

erd niet al-
nde kerke-
ij plechtig-
m den Hei-
verkiezing
an vorsten.

Creator in
it toe; er
kt bij dag
of onzicht

gezangen

ag: „Geest
(215) en
de uitgave,

gezag is,
e van een
st Luther's
van een
ete Spi.

de.
n heen
s geloofs.

eere. Hij
maakt, dat
naakt had,
l heeft hij
nog twee

g; of juis-
twee cou-

er in het
sche taal
bewerkt.
„Pinxter

st.

n mooie,
Creator.
king van
bij het

en, waar-
en, ook
nd". 'tis
den zijn,
sta wekt

, die het
l de wet
e vinger,
engt. Da
röds den
rengt en

Creator
omen is
vermoed,
rochter-
il toeke-
is door
s. 11:20
ndien ik
b, zoo is
'En in
ndien ik
erp, zoo
en". Bij
ij Lucas

putaten.

i staan.
nale af.
komen
ben het

Door de woorden „met Uw gena", die herinneren aan den regel van het oorspronkelijke: „Vervul met hemelische genade", is aan het bezwaar eenigszins tegemoet gekomen. Al woont de Geest in de harten van zijn volk, er kan toch gebeden worden, dat Hij aan die harten Zijn genade zal schenken. Toch kan ik niet zeggen, dat ik met het couplet, zooals het nu geworden is, erg dweep.

De uitdrukking „ingaan tot de Uwen" vind ik minder mooi dan de oorspronkelijke: „bezoek den geest der Uwen". En de gedachte, uitgedrukt in de woorden: „de borst, die Gij geschapen hebt", is verdwenen, doordat de regel van Da Costa: „Uw adem, die ons 'taanzijn gaf' vervallen is. Daarbij komt dat de regels: „Herschep, beziel, vervul de borst, die naar Uw waterstroomen dorst", welke deputaten behouden hebben, niet zonder bezwaar zijn. Afgedacht nog hiervan, dat een ziel, die naar de waterstroomen des Geestes dorst, reeds herschapen is, moet zulk een dorstende ziel toch niet herschapen en beziel, maar veeleer gedrenkt worden. De woorden „herschep" en „beziel" beantwoorden niet aan het woord „dorsten".

Ik geloof, dat wij met dit heele couplet van Da Costa weinig kunnen aanvangen en dat er een nieuw voor in de plaats gesteld moet worden. Naar mijn gedachte zou het b.v. aldus kunnen luiden:

Kom, Schepper, Geest, bezoek Uw kerk
Met al het heil van Christus' werk;
Vervul Uw schepping, onzen geest,
Met Gods genade op 't Pinksterfeest.

In het zesde couplet van Da Costa komen de regels voor:

Loopt als een stroom de vijand aan,
Of hef Gij zelf omhoog de vaan!

Deze regels zijn genomen uit onze vertaling van Jes. 59:19b, „als de vijand zal aankomen als een stroom, zal de Geest des Heeren de banier tegen hem oprichten". Gelijk men weet is echter deze vertaling niet de juiste. Door Ridderbos wordt dit versdeel aldus weergegeven: „want die (n.l. de heerlijkheid des Heeren, waarvan in het eerste deel van het vers gesproken is) zal komen als een bruisende stroom, dien de adem des Heeren voortdrijft". De vraag verdient overwogen te worden of het gewenscht is in nieuwe liederen regels op te nemen, die op een verkeerde vertaling berusten. Laat ik hier direct aan toevoegen, dat ik deze beide regels op zichzelf, losgedacht van Jes. 59 vs 19, heel mooi vind en dat ik er niet zooveel bezwaar tegen zou hebben ze te behouden.

Ik besluit dit artikel met te wijzen op het laatste couplet. Het is nog al ingewikkeld. Dit blijkt ook hieruit, dat er verschil in opvatting schijnt te kunnen bestaan. In het rapport staat het aldus:

Leer ons den zaalgen Vadernaam
Uitroepen met den Zoon te zaam
En met U zelf in 't Godsbestaan,
Van beiden eeuwig uitgegaan.

Deputaten plaatsen alzoo een komma achter „Godsbestaan". Ik zou de komma willen plaatsen achter de woorden „U zelf". Ik versta het zoo: hier wordt gebeden, dat wij den naam van den Vader met den naam van den Zoon en dien van den Geest mogen uitroepen. En dan wordt van den Geest gezegd, dat Hij in 't Godsbestaan eeuwig van den Vader en den Zoon uitgaat.

J. THUIS.



De filmische roman.

Bij de bespreking van de reportage-kunst behandelde ik in het vorige artikel het boek van B. Stroman: „Stad" als origineel-nederlandsche proeve van het soort.

Met evenveel recht echter zou men het kunnen indeelen bij de tweede categorie van nieuwe-zakelijkheidsboeken: de z.g. filmische romans. Want de karakteristieken van dezen filmischen roman zijn er evenzeer in aan te wijzen, als die van de reportagekunst. De beide literatuurvormen liggen trouwens zeer dicht bij elkaar wat betreft hun effecten: het filmische is een belangrijk bestanddeel van den reportage-roman en de reportage-constructie ligt ten grondslag aan den filmischen roman.

De benaming filmische roman is, als de meeste termen der nieuwe-zakelijkheidskunst, aan het Duitsch ontleend. Op het eenvoudigst uitgedrukt beteekent ze: de roman als een film. Het woord filmisch wordt immers betrokken op alles wat is als de film.

Deze filmische roman is dus niet, wat men allicht zou kunnen denken: de tot film omgewerkte roman.

We kennen deze moderniteiten in de praktijk wel. Van den roman, die tot film werd omgewerkt, dat is dus, die godramatiseerd en gespeeld werd ter vertooning op het witte doek, zijn vele voorbeelden te noemen. „De Negerhut" van Mevrouw Beecher-Stowe, „De Gebroeders Karamazov" van Dostojewski, „Quo Vadis" van Sienkiewicz, „Im Westen nichts neues" van Remarque, en andere bekende romans werden verfilmd — meestal niet ten voordeele van hun artistiek gehalte. Om de actie te bereiken, die het spel vordert, moesten de regisseurs dikwijls tot toevoegingen en weglatingen hun toevlucht nemen, die aan bepaalde passages een heel ander karakter gaven.

Deze omwerkingen worden echter niet bedoeld, als we van filmische romans spreken. Het verfilmd-zijn is trouwens een bijkomstigheid, die met den roman als literatuurvorm niets te maken heeft. En het „filmisch" heeft in de verbinding met roman juist wel met den roman als literatuurvorm te maken: 't wijst het karakter en het type aan.

De filmische roman is de roman, die in zijn opzet en samenstelling is als „het filmische procédé, de uitdrukkingsgestalte bij uitnemendheid van den snellevenenden, koortsachtigen, bijna machinaal levenden tijd, waarin de menschen door kraant en bioscoop tot het korte en afgestootene gedreven worden", zooals een essayist schreef. De roman dus als een film, waarin het gebeuren snel en abrupt, zonder overgangen of ontleding, aan het oog van den lezer voorbij raast. Voor de continuïteit, het in volgorde samenhangende, is het tafereelmatische in de plaats gekomen, voor het motiveerende door beredeneering het verklarende door aanschouwing, voor het beeld-in-woorden het beeld-in-lijnen. De optische zeggings, waarover ik sprak in het vorige artikel, is hier hoofdzaak, en het verhalende, dat uiteraard zekere continuïteit meebrengt, wordt gevonden in het telkens den terugkeeren van dezelfde personen en een te voren al aanschouwde omgeving. Naast elkaar stelt de filmische roman verschillende situaties en hun onderling verband komt alleen uit in de gelijkheid van lokaal.

In dezen zin is dus „Stad" van Stroman zoo'n filmische roman. De gelijkheid van lokaal is het eenig-verbindende van de vele korte en felle impressies, die het boek geeft. En hun totaliteit maakt er een geheel van: stad, d.i. Rotterdam, zooals het leeft en werkt.

