

Journal of Dutch Linguistics and Literature

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

# TNTL

**2**

2015 | jaargang 131

JANKA WAGNER

# ‘Zulke literatuur is voor veel later komenden bestemd’

Piet Mondriaan als schrijver\*

*Abstract* – Piet Mondriaan is mainly known as an abstract painter and as a co-founder of modern art. This essay examines another manifestation of his various forms of art, one which has up until now barely been paid attention to: Mondriaan’s literary work. In the 1920s he wrote two short prosaic stories that he himself characterized as futuristic art. Within the sphere of academic research, his narrations are attributed within writing as more traditional forms of poetry. This article analyses this contradiction and infers that Mondriaan’s prose shows more avant-garde elements than current research alleges.

## 1 Inleiding

In 1920, op het hoogtepunt van zijn abstracte periode, schreef Piet Mondriaan de twee korte verhalen ‘De Groote Boulevards’ en ‘Klein Restaurant – Palmzondag’, waarin hij het jachtige leven in de moderne metropool uitbeeldt. Deze twee prozastukken hebben nauwelijks wetenschappelijke aandacht gekregen, wat zeker ook met het feit te maken heeft dat Mondriaan alleen ‘De Groote Boulevards’ in het toenmalige tijdschrift *De Nieuwe Groene* publiceerde. Het tweede verhaal moest nog bijna zestig jaar wachten, voordat het voor een breder publiek toegankelijk werd gemaakt.<sup>1</sup> De enige wetenschappelijke bijdrage die Mondriaans literair werk behandelt, is het essay ‘Mondriaan als literator’ van de kunsthistoricus Carel Blotkamp.<sup>2</sup> In zijn bespreking benadrukt Blotkamp het ‘caleidoscopisch karakter’ van Mondriaans tekst dat door de vermenging van ‘waarneming en gedachtenassociaties’ wordt teweeggebracht (Blotkamp 1987: 48). Maar vergeleken met de

\* Ter afronding van dit artikel dank ik Prof. Dr. Ralf Grüttemeier en de twee anonieme referenten van *TNTL* voor hun commentaar.

1 ‘De Groote Boulevards’ werd in twee delen op 27 maart en 3 april 1920 in *De Nieuwe Amsterdammer* (ook wel *De Nieuwe Groene* genoemd) gepubliceerd. ‘Klein Restaurant - Palmzondag’ verscheen pas in 1978 in het tijdschrift *Maatstaf* (jg. 26, Nr. 4, p. 28-30), samen met een herdruk van ‘De Groote Boulevards’ (p. 25-27).

2 Wanneer men via het trefwoord ‘Piet Mondriaan’ in *BNTL* zoekt, vindt men alleen artikelen over zijn schilderkunstig werk of over Mondriaans theoretische teksten ([www.bntl.nl](http://www.bntl.nl), geraadpleegd op 24-03-2015). In de onlangs verschenen biografie van Hanssen worden de twee verhalen weliswaar genoemd, maar niet uitgebreid besproken (Hanssen 2015: 93 e.v.). Blotkamps essay is de enige zelfstandige publicatie die Mondriaan als literair onderzoeksobject benadert. Voor het eerst verscheen het essay samen met Mondriaans verhalen in *Maatstaf* (jg. 26, Nr. 4, p. 1-23). In 1987 werden zowel ‘Mondriaan als literator’ als ook de twee prozastukken nog eens in de bundel *Twee verhalen* gepubliceerd. In dit artikel wordt naar deze publicatie verwezen.

theoretische eisen die Mondriaan zelf aan literatuur stelde schieten zijn verhalen, aldus Blotkamp, tekort:

Aan de maatstaven van het literaire manifest van *De Stijl* beantwoordt het [prozastuk 'De Groote boulevards'] nauwelijks: het is onmiskenbaar proza en geen nieuwe tussenvorm van proza en vers, het is traditioneel wat betreft syntaxis, typografie en spelling, en ook is het tot op zekere hoogte nog *beschrijvend* van karakter (Blotkamp 1987: 48).

