer dat geheel gewijd is aan de film. Het bevat naast beschouwingen van initiatiefnemer Van Wessem, bijdragen van onder anderen Ter Braak, Jordaan en Marsman. Het nummer wordt geopend met het credo 'Wij gelooven in den film', omdat 'hij jong is' en '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'.⁶ Voor dit artikel is vooral Van Wessems bijdrage over 'De invloed van de cinema op de moderne literatuur' van belang. Evenals Sonnenfeldt legt Van Wessem een direct verband tussen het moderne dynamische levensgevoel en de film als geschikt medium daarvoor: 'Iedere nieuwe tijd scheidt een nieuwe gevoeligheid en die van de onze is die voor het "draadloze", het rythmische, het bewegende. [...] De cinema heeft ons een nieuw soort mededeelingsmiddel opgeleverd voor onze emotionaliteit'. Voor Van Wessem betekent de film voor alles een bevrijding van verschillende soorten 'literatuurballast': de gedetailleerde beschrijving, de psychologische explicatie, en de mimetische gerichtheid. De cinema brengt bevrijding 'van de tyrannie van het waarschijnlijke'. Doordat in de film overgangen en uitleg ontbreken, 'smelten realiteit en irrealiteit samen' en behoort het onwaarschijnlijke niet meer tot een andere wereld dan het waarschijnlijke. Met instemming citeert Van Wessem dan ook Jules Supervielle: 'De cinema geeft ons weer vertrouwen in onze dromen'. Aldus heeft de film meegeholpen 'de moderne literatuur te steunen in haar eerste verzet tegen in de kunst ingedrongen voortvloeisels der logisch ontwikkelde bewustheid: het naturalisme en de psychologie'. Vooruitlopend wijs ik er op dat theorie en praktijk op het punt van de mimesis aanzienlijk uiteenlopen. In de les die volgens Van Wessem de cinema voor het proza inhoudt, valt de nadruk op de suggestie, het ritme en de bondigheid van het filmische vertellen door middel van de montage. Voor de moderne roman betekent dat: 'door middel van korte zakelijke, zwaar met suggestie geladen noteeringen, het drama oproepen, zonder bijbespiegelingen of stijlversieringen, "sans fil" [draadloos], in een rythme berekend op de spanning, op het emotioneele hoogtepunt, plotseling, klaar, verpletterend'.⁷

Film en literatuur

Wat hebben dergelijke aansporingen voor de romanpraktijk opgeleverd? Zonder te kunnen zeggen dat het proza rechtstreeks door poetische

⁵Idem, p. 247.

⁶G.W. 's-Gravesande, 'Sport-Kunst-Film; een onderhoud met A. den Doolaard'. In: *Den gulden winckel* 28 (1929), p. 7-9.

verhandelingen is beïnvloed, kan geconstateerd worden dat omstreeks 1930 tal van romans verschijnen waarin de film min of meer resoneert. Dat de meeste ‘cinematografische’ romans niet in de canon zijn opgenomen, heeft onder andere te maken met artistieke manco's die het gevolg zijn van een al te schoolse toepassing van filmische procédés in de literatuur. Van Wessems waarschuwde daar al voor: als de filmische schrijfwijze tot methode wordt verheven, ligt het gevaar van een geforceerde stijl op de loer.⁸

Een goed voorbeeld van een weinig geslaagde symbiose tussen film en literatuur is A. den Doollaards romandebuut *De laatste ronde, roman van liefde en andere noodlottigheden* uit 1929. In een interview⁹ lichtte de schrijver toe wat hij wilde: ‘Het moet een roman zijn met een razend



tempo, maar juist dit tempo wil ik psychologisch verantwoorden. Het moet het tempo zijn van dezen tijd en deze jeugd, die rolt van de eene bar in de andere, van het eene feest in het andere’. En inderdaad: drank, vrouwen en sport zijn de ‘attributen’ die in het duizelingwekkende tempo ‘van een 8-cylinder racewagen’ via taferelen als filmbeelden voorbijkomen. Terecht veroordeelde de kritiek het *would-be* modernisme in stofkeuze en adaptatie van de *close-up*-techniek, waardoor de roman te veel op een filmscenario lijkt en de beschrijving weer wordt binnengehaald. In zijn bespreking van Den Doollaards roman wees Du Perron er op dat er in het verhalend proza geen handeling kan zijn zonder personen, ‘maar één zinsnede door een personage uitgesproken, kan ons vollediger doen zien dan drie bladzijden beschrijvingen van zijn blikken, zijn glimlachjes en zijn schouderbewegingen’.¹⁰

Veel positiever was de ontvangst van M. Revis' eerste roman *8.100.000 m³ zand* (1932), waarvoor de schrijver zich naar eigen zeggen¹¹ had laten inspireren door de film. Deze korte roman over een

¹⁰E. du Perron, ‘Het razende moderne tempo. De whiskey puur van het leven’. In: *Den gulden winckel* 29 (1930), p. 7-9.

¹¹An., ‘Met schrijven moet je de mens bereiken’. In: *Drentsche en Asser courant*, 23 aug. 1966. (interview)

¹²Anton van Duinkerken, ‘M. Revis’. In: *Twintig tijdgenoten; Nederlandsch proza na 1930*. Schiedam, z.j., p. 215-221.

¹³F. Bordewijk, ‘Kracht van het zwijgen’. In: *Verzameld werk*, dl. 12. Amsterdam 1989, p. 428-431.

¹⁴Aldus het colofon van *Harten en brood*.

¹⁵Zie Menno ter Braak, *De absolute film*. In: *Verzameld werk*, dl. 2. Amsterdam 1950, p. 523-557.

¹⁶Zie noot 1, p. 138-144. Zie ook Menno ter Braak, ‘Het schrijverspalet’. In: *Verzameld werk* dl. 3. Amsterdam 1949, p. 400-418.

zandexploitatiemaatschappij is als het ware een montage van een groot aantal beeldende scènes, die de illusie van tempo, nog versterkt door de uiterst geserreerde zinnnetjes, oproept. Het overwegend milde oordeel over *Zand* hangt samen met het gegeven dat men in deze roman een oprechte poging tot prozavernieuwing zag. Zo laakt Anton van Duinkerken de opname van het vele cijfermateriaal dat, als het niet wordt geïntegreerd in de handeling, het verhaal doet verdrogen als ‘zand’. Maar hij heeft waardering voor het experiment: ‘In ieder geval kondigt [dit boekje] 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’.¹² Omdat de volgende boeken van Revis met dezelfde filmische en reportage-achtige kunstgrepen zijn samengesteld, wordt zijn werk in de literaire kritiek niet ten onrechte als vaardig Ehrenburg-epigonisme besproken.

Dat oordeel trof niet de roman die de meest geslaagde symbiose van film en literatuur te zien geeft: F. Bordewijks *Blokken* (1931). In deze anti-utopie past Bordewijk weliswaar het stijlprocédé van de montage toe, maar de defictionaliserende reportage-elementen ontbreken, zodat de roman geen gefictionaliseerde documentaire is zoals Ehrenburg en Revis die schreven. Dat Bordewijk geïnspireerd, zo niet beïnvloed werd door de film, blijkt ook uit de opdracht aan ‘filmcomponist’ Eisenstein, die daar een ‘meester der verschrikking’ wordt genoemd. Ongetwijfeld refereert Bordewijk hier aan *Pantserkruiser Potemkin*, waarin terreur een dominant thema is. Dat de montagetechniek Bordewijk aansprak, is mede vanuit zijn poetische opvattingen te verklaren. Doordat in de film overgangen tussen de scènes ontbreken, wordt de verbeelding van de toeschouwer geactiveerd. Dit gegeven is in verband te brengen met Bordewijks overtuiging dat een schrijver doordrongen dient te zijn van de ‘kracht van het zwijgen’. Het achterwege laten van expliciete (psychologische) verklaringen komt de suggestiviteit van het proza ten goede, en zet de lezer aan tot een aandachtige en actieve houding.¹³

Het aantal filmische romans groeide in het begin van de jaren '30 zo gestadig dat van een mode gesproken kan worden. Zo verschijnt in 1932 *Harten en brood* van Albert Kuyle, gebaseerd op een gelijknamig scenario.¹⁴ Eveneens uit 1932 is *Stad* van Ben Stroman, een collage van ‘momentopnamen’ over het dynamische Rotterdam. Verder verdienen in dit verband vermelding *Brood* (1932) van Maurits Dekker, *Branding* (1930) en *Zuiderzee* (1934) van Jef Last, *Sjanghai* (1933) en *Voorlopige balans* (1934) van W.A. Wagener.

In het algemeen kan van deze romans gezegd worden dat ze als literatuur weinig overtuigen. De toepassing van technieken die ontleend waren aan de cinema, verstarde weldra in een formule, die niet alleen modieus maakwerk maar ook een nieuw soort realisme opleverde, de theorie ten spijt. ‘Vertaalde’ film resulteerde immers dikwijls in nieuw-zakelijk bondige beschrijvingen van de buitenkant, het uiterlijk.

Ter Braak, die zich in de jaren '20 sterk had gemaakt voor de autonomie van de film als kunst,¹⁵ gaat nu voorop in het verzet tegen het filmische proza. Wie schilderkunstige middelen, als de oude realisten, of filmische middelen, als de nieuwe realisten, gebruikt, onderschat het woord

en zijn mogelijkheden. Vroeger, aldus Ter Braak, maskeerde de schrijver zijn ideeënarmoede achter picturale effecten; thans verbergt hij dat door 'Joris Ivens in de letterkunde' te spelen. Het overgrijpen van kunsten op elkaars gebied leidt in de regel tot een 'caricatuur van een synthese', tot een hybridisch produkt dat noch als roman noch als document geslaagd kan heten. Omdat de formule bij een bepaalde categorie lezers aanslaat, fabriceren 'de roman-journalisten, die de film hebben misgelopen' hun boeken. Ze schrijven voor het 'grottestadspubliek, dat film verlangt in plaats van moeizame gedachtengangen en montage in plaats van psychologie. Wellicht is dit het publiek van de toekomst; maar dat is nog geen reden om het honing om de mond te smeren'.¹⁶ Dat Ter Braaks verwijt gegrond was, bewees bijvoorbeeld Helma Wolf-Catz. In het voorwoord van haar roman *Marjan, film van een jeugd* (1934) stelt de schrijfster dat ze 'in deze tijd van geringe belangstelling voor het boek in het algemeen' naar de lezer toe wil komen. Daarom heeft ze haar roman 'geschreven in filmbeelden'.

Adaptie van filmische technieken, meestal in combinatie met aan de journalistiek ontleende elementen, betekende ongetwijfeld een vernieuwing van het verhalend proza. Vanwege de vergaande negatie van vigerende romanconventies, artistieke tekortkomingen, en de vernietigende reacties van toonaangevende critici als Marsman, Du Perron en Ter Braak, liep deze richting echter weldra dood. Bovendien verscheen in deze tijd proza dat wél een volwaardig alternatief voor het traditionele realisme vormde: de romans en verhalen van Vestdijk, Bordewijk, Walschap, Du Perron en Slauerhoff.

Universiteit Utrecht

Uit *Vooys. Tijdschrift voor letterkunde* 11 (1993), nr 3/4.