

NRC-artikelen 1930-1939

Menno ter Braak

Editie: Stichting Menno ter Braak

bron

n.v.t.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/braa002nrca01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).



digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. **Stichting Menno ter Braak**

Maandag 13 januari 1930

Eisenstein

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

Eisenstein, de Russische filmkunstenaar, die morgen een bezoek aan ons land brengt, is ongetwijfeld de meest karakteristieke vertegenwoordiger van de cinographie in Sowjet-Rusland. Hij is de Russische filmkunst 'in a Nutshell', hij heeft het zuiverst uitgedrukt, wat de Russen onder 'gemeenschapskunst' verstaan. Sterk onder den invloed van den tooneelrevolutionair Meyerhold eenerzijds, 'filmisch' geïnspireerd door den Amerikaanschen baanbreker Griffith (aan wien men de eerste doelbewuste toepassing van den close-up toeschrijft) en zijn landsman Dziga Wertoff, den man met het 'Kino-oog', anderzijds, heeft hij niettemin zoo eigen banen ingeslagen, dat zijn naam buiten alle invloeden om genoemd moet worden. Eisenstein toch is, zooals zijn voorgenomen verfilming van *Das Kapital* wel bewijst, een hartstochtelijk doctrinair, een gepassioneerd geloovige; en zoo heeft de doctrine en het geloof hem gemaakt tot wat hij is: Ruslands onverzoenlijksten zoon op filmgebied. Veel meer dan Poedowkin, die voor alles een mensch en een zacht mensch is, toont Eisenstein zich in zijn werk een hardvochtige, een verbrijzelende, zuiver epische geest. Voor sentimentaliteit, zelfs voor individueel sentiment, is er bij hem weinig of geen plaats; de menschelijke persoonlijkheid heeft voor dezen man geen waarde, wanneer zij niet een accoord vormt in de symphonie van het geheel. Zijn menschen dienen een godheid, de revolutie, of een duivel, het kapitaal. Ook in dit opzicht echter geen spoor van onwaarachtige verheerlijking of chargeering (althans niet bij den besten-Eisenstein). De aanhangers der revolutie zijn niet geïdealiseerd tot goede brave-hendrikken; neen, zij 'zitten alleen maar in het goede schuitje', zou men kunnen zeggen, zij hebben op het juiste paard gewed. De representanten van het ancien régime zijn geen caricaturale schurken, maar door den duivel op dwaalwegen geleide individuen, die volkomen onpersoonlijk, gedreven door een macht, die hen beheerscht, hun tegenstanders vervolgen en kwellen. Dit is Eisenstein's echt middeleeuwsche geesteshouding, die hij in zijn merkwaardige filmtechniek tot stoffelijke uiting brengt. Hij looft geen prijzen uit voor het beste revolutionaire gedrag, maar ziet zijn gezellen even scherp als zijn vijanden. Alleen: boven de hoofden van zijn partijgenoten waait de goede, boven die van de kozakken de booze vlag!

Het zuiverst leert men Eisenstein kennen uit zijn oudste werk *Staking*, dat in Nederland helaas slechts in den besloten kring der Filmliga tot opvoering kwam. Hier manifesteert zich de gansche ruwe, ongezouten kracht, die dezen barbaar tot scheppen drijft. Men kan tegenover deze film al zeer bezwaarlijk staande houden, dat de Russische film de kunst als mom gebruikt voor propaganda-doeleinden, want de arbeiders, die hier een 'wilde' staking proclameeren, zijn vaak ontoerekenbare, bijna dierlijke creaturen, die onder Eisenstein's filmblik wel allerminst worden gedruild tot volgzame partijdiscipline! Hij verraadt hun stomphed, hun onredelijkheid als massa, en spaart hen evenmin als hun werkgevers. *Staking*, de film met het prachtige, maar ijzig wreede brandspuitvisioen, karakteriseert Eisenstein's communisme als een geloof en niet als een vorm van politiek; een geloof, dat voor hem het ware geloof is, en dat er niet minder waar om wordt, als de kudde der geloovigen uit halve beesten bestaat. Van een spookachtige fantasie, die aan Hieronymus Bosch herinnert, is de acte, waarin de idioten zich als een satanisch element in den stakingsstrijd mengen.

Als compositie geslotener, harmonischer is Eisenstein's meesterwerk *Potemkin*, dat ook hier te lande een zoo algemeene bekendheid geniet, dat men het thema als gemeengoed mag veronderstellen. Niet minder fel spreekt uit deze film met zijn adembenemende spanningen de harde geloovige, die Eisenstein is. Godskinderen zijn hier de matrozen; duivelskinderen de officieren; en ook al kan men deze simplistische tegenstelling niet aanvaarden, men komt steeds en steeds weer onder de machtige suggestie van den grootmeester, die zijn levensbeschouwing zoo kon vertolken. Men siddert onder het genadelooze rythme, dat aan de milde tusschensfeer van het menslijden koud voorbijgaat; het gaat hard tegen hard, en wit tegen zwart, op den pantserkruiser en op de eindelooze trappen van Odessa, waar de demonische kozakken met geveld geweer kinderen vertrappen en oude vrijsters door de lorgnet schieten. Niets is er aan *Potemkin*, de eerste Russische film, die in Europa en Nederland doordrong, verouderd: integendeel, met de *Laatste dagen van St. Petersburg* menen wij aan *Potemkin* de eer te moeten geven, de zuiverste Russische film te zijn, die onder onze oogen kwam. Groot is dit werk, omdat het een geloof, een hard geloof, maar een oprecht geloof, bloot legt; en ook voor de bestrijders van het geloof blijft deze manifestatie onovertroffen in haar flitsende, koude oprechtheid.

Het laatste getuigenis, dat Nederland van den filmkunstenaar Eisenstein zag, was ook zijn minst gelukkig: *Tien dagen, die de wereld deden wankelen*. Hier werd de geloovige overrompeld door de veelzijdigheid van zijn techniek, hier werd de idee verstikt in de stof. Montage-rhetoriek kan men deze *Tien dagen* noemen. De montage der beelden, grondslag der Russische filmkunst, ging Eisenstein thans doorvoeren met de doctrinaire hardnekkigheid, die hem eigen is; en hij vergat, dat zonder leidende idee de beste montage spel blijft, en niets meer. Niettemin herkent men in vele fragmenten den ouden Eisenstein, al is zijn hardheid hier vaak grofheid en zijn geloof meermalen een leege formule. Een geest als die van Eisenstein verloochent zich ook in een minder sterke prestatie nooit geheel.

Nog niet lang geleden voltooide Eisenstein *Die Generallinie*, waarvan hij in ons land fragmenten zal vertoonen. Zijn meeningen formuleerde hij onlangs te La Sarrez op het congres voor de onafhankelijke film op een origineele, geloovige, strijdbare wijze. Werkend staat hij onder zijn landgenooten en als werkend cineast, als kunstenaar in gisting, kan men hem thans niettemin reeds huldigen om de daden, die hij volbracht.

Voor de ontvangst van den heer Eisenstein heeft zich een commissie gevormd, waarin zitting hebben de heeren: D. Hamburger, voorzitter van den Nederlandschen Bioscoop Bond, Pater Hyacinth Hermans, lid van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, mr. J. Huijts, voorzitter van de Filmliga-Rotterdam, ir. J.B. van Loghem, voorzitter van de vereeniging 'Opbouw', en voorts de directeuren van de Fim Film te Amsterdam, de Passage-bioscoop te 's Gravenhage en van de Corso Cinema en het City Theater alhier.

Zaterdag 15 februari 1930

Filmreflexen.

‘Amerikanisme’ in de filmwereld.

De strijd tegen het Amerikanisme niet te vereenzelvigen met een strijd tegen Hollywood. – Amerikanisme is een internationale geestesgesteldheid. – De toekomst aan industrie of kunstenaar?

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

Men hoort in de kolommen der filmcritiek zeer vaak, misschien té vaak, het woord ‘Amerika’. Het woord is goed, maar elk woord moet ook door een begrip worden gedekt, en hieraan ontbreekt het dikwijls op de zonderlingste wijzen. Wat verstaat men er eigenlijk onder, wanneer men het heeft over het verschijnsel ‘amerikanisme’ in de filmwereld, in de filmindustrie en in de filmkunst? Daarom gaat het toch, en niet om het woord Amerika.

Het is bijzonder voorbarig, om het begrip ‘amerikanisme’ onmiddellijk te verbinden met het begrip Hollywood; want hoewel Hollywood Amerikaansche films levert, mag men het niet zonder meer verantwoordelijk stellen voor het ‘amerikanisme’ in den cultureelen zin van het woord. De strijd tegen het film-amerikanisme is allermint een strijd tegen de ateliers van Hollywood, ook al zullen die ateliers er meermalen van langs krijgen; ateliers en industriebelangen interesseeren de filmcritiek ten hoogste als economische achtergrond van haar beschouwingen. Het is echter een blijk van zeldzame bekrompenheid, wanneer men spreekt van een ‘campagne’ tegen de Amerikaansche film of een veldtocht tegen dit of dat concern, dat films produceert; want het amerikanisme, dat de filmcritiek bedoelt, heeft daarmee niets uitstaande. Zij zal de eerste zijn, om iedere waardevolle film, die ons uit de States bereikt, te signaleeren als een winst; ook Europeesch chauvinisme speelt in de critiek geen rol. Critisch beoordeelt men slechts een mentaliteit, een gezindheid, die zich in deze materie nu toevallig uitdrukt in celluloid; de filmmarkt zij aan meer bevoegde economische specialiteiten overgelaten. Er is echter een cultureel Amerika, dat de grenzen van de Monroe-leer verre overschrijdt; dat Amerika beperkt zich niet tot een land, het is de veelzeggende naam voor een bepaalde tendens in de filmproductie, die internationaal, en internationaal vervlakkend is

De Amerikaansche film heeft zijn verdiensten in de geschiedenis der filmkunst. In Amerika heeft de film zich bevrijd van haar cultureele coquetterie met andere kunstvormen, zooals in de eerste plaats het tooneel. Een Amerikaan wil ‘movies’ zien; en deze ‘movies’ zijn meer zichtbare sensatielitteratuur dan schaduwtooneel, een genre, waarin de Europeanen voor een twintigtal jaren ‘uitmunten’. De cowboys stammen uit de stuiversromans, en hebben van deze lectuur de geweldige beweeglijkheid overgenomen, een uiterlijke beweeglijkheid, die geen volksschouwburg tot zijn beschikking kon hebben. In Amerika is de film doelbewust als massa-artikel geëxploiteerd, zonder hoegenaamd eenige bijgedachte aan ‘artistiek’ succes. De verdienste van de Amerikaansche film is haar grondige naïveteit tegenover alle andere kunstvormen; haar roeping was eenvoudig, te voorzien in de ontsnappingsbehoeften van een koortsachtig werkende menigte, die aan alles eerder kon denken dan aan aesthetische problemen. Zoo vond de Amerikaansche film langs zuiver primitieven weg de grondslagen der filmbeweging, toen de Europeanen nog stumperig hun lens richtten op de Comédie Française of in griezellig-express-ionistische decors hun heil zochten. Het gebrek aan innerlijk conflict,

dat den gemiddelden Amerikaan eigen is, heeft zijn, maar ook de Europeesche, filmproductie er voor behoed, op de klippen der andere kunsten te stranden.

Erkent men deze belangrijke deugd der Amerikanen, dan handelt men dus onrechtvaardig, door hun het woord ‘amerikanisme’ als een strijdkreet in het gezicht te slingeren. Zonder de naïveteit der Amerikanen zou de filmkunst, die de gecompliceerder Europeaan bemint, niet zijn, wat zij is. Maar de medaille heeft haar keerzijde; en deze keerzijde veroorzaakte het ontstaan van den naam ‘amerikanisme’ ook in de filmwereld. Want terwijl het gemis aan problemen en conflicten eenerzijds voor de film bevrijdend werkte, werd het anderzijds een zoo dreigend gevaar voor de verdere ontwikkeling van ieder ernstige filmcultuur, dat de Europeesche critiek zich met het volste recht daartegen gemobiliseerd heeft. Wellicht heeft zij in haar ijver den term ‘amerikanisatie’ soms te algemeen en te onduidelijk gebruikt; maar dat het hier een gevaar gold, heeft zij begrepen, en waar de haard van dat gevaar aanvankelijk lag, heeft zij óók begrepen, door Amerika in haar definitie te betrekken. Voor alles toch heeft de Amerikaansche filmproductie de ‘standaardizeering’ van de film in de hand gewerkt; zij heeft Europeesche regisseurs en acteurs gekocht en betaald, om aan de behoeften van het onverzadigbare publiek te worden geofferd; zij heeft hun bijzonderheden trachten af te slijpen, hun originaliteit trachten te modelleeren, hun persoonlijkheid trachten te verlagen tot een succesnummer. Zij heeft zorgvuldig gevorscht naar den smaak van de helft plus één en het artistiek initiatief slechts toegelaten onder garantie van rentabiliteit. Als zoodanig is het woord ‘amerikanisme’, ook letterlijk, niet onjuist; het qualificeert een geesteshouding die haar centrum had, en heeft, in Hollywood en in de productiemethoden der Amerikaansche maatschappijen.

Een geheel andere vraag is echter, of deze geesteshouding thans nog speciaal karakteristiek mag genoemd worden alleen voor Amerika! Daarmee nadert men tot een ruimer omschrijving van het woord ‘Amerikanisme’. De methode der Amerikanen immers heeft verbazingwekkend snel school gemaakt. De Ufa, eens het bolwerk van het filmexperiment, wordt thans in ‘standaardizeering’ door geen onderneming ter wereld overtroffen; zij heeft haar eerste eenheidsartikel destijds gevonden in de operettefilm, die zij naar een vast cliché liet vermenigvuldigen. De Fransche industrie is denzelfden weg (met eenigszins andere beplanting) gegaan. De Russen, wier eminente voorvechters, ondanks hun meerdere vrijheid van handelen, alleen nog geen filmproductie maken, bewijzen in den laatsten tijd herhaaldelijk aan hetzelfde euvel te lijden; alleen de cliché's zijn bij hen anders, alleen het recept verschilt. Men kan tegenwoordig met het volste recht, zij het ietwat paradoxaal, spreken van een Amerikaniseering der Russische filmproductie. Het woord ‘amerikanisme’ heeft zijn betekenisgrenzen verre uitgebreid buiten de domeinen van Fox en Paramount; ‘amerikanisme’ is geen qualificatie voor de films van een land, het is de formuleering van een geestesgesteldheid: de geestesgesteldheid van de gemeenplaats, van het cliché. Dat deze geestesgesteldheid haar oorsprong en kern vindt in Angelsaksische raskenmerken van den Yankee begint steeds meer van secundair belang te worden. Men treft het amerikanisme in de Showboot op de Mississippi, maar evengoed aan de Wolga. Het is overal hetzelfde principe, dat fnuikend werkt op elk zelfstandig en onafhankelijk initiatief: men maakt gebruik van een eenmaal ontdekte origineele vondst, om deze als truc te verveelvoudigen, men gaat het oorspronkelijke talent ‘standaardizeeren’ door zijn vormtaal in duizend exemplaren over te drukken op talentlooze voortbrengselen. Men schikt zich naar de gemiddelde eischen van het

gemiddelde publiek van filmconsumenten, en zij, die zich verzetten, worden vermalen of in het laatst toch meegesleurd.

Ongetwijfeld is ook thans nog het film-amerikanisme het machtigst in Amerika zelf. Hier stuit het op bijna geen tegenstand van beteekenis, hier is de zorg om den materieelen vooruitgang het grootst, de inspanning bij het dagwerk derhalve het meest intens, bijgevolge de afkeer van het nuttelooze probleem der kunst het meest algemeen. *White Shadows* van den handigen regisseur van Dyke, dat dezer dagen te Rotterdam werd vertoond, geeft ons het zeer frappante geval van de gevoelsindustrialiseering, die Amerika op geraffineerde wijze weet te bereiken. Deze even schoone als onbenullige eilanden der gelukzaligen demonstreeren ons het paradijs-ideaal van den zakenman, die geen oogenblik tijd heeft voor de problemen en conflicten, die de cultuur kan baren, in de weergaloos gefotografeerde Pacific, die dezen hof van Eden omgeeft, laten de schildpadden zich glimlachend door honingzoete oermenschen in schildpadsoep omzetten. Aan de gevoelsverweeking, die hier geboden wordt, kunnen millioenen en millioenen offeren, omdat elkeen er zijn geheimste en banaalste sentimentaliteit in bevredigd vindt. Dit cliché is zeer bepaald Amerikaansch. Europa echter heeft andere cliché's, en in Rusland is de revolutie een thema, dat in banaliteit vaak voor *White Shadows* allerminst behoeft onder te doen. Overal, waar de industrie oppermachtig wordt, bevordert zij het standaardproduct; overal, waar het standaardproduct zijn intree doet, worden de tegenstrevende individuen onder den voet geloopt.

Het is belangrijk, deze beteekenis van het woord 'amerikanisme' in het licht te stellen. Het gaat, in de filmwereld, sinds lang niet meer tusschen Europa en Amerika, of tusschen Rusland en Amerika, althans niet cultureel; het gaat, sinds lang, tusschen de onbepaalde heerschappij der industrie en de onafhankelijke scheppingsmogelijkheid van den cineast; het gaat erom, of men in de toekomst slechts kapitaal zal kunnen vinden voor winstgevende standaardproducten, dan wel, of de oorspronkelijke uiting daarnaast haar kansen zal kunnen krijgen. In die toekomst zal de critiek, die geen ander belang kent dan de filmkunst om haarzelfs wil, zich in de bres hebben te stellen voor de persoonlijkheid, die aan Amerika is ontsnapt.... zelfs al ligt dat Amerika in de buurt van Moskou.

Zaterdag 22 februari 1930

Hans Richter in Rotterdam.

Een gesprek met den filmkunstenaar. – Ivens en de montage. – Eisenstein en Chien Andalou. – De film kan de 'metaphysische Glasglocke' van de kunst afnemen.

Men schrijft ons:

Hans Richter wiens films heden voor de Filmliga te Rotterdam werden vertoond, bracht dezer dagen na zijn lezing in Amsterdam ook een bezoek aan de Maasstad. Wij hebben van deze gelegenheid gebruikt gemaakt, om hem eenige vragen te stellen over heden en toekomst van de filmkunst, die in hen één harer beste vertegenwoordigers vindt. Door zijn boek *Filmgegner von Heute, Filmfreunde von*

Morgen, onlangs in dit blad besproken, heeft Richter bovendien richt gekregen op een eervolle plaats tusschen de moderne filmtheoretici, zoodat een persoonlijke kennismaking ons niet zonder waarde scheen.

Hans Richter behoort niet tot hen, die zich moeilijk laten uithooren. Het filmprobleem brandt hem op de tong. Vijand van al hetgeen de film nivelleert, maar hartstochtelijk overtuigd van de hooge roeping van de film voor onzen tijd, laat hij geen gelegenheid voorbijgaan, om zijn opinie te formuleeren en aan anderer opvattingen te toetsen; één van de voornaamste redenen van zijn komst naar Holland was, zooals hij ons meedeelde, het verlangen in nauwer contact te komen met de vertegenwoordigers der Nederlandsche avantgarde. Van postuur is Richter nauwelijks een Duitscher; mager, donkere oogen en even grijzend donker haar, een internationale figuur. Zijn redeneertrant is echter, ondanks internationale oriëntering, Duitsch gebleven. Met al zijn sympathieën voor de Fransche avant-garde (hij behoort niet tot degenen, die ‘entente’ als ‘angtante’ uitspreken!) staat hij voor ons als een phillosophisch en ‘gründlich’ mensch, die overigens over een benijdenswaardige vlotheid van argumentatie beschikt.

De hefbrug, die Joris Ivens tot onderwerp voor zijn eerste film heeft gediend, bleek het juiste middel, om Richter aan het praten te brengen. Wij achtten ons verplicht, den indruk van Rotterdam aan het verwoeste D.P. station te verbeteren door hem de Maas te laten zien, ook al was het avond. Zoo liepen wij langs den oever, met de zware brugmassieven tegenover ons. Blue Band op Ivens’ brug in het verschiet. Richter verdeelde zijn aandacht tusschen de rivier en het gesprek.

‘Ik ben werkelijk zeer verrast door uw land! Amsterdam heeft op mij een verrukkelijken, een Parijschen indruk gemaakt. Maar wat mij het meest heeft verrast, is uw filmindustrie.’

‘Filmindustrie?’

‘Ja, filmindustrie in den besten zin van het woord, zonder ateliers, zonder geld, zonder bedrijf. Wonderlijk is deze spontane opleving van de film, in zoo vele variaties! Men heeft mij verschillende van uw films laten zien, en daaruit mag ik opmaken, dat men hier de periode van het dilettantisme lang te boven is. *Voetbal* van Laan, dat toch door iemand zonder industriele techniek is gemaakt, is eenvoudig uitstekend van montage en zeer origineel van humor. De film *Wij Bouwen* van Ivens zit boordevol prachtig materiaal.’

‘Wat is uw meening over Ivens?’

‘Ivens is een fotograaf, een schilder, naar mijn meening, meer dan een filmkunstenaar. Zijn oog voor het detail is oorspronkelijk en geschoold. Aber.... Ivens montiert oft niet richtig. Zijn *Regen*, zijn *Zuiderzee*, missen nog altijd de climax, de rhythmische zelfbeperking; in *Regen* wacht men b.v. vergeefs op de “ontknooping” en op het einde. Dat is curieus bij een zoo voortreffelijk vakman.’

Wij stonden voor de hefbrug en staarden omhoog naar Blue Band. ‘Ist das die Brücke? Die hätte ich nicht wiedererkannt! *De Brug* is overigens compositorisch het beste van Ivens' werk, ook al schijnt mij de inzet nog te weifelend en te lang.’

Wij gingen over de Maas terug en, na eenige elegante vergelijkingen tusschen onze rivier en de Seine, brachten wij Richter op de filmkunst terug.

‘Wat is uw standpunt in de filmwereld van thans?’

‘Ik sta tusschen Eisenstein en *Chien Andalou*. Met Eisenstein heb ik in den laatsten tijd veel gesproken; wij werken aan een nieuw boek, waarin wij een samenvatting zullen geven van onze opvattingen over de montage. Voor Eisenstein heb ik een diepe bewondering, omdat hij de eerste is geweest, die door de toepassing der montage

als een zelfstandig middel (in *Potemkin*) de filmkunst recht heeft gegeven op een zelfstandige plaats onder de kunsten. Ook bewonder ik de “Selbstverständlichkeit”, waarmee hij zijn maatschappelijk ideaal als doel stelt voor zijn kunst, zóó, dat hij zelfs de scheiding der begrippen niet kent. Ik voel echter, dat ik zelf Europeaan ben, en dit doel anders moet vinden. Het l'art pour l'art heb ik door den oorlog verleerd; ik ben opgehouden met schilderen, omdat ik mij niet verantwoord voelde, niet verantwoord tegenover mijzelf. Men hangt zijn doek op, een critiek in de courant, en daarbij blijft het. Resten van mijn abstracte schilderkunst vindt men nog in mijn *Filmstudie*, maar daarbij ben ik dan ook niet blijven staan. Het is m.i. inhaerent aan het wezen der kunst, dat zij een doel vindt en niet in de subjectiviteit verloren gaat. Daarom sta ik dicht bij Eisenstein. Maar als Europeaan moet ik alle vorm- en inhoudsproblemen ondergaan; daarom interesseert mij *Chien Andalou* van Bunuel (wat zegt u, is dat hier verboden?), als een poging, om op “nur filmische” wijze een film te maken.’

‘Acht U dan een film als *La Coquille et le Clergyman* van Dulac niet beter geslaagd?’

Richter aarzelde niet. Wij hadden de Maas den rug toegekeerd en naderden de Coolsingel (“Das könnte ja auch Berlin sein!”).

‘Neen. Er zijn voortreffelijke fragmenten in dit werk, maar het is nog een spruit van de speelfilm. Hoewel *Chien Andalou* geen overweldigenden indruk op mij gemaakt heeft, daar ik de doelloosheid ervan zie, moet ik toch erkennen dat Bunuel zuiver film-dialectisch heeft getracht tot den toeschouwer te spreken. Wil men de film een objectieve basis geven, dan moet hij zijn eigen vormentaal bezitten. Eisenstein heeft dat begrepen, en daarom maakt zijn *Potemkin* indruk op iedereen. Hij legt terecht den nadruk op het dialectisch karakter der filmkunst, op haar intellectueele vermogens ook. De filmkunst toch is m.i. een verbinding van beeld en litteratuur: zij is door deze beide elementen te vereenigen, effectvoller dan het beeld en plastischer dan de litteratuur. De montage verheft de film tot een zelfstandige kunst, en tot de kunst van dezen tijd in het bijzonder. De film kan het leven het meest direct in de kunst hervormen, hij kan daarom ook de “metaphysische Glasglocke” wegnemen, die de kunst zoo lang heeft omvangen.’

‘Is u dan van meening, dat een objectieve “oplossing” voor de kunst eenige waarde heeft?’

‘Het spreekt vanzelf, dat ik geen wetenschap van de kunst wil maken: den doorslag geeft overal en altijd de oorspronkelijkheid, die niet aan te leeren is. Maar wél moet de kunstenaar zonder ophouden het schema van zijn kunst bestudeeren, om het steeds grondiger te leeren beheerschen; hij moet zijn grammatica kennen, om zijn taal te kunnen vormen.’

Wij voelden philologische bedenkingen opkomen. Maar wij waren Sandeman genaderd en moesten ons dus haasten met de laatste vraag. ‘Hoe staat het met uw werk?’

‘Evenals Ruttman werk ik buiten het industrieel verband; ik meen, dat zulks een noodzaak is om onafhankelijk te kunnen blijven. Ik heb juist in Londen een nieuwe film, *Every Day*, voltooid. Daarin heb ik getracht, het gemechaniseerde leven van dezen tijd op te vangen in mijn montage. Zooals b.v. in *Inflation* en *Vormittagsspuk* heeft ook hier de montage overal een psychisch aequivalent.’

En daarmee had ons gesprek een einde. Richter moest telefoneeren naar Keulen, waar hij bezig is een ‘Filmliga’ op te richten....

Zaterdag 22 maart 1930

Stijl, stijlen,... en geen stijl.

Stijl en stijlloosheid, 1926 en 1930. – De film heeft zijn eigen stijl gevonden. – Iedere cineast wil thans zijn stijl als de ware. – De film met stijl laat verscheidene stijlen toe.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

Er was een tijd, dat de filmcritiek er niet aan kon denken, filmstijlen te onderscheiden; men was, in de aanvangsperiode der filmkunst, al blij, als men ergens een ernstigen opzet, een waarachtige bedoeling vermocht te onderscheiden in de enorme spraakverwarring van ongerechtigheden op dit precaire terrein. Ook schrijver dezes was in 1926 van meening, dat aan een doelbewuste begrenzing van filmstijlen nog niet mocht worden begonnen; 'wat wij tegenwoordig onderscheiden, is nauwelijks "stijl" te noemen, omdat zelfs de algemeenste formules der expressie nog gezocht worden; voorloopig blijft de zuiverste verdeeling: "stijl" en "stijlloosheid", kunst (vorm, omzetting) en drift (gefotografeerd leven).' Aldus 1926. Het bewijst nogmaals den snellen groei van de film in de laatste jaren, dat men deze opvatting thans onmogelijk langer zou kunnen handhaven. Weliswaar blijft het onderscheiden van 'stijl' en 'stijlloosheid' nog steeds zeer gewenscht; maar daarnaast kan de filmkunst zich thans verheffen op verworvenheden, waaraan niemand meer kan tornen, omdat zij zuiver gebaseerd zijn op de eigen middelen der filmkunst zelve. Hoeveel maakwerk films ook den horizon verduisteren: er is een toekomst, die niet alleen meer uit theoretische bespiegelingen behoeft te worden geconstrueerd, maar haar feillooze zekerheid vindt in de werken van het heden.

In 1926 was de Fransche avant-garde, voorzoover zij reeds van haar activiteit had blijk gegeven, in Nederland ten eenenmale onbekend. Zij was een x, die men uit het bloemlezinkje *Les Cahier du Mois* en uit Moussinac's *Naissance du Cinéma* bij name een weinig kende; gelegenheid, om van haar bestaan blijk te geven, bestond er niet. De Russische film kondigde zich pas aan door *Potemkin*; in het verzamelwerkje van toenmalige Nederlandsche meeningen, *Wij gelooven in de Film*, dat in 1926 verscheen, wordt *Potemkin* geannonceerd als een nog onbekende grootheid. Van het bestaan van een Ruttman, een Richter, een Eggeling, een Man Ray droomde niemand; men had wellicht bij geruchte hun naam eens hooren noemen, maar over hun prestaties kon men zich onmogelijk een oordeel vormen. En juist uit de filmphaenomenen, die men niet had gezien, zou de filmkunst geboren worden! Uit de leege namen en de onbekende werken zou, ook voor Nederland, de toekomst zich duidelijker afteekenen!

Men kan zich thans bijna niet meer voorstellen, dat de film eens moest worden gekend uit de tallooze compromis-producten en de zéér zeldzame experimenten, die men in de bioscopen te zien kreeg, dat men, met andere woorden, het begrip 'filmstijl' moest construeeren uit 90 pct. stijlloosheid. Het is dus geen wonder, dat men zich gemakkelijk vergiste en in zich gereserveerd betoonde in het formuleeren van onvergankelijke principes! Iemand, die uit *Nibelungen*, *Caligari*, *Wachsfigurenkabinett* en *Variété* een aesthetica der filmkunst moet opbouwen, wordt voor een bijna onmogelijke taak gesteld, omdat van deze vier werken alleen het

laatste aanspraak kan maken op die zuiverheid van vorm, waaraan de film zijn fundamenteën ontleent. Toen Lang in de *Nibelungen* een poging tot stijl ondernam, was men voorloopig tevreden met de winst tegenover de erkende stijlloosheid en naar de beteekenis van dezen stijl als filmstijl ging men eerst later vragen. En terecht; het probleem van die dagen was: stijl of stijlloosheid.

Dit is in 1930 anders. Wij hebben een behoorlijk, zij het dan ook lang niet volledig overzicht gekregen van de scheppingen der filmkunstenaars; wij hebben zelfs (men vergelijk 1926!) het hoopgevende begin eener Nederlandsche filmkunst. De kristallisering der filmkunst uit de industrie heeft zich in vele opzichten reeds voltrokken; de afwijzing der stijlloosheid heeft eenigszins haar beslag gekregen. Wij staan sceptisch tegenover Wiene's *Caligari*, waarin de expressionistische, statische, decoratieve vergissing hoogtij vierde; wij kunnen de *Nibelungen* niet meer voluit aanvaarden, omdat Fritz Lang zijn film gebouwd heeft op die andere statische vergissing, het schoon verdeelde beeldvlak. Dit alles teekent zich thans duidelijk af als voorbereiding, respect afdwingende, maar niettemin onzuivere voorbereiding. En dat dit niet slechts een quaestie van tijd, maar wel degelijk een quaestie van onjuiste grondbeginselen is, blijkt, als men tegenover de *Nibelungen* het reeds vroeger ontstane *Fait Divers* van Claude Autant Lara stelt, dat tot op den huidigen dag nog weinig van zijn suggestieve waarde heeft verloren! Lara had in 1924 reeds het beginsel van allen filmstijl gevonden, waaraan Lang, hoewel gesteund door monsterkapitalen, in diezelfde periode nog niet toe was. Lara had het conflict tusschen stijl en stijlloosheid reeds overwonnen, terwijl Lang er, ondanks titanische pogingen, midden in bleef steken.

Er is dus zonder eenigen twijfel langzamerhand in de filmkunst een waarde vastgelegd, die den stijl tegenover de stijlloosheid karakteriseert: de film heeft zichzelf bevrijd uit de afhankelijkheid van andere kunstvormen en zijn eigen 'stijl' gevonden. Ja, er is zelfs een reactie op de vroegere bescheidenheid aan definitie te constateeren. Overall staan de cineasten op, die hun filmstijl opeischen als den waren stijl. Poedowkin verkondigde de leer der alleenzaligmakende montage, Eisenstein ziet in de verbinding van intellectueele en beeldende functies der filmkunst de toekomst (een opvatting, waarbij Hans Richter zich gedeeltelijk aansluit), terwijl Germaine Dulac de film definieert als een 'musique des images'. Daarnaast verschenen *Jeanne d'Arc* van Carl Dreyer en *Chapeau de Paille d'Italie* van René Clair (pas onlangs in ons land per openbare voorstelling geïntroduceerd), als om te bewijzen, dat de filmstijl aan de drie vernoemde theorieën nog zeer gemakkelijk kan ontspringen. En niettemin.... bij geen onbevooroordeeld mensch zal nog twijfel mogelijk zijn aan de zekerheid, dat de filmstijl zich in al deze deels verwante, deels strijdige definitieën en scheppingen onweerlegbaar manifesteert tegenover de duizend-en-één stijllooze compromis- en Kitschfilms, die avond aan avond den amusementsshonger van het groote publiek moeten stillen. 'De vraag, of de film kunst kan zijn, is een schoolmeestervraag', heeft Thomas Mann, die werkelijk geen doldriest voorstander van de film is, met het vólste recht opgemerkt....

Het feit, dat de filmkunst haar stijlprincipe heeft gevonden in licht en beweging, zooals de muziek dat vindt in het geluid, dit allereenvoudigste, en toch zoo moeizaam verworven feit, wordt thans voor filmkunstenaars van diverse pluimage gereede aanleiding, om hun interpretatie van dezen eersten grondslag als de ware te gaan propageeren. Zij loopen daarbij echter gevaar een even eenvoudig feit voorbij te zien; en wel het feit, dat er binnen het raam van een kunstvorm onderscheidene stijlen mogelijk zijn, zonder dat men kan zeggen, of de ééne 'beter' of 'zuiverder' is dan

de andere. Het is weliswaar het goed recht van den kunstenaar, om zich aan dien stijl vast te klemmen, die voor hem het vruchtbaarst is; maar dit behoeft toch niet te leiden tot een gebrek aan waardeering voor de interpretatie van anderen. Wie zich de volslagen hopeloze debatten tusschen cubisten, dadaïsten en futuristen herinnert, zal de mogelijkheid, dat ook de cineasten hun zieleheil op het spel gaan zetten voor een woord, niet ongevaarlijk achten, temeer, waar de economische positie van den filmkunstenaar een zekere programmatische eenheid tegenover de vervlakkende industrie dringend noodzakelijk maakt. Bij Eisenstein is bv. de oncritische minachting voor de resultaten der Fransche avantgarde, en zelfs voor die van zijn collega Poedowkin een symptoom van de annexionistische mentaliteit, die den verkondiger van een theorie kan bezielen. Deze minachting immers is niet alleen die van den communist voor den bourgeois (men kan die in Eisenstein zelfs niet anders verwachten): zij is evenzeer gericht tegen elkeen, die zijn dogma van de ‘intellectueele montage’ niet deelt, dat zich, als stijlformule, boven geen enkel ander artistiek dogma verheft.

De ontdekking van een filmstijl tegenover een film-stijlloosheid houdt niet in, dat men dien stijl in een bepaalde formule moet terugdringen. De muzikale stijl van Man Ray is mogelijk, de intellectueele stijl van Eisenstein is mogelijk, de dramatische stijl van Dupont of Dreyer is mogelijk, de picturale stijl van Ivens is mogelijk. Wie aan één van dezen waarde gaat ontzeggen, verengt het stijlbegrip op onduldbare wijze. Dat de film zijn stijl ontdekt heeft, beteekent geenszins, dat de Russen het gewonnen hebben, en de Franschen verloren..., of omgekeerd. Het stijlprincipe laat alle stijlen toe, representeert alle stijlen en is met geen bijzonderen stijl te vereenzelvigen!

De werken, niet de woorden der cineasten moeten de volstreekte waarde van hun bijzonderen stijl bewijzen. Want de zuiverheid van de ééne richting beteekent nog niet de onzuiverheid van de andere, en het meesterschap is niemands privilege en ieders kans.

Dinsdag 29 april 1930

Filmkunst

Nederlandsche films te Kopenhagen.

Men schrijft ons uit Kopenhagen:

Donderdag 24 April heeft de vereeniging ‘Forsøgsscenen’ alhier voor haar leden de films *De Brug*, *Regen*, *Handelsbladfilm* en *Zuiderzee* vertoond, die door dr. Ter Braak werden ingeleid. Beide voorstellingen waren druk bezocht. De reactie van het publiek was zeer gelijk aan die van het Nederlandsch Filmliga-publiek. De meeste bijval vonden *De Brug* en *Regen*, terwijl de *Handelsbladfilm* betrekkelijk koel werd ontvangen, evenals merkwaardigerwijze ook *Zuiderzee*! Hoewel de derde acte met de geweldige baggermachines zelfs een spontaan applaus ontlokte, bleek het geheel te veel van de aandacht der toeschouwers te vergen.

De pers is in haar meeningen zeer verdeeld. *Berlingske Tidende* schrijft zeer geestdriftig over *De Brug* en prijst ook de rest van het programma als een zeer belangrijke reactie op de vervlakking van de filmindustrie; in denzelfden toon, laat

Social-Demokraten zich uit, *Politiken* betoont zich echter zeer gereserveerd; het blad mist in *Regen* en *Zuiderzee* eenheid van compositie en krijgt den indruk, dat alle aarde van Nederland in de Zuiderzee gestort is. In het algemeen is *De Brug* favoriet.

De belangstelling voor de moderne film is hier zeer groot. Het is in dat verband dus zeer merkwaardig te noemen, dat men hier tegenover het werk van Ivens en Franken kritischer staat dan in andere landen.

Zaterdag 3 mei 1930

Filmreflexen.

Het filmpubliek.

‘Het’ publiek bestaat niet. De meerderheid van het filmpubliek is een variété-publiek. Het publiek is zelf verantwoordelijk voor de productie. De minderheid moet zich van haar positie bewust worden.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

‘Het’ publiek: ziedaar alles, ziedaar niets! Over ‘het’ publiek spreekt de filmkunstenaar, spreekt de pers, spreekt de bioscoopexploitant; ‘het’ publiek peinst de cineast, schrijft de courant, tobben Zukor en Pommer; en dientengevolge verstaat men onder ‘het’ publiek duizend heterogene dingen, die verwarrend werken op het oordeel, dat men zich van dit overal aanwezige en toch ongrijpbare monster vormt. Sommigen hebben vertrouwen in den smaak van het publiek en meenen, dat het eens tot inzicht en keuze zal komen; anderen meten het publiek af naar de laatste beursdeb  cle, naar zijn waarde als loge- en stallesbevolking. Handige regisseurs trachten de verborgen instincten van deze ‘men’ op te delven uit de massale onberekenbaarheid van millioenen hersenstelsels, om er hun nieuwste trucs op te verslijten, door eeuwige tekorten geplaagde dichters van het celluloid hopen op begrip, op verstaan uit diezelfde logge menigte, die zij niet kennen, sterren aan den hemel van Hollywood wegen zich elken dag, om hun despotischen heerscher niet door gedaanteverwisseling te mishagen. En ‘het’ publiek blijft een mysterie, een vaag perspectief, een moeilijke speculatie.

Dat ‘het’ publiek dus niet bestaat als constante grootheid, maar slechts een denkbeeld is van hen, die vreezen, hopen, gokken op zijn gunst, is eigenlijk weinig nieuws. De massa heeft de meest uiteenlopende koerswaarden. Zij betoont zich soms gewillig, om den grofsten onzin denkbaar te slikken, en fluit dan weer onverwacht een onschuldig niemendalletje verontwaardigd uit. ‘Het’ publiek heeft Al Jolson, den edelen ober en vader, verteederd ontvangen en zonder plausibele reden een ander industrieproduct, *In einer kleinen Konditorei*, weggehoond. Een bewijs van smaakontwikkeling kan men hierin bezwaarlijk zien, daar het blasphemische filmgedrocht, waarin de Arke Noachs wordt ontwijfd, weer in triomf wordt ontvangen. Zoo onberekenbaar is het gecompliceerde idool, dat zelfs de geslepen zakenmensen der groote Amerikaansche trusts in een bestendige romantische lotswisseling leven, aan handen en voeten gebonden door hun klanten, waarvan zij de psychologie toch in theorie meenen te doorgronden. Eén minieme structuurverandering kan voldoende

zijn, om de mode te laten omslaan en hier een bankroet, daar een milliard aan te kondigen.

Dit alles klinkt niet zeer hoopgevend en het is inderdaad ook weinig hoopgevend. Het huidige filmpubliek is bovendien van alle publieken wellicht het minst betrouwbare en het traagste. Het is b.v. geen 'kunst'-publiek, geen concertzaalpubliek, geen theaterpubliek, waarin de kritische elementen een belangrijke rol spelen. Het is voor een groot deel een variétépubliek, dat zijn interesse in de laatste decennien geleidelijk verplaatst heeft van het café chantant naar de filmsensatie. Het wordt in hoofdzaak dan ook bediend als een variétépubliek; aangesproken in de terminologie van een dergelijke consumentengroep en behandeld als de groote gemeenschap van zich ontspannende avonduitgaanders, die cijfers, machines en mechanische arbeid wenschen te vergeten in een primitief-romantische simplistisch-sensueele aanvulling van het gemoedsleven. In dezen stijl is film zijn carrière begonnen, in dezen stijl heeft hij zijn bestaan voortgezet, ook al veranderde het peil van het variété en de maatschappelijke situatie van het publiek.