Er zijn goede redenen om deze uitspraak aan een nadere beschouwing te onderwerpen. Een reden die Blotkamps oordeel minder overtuigend maakt, is dat hij het proza van Mondriaan blijkbaar niet zo sterk vindt. Dat blijkt vooral uit zijn beoordeling van een paar aspecten in Mondriaans verhalen, die hij *wel* 'modern' (Blotkamp 1987: 48) acht. In dit verband spreekt Blotkamp onder meer over 'de klanknabootsende aanhef en tussenwerpsels [...] die een wat naïeve navolging zijn van futuristische praktijken' (Blotkamp 1987: 48). Het bijvoeglijk naamwoord *naïef* verraadt een negatief waardeoordeel en ook op andere plekken van Blotkamps betoog zijn formuleringen te vinden die Mondriaans literaire vaardigheden in twijfel trekken. Zo spreekt hij onder andere van Mondriaans 'kinderlijke humor' die in zijn prozawerk tot uitdrukking zou komen en zet hij hem op literair gebied neer als 'dilettant' wiens verhalen in tegenstelling tot zijn 'cerebrale [theoretische] artikelen' vooral 'curiositeitswaarde' hebben (Blotkamp 1987: 30).

Tegen de achtergrond van deze formuleringen rijst de vraag, in hoeverre de typering van Mondriaans verhalen door Blotkamp adequaat is. Blotkamp, die eigenlijk kunsthistoricus is, stelt in zijn stuk vooral de ontwikkeling van Mondriaans literaire ambities centraal en bespreekt de verhalen zelf slechts terloops. De waardeoordelen 'traditioneel' en 'modern' lijkt hij simpelweg dichotoom, zonder specifieke literair-historische invulling te gebruiken. Een specifiek literatuurwetenschappelijke analyse zou in dit verband wel eens genuanceerdere resultaten kunnen opleveren.

In dit artikel wil ik dan ook Mondriaans verhalen aan een nader onderzoek onderwerpen, waarbij het mij er vooral om gaat Mondriaan in een historisch-poëtische context te plaatsen. In eerste instantie zal een poging gedaan worden om aan de oppositie 'modern'-'traditioneel' meer historische inhoud te geven. Deze oppositie wordt hier als zoeklicht gehanteerd, waarbij de verhalen door een specifiek poëtische bril worden bekeken. Dit houdt in zekere zin natuurlijk ook een simplificatie in, maar dat hoeft een eerste inzicht in de poëtica van Mondriaans verhalen niet in de weg te staan. Wat het 'moderne' zoeklicht betreft, zal ik voor het zelfde vertrekpunt als Blotkamp kiezen en wel het *Manifest II van 'De Stijl'*. Het manifest wordt hier als basis voor de poëtische reconstructie van het 'moderne' – ofwel specifiekere 'avant-gardistische' – zoeklicht gebruikt. Ik pretendeer uiteraard niet daarmee de complete kunstopvatting van *De Stijl* in kaart te brengen.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ik ben me ervan bewust dat de focus op manifesten als ijkpunten voor poëtische vraagstellingen in zeker opzicht ook interpretatieve trekken kan vertonen. Het programmatische karakter van manifesten houdt vaak ook een polemische strekking in (Van den Berg & Grüttemeier 1998: 29f), waardoor een plaatsing van de poëtische uitspraken binnen het historisch-institutioneel context meer houvast kan bieden (cf. Van Rees & Dorleijn 1993). Bij dit onderzoek zij dus met nadruk erop gewezen dat de analyse vooral verschillende poëtische *visies* op de twee prozastukken toepast, om binnen een nauwkeurige literatuurwetenschappelijke analyse te laten zien welk poëtisch concept

In het manifest is een duidelijke indicatie te vinden voor de ‘traditie’, waartegen de kunstenaars van *De Stijl* zich wilden afzetten:

het organisme van onze hedendaagsche literatuur teert nog geheel op de sentimenteele gevoelens eener verzwakte generatie [...] de asthmatische en sentimenteele ik- en zij-poesie die overal en vooral in holland nog gepleegd wordt onder de invloeden van een ruimteschuw individualisme gegist overblijfsel van een verouderden tijd vervullen ons met weerzin (Van Doesburg e.a. 1920: 49).