Toch verschilt Stromans werk in zooverre van den filmischen roman — daarom is het naar mijn meening meer reportage-kunst —, dat het niet „een verhaal" brengt. De beelden staan en blijven op zichzelf, hebben elk voor zich wel iets verhalends, maar geven, opgeteld en samengevoegd, niet één verhaal. En dat is bij den filmischen roman wel het geval. Die heeft ook verschillende, in eens voorbijglijdende en in eens weer verdwenen fragmenten van het levende beeld, maar in die fragmenten zijn telkens flitsen van het vorige; men herkent den man, de buurt, de fabriek, de situatie uit een voorafgaande „acte", maar ziet ze nu anders, onder ander licht en op een ander oogenblik. En die verschillende andere beelden vormen dan met elkaar het verhaal.

Het nieuwe-zakelijkheidskarakter springt hier onmiddellijk in 't oog. Het dadelijke, korte, snelle, toegrijpende, dóór-brandende is ook hier de hoofdzaak, 't beeld van het reële leven, zooals het is, ontstaan van alle uiterlijkheid en bijkomstigheid. En voorwaarde voor den auteur van den filmischen roman is evenzeer: temperament, snelle accommodatie, flair, scherpe kijk. De schrijver van den filmischen roman heeft geen tijd voor inleidingen en verklaringen: optische zeggings moet ook bij hem alles doen, maar, precies als de filmregisseur, laat hij ter herkenning en verbinding van tijd tot tijd even iets van het vorige weer op 't papier komen en de toeschouwer, in casu de lezer, maakt dan zelf wel het verhaal.

Zooals de naam komen ook de typeerende voorbeelden uit Duitschland.

„Menschen im Hotel" van Vichy Baum b.v. is een van de duidelijke Duitse proeven: niet zonder reden werd het boek dan ook aanstonds, onder régie van de Schrijfster zelf, tot film bewerkt. 't Is een verhaal, maar niet een continuïteit. De beelden van een Otterschlage, Kringelein, Preysing e.d. staan op zichzelf, los van elkaar; hun met elkaar verschijnen is een absolute reden-loosheid: het tegelijkertijd gast zijn in eenzelfde hotel. En toch zijn die beelden door een telkens, dikwijls slechts en passant weer verschijnen, verbonden en wordt het geheel, het boek, een verhaal, een roman.

Het tegenwoordig veel gelezen boek van Hans Fallada, Was nun, kleiner Mann? (een sterk socialistische, door Nico Rost hier geïmporteerde roman) is een tweede voorbeeld. Pinneberg, de hoofdfiguur en zijn vrouw Emma Mörschel zijn de uit de werkelijkheid der groote stad (Berlijn) gefilmde paupers, wier onophoudelijk bewegen en zich verplaatsen tal van korte, scherpe, op zichzelf-blijvende beelden geeft, maar het verhalende element is weer hun telkens terug-verschijnen op 't toneel, temidden van de baaiert van het groote-stadsleven. Het grauwe van de armoede en het helle van de lichtende luxe, de holoogige honger naar levensmogelijkheid en de over-verzadigde jacht naar levensgenot wisselden, zonder overgang, als de meest-scherpe contrasten elkaar af; het jagende, razende, grijpende, parasiteerende, zwoegende, onvermoeide en tegelijk oververmoeide van de wereldstad komt in ordeloos verband op 't doek... maar Pinneberg en Emma schuiven er voortdurend door-

heen en in en door hun figuren wordt het boek een verhaal, een roman. (Tusschen haakjes voeg ik daarbij een voor onzen kring geheel ongewenschten roman, wjl een fel-socialistische charge).

En zoo zijn er meer — al zijn er weinig zóó sprekende vertegenwoordigers. „Blut und Celluloid" van H. E. Jacob, „Hell in Trauensee" van Vichy Baum (beide ook in 't Nederlandsch vertaald) kunnen ook als filmische romans worden aangemerkt, evenals het uit Amerika afkomstige „Twee en veertigste parallel" van Dos Passos) of „Joden zonder geld" (van Gold).

In onze eigen literatuur deed de filmische roman natuurlijk ook zijn intrede. Ik zeg natuurlijk, want de nieuwste literatuur is een directe weerslag op buitenlandsche stroomingen, een bijna opzettelijke reactie tegen de hollandsche „burgerlijkheid", die in een vorig decennium hoogtij vierde.

Boeken als „Bed en Wereld" van Joh. Otton, „De Haven" van Leo Ort, „De ontwakende stad" van P. Veen, „De kleine Parade" van Henr. v. Eyk zijn min of meer duidelijke representanten van het soort. 't Best als zoodanig geslaagd zijn nog de communistische propaganda-roman „Brood" van Maurits Dekker en „Reflex" van denzelfden auteur. Dat boek „Brood" geeft óók zoo'n filmisch-beeld van Rotterdamach leven, met telkens optredende figuren (de Manke, de communist Dolf, Anna Gronner, de fabrieksarbeidster, commissaris Clement, de kapitalist Pernis, enz.) als de verbindende elementen. Als communistische roman is het boek een hol en mislukt tendenz-product, maar als filmische roman is het een specime van moderniteit, dat ik in deze artikelenserie van „aanteekeningen over nieuwe zakelijkheidsboeken" niet onvermeld kan laten.

Het behoeft, na wat ik ten voorbeeld aanwees, wel geen betoog, dat deze filmische roman, zooals we dien tot nu toe kennen, een roman-soort is, dat in onze gezinnen niet thuis hoort. Hij is ethisch volkomen verwerpelijk en volgens het standpunt dat ik altijd in deze rubriek verdedig, beslist dat over de in te nemen houding. Meer misschien dan eenig ander modern genre is de filmische roman, althans tot nu toe, een specifiek socialistisch en communistisch literatuur-soort. Maar als nieuwe-zakelijkheidsvorm is hij zeer karakteristiek.

Of hij literair iets beteekent? 't Is moeilijk over een zoo gloed-nieuwe uiting eenig oordeel uit te spreken. Hij voldoet aan de moderniteits-eischen, dat is in 't algemeen gesproken, wel zeker. Maar of die moderniteit literaire waarde zal blijken te bezitten is nog een vraag. Voor mijn gevoel is er tusschen een film en een roman een te groot wezenonderscheid, dan dat een filmische roman een artistieke mogelijkheid zou zijn. In wat de eigen literatuur ten dezen tot op dit moment heeft voortgebracht zie ik althans die artistieke niet.

C. T.

UIT HET POLITIEKE EN SOCIALE LEVEN

Het kapitaal en ons dagelijksch brood.

III.

Niet: „kapitalistische maatschappij".

In onze maatschappij heeft de Heere het economische leven een hooge vlucht doen nemen. Door intensieve landbouw en veeleel zijn de oogsten en veestapels veeleelvoudig. Door groote arbeidsverdeling is iedere tak van arbeid vervolmaakt tot in het uiterste.

En dan komt als hulpmiddel bij dat alles het kapitaal nog met zijn machines en kunstmest, met zijn fabrieken van alle mogelijke hulpmiddelen, die onze behoeften tot in het uiterste trachten te vervullen. Vanwege de groote rol, die dit kapitaal als productiemiddel speelt, heet ons economische leven wel het kapitalistische. Dit in onderscheiding van het economisch leven der Papoea's op Nieuw-Guinea, die de natuurproducten meer vinden dan voortbrengen en die van arbeid niet veel weten en aan kapitaal voor de productie geen behoefte hebben.

't Is beter om niet van „kapitalistische maatschappij" te spreken, want maatschappij is nog iets anders dan het economische in die maatschappij.

De maatschappij, dat is het sociale leven, de gemeenschap van menschen in bepaalde verbanden als gezin, familie, dorp, stad, staat, ook de verhoudingen als man, vrouw, heer, knecht, patroon en arbeider.

Van al deze menschen is echter ook iets economisch te zeggen. Dat doen we als we spreken van productie, verbruik, vermogen, rijkdom, balans, en dergelijke.

't Is zeer noodzakelijk, dat we dit goed uit elkander houden.

Er zijn toch vele menschen, die sociaal een zeer hoog staande roeping hebben, bijv. de Overheden, en die toch in de productie geen rol spelen. Wanneer de revolutionairen van „kapitalistische maatschappij" spreken en dan kapitalistisch gebruiken als scheldwoord, dan begaan zij de fout om een economische critiek te doen neerkomen op de maatschappij.