Het verdient aanbeveling, dit goed onder oogen te zien en dientengevolge aan toevallige fluitpartijen in toevallige theaters bij toevallige films niet al te veel waarde te hechten. De triomf der filmkunst zal voorwaar niet uit de lucht komen vallen of zich als een resultaat der industriele evolutie aandienen! Het gros van het filmpubliek, behoorend tot de klasse der moderne hoofd- en handarbeiders, verlangt in de bioscoop geen betere programma's, maar opdrijving van de sensatie en steeds verfijnder prikkeling van de slappe zenuwen; het verlangt in de bioscoop het leven op een leugenachtig, maar spannend niveau te vergeten in leugenachtige, maar spannende avonturen, in een erotiek, die onwaarachtig, maar bevredigend is, in een wereld, die niet bestaat, maar zonder inspanning door den moeden geest te vervalschen is. Dit is de nuchtere waarheid, en wie haar voorbijziet, is een irreëel en onvruchtbaar fantast. Het is volstrekt niet toevallig, dat de muzikale begeleiding steeds een enorme rol heeft gespeeld in het bioscooptheater; zonder overdrijving kan men zeggen, dat de meerderheid der industrieel films bij geen enkel publiek succes zou hebben, als zij niet werd gedragen door de ontaarding van het gehoor, die zooveel kapelmeesters meesterlijk hebben bestudeerd en die in de soundfilm van vandaag en morgen wordt geperfectioneerd. Men behoeft maar eens een normale clichéfilm in een zwijgende studio te hebben gezien, om te weten, hoe gering het effect is, dat door het beeld alleen (van de slechte film, wel te verstaan!) wordt gesorteerd! De muziek is het, die den arbeidsslaaf uit zijn doffe vermoeidheid wekt, de melodie is het, die hem plotseling de wereld der sheiks en gentlemen opent. Het beeld vervult daarbij dikwijls eigenlijk de begeleidende rol; het geeft den toeschouwer de gelegenheid, de ontspanning, die de muziek teweeg brengt, met reële associaties te versterken, zoodat hier de film niet veel anders doet dan de magische macht der slechte muziek accentueeren!

Hoe moet in dit milieu de mogelijkheid geschapen worden voor een filmpubliek, dat eischen van gansch ander kaliber stelt?

Dit is de brandende vraag van het filmprobleem, omdat met de beantwoording van deze vraag de filmkunst staat of valt. De economische omstandigheden mag men beoordelen zooals men wil, op de levensvatbaarheid van de kunst hebben zij niet weg te cijferen invloed. De basis voor de filmkunst was tot op heden nog volkomen raadselachtig. In Amerika is iedere artistieke poging een zaak van het toeval. In Europa is zij een zaak van romantische episodes. In Rusland is zij een nevenverschijnsel van een krachtige sociale actie en als zoodanig in een betrekkelijk

gunstig stadium; maar de voorwaarden der Russen kan men niet naar Europa overplanten. Het zijn echter geen omstandigheden van buitenaf, die het filmpeil laag houden. Het is al te naïef, om voor dit filmpeil alleen de gewinzucht van enkele industriemagnaten of de indolentie der bioscoopexploitanten aansprakelijk te stellen. Het filmpubliek zelf bepaalt mede het gehalte der films. Het filmpubliek eischt in meerderheid variété en, als het hooger eischen stelt, stelt het eischen om beter variété, om prikkelender ontspanning. Aan die eischen heeft de filmproductie te gehoorzamen.

Het is daarom dwaasheid, van de industrie de renaissance der filmkunst te verwachten, evenals het dwaasheid is, verstomd te staan over een goede film in een bioscooptheater. Het is volstrekt niet uitgesloten, dat een filmmaatschappij eens een goede film financiert, maar het is niet te verwachten, dat zij dat om der wille van de filmkunst zou doen. Men moet reëel zijn en van een bedrijf niet vergen, dat het artistieke liefdadigheid als doel zou gaan bedrijven. Het filmpubliek eischt zijn maal.

Bij voos idealisme is men in dezen niet gebaat. De industrialiseering en vermechaniseering onzer cultuur brengt als onvermijdelijk verschijnsel mee, dat tallozen de spanning van den zelfstandigen arbeid niet meer kennen en dientengevolge ontspanning zoeken na hun automatische inspanning. Men kan niet voorspellen, hoe onze maatschappij zich zal ontwikkelen; maar onmiddellijke hoop, dat deze toestanden zullen veranderen, dat m.a.w. het groote publiek in afzienbaren tijd kan worden ‘opgevoed’ tot hoogere verlangens, kan niemand koesteren, die zich ernstig van zijn milieu rekenschap wenscht te geven.

Wij zien slechts één weg: krachtiger organisatie van de belangrijke minderheid van ‘het’ publiek, die in de film geen ontspanning, maar cultureele en aesthetische spanning zoekt. Deze minderheid is er, en zij is in de laatste jaren wonderbaarlijk snel gegroeid, al legt zij het quantitatief ook ten eenemale tegen het gros af. Deze minderheid, die de film als kunst begeert, kan zich laten gelden, zoodra hij tenvolle heeft beseft, dat zij geen meerderheid kan worden; zij kan gebied veroveren, zoodra zij het sprookje van de ‘opvoeding’ van het publiek als onberekenbare, naamlooze massa heeft laten varen.

Tot nu toe was haar organisatie eenzijdig een organisatie van toeschouwers, van avantgarde-theaters, cinéclubs, filmliga's; het zwakke punt zoeke men dan ook niet hier, maar in de organisatie der productie. Nog steeds is het publiek, dat de filmkunst wil, er niet voldoende van doordrongen, dat het bij de productie nauwelijks een stem in het kapittel heeft. Heeft Ruttmann zijn *Berlin* niet gemaakt louter door een royale geste van een firma, die overigens uitmunt door revuefilms? En is dit een gezonde basis, waarop de filmkunst vruchtbaar kan zijn?

‘Het’ filmpubliek bestaat niet. Maar naast het variétépubliek bestaat de groeiende minderheid, die van de litteratuur meer begeert dan Edgar Wallace, van de muziek meer dan Jack Hylton en zijn onovertreffbare band, van de film meer dan sensatie en chansons. Zij kan het goede, dat sporadisch in de bioscopen en uit de commercieele productie verschijnt, gereedelijk waardeeren; maar laat zij zich bewust worden van haar andere basis, en van de hervormingen, die deze andere basis eischt.

Woensdag 21 mei 1930

Kopenhagen.

De democratische ville lumière aan de blauwe Sont.

Een medewerker schrijft ons:

Volgens een oude sage heeft de godin Gefion op zekeren dag het ploegijzer gehanteerd tusschen Denemarken en Zweden; zij joeg haar ossen met respectabel élan voort en ploegde de Sont en het Kattegat uit, zoodat sedert dien de beide landen gescheiden door het blauwe water naast elkander liggen. Misschien moet men Gefion eenig dilettaantisme verwijten, omdat zij aan den kant van het continent tamelijk met aardkluiten gemorst heeft en de collectie Seeland, Falster, Funen betrekkelijk ordeloos aan haar lot heeft overgelaten, terwijl Zweden een homogeen geheel werd; maar het feit, dat zij de Sont heeft opengescheurd, maakt veel, zoo niet alles, goed. Zonder de Sont zou Kopenhagen er niet zijn; en zonder Kopenhagen zou Europa een verrukkelijke stad minder tellen.... Het is den Denen dan ook niet kwalijk te nemen, dat zij voor het agrarisch enthousiasme van Gefion een gedenkteeken hebben opgericht, vlak bij die schoone Sont, haar onsterfelijke voor; men ziet er de ossen als bezetenen trekken, om hun werk goed te doen, en de wandelaars bekijken met welgevallen deze krachtprestatie, in den Godentijd zonder mechanische tractie verricht.

Men raakt de Sont in Kopenhagen niet kwijt, ook al ziet men geen water. De Sont beheerscht deze prachtige stad, wanneer de zon bereidwillig assisteert. Zij heeft iets van het lichte en ruime van Parijs, maar zij is anders, noordelijker in haar licht en ruimte. Zij vereenigt de ruimte van Parijs met de zindelijkheid van Amsterdam, zooals de Deen iets van de romaansche luchtigheid met Hollandsche netheid vereenigt. Zij is in hooge mate joyeus van karakter; haar postboden dragen scharlaken-roode buisjes, alsof zij werkelijk de galante rol van postillon d'amour willen spelen. Deze postboden zijn een geniale uitvinding, want zij vertoonen zich overal, waar een beetje kleur in het stadsbeeld opfrischt, zij zijn als de herinnering aan een renbaan of een sjieke buitenpartij met geuniformde lakeien. Zij verhouden zich tot stijve Duitse 'Briefträger' als Kopenhagen tot Berlijn.

Ik gun den Denen van harte zulke romantische bestellers van hun correspondentie; zij verdienen die romantische noot in hun hoofdstad. Men behoeft tot den Deen niet te naderen als tot den representant van een 'groot volk'. Hij mag ietwat nationalistisch zijn aangelegd en graag met vlaggen spelen, zijn nationalisme is prettig en drukt geen stempel op zijn uiterlijk. Sommige groote naties achten het noodzakelijk hun historische plaats in de wereldgeschiedenis te bewijzen door aan hun onderdanen den eereplicht op te leggen, van hun gezichten gehakt te maken. Dit bemoeilijkt de kennismaking niet weinig; want men leert den mensch niet kennen, voor men aan het gehakt en de bijbehorende symbolen gewend is. Een Deen echter geeft zich gemakkelijker; hij schuift geen muur van dikke verhevenheden tusschen den vreemdeling en hem, maar is eenvoudig blij, u de Sont te kunnen laten zien. Hij zal niet van u vergen, dat gij bij uw afscheid uitroept: 'Chacun a deux patries, la sienne et le Danemark', maar hij zal het wel op prijs stellen, als gij Kopenhagen oprecht een mooie stad hebt gevonden. Dit is nationalisme van de aangename en gansch niet verwerpelijke soort.

Een Deen is een democraat, en aldus is Kopenhagen een democratische stad. Een Deen is echter ook een democraat, die weg weet met zijn democratie, en daarom is Kopenhagen ook een prettige stad. In Kopenhagen is de democratie aangeboren eigenschap, zooals zij in Nederland slecht bedwongen lust tot anarchie is. Sedert ik

in Kopenhagen was, weet ik dit zeker: Nederland is geen democratisch land, al doet het zich soms zoo voor. Het is misschien niet eens een vrij land geweest; maar democratie is geen Nederlandsche karaktertrek. Democratie houdt ten onzent noodzakelijk in, dat men bij de verkiezingen lijsten moet bestudeeren met drie en veertig of meer partijen, waarvan men er geen verkiest en kiest, vanwege den stemdwang. In Kopenhagen kent men zulke lijsten ook, echter niet in de politiek, maar in de restaurants. De Deen wil bij zijn lunch de leuze uit ten minste vijftig soorten 'Smorrebrod'; het is een genoegen, een Deenschen gastronom aandachtig te zien stemmen op zijn eetbaren candidaat. De kellner reikt hem de lijst, die in een behoorlijk restaurant ten minste een halve meter lang behoort te zijn; en als een geduldig kiezer teekent het slachtoffer er zijn voorkeuren zelf op aan: Røget Laks, Hollandsk Ost, Rullepølse.... Het systeem is veel deugdelijker dan het politieke, want men behoeft zich volstrekt niet tot één candidaat te bepalen, terwijl men ten minste zelf te zien krijgt, wat men met zijn stembiljet uitricht....

Dit is een gemoedelijke democratie zonder extra-parlementaire kabinetten en amusementspartijen. Democratie beteekent hier niet, dat men alles naar het akeligst-gemiddelde peil afstemt. Democratie beteekent: zooals het toegaat in het restaurant Wivel, dat voor een Hagenaar een compleet raadsel moet zijn. Het ziet er uit als de gezellig aangekleede voorgalerij van het Thorwaldsen-museum er zou kunnen uitzien; men zit tusschen vriendelijke standbeelden, en welk een 'men'! Het onfeilbaar Haagsch instinct, dat den rang van een inrichting op den tast af bepaalt, schiet hier tekort; want er zit 'van alles', en het is volstrekt aanvaardbaar! Koning Christiaan komt en, naar ik vermoed, zijn hof-timmerman ook. Het hof en de regeering gaan voor in dezen vorm van democratie; de prinsen van den bloede drinken kalm hun thee in Hotel d'Angleterre en er is niemand, die van dat bloed eenige drukte maakt. In een gewone eetgelegenheid zat ik vis à vis den sociaal-democratischen premier Stauning, die met waren wolvenhonger te midden der zijnen het probleem der ontwapening wegat; een gemoedelijk, glanzend familievader, geen Beelaerts, geen sieraad voor de Witte ongetwijfeld, maar een ex-sigarenmaker, die in de Deensche democratie past, mét de berenmutsen der koninklijke wachtparade, die hij zoo graag zou willen afschaffen.

Ik geloof, dat pas hier in het Noorden de democratie geheel opgewassen is tegen Mussolini c.s.; want democratie is hier geen theorie, maar een levenswijze. Een Deen is zelfs zoo democratisch, dat hij zijns medemenschen fiets niet steelt. Overal ziet men in Kopenhagen de fietsen geparkeerd zonder toezicht, zonder ingewikkelde kloksloten! Is dit eerlijkheid? Neen, het is democratie. Ook al zei mij een Deen, dat hij zijn nieuwe fiets toch maar liever thuis stalde....

En in de prachtige beukenbosschen bij Klampenborg, de landelijke voorstad aan de blauwe Sont, vindt men géén hekken, géén prikkeldraad, géén bordjes met artikel zooveel, hoewel er een koninklijk jachtslot staat, waarlangs de witte reeën grazen. Trouwens, in welk land is een professor, die de snelheid van het licht berekend had, later... commissaris van politie geworden? Dit was de democratische carrière van Ole Rømer, één der groote burgers van Kopenhagen!

Zaterdag 31 mei 1930

Filmreflexen.

Een jaar geluidsfilm.

De geluidsfilm en de zwijgende film. – De weg naar de operette in *Love Parade*. – Of de terugkeer tot de zwijgende film. – Ervaringen van een seizoen.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

Wij verheugen ons thans ongeveer een jaar ook hier te lande in de zegeningen van de geluidsfilm: een jubileum, dat niet zonder commentaar voorbij mag gaan, aangezien het in de filmwereld velerlei heeft doen veranderen, en niet alleen op economisch gebied. Het is in dit verband van weinig belang, na te gaan, op welke wijze de Nederlandsche theaters zich hebben aangepast aan het nieuwe systeem van filmvertooning, omdat de principieele zijde van het geluidsfilmvraagstuk daardoor niet wordt aangeraakt. Het is evenmin van veel gewicht, lang te blijven stilstaan bij de technische volmaking der geluidsinstallaties, daar wij van tevoren reeds konden voorspellen, dat die volmaking zou komen; wij hebben trouwens in een artikel van maanden geleden degenen beklagd, die alleen de z.g. sprekende film bestreden, omdat de geluidswaergave nog niet perfect was, daar hun tegenstand zich niet richtte tegen het gevreesde symptoom zelve, maar tegen bijgeluiden, die aan de duivelskunsten der ingenieurs toch geen weerstand kunnen bieden. Inderdaad heeft een jaar geluidsfilm overtuigend bewezen, dat de nieuwe uitvinding stand houdt en stand zal houden, dat de waergave in volmaaktheid is toegenomen, dat wij dus geen schijnpleidooi voor een (letterlijk) zwijgende film meer op touw behoeven te zetten. Hetgeen ook nooit onze bedoeling geweest is. Wanneer men de zwijgende film verdedigt, heeft men het over andere waarden dan concurrerende systemen en concerns, die elkaar de loef trachten af te steken in bruikbaarheid en prijs. Het begrip 'zwijgende film' is door de algemeene invoering van de geluidsfilm des te duidelijker begrensd gebleken; het heeft zich gehandhaafd als een aesthetische waarde, juist toen het ten gronde ging als handelswaarde.

Onder 'zwijgende film' verstond, ook vóór de uitvinding van de mechanische systemen, niemand een film, die zonder muziek werd vertoond. Dat de film 'zweeg', beteekende slechts, dat hij zijn effect bereikte door middelen die weliswaar door begeleidende muziek konden worden versterkt, maar geenszins van een bepaalde geluidsondersteuning afhankelijk waren. De zwijgende film als industrieproduct tout court was een zich in beelden afwikkende reeks gebeurtenissen, die met een aantal 'schlagers' door handige arrangementen van begeleiding te voorzien was; de zwijgende film als kunstuiting was geheel aangewezen op de effecten van het beeldrhythme en duldde de muziek eigenlijk als een nooit geheel te verantwoorden bevrediging van het gehoor. Toen de naam 'sprekende film' gehoord werd, kwam dan ook bij velen onmiddellijk de gedachte op aan een herleving van een nauwelijks door de filmkunst overwonnen stadium: het tooneel. Men kreeg afgrijselijke visioenen van debatterende Janningsen en Veidten, van ellenlange dialogen en onbeweeglijke kamera's, die geduldig en vol verveling naar al dat gepraat stonden te luisteren. Toen de critiek zich wapende, wapende zij zich tegen deze sprekende film, en niet tegen de geluidsfilm; zij nam de verdediging van de 'zwijgende' film op zich, om een misgeboorte te voorkomen, niet om een jonge loot af te snijden.

Inderdaad heeft de filmindustrie ons het ergste niet bespaard. Er hebben dialogen weergalmd, die in troosteloze leegheid huns gelijke op geen tooneel kunnen vinden. Er hebben zich gerekte schijndrama's afgespeeld, wier pathetiek niet slechts zinneloos, maar ook bepaald huiveringwekkend aandeed. Men heeft inderdaad alle vergissingen begaan, die maar te begaan waren; wij zullen den lezer de herinnering besparen. Slechts één omstandigheid moet in dit verband worden genoemd: het was n.l. hoogst opmerkelijk, dat de filmindustrie verbluffend snel inzag, hoe vervelend zulke gesproken plaatwerken waren en dat zij het over een anderen boeg gooide, te weten die van chanson en operette. Men bespeurde, dat de naieve gelijktijdigheid slechts dan voor het groote publiek boeiend kon blijven, als zij het gebied van den dialoog verliet, om plaats te maken voor den zang. De zang is een primitieve bekoring, die veel meer profijt trekt van het menschelijk gevoel voor rythme dan de dialoog. Zoo is het resultaat van veel industrieel hoofdbreken, van half en geheel mislukte Broadway Melody's en Fox Follies dan ook voorloopig een in zijn soort volwaardig (of, als men wil: volledig onwaardig) gewrocht van de geroutineerden Duitschen regisseur Lubitsch: *Love Parade*. De film is hier zonder blikken of blozen tot de operette teruggekeerd, zoodat niemand meer vreemd opkijkt, als een koningin luid zingend de troepen inspecteert en deze troepen eveneens muzikaal repliceeren; men heeft als hoofdrol trouwens den chansonnier Maurice Chevalier uitgezocht en aldus de classificatie van het genre duidelijk genoeg aangegeven. In deze branche zal de industrie voor de komende jaren ongetwijfeld materiaal te over vinden. Zij zal daarbij voortdurend kunnen blijven steunen op het bij het publiek zoozeer geliefde stersysteem. De ster maakt de reclame en doet de rest vergeten; Richard Tauber zal onovertroffen zingen, en men zal de film nauwelijks meer zien. Met dit genre zal de filmcritiek minder en minder te maken krijgen, omdat het zal gaan behooren tot het domein van den operettespecialist. Het wordt eigenlijk al eenigszins bedenkelijk, als men over *Love Parade* in filmtermen gaat schrijven....

Er is hier dus zeker een terrein voor de film verloren gegaan; en troostend is alleen de overtuiging, dat daarmee voor de filmkunst weinig verloren is. Anders staat het met werken als *Atlantic* van Dupont. Hier werd werkelijk een aanval gedaan op de zwijgende film, met dien verstande dus, dat de regisseur van *Atlantic* een poging waagde, het geluidselement wezenlijk te laten medefunctionneeren in zijn compositie; hij componeerde zijn scheepsgeluiden in het beeldenrythme en trachtte daardoor niet zonder succes de werking van het oceaandrama te versterken; hij paste het geluid als montage toe en nam derhalve de oude gedachte van het begeleidende orkest weer op. Ook dit is een merkwaardig resultaat van één jaar geluidsfilm: men heeft kunnen constateeren, dat de artistieke toepassing van het geluid als filmelement steeds een terugkeer beteekende tot de methode, die de kapelmeesters altijd hebben gevolgd. Zij begeleidden de zwijgende film, d.w.z. zij monteerden intuïtief (en vaak hoogst banaal!) hun melodieën in het beeldenrythme, zonder zich aan gelijktijdigheid te storen. Dupont voegde in *Atlantic* een partituur van scheepsgeluiden aan het beeldeffect toe, die (men zal het moeten beamen, als men zich door de techniek niet al te zeer laat imponeeren) een ideaal uitgerust orkest ook vóór de uitvinding van de geluidsfilm had kunnen uitvoeren! Veel principieeler nog ging Ruttman in zijn *Melodie der Welt* te werk; terwijl Dupont, niet in het belang van de eenheid in zijn compositie, ook de dialoog (overigens verdienstelijk) gebruikte, liet Ruttman alle gelijktijdigheid van menschelijk gebaar en taal schieten, om geheel te kunnen vertrouwen op de montage van beeld en geluid. Nog duidelijker bleek hier de

terugkeer tot het oude beginsel der orkestbegeleiding, waardoor deze weg instinctief reeds was aangeduid.

Naast *Atlantic* en *Melodie der Welt* ontwikkelde zich verder de geluidsfilm in den strikten zin des woords. Het eenige verschil met de zwijgende film van voorheen is bij dit genre de mechanische weergave, zoodat voor de filmcritiek eigenlijk geen reden bestaat om hier van een ‘verschil’ te spreken. De zwijgende film, als aesthetisch principe, wordt hier niet aangerand, maar eenvoudig bevrijd van de willekeur van het [drie woorden onleesbaar] daarom zou het ook onzinnig zijn, de zwijgende film als technisch procédé te gaan verdedigen; men kan immers evengoed de ganzenpennen tegen de schrijfmachines verdedigen. Het kan ontegenzeggelijk voor de toekomst van groot belang zijn, dat de cineast zelf niet alleen zijn beeldcompositie, maar ook zijn geluidscompositie in de hand heeft; hij kan daardoor zijn werk verzekeren tegen de mishandeling door derderangsmusici, die vol goeden wil de teederste rhythmten van het beeldvak kunnen vermoorden. Overziet men dit jaar geluidsfilm, dan zal men verschillende voorbeelden vinden van films, wier begeleiding langs mechanischen weg op zijn minst zeer draaglijk was. Men herinnere zich, wat Erich von Stroheim in zijn *Huwelijksmarsch* wist te bereiken door het ‘monteren’ van het *Gott erhalte Franz den Kaiser* en het Brautchor uit Lohengrin in het daarbij opzettelijk neutraal gehouden beeld; zijn sarcasme werd er te vlijmender, te doelmatiger om. En dit mag men dan ook zeker bij het batig saldo van de geluidsfilm als technische vinding noteeren, dat de filmkunstenaar het geluidselement thans mét het beeldelement kan beheerschen.

Wij meenen, dat het niet al te gedurfd is, op grond van de ervaringen van het afgelopen seizoen, te voorspellen, dat het splitsingsproces in de wereld van de geluidsfilm zich zal voortzetten. Eenerzijds zal men voortgaan de film in te lijven bij revue en operette, waardoor het gros van het publiek zich laat boeien, of de voorstelling nu in ‘werkelijkheid’ of in tweedimensionalen ‘schijn’ plaats heeft. Anderzijds zal men steeds meer het naïeve, ‘gelijktijdige’ realisme laten varen en zich van het geluid gaan bedienen als compositorischen factor. Dit beteekent niet de vernietiging, maar de doelbewuste, aesthetisch verantwoorde doorvoering van een beginsel, dat de zwijgende film met zijn orkestbegeleiding reeds had aangekondigd. Alle snorkende humbug ten spijt: de geluidsfilm, mits door verantwoordelijke individuen gehanteerd, zal voortbouwen op wat de zwijgende film reeds had aangekondigd.

Zaterdag 2 augustus 1930

Filmreflexen.

Talkie-epidemie te Londen.

Hoe Charles Cochran de Talkie en zichzelf parodieert. – Algeheel herstel van het filmtoneel in Londen. – Beteekenis voor de filmkunst.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

De Revue 1930 van den Londenschen impresario Charles Cochran, die thans in het Londen Pavillon wordt vertoond, (tusschen haakjes in distinctie en artistieke montage bezwaarlijk door welke continentale revue ook te overtreffen!) begint met een geestige parodie op de talkie. Als het scherm opgaat, wordt men terstond voor een 'echte' film geplaatst, waarin de acteurs niets nalaten van hetgeen tegenwoordig in de talkie gebruikelijk is te doen; d.w.z. zij spreken een rauw Amerikaansch accent, doen honderd onbelangrijke dingen in een zeer korte spanne tijds en houden zich met niets anders bezig dan met niets. Vervolgens mengen 'levende' acteurs zich in de onnoozele filmhandeling, om ten slotte zelf op het doek als film-personagiën te verschijnen. Het publiek, dat waarschijnlijk voor een deel den vorigen avond ter talkie was gegaan of het anders vóór het overige deel stellig den volgenden avond zal doen, heeft onbedaarlijk plezier, vooral om het Amerikaansch accent. Zeer principieel is dit verzet tegen de sprekende film ongetwijfeld niet; laten wij bovendien niet vergeten, dat Cochran, Londen's machtigste importeur van 'kunst en vermaak' zelf in het Londen Pavillon een gekleurde sprekende film introduceerde.... In ieder geval is de parodie geslaagd en het filmgenre 1930 er uitstekend mee gekarakteriseerd.

Men kan er in Holland geen begrip van hebben, hoezeer de talkie in ongelooflijk korten tijd de bioscopen in Londen heeft overweldigd. De talkie verschijnt hier dan bovendien in de speciale gedaante van z.g. 'all-talkie'. Er is bijna geen bioscoopaleis meer te vinden, dat geen reclame maakt met het nieuwe product. De zwijgende film, maar ook de sound-film, leidt een schamel bestaan in laatste bolwerken en achterbuurten. Het gemiddelde bioscoopprogramma is samengesteld, afgezien van het 'kleingoed' en de onvermijdelijke cricket-wapenschouw, die met religieuze belangstelling wordt gevolgd, uit praten en nog eens praten. Het verschijnsel moet daarom gesignaleerd worden, omdat het den volkomen breuk beteekent met alle beginselen van de film en een volledig herstel van het tooneel in schaduwvorm. Er wordt door de regisseurs ook niet de minste moeite gedaan, deze gedaanteverwisseling te bemantelen; men voert eenvoudig tooneelstukken op, wier eenige verschil met 'echte' tooneelstukken hierin bestaat, dat zij hun decor gemakkelijk kunnen verplaatsen, waardoor de handeling dikwijls sneller opschiet. Men heeft trouwens alle genre's al beproefd; society-drama's, kluchten, detective stukken naar Edgar Wallace, alles wordt gefilmd. Er gebeurt dikwijls niet veel meer, dan dat men de tooneelspelers kalmweg voor de lens zet, om aldus het plankenstuk te vereeuwigen.

Deze all-talkie's zijn van a tot z gevuld met dialoog, Amerikaansch of Engelsch, naar gelang van de productie. Verder spelen slaande deuren en rammelende glazen een gewichtige rol. De all-talkie heeft een groote mate van indiscretie, niet ideologisch (daarvoor waakt het Angelsaksisch instinct), maar auditief. Men vergt alles van uw gehoororgaan; zoo weinig mogelijk wordt aan uw 'stilzwijgende' associaties overgelaten. Als een gentleman een trap afgaat, is het noodzakelijk, dat men alle vijftien treden hoort; gewoonlijk zijn er dit dus veertien teveel. Biedt dezelfde gentleman zijn gasten een whisky aan, dan wordt de toeschouwer (-hoorder) onthaald op alle bedankjes, die daarbij gebruikelijk zijn. De tijden zijn voorbij, waarin men zich bij een slechte film nog kon droomen, dat de onbelangrijke gentleman ergens nog een verborgen trek van heldendom achter hield; zijn conversatie vernietigt thans uw laatste illusies, hij is een onaangename nietsnut en leeghoofd, die toevallig 'aan de film' is gekomen en daar nu een reeks handelingen te verrichten krijgt.

Voor de filmkunst is dit verloop van zaken toch van eenig belang. Vooreerst mogen wij het sterk in twijfel trekken, of de epidemie der all-talkies denzelfden omvang zal krijgen op het vasteland van Europa, in het bijzonder in de kleine landen zonder een

eigen film-industrie. Het is onmogelijk, dat een publiek, dat geen Amerikaansch-Engelsch verstaat, de all-talkie in dezen vorm slikt; de inhoud is onbelangrijk genoeg om succes te hebben, maar men zal zelfs dit onbelangrijke niet verstaan. Het gevolg hiervan zal moeten zijn, dat de toestanden b.v. in Nederland zich anders zullen ontwikkelen dan in Engeland. De internationale algemeen-verstaanbaarheid is ganschelijk verdwenen, een nieuw compromis zal door de filmindustrie moeten worden gezocht. Hoe? Door ‘aanmaak’ van zwijgende films, operette-films, sound-films? Wij zullen er niet naar raden; in ieder geval zal het verhoudingsvraagstuk filmkunst – film-industrie door de all-talkie minder internationaal gelijkvormig worden.

Het gewichtigst resultaat der talkie-heerschappij is echter de zuivering van de begrippen omtrent filmkunst. Er bestond in de aera van de zwijgende film altijd een min of meer dubieus grensgebied, waarin de knappe regisseurs der commercieele productie knappe films produceerden, die meermalen even misleidden door hun oppervlakkige qualiteiten, hun elegante behandeling der filmmaterie, hun vlotte beheersching eener overigens nietszeggende montage, hun vakkundige regie der acteurs. Men voelde zich soms geneigd, van deze menschen iets te verwachten, omdat zij spelenderwijs de lessen der groote voortrekkers in toepassing brachten. Neemt de talkie-epidemie ook in Europa de Londensche vormen aan, dan zal hierdoor althans worden bewerkstelligd, dat de scheiding tusschen filmindustrie en filmkunst in den meest volstrekten zin aan het licht komt. De all-talkie liegt niet meer omtrent zijn bedoelingen. Elk filmbeginsel is er geheel en al in verloochend, elk gebaar heeft weer zijn tooneelgehalte, elk feit heeft weer zijn voor de film zoo noodlottige onbelangrijkheid herkregen. De filmindustrie geeft hier zoo duidelijk primitief vermaak voor den mensch der onnoozele nabootsingsgenoegens, dat zij, ideëel, voor de filmkunst nauwelijks gevaar meer kan opleveren. De regisseur, die een all-talkie op zijn geweten heeft, zal geklasseerd zijn, onverbiddelijk en zonder vage vermoedens, ‘dat hij misschien toch wel iets beters zou kunnen’.

Zoo zou de epidemie, ook in Europa, misschien zuiverend kunnen werken. Zij zou eveneens de ernstige experimenten met de geluidsfilm, die geheel naast dit talkie-bedrijf staan, een eigen terrein aanwijzen, een terrein niet ver van de meesters der zwijgende film. Maar of de misères niet grooter zouden zijn dan de voordeelen, blijft een zoo open vraag, dat wij het Londensche voorbeeld voorloopig nog niet ter navolging zouden willen aanbevelen.

Zaterdag 13 september 1930

Filmreflexen.

Moraal van de teekenfilm.

Het belang van Max Fleisher en zijn ‘werken’. – Hij breekt baan zonder baan te willen breken. – Geteekende lijn en ‘geteekend geluid’. – Fleisher's profetenrol.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

De geluidsfilm heeft ons een soort renaissance van een merkwaardig cinegrafisch genre gebracht. Voor de sprekende, zingende en musicerende kolossen worden opgediend, verschijnt meer en meer geregeld een hors d'oeuvre van Max Fleisher, dat het verhemelte van den bioscoopbezoeker moet prikkelen en hem tot de 'zwarte' kost inleiden. Het is alleen maar jammer, dat, wanneer het hoofdgerecht niet aan de eischen van het koksfatsoen beantwoordt, de prikkeling vergeefs is geweest. Dit mag echter geen aanleiding geven tot het onderschatten van de hors d'oeuvre zelf, die ongetwijfeld langzamerhand een eigen plaats is gaan innemen in onze belangstelling. Het klinkt misschien ietwat zwaar-op-de-handsch, vis à vis zulke pretentielooze niemendalletjes als deze teekenfilmpjes, vooral omdat zij tengevolge van hun succes ook al weer en gros worden aangemaakt en daarom noodzakelijkerwijze aan originaliteit verliezen. Zelfs een Max Fleisher met zijn staf kan geen oorspronkelijkheid uit den grond heksen, ook al beschikt hij over een zoo gevarieerd repertoire als de gehoorzame, fantastische, ongebonden lijn.

De teekenfilm vraagt echter desondanks de aandacht, omdat zij voor het eerst een eenigszins intelligente oplossing van het film-en-geluidprobleem op de nieuwe gemechaniseerde basis aan de hand heeft gedaan. De moraal van de teekenfilm is dan ook belangrijker dan de (of: menige) teekenfilm zelf. Het ware lichtelijk belachelijk, de 'werken' van Fleisher c.s. op te blazen tot groote cultuurverschijnselen à la *Die Leiden des Jungen Werthers* of, zelfs, den heer Fleisher op één lijn te stellen met humoristen als Dickens of Gogol; daarvoor draagt zijn 'productie' al te zeer de sporen van commercieelen invloed.

Evenmin behoeft men Fleisher c.s. te vergelijken met Ruttman, wiens absolute films ook in zekeren zin tot het genus teekenfilms gerekend kunnen worden. Van de principieele strengheid van dezen kunstenaar missen de teekenfilmpjes uit de Amerikaansche school ieder spoor (ook in het volhouden van den filmischen humor). Ook met de schaduwfilms van Lotte Reiniger zijn de punten van overeenkomst zeldzaam, al is men in dit geval geneigd, aan den spontanen, naïeven Fleisher de voorkeur te geven boven de zoetelijke elegance van de Duitsche dame. Neen, Max Fleisher en de sleep zijner epigonen beschikken over een onbetwistbaar eigen cachet, dat men in die eigenheid moet kunnen waardeeren zonder het dadelijk op de gewichtige gebieden der cultuurhistorie over te brengen. Dat Fleisher een baanbreker der filmkunst is, zal zich moeilijk laten bewijzen; maar het is juist zijn attractie (zijn 'speciale attractie', om in bioscooptaal te spreken), dat hij van het argelooze centrum zijner humoristische bedeksels uit meedoet aan de voortdurende beweging der waarden, waaraan de film en de filmkunst onderhevig zijn. Al amuseerend, al zwoegend voor het millioenen publiek der variétébioscopen draagt hij zijn steentje bij aan het gebouw, waarvan hij het bestaan misschien niet eens kent.

Max Fleisher (gemakshalve vatten wij in hem de 'school' der teekenfilms van deze bepaalde structuur samen) heeft één enorm voordeel boven zijn collega's, die in dienst van dezelfde maatschappij op griezelige helden en heldinnen worden losgelaten; zijn basis is n.l. niet de foto, maar de geteekende lijn. Het geheim van de geteekende lijn is ook het geheim van den baanbrekenden Max Fleisher die overigens niet wil baanbreken, maar alleen gemakkelijke hors d'oeuvres serveeren; het geheim van de geteekende lijn is zijn onverenigbaarheid met de al te vlotte, al te 'gelijke' reproductie der cliché-werkelijkheid. Men kan zeggen, dat de teekenfilm Fleisher min of meer vanzelf in de richting van den waarachtigen filmhumor moest drijven; bij een zoo geraffineerde volmaking der fotografie, als die in Hollywood bestaat, heeft men zeker geen behoefte aan 'net-echte' teekenaars, die zoo teekenen, 'dat het

precies lijkt'! Men heeft een Fleisher nodig, om met de geteekende lijn Punch- en Lifegrappen uit te halen, m.a.w. om de dingen in een gewijzigde orde, die van den chargeerenden humor, te laten zien. Fleisher vond zijn speciaal gebied economisch toegewezen, en men kan het zijn genie noemen, dat hij die toewijzing niet verkeerd interpreteerde. Hij werd daardoor bijna automatisch van meer belang voor de film als kunstvorm dan de Niblo's en Navarro's, die van het tooneel uit regisseerden en acteerden, gesteund door de schijnwerkelijkheid (die voor de filmkunst in het geheel geen werkelijkheid is!) der reproductieve fotografie. De geteekende lijn van Fleisher immers behoefde de verleiding der 'mooie' fotografie en van het 'knappe' spel niet te weestaan; economisch, automatisch stond dit procédé buiten de gewone lotgevallen der gewone filmindustrie. Economisch, automatisch naderde Fleisher tot de grondslagen der filmkunst, omdat hij het moest hebben van de grillen zijner grafische verbeelding, van de 'ontwerkelijkheid' der cliché-werkelijkheid door den humor. Hij kon vrij beschikken over een zoo fantastische montage als maar eenigszins denkbaar is; hij mocht clowns in inktpotten laten verdwijnen zonder zich te geneeren voor de 'onwerkelijkheid' van die verdwijning; hij kon mensen uitrekken en samenknijpen, tot er geen spoor van hun deftige en pretentieuze 'werkelijkheid' meer over was. Al deze grappen stuwden hem, den amusementsman, hobbelen over kunstmatige zeeën en gezeten op kunstmatige zeemonsters, in de richting van het filmkunstevangelië van Ruttman en Poedowkin. Toen mocht men hem toch ook wel ontdekken als een baanbreker der cinegrafie...

Met dezelfde economisch gemotiveerde, maar door zijn talent gerealiseerde zekerheid van het optreden zag men Fleisher in een vernieuwd gewaad opduiken na de toepassing van het geluidsprocédé. Ook hier was hij voor Amerika slechts als de 'werkelijkheid'-vervormende humorist bruikbaar naast het gewone cliché-systeem talkie, dat uit den treure heil ging zoeken in botte gelijktijdigheid van beeld en geluid; ook hier nam hij zijn kansen waar. Spontaan kwam hij voor den dag met een gemonteerd geluidshumor, die bewust profiteerde van de 'geluids-close up' van een olifant, zooals zijn 'zwijgende' humor profiteerde van diens kolossale lichaamsdeelen. Naast de geluidsfotografie van Sonny Boy werd hier dus de geluidsteekenkunst gedemonstreerd, die haar bestaansreden dankte aan de vraag naar humor, maar middellijk in het heetst van den strijd om het geluidsfilmprobleem verzeild raakte. Fleisher had succes, Fleisher werd beroemd, zijn fabriek werkte op volle kracht; maar dit kan niet afdoen aan Fleisher's verdienste ten opzichte van de filmkunst, die hij waarschijnlijk niet of slechts bij name kent. Door het geluid als humoristisch element in zijn filmischen zin toe te passen, wijzigde hij ook de clichérealiteit van het oor, zoodat hij opnieuw, thans via muizengepiep en wegfladderende noten, onbewust naderde tot een serieuze *Melodie der Welt*...

Max Fleisher is een goed humorist, één van de bovenste Punch-plank zelfs. Hij heeft als representant van dit half-artistieke, half-industriele genre zijn onmiskenbare kwaliteiten. Maar belangrijker dan deze kwaliteiten is zijn onbewuste profetenrol; zelfs bij het indifferente bioscooppubliek bereidde hij eenigszins den weg voor de werkelijke geluidsfilm, die gebaseerd zal zijn op een scheppende vervorming der gegevens, zoowel visueel als akoustisch. Fleisher's humor is betrekkelijk gemakkelijk te imiteeren, omdat zijn vormenwereld tenslotte een vrij geborneerde Punch-wereld is; en niettemin moet de filmkunst hem dankbaar zijn, omdat hij intuïtief, juist in deze verbasterde filmaera, aan zijn beperkt, maar zuiver filmgevoel den vrijen teugel liet. Hoe schitterend hij ook economisch verklaard kan worden uit den Amerikaanschen humor, als profeet kan men hem alleen verklaren uit zijn betrekking

tot de grondwaarheden der cinegrafie, waaraan hij op zijn bescheiden wijze deel heeft.

Zaterdag 26 oktober 1930

Filmreflexen.

De film en haar inhoud.

De evolutie der filmkunst. – Spanning tusschen massaproductie en geestelijke onafhankelijkheid. – Het wordt tijd naar den inhoud te vragen. – Duvivier en Richter.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

De evolutie der filmkunst brengt steeds verandering in de actualiteit van de problemen, die zij stelt. Mag er dan al in de kunst, de schoonheidsemotie als zoodanig geen 'ontwikkeling' zijn, zeker is er ontwikkeling in de stoffelijke manifestatie van iedere kunst; onophoudelijk ontstaan er stijlen, verdorren of herleven er methodes, worden er technische procédés aan de reeds bestaande toegevoegd en versleten formules verworpen. Op het speciale gebied der filmkunst is deze ontwikkeling zoo gemakkelijk te volgen, omdat zij zich over een korte spanne tijds uitstrekt. Zooals Ilja Ehrenburg het leven der auto's kan beschrijven als ware het de spannende roman van een tijdgenoot, zoo zou men het leven van de film kunnen beschrijven eveneens als tijdgenoot, als deelhebbende; zooals ouderen den auto hebben zien groeien van het phaeton-stadium tot het slanke model 1930, zoo hebben zelfs vertegenwoordigers van de huidige generatie van 'dertigers' gelegenheid gehad, persoonlijk alles mee te maken, wat de film van de luiers tot de manbaarheid overkwam. Deze snelle evolutie heeft zich binnen een menschenleeftijd afgespeeld; vandaar ook, dat zij én geestdrift én verachting heeft ontketend, dat zij zeer polemische noten heeft laten kraken, dat zij, tenslotte, soms de waarde van haar tempo heeft zien overschatten. Aan deze overschatting zouden wij naar aanleiding van eenige films van recenten datum eenige woorden willen wijden.

Men mag in de materie der kunst als axioma aannemen, dat massaproductie op welk gebied, in welken vorm ook, uitgesloten is. Een kunstenaar en een massaproductent zijn twee onverenigbare grootheden. Daarom is de tegenzin, die een onafhankelijk filmkunstenaar als Hans Richter van de filmindustrie heeft, zeer verklaarbaar. Zij gaat terug op het feit, dat de industrie (van haar standpunt overigens terecht bij de heerschende toestanden) den kunstenaar, dien zij in dienst neemt, zelden of nooit vrijheid kan laten, om volkomen zijn gang te gaan. Er is, door het huren van kunstenaars voor de industrie, een psychologisch zeer interessant, maar artistiek vaak zeer aanvechtbaar regisseurstype ontstaan, dat bij oogenblikken verrassende dingen presteert, zonder ooit tot werkelijk belangrijke totaliteiten te komen. Dit type vermenigvuldigt zich naarmate de industrie meer consumenten krijgt en derhalve meer krachten noodig heeft; de angst van Richter, die in de eerste plaats op zijn artistieke onafhankelijkheid is gesteld, is dus allerminst denkbeeldig. Wij zijn nu eenmaal helaas nog niet toe aan het stadium, waarin de industrie vrijheid verleen

kan (enkele gunstige uitzonderingen als *Berlin* van Ruttman en bijzonder sociale omstandigheden als die in Rusland daargelaten, waar het een opzichzelfstaand geval en een collectieve ideologie betreft). Deze geestelijke onvrijheid heeft, krachtens ons axioma, een voortdurende spanning tusschen productie en artisticeit ten gevolge. Eenerzijds heeft de gewone productie den verfraaienden invloed van de kunstfilm ondergaan, maar anderzijds staat daartegenover nog altijd een verlies aan onafhankelijkheid, aan zuiverheid, aan de noodzakelijke scheppende traagheid ook, die door geen enkelen anderen factor wordt vergoed. Daarom was het zoo ongemeen verfrisschend te mogen constateeren, dat een man al Erich von Stroheim in zijn *Wedding March* geestelijk onafhankelijk was gebleven, polair tegengesteld aan de eischen der consumeerende massa, ook al had hij zich dan uiterlijk naar haar geschikt, door haar een Wiener wals voor te zetten. Daarom is ook het type van den ‘amphibie-regisseur’ à la Joseph von Sternberg, dat telkens blijk geeft filmqualiteiten te bezitten, bezien van het standpunt der geestelijke onafhankelijkheid zoo deprimeerend, juist, omdat het qualiteiten bezit. Wie de wonderlijke klok met de geheimzinnig voorbijschuivende beelden uit *Der Blaue Engel* heeft opgemerkt achter de paedagogische sentimentaliteit van professor Unrath en de sex appaël van Marlene Dietrich, die kan het alleen maar betreuren, dat een onloochebaar filmtalent (men herinnere zich ook de *Dokken van New-York*) blijkbaar met de artistieke onafhankelijkheid voorgoed heeft gebroken, om industriele compromisproducten te vervaardigen.

De ontwikkeling van de filmindustrie van een onhandigen en principieel onartistieken handel tot een handige en artistiek georiënteerd bedrijf vestigt er onze aandacht op, dat het tijd wordt, het probleem van den inhoud opnieuw als het belangrijkste probleem der filmkunst te gaan stellen. Er was een tijd, eenige jaren geleden, dat de vorm om aandacht vroeg. Men was al blij, als men in een draak van Frits Lang als *Dr. Mabuse* close-ups, werkelijke filmeffecten zag, omdat de normale film van die dagen zelfs aan de eenvoudigste technisch-aesthetische criteria nog niet toe was. Tegenwoordig is dat anders; men behoeft Joseph von Sternberg geen verwijten te doen omtrent zijn beheersching van het vak, dat hij immers beter verstaat dan welk cineast met goede bedoelingen ook. Het probleem van den vorm is daarom door de evolutie der filmkunst (misschien tijdelijk) minder actueel geworden, ook al zijn er dan nog steeds films als *Dreyfus*, die rechtstreeks uit den oertijd schijnen op te duiken. De ‘normale’ industriele film heeft echter de technische fundamenteen der filmaesthetiek zoozeer tot gemeengoed gemaakt, dat men in 90 pct. van de ‘normale’ programma's met eenigen goeden wil aardige dingen kan vinden.

Er zijn echter nog andere eischen dan die der ‘aardige dingen’. Wij vragen in laatste instantie naar de idee, waardoor de film wordt beheerscht. Nu wij weten, dat een filmkunstenaar materieel, principieel in staat is, een idee te verstoffelijken, nu hebben wij ook den eisch te stellen, dien alleen de geestelijke onafhankelijkheid kan vervullen. Als men een oorlogsfilm ziet, heeft men die niet te beoordelen naar de waarschijnlijkheid der ontploffingen, maar naar den inhoud, d.w.z. de geestelijke waarde, de ideële eenheid. Het groote verschil tusschen oorlogsfilms als *The Big Parade* en *Westfront 1918* is niet te zoeken in technische qualiteiten, maar in de diepte, waarmee de regisseurs het verschijnsel oorlog als phaenomeen gepeild en tot kunstwerk omgezet hebben; en in dit opzicht is Pabst verre de meerdere van King Vidor. Een technisch soberder verbeelding van den oorlog als die in Poedowkin's *Petersburg* voorkomt, is niet denkbaar; maar Poedowkin heeft den oorlog gezien in het licht eener idee, die machtiger is dan knaffecten, hij heeft dien gezien als een

bloedig beursspel, eenzijdig, maar treffend, juist door die onafhankelijke eenzijdigheid. Ieder heeft het recht, om Eisenstein te verwijten, dat zijn *Generallinie* op goedkoop boerenbedrog berust; maar niemand heeft het recht, te ontkennen, dat hij dit boerenbedrog met de onafhankelijkheid en de zuiverheid van een door de idee bezetene heeft gemaakt, zeer in tegenstelling tot het boerenbedrog van de Sonny-Boy-romantiek dus! En tenslotte gaat het, ook in de filmkunst, om dit ééne, waarom het altijd gaat, waar de termen idee en persoonlijkheid gebruikt worden.

Dit is het zoozeer actueele probleem van den inhoud. Het is het probleem der geestelijke onafhankelijkheid zelve. Technische trucs kan men imiteeren, kan men aanleeren; de inhoud, de idee is onaantastbaar, ontoegankelijk voor epigonen. De epigoon kan knap zijn, de onafhankelijke kunstenaar alleen is oorspronkelijk. Men zie een film als *Au Bonheur des Dames* van den knappen regisseur Duvivier; deze man heeft alles geleerd, wat er maar uit het filmverleden te leeren was, de spelbeheersching van Jacques Feyder, de montage van Richter's *Inflation*, de kameratechniek van de Russen.... en toch, ondanks zijn qualiteiten, blijft hij een epigoon, een man van het compromis, in wiens werk men vergeefs de alles beheerschende idee van den onafhankelijken kunstenaar tracht te vinden. Hij componeert een weergaloos fragment van een in elkaar stortende wereld, met meer middelen, met grooter technisch meesterschap, dan Richter het deed; maar waarom vergeet men Duvivier's knapheid en onthoudt men Richter's oorspronkelijkheid? Omdat Duvivier zijn film met 'effecten' wil 'verfraaien', waar Richter het fraaie effect maakt tot symbool van een verantwoordende inhoud, omdat Duvivier speelt met vormen, waar Richter den vorm vond als de stoffelijke werkelijkheid van zijn idee.

Zaterdag 21 februari 1931

Filmreflexen

Film en emotionaliteit.

Witte muizen, inkt, primitieve emotionaliteit. – De emoties van tooneel en film. – De film moet de illusie der aanwezige werkelijkheid laten vallen. – Hoe Hildebrand in de *Camera Obscura* Fischinger voorspelt.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

De gebeurtenissen der laatste maanden geven ons het recht de emotionaliteit van het filmpubliek als een actueele kwestie te beschouwen. Er is waarschijnlijk nooit meer en hardnekkiger om een film gestreden door theaterbezoekers en regeeringen dan om *Im Westen Nichts Neues* van Milestone, terwijl dit werk als artistieke prestatie zooveel hartstocht nauwelijks rechtvaardigt. Het loslaten van witte muizen, en als protest, het bombardeeren van de Hugenbergfilm *Das Flötenkonzert von Sanssouci* met eieren, waarvan een inktvulling de pikanterie uitmaakt, zijn dan ook factoren, die zoo weinig met de filmaesthetiek der wijze theoretici samenhangen, dat men geneigd is, ze al te lichtvaardig voorbij te gaan. Toch zijn er uit deze sensaties eenige gevolgtrekkingen te maken, die ook voor de film als uiting eener verfijnder emotionaliteit van belang kunnen zijn. Ieder welopgevoed toeschouwer van filmkunst,

heeft, willen wij hopen, toch wel eens een traan weggepinkt, waar het van de theoretici eigenlijk niet mocht, en als hij eerlijk is, zal hij zich dien traan ook niet geschaamd hebben. De primitieve emotionaliteit is geen schande: de kronieken der filmkunst bewijzen trouwens duidelijk, dat het ‘interessante’ van het ‘zuivere’ experiment pas dan werkelijk boeiend wordt, wanneer de filmkunstenaar er op één der duizend mogelijke manieren in geslaagd is, het contact met de bronnen der primitieve emotie te bewaren. De waarde van *Im Westen Nicht Neues* b.v., die niemand zal willen of kunnen wegredeneeren, is bijna geheel en al primitief-emotioneele waarde; de fotografie is matig, de geluidsopname is bepaald gebrekkig, de typeering der menschen komt niet boven het middelmatige uit; dat de film indruk achterlaat is, afgezien van een enkel ‘filmisch’ fragment als de mitrailleurscène, te verklaren uit den in wezen primitieven angst, dien de cultuurmensch voor de zinnelooze vernietiging van het leven voelt. In tegenstelling daarmee acht hij zich door de operette van Sanssouci, waarin de oorlog al parade verschijnt, beleedigd. Voor beide films geldt, dat de aesthetische qualiteiten pas in de tweede plaats in aanmerking worden genomen; men leeft onmiddellijk mee, men kiest partij, men kan daarom ook allerlei technische zonden over het hoofd zien; de primitieve emotionaliteit triomfeert, de witte muis en het inktei zijn de argumenten, die den voorrang hebben.

Bezien van het standpunt der primitieve emotionaliteit, beschikt het tooneel in het algemeen echter over meer voordeelen dan de film: het stelt tegenover den toeschouwer van vleesch en bloed andere wezens van vleesch en bloed, het maakt het men gemakkelijker, liefde en haat op die wezens voor hem over te dragen, omdat zij een gelijksoortige realiteit vertegenwoordigen. De acteurs uit den grooten tijd der volksschouwburgen kunnen er van meepraten; zij hebben de bezwaren in den vorm van projectielen, maar ook het meeleven in den vorm van daverend applaus leeren kennen. Tegenover deze realiteit van vleesch en bloed heeft de film niets te stellen dan een sneller, afwisselender, maar ook veel minder ‘reëel’ tempo; en vandaar, dat één onzer bekende romancières destijds de film ietwat voorbarig betitelde als een ‘gepleisterd graf’. Inderdaad, voor het tooneeleffect is de film, ook de sprekende film, in den regel de dood; het meeleven van den toeschouwer kan nooit dat dramatisch en hevig karakter dragen, waarvan bij een ontmoeting tusschen levende individuen sprake is, omdat het witte scherm der fotografische reproductie zich moeilijk laat vergeten. Men wordt dan ook herhaaldelijk getroffen door de suffe lijdelijkheid, die in een bioscoopzaal heerscht, door de passieve gelatenheid, waarmee de bezoekers de wereldschokkendste katastrophen en hemeltergendste zielsconflicten verorberen, alsof het een onverschilligen maaltijd betrof. De primitieve emoties verslappen en alleen de sentimentaliteit blijft heerschen; zelfs Wild West- en detectivefilms brengen niet de spontane spanning teweeg van een flink door het bloed gewasschen volksstuk.

De ‘grootte’ emoties van de film zullen daarom nooit de emoties der aanwezige werkelijkheid zijn. Het tooneel, ook in zijn verdere cultureele ontwikkeling, zal de spanning, die de aanwezige werkelijkheid aan het publiek ontlokt, nooit mogen versmaden; de filmkunst daarentegen zal, hoe meer zij een beroep doet op verfijnde emoties van cultuurmenschen, steeds in hooger mate van de illusie der aanwezige werkelijkheid moeten afwijken. Ook in dit verband is het voorbeeld *Im Westen Nichts Neues* instructief.

De bovengenoemde mitrailleurscène is daarom een zoo sterk hoogtepunt, omdat zij niet op het volledighedsgevoel, maar op de rhythmische instincten van het publiek speculeert. En bestudeert men het effect nader, dan ontdekt men gemakkelijk, dat de

overstelpende indruk van deze scène ook juist niet voorkomt uit een ‘zoo echt mogelijk’, maar uit een berekende montage van de vallende soldaten en den mond van den mitrailleur! Hier wordt de impressie, die de film door zijn gegeven als geheel reeds achterlaat, een oogenblik enorm versterkt, omdat de maker van de film plotseling begreep, dat hij het tooneel niet door ‘echtheid’ moest overtroeven, maar dat hij naar de middelen moest grijpen, die alleen de filmkunst ten dienste staan. Had hij zijn werk geheel door dat begrip laten beheerschen, dan zou *Im Westen Nicht Neues* het terecht beroemde oorlogsfragment uit Poedowkin's *Laatste Dagen van St. Petersburg* hebben kunnen ervaren. Daarvan is nu geen sprake, en, bij alle waardeering voor de sobere en eenvoudige behandeling van het thema, moet men toch erkennen, dat hoofdzakelijk het onderwerp de ontroering en de witte muizen heeft uitgelokt; van de middelen waarover de filmkunst beschikt, om de primitieve emoties op haar eigen wijze uit te buiten, is slechts zelden gebruik gemaakt.

De filmkunstenaar zal het contact met de primitieve emotionaliteit alleen kunnen blijven behouden, wanneer hij die emotionaliteit ook op de wijze van de film weet te exploiteeren. Hij zal daarbij dus steeds in de eerste plaats moeten denken aan het witte scherm. Dat de illusie van vleesch-en-bloed wegneemt en hij zal genoeg moeten nemen met de onwerkelijkheid van zijn kunst. Alle bewuste cineasten zoeken dan ook in deze richting; zij hebben sedert lang gezien, dat de vluchtige beeldspraak der muziek hun meer te zeggen heeft dan de lijfelijke realiteit van het tooneel, en dat er in de vluchtigheid der filmbeelden dus evenmin iets verachtelijks is als in de vluchtigheid van den klank. Ook de absolute of abstracte film kan de emotionaliteit van de toeschouwer raken, door zijn primitieven zin voor de schoonheid der beweging te concentreeren op de kern der beweging zelf.

Het is een eigenaardige triomf voor de absolute film, die langen tijd beschouwd is als een steriel laboratoriumproduct van eenige dwaze avant-gardisten, dat de films van Oskar Fischinger, onlangs ook in Nederland geïntroduceerd, een ‘emotioneel’ succes hebben bij een zeer heterogeen publiek. Wij zouden niet willen beweren, dat dit succes speciaal voor den heer Fischinger of voor het publiek pleit en dat hiermee plotseling alle absolute films van het verleden geslagen zijn. De triomf bestaat hierin, dat het abstracte lijnenspel, juist door zijn onwerkelijkheid en zijn combinatie met de muziek, niet dood, maar springlevend blijkt te zijn, direct verbonden is met de primitieve emotionaliteit. Men behoeft die emotionaliteit slechts ‘filmisch’ te exploiteeren, en het leven is er! Trouwens, hoe zou het anders kunnen, waar een werkelijk niet abstract en zelfs nogal primitief mensch als Hildebrand honderd jaar geleden in *De Familie Kegge* de komst van Fischinger aankondigde met de volgende woorden:

‘Er zijn tonen en samenkoppelingen van tonen, die zich aan mijn oog voordoen als spattende vonken, dikke en dunne strepen, kromme spelden, slangen en kurketrekkers; als bliksemschichten, liefdestrikken, krakelingen, varkensstaarten, waterstralen en ziegezagen; en ik zie de mogelijkheid, om een geheel muziekstuk voor mijn gevoel bevredigend, in figuren op te schrijven....’

Helaas belette de onvolmaaktheid der techniek den schrijver van de *Camera Obscura* de eerste absolute film ook inderdaad te maken; maar den weg der filmkunst heeft hij niet onaardig afgebakend, misschien beter dan Harms in zijn *Philosophie des Films*. Want dat de emotionele mogelijkheden der filmkunst meer gemeen hebben met de concertzaal dan met den schouwburg, en dat bovendien de absolute film onmiddellijk afstamt van onze primitieve kurketrekkers-emotionaliteit, heeft hij met een profetischen blik geconstateerd!

Zaterdag 18 april 1931

Filmreflexen.

De Nederlandsche film op dood spoor?

Ontwikkeling der Nederlandsche filmkunst. – Joris Ivens en zijn montagemethode. – Zijn zwakke punt als voorbeeld gekozen. – ‘Stalen knuisten’ naast *Monte Carlo*. – De Nederlandsche filmkunst heeft ideeën broodnodig!

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

Tot voor kort was men in Nederland algemeen van meening, dat een nationale filmkunst onbestaanbaar was. Die meening was gebaseerd op schaarsche dilettantenpogingen, waarvan de poovere Nederlandsche filmindustrie het droevige schouwspel te zien gaf; men denke aan de volslagen mislukte experimenten met den acteur Louis Bouwmeester in *Het Hollandsche Circus*, een werk, dat men tegenwoordig nog met veel succes als parodie op filmkunst en filmtechniek vertoonen kan. In verloop van een betrekkelijk zeer korten tijd heeft zich deze communis opinio echter totaal gewijzigd; dat Nederland een land zonder filmtalent zou zijn, gelooft thans alleen iemand, die geheel en al leek is. Den oorsprong van dat filmtalent had men slechts op de juiste plaats te zoeken, om te vinden; men moest zich afwenden van de kinderachtige draken van speelfilmregisseurs als Theo Frenkel Sr., men had zijn belangstelling te richten op het frissche camerawerk van Joris Ivens en M.H.K. Franken, dat buiten de artificieele studio's ontstond, in nauw contact met de principieele cineasten in Rusland, Duitschland en Frankrijk. Sedert Ivens met *De Brug* in de Filmliga debuteerde (het was in 1928) is er in Nederland daarom veel veranderd. De ‘industrie’, die exportfilms voor het buitenland met molentjes en Volendammer broeken trachtte te vervaardigen, heeft, indien wij ons niet zeer vergissen, discreet den laatsten adem uitgeblazen, nadat zij ons nog, als dessert, vergast had op de tragedie *Zeemansvrouwen*. Joris Ivens daarentegen opende nieuwe perspectieven; hij ontwikkelde een groote activiteit, schiep een typisch-Hollandschen, forschen, op het document gebaseerden stijl, bewoog zich van *De Brug* naar zijn epische verfilming van de Zuiderzeewerken, waarin hij van de aanvankelijke abstractie tot een zelfs door Poedowkin bewonderde ‘idee’ kwam. Met deze ontwikkeling ging gepaard een snelle toeneming der publiek belangstelling voor de nieuwe filmkunst. De stijl van Ivens, eenvoudig en zonder verfijnde psychologische preoccupaties, kon de gunst der toeschouwers gemakkelijk winnen, toen eenmaal de oogen geopend waren voor de middelen van het filminstrument; deze stijl was als het ware voorbeschikt tot populariteit. Waarmee niets ten nadeele van Ivens gezegd is.

Het werk van Joris Ivens werd in diens beste momenten een persoonlijke verbinding van picturale fotografie en robuste montage. Aanvankelijk was de fotografie de montage verre de baas; het is, alsof Ivens de montage langzaam, schoorvoetend als hoofdprincipe van zijn films heeft aanvaard. Tot op den huidigen dag toe trouwens heeft hij zijn voorliefde voor de verleiding der fotografie als beeldende kunst niet

geheel kunnen overwinnen; dat daaronder de montage vaak in het gedrang moest komen, is duidelijk. Ivens gebruikte de montage zelden, zoals Eisenstein, als de ware substantie van zijn film; zijn beste werk, de *Zuiderzeewerken*, heeft daarom toch nog groote lacunes, die de epische lijn onderbreken; zijn charmantste film: *Regen*, die hij met Franken maakte, ontleent haar charme meer aan de fotografische sfeer dan aan de taal der montage. Een film *Regen*, die werkelijk op de montage gebouwd zou zijn, zou minder schilderachtigheid, minder details, minder losse anecdoten, maar meer ruggegraat, meer zelfbeperking, meer idee van den regen dan smaakvol gemonteerde regenmotieven vereischen. Poedowkin's stelling: 'Grondslag der filmkunst is de montage', heeft Ivens wel in practijk gebracht, maar meer als technische oplossing. Tot een montage van ideeën, zoals Eisenstein die in de *Generallinie* meesterlijk toepaste, is Ivens niet gekomen. In samenwerking met Franken waagde hij zich dan ook zonder veel succes aan de speelfilm (*Branding*), die eigenlijk schipbreuk leed op de zuiver technische toepassing van de montage, waarin het 'spel' niet organisch was opgenomen.

Het is nu merkwaardig, dat Ivens' zwakke punt: de montage als aesthetisch onvoldoende gemotiveerd uitdrukkingsmiddel, in den laatsten tijd het evangelie der Nederlandsche filmkunst dreigt te worden. De filmoperateurs der z.g. Polygoongroep (De Haas in *Stalen Knuisten*, Jansen in de N.V.V.-film *Triomf*) en de uitstekende fotograaf Teunissen, van wien de Filmliga onlangs werk vertoonde, schijnen zich te willen toeleggen op een procédé, dat op Ivens' zwakke plekken patent heeft genomen. Zij zijn zonder twijfel in techniek niet de minderen van Ivens; zij zijn voortreffelijke vaklieden, bovendien met een zuiveren smaak voor het detail, met een zuiver gevoel voor het visueele rythme uitgerust. Zij kregen opdrachten, die hun gelegenheid gaven, die talenten te ontplooien. Men kan dit resultaat misschien met vreugde begroeten; het bezit van knappe vaklieden kan de filmkunst ten goede komen. Kán; want uit hetgeen men tot nu toe van deze vakkennis zag, kan men slechts constateeren, dat zij de filmkunst op een dood spoor heeft gebracht. De montage van een de Haas immers is een mechanisch spelen met vakkennis geworden, waaraan alle waarachtige bezieling volkomen vreemd is gebleven. De compositie van een torenbouw, zoals Teunissen die geeft, is ontaard in een zinloos gezwaai met de camera, dat met het begrip montage, zoals Poedowkin of Eisenstein het opgevat hebben, niets meer gemeen heeft. Erger: de montage-symboliek van Jan Jansen in den proloog van zijn N.V.V.-film, van hoeveel technische handigheid zij ook moge getuigen, deinst niet voor de allerbanaalste knaffecten terug, effecten, die men ook bij de grootste handigheid weigert te slikken! Vergelijkt men Jansen met iemand, die gedichten wil schrijven, dan kan men hem de eer geven, dat hij de rijmwoorden en het metrum goed kent; maar een schooljongen weet, dat zulk een rederijker nog geen dichter is. Om dichter te zijn, moet men over oorspronkelijkheid beschikken, over iets ondefinieerbaar eigens, dat in geen rijmwoorden en metrum is uit te drukken; om filmdichter te zijn, moet men behalve kennis van foto en montagetechniek al evenzeer iets van de genade der inspiratie bezitten! In dit opzicht falen deze vaklieden; zij vermenigvuldigen een procédé, zij vermenigvuldigen het met smaak, maar aan hun werk ontbreekt alle bezieling. De details wentelen achter elkaar aan, in een correct, maar martelend monotoon tempo, dat den toeschouwer tenslotte zonder eenig interesse achterlaat, lamgeslagen door de quantiteit der voorbijschietende beelden.

Men stelle een oogenblik naast *Stalen Knuisten* van de Haas, een onbeduidende amusementsfilm als *Monte Carlo* van Lubitsch. Hier is een plebejische geest aan het woord, die geen ander genoeg kent, dan op plebejische wijze plebejische situaties

te ironiseeren volgens operettesysteem. Maar één ding heeft deze commercieele regisseur op het eerlijke en solide werk van de Haas voor: hij weet precies, hoe men het effect, dat men wenscht te bereiken, door een uiterst geraffineerde beperking van de veelheid der mogelijkheden verkrijgt; hij is, op zijn platvloersche plan, een meester, naast zijn beheerschte controle doet het werk van de Haas aan als een bonte anarchie van onuitgezocht materiaal.

Onvergelijkbare grootheden? Het spreekt vanzelf; maar het voorbeeld is misschien duidelijk genoeg, om te demonstreeren, dat er met den 'bloei' der Nederlandsche filmkunst iets niet in orde is. De Nederlandsche film heeft bewezen, bekwame technici te bezitten, die de fotografie en de montage als technisch procédé beheerschen. Waar echter de idee ontbreekt, daar gaat ook het leven ontbreken, daar faalt onverbiddelijk zelfs de handigste techniek! Het is een bedenkelijk symptoom, dat men zich de zwakheden van Ivens, die hemzelf voor de toekomst evenzeer bedreigen als zijn navolgers, tot voorbeeld is gaan stellen. Wat de Nederlandsche filmkunst broodnoodig heeft, zijn ideeën en nog eens ideeën! Ideeën zijn geen litteraire scenario's, geen verfilmde waarde voor iedere persoonlijke uiting; zonder ideeën blijft men in het materiaal steken, kan men zich niet verheffen boven de onafzienbare veelheid van de voorhanden stof.

Dat de Nederlandsche filmkunst het stadium van *Het Hollandsche Circus* overwonnen heeft: daaraan twijfelt niemand meer. Zij zal nu nog hebben te bewijzen, dat zij haar eigen technische vaardigheid kan overwinnen; en daartoe zal zij in de eerste plaats haar opvattingen omtrent de montage moeten herzien. 'Grondslag der filmkunst is de montage'; maar daarom is alles, wat vlot en handig gemonteerd is, nog geen filmkunst!

(Vervolg van deze rubriek in het Ochtendblad van Zondag).

Zaterdag 13 juni 1931

Filmreflexen.

Een tweede seizoen geluidsfilm.

Het gemiddelde filmpeil van dit seizoen. De eerste barbarie is overwonnen. Ook de industrie kent de artistieke middelen. Uitsterven van de avantgarde, verdwijnen van het 'zwijgende' ideaal. Zal een nieuwe avantgarde opkomen?

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

De ontwikkeling van de geluidsfilm, van haar techniek en aesthetische adaptatie, heeft zich in het afgelopen seizoen eigenlijk nog verbijsterend snel voltrokken. Vergelijkt men de monstra als *Broadway Melody* en *Singing Fool*, waarmee het eerste seizoen werd ingeluid en die te pas en te onpas zoo nu en dan nog eens komen opduiken, met de gemiddelde films van het seizoen 1930-'31, dan moet men wel

constateeren, dat de geluidsfilm zich een zeker scala van vormen heeft geschapen, die niet veel meer gemeen hebben met de eerste pogingen der filmindustrie, om ons 'net echte' dialogen voor te zetten. Men heeft hier te lande trouwens de echte "all-talkie" nooit willen slikken, vermoedelijk, omdat men het Engelsch en Amerikaansch niet voldoende kon volgen; want dat het publiek zich in dezen door artistieke overwegingen zou hebben laten leiden, is niet aan te nemen. Het genre, dat onzen gemiddelden bioscoopbezoeker behaagt, is *Das Lied ist aus*: de operette met een 'vlotte wisseling van handeling en liedje, met een zekere oppervlakkige perfectie gaargestoofd, voorzien van een intrige tusschen liefst vorstelijke of ten minste grafelijke personages, wier hartstochten niet alledaagsch zijn en derhalve het melodramatisch accent van een muzikale opluistering verdragen.

Met dat al hebben de Duitschers in dit operettegenre ontegenzeggelijk een standpunt ingenomen tegenover het probleem van de geluidsfilm. Zij hebben het aanvankelijke beginsel der naïeve gelijktijdigheid geheel prijsgegeven (evenmin met artistieke bedoelingen overigens!); en als men er tijd voor over heeft om een aantal van dit soort producten te gaan vergelijken zal men spoedig genoeg ontdekken, dat de werkelijk geraffineerde operette haar charmes altijd ontleent aan contrasten, die door de montage der beelden of door de combinatie van bijzondere beeldeffecten met bijzondere geluidseffecten worden bereikt. Nooit uitgesponnen dialogen met onbeweeglijke kamera, nooit een complete reproductie van alle geluiden, maar karakteristieke 'bonmots' en karakteristieke beeldfragmenten: dat is het fabrieksmerk van de goede Deutsche filmoperette. Daarmee volgt de gemiddelde Deutsche regisseur de theorie van Poedowkin op den voet. Wat er met dit fabricagesysteem te bereiken valt, wanneer een man met ideeën het toepast, heeft Siodmak bewezen met zijn groteske *Der Mann der seinen Mörder sucht*. In wezen was deze film een artistiek verantwoorde toepassing van het beproefde productiepatent der Deutsche industrie; wat voor den gemiddelden regisseur der Ufa fabrieksmerk is, heeft Siodmak met een uitstekend scenario en een artistiek geweten in zijn film verwerkt.

Eén ding valt dus onmiddellijk op, als men het afgelopen seizoen overziet: aan de eerste barbarie is een einde gekomen, er is een gemiddeld peil bereikt, dat men een standaardpeil zou kunnen noemen. Het merkwaardige is, dat dit standaardpeil zich juist niet van het gemiddelde peil, dat de zwijgende film eens bereikte, onderscheidt door den dialoog en het 'net echte' geluid; overal, waar de dialoog en de onnoozele geluidsimitatie zonder overleg en beperking werden toegepast, zijn slechts mislukkingen het resultaat geweest, mislukkingen, die het peil van de zwijgende film in geen enkel opzicht konden halen. De goede regisseur van industrieel films echter weet tegenwoordig zijn effecten zoo te kiezen, dat de beeldmontage versterkt wordt door een bloemlezing van geluiden, om aldus den toeschouwer te bewaren voor uitputting en verveling. Hij past alle artistieke middelen toe, die voor drie jaar nog als wonderen der filmaesthetiek werden beschouwd; de waarde van de close up, van de ironie der beeldcontrasten, van het verrassende der beeld- en klankcombinaties zijn voor hem industriele gemeenplaatsen geworden, die geen avantgarde meer tegen hem behoeft te verdedigen. De industrie weet tegenwoordig, wat montage is, en zij weet ook, dat het publiek hooger eischen is gaan stellen; ook Willy Mullens hanteert nu zijn instrumenten volgens de begrippen van Poedowkin! De film heeft langzamerhand haar algemeenen vorm gevonden en daarin zelfs de nieuwe geluidstechniek al opgenomen.

Een logisch gevolg: de avantgarde sterft uit. Jean Dréville, de talentvolle Fransche cineast, die zich onlangs door een vertegenwoordiger van dit blad liet interviewen,

verklaarde openlijk, dat volgens zijn meening, de avantgarde behoorde op te gaan in de filmindustrie! Een meening, die wij kunnen deelen, voorzoover het de oude avantgarde betreft, die langzamerhand achter de industrie komt aansukkel en nergens meer op tegenstand stuit. Haar taak is inderdaad afgelopen, want de film heeft haar taal gevonden; het is geen probleem meer, dat de film een kunstvorm is met eigen middelen.

Met andere woorden: voor een avantgarde, die de film als kunst verdedigt, is geen plaats meer, want zij verdedigt iets, dat niet meer wordt ontkend, waaraan geen industriekeoning meer twijfelt. Zelfs heeft de oude avantgarde haar geliefde denkbeeld: de werkelijk zwijgende film; de film, die op geen andere factoren zou steunen dan het stille beeld, geleidelijk aan moeten opgeven; schoorvoetend of met geestdrift zijn de apostelen der stilte overgegaan naar de geluidsfilmateliers, waar zij met de nieuwe materie experimenteren, zonder een poging te wagen hun verleden te redden. Zij hebben moeten toegeven, dat de film een inniger verband met den klank verdraagt, dat het gesproken woord niet dogmatisch verworpen mag worden, dat ook het realistisch gereproduceerde geluid op bepaalde momenten dankbaar moet worden aanvaard. Waar ook de absolute film bij een combinatie met geluidselementen slechts bleek te kunnen winnen (Fischinger), daar moesten de aandeelen van de zwijgende film wel bedenkelijk kelderden. Het laatste bolwerk der ‘zwijgende’ avantgarde viel met Fischinger.

En niettemin, wij zijn het met Dréville niet eens. Een avantgarde, die opgaat in de industrie, is iets even onmogelijks als een literatuur, die opgaat in den boekhandel; de avantgarde heeft slechts wanneer haar oude doel bereikt is, naar een nieuwe doelstelling te zoeken. Dat de oude avantgarde uitsterft, is niet erg; zij heeft haar plicht gedaan, zij kan zich gerust overgeven aan de industrie; haar stellingen zijn waarheden als koeien geworden. Het wachten is nu op de nieuwe avantgarde, die zich niet laat misleiden door het gemiddelde standaardpeil, waarin de idealen der oude avantgarde immers reeds lang verdisconteerd zijn. De nieuwe avantgarde zal niet behoeven te vechten voor de montage of voor het beeldvlak; zij zal in het algemeen, niet behoeven te vechten voor de film als vormgeving; zij zal hebben te bewijzen, dat de persoonlijkheid van den kunstenaar zich weet te handhaven en zelfs weet te verrassen, wanneer alle technische vondsten gebruikelijke trucs zijn geworden. Pas dan zal de avantgarde der filmkunst in alle opzichten gelijkstaan met de avantgarde der andere kunsten, die het reeds lang verleerd heeft zich blind te staren op uiterlijke vormtaal.

Of deze avantgarde zal kunnen samenwerken met de industrie of niet, is een vraag van het tweede plan. Opgaan in de industrie kan zij in geen geval. Het is daarom een bedenkelijk symptoom, dat in dit seizoen van snelle technische vervolmaking de werken van meer dan gewone beteekenis zeer zeldzaam zijn geweest. Wij gelooven, dat het niet zoozeer de onvolmaaktheid van de geluidsfilm als wel de verleidelijke overvolmaaktheid van de vormtaal der filmkunst geweest is, die de kansen der avantgarde heeft verminderd.

Zal een nieuwe avantgarde de oude stokpaardjes kunnen laten voor wat zij zijn en het ‘avant’ in een nieuwe doelstelling, de doelstelling van iedere avantgarde in iedere kunst, kunnen vinden? Dat schijnt ons de belangrijkste vraag, die door dit seizoen geluidsfilm wordt gesteld, maar nog geenszins beantwoord.

Zondag 10 april 1932

Duitsche Letteren.

Godfried Benn, *Fazit der Perspektiven* (Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag.)

Er zijn veel moeilijke dingen op de wereld; maar één der allermoeilijkste is, met eenvoudige woorden over ingewikkelde dingen te schrijven. Er zijn ontelbare geesten op het onoverkomelijke dilemma gestrand; hun conceptie was kolossaal, hun logificatie onberispelijk, hun inzicht tegen dat van twintig burgermannen opgewassen.... maar niemand luisterde naar hen, omdat zij geen eenvoudige woorden konden vinden. Gewoonlijk trokken zij zich dan maar terug in een uitgezochte cercle van intimi, die op hetzelfde dilemma waren gestrand, en aldus vonden zij dan nog een betrekkelijke bevrediging, de bevrediging van het sociëteitsleven der ingewikkelden. Ik spreek nu maar niet eens van de ingewikkelden, die bovendien niet eens iets te zeggen hadden, over een Potgieter met een ideaal, dat door woorden tot iets belangrijks moest worden opgevijseld; ik wil volledig zwijgen over de duizend-en-één specialiteiten, die in hun gespecialiseerde terminologie een zekere club-vertrouwelijkheid bereiken. Het feit is voldoende bekend, dat het schijnbaar onnoozelste: eenvoudig te schrijven, tot de dingen behoort, die men zich het laatst in den schoot ziet vallen.... als men ze ooit in den schoot ziet vallen. Eenvoudig schrijven is een symbool van helder denken. Booze tongen beweren ten onrechte: van oppervlakkig denken. Hoeveel schoolmeesterij hangt er niet om Multatuli, omdat hij een wel origineele, maar oppervlakkige geest zou zijn! De oppervlakkigheid van Multatuli is – en daar komt het ten slotte op aan – voor velen, die niet oppervlakkig kunnen zijn, een steen des aanstoets; zij voelen wel, dat zijn brillante oppervlakkigheid iets meer beteekent dan hun eigen van-alles-en-nog-wat-iets-afweten, maar zij willen dit ongaarne erkennen, omdat die erkenning het fiasco van hun eigen z.g. diepte zou aankondigen: zij geven er de voorkeur aan, ‘diep’ te zijn, te ‘zwoegen’, over een ‘chaotischen’ of ‘verleugenden’ tijd te schrijven zonder over de oppervlakkige dingen des levens te hebben nagedacht die ons voor de banale waarheid stellen, dat alle tijden chaotisch en verleugend waren en dat de schijn van een Gouden Eeuw altijd nog wel een melancholieken Breero verbergt. En met de ‘diepte’ komen dan ook de ingewikkelde termen vanzelf, zoodat de helderheid en de oppervlakkigheid het veld moeten ruimen.

Desondanks blijf ik een onbegrensden eerbied koesteren voor de eenvoudige schrijvers en wel juist de eenvoudige schrijvers over de moeilijke onderwerpen. De ‘vulgaire’ Stendhal, de ‘philosoof voor de broekjes’ Nietzsche, de ‘afgod der onderwijzers’ Multatuli, zij hebben mij juist iets meer te zeggen dan b.v. Godfried Benn, de zeer talentrijke en diepe schrijver van *Fazit der Perspektiven*. Ik wil toegeven, dat zulks wel aan mij kan liggen; maar ik wil er dan toch onmiddellijk aan toevoegen, dat Godfried Benn alle mogelijke moeite doet, zijn publiek af te schrikken door een mantel van hoogst ingewikkelde woorden, die zijn op zichzelf volstrekt niet onbegrijpelijke ‘waarheid’ onnoodig trachten te versluieren. Benn deelt zijn voorkeur voor het duistere met het meerendeel zijner landgenooten: ‘warum würde man es einfach sagen, wenn man es auch kompliziert sagen kann?’ Hij voelt zich voor alles dichter, ook wanneer hij theoriseert; hij grijpt dus naar de middelen der woordmagie (‘die schwarze Magie’, zou in dit geval letterlijk van toepassing zijn), wanneer hij zijn lezers een ‘waarheid’ wil suggereeren. In dit opzicht heeft Benn

zijn leermeester Nietzsche verkeerd begrepen. Nietzsche zocht wel de ‘magie’ der woorden, maar hij zocht nooit de duisternis; hij wist wel, dat hij niet voor ‘het volk’ schreef, maar hij zou zich nooit opzettelijk voor ‘het volk’ verborgen hebben; hij was, kort en goed, poëtisch, omdat hij niet anders dan poëtisch schrijven kon. Benn daarentegen zoekt de magie der woorden in een meermalen ridicule gewrongenheid, een absurde opeenhooping van quasi-poëtische suggesties, die de grootste helft van zijn boekje vrijwel onleesbaar maken; in zooverre kan men zeggen, dat hij Kant van de dichtelijke zijde een niet onaardige concurrentie aandoet. Maar terwijl bij Kant de duisterheid der terminologie nog als formeel noodzakelijkheid kan worden aanvaard, laat de dichtelijke duisterheid van Benn zich niet zonder wrevel herkauwen. Opstoppingen in zinnen zijn verstoppingen der geestelijke digestie, daarvan ben ik overtuigd; een helder denker neemt genoeg met het eenvoudige en zijn bezweringen zullen nooit het karakter hebben van tooverspreuken. Aan de digestie van Benn ontbreekt iets: het is het bereid-zijn tot eenvoudigheid. Want dezelfde Benn met zijn verstopte zinnen geeft in twee hoofdstukken (‘Können Dichter die Welt ändern?’ en ‘Das Genieproblem’) blijk van een zeer behoorlijke schrijfmanner, hij heeft daar blijkbaar zijn bezweringen aan den dijk gezet, men vergeve mij het beeld) en zich er toe bepaald, helder te zijn. Misschien is de gissing niet gewaagd, dat vijf hoofdstukken duisterheid Benn tot de zelfverloochening der helderheid brachten? Het is nu eenmaal voor dichters een concessie, om niet in beelden te vergaan....

Het betoog van Godfried Benn bedoelt een verheldering van het zoo vaak misverstane ‘dichtelijke’ te geven. Ik kan niet zeggen, dat hij hierin geslaagd is. Zijn programma luidt: ‘Dit werk houdt zich niet a priori met appreciaties inzake de afzonderlijke kunstvormen bezig, beschrijft ook niet den dichter in zijn maatschappelijke verschijning en historische ontwikkeling, maar beproeft, het dichtelijke als begrip en zijn met een nieuwe hypothese te verstaan en als phaenomeen van primaire aard in het biologisch proces te localiseeren.’ Op dit programma kan niets tegen zijn, behalve de omslachtige wijze van uitdrukking; maar Benn heeft zijn programma niet weten te realiseeren. Hij heeft het niet verder kunnen brengen dan tot een massa onverteerbare quasi-poëzie en, daar tusschen door gestrooid, eenige aardige opmerkingen. De groote fout van zijn boekje is, dat ieder hoofdstuk (afgezien van de twee bovengenoemde) volkomen verzandt. Het is geen vleesch en geen visch, het is geen redeneering en geen poëzie; het is een chimaera, en Godfried Benn zelf is een onopgelost tusschenproduct. Wie zoo tusschen de logische redeneering en de poëtische bezwering heen en weer zwalkt, zal noch den denker, noch den dichter en allerminst den ongespecialiseerden lezer iets geven; hij zal tot verdiende onvruchtbaarheid zijn gedoemd, omdat hij.... niet oppervlakkig genoeg was!

De twee hoofdstukken ‘Können Dichter die Welt ändern?’ (Rundfunkdialog) en ‘Das Genieproblem’ zijn intusschen altijd nog meer dan de moeite waard, al bewijzen zij misschien door hun betrekkelijke helderheid het duidelijkst, dat de Benn der andere hoofdstukken nog te zeer met zijn vorm geworsteld heeft om overtuigend te kunnen spreken. Wat Benn hier te berde brengt over de roeping van het ‘dichterschap’ en de waarde van het genie is in vele opzichten meesterlijk geformuleerd en staat in scherpe tegenstelling tot zijn hutspot-stijl elders. Hij stelt hier de antithese van de ‘verkeerde oneindigheid’- van den Vooruitgang tegenover den eisch van het ‘dichtelijke’:

‘Mij bekruipt dikwijls de gedachte, of het niet veel radicaler, veel meer revolutionair en stimulerend voor de kracht van een hard en paraat man is de menschheid te leeren: zoo zijt gij en gij zult nooit anders zijn, zoo leeft gij, zoo hebt gij geleefd en zoo zult

gij altijd leven. Wie geld heeft, wordt gezond, wie macht heeft, doet een zuiveren eed, wie overwicht uitoefent, schept het recht. Dat is geschiedenis! Ecce historia! Hier is het heden, neem zijn lichaam en eet en sterf. Ja, het komt mij voor, dat het voor de hand ligt, dit eens onder oogen te zien, na de tien jaar, die wij achter ons hebben, en na alles, wat men uit Rusland hoort....'

En verder analyseert Benn het genie-begrip op een wijze, die vaak bewondering afdwingt; zijn betoog, dat genie is 'een bepaalde vorm van zuivere ontaarding met opwekking van productiviteit', dat later de massa, aangetrokken door de demonische bekoering en de raadselachtige aspecten dier ontaarding, den drager der genialiteit tot genie proclameert, dat, met andere woorden, het genie niet ingrijpt en niet tegenhoudt, zooals Carlyle suggereert, is zeer scherp en zeer bondig. Daarvoor wil men Benn dan desnoods wel vergeven, dat hij niet anders kan eindigen dan met dichterlijke bombast; de Grootmogol, de Kalahari, Königswüsterhausen, Nanking Road, de Pool en meer goede bekenden uit de simultaan-litteratuur komen er aan te pas. Maar *Fazit der Perspektiven?* Neen, daarvoor is meer oppervlakkigheid nodig, dan die, waarover Benn voorloopig nog beschikt!

MENNO TER BRAAK.

Dinsdag 10 mei 1932

Engelsche Letteren.

**C.E.M. Joad. *Under the Fifth Rib, A Belligerent Autobiography.*
(London, Faber & Faber Lid.)**

Er is een soort intelligente kletspraat, die ons Nederlanders nogal pleegt te imponeeren; ik leg den nadruk op 'intelligent', maar evenzeer op 'kletspraat'. Niets staat n.l. den gemiddelden Nederlander verder dan lichtzinnigheid op geestelijk gebied. In dit opzicht doen wij nauwelijks onder voor de Duitschers, die onder den last van een filosofisch verleden gebukt gaan. Dit filosofisch verleden hebben wij niet, maar wij hebben den kanselstijl. Wat 'des geestes' is, wordt hier te lande zwaar en degelijk aangevat; zelfs komt het voor, dat iets, dat er zwaar en degelijk uitziet en verder van geest verstoken is, toch als geest wordt verorberd. De meest geliefde dartelheid in geestelijke zaken hier te lande is die van Charivarius, die het tot de dartelheid der intelligentie niet kan brengen; zijn geestigheid bepaalt zich tot het aanwijzen van komische situaties, zijn lichtzinnigheid tot het bevitten van ernstige instanties. Maar de intelligente kletspraat, die ik bedoel, is in Nederland zoo zeldzaam, dat wij haar in het buitenland gemakkelijk voor meer aanzien, dan zij is. De intelligente kletspraat, waarmee b.v. een tijdschrift als *Der Querschnitt* meerendeels wordt opgevuld, kennen wij hier niet; onze middelmatigen zijn veel zwaarder op de hand. Virtuozen met de intelligentie (en dikwijls tevens virtuoze babbelaars) als Emmanuel Berl of Beverley Nicholls verbluffen ons, omdat zij zonder eenige moeite bonmots vinden en origineele zinnen doen; wij zijn n.l. niet gewoon, zoo lichtvaardig met onze vondsten en origineele zinnen om te gaan, en een origineele zin vereischt in Nederland gemeenlijk een zee van hoogst ernstigen bedenktijd. Komt men dus buitenlandsche virtuozen tegen, dan staat men te kijken en vergeet al te gemakkelijk, dat de inzet van al die handigheid en beweeglijkheid vrijwel nihil kan zijn. Er zijn

auteurs, die zich gedurende een gansch mensenleven in vernuftige geestigheden hebben uitgeput en die nooit iets behoorlijks hebben ingezet. Zij verbluffen, maar zij vervelen spoedig en worden op den duur zelfs ergerlijk door de eigenschappen, die eerst hun beste qualiteiten schenen.

Tot dit soort gemakkelijke schrijvers behoort C.E.M. Joad, wiens militante autobiografie onlangs verschenen is onder een ongemakkelijken en duisteren titel. Van de hand van den heer Joad moeten volgens zijn eigen zeggen zes-en-twintig boeken, behalve die autobiografie, verschenen zijn; en dat terwijl hij pas veertig jaar oud is. Zijn werkzaamheid heeft hoofdzakelijk op filosofisch en politiek terrein gelegen, maar zijn belangstelling is steeds 'all-round' geweest; vandaar, dat hij in zijn autobiografie met dezelfde deskundigheid over koken, tennissen, beminnen en pacifistische propaganda kan spreken. Eigenlijk schrijft hij met meer deskundigheid over koken dan over filosofie; want met de meesten zijner landgenooten heeft Joad gemeen, dat hij filosofheert als een boer na het bezoek aan een volksuniversiteit. Hij houdt zichzelf echter voor bijzonder intelligent en komt daar ook rond voor uit. Dit is op zichzelf een aanbeveling. Om zich met eenig goed recht voor intelligent te kunnen houden, zonder dadelijk door de mand te vallen, moet men een zekere intelligentie bezitten; en deze intelligentie bezit de heer Joad. Hij heeft een intelligente gevoeligheid voor de kleine dingen des levens, die wel in staat is, menschen met principieele botheid op dit gebied eerbied in te boezemen. Hij schrijft ook een allergemakkelijksten stijl, vertelt nu eens als een oude oom en dan weer als een wijze epicurist en is in alle opzichten, ook geestelijk, 'a middle-aged man with a tendency to grow fat'. Joad heeft zich bemoeid met het socialisme en het vrouwenkiesrecht en hij verklaart, ook nu nog socialist te zijn en in de evolutie en de rede te gelooven; maar van het historisch materialisme en onaangename luchtjes heeft hij een afkeer, evenals van vrouwelijk gezelschap op langeren termijn en de romans van Lawrence (volgens hem alleen mogelijk 'among sexually starved peoples like the English and Americans'). Hij heeft bovenal een sterken afkeer van den onredelijkheidscultus, die de tegenwoordige wereld vervreemdt van de nuchtere redeneering; maar juist als zoodanig wekt hij verwachtingen, die hij met alle hem te dienste staande middelen beschaamt. Wie van de autobiografie van Joad een pleidooi voor de rechten van het intellect tegenover het gevoel verwacht, komt bedrogen uit. Wel verklaart hij herhaaldelijk en met nadruk in de superioriteit van de rede te gelooven, maar de weinige argumenten, die hij aan dat geloof toevoegt, zijn kinderlijk-Engelsch en doen niet veel goeds verwachten van de zes-en-twintig boeken, alreede door Joad gepubliceerd. Dit typisch mengsel van een pacifistischen socialist en een aesthetischen hedonist (in Nederland volkomen onbekend!) is tevens een vermakelijke kruising tusschen allerlei stokpaardjes en hobbies en allerlei ongemotiveerde aanspraken op rationeele geldigheid. Hetgeen aan de rationeele geldigheid in dezen niet ten goede komt, getuige Joad's beschouwingen over den oorlog, die werkelijk niet minder dan oorverdoovend banaal zijn en op een meeting geen slecht figuur zouden maken.

Men merkt het spoedig genoeg: een inzet heeft dit boek niet. En daarom verveelt het op den duur. Men ziet aanhoudend den zelfgenoegzamen, coquetten levensgenieter om den hoek kijken, die prat gaat op zijn eerlijkheid en zijn intelligente verdieping boven zijn medemenschen. Door minder uitvoerig te praten zou de heer Joad zich beter hebben verborgen; maar hoe langer hij intellectueel pallietert, hoe meer men hem door krijgt. Hij praat te lang, en te veel over bijzaken om nog te kunnen verbergen, dat hij geen hoofdzaak heeft, die hem tot schrijven drijft; want de 'toorts

der evolutie', die hij op een der laatste bladzijden nog snel ontsteekt, kan moeilijk als die hoofdzaak worden opgevat. Zijn belligerente autobiografie blijkt steeds meer elegante salonconversatie.... intelligente kletspraat van een man, die zichzelf eigenlijk buitengewoon geslaagd vindt. En redelijk bovendien....

Het soort intelligentie van den heer Joad behoeft dus volstrekt niet een fundamenteel gebrek aan intelligentie uit te sluiten. Het doet dat ook inderdaad niet; wie goed leest, leest door de amusante spitsvondigheden van Joad's stijl de bêtises gemakkelijk genoeg heen en ontdekt tenslotte zonder eenige verbazing, dat al deze schittering op niets anders berust dan een scherp waarnemingsvermogen, een gladde tong en een ontstellend banaal optimisme.

Juist daarom wordt een (voor de hand liggende) vergelijking met Stendhal's *Souvenirs d'Egotisme* een doodvonnis voor Joad; deze cocktail van Stendhal en Shaw mist de smaak van beiden. Aan den heer Joad kan men zien, wat Shaw zou zijn, als hij Shaw niet was; en het is dan ook geen wonder, dat Joad Shaw als een der grootste auteurs beschouwt en zijn befaamde openhartigheid niet zonder succes copieert.

Een aan het boek toegevoegd portret van den schrijver demonstreert deze voorliefde voor Shaw en shaweske attitudes langs fotografischen weg.

MENNO TER BRAAK.

Zondag 29 mei 1932

Willem C. de Hardt Hzn. *Wilt gij mijn wensch vervullen? Roman naar het Leven.* (Maastricht.)

Het is heel moeilijk om dezen roman goed te begrijpen. Heb ik het wel, dan heeft bij den schrijver het plan voorgezeten, een boek te schrijven voor een cercle van ingewijden. Hij viert een soort Dionysos-dienst van de Nederlandse taal; en (zooals het allen esoterischen schrijvers gaat), soms licht hij een tip van den mysteriën-sluier op door een aantal zijner symbolen nader te verklaren voor de buitenstaanders. Dezen zijn daarmee evenwel niet gebaat, want de eigenlijke geheimen van den dienst blijven hun toch verborgen; zij mogen den geur der poffertjes ruiken, maar worden niet in de wafelkraam toegelaten. De heer Willem C. de Hardt Hzn. houdt er een zoo bijzonder taaleigen op na, dat alleen zijn naaste familie precies, of bijna precies, zal weten, wat hij nu héél precies bedoelt; maar in voetnoten tracht hij ons somtijds te suggereeren, dat hij iets bedoeld heeft, waaraan ook de buitenwacht iets zou kunnen hebben, indien zij zich zou kunnen opvijzelen tot de hoogte der geestestoppen, op welke de heer Willem C. de Hardt Hzn. eenige riante lokalen schijnt te hebben gehoord. In deze voetnoten verklaart de heer de Hardt o.a. het volgende:

‘Hercules. Zoon van Jupiter en Alcomène. Grieksche held uit de Mythologie, beroemd om zijn kracht en durf.’

‘Eldorado. Land van belofte.’

‘Phebe. God van de zon of ook Apollo.’

‘Fortuna. Godin van het geluk (allegorisch).’

‘Aida. Opera in 4 acten. Handeling in Memphis en Thebes in den tijd van de Pharao's.’

‘Première. Eerste voorstelling.’

‘Nerëus. Ondergod der zee.’

‘Nessuskleed. Een gewaad, dat verderf aanbrengt. Nessus, vrouw van Hercules, (Mythologie).’

‘Acute appendicitis. Plotselinge blindedarmontsteking.’

‘Paus Pius X stief, toen de heksenketel over begon te koken in den wereldoorlog 1914-1918.’

‘De oude Cato. Zedenmeester der Romeinen, steeds trouw aan zijn beginselen. Hoofd van den Senaat, welsprekend redenaar en schrijver, 142-237 vóór Christus.’

‘Mentor: Vriend van koning Ulysee van Ithaque, beschreven in *Odysée* van Homerus.’

De lezer denke niet te spoedig aan drukfouten. Hij denke eerder aan een geheimzinnig commentaar, dat een nog geheimzinniger roman vergezelt. De verschillende nieuwe gezichtspunten, die de noten ons geven, leiden ons eerst even binnen in een wereld, waarvan men het volledig geheim slechts leert kennen na lezing van het geheele werk.

Als men althans tot de naaste familie behoort van den heer Willem C. de Hardt Hzn.

Woensdag 15 juni 1932

Engelsche Letteren.

F. McEachran. *The Destiny of Europe*. (Faber & Faber, London).

Eenigen tijd geleden bereikte mij een prospectus van de Pan-Europa-Unie, waarin alle idealen dier vereeniging ruimschoots werden uitgemeten; aan dat prospectus was echter het volgende kaartje toegevoegd: ‘Overrijkt van de Paneuropa-Union met het beleefde verzoek, dezelfde toetreden te willen. De president R.N. Coudenhove Kalergi’. Dit kaartje stelde, meer dan het eigenlijke prospectus, de z.g. ‘Europeesche gedachte’ voor mij in een bijzonder licht; ook al kan dit ongelukkige drukwerkje op een boosaardig toeval hebben berust, symbolische waarde heeft het ongetwijfeld. En vandaar, dat het mij onder het lezen van het boek van McEachran oogenblikkelijk weer voor den geest kwam, terwijl mij van het geheele prospectus geen letter was bijgebleven.

Er is n.l. een soort Europeanisme, dat zich wat al te gemakkelijk heenzet over tegenstellingen, die nu eenmaal bestaan en wier weerstand zich alleen door theoretici laat wegcijferen. Juist op dit moment zijn optimistische oppervlakstheorieën over een Europeanisme van den geest, in welken vorm ook, bijna ridicuul; iedere bespiegeling over de ‘Europeesche gedachte’ behoort zich met een stevig pessimisme te pantseren. Het is de fout van vele goedwillenden, dat zij hun bezinning verliezen, wanneer zij over hun ideaal beginnen; zij kunnen een ideaal niet anders zien, dan in rozegeur en maneschijn. Zoo vergaat het ook vele goedwillende Pan-Europeanen; zij constateeren eenige verschijnselen, die in hun kraam te pas komen, gaan bovendien nog eens in de geschiedenis grasduinen (Hugo de Groot, Abbé de St. Pierre, Kant) en laten verder de wensch de vader van de gedachte zijn. Hun naïveteit houdt geen rekening met de psychologie der massa, die ondanks de nivelleerende factoren in de negentiende-eeuwsche cultuur nog in allereerste instantie nationaal denkt, of zich internationalisme nog steeds voorstelt als een paradijstoestand. Het constateeren van de Europeesche gedachte op allerlei terrein is gemakkelijk genoeg, want de aanwezigheid dier Europeesche gedachte zal wel niemand bestrijden; de vraag is

slechts, in hoeverre de theorie ook realiteitsgehalte bezat (en bezit). Het feit, dat Sully, de minister van Hendrik IV van Frankrijk, zich in zijn 'Grand Dessein' heeft beziggehouden met een idee, die verwantschap vertoont met de Volkenbondsidee, kan niet dan met de grootste voorzichtigheid worden gebruikt als een argument voor het bestaan eener Europeesche gedachte in zijn eeuw.... temeer, waar men er nog over twist, of Sully zelf wel serieus is geweest, toen hij zijn plan ontwierp. De geschriften van St. Pierre en Kant zijn projecten, waaraan men wel waarde kan toekennen als pionierswerk, maar waarvan men den feitelijken invloed op den tijd niet laag genoeg kan aanslaan. Interessanter dan de draad der Europeesche gedachte door de geschiedenis is eigenlijk de nog veel dunner draad van het realiteitsgehalte der Europeesche gedachte. Fantastische projecten zeggen nog niets over de heerschende mentaliteit; de brochures van Coudenhove Kalergi zullen onzen kleinkinderen een volkomen scheef beeld geven van het tijdvak van Mussolini en Hitler, gesteld dat deze kleinkinderen niet meer zouden beschikken over *Mein Kampf* als antidotum.... In het Avondblad dezer courant van 4 Juni j.l. heeft men trouwens een verslag kunnen aantreffen van het achtste Congres der Fédération Internationale des Unions Intellectuelles, waaruit ten overvloede nog eens bleek, tot welke goedgemeende fantasiën 'intellectueelen' (als de bekende architect Erich Mendelsohn) kunnen komen, zoodra zij de Europeesche cultuur met 'dionysisch rhytme' en aanverwante artikelen te lijf willen. Dan ligt zelfs de identificatie van een nieuw 'Godsbegrip' met de nieuwe orde zoo maar voor het opscheppen en wordt alle realiteitsbesef begraven onder welluidende, maar 'half-zachte' nonsens.

In *The Destiny of Europe* nu tracht de essayist McEachran zich met de Europeesche gedachte bezig te houden, zonder de hierboven gemaakte tegenstelling tusschen ideaal en realiteit voldoende onder oogen te zien. Het is een litterair Pan-Europa-ideaal, dat hij naar voren haalt, het ideaal der antieke 'kalokagathia', dat hij als voorstadium van het Europeesche 'evenwicht' (ook in politieken zin!) beschouwt. Met groote vaardigheid demonstreert de heer McEachran aan de Europeesche geschiedenis het 'Europeanisme'; hij vestigt de aandacht op momenten, die in de geschiedenis-boekjes, waaruit de jeugd de historie leert, vaak worden gepasseerd (b.v. het voortleven van de romeinsche imperium-idee in de middeleeuwen); hij breekt daarbij zelfs een lans voor de klassieke opvoeding, welker internationaal karakter hij m.i. overdreven accentueert; hij heeft zelfs een niet onorigineele bewondering voor het Weensche Congres (dat gewoonlijk als een broedstoof van politieke misgeboorten wordt voorgesteld) omdat de Heilige Alliantie, uit dit Congres ontstaan, in staat bleek het Europeesch evenwicht gedurende tientallen jaren te handhaven. Daarentegen ontbreekt in dit boek (mirabile dictu!) vrijwel geheel de figuur van Napoleon, die den idealistischen Pan-Europeaan MacEachran kennelijk niet aangenaam is. Dit karakteriseert aanstonds zijn standpunt inzake de 'Europeesche gedachte'; McEachran prefereert de slappe 'legimiteit' van Metternich en het Weensche Congres boven het openhartige machts-internationalisme van Napoleon. Hiermee bewijst hij een slecht psycholoog te zijn. Als iets de Europeesche gedachte heeft bevorderd, dan is het wel Napoleon's optreden geweest, en als iets de Europeesche gedachte heeft geremd, dan was het het liefderijke schijn-internationalisme der Heilige Alliantie, die door gewapende interventie een onderdrukt en daardoor juist ad absurdum gedreven nationalisme trachtte te smoren. Maar het is nu eenmaal de fout der al te gemoedelijke Europeanisten, dat zij het internationalisme der sterke persoonlijkheid niet willen zien en schijnsuccessen der Europeesche idee in den breede uitmeten. In dit opzicht is McEachran een even

grootte illusionist als Henri Massis, die deze Europeesche idee in het Katholicisme belichaamd ziet en om der wille van die schoone illusie evenzeer tot iederen gymnastischen toer bereid is als zijn Engelsche collega, wanneer het om de Grieksche kalokagathia te doen is. Au fond zijn dit soort theoretici schoolmeesters; Massis deugt dan meer voor het bijzonder, McEachran meer voor het neutraal onderwijs, maar zij scheppen er beide veel genoeg in met illusies te goochelen, waaraan geen mensch gelooft, behalve de mede-schoolmeester. Wat heeft men aan beweringen als deze, dat 'the men of Europe are the same men, fundamentally identical', of dat iedere Europeaan zich moet voorhouden te zijn 'a purely human being who is a member of a community two thousand years old?' Offreert men ons hier niet in plaats van het dwaze nationalisme een even dwaze fictie, die van een niet bestaande en nooit bestaan hebbende 'community two thousand years old', waarvoor een Hitleriaan terecht zijn neus zal ophalen? Ietwat meer realisme s.v.p., wanneer men een nog zoo uiterst reeële zaak als het nationalisme bestrijdt!

Uit het vervolg van McEachran's boek blijkt tenslotte, dat hem, zooals ieder rechtgeaard Engelschman, als ideaal van een waarlijk internationaal Europa het Britsche imperium voor oogen zweeft. Dr. Renier heeft in zijn uitstekende boekje over de Engelschen al geconstateerd, dat zij zichzelf overal en altijd de premie toekennen van 'the best in the world' en dat zij bovendien in de heilige overtuiging verkeeren, dat de andere naties er niet anders over denken. De wijze nu, waarop McEachran de Britsche commonwealth aan Europa voorhoudt, is lichtelijk naïef en getuigt van de scherpzinnigheid van Renier's veronderstelling. Per slot van rekening kan de gemiddelde Engelschman (waartoe men McEachran, met al zijn klassieke kennis, ongetwijfeld mag rekenen) zich een Pan-Europa toch moeilijk anders voorstellen dan als een federatie van tevredengestelde Engelschen-in-den-vreemde en is het ideaal der grieksche harmonie voor hem bedrieglijk gelijk aan dat van den wereldbeheerschenden Gentleman, 'the human being' bij uitnemendheid. De insulaire positie van den Engelschman wreekt zich nog altijd in zijn redeneeringen, zoodat men er zich eigenlijk ook niet al te zeer over behoeft te verwonderen, dat McEachran uit zijn boek den gevaarlijken Napoleon verbant.... aangezien hij over een internationaal Europa niet dacht in de termen van het 'Britannia rules the waves'....

McEachran meent, dat alle Europeesche naties zichzelf als Europeanen herkennen wanneer zij de dialogen van Plato of de stukken van Shakespeare lezen. Een dergelijke opmerking bewijst, geïsoleerd genomen, al, dat McEachran een schoolmeesterachtige opvatting heeft omtrent de leesstof der Europeesche naties, die noch Plato noch Shakespeare lezen, voorzoover hun onderdanen niet in bijzondere cultureele omstandigheden verkeeren, laat staan, dat zij zich in deze beide menschen zouden herkennen. Maar in het verband van zijn beschouwingen over de Europeesche gedachte bewijst deze opmerking bovendien nog, dat het verschil tusschen ideaal en realiteit dezen schrijver vreemd is gebleven, dat hij een literaire Europeesche idee aanbidt, die slechts bestaat in het brein van hen, die in de practijk hun propagandakaartjes verkeerd spellen. Dan duizendmaal liever het pessimisme van Oswald Spengler, die zich ten minste niet aan leege illusies vergaapt! Want een Europeesche idee, die zich op de lectuur van Plato en Shakespeare moet beroepen, heeft een tekort aan instinct; en iemand, die Europeesch denkt, omdat hij het nationalisme als vooroordeel gedacht heeft, kan de autoriteit van klassieke auteurs daarbij missen als kiespijn.

MENNO TER BRAAK.

Zondag 10 juli 1932

Duitsche Letteren.

Annette Kolb. *Beschwerdebuch*. (1932. Rowohlt. Berlin.)

‘Zum schreiben drängte sie nicht das Talent, sondern ihre Meinungen’, zegt Annette Kolb ergens, in den derden persoon over zichzelf sprekend; en men kan deze definitie zeer juist, en naar den goeden en den slechten kant beslissend voor haar werk achten. In haar twee bundels essays bij Rowohlt verschenen spreekt zich namelijk iemand uit, die veel psychologische sensibeleit en intuïtieve menschenkennis bezit, maar evenzeer een gemis aan zelfcritiek, waar het haar eigen schriften betreft. Dit is om verschillende redenen jammer; omdat Annette Kolb de eerste de beste niet is, had zij zich bij het bundelen van haar stukken wel wat meer moeite kunnen geven, zuiver journalistieke impressietjes over radio's en honden, benevens lyrische hymnen over dirigenten kunnen weglaten en aldus haar bundels als geheel zuiverder kunnen maken. Maar schwamm drüber: ondanks haar neiging tot ‘plaudern’ (een neiging, die vooral bij vrouwen gevaarlijke consequenties kan hebben!) is zij mij door de lezing van haar essays zeer sympathiek geworden. Het sympathieke aan haar is onder meer haar pacifistisch instinct. Ik zeg met opzet: instinct: want men komt tegenwoordig zooveel pacifisten tegen, dat men er wel een kleine verduidelijking aan toe mag voegen, om het begrip wat aantrekkelijker te maken.

Het pacifisme als theoretisch bedenksel van bange mensen, die bij het woord ‘oorlog’ plotseling de erfzonde uit den grond zien komen, het pacifisme als leuze van politici en sjacheraars, die er een rhetorisch figuur in zien, kortom, het pacifisme als ‘slavenmoraal’ is een hoogst onsympathiek verschijnsel; onder het zien van een pacifistische film als *Ik heb een mensch gedood* van Ernst Lubitsch zou men werkelijk een voorkeur krijgen voor den oorlog, omdat een oorlog tenminste dit soort leugenachtige vredesidylles uitsluit. Het pacifisme van Annette Kolb heeft daarmee volstrekt niets te maken; het is een consequentie van haar gemengd Fransch-Duitsche bloed. Gemengd bloed heeft haar Europeesch leeren denken; het heeft haar in den oorlog den moed gegeven het met twee partijen te houden en na den oorlog de ‘toenadering’ (ook dit woord is alweer door diplomaten bedorven!) naar beste krachten te bevorderen. Annette Kolb's afkeer van den oorlog is dus niet sentimenteel; de stijl van deze schrijfster sluit trouwens op ieder gebied sentimentaliteit uit; afkeer beteekent hier eerder moederlijke genegenheid voor de finesses der Europeesche cultuur, die in de barbarie van een oorlog vernietigd worden. Uit de beste essays van Annette Kolb ervaart men, dat het voor een modern mensch smartelijk en walgelijk is, zijn vrienden aan twee zijden uit elkander gejaagd te zien door een bête leuze, zijn liefde voor Parijs en Berlijn niet meer te kunnen deelen als vroeger en partij te moeten kiezen voor iets, dat geen partij waard is; onder dit aspect wordt het pacifisme van Annette Kolb een getuigenis, waarvan men den durf bewondert.

De stukken uit deze beide bundels zijn alle licht en veerend geschreven, zoodat sommige zelfs van lichtheid zonder eenig belang worden; haar eerste bundel, *Kleine Fanfare*, was beter gesorteerd dan deze, maar er staan in beide dingen van zeer ongelijksoortige waarde. Het is een gevolg van Annette Kolb's persoonlijken schrijfrant; alles is bij haar gesprek, discours, spontaneïteit; nergens is er sprake van artistieke trucs, zoodat de directheid nu eens subtiel, dan weer oppervlakkig wordt.

Misschien verbindt deze combinatie van eigenschappen haar min of meer aan Briand, over wien zij vroeger een boek uitgaf. Als Briand is zij een mensch van impulsen en sprongen; zij geeft daarvan amusante voorbeelden, o.a. in de hoogst humoristische beschrijving van haar fysieken afkeer van generaals en uniformen en in de portretstudie van Monseigneur Duchesne. Ik zou haar op alle mogelijke punten willen tegenspreken; maar haar impulsiviteit maakt, dat men zich zelden aan haar meeningen ergert. Ik geloog b.v. niet, dat de oorlog bij uitstek een 'Meisterprobe männlicher Stupidität' is, omdat mannen hem aan het front gevoerd hebben; ik geloof evenmin, dat het Aldous Huxley aan 'denkkracht' ontbreekt, ik geloof het tenminste niet uit den mond van Annette Kolb; maar dat zij D.H. Lawrence niet zoo verschrikkelijk au sérieux neemt en hem wel de 'voorlaatste', maar niet de 'laatste kennis' van de vrouwelijke psyche toestaat, lijkt mij zeer juist gezien. Nergens echter worden haar losse opinies pretentius, nergens ook wordt haar stijl gewichtig; haar studies over Catharina van Siena, over de zuster van Frederik den Grooten, de markgravin van Bayreuth, en over Kurt Eisner, den tragischen revolutionnair, danken hun qualiteiten aan de lichtheid en de directheid, waarmee zij van historische cliché's kan loskomen en overspringen naar een concrete ontmoeting. Men wil daarvoor dan eenige bedenkelijk omkranste hoofden van dirigenten wel op den koop toenemen.

Wat men ook van haar ongelijkmatigheid moge denken: als persoonlijkheid is Annette Kolb in het ensemble der hedendaagsche Duitsche litteratuur een verkwikkende verschijning. Haar Fransche gratie is een merkwaardig contrast met de stroop, die zoovele hedendaagsche Duitsche boeken onleesbaar maakt; en haar onverschrokkenheid is op zichzelf een eeresaluut waard, als men bedenkt, dat deze vrouw schrijft in een land, waar men het als een heldendaad beschouwt, de Joden uit de universiteit te gooien. Gemengd bloed moge Hitler naargeestig stemmen: mij stimuleert het altijd nog iets meer dan het dikke Germanenbloed 'puur'....

MENNO TER BRAAK.

Zondag 18 september 1932

Anton van Duinkerken. *Katholiek verzet* (Paul Brand's Uitg. bedr. Hilversum).

Het valt niet te ontkennen, dat er in de apologieën van Anton van Duinkerken, die allerminst van talent zijn ontbloot, een zekere monotonie is waar te nemen. Beschouwt men de boeken los van hun bijkomstigheden, dan vertoonen zijn *Hedendaagsche Ketterijen* en dit *Katholiek Verzet* vrijwel hetzelfde type mensch, dat zich dus blijkbaar in dit au fond gemakkelijk procédé heeft vastgezet en voor verdere denkevoluties waarschijnlijk verloren zal zijn. Daarom leest men het nieuwe boek met veel minder belangstelling dan het eerste, dat de charme bezat van het 'geluid', waaraan men nog niet was gewend. Thans komt ons dit geluid reeds bekend voor: de listige grepen van den scholast verbluffen aanzienlijk minder dan zij aanvankelijk deden, al worden zij ditmaal toegepast op nieuwe grootheden, nieuwe 'kettters': men begint het als hinderlijk te ondergaan, dat een man van om en bij de dertig zoo hardnekkig op zijn stokpaard blijft rijden, zonder zich te ontwikkelen, zonder zelfs naar een kleine variatie voor zijn lezers te zoeken. Deze getrouwe copie van *Hedendaagsche Ketterijen* kan mijns inziens weinig nut hebben, omdat de geloovigen toch reeds

gelooven en de sceptici door een ongeschakeerde herhaling van argumenten niet gelooviger zullen worden.

Van Duinkerken is als katholiek polemist in een moeilijke positie; hij is n.l. uitgesproken verstandelijk aangelegd en als zoodanig een bewonderaar der middeleeuwsche scholastiek, terwijl hij diezelfde verstandelijkheid in dienst moet stellen van een ‘mystiek’ ideaal. Nu bestaat de fictie, dat denker (scholast) en mysticus elkaar kunnen ‘aanvullen’; en het spreekt vanzelf, dat van Duinkerken zich op deze fictie werpt, om zijn apologie te kunnen fundeeren. In zijn inleidend hoofdstuk begint hij het schema te ontwerpen van den ‘middeleeuwer’, denkend in syllogismen, die hun grens vinden in het mysterie; en aangezien het mysterie van Duinkerken's Achilleshiel vormt, laat hij het verder met rust, om zich met des te meer passie over te geven aan de syllogismen. De sluitredenen zijn van Duinkerken's geliefde kinderen. ‘(Het is) bevreemdend te hooren, dat men van duistere syllogismen spreekt. Met even weinig recht zou men bijvoorbeeld kunnen spreken over duistere tafels van vermenigvuldiging’. Zoo weinig taalpsycholoog blijkt van Duinkerken al dadelijk, dat hij woorden en mathematische formules, de antipoden van dit ondermaansche bij uitnemendheid, eenvoudig voor zijn eigen gemak gelijkstelt. Alsof men, nota bene, met woorden kon werken, als waren het wiskundige zekerheden! Alsof niet in dit apert foutieve uitgangspunt reeds het failliet van de gansche verdere redeneering lag opgesloten!.... Maar van Duinkerken is een vijand der psychologie, ergo ook der taalpsychologie; het is hem aangenamer, zich met psychologische vragen niet op te houden, omdat die de wereld compliceeren op een wijze, voor den dogmatischen syllogismen-specialist ganschelijk ondienstig. Liever toovert van Duinkerken ons het beeld van de syllogistischen ‘middeleeuwer’ voor, naar wiens psychologische waarschijnlijkheid men maar liever niet moet vragen. Deze ‘middeleeuwer’ is zoo ongeveer de ideale tegenpool van den hedendaagschen mensch; hij had, mag men van Duinkerken gelooven, de ideale formule gevonden en kon met hulp daarvan, zoo hij al niet ideaal leefde, dan toch ideaal zijn tafels van vermenigvuldiging opstellen. Met een joviaal gebaar wordt deze ‘middeleeuwer’, die intusschen niets anders is dan een ideale van Duinkerken, opgedischt als een afdoende remedie tegen den ongeloovige van thans; hij wist precies, tot hoever de sluitrede mocht reiken en waar het mysterie begon, zoodat hij de sluitrede kon motiveeren met het mysterie en vice versa. Naar dit ideaaltype wil van Duinkerken het ontaarde menschenras terugvoeren, desnoods met behulp van den brandstapel, waarvan hij niet schroomt te zeggen dat hij ‘een clementer middel was om de beschaving te behoeden dan de algemeene leerplicht, waarmee men thans de cultuur onderhoudt.’ Men kan den leerplicht niet zoo bijzonder hoog aanslaan, en toch de clementie van den brandstapel in twijfel trekken; maar niet aldus van Duinkerken, die van krasse middelen houdt, wanneer de argumentatie met syllogismen ontoereikend blijkt.

Dat deze auteur een hekel heeft aan psychologen, is eigenlijk niet erg wonderbaarlijk; men vindt bij andere dogmatici, zooals de Hegelianen, dienzelfden afkeer van de psychologie, waarvan de dogmatische wereldbeschouwing immers gevaarlijke gevolgen kan ondervinden. Zij willen de psychologie wel een beperkt gebied toestaan, maar verbieden haar voor het dogma onaangename conclusies, daarop komt deze afkeer gewoonlijk neer. De psychologie tast de fictie van het ‘normale’ aan, toont aan, dat het ‘normale’ niet bestaat, tenzij als grootste gemeene deeler van een aantal ‘abnormale’ gevallen en is dus hinderlijk voor het gebruik van onpersoonlijke, algemeen geldende syllogismen; daarom moet van Duinkerken niet van haar hebben. Hij zoekt het ‘standaardtype’, in de middeleeuwen het naamloos

lid der katholieke gemeenschap en heeft derhalve een goed woordje over voor den ‘normalen’ man, dien de psychologen het bestaan niet gunnen; ‘een vroom mensch, die zijn dagelijkschen plicht doet, merken wij nauwelijks op, maar een geëxalteerde vrouw, die schreeuwt, dat het Koninkrijk Gods bestaat in de voorkeur, die men heeft voor een jeugdig en lang niet leelijk Aziaat, wordt omstreden als een psychologisch raadsel, zelfs wanneer zij haar dagelijkschen plicht zienderogen verzuimt’. Zoo klaagt van Duinkerken en het klinkt bijna als een vaderlijk pleidooi voor Keesje, het diakenhuismannetje in de litteratuur! Maar kan men het den psycholoog kwalijk nemen, dat hij voor dit soort naïveteiten geen halt houdt? Of mag hij soms geen geïnteresseerd oog werpen op plichtverzakende wezens? En is een vroom mensch, die zijn dagelijkschen plicht doet, een ongecompliceerde, voor de blikken der psychologie verder onontleedbare grootheid? Inderdaad, antwoordt van Duinkerken, want in de middeleeuwen eischte de kerk van een man ‘dat hij een man zou zijn en dat hij zijn woord zou gestand doen. Zij eerbiedigde zijn wilsvrijheid, maar ze gunde die vrijheid dan ook alleen aan zijn wil, niet aan zijn gril’. Hetgeen zeer fraai gezegd is en ook afdoende kan zijn, wanneer men bij voorbaat de psychologie versmaadt, die het verschil tusschen den wil en de gril des mans nog steeds niet vermag te bepalen. Waar, vraagt de ondeugende psycholoog op den drempel van van Duinkerken's verboden woning, houdt de wil van dezen apologeet op om plaats te maken voor zijn grillen? Welke tafel van vermenigvuldiging moet ik toepassen, om het wil-gril-syllogisme te vinden?

Maar aangezien van Duinkerken zich met ‘zulke onnoozele psychologische gevalletjes’ in het geheel niet wil ophouden, kunnen wij ons ontslagen achten van den plicht, hem verder psychologisch op de vingers te tikken. Een groot psycholoog is Anton van Duinkerken niet, en hij redt zich uit de impasse, door het niet te willen zijn: zijn leuze ‘wij lijden aan psychologie’ kan men beter vertalen door: ‘ik kan de psychologie niet gebruiken in mijn systeem’.

In het vervolg van zijn boek trekt van Duinkerken daarna te velde tegen diverse ‘kettters’ die naar zijn meening aan psychologische en andere ziekten lijden. Het spreekt vanzelf, dat hij daarbij uitgaat van zijn gecon[s]trueerden ‘middeleeuwen’ en dat het syllogisme in alle dimensies over de psychologie triomfeert; maar dat wekt geen verbazing meer, als men de inleidende capita nauwkeurig gelezen heeft. De vraag, of André Gide en Marcel Proust al dan niet ‘vuilschrijvers’ zijn, is in dit verband hoogst normaal; wie gewoon is, zich ten overstaan van Gide en Proust met andere problemen bezig te houden, bedenke, dat de psychologie nog steeds buiten de deur staat. Het syllogisme overwint met hetzelfde gemak achtereenvolgens Rhijnvis Feith, Sigmund Freud, H. Marsman, Dirk Coster, Oswald Spengler, Menno ter Braak en nog enkele ‘kettters’, die zich uitsluitend verbonden zullen voelen door het onweersprekelijk feit, dat zij Thomisten zijn. Zelfs *De Zondaar* van Alie van Wijhe-Smeding wordt beklaagd; maar hij is juist zoo beklagenswaardig, omdat hij volgens middeleeuwsche opvattingen inderdaad een zondaar is’....

En met dit niet onaardige voorbeeld van wat een syllogisme eigenlijk is, namelijk een tafel van vermenigvuldiging, die niet uitkomt, meenen wij deze bespreking waardig te eindigen.

MENNO TER BRAAK.

Woensdag 21 september 1932

Duitsche Letteren.

Klaus Mann. *Kind dieser Zeit.* (Transmare Verlag. Berlin).

Het is op zichzelf al een merkwaardig verschijnsel, dat een jonge man van vijf en twintig jaar zich zet tot het schrijven van mémoires. Wat plegen mémoires, in den letterlijken zin van het woord, aan te kondigen? Een gevoel van afgedaan te hebben, afzijdig te staan, met eens beleefde dingen te kunnen spelen als voldongen factoren. De mémoires waren vroeger het voorrecht van den ouderdom, of ten minste van de gerijpte volwassenheid; men herinnerde zich, omdat men van de toekomst niet al te veel meer verwachtte.

Wanneer een vijf en twintigjarige mémoires schrijft worden de verhoudingen eenigszins anders. Men gaat zich onmiddellijk afvragen, aan welke oorzaken het te danken kan zijn, dat iemand met een toekomst zich zoozeer kan afsluiten, dat zijn verleden al een gestalte voor hem aanneemt. Doorgaans heeft men in zijn jeugd te veel schaamte voor werkelijkheid met nuchtere namen om aan een reconstructie van eigen verleden te durven denken; de vitaliteit drijft bovendien voorwaarts, het omzien en herinneren beschouwt men als een mogelijk tijdverdrijf voor den ouden dag; het zich verdiepen in détails van het persoonlijk leven kan ten hoogste hulpmiddel zijn. Geen schrijver met een persoonlijk accent of hij maakt doorlopend gebruik van ervaringen uit zijn verleden; maar gewoonlijk verwerkt hij ze, om ze als roman of essay te vermommen. Misschien is dit een terugdeinzen voor de laatste eerlijkheid; misschien is het een vorm van coquetterie met de litteratuur.... zeker is het, dat mémoires van iemand beneden de dertig jaar een zucht tot zelfbespiegeling verraden, die ongewoon is.

Nu kan men zelfbespiegelingen op verschillende wijze bedrijven. Men kan zichzelf beschouwen als een gereede aanleiding tot het trekken van algemeene conclusies, zijn ervaringen memoreeren, omdat eigen ervaringen den meest directen inlichtingendienst vormen. In dien zin zijn de *Pensées* van Pascal mémoires, hoewel zij geen beeld geven van een verleden; aan de algemeene conclusies van Pascal kan de lezer, aangenomen, dat hij de vereischte intuïtie bezit, gemakkelijk de persoonlijke ervaringen aflezen, al zijn zij meerendeels verzwegen of achterafgehouden. Er is echter een andere mogelijkheid: dat men op de feiten van zijn leven zoo verliefd raakt, dat men babbelzuchtig wordt en aan alle herinnerbare anecdotes buitensporige waarde gaat toekennen. In dat geval mag men wel den avontuurlijken levensloop van een Casanova hebben om niet vervelend te worden; en zelfs Casanova's mémoires vervelen op den duur..... De uitvoerigheid waarmee sommige menschen in de pietluttigste aangelegenheidsjes van het voorbije kunnen zwelgen, alleen, omdat het voorbij is en dus (redeneeren zij) 'interessant', is veelal ontstellend; deze herinneringsziekte kan zelfs het ophouden van alle geestelijke elasticiteit beteekenen. Tusschen deze beide uitersten van zelfbespiegeling bestaat een scherp contrast, hoeveel nuances dat contrast ook mogen verdoezelen; niet wat men zich herinnert, zelfs niet hoe beeldend men zich herinnert, maar waarom men zich herinnert geeft den doorslag.

Klaus Mann levert nu het niet alledaagsche voorbeeld van een auteur, die mémoires schrijft op den drempel van het leven. De vraag, die men zich aanstonds stelt, is: waarom herinnert hij zich? Hebben de vijf en twintig eerste jaren hem zooveel eerlijkheid gegeven, dat hij de naakte feiten van zijn verleden nu al tot object van zijn bespiegeling kan maken? Of is het alleen een soort cultureele babbelzucht,

aangelengd met den lust tot litteraire schandaaltjes, die hem tot deze vroegtijdige gedenkschriften hebben gebracht?.... Het komt mij voor, dat de schrijver van *Kind dieser Zeit* op bijna iedere bladzijde het antwoord moeilijk maakt. Klaus Mann heeft een uitgesproken tooneelspelerstalent; van zijn prilste kinderjaren af speelde hij tooneel, zooals hij zelf in zijn bekentenissen vertelt. Ongetwijfeld heeft zijn boek de bedoeling een volkomen eerlijke biecht te zijn, niets te verzwijgen om de eigen ijdelheid te streelen; het staat sterk onder invloed van Gide's *Si le Grain ne meurt*, is bezeten van dezelfde waarheidsdrift, geeft zich dezelfde moeite om onpersoonlijke schijnconclusies te vervangen door hoogst persoonlijke ervaringen; het deinst niet terug voor het noemen van namen, vervalt daarom herhaalde malen in te onbelangrijke breedsprakigheid, die alleen 'de familie aangaat', maar weet de litteraire pose te vermijden. Den jongen Klaus Mann ziet men opgroeien in het huis van zijn beroemden vader Thomas Mann, met zijn zuster Erika, schrijvend en acteerd bijna van de wieg af; men ziet hem later, vroegrijp kind van den wereldoorlog en de inflatie, tusschen de kakelbonte coulissen van een half amoreel, half vertwijfeld pathetisch Duitsland ronddolen; en men leest daartusschen door de intelligente opmerkingen van den vijftwintig-jarige, die deze tragicomedie overziet, alsof het verleden voorgoed de toekomst had overwonnen.

Deze herinneringen zijn volstrekt niet alleen document van een 'ontwortelde jeugd'; de auteur vermijdt zelfs met tact om zich op die 'ontworteling' te beroemen, zooals in zekere kringen gebruikelijk is. Men krijgt den indruk, dat hij zelf niet weet, wat er in zijn verleden echt was en wat tooneel en schmink; de twijfel aan de echtheid der sensaties loopt door het geheele boek heen. Het is de geboren acteur, die door het vele acteeren een extra groote dosis skepsis heeft opgedaan inzake de grillen der herinnering: hij weet, dat hij veel gelogen heeft, meer nog dat hij een wonderlijk plezier in het liegen heeft gehad, en hij wantrouwt dus bij voorbaat de eerlijkheid der herinnering. Maar tevens vertelt hij schaamteloos, om zich als *Kind dieser Zeit*, met schmink en al, bloot te geven aan de nieuwsgierigheid van hen, die geen medelijden met hem zullen hebben; zonder litteraire fraaiigheid, maar overal met de bijna onmerkbare styleering van den acteur, die zich een houding geeft. Het aantal levensmetamorfosen, waarvan de acteur vaak zelf niet weet, of zij uiterlijk of innerlijk zijn, groeit in dit boek tot een maximum; een gedesequilibreerd individu wordt heen en weer geworpen tusschen Wedekind, Steiner en Nietzsche; het grijpt van iederen invloed het effect, meenend den invloed zelf te ondergaan. Klaus Mann is één voorbeeld uit velen, die Nietzsche op een verkeerden leeftijd ontmoet hebben; hij heeft hem gelezen als den dichter van *Also sprach Zarathustra*, zonder hem te kunnen doorgronden als den denker van de *Wille zur Macht*; hij heeft Nietzsche beleefd als het theater van groote gebaren en met plannen rondgelopen om een Christusdrama te schrijven, gemengd uit een middeleeuwsch mysteriespel, Nietzsche en een sensatiefilm!

Tot algemeene conclusies komt Mann niet; zijn gedenkschriften verlopen tegen het eind in een oppervlakkig panorama van inflatie-symptomen; het gedeelte dat den vroegen kindertijd behandelt, is het belangrijkste en het intelligentst gecommenteerd. Er komt geen beslissende oplossing naar den kant van Pascal of Casanova; het waarom van deze herinneringen is niet gemakkelijk te vinden, omdat de acteur der eerlijkheid tenslotte.... ook zijn eerlijkheid speelt. Misschien moet men de laatste bladzijden van een boek als verraderlijk beschouwen; dan zou men het geheim van den mémoires-schrijvenden Klaus Mann kunnen zoeken in zijn verhouding tot zijn vader, met wiens naam hij heeft moeten leven en publiceeren. Op één dier laatste bladzijden

staat een merkwaardige bekentenis: ‘Ik heb mijn onbevooroordeelde lezers nog niet gevonden. Niet alleen de tegenstander, maar ook de mij welgezinde construeert tusschen datgene, wat ik schrijf en het werk van mijn vader instinctief het verband. Men beoordeelt mij als den zoon.’

Het kan één der hoofdmotieven van den jongen Mann geweest zijn, door een biecht van dit noodlot los te komen; want het is ongetwijfeld origineel, om in de schaduw van den *Zauberberg* alle litteratuur aan den kapstok te hangen, men vergeve mij het beeld. Een abrupte uitbarsting van Klaus Mann verschilt inderdaad van de langzame cultuur van Thomas Mann. Zou hier het waarom van deze vroege mémoires te vinden zijn?

MENNO TER BRAAK.

Zaterdag 22 oktober 1932

Het standpunt van Emil Ludwig.

Een onderhoud met den schrijver over zijn werk.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

De persoonlijkheid van Emil Ludwig vertegenwoordigt een richting in de literatuur; hij is het prototype van den z.g. ‘litterairen geschiedschrijver’ en als zoodanig het object van veel principieele duels geweest, ook hier te lande. Het kwam mij daarom niet oninteressant voor, den heer Ludwig, tijdens zijn verblijf in Nederland, zelf de quaestie eens voor te leggen, die hem tot het middelpunt van het debat heeft gemaakt. Ik trof den wekker van zoovele bekende dooden in zijn hotel te 's Gravenhage en vond hem bereid tot het beantwoorden van mijn vragen. Zooals de correspondent van dit blad al geschreven heeft: Ludwig lijkt inderdaad precies op de portretten, die van hem in omloop zijn. Hij is verder de hoffelijkheid zelve; zijn dialoog is vlot, zij het dan ook niet ‘flitsend’ en door een tikje gebrek aan humor betreffende de nu eenmaal altijd komische situatie van ondervraagde en ondervrager verraadt hij zijn beroemdheid. Overigens is hij bij mijn komst zichtbaar verheugd over het feit, dat ik geen journalist ben; waarschijnlijk is dit geen beginselverklaring ten opzichte van de journalistiek, maar alleen een bewijs, dat hij het dien dag zwaar te verantwoorden heeft gehad.

Ik vat mijn taak van Eckermann ernstig op, door hem na de gebruikelijke beleefdheidsphrasen uiteen te zetten, dat mij aan zijn werk hoofdzakelijk de controversale geschiedschrijving-litteratuur interesseert. In het kort breng ik hem op de hoogte van den scherpen aanval, dien prof. J. Huizinga in zijn *Cultuurhistorische Verkenningen* destijds tegen de litteraire geschiedschrijving heeft gericht. Daarmee zijn wij dadelijk medias in res; want al kent Ludwig het werk van Huizinga niet, de zaak, waarover het gaat, laat hem blijkbaar verre van koud, zooals aan de heftigheid van zijn toon duidelijk te merken is.

‘Ik denk, dat Carlyle en Macaulay, die ik als mijn voorgangers beschouw, ook wel bij elegante dames op een boudoirtafeltje hebben gelegen; en hebben zij daarom minder waarde? Succes pleit niet tegen waarde. Ik heb de philologen en historici nooit concurrentie aan willen doen; mijn enige taak is, de historische figuren zoo te

laten herleven, dat de moderne lezer er zich in kan spiegelen. Het is een professoren-vergissing, dat mijn werk van oppervlakkigheid zou getuigen. Ik moet mijn gestalten zoo herscheppen, dat men zich getroffen voelt en niet onverschillig voorbijgaat. Ik trek parallellen tusschen de geschiedenis en het heden, maar ik doe dat door zuiver psychologische motieven gedreven en ik zal er mij voor hoeden, bepaalde individuen b.v. klakkeloos als voorloopers van het hedendaagsche communisme te presentereen! Ik geloof, dat het menschelijke hart sedert Plutarchus weinig veranderd is; en daarop baseer ik mijn boeken.'

Het thema is Ludwig ongetwijfeld gemeenzaam, want hij gaat er met veel vuur op door.

'Ik zelf heb mij er altijd van onthouden, de philologen aan te vallen; de naijver komt van hen. Ik verzoek u, dat speciaal te noteeren. Mijn roeping is een andere dan de hunne, zoals de roeping van den architect een andere is dan die van den steenhouwer.'

'Beschouwt u het woord dilettant, dat men op u heeft toegepast, als een scheldnaam of een eere naam?'

'Als een eere naam! In dien zin trouwens heeft Jakob Burckhardt het ook gebruikt; en men kan in slechter gezelschap zijn. De naijver der philologen is een vorm van zelfbehoud. U moet mij niet verkeerd begrijpen: ik heb verder niets tegen de vakhistorici; zoo beschouw ik b.v. Kurt Breysig als één der belangrijkste schrijvers van den tegenwoordigen tijd.'

Ik waag een schrede terzijde. 'Hoe staat u tegenover Spengler?'

'Spengler ken ik niet voldoende.'

Deze bekentenis snijdt een debat over *Der Untergang des Abendlandes* onverbiddelijk af; maar geheel zonder beteekenis lijkt mij deze lacune in Ludwigs belezenheid niet.

Even later noem ik toevallig den term 'vie romancée' in verband met Ludwigs boeken. Hij protesteert dadelijk tegen de benaming.

'De naam "vie romancée" klinkt mij suspect. Mijn werk heeft met romans niets uit te staan, omdat ik mij altijd aan de historische documenten houd. Ik erken, dat ik zelf het vooronderzoek gewoonlijk niet doe; alleen waar het een geval betrof als Schliemann, waar geen materiaal bewerkt was, moest ik daartoe overgaan. Als men mij b.v. verwijt, dat in mijn boek over Napoleon de vrede van Lunéville niet voldoende uitkomt en daarin een bewijs ziet, dat ik "romanceer", dan kan ik op zulke voorbeelden te over bij vakmensen wijzen. Een artikel, dat mij in dit opzicht recht doet, is het stuk op mijn naam in... den laatsten Brockhaus.'

'Maar is u niet van meening, dat de hang naar sensatie bij het groote publiek het succes van uw werk zijdelings geïnfleueerd kan hebben?'

'Ik sluit dat niet uit, in gevallen als mijn boek over Wilhelm II; maar bij mijn boek over Goethe b.v. mag ik dat niet aannemen.'

'U noemde zoojuist Wilhelm II. Bestaat er geen gevaar dat de schrijver van een biographie verliefd raakt op één enkel detail van zijn figuur, zooals bij Wilhelm zijn lichaamsgebrek, bij Schliemann zijn goudorst, en daardoor zijn persoon misteekent?'

'Dat gevaar bestaat alleen, wanneer men hecht aan de objectiviteit in de geschiedschrijving. Overigens heeft Wilhelm zijn hypothese zelf bevestigd door, twee jaar na het verschijnen van mijn biographie, in zijn mémoires uitvoerig over het ongeluk met zijn arm te spreken.'

'Wat beteekent voor u de objectiviteit in de geschiedschrijving?'

‘De objectiviteit is een skelet. Een mensch door Rembrandt geportretteerd bestaat alleen bij de genade van Rembrandt; waarmee ik niet wil zeggen, dat ik mijn werkmethode met die van Rembrandt durf te vergelijken.’

‘Dus geschiedenis is voor u geen “opstanding” van de werkelijkheid?’

‘Toch wel, maar een opstanding dóór de kunst van het weergeven der menschenzielen, een kunst, die ik van mijn vijftiende jaar af heb trachten aan te leeren.’

Ik besef, dat het probleem objectiviteit-subjectiviteit hier op een virtuoos manier omzeild wordt. Maar een persgesprek is een persgesprek en ik herinner mij Ludwig's laatste boek: over Mussolini. Ik geef hem te kennen, dat ik tegen dat boek ernstige bezwaren heb, omdat ik geloof, dat Mussolini zich achter zijn frasen verbergt; en in het bijzonder maak ik bezwaar tegen Ludwig's qualificatie van Mussolini als een ‘philosophischer Geist’ en een ‘Schüler Nietzsches’.

Ludwig merkt op: ‘Een philosophischen geest kan ik hem niet genoemd hebben, daarin moet u zich vergissen.’

Ik ben te beleefd om te protesteeren, ik weet echter, dat het op pag. 39 van de *Gespräche* staat; maar misschien heeft Ludwig het minder letterlijk bedoeld.

‘Maar een leerling van Nietzsche kan men hem zeker noemen!’

‘Hoe correspondeert daarmee dan Mussolini's geloofsbelijdenis in een soort van wereldbestuur, die voor Nietzsche ongetwijfeld onaannemelijk zou zijn geweest?’

Wij worden het hierover niet eens en ik voel, dat de grenzen van een oriënteerend onderhoud bereikt zijn. Ludwig vergelijkt Mussolini (als synthese van actief en tegelijk denkend mensch) met Marcus Aurelius; en op mijn vraag, in hoeverre een man van de daad zijn eigen ‘waarheid’ kan verdragen, antwoordt Ludwig: ‘Men kan zeggen, dat Mussolini, als echte Latijn, niet de waarheid nastreeft, maar den vorm.’ En op mijn vraag naar de reden van Mussolini's beknoptheid van formuleering, antwoordt hij: ‘Ik mag niet over Mussolini's beknoptheid klagen; zijn vrienden zeggen, dat hij tegenover mij al te veel verraden heeft; nog nooit heeft hij zoveel gesproken als in zijn gesprekken met mij. Maar tenslotte is het met Mussolini gesteld als met een mooie vrouw: men kan niet verder met haar gaan, dan zij zelf wil.’

Deze uitspraak lijkt mij een geschikt einde. Wij praten nog even over Mussolini en Hitler. Ik informeer nog:

‘Hebt u *Mein Kampf* van Hitler gelezen? En wat vindt u ervan?’

‘Torheit!’

Daarover zijn wij het eens; en een oogenblik later sta ik weer in den regen op het Haagsche asfalt, mét mijn nog onopgeloste probleem der objectiviteit in de geschiedschrijving.

Zaterdag 22 oktober 1932

Emil Ludwig.

Zijn eerste lezing.

Onder zeer groote belangstelling heeft Emil Ludwig gisteravond in Diligentia te 's Gravenhage zijn eerste lezing over Ideeën en leiders van onzen tijd, gehouden. Het werd al spoedig duidelijk, dat hij weinig van een redenaar heeft. Hij las een geschreven

tekst voor en ging daarbij weldra in een zóó snel tempo over, dat het reeds hierom moeilijk werd zijn betoog, dat een zeer uitgebreide stof in een uur trachtte samen te persen, te volgen. Bovendien sprak hij gedurende geheele passages zóó zacht, dat men hem in het tweede gedeelte van de zaal al bizonder moeilijk kon volgen. Toen een heer uit dat gedeelte het verzoek gedaan had wat langzamer en duidelijker te spreken, werd het iets beter, maar de groote inspanning, die er niettemin nog van den toeschouwer gevergd werd om de woorden van den spreker te verstaan, verminderde o.i. den indruk van de met gloed uitgesproken peroratie, die tegen den oorlog gericht was.

Kunnen wij onder deze omstandigheden bezwaarlijk een uitgebreid verslag van Ludwig's rede geven, dit zou uit andere hoofde toch ook zeer moeilijk gaan, daar hij in het korte tijdsbestek, dat hij zichzelf had toegemeten – na de pauze was het in een kwartiertje afgeloopen met het beantwoorden van een aantal vragen – zoovele zaken aanstipte, dat er welhaast geen bijhouden aan was. Hij begon met te zeggen, dat hij de problemen, die hij wenschte te bespreken, onafhankelijk van eenige partij zou behandelen en dat hij zich daarbij ook niet als burger van eenigerlei natie gevoelde, wat hij aanduidde door te zeggen, dat hij er platonisch tegenover staat. Alleen een dergelijke geesteshouding is z.i. in staat den weg te wijzen in den doolhof van hachelijke spanningen, die Europa is en een oplossing aan te geven. Zij moet zich rekenschap geven van elk voor en tegen en de verdraagzaamheid bezitten, welke zij op het oogenblik allerwege zoozeer missen. De bovenbedoelde oplossing kan men zeker niet hopen van de specialiteiten, die men allerwegen aan het werk gezet heeft om allerlei vraagstukken op te lossen. Wij beleven op het oogenblik het bankroet van die specialiteiten, die ieder met hun fragment van een oplossing aankomen en wier noodlot het is, het nimmer eens te worden. Onderwijl houden de fijne geesten zich schier overal afzijdig. Hun wordt op zijn hoogst vergund hun nummer ten beste te geven terwijl de ‘grote nummers’ pauze houden. In de specialiteiten-heerschappij zit iets absurds. Men stuurt generaals en admiraals naar een ontwapeningsconferentie. Maar kan men hopen, dat zij ooit tot een werkelijk resultaat zullen komen?

Het fiasco van de specialiteiten heeft zich, volgens Ludwig, wel het sterkst aan de bankiers gedemonstreerd. Deze missen alle fantasie, allen moed tot nieuwe methodes en tot verantwoordelijkheid en als het er op aan komt, weten zij niet beter te doen dan zich achter de verantwoordelijke ministers te verschuilen, die aan het roer slapen. Eerzucht, geld en soldaten zijn nog altijd de groote machtfactoren van de wereld, met den geest wordt geen rekening gehouden. Er is geen generaal, die ooit uit vaderlandsliefde een veldslag gewonnen, geen geleerde, die uit menschenliefde een ontdekking tot heil van de menschheid gedaan heeft.

Spr. was er intusschen van overtuigd, dat bij vele machthebbers de eerlijke overtuiging van hun roeping bestaat. Door de omstandigheden, worden zij ook herhaaldelijk in staat gesteld een zeker practisch idealisme te beoefenen. Maar niemand hunner heeft het nog gewaagd een poging te doen om het geld te onttronen, niemand heeft het nog gewaagd een plan tot organisatie van Europa uit te werken, waarbij aan iedereen staat zijn plaats naar zijn functie zou worden toegewezen. En intusschen gaat de verwarring op economisch en politiek gebied ongestoord haar gang.

De grenzen worden steeds vaster gesloten, hoewel de moderne techniek van radio, telefoon enz. de menschen als het ware naar elkaar toetrekt en het nationalisme neemt hand over hand toe.

Het woord patriottisme noemde spr. de gevaarlijkste uitvinding van de 19e eeuw, het patriottisme n.l. te verstaan als de verheerlijking van het eigen land ten koste van andere landen, wat den kinderen op school wordt geleerd. Zoolang dat voortduurt is het gevaar voor een oorlog nabij en zullen de aandeelen van de gifgasfabrieken blijven stijgen.

In Duitschland heeft men in 1919 de groote door Wilson aanbeden (en door hem zelf uit zwakheid ongebruikt gelaten) kans verzuimd om het volk tot inkeer te brengen en voor een nieuwe aera te winnen.

Het komt er niet op aan welke staatsvorm een land heeft, democratie of dictatuur, wanneer die vorm maar met de omstandigheden van het volk overeenkomt. Die vorm is de beste, welke een volk het best past. Zoo kan onder bepaalde omstandigheden de dictatuur voor een volk de beste regeeringsvorm zijn. Onder de Duitschers leeft een hartstochtelijk verlangen naar een groote figuur, die de leiding zou kunnen nemen. Maar in het Duitsche volk leeft niet de kracht hem voort te brengen. Karakteristiek is dat Duitschland mannen als Hegel, Marx en Nietzsche voortgebracht heeft, specialisten van de wereldbeschaving. Terwijl deze bezig waren de wereld te beschouwen, hebben de anderen haar veroverd.

In het verdere verloop van zijn rede besprak Ludwig in het kort eenige voorname figuren van onzen tijd, als Briand, Masaryk, Kemai, Pasja, Stalin en Mussolini. Hij gaf van hen een karakteristiek, overeenkomende met wat hij in zijn boek *Geschenke des Lebens* heeft geschreven. Z.i. zitten op het oogenblik in Rome en in Moskou de meest-constructieve persoonlijkheden. Op het oogenblik heerscht in Europa nog een verdeeldheid, die alle voorstelling tart. En deze houdt een doorlopend oorlogsgevaar in. De afwending van den oorlog moet de taak zijn van ieder mensch, die het goed met de wereld meent. Spr. is er van overtuigd, dat over honderd jaar de kinderen met verbazing naar het Vredespaleis zullen zien, omdat er in onzen tijd zoo iets noodig was. Hebben wij hem wel verstaan, dan verwacht hij de uitkomst van de verwezenlijking van de idee van Pan-Europa, zooals zij het eerst door graaf Coudenhove-Kalergi is geopperd.

De rede werd hartelijk toegejuicht. Na de pauze beantwoordde Ludwig eenige hem schriftelijk ter hand gestelde vragen over allerlei onderwerpen, waarbij hij zich tot algemeene opmerkingen beperkte.

(Ongecorrigeerd.)

Donderdag 10 november 1932

Boekaankondigingen.

Onze spiegel der schoonheid. Beschouwingen over 't schoone door Vrijzinnige Protestanten. (Uitg. Mij. De Tijdstroom. Lochem. 1932).

Sommige spiegels hebben de eigenschap, dat zij alles wat zij spiegelen uitrekken of in elkaar persen; in zulk een spiegel kijkend ontdekt men niet zichzelf, maar een

gelegenheidsbeeld van een gichelenden pygmeë of een onnoozelen reus. En wat zich nu ook in dien spiegel spiegelt: alles trekt onmiddellijk krom op dezelfde plaats, niets wordt gespaard voor het eigenzinnige oppervlak, dat lachspiegel heet. Men zou den lachspiegel een bijzonder principieel instrument kunnen noemen, ware het niet, dat de principieele verdraaiing altijd op hetzelfde neer blijkt te komen: men wordt uitgerekt of ingekort, omdat de spiegel nu eenmaal zoo gebouwd is, de beeldvariëaties zijn monotoon en getuigen niet van intelligentie.

Zoo ongeveer is het ook gesteld met dezen vrijzinnig-protestantschen spiegel. Er wordt heel wat in gespiegeld: Woord, Muziek, Beeldende Kunst, Tooneel, Film en nog meer; maar alles wordt onmiddellijk weerkaatst als een symbool van het vrijzinnig-protestantisme; het trekt dadelijk krom tot een in het vage uitgerekt beeld van iemand met een waterhoofd en spillebenen. Het zit hem dus duidelijk in den spiegel zelf en niet in Woord, Muziek, enz.; *onze spiegel der schoonheid* spiegelt weinig van de schoonheid, maar zeer veel van den vrijzinnig-protestantschen draai dien men blijkbaar beet moet hebben, om alles zonder uitzondering in zwevenden toestand te kunnen reflecteeren. Waar men zich aanstonds over verwondert is dit: hoe krijgen de auteurs, die aan dit boekje bijdroegen, het zoo gewelddadig snel voor elkaar om onverschillig welk onderwerp om te buigen naar hun onhelderen spiegeltrant? Naarmate men vordert en steeds meer gespiegeld vindt, verwondert men zich heftiger; het lijkt alles op elkaar als twee druppels tot een vloed gezwollen water.

(Ds.) J.J. M(eyer) heeft de inleiding geschreven. Wij worden voorbereid op het spiegelgevecht door zinnen als deze: 'Scheppende kracht is de innerlijke drang, Schoonheid is het bindend element.... De schoonheid is voor den religieuzen mensch een der zekerheden van het Onuitputtelijk Verband.' Quod erat demonstrandum: maar het wordt niet verder gedemonstreerd, omdat ds. Meyer verklaart, zonder tegenspraak te dulden, dat de religieuze mensch in de 'oerkunst' een 'rechtstreeksche inspiratie' bespeurt. Wij moeten dat dus wel aannemen en geven ons over aan het spiegelbeeld van Roel Houwink, die de Woordkunst voor zijn rekening heeft genomen. Dit opstel is in een onuitstaanbaren schoolmeestersstijl geschreven; men heeft het gevoel, dat een vrijzinnige Plato-zonder-talent een dialoog houdt met een geïntimideerden katechisant. De heer Houwink slaagt erin, het mysterie der taalschoonheid met den mantel zijner eigen mysteriën te omhangen, zoodat wij dubbel geheimzinnig gestemd afscheid van hem nemen. Weliswaar heeft de katechisant tijdens dezen dialoog geen mond opengedaan; maar men heeft hem bestendig zien zitten.

Wij moeten echter rechtvaardigheid betrachten en, al voortspiegelende, erkennen, dat het pleidooi van den heer Houwink een model van klaarheid is vergeleken bij het volgende opstel, getiteld *De Waarde der Muziek als Opbouwend Element*. Men moet al zeer ervaren zijn om uit dezen tekst iets wijs te worden. Eerlijkheidshalve citeeren wij een alinea:

'Religie kan alleen religie zijn. Muziek, kunst, kan én kunst en religie zijn. Er bestaat geen a-religieuze religie, a-religieuze godsdienst, maar er bestaat wel a-religieuze muziek, a-religieuze kunst. Er bestaat wel religieuze muziek, maar er bestaat geen muzikale religie.'

Zoo kan men nog wel een tijdje doorgaan over wat er wel en wat er niet bestaat; en dit geschiedt ook inderdaad. Deze verwarde en door die verwardheid werkelijk exemplarische beschouwing is van de hand van mej. Marie Helder.

Corry Hartong schrijft over den Dans. Zij is aanmerkelijk minder duister en (al nijpt zij haar artikel zwaarwichtig tusschen citaten van Dirk Coster en Paulus) wat zij over het dansen heeft te berichten is althans geen onzin. Aan het ‘grootte Rhythme, waardoor alles gedragen wordt, waarin alles zich uit, waarin alles opgaat’, wordt slechts eenmaal geofferd; wij krijgen een cultuur-historisch overzicht met bescheiden wenken naar het vrijzinnig-protestantisme. De volle laag dient ons pas weer architect Feenstra toe, die de bouwkunst te spiegelen kreeg. Via de gothische kathedraal en de renaissance ijlt hij naar onzen tijd toe, die natuurlijk ‘van ontstellende geestelijke verwildering’ getuigt. Maar de heer Feenstra ziet licht dagen; ‘thans houden wij congressen over het verband tusschen religie en bouwkunst. De meest frissche gedachten worden daar naar voren gebracht’. Het moderne huis zal redding brengen, het moderne huis, ‘te vergelijken met een mensch, die ons in het leven met open oogen aankijkt’. Ziet men die open oogen wel goed? ‘Wij moeten weer opdelfen de oeroude levenswaarden’ enz. ‘Geen beredeneerde architectuur, maar bouwen in den goeden zin’ wil de heer Feenstra; want ‘wij willen de franje van het leven niet meer, wij willen de kern benaderen’. Met dat al worden wij wat huiverig bij de gedachte aan de onberedeneerde kernhuizen van dezen architect; gelukkig stelt het praedicaat B.N.A. ons gerust.

Na een betrekkelijk pretentielooze reisbeschrijving van mej. E.C. Knappert licht mevr. Mankes-Zernike ons voor over de beeldende kunst. Ook zij schakelt natuurlijk aanstonds over op het leitmotiv door den gang naar een museum met een ‘kerkgang’ te vergelijken. In den geest van Carlyle meent zij, dat ‘oprechtheid het wezenskenmerk is van den kunstenaar’ en dat het ‘den kunstenaar niet om schoonheid, maar om waarheid, wezenlijkheid (is) te doen’. Deze aperte vergissing maakt het haar mogelijk zelfs in de doeken van Jan Steen en Adriaan Bouwer ‘een zekeren adel’ te ontdekken. Alles moet nu eenmaal in de hoogte worden getrokken, tot verhevenheid worden opgevijseld; en zoo zien wij zelfs de schilders van dronkelappen en pretmakers in den spiegel de gemartelde trekken aannemen van Vincent van Gogh, wiens lof, zooals vanzelf spreekt, tegen het einde uitvoerig gezongen wordt. Men vraagt zich af, hoe b.v. Félicien Rops of Aubrey Beardsley in den spiegel zouden figureeren; maar daarover zwijgt mevr. Mankes-Zernike, die waarschijnlijk haar schets niet wil vertroebelen.

Van Albert van Dalsum treffen wij hier een pleidooi aan voor het gemeenschapstoonel; het behelst niets nieuws en loopt uit op een verheerlijking van het vrijzinnig-protestantsche leekenspel *Didoler*, dat wel het summum van symbolische onwaarachtigheid schijnt te vertoonen, als ik op de gegevens van den heer van Dalsum moet afgaan; maar ‘zich niet bekommeren om de psychologische waarheid’ acht de schrijver een voordeel, dus begrijpen wij zijn liefde voor *Didoler* met eenige inspanning. Ook het hoofdstuk over de film is niet anders dan een résumé van bekende standpunten; het is van Jan van Kasteel, die zijn best doet om populair en volledig te zijn.

Ds. Meyer besluit de verzameling met een beschouwing over *Het Binnenhuis*. ‘De vraag kan aanvankelijk opkomen’, zegt hij, ‘naar het verband tusschen religie en binnenhuiskunst’. Men luistert even, want de twijfel, die uit dezen zin spreekt, is waarlijk in den bundel een nieuw geluid! Maar men heeft zich vergist: de spiegel werkt als altijd en in den volgenden zin is het verband reeds gevonden. De lampen van Gispen en de stoelen van Penaat zijn nu evenzeer terecht als de drinkebroers van Steen of de ‘edele vrouwelijkheid van Greta Garbo’ en angstig monstert men zijn woonkamer om te zien, of men wel symbolisch gemeubileerd is....

MENNO TER BRAAK.

Vrijdag 13 januari 1933

Duitsche Letteren.

Rudolf Thiel. *Die Generation ohne Männer.* (Paul Neff Verlag. Berlin).

‘Ik heet alle teekenen welkom, die verkondigen, dat een mannelijker, een krijgshaftiger tijdperk begint, een tijdvak, dat vóór alles de dapperheid weer in eere zal herstellen! Want het moet den weg banen voor een nog hooger tijdperk en de kracht verzamelen, die daarvoor eens noodig zal zijn...’

Zoo ongeveer luidt Nietzsche's uitspraak in de *Fröhliche Wissenschaft*; en men kan veilig zeggen, dat het geheele boek van Rudolf Thiel niet anders is dan een wijdloopige paraphrase op dit parool; met dien verstande, dat Thiel Nietzsche's woorden in den soldatesken zin heeft geïnterpreteerd en in het bijzonder den nadruk legt op het woord ‘mannelijk’. *Die Generation ohne Männer* is voor hem de generatie, die omstreeks den wereldoorlog volwassen was; het is de generatie van Bernard Shaw, den apostel van de Common Sense, van Freud, den ‘satyr aan den rand van een groot cultuurdrama’, zooals Thiel niet onaardig zegt, van Thomas Mann, den ironischen bourgeois, in wiens werk een oude beschaving haar laatste consequenties trekt. Tegenover hen tracht Thiel den eenigen cultuur'man' uit te spelen, dien hij volledig erkent en met toegewijde vereering dient: Nietzsche. Hij is in dit opzicht eerlijk en komt er rond voor uit, dat hij eigenlijk niet tot iets anders in staat is dan tot een strijd in de schaduw van zijn idool; den geesten, die hij bevecht, verwijt hij, dat zij met Nietzsche in contact zijn geweest, zonder hem te aanvaarden; ‘anders waren zij niet, wat zij zijn, de leiders der generatie zonder mannen.’

Het ligt voor de hand, dat de qualificatie ‘man’ een problematisch wapen kan worden in de hand van iemand, die zich graag overschreeuwt. In laatste instantie is de ‘mannelijkheid’ slechts een argument voor botheid, brutaliteit en zelfs vlegelachtigheid; daarom kan men Nietzsche juist op dit punt buitengewoon gemakkelijk misverstaan. De soms krijgshaftige terminologie van zijn latere geschriften geeft een volkomen scheef beeld van den mensch Nietzsche, als men haar niet voortdurend als tegenkant van zijn bijna precieus verfijnde persoonlijkheid laat uitkomen: ook de latere Nietzsche was niets minder dan een militaire figuur of een intellectuele Hitler. De boven geciteerde uitspraak uit de *Fröhliche Wissenschaft* heeft misschien een valschen paradeklink wanneer men haar uit het verband licht; maar men behoeft slechts het boek *Sanctus Januarius* van diezelfde *Föhliche Wissenschaft* op te slaan, om voorgoed genezen te worden van iederen lust tot interpretatie naar den nationaal-socialistischen kant. Trouwens, het mag voldoende bekend verondersteld worden, dat Nietzsche over de Duitschers en met name over hun al te gemakkelijk anti-semitisme eenige dingen heeft gezegd, die voor geen misverstand vatbaar zijn. Dat de Duitschers hem niettemin tóch misverstaan en ergo willen annexeren, dat zelfs de Hitlerianen dezen hun antipode voor hun bruine hemd verantwoordelijk trachten te maken.... dat bewijst slechts, hoe licht ieder enthousiasme den gemiddelden Germaan benevelt, omdat hij ieder woord nu eenmaal per se op de wijze van *Deutschland, Deutschland, über alles* wil zingen. Het enthousiasme van Nietzsche heeft niets goedkoopt, maar is verleidelijk voor goedkoope geesten; hij

heeft oorlogstermen gebruikt, en dat moet men tegenover Duitschers eigenlijk alleen doen, wanneer men het werkelijk over soldaten heeft....

Ik geloof, tegen de meening van Rudolf Thiel in, dat men Nietzsche onrecht doet door hem in de eerste plaats als ‘man’ en zelfs als ‘hoogere mensch’ te afficheeren. Het zijn vrijwel alleen de epigonen van Nietzsche en de journalisten met den van Nietzsche afgekeken stijl, die zich op zijn profetischen kant blind staren; of liever, onder de tallooze profeten, die er op aarde rondloopen en –liepen, is Nietzsche een van de weinigen, bij wien de sceptisis steeds duidelijk als fond van de enthousiaste zekerheid is gebleven; men doet zulken sceptischen profeten tekort, door hen al te enthousiast te vangen met hun eigen proclamatie, men behoort hen met dezelfde sceptische geestdrift te bejegenen, waarmee zij hun ‘waarheden’ bejegenden. Hieraan ontbreekt het nu Thiel in alle opzichten; hij gaat door dik en dun met Nietzsche mee, hij heeft hem tot afgod verheven en praat hem na, hij kauwt hem hier en daar zelfs bedenkelijk op zijn Duitsch uit. Voor het aphorisme heeft Thiel niet het minste gevoel; in dat opzicht is hij zeker geen leerling van den meester, die de Deutsche taal ook voor niet-Duitschers leesbaar heeft gemaakt door de Fransche ‘esprit’ ongedwongen op het Germaansche taal-eigen te enten. Zijn boek is daarom zonder de intellectueele spanning, die men van een essay van bijna 500 pagina's mag eischen; het zit vol scherpzinnige opmerkingen, het is zelfs bij gedeelten bepaald intelligent, maar het is voor alles zwaar, tienmaal langer dan het had kunnen zijn en (plaatselijk) vijfmaal lomper dan het had mogen zijn. De liefde voor Nietzsche heeft Thiel zoo bedwelmd, dat hij in het positieve kinderlijk afhankelijk van hem blijft; hij lijdt aan Nietzsche-idiosyncrasie, en omdat hij in Nietzsche speciaal den ‘man’ wil zien, vulgariseert hij hem soms bedenkelijk. Op deze wijze wordt op den duur het middel erger dan de kwaal; het wordt hoogst irriterend, telkens weer, of het nu Stefan George of Oswald Spengler geldt, Nietzsche als medicament tegen ‘onmannelijkheid’ te zien opduiken. Er is niets tegen, dat men Nietzsche tot symbool kiest van een bepaalde mentaliteit, die men dan in dit geval als ‘mannelijkheid’ zo kunnen aanduiden; maar het is ongetwijfeld een zonde tegen den mensch Nietzsche om hem bestendig als reclamebord te laten figureeren. De apotheose, die Thiel's boek ‘kroont’ en die een verheerlijking van den ‘hoogeren mensch’ moet geven, lijkt mij dan ook een ge vulgariseerd en vrij onbeschaamd Nietzsche-plagiaat, dat zelfs niet door de trouwe aanhankelijkheid van den scholier kan worden gemotiveerd! Men bewijst den ‘hoogeren mensch’ geen beteren dienst dan door over hem in de allergematigste en zelfs in sceptische termen te spreken; de ‘hoogere mensch’ als affiche is iets weerzinwekkends en vooral, als de auteur den indruk maakt ten hoogste een schrandere kop te zijn! Ik noem het al een platitudo, Nietzsche ‘hellklar’ te laten ‘jubeln’ (wat hij, volgens Thiel, in *Jenseits von Gut und Böse*, zou doen); het is juist een van de onvergetelijke qualiteiten van Nietzsche's stijl, dat hij nooit tot zulke excessen overgaat (afgezien dan van *Also sprach Zarathustra*, waar de toon door de materie anders is); het is juist de groote vergissing van menschen als Rudolf Thiel, dat zij dit soort stijlbewegingen te luid reproduceeren en daardoor vergroven. ‘Was würden jene Menschen überhaupt von höhoren Stimmungen wissen, wenn es nicht rauscherzeugende Mittel und idealistische Peitschenschläge gäbe’ deze opmerking van Nietzsche zou men met eenige kwaadwilligheid gemakkelijk tegen zijn epigoon Thiel kunnen uitspelen! En waar hij Thomas Mann bestrijdt, omdat deze Nietzsche zou hebben ‘ontmand’ door zijn ironie, daar krijgt men waarachtig heftige sympathie voor den ironicus en voelt den wensch opkomen, dat Rudolf Thiel zelf ietwat ironischer tegenover zijn eigen ‘mannelijkheid’ zou mogen staan!

Om zijn vulgariserende tendenties en zijn vele herkauwen kan ik dit boek met zijn vele qualiteiten toch niet anders dan als een tweede-rangs-prestatie karakteriseren. Het is op zichzelf al een zwakheid, om van zes ‘niet-mannen’ uit te gaan, en tenslotte met geen andere eigen persoonlijkheid voor den dag te komen dan een ‘Abklatsch’ van Nietzsche; deze zes tegenstanders blijven mij toch stuk voor stuk, ook al zijn zij dan cultuurgevaren, meer waard dan Thiel, die teert op de ééne helft van zijn profeet. Zelfs een Stefan George, die voor mij wel ongeveer het summum van belachelijkheid vertegenwoordigt met zijn comediantencultus van den Dichter, zelfs een Walther Rathenau, wiens voorliefde voor den ‘geest’ mij al even suspect voorkomt, zijn niet in staat, mij in de noodzakelijkheid van een boek als dit te doen gelooven; met al zijn schrandereheid mist Thiel de originaliteit van den... man, die iets nieuws te zeggen heeft en daaraan het recht kan ontleenen over anderen in naam der ‘mannelijkheid’ den staf te breken.

Het onbeduidendste is het eerste essay, dat tegen Shaw; men vindt Shaw's verdiensten en gebreken (die van elkaar niet zijn los te maken en samen het ‘tweedehands-genie’ van Shaw vormen) oneindig suggestiever geanalyseerd in het bekende boek van Frank Harris. De aanval op Freud heeft veel meer belang; alleen wordt Thiel's betoog hier aanzienlijk verzwakt door zijn neiging, om een compromis te vinden tusschen attaqueeren en romanceeren; hij begint met het werk van Freud samen te vatten en tracht het pas daarna te vernietigen als een ‘Selbstverrat der Wissenschaft’. De conclusie schijnt mij overigens onjuist; Freud heeft de wetenschap niet verraden, hij heeft haar consequenties getrokken en is daarom onaantastbaar als het type van de complete wetenschapsman; maar voor een zoo suggestief woord als ‘Selbstverrat’ wijkt men terug. Wat Thiel verder over Rathenau zegt is, ondanks enorme romanceerende wijdlopiegheid, te accepteren; het is echter de vraag, of Rathenau hier als representant op zijn plaats is. De studie over Stefan George is zoo lang dat men erin verdrinkt; wat Thiel op pag. 361 in drie regels zegt en waarop het ook neerkomt (‘George's edele houding is niet tragisch! Daarvoor zijn zijn overtuigingen te simpel en te onbewezen, daarvoor is zijn moed, de waarheid in het gezicht te zien, te gering’), herkauwt hij in niet minder dan zestig bladzijden zonder verder nieuwe gezichtspunten te openen. Het is werkelijk bijzonder merkwaardig om te constateeren, hoe weinig scrupules dit soort auteurs inzake herhalingen heeft!

Met twee essays over Thomas Mann en Oswald Spengler sluit het boek.

Ongetwijfeld is Mann Thiel's meest geslaagde slachtoffer; in deze studie bewondert men bijna zonder voorbehoud de intelligentie van de schrijver, die hier werkelijk een gelijkwaardige partij tegenover Nietzsche opstelt: *Der Zauberberg* contra *Der Wille zur Macht*. En toch en toch... welk instinct zegt mij dat ook hier voor mij andere nuances den doorslag geven dan voor Thiel? Men luistere naar de slotzin, dien ik ditmaal in het Duits moet citeeren:

‘Kommen sie aber einst, die Schaffenden im Geist – dann darf der simple Geistesritter Hans (Castorp) nicht in dem Zauberberg der grossen Ironie verweilen, dann ruft ihn seine höchste Pflicht, sein wahrer Lebensbefehl - zum Kampf’.

Op zulke parolen wil men toch onwillekeurig nog antwoorden met een spontaan: ‘Heil Hitler!....

Maandag 13 februari 1933

Cevalcanti in Nederland.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

Tusschen mijn eerste ontmoeting met Cavalcanti en zijn bezoek aan ons land dit seizoen liggen meer dan zes jaar. Destijds, in 1927, leidde hij het allereerste programma, door de toen pas opgerichte Filmliga gegeven, persoonlijk in; nu stond hij weer voor mij, uiterlijk nog vrijwel geheel dezelfde, maar met een voortdurende campagne tegen het filmnoodlot achter zich. Als wij elkaar begroet hebben en, na de voorstelling in het Corso-theater, gelegenheid krijgen voor een meer persoonlijk gesprek, blijkt dat aanstonds. Er is iets tragisch in dezen man, meer dan welke avant-gardist ook slachtoffer van de commercialiteit, die in de filmwereld nog steeds hoogtij viert; hij maakt ook niet, zooals Poedowkin of Eisenstein, den indruk van een enorme figuur, die desnoods door dictatoriale maatregelen, er komen zal en wil; hij is nog dezelfde aangename, ietwat ontmoedigde causeur van vroeger, maar ontmoedigder nog dan weleer. De industrie heeft hem opdracht na opdracht gegeven, en hij heeft die opdrachten met de nauwgezetheid van een vakman vervuld, zonder dat er veel van zijn eigen bezieling en ideeën aan te pas kon komen; maar gelukkig, hij weet dat zelf en steekt het niet onder stoelen of banken. Cavalcanti is sceptisch, al houdt hij ook van zijn vak van 'metteur en scène' om het vak zelf; zijn sceptische houding verbood hem een heroïsch 'alles of niets', de bittere noodzaak om te leven deed de rest.... Wij praten wij herinneren ons de hoopvolle dagen van de oude Liga, toen er in Amsterdam 45 leden waren en de overigen met spanning verwacht werden, toen er door ons beiden misschien meer geestelijk kapitaal in de ontwakende filmkunst belegd was dan nu. Hij weet nog merkwaardig veel van dat eerste bezoek aan Amsterdam, waar toen *En Rade*, *Rien que les Heures* en *La Petite Lilie* werden vertoond: die typisch-trage, voor zijn eenigszins sloome temperament zoo karakteristieke werken, die tenminste zijn volledig geestelijk eigendom waren. Wat hij, na die zes jaar, heeft kunnen meebrengen, is fragmentarisch; ik ben blij hem oprecht te kunnen complimenteeren met de stukken uit *Le Chaperon Rouge*, die ik juist gezien heb, waarin zijn actrice Cathérine Hessling (het Fransche pendant van Anny Ondra) heeft gespeeld.

Hij vertelt die welbekende dingen uit de filmwereld, die men van ieder goedwillend en geldmissend filmkunstenaar kan hooren, maar die altijd weer curieus zijn voor de verhouding van kunstenaar en geldschieter in dit rare bedrijf: men moet leven en men wil iets anders dan alleen leven. Waar is de oplossing? Ik vraag hem, of hij niet van meening is, dat de filmkunst haar vorm gevonden heeft; hij ontkent het levendig: 'Er bestaat nog geen geluidsfilm, wat wij thans als geluidsfilm voorgezet krijgen, verdient dien naam nog nauwelijks. Het is onjuist gezien, dat nu reeds de belangstellende intellectueelen zich als propagandisten uit de film moeten terugtrekken, omdat het oeconomische probleem van de film pas recht voor de deur staat....'

'En dit probleem in de literatuur?'

'Het bestaat eveneens, maar anders. Ik houd voornamelijk van twee schrijvers in Frankrijk: Jean Giono en André Malraux, tegelijkertijd twee uitersten. Malraux' *La Voie Royale* stel ik zeer hoog. Stel u voor, dat het mogelijk was, de figuur van den avonturier Perken voor een film te gebruiken!'

En weer het oude refrein: wie geeft daar geld voor! Deze kunst lijkt gedoemd tot Mammonsdienst.

'Uw meening over uw tijdgenooten-avant-gardisten?'

‘René Clair herhaalt zich teveel, hij dreigt bovendien in zijn laatste film *Le 14 Juillet* in een te loos realisme te vervallen. Van *A Nous la Liberté* houd ik nog; maar ook hier toch herhaling van motieven. Cocteau's laatste film is echter bijzonder merkwaardig. Germaine Dulac heeft geen werk meer....’ En plotseling overspringend: ‘Hoe leeft hier de jongere generatie, is zij behoudend of revolutionnair?’

Revolutionnair, verwarrend woord! Voor ik het weet, zijn wij de film kwijt en op de revolutie gekomen. Zonderling, dit woord in den mond van een zoo ‘gematigd’ man als Cavalcanti, die in zijn werk niets heeft van den revolutionnair. Maar eigenlijk is het duidelijk genoeg; voor Cavalcanti beteekent het de droom van een onafhankelijke film, los van de eeuwige ‘opdrachten’ en concessies....

Bij het afscheid wensch ik hem een voorspoediger zes jaar toe dan de voorbijgegane. De fragmenten uit *Le Chaperon Rouge* wettigen de verwachting, dat deze Cavalcanti andere dingen vermag dan die, welke de genadelooze industrie van hem vergde!

Zaterdag 11 maart 1933

Duitsche Letteren.

Mirko Jelusich. *Ersatzkultur und Kulturersatz*. (F.G. Speidel'sche Verlagsbuchhandlung. Wien und Leipzig.)

Van de boeken en boekjes, die ik in den laatsten tijd gelezen heb, is dit ongetwijfeld het allergenialste. De heer Mirko Jelusich verdedigt n.l. niet meer of minder dan de volgende origineele stellingen: dat de techniek het handwerk heeft verdrongen, dat Goethe de verpersoonlijking van een cultuurmens is geweest, dat de tegenwoordige kranten door headlines hun lezers oppervlakkig maken, dat echte kunst tot allen moet spreken, dat stalen meubels de gezelligheid geven van operatiezalen, dat de zuiverheid en de adel der taal telkens in het gedrang komen, dat in het theater het publiek feestelijk gestemd is, bij de film echter dat publiek innerlijk niet ontroerd wordt, dat het schoone, ware en goede moeten worden aangekweekt, dat de pornografie moet worden onderdrukt en dat, sedert de menschheid bestaat, het licht altijd over de duisternis heeft gezegevierd. Aangezien volgens den heer Mirko Jelusich het eenige middel om het licht hierbij een handje te helpen bestaat in censuur, hebben wij de eer, met deze korte woorden afscheid van hem te nemen en hem in het huidige Duitschland een goede markt toe te wenschen.

MENNO TER BRAAK.

Woensdag 15 maart 1933

Duitsche Letteren.

Geneviève Bianquis. *Nietzsche*. (Éditions Rieder. Paris.)

Over Nietzsche wordt, sedert Elisabeth Foerster-Nietzsche en Lou Andreas-Salomé, op een bepaalde manier geschreven; een manier, die mij antipathiek is, hoewel men er niet veel positief kwaads van vertellen kan. Het is een soort van niet onverstandige

heldenvereering op verren afstand (ver, zelfs wat Nietzsche's zuster Elisabeth betreft!), een soort niet dom reproduceeren van zijn 'grootte' gedachten, maar eigenlijk een tamelijk overbodig werk. Het uitgangspunt is foutief, omdat Nietzsche zelf met den meesten nadruk in zijn autobiografie *Ecce Homo* meegedeeld heeft, dat hij niet als een held wenschte te worden behandeld. Echter, voor een uitgebreider publiek is dit blijkbaar de eenige manier; en zoo werpt Nietzsche als heros permanent vele litteraire vruchten af voor schrijvende dames of heeren.

De stijl van Geneviève Bianquis onderscheidt zich in vrijwel niets van dit gangbare procédé; zij erkent trouwens zelf nogal eerlijk, dat zij niet in staat zou zijn geweest haar boek te schrijven zonder het model van Nietzsche's 'savant et profond interprète, M. Charles Andler', voor oogen te hebben gehad. Wij vinden hier dus het gewone overzicht van dit merkwaardige leven in den gewonen toon, en achter alle gulle waardeering toch weer het gewone wanbegrip, dat nu eenmaal uit iedere heldenvereering moet voortkomen. Zoo ergert mevr. Bianquis zich natuurlijk aan *Ecce Homo*, omdat Nietzsche zich zelf daarin boven Dante, Shakespeare, Goethe en de Veda's stelt; dit klopt niet met het ideaal van den (inwendig toch altijd bescheiden) heros. Men vindt bij haar voorts de nogal banale symbolische verklaring van Nietzsche's krankzinnigheid, als zou hij zoo ongeveer door zijn denkproblemen uit elkaar zijn gebarsten; een verklaring, die (niet alleen medisch) onhoudbaar is, maar bij elke populaire Nietzsche-biografie weer opgeld doet. En bezweringen als deze, dat Nietzsche 'au fond' een musicus en een mysticus geweest is, geven het peil van dit geschriftje voldoende aan; het is gericht op een algemeen-ontwikkeld gehoor, dat zich terloops ook eens op Nietzsche wil oriënteren. Voor den tekst behoeft men het boekje niet te koopen. Maar het is bijzonder uitvoerig en goed geïllustreerd met portretten en facsimile's, die men zelden bijeenziet; daarom alleen is het bezit ervan geenszins te versmaden.

MENNO TER BRAAK.

Zondag 30 april 1933

Duitsche Letteren.

Mr. H.L.A. Visser. *Nietzsche, de goede Europeaan.* (W.J. Thieme & Cie. 1933.)

Het is niet zoo gemakkelijk te zeggen, wat Nietzsche bedoeld heeft met den term 'gute Europäer', die in zijn latere werken herhaaldelijk voorkomt als een leuze; in zooverre (maar ook niet verder!) kan men het billijken, dat mr. Visser een heel boek aan dit probleem heeft gewijd. Als gewoonlijk bij Nietzsche is de term geen middel om een begrip eens en voor altijd vast te leggen; men moet in Nietzsche ook geen voorganger van Coudenhove Kalergi zoeken; iedere bedoeling om rechtstreeks, politiek, op de massa in te werken was hem vreemd, omdat hij zich van zijn eenzaamheid te zeer bewust bleef ook in zijn ja-zeggen tegen het leven. In de aphorismen, die op den goeden Europeaan betrekking hebben, vindt men meer autobiographie dan politiek, meer mémoires dan vaag idealisme. Nietzsche projecteert in den goeden Europeaan allereerst zichzelf: doodgezwegen in het verpolitiekte, burgerlijk-zelfvoldane Deutschland van Bismarck, aangewezen op een 'vreemde'

cultuur (de Fransche), wier overrijpheid hij, ondanks alle bewondering, moest erkennen als een teeken van bederf; een denker, die geen echo vindt, een mensch, die zonder ‘fond’ moet bestaan, een decadent, die ‘de groote gezondheid’ hervonden heeft door de decadentie moedig stuk te denken en tevergeefs uitziet naar medemenschen, wier moed even groot zal zijn. Tegenover de slap-idealistische liefde voor de ‘menschheid’ (‘gab es je noch ein scheusslicheres altes Weib unter allen alten Weibern?’) stelt Nietzsche daarom een Europa, dat één wordt, omdat het niet anders kan; en tegenover den onder Bismarck en zijn partijgangers zoo populair geworden nationaliteitswaanin stelt hij datzelfde Europa, dat te goed is voor de kortzichtige politiek der eendagsvliegen en voorbereid is door onpolitieke figuren: Napoleon, Goethe, Beethoven, Stendhal, Heinrich Heine, Schoppenhauer. Europa wordt één; het type van den Europeaan is bezig zich te vormen, en die ontwikkeling is niet tegen te houden door welke ‘verlogene Rassen-Selbstbewunderung und Unzucht’ ook; voorloopig alleen voelen de goede Europeanen zich in hun eigen werelddeel ballingen zonder vaderland, omdat zij bij de ‘nationale bloedvergiftiging’ niet willen applaudisseeren. Maar zij bespeuren overal de teekenen....

Men ziet, dat Nietzsche's Europeanisme bijzonder actueel is, nu Adolf Hitler het uit rassentiment geboren rassensprookje weer heeft doen herleven. Men kan niet genoeg herhalen, dat Nietzsche, de psycholoog van het rassenvraagstuk per excellence, voor alles Europeaan-naar-den-geest is geworden door zijn langzaam gegroeide, maar daarom juist diep gewortelde aversie van de Duitsche halfbeschaving, die het rassenprobleem noodig had (en heeft) als surrogaat voor een reëel cultuurideaal en de realiteit van een genivelleerd, verdemocratiseerd Europa niet aandurfde (en durft). Nietzsche daarentegen is in zijn Europeanisme uiterst reëel: de toekomstige Europeaan, leert in *Jenseits von Gut und Böse*, zal niet het ideaalwezen zijn, dat door de menscheijheidsapostelen wordt gepredikt, maar een bruikbaar kuddedier, zeer middelmatig en zeer veelzijdig, maar juist daarom de beste basis voor een hooger, tyranniek menschetype! Niet het plebejische rassenprimaat van een Hitler wordt hier den lezer voorgehouden, noch een lieve Pan-Europa-droom; neen, de *décadence* is voorwaarde voor de ‘Ueberschensch’, de verfijning tot het uiterste, de moed tot het raffinement gaat aan de nieuwe gezondheid vooraf! Nietzsche wil den ‘goeden Europeaan’, maar hij wil hem als doorgangsstadium, niet als boeddhistisch eindstadium; hij aanvaardt alle consequenties der *décadence*, omdat zonder haar geen sterker menschetype kan ontstaan.

Dit alles is de veralgemeening van Nietzsche's persoonlijke ervaringen; zijn Europeanisme heeft zijn oorsprong in de ‘chronique scandaleuse’ van zijn persoonlijk leven, dat de wonderlijke vermenging is van raffinement en verachting voor het geraffineerde kuddedier; over de ‘goeden Europeaan’ van Nietzsche is dus moeilijk te schrijven, tenzij men uit eigen ervaring weet waarop die en voor de idealist en voor de politicus zo onbegrijpelijke vermenging van elementen berust; het boek van mr. Visser had dus uit moeten gaan van de geheelen mens Nietzsche en van de verhouding *décadence*-gezondheid, die voor de beoordeling van zijn werken de sleutel geeft.

In plaats daarvan levert men ons een abominabel gestyleerd en slordig samengeflanst excerpt van Nietzsche's werken, bijeengehouden door wat lukraak opgediepte notities van mr. Visser zelf; iets, dat men het best op zijn Nietzscheaans zou kunnen betitelen als ‘Nietzsche-philosophie als zurückgetretenes Mittagessen’. Men vraagt zich af, waarom de heer Visser nu juist Nietzsche heeft uitgezocht voor zijn kinderlijke spelen; hij had even goed, of even slecht, Kant kunnen nemen, of

prof. Casimir; aan hen had hij ongetwijfeld minder bedorven. Als iemand uit dit boek Nietzsche zou willen leren kennen, zou hij waarschijnlijk den indruk krijgen met een lichtelijk overdrijvenden, erg tweeslachtigen praatvaar te doen te hebben, die allerlei dingen heeft beweerd, om ze ergens anders weer half en half te verloochenen; maar dit is niet de schuld van Nietzsche, doch van mr. H.L.A. Visser, die er prijs op heeft gesteld een meesterlijke aforismenstijl zoolang met zijn filosofisch hakmes te bewerken, tot sfeer en toon geheel verloren gingen en een kaal, onzinnig geraamte overbleef. Filosofie schijnt voor de heer Visser c.s. een spelletje met woorden te zijn, een kruip-door-sluip-door, waarvoor bepaalde handigheden vereischt zijn; de heer Visser mist daarbij ook nog de handigheid... Dat zijn boek geheel mislukt is zal daarom niemand bijzonder verbazen. Welk contact bestaat er tussen Nietzsche en Visser? Niets anders dan het contact van woorden en nog eens woorden; het misverstand daarbij is dat de heer Visser meent Nietzsche te hebben gevangen, als hij hem zoo ongeveer uit zijn verband heeft geciteerd of nageschreven. Men zou dit boek van pagina tot pagina kunnen weerleggen; maar het komt mij voor dat ik daartoe kolommen van een dagblad niet misbruiken mag, omdat het heele geschrift één groteske vergissing is. Dat blijkt al ten duidelijkste uit den stijl waarin het, ik mag niet zeggen geschreven... waarin het vervaardigd is; het is de rommelstijl van de denkchaos, waarin zelfs de schrijver van de beruchte stijloefeningen voor het middelbaar onderwijs stijlfouten zal ontdekken, domme, dikke stijlfouten, zoals die door kinderen niet eens worden gemaakt; wie heeft het nu over ‘openrukking van kloven’, ‘mensen die te omvangrijk zijn om in enig soort vaderlandsliefde genoeg te vinden’, ‘den half-goed lezer’, ‘de koenste zinnebeelding’, om maar iets te noemen! Zo iemand moet wel over Nietzsche spreken als ‘onze denker’ (!), ‘nieuwgierig tot cynisme, logicus bijna tot afkeer, raadselvader en sfinxvriend’, en zich telkens ergeren aan zijn ‘mateloosheid’ en zijn ‘overdrijving’; of zulke bêtises schrijven:

‘Zeer bijzonder staat Stendhal's moedige, soms overmoedige denkwijze – ondanks diens mindere opofferingsgezindheid en meerdere voorkeur van genot boven scheppingsdrang – bij Nietzsche in de pas.’ ‘Die echte Europeaanse gezindheid van ondanks alles niet bij de pakken neerzitten, maar aanpakken, is die van Nietzsche.’ ‘Om vooruit te komen hebben we te zien op welk punt der schaal van mogelijke egoïsmen (ik-menschheid) we staan.’ Etc., etc.

Wat men na lezing van mr. Visser's boek van Nietzsche's europeanisme ziet, is nihil. Alle desbetreffende citaten worden ijverig bijeengebracht, maar ieder spoor van persoonlijke interpretatie ontbreekt; in hakkelige, hobbelende zinnen sukkelt de schrijver naar het einde, dat door de meeste lezers wel niet zal worden gehaald. Het is jammer van het onderwerp (en vandaar ook deze uitvoerige bespreking van een werk, dat nauwelijks zooveel aandacht verdient); want ieder die den ‘goeden Europeaan’, los van sentimentaliteit en politieke manoeuvres, als een realiteit in zichzelf heeft ervaren, zou, juist nu, een intelligent geschreven geschiedenis van de onsentimenteelsten en onpolitieksten profeet van europeanisme als een welkome verschijning hebben begroet.

MENNO TER BRAAK.

Zaterdag 13 mei 1933

**J. Huizinga. *Holländische Kultur des Siebzehnten Jahrhunderts.*
(Eugen Diederichs Verlag. 1933. Jena.)**

Prof. Huizinga heeft een drietal voordrachten, gehouden voor het Deutsch-Niederländische Institut Köln, gebundeld laten verschijnen als eerste nummer in een reeks van geschriften, die door dat instituut zullen worden uitgegeven. Men krijgt dikwijls den indruk, dat de afzonderlijke druk van zulke, uiteraard min of meer populaire, voordrachten overbodig is, omdat zij niet veel anders doen dan algemeen bekende verhoudingen nogmaals reproduceeren; maar van dit boekje van Huizinga kan zulks allerminst gezegd worden. Het is in zijn soort een meesterlijk wetenschappelijk pamflet geworden; men vergeve mij het woord 'pamflet', het geeft het duidelijkst aan, dat de schrijver meer heeft gedaan dan alleen oude waar- of onwaarheden op goedkoope wijze samenvatten. Afgezien nog van het nut als inlichtingenbron voor het buitenland (als zoodanig zou men een vergelijking kunnen maken van het uiterst middelmatige boekje van Huizinga's collega Salverda de Grave over Holland in de serie *Les États Contemporains*, die het kwalitatief verschil helder doen uitkomen): de wijze waarop de Leidsche hoogleeraar de kunst heeft verstaan, om samen te vatten, zonder te banaliseeren, verdient bewondering en belangstelling ook van zijn landgenooten. De lezer zal dadelijk opmerken, dat hij niet te doen heeft met een 'herhalingsoefening voor volwassenen', voor het overige bedrieglijk veel gelijkend op de schoolboeken van Pik en de Boer; het beeld, dat Huizinga geeft, is nergens conventioneel (ook nergens baanbrekend, maar baanbreken brengt de aard van de uitgave niet mee); aan talrijke aperçus, die fijntjes afwijken van de grove traditie, bespeurt men, dat hier een man van bijzonderen smaak aan het woord is, iemand, die van zijn geleerdheid geen idool heeft gemaakt en veel dingen weet te verzwijgen. In den tijd van wat al te permanente Willem-de-Zwijger-herdenking leest men b.v. met oneindig veel genoegen bij Huizinga, dat de voormalige grootheid der vaderen niet bewust meer bij het tegenwoordige geslacht nawerkt, 'wenn man es auch den Gelegenheitsredner öfters behaupten hört'. Van zulke onsentimenteele, lichtelijk ironische waardeeringen wemelt het boekje; Huizinga, de voorzichtige, toont zich hier niet afkeerig van een juist door kleine details bijna onmerkbaar genuanceerde verschuiving der waarden: over de helden der zeventiende eeuw (den term 'gouden eeuw' vindt Huizinga te goedkoop) schrijft hij nergens in den vulgaireren toon, der heldenvereering, ook al is hij (zijn befaamde historische voorzichtigheid eischt dat nu eenmaal!) natuurlijk niet geneigd, aan de waardenschaal in het algemeen veel te veranderen. Maar het ligt eigenlijk zeer voor de hand, dat deze schets geslaagd is; het erasmiaansche, het humanistische, het tolerante, of hoe men het noemen wil, dat de essence uitmaakt van die al dan niet gouden eeuw, ligt zoo geheel in Huizinga's lijn dat het hem wel zeer gemakkelijk moest vallen, zijn eigen erasmiaansche levenshouding te projecteeren op dit stuk verleden tijd.

Dat ik in dit opzicht niet fantaseer, kan aanstonds blijken uit Huizinga's voortreffelijke omschrijving van de begrippen 'vrijheid' en 'tolerantie' in hun betrekking tot de zeventiende eeuw. In plaats van hier te werken met de verkiezingsgeestdrift der geciteerde 'Gelegenheitsredner', verklaart Huizinga nuchter (en voor velen wellicht ontnuchterend), dat dit vrijheidsbegrip van middeleeuwsche origine is en ook in dien zin is toegepast. Vrijheid voor den zeventiende-eeuwer was: 'geen drukkende beperking van buitenaf, het belemmeren van anderen in hun expansie (spatieering van mij. M.t.B.), iedere vrije eenheid op zichzelf staand'. Deze definitie geeft geen aanleiding tot voorbarige romantiek, naar men ziet; want 'het belemmeren van anderen' was een zeer belangrijk onderdeel van het vrijheidsprogram, even belangrijk als de oorlog voor den z.g. 'vredeskeizer' volgens middeleeuwsche begripsbepaling! En wat de vaak zoo kinderlijk geïdealiseerde tolerantie betreft,

Huizinga zegt daarvan zeer juist, dat zij, qua systeem, ‘noch godsdienstvrijheid noch principieele tolerantie heeten kan’, dat zij echter ‘doordat men een oogje dichtdeed en zoo nu en dan door een beetje omkooprij het lot’ der andere godsdiensten zeer draaglijk maakte’. Ook dat klinkt eenigszins anders dan de gebruikelijke phrase! Het zijn juist deze kleine nuances, die een geschrift als dit uitheffen boven de algemeene napraterij van anderen, die in de geschiedeniswetenschap meermalen recept wordt.

Men zou gaarne nader stilstaan bij Huizinga's uitstekende karakteristieken van de barok, van het Calvinisme, van Constantijn Huygens; maar de ruimte daarvoor ontbreekt mij. Ik wil daarom alleen nog wijzen op de portretten van Vondel en Rembrandt, die kenschetsend zijn voor Huizinga's critischen geest en voor zijn voorzichtigheid tevens. Ronduit zegt deze auteur van Vondel, dat hij volkomen naïef is op vele punten, waar naïeveteit eigenlijk niet te pas komt, b.v. ‘in zijn psychologie of in het ontbreken daarvan’. ‘Zijn personen zijn starre figuren, door primaire gevoelens bewogen, stralend in integrale deugd of walgelijk in hun verworpenheid. Hij kent ten hoogste de verleiding en den innerlijken strijd. Hij verstaat de kunst niet, de spanning van een peripetie teweeg te brengen of de ontwarring van een knoop voor te bereiden. Zijn dichterlijke motieven zijn weinig talrijk en volkomen stereotiep’. Dat is duidelijk genoeg geformuleerd; maar ‘de ongelooflijke hoogte en zuiverheid van zijn poëtischen vorm’ en zelfs *ein Hauch von Ewigkeit* maken weer veel goed, voor Huizinga tenminste; ik voor mij zou daar niet dadelijk in willen bijten. Maar eerlijk geeft Huizinga daarna toe, dat wij Vondel vrijwel niet meer lezen....

Ook in zijn karakteristiek van Rembrandt is Huizinga onafhankelijk en voorzichtig in eenen. (Ik vermeld nog terzijde zijn aardigen kijk op de vrouwen in het werk van Vermeer: ‘Zij schijnen tot een onbekende, bijna verheerlijkte demi-monde te behoren’.) Hij zegt opmerkelijke dingen over Rembrandt's banalen kant; dingen, die men zelden hoort, omdat ze taboe zijn; maar ook hier wordt voor voldoende ‘tegenwicht’ gezorgd, zoodat de historische traditie niet al te zeer in gevaar komt. Dat maakt dezen erasmiaanschen kijk op Rembrandt echter minder interessant.

MENNO TER BRAAK.

Woensdag 31 mei 1933

E. du Perron. *Uren met Dirk Coster*. (P.N. van Kampen & Zn. Amsterdam, 1933).

Dit geschrift, waarin men twee personages uit de Nederlandsche litteratuur op zijn scherpst tegen elkaar vindt uitgespeeld, heeft het bedeesde uiterlijk van een dissertatie; en als men het openslaat, treft men er, als om de illusie te volmaken, ook nog een veertiental stellingen in aan, die in formuleering niet voor die van het academisch proefschrift behoeven onder te doen. Dat stelt op het eerste gezicht den man, die bang is voor ruzie, gerust; maar een caricatuur over den franschen titel heen wijst weer in andere richting; compleet manifesteert zich de geest van de dissertatie toch ook weer niet.... Ik wil het vergelijkingspunt echter even vasthouden. Met eenig recht verdient Du Perron's pamflet den serieuzen naam van proefschrift. In een proefschrift pleegt men zijn stof te beperken tot een onderdeel van een grooter geheel; men pleegt bovendien zijn onderwerp met citaten voor den ongeloovigen Thomas, die niets aanneemt, eer hij onder feiten begraven is, acceptabel te maken; en men kan niet

anders zeggen, dan dat Du Perron in dit opzicht zijn taak voorbeeldig heeft volbracht, al was het dan niet voor het front der professoren. Alleen, dit boek heeft een surplus met de gelijkenis met de dissertatie der universiteit maar zeer gedeeltelijk doet opgaan; zijn beperking is n.l. niet het gevolg, van een toevalligen greep uit de duizend gegevens, die men eventueel ook bij den hoogleeraar kan gaan halen, en zijn citaten hebben evenmin de eigenschap van de gebruikelijke proefschriftcitaten: n.l. dat zij den lezer doen geeuwen. De polemische dissertatie: dat is, meen ik, nog iets betrekkelijk nieuws in ons land. Meestal is de promovendus zoo benauwd voor zijn stof, dat hij aan de polemieken slechts met wetenschappelijke schuchterheid toekomt. Du Perron daarentegen, die niet aan de academie is geweest en van die schuchterheid nooit last heeft gehad, beheerschte de polemieken al lang en breed, eer hij, door allerlei betrekkelijk toevallige omstandigheden, uitgedaagd werd om op Dirk Coster zijn vaardigheid in het citeeren te beproeven; hij kon dus zijn proefschrift in de gunstigste condities schrijven en in de beperking van de monographie een fellen en gedocumenteerden aanval doen op een reeks van verschijnselen, die voor een groot deel buiten zijn monographie vallen. In Dirk Coster attaqueert hij (en de stellingen, die aan het werk zijn toegevoegd, bewijzen dat duidelijk genoeg) een mentaliteit, een stijl; omdat hij echter niets heeft van den onmiddellijk veralgemeenen theoreticus, blijft hij die mentaliteit en dien stijl steeds belichamen in den persoon van Dirk Coster. Het is naïef, als men zich voorstelt, dat de geboren polemist desnoods ook wel een ander figurant voor dezelfde mentaliteit had kunnen uitkiezen. De polemist (Multatuli in den *Havelaar*, Nietzsche in *Der Fall Wagner*) wordt niet getroffen door de mentaliteit als een abstractie achter een of meer personages; de mentaliteit wordt hem misschien pas volledig als mentaliteit bewust, nadat hij het gehate personage heeft afgemaakt; hij vecht altijd met een persoon, omdat hij instinctief het land aan hem heeft, ziedaar het begin van alle goede polemieken. Vandaar ook, dat de polemist geen breeden, royalen, ruimen, wetenschappelijk-objectieven, edelen, enz. indruk maakt; onder het gevecht doet men nu eenmaal geen water in zijn wijn, want men heeft het druk genoeg met de manipulaties van het gevecht zelf. Hoe royaal, of beter: hoe loyaal een polemist is, moet men dan ook niet afmeten aan al die breede enz. eigenschappen; polemisch loyaal is hij, die den lezer geen oogenblik tracht wijs te maken, dat hij zijn tegenstander ook nog zijdelings bemint (d.w.z. objectief kan 'beschouwen') en dat het gevecht eigenlijk een preek over een abstracten tekst moet voorstellen. De polemieken is een krachtmeting van man tegen man.

Welke mentaliteiten, welke stijlen vechten dan in deze schijnbaar zoo stille dissertatie op leven en dood? Wat de mentaliteit betreft, Du Perron zegt in zijn 'Conclusie' duidelijk genoeg, hoe hij Coster ziet: 'zieledokter in de *Marginalia*, vulgarisator in het Dostojevski-essay, alarmist in *De Wedloop*, prediker van de Charitas en naverteller in *Proza I*, al deze dingen tegelijk in *Proza II*, vulgarisator in zijn twee bloemlezingen, zieledokter weer in het *Schetsboek*, en alarmist in *Waarheen gaan wij?...*'; terwijl hij van Coster's stijl in zijn vijfde stelling de volgende definitie geeft: 'Dirk Coster is representatief voor de taaloverdrijving die in Querido het parvenuachtigst gewoed heeft. Bij hem minder temperamentvol minder "Oostersch", zuiver verfoeilijk Hollandsch, maar hij is slachtoffer van dezelfde vergissing om botheden en banaliteiten door te laten mits in taalprots naar voren gebracht'. Zulke definities zijn voor iemand, die zuiver 'litterair' wil lezen al dadelijk verschrikkelijk scherp; kan men dat nu niet wat gemoedelijker zeggen, vraagt zoo iemand zich af. Inderdaad, voor menschen die niets anders dan litteratuur willen consumeeren, is dit boek niet geschreven; de tegenstelling gaat veel dieper dan de

titel doet vermoeden. Misschien zegt men met een paar woorden van Ernest Hemingway het duidelijkst wat Du Perron tegen Coster in het veld heeft gejaagd:

‘A serious writer is not to be confounded with a solemn writer. A serious writer may be a hawk or a buzzard or even a popinjay, but a solemn writer is always a bloody owl.’

Ik geloof, dat, als men zulke stellingen voor een academisch gerecht mocht verdedigen, Du Perron zonder aarzelen dit citaat als stelling zou aanvaarden. De gansche tegenstelling Du Perron-Coster, die men van den kant der levensbeschouwing, van den kant der artisticeit, van den kant der verschillende temperamenten kan bezien, komt neer op deze eerste, fundamentele tegenstelling van ‘serious’ en ‘solemn’. Of met andere woorden: de sferen, die Du Perron en Coster beiden, maar met geheel verschillende bedoelingen, ‘ernst’ noemen, zijn niet één sfeer. Du Perron met zijn polemischen, persoonlijken, altijd onopgesmukten stijl is een ernstig mensch, want anders zou hij de moeite niet nemen, met zulk overstelpend bewijsmateriaal en zonder eenige andere roeping dan zijn sterken afkeer van Coster's oeuvre een dissertatie van bijna 150 pagina's te schrijven; Dirk Coster, wiens stijl van de predikatie afstamt, maar eenige raseigenschappen van de litteratuur heeft overgenomen, is voorzeker niet minder ernstig; hier blijkt voor de zooveelste maal, dat een woord geen eenheid van begrip garandeert, dat, integendeel, één woord juist de felste begripscontrasten kan vertegenwoordigen. De schrijver met den ernst à la Du Perron zal b.v. altijd vermijden den ernst als effect te kiezen, zoolang de situatie nog beheerscht kan worden met humor of sarcasme; de schrijver met den ernst à la Coster fronscht echter de wenkbrauwen om het lachen van onverlaten op bepaalde ernstige strategische punten tegen te gaan; desalniettemin heeft de Nederlandsche taal voor deze beide diametraal tegengestelde houdingen tegenover den lach één term, die alles moet dekken. Het ligt daarom voor de hand, dat Du Perron lust heeft gevoeld, zich van dit contrast onder de schijnbare eenheid van het woord afdoend rekenschap te geven; en het ligt nog meer voor de hand, dat hij zulks deed op zijn ernstige manier, d.w.z. zich bedienend van den spot, zoolang het mogelijk was; maar het allermeest ligt het voor de hand, dat de ernstigen in den stijl van Coster hem deze wijze van afrekenen hoogst kwalijk nemen. Voor hen bestaat de ernst, die lang wacht, eenvoudig niet; en evenmin bestaat voor hen de polemieek als persoonlijk gevecht. Ja, Multatuli en van Deyssel waren wel polemisch, maar zij zijn nu langzamerhand klassiek geworden, omdat zij een zekere rol on het litteratuurproces hebben gespeeld, en men vergeet daardoor gemakkelijker, dat hun aanvallen eens zijn voortgekomen uit precies hetzelfde gevoel van primairen afkeer van een personage, een Duymaer van Twist, een Van Sorgen; alles, wat litteratuurgeschiedenis wordt, krijgt nu eenmaal onherroepelijk het cachet van deftigheid, de polemieek niet uitgezonderd.

Het zal echter steeds weer blijken, dat dezelfde menschen, die de klassieke (en dus onschadelijk geworden) polemieken met genoeg lezen, verontwaardigd reageeren op de polemieek, die geen dooden, maar algemeen geachte ingezetenen treft; men kon hen, bij wijze van spreken, tijdens de boekenweek nog de hand drukken. Deze verontwaardiging is een symptoom van den ernst, zooals men hem ook in de geschriften van Coster vindt.... van de ‘solemniteit’ in plaats van de ‘serieusheid’. Wie daarmee echter niet behept is kan Du Perron's geschrift te lang, of te monographisch beperkt, of wellicht maniakaal achten, te.... ernstig zelfs: reden tot verontwaardiging zal hij niet vinden, omdat het gevecht eerlijk en met open vizier wordt gestreden.

Dat Du Perron in de persoon van Coster een algemeener (en in Nederland zéér algemeene) mentaliteit aanvalt, blijkt niet, zooals bij een speculatief-philosophischen geest allicht het geval zou zijn geweest, uit het abstraheeren van de persoon naar de 'zaak'. Du Perron mist allen aanleg voor de filosofie met een academisch accent; als hij abstraheert, geschiedt het nooit systematisch en daarom ook nooit pedant, geleerd of vervelend. Hij irriteert zijn tegenstanders het meest door nooit abstract te worden en onvermoeibaar telkens opnieuw tegenover 'vriend of vijand' te gaan staan. Van den aanval op Coster wijkt hij telkens af, om elders (tegenover Dostojevski, Montherlant, Couperus, Arij Prins) wéér een persoonlijke positie in te nemen; men blasphemeert werkelijk niet, als men zegt, dat hij ook Dostojevski 'aanvalt'; maar Dostojevski biedt weerstand, dadelijk en overal, en dus wordt de aanval een betuiging van eerbied, zij het dan weer geen 'solomne' eerbied. Ook Dostojevski is voor ons een woord geworden (evenals 'ernst'), dat, eer men het aanvaardt of afwijst, geïnterpreteerd moet worden; de interpretaties van Du Perron en Coster staan ook hier weer tegenover elkaar als 'serious' en 'solemn'. En of men het nu heeft over het schrijven van proza, of over den wereldoorlog, of over Multatuli, of de kunst van bloemlezen (onderwerpen, die Du Perron in zijn 'proefschrift' telkens als variatie naast de figuur van Coster naar voren brengt en in zijn stellingen in formules vastlegt), het is altijd weer hetzelfde conflict. Het gaat hier niet meer om litteratuur, om een of anderen willekeurigen criticus, die een tijdlang de litteraire markt heeft beheerscht; het gaat om een manier van leven en dus van denken, reageeren, zich uitdrukken. Du Perron noemt Coster ergens een combinatie van pathetiek, aesthetiek en ethiek; een 'pathaestheticus'; daarmee geeft hij duidelijk genoeg aan, dat het conflict niet te localiseeren is en zich overal zal voordoen, waar menschen van het type Coster elkaar ontmoeten. Wie gelijk heeft: dat is een vraag, die men zich na het lezen van dit boek niet meer stelt. Met weet, wiens partij men kiest en wiens ernst men wil betrachten; anders gezegd, of men zich solidair verklaart met den ethischen vorm van Nederlandsche 'chinoiserie', ja dan neen.

MENNO TER BRAAK.

Donderdag 13 juli 1933

Duitsche Letteren.

Alfred Döblin, *Unser Dasein*. (S. Fischer Verlag Berlin. 1933)

Een van de romans van Döblin heet *Giganten*; dat is een titel, die in de eerste plaats bij de afmetingen van zijn boeken past. Het in Nederland zeer bekende *Berlin Alexanderplatz* heeft een respectabel formaat, deze laatste bespiegelingen van denzelfden schrijver hebben het al niet minder. Döblin behoort zeer zeker niet tot die superieure auteurs, die met een minimum aan woorden maximaal veel weten uit te drukken; integendeel, hij drukt, als essayist tenminste en in dit boek *Unser Dasein*, al buitengewoon weinig uit met exorbitant veel woorden. Ik kan niet nalaten, telkens dit schrijverschap te vergelijken met dat van wijlen Querido ten onzent, al wint Döblin het dan natuurlijk en al zijn Mooie Karel uit de Jordaan en Franz Biberkopf van den Alexanderplatz ook niet rechtstreeks aan elkaar verwant; Querido en Döblin hebben beiden deze uiterst karakteristieke eigenschap gemeen, dat zij allen eerbied voor vermoeidheid bij den lezer missen. Het schijnt bij geen van beiden ooit te zijn

opgekomen, dat men zijn publiek kan afbeulen, als het tenminste zelf niet verstandig genoeg is om tijdig op te houden met de lectuur; wat Querido vooral door woordstapelingen bereikte, benadert Döblin door zijn even vermoeiend ‘simultaneïsme’ (in *Berlin Alexanderplatz*) en door een waarlijk onuitputtelijke herhaling van dezelfde motieven en tegenmotieven (in *Unser Dasein*). Evenals Querido is Döblin dus een zeer slecht essayist; hij weet van geen zelfbeperking en heeft eenvoudig geen zintuig voor de waarde van het aphorisme of het aphoristische. De verwardheid, vaagheid en vulgariteit van 476 pagina's compres gedrukt betoog moeten dan maar worden goed gemaakt door woordverdubbelingen en verdrie-, vier-, vijfvoudingen van aperçu's, die nog niet eens een bijzonder origineel figuur gemaakt zouden hebben, als ze in bescheiden enkelvoudigheid waren aangediend. Men ziet hier een lyricus aan het werk, die aan het denken is geslagen en ook niet van plan is, er voorloopig mee op te houden; de beelden rollen over elkaar heen, de ideeën al niet anders, en uit het geheel wordt een vormlooze massa, waaraan men geen goede herinneringen behoudt. Bovendien heeft Döblin nog een queridoiaanse neiging: hij lucht namelijk met voorliefde zijn kennis van feiten op allerlei gebied en bespaart ons geen onderdeel van zijn kosmische algemeene ontwikkeling, zonder dat men ervan overtuigd raakt, dat deze parade noodzakelijk is voor het ontvouwen van Döblin's ideeën; wij zweven tussen de sterren door, worden op een lezing over licht en warmte getraceerd en worden van tijd tot tijd op de noodige ‘krachten’ en ‘Prinzipien’ onthaald, terwijl wij geduldig maar tevergeefs wachten op de openbaring van Döblin's persoonlijkheid. Soms slaat de toon plotseling om in het berlinalexanderplatzige, als om te bewijzen dat de romanschrijver Döblin ook nog op de loer ligt; maar de grondtoon blijft toch verward-philosofisch en het tempo moordend traag. Voor de wijze waarop Döblin met gedachten omgaat heeft de Hollander een goed woord: ‘uitmelken’.

Dit boek stelt nog teleur, zelfs als men er weinig van verwacht. Het is eigenlijk onleesbaar en het geeft ook op de gebieden waarvan men zou denken dat ze nog het meest iets voor Döblin waren (de kunst, het Joden-vraagstuk) slechts omslachtige en nietszeggende gemeenplaatsen; want gemeenplaatsen blijven gemeenplaatsen, ook al herhaalt men ze nog zoo vaak en al baadt men ze in lyriek. Het wil mij voorkomen dat dit genre gemengd mystisch-litterair-philosofisch-wetenschappelijke lectuur zonder dat iemand zich benadeeld zou voelen verbrand zou kunnen worden; alleen gunt men het genoeg van het vuurtjesstoken niet aan de nationaal-socialistische en antisemitische studenten, die Döblin geen lesje behoeven te geven in gedisciplineerd denken en geserreerd schrijven.

MENNO TER BRAAK.

Donderdag 10 augustus 1933

Duitsche Letteren.

Dr. T. Goedewaagen. *Nietzsche*. (J. Philip Kruseman. 's-Gravenhage.).

Wederom is het groote aantal populariseerende geschriften over Nietzsche met één vermeerderd. Dr. T. Goedewaagen heeft in de serie *Helden van den Geest* een als zoodanig niet volkomen ongeslaagde poging gedaan, om ook dezen ‘held’ den volke nader te brengen; met zijn eigen woorden heeft hij de leer van Nietzsche naverteld,

weliswaar niet in den toon van Nietzsche zelf, maar toch in filosofisch Nederlandsch. De Nietzscheaansche waarheden en stellingen klinken zoo wel wat erg waar en stellig, zij zijn eigenlijk niet meer wat zij in de boeken van Nietzsche zelf zijn; maar après tout, met popularisaties moet men het zoo nauw niet nemen. Het is mij alleen absoluut onduidelijk, voor wie een popularisatie van Nietzsche dienen moet; het waarschijnlijkst komt het mij voor, dat de firma Kruseman dr. Goedewaagen heeft uitgenoodigd, het front van de 'helden' met een onmisbaren deelnemer uit te breiden. Wat Nietzsche zelf van dergelijke heldenseries en hun klandizie gedacht zou hebben, laat zich opmaken uit een zijner brieven, waarin hij schrijft: 'Halve vriendschapsrelaties en met name partijschappen ga ik uit den weg, aanhangers wil ik niet. Moge ieder slechts zijn eigen werkelijke aanhanger zijn!' Dr. Goedewaagen echter zegt in zijn woord vooraf, dat hij hoopt 'een zekere onevenwichtigheid in de Nietzsche-lectuur van velen te kunnen corrigeeren', en geeft daarmee al te kennen, dat hij de popularisatie niet schuwt en daarmee zelfs pedagogische bedoelingen heeft. Laten wij voor hem hopen, dat zijn correcties heilzaam zullen werken.

Wij zouden ons verder met dit geschrift niet bezig behoeven te houden, als dr. Goedewaagen zich niet van deze gelegenheid had bediend, om tusschen zijn navertellingen door eenige persoonlijke beschouwingen te vlechten, die Nietzsche als 'philosoof' moeten compromitteren. Het zal n.l. ingewijden wel bekend zijn, wat de heer Goedewaagen c.s. over de 'levensphilosophie' van Nietzsche denken; zij weigeren n.l. hardnekkig, daaraan den term 'philosophie' toe te kennen, omdat zij zichzelf als de filosofen par excellence hebben opgeworpen. Dat is hun goed recht, want men moet zich op prijs houden en niet te grabbel gooien, wat men na ijverig studeeren en met veel moeite onder de knie heeft gekregen. Een ander aspect krijgt de zaak pas, wanneer men den volke een populair extract van een denker voorlegt als een objectief overzicht van zijn leer en hem intusschen, terwijl men zich gedekt houdt achter die objectiviteit, met de subjectiefste voorkeuren voor datzelfde publiek gaat ondermijnen. Die methode (toegepast door dr. Goedewaagen) is uitermate onheusch en behalve dat nog zeer aanvechtbaar ook; onheusch, omdat het publiek niets weet van de filosofenrelletjes en zich daarvan, dankzij de objectieve voorlichting van dr. Goedewaagen, niet op de hoogte kan stellen, aanvechtbaar, omdat het heele gescherm met het woord 'philosoof' zich zelfs in dit populaire werkje verraadt als een kinderachtige poging, Nietzsche 'buiten gevecht te stellen' zonder hem openlijk te attaqueeren. Er zijn twee wijzen, waarop men een denker kan behandelen: men kan hem reproduceeren en men kan zich persoonlijk tot hem verhouden; beide manieren zijn zuiver. De halfslachtigheid van den heer Goedewaagen begint dan ook, waar hij, die voortdurend reproduceert, onder het mom van die objectieve reproductie de speciale persoonlijke bezwaartjes van zijn groep binnensmokkelt. Hij verwijst dan wel even naar zijn *Summa contra Methaphysicos*, maar hij zal als popularisator wel niet zoo naïef zijn, te verwachten dat het publiek van de heldenserie dat werk aanstonds opslaat. Het werk van dr. Goedewaagen maakt daarom den indruk van uitvoerige notulen met opmerkingen, die en passant suggereeren, dat de schrijver dier notulen nog iets meer is dan een reproduceerend verslaggever.

Op zichzelf is het niet doodelijk voor Nietzsche, dat dr. Goedewaagen hem onder geen beding een filosoof wil noemen; maar als deze auteur meent, de filosofie langs dezen weg voor zijn eigen gemeente te moeten reserveeren, maakt dit suggereeren ons toch kregel. Wij zouden liever ronduit van den heer Goedewaagen

gehoord hebben, dat hij de filosofie als het monopolie der geestelijke kinderen van Kant beschouwt en dat het onvergeeflijke feit van Nietzsche's critiek op den *Chinees van Koningsbergen* door die kinderen nooit zonder rancune is verwerkt, in plaats van de suggestie, dat Nietzsche Kant nooit grondig heeft bestudeerd; zelfs al was dat zoo, dan zou daarmee niets zijn weggecijferd van Nietzsche's geniale analyse van Kant's probleemstelling (in *Der Wille zur Macht*), d.i. van de probleemstelling der West-Europeesche filosofie in het algemeen. Immers wat leidt de lezer af uit Goedewaagen's 'objectieve' voorstelling van maken? Dat Nietzsche niet in staat zou zijn geweest partij te kiezen tegenover Kant! Dat hem het woord 'philosoof' onthouden wordt, omdat hij er nog niet aan toe was! 'Wat hij de menschheid heeft nagelaten is niet een filosofie, maar een kunstleer', decreeteert de heer Goedewaagen, blijkbaar weer om Nietzsche den toegang tot zijn eigen afgepaald terrein te ontzeggen; want ongelukkiger definitie kan men moeilijk bedenken, zelfs als professioneel filosoof. Ten eerste heeft Nietzsche de kunst evengoed door de scherpe psychologie van zijn aphorismen aangetast als welk ander levensphaenomeen ook, ten tweede is het geheel van Nietzsche's 'leerlingen' geen leer van de kunst; maar dr. Goedewaagen bedoelt met dezen term waarschijnlijk ook hoofdzakelijk te zeggen, dat Nietzsche geen Kantiaansch filosofen-jargon kon schrijven.... en daarom geen filosoof mag heeten.

Als kunstenaar wil dr. Goedewaagen Nietzsche dan ook wel royaal eeren. Hij vertaalt een passage uit *Zarathustra* en roept dan uit: 'Wie dit kan schrijven moet een groot dichter zijn.' Deze verklaring met de hand op het hart is mij wat al te grif gedaan. Hoe iemand als dr. Goedewaagen, ook al is hij dan beroepsphilosoof, dat groote dichterschap kan beoordelen, vraagt men zich af, wanneer men van dienzelfden iemand even vroeger den volgenden zin leest: 'Maar in zijn eenzaamheid heeft de kluisenaar van Sils Maria, in het hart van Europa, een licht gezien, waarnaar de menschheid pas vele tientallen jaren later haar handen zou uitstrekken, op het fatale oogenblik, toen het achter duistere, bloedroode wolken voorgoed scheen schuil gegaan.' Of elders: 'Al is de stem van dezen grooten zanger reeds voor zijn dood verstomd, haar echo klinkt nog door. Al viel dezen krijgsman het wapen uit de handen voor hij het slagveld voorgoed verliet, het spoor van zijn veldtocht ging niet verloren.' Het moge dan voor den heer Goedewaagen een uitgemaakte zaak zijn, dat Nietzsche geen filosoof ism voor mij is het een uitgemaakte zaak, dat de heer Goedewaagen tegenover den stijl van Nietzsche staat als een pasgeboren kind (met toevoeging dan van de philosophische eruditie); en waaraan hij eigenlijk het recht ontleent, over Nietzsche's stijl een oordeel te vellen, blijkt uit zijn eigen stijl zeker allerminst. Dat dr. Goedewaagen het heeft over 'de onklarheid van 's meesters levensleer' zou dan ook wel eens te wijten kunnen zijn aan zijn fundamentele ongevoeligheid voor de genuanceerde schrijfwijze van dien 'meester' en voor de geniale eenheid in 'de dubbelzinnigheid' van vele zijner principes'. Het is karakteristiek voor dezen vakphilosoof, dat hij von Wilamowitz-Moellendorf, den vakphiloloog, die destijds met Nietzsche polemiseerde, bijvalt met de volgende woorden: '(Nietzsche's) houding tegenover de Grieken is zoo weinig wetenschappelijk, zoo totaal door zijn dichterdrang naar symboliseering bepaald, dat men zich kan indenken, met welk een supreme minachting een heros der philologie als von Wilamowitz-Moellendorf op "den heer Nietzsche" naar aanleiding van zijn *Geburt der Tragödie* heeft neergezien.' M.a.w.: de gepatenteerde philologen-middelmatigheid vindt bij dr. Goedewaagen bescherming tegenover het ongepatenteerde genie, waarvan zelfs de philologen thans moeten erkennen, dat het revolutionneerend heeft gewerkt, ook op de philologie! Von

Wilamowitz-Moellendorf vindt hier nog een laten bondgenoot, specialist weliswaar op een ander afgepaald terrein, maar met niet minder energie gewapend, teneinde den filosoof-philoloog zonder behoorlijk gevisieerd paspoort met den onschadelijken eere naam van ‘dichter’ buiten de deur te zetten. Zulks gebiedt de veiligheid, zooals de heer Goedewaagen op pag. 57 zelf toegeeft; want welke een wanorde kan het genie niet aanrichten in de goedverdeelde filosofisch-philologische wereld! Men vergelijkte met Goedewaagen's boek de onlangs verschenen studie van den talentrijken Franschen essayist Thierry Maulmer over Nietzsche, die eveneens concludeert tot afwijzing van zijn ‘leer’; men zal dan gelegenheid hebben het rangverschil tusschen beide afwijzingen te beoordelen.

MENNO TER BRAAK.

Vrijdag 25 augustus 1933

Duitsche Letteren.

Des Deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart, herausgegeben von Heinz Kindermann. (Philip Reclam. Leipzig. 1933.)

Men kan de geringst mogelijke sympathie hebben voor z.g. collectieve ideologieën en toch een zeker respect bewaren voor hun élan; getuige de Russische filmkunst, die, hoe volstrekt haar vertegenwoordigers zich ook achter het collectieve ideaal mochten scharen, niettemin het gevarieerde getuigenis werd van een aantal bijzondere persoonlijkheden: Eisenstein, Poedowkin. Hoe rhetorisch, hoe onnoozel zelfs men hun doelstelling ook moge vinden, zij overtuigen door de middelen van hun stijl althans ons primitieve gevoel voor origineele kracht; de eerste Russische films hadden iets van die barbaarsche originaliteit, waarvoor ook de tegenstander een oogenblik stilstaat, omdat het nieuwe accent hem tot afrekenen dwingt, in de eerste plaats met zichzelf; tegenover Eisenstein's oudere, ‘negatieve’ films, *Staking* en *Potemkin* (niet tegenover zijn latere, mooiere, voor de nieuwbakken sowjet-bourgeoisie geparfumeerde *Generale Lijn!*) moest men adem scheppen en zijn verhouding tot dit merkwaardige stijlgevoel van een revolutionnair element met enig geweld bepalen; het kostte moeite, aanvankelijk, voet bij stuk te houden, zich niet aesthetisch te laten inpalmen door een collectief sentiment, dat men met zijn critiek moest afwijzen als phraseologie van een betrekkelijk goedkoope qualiteit.

Niets van dat alles ondergaat men tegenover een der eerste monumenten van het andere collectieve sentiment-van-den-dag, het nationaal-socialisme; te weten een verzameling apostolische meeningen van een dertigtal Duitse dichters, uitgegeven door Hochschulprofessor dr. Heinz Kindermann in een alleronaangenaamst gothisch lettertype. (Men mag vermoeden, dat het in het Derde Rijk uit zal zijn met het Latijnsche schrift en dat wij dus onze oogen weer zullen moeten trainen op middeleeuwsche monnikentekens – alles terwille van de autarkie.) Misschien is de nationaal-socialistische omwenteling nog in een zoo voorloopig stadium, dat de eigenlijke cultureele opbloei nog komen moet; dit staat in ieder geval voor mij vast, dat in deze bloemlezing vol van de akeligste phrasen geen schijn van welken opbloei ook te ontdekken valt. Men heeft gezegd, dat het nationaal-socialisme ‘die rabiāt gewordenē Kleinbürger’ ideologisch representeert; en inderdaad, dit boek bevestigt

zulk een hypothese in de meest complete vorm. Moet deze verzameling verwarde, grootsprakige, maar voor alles aandoenlijk ‘weltfremde’ provincialen soms in de plaats treden voor *Der Zauberberg* van Thomas Mann en zelfs voor *Berlin Alexanderplatz* van Döblin? Dan is het met de geestelijke leiders der revolutie droevig gesteld en kan men niet anders dan zijn gezicht verhullen over zoveel naïeve dikdoenerij. Meer dan de helft van deze dichters heft een wraaklitanie aan tegen de (nu geëmigreerde) ‘Literaten’ die het nationale gevoel hebben gekrenkt, het ‘volk’ hebben beleedigd, de hooge roeping van de dichter door het slijk der psychoanalyse hebben gesleurd; maar wat zij er voor in de plaats stellen, is alleen maar geschikt om aanstonds bij een zachtzinnige aanval dier psycho-analyse den laatsten adem uit te blazen. Men krijgt sterk den indruk, dat een aantal tweede- en derde-rangs-krachten van de situatie profiteert, om zich als de S.A. en S.S. der litteratuur naar voren te dringen; nooit was de kans schooner dan nu, nooit had het Duitsche provincialisme minder tegenstanders; de publicatie van dit document geniet de bescherming der regeering, met name van staatscommissaris Hinkel, die een korte en zeer nietszeggende inleiding heeft geleverd (in ‘mutigen und kraftvollen Worten’, zegt het prospectus, maar het ontgaat mij waarom voor zulk een litterair bierpraatje moed nodig is). De medewerkers zijn tusschen de zestig en twintig jaar, zodat men dus bezwaarlijk kan beweren dat dr. Kindermann de eenheid in den leeftijd heeft gezocht; maar zij trachten het verschil in jaren dan ook ijverig te verbergen door een verbluffende eenheid in romantische, conformistische en rhetorische woordenpraal ten toon te spreiden; zoo wordt de grijsaard weer kind en het kind oud voor zijn tijd.

Als volwaardig document van den twintigste-eeuwschen mensch komt deze bundel volgens mijn meening niet in aanmerking. Al te duidelijk moet de klok worden teruggezet, moet het Europeesch bewustzijn, dat ook in Duitschland begon door te dringen, worden uitgeroeid om vervangen te worden door de romantiek van het ‘volk’. Een van de weinige medewerkers die het nog tot behoorlijke argumenten weet te brengen (al worden ze voorgedragen in een jammerlijk quasi-philosophisch jargon), de dichter E.G. Kolbenheyer, definieert aldus: ‘Een volk is een boven-individuele levenseenheid, die zich van het ruimere levensgebied van dat der soort “menschheid” onderscheidt, doordat zij voor het individu juist nog direct te beleven is. Menschheid daarentegen kan door het individu niet direct worden beleefd.’ Deze tegenstelling van ‘volk’ en ‘menschheid’ (waarbij de aandeelen van het ‘volk’ speculatief worden opgedreven) bepaalt de houding van vrijwel al deze ‘gezonden’ Duitsche dichters; zij spelen het volk tegen de menschheid uit, door het als mythe te vergoddelijken, met zijn taal, met zijn ‘bloed’, met zijn z.g. ‘wirkliche ursprüngliche Lebenseinheit’; in plaats van het liberalisme en de ‘unheilvollen Grundsätze der französischen Revolution’ moet het beeld van de moederaarde en de blijvende gebondenheid daaraan weer worden vereerd. Reeds hier zou de psycho-analyse en iedere psychologie überhaupt gemakkelijk werk hebben. Het ‘volk’, zooals deze nationaal-georiënteerde Duitschers het willen, heeft niets meer te maken met het zeer menschenlijke gevoel voor eigen bodem en eigen landaard; het is een romantische fata morgana en tevens de hysterisch bejubelde compensatie voor individueele minderwaardigheidsgevoelens, waaraan iedere reële grondslag ontbreekt. ‘Es ist keinem andern Volk der Welt so schwer gemacht wie dem deutschen’: die martelaarsachtige uitspraak van een anderen medewerker, Franz Schauwecker, bewijst zonder verderen commentaar, waarom de nationale hysterie juist in Duitschland een zoo wonderbaarlijk groot publiek kon vinden. Het is zeer de vraag, of men slechts terug moet gaan tot de vrede van Versailles, om den oorsprong van dit specifiek

Duitsche minderwaardigheidsgevoel op te sporen; soms meent men, terwijl men deze bloemlezing bestudeert, in den tijd van Metternich en de Heilige Alliantie te leven. De onwerkelijkheid der hier vertegenwoordigde romantiek, de bombast der quasi-diepe en quasi-geestelijke termen, de gemakkelijke speculaties met begrippen, waarvoor andere volken op zijn minst duizelen, het zwelgen in de 'gottgewollten Entfaltung dieses deutschen Volkes inmitten Europas' (Kindermann) verraden meer van de impasse, waarin dit land is geraakt, dan alle fraaie theorieën, die de medewerkers ons voorzetten; die impasse kan onmogelijk van 1918 alleen dateeren, zij was trouwens Goethe al bekend, toen hij zich met Eckermann over de barbarie der Duitschers onderhield. Eer deze menschen geleerd zullen hebben, dat een nationaal bewustzijn en een Europeesch bewustzijn volstrekt geen tegenstellingen behoeven te zijn, en dat men nationaal kan voelen zonder hysterie, zal er heel wat water door den Rijn moeten loopen.

Waar de romantiek van het 'volk' en zijn attributen overheerscht, daar is geen plaats voor de persoonlijkheid en de vrijheid. Dit moeten ook de dertig poëten van dit boek erkennen, al draaien zij om die waarheid heen. 'Vrijheid,' zegt Wilhelm Schäfer, 'is niet: mogen doen, wat men zou willen, zooals de eeuw van het liberalisme meende, maar: willen doen, wat men moet!' Men kan zich zoo voorstellen, dat de tegenwoordige autoriteiten in Deutschland met een dusdanige definitie volkomen vrede hebben; en inderdaad, een vrijheidsbegrip van dit kaliber is even machteloos als een gemillimeterde Simson. De heer Kolbenheyer wringt zich in allerlei bochten om een 'Freiheit der Schaffensbedingungen' van een 'Freiheit der Schaffenswirkung' te onderscheiden, om, aldus eierdansend, nog een restje respect voor de persoonlijkheid uit den nationalen roes te redden zonder overigens de saamhorige stemming te verstoren; want het volk is voor den heer Kolbenheyer a priori 'das Überindividuelle', waaraan het individu steeds onderdanig moet blijven (op straffe van emigratie, zou men er aan toe willen voegen). Al deze hulpeloze pogingen, om nog een en ander van den intellectueelen inboedel te redden, vormen voor mijn gevoel het meest tragische element van dit boek; men zou, zij het en passant, ook nog een individu willen zijn, en men waagt zich aan de duisterste scholastiek om de twee droomen te combineeren. Alsof men vrijheid en persoonlijkheid kon bezitten als een onschadelijke curiositeit!

Geen enkelen indruk à la *Potemkin* neemt men dus van dit eerste défilé der nationaal-socialistische schrijvers mee, eer een herinnering aan dingen, die men lang dood had gewaand. Zal op zulk een romantische, bijna spookachtige herleving niet noodzakelijkerwijze een fatale douche moeten volgen?

MENNO TER BRAAK.

Woensdag 20 september 1933

Duitsche Letteren.

Oswald Spengler, *Jahre der Entscheidung* (C.H. Beck, München. 1933)

'Het boek van de Rijksweer'.

Menigeen heeft ongetwijfeld met eenige spanning het nieuwe boek van den auteur van *Der Untergang des Abendlandes*, dat al lang op komst heette te zijn, tegemoet gezien. Niet alleen toch dat de denker Spengler altijd de kunst verstaan heeft zich met een min of meer geheimzinnige sfeer te omgeven; maar ditmaal was de omstandigheid dat inmiddels het Derde Rijk het ook door Spengler verafschuwde tweede had vervangen, een onberekenbare factor. Men kan immers bezwaarlijk ontkennen (en prof. Huizinga heeft het ten onzent in een scherpzinnig Gids-artikel duidelijk genoeg met kleine, ironische feiten aangetoond), dat er in Spengler iets steekt van den charlatan, om der wille van zijn geniale, profetische beelden zag hij nooit op een onnauwkeurigheid meer of minder. De voornaamste vraag, die men zich in afwachting van het aangekondigde werk stellen mocht was derhalve: hoe zal de historicus, profeet en fatalist Spengler, met zijn bijzondere gaven én met zijn charlatanerie, reageeren op de nationaal-socialistische theoretici met hun rassendogma's en nationaliteitsprincipes? En een tweede, minder principieele, maar in de gegeven omstandigheden niet minder actueele vraag: zal Spengler's boek, indien het ketterijen verkondigt, met de werken van Hegemann en Ludwig op den index worden gebracht en zoo noodig nog eens plechtig verbrand?

Men kon dus verrassingen verwachten; dat echter de verrassing zoo sensationeel zou zijn, als zij is, had misschien niemand verwacht. Het juist van de pers gekomen *Jahre der Entscheidung* is n.l. niet meer of minder dan een scherpe aanval op het nationaal-socialisme; een aanval zoo scherp dat men er zich ten zeerste over verbaast, dat over een verbod nog niets bekend is. Aan een plotseling invoeren der persvrijheid kan men moeilijk denken, in een land, waar men wegens klachten over het verhoogen van den boterprijs voor een paar dagen naar een concentratiekamp kan worden gezonden, aan het toestaan van 'welwillende critiek' nog minder, want de critiek van Spengler is verre van welwillend en, ondanks den diplomatiek ingehouden toon, volstrekt vijandig aan het wezen en de doelstelling van het nieuwe regime. Stuk voor stuk worden in *Jahre der Entscheidung* de projecten van het Derde Rijk getoetst aan Spengler's historische interpretatie van het cultuurverloop en, na zonder genade doorlicht te zijn, eveneens zonder genade afgebroken. Wij staan hier dus voor een zeer curieuze quaestie, die niet minder curieus wordt, omdat Spengler zijn boek inleidt met eenige hartelijke verwenschingen aan het adres van de verdwenen republiek van Weimar. 'Ik heb de smerige revolutie (die schmutzige Revolution) van 1919 van den eersten dag af gehaat... Alles wat ik sedertdien over politiek schreef was tegen de machten gericht die zich op de berg van onze ellende en ons ongeluk met behulp van onze vijanden hadden gevestigd.' Etc. etc. Deze verwenschingen zijn niet bijzonder origineel en niet bijzonder voornaam; als het daarbij was gebleven had het nationaal-socialisme zich van dezen hooghartigen filosoof niets behoeven aan te trekken, omdat hij één in het koor van velen zou zijn geweest; maar het blijft er allerminst bij. De voorloopige complimenten voor de nationale revolutie van maart 1933 blijken spoedig slechts gediend te hebben om haar des te scherper de waarheid te zeggen. Niemand trouwens zou van Spengler een verdediging der democratie of het marxisme hebben verwacht; althans wie zijn *Preussentum und Sozialismus* gelezen heeft, zal zich dienomtrent geen illusie hebben gemaakt.

Het feit, dat Spengler in zijn afkeer van de constitutie van Weimar en de met haar verbonden sfeer de natuurlijke bondgenoot van Hitler is, verhoogt (en daarop komt het in dezen aan) de beteekenis van zijn critiek op dienzelfden Hitler enorm. Hier is nu eens niet van een 'verrader' als Thomas Mann of een 'Lügenjude' als Ludwig aan het woord; hier spreekt de zuiver-Pruisische mentaliteit, aan wier 'rasechtheid'

men bezwaarlijk zou kunnen twijfelen. Bovendien: het gansche boek is één apologie van de 'Führer' en het leiderschap, zooals Spengler dat ziet; een boek dus, waarvan ook het nationaal-socialisme kan zeggen, dat het volkomen in den geest des tijds is. Welnu, de eerste verrassing is dat in dit boek de naam Hitler niet voorkomt! De man die men in het tegenwoordige Duitsland beschouwt als de van God gezonden heerscher, wordt door Oswald Spengler (achteloos?) verzwegen, alsof hij niet bestond; zijn evangelie, *Mein Kampf*, niet de moeite van een citaat of een polemiek waardig gekeurd. Dit symptoom is op zichzelf al teekenend genoeg, temeer daar Mussolini gekarakteriseerd wordt als een 'Herrenmensch wie die Kondottieri der Renaissance' en ook... Lenin genoemd wordt als een figuur van den eersten rang! Men zoekt na al deze qualificaties ijverig den naam van den Duitschen 'Herrenmensch', maar alle zoeken is vergeefs...

Maar voor hen, die hier nog het toeval aan het werk mochten zien, komen verrassingen van ander gehalte. Onmiddellijk na de complimenten zet Spenglers critiek op de 'revolutie' van '33 in. Die revolutie 'was geen overwinning, want de tegenstanders ontbraken'. 'Ik zie tot mijn ongenoegen dat zij dagelijks met zoveel lawaai gevierd wordt...' Verder, bij een vergelijking met de Fransche revolutie: 'Elementen komen aan de macht, die het genieten van de macht als resultaat beschouwen en den toestand, die slechts voor oogenblikken te verdragen is, zouden willen bestendigen. Juiste gedachten worden door fanatici tot in het onzinnige opgejaagd. Wat als beginstadium groote dingen beloofde eindigt in tragedie of comédie.' 'Duitsland is in gevaar... De overwinning van maart was te gemakkelijk om den overwinnaars omtrent den omvang van het gevaar, zijn oorsprong en zijn duur, de oogen te openen.'

Wie dit alles nog als onschadelijke rhetoriek zou willen beschouwen, moet niet verzuimen verder te lezen; er komen nadere preciseeringen. Reeds op pag. 3 laat Spengler zich verachtend uit over 'arische Wunschbilder vom Sacrum Imperium, Sowjetstaat oder Dritten Reich'. Ik noteer: Sowjetstaat of Derde Rijk! Alleen de geringschattende toon van dit 'of' spreekt boekdeelen. 'De nationaal-socialisten gelooven zonder en tegen de wereld hun plannen te volvoeren (fertig zu werden) en hun luchtkasteelen te kunnen bouwen.' Luchtkasteelen! Excusez du peu; waar is het concentratiekamp? Maar het is slechts een begin. Met al de Pruisischen haat, waarover hij beschikt, richt Spengler zich tegen de 'eeuwige jongelingen', 'door uniformen en onderscheidingsteekenen in geestdrift gebracht en met het fanatische geloof aan één of andere theorie bezielde'; 'zij voelen zich slechts in massa, omdat zij daar het drukkende gevoel van hun zwakheid verdooven kunnen, terwijl zij zich verveelvoudigen. En dat noemen zij overwinning op het individualisme.'

Wat hier met een voor het huidige Deutschland ongehoorde durf wordt gezegd, is (men zal het reeds vermoed hebben, als men het vroegere werk van Spengler kent) de consequentie van zijn op Nietzsche gefundeerde 'Herrenmoral'; de mentaliteit van Spengler is Nietzscheanisme, dat stram is gaan staan. Wat blijkt nu uit dit boek? Dat Spengler het nationaal-socialisme beschouwt als één der vele vormen van 'slavenmoraal', en dat hij volstrekt niet geneigd is, zulks te verdoezelen. Als men verder leest, ziet men, dat Spengler (krachtens zijn reeds meer dan tien jaar geleden verkondigde theorie van het parallel verloop der culturen) de periode, waarin wij thans leven, gelijkstelt met dat ontwikkelingsmoment van het Romeinsche Rijk, dat voorafgaat aan de komst van Caesar. Hoe aangenaam zou het Hitler niet geweest zijn, wanneer hij in Spengler's geschiedconceptie de rol van Caesar had mogen spelen! Maar helaas, hoewel hij nergens genoemd wordt, geeft Spengler hem niet onduidelijk

te verstaan, dat hij het ten hoogste tot een modernen Catilina zou kunnen brengen. Wat hem ontbreekt, is de 'caesarische scepsis en menschenverachting'; zijn S.A. en S.S. worden (onder den naam 'partijmilitie') vergeleken met de 'benden van Clodius en Milo'; en van het fascisme wordt zonder omslag gezegd, dat het zich uit de massa's der steden heeft ontwikkeld, 'als massapartij met lawaaiige agitatie en massaredevoeringen'. De totale staat is een 'international modewoord' en het is 'de kinderziekte van alle revoluties, aan een zegevierende eenheid te geloven'; de autarkie is 'het laatste, wanhopige middel der doodzieke Nationalwirschaften'; het anti-individualisme van den dag is de 'apothese van het kuddegevoel'! Den antisemieten wordt het volgende te verstaan gegeven: 'Wie teveel over ras spreekt, die heeft geen ras meer. Het komt niet op het zuivere, maar op het sterke ras aan, dat een volk in zich heeft'. 'Rassenzuiverheid is een grotesk woord': dit verkondigt Spengler in een land, waar men onderzocht wordt op zijn al dan niet arischen grootvader.

Deze reeks van ondubbelzinnige beschuldigingen aan het adres van het Derde Rijk zou te complementeeren zijn; maar hier zij volstaan met de vermelding van het culminatiepunt, Spengler's openlijke ontmaskering van het 'Führertum', zooals dat in de verhitte verbeelding van de mode-demagogen tegenwoordig pleegt voor te komen. Dat hij ook hier weer den naam Hitler niet noemt en zich bepaalt tot Primo de Rivera, d'Annunzio en Ludendorff, terwijl overal door de regels heen te lezen valt, dat de ware attaque de schrijver van *Mein Kampf* geldt, is een bewijs te over voor de directheid van dit roffelvuur. 'Alle revolutionnairn zijn verstoken van humor - daaraan falen zij allen. Kleine eigenzinnigheid en gebrek aan humor - dat is de definitie van het fanatisme. Dat leiderschap, autoriteit, respect en "socialisme" elkaar uitsluiten, werd hun in het geheel niet bewust.' 'Hysterie van programma's en idealen', 'geschreeuw tegen het individualisme' van kleine individuen zonder talent en zonder diepte: dat is volgens Spengler het 'Führertum', waarop men prat gaat. De aristocraat Spengler neemt op deze bladzijden zo weinig een blad voor den mond, dat men telkens weer verstomd staat; alles, wat de nationaal-socialistische autoriteiten en de massa, waarop zij steunen, zou kunnen misleiden en vleien, ontbreekt; de gedurfd analyse is hier tegelijk verwoede aanklacht, geformuleerd met den hoogmoed van den filosoof geworden officier. De officier, de militair van beroep is het, die hier den weg wijst naar het eenige leiderschap, dat waarde voor hem heeft: dat van den leger-dictator. Als steeds vergelijkend met de overeenkomstige phase van de antieke cultuur decreeteert Spengler: 'Legers en niet partijen zijn de toekomstige vorm van macht'; en lijnrecht tegen de dienstplicht-idealn der nationaal-socialisten in definieert hij de legers van de toekomst als beroepslegers, verknocht aan hun Caesar. In de negentiende eeuw waren, temidden van het getier van liberalen en marxisten, de legers, en met name de officieren de dragers van de voorname tradities; in de toekomst zullen zij overal de groote beslissingen brengen.

Over deze theorie kan men lang discussieeren, maar die discussie is hier niet aan de orde. Van belang is in dit verband, dat Spengler's beschouwingen uitloopen op een apologie van de Rijksweer, het uitmuntend gedrilde beroepsleger van Europa, dat de nationaal-socialisten willen vervangen door een volksleger met den door Spengler verachten dienstplicht. Ook het woord 'Rijksweer' wordt niet genoemd, maar de tendentie is onmiskenbaar. *Jahre der Entscheidung* is het boek van de Rijksweer par excellence; en men vraagt zich na lezing af of en in hoeverre de autoriteiten van het beroepsleger achter de publicatie van dit betoog staan, dat het

hitleriaanse regime openlijk aanklaagt met een vrijmoedigheid, die zelfs een botte censuur nauwelijks kan zijn ontgaan.

MENNO TER BRAAK.

Zaterdag 7 oktober 1933

Don Quichotte.

De Steeg.

Lumière.

‘Ik ben, zoo heeft Pabst Donderdagavond in het theater Lumière bij de Nederlandsche première van zijn laatste film gezegd, nooit een pessimist geweest, al hadden mijn werken doorgaans een pessimistischen ondergrond; achter mijn pessimisme was altijd optimisme te vinden. De dood van Don Quichotte is daarvan het symbool, want ondanks zijn nederlaag blijft de ridder van de Droevige Figuur eeuwig leven.’

En Pabst heeft deze gedachte in het slot van zijn film symbolisch uitgedrukt, door uit het auto-da-fé van Don Quichotte's boeken zich de ongerepte bladzijden te laten herstellen van een Engelsche vertaling van Cervantes' meesterwerk. Vraagt men echter, of hij erin geslaagd is in de film zelf den eeuwigen Don Quichotte levend te maken, dan gelooven we te moeten zeggen: neen. En in een tafelgesprek, dat we met den regisseur hadden, heeft hij een, zij het ook niet absoluut geldige waarheid gesproken, die dat voor een goed deel verklaart. Sprekend over de onmogelijkheid, om films te maken in steden met een oude, sterke tooneeltraditie, als Parijs, Rome, Londen, Weenen, in tegenstelling tot centra als Berlijn, Moskou, Amerika, teekende hij het onderscheid tusschen film en tooneel in dezen zin: ‘tooneel leeft uit den schijn, de film leeft uit het zijn.’ Van schijn tot zijn te komen, hoeft echter niet altijd verrijking te beteekenen, bij gelegenheid beteekent het ook reductie. Dat is bij uitstek dan het geval, als de schijn het middel geweest is, om een zijn in eeuwigheid te releveeren. Wij gelooven er eerder aan, dat men *Don Quichotte* op het tooneel kan brengen, dan hem te filmen. Precies om dezelfde reden, waarom de overbrenging van *Hamlet* in den hedendaagschen tijd op het tooneel een mislukking moest zijn, terwijl zij voor de film de eenige mogelijkheid is. Als men het Don Quichotte-motief tot onderwerp van een film wil kiezen, moet men den moed hebben, om hem in het zijnde van dezen tijd te scheppen, het is onmogelijk, hem tot het zijn van zijn eigen tijd te herleiden. In de *Driegroschenoper* heeft Pabst den stap in deze richting gedaan, die de film althans gedeeltelijk bevrijdde, in *Don Quichotte* is hij ervoor teruggedeinsd. Met het gevolg, dat het eerherstel dat hij heeft beproefd, in verdere ontluistering geëindigd is.

Er is maar één moment in deze film, waarin de eeuwige Don Quichotte leeft. Dat is vlak nadat hij den ridderslag ontvangen heeft van den plankenkoning, als de close-up van zijn tragische masker verschijnt temidden van het hoongelach van de toeschouwers; meteen gevolgd door de close-up van het dom-verbaasde gezicht van de tot Dulcinea verkoren melkmeid; de verheerlijkte nadering van Don Quichotte en

de klap op haar achterste, waarmee de bekoring verbroken wordt. Op dit oogenblik is Pabst tot de grootheid van zijn onderwerp gestegen in de expressie.

Wat hij verder aan deze film goed gemaakt heeft, behoort tot den vorm. Compositorisch sterk is de film gevat tusschen haar symbolische begin en einde: het begin, waarin uit een oud ridderboek de heldenfiguren levend worden, die Don Quichotte bezielen. Hier ook is de muziek van Jacques Ibert op gelukkige wijze met het filmbeeld gecoördineerd. Met het meesterschap van een groot cineast zijn de enkele tafereelen uit het leven van Don Quichotte, die in de film verwerkt konden worden, ontleed en herbouwd. Maar dat geldt voortdurend voor den buitenkant. De geest van den ridder van de Droevige Figuur ligt gebroken tusschen te tastbare natuurlijkheid en de onwerkelijker leegheid van het marionettenspel, dat met hem wordt gespeeld. Deze Don Quichotte keert niet in in onzen tijd en hij trekt ons niet terug in zijn eigenen. Het blijft het museumbezoek van den modernen tijd bij de overlevering van het verleden.

Te meer moet men dat voelen, omdat in de figuur van Sancho Pancha (en trouwens ook in enkele vrouwefiguren) de synthese veel beter bereikt is. Het is een wezenlijke trek van deze film, dat zij ons de avonturen van haar held door de oogen van den knecht laat zien. Als de voorstelling van de slachting onder de schapen, het gevecht met de molens realiteit van Sancho Pancha, zooals het ook zijn replieken zijn, die ons alleen als echt in de ooren klinken. Maar aan de verspilde heroïek van Don Quichotte zelf krijgt onze geest geen deel.

Is dit de groote teleurstelling van deze film, dan heeft men verder volop gelegenheid om het oog aan zuiver filmschoon te verlustigen. Met Pabst zelf, is het de fotograaf Farkas geweest, die daarvoor alle aanleiding geeft. De beheersching van het beeldvlak maakt ieder beeld op zichzelf al als foto belangrijk, terwijl de regisseur het evenwicht der perioden schiep, dat ons zelfs in deze film voor vermoeidheid behoedt. Verloren moeite is het zien van deze film dus allerminst, - als men haar nemen wil, voor wat zij werd: dat geperfectioneerde poppentoneel, dat de film een man veroorlooft, die niet de touwtjes, maar een camera in handen heeft.

In de schaduw van den grooten Pabst debuteert deze week in Lumière de jonge Nederlander Jan Koelinga met een alleszins opmerkelijk filmpje, half documentaire, half 'ciné-poème': *De Steeg*. Koelinga blijkt in dit werk een 'amateur' in den besten zin des woords; hem ontbreken n.l. nog de technische geraffineerdheid van den vakman en de routine van den geschoolden regisseur, maar hij beschikt over een zuiver waarnemingsvermogen en een intuïtieve kennis van het menschelijk gebaar, die voor den cineast, zoodra hij met levende wezens werken gaat, volstrekt noodzakelijk is. Het is duidelijk, dat Koelinga uit de 'school' van Ivens komt en veel van diens methode (vooral fotografisch) moet hebben geleerd; even onmiskenbaar is, dat Koelinga nog teveel aan zijn voorbeeld hangt, nog te weinig zelfstandigheid bezit, om geheel van zijn illustere voorbeeld los te kunnen komen. Zijn film verraadt ook de beperkte middelen, waarmee hij moest volstaan; de camera is niet altijd rustig, de montage is dikwijls veel te schichtig en mist daardoor soms het beoogde effect; maar daartegenover staan talrijke goede dingen. Zoo is b.v. Koelinga's blik op de menschentypen in het slop, waarvan hij de sfeer zoo nu en dan uitstekend heeft getroffen, zonder sentimentaliteit; hij zijn werkelijk steegbewoners, die hij filmt, geen tegen de lens loenzende figuranten van een atelierdecor. Vooral zijn

kindergezichten zijn merkwaardig argeloos en daardoor naturalistisch-waarachtig. Tot een 'aanklacht' brengt *De Steeg* het overigens niet; Koelinga weifelt tusschen humor en objectieve schildering van het sinistere milieu: desalniettemin heeft de objectiviteit van het camera oog telkens een tragisch nevenaccent, door de gevoelige en juiste manier, waarmee Koelinga het detail van het sloppenleven vastlegt.

Minder geslaagd is de poging tot symboliek met filmmiddelen, waaraan Koelinga zich en passant ook even heeft gewaagd: de park- en zeemotieven, die op de wijze van het accordeon in de hoofden der steegbewoners worden geïnterpreteerd, zijn in deze montage alleszins banaal. Waarom beginnen jonge filmkunstenaars toch altijd met Kloos' 'De Zee is als mijn Ziel, in wezen en verschijning' beeldende concurrentie aan te doen? Het vers is al niet zoo bijzonder treffend, op het beeldvlak doet het nóg goedkoper aan!.... Overigens zijn deze park- en zeeopnemingen op zichzelf beschouwd zeer poëtisch; zij worden pas banaal door de montage, die hen moraliseerend door de steegmotieven heenhaalt. Men zou Koelinga willen adviseeren, voorloopig het realisme boven de symboliek te verkiezen; als realist heeft hij reeds met dit ééne filmpje zijn sporen verdiend, en de vroegtijdige symbolendorst heeft vanouds in de rijen der cineasten groote slachtingen aangericht.

Een enkele opmerking over de muziek. Zij viel uiteen in een bewust-modern gedeelte en een harmonica-deun. Wij constateerden, dat de laatste aan de film een veel gelukkiger relief gaf dan de overigens goed uitgevoerde muziek van mr. Arthur C. Bauer. Een accompagnement zonder andere pretentie dan de dagelijksche banaliteit schijnt den toeschouwer minder af te leiden van het beeld, waarop toch het grootste deel van zijn aandacht behoort geconcentreerd te zijn.

Wij zien nieuw werk van Koelinga met belangstelling tegemoet. Zijn hors d'oeuvre doet naar meer verlangen.

Jan Koelinga heeft in de hal van het theater een tiental fraaie fotomontage's geëxposeerd.

Zaterdag 18 november 1933

Spaansche Letteren.

José Ortega Y Gasset. *De opstand der horden*. Vertaald uit het Spaansch door dr. J. Brouwer. (H.P. Leopold's Uitgeversmij. 's Gravenhage. 1933.)

Men is meestal reeds zeer tevreden als men een boek leest, dat aanleiding geeft tot het onthouden van twee of drie waarlijk nieuwe ideeën. Hoe verrassend is het dan niet (en deze verrassingen behooren tot de groote voorrechten van het lezen!), als men geheel onverwachts een boek ontdekt, dat niet twee of drie, maar ten minste twintig nieuwe ideeën aan de hand doet! Tot zulke boeken behoort zonder eenigen twijfel *De opstand der horden* van den bij name ook in ons land reeds eenigszins bekenden schrijver José Ortega y Gasset. Spaansch wijsgeer en volksvertegenwoordiger; terwijl ik maar heel zelden het feit van het ontbreken eener 'pan-Europeesche' taal heb betreurd, deed de kennismaking met dit reeds in 1929

verschenen en pas in 1933 in het Nederlandsch vertaalde werk mij beseffen, dat de taalbarrières ons door de grilligste toevallen schrijvers kunnen onthouden, die voor de Europeesche beschaving van eersterangs-beteekenis zijn. De firma Leopold verdient daarom een bijzonder woord van dank voor het initiatief, dat zij met de uitgave van dit belangrijke boek heeft genomen; als het geen al te afgezaagde gemeenplaats was, zou men gerust kunnen zeggen, dat het 'in een diepgevoelde behoefte voorziet'. Want waarom hebben wij altijd de geschiedphilosophie van Spengler verdedigd tegen aanvallen van een bepaald karakter? Omdat wij in Spengler een grondigen afkeer van het vage pan-europeesche idealisme ontdekten, omdat wij van oordeel waren, dat men beter een realistischen Pruis kon steunen dan een 'half-zachten' theoreticus zonder inzicht in de zwakheid van alle theorie, die niet op het begrip der machtsverhoudingen berust; ook Spengler's laatste geschrift, dat hier en daar de onbekooktheid van het pamflet naderde, was ons daarom nog sympathieker dan velerlei bleeke genegenheid voor den uit den grond gestampten Europeeschen 'eenheidsmensch'.

Maar met Ortega y Gasset's *Opstand der Horden* voor ons kunnen wij deze coulante houding tegenover Spengler laten varen; wij kunnen gelukkig thans rondit erkennen, dat de Pruisische representant van het 'schneidige' Nietzscheanisme verre de mindere is van den Spanjaard, die de Vereenigde Staten van Europa aankondigt niet als een droom, maar als een reëel toekomstproduct. Ook Ortega y Gasset behoort tot diegenen, die Nietzsche als hun leermeester erkennen; maar welk een verschil in conclusies met Spengler! Terwijl Spengler aan Nietzsche hoofdzakelijk het intelligente 'roofdier' heeft ontleend, en den nadruk gelegd heeft op een element, dat o.i. aan Nietzsche's 'decadentie' allerminst recht laat wedervaren, grijpt Ortega y Gasset terug op den 'goeden European', die in Nietzsche's latere werk telkens weer opduikt als de incarnatie van den toekomstigen mensch. Als Nietzsche idealiseert Ortega y Gasset dien mensch volstrekt niet; hij heeft een scherpen blik voor de 'Herdenvertierung', d.w.z. het opkomen van een slag wezens, dat alle gegroeide cultuurnormen ten hoogste als oppervlakte-versiering aanvaardt en in wezen volstrekt 'barbaarsch' is. Dat is de 'opstand der horden', waarvan Ortega y Gasset een zeer oorspronkelijke verklaring geeft, door de oorzaak te zoeken in den enorm snellen groei der Europeesche bevolking gedurende de negentiende eeuw; deze groei zou het opkomen hebben bevorderd van een massa, die aan de cultuur voorbij is gegroeid: een soort 'verticale' barbariseering van Europa dus, die de dreiging van buiten-europeeschen 'horden' verre zou overtreffen. Ook al mocht deze verklaring aanvechtbaar zijn, ze is alleszins belangrijk, en niet in de laatste plaats door de voortreffelijke wijze, waarop de auteur haar voordraagt: altijd helder en sober, nooit met het effectbejag der stapelende geleerdheid (de enkele voetnoten in dit boek zijn modellen van preciese toelichting van het algemeene door het treffend detail), licht ironisch, met een ondergrond van onverdacht enthousiasme. Zoowel Spengler als Ortega y Gasset hebben met Nietzsche een scherpe psychologische waarnemingsgave gemeen, en behalve dat, een afkeer van de normen der massa: maar de laatste heeft zich niet laten verleiden tot de fantastische cultuur-hypothesen van den eerste, hypothesen, die per slot van rekening, een terugval tot de aanvankelijk verworpen normen der massa beteekenen. Spengler's fatalisme van den onvermijdelijken ondergang is de goedkoopste kant van zijn persoonlijkheid, en omdat die kant bij Ortega y Gasset volkomen ontbreekt, mag men in hem meer werkelijk fatalisme veronderstellen dan in Spengler. Het profeteeren, Spengler's geliefden vorm van theoretiseeren, vindt men ook bij zijn Spaanschen concurrent; zij hebben een gemeenschappelijke bewondering voor Caesar; zij trekken

beiden parallelen met de Oudheid: en niettemin, bij Ortega y Gasset heeft dat alles een anderen 'toon'. De profetie is bij hem niet aanmatigend, zijn bewondering lijkt niet op een saluut, zijn parallel lijdt niet aan krampachtigheid; de fijne nuanceverschillen tusschen Antieken en 'moderneren' brengt Ortega y Gasset zonder speculatieve dogmatiek naar voren, terwijl Spengler ze in het corset van dogmatisch gestelde principes perste. Daarom kan deze schrijver een 'optimist' zijn; hij erkent geen ondergang dan dien van binnen uit; zolang het Europeanisme in hemzelf een kracht is, zal hij zich, zelfs door een overrompelenden stormloop van de 'horde', niet tot 'pessimisme' laten bewegen. Hij laat het bovendien niet bij die (altijd tamelijk onbewijsbare) kracht-van-binnen-uit: met den smaak en den tact van den onverstoorbaren historicus motiveert Ortega y Gasset zijn geloof in de Europeesche cultuur; het is een geloof, dat nergens voor het exacte document terugschrikt, zonder mysticismen zonder vaagheden en goedkoope bezweringen, zonder een van die gemeenplaatsen, die Ortega y Gasset ergens betitelt als 'de trams van het intellectueele verkeer'. Als men zijn boek uit heeft, staat men anders tegenover het probleem Europa; niet minder kritisch voorzeker, maar met nieuwe wapens voorzien ten behoeve van de campagne, die in de toekomst wacht.

Bijzonder overtuigend is het voorlaatste hoofdstuk 'Wie oefent de heerschappij uit?'; als men bedenkt, dat het geschreven werd lang voor de nationaal-socialistische revolutie in Duitschland, ziet men deze geniale analyse van het probleem der staten, nationaliteiten, grenzen en rassen werkelijk als een profetie in den ruimsten zin des woords; en als men daar o.m. leest, 'dat zelfs de meest reactionnaire Europeaan in het diepst van zijn hart weet, dat datgene wat Europa in de afgelopen eeuw onder den naam van liberalisme heeft trachten te verwezenlijken, in laatste instantie iets onvermijdelijks, iets onverbiddelijks is, hetgeen de huidige westerling is, of hij wil of niet', dan kan men niet nalaten juist hier de verklaring te zoeken van de merkwaardige scène in het proces om den Rijksdag, waarvan de heer Goering de opgewonden hoofdacteur was; er is zooiets als een europeesch 'slecht geweten' ontstaan. De Europeaan, aldus bewijst Ortega y Gasset met argument op argument bestaat reeds zeer reëel, ondanks alle gepraat over ras en 'natuurlijke grenzen'; geen intellectueel in Europa, of hij voelt zich binnen de beperking zijner nationale muren provinciaal; zooals de Staat eens ontstaan is als 'een kruising van bloed en een samenvoeging van talen', zoo ontwikkelt zich ook de Europeesche gedachte van generatie tot generatie als een 'fataal' proces, dwars door de tegenbewegingen van nationalisme en fascisme heen. 'Ik zie in de inrichting van Europa als een grooten, nationalen staat de eenige onderneming, die men kan stellen tegenover de zege van het vijfjaren-plan'; tot die conclusie komt deze denker niet na wat oppervlakkig idealistisch gefabel over Esperanto en vredesbeweging, maar na een zakelijk en toch meeslepend betoog, dat geen feit te nuchter acht. Men moet het zelf lezen, om het op zijn volle waarde te kunnen schatten; er is geen 'leege' bladzijde in dit gansche geschrift. Het liberalisme en de democratie vinden in Ortega y Gasset een kampioen, die zij te meer mogen apprecieeren, omdat zij van hem de volle laag krijgen, eer hij hen prijst als de eenige kostbare bezittingen van het Europeesche Westen.

De vertaling van dr. Brouwer klinkt soms wat stijf, maar is altijd correct (voorzoover ik dat als van het Spaansch onkundige vermag te beoordeelen) en, wat het meeste zegt, volkomen helder. Ik meen dat wel te mogen opmaken uit den ongemeen sterken en persoonlijken indruk, dien het boek op mij gemaakt heeft. Dat de titel *De opstand der Horden (La Rebelión de las Masas)* de qualiteiten van het

betoog maar zeer gedeeltelijk aangeeft (de 'horde' vormt eigenlijk slechts den achtergrond van de geheele theorie), is niet de schuld van den vertaler.

MENNO TER BRAAK.

Donderdag 30 november 1933

Duitsche Letteren.

Rudolf G. Binding. *Die Spiegelgespräche*. Rudolf G. Binding. *Deutsche Jugend vor den Toten Des Krieges*. Rudolf G. Binding. *Grösse der Natur*. (Rütten & Loenig. Frankfurt a.M. 1933)

Nog altijd herinner ik mij het oogenblik, waarop een bewoner van het Tweede Rijk mij na een gesprek over litteratuur in het algemeen en de Duitsche in het bijzonder, een boekje ter hand stelde, met de mededeeling, dat dit nu het hoogste en edelste van de Duitsche geest vertegenwoordigde. Ik aanvaardde het niet zonder ongerustheid, want het snoezige bandje droeg twee blauwe sterren en vier symmetrisch geordende palmtakjes, benevens den titel: *Unsterblichkeit*, Rudolf G. Binding. Van den inhoud is mij inderdaad niets bijgebleven dan een weeë smaak in den mond; het ging, meen ik, over een vliegerofficier en de auteur had zich ingespannen om zoo 'schoon' mogelijk te schrijven.

Nu er een nieuwe en rijke oogst van denzelfden Binding binnenloopt, moet ik mij concreter uitdrukken. De schrijver Rudolf G. Binding behoort tot dezulken, die hun eigenlijke roeping hebben misgelopen; men zou hem zich n.l. nergens beter geplaatst kunnen voorstellen dan in een Hooze Positie (laat ons zeggen: in een directeurspositie) aan een engroshandel in parfumerieën. Opzettelijk schrijf ik hier Hoog met een hoofdletter, omdat ik anders de heer Binding tekort zou doen; hij zelf heeft een werkelijk onleschbare, edoch beschaafden dorst naar het Mysterieuze, dat bij hem qua talis het Hoogere vertegenwoordigt; hij zou werkelijk niet onderdoen voor Plato, wiens wereld der Ideeën zeer aan de zijne verwant is, ware het niet dat hij steeds die kapperslucht bij het binnentreden in welk vertrek ook met zich meebracht. Kortom: de heer Rudolf G. Binding behoort de kapper onder de Platonici of de Platonische kapper genoemd te worden. Zijn plechtige, gedragen stijl ademt Un Idéal Rêvé, zijn natuurbeeld Lotion Soir de Paris, zijn filosofie Houbigant; wat men bij Plato als 'harmonie' zou betitelen verschijnt bij Binding (om zijn eigen woorden te gebruiken) als 'liebenswürdige Korrektheit'.

In de *Spiegelgespräche* treffen wij den heer Binding in diepzinnige dialogen met een schoone vrouw aan; een soort Greta Garbo, dunkt mij, maar in het germaansch getransponeerd. De dialogen gaan over alles en nog wat, maar de spiegel speelt steeds een rol; Binding en zijn partnerin blijven echter bestendig 'korrekt', en slechts eenmaal vergeet mevrouw zich door een platonischen zoen op Binding's lippen te plaatsen. Het is daarbij volstrekt gebleven, bezweert ons Binding, en de vrouw biedt trouwens dadelijk haar excuses aan: 'Manchmal verfällt man doch dem Spontanen - auch eine deutsche Frau, sagte sie.' Wij hadden het ook zonder die excuses reeds begrepen; de heer Binding weet, dat de atmosfeer van den salon zekere eischen stelt... De gespiegelde bespiegelingen, die in dit boekje zijn samengebracht, kunnen ons overigens slechts verbazen door hun elegant beheerschte banaliteit.

De beide andere werkjes zijn zo mogelijk nog onbeduidender. De rede over de Duitse jeugd dateert van 1924 en de uitgave in 1933 werd waarschijnlijk mogelijk door de gunstige conjunctuur; in de taal van Stefan George min Stefan George trekken de gebruikelijke nationalistische gemeenplaatsen voorbij; niet zonder ergernis vind ik den naam Nietzsche parfumeursgewijze misbruikt. *Grösse der Natur* heeft alle eigenschappen die de titel belooft; banaliteit, schoone stijl en mysterieus parfum. Quelques Fleurs...

MENNO TER BRAAK.

Zondag 1 maart 1936

Duitsche Letteren.

D. Gawronsky. *Friedrich Nietzsche und das Dritte Reich.* (Herbert Lang & Cie. Bern. 1935)

Soms heeft men, als men een boek begint te lezen, reeds bij den eersten zin het gevoel, dat de schrijver, wat hij verder ook zou kunnen betoogen, door dien eersten zin zijn niveau reeds definitief heeft bepaald; men zou het dus eigenlijk bij dat begin kunnen laten, ware het niet, dat men zich geroepen (in het gunstige geval) of verplicht (in het ongunstige geval) acht om de lectuur nog voort te zetten. Zoo ging het mij b.v. met het boekje van dr. D. Gawronsky, privaat docent aan de Universiteit te Bern, over de beteekenis van Nietzsche's filosofie voor het Derde Rijk. De eerste zinnen luiden als volgt:

‘Friedrich Nietzsche gilt als der Bahnbrecher, als der ideologische Begründer des Dritten Reichs. Mit keinem Denker fühlt sich die nationalsozialistische Ideologie so eng verwandt, so innig verbunden wie mit Nietzsche.’

Deze aanvang werpt n.l. een bijzonder helder licht op het publiek, dat dr. Gawronsky van eenige dwalingen wil gaan genezen. Bij wie geldt Nietzsche als baanbreker voor het Derde Rijk? Toch zeker alleen bij hen, die absoluut niet lezen kunnen en losse woorden verslijten voor het levenswerk van een groote persoonlijkheid. En voelt de nationaal-socialistische ideologie zich werkelijk nauw verwant aan en innig verbonden met Nietzsche? Wie dat gelooft, ziet b.v. reeds over het hoofd, dat men den completeen Nietzsche (dus niet een bloemlezing met tendentius gekozen fragmenten!) alleen maar als hoogst compromittant kan beschouwen voor het samenstel van phrasen, dat bij elkaar als de nationaal-socialistische ideologie kan worden betiteld, mits men daarbij bedenkt, dat men door ‘ideologie’ te zeggen, ‘ein grosses Wort gelassen ausspricht’. Voor menschen, die Nietzsche werkelijk gelezen hebben en niet louter besnuffeld in excerpten en vervalschingen, is de probleemstelling van dr. Gawronsky dus al bij voorbaat onjuist, of op zijn minst overbodig. Tenzij men Nietzsche verantwoordelijk wil maken voor alles wat hij nooit bedoelde; maar dan kan men ook Schiller en Goethe als grondleggers van het Derde Rijk beschouwen, al hebben zij dan ook de vrijheid verdedigd en de Duitse beschaving voor een barbaarsch phaenomeen uitgemaakt. Het Derde Rijk moge zich innig verbonden voelen met Chamberlain's *Grundlagen* of Rosenberg's *Mythus*: met Nietzsche heeft het slechts woorden gemeen, en woorden bergen alle misverstand, dat ruimschoots voldoende is om waarden te vervalschen. Ik geloof dan ook allerminst, dat het

nationaal-socialisme zich aan Nietzsche innig verwant voelt; het doet wel alsof, het acteert een verwantschap, maar het kan met dezen enkeling niets utricten, zoodra het de verdachte gebieden van *Also Sprach Zarathustra* verlaat. En Zarathustra was voor Nietzsche zelf reeds een voorloopig beeld, dat hij in werken als *Die Fröhliche Wissenschaft*, *Jenseits von Gut und Böse*, *Götzendämmerung*, *Zur Genealogie der Moral* enz. niet heeft verloochend, maar wel gereinigd van de dubbelzinnige opera-elementen, die een dergelijke beeldspraak meebrengt. De nationaal-socialistische ideologie kan wel zinnen uit deze werken uit hun verband rukken, maar zij kan vooreerst al niet ongedaan maken, dat Nietzsche zich in de felste bewoordingen heeft uitgelaten tegen de antisemieten, die hij als zijn ergste vijanden beschouwde; het nationaal-socialisme nu heeft geen enkel positieve idee dan de rassenidee, d.w.z. de tot rassenleer getransformeerde Jodenhaat, en wanneer het als voorlooper iemand viert, die zich niet eenmaal, maar herhaaldelijk tegen dat gedoe heeft uitgesproken, dat is, dunkt mij, de situatie voor den goeden verstaander al volkomen duidelijk. Wie Nietzsche en het Derde Rijk in één adem noemt, kan dat alleen doen onder het hoofdstuk 'Umfälschung aller Werte'...

Hoewel dus de eerste zinnen reeds voldoende zijn om het betoog van dr. Gawronsky te qualificeeren, blijkt uit het vervolg van zijn boekje, dat onze intuïtie zich niet heeft laten misleiden. Deze schrijver vervalt in dezelfde fout als prof. Huizinga in zijn *Schaduw van Morgen*: hij legt een al te faciel verband tusschen irrationalisme en levensphilosophie eenerzijds en de algemeene 'verzaking van het kennisideaal', den anti-noëtischen zondvloed anderzijds, alsof het niet van het allergrootste belang was, eerst vast te stellen, wie de kennis verzaakt voor iets anders en alsof het überhaupt van superieure menselijkheid zou getuigen aan een kennisideaal vast te houden, dat door iemand als Nietzsche reeds behoorlijk is ondergegraven. 'Indien het leven niet in logische termen uitdrukbaar is (wat iedereen moet toestemmen)', schrijft Huizinga, 'dan is, om meer uit te drukken dan de logische benadering vermag, het woord aan den dichter. Zoo is het geweest, zoolang de wereld dichtkunst heeft gekend. Doch naarmate de cultuur zich verhief, ging men duidelijker den denker van den dichter onderscheiden, en liet aan elk zijn domein. De taal der hedendaagsche levensphilosophie keert terug naar het primitieve stadium, en gaat zich te buiten aan een verbijsterende verwarring van logische en poëtische uitdrukkingsmiddelen.' Hier hoort men de formule van den 'noëtischen wenschdroom'; moge de verdeeling in hokjes altijd zoo blijven, als zij heden ten dage is! Den denker het zijne, den dichter het zijne, maar in vredesnaam geen bastaarden! Ook dr. Gawronsky huldigt deze opvattingen. Nietzsche is voor hem een mysticus, en dus een (intellectueel gesproken) onheldere kop, die van het eene uiterste op het andere is overgeslagen, zichzelf bestendig heeft tegengesproken, 'Wendungen um 180 Grad vollzog', zooals het in dezen academischen stijl heet: natuurlijk vinden wij hier tevens het handige verdeelinkje van Nietzsche's werk in drie perioden (beter gezegd: vakjes), en het kan niet missen, dat de denker, die ook de Deutsche mystiek aan een scherpe analyse onderwierp, hier wordt 'omgedreund' tot het symbool van diezelfde mystiek. Wanneer dr. Gawronsky eenmaal zoo ver is, kost het hem uiteraard geen moeite meer om Nietzsche en Derde Rijk vlot te identificeeren. De eenheid, die Gawronsky in Nietzsche's persoonlijkheid wil ontdekken, is die van de romantiek en de mystiek: de intellectuele eenheid van het gedachte, de gevoelseenheid van het persoonlijke zijn hem gelijkelijk ontgaan.

Het betoog van dr. Gawronsky is overigens verre van origineel. Dat men Nietzsche op paradoxen en tegenstrijdigheden kan betrappen, is een waarheid als een koe, die

al zoo vaak is gezegd, dat men wee wordt bij de gedachte aan al die zuivere consequentie, die daartegenover staat; dat bepaalde maatschappelijke instanties (zooals nu de nationaal-socialistische) niet schromen om van die tegenstellingen een leugenachtig gebruik te maken, behoeft ons al evenmin sterk te verbazen. Nietzsche schreef nu eenmaal niet voor vakphilosophen, maar voor 'Freunde', en hij schreef ook niet voor antisemieten, maar voor hen die bereid waren het Joodsche vraagstuk onder oogen te zien als een van de belangrijkste vraagstukken van het probleem des geestes als zoodanig; zoo komt het, dat vakphilosophen veel paradoxaals in zijn geschriften vinden, en antisemieten dito; de vakphilosophen realiseeren zich dat en benoemen hem tot representant der mystiek, de antisemieten realiseeren zich dat niet, maar vervalschen hem eenvoudig, wat m.i. in laatste instantie op hetzelfde neerkomt. Immers ook in het boekje van dr. Gawronsky wordt den lezer een vervalschte Nietzsche aangeboden, d.w.z. een tot woordenschema's gereduceerde Nietzsche, een Nietzsche zonder vleesch en bloed, een Nietzsche zonder nuanceering en zonder stijl: dat deze Nietzsche de voorbereider van het Derde Rijk is geweest, mag men dan ook gereedelijk aannemen. Maar de Nietzsche, dien dr. Gawronsky niet ziet, is de denker-dichter, die den moed had om ook in de wereld van den geest het probleem van de macht te stellen, die dus, in plaats van een heksespringend filosofie te zijn zonder vaste richtsnoeren (zooals Gawronsky hem voorstelt) zoowel de macht in al haar consequenties als de cultuur in al haar consequenties kon aanvaarden, omdat macht en cultuur voor hem twee kanten waren van een en hetzelfde probleem. Daarom is de gedragslijn van Nietzsche voor dr. Gawronsky, die aan het slot aan komt dragen met een 'Läuterung der Gefühle durch den Geist', waardoor de gevoelens pas op de 'Stufe der Objektivität' worden gebracht (Huizinga's bleeke 'katharsis!'), ongeveer de gedragslijn van een dronken chauffeur, die tenslotte dan ook in de sloot (Nietzsche's waanzin) terecht komt.

Boekjes als dit kan ik onmogelijk veel hoger stellen dan de in het Derde Rijk vervaardigde geschriften met tegengestelde strekking, die Nietzsche als nationaal-socialist trachten te afficheeren. Nuttiger werk zou men kunnen doen door eens te onderzoeken langs welke omwegen van populariseering en vergroving Nietzsche in Duitschland eigenlijk de opera-held is geworden, die hij er al was, lang voor Hitler aan de macht kwam. Van den privaat-docent Gawronsky kan men zulk een onderzoek echter moeilijk verwachten.

MENNO TER BRAAK.

Zondag 10 mei 1936

Bij den dood van Spengler.

Zijn beteekenis. Spengler en het Derde Rijk. Spengler en Nietzsche.

Dr. Menno ter Braak schrijft ons:

Oswald Spengler is overleden. Het bericht in de ochtendbladen komt onverwachts, en er zullen maar weinig menschen zijn onder degenen, die iets van zijn invloed hebben ondergaan, voor wie de tijding van deze dood niet een tragisch bijgeluid heeft gehad. Want dat Spengler sedert de nationaal-socialistische 'revolutie' in Duitschland

de parodie van zijn eigen theorieën moest beleven en ook werkelijk ten volle intellectueel beleefd heeft, was een publiek geheim, waaraan hijzelf bovendien de noodige openbaarheid had gegeven door zijn boek *Jahre der Entscheidung*.

Dit boek, dat ik bij zijn verschijnen in de N.R.C. gekarakteriseerd heb als 'het boek van de Rijksweer', behelsde niets meer of minder dan het weliswaar in omzichtige termen gestelde, maar voor den goede verstaander toch overduidelijke protest van Spengler tegen datgene, wat hij kennelijk beschouwde als de caricatuur van zijn ideeën. Tegen het lawaaimaken en feestvieren eer er nog iets definitiefs is gebeurd, tegen den zwendel met het rassenvraagstuk, tegen Hitler zelfs, die hier niet genoemd wordt, maar onmiskenbaar geschetst als het type van de Catilinariër; tegen alles, kortom, wat ook thans nog in Duitschland geldt als non plus ultra richtte zich deze aanval van den man, die indirect zooveel gedaan had om de opkomst van het door hem nu bestredene te bevorderen. Het eenige gemeenschappelijke, dat tussen Spengler en het nationaal-socialisme bestond, was de afkeer van de krukkenstaat van Weimar met zijn parlementariërs en de voorliefde voor het Pruisendom (die overigens in het nationaal-socialisme veel minder sterk tot uiting komt dan in Spengler); de democratische, plebejische tendenties van dat nationaal-socialisme moesten bij iemand als Spengler op heftig verzet stuiten, omdat hij zag, dat zij nauw verwant waren aan de mentaliteit van Weimar.

Historicus, schoolmeester en prediker.

De vraag zal ongetwijfeld gesteld worden, nu, maar vooral later: in hoeverre is Oswald Spengler de voorbereider geweest van het Derde Rijk? Voor ons is het nog niet mogelijk die vraag definitief te beantwoorden, omdat wij nog altijd niet weten, welke richting in Duitschland de bovenhand zal krijgen: de socialistische of de nationale. Behoudt de Rijksweer de sleutelpositie die zij thans bezit, ontwikkelt het Derde Rijk zich steeds meer in de richting van een tot de tanden bewapenden staat van de ijzeren vuist, dan zal Spengler zeker een van zijn profeten moeten worden genoemd. In zijn geschrift *Preussentum und Socialismus* (1921) worden Pruisen en 'Kultur' zonder meer geïdentificeerd, wordt geageerd tegen alles wat Engelsch is, d.w.z. volgens Spengler 'civilisatie', ondergangsvaarsel. Spengler is zeker niet minder een schoolmeester en een prediker geweest dan een geschiedschrijver; zijn morphologische geschiedbeschouwing is tenslotte één groote polemie, die dienen moet om het 'erfinderische Raubtier' mensch en het Duitsche militarisme te rechtvaardigen. Om dat doel te bereiken heeft Spengler in zijn *Untergang des Abendlandes* een schitterend culturenpanorama ontworpen, dat in de eerste plaats de bewondering wekt door de originele conceptie. Dat Spengler hier volkomen afstand gedaan heeft van de langzamerhand geheel onbruikbaar geworden idee van den vooruitgang, moet men als een van de grootste verdiensten van zijn boek beschouwen; dat hij er een cultuur-mythologie voor in de plaats stelt en van zijn culturen anthropomorfe lichamen maakt, die geboren worden, opgroeien, volwassen worden en te gronde gaan, is de Pruisisch-gedisciplineerde vormgeving aan een eigenlijk 'populaire' opvatting van het cultuurleven. Het spreekt vanzelf, dat Spengler de geschiedenis geweld heeft aangedaan; de historici van het vak, en vooral de mathematici hebben er op gewezen, dat Spengler 'fantaseert'; maar dat neemt niet weg, dat zijn architectuur iets betooverends heeft en dat niemand zich van deze geschied-philosophie kan afmaken alleen op grond van die feitelijke vergissingen. Zij liggen trouwens geheel in de lijn van Spengler's polemische houding. Hij zelf

beschouwde zijn filosofie liefst als het fatalisme van den soldaat, die op zijn post blijft, ook als de Vesuvius lava uitbraakt; maar dit fatalisme heeft, zoals ik al meer betoogd heb, iets schoolmeesterlijks en is eigenlijk een verkapte polemiek voor de Pruisische instincten. Spengler was determinist, omdat hij geen vooruitgangsidealist was, en merkwaardig genoeg hebben de nationaal-socialisten hem juist dat kwalijk genomen. ‘Im historischen Determinismus liegt der erste Berührungspunkt Spengler's mit dem Marxismus der allerkonsequentsten Schule’, beweert de nationaal-socialist Johann von Leers in zijn brochure tegen Spengler, waarin hij deze o.a. ook verwijt ‘an der Stelle Adolf Hitlers einen Cäsar’ en ‘an Stelle der nordischen Lichtträgerasse das Raubtier’ te hebben geplaatst. Blijkbaar voelden de nazi's toch instinctief, dat de vijanden Karl Marx en Spengler tegenover hen toch in één klasse behoorden: die der wetenschappelijke verantwoording.

Der Untergang des Abendlandes.

Toevallig vergeleek ik eenige dagen geleden nog Spenglers persoonlijk optreden te Leiden met dat van de Spanjaard Ortega y Gasset te Rotterdam. Ik wees bij die gelegenheid op het verschil tusschen deze twee denkers: Ortega type van den oorspronkelijk sociaal georiënteerde ‘middellandschen’ mens der ‘agora’, Spengler type van den in zichzelf gekeerden, theoretische, nuchter en toch fantastisch redeneerenden Noorderling. Zo staan zij ook tegenover elkaar, zoo verschillen ook hun invloedssferen. Vergelijk den invloed van *Der Untergang des Abendlandes* en *De Opstand der Horden*: het eene betovert en wekt verzet, het andere doet bij voorbaat afstand van magie en is veeleer een filosofisch pamflet, waarover gediscussieerd kan worden; het eene stelt met verachting den ondergang primair en verwerpt het protest daartegen als onwaardig gepruttel tegen een biologisch noodzakelijk gebeuren, het andere ontkent den ondergang en schroomt niet de verworvenheden der negentiende eeuw te erkennen als het hoogste wat tot dusverre werd bereikt.

Toch zijn zoowel Spengler als Ortega leerlingen van Nietzsche. Dat twee zulke fundamenteel verschillende mensen uit één invloedssfeer konden opgroeien, bewijst wel de vele mogelijkheden die Nietzsche's werken in zich dragen. Nietzsche was geen systematicus. Spengler en Ortega zijn het (hoewel weer totaal verschillend) wel. Bij Spengler echter wordt het systeem tot een morphologisch noodlot, dat de wereld in zijn greep gevangen houdt, bij Ortega heeft het veeleer het karakter van een soepel geleide academische formule.

Aan Nietzsche heeft Spengler zeer veel te danken; bijna al zijn grondgedachten vindt men reeds bij Nietzsche terug: de tegenstelling apollinisch-dyonisisch, de mensch als het roofdier, de afkeer van Engelsche filosofie en vooruitgangssillusies. Ook in zijn stijl is Spengler sterk door Nietzsche beïnvloed. Van Spengler zelf is echter het cultuurstelsel, dat hij zelfs in tabellen heeft neergelegd (al erkent hij in zijn methode door Goethe te zijn beïnvloed). Op die tabellen vindt men de symptomen met medische onverbiddelijkheid (vaak: schijn-onverbiddelijkheid!) naast elkaar gegroepeerd. Spengler gaat immers uit van de gedachte, dat een cultuur in zichzelf gesloten is; een cultuur heeft een leven en een ontwikkeling, derhalve ook een dood. Ergo moeten de feiten, die de geschiedenis oplevert, door een ‘ziener’ van het historische als parallellen kunnen worden geduid. ‘Mystisch parallellisme’ noemt Huizinga het in zijn Gids-studie over Spengler (‘Twee worstelaars met den Engel’),

waar hij dezen zin van Spengler citeert: ‘Als Symbole identischen Phänomene entsprechen also die Bastille, Valmy, Austerlitz, Waterloo, der Aufschwung Preussens, den antiken Faktoren der Schlachten von Chäronea und Gaugamela, dem Königsfrieden, dem Zug nach Indien und der Entwicklung Roms.’

Dit parallellisme is schitterend, al is het dan de wetenschappelijke en zeker geniale belichaming van een populaire neiging tot vergelijken van het onvergelykbare. De zwakheden zijn in zulk een conceptie gemakkelijk aan te wijzen, maar de genialiteit blijft niettemin onaangetast. Men heeft het Spengler b.v. kwalijk genomen, dat zijn conceptie van de Arabische cultuur (die zich volgens hem nog uitstrekt tot ongeveer het jaar 1000) geen plaats openlaat voor het Christendom. Er is inderdaad van alles in te brengen tegen een dergelijke constructie, maar het wil mij voorkomen, dat Spenglers indeeling hier wel degelijk van waarde is, al was het alleen maar als reactie op de absolutistische overschatting en isolering van het Christendom, vergeleken bij andere historische stromingen. In het algemeen trouwens kan men zeggen, dat *Der Untergang des Abendlandes* een voortreffelijk purgeermiddel is voor degenen, die aan traditioneele obstipatie lijden; omdat Spenglers morphologie der culturen op zijn minst blijkt geeft van een her-ijking der historische overlevering, is zij tegengif voor de conventionele mythologie der schoolboekjes, die versleten cliché's opdienen als de historische realiteit. Spengler heeft een anderen weg gekozen dan die der critische filosofen om de naïveteit onzer geschiedenis-categorieën te demonstreeren; hij heeft een nieuwe historische werkelijkheid tegenover de oude gesteld en daarmee de Europeeschen mensch stof tot denken gegeven over zijn gebrek aan stoutmoedigheid.

Hardheid als criterium

‘Die Welt verstehen nenne ich der Welt gewachsen sein. Die Härte des Lebens ist wesentlich, nicht der Begriff des Lebens.’

Zoo karakteriseerde Spengler in 1922 in zijn voorwoord tot *Der Untergang des Abendlandes* zijn filosofie, die hij zegt ‘trotz des Elends und Ekels dieser Jahre’ met trots te willen noemen ‘eine deutsche Philosophie’. Als een Duitse filosofie zal zijn werk dan ook zeker voortleven. Duitscher is Spengler in hart en nieren geweest, al heeft hij dan ook in het tegenwoordige Duitschland tot de heel of half verboden auteurs behoord. De zin voor constructie, voor tucht vermengt zich in dezen stijl tot een werkelijke eenheid met het ‘schauen’, waarvoor de Duitschers een voorliefde hebben. Spengler heeft ‘geschaut’, en deze instelling op de wereld bepaalt zijn gehele oeuvre. Zijn dood beteekent voor Europa het verlies van een onafhankelijke geest, een onverzoenlijke aristocraat van de militaire soort, die zijn verachting voor de massa en de massabijeenkomst in zijn latere boekje *Der Mensch und die Technik* (1931) eens uitdrukte door de woorden: ‘Den Neandertaler sieht man in jeder Volksversammlung’. Het is dit soort stramme aristocratie, die langzaam maar zeker romantisch wordt en uitsterft. In Spengler beleefde zij een verbintenis met den geest en het aesthetisch raffinement, die vermoedelijk na hem niet vaak meer zal voorkomen.

Zondag 28 mei 1939

In het voorbijgaan

‘Al ware het, dat ik de talen der menschen en Engelen sprak, en de liefde niet had, zoo ware ik een klinkend metaal of luidende schel geworden.’ (I Cor. 13:1.)

Het toeval wilde, dat wij dezer dagen een repetitie bijwoonden voor een tooneelvertooning in de open lucht.^{*)} Het tafereel was, zooals dat gewoonlijk het geval is in een dergelijk voorbereidingsstadium, als de aarde uit het Bijbelsch scheppingsverhaal vóórdát het groote ordenende Beginsel optreedt en het licht Gods begint te stralen: woest en ledig. De kale banken op nuchtere rijen met hier en daar – rari nantes in gurgite vasto – een slordig hoopje toeschouwers als bijeengeraapt erop, die bovendien zich meestal van wat er vóór hen omging niets aantrokken; het planken tooneel, een onafgewerkte ruw houten kist gelijk, waaruit vier akelige ijzeren staken met lantarens rezen; een jong en enthousiast regisseur die zich aftobde om in zijn sujetten den tekst van het stuk tot ziel en plastiek te laten worden, de algemeene verwarring, waarin ieder constateerde dat niemand ‘er was’ die er op dat oogenblik nu juist wél wezen moest, de stijlloosheid en nuchtere leelijkheid van het geheel – dat was nu alles allerminst geschikt om ons, oorspronkelijk maar matig belangstellenden bezoeker, te boeien.

En toch – was dat het geval. Van het begin tot het einde. Voortdurend en onvermoeid. Want er waren in deze tohuwaboehoe, in al deze chaotische zinloosheid twee zaken, volop als uit een hoorn des overvloeds stroomend, die al het opgesomde euvel méér dan vergoedden. Er was daar Natuur en er was daar Jeugd.

De machtige krans van boomgroen, die hoog in de lucht het geheel inwikkelde, ruischte zoo weldadig en stemde zoo rustig. Het malsche gras wekte zoo blijde zomerstemming. Luchtig zorgeloos trokken de ijle wolkenpufjes langs den lichtblauwen hemel, waaruit de eerste echte zomerzon haar levenswekkend licht neer goot. Een merel sloeg zoo wonderbaarlijk hardnekkig. Het verre stadsgerucht maakte de intimiteit van dit theater nog afgeslotener en dezen zonnigen zomermiddag nog vertrouwder en inniger. Het was alles zoo warm en groot en liefelijk ook, dat waarlijk een paar houten planken meer of minder of een stuntelig mensch in zijn mal colbertje temidden van déze pracht er weinig toe deden. Wij namen ze graag op den koop toe. Wij zagen ze niet eens.

En er was de Jeugd, die het stuk straks spelen zou. Menschen weliswaar, zoo goed als wij ouderen, die nu eenmaal altijd lichtelijk detoneeren in de harmonie van het natuurlijke leven, maar er was hier Jeugd, die dat minder deed omdat zij tenminste altijd nog iets méér van die Belofte in zich draagt, die door de altijd zichzelf vernieuwende natuur immer klinkt. Hier mocht gerust een roekelooze zich langs den meer en meer gebruikelijken weg van de bankleuning als een oud steltlooper uit de Landes door het theater voortbewegen, verheven en indrukwekkend; hier dissoneerde een opklaterende lach uit een jonge meisjeskeel niet. Integendeel, het werd er alles ons te liever om. Want hier ging men een spel van Droom en Jeugd spelen en juist de onwennige verlegenheid en afwerende onbeholpenheid, waarmee nog dikwijls de zachte melancholie en sarcastische levenswijsheid van den tekst

*) *Leonce en Lena* door Georg Büchner, 31 dezer te Rotterdam in het openluchttheater Dijkzigt te vertoonen door de Rotterdamsche Vrouwelijke Studententooneel Vereeniging.

werden gezegd, - of niet gezegd - maakten spelers en speelsters te sympathieker, te jonger en te meer in harmonie met heel dat aanvangende zomerfeest om ons heen.

Wij veroorloven ons uit een desbetreffenden omzendbrief der Rotterdamsche Vrouwelijke Studenten Tooneelvereeniging de volgende korte samenvatting van den inhoud van het tooneelstuk over te nemen:

‘Leonce, opgevoed aan het hof van zijn vader, koning Peter, ziet al zijn geestdrift, al zijn neiging tot daden verloren gaan in zijn gevoel voor betrekkelijkheid, dat zoo sterk in hem leeft, dat het hem onmachtig maakt en iedere flits van zijn levendigen geest hem tot een pijn wordt. Wanneer hem het bericht bereikt, dat hij Prinses Lena zal moeten huwen, meent hij dan ook te moeten vluchten. Niet omdat hij bezwaren heeft tegen zijn toekomstig gemalin. De gedachte aan liefde, anders dan uit verveling, vindt hij niet te verdragen. Op zijn vlucht ontmoet hij prinses Lena, voor wie de gedachte aan menselijke liefde in de droomsfeer waarin zij zich zelf gebracht heeft, al even onverdraaglijk is. In deze broze stemming van ontkenning van hart, leven en aanvaarding van menselijk geluk, worden beiden verliefd op elkander. Doch niet zoodra is deze liefde in hen gekomen en aanvaard, of het leven is niet meer te ontkennen en Leonce en Lena ontdekken, dat zij menschen zijn en niet alleen poppen met gedachten en droomen. En beiden keeren dan terug naar het hof van Leonce en het einde van het stuk toont hen als twee in liefde vereenigde menschen, echter niet dan nadat het lot hen nog als twee marionetten aan elkander heeft trachten te koppelen.’

En wij vragen:

Is dit een stuk van en voor de Jeugd?

En wij antwoorden: Bij uitstek.

Want is de Jeugd ooit anders geweest? Vinden we in dezen Leonce niet vele trekken terug, die karakteristiek zijn voor de jeugd van allen en ook dezen tijd? Als zelfs ouderen van Virgilius af tot Rousseau toe, in wereldontvluchting soelaas vinden, hoe zou de jeugd dat niet doen? Dan immers stroomt het bloed nog warm en vurig. Dan is er nog geen gewenning en verstandige aanpassing bereikt, geen evenwicht tusschen wensch en lot noch de min of meer blijmoedige resignatie van den ouden dag.

De jeugd, ook nu, ziet scherp en ziet door het doodende formalisme van ‘hofmeesters’ en ‘staatsraden’ heen. Vóór haar ligt het leven dikwijls als een leeg blad papier, ‘dat haar tegemoet geeuwt’. Zij ergert zich om valsche gewichtigheid en noemt het schreien ‘een fijn Epicurisme’. De oneindigheid harer droomen voelt zich angstig beknelde door de leelijkheid, sordiditeit, en gemeenheid van het alledaagsche leven en uit ergernis, schaamte en ontgoocheling zich terugtrekkend op zichzelf en eigen levenskring en -sfeer, voedt deze jeugd een cultus van het ‘Ik’ en een oppermenschdom, die haar alleen goed afgaat. Zij richt zich spasmodisch uit haar werkelooze melancholie op, wil dan arbeiden voor een oogenblik, zij wordt romantisch en wil ‘naar Italië’ en komt tot niets. Maar laten wij nooit vergeten, dat al dit gedweep, al deze geestelijke steltenlooperij, al dit cynisme, waarover oudere rechters hun moreele wenkbrauwen zeer hoog ophalen, uitingen zijn van een jeugd vol verlangen, droom en begeerte, die in haar ‘Sturm und Drang’ haren weg nog moet vinden en dat gewoonlijk wel doet óók, ontkenning en verzet van goeden huize en uit een warm bloed ontsproten. Leonce, die haast kan sterven van ontroering over een edelen avondstond, is altijd méér en beter dan zijn gezelschap, Sancho-Valerio, die zich dan kiplekker voelt: Want in deze jeugd slaapt en sterft niet de zatte voldaanheid des burgers, maar gist een door haarzelve niet gekende drang naar een ideaal, dat haar in bovengenoemd stuk tegemoet treedt in de gestalte van Lena’.

‘Man geht ja so einsam’ zijn een der eerste woorden van deze andere droomster, zoo eenzaam als Leonce zelf en eerst als deze beiden elkaar ‘vinden’, zijn eenzaamheid en verveling overwonnen: ‘Heel mijn bestaan ligt in dit ééne oogenblik.’ Met deze liefde herwint beider leven zin en rijkdom en klinkt door alle zotternij heen en daarboven uit de stille maar sterke stem van geluk en dankbaarheid over datzelfde in wezen altijd onbegrepen leven.

Leonce's taedium vitae, zijn levenswalging, levensmoeheid en –melancholie, zijn zeer begrijpelijk en te verontschuldigen, zelfs in zekeren zin prijzenswaardig, maar zij mogen niet het laatste woord hebben en hebben dat in dit stuk van Büchner ook niet. Toen wij dien middag het speelterrein der jeugd verlieten kwamen wij onmiddellijk voor eenige tafeltjes te staan, waaraan werkloozen in den schoonen zonneschijn wat zaten te schaken. Dat is óók een kant van de werkelijkheid en er zijn nog heel wat erger. Wie niet verder komt dan levensontvluchting in den droom, wordt een parasiet op anderer levenswerk en leed. De negatie moet bevestiging worden, de vlucht aanvaarding. Maar hoe? Büchner laat hier het leven aan zich in vervulling gaan door de spontane liefde van twee jonge harten, die elkaar aanvullen omdat zij voor elkaar bestemd zijn. In een minder bekend fragment van zijn hand, ‘Lenz’ geheeten, trekt hij deze lijn door. Daar schrijft hij:

‘Maar één ding blijft: een oneindige schoonheid, die van den eenen vorm in den anderen overgaat, altijd door sterft en wordt. Men kan deze niet vasthouden en in museums plaatsen en dan oud en jong erbij roepen en jeugd en ouderdom daarover laten disputeeren. Men moet de menschheid liefhebben om tot het eigensoortige wezen van een ieder door te dringen. Niemand mag ons te gering, te leelijk zijn. Eerst dan kan men den mensch begrijpen. Het meest onbeteekenende gezicht maakt dan een dieperen indruk dan alleen maar de gewaarwording van het schoone.... Wij hebben niet te vragen of iets mooi of leelijk is. Het gevoel, dat iets geschapen is, lééft, staat boven deze beide’.

Wereld en heelal zijn één doorlopende, staag vloeiende stroom: de schoonste beelden, de heerlijkste tonen en klanken vormen zich en lossen zich op. Wie alléén maar toekijkt en reflecteert, hoe poëtisch of aandoenlijk ook, versmacht en sterft. Slechts wie zich durft storten midden in den stroom en door de tooverkracht der liefde zich één gaat voelen met het meest onbeteekenende en schijnbaar verlorene, ondergaat de zegening van die heilige kracht, die tenslotte ook dien stroom stuwt.

‘Al ware het, dat ik de talen der menschen en der Engelen sprak en de liefde niet had, zoo ware ik een klinkend metaal of luidende schel geworden’.

Dit is óók een stem der jeugd, - die van het jonge Christendom – en nu eene ten léven!