

Solosonate of symfonie van het moderne proza?

Over Van Wessems poëtica en zijn roman *Celly, Lessen in Charleston*

Bachelor eindwerkstuk Nederlands – bij S.B. Vitse

Esther Dam – 3509702

30 november 2012

Solosonate of symfonie van het moderne proza?

Over Van Wessems poëtica en zijn roman *Celly, Lessen in Charleston*

Inhoudsopgave

Inleiding	5
1. De Nieuwe Zakelijkheid gekenmerkt	7
1.1 De Nieuwe Zakelijkheid in de contemporaine literatuur	7
1.2 De Nieuwe Zakelijkheid in de huidige tijd	10
1.3 <i>Celly, Lessen in Charleston</i> als nieuw zakelijke roman	13
2. Nieuwe Zakelijkheid volgens Van Wessem: de theorie	16
2.1 Achtergrond van Van Wessem	16
2.2 Veranderingen in het proza	16
2.2.1 Proza en poëzie	17
2.2.2 Handeling en psychologie	18
2.2.3 Verhaal en roman	20
2.3 Poëtica van Van Wessem	22
3. Nieuwe Zakelijkheid volgens Van Wessem: de praktijk in <i>Celly, Lessen in Charleston</i>	23
3.1 <i>Celly, Lessen in Charleston</i> : het verhaal	23
3.2 <i>Celly, Lessen in Charleston</i> : de analyse	24
3.2.1 Analyse aan de hand van gerelateerde begrippen	25
3.2.2 Sociale betrokkenheid	30
3.3 Nieuwe Zakelijkheid in <i>Celly, Lessen in Charleston</i>	34
Conclusie	36
Bibliografie	39
Bijlage 1	42

Inleiding

‘Wij schijnen op iets te wachten. Maar op wat dan toch?’ (Van Wessem 1912: 145)

De boeken van Tachtig beginnen de lezer te vervelen, en zo komt het dat de lezer in 1912 niet snel tevreden is met een nieuwe roman. Voldoet een roman niet aan de verwachting om iets ‘nieuws’ te brengen, dan wordt deze onbevredigd aan de kant gelegd. Constant van Wessem merkt met een scherp oog op dat men op nieuw proza zit te wachten. Hoe dit nieuwe proza eruit zal moeten zien, is in 1912 nog niet duidelijk. Het is wachten totdat iemand de Nederlandse letterkunde naar een nieuwe hoogte weet te brengen.

Het duurt nog even, maar in 1930 wordt het boek *10 pk. Het leven der auto's* van de Rus Ilja Ehrenburg gepubliceerd. Dit boek zorgt met zijn zakelijke stijl voor de ‘omkeer’ in de Nederlandse letterkunde. Nederlandse schrijvers volgen het voorbeeld van Ehrenburg, en zo ontstaat de Nieuwe Zakelijkheid in Nederland. Bij het verschijnen van *Gelakte hersens* van M. Revis spreekt Menno ter Braak dan ook van het ontstaan van ‘een nieuwe spruit’ in de Nederlandse tak van de familie Ehrenburg (Ter Braak 1949: 182). De meeste romans die tot de Nieuwe Zakelijkheid gerekend worden, zoals *8.100.000 m² zand* van M. Revis, *Stad* van Ben Stroman, *Sjanghai* van W.A. Wagener en *Partij Remise* van Jef Last, zijn verschenen tussen 1930 en 1935. Deze stroming kent dus een korte bloeiperiode.

De nieuw zakelijke romans hebben veel kritiek te verduren gekregen. Hoewel men op zoek was naar drastische veranderingen in het proza, gingen deze veranderingen misschien wel te ver. Met name Menno ter Braak en Hendrik Marsman zijn tegenstanders van de nieuw zakelijke romans en komen met verwijten. Zo zouden de Nederlandse schrijvers teveel het procedé van Ehrenburg volgen en richten deze romans zich teveel op de uiterlijkheden van de mens, in plaats van op het innerlijk. Een ander verwijt is dat de schrijver van een nieuw zakelijke roman te werk gaat als een reporter, terwijl de schrijver juist de kunstenaar moet zijn. Door de korte bloeiperiode en waarschijnlijk ook door de negatieve reacties van vooraanstaande mannen als Ter Braak en Marsman, zijn de romans van de Nieuwe Zakelijkheid in de vergetelheid geraakt.

Niet alleen de romans zijn in het geheugen weggezakt, ook de essayreeks ‘Het moderne proza’ dat Constant van Wessem in 1929 publiceerde, is men bijna vergeten. Toch is deze reeks van groot belang voor de theorievorming van het moderne proza, omdat dit het enige omvangrijke stuk is dat hierover is verschenen. Van Wessem is een felle voorstander van het nieuwe proza – of een tegenstander van de Tachtigers – en legt in deze reeks uit waar het moderne proza aan moet voldoen. In tegenstelling tot het huiskamerrealisme moet de schrijver afstand nemen van de gevoelens en zo de feiten op een objectieve wijze weergeven. Door de rangschikking van deze feiten wordt een gebeurtenis opnieuw levend gemaakt.

Constant van Wessem schreef niet alleen over het moderne proza, hij schreef in 1931 ook zelf een roman, onder de titel *Lessen in charleston*. Hoewel deze roman in de secundaire literatuur niet altijd tot de Nieuwe Zakelijkheid wordt gerekend, had men wel hoge verwachtingen van deze roman. Hij was immers diegene die in 1912 al zei dat men op ‘iets’ scheen te wachten, waardoor nieuwe romans niet langer onbevredigd aan de kant gegooid zouden worden. Geen wonder dat men dacht dat deze roman die vernieuwing kon brengen. Volgens enkelen slaagde Van Wessem er echter niet in om deze vernieuwing door te voeren. Is het waar dat *Celly, Lessen in Charleston* niet tot de Nieuwe Zakelijkheid behoort? Als Van Wessem zoveel heeft geschreven over het moderne proza, kun je bijna niet anders dan verwachten dat *Celly, Lessen in Charleston* tot de Nieuwe Zakelijkheid hoort.

Hoewel het interessant is om na te gaan of *Celly, Lessen in Charleston* voldoet aan de kenmerken van een nieuw zakelijke roman, is het nog interessanter om naar deze roman te kijken in relatie tot de poëtica van Van Wessem. De vraag die derhalve in dit onderzoek centraal staat, is: **‘Wat is de poëtica van Constant van Wessem over de Nieuwe Zakelijkheid en in hoeverre komt zijn nieuw zakelijke roman *Celly, lessen in charleston* overeen met deze theorie?’** Om een antwoord te krijgen op deze vraag zal ik in hoofdstuk één de vraag beantwoorden wat men onder Nieuwe Zakelijkheid verstaat. In de eerste paragraaf staan de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid uit het interbellum centraal, de tweede paragraaf bevat de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid zoals men er nu naar kijkt, en in de laatste paragraaf volgt een uitleg waarom *Celly, lessen in charleston* een nieuw zakelijke roman is. Vervolgens zal in hoofdstuk twee de poëtica van Van Wessem worden beschreven. In paragraaf één komt de achtergrond van Van Wessem aan de orde, omdat dit van invloed kan zijn op zijn poëtica. In de tweede paragraaf wordt zijn theorie uitgelicht aan de hand van de essayreeks ‘Het moderne proza’. Deze reeks is het omvangrijkste essay over het moderne proza in de jaren ’30 en vormt derhalve een belangrijke basis voor de poëtica van Van Wessem. Andere, kortere artikelen worden met ‘Het moderne proza’ in verband gebracht. Paragraaf drie zet de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid volgens Van Wessem op een rijtje. Deze laatste paragraaf is daarmee een overkoepelende paragraaf. Hoofdstuk drie zal tenslotte ingaan op de praktijk van Constant van Wessem. Hierin wordt gekeken naar de roman *Celly, lessen in charleston*. In paragraaf één zal het verhaal uiteengezet worden. In paragraaf twee wordt een analyse van de roman uitgevoerd aan de hand van begrippen die gerelateerd zijn aan de Nieuwe Zakelijkheid en de poëtica van Van Wessem, zoals vertelinstantie en personages. Verder zal ik uitgebreid stil staan bij de sociale betrokkenheid. In de slotparagraaf zal de analyse aan de poëtica gekoppeld worden. Wie weet vind ik zo ook een antwoord op de vraag of *Celly, Lessen in Charleston* voldoet aan de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid.

De artikelen die Constant van Wessem heeft geschreven over het moderne proza, zullen de basis vormen van dit onderzoek, evenals zijn roman *Celly, Lessen in charleston*. Daarnaast zal de contemporaine literatuur van groot belang zijn om een beeld te geven van de Nieuwe Zakelijkheid.

1. De Nieuwe Zakelijkheid gekenmerkt

Om een beeld te krijgen van de Nieuwe Zakelijkheid zullen de kenmerken van deze stroming in dit hoofdstuk centraal staan. Paragraaf één zal aan de hand van contemporaine literatuur de kenmerken bespreken die auteurs uit het interbellum aan de Nieuwe Zakelijkheid toekennen, terwijl paragraaf twee de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid bespreekt zoals men er zo'n vijftig jaar later over schrijft. In paragraaf drie komen deze kenmerken samen, en zal uitgelegd worden waarom *Celly, lessen in charleston* een nieuw zakelijke roman is.

1.1 De Nieuwe Zakelijkheid in de contemporaine literatuur

In 1880 staat een nieuwe groep schrijvers op die vindt dat stemmingen en emoties een grotere rol in de literatuur moeten gaan spelen. Tot dan toe bevatten romans vooral moraliserende lessen, maar daar moet verandering in komen. De Tachtigers, zoals deze nieuwe groep heet, vinden dat vorm en inhoud van een roman één moeten zijn en dat de uitingen van de emoties centraal moeten staan. Hiervoor maken zij gebruik van de woordkunst, met uitgebreide omschrijvingen. Als reactie op deze woordkunst en de 'aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie' ontstaat in de jaren '30 de avant-gardistische stroming Nieuwe Zakelijkheid. De Nieuwe Zakelijkheid in de literatuur bouwt voort op de functionalistische architectuur en gaat uit van 'form follows function': de vorm van het bouwwerk is ondergeschikt aan de functie daarvan. Het gaat niet langer om de emotie in romans, maar juist om een objectieve weergave van de feiten.

Ter Braak, bekend als literatuurcriticus en oprichter van het tijdschrift *Forum*, reageert op deze stroming. In deel 5 van zijn *Verzameld werk* wordt een artikel uit 1934 opgenomen, te weten 'Ehrenburg maakt school'. Hierin legt Ter Braak uit dat Albert Kuyle en Jef Last volgelingen zijn van Ilja Ehrenburg¹. Ter Braak noemt het procedé van Ehrenburg een worstmachine: 'het aantal onderwerpen is onbegrensd; laten wij dus onderwerpen nemen en die in de machine stoppen om te zien, wat er aan literatuur uitkomt' (Ter Braak 1949: 139). De op Ehrenburg gebaseerde literatuur kenmerkt zich door het tempo van de gejaagde tijd, door het gebruik van de tegenwoordige tijd van het werkwoord en door de invloed van de film op de romankunst. 'Men kan ook even gerust zeggen, dat het de literatuur heeft *opgeofferd* aan de film' (Ter Braak 1949: 140). Dit procedé treft Ter Braak vooral aan in het werk van Last. Last werkt op een reportageachtige manier en beschrijft de personages alleen van de buitenkant, vanuit verschillende posities. Met name *Partij Remise* staat onder invloed van Ilja Ehrenburg. Last gebruikt historische personages in zijn roman en laat blijken dat hij vele documenten heeft gelezen om deze roman te schrijven (Ter Braak 1949: 143). In 'de realistische bril', oorspronkelijk verschenen in 1935, legt Ter Braak dit procedé van Ehrenburg uit aan de hand van het simultaneïsme. Het simultaneïsme is een methode waarin gebeurtenissen op verschillende

¹ De Rus Ilja Ehrenburg is bekend geworden met zijn nieuw zakelijke roman *10 pk. Het leven der auto's*. Ehrenburg wordt gezien als de voorloper van de Nieuwe Zakelijkheid in Nederland.

plaatsen naast elkaar worden geplaatst. Dit procedé wordt vervolgens opgefrist door cijfers, tabellen en statistieken. (Ter Braak 1949: 408).

Ook het artikel 'De eenvoudige stijl' (1934) wordt in het *Verzameld werk* opgenomen. Ter Braak bespreekt in dit artikel het boek *Gelakte hersens* van M. Revis. Volgens Ter Braak is dit 'een nieuwe spruit' in de Nederlandse tak van de familie Ehrenburg (Ter Braak 1949: 182). Revis heeft voor zijn roman de 'worstmachine' van Ehrenburg gebruikt, zoals Ter Braak dit in 'Ehrenburg maakt school' noemt. 'Het enige, dat verborgen blijft in de roman van Revis (een kleinigheid overigens), is de *psyche* van Ford' (Ter Braak 1949: 183). Revis geeft zoveel feiten en bijzonderheden, dat er voor psychologie geen ruimte over is. De hoeveelheid feiten maskeren 'dat die centrale figuur een lege, ziellose pop is, met een aardig jurkje van krantenknipsels aan' (Ter Braak 1949: 184). Ter Braak is niet gecharmeerd van de weergave van de uiterlijkheden.

Marsman, ook auteur bij *Forum*, publiceert in 1932 het artikel 'De esthetiek der reporters'. Hij heeft net als Ter Braak kritiek op de Nieuwe Zakelijkheid, maar Marsman heeft vooral kritiek op de vermenging van journalistieke en literaire vormen. In dit artikel werkt Marsman de breuk met de explicatieve psychologie uit. De Nieuwe Zakelijkheid in de romankunst moet volgens Marsman opgevat worden 'als een strijd tegen het psychologisme' van Thomas Mann, Schnitzler en Wassermann (Marsman 1932: 145). De boeken met in detail geanalyseerde mensen zijn onleesbaar geworden. De techniek, zoals spoorlijnen en havens, heeft zich op een fabelachtige wijze ontwikkeld en uitgebreid, waardoor men zich afwendt van de oude, versufte mens. De 'oude' mens schijnt niets te hebben, behalve een ingewikkelde ziel. 'De moderne lezer, aangevuurd nog door de film, opgejaagd door de spannende reportage, vraagt naar kennis van de moderne wereld' (Marsman 1932: 146). De moderne lezer wil dat de wereld op een objectieve, onpersoonlijke en zakelijke wijze wordt weergegeven. Door deze technische ontwikkelingen vreest Marsman dat de mens slaaf in plaats van heerser wordt van zijn technische schepping: 'en de slaaf wordt hij op het moment, dat hij de electrificatie van de spoorlijn Marseille-Parijs, of het instellen van den luchtdienst tusschen de aarde en Mars, verbijsterender gaat vinden dan de slag van het eigen hart' (Marsman 1932: 143). De verbazing over het technische kunnen is dan groter dan de verwondering om het organische zijn. De Nieuwe Zakelijkheid als reactie is goed, maar verkeerd als de werkelijkheid belangrijker wordt gevonden dan de interne werkelijkheid van de mens. De mens wordt dan een bijproduct. 'De neiging, de richting der zakelijkheid is te uitsluitend gericht op de omringende uiterlijkheid, te weinig [...] op het hart van den mensch' (Marsman 1932: 149). Marsman vindt dat er niets mis mee is om de werkelijkheid te beschrijven, zolang dit een taak van de reporter blijft. Het is fout om de werkelijkheid te beschrijven als de 'methode wordt verheven tot norm' voor de artiest (Marsman 1932: 149). De kunstenaar is geen slaaf van zijn object, maar juist de autonome heerser daarvan. De schrijver moet niet afbeelden, maar verbeelden. Hij moet niet nabootsen en samenvatten, maar zelf van het materiaal een verhaal maken (Marsman 1932: 150).

Hoewel Ter Braak vindt dat literatuur opgeofferd is aan de film, is Jules Sonnenfeldt positief over de invloed van de film op de literatuur. In *De Vrije Bladen* van 1926 schrijft Sonnenfeldt het artikel 'Roman en film'. Hierin schrijft hij dat de romanvorm dood is. Hiermee doelt hij op 'de psycho-analytische-realistische-naturalistische-animalistische-expressionistische romanvorm' (Sonnenfeldt 1926: 48). Hoewel deze romanvorm dood is, is er een nieuwe vorm op komst die is ingesteld op de beweeglijkheid van de moderne ziel. Men verlangt naar steeds wisselende beelden, zoals in een film. Dit houdt in dat er korte scènes zullen zijn waarin het 'wereldgebeuren' wordt beschreven (Sonnenfeldt 1926: 49).

Houwink bespreekt in het artikel 'Naar nieuwe zakelijkheid' het boek *Liefde in de Portieken* van Last en het boek *Stad* van Ben Stroman. Het is ook Houwink niet ontgaan dat de Nederlandse roman langzamerhand aan het veranderen is en dat schrijvers zich meer richten op de uiterlijkheden van de mens: 'Het streven te ontkomen aan de analytische methode der sterk psychologisch georiënteerde oudere generatie wint meer en meer veld' (Houwink 1932, 168).

Last gebruikt de literatuur als een propagandamiddel en laat zich niet leiden door de menselijke werkelijkheid, maar onttrekt zijn bewijsvoering 'aan het levensgeheel, dat het uitgangspunt vormt van zijn verhaal. Om de overige bekommert hij zich eenvoudig niet' (Houwink 1932, 168). De gevaren van de Nieuwe Zakelijkheid als propagandamiddel liggen in het feit dat de schrijver zich onttrekt 'aan zijn verantwoordelijkheid ten opzichte van de menselijke werkelijkheid' (Houwink 1932, 168). Hiermee bedoelt Houwink dat de schrijver zich onthoudt van psychologische ontledingen. Er zijn echter ook voordelen te noemen aan de weg die Last is ingeslagen. Zo wordt het verhaal vlot verteld omdat er geen beschrijvingen zijn die het verhaal vertragen. Er worden geen omwegen gemaakt en alles is op de uitbeelding van het gebeuren gericht.

Anders dan Last gebruikt Stroman volgens Houwink de Nieuwe Zakelijkheid om een waarheidsgetrouwe afbeelding van de werkelijkheid te geven. 'Zakelijk-zijn beduidt bij hem een met de allergrootste nuchterheid staan in het midden van het leven van dezen tijd en dit levensmidden op zoo concreet en duidelijk mogelijke wijze in den litterairen verbeeldingsvorm vastleggen' (Houwink 1932, 168). Stroman zet zich met *Stad* dan ook af tegen het psychologisch realisme. Dat blijkt uit 'het motto van Joseph Conrad, dat hij eraan mede gegeven heeft en dat als volgt luidt: "This is not a marriage-story"' (Houwink 1932, 169). De werkelijkheid zorgt bij Stroman voor de intriges en gebeurtenissen. Die werkelijkheid haalt Stroman uit de krant: 'Zijn verhaal is opgebouwd uit couranten-berichten. Het is als het ware uit de courant zelf ontstaan' (Houwink 1932, 169). De gebeurtenissen volgen snel op elkaar, het zijn alle momentopnamen, waardoor Stroman laat zien hoe het stadsleven in deze tijd eruit ziet. In de besproken artikelen van Ter Braak blijkt ook dat het gebruik van krantenberichten en de reportageachtige stijl typerend zijn voor het procédé van Ehrenburg.

In *Rondom het boek* is 'De nieuwe zakelijkheid in de literatuur' (1935) van Ben Stroman opgenomen. Het begrip 'Nieuwe Zakelijkheid' komt volgens Stroman van oorsprong uit de architectuur. De

architecten richtten zich op het materiaal van hun ontwerpen, en dat zou ook de taak moeten zijn van de schrijvers. Stroman is niet de eerste die opmerkt dat de Nederlandse auteurs zich hebben laten misleiden door de zakelijkheid van hun onderwerpen; dat ze zijn beïnvloed door de literaire journalistiek van Ehrenburg (Stroman 1935: 77 – 79). M. Revis is hier een duidelijk voorbeeld van. ‘Hij noteert, registreert, hij is een literair bureau voor de statistiek, maar hij breekt niet door de getallenreeksen heen, hij blijft gevangen in schema’s [...]’ (Stroman 1935: 79). De mens zelf wordt vergeten, het blijft bij getallen. Het commentaar van Marsman en Ter Braak op de weergave van uiterlijkheden klinkt hierin door.

Net als Marsman en Houwink kan Stroman de invloed van de journalistiek op de literatuur niet negeren. In eerste instantie heeft de literatuur haar stempel op de journalistiek gedrukt, maar dat werk [van Couperus en Van Schendel, E.D.] mist de ‘betrouwbaarheid-van-het-oogenblik’ (Stroman 1935: 81). Door de invloed van het buitenland is er een evenwicht gekomen tussen het nuchtere verslag en de literaire reportage. ‘En de strakke, puntige, vaak indringende taal waarvan deze reportage zich bedient, is op haar beurt weer invloed gaan oefenen op de literatuur’ (Stroman 1935: 81). De literatuur ging zich op het krantenbericht beroepen en schrijvers hebben de mooischrijverij afgeschaft. Een voorbeeld daarvan is Walschap, die geen woord meer schrijft dan nodig is. “‘Wij schrijven geen reeksen adjectieven meer in de hoop, dat het goede er bij is’”, zo citeert Stroman de Vlaming (Stroman 1935: 84).

Standpunten critici

De standpunten van de critici over de Nieuwe Zakelijkheid zijn samen te vatten in een aantal kenmerken van deze stroming. De ene criticus vindt een bepaald kenmerk positief, een andere criticus zal dat kenmerk negatief vinden.

- Als een reporter de feiten objectief weergeven.
- Breken met de gangbare explicatieve psychologie, waardoor men niet kijkt naar het innerlijk van de mens, maar juist gericht is op uiterlijkheden.
- Afwezigheid van adjectieven.
- Simultaneïsme, ofwel het gelijktijdig weergeven van gebeurtenissen op verschillende plekken;
- Cijfers, tabellen en statistieken gebruiken.
- Gebruik maken van de tegenwoordige tijd (presens).
- Montageteknik: snel en flitsend tempo, waardoor snel wisselende beelden ontstaan;
- Historische personages neerzetten.
- Het beschrijven van actuele gebeurtenissen of onderwerpen.

1.2 De Nieuwe Zakelijkheid in de huidige tijd

In 1982 verschijnt *Van realisme naar zakelijkheid. Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932* bij

uitgeverij Reflex in Utrecht. Dit boek is een academische studie, gebaseerd op de uitspraken van de contemporaine critici uit de jaren '30. Hans Anten bespreekt de literatuur uit de periode van de Nieuwe Zakelijkheid en laat op deze wijze de ontwikkelingen zien die er rond 1930 in het proza zijn. Omdat het begrip 'Nieuwe Zakelijkheid' in de literatuur lastig te definiëren is, rekent hij auteurs tot de Nieuwe Zakelijkheid 'die vanuit een sociaal engagement in een stijl van 'gewapend beton', reportage-achtig proza schrijven over bedrijf en beroep; proza waarin de psychologische uitbeelding van het individu slechts een marginale plaats heeft' (Anten 1982: 128 – 129).

In het besluit van het boek noemt Anten vier kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid, welke gebaseerd zijn op de artikelen die in paragraaf 1.1 zijn besproken. Het eerste kenmerk is de 'lapidaire stijl'. Hieronder wordt de versobering van het taalgebruik verstaan, wat Marsman het 'breken met de lyrische bewogenheid' noemt. De artikelen die Anten in het boek heeft besproken laten zien dat de jongere schrijvers zich tegen de woordkunst van de Tachtigers keren. De fraaie stijl en overbodige woorden mogen achterwege blijven, zodat de woorden die echt een functie hebben over blijven. De mooischrijverij wordt afgeschaft, zoals Stroman in 1935 zegt. Concreet betekent dit dat er minder adjectieven gebruikt worden. De objectiviteit, een tweede kenmerk, komt voort uit deze sobere stijl, omdat de schrijver zich beperkt tot het observeren van gebeurtenissen en zodoende de werkelijkheid op een zakelijke en objectieve wijze kan weergeven. Emoties spelen niet langer een rol, omdat de schrijver daar afstand van heeft kunnen nemen. De verteller is niet meer expliciet aanwezig. Men is niet gericht op het innerlijk van de mens, maar op de uiterlijkheden. Zakelijkheid betekent hier dus 'gericht op zakelijkheden'. Naast deze 'uiterlijke' kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid, noemt Anten twee inhoudelijke kenmerken, namelijk de aandacht voor het moderne leven en de sociale geneigdheid. Deze kenmerken blijken uit de onderwerpen die de schrijvers kiezen. De nieuw zakelijke boeken zijn georiënteerd op maatschappelijke en actuele gebeurtenissen.

Jaap Goedegebuure doet in 1992 iets soortgelijks in zijn boek *Nieuwe Zakelijkheid*, waarin hij vier kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid noemt. Hij baseert de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid ook op de uitspraken van contemporaine critici, en komt tot vier overeenkomstige kenmerken. Een thematisch kenmerk is de voorkeur voor eigentijdse verschijnselen, zoals industrie, techniek, sport en ontdekkingsreizen. Dit kenmerk komt overeen met het kenmerk 'de aandacht voor het moderne leven', dat Anten in 1982 noemt. Het tweede kenmerk komt ook sterk overeen met Anten, en betreft het gekozen perspectief, dat zoveel mogelijk vrij blijft van een persoonlijke inbreng van de verteller. Objectiviteit is dus de geldende norm. Gevoelens worden daarbij uitgeschakeld. Het volgende kenmerk gaat over de visie van de kunstenaar op de werkelijkheid. De kunstenaar moet een scherp inzicht hebben in de verhoudingen tussen de mens en de omringende verschijnselen. Er is affiniteit met het beschreven object. Tot slot wordt de bondige stijl – of lapidaire stijl, in de woorden van Anten – als kenmerk genoemd. De kunstenaar beperkt zich tot de feiten, die zich vaak in cijfers laten uitdrukken. De invloed van de film en de journalistiek zijn hierin zichtbaar, zoals ook Houwink

en Ter Braak duidelijk hebben gemaakt. De onderlinge combinatie van deze kenmerken is uniek voor de Nieuwe Zakelijkheid (Goedegebuure 1992: 18 – 19).

In 1987 publiceert M.C. van den Toorn ‘Nieuwe Zakelijkheid. Oorsprong en ontwikkeling van een term’ in *De Nieuwe Taalgids*. In dit artikel gaat Van den Toorn in op het ontstaan van de Nieuwe Zakelijkheid. De term ‘Nieuwe Zakelijkheid’ komt van een schilderkunsttentoonstelling welke in 1923 in Duitsland is gehouden. Ook in de bouwkunst wordt de term gebruikt, en uiteindelijk bereikt de Nieuwe Zakelijkheid de literatuur. Helaas heeft de literatuur van de Nieuwe Zakelijkheid niet zoveel weerklank gehad. Dit komt volgens Van den Toorn door ‘het wezen van de vertelkunst’. Er wordt veel aandacht besteed aan ‘zaken, dingen, voorwerpen, feiten, gebeurtenissen’, maar niet aan de psychologie van de mens (Van den Toorn 1987: 53). In 1929 zei Marsman al dat het moderne proza zou breken met de explicatieve psychologie, en Ter Braak gaf aan dat er geen ruimte is voor psychologie in de moderne roman, omdat er zoveel feiten worden opgesomd.

Als Van den Toorn zich afvraagt welke werken typerend zijn voor de Nieuwe Zakelijkheid, noemt hij vier typerende kenmerken. Het eerste kenmerk betreft de onderwerpkeuze: ‘Als onderwerp van het verhalend proza worden bij voorkeur economische, vooral sociaal-economische problemen behandeld’ (Van den Toorn 1987: 50). Hiermee doelt Van den Toorn onder andere op Ehrenburgs *10 pk. Het leven der auto's*. De personages die opgevoerd worden zijn bekende persoonlijkheden. Toch zijn de producten belangrijker dan individuele mensen. Een volgende kenmerk is het simultaneïsme. Door de stijl van de reportage te gebruiken is het makkelijker om verschillende gebeurtenissen die gelijktijdig plaatsvinden weer te geven, zodat een dynamische en levendige sfeer ontstaat. In overeenstemming met deze aanpak wordt er gebruik gemaakt van het presens. Het derde kenmerk komt overeen met de ‘sociale geneigdheid’ zoals Anten dit noemt, en dat is de sociale geëngageerdheid. Dit kenmerk is volgens Goedegebuure echter voorbehouden aan de buitenlandse schrijvers; in de Nederlandse literatuur is dit kenmerk niet zo aanwezig. Jef Last vormt een uitzondering door in *Partij remise* sociale kritiek te uiten. Tot slot een kenmerk dat ik voor het eerst aantref bij Van den Toorn, te weten het moderne uiterlijk van de nieuw zakelijke literatuur. Niet alleen boekbanden en omslagen, maar ook de grafische vormgeving maakt hier onderdeel van uit. Te denken valt aan krantenberichten met een afwijkend lettertype. Van den Toorn beseft wel dat er niet één boek is dat aan al deze kenmerken voldoet. Van de Nederlandse schrijvers komen W.A. Wagener en Ben Stroman het dichtst in de buurt van een typische nieuw zakelijke roman (Van den Toorn 1987: 50 – 53).

Zoals blijkt uit de besproken artikelen uit de ‘huidige’ literatuur, hebben Anten, Van den Toorn en Goedegebuure zich op de contemporaine literatuur beroepen. Grüttemeier is hier fel tegen, omdat hij vindt dat hieruit slechts de poëtica van Marsman en Ter Braak blijkt. Marsman en Ter Braak hebben zich beiden negatief uitgelaten over de Nieuwe Zakelijkheid, en deze uitingen hebben Anten,

Goedegebuure en Van den Toorn overgenomen, waardoor de Nieuwe Zakelijkheid in een negatief daglicht staat.

De kenmerken

De meeste kenmerken die Anten, Van den Toorn en Goedegebuure naar voren brengen, zijn in paragraaf één al besproken, omdat zij zich op de contemporaine literatuur hebben beroepen. Een kleine aanvulling hierop:

- Modern uiterlijk, zoals foto's op kaften en experimenten met typografie.
- Affiniteit met het beschreven object. De kunstenaar moet een scherp inzicht hebben in de verhoudingen tussen de mens en de omringende verschijnselen.
- Sociale geëngageerdheid.
- Niet alleen de actuele gebeurtenissen worden beschreven (paragraaf 1), maar met name ook economische verschijnselen. Dit zal samenhangen met de actuele gebeurtenissen.

1.3 *Celly, Lessen in Charleston* als nieuw zakelijke roman

In *Den Gulden Winckel* van 1931 wordt het artikel 'Romantiek en moderniteit' van Roel Houwink gepubliceerd, waarin hij *Celly, Lessen in Charleston* bespreekt. Het artikel begint met een uiteenzetting over de invloed van de film op de moderne literatuur. In de filmkunst werden de veranderingen in het moderne levensgevoel vastgelegd, terwijl dit in de literatuur nog niet lukte. 'De litteratuur zat terdege vastgeroest in allerhande psychologische schema's en complexen, waaruit het haar niet mogelijk was zich met een hand omdraaien te bevrijden' (Houwink 1931, 218). Van Wessem had *Celly* niet kunnen schrijven als hij geen kennis had van de filmwereld. 'Zoowel de gebeurtenissen, welke zich afspelen in dezen roman als de manier, waarop zij ons worden voorgesteld, zijn ondenkbaar zonder de levensfantasieën, die op het witte doek worden geprojecteerd' (Houwink 1931, 218). Aan de belangstelling voor de film kleeft een gevaar – een gevaar waar Van Wessem in 1929 al op wijst (zie paragraaf 2.2) – 'namelijk dit, dat zij de eigenwettelijkheid van het litteraire uitdrukkingsmiddel over het hoofd gaan zien en film-scenario's schrijven in plaats van romans of novellen' (Houwink 1931, 218). Aan dit gevaar is Van Wessem helaas niet ontkomen, concludeert Houwink. Zijn roman lijkt soms teveel op een film en te weinig op een roman. 'De romantiek, die van Wessem onuitroeibaar eigen is, en die ook dit boek had moeten dragen, is jammerlijk te kort geschoten. Zij is geheel en al blijven hangen in de wereld van de film en heeft nergens het geestelijke fundament gevonden, dat zij nu eenmaal nodig heeft als litteraire uitingsvorm. Zij is volkomen aan de oppervlakte gebleven en bodemloos hol klinkt het onder haar' (Houwink 1931, 218). Van Wessem is er niet in geslaagd om romantiek en moderniteit in evenwicht te houden: hij heeft de moderniteit boven de romantiek verkozen, waardoor het boek meer een film is dan een roman. Dat is jammer, 'want de film op het witte doek bezit nog altijd duizendmaal meer mogelijkheden dan de film op papier' (Houwink 1931, 219). Daarnaast heeft Van Wessem volgens Houwink het boek vanuit één

perspectief beschreven, terwijl het moderne leven verder reikt dan de maatschappelijke stand waarin Van Wessem zich bevindt. In hoofdstuk drie zal ik laten zien dat dit mijns inziens niet waar is.

Houwink is niet de enige persoon die de roman van Van Wessem niet geslaagd vindt. Anthonie Donker publiceert in *De Stem* van 1931 het artikel ‘Om den nieuwen roman...’ waarin hij aangeeft dat hij niet had verwacht dat Van Wessem ‘een zoo onbeduidend boek zou kunnen publiceren als deze “Lessen in Charleston”’ (Donker 1931: 815). Dat Donker niet had verwacht dat het boek zo onbeduidend zou zijn, komt omdat Van Wessem een van de eerste mensen in Nederland is geweest die het nieuwe proza verdedigde en zich hier duidelijk over uitgesproken heeft. Donker had dus hoge verwachtingen van Van Wessem. Hoewel de stijl levendiger is en het verhaal ‘sneller in zijn werk’, blijft het een verhaal dat is gebaseerd op een oud en bekend motief: het plattelandsmeisje dat naar de grote stad vertrekt en daar ten onder gaat.

Net als Houwink vindt Donker dat Van Wessem er niet in geslaagd is om tot de kern van de personages door te dringen. *Celly, Lessen in Charleston* is een verhaal over onbeduidende mensen, dat heeft geresulteerd in een onbeduidend verhaal met weinig samenhang. ‘Meer dan een vage schets der uiterlijke omtrekken vindt men hier niet. [...] Celly is de eenige, wier karakter wat vaster omljnd en aannemelijker wordt’ (Donker 1931: 816). De schrijver kan niet in woorden bevatten wat er in de mens omgaat, en daarom ‘doet dit boek aan de leeghoofdige, gedachtenloos levende wezens, die het beschrijft, nog tekort, want in de werkelijkheid zijn ze altijd nog veel meer mensch dan Van Wessems marionettenspel het laat voorkomen’ (Donker 1931: 816 – 817). Het is Van Wessem niet gelukt om in *Lessen in Charleston* een sterk en nieuw beeld van mensenlevens te weergeven, waardoor het verhaal ‘zelfs niet in de verte [werd] wat een roman wil zijn’ (Donker 1931: 817).

Houwink en Donker geven beiden aan dat ze veel verwachten van de roman van Van Wessem, omdat hij veel over het moderne proza heeft getheoretiseerd en een voorstander was van dit proza. Houwink en Donker zijn beiden van mening dat zijn roman te oppervlakkig is en teveel gericht op de uiterlijkheden van de mens. Dit is echter één van de kenmerken die aan de Nieuwe Zakelijkheid worden toegeschreven. Het lijkt daarom alsof Houwink en Donker in 1931 nog niet toe zijn aan een breuk met de explicatieve psychologie. Volgens Donker is er ook geen sprake van een actueel onderwerp, het is slechts een ouderwets motief dat in een ‘modern jasje’ is gestoken. Wel erkennen Houwink en Donker dat het boek een snel tempo heeft. *Celly, Lessen in Charleston* is dus op bepaalde punten vernieuwend, maar op andere punten traditioneel.

Naast deze contemporaine critici, wordt er vele jaren later in academische context ook over Van Wessems roman geschreven. In 1981 schrijft Lenferink een artikel in *Lezen en laten lezen* over perspectivistische interpretaties en *Lessen in Charleston*. In het eerste deel maakt Lenferink duidelijk dat het bij de interpretatie van een roman van belang is om de roman vanuit een historisch perspectief te zien. In het tweede deel wordt de interpretatie en analyse van Lenferink uiteengezet. Volgens Lenferink wilde Van Wessem alleen de manieren van de moderne jeugd laten zien door

gebeurtenissen voor zichzelf te laten spreken. De schrijver en vertelinstantie zijn hierbij nagenoeg afwezig (Lenferink 1981: 117). Het verhaal heeft een fragmentarisch en scenisch karakter, en Van Wessem heeft geen moeite gedaan om de hoofdlijn met de ondergeschikte lijnen met elkaar te verweven. Terwijl Donker op dit gebrek aan samenhang wijst om aan te tonen dat een roman samenhangend moet zijn, vindt Lenferink deze ‘nonchalante structurering’ juist functioneel, omdat de verschillende milieus goed tot hun recht komen en het een genuanceerd beeld van de moderne jeugd en haar levenswijze geeft (Lenferink 1981: 120). Ook het volgens Donker zo ouderwetse motief kan Lenferink wel bekoren, evenals de vertedering die Van Wessem ten opzichte van Celly uit. Lenferink is dus, in tegenstelling tot Houwink en Donker, overwegend positief over *Celly, Lessen in Charleston*.

Anja van Leeuwen bespreekt in ‘Geparfumeerde historie of Nieuwe Zakelijkheid? Constant van Wessem en de *vie romancée* in het interbellum’ (1992) de roman van Van Wessem. *Celly* is ‘suggestief, kort en zakelijk proza, maar de overdaad aan bijvoeglijke naamwoorden laat zien dat de verafschuwde woordkunst van Tachtig ook in het moderne proza nog aanwezig was’ (Van Leeuwen 1992: 83). *Celly, Lessen in Charleston* behoort dus wel tot de Nieuwe Zakelijkheid, maar omdat de roman de woordkunst van Tachtig nog niet achter zich heeft gelaten, is deze niet ‘zuiver’ nieuw zakelijk.

In het artikel ‘Film en literatuur in het interbellum: symbiose of een karikatuur van een synthese’ (1993) schrijft Anten over de combinatie van film en literatuur. Hierin speelt de theorie van Van Wessem wel een belangrijke rol, maar komt de roman *Celly, Lessen in Charleston* niet aan de orde. De filmische roman is volgens Anten wel terug te vinden bij Kuyle, Last, Stroman en W.A. Wagener. Ook Goedegebuure en Van den Toorn noemen Van Wessem niet specifiek als schrijver van een nieuw zakelijke roman. Wel is voor deze schrijvers duidelijk dat Van Wessem een zeer belangrijke rol heeft gespeeld in de theorievorming van het proza, waardoor zijn roman *Celly, Lessen in Charleston* interessant is om nader te bekijken.

2. Nieuwe Zakelijkheid volgens Van Wessem: de theorie

In dit hoofdstuk zullen artikelen van de hand van Constant van Wessem worden besproken, waarin hij zich uitspreekt over het moderne proza. In de eerste paragraaf komt aan de orde wie Constant van Wessem was. Ik zal hier met name in gaan op de tijdschriften waarvoor hij heeft gewerkt, omdat dit meer informatie zou kunnen geven over de poëtische opvattingen van Van Wessem. In de tweede paragraaf behandel ik het omvangrijke essay ‘Het moderne proza’. In ‘Het moderne proza’ heeft Van Wessem uitgebreid uiteengezet hoe het moderne proza er – volgens hem – uit zou moeten zien. Deze essayreeks vormt dus een belangrijke basis voor de poëtica van Van Wessem. Om een volledig beeld te krijgen van de poëtica zal ik naast ‘Het moderne proza’ enkele kortere artikelen behandelen. Deze artikelen vormen een aanvulling op de theorie van ‘Het moderne proza’. De poëtica van Van Wessem betreffende de Nieuwe Zakelijkheid wordt in de slotparagraaf samengevat.

2.1 Achtergrond van Van Wessem

Een half jaar na de oprichting van *Het getij*, treedt Van Wessem toe tot deze redactie. Van oorsprong is *Het getij* een ledenblaadje van een Amsterdamse letterkundige kring, maar in 1916 wordt het omgezet in een letterkundig maandschrift met een christelijke grondslag. Van Wessem leek iets in het blaadje te zien, ‘maar dan moest er duchtig veranderd en opgeruimd worden’ (Van Wessem 1941: 27). In *Het getij* komt niet één overheersende literatuuropvatting naar voren, maar wordt wel de afkeer van het proza van Tachtig onder woorden gebracht, zoals uit paragraaf 2.2 zal blijken. Dit zorgde er wel voor dat de jongeren in *Het getij* het gevoel hadden een front te vormen tegen deze Tachtigers. Na 1922 wordt *Het getij* op literair vlak minder belangrijk. ‘Helaas werd midden 1922 de uitgave door Van Munster stop gezet. Daarbij kwam de ontevredenheid van de medewerkers met mijn mederedacteur Groenevelt, een ontevredenheid, die op een paleisrevolutie uitliep. Daar wij het tijdschrift zelf niet in handen konden krijgen [...] traden, met mij, de belangrijkste medewerkers “en bloc” uit, met het voornemen een eigen tijdschrift op te richten’ (Van Wessem 1941: 30). Zo wordt in 1924 *De Vrije Bladen* opgericht, met Van Wessem als redacteur. *De Vrije Bladen* was de voortzetting van *Het getij*, ‘neen, waren Het Getij minus Groenevelt, onder een anderen naam’ (Van Wessem 1941: 16). Omdat *De Vrije Bladen* een voortzetting is van *Het getij*, is de literatuuropvatting grotendeels dezelfde gebleven. In *De Vrije Bladen* wordt deze literatuuropvatting echter verder uitgewerkt.

2.2 Veranderingen in het proza

Al in 1912 en 1913 schrijft Van Wessem in *Den Gulden Winckel* over de hedendaagse letterkunde. In vijf opstellen legt Van Wessem uit hoe de huidige letterkunde er voor staat, en dat is niet best. Al in het eerste opstel, ‘Een woord in het algemeen’, komt Van Wessem tot de conclusie dat niemand tevreden is over nieuwe romans. ‘Ieder nieuw werk leggen wij weer onbevredigd uit de hand’ (Van Wessem 1912: 145). De onoorspronkelijke boeken – hiermee verwijzend naar de boeken van ’80,

waarin de woordkunst de ‘echtheid’ in de weg staat – beginnen de lezer te vervelen. ‘Hoe knap werk, voortreffelijk “gestyleerd”, het ook mag zijn: het is geniaal knutselwerk, van den eersten rang wel is waar, maar toch knutselwerk’ (Van Wessem 1912: 145). En is het niet zo, dat iedereen kan knutselen? Volgens Van Wessem wel, getuige ook het derde opstel met de titel ‘Het dilettantisme in de Nederlandsche letterkunde’. De liefhebberijkunst is voor iedereen weggelegd, en wordt vaak in de avonduren gebezigd als de arbeid achter de rug is. Het dilettantisme heeft echter een verlamrende werking op de voortgang van de Nederlandse letterkunde, omdat de middelmatige roman als normaal wordt ervaren. ‘Er blijft ons niet veel anders over dan maar te wachten, op dien grooten, oorspronkelijken geest, die van geld onafhankelijk, uit het kleine aantal van zes millioen Nederlanders zal opstaan om onze geheele letterkunde eindelijk eens een beetje naar de hoogte te brengen’ (Van Wessem 1913: 19). Blijkbaar wacht Van Wessem op een nieuwe generatie in het proza, maar hoe het nieuwe proza eruit zal gaan zien is hem nog onduidelijk. ‘Wij schijnen op iets te wachten. Maar op wat dan toch?’ (Van Wessem 1912: 145)

2.2.1 Proza en poëzie

Terwijl Van Wessem in 1912 nog niet duidelijk voor ogen heeft wat hij moet verwachten van het nieuwe proza, heeft hij daar in 1929 wel een duidelijk beeld van. In dat jaar wordt in *De vrije bladen* de essayreeks ‘Het moderne proza’ gepubliceerd. Dit is het omvangrijkste essay dat in die jaren aandacht besteedt aan het moderne, nieuwe proza en is daarom van belang voor de theorievorming over het proza. In het eerste deel, ‘De oriëntering van het proza’, bespreekt Van Wessem het verschil tussen proza en poëzie. De mededeling in het proza is direct, die van de poëzie indirect. Ook het doel en de werking van de taal verschillen bij proza en poëzie. Hoewel beide als onderwerp een feit kunnen hebben, is de houding tegenover dit feit anders. ‘De houding van den dichter verraadt dat hij alleen vervuld is van het verdichtsel van dit feit. De houding van den prozaschrijver verraadt, dat hij, in zijn hogere functie van kunstenaar, toch nog steeds de chroniquer blijft van dit feit. De dichter zoekt de suggesties van de taal te gebruiken om een nieuwe gevoelsschepping tot stand te brengen, waarbij de woorden voor hem een andere gebruikswaarde hebben gekregen dan voor den proza-schrijver’ (Van Wessem 1929: 172).

In het vervolg van ‘De oriëntering van het proza’ gaat Van Wessem met name in op het proza. Ieder prozastuk heeft als oervorm de kroniek, die zich concentreert ‘op een zakelijk en reëel noteeren van gebeurtenissen en handelingen, die tezamen het levende beeld van iets, een tijdperk of een situatie, vormen’ (Van Wessem 1929: 171). Omdat ieder verhaal en iedere roman deze oervorm in zich heeft, is ieder prozastuk erop gericht om de feiten weer te geven. Door de wijze waarop deze feiten worden gepresenteerd gaan de dingen ‘leven’. Een fraaie stijl is hierbij overbodig, evenals de tussenkomst van de schrijver. ‘De dingen behooren er in te leven [...] zonder tusschenpersoon van den schrijver, die den lezer iets gaat uitleggen, het geheel moet samengevat blijven in de gebeurtenis van het verhaal zonder andere hulpmiddelen dan die het verhaal biedt, zonder “fraaien” stijl, zonder

“literatuur” (Van Wessem 1929: 171). Van Wessem pleit hier voor de afwezigheid van de uitleggende vertelinstantie, zoals ook zal blijken uit het volgende deel van de essayreeks. ‘De proza-kunst is in de eerste plaats directe weergave van *leven*, van levenshandeling, niet via bespiegeling, stemming of “schoonheid” (Van Wessem 1929: 171).

In ‘Onzaakkundige zakelijkheid’ verwijt Victor van Vriesland het de nieuwe prozaïsten – waaronder hij Van Wessem rekent – dat de journalistieke reportage tot een ideaal voor het proza is uitgeroepen. ‘Om te komen tot een sober, strak, ongekunsteld proza, meenden ze, had men slechts naar de kolommen der dagbladen te kijken’ (Van Vriesland 1958: 73).

Van Wessem reageert op dit artikel door Van Vriesland erop te wijzen dat zij het ‘gloeiend eens’ zijn over het verschil tussen een krantenbericht en zakelijk proza. ‘Juist het verschil tusschen een krantenbericht en zakelijk proza is immers, dat de krantenman journalistiek levert en de schrijver kunst, n.l. iets persoonlijks *schept* uit de feitelijkheden van een krantenbericht. Juist de afstand, die tusschen superieure journalistiek [...] en zakelijk geschreven proza ligt, wordt gevormd door de kunst’ (Van Wessem 1930: 126). Van Wessem heeft de journalistieke reportage dan ook nooit tot een literair ideaal voor het proza gesteld. Hoewel de kroniek de grondslag vormt voor het zakelijke proza, geeft deze een dusdanige opstelling van de feiten, ‘dat zij voor ons de suggestie krijgen van zich opnieuw voor ons af te spelen, en geeft daarmee aan zijn optekening de eigenschappen van een “schepping”’ (Van Wessem 1930: 126). Met zakelijkheid bedoelt Van Wessem: ‘wees nu eens zakelijk, klets er niet langer omheen, zeg waar het om gaat. Geef niet in twintig bladzijden wijdloopige welbespraaktheid, wat in één enkele bladzijde zakelijke zeggings kan worden uitgedrukt’ (Van Wessem 1930: 127).

2.2.2. Handeling en psychologie

In ‘De techniek van het proza’, het tweede deel van de essayreeks gaat Van Wessem in op de ‘verhouding’ die de schrijver moet hebben tot het onderwerp. De schrijver moet afstand nemen van het onderwerp en het proza verwacht niet meer dan ‘een plattegrond-overzicht’ van dit onderwerp (Van Wessem 1929: 204). Omdat de schrijver afstand neemt van het onderwerp, kan hij zich richten op het weergeven van de feiten. Al deze feiten bij elkaar geven een overzicht van het onderwerp in zijn geheel. Zo werkt het ook met een stadsplattegrond: alle straten en steegjes die op de plattegrond afgebeeld zijn, vormen samen een overzicht van de stad als geheel.

Het belangrijkste bij het schrijven van proza acht Van Wessem de intensiteit en de hevigheid waarmee de schrijver ‘het stuk leven, de levenshandeling in woorden weet over te brengen’ (Van Wessem 1929: 206). Het is daarbij van belang dat de schrijver zich weet in te leven in het onderwerp en dat hij zich verre houdt van een psychologische ontleding van een personage. De handelingen en gedachten van een personage moeten voldoende zijn om het personage zelf te beschrijven, een psychologische ontleding is daarom niet zinvol. Het is alleen zinvol als deze ontleding gebeurt door de ogen van een ander personage. Daarnaast is ‘de psychologie een dwaasheid wanneer zij probeert een *uitleg* te geven’ (Van Wessem 1929: 207).

In 1930 maakt Van Wessem nogmaals duidelijk dat de schrijver niet expliciet aanwezig moet zijn in het verhaal, en dat de handelingen van de personages voor zichzelf moeten spreken. In de bundel *Twintig Noord- en Zuid-Nederlandsche verhalen*, waarin verhalen van jongere schrijvers zijn opgenomen welke de moderne verhaalkunst representeren, bespreekt hij het verschil tussen de verhaalkunst en de vertelkunst. In een vertelling wordt een gebeurtenis op de tweede plaats gezet omdat de schrijver over deze gebeurtenis vertelt, terwijl de gebeurtenis in het verhaal als een exact geschreven stuk proza meegedeeld wordt. ‘In dit wezenlijk onderscheid tusschen verhalen en vertellen nu ligt feitelijk de geheele kentering besloten, die zich in de moderne literatuur voltrekt’ (Van Wessem 1930: 8). Volgens Van Wessem wilde de schrijver te graag zelf aan het woord zijn om alles psychologisch te duiden en te verklaren. Nu is er echter het besef ‘dat ook de concreta een eigen taal spreken, wanneer zij maar op de juiste suggestieve wijze worden gegeven, gerangschikt, organisch-rythmisch gemaakt’ (Van Wessem 1930: 8). De vertellende instantie zal als explicateur uit het proza verdwijnen, de schrijver wordt neutraal en doet enkel verslag om de gebeurtenissen opnieuw te beleven. Concreet betekent dit dat een verhaal een personale vertelsituatie moet hebben. Volgens Erica van Boven en Gillis Dorleijn is de verteller in zo een vertelsituatie niet expliciet aanwezig, niet zichtbaar in het verhaal: ‘In een echt personaal verhaal bespeurt de lezer nergens de inbreng van de verteller, zodat de indruk ontstaat dat het verhaal als het ware, ‘zichzelf vertelt’ (Van Boven & Dorleijn 2010: 203).

Naast de rol van de schrijver, bespreekt Van Wessem in ‘De techniek van het proza’ het verschil tussen eenheid van stijl en eenheid van toon. Proza laat zich niet ‘stollen tot een geheel, waarin zin voor zin volgens een soort autonoom geworden beweging zichzelf opbouwt’ (Van Wessem 1929: 207), omdat hier een eenheid van stijl voor vereist is. Het proza wil echter geen eenheid van stijl, maar eenheid van toon. ‘Het opeens overgaan van uitvoerigheid in een paar noteerende woorden, om daarmee de situatie te kenmerken, verbreekt weliswaar de eenheid van stijl, waarin aanvankelijk geschreven werd, maar behoudt de eenheid van toon’ (Van Wessem 1929: 207). Verschillende stijlen hoeven de eenheid van toon niet te verbreken. ‘Toon is zelfs een grote factor bij de mededeelende werking van het proza’ (Van Wessem 1929: 207). In deel drie komt Van Wessem kort terug op de stijl, als hij aangeeft dat een stijl navolgbaar en aan te leren is. Stijl is dan ook literatuur, terwijl toon ‘kunst’ is (Van Wessem 1929: 331).

In het derde deel, ‘Wat is “modern” proza?’, geeft Van Wessem antwoord op de vraag wat het moderne proza ‘modern’ maakt. Het is ‘onze persoonlijke verhouding, de verhouding van ons gevoelsleven ten opzichte van den uitingsvorm, die de uitdrukking van dit onderwerp tot kunst maakt’ (Van Wessem 1929: 332). De keuze van het onderwerp (het moderne leven), of de soort belangstelling voor het onderwerp maken geen verschil tussen oud of nieuw proza; het gaat erom dat er afstand is genomen tot de gevoelens. ‘De menselijke gevoelens zijn eeuwig, zegt men [...]. De gevoelens zijn gebleven, evenals wat zij zoeken uit te drukken’ (Van Wessem 1929: 327). Hoewel de gevoelens nog dezelfde zijn, is de verhouding tot de gevoelens veranderd en is er afstand tot deze gevoelens

genomen. ‘Hierin manifesteert zich onze tijd met zijn zin voor realiteit, zijn *bewustzijn* van het moderne leven, zijn nuchterheid voor feitelijkheden, zijn symptoom, dat men in de kunst “nieuwe zakelijkheid” heeft genoemd’ (Van Wessem 1929: 327).

Moderne schrijvers willen zich bevrijden van de emoties en zich weer objectief kunnen stellen tegenover het object. Door afstand te nemen van de gevoelens is het moderne proza, en met name het karakter van de zin veranderd. Deze verandering betreft een ritmische wijziging die tot uiting komt in de ‘korthed’. ‘Het lijkt of er zinnen tusschen weggeschraapt zijn: de zinnen glijden als opeenvolgende beelden aan elkaar’ (Van Wessem 1929: 328 – 329). De geschrapte zinnen zijn de omschrijvingen die de schrijver gebruikte om gebeurtenissen toe te lichten, omdat de schrijver zich niet bewust was van de magie van taal. Volgens Van Wessem zou men ook kunnen zeggen dat de schrijver zelf is geschraapt, omdat hij niet meer expliciet aanwezig is. De schrijver ‘is gebleven als schepper van de zinnen, die hij schreef: doch zonder dat de schaduw van zijn bespiegelend ik over zijn schouder meekeek’ (Van Wessem 1929: 329). Afbrekingen, punten en komma’s geven de zin een ‘electriseerende werking’ waardoor de gefixeerde toestand tot kunst wordt gemaakt. Van Wessem vindt het ‘fitten der ouderen op de “korthed” van het moderne verhaal’ dan ook kortzichtig, want het is juist deze korthed die getuigt van een grote inspanning (Van Wessem 1929: 332).

2.2.3. Verhaal en roman

In ‘De Vormen’, het vierde deel van de essayreeks, brengt Van Wessem onderscheid aan tussen het verhaal, de roman en de novelle; een onderscheid dat niets van doen heeft met de lengte. Een verhaal is eenstemmig, dat wil zeggen dat er een leidende draad door het verhaal loopt waaraan hoofd- en bijfiguren ondergeschikt blijven. Daarnaast is er sprake van eenheid van toon, namelijk de verteltoon. In tegenstelling tot het verhaal is de roman veelstemmig – er lopen meerdere verhaallijnen door elkaar – en heerst er een breedheid van toon. Met deze breedheid van toon doelt Van Wessem op meerdere ‘stemmen’, die vanuit andere hoeken dan de verteller een geluid laten horen. ‘De roman is organisch verband van verschillende werelden, mensen, voorvallen, niet alleen door den opzet, maar ook in de mededeeling. Zoo kan een geheel van verschillende plans ontstaan met het aspect van een “montagne russe”’ (Van Wessem 1929: 360 – 361). Dit verschil wordt kort samengevat: ‘Het verhaal is lineair, een weg, de solo-sonate van het proza. De roman is een uitzicht, een landschap, de symphonie onder het proza’ (Van Wessem 1929: 361). De plaats van de novelle in de literatuur weet Van Wessem minder goed te duiden. De novelle moet niet verward worden met een ‘schets’, want de novelle ‘is een stuk in een eigen omlijsting, met recht een “genre”’ (Van Wessem 1929: 362).

Welke van deze vormen is voorbehouden aan het moderne proza? Hoewel de handeling in een roman zich eerder op één punt richtte (vertikaal), is er nu een horizontale voortgang ingezet, waardoor steeds vaker in de moderne roman sprake is van veelstemmigheid. Met deze ‘innerlijke revolutie in de roman zelf’ hangen ook de veranderingen in het tempo en het ritme samen. ‘Het naast elkaar is ook in den roman op gaan treden, wijziging, die de concentratie naar het tempo der zinnen verplaatst, niet

meer naar den stylistischen opbouw van een complex zinnen, die de mededeeling slechts remmend verzwaren' (Van Wessem 1929: 363). Waar men vroeger twintig zinnen voor nodig had, heeft men nu één zin nodig, waardoor de spanning veel sterker is geladen. Dit is 'het ware proza van tegenwoordig geworden' (Van Wessem 1929: 363). De woordkunst is afgeschaft en het is het leven zelf dat het woord heeft. De 'schoonheid wil thans meer dan ooit waarheid wezen, ook in de vormen, waarin zij zich meedeelt' (Van Wessem 1929: 364).

In het vijfde en laatste deel van 'Het moderne proza', getiteld 'Nog eenige vaststellingen', vat Van Wessem samen wat hij in de voorgaande essays over de veranderingen in het moderne proza heeft gezegd. 'Een nieuwe ontdekking der werkelijkheid, n.l. opheffing van het verindividualiseeren in de visie van den schrijver, [...] verkenning der werkelijkheid op de wijze van een filmcamera, rondom, langs, dwars doorheen het onderwerp, een vrij maken uit de tot een persoonlijk commentaar dwingende afleidingen, door een *spreken* in de taal der feitelijkheden' (Van Wessem 1929: 389).

Volgens Van Wessem treedt het losmaken uit de verindividualisering het opvallendst op in de biografische roman. De schrijver van deze *vie romancée* ordent de documenten en geeft het ritmische leven op een 'gefilmde' wijze weer. Dit staat tegenover het 'ouderwetse' beschrijven van de historische figuur, 'waarin van deze figuur *in wezen* niet veel meer was overgebleven dan de naam, zooals de ouderwetsche historische roman van onze Bosboom Toussaint...' (Van Wessem 1929: 390). De nieuwe biografische roman wil het leven van een historische figuur opnieuw beleven 'als een voorvallende realiteit'.

In 1932 wordt in het *Critisch Bulletin* een artikel geplaatst van Van Wessem, waarin hij verder ingaat op de biografische roman. De *vie romancée* is een genre dat is voortgekomen uit 'de strooming der "nieuwe zakelijkheid", die zich overal, zoowel in het leven als in de kunst doet gelden, het is een modern soort levensbeschrijving, aangepast aan de behoeften en verlangens van onzen tijd naar "naakte waarheid"' (Van Wessem 1932: 273). De 'oudere wijze van levensbeschrijving' heeft het genre afgekeurd omdat het de geschiedenis zou 'banaliseeren' omwille van de sensatielust van het publiek, maar ook omdat de moderne levensbeschrijving teveel aan de verbeelding overlaat. Het leven van een historische figuur blijft echter aan ontwikkelingslijnen en historische feitelijkheden gebonden, waardoor geen levensbeschrijving zonder de kennis van documenten kan (Van Wessem 1932: 274). De moderne levensbeschrijver beschikt over een scheppende intelligentie, want hij kiest en schikt de documenten uit de historische feitelijkheden, en doet dit op een dusdanige wijze dat de ontwikkeling van de historische figuur voor de lezer begrijpelijk is. In deze rangschikking van de feiten ligt het levensritme van de beschreven persoonlijkheid besloten; een ritme dat voor ieder personage anders is. Het historische verleden wordt door deze levensbeschrijvingen weer onder de aandacht gebracht.

'De invloed van de cinema op de moderne literatuur' wordt in 1926 in een speciaal 'filmnummer' van *De Vrije Bladen* gepubliceerd. Volgens Van Wessem heeft de cinema een indirecte invloed op de moderne literatuur, omdat de cinema niet de enige vinding is die heeft bijgedragen aan de veranderingen in het moderne proza. Van Wessem vat de les van de cinema als volgt samen: 'Door

middel van korte, zakelijke, zwaar met suggesties geladen noteringen, het drama oproepen, zonder bij-bespiegelingen of stijlversieringen, “sans fil”, in een rythme berekend op de spanning, op het emotioneele hoogtepunt, plotseling, klaar, verpletterend. De versnelling van het geheel wordt geen versneld *tempo*, zoals sommigen meenen, maar het gevolg van een naar de emotie geregeld rythmisch gebeuren, waarbij alle overtollige “franje” wegvalt’ (Van Wessem 1926: 247). Deze samenvatting komt overeen met wat Van Wessem drie jaar later in het derde deel van ‘Het moderne proza’ zal schrijven. Van Wessem staat achter deze ‘bevrijding’ van de literatuur, maar geeft wel aan dat men moet oppassen voor een te grote samensmelting van roman- en filmtechniek. De filmtechniek moet niet tot methode verheven worden, omdat de kans bestaat dat er een geforceerde stijl ontstaat (Van Wessem 1926: 247).

2.3 Poëtica van Van Wessem

In deze paragraaf worden de opvattingen van Van Wessem over het nieuw zakelijke proza samengevat. Op basis van de artikelen die in paragraaf 2.2 zijn besproken wil ik de poëtica van Van Wessem weergeven.

- De kroniek is de oervorm van het proza. De kroniek noteert de gebeurtenissen op een zakelijke en reële wijze, en is gericht op de feiten. Door de wijze waarop deze feiten gerangschikt worden in het moderne proza gaan de gebeurtenissen opnieuw leven. De schrijver is dus een scheppende instantie, en geeft niet alleen een opsomming van de gebeurtenissen, zoals een reporter dat doet. De schrijver heeft dus een andere functie dan de reporter.
- De schrijver mag de gebeurtenissen niet op een tweede plaats te zetten door zelf uitleg te geven (vertelkunst), maar de schrijver moet de gebeurtenissen voor zich laten spreken (verhalen). De vertelinstantie houdt zich dus afzijdig en geeft geen psychologische ontledingen.
- Het gaat in het moderne proza niet om de keuze van het onderwerp, maar om de afstand tot de gevoelens die men heeft genomen. Door afstand te nemen van de gevoelens kan men zich weer objectief tegenover het object stellen.
- Een fraaie stijl is overbodig, de schrijver kan zich beter bedienen van korte notaties.
- In de moderne roman treden gebeurtenissen naast elkaar op, zodat er een snel ritme ontstaat. Hiervoor wordt de filmtechniek (montage) toegepast.
- Door het leven van historische grootheden weer ‘levend’ te maken wordt het verleden onder de aandacht gebracht.

3. Nieuwe Zakelijkheid volgens Van Wessem: de praktijk in *Celly, Lessen in Charleston*

In dit hoofdstuk zal gekeken worden naar de roman *Celly, Lessen in Charleston*. Deze roman schreef Van Wessem in 1930 en is in 1931 gepubliceerd onder de titel *Lessen in Charleston*. In 1937 verscheen het boekje opnieuw, ditmaal met de naam *Celly, Lessen in Charleston* en een voorwoord van Marsman. Omdat deze roman de basis vormt voor de analyse, zal ik in paragraaf één het verhaal samenvatten. In paragraaf twee vindt de analyse van het boek plaats, en in paragraaf drie wordt de poëtica van Van Wessem vergeleken met zijn schrijverspraktijk.

3.1 *Celly, Lessen in Charleston*: het verhaal

Het verhaal in *Celly, Lessen in Charleston* gaat over het meisje Celly. Omdat haar moeder is aangerand weet Celly niet wie haar vader is. Toen haar moeder overleed kwam Celly bij haar tantes wonen. Na het overlijden van beide tantes regelt haar voogd een baan als typiste op een advocatenkantoor. Celly moet het platteland dus verlaten en vertrekt naar de stad. Eenmaal in de ruige stad komt ze in een saaie, maffe kostwoning terecht, waar ze geen dag langer wil wonen. De volgende ochtend zien het leven en de stad er echter al vriendelijker uit. Celly gaat voor het eerst naar het advocatenkantoor, waar ze ingewerkt wordt door Jane, de huidige typiste van het advocatenkantoor van Harry en Jeroen. Celly en Jane worden vriendinnen, en Celly mag bij Jane komen wonen. Nog diezelfde avond gaat Celly mee naar het huis van Jane. Daar komt ze Olivier tegen, die een oogje op Jane heeft. De grammofoon gaat aan en Jane begint te dansen, maar Celly danst niet. Jane zal Celly enkele vaardigheden bijbrengen, zoals dansen en boksen.

Overdag gaan de werkende vrouwen naar hun werk, 's avonds gaan ze naar dancings of naar de bioscoop. Ook in het weekend is er tijd voor leuke dingen, zoals de kermis en het strand. In een muziektent komt Celly Dandy tegen. Als Dandy haar aanraakt verstijft ze helemaal, en na die avond blijft Celly avonden achter elkaar thuis, waarna ze ziek wordt. In de tussentijd gaan Jane en Olivier samen naar het strand en trouwen zij. Jane verdwijnt dan van het toneel. Na een maand ziet Celly Dandy opnieuw, maar ze wil niet met hem praten. Celly is bang voor wat er zal gebeuren als ze zich inlaat met deze Dandy. Op een dag staat Dandy op Celly te wachten bij haar kantoor. Hij heeft een cadeautje voor haar, namelijk een hond. Celly wordt hier heel blij van. Na die tijd komt Dandy steeds vaker bij Celly, en staat ze hem toe in haar hart. Uiteindelijk kussen ze elkaar en wil Dandy nog verder gaan. Als Celly door heeft dat ze helemaal naakt is vlucht ze weg, Dandy gekwetst achterlatend. Dandy verlaat Celly en komt niet meer terug, ook al denkt hij nog vaak aan Celly. Ook de hond loopt bij Celly weg, en nu is Celly weer helemaal alleen in de stad.

Celly heeft haar voogd gevraagd wie haar vader is. Het antwoord: de dominee van je dorp. De voogd overdenkt wat er is gebeurd voordat de moeder van Celly zwanger raakte. Nadat de moeder van Celly door de dominee is aangerand, zegt ze "Nu moet ik je aangeven". De dominee gaat weg en

wordt bang in het donker. Een boer gaat achter de dominee aan, en zegt dat de dominee niet aangegeven zal worden, er is immers nog geen enkel meisje dat dat heeft gedaan. Toch raken de mannen in een gevecht, waardoor de dominee in de sloot valt en dood gaat. De moeder van Celly heeft verteld wat er is gebeurd, zodat de boer geen straf krijgt. De vader van Celly is dus overleden, en de dominee die Celly kent, is een andere dan de dominee die haar moeder kende.

Celly vraagt zich af waarom haar niet eerder is verteld wie haar vader is, want dan had ze heel anders in het leven gestaan. Celly is zwanger en weet dat ze, net als haar moeder, zal moeten lijden. Het lijden van haar moeder was echter nutteloos, dat wil Celly niet. Als Celly 's nachts buiten rondwaalt en na een tijdje niet meer kan lopen, gaat ze in een portiek zitten. Kort daarop begint het te sneeuwen, en Celly zakt steeds verder in elkaar. Ze wordt opgetild door een zwarte man, en wanneer ze wakker wordt is ze in het huis van deze man, Jim Wilson. Jim is een voordanser in de negerbar "Olympia". 's Middags komen vrienden van Jim langs die gaan dansen, en Celly danst mee. Als de vrienden weg zijn vraagt Jim aan Celly of zij met hem wil dansen in Olympia. Celly antwoordt niet direct, maar 's avonds stemt zij toe. Jim en Celly dansen samen in Olympia. Jane en Olivier zijn daar ook, en Jane herkent Celly. Celly gaat elke avond na de show met Jim mee terug, maar één avond doet ze dat niet. Diezelfde avond springt er een meisje van de brug.

Naast de verhaallijn van Celly, speelt het verhaal van Jeroen en Harry. Zij zijn de advocaten op het kantoor waar Celly werkt, maar hebben deze baan vooral om populair te zijn bij de vrouwen. Jeroen heeft een afspraak met Victoria in "Maison Ilse". Hier geeft Victoria Jeroen de opdracht om mee te doen met de danswedstrijd, maar Victoria blijkt zich in Jeroen te hebben vergist. Victoria is woedend, maar Jeroen houdt niet van woedende vrouwen. Daarom gaat Jeroen van Victoria over op Caridad, het paardrijdende meisje. Hij wil haar weer zien paardrijden, en Caridad geeft aan dat ze vrijdagavond bij de manege zal zijn. Na het paardrijden geeft Caridad Jeroen een lesje over paarden. Je moet met een paard omgaan zoals je met een mens omgaat, maar Jeroen gaat niet zo netjes met mensen om. Dan wil Jeroen dat Caridad hem kust, en dat doet ze. Verder gaat Jeroen nog met Cora tennissen, maar Jeroen verliest. Jeroen bedenkt dat Cora de ideale vrouw voor hem zou zijn, maar Cora zou nooit iets in hem zien. Jeroen wil revanche, maar hij verliest weer.

Harry en Jeroen zijn beiden zeer bedacht op geld. Ze bezoeken oude mensen waar ze een 'band' mee hebben, in de hoop dat ze in aanmerking komen voor de erfenis. Jeroen gaat op bezoek bij de moeder van Frederike, een meisje waar hij verliefd op was toen hij nog jong was. De moeder loopt te vitten op de moderne jeugd. Harry gaat naar tante Baby, maar is blij als hij weg kan gaan. Hij geeft dus niet om tante Baby, maar bezoekt haar alleen voor het geld.

3.2 Celly, *Lessen in Charleston*: de analyse

In deze paragraaf zal de roman *Celly, Lessen in Charleston* geanalyseerd worden. In deze analyse zal ik kijken naar begrippen die mijns inziens in verband staan met de kenmerken van de Nieuwe

Zakelijkheid en de poëtica van Constant van Wessem, en die derhalve relevant zijn om een antwoord te formuleren op de onderzoeksvraag. Hierbij valt bijvoorbeeld te denken aan de vertelsituatie – de verteller moet immers niet expliciet aanwezig zijn – en de personages. Verder zal ik uitgebreid stil staan bij de sociale betrokkenheid, omdat deze een grote rol blijkt te spelen in de roman.

3.2.1 Analyse aan de hand van gerelateerde begrippen

Vertelsituatie

De lezer heeft in *Celly, Lessen in Charleston* voornamelijk te maken met een personale vertelsituatie. Kenmerkend voor een personale vertelsituatie is dat een verhaal met deze vertelinstantie altijd in de derde persoon wordt verteld, omdat er geen persoon is die in de tekst de rol van verteller vervult. Er is dus een anonieme instantie die zich verschuilt achter het verhaal. Dit houdt in dat de lezer het verhaal beleeft vanuit het perspectief van één of meerdere personages. Een duidelijk voorbeeld hiervan tref je aan in hoofdstuk II, als Celly aan Jane vertelt wie zij is, of liever: als de verteller het gesprek tussen Celly en Jane weergeeft ‘Al sprekend, met dat prettige warme gevoel achter haar oogen en om haar slapen was het haar [Celly, E.D.] of zij een droom vertelde. Zij had geen ouders gehad. – Toen zij dit zei zonk zij even terug in een stilte, want dit was iets waar zij in haar gevoel nooit dadelijk aan voorbij kon’ (Van Wessem 1937: 44). Dit is een voorbeeld van een erlebte rede: de verteller sluit aan bij de gedachten van Celly, maar zij draagt zelf ook bij aan de formulering als Celly zegt dat zij geen ouders heeft gehad. Dit lijkt op vertellerstekst, maar de hierop volgende zin toont aan dat Celly deze woorden zelf heeft uitgesproken, waardoor sprake is van erlebte rede. Ook hoofdstuk III bevat een goed voorbeeld: ‘Zij [Jane, E.D.] had zich tot taak gesteld, “dat burgervleesch” te drillen. Het was haar een amusement, niet vrij van boosaardigheid, Celly te “beschaven”. Verteederd door Celly vond zij haar tegelijkertijd belachelijk. Wat een kleur heeft Celly! En dat voor een meisje van buiten’ (Van Wessem 1937: 63). Hier wordt over Jane verteld in de derde persoon, wat erop duidt dat de verteller hier aanwezig is. De verteller maakt duidelijk dat Jane Celly belachelijk vindt, waarop de focalisatie over gaat van verteller naar Jane: Jane is degene die aangeeft waarom zij Celly belachelijk vindt, namelijk om de bleke huidskleur van Celly. Hier is dus sprake van erlebte rede, omdat persoons- en vertellerstekst met elkaar vermengd zijn.

In hoofdstuk I kijkt de lezer mee door de ogen van Celly als zij voor het eerst naar het advocatenkantoor gaat en advocaat Harry ontmoet: ‘Er was iets vertrouwwekkends in den blik van zijn oogen. Het zware rechte ooglid hing zoo laag neer, dat het de bovenste helft van de donkere pupil afsneed, en dat gaf aan zijn blik iets melancholieks’ (Van Wessem 1937: 26, 27). Celly neemt Harry in zich op en omschrijft waarom hij vertrouwd op haar overkomt. Hier is Celly dus de focalisator. In het stuk hiervoor is de verteller de focalisator: ‘Celly ging zitten op een stoel tegenover de tusschendeur, die aan stond en waardoor zij in het andere vertrek kon zien: zij zag een dikken jonge man met een rood opgezet gezicht in een trage doezelige houding met de handen stijf in de jaszakken staan luisteren tegenover een ouderen heer, [...]’ (Van Wessem 1937: 25). De verteller geeft aan wat Celly ziet, dat

doet zij zelf niet.

Zoals uit paragraaf 3.1 is gebleken, krijgt de lezer niet alleen een kijkje in het leven van Celly, maar ook in het leven van andere personages. Er is dus sprake van meerstemmigheid, van een meervoudige personale vertelsituatie. In hoofdstuk II kijkt de lezer mee met Olivier: ‘Hij had te zwaar verloren van avond. Alles op de pof nog wel. Hij kon die schuld nooit betalen. Het duurde nog een week vóór hij zijn maandgeld kreeg en dan zou het nog lang niet genoeg zijn. En hij kon ook niet een maand van niets leven... Waarom was de oude altijd zoo halsstarrig geweest op dat punt van geld zenden?’ (Van Wessem 1937: 56) Olivier is hier de focalisator. In een innerlijke monoloog in de vorm van erlebte rede krijgt de lezer de gedachten van Olivier gepresenteerd. Er wordt gebruik gemaakt van de derde persoon (hij) waardoor het lijkt alsof de verteller aan het woord is, maar toch heeft de lezer hier te maken met de gedachten van Olivier. Het is niet de verteller die vindt dat Olivier te zwaar verloren heeft, dat is Olivier zelf. Dit wordt duidelijk gemaakt door de daarop volgende zin ‘Alles op de pof nog wel’, waarin Olivier zichzelf de schuld lijkt te geven voor de wijze waarop hij heeft verloren. Een ander voorbeeld is te vinden in hoofdstuk IX, als de lezer een kijkje in de gedachten van Dandy krijgt: ‘Hij wendde zich van het raam af. “Ja, waarom doe ik zulke dingen eigenlijk?” overwoog hij. De herinnering aan Celly maakte hem sentimenteel. Maar terug ging hij niet’ (Van Wessem 1937: 150). In hoofdstuk IV kijkt de lezer mee door de ogen van Jeroen: ‘Jeroen was het kantoor binnengegaan, zijn hoed en zijn handschoenen wierp hij op tafel. Harry was er niet. Natuurlijk’ (Van Wessem 1937: 72). De eerste zin in dit citaat lijkt afkomstig van de verteller die meedeelt wat Jeroen aan het doen is. De tweede zin is een constatering van Jeroen, namelijk dat Harry er niet is. Daarop volgt een gedachte van Jeroen in de erlebte rede: hij had kunnen weten dat Harry er niet zou zijn. Op de volgende pagina vertelt Jeroen over wat de rijke meisjes van tegenwoordig doen:

‘Leuk waren die rijke meisjes van tegenwoordig. Allemaal deden ze wat. Victoria chauffeerde, Cora tenniste en de kleine Caridad reed paard. Caridad reed paard als de cowboys, los en nonchalant, alleen maar hard en wild en als zij een barrière neemt ligt zij diep voorover op den hals van het paard alsof zij het omhelzen wil. Victoria chauffeerde, hooghartig, brutaal, de punt van de brandende sigaret bijna tegen de punt van haar neus, met verachting voor den voetganger, dien zij liefst over de teenen rijdt. En cora tenniste. Een lenig, snel meisje, in jacht achter den tennisbal, fel en raakgemikt de slag, den bal wegzwaaiend met een opgeheven been, alsof hij onder haar door moest’ (Van Wessem 1937: 73).

Jeroen is de focalisator die aangeeft hoe de rijke meisjes hun hobby’s uitvoeren. In deze passage is het niet zo dat Jeroen vertelt wat er voor zijn ogen afspeelt, maar het is duidelijk dat hij dit eerder heeft gezien en hier nu over vertelt.

Zoals gezegd is er in een personale vertelsituatie geen personage dat de rol van verteller vervult, en dus is er geen verteller die naar zichzelf verwijst of commentaar geeft. In dit verhaal is dit

het geval, maar er valt wel iets te zeggen voor de aanwezigheid van vertellerscommentaar. ‘Jeroen en de engelen’ is de titel van hoofdstuk IV. Als lezer begrijp je dat het hier niet zal gaan om echte engelen, maar ‘engelen’ heeft wel een positieve connotatie. Dit hoofdstuk gaat over de onafhankelijke, rijke meisjes, de vriendinnen van Jeroen. En vanuit het niets is daar de expliciete aanwezigheid van vertellerscommentaar: ‘Deze meisjes brengen haar ledigheid in hoogmoed door’ (Van Wessems 1937: 66). De meisjes die niet hoeven te werken moeten zich op een andere wijze vermaken, en het amusement vinden zij in de sport, ‘het amusement van de ledigheid’. De verteller geeft de lezer ook nog een tip: ‘Pas op, als ge vergeet gentleman te zijn: deze voorname meisjes willen niets van haar sexe weten en vergeven niet spoedig, als ge ze er aan herinnert’ (Van Wessems 1937: 68). Hoewel ‘engelen’ een positieve connotatie heeft, is het niet positief bedoeld. Verderop in dit hoofdstuk is de verteller nogmaals expliciet aanwezig, nadat Jeroen en Caridad hebben gebeld: ‘De duivel zit in die paardrijdende meisjes’ (Van Wessems 1937: 81). Er is hier geen aanwijzing dat het om de erlebte rede gaat.

Hoofdstuk VIII begint met de gedachte dat het ‘waarlijk een evenement [zou] zijn, als Tante Baby dood ging’, en wordt gevolgd door de opmerking ‘Het was geen hartelijke gedachte’ (Van Wessems 1937: 126). In dit geval is het niet duidelijk of het om vertellerstekst gaat of om de erlebte rede. Door het volgende citaat ben ik geneigd om te zeggen dat het om vertellerstekst gaat. ‘Maar de neven en nichten dachten het al vaker naarmate de ouderdom van de rijke erfzuchtige drukkerder voelbaar werd in hun jonge levens’ (Van Wessems 1937: 126). Aangezien de neefjes en nichtjes niet in elkaars hoofd kunnen kijken welke gedachten zij hebben, lijkt het me aannemelijk dat het hier om vertellerstekst gaat. In dat geval is hier sprake van expliciet vertellerscommentaar.

Hoewel de verteller niet als personage aanwezig is in het verhaal en het verhaal in de derde persoon is geschreven, is er af en toe sprake van vertellerscommentaar. Het is derhalve misschien beter om te spreken van een afgezwakte vorm van een auctoriale verteller.

Personages

Omdat Celly de hoofdpersoon is, zou je verwachten dat ze een round character is dat een ontwikkeling doormaakt. Celly probeert zich over het verlies van haar tantes heen te zetten en zich over te geven aan het stadse leven, maar dat lukt haar niet. De enige mogelijke ontwikkeling is dat Celly zich open stelt voor Dandy.

De karakterisering van de personages gebeurt op verschillende wijzen. Zo krijgt de lezer langzamerhand van Jane te horen hoe Celly eruit ziet. Celly heeft een bleke huid die haar iets van een Madonna geeft (p. 43) en Jane vindt dat Celly te dikke benen heeft voor een meisje van tegenwoordig (p. 64). Deze omschrijvingen van het uiterlijk van Celly vinden met name plaats in dialogen tussen Jane en Celly. Ook de verteller draagt bij aan de omschrijvingen van het uiterlijk van de personages door te vertellen over ontmoetingen tussen personages en hoe zij naar elkaar kijken en elkaar observeren:

‘De beide meisjes zagen elkaar aan. De blik van de typiste critiseerde het eenvoudige bruinkatoenen jurkje met roode en gele moesjes van de ander, een jurk, waarvan de mouwen, om de polsen sluitend, kleine pofjes maakten. Celly keek in het blonde cherubijnen-gezicht met de als vlammetjes naar achter springende haren, zag onwillekeurig naar de vierkante, tengere schouders, die naakt onder de smalle banden van het kleedje bewogen. Toen hief de typiste de smal geknepen oogen onderzoekend op naar Celly’s oogen, fixeerde er den bollen bruinen blik van, den trouwhartigen, stillen, wat triesten blik als van een dienstmeisje en bemerkte de fraai gespreide donkere haren’ (Van Wessems 1937: 29) .

In deze passage is de verteller degene die weergeeft wat Jane ziet en vervolgens wat Celly ziet. De verteller treedt dus op als focalisator. Het laatste gedeelte van deze passage zou ook de focalisatie vanuit Jane kunnen zijn: Jane merkt op dat de ogen van Celly trouwhartig en triest zijn. Ook het uiterlijk van de andere personages wordt door gedachten van de personages of door waarnemingen van de verteller kenbaar gemaakt. Zo maakt de verteller duidelijk hoe Harry eruit ziet wanneer hij Celly ontmoet: ‘Nadat de deur gesloten was, kwam de dikke jonge man als een goedge dog op Celly toe. Hij had zijn trage houding van zoeven afgelegd, hij strekte zich correct, en haar aansprekend, stelde hij zich voor: van Hoven.’ (Van Wessems 1937: 26). De verteller staat aan de zijlijn en vertelt wat er gebeurt, de verteller is dus de focalisator. De kennismaking tussen Dandy en Celly wordt op een soortgelijke manier beschreven, als de verteller weergeeft wat hij ziet:

‘Toen kwam Dandy. Hij liet zich nauwelijks voorstellen. Hij sprong aan haar tafeltje. Van den hals af naar boven was alles fragiel aan hem, van de schouders naar beneden tot de smalle gespannen lendenen alles sterk en brutaal. Celly staarde van uit een half wakker geschrikten dommel naar zijn meisjesachtige oogen, die een lichtgelen weerglans hadden onder de laag naar elkaar toeloopende, als veertjes fijne wenkbrauwen. Naar die oogen moest zij kijken; maar zij voelde een rilling bij het zien van zijn handen, groot en fors als beesten’ (Van Wessems 1937: 92).

Ook deze passage wordt verteld vanuit de verteller, maar bevat een klein stukje waaruit blijkt dat de focalisatie verschuift naar Celly, namelijk in de laatste zin. De verteller geeft aan dat Celly een rilling voelt bij het zien van de handen van Dandy, waarop de focalisatie verschuift en er vanuit Celly wordt verteld waarom zij een rilling krijgt: de handen van Dandy zijn groot en fors als beesten.

Niet alleen krijgt de lezer door dialogen en vertellerstekst een beeld van het uiterlijk van de personages, maar er zijn ook passages waarin de lezer inzicht krijgt in het innerlijk van de personages. Een voorbeeld waarbij de lezer inzicht krijgt in het innerlijk, en zo een psychologische duiding van

Celly krijgt, is te vinden in de volgende passage door middel van een innerlijke monoloog: ‘Is het slecht wat ik gedaan heb? Ik heb Dandy zoo lief. Is het slecht? God, zult Gij mij nu straffen, zooals Gij mijn moeder gestraft hebt? Is liefde slecht? Maar dan is alle liefde slecht, dan kan God niet Liefde heeten’ (Van Wessems 1937: 146). In hoofdstuk XI is een ander voorbeeld te vinden waar een psychologische duiding plaats vindt, waar de hysterie van Celly wordt afgebeeld:

‘En Celly vindt het potsierlijk, zij begint opeens te lachen. Harder te lachen. Te gieren, te gillen. Het kaatst terug in de zwarte huizen. De ruimte in. Celly kan niet ophouden met lachen, het trekt als een razernij door haar kaken, haar hals, haar geheele lichaam. Als zij even bedaart begint zij opnieuw. Het is een hysterisch, onmenselijk krijschen’ (Van Wessems 1937: 167).

De psychologische duiding blijft echter beperkt tot Celly, voor de andere personages ontbreekt deze duiding. Wel lijkt het alsof de personages elkaar uitleggen, door het grote contrast tussen de personages. Celly en Jane zijn als personages elkaars tegenpolen. Waar Celly een versleten jurkje draagt, bruin haar en dikke benen heeft, is Jane lang, heeft blond haar en tengere schouders. Niet alleen uiterlijk staan zij tegenover elkaar, ook qua gedrag zijn zij beiden anders. Zo is Celly heel behoudend, weet zij niet hoe ze moet dansen, kan zij niet op een vlotte manier met jongens omgaan en voelt zij zich verlaten in de grote stad. Jane daarentegen houdt van dansen, plaagt de jongens en heeft genoeg vriendinnen waarmee zij zich kan vermaken. Waar Jane voor staat, is alles waar Celly niet voor staat, en andersom. Jane is niet de enige die verschilt van Celly, bijna alle personages willen modern zijn, met de tijd meegaan en niet bij hun gevoelens stil staan.

Tijd en ruimte

Het verhaal begint op het platteland, in het huis van Celly. Kort daarna zijn we op het advocatenkantoor en zit Celly in de trein waar zij aankomt in een stad. In dit eerste hoofdstuk wordt een contrast uitgewerkt. Het platteland is een rustige plek, maar de stad is lawaaiig en druk. Dit komt overeen met het contrast tussen Celly en Jane. Jane is veel drukker en sleept Celly overal mee naar toe, terwijl Celly liever thuis zit in een veilige en geborgen omgeving.

Celly, Lessen in Charleston is opgedeeld in vijftien hoofdstukken en drieënvijftig fragmenten. Dit betekent dat elk fragment weinig bladzijden in beslag neemt en dat er veel ruimte is voor het wisselen van locaties. Door de wisseling van ruimtes ontstaat een scenisch karakter en ontrollen de situaties zich voor het oog van de lezer. In hoofdstuk V wisselen de locaties erg vaak, dit is dus een goed hoofdstuk om het scenische karakter uit te leggen. In dit hoofdstuk zijn de personages te vinden op het strand, als iemand met het idee komt om naar de kermis te gaan. Iedereen gaat dan naar de kermis, maar daar zijn slechts een paar kinderen, waardoor ze weer naar het strand gaan. Olivier en Jane zijn op dat moment in zee aan het zwemmen. 's Avonds eet iedereen op het terras en na het eten vertrekken zij richting de kermis, waar een draaimolen, eettentjes en een worstelaar te bezoeken zijn.

Dan vertrekken Olivier, Jane en Celly naar de bioscooptent en kijken een film die Celly niet leuk vindt. Na de bioscooptent gaan ze naar een muziektent, waar Celly alleen aan een tafeltje zit. Dan volgt de ontmoeting tussen Celly en Dandy. In dit hoofdstuk wordt veel van locatie gewisseld en in het laatste stuk is het opvallend dat er personages van het toneel verdwijnen (Jane en Olivier) en er een nieuw personage opkomt (Dandy). Door al deze locatiewisselingen is het net alsof de lezer meeloopt van de kermis naar de bioscooptent, en van daar naar de muziektent. Deze gebeurtenissen volgen elkaar allemaal op, ze vinden niet gelijktijdig plaats. Er is dus geen sprake van simultaneïsme. Ook in hoofdstuk VII, ‘De verzoening der beesten’, is een goed voorbeeld te vinden van het scenische karakter. Olivier en Jane zijn een dagje naar het strand en liggen naast elkaar op het uiteinde van de steiger:

“Kijk,” zei ze, “daar ligt een bootje. Roei me naar het eilandje verderop.” Al zijn spieren krampten samen toen hij haar snel overeind zag schieten. Haar zwellende tors, oprijzend uit de hoge beenen, benam hem een oogenblik den adem. Met een sprong over Olivier heen stond ze bij de boot. Olivier maakte het touw los, stiet van wal, roeide zonder te spreken, arbeidend met de riemen als een sombere galeislaaf, naar het groene eilandje vol lage wilgen. Jane was over de voorstevan aan land vóór Olivier een helpende hand had kunnen uitsteken, liet zich plat op den buik tusschen de struiken vallen; een en al spartelende ongedurigheid speelden haar voeten met elkaar.’ (Van Wessem 1937: 119, 120).

In een zeer korte tijd verplaatsen Jane en Olivier zich van de steiger naar het bootje, en van het bootje naar het eiland met de wilgen. Hierdoor kan de lezer precies volgen wat er gebeurt en lijkt het alsof Jane op dit moment voorstelt om met het bootje naar het eiland te gaan.

Van Wessem geeft nergens een gedetailleerde omschrijving van de ruimte, de couleur locale ontbreekt. Hierdoor is het niet mogelijk om te bepalen in welke stad het verhaal zich afspeelt. Verwijzingen naar maatschappelijke gebeurtenissen ontbreken in dit boek. Een aanknopingspunt voor de historische tijd vormt de titel van het boek. De charleston is rond 1926 opgekomen in Europa, en dat betekent dat Van Wessem het moderne leven voor ogen stond bij het schrijven van het boek. Daarnaast geeft Van Wessem andere aanwijzingen dat we te maken hebben met de moderne tijd: de grammofoon, welke is ontwikkeld in 1878; de typemachine, in gebruik genomen in 1873 en in 1881 is het eerste telefoonnetwerk in Nederland aangelegd. Van Wessem maakt gebruik van allerlei apparaten die nog niet zo lang bestaan.

3.2.2 Sociale betrokkenheid

Standen

In de roman van Van Wessem maakt de lezer kennis met verschillende maatschappelijke standen. Celly komt van het platteland, en Jane vraagt zich dan ook af waar Celly vandaan komt: “Nu, vertel me eens, waar hebben ze jou uitgebreed en waar heb je die monsterlijke jurk vandaan?” (Van

Wessem 1937: 33). De mensen uit de stad zijn bevooroordeeld als het de mensen van het platteland betreft: “Dansen kun je zeker ook niet? Dat kan ik me begrijpen. Buiten bij tantes opgevoed. Ganzen en varkens gehoed zeker. Als het langer geduurd had braaf getrouwd, kinderen gekregen, veel kinderen gekregen, lelijk geworden, door den man afgebeeld” (Van Wessem 1937: 42). Het milieu waarin Celly is opgegroeid, lijkt het laagste milieu te zijn waarin je kunt opgroeien. Hoofdstuk II, getiteld ‘Beschaving’ gaat erover dat Jane Celly wil leren wat beschaving is, want die beschaving heeft Celly niet bij haar tantes geleerd. Celly zal echter alles leren behalve beschaving; hier wordt al duidelijk dat het slecht zal aflopen met Celly. De visie van de abstracte auteur wordt in de titel van dit hoofdstuk gepresenteerd: Jane is niet in staat om Celly beschaving bij te brengen. Jane geeft zelf aan dat ze slecht is: ‘Ja, Jane is wel slecht gezelschap voor je. Je moet met mij eigenlijk niet omgaan. Ik ben slecht, weet je, ik ben liederlijk. Aan mij is toch niets meer te verhelpen en ik kan alleen nog maar meisjes als jij bederven’ (Van Wessem 1937: 43).

Jane, afkomstig uit de klasse van de werkende vrouwen, de typistes, wordt neergezet als iemand die overdag werkt en in haar vrije tijd op zoek gaat naar amusement. De titel van Hoofdstuk VII, ‘De verzoening der beesten’ suggereert ook de visie van de abstracte auteur. Jane en Olivier krijgen ruzie, verzoenen zich en gaan uiteindelijke trouwen. Jane en Olivier worden hier aangeduid als ‘beesten’. Al eerder wordt Olivier neergezet als een beest: ‘een gorilla in smoking’ (Van Wessem 1937: 36). De mensen uit deze klasse hebben geen doel in het leven, het gaat uiteindelijk om het vermaak in de dancings. De titel van het derde hoofdstuk, ‘Zij, die werken’ geeft deze visie van de abstracte auteur ook weer: het gaat helemaal niet om het werk, het leven draait om het vermaak. De titel doet echter vermoeden dat je een beeld krijgt van de dagelijkse werkzaamheden op een kantoor. Deze maatschappelijke stand krijgt als kritiek dat ze leeghoofdig is en geen doel heeft in het leven.

De vrouwen uit een klasse daarboven, aangeduid als ‘engelen’, worden hoffelijk behandeld door de rijke jongemannen. Harry en Jeroen, beiden afkomstig uit dit milieu, mogen dan een goede baan hebben, die baan heeft voor hen een andere betekenis dan dat zij hard moeten werken: ‘Maar hij verborg volstrekt niet, dat zijn baantje maar een sinecure was, een soort visitekaartje als “gentleman” voor de dames, een brevet voor “heer van gegoeden stand” (Van Wessem 1937: 72). Een goede baan stelt dus niet altijd iets voor, en het leven van iemand in de gegoeden stand ook niet. Zo houden de vrouwen zich bezig met het amusement van de sport, ook wel het amusement van de ledigheid genoemd (p. 66). Wanneer Caridad een ongeluk krijgt en haar hoofd voor altijd verminkt is, heeft ze dan ook geen doel meer in het leven. Want wat stelt het leven voor als je nooit meer mooi kunt zijn? Deze maatschappelijke stand geeft om niets dan rijkdom en uiterlijk vertoon. Van Wessem laat met deze verdeling tussen de standen zien dat de hogere klassen niet bezig zijn met gevoelens, maar meer met uiterlijkheden; terwijl de klasse waar Celly zich in bevindt zich geen zorgen maakt om geld en uiterlijk, maar juist gericht is op het innerlijk. Omdat de hoofdhandeling en de nevenepisodes vrij los van elkaar staan – Jeroen weet niet eens wie Celly is – worden deze verschillende standen uit de

moderne samenleving geconcretiseerd.

Rassen

Naast de maatschappelijke standen, wordt het milieu van de zwarten besproken. Jim is één van die zwarten, en pikt als gekleurde man de bleke, ingesneeuwde Celly op. Dit contrast in huidskleur lijkt aan te geven dat het leven van Celly dood is, en het leven van Jim levendig. Jim zal Celly wat kleur in haar leven teruggeven, ze is niet langer alleen in de grote stad. Jim werkt als danser in de negerbar “Olympia”, waar hij de blanke mannen en vrouwen ‘in de handen laat klappen’. Jim dient als een marionet van het vermaak; hij bedient de gegoede burgerij van een plezierige avond. Zo brengt hij niet alleen kleur in het leven van Celly, maar ook in het leven van andere blanke mensen.

Als Celly na ruim een dag slapen ontwaakt in het huis van Jim en hem voor de spiegel ziet staan, krijgt zij een onbestemd gevoel in haar maag:

‘Celly ziet een donker gezicht, waarin het wit der oogen fel is, waarin naakte tanden in een glimlach naar voren komen uit gezwollen blauwe lippen, omzoomd door de dunne franje van zwarte snorhaartjes. Door haar heen schiet een onbestemde beklemming, een gevoel uit haar kindertijd, dat niet te benoemen is, maar dat zich toen verbond met den boeman, den weerwolf, den duivel’ (Van Wessems 1937: 170).

Het is duidelijk dat Celly niet gewend is aan het zien van een zwarte, en ze koppelt negatieve begrippen aan de term ‘neger’. Als Jim ziet dat Celly bang is moet hij lachen, en hij besluit om bij de spiegel te blijven staan om haar niet verder angst in te boezemen. Hieruit blijkt dat Jim gewend is aan de reactie van Celly, dat hij vaker te maken heeft met gelijksoortige reacties. Dat Jim hiermee bekend is, komt omdat hij danst in de negerbar “Olympia”. Hier schrikken de blanke vrouwen ook van de zwarte gezichten en de donkere handen. Jim wil graag met Celly dansen, want ‘een blank meisje dat met een neger danst, dat is een attractie’ (Van Wessems 1937: 178). Herhaaldelijk worden de zwarten aangeduid met de term ‘dieren’, wat aangeeft dat zij niet door het ‘normale’ volk werden opgenomen.

Gender

Interessant om nader te bekijken is de rol van de vrouw in deze roman. Wat met name naar voren komt is de angst van mannen voor onafhankelijke vrouwen. Zo is de man die de moeder van Celly heeft aangerand, bang dat zij zal vertellen wat hij heeft gedaan. De man die in het donker achter hem aankomt, zegt dan tegen hem: “Beste man, maak je niet overstuur. Zij zál je niet aangeven. Hebben ze je ooit aangegeven die meisjes, die je zoo brandend hebben verlangd, dat zij uit schaamte haar gezichten bogen in haar gebedenboekjes als jij stond te preken? Haar tongen zouden verstijven in haar monden, want haar geweten zou het beletten” (Van Wessems 1937: 156, 157). Hoewel de man zegt dat geen enkele vrouw haar mond voorbij heeft durven te praten, is de dominee toch bang dat de vrouw

ditmaal wel zal spreken.

Ook Olivier is bang voor de onafhankelijke vrouw, en voor hem is dat Jane. Olivier geeft Jane de schuld van zijn ongeluk: ‘Wat heeft dit meisje me al een kwaad gedaan, verlumelde studie, speelschulden, bedrogen verwachtingen. En ik, wat ben ik eigenlijk voor haar?’ (Van Wessems 1937: 118). Olivier is niet degene met het overwicht, maar Jane overheerst Olivier. Het enige dat Olivier kan doen, is als een hondje achter Jane aan lopen. Uit pure machteloosheid begint Olivier een gevecht met Jane, maar ze vecht terug en is uiteindelijk degene die de teugels viert.

Jeroen zou graag een relatie willen met één van zijn engelen, maar uiteindelijk heeft hij hier niets over te zeggen. ‘Een vrouw als Cora zou hem anders kunnen maken, flinker, mannelijker, rustiger. Maar deze vrouw geeft juist niets om een man als Jeroen. En het is hem, alsof dit besef hem verlamt, alsof hij zijn kansen zijn kracht te tonen niet kan gebruiken en zoo moet hij steeds als de verslagene tegenover haar staan’ (Van Wessems 1937: 187). Verder moeten Jeroen en Harry veel moeite doen om zichzelf te bewijzen, om te laten zien dat ze die vrouwen waard zijn. De vrouwen hebben deze mannen eigenlijk in hun macht.

Verder worden vrouwen in deze roman mijns inziens positiever weergegeven dan de man. Dit komt al vrij snel tot uiting, als de voogd kort in beeld komt. Deze man, die Celly nooit eerder had gezien en die ook onmiddellijk weer zou vertrekken, zou Celly aan een baan helpen. Daarna zat zijn taak als voogd erop. Deze voogd ziet het slechts als zijn taak om Celly aan een baan te helpen, maar wil verder niets met haar te maken hebben. Nadat zij haar beide tantes is verloren, zou de voogd zich wel meer zorgen mogen maken om Celly, maar in plaats daarvan denkt hij er alleen aan om zijn taak zo snel mogelijk te vervullen. Ook op het advocatenkantoor waar Celly terecht komt als typiste, doet zij er niet toe. Het komt de advocaten goed uit dat ze juffrouw Alten (Jane) kunnen laten gaan, zij is namelijk te brutaal. Hierbij zijn ze ongevoelig voor de consequenties die deze beslissing kan hebben voor Jane. Jane wordt echter positief neergezet als ze Celly ontvangt en met open armen uitnodigt in haar huis. De lezer kan niet anders dan sympathie voelen voor Jane, want zij helpt de verloren Celly. Celly gaat met Jane mee naar huis, en daar ontmoet ze Olivier. Olivier wordt omschreven als een ‘gorilla in een smoking’ (p. 36), en hij heeft regelmatig driftbuien. Volgens Olivier is Jane de schuld van zijn gokverslaving en één keer komt het zelfs zo ver dat hij Jane slaat. Hoewel Jane terugslaat, is zij wel zo goed om Olivier te vergeven.

Jeroen en Harry worden beiden ook niet positief neergezet. Ten eerste hebben beide mannen een baan als advocaat om de schijn hoog te houden dat ze met serieuze zaken bezig zijn en tot de gegoede burgerij horen, terwijl ze ondertussen in hun auto rondrijden en afspraakjes maken om de dames te versieren. Daarnaast zijn ze beiden zeer op geld belust, en is dat de enige reden dat ze bij hun oudtantes op bezoek gaan, in de hoop te delen in de erfenis. De enige man die niet negatief neergezet wordt, is Jim. Jim is de man die Celly komt halen op het moment dat zij het diepst in de put zit en niemand meer heeft om mee te praten of om het leven mee te delen. Jim is goed voor Celly en geeft haar zelfs een baan. Wellicht omdat Celly helemaal geen verwachtingen heeft van een zwarte

man (en hem misschien niet eens ziet als man), staat ze zijn zorgen voor haar toe.

Van groot belang voor deze oppositie tussen mannen en vrouwen is de rol van de vader en moeder van Celly. Omdat de moeder van Celly is aangerand, heeft Celly geen vertrouwen in het mannelijke geslacht. En als ze het zichzelf eenmaal toestaat om Dandy lief te hebben, maakt Dandy hier misbruik van en wordt Celly in haar gelijk gesteld als het om mannen gaat. Het hoofdstuk waarin de aanranding wordt beschreven, 'De andere verleidingsscene', lijkt in eerste instantie geen betekenisvol hoofdstuk, maar als het gaat over de oppositie tussen mannen en vrouwen speelt dit hoofdstuk juist een belangrijke rol. In dit hoofdstuk wordt de vader van Celly, als aanrander, negatief neergezet. De moeder van Celly was niet de eerste bij wie deze dominee aanklopte, maar de moeder van Celly was wel de eerste die openbaar wilde maken wat deze man voor een pijn aanrichtte. Ook hier wordt de vrouw dus positief neergezet, namelijk als onschuldig wezen, terwijl de man de boosdoener is. En deze man is uiteindelijk de bron van al het kwaad dat Celly in de man ziet.

3.3 Nieuwe Zakelijkheid in *Celly, Lessen in Charleston*

Het is interessant om na te gaan of de roman voldoet aan de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid. Enkele van deze kenmerken komen overeen met de kenmerken die Van Wessem ook hanteert. Zo weten we al dat de feiten op een objectieve wijze zijn weergegeven. Echter is dit niet als een reporter, want de reporter doet verder niets met deze feiten, terwijl Van Wessem juist in de rangschikking van deze feiten de gebeurtenissen opnieuw tot leven doet komen. Dit blijkt met name uit het scenische karakter van enkele passages, waardoor het lijkt alsof gebeurtenissen voor het oog van de lezer afspelen. Ook is in *Celly, Lessen in Charleston* grotendeels gebroken met de gangbare explicatieve psychologie. Men is gericht op de uiterlijkheden en niet op het innerlijk van de personages uit de stad, van een psychologische duiding is geen sprake. Dit is echter wel het geval bij Celly, door bijvoorbeeld innerlijke monologen krijgt de lezer meer inzicht in de psyche van Celly.

Het gelijktijdig weergeven van gebeurtenissen op verschillende plekken (simultaneïsme) komt niet voor in de geanalyseerde roman. Wel wordt er vaak van locatie gewisseld, waardoor er tempo in de roman zit. Door het ontbreken van couleur locale is het onduidelijk in welke historische tijd het verhaal gesitueerd kan worden. Een aanknopingspunt is de titel (de charleston), maar het gaat in de roman niet om deze dans. Verder geeft Van Wessem aanwijzingen die aangeven dat het om het moderne leven gaat, zoals de grammofoon, telefoon en typemachine. Wel heeft Van Wessem laten zien wat het leven van de moderne jeugd inhoudt en waar de interesses van deze jeugd liggen. Hiermee zet Van Wessen geen statement, maar laat hij wel zien dat hij betrokken is bij de moderne jeugd. Ook heeft Van Wessem laten zien dat hij een scherp inzicht heeft in de verhouding tussen mens en omgeving, of in dit geval meer het inzicht tussen Celly en de omringende maatschappelijke standen. Verder heeft Van Wessem geen historisch bekend personage neergezet en heeft hij geen gebruik gemaakt van cijfers en tabellen.

Tot slot heeft Van Wessem slechts een klein beetje geëxperimenteerd met de typografie. Door

de indeling in vijftien hoofdstukken en drieënvijftig fragmenten zijn veel witregels ontstaan. Dit helpt om het snelle ritme te onderstrepen. Het is echter niet zo dat er foto's zijn toegevoegd of dat er teksten in een ander lettertype zijn afgedrukt.

Tellen we al deze kenmerken bij elkaar op, dan is te zien dat *Celly, Lessen in Charleston* aan lang niet alle kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid voldoet. Deze verdeling is terug te vinden in bijlage 1. Het is niet zo dat *Celly, Lessen in Charleston* niet genoemd kan worden als nieuw zakelijke roman, maar het is begrijpelijk dat literatuurhistorici eerder andere titels noemen.

Conclusie

Aan het begin van dit onderzoek heb ik mijzelf de volgende vraag gesteld: Wat is de poëtica van Constant van Wessem over de Nieuwe Zakelijkheid, en in hoeverre komt zijn nieuw zakelijke roman *Celly, Lessen in Charleston* overeen met deze theorie? Om deze vraag te beantwoorden heb ik eerst gekeken naar de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid. Over deze stroming in het interbellum is veel geschreven door met name Menno ter Braak, Hendrik Marsman en Constant van Wessem. Ter Braak en Marsman meenden dat een nieuw zakelijke roman teveel gericht is op de uiterlijkheden en niet meer op het innerlijk, zoals dat in het naturalisme gewoon was. Ook gaat de schrijver meer als een reporter aan het werk dan als een echte kunstenaar, omdat alleen de feiten weergegeven worden. Daarnaast heb ik laten zien dat de huidige literatuur zich op deze uitspraken heeft gebaseerd, waardoor de Nieuwe Zakelijkheid doorgaans een vrij negatieve klank met zich meedraagt.

Anders dan Ter Braak en Marsman, stond Constant van Wessem wel positief tegenover het moderne en vernieuwende proza. Volgens Van Wessem is de schrijver van het moderne proza juist meer dan een reporter, omdat hij niet alleen de feiten weergeeft, maar dit op een dusdanige wijze doet dat de gebeurtenissen opnieuw gaan leven en de lezer het idee heeft dat de gebeurtenissen voor zijn oog afspelen. Verder doet het gekozen onderwerp niet ter zake, in het moderne proza gaat het om de afstand die men tot de gevoelens heeft genomen. Door afstand te nemen van de gevoelens kan men zich objectief tegenover het onderwerp stellen. Dit houdt ook in dat de vertelinstantie zich afzijdig houdt en geen psychologische ontleding hoeft te geven. De schrijver moet de gebeurtenissen voor zich laten spreken, in plaats van de gebeurtenissen op een tweede plaats te zetten door zelf uitleg te geven over de gebeurtenissen. Daarnaast hoeft de schrijver zich niet te bedienen van een fraaie stijl; overbodige adjectieven mogen dus achterwege blijven.

Omdat Van Wessem één van de eersten is die over het moderne proza heeft geschreven en al lange tijd riep dat Nederland op vernieuwend proza zat te wachten, is het niet verwonderlijk dat zijn roman *Celly, Lessen in Charleston* verwachtingsvol is ontvangen, in de hoop dat deze roman die vernieuwing zou brengen. De positieve reacties blijven echter uit, en er komt veel kritiek op deze roman. Zo vindt Roel Houwink dat de roman teveel op het filmprincipe is gebaseerd en heeft Van Wessem het verhaal maar vanuit één perspectief beschreven. Daarnaast heeft Van Wessem het geestelijk fundament niet gevonden, maar is hij blijven steken in een weergave aan de oppervlakte. Ook Anthonie Donker vindt dat er weinig psychologische diepgang is te vinden, waardoor er een onsamenhangend verhaal is ontstaan. Tevens vindt hij de onderwerpkeuze maar weinig origineel en heeft het onderwerp niets met een modern verhaal te maken. Wel is het verhaal levendiger en sneller dan ander modern proza.

Naast de uiteenzetting van de kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid en de poëtica van Van Wessem, heb ik gekeken naar zijn roman *Celly, Lessen in Charleston*. Het verhaal gaat over een

plattelandsmeisje dat naar de grote stad vertrekt en daar ten onder gaat. Zoals Donker al zei klinkt dit weinig origineel. Toch stelt de keuze van dit onderwerp de schrijver in staat om op een vrij objectieve wijze de feiten weer te geven. Toch ontkomt Van Wessem er niet aan om de verteller een enkele keer expliciet commentaar te laten geven en de abstracte auteur zijn visie op de maatschappelijke standen. In deze roman is de verteller, op een enkele keer na, geheel afwezig. Dit betekent dat de gesprekken, gedachten en handelingen voor zich moeten spreken en dat de lezer een beeld van de personages krijgt door hoe zij over elkaar spreken en denken. Deze gedachten en handelingen zijn met name gericht op de uiterlijkheden, van een psychologische ontleding door de verteller is geen sprake. Wel krijgt de lezer inzicht in de psyche van Celly door innerlijke monologen. Evenals het achterwege laten van de uitleg van gebeurtenissen, laat de schrijver ook de omschrijving van plaats en tijd achterwege. Wel wordt er veel gewisseld van locaties, waardoor een scenisch karakter ontstaat en de situaties zich voor het oog van de lezer ontrollen.

Verder laat Van Wessem de lezer kennis maken met verschillende maatschappelijke standen. Opvallend is de laagste stand, namelijk het negermilieu van Jim. Hieruit blijkt duidelijk dat blanke mensen in 1930 niet gewend zijn aan negers. Deze negers worden dan ook afgebeeld alsof zij dieren zijn. Dat Jim in een negerbar werkt en slechts ter vermaak van de blanke mensen dient, geeft de verhouding tussen blanken en negers pijnlijk weer. Ook bevat het boek een opvallende houding ten opzichte van mannen en vrouwen. Mannen zijn bang voor de onafhankelijkheid van de vrouw, en willen liever zelf de regie in handen houden. Daarnaast wordt de man vaak negatief afgebeeld, terwijl de vrouw positiever neergezet wordt. Hieraan ten grondslag ligt de aanranding van de moeder van Celly door de dominee van het dorp.

Naar eigen zeggen heeft Van Wessem geen aanleg voor het werken volgens een theorie. Toch komt zijn roman redelijk overeen met zijn theorie over het moderne proza. Zo moet de schrijver volgens Van Wessem niet expliciet aanwezig zijn in het verhaal, en in *Celly, Lessen in charleston* gebeurt dat slechts een paar keer. Ook moeten personages zichzelf duiden, zonder tussenkomst van de schrijver. Dat heeft Van Wessem goed aangepakt in zijn roman, omdat de personages duidelijk worden door gesprekken en gedachten. De verteller heeft zich onthouden van een psychologische ontleding (welke echter wel via innerlijke monologen naar voren komt), evenals van een fraaie stijl, daar hij zich nergens uitlaat over de omgeving en de tijd en nergens uitgebreide omschrijvingen van geeft. Er is dus geen sprake van couleur locale. Door de indeling in drieënvijftig fragmenten wisselen de locaties in de roman regelmatig. Hierdoor heeft de lezer het idee dat de gebeurtenissen voor zijn oog worden afgespeeld.

Tot slot gaat het volgens Van Wessem niet om de keuze van het onderwerp, maar om de afstand die men tot de gevoelens weet te nemen, waardoor het objectief weergeven van de feiten mogelijk wordt, en dat is ook wat Van Wessem heeft gedaan. Hij heeft zich niet laten meeslepen in zijn gevoelens voor het eenzame meisje Celly, maar heeft op een objectieve wijze haar leven in de stad geschetst en laten zien met welke mensen zij in de stad in aanraking is gekomen, en met welke

problemen deze mensen te maken hebben. Van Wessem heeft zich echter niet geheel objectief tegenover deze maatschappelijke standen gesteld. Zo geeft hij kritiek op de leeghoofdigheid van de hogere standen. Het feit dat enkel van Celly een psychologische ontleding in de vorm van innerlijke monologen aan bod komt, onderstreept deze kritiek.

Hoewel *Celly, Lessen in Charleston* door literatuurhistorici niet genoemd wordt als voorbeeld van een nieuw zakelijke roman, heeft mijn analyse laten zien dat deze roman aan een aantal kenmerken van de Nieuwe Zakelijkheid voldoet. Deze roman zal niet als het ‘ultieme’ voorbeeld gelden van de Nieuwe Zakelijkheid, daar er andere romans zijn die wel aan alle kenmerken voldoen. Hierbij valt te denken aan Ehrenburgs *10 pk. Het leven der auto's*. De roman is eerder vernieuwend te noemen ten opzichte van naturalistische romans.

Op de vraag of de theorie van Constant van Wessem overeenkomt met zijn praktijk, kan ten dele positief geantwoord worden. Uiteraard vertoont de roman enkele mankementen ten opzichte van zijn poëtica en bracht zijn roman niet de vernieuwing waar men op hoopte, maar in grote lijnen komt zijn theorie overeen met zijn schrijfwijze in *Celly, Lessen in Charleston*. Van Wessem heeft niet alleen een belangrijke rol gespeeld in de theorievorming over het moderne proza, maar heeft ook een vernieuwende roman geschreven. Door de veelstemmigheid is *Celly, Lessen in Charleston* ook echt een roman te noemen, en is daarmee een symfonie onder het moderne proza.

Bibliografie

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

Anten, H., 'Film en literatuur in het interbellum: symbiose of een karikatuur van een synthese'. In: *Vooy's Tijdschrift voor letteren 11* (1993), p. 163 – 168.

Braak, M. ter, 'Ehrenburg maakt school'. In: Menno ter Braak, *Verzameld werk*. Deel 5. Amsterdam 1949, p. 138 – 144.

Braak, M. ter, 'De eenvoudige stijl'. In: Menno ter Braak, *Verzameld werk*. Deel 5. Amsterdam 1949, p. 178 – 183.

Braak, M. ter, 'De realistische bril'. In: Menno ter Braak, *Verzameld werk*. Deel 5. Amsterdam 1949, p. 403 – 409.

Boven, B. van & Dorleijn, G., *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum 2010

Donker, A., 'Om den nieuwen roman...' In: *De stem 11* (1931), p. 815 – 817.

Goedegebuure, J., *Nieuwe Zakelijkheid*. Utrecht 1992.

Grüttemeier, R., 'De Nieuwe Zakelijkheid als spiegel van de literatuurwetenschap'. In: *Forum der letteren 36* (1995), p. 19 – 30.

Houwink, R., 'Romantiek en moderniteit'. In: *Den gulden winckel 30* (1931), p. 218 – 219.

Houwink, R., 'Naar nieuwe zakelijkheid'. In: *Den gulden winckel 31* (1932), p. 168 – 170.

Leeuwen, A. van, 'Geparfumeerde historie of Nieuwe Zakelijkheid? Constant van Wessem en de *vie romancée* in het interbellum'. In: *Biografie bulletin 2* (1992), p. 80 – 86.

Leferink, H., 'Over "Lessen in charleston" (1931) van Constant van Wessem, maar vooral over perspectivistische interpretaties'. In: R.T. Segers (red.), *Lezen en laten lezen*. 's-Gravenhage 1981, p. 108 – 133.

Marsman, H., ‘De kansen van ons proza’. In: *De vrije bladen 6* (1929), p. 79 – 81.

Marsman, H., ‘De aesthetiek der reporters’. In: *Forum 1* (1932), p. 141- 150.

Sonnenfeldt, J., ‘Roman en film’. In: *De vrije bladen 3* (1926), p. 48 – 49.

Stroman, B., ‘De nieuwe zakelijkheid in de literatuur’. In: *Rondom het boek*, Utrecht/Amsterdam 1935, p. 77 – 84.

Toorn, M.C. van den, ‘Nieuwe zakelijkheid. Oorsprong en ontwikkeling van een term’. In: *De nieuwe taalgids 80* (1987), p. 40 – 54.

Vriesland, V.E. van, ‘Onzaakkundige zakelijkheid’. In: Victor van Vriesland, *Onderzoek en verhoog*. Deel 1 (1958), p. 72 – 77.

Wessem, C. van, ‘Onze hedendaagsche letterkunde’. In: *Den gulden winckel 11* (1912), p. 145 – 146, 161 – 163.

Wessem, C. van, ‘Onze hedendaagsche letterkunde’. In: *Den gulden winckel 12* (1913), p. 17 – 19, 52 – 53, 165 – 167.

Wessem, C. van, ‘De invloed van de cinema op de moderne literatuur’. In: *De vrije bladen 3* (1926), p. 245 – 249.

Wessem, C. van, ‘Het moderne proza’. In: *De vrije bladen 7* (1929), p. 170 – 175, 204 – 208, 327 – 332, 360 – 364, 389 – 391.

Wessem, C. van, ““Onzaakkundige zakelijkheid””. In: *De vrije bladen 7* (1930), p. 126 – 127.

Wessem, C. van (red.), *Twintig Nood- en Zuid-Nederlandsche verhalen*. Utrecht 1930

Wessem, C. van, ‘De “vie romancée”’. In: *Critisch bulletin 3* (1932), p. 273 – 277

Wessem, C. van, *Celly, Lessen in Charleston*. Amsterdam 1937.

Wessem, C. van, *Mijn broeders in Apollo. Literaire herinneringen en herdenkingen*. ‘s –Gravenhage 1941

Wessem, C. van, 'Rondom mijn eerste roman'. In: Pierre H. Dubois (red.), *Schrijversdebuten*. 's – Gravenhage 1960, p. 184 – 186.

Bijlage 1

	Kenmerk Nieuwe Zakelijkheid
V	Als een reporter de feiten objectief weergeven
½	Breken met de gangbare explicatieve psychologie, waardoor men niet kijkt naar het innerlijk van de mens, maar juist gericht is op uiterlijkheden
½	Afwezigheid van adjectieven
X	Simultaneïsme, ofwel het gelijktijdig weergeven van gebeurtenissen op verschillende plekken
X	Cijfers, tabellen en statistieken gebruiken
V	Gebruik maken van de tegenwoordige tijd (presens)
V	Montagetechniek: snel en flitsend tempo, waardoor snel wisselende beelden ontstaan
X	Historische personages neerzetten
X	Het beschrijven van actuele gebeurtenissen of onderwerpen
½	Modern uiterlijk, zoals foto's op kanten en experimenten met typografie
V	Affiniteit met het beschreven object. De kunstenaar moet een scherp inzicht hebben in de verhoudingen tussen de mens en de omringende verschijnselen
V	Sociale geëngageerdheid

Schematisch overzicht *Celly, Lessen in Charleston* als nieuw zakelijke roman