De woorden sentiment en individualisme wijzen in de richting van de Tachtigerspoëtica. Deze traditie wordt door de leden van *De Stijl* nadrukkelijk afgewezen. Tevens suggereert het manifest dat de normen van Tachtig in de jaren twintig nog domineerden, een standpunt dat door literatuurwetenschappelijk onderzoek bevestigd wordt. Zo concluderen Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn in hun artikel ‘Hoe lang duurt tachtig?’ dat de standaardliteratuuropvatting van die tijd nog steeds die van de Tachtigers was:

De normen van Tachtig zijn zeker tot aan het begin van de jaren twintig dominant in het literaire veld [...] Anders geformuleerd: de normen van Tachtig waren in de jaren tachtig van de negentiende eeuw betrekkelijk marginaal [...] enkele decennia later waren zij gemeengoed (Van den Akker & Dorleijn 2000:12).

Ook Jaap Goedegebuure en Ton Anbeek stellen in hun studie over *Het literaire leven in de twintigste eeuw* dat ‘de poëzie van Tachtig tientallen jaren het literaire leven is blijven beheersen’ (Anbeek & Goedegebuure 1988: 10).

In de hiernavolgende analyse zal bekeken worden in hoeverre Mondriaans verhalen op gespannen voet staan met de poëtische normen van Tachtig dan wel zich daar juist naar voegen. Daarbij is het niet de bedoeling de Tachtigerspoëtica nauwkeurig te reconstrueren – dat is elders al gebeurd (cf. Van Halsema 2010, Oosterholt 2005). Als basis voor het ‘traditionele’ zoeklicht zal eveneens een manifest fungeren om zo te laten zien welke poëtische keuzes de auteur Mondriaan voor zijn verhalen maakt. Als het meest uitgesproken Tachtigersmanifest wordt over het algemeen Willem Kloos’ inleiding van Jacques Perks *Gedichten* beschouwd (cf. Cornelissen 2001: 9; Van den Berg & Couttenier 2009: 578). Hoewel niet expliciet als zodanig benoemd, formuleert Kloos in deze inleiding het poëtische fundament van de Tachtigers.

Aan de hier als contrasterende zoeklichten gepresenteerde poëtische concepten van ‘traditioneel’ vs. ‘modern’ voegt Mondriaan zelf nog een andere dimensie toe. In een interview uit 1922 bestempelt Mondriaan zijn eigen verhalen als ‘futuristisch’ (NRC 23-03-1922). Vanwege deze expliciete uitspraak door de auteur zal het zoeklicht ‘modern’ (ofwel ‘avant-gardistisch’) daarom dus niet alleen de poëtica van *De Stijl*, maar ook de poëtische ijkpunten van het futurisme omvatten. Daarvoor gebruik ik de literatuurtheoretische ideeën die Marinetti in zijn manifesten – met name ‘Oprichting en manifest van het futurisme’ (1909) en het ‘Technisch manifest van de futuristische literatuur’ (1912) – formuleert. Gezien het feit dat

erin domineert. Het is niet de bedoeling uitgebreide aandacht aan de socio-culturele context van het literaire veld in die tijd te besteden, wat binnen dit kader ook niet mogelijk is.

Mondriaan met Marinetti's geschriften en de futuristische theorie goed bekend was, is het aannemelijk, dat hij het attribuut 'futuristisch' niet alleen in de zin van naar de toekomst verwijzend gebruikt. Hij bezigde de term vooral ook in een poëtische context, waardoor een futuristische kijk op zijn verhalen des te belangrijker wordt.<sup>4</sup>

Deze heuristische kijk biedt mij de mogelijkheid een eerste specifiek literatuurwetenschappelijke analyse van Mondriaans twee prozastukken te leveren. Uiteraard ben ik mij ervan bewust dat de beknopte keuze van twee zoeklichten een schematische is. Met de poëtische nuances binnen het interbellum kan op deze manier uiteraard geen rekening gehouden worden, maar dat is ook niet de pretentie van dit artikel. Het gaat erom een eerste indicatie voor een poëtische typering van Mondriaans twee prozastukken te krijgen. De onderzoeksvraag luidt: hoe 'modern' of 'traditioneel' zijn de twee verhalen wanneer men ze beziet in de context van de 'manifesten' van Kloos, *De Stijl* en Marinetti?

## 2 Kunst als aller-individueelste expressie van aller-individueelste emotie

In deze paragraaf zullen Mondriaans verhalen bekeken worden tegen de achtergrond van de poëtica van Tachtig. Wat binnen het bestaande onderzoek over het algemeen als kern van de literatuuropvatting van Tachtig – en met name als kern van Kloos' poëtica gepresenteerd wordt (cf. Van den Akker & Dorleijn 2000: 6; Van den Berg & Couttenier 2009: 591), is 'dat kunst de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie moet zijn' (Kloos 1891: 144). Ofschoon deze leus in de inleiding van Perks gedichten niet expliciet voorkomt – deze kernachtige formulering verwoordt Kloos pas negen jaar later in een bespreking van Gorters *Verzen* – zal de focus hier toch op dit 'manifest' (de inleiding) liggen. Daarin komen immers al dezelfde poëtische gedachten naar voren, al is het in wat minder pregnante vorm.

De Tachtigerseis – kunst dient de individuele expressie van een individuele emotie te zijn – correspondeert slechts in zoverre met Mondriaans verhalen dat in beide teksten een subject (ik-verteller) aan het woord is dat zijn omgeving observeert. Persoonlijke gevoelens komen in de twee stukken echter niet tot uitdrukking. Over de emoties van de verteller komt de lezer niets te weten:

Ru-h-ru-h-ru-h-h-h-h. Poeeoe. Tik-tik-tik-tik. Pre. R-r-r-r-uh-h. Huh! Pang. Su-su-su-ur. Boe-a-ah. R-r-r-r. Foeh...veelheid van klanken, dōor-elkaar. Auto's, autobussen, karren, rijtuigen, mensen, lantaarnpalen, boomen..door elkaar; tegen café's, winkels, kantoren, affiches, étalages: veelheid van dingen. Beweging en stilstand: verschillend beweeg. Beweeg in ruimte en beweeg in tijd. Veelheid van beelden en velerlei gedachten (Mondriaan 1920a: 13).

De ik-verteller formuleert slechts wat hij op de boulevard ziet en probeert de gedachten rechtstreeks onder woorden te brengen. Ook al suggereert de wijze van

4 Mondriaan probeerde zelfs Marinetti bij her werk van de *De Stijl* te betrekken. In een brief van 22 november 1919 raadt hij zijn vriend en oprichter van *De Stijl* Theo van Doesburg aan een stuk van 'de baas van de Futuristen' in hun tijdschrift op te nemen (cit. Blotkamp 1987: 43).

weergeven individuele expressie, het gaat hier slechts om een klanknabootsende weergave van de achtergrondgeluiden. De gedachten zijn geen individuele indrukken, maar vrij neutrale waarnemingen op de boulevard, die ieder subject dat zich op dezelfde plek bevindt, zou kunnen doen. De vertelinstantie is dus een principieel vervangbaar subject en slechts in beperkte mate een geïndividualiseerd ik. Deze indruk wordt versterkt door het feit dat men noch de naam ervaart, noch verdere informatie over de verteller krijgt.

Een punt dat wel aansluit bij wat over het algemeen als standaardliteratuuropvatting van Tachtig wordt gezien, is de metaforische kijk op religie, zoals deze vooral in ‘Klein Restaurant – Palmzondag’ terug is te vinden. De titel van Mondriaans tweede stuk geeft al een eerste religieuze hint: Palmzondag is de laatste zondag voor Pasen en daarmee ook de laatste zondag van de vastentijd. Volgens de klerikale traditie vindt op Palmzondag een processie plaats, waarbij de mensen met palmtakken naar de kerk lopen, om deze daar te laten wijden. Dit gebeuren licht de ik-verteller in het midden van het verhaal ook toe: ‘De mensen dragen van daag de brins [halm, stengel, JW] als rameaux [palmtak, JW]. De brins worden door de kerk gewijd’ (Mondriaan 1920b: 23). Daarna omschrijft hij de drukte op de boulevard als een soort processie, doordat hij verschillende mensen, die allemaal palmpjes dragen, opsomt. Zoals in de christelijke traditie dienen de palmen ook hier ter bescherming:

Drie mensen met palmpjes. Daar bij de bloemenvrouw ook palmpjes. Een weduwe, een kind, een gedecoreerde soldaat, met palmpjes. Wat bracht deze soldaat de palm? Een dichter zonder palm. Twee dames met palmpjes en parasols. De mensen beschermen zich graag. Twee, drie, vier jonge meisjes met palmpjes. De duif uit de ark droeg ook een groen takje (Mondriaan 1920b: 23).

In deze laatste zin zit een duidelijke verwijzing naar de christelijke traditie en de Bijbel. De verbinding van duif en ark roept een associatie met Noach en het zondvloedverhaal op (Genesis 8: 8-12). Dit wordt nog eens versterkt door het (olijf-)takje dat de duif draagt (cf. Meineke 2012: 304) en de kort erop volgende zinnen: ‘Komen en gaan. Eb en vloed’ (Mondriaan 1920b: 23).

Het vereenzelvigen van het gewemel op de boulevard met een christelijke processie maakt de processie echter meer tot een metafoor dan tot een uiting van traditioneel christelijk geloof. Ook de titel van het verhaal schijnt door de verbinding van een feestdag in de vastentijd en het restaurant de christelijke rituelen niet echt serieus te nemen. Bekijkt men de boven geciteerde lijst van processieleden, dan valt op dat de dichter de enige is die géén palm heeft. In tegenstelling tot de andere leden heeft hij geen palmtak ter bescherming nodig, wat de algemeengeldigheid van de christelijke traditie binnen dit verhaal nog meer in twijfel trekt. Het gebeuren op de boulevard wordt hier bij wijze van spreken als nieuwe vorm van religie gepresenteerd. Op die manier wordt het profane leven geheiligd. Het gaat om het botsen van religieuze conventies met de nieuwe gewoontes, het nieuwe leven, typerend voor de moderniteit. Deze ironisering van de religieuze conventies past bij de Tachtigerspoëtica: volgens Kloos c.s. mag de literatuur ‘geen slippendrager meer [zijn] van politiek, filosofie of godsdienst’ (Van den Akker & Dorleijn 2000: 7). Toch laten Mondriaans verhalen zich niet zomaar rijmen met de Tachtigerideeën dat schoonheid beschouwd kan worden als een godsdienst en dat poëzie en

esthetiek de rol van de religie over kunnen nemen (Van den Berg & Couttenier 2009: 576; Cornelissen 2001: 34). Bij Mondriaan wordt het christendom niet door de schoonheid vervangen. Veeleer contrasteert hij religieuze tradities met verschijnselen van de moderne tijd, zoals de boulevard.

### 3 Vorm en inhoud zijn één

Een tweede fundament van de poëtica van Tachtig is de eis dat vorm en inhoud één moeten zijn (cf. Van den Akker & Dorleijn 2000: 6). Vreemd genoeg wordt dezelfde gedachte ook in het tweede manifest van *De Stijl* geformuleerd. Omdat de leden van *De Stijl* zich echter expliciet tegen de Tachtigers wilden afzetten, lijkt het waarschijnlijk, dat zij dit eenheidsconcept anders hebben geïnterpreteerd. Kloos' definitie van de eenheid van inhoud en vorm luidt in de inleiding van Perks *Gedichten* als volgt: 'Vorm en inhoud bij poëzie zijn één, in zooverre iedere verandering in de woorden een gelijklopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze eene overeenkomstige nuanceering van de stemming aanduidt' (Kloos 1882: 56). Kloos gaat ervan uit dat voor één specifieke gevoelsuitdrukking (één specifieke inhoud) slechts één bepaalde vorm bestaat om dit gevoel onder woorden te brengen. Wanneer men dus de vorm verandert, heeft dat meteen ook consequenties voor de stemming van het gedicht.

Van Doesburg en zijn medestanders beschