

‘Knorrende beesten’

Hans Anten

bron

Hans Anten, ‘Knorrende beesten.’ In: Hans Anten, *Het bekoorlijk vernis van de rede. Over poetica en proza van F. Bordewijk*. Historische uitgeverij, Groningen 1996, p. 56-88, 222-230.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/ante001knor01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Hans Anten



2 Knorrende beesten

Inleiding

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 kopen.

MET DEZE WERVENDE TEKST MAAKTE DE Utrechtse uitgeverij *De gemeenschap* reclame voor Bordewijks tweede roman.¹ *Knorrende beesten* kwam in de zomer van 1933 uit, na voorpublicatie in drie afleveringen in het gelijknamige, met de uitgeverij verbonden literaire tijdschrift.² Het boekje kostte f1,25 en bevatte slechts 51 bladzijden, waarvan er 39 met de tekst van de roman bedrukt zijn.³

Ondanks het appel aan automobilist en literatuurlijfhebber verkocht de roman slecht en bleef kritische respons nagenoeg uit. Pas in 1949 werd de roman, evenals *Blokken*, herdrukt. In dat jaar verschijnt *Knorrende beesten* samen met *Blokken* en *Bint* voor het eerst in één band. Deze verzameleditie zou na *Karakter* Bordewijks best verkochte boek worden. In de jaren vijftig en zestig volgen zes herdrukken en vanaf 1971 verschijnen bijna ieder jaar nieuwe uitgaven. In 1995 kwam de negenentwintigste druk uit.

Ongetwijfeld dankt deze uitgave haar populariteit vooral aan *Bint*. Het is deze roman en in mindere mate *Blokken* die ook in de academische canon,⁴ om me daartoe te beperken, hoog genoteerd staan, gelet op het aantal publicaties over die romans. Zijn naamsbekendheid ten spijt, fungeert *Knorrende beesten* nauwelijks als referentiepunt in het wetenschappelijke circuit, dat in dit opzicht een afspiegeling vormt van de literaire kritiek. Ook in de talrijke reacties op het eerste deel van Bordewijks *Verzameld*

werk (1982), waarin *Knorrende beesten* is opgenomen, werd deze roman slechts terloops of in het geheel niet genoemd.

In de tijd dat *Knorrende beesten* verscheen was Bordewijk allerminst een bekend auteur, al suggereert de reclametekst anders. De drie bundels *Fantastische vertellingen* waarmee hij als prozaïst in boekvorm debuteerde, trokken, zoals hij aan Van Vriesland schrijft, bij het publiek nauwelijks aandacht.⁵ Hetzelfde kan gezegd worden van de twee eerste proeven van de ‘nieuwe richting’. Dat Bordewijk ‘al eerder “Knorrende beesten” en “Blokken” had gepubliceerd, maakte de uitgever gauw genoeg duidelijk [na het verschijnen van *Bint*; HA], want er waren nog stapels exemplaren van’.⁶ Het is dus niet verwonderlijk dat Bordewijk in de tijd dat zijn volgende roman *Bint* uitkwam, in november 1934, zichzelf als een onderschat schrijver opvoert in de eerder genoemde enquête van *Het vaderland*.⁷ De onderschatting relateert hij weliswaar aan *Fantastische vertellingen*, maar wordt tevens indirect verbonden met de nieuwe richting. Dáárvoor breekt hij een lans in het slot van zijn antwoord: ‘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’ (11, 439)

In hoofdstuk 1 heb ik een algemene toelichting gegeven op deze poetische desiderata. In dit hoofdstuk belicht ik *Knorrende beesten*, in het bijzonder tegen de achtergrond van deze noties over stijl, vorm en inhoud. Uit de analyse van de roman moge blijken dat de woorden ‘een kunstleven van de hoogste orde’ niet alleen op de auto maar ook op de tekst van toepassing zijn. Voor een goed begrip van de rol die de ‘knorrende beesten’ spelen, concentreer ik mij op de hiërarchische ordening. Dat kernthema wordt achtereenvolgens belicht aan de hand van de ruimte-organisatie, de correlaties tussen ruimte en personages, en een aantal relaties tussen groepen personages en hun representanten. Vervolgens presenteer ik een constructie van een cultuur-sociologisch referentiekader voor de roman. Zo kan ik laten zien dat Bordewijk met de verruiming van zijn onderwerp inspeelde op een aantal actuele verschijnselen die in buitenlandse en Nederlandse cultuurfilosofische geschriften de inzet waren van een intensief gevoerde discussie. Alhoewel Bordewijk in *Knorrende beesten* op een hoogst persoonlijke wijze literair vorm gaf aan een actuele maatschappelijke problematiek, en hij van zijn roman geen vehikel maakte voor de behandeling van sociaal-economische onderwerpen of het uitdragen van sociale verontwaardiging, is het te begrijpen dat

Knorrende beesten geassocieerd werd met de richting die toen in de Nederlandse prozaliteratuur furore maakte: de nieuwe zakelijkheid. Alleen al in het gegeven dat de auto prominent in de titels aanwezig is van twee boeken die deze richting bij uitstek vertegenwoordigen, is een verklaring te vinden voor het verband dat telkens met de nieuwe zakelijkheid is gelegd. In de slotparagraaf ga ik eerst in op de overwegingen op grond waarvan enige contemporaine critici de nieuwe zakelijkheid al dan niet relateerden aan het proza van Bordewijk. Daarna rond ik dit hoofdstuk af met de aandacht te richten op de latere academische literatuurbeschuwing teneinde te traceren hoe zij de nieuwe zakelijkheid aanwendt als literair-historische context voor Bordewijks eerste drie romans.

Een kunstleven van de hoogste orde

Evenals *Blokken* bestaat *Knorrende beesten* uit tien korte hoofdstukken die, behalve het eerste hoofdstuk, met een lidwoord en een zelfstandig naamwoord betiteld zijn. De hoofdstukken, die twee à drie 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 voor het grootste deel gedurende een vakantie seizoen in een badplaats plaatsvinden, worden niet direct op elkaar betrokken. Het geheel maakt de indruk van een collage of montage van tien momentopnamen, van korte scènes waarin bepaalde personages of gebeurtenissen centraal staan.

Knorrende beesten is overwegend een vertellerstekst. Het standpunt van waaruit de lezer het verhaal gepresenteerd krijgt, is op een enkele uitzondering na dat van een anonieme externe verteller. In de beschrijving van 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 niveaus 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 hande-

lingen plaats, daar is het domein van de protagonisten, dat zijn de auto's, de parkeerwachter Bobsien en de garagehulp Sofia Eufemia van Tinborn. Het laagste niveau is het strand. Deze vier lagen zijn verticaal door middel van trappen met elkaar verbonden.

Het strand is het gebied 'voor het volk dat er zijn papieren en schillen achterliet'. (1, 49) De houding van de verteller ten opzichte van de laagste stand laat, zo lijkt het in eerste instantie, weinig te raden over. De woordkeus impliceert een zekere distantie en *dédain* die samenhangen met of ingegeven worden door het gebrek aan 'goede' manieren bij deze categorie. Althans in dat licht kunnen ook de volgende passages gezien worden: 'De zee lag daar vol vlees, bijeengehouden door toeters en fluiten van wachtvolk.' (50) De vrachtwagens waarmee het volk naar de badplaats rijdt, hebben 'lomp getierd over de wegen, naar hun grove natuur'. (58) Vanwege de vergaande identificatie van auto's en personages elders in de roman - ik kom daar nog op terug - is wat gezegd wordt over de voertuigen eveneens van toepassing op de mensen die erbij horen.

Een belangrijke tegenstelling in *Knorrende beesten* is die tussen de 'hogen', de rijke gasten van de zeehotels die zich op de parade in de daar aanwezige bars en danslokalen ophouden, en de 'nederigen' uit de kleine landzij-hotels die de pier en het strand bevolken. De contrasterende typeringen van parade en pier, horizontaal op hetzelfde niveau, staan in het teken van het verschil tussen deze twee standen. Zo is de toon van het verkeer op de parade 'beschaafd', terwijl het geluid van de 'eenvoudigen' of 'geringen' op de pier steeds als rumoerig wordt gekarakteriseerd. De typering van de parade-etablisementen maakt echter duidelijk dat ook de beschaving van hun bezoekers te wensen overlaat. Het zijn 'kleine duistere bars' met 'broeis geflonker van kleur en geteem van muziek'. (47) De beschrijving van de bars roept een sfeer op van decadentie, vermoeid vermaak en broeierige sensualiteit die in schrill contrast staat met een primitief volkse vitaliteit op de pier: '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.' (68) (mijn cursivering; HA)

In het waardensysteem dat de roman presenteert, staan de 'lagen' op een hoger plan dan de 'hogen'; de tegengestelde kwalificaties 'gezond' en 'gedegeneerd' voor respectievelijk het 'boers geboem' van het volk en het 'gefleem' van de dames en heren laten daar geen twijfel over bestaan. Het lijkt erop dat het volk niet vatbaar is voor de

decadente sensualiteit waarvan de badplaats is doortrokken, een notie overigens die al in de eerste alinea van de roman wordt geëvoceerd door de beeldspraak. De ‘dikke zilte geur van de zee’ die op het land hing, wordt asyndetisch vergeleken met ‘het parfum van een zware vrouw die ruist in ondergoed van zij’. (47)

Slechts één keer wordt het standsverschil vergeten. Het is de uitzondering die de regel bevestigt. Wanneer na een storm twee curiosa, een gestrand schip en een aangespoeld half verteerd walvisgeraamte, voor verstrooiing zorgen, vindt men elkaar ‘zonder verachting’ spontaan op het strand. Bij het slopen van het karkas en het meenemen van de beenderen als souvenir laat men zich gaan: een ‘kinderlijkheid was over alle mensen gekomen’. (55) De integratie is echter van korte duur, of anders uitgedrukt: de assimilatie van de bovenlaag aan de natuurlijke speelsheid die het volk krijgt toegedicht, verkeert weldra in schaamte en behoefte de hiërarchie te herstellen. Zodra immers de parade is bereikt ‘scheidten de voornamen zich dadelijk af, en meerderen ontdeden zich tersluiks van hun aandenken’. (56)

In het werk van Bordewijk zijn standsbesef en sociale stratificatie kernthema's. Binnen dit ruime veld valt de nadruk op maatschappelijke nivellering, een egaliserend proces dat samenhangt met enerzijds de opkomst van wat door Bordewijk genoemd wordt het volk of de massa, en anderzijds de morele en sociale neergang van de traditionele elite als de adel, het patriciaat en de hogere burgerij. ‘Het proletariërdom verdween als stand door de werking van de materiële welvaart’, aldus de verteller in het verhaal ‘Ziel en correspondent’ uit *Het eiberschild*, en hij vervolgt: ‘na de tweede wereldoorlog zijn wij zover van geen stand meer te moeten erkennen, maar een geheel mensdom geestelijk verproletariseerd’. (7, 561)

In *Knorrende beesten* werd deze mentale proletarisering reeds verbeeld in een tweetal exponenten van de bezittende klasse. Deze typen hebben geen eigenaam, ze heten naar wat ze zijn: de ‘claustrofobe’ en de ‘zondaar’ zijn de incarnaties van psychische en fysieke desintegratie. In zijn personagetekening geeft de focaliserende verteller een interpreterende registratie van kenmerkende uiterlijkheden zonder expliciete psychologische karakterontleding, een werkwijze die illustratief is voor de hele roman. Bovendien geeft de verteller, die zich soms alwetend toont, met name op de man direct commentaar.

De vrouw wordt beschreven als een slecht functionerend mechanisme, als een ‘monomane pop met dwaze ogen’ die kijken zonder veel te zien, tenminste als ze loopt.

Over haar herkomst zegt de verteller niets, maar de primaire reactie van de schrandere Sofia Eufemia op de vrouw doet vermoeden dat het achterland van de claustrofobe de prostitutie is: Sofia Eufemia ‘wist wat er in de wereld te koop was. Ze had een tante die zat in een lichtekooi. Dus dan hoefde je haar niks te vertellen’. (51) De vrouw maskeert haar ontredde en fysieke aftakeling door een ‘hoge houding’ en cosmetica.

Het lichamelijke deficit van de man laat zich niet verhullen. De beursheid van zijn spieren kan hij weliswaar 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.’ (53) Daarbij komen tanden vol wolf, oogleden die verlamingsverschijnselen vertonen, en een ‘machtige’ borstkas die in verval raakt. Met het attribuut waarvan sprake is in de formulering ‘Hij had zijn instrument in orgieën kapot gespeeld’ (53) wordt weliswaar het lichaam bedoeld, maar de verwijzing naar een meer specifiek onderdeel ervan resoneert, gelet op de terminologie, onvermijdelijk mee.⁸ Ook de man lijkt op een haperend mechanisme, of beter: wordt zo'n mechanisme in de metaforiek die in afwisseling het mechanische als organisch en het organische als mechanisch presenteert: ‘Er knarste, er piepte iets in de edele delen van hun [dat wil zeggen van de man en zijn auto; HA] machine. Er waren knappingen in hun kraakbeen. Er zaten kristallen in hun kogellagers, van zand, van suiker. Er was niet te localiseeren bijgeluid. Een onzure ziekte boorde en treiterde door hun gestel.’⁹ Het effect van deze beeldspraak is dat het onderscheid tussen mens en machine, althans tussen deze mens en machine, wegvalt onder het aspect van hun gezamenlijke vergankelijkheid.

De zondaar blijkt een ware engel des afgronds te zijn en kan als zodanig beschouwd worden als een voorloper van Starnmeer, het destructieve adellijke hoofdpersonage van Bordewijks roman *Apollyon* uit 1941. Naar aanleiding van deze 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 de vernietiging van de ander.’¹⁰ Voor het personage in *Knorrende beesten* geldt wel zeer letterlijk hetzelfde: als een gevoelloze robot sleept de ‘fieltige zieke’, wiens blik de claustrofobe ‘als een zwaard’ treft, de vrouw in zijn val mee. Met een anticiperende vergelijking en beschrijving maakt de verteller de fataliteit van deze paarvorming duidelijk. Haar lot is bezegeld. Op een avond lopen beiden naar zijn auto, de claustrofobe ‘schrok van de dichte wagen. De man die in zijn armen nog kracht had scheurde een portier open als de cipier de celdeur voor de gevonniste. (...) Ze reden naar

de stad die ros brandde aan de kim'. (54) Wanneer de zondaar na enige dagen weer in de badplaats is, is het vonnis voltrokken: 'Hij dacht niet aan de vrouw die hij besmet had.' (59)

Alhoewel het volk als collectief als een ambivalent te taxeren sociale categorie wordt uitgebeeld, contrasteren zijn representanten, Bobsien en Sofia Eufemia van Tinborn in hoge mate met de zondaar en de claustrofobe. Voor de betekenis die aan deze vertegenwoordigers van het volk kan worden toegekend, is het van belang te benadrukken dat zij wèl eigennamen hebben, figureren in acht van de tien hoofdstukken, en naast de verteller de enigen zijn die als focalisator enig reliëf krijgen. Alhoewel deze personages daardoor enigszins geïndividualiseerd worden, is ook hun personagetekening 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, is in het kader van de tegenstellingen functioneel: de parkeerplaats en de garage zijn gelegen 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.' (47)

In de beschrijving van Bobsien worden bij herhaling in dezelfde bewoordingen fysieke details genoemd die hem tekenen in oppositie tot de zondaar: hij is klein, gespierd en hij zweet, terwijl de zieke man, evenals de andere heren, kouwelijk is en een groot postuur en beurse spieren heeft. Vanuit zijn socialistische optiek - in 'zijn vrije ogenblikken overdacht hij de eenvoudige leerstellingen van de klassestrijd' - veracht hij de 'hogen'. Het gezichtspunt ligt bij 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.' (56) Dat de verteller in dit geval een mening heeft die in essentie niet anders zal zijn, wil nog niet zeggen dat hij zonder voorbehoud met Bobsien sympathiseert. Niet door middel van expliciete oordelen als ten aanzien van de zondaar, maar door ironische presentatie drukt de verteller zijn distantie uit ten opzichte van Bobsien. 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 eerste plaats ingegeven door ideologische motieven, wel door ressentiment en het derven van inkomsten. Wanneer in een van de zeehotels een internationale politieke 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 zijn enige inkomsten en die spaart hij ijverig op, want zijn ideaal is eens een eenvoudige auto te bezitten. In zijn vooringenomenheid gelooft Bobsien dat een corpulente bankier in zes gangen ontbijt; de verteller weet beter en corrigeert: ‘in waarheid’ ontbeet de financier met citroensap.

Bobsien is een tobber: zijn spieren en zweet doen hem telkens beseffen dat hij sterker is dan velen terwijl het zicht op een betere maatschappelijke positie ontbreekt, althans binnen een kapitalistisch staatsbestel. Het idee zijn leven in dienstbaarheid te moeten slijten, is voor hem even manifest als het hel verlichte woord op zijn garage dat die dienstbaarheid uitdrukt: service. Een tragisch gevolg van zijn gepieker is zijn onvermogen zich over te geven aan alledaagse genoegens, en daarin verschilt hij wezenlijk van zijn vrouwelijke collega: ‘Hij kon niet simpel plezier hebben als Sofia Eufemia.’ (56)

De garagehulp is een onbevangen, spontaan en nuchter reagerend ‘kind van de slop’. Haar welluidende naam is betekenisvol: ze bezit inderdaad een dosis gezond verstand en ze kan stellig trefzeker formuleren¹¹, wat ook de chef-monteur niet is ontgaan: Sofia Eufemia ‘doet altijd maar half werk, behalve met haar mond’. (53) De grotesk humoristische typering accentueert het contrast tussen haar natuurlijkheid en het masker van cosmetische kunstmatigheid dat de claustrofobe draagt: ‘Ze had schoon te maken wat vuil was, ze werd aldoende zelf vuil. Ze maakte zich nooit goed schoon. Ze was een dweiltje en ze had vuile dweilhandjes. Men had met haar lijfje grote plavuizen kunnen schoondweilen.’ (69) Wat de introverte claustrofobe niet meer kan, doet Sofia Eufemia met overgave: nieuwsgierig kijken. Zonder afgunst wordt ze geboeid door ‘uiterlijke kleinigheid’ als juwelen en opgemaakte gezichten. Bobsiens getob gaat langs haar heen, de klassestrijd houdt haar niet bezig en dat haar fraaie naam Sofia Eufemia van Tinborn wellicht duidt op een oud geslacht, interesseert haar niet: ‘aan enkel de kouwe drukte daar had ze geen boodschap aan.’¹² (69)

Als Bobsien aan het eind van het seizoen bedenkt dat hij Sofia Eufemia zal missen, vergeet hij bij uitzondering zijn utopie van het socialisme en ziet voor het eerst de vrouw in haar: ‘Hij begreep vaag dat de verlossing kwam van de vrouw.’ (70) Het is waarschijnlijk het besef van hun te verschillende geaardheid waardoor zij Bobsiens toenadering in de kiem smoort, en dat met instemming van de verteller: ‘Hij wreef met zijn elleboog langs haar arm omlaag. ‘Wat nou?’ zei erg kalm het verstandige dweiltje.’ (71)

Het fantastische karakter van *Knorrende beesten* hangt in de eerste plaats samen met het gegeven dat de auto's als levende (en dus ook sterfelijke) wezens worden uitgebeeld. Door de animaliserende metaforiek vindt een omkering plaats die het mechanische als een organisme verbeeldt, zonder dat overigens hun 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 de personages de zondaar en de claustrofobe, de roman voor een groot deel zijn anti-mimetische inslag. Het is juist dit aspect dat Bordewijk stipuleert wanneer hij na de Tweede Wereldoorlog het surrealisme in het werk van bijvoorbeeld Kafka en Hermans bespreekt. De noties van mysterie, onheil en dreiging die Bordewijk verbindt aan het surrealisme, worden opgeroepen als de schrijver het levenloze bezielt. De surrealist kent 'grote betekenis toe aan het voorwerp, het ding, dat hij bedt in een sfeer waarin hij tevens de mens neerhaalt aldus de laatste ontluisterend ten bate van het eerste. In een fantastische, maar levende omgeving worden mensen neergepoot die geen mensen meer zijn'. (12, 238)

De auto's zijn beesten die geboren worden en ademen; ogen, tanden, hart en zenuwen hebben, knorren en huilen, in bad gaan, slapen, digestie hebben, angst kennen, ziek worden, verminkt raken en sterven. Ze zijn in categorieën verdeeld die parallel lopen met de standsverschillen tussen hun eigenaren: de hoogste sociale klasse bezit de grote 'weildedieren', het volk de kleine 'straathondjes uit de wereld der nafta'. Op de parkeerplaats vormen de grote dieren een afzonderlijke kudde 'door edeler bouw, door rijkere glans op hun donkere huid'. (48) 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'. (69) Het spreekt bijna vanzelf dat Bobsien alleen voor deze beesten genegenheid voelt: zij zijn immers de wagens 'van de arbeider die iets gespaard had'. (69)

De belangrijkste karaktertrek van de knorrende beesten is hun dienstvaardigheid. Hun relatie tot de (voornamen) bezitters is beschreven in termen van betrouwbare en onderdanige gehoorzaamheid. Ze zijn kortom getemd. De eigenaren worden zo in staat gesteld als tijdverdrijf hun 'meesterschap' te tonen en 'vluchtige roem' (57) te verwerven door races (voor de mannen) en een corso (voor de vrouwen). In het verlengde van deze traditionele rolverdeling ligt de voorstelling van de vrouwen als wezens die op hun beurt volledig ondergeschikt en afhankelijk zijn van hun 'meesters'. Voor hen zijn

zij de mondaine decoratie die voorziet in seksuele dienstverlening, zoals de volgende vergelijking duidelijk maakt: ‘De nieuwe gasten [de congressisten] brachten vrouwen mede als vorstinnen en als prostituées.’ (61) De corso staat voor de vrouwen dan ook vooral in het teken van bevrijding, zij het voor een korte tijd. De identificatie van de beesten met hun berijders tijdens de wedstrijd is, gelet op hun eigen serviliteit, 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 heerseressen van een vergankelijk uur’. (65)

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, uiteraard een open wagen, ‘met vervaarlijk meesterschap’. Na afloop ruist haar bloed in ‘zijn mecanisme’. De optocht eindigt met een overwinning voor de versierde auto van de claustrofobe, maar niet voor de bestuurster, ‘de enige verwelkte bloem in de glijdende ruiker’, die, uitgeput door ziekte en besmetting, voor de ereronde haar plaats moet afstaan aan een knecht.

De parallellie tussen de zondaar en zijn auto is evident. De expliciete anticipatie waarmee het derde hoofdstuk begint, zet zowel de man als zijn auto nadrukkelijk in een finaal perspectief: de zondaar ‘sleepte zijn getelde dagen naar een laatst avontuur. Hij was gekomen in een ploertige wagen van geel, vol koffers. Het beest raakte op als de baas, maar ze hadden samen nog lijn’. (51-52) De race is voor het beest fataal. ‘Wat opgelapt voor de krachtproef was het tegen de stalen wil van zijn heer niet bestand.’ (59) Een ongeluk overleeft het niet. De man blijft weliswaar in leven, maar zijn ondergang lijkt nu onherroepelijk.

Voor de strekking van *Knorrende beesten* in het algemeen, en Bordewijks¹³ visie op de auto als symbool van moderne techniek in het bijzonder, is één passage buitengewoon belangrijk, namelijk die waarin de verteller buiten het directe handlingsverloop om aan het begin van het laatste hoofdstuk veralgemenend samenvat wat de voorafgaande hoofdstukken in verdichte vorm aanschouwelijk maakten:

De schoonste zegen 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 inzonk, wanneer het niet zo kwetsbaar was door uiterlijke weerstand. (71) (mijn cursivering; HA)

Men zou kunnen zeggen dat het natuurleven, voor zover dit begrip van toepassing kan zijn op de decadente elite van de badplaats, in het teken staat van onvermogen en onvolmaaktheid. Het transparante vernis van cultuur kan de desintegratie, waarvan lichamelijk verval, mentale labiliteit, spleen, destructiedrang en bevrediging van ‘helse erotiek’ (53) de belangrijkste tekenen zijn, niet verhullen. Ik wijs in dit verband nog op een betekenisaspect van de races. Terwille van de afgesloten weddenschappen moeten die doorgaan ondanks het bovengenoemde ongeluk, ondanks een tweede ongeval waarbij een toeschouwer om het leven komt. Wanneer na afloop van de races de auto's van het volk als wilde dieren met veel lawaai uiteen zijn gestoven, is alleen nog het geluid hoorbaar van geld. Dat geluid refereert aan het financiële criterium waaraan de ‘hogen’ hun superioriteit ontleen en dat een tekort aan innerlijke beschaving blootlegt: ‘De rennen eindigden met hoog geklank van munt en beschaafd gekraak van papier.’ (60)¹⁴ Vergeleken met degenen die ‘voornaam’ heten, bezit het minder beschaafde en bedeelde volk een staat van natuurlijkheid of menselijkheid die in de roman een positieve waarde vertegenwoordigt.

De auto is in zijn dienstbaarheid volkomen. Enerzijds spreekt uit de roman fascinatie en bewondering voor de moderne techniek. Tot op zekere hoogte kan in *Knorrende beesten* een lofzang op de auto gelezen worden. Anderzijds wordt de mechanische volmaaktheid sterk gerelativeerd: de auto is weliswaar de ‘edelste kweek van de mens’ (57), maar imperfectie is inherent aan het menselijke scheppen. Zijn volmaaktheid was schijn, zoals Bints tuchtstelsel en de Staat in *Blokken* schijnbaar volmaakt zijn: ‘Het staatsmechanisme was volkomen, maar in zijn perfectie lag zijn kwetsbaarheid.’ (1, 29)¹⁵ De dominerende notie van vergankelijkheid in de beschouwing over de auto van de verteller is tevens de essentie van de onmiddellijk daarop volgende scène waarmee de roman eindigt. De laatste auto die in een winternacht op de verlaten parkeerplaats halt houdt, wordt beschreven als een imponerend en afschrikwekkend beest, als een vorst die geen genade kent, en als het voertuig dat hij is. Met zijn ‘curve van on-

ontkoombaarheid' betekent hij voor alle beesten, ongeacht hun plaats in de hiërarchie, het definitieve einde: 'De kraanwagen dwars van stand beheerste het park ontzaglijk'. (72) Bordewijk gaf het slothoofdstuk de titel 'De heksesluis', en ook deze metafoor voor de kraanwagen zet het leven van de auto nog eens nadrukkelijk in het teken van tijdelijkheid en dood door de connotaties die de letterlijke betekenis van dit woord oproept: de heksesluis is degene die in een begrafenisstoet achteraan loopt en dus de hekken sluit.

De beweging van de tijd

Zoals ik hiervoor heb laten zien, zag Bordewijk in de 'verruiming van ons onderwerp' een van de mogelijkheden om tot vernieuwing van het proza te komen. Al eerder had Anthonie Donker de Nederlandse schrijvers voorgehouden dat de alkoofgeur van de populaire familieromans verdreven kon worden door de frisse lucht van de veelzijdige maatschappelijke actualiteit. De moderne romanschrijver diende zijn horizon te verbreden door zijn stof te ontleen aan boven-individuele verbanden. In plaats van verhaaltjes ter verstrooiing pleit Donker voor boeken 'die hun tijd behandelen, gestalte geven, aanvallen, beschouwend of beeldend. Boeken, waardoor de beweging van den tijd golft, boeken die groepen, stelsels en hun vertegenwoordigers zichtbaar maken, boeken van schrijvers, die weten 'was gespielt wird', boeken doortrokken van de sociale, economische, politieke en commercieele groeps- en massa-psychologische ontwikkelingen en verwickelingen, waarin de uitbeelding der individualiteit onmiddellijk verband houdt met de werkingen van het sociale leven, dat ons met duizend banden aan zich gebonden houdt zonder dat we ons voldoende van zijn invloeden rekenschap geven'.¹⁶ De ter navolging aanbevolen buitenlandse voorbeelden maken duidelijk dat het de zogenaamde documentaire romans en journalistieke reportages zijn die de richting aangeven waarin het Nederlandse proza zich zou moeten ontwikkelen. In zijn boek *Ter zake* bespreekt Donker onder meer de 'industrieromans' *Das Leben der Autos* (1929) en *Die Traumfabrik* (1931) van Ilja Ehrenburg, en de reportage *Feldwege nach Chicago* (1931) van Heinrich Hauser.

Met name Ehrenburgs *10 PK het leven der auto's*, zoals de Nederlandse vertaling uit 1931 luidt, is stellig een markant ijkpunt geweest voor het proza tussen de twee wereldoorlogen. De roman van de Russische schrijver werd in de literaire tijdschriften

druk besproken, en Ehrenburg maakte school: een aantal Nederlandse romans uit het begin van de jaren dertig is qua stijl, compositie en inhoud onmiskenbaar gemodelleerd naar het voorbeeld van *10 PK*. Over het algemeen worden deze romans in de literatuurgeschiedenis gepresenteerd als specimina van de nieuwe zakelijkheid. Aangezien deze stroming ook voor *Knorrende beesten*, *Blokken* en *Bint* traditioneel de literair-historische context vormt, zal ik aan de hand van enige recente studies over de nieuwe zakelijkheid in de volgende paragraaf nader ingaan op Bordewijks proza in relatie tot deze richting. Hier kan alvast geconstateerd worden dat de ‘beweging van den tijd’ ook krachtig door *Knorrende beesten* golft. In deze kleine roman heeft Bordewijk tal van noties verwerkt die de essentie uitmaken van een toen breed gevoerde maatschappelijke discussie. Dienstbaarheid, cultuur versus natuur, standsbewustzijn, socialisme versus kapitalisme, techniek, ja zelfs de badplaats als plaats van handeling: het zijn allerminst willekeurige maar ideologisch beladen motieven met behulp waarvan Bordewijk zijn roman laat aansluiten bij een uiterst actueel cultuursociologisch debat.

Knorrende beesten verschijnt in een periode waarin het crisisbesef alom manifest is. Het eclatante succes van *In de schaduwen van morgen* (1935) is ongetwijfeld gelegen in de welsprekende wijze waarop Johan Huizinga vertolkte wat velen voor hem, ook in Nederland, hadden gesignaleerd. Het kost moeite een cultuurfilosofische beschouwing uit deze tijd te vinden die niet begint met de constatering dat de moderne samenleving in een kritieke fase is beland. Minder beroemd dan Huizinga's openingszinnen, maar representatief voor tal van verhandelingen is de eerste zin van het hoofdstuk ‘De ondergang van Europa’ uit het meer dan 450 kloeke pagina's tellende geschrift *God mensch techniek wetenschap* (1931) van ingenieur E.H.M. Beekman: ‘De wereld der moderne beschaving doorleeft een ernstige crisis, zowel op geestelijk als op oeconomisch gebied en de laatste is een gevolg van de eerste.’¹⁷ Ook Huizinga zag de economische malaise als een symptoom van de morele crisis. Andere verschijnselen waaraan het proces van geestelijke ontwrichting te herkennen is, zijn voor hem de secularisatie, de overbelichting van het instinctieve leven, de toenemende commercialisering, en niet in de laatste plaats de almachtige aanwezigheid van de techniek in alle sectoren van de samenleving. Huizinga en tal van andere cultuurcritici beschouwen de auto als een van de meest prominente symbolen van de algehele mechanisering van de maatschappij.

Als gezegd spreekt uit *Knorrende beesten* een ambivalente visie op de auto. De weinige commentaren op de roman doen geen recht aan het ontbreken van één gefixeerd standpunt. Zo presenteert F. Jansonius Bordewijk als onze eerste schrijver die

de schoonheid onthulde van de technische wereld. ‘Bordewijk stond volkomen positief tegenover de technische ontwikkeling’, wat volgens Jansonius niet gezegd kan worden van een andere schrijver: ‘Opmerkelijk is het feit, dat de twintig jaar jongere auteur M. Revis, die in zijn proza der moderne zakelijkheid stilistisch het meest aan Bordewijk doet denken, de hedendaagse techniek, door Bordewijk bewonderd, blijkbaar verfoeit.’¹⁸ Jansonius staft zijn bevindingen onder meer door te citeren uit Revis' roman *8.100.000 m³ zand* (1932) en Bordewijks roman *Tijding van ver*, waarin het nachtelijk snelverkeer op de autoweg wordt beschreven met een ‘ritmisch élan, een kleurrijkheid en felle tekening, dat het voor een 77-jarige haast ongelofelijk is’.¹⁹

Een volstrekt tegenovergestelde mening verkondigt J. van der Waal. In zijn overzichtsartikel uit 1942 bespreekt hij Bordewijks proza aan de hand van de driedeling prozadichter, verteller en moralist. *Knorrende beesten* valt in de eerste categorie en is daarvan ‘een volmaakte reüssiet’. Na op de moderniteit van de beeldspraak en de compositie - Van der Waal noemt de roman een ‘ver-woord-de film’ - te hebben gewezen, benadrukt hij dat Bordewijks levensbeschouwing au fond ouderwets is. Bordewijk, aldus Van der Waal, voert een hevig verzet tegen alles wat doorgaat voor modern en niet meer dan decadent is: ‘Men moet Bordewijk volstrekt niet verwarren met die jongeren van gisteren die ‘modern’ willen zijn en zich verplicht voelen de machine e.d. te verheerlijken.’²⁰

Zonder Van der Waals oordeel over Bordewijks levensbeschouwing over te nemen, kan ik instemmen met deze opinie. Bordewijks knorrende beesten zijn van een andere orde dan Marinetti's ‘briesende beesten’, of anders uitgedrukt: de exclusieve associatie van techniek met vooruitgang die kenmerkend is voor de Italiaanse futurist, is Bordewijk vreemd. Marinetti's auto's, locomotieven en vliegtuigen zijn de symbolen van het zogenaamde dynamische tijdsbewustzijn, van de cultus van agressie, snelheid en vitaliteit waarvan met name avantgardistische kunstenaars in de eerste twee decennia van deze eeuw de lof zongen. Beroemd is het vierde punt van Marinetti's eerste manifest uit 1909: ‘Wij verklaren dat de grootsheid van de wereld verrijkt is met een nieuwe schoonheid: die van de snelheid. Een race-auto, zijn motorkap versierd met dikke buizen als slangen met explosieve adem... een ronkende auto die als hij rijdt op een mitrailleur lijkt, is mooier dan de *Nikè van Samotrake*.’²¹

Een verwante mentaliteit wordt uitgedragen door een andere ‘jongere van gisteren’: Theo van Doesburg, die in 1921 Marinetti's manifest publiceert in het literaire jongerentijdschrift *Het getij*. Twee jaar daarvoor formuleerde hij in hetzelfde tijd-

schrift zijn verering van de techniek boven de natuur in het korte artikel 'Godenkultuur'. Op de tijdgenoot vuurt Van Doesburg zijn vragen af: '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 naar de natuur? Haar lijk ligt aan uw voeten. Ge hebt haar zelf verslagen. Uw hooge bergen zijn in scyscrapers veranderd. Uw molen draait niet meer - er staat nu een schoorsteenpijp. Over de plek waar eens uw dilligence [sic] stond, snort thans 'n automobiel.'²²

In *De vrije bladen*, het tijdschrift dat vanaf 1924 de avantgardistische richting in *Het getij* in gematigde vorm voortzet, zijn het vooral de bijdragen van Frederic Chasalle (pseudoniem van Constant van Wessem) die uiting geven aan de dynamische werkelijkheidservaring waarin de auto een prominente rol speelt.²³

De woorden 'moderne productiewijze' in de hierboven geciteerde uitspraak van Van Doesburg refereren aan een vitaal onderdeel van wat in het interbellum met de term 'techniek' wordt aangeduid. Terwille van een optimaal rendement gingen steeds meer fabrieken ertoe over het produktieproces tot het uiterste te rationaliseren door standaardisatie van de arbeidsmethoden. Het gevolg voor de arbeider was, om het in de negatieve formulering van de tegenstanders te zeggen, dat hij een verlengstuk van de machine werd, en zo'n machine is bijvoorbeeld de lopende band. Het is vooral dit produktiesysteem, bedacht door de Amerikaanse ingenieur F.W. Taylor, dat de moderne techniek, of beter: het gebruik dat ervan gemaakt werd, in diskrediet bracht. De reden dat ik hier stilsta bij het taylorisme is niet alleen ingegeven door de felle kritiek op dit systeem in cultuurkritische beschouwingen. De bekendste apologet van het Taylor-stelsel is Henry Ford, de oprichter van het automobielconcern. In enkele veelgelezen, ook in het Nederlands vertaalde boeken droeg hij zijn 'geloofsbeginnselen' uit waarin optimisme, vooruitgang, techniek, efficiëntie, nut, produktie, welvaart, en bovenal service of dienst de sleutelbegrippen zijn.²⁴ Service is 'de hoeksteen van alle succes'.²⁵ De hypocrisie die schuil gaat achter Fords altruïstische credo wordt in Ehrenburgs *10 PK* en in Revis' roman *Gelakte hersens. Ford's leven - Ford's auto's* (1934) minder verhuuld verwoord dan in zijn eigen boeken. Ik citeer Revis: 'Dienst is ons eenig geloof, onze eenige hoop, onze eeuwige liefde, waar deze drie vereenigd zijn, is ook...geld! Dit heeft Ford niet zoo gezegd. Hij heeft het alleen maar gedacht.'²⁶

Ik licht nog een tweetal punten uit het programma van de fabrikant. Het eerste sluit aan bij het grondbeginsel van de dienstbaarheid. Ford meent dat het transport en de

auto de prachtige instrumenten zijn om de barrières die de mensheid verdelen in rangen en standen te slechten. Het tweede punt heeft betrekking op de verhouding techniek - natuur. Ford is overtuigd van de zegen die de onstuitbare opmars van de technologie de samenleving zal brengen. Het uiteindelijke doel van al het streven is de natuur te overheersen in plaats van haar dienaar te zijn.

Enkele reacties op Fords leerstukken zijn er de voorbode van dat de kritiekloze lofzang op de machinecultuur en haar symbolen minder vanzelfsprekend gaat worden. Het optimistische geloof in de mogelijkheden van de techniek verkeert in de jaren twintig allengs in scepsis, wantrouwen, angst en vijandschap. Met name het destructieve gebruik van de techniek tijdens de Eerste Wereldoorlog had aan het licht gebracht dat de triomf over de natuur die de mechanisering van het leven heette te brengen, niet zonder meer leidt tot het voorspelde heil en het hoogste beschavingsniveau. In veel cultuurkritische geschriften wordt de techniek niet langer als een zegen maar als een vloek beschouwd die de bron is van economische en morele neergang. Niet alleen worden bijvoorbeeld overproductie, werkloosheid en demoralisatie van de arbeider door de toenemende automatisering van het productieproces toegeschreven aan de mechanisering van de maatschappij, maar ook de dikwijls gesignaleerde geestelijke crisis van de westerse beschaving.²⁷

In 1917 hekelt de vermaarde katholieke voorman Jacques van Ginneken het Taylor-systeem waardoor de fabrieken van Ford en Philips zijn verworden tot 'industriële abattoirs'. Zijn conclusie luidt dat Taylor een geniale uitvinding van louter kapitalistische strekking heeft gedaan die 'zonder den minsten twijfel een rampzaligen invloed op de sociale verhoudingen en het levensgeluk der arbeiders zal uitoefenen, en legioenen van werklieden langs de breede hallen van sanatorium en krankzinnigengesticht, vóór hun tijd ten grave zal jagen'.²⁸

In het literaire tijdschrift *De gemeenschap* attaqueert Albert Kuyle in 1925 Fords opvattingen. Hij portretteert de industrieel zoals Revis het negen jaar later in *Gelakte hersens* zou doen: als de voorganger uit het 'mechanisch vaticaan' Detroit, wiens boeken de catechismus zijn van een nieuwe, materialistische religie. En evenals Revis, zij het directer, ontmaskert Kuyle Fords caritas als een doorzichtig vernis dat maar één doel dient: winst. De contouren van anti-amerikanisme worden zichtbaar in het slot van zijn artikel als Ford wordt aangesproken: 'Voel goed, de verachting van het Arme Avondland, als gij het doof tracht te schreeuwen met Uw heilsleuzen, met Uw puurmaterieele saneerings-pogingen. We rossen Uw auto's af, en in een vroolijke bui dragen

we Uw monsterlijke brillen, maar meer is er niet tusschen U en ons.’²⁹ Het zal niet verbazen dat redacteur Kuyle vanuit zijn anti-materialistische optiek (en affiniteit met uitingsvormen van moderne kunst) in *De gemeenschap* Ehrenburgs 10 PK krachtig aanbeveelt,³⁰ en dat hij als directeur van uitgeverij *De gemeenschap* zich zowel in Bordewijks *Knorrende beesten* als in Revis' *Gelakte hersens* zou hebben kunnen vinden.³¹

Ook Huizinga richt in de jaren twintig zijn blik op Amerika. De Verenigde Staten waren voordien in tal van reisverslagen overwegend idealiserend belicht als model voor het jansalie-achtige vaderland.³² De geestdrift waarmee Amerika in die geschriften aangeprezen werd, deelt Huizinga niet. De historicus gaf zelf aan dat zijn twee boeken over de Amerikaanse civilisatie tegenstrijdige beschouwingen bevatten. De balans tussen aanvaarding en verzet slaat evenwel door naar afkeer als in *Mensch en menigte in Amerika* (1918) en *Amerika levend en denkend* (1927) de verworvenheden van de techniek aan de orde komen. Uit Huizinga's visie op de attributen van de moderne massacultuur is het sombere antwoord af te leiden op deze fundamentele vraag: ‘Hoe zou in de hoog ontwikkelde moderne maatschappij het geestesleven ontkomen aan de ontaarding, de nivelleering en mechaniseering, die onverbrekkelijk aan de commercialiseering der maatschappij zijn verbonden?’³³ Samengevat komen Huizinga's bedenkingen tegen de krant, de bioscoop, de radio en de auto hier op neer: door het oppervlakkig vermaak dat deze zaken bieden, gaat er een verslavende en nivellerende invloed van uit die ertoe leidt dat de mens zijn geestelijke vermogens niet meer aanspreekt. Zoals de cinema de smaak bederft door in te spelen op de ‘lage’ instincten van ‘het volk’, werkt de auto bandeloosheid in de hand: ‘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.’³⁴ Ofschoon deze amerikanisering de Europese beschaving in toenemende mate infecteert, acht Huizinga de Amerikaanse geesteshouding ook ‘healthy minded’ vanwege haar optimisme, levensaanvaarding en toekomstzin.³⁵

Een dergelijk positief tegenwicht zoekt men tevergeefs in de cultuurkritische analyse die in 1930 verschijnt. In zijn beroemde *De opstand der horden* legt José Ortega y Gasset een direct verband tussen de morele crisis en de opkomst van de ‘massa-mens’ die de plaatsen van de elite is gaan bezetten. Het begrip ‘massamens’ - hij benadrukt dat meer dan eens - is niet gebonden aan één stand: ‘De verdeling van de samenleving

in horden en uitmuntende minderheden is (...) niet een verdeling in maatschappelijke standen, maar in groepen van mensen, en deze behoeft niet samen te vallen met het onderscheid in hogere of lagere klassen.³⁶ Zo bezien kan de massa dus plebejisch maar ook aristocratisch zijn. Het woord duidt eerder op een ‘zielkundige gesteldheid’ die gekenmerkt wordt door materialisme en het ontbreken van de geest, of anders geformuleerd: het beheerst worden door de driften van het ogenblik zonder idealen, een doel of een taak te hebben.

In tegenstelling tot de ‘selecte mens’ gebruikt de massamens de verworvenheden van de beschaving zonder over de grondslagen van de beschaving te hebben nagedacht. In het hoofdstuk ‘De primitieve mens en de techniek’ typeert Ortega y Gasset de verhouding tussen die twee begrippen met behulp van de auto. De massamens is een ondankbaar en verwend kiand dat slechts belangstelling heeft voor ‘verdovingsmiddelen auto's en nog een paar dingen’. Hij ‘begeert de auto en maakt er gebruik van, maar gelooft dat de auto een van zelf gegroeide vrucht van een boom uit de hof van Eden is. In het diepste van zijn ziel is hij onkundig van het kunstmatige, bijna onwaarschijnlijke karakter der beschaving, en hij strekt zijn enthousiasme voor de toestellen niet uit tot de beginselen die ze mogelijk maken’.³⁷ De vanzelfsprekendheid waarmee de auto dienstbaar wordt gemaakt aan primitieve behoeften kan Ortega y Gasset alleen verklaren als hij bedenkt ‘dat in Midden-Afrika de negers ook in auto's rijden en aspirine slikken...’.³⁸

Wellicht ten overvloede: Ortega y Gasset noch Huizinga fulmineren tegen de techniek als zodanig, maar tegen het gedachteloze of verkeerde gebruik ervan waartoe zij kennelijk uitnodigt. Dat gebruik is voor de Spaanse cultuurfilosoof geworteld in een vulgaire levensstijl die er ook voor heeft gezorgd dat Europa geen moraal meer heeft, de leer der zedeloosheid alom heerst en ‘de zonnebaden in de belachelijke mode-badplaatsen’³⁹ populair zijn.

Naarmate de ‘verticale invasie der barbaren’, zoals Ortega y Gasset het uitdrukt, de massacultuur dichterbij bracht, werd het verzet tegen de moderne techniek radicaler, althans bij een deel van de culturele en intellectuele elite. Amerika noemde Ortega y Gasset het paradijs van de massa. Het is dan ook de Amerikaanse civilisatie die wordt ervaren als de grootste bedreiging voor de Europese beschaving. ‘De vraag die ons allen bezighoudt en achtervolgt, is die naar het lot onzer cultuur. En het is een open geheim dat men de gevaren, die haar bedreigen niet in het Oosten, maar in het Westen weet.’⁴⁰

‘Amerikanisme’ wordt vooral na de beurskrach van 1929 een begrip met uit-

sluitend negatieve connotaties.⁴¹ Een goed voorbeeld daarvan geeft de Franse schrijver Georges Duhamel in zijn *Scènes de la vie future* uit 1930, een reisverslag dat een jaar later onder de titel *Toekomst* in het Nederlands verschijnt. Duhamel beschrijft een aantal facetten van de Amerikaanse cultuur als taferelen uit het toekomstige leven van Europa, immers: ‘Tous les stigmates de cette civilisation dévorante, nous pourrons, avant vingt ans, les découvrir sur les membres de l'Europe.’⁴² Het zijn de inmiddels bekende symbolen van de ‘stoffelijke of mechanische beschaving’ als de cinema, de radio, de jazz en de sportcultus aan de hand waarvan Duhamel Amerika portretteert als een oppervlakkig, vulgair en amoreel inferno waar men een toneelstuk van Molière, een schilderij van Rembrandt of een fuga van Bach tevergeefs zal zoeken. In het hoofdstuk ‘Automobile ou les lois de la jungle’ belicht Duhamel de auto als het instrument dat bij uitstek de hiërarchie van de geest heeft geëlimineerd omdat hij non-valeurs macht geeft en het slechtste in de mens naar boven haalt. De auto, zo betoogt Duhamel, is een hefboom die al onze ondeugden vergroot en onze deugden niet opwekt: ‘L'auto fait surgir du tréfonds de notre être toutes sortes de traits curieux qui ne sont pas, en général, à notre honneur. Elle nous révèle, en les soulignant, les linéaments les moins nobles de notre nature. D'un sensible, elle fait un nerveux et d'un nerveux un dément. D'un fort, elle fait un brutal et d'un brutal une bête. Elle offre d'inimaginables occasions de hargne, de perfidie, de lâcheté.’⁴³

Minder concreet dan Duhamel, maar even onheilspellend is het toekomstbeeld dat de cultuurfilosoof Oswald Spengler de lezer in 1931 voorhoudt in zijn boek *Der Mensch und die Technik*. Nog in hetzelfde jaar verschijnt de Nederlandse vertaling van dit uiterst pessimistische essay, dat laat zien hoezeer standsbewustzijn en veroordeling van de techniek onder invloed van de economische crisis hand in hand gaan. In zijn magnum opus *Der Untergang des Abendlandes* (1918, 1922) had hij de jeugd nog aangeraden zich niet met poëzie maar met techniek bezig te houden. Anders dan men wellicht verwachten zou, draagt deze conservatieve intellectueel in *Der Untergang* een pro-technologisch standpunt uit. In de cultureel onttakelde wereld die de westerse beschaving onomkeerbaar was geworden, fungeerden de techniek en de industriële elite voor Spengler als de laatste mogelijkheden om in Duitsland een aristocratisch-autoritair staatsmacht te vestigen die de door hem gevreesde en gehate massa zou kunnen demobiliseren.⁴⁴ Maar door de economische malaise had Spengler zijn geloof in de technologische vooruitgang volledig verloren, en de weerslag daarvan is in *Der Mensch und die Technik* op iedere bladzijde waarneembaar.

Spengler beschouwt de confrontatie tussen techniek en natuur nu als een tragisch gevecht dat de mens onherroepelijk zal verliezen omdat de natuur sterker is: ‘Der Kampf gegen die Natur ist hoffnungslos, und trotzdem wird es bis zum Ende geführt werden.’⁴⁵ Een van de symptomen die deze uitkomst voorspellen, is de mechanisering van de wereld die in een stadium van de gevaarlijkste overspanning is gekomen. ‘Alles Organische erliegt der um sich greifenden Organisation. Eine künstliche Welt durchsetzt und vergiftet die natürliche. Die Zivilisation ist selbst eine Maschine geworden, die alles maschinenmässig tut oder tun will. Man denkt nur noch in Pferdekräften.’⁴⁶ Het gevolg daarvan is een topos geworden die in nagenoeg iedere cultuurkritische reflectie op de techniek voorkomt: de mens werd de slaaf van de machine. Ook Spengler constateert dat het geloof in de techniek is verworpen tot een materialistische religie: ‘Die Technik ist ewig und unvergänglich wie Gott Vater; sie erlöst die Menschheit wie der Sohn; sie erleuchtet uns wie der Heilige Geist. Und ihr Anbeter ist der Fortschritts-philister der Neuzeit.’⁴⁷ Het noodlot is echter onafwendbaar. ‘Die Geschichte dieser Technik nähert sich schnell dem unausweichlichen Ende. Sie wird von innen her verzehrt werden wie alle grossen Formen irgendeiner Kultur. Wann und in welcher Weise wissen wir nicht.’⁴⁸ De enige houding op de naderende catastrofe die Spengler passend vindt voor de ‘Ausnahmemensch’, is heroïsch en eervol ten onder gaan: ‘Nur Träumer glauben an Auswege. Optimismus ist Feigheit.’⁴⁹

In Nederland verschijnt eind jaren twintig en begin jaren dertig een groot aantal beschouwingen over de techniek als cultuurprobleem. Het is niet nodig deze publikaties hier apart te bespreken, omdat ze alle min of meer op hetzelfde aanbeeld slaan als Huizinga, Ortega y Gasset of Spengler. Opvallend is wel dat het defaitisme van Spengler in de Nederlandse bijdragen ontbreekt. Met een aarzelend of zelfverzekerd optimisme zoekt men de remedie in een vertrouwen op de toekomst waarin ofwel een herleefd christelijk-religieus besef⁵⁰ ofwel een socialistische maatschappijvorm⁵¹ het bezielde verband zal herstellen. Het zijn vooral deze twee perspectieven, afzonderlijk of in symbiose⁵², waarin de krachten gevonden moesten worden die zouden leiden tot een redelijke harmonie tussen de geest en de gemechaniseerde cultuur.

Vanwege het uitzonderlijke perspectief dat L. Hoyack in 1932 in *De toekomst der machine* schetst, verdient deze ‘sociologische analyse van den modernen tijd’ nog enige aandacht. Ze wordt met een warme aanbeveling ingeleid door Henriëtte Roland Holst. Hoyacks cultuuranalyse is een vurig pleidooi voor een pre-industriële samenleving waarin contemplatie en ascese de mensheid weer zicht zullen geven op de ‘cosmische

wetten' en 'eeuwige waarden' waar zij nu blind voor is. De moderne mens, aldus Hoyack, is een bruto of een geperverteerde cynicus geworden voor wie slechts geld en seks tellen. Men vindt hem uiteraard in de grote stad, maar daar niet alleen. 'Er zijn thans een hoop luilakken, die hun spleen van de eene badplaats naar de andere dragen.' Met hun 'geest der machine' brutaliseren zij de natuur: 'Dan stort zich een zondvloed van kramen en tenten, van auto's en touring-cars, van reclame, van theetuinen en dancings over de ongerepte harmonie eener streek.'⁵³ Het zal niet verrassen dat Hoyack de banvloek uitsprekt over de auto en wie hem prijst: 'Wie beweert (...) dat een voorbijnsnorrende automobiel even verheffend is als een met twee paarden bespannen rijtuig, bewijst alleen 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.'⁵⁴

Ik besluit deze uiteenzetting van een cultuurhistorisch kader voor *Knorrende beesten* met terug te keren naar de Nederlandse literatuur. Literatuur wordt nogal eens beschouwd als het medium dat bij uitstek twijfel en ambivalentie tot uitdrukking brengt, waarin geen definitief standpunt of dwingende keuze is te onderkennen. Deze constatering, waarover ik in de volgende paragraaf nog kom te spreken, laat onverlet dat literatuur ook eenzijdig tendentiek kan zijn. Er bestaat geen enkele twijfel over de visie op de werkelijkheid die Nico van Suchtelen uitdraagt in zijn roman *Tat tvam asi* uit 1932. De protagonist is spreekbuis van de auteur in zijn analyse van de geestelijke crisis en afwijzing van het amerikanisme of de 'nieuw-zakelijke' tijdgeest die Europa besmette 'als vroeger de Aziatische cholera'. De essentie van zijn omvangrijke diagnose ligt vervat in deze zin: 'De vliegmaschine, de wereldoorlog, de Russische of de radio-revolutie, alles heel interessant, aardig, of verschrikkelijk; maar een kwartet van Beethoven is toch belangrijker.'⁵⁵ Deze overtuiging deelt de hoofdpersoon met een categorie jongeren waarop hij zijn hoop heeft gevestigd: de 'frisse trekvogels', de 'gezonde jongens' die nog idealen hebben. Tegenover hen staat een heel ander slag dat met verontrusting en afgrijzen wordt beschreven. Dat zijn de representanten van de geestloze, instinctieve en materialistische mens, in de termen van de roman: de vrijgevochten genotzoekers, de slappe ontwortelden, de ontgoochelden die de kluts kwijt zijn, de fuivende barklantjes van het Kurhaus.

Wat leert bovenstaand exposé nu over *Knorrende beesten*? In ieder geval kan men er de bevestiging in vinden dat Bordewijk een aantal als problematisch ervaren verschijnselen uit de maatschappelijke actualiteit in zijn roman heeft verwerkt. In het

beeld dat de historiografie van de Nederlandse samenleving tijdens het interbellum geeft, domineert het gegeven dat Nederland in wezen nog ‘een ongeschokte standenmaatschappij’⁵⁶ was die pas na 1945 geleidelijk ophield te bestaan. Wanneer nu in de cultuurkritiek deze standenstructuur ontkennd wordt, bedoelt men daarmee vooral te zeggen dat de criteria voor de sociale hiërarchie niet meer aan geestelijke maar aan materiële waarden ontleend zijn. Het standsdenken was in het interbellum nauwelijks aangetast, betoogt Hans Righart⁵⁷, en Bordewijk maakt geen inbreuk op deze regel. De volgende, vaak getrokken conclusie behoort stellig tot de gedachten die ten grondslag liggen aan *Knorrende beesten*: ‘De moderne wereld is democratisch en kent geen standen. Er is geen hoog en laag, maar wel een meer of minder. En het geld schijnt daartoe de zuiverste waardemeter.’⁵⁸ Kenmerkend voor de massamens zoals Ortega y Gasset en anderen hem definiëren, is zijn loutere pragmatische en materialistische instelling. De meeste cultuurcritici kiezen voor de ‘plebejische’ variant, de sociale onderlaag dus, om die mentaliteit te hekelen.⁵⁹ Bordewijk daarentegen richt zijn aandacht bij voorkeur op de maatschappelijke bovenlaag van dit type mens, dat hij laat contrasteren met de morele superioriteit van het onbeschaafde maar ‘echte’ volk.

De oppositie tussen natuur en ‘cultuur’ in *Knorrende beesten* is te relateren aan Spenglers uitspraak over het hopeloze gevecht tegen de natuur, terwijl diens fatalisme en onbehagen ten aanzien van dat proces geen deel uitmaken van Bordewijks ideologie. Het motto dat Bordewijk *De korenharp* (1940) meegaf, is evenzeer van toepassing op *Knorrende beesten*: Verdrijf de natuur met geweld, steeds komt ze terug.⁶⁰ Uiteindelijk wordt heel het vergankelijke leven in Bordewijks mode-badplaats, van hoog tot laag, gereduceerd tot onbeduidende proporties, als aan het einde van het seizoen de stemmen van wind en water de geluiden van het ‘klein vertier’ verdringen, het kunstlicht verdwijnt en alleen het licht van de sterren zichtbaar is boven ‘het rijk waar de vreugde nietig had geschitterd’. (72) De constante is de voor ‘cultuur’ onaantastbare eeuwige natuur, en daarbij vergeleken vallen de incidentele mens, ook al zal hij terugkeren, en zijn machine in het niet. In de opdracht aan zijn echtgenote noemde Bordewijk *Knorrende beesten* een roman van een ‘parkeerseizoen’. De noties van periodiciteit en het cyclische die in dit woord besloten liggen, leggen er de nadruk op dat de confrontatie tussen natuur en cultuur zich ad infinitum zal herhalen, met de natuur telkens als tijdelijk verliezer gedurende de relatief korte periode van een seizoen.

Ofschoon de roman geen document van sociale geëngageerdheid is, worden de betekenisaspecten van geluk en winst die Ford verbond aan het begrip ‘service’ geïroni-

seerd in het licht van de tegenovergestelde betekenis die het woord ‘service’ voor zijn ‘werknemer’ Bobsien heeft.

Wat betreft de relatie van de mens tot de techniek, in casu de auto, kan opgemerkt worden dat als er sprake is van negatieve beïnvloeding, in *Knorrende beesten* de mens eerder de auto infecteert dan andersom. Ik meen dat de roman een visie op de auto articuleert die nagenoeg tezelfder tijd onder woorden wordt gebracht in het tijdschrift dat zijn kolommen voor Bordewijk openstelde. In het korte essay ‘Techniek en rationalisatie’ poneert ingenieur Stefan van Schaik in 1933 in *De gemeenschap* zijn standpunt als volgt: ‘Het is duidelijk dat de techniek nooit de oorzaak van alle ellende kan zijn. Techniek is ten opzichte van die ellende even neutraal als een mes ten opzichte van de moord die ermee gepleegd is. In de wereld van het menselijk handelen geschiedt niets vanzelf; alles is het gevolg van de handelingen der mensen en die handelingen worden niet bepaald door het werktuig waarmee de handeling ondersteund wordt, maar door de goede of kwade wil die er de drijfveer van is. De techniek is niet meer dan het werktuig, het mes dat dient om het dagelijks brood te snijden, maar dat ook misbruikt kan worden om er een moord mee te plegen.’⁶¹

In *Knorrende beesten* tekent zich de paradoxale situatie af dat de auto in zijn volstrekte dienstbaarheid beheerst wordt door zijn bezitter, die zich juist door zijn beheersing afhankelijk maakt van een perfect maar kwetsbaar instrument. De zondaar wendt de auto aan als een voertuig ter vernietiging. Voor de claustrofobe is hij het enige middel waarmee zij haar ziekte tijdelijk kan onderdrukken en waarmee zij een laatste keer als meesteres kan triomferen. Hij biedt velen vluchtig vermaak en enkelen kortstondige roem. Voor de tobende Bobsien is hij een symbool van een voorlopig onbereikbare toekomst. En Sofia Eufemia doet wellicht wat het verstandigst is voor iemand die geen auto bezit: zonder afgunst bewondert ze zijn schoonheid.

De nieuwe zakelijkheid

In de vorige paragraaf heb ik laten zien welk buiten-literair referentiekader voor *Knorrende beesten* geconstrueerd kan worden. Met de integratie in zijn roman van tal van aspecten uit de sociaal-culturele actualiteit vervulde Bordewijk een van de door hem zelf gestelde voorwaarden om tot vernieuwing van het proza te komen. De kritische aandacht voor facetten uit het ‘moderne’ leven deelt *Knorrende beesten* met

de romans waar Donker om vroeg. Ofschoon Bordewijk de actualiteit op een andere manier literair vorm gaf dan bijvoorbeeld Ben Stroman in *Stad* (1932) of Revis in *Gelakte hersens*, ligt hier een verband met de nieuwe zakelijkheid, de stroming waartoe de twee laatstgenoemde romans gewoonlijk gerekend worden. Op het eerste gezicht zijn er nog meer overeenkomsten te signaleren: die hebben onder meer betrekking op de stilistische bondigheid, de filmische compositietechniek van de montage, de afwezigheid van een doorlopende intrige met een centraal personage en het daarmee samenhangende ontbreken van psychologische explicaties.

Over mogelijke alternatieven voor het gewraakte traditionele realisme werd al jaren in tijdschriften als *Het getij*, *De vrije bladen* en *De stijl* intensief getheoretiseerd. De romans van Bordewijk, Stroman en Revis brengen nu een aantal opvattingen in de praktijk die ook aansluiten bij de poetische reflecties waarmee vanaf omstreeks 1916 een nieuwe generatie schrijvers zich profileerde. Een overzicht van haar extern-poetische uitspraken heb ik elders gegeven, zodat ik hier volsta met enkele voorbeelden.⁶²

Een van de eerste pleidooien voor beknoptheid en het gebruik van het suggestieve woord is van Theo van Doesburg. In een boekbespreking uit 1918 stelt hij: ‘Het moderne levensrythme laat geen lange verhalen meer toe. De moderne roman is synthetisch. (...) In moderne literatuur 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.’⁶³

In de jaren twintig is het met name Constant van Wessem die de richtlijnen uitzet voor het nieuwe proza. Zo wijst hij in 1926 op enige uitdrukkingsmiddelen van de film naar analogie waarvan de schrijver beweging, intensiteit en spanning in zijn proza kan uitdrukken. De ‘les van de cinema’ 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.’ Daarnaast kan de film tot voorbeeld strekken om het proza te bevrijden van zijn realistische grondslag: ‘de tyrannie van het waarschijnlijke.’⁶⁴

Drie jaar later formuleert Van Wessem zijn literair credo in het vijfdelige essay ‘Het moderne proza’, en daarin valt voor het eerst de term ‘nieuwe zakelijkheid’ in verband met de Nederlandse literatuur. Hij gebruikt de term om er de objectieve en nuchtere waarneming van de werkelijkheid mee aan te duiden: ‘Wij hebben “afstand” tot onze gevoelens weten te nemen. 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. Het is een vorm van zich weer objectief kunnen stellen tegenover het object.’⁶⁵ In 1930 tenslotte betekent ‘zakelijk’ zoveel als efficiënt en bondig wanneer Van Wessem schrijft: ‘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.’⁶⁶ Het laatste citaat toont frappante overeenkomsten met de teneur van Bints filippica tegen de wijdloopigheid en ‘welsprekendheid’ waarmee de Nederlander zijn taal hanteert.

Een verklaring voor het gegeven dat Bordewijk in de contemporaine kritiek al snel en onproblematisch tot een vertegenwoordiger van de nieuwe zakelijkheid werd bestempeld, is gelegen in de parallellen tussen de hierboven weergegeven uitspraken en Bordewijks poetische ideeën uit de jaren dertig. Bovendien speelt de verwerking van deze opvattingen in het proza van Bordewijk en van bijvoorbeeld Stroman en Revis hier een rol.

In zijn positieve bespreking van *Bint* wijst Anton van Duinkerken erop dat Bordewijk de taalopvatting van Bint deelt. Hij, dat wil zeggen Bordewijk, is geen ‘poët’ maar een ‘reporter’ die in de stijl van de nieuwe zakelijkheid ‘u inlicht over het wezen der zaak en de rest onbesproken laat’.⁶⁷ In *Opwaartsche wegen* komt redacteur H. de Bruin tot dezelfde conclusie: Bints woorden noemt hij een treffend pleidooi voor de nieuwe zakelijkheid en de roman ‘is als literair verschijnsel te kenschetsen met de formule: nieuwe zakelijkheid om de nieuwe zakelijkheid, en herinnert aan de vroegere leus van ‘de kunst om de kunst’.⁶⁸ Deze twee voorbeelden zijn illustratief voor een groot deel van de eigentijdse receptie. Maar ook de tegenovergestelde opinie wordt in deze jaren verkondigd. Ter Braak en Vestdijk zijn de bekendste woordvoerders van degenen die menen dat Bordewijks proza niets met de nieuwe zakelijkheid van doen heeft. De naoorlogse reputatie van deze auteurs is er niet vreemd aan dat juist hun standpunt door latere literatuurgeschiedschrijvers is overgenomen.

De compositorische en stilistische ‘soberheid’ die Bordewijk met *Knorrende beesten* in de praktijk bracht, kan moeilijk in termen van eenvoud of simpelheid geformuleerd worden, integendeel. Men zou zelfs kunnen zeggen dat de poëtische of esthetische functie van de taal in *Knorrende beesten* de referentiële functie ondermijnt.⁶⁹ Daarop doelt Victor van Vriesland in zijn bespreking van de roman als hij betoogt: ‘Dit proza is abstract, absoluut, puur. Het schildert niet, het deelt niet mee, het staat ver van

de gewone, vroegere concepties van de taal als voertuig.’⁷⁰ In de aandacht die de taalorganisatie opeist ten koste van de mededeling lag voor Vestdijk de reden om Bordewijk niet als een nieuw-zakelijk schrijver te beschouwen. Een kort zinnetje van Bordewijk wordt een zeer twijfelachtige aanwijzing van zakelijkheid, aldus Vestdijk, ‘wanneer het lezen ervan tweemaal zoveel tijd kost als van een lange zin’.⁷¹ Als vergelijkingspunt kiest Vestdijk het proza van Ehrenburg en de ‘razende reporter’ Egon Erwin Kisch.

Enkele saillante tekstuele kenmerken zijn verantwoordelijk voor de deviante taalstructuur van *Knorrende beesten*. De frequentie waarmee in de overwegend korte zinnen afwijkingen van ‘gewoon’ taalgebruik op het niveau van de klank, de woordkeus, de zinsbouw en de beeldspraak voorkomen, is relatief hoog. Ik wijs op klankherhaling in de vorm van assonanties en alliteraties: ‘De pier kriede van nieuwsgierigen naar het nakoken van de zee. Het orkestkoper bonsde boven alles uit.’ (55) Woorden en syntactische structuren worden dikwijls herhaald. Een goed voorbeeld daarvan geeft het begin van het achtste hoofdstuk: ‘Men was blij zichzelf terug te vinden, men besloot bij zichzelf te blijven. Men deed geen enkel vitaal programmpunt af. Men deed wat klein werk. Men endosseerde de promesse van de wereldvrede aan een commissie van onderzoek. Men erkende niet dat zij te haastig was getrokken, men zeide dat dit geen eind was, maar een begin. Men deed in ernst zijn best zijn figuur te redden.’ (66) Samenstellingen zijn dikwijls neologismen: ‘Verkeerschlorose’ (60), ‘gangwissels’ (65), ‘secondefractie’ (72), ‘melkglasbekopt’ (72). Syntactische concentratie wordt bevorderd door het werkwoord samen te trekken of weg te laten: ‘Aan de ingang was de garage en de service, dit woord in bijtend zilverlicht vóór de muur, dan de effen matheid van het plein van betontegels, afgesloten door een rechte steenwal, waarboven de promenade door een peristyle. Aan de verre andere zijde de kleine stenen cilinder van de parkwachter.’ (47-48) De metaforiek is vaak ongewoon en ingewikkeld. Typerend voor de beeldspraak in *Knorrende beesten* is het veelal ontbreken van een vergelijkend partikel, bijvoorbeeld ‘als’ of ‘zoals’: ‘De wagen ging de heirweg, een stroom van lood door het land.’ (52) Bovendien liggen de betekenisferen van het beeld en het verbeelde soms niet dicht bij elkaar, zodat het opsporen van de analogie waarop de metafoor berust een zekere creativiteit van de lezer vraagt. Dat zou bijvoorbeeld het geval kunnen zijn in de zin ‘De wind tokkelde er reeds de xylofoon’ (55), waarin de metafoor van het muziekinstrument staat voor een walvisgeraamte.

Voor Van Vriesland waren met *Knorrende beesten* de grenzen van het genre roman

bereikt: 'Een derde boek van dezen aard willen wij niet meer.' Ook vanwege het gebrek aan samenhang, het gemis van een 'geregeld zich uiteenwikkelen vertellingsknoop', is het onterecht, aldus Van Vriesland in zijn recensie, dat de tekst tot twee maal toe, in de opdracht en in het colofon, met het woord 'roman' wordt betiteld. Knap, maar het leeft niet: dat is de strekking van zijn eindoordeel. De terminologie waarin deze conclusie is verrat, zou nog dikwijls in kritieken op Bordewijks werk gebezigd worden: 'Knorrende beesten is fascinerend, origineel, talentrijk, nieuw. Goed, maar het is nog slechts een gesteriliseerde wereld, ruikend naar jodium, lysol, kamfer, ether. Want steriel is deze kunst ook nog. Onder andere.'

In 1934 bespreekt Van Vriesland die andere roman waarin de auto centraal staat: Revis' *Gelakte hersens*.⁷² Deze recensie bevat een aantal interessante literaire en literair-historische observaties. In de eerste plaats benadrukt Van Vriesland het verband tussen de nieuwe zakelijkheid en het expressionistische proza van Roel Houwink en Marsman uit de jaren twintig. De nieuwe zakelijkheid is 'een voortzetting, een direct uitvloeisel van het expressionisme, in dezen zin dat dit laatste reeds tot een verstrakten zinsbouw (nog niet woordkeus) zijn toevlucht had genomen en het detaillierend, verhalend, ontledend beschrijvende den rug had toegekeerd'. In de tweede plaats refereert Van Vriesland aan het 'surrealisme' van Willink en De Chirico om het magische of fantastische gehalte van Revis' zakelijkheid te illustreren. Ten derde wijst Van Vriesland op de objectiviteitsuggestie die van Revis' proza uitgaat: *Gelakte hersens* bevat 'geen spoor van een verzonnen conglomeraat van personen of handelingen, geen spoor van (...) fiction. (...) Niemand komt in *Gelakte Hersens* anders dan onder zijn eigen naam voor; geen enkel feit - dialogen vindt men er überhaupt niet - of het is in dagbladen, notulen of jaarverslagen te vinden'. Tenslotte vestigt Van Vriesland de aandacht op de relatie filmkunst - literatuur, en hier tekent hij zijn enige maar ernstige bedenking tegen de roman aan: 'het procédé der film wordt in vele gedeelten zoo klakkeloos onveranderd overgenomen, dat er nog slechts van, letterlijk, een scenario sprake kan zijn.'

Van de vier aandachtspunten die ik uit Van Vrieslands kritiek heb gelicht, zijn het eerste en het tweede volledig en het is het vierde ten dele van toepassing op *Knorrende beesten*. Het verschil tussen *Gelakte hersens* en Bordewijks roman wordt zo gezien dus vooral bepaald door het derde punt. *Knorrende beesten* is zonder meer fictie, terwijl in *Gelakte hersens* het documentaire gehalte de tekst defictionaliseert, wat nog versterkt wordt door het gebruik van het praesens als grammaticale tijd en de telegramstijl van

de scenario-achtige zinnestelsels. In dit opzicht is *Gelakte hersens* verwant aan Ehrenburgs *10 PK*, al gebiedt de eerlijkheid te zeggen dat ik Revis' roman, in tegenstelling tot *10 PK*, nimmer heb aangetroffen in een bibliografie die verder uitsluitend wetenschappelijke en essayistische titels over techniek of de auto bevatte.⁷³

Toen Van Wessem in 1926 de schrijvers 'de les van de cinema' voorhield, waarschuwde hij voor een al te schoolse toepassing van filmische procédés in de literatuur. Daaraan is Revis niet ontkomen. Het structurerende principe van deze roman is de 'montage' van een groot aantal scènes die soms op de wijze van een scenario worden aangekondigd met 'Nieuw beeld', 'Derde beeld', 'Vierde beeld'.⁷⁴ Daarnaast is de adaptatie van de film te onderkennen in beschrijvingen waarvan de suggestie uitgaat dat we de bewegingen van een camera volgen.⁷⁵ Dergelijke directe verwijzingen naar de techniek van de film ontbreken in *Knorrende beesten*. Wèl is het waarschijnlijk dat Bordewijk zich voor de compositie van zijn roman in tien relatief los van elkaar staande hoofdstukjes heeft laten inspireren door de montagetechniek van Sergei Eisenstein, de Russische 'filmcomponist' aan wie hij *Blokken* opdroeg.⁷⁶ Montage verbindt scènes aan elkaar zonder overgang ertussen, waardoor de verbeelding van de toeschouwer wordt geactiveerd. Dit effect moet Bordewijk hebben aangesproken omdat hij in het weglaten, in de 'kracht van het zwijgen' (12, 428) een beproefd middel zag om de verbeeldingskracht van de lezer te stimuleren.⁷⁷

Tot dusver heb ik het beeld geschetst van de overwegingen op grond waarvan de tijdgenoot Bordewijks eerste romans al dan niet relateerde aan de nieuwe zakelijkheid. De diversiteit aan standpunten die daaruit naar voren kwam, is terug te voeren op de meestal impliciet gebleven begripsbepaling van de nieuwe zakelijkheid. Pas wanneer de stroming wordt gedefinieerd met behulp van een aantal distinctieve kenmerken, is het mogelijk antwoord te geven op de vraag in hoeverre een roman als *Knorrende beesten* als nieuw-zakelijk te karakteriseren is. De implicaties van deze vraag reiken uiteraard verder dan het vinden van het goede etiket. Waar het om gaat is welk literair-historisch kader het meest recht doet aan de tekst in de ruimste zin van het woord. Ook in de recente literatuurgeschiedschrijving lopen de meningen hierover uiteen. Het zijn uiteindelijk de persoonlijke keuzes van de onderzoeker die ten grondslag liggen aan de definities die hij geeft en de beslissingen die hij neemt om bijvoorbeeld een kenmerk als onderscheidend te kwalificeren.

Er bestaan in de recente literatuurbeschouwing vier studies waarin de nieuwe zakelijkheid in Nederland centraal staat. In 1982 verscheen mijn boek *Van realisme*

naar *zakelijkheid*, in 1987 het artikel ‘Nieuwe Zakelijkheid. Oorsprong en ontwikkeling van een term’ van M.C. van den Toorn, in 1992 het boek *Nieuwe Zakelijkheid* van Jaap Goedegebuure en in 1995 de dissertatie *Hybride Welten* van Ralf Grüttemeier.⁷⁸ In ieder van deze beschouwingen komt de verhouding van Bordewijk tot de nieuwe zakelijkheid ter sprake. Ter afronding van dit hoofdstuk belicht ik de wijze waarop in deze studies de nieuwe zakelijkheid getypeerd wordt en de conclusies die op grond daarvan getrokken worden ten aanzien van Bordewijks werk.

In 1982 kenschetste ik de nieuwe zakelijkheid met de volgende vier punten: de lapidaire stijl, het streven naar objectiviteit en nuchterheid in de weergave van de feiten, het sociale engagement dat die objectiviteit ondermijnt, en de thematische voorkeur voor onderwerpen uit de maatschappelijke actualiteit. Omdat stilistische soberheid een te algemeen kenmerk is, kwam ik tot een verdere reductie. Tot de nieuw-zakelijke auteurs rekende ik uiteindelijk ‘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.’⁷⁹ Zo geformuleerd achtte ik alleen het vierde kenmerk enigszins van toepassing op *Knorrende beesten*, reden waarom ik concludeerde de roman niet als een nieuw-zakelijke tekst te beschouwen. Een bevestiging van deze visie vond ik bij Van Vriesland die *Gelakte hersens* en *Knorrende beesten* als volgt tegenover elkaar stelde: ‘Vergelijkt men de beide romans over de auto, (...) 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 individueele, 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 zichzelf wil voortgebrachte fantastische conceptie ontleend.’⁸⁰

Ook Van den Toorn definieert de nieuwe zakelijkheid in de letterkunde met behulp van een viertal ‘typerende kenmerken’, die grotendeels overeenkomen met de hierboven vermelde punten. Van den Toorn bespreekt achtereenvolgens de voorkeur voor sociaal-economische problemen, enige formele aspecten (de reportage-stijl, het praesens als verteltijd), het maatschappelijke engagement, en het uiterlijk (boekbanden, omslagen, grafische vormgeving). Wanneer hij Bordewijk ter sprake brengt is dat

alleen om te benadrukken dat de schrijver ‘niet zo erg bij deze richting’ van Ehrenburg, Revis, Stroman en anderen hoort. Om misverstanden te voorkomen: met geëngageerdheid wordt hier bedoeld een duidelijke articulatie van sociale verontwaardiging en kritiek. Bordewijk is zo gezien geen sociaal geëngageerd schrijver: ‘De autobewaker Bobsien uit *Knorrende beesten* is socialist en hij denkt een keer aan Karl Marx, maar daarmee is het bekeken.’⁸¹

Aan het slot van zijn artikel geeft Van den Toorn aan wat volgens hem de belangrijkste oorzaak is waardoor de nieuwe zakelijkheid in de literatuur ‘moest mislukken’ en waardoor de romans van deze richting ‘in de meest letterlijke zin vervelend’ zijn. ‘De romans uit de Nieuwe Zakelijkheid kennen geen hoofdpersoon of hoofdpersonen en de lezer vindt nooit een figuur met wie hij zich kan vereenzelvigen. De mens is geen individu, maar heeft alleen betekenis als schakel in een keten van processen of hij heeft alleen symboolwaarde. Een lezer die naar een roman grijpt, heeft echter een behoefte om geboeid te worden door zijn eigen soortgenoten en niet door onderwerpen die in een geschiedenis- of economieboek te vinden zijn.’⁸² Men hoeft deze literaturopvatting niet te delen om te constateren dat de uitspraak over het ontbreken van geïndividualiseerde personages ook opgaat voor *Blokken* en, zij het in mindere mate, *Knorrende beesten*. Aangezien Van den Toorn deze romans wel niet tot de mislukkingen zal rekenen - *Blokken* wordt in het artikel niet genoemd - moet de spoedige marginalisering van de nieuw-zakelijke romans in de Nederlandse literatuur eerder aan andere literaire en buiten-literaire oorzaken toegeschreven worden.

In zijn studie *Nieuwe Zakelijkheid* somt Goedegebuure een aantal oorzaken op die plausibeler zijn: de harde kritiek van onder anderen Ter Braak en Du Perron, het verschijnen van proza dat bijvoorbeeld door deze twee auteurs als een beter alternatief voor het traditionele realisme werd gezien (Vestdijk, Slauerhoff, Elsschot), en de ‘gebrekkige talenten’ van de Nederlandse nieuw-zakelijke schrijvers.⁸³

De vier door mij gegeven kenmerken dienen ook voor Goedegebuure als richtsnoer voor de beschrijving van de nieuwe zakelijkheid, maar zijn conclusie over Bordewijk als schrijver van *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint* mag verrassend heten: ‘Bordewijks drie korte romans zetten de kroon op de Nieuwe Zakelijkheid.’⁸⁴ Bordewijk als de meest originele nieuw-zakelijke auteur: deze visie is met name verrassend in het licht van Goedegebuures eigen betoog. Tot de kern van de richting rekent hij onder meer Ehrenburg, Revis en Stroman, en hun werk wordt stevast gekwalificeerd als gefictionaliseerde documentaire, documentaire roman of reportageroman. In het verlengde

hiervan ligt de bewering dat vertegenwoordigers van de nieuwe zakelijkheid ‘in meerderheid op het standpunt [staan] dat het ruw-weg verzamelen en presenteren van de stof belangrijker is dan het omvormen van die stof tot een literair kunstwerk. In dat opzicht is er duidelijk sprake van een anti-esthetische houding’.⁸⁵ Aangezien Bordewijks poetica en literaire praktijk diametraal tegenover de literatuuropvatting staan die Goedegebuure hier aan de nieuw-zakelijken toeschrijft, dient men de nieuwe zakelijkheid tot een wel erg vaag en veelomvattend verschijnsel op te rekken om Bordewijk bij deze stroming in te lijven en Goedegebuure van een tegenstrijdigheid te vrijwaren.

Goedegebuure bewandelt nog een andere weg om Bordewijk en de nieuwe zakelijkheid bij elkaar te brengen, en die loopt via *Knorrende beesten*. Hij verdedigt de stelling ‘dat de grenzen tussen expressionisme en Nieuwe Zakelijkheid veel diffuser zijn dan doorgaans in de literatuurhistorische beeldvorming wordt voorgesteld’. Dat die grenzen niet scherp te trekken zijn is juist. Omdat daarop herhaaldelijk gewezen is, overtuigt het tweede deel van de stelling minder.⁸⁶ Het is in dit verband veelzeggend dat Bordewijks eerste romans dikwijls als expressionistisch zijn gekarakteriseerd. Ik noem als voorbeeld de artikelen van De Waal en Jansonius, die in de vorige paragraaf aan de orde zijn gekomen. Zoals ik daar heb laten zien, stonden zij in hun evaluatie van Bordewijks visie op de techniek tegenover elkaar. Gemeenschappelijk is daarentegen het literair-historische kader dat beiden voor Bordewijk hanteren: het expressionisme. Jansonius beschouwt Bordewijk als ‘een late avantgardist van onze expressionistische epiek’ wiens kernachtige, metaforische stijl treffende overeenkomsten vertoont met Roel Houwinks *Novellen* uit 1924.⁸⁷

Goedegebuure overtuigt in het laatste hoofdstuk van zijn boek als hij laat zien dat in ideologisch, poeticaal en stilistisch opzicht het expressionisme en de nieuwe zakelijkheid op essentiële punten overeenkomsten vertonen. Ook hij benadrukt dat Bordewijk in *Knorrende beesten* allerminst zakelijk stileert, maar zich bedient van dezelfde stilistische middelen als Houwink in zijn expressionistisch proza, bijvoorbeeld de directe metafoor en de elliptische uitdrukkingwijze.⁸⁸ Toch kiest Goedegebuure ervoor *Knorrende beesten* binnen het kader van de nieuwe zakelijkheid te plaatsen op grond van de beeldspraak die de mens als machine en de machine als bezielde voorstelt, een beeldspraak die niet alleen in het expressionisme, maar ook in het werk van Ehrenburg en Revis voorkomt. In het licht van de door Goedegebuure zelf opgeroepen fundamentele discrepantie tussen Bordewijk en de nieuwe zakelijkheid, lijkt mij dit een discutabele beslissing.

Wetend dat de schrijver ook maar een lezer van zijn werk is, zij het niet de eerste de beste, verwijs ik naar enige uitspraken van Bordewijk waaruit valt af te leiden dat hij zelf de ‘herziening van onze blik op de feiten’ - zijn derde eis om tot prozavernieuwing te komen - relateert aan het expressionisme. ‘Kunst wil zeggen verheugd leven op vereenvoudigde grondslag.’ (11, 165) Deze definitie uit 1956 is van toepassing op de anti-realistische literatuuropvatting die Bordewijk in de jaren dertig expliciteert. Dat doet hij bijvoorbeeld in zijn verdediging van *Bint* in *De gemeenschap* en in het interview uit 1935. In dat interview tracht hij zijn ondervrager met behulp van de vergrote werkelijkheidsweergave op een schilderij duidelijk te maken dat *Bint* geen ‘naturalisme’ is. Tegen Gregoor zegt hij in 1962 dat *Blokken*, *Knorrende beesten*, *Bint*, *Rood paleis* en *De wingerdrank* tot hetzelfde ‘genre’ behoren. De term ‘nieuwe zakelijkheid’ valt in Gregoors vraag over het ontstaan van de ‘nieuwe richting’, maar Bordewijk, zo kan men veronderstellen, wenst een ander kader aan te brengen als hij antwoordt: ‘Ik wist toen nog niet van het expressionisme af.’⁸⁹ In de niet gepubliceerde beschouwing *Amsterdam 020*, eveneens uit de jaren zestig, schrijft hij over zijn vierde roman: ‘*Rood paleis* lijkt ons een voorbeeld van de maximale omvang die een expressionistische stijl gedooft. Je staat ermee op de uiterste redoute van de forteres der vormtucht.’ (13, 439) Overeenkomstig zijn voorkeur om over literatuur in formele termen te spreken, associeert Bordewijk zijn eigen proza op stilistische en compositorische gronden met het expressionisme.

Tenslotte Grüttemeier. Een reeks kenmerken van de nieuwe zakelijkheid geeft hij in zijn studie niet. In de titel van zijn boek - *Hybride Welten* - wordt uitgedrukt wat voor hem de kwintessens van de stroming is. De wereld van de geanalyseerde romans beschouwt hij als een trefpunt voor een groot aantal ‘stemmen’ die zodanig met elkaar in dialoog worden gebracht dat op het niveau van de ideologie een hiërarchische ordening van normen en waarden afwezig is. Het gevolg daarvan is dat de romans niet één centrale gedachte of één bepaald standpunt uitdragen waaraan andere visies ondergeschikt zijn. De boeken die Grüttemeier bespreekt zijn *Bint*, *Stad* van Stroman, *Partij remise* en *Zuiderzee* van Jef Last, *Sjanghai* van W.A. Wagener en *8.100.000 m³ zand* en *Gelakte hersens* van Revis. Behalve de eerste behoren deze romans tot de canon van de nieuwe zakelijkheid.

Grüttemeiers analyses werpen een verhelderend licht op de retorische strategieën die verantwoordelijk zijn voor de inhoudelijke ambivalentie die tot op zekere hoogte kenmerkend is voor deze romans.⁹⁰ Waar het mij hier om gaat is de vraag in hoeverre de

niet-hiërarchische organisatie van standpunten een criterium is dat de verwantschap tussen *Bint* en bijvoorbeeld *Gelakte hersens* legitimeert. In het principe van de hybride ligt zeker een overeenkomst tussen beide teksten. Maar distinctief acht ik het kenmerk dat niet alleen *Bint* maar ook *Blokken* en *Knorrende beesten* onderscheidt van alle andere romans die Grüttemeier ter sprake brengt. Dat is de suggestie waardoor de romans van Revis cum suis niet ten onrechte ‘documentair’ heten, een suggestie die met tal van defictionaliserende of authenticiserende middelen wordt gewekt. Anders geformuleerd: het geheel en al ontbreken van de objectiviteitssuggestie in de fictie van Bordewijk is voor mij reden zijn eerste romans niet als nieuw-zakelijk te karakteriseren.

Wat Grüttemeier constateert met betrekking tot de academische literatuurbeschuiving is juist. Doordat ze de nieuwe zakelijkheid mat met de poetische maatstaven van tegenstanders als Marsman en Ter Braak - andere opposenten, bijvoorbeeld Vestdijk, noemt Grüttemeier niet - moest het oordeel bijna automatisch negatief uitvallen.⁹¹ Hij beschrijft hun literatuuropvattingen met behulp van een drietal opposities waarin de eerstgenoemde begrippen positief gewaardeerd worden en de tegenpolen negatief: eenheid versus heterogeniteit, verbeelding versus afbeelding, originaliteit versus epigonisme. Met Grüttemeier concludeer ik dat de nieuw-zakelijke auteurs andere literaire normen aanhingen. Ik voeg daaraan toe: ook andere dan Bordewijk aanhing. Zonder een manicheïsche scheiding tussen Bordewijk en de nieuwe zakelijkheid te willen aanbrengen, geloof ik dat Bordewijks literaire praktijk zich toch het meest adequaat laat beschrijven met behulp van de per definitie relatieve en subjectieve concepten die in zijn poetische theorie dominanten zijn: eenheid, verbeelding en originaliteit.

[Relevante titels uit de bibliografie van de gehele bundel, pagina 247-262]

[Anoniem]: ‘Mr F. Bordewijk over eigen werk’. In: *Het vaderland* van 5 april 1935.

Anten, H.: *Van realisme naar zakelijkheid; proza-opvattingen tussen 1916 en 1932*. Utrecht 1982.

Anten, H.: ‘M. Revis’. In: *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Onder redactie van A. Zuiderent, H. Brems en T. van Deel. Alphen aan de Rijn enz. 1990.

Anten, H.: ‘De bezielde zakelijkheid van M. Revis; over het oeuvre van een vergeten auteur’. In: *Vooys* 8 (1990), nr. 2. p. 2-9.

Anten, H.: ‘Film en literatuur in het interbellum; symbiose of een karikatuur van een synthese’. In: *Vooys* 11 (1993). p. 163-168.

Anten, H.: ‘[Recensie van] J. Goedegebuure, *Nieuwe Zakelijkheid*’. In: *De nieuwe taalgids* 86 (1993). p. 79-83.

Beekman, E.H.M.: *God mensch techniek wetenschap*. Rotterdam 1931.

Blomme, E.B.M.J.: ‘De tekstediteur betrapt. Over F. Bordewijks Rood paleis’. In: *Optima* 4 (1986). p. 205-220.

Bordewijk, F.: *Knorrende beesten*. Utrecht [1933].

- Bordewijk, F.: *Verzameld werk*. 's-Gravenhage/Amsterdam 1982-1991. Dertien delen.
- Boterman, F.: *Oswald Spengler en 'Der Untergang de Abendlandes'*. *Cultuurpessimist en politiek activist*. Assen/Maastricht 1992.
- Bronzwaer, W.: 'Bordewijks Noorderlicht'. In: *Tirade* 25 (1981). p. 419-442.
Ook in: -: *De vrije ruimte*. Baarn 1986. p. 102-124.
- Bronzwaer, W.: *Lessen in lyriek; nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen 1993.
- Bruin, H. de: 'Nieuwe zakelijkheid'. In: *Opwaartsche wegen* 13 (1935). p. 228-232.
- Chasalle, F. [Pseudoniem van Constant van Wessem]: *De clowns en de fantasten*. Amsterdam 1924.
- Ch[asalle], F. [Pseudoniem van Constant van Wessem]: 'Duikelaartjes; inleiding tot het moderne leven'. In: *De vrije bladen* 2 (1925). p. 7-9.
- Doesburg, Th. van: 'Schoonheids- en liefdesmystiek'. In: *Het getij* 3 (1918). p. 212-215.
- Doesburg, Th. van: 'Godenkultuur'. In: *Het getij* 4 (1919). p. 93-94.
- Donker, A.: *Ter zake; beschouwingen over litteratuur en leven*. Arnhem 1932.
- Drijkoningen, F.: 'Inleiding'. In: F. Drijkoningen, J. Fontijn e.a.: *Historische avantgarde; programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam 1982. p. 11-51.
- Dubois, P.H. en H. Scholten: 'Commentaar'. In: *Optima* 4 (1986). p. 372-374.
- Duhamel, G.: *Scènes de la vie future*. Paris 1931.
- Duinkerken, A. van: 'Vernieuwing van het proza'. In: *De gids* 99 (1935), deel 1. p. 232-241.
- Dunk, H.W. von der: 'Conservatisme in vooroorlogs Nederland'. In: *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 90 (1975). p. 15-37.
- Dunk, H.W. von der: 'Nederlandse cultuur in de windstilte'. In: K. Dittrich, P. Blom en F. 'Bool (red.): *Berlijn - Amsterdam 1920-1940. Wisselwerkingen*. Amsterdam 1982. p. 25-30.
- Ford, H.: *My life and work*. Garden City 1923.
- Ford, H.: *Today and tomorrow*. London 1926.
- Ford, H. en R.W. Trine: *De kracht die overwint; succes in zaken, persoonlijkheid, gedachtenleven, gezondheid, godsdienst, opvoeding, enz.* Amsterdam [1930].
- Ginneken, J. van: *Zielkunde en Taylor-systeem*. Amsterdam 1918.
- Goedegebuure, J.: *Nieuwe Zakelijkheid*. Utrecht 1992.
- Goedegebuure, J.: 'Expressionism and New Objectivity; German trends in Dutch literature'. In: J.P. Snapper en T.F. Shannon (red.): *The Berkeley conference on Dutch literature 1991; Europe 1992: Dutch literature in an international context*. Lanham enz. 1993. p. 109-121.
- Gregoor, N.: *Gesprekken met F. Bordewijk*. 's-Gravenhage 1983.
- Grüttemeier, R.: 'De expressionistische nieuwe zakelijkheid'. In: *Literatuur* 10 (1993). p. 185-187.
- Grüttemeier, R.: *Hybride Welten; Aspecte der Nieuwe Zakelijkheid in der niederländischen Literatur*. Stuttgart 1995.
- Grüttemeier, R.: 'De Nieuwe Zakelijkheid als spiegel van de literatuurwetenschap'. In: *Forum der letteren* 36 (1995). p. 19-30.
- Havelaar, J.: *De nieuwe mensch; essays*. Arnhem 1928.

- Hermans, W.F.: 'Bordewijks miskende verhalen'. In: *NRC Handelsblad* van 11 november 1983.
- Hoyack, L.: *De toekomst der machine; sociologische analyse van den modernen tijd*. Deventer [1932].
- Huizinga, J.: *Mensch en menigte in Amerika; vier essays over moderne beschavingsgeschiedenis*. Tweede herziene uitgave. Haarlem 1920. Ook in: -: *Verzamelde werken*. Deel V. Haarlem 1950. p. 249-417.
- Huizinga, J.: *Amerika levend en denkend; losse opmerkingen*. Haarlem [1927]. Ook in: -: *Verzamelde werken*. Deel V. Haarlem 1950. p. 418-489.
- Huizinga, J.: *Amerika dagboek 14 april - 19 juni 1926*. Bezorgd door Anton van der Lem. Amsterdam/Antwerpen 1993.
- Jansonius, F.: 'Enkele aspecten van het werk van Bordewijk'. In: *Levende talen* 1970, nr. 266, p. 204-216.
- Kellendonk, F.: *Het werk van de achtste dag; over de verhalen van F. Bordewijk. Essay*. 's-Gravenhage 1985. Ook in: -: *De veren van de zwaan; essays*. Amsterdam 1987. p. 13-38.
- Knappert, E.C.: 'Een en ander over Amerika'. In: *Leven en werken* 17 (1932). p. 30-38.
- Knuvelde, G.: '[Recensie van F. Bordewijk, *Knorrende beesten*]'. In: *Roeping* 11 (1933). p. 757.
- Korevaar, A.: *Techniek en wereldbeschouwing*. Haarlem 1934.
- Krul, W.E.: 'Moderne beschavingsgeschiedenis. Johan Huizinga over de Verenigde Staten'. In: K. van Berkel (red.): *Amerika in Europese ogen; facetten van de Europese beeldvorming van het moderne Amerika*. 's-Gravenhage 1990. p. 86-108.
- Kuyle, A.: 'Henri Ford. De profeet van de vier-cylinder'. In: *De gemeenschap* 1 (1925). p. 344-348.
- Kuyle, A.: 'Half-Watt-cultuur'. In: *De gemeenschap* 2 (1926). p. 263-266.
- Kuyle, A.: 'Tien paardekracht'. In: *De gemeenschap* 7 (1931). p. 139-143.
- Lammers, A.: *Uncle Sam en Jan Salie; hoe Nederland Amerika ontdekte*. Amsterdam 1989.
- Marmelstein, J.W.: 'De les van Amerika'. In: *Stemmen des tijds* 20 (1931). p. 63-80.
- Moerbeek, J.: 'Hoe elastisch is de canon?'. In: *Spiegel der letteren* 34 (1992). p. 333-357.
- Ortega y Gasset, J.: 'Bespiegeling over de techniek'. In: -, *Bespiegelingen over leven en denken historie en techniek*. 's-Gravenhage 1951. p. 11-83.
- Ortega y Gasset, J.: *De opstand der horden*. 's-Gravenhage 1958¹¹.
- Proost, K.F.: *De waardeering der techniek*. Arnhem 1930.
- Raat, G.F.H.: *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1985.
- Revis, M.: *Gelakte hersens. Ford's leven - Ford's auto's*. Utrecht [1934].
- Righart, H.: 'Nederland in het interbellum; voorspel, tussenspel of gezichtsbedrog?'. In: *Spiegel historiael* 26 (1991). p. 370-375.
- Roest, H.: 'Beheerste heer met een breideloze fantasie'. In: *Elseviers magazine* van 20 november 1982.
- Roland Holst, H.: *De crisis der westersche kultuur*. Arnhem 1933.
- Schaik, St. van: 'Techniek en rationalisatie'. In: *De gemeenschap* 9 (1933). p. 66-72.

- Schermerhorn, W.: *Mensch - techniek - arbeid*. Utrecht 1933.
- Smiers, J.: *Cultuur in Nederland 1945-1955; meningen en beleid*. Nijmegen 1977.
- Spengler, O.: *Der Mensch und die Technik; Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*. München 1931.
- Suchtelen, N. van: *Tat tvam asi; aantekeningen van een kristalkijker*. In: -: *Verzamelde werken*. Deel 6. Amsterdam/Antwerpen 1954.
- Toorn, M.C. van den: 'Nieuwe Zakelijkheid. Oorsprong en ontwikkeling van een term'. In: *De nieuwe taalgids* 80 (1987). p. 40-45.
- Vestdijk, S.: 'Zakelijkheid of taalfantasia'. In: -: *Muiterij tegen het etmaal; proza*. Den Haag 1966³. p. 39-42.
- Vijfvinkel, R.: 'Bordewijks roman "Blokken" en Eisensteins film "Pantserkruiser Potemkin"'. In: *Literatuur* 3 (1986). p. 23-30.
- [Vriesland, V.E. van]: '[Recensie van] F. Bordewijk, *Knorrende beesten*'. In: *NRC* van 5 augustus 1933.
- [Vriesland, V.E. van]: '[Recensie van] M. Revis, *Gelakte hersens. Ford's leven - Ford's auto's*'. In: *NRC* van 31 maart 1934.
- Vriesland, V.E. van: *F. Bordewijk. Een inleiding tot en keuze uit zijn werk*. 's-Gravenhage 1949.
- Vriesland, V.E. van: *Onderzoek en vertoog; verzameld kritisch en essayistisch proza*. Twee delen. Amsterdam 1958.
- Waal, J. van der: 'Een veelbelovend verleden; Bordewijk door een filosofische bril'. In: *Groot Nederland* 40 (1942), deel 2. p. 117-144.
- Waerden, Th. van der: 'De techniek een vloek of een zegen?'. In: *De socialistische gids* 17 (1932). p. 211-223.
- Waerden, Th. van der: '[Recensie van] L. Hoyack, *De toekomst der machine*'. In: *De socialistische gids* 17 (1932). p. 157-158.
- Weckerlé, E.: *Mensch en machine*. Amsterdam 1926.
- Wessem, C. van: 'De invloed van de cinema op de moderne literatuur'. In: *De vrije bladen* 3 (1926). p. 245-249.
- Wessem, C. van: 'Het moderne proza III'. In: *De vrije bladen* 6 (1929). p. 327-332.
- Wessem, C. van: "'Onzaakkundige zakelijkheid'". In: *De vrije bladen* 7 (1930). p. 126-127.

Eindnoten:

- 1 Deze advertentietekst is afgedrukt op de binnenkant van de omslag van *De gemeenschap* 9 (1933), afl. 7.
- 2 *De gemeenschap* 8 (1932). p. 499-509, p. 581-590; 9 (1933), p. 29-36.
- 3 De opdracht 'Voor mijn vrouw geschreven deze roman van een parkeerseizoen' staat voor de titelpagina. De aan deze opdracht ontleende ondertitel 'de roman van een parkeerseizoen' waarmee de roman in een aantal bibliografieën is opgenomen, komt op de titelpagina niet voor. Al in de eerste druk van *Bint* wordt tegenover de titelpagina *Knorrende beesten* met deze ondertitel vermeld.

- 4 Voor het begrip ‘canon’ ontleen ik de volgende definitie aan Moerbeek: ‘Een canon is een verzameling van werken en auteurs die door een sociale groep of literair circuit als waardevol erkend worden, en die als referentiepunt voor die sociale groep of dat literaire circuit fungeren.’ (‘Hoe elastisch is de canon?’ p. 342).
- 5 Van Vriesland, *F. Bordewijk. Een inleiding tot en keuze uit zijn werk*. p. 41.
- 6 Roest, ‘Beheerste heer met een breideloze fantasie’.
- 7 *Het vaderland* 29 november 1934.
- 8 Maar uitgesloten is het niet dat het ‘instrument’ direct verwijst naar het geslachtsorgaan. Vergelijk de volgende overweging van J. Hova in het verhaal ‘Sodom’ uit *De wingerdrank*: ‘Hoe komt het dat wij juist het kleine zo vrezen? Omdat, dacht hij, het laag bij de grond is, het kan zich zo gemakkelijk werpen op de onbeschermden partijen van ons lichaam, waar wij al dat teder ingewand dragen en de kostbare instrumenten der voortbrenging.’ (6, 685-686)
- 9 Dit citaat is afkomstig uit de eerste druk (Utrecht 1933) en staat daar op bladzijde 16. De editoren van het *Verzameld werk* hebben de ‘laatste door de auteur geziene druk’ als basistekst gebruikt, dat is de vijfde druk van de verzameleditie *Blokken. Knorrende beesten. Bint. Drie romans* uit 1962. De vele varianten tussen de eerste druk en de *Verzameld werk*-editie, die voor een deel correctie- en zetfouten zijn, hebben betrekking op de interpunctie, de alinea-indeling, het woordgebruik en de woordvolgorde. De opmerkelijkste afwijking op zinsniveau is een onderdeel van het citaat. ‘Er waren knappingen in hun kraakbeen. Er zaten kristallen in hun kogellagers, van zand, van suiker.’ In de versie van het *Verzameld werk* is dat fragment één zin geworden: ‘Er waren knappingen in hun kogellagers, van zand, van suiker.’ (52) De formulering ‘laatste door de auteur geziene druk’ suggereert mijns inziens ten onrechte dat Bordewijk deze variant zou hebben geautoriseerd.
- Meer dan eens verklaarde Bordewijk zich een principieel tegenstander van gewijzigde herdrukken. Alleen voor spellingsaanpassingen maakte hij een uitzondering. Zo licht hij dit standpunt in zijn kroniek ‘Het bezwaar van gewijzigde herdrukken’ (*Utrechtsch nieuwsblad* 12 mei 1951) genuanceerd toe. Voor de lezer, zo veronderstelt hij, is een gewijzigde herdruk een onaangename ervaring ‘die hem al gauw het gevoel zal geven door de schrijver bij de neus te zijn genomen’. De schrijver vervolgens reikt zich ‘nopens het oorspronkelijk een testimonium paupertatis’ uit. Zijn hoofdbezwaar is dit: ‘dat men door wijziging het maatschappelijk element in een boek verloochent, het zijn van publiek domein. Het boek, eenmaal verschenen, is niet meer ons eigendom. Wij zijn niet als de eigenaar van een verhuurd huis, die er naar verkiezing aan mag vertimmeren; wij zijn huurders geworden die mogen onderverhuren (aan de lezer), maar niet vertimmeren. Eigenaar van het boek is de gemeenschap.’ Tenslotte stelt Bordewijk: ‘Er ligt voor mij ook iets flinks, haast zou ik zeggen iets mannelijks in, dat de schrijver niet retoucheert, en dat hij, zij het met een zucht, denkt: Daar ligt het met al zijn gebreken; het ligt er nu eenmaal; laat het liggen; een volgende keer hopelijk beter.’ (12, 524-527) Op grond van dit soort uitlatingen van de auteur en de aard van de varianten concludeert Blomme in zijn artikel over de varianten in vier edities van *Rood paleis* dat niet de ‘Ausgabe letzter Hand’ maar de eerste druk als uitgangseditie voor het *Verzameld werk* genomen had moeten worden. (Blomme, ‘De tekstediteur betrapt. Over F. Bordewijks Rood paleis’). In hun reactie op dit artikel gaan de editoren jammer genoeg niet in op het argument van Bordewijks oordeel over herdrukken. Ze verdedigen hun werkwijze met een beroep op een mogelijkheid waarvan, naar ik vermoed, Bordewijk geen royaal gebruik heeft gemaakt: ‘Het is gebruikelijk voor een lees-editie de laatste door de auteur geziene druk als basis te kiezen. Terecht, omdat dit de ultieme druk is waarin hij nog enigerlei wijziging kan hebben aangebracht.’ Zie Dubois en Scholten, ‘Commentaar’.
- 10 Bronzwaer, ‘Bordewijks *Noorderlicht*’. p. 427.
- 11 De Griekse naam Sofia betekent (levens)wijsheid. Een betekenis van de Griekse naam Eufemia is ‘goed bespreekt’.
- 12 In de eerste druk luidt deze zin: ‘En aan enkele kouwe drukte daar had ze geen boodschap aan.’ (p. 43) De tekst in de voorpublicatie is identiek aan die van de eerste druk; zie *De gemeenschap* 9 (1933), p. 32. Met deze variant, die in de *Verzameld werk*-editie niet verantwoord is, gaat een betekenisnuance verloren. Niet alleen de prolepsis, het woord ‘kouwe’ en het woord ‘enkel’ in plaats van ‘alleen’, maar ook het dialectische ‘enkelde’ accentueren in deze erlebte Rede de volkse, eenvoudige komaf van Sofia Eufemia.
- 13 Met ‘Bordewijk’ als schrijver van fictie wordt in de tekstanalyses van dit boek steeds bedoeld de abstracte auteur zoals Raat dit begrip beschreven heeft: ‘Behalve een beeld van de concrete auteur is de abstracte auteur het structurerende principe van de tekst en de belichaming van de

- levensbeschouwing die erin tot uitdrukking wordt gebracht.’ De abstracte auteur vertoont dus een ‘historisch facet, een technisch-organisatorisch en een moreel-thematisch’. (*De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*, p. 25).
- 14 In de roman *Rood paleis*, die Bordewijk drie jaar na *Knorrende beesten* publiceerde, symboliseert de ondergang van het gelijknamige bordeel het verdwijnen van een decadente geestesgesteldheid bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Hierover merkt Kellendonk op dat het een voorbarige beslissing van Bordewijk lijkt om het Rood paleis volledig in de as te leggen, want ‘het fin-de-siècle duurt intussen al honderd jaar voort’. Met *Knorrende beesten* had Bordewijk al aangegeven dat de Eerste Wereldoorlog in dit opzicht geen absolute breuk markeert, integendeel. Henri Leroy, de protagonist van *Rood paleis*, betoogt: ‘Techniek heeft met cultuur niets te maken’, en typeert de tweede helft van de negentiende eeuw als een periode van technische vooruitgang en cultureel verval. (1, 163) In *Knorrende beesten* laat Bordewijk zien dat deze processen van bloei en ondergang in het interbellum nog steeds werkzaam zijn. Zie Kellendonk, *Het werk van de achtste dag*, p. 20.
 - 15 Ik breng hier een uitspraak van Bordewijk uit 1935 in herinnering, opgetekend door een verslaggever. In zijn lezing in de Rotterdamse Bijenkorf vatte hij de ‘grondgedachte’ van *Blokken*, *Knorrende beesten* en *Bint* als volgt samen: ‘Het is een perfectie die ondergaat juist aan zijn perfectie.’ Zie An., ‘Mr. F. Bordewijk over eigen werk’.
 - 16 Donker, *Ter zake*, p. 152-153.
 - 17 Beekman, *God mensch techniek wetenschap*, p. 435.
 - 18 Jansonius, ‘Enkele aspecten van het werk van Bordewijk’. p. 210. Op de constatering dat Bordewijk onze eerste schrijver is die de schoonheid onthulde van de technische wereld volgt nog: ‘als we de sonnetten van Dèr Mouw op de stoomlocomotieven, Van Deyssels beschrijving daarvan in zijn stuk over *La bête humaine* en Nijhoffs desbetreffende verzen in *Awater* buiten beschouwing laten.’ (p. 211)
 - 19 Idem. p. 211.
 - 20 Van der Waal, ‘Een veelbelovend verleden. Bordewijk door een filosofische bril’. p. 117-144. De citaten op p. 118, 119 en 127.
 - 21 Geciteerd uit Drijkoningen en Fontijn (red.), *Historische avantgarde*, p. 67.
 - 22 Van Doesburg, ‘Godenkultuur’. p. 93.
 - 23 Zie bijvoorbeeld Ch[asalle], ‘Duikelaartjes, inleiding tot het moderne leven’. p. 7. Zie ook Chasalle, *De clowns en de fantasten*, p. xxvi.
 - 24 Ford, *My life and work*; Ford, *Today and tomorrow*.
 - 25 Ford en Trine, *De kracht die overwint*, p. 88.
 - 26 Revis, *Gelakte hersens*, p. 34. Zie ook nog deze passage op p. 35: ‘Met behulp van den SERVICE legt Ford een nieuwen religieusen band. Een fabrikant begint volgens hem pas met zijn klant in relatie te treden als de koop gesloten is, Zoodra de auto later gebreken vertoont, acht Ford het zijn plicht deze - tegen betaling - te herstellen. Deze godsvrucht heeft het voordeel, dat zij rendeert.’
 - 27 De economische en morele crisis zijn congruentieverschijnselen ten aanzien waarvan het lastig is eenduidige causale verbanden in termen van oorzaak en gevolg te onderkennen. Op de vraag welke crisis zich het eerst aandienende, lopen de antwoorden, zoals blijkt, uiteen.
 - 28 Van Ginneken, *Zielkunde en Taylor-systeem*, p. 72. Het boekje bevat de rede die pater Van Ginneken op 27 november 1917 hield voor de hoofdbestuursvergadering van de katholieke vakbonden te Utrecht.
 - 29 Kuyle, ‘Henri Ford. De profeet van de vier-cylinder’. p. 348. Zie ook Kuyle, ‘Half-Watt-cultuur’. In dit artikel belicht Kuyle de firma Philips op dezelfde wijze: de humaniteit van onderwijsvoorzieningen wordt herleid tot een middel om de rendabiliteit te verhogen.
 - 30 Kuyle, ‘Tien paardekracht’.
 - 31 Albert Kuyle was van oktober 1930 tot en met 1933 redacteur van *De gemeenschap*. Tevens was hij van 1928 tot en met oktober 1932 directeur van uitgeverij *De gemeenschap*. Zowel *Knorrende beesten* (in boekvorm) als *Gelakte hersens* verschenen dus niet meer onder zijn verantwoordelijkheid.
 - 32 Zie voor een overzicht en parafrase van deze reisverslagen Lammers, *Uncle Sam en Jan Salie*, p. 11-70.
 - 33 Huizinga, *Mensch en menigte in Amerika*, p. 118. Ook in: Huizinga, *Verzamelde werken*, deel V, p. 249-417.
 - 34 Huizinga, *Amerika levend en denkend*, p. 68. Ook in: Huizinga, *Verzamelde werken*, deel V, p. 418-489.

- 35 Zie voor Huizinga's ambivalente houding ten aanzien van de Amerikaanse 'way of life' ook zijn *Amerika dagboek*.
- 36 Ortega y Gasset, *De opstand der horden*. p. 57.
- 37 Idem. p. 137-138. Ook in zijn essay 'Bespiegeling over de techniek' uit 1933 benadrukt Ortega y Gasset deze attitude van de hedendaagse mens. Ze is een 'gevaar' dat de onherroepelijke gebondenheid aan de technische wereld met zich meebrengt: 'aangezien de mens, als hij zijn ogen voor het leven opent, zich omringd vindt met een fabelachtige hoeveelheid voorwerpen en procédés die door de techniek geschapen zijn en een zo weelderig kunstmatig landschap vormen dat de primitieve natuur daarachter schuil gaat, zal hij er toe neigen te denken, dat dat alles evenals de natuur daar zo maar vanzelf is: dat de auto en de aspirine geen dingen zijn die men moet fabriceren, maar dingen als stenen en planten, die de mens gegeven worden zonder voorafgaande inspanning. Dat wil zeggen, dat hij het besef van de techniek en van de bijvoorbeeld morele omstandigheden waaronder deze wordt voortgebracht, gaat verliezen, en, evenals de primitief, er niets in zal gaan zien dan natuurlijke gaven die men vanzelf heeft en die geen inspannend onderhoud eisen.' (p. 73-74)
- 38 Idem. p. 144-145.
- 39 Idem. p. 258. Het adjectief 'mode' is hier niet alleen een indicatie voor een zekere populariteit van kustplaatsen maar ook voor het veronderstelde geest-dodende vertier dat juist deze lokaties boden. Vergelijk Beekman: 'Er is geen tijd voor bezinning, het leven gaat te snel. En in vacantedagen gaat men niet naar de eenzaamheid om tot rustige zelfoverpeinzing te komen, maar naar modebadplaatsen, om er het leven in een zelfde tempo voort te zetten.' (*God mensch techniek wetenschap*. p. 447-448).
- 40 Knappert, 'Een en ander over Amerika', p. 225.
- 41 Al in de jaren zeventig van de negentiende eeuw komt de term 'amerikanisme' voor met een overwegend pejoratieve betekenis. Zie Lammers, *Uncle Sam en Jan Salie*. p. 40.
- 42 Duhamel, *Scènes de la vie future*. p. 19. Ook Duhamel ziet in de Amerikaanse samenleving een voorafspiegeling van de cultuur die in het toekomstige Europa zou ontstaan. Met dit standpunt plaatst hij zich in een oude traditie. Hierover schrijft Krul: 'Al omstreeks het midden van de negentiende eeuw werd het een literaire gemeenplaats om zich te beklagen over het toenemende 'amerikanisme', waarmee een algehele geestelijke nivellering bij een verhoogd niveau van materieel comfort bedoeld werd. Veel intellectuelen begonnen het handhaven van de traditionele waarden van de Europese beschaving tegen aantasting en vulgarisering als hun eerste taak te beschouwen.' ('Moderne beschavingsgeschiedenis. Johan Huizinga over de Verenigde Staten'. p. 88).
- 43 Idem. p. 98.
- 44 Over Spenglers cultuurfilosofisch en politiek-ideologisch ideeëngoed zie Boterman, *Oswald Spengler en 'Der Untergang des Abendlandes'*.
- 45 Spengler, *Der Mensch und die Technik*. p. 36.
- 46 Idem. p. 78-79.
- 47 Idem. p. 71.
- 48 Idem. p. 88.
- 49 Idem. p. 88.
- 50 Zie bijvoorbeeld Havelaar, *De nieuwe mensch*; Marmelstein, 'De les van Amerika'; Beekman, *God mensch techniek wetenschap*; Korevaar, *Techniek en wereldbeschouwing*.
- 51 Zie bijvoorbeeld Weckerlé, *Mensch en machine*; Proost, *De waardeering der techniek*; Van der Waerden, 'De techniek een vloek of een zegen?'
- 52 Zie bijvoorbeeld H. Roland Holst, *De crisis der westersche cultuur*; Schermerhorn, *Mensch - techniek - arbeid*. De latere sociaal-democratische minister-president (1945-1946) was voor de Tweede Wereldoorlog hoogleraar landmeetkunde te Delft. Zijn brochure werd in 1933 uitgegeven door de Vrijzinnig Christelijke Jeugdcentrale.
- 53 Hoyack, *De toekomst der machine*. p. 112-113.
- 54 Idem. p. 6. In zijn pleidooi voor een toekomstige pastorale samenleving moet zelfs de fiets het ontgelden: 'De fiets is een volmaakt overbodig instrument. Fietsen is even leelijk als ongezond. Het onwaardige van een fietsenden priester, bewijst hoe zeer de evenwichtstoeren tusschen twee wielen in strijd zijn met hogere menschenwaarde. Bovendien is de sexestreek niet bestemd om als steunpunt te worden gebruikt.' (p. 114)
Dat mevrouw Roland Holst haar naam verbond aan Hoyacks reactionaire utopie wekte bevreemding, zoals blijkt uit de reactie van de sociaal-democratische parlementariër Th. van der Waerden: 'Het is ons een raadsel, dat Henr. Roland Holst zozeer alle historische kijk op de

- maatschappelijke ontwikkeling verloren kan hebben om voor dit geschrift een waarderende inleiding te schrijven.’ ([Recensie van L. Hoyack, *De toekomst der machine*]’ p. 158). Wanneer we Hoyacks toekomstbeeld buiten beschouwing laten, is het evenwel niet verwonderlijk dat juist Henriëtte Roland Holst deze inleiding schreef. Een beschouwing als *De crisis der westersche cultuur* uit 1933 vindt in hoge mate een parallel in Hoyacks analyse. Maar anders dan Hoyack doet zij de techniek niet in de ban en vertrouwt zij op een nieuw religieus socialisme dat de ‘vermaterialiseerden en verrationaliseerden mensch dezer tijden’ (p. 19) tot inkeer zal brengen.
- 55 Van Suchtelen, *Tat tvam asi*. p. 123. Het eerste citaat staat op p. 207. ‘Tat tvam asi’ is Sanskriet voor ‘dat zijt gij’.
- 56 Von der Dunk, ‘Nederlandse cultuur in de windstilte’. p. 27. Zie ook Von der Dunk, ‘Conservatisme in vooroorlogs Nederland’.
- 57 Righart, ‘Nederland in het interbellum: voorspel, tussenspel of gezichtsbedrog?’. p. 372.
- 58 Beekman, *God mensch techniek wetenschap*. p. 26.
- 59 Hetzelfde patroon is te onderkennen in de talloze geschriften waarmee de culturele en politieke elite in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog haar verontrusting uitspreekt over de geestelijke crisis waaraan ‘ons volk’ ten prooi zou zijn. Het is ‘de massa’ wier mentaliteit en gedragingen het naoorlogse cultuurpessimisme voeden. Zie hierover Smiers, *Cultuur in Nederland 1945-1955*.
- 60 Horatius' uitspraak is opgenomen in het Latijn: ‘Naturam expellas furca, tamen usque recurret.’ (7, tegenover p. 9)
- 61 Van Schaik, ‘Techniek en rationalisatie’. p. 67.
- 62 In: *Van realisme naar zakelijkheid*.
- 63 Van Doesburg, ‘Schoonheids- en liefdesmystiek’. p. 214-215.
- 64 Van Wessem, ‘De invloed van de cinema op de moderne literatuur’. p. 247-248.
- 65 Van Wessem, ‘Het moderne proza III’. p. 327-328.
- 66 Van Wessem, ‘Onzaakkundige zakelijkheid’. p. 127.
- 67 Van Duinkerken, ‘Vernieuwing van het proza’. p. 239.
- 68 De Bruin, ‘Nieuwe zakelijkheid’. p. 230. Niettemin bespeurt De Bruin een tendens in de roman waarover hij onzeker is omdat hij niet weet of Bordewijk Bints pedagogisch systeem bespot of verdedigt. Vandaar ook zijn aarzeling voor de christelijke lezer een waarschuwing uit te spreken.
- 69 Een vergelijking met de poëzie, of beter: een bepaald type poëzie dringt zich hier op. Zie Bronzwaer, *Lessen in lyriek*. p. 21. Bronzwaer wijst erop dat de bemoeilijking van de vorm leidt tot een paradox die inherent is aan poëtisch taalgebruik: ‘De poëzie (nauwkeuriger: de taal in haar poëtische functie, want het zal duidelijk zijn dat ook proza in de poëtische functie kan worden gebruikt) draagt betekenis over, schept zelfs nieuwe betekenis, maar bemoeilijkt en vertraagt het moment waarop de betekenis tot stand komt. Poëzie is dus in wezen weerbarstig; zij dwingt ons inspanningen te verrichten om tot betekenis te komen, terwijl de referentiële functie van de taal er juist op uit is, ons bij zo weinig mogelijke inspanning zoveel mogelijk aan betekenis te doen vergaren. Dat poëzie dikwijls moeilijk te begrijpen is hoeft ons dus niet te verbazen: het ligt in haar aard. Sterker nog: gemakkelijke poëzie is per definitie verdachte poëzie.’
- 70 In de *NRC* van 5 augustus 1933. Het grootste deel van deze recensie nam Van Vriesland op in de inleiding van zijn bloemlezing uit Bordewijks werk die in 1949 verscheen. Door de plaats die het citaat daar krijgt, wordt de mededeling problematisch omdat ze in deze tekst in de eerste plaats verwijst naar *Bint*. Zie Van Vriesland, *F. Bordewijk. Een inleiding tot en een keuze uit zijn werk*. p. 24.
Vergelijk ook nog Knuvelde: ‘Het is als het ware of deze zinnen een geheel autonoom leven leiden, koel en glanzend, zonder nog enige relatie met de auteur te hebben, zonder relatie te wensen met de lezer.’ ([Recensie van F. Bordewijk, *Knorrende beesten*]’ p. 757).
- 71 Vestdijk, ‘Zakelijkheid of taalfantasia’. p. 42.
- 72 In de *NRC* van 31 maart 1934. De recensie is grotendeels opgenomen in Van Vriesland, *Onderzoek en verhoog*, deel 1. p. 430-435. Zie voor een algemene introductie op Revis' werk Anten, ‘De bezielde zakelijkheid van M. Revis’; Anten, ‘M. Revis’.
- 73 In Beekmans *God mensch techniek wetenschap* is op bladzijde 461 een boekenlijst opgenomen waarin Ehrenburgs romans *10 PK* en *Die heiligsten Güter* zonder commentaar voorkomen temidden van studies en essays over techniek.
- 74 Revis, *Gelakte hersens*. p. 65-66.
- 75 Idem. p. 59-60: ‘1929. Terug in New York. Op straat, aan den voet van een wolkenkrabber schreeuwen de krantenjongens het nieuws uit. Ver boven de nauwe straat, 23 verdiepingen

- hooger, is een stille kamer - onder ons zakt de straat weg, ramenrij na ramenrij zakt weg, het rumoer dempt tot een dof geruisch - door het raam zou je van buiten kunnen zien fluweelen kleeden, gemakkelijke stoelen en indrukwekkende bureaux. Daar binnen stoort geen gerucht van buiten meer deze rust.' Enzovoort.
- 76 Zie over structurele en inhoudelijke overeenkomsten tussen *Blokken* en Eisensteins *Pantserkruiser Potemkin* Vijfvinkel, 'Bordewijks roman "Blokken" en Eisensteins film "Pantserkruiser Potemkin"'.
 77 Over de rol van de film in de literaire theorie en praktijk zie Anten, 'Film en literatuur in het interbellum'.
 78 Van den Toorn, 'Nieuwe Zakelijkheid. Oorsprong en ontwikkeling van een term'; Goedegebuure, *Nieuwe Zakelijkheid*; Grüttemeier, *Hybride Welten*.
 79 *Van realisme naar zakelijkheid*. p. 122-129. Het citaat op p. 128-129.
 80 Van Vriesland, *F. Bordewijk. Een inleiding tot en keuze uit zijn werk*. p. 22-23.
 81 Van den Toorn, 'Nieuwe Zakelijkheid. Oorsprong en ontwikkeling van een term'. p. 52.
 82 Idem. p. 53.
 83 Goedegebuure, *Nieuwe Zakelijkheid*. p. 103.
 84 Idem. p. 105.
 85 Idem. p. 69.
 86 Idem. p. 101. Vergelijk ook Grüttemeier, 'De expressionistische nieuwe zakelijkheid'. p. 186; Anten, '[Recensie van Jaap Goedegebuure, *Nieuwe Zakelijkheid*]' p. 82.
 87 Jansonius, 'Enkele aspecten van het werk van F. Bordewijk'. p. 106. Op grond van poetische verwantschap bespreekt Jansonius Bordewijks eerste romans voorts in de context van het internationale modernisme, meer in het bijzonder van de zogenaamde autonomistische traditie daarin. Als gemeenschappelijke fundamentele componenten noemt hij de opvatting dat literatuur de werkelijkheid niet moet reproduceren maar door middel van deformaties moet transformeren in een autonome wereld met een complexe structuur en een bondige stijl, de visie op de schrijver als een vakman, als de bewuste constructeur van die wereld, en het idee dat een zekere cerebraliteit inherent is aan literatuur. Wie vanuit deze optiek Bordewijks proza beziet, en dat waren er anno 1970 niet veel, zal het dikwijls gesignaleerde rationalisme niet laken: 'Het werk van Bordewijk is zeer cerebraal, de kunst van een intellectueel voor intellectuelen, niet zozeer mooi als wel merkwaardig, interessant, fascinerend.' (p. 208)
 88 Zie hierover ook Goedegebuure, 'Expressionism and New Objectivity: German trends in Dutch literature'.
 89 Gregoor, *Gesprekken met F. Bordewijk*. p. 31. Vergelijk Hermans, 'Bordewijks miskende verhalen'.
 90 Op grond van een analyse op het micro-niveau van de metaforiek laat Grüttemeier zien dat in *Gelakte hersens* de techniek, de natuur en het menselijke met elkaar verbonden worden in een niet-hiërarchisch stramien. Ofschoon ik de juistheid van die observatie niet betwist, kan ik niet aan de indruk ontkomen dat op het macro-niveau van de roman een tendens de hybride retoriek naar de achtergrond dringt. Die tendens zou bijvoorbeeld geformuleerd kunnen worden als kritiek op een baatzuchtige en pragmatische omgang met de techniek.
 Ik vraag me af wat de conclusie zou zijn ten aanzien van Bordewijks anti-utopie *Blokken* als die op een soortgelijke wijze geanalyseerd wordt. Is *Blokken* een roman waarin niet één bepaald levensbeschouwelijk standpunt andere domineert?
 91 Grüttemeiers juiste constatering impliceert een verwijt aan de literatuurgeschiedschrijving. Vergelijk Grüttemeier, 'De Nieuwe Zakelijkheid als spiegel van de literatuurwetenschap'. p. 24. In deze Nederlandse bewerking van het eerste hoofdstuk van *Hybride Welten* heeft hij het in dit verband over het 'literatuurwetenschappelijke epigonisme' van de geschiedschrijving. Ik acht dit verwijt niet terecht. Om voor mezelf te spreken: aan mijn beschouwing over de nieuwe zakelijkheid lag allerminst een 'klakkeloze' overname van de standpunten der 'tegenstanders' ten grondslag, maar een bewuste keuze. Het besef dat de poetica van de nieuwe zakelijkheid een andere is dan die van Marsman of Ter Braak, ontnemt de literatuurgeschiedschrijver niet de vrijheid te kiezen voor de weergave van hun visie als de zijne daarbij aansluit. Daarmee verklaart de geschiedschrijver zich evenwel nog niet tot een 'tegenstander' van de beschreven stroming. De constructie van de externe poetica van de nieuw-zakelijke auteurs, waar Grüttemeier voor pleit, wordt overigens een problematische onderneming als het verboden zou zijn het beeld van contemporaine deelnemers aan het debat over te nemen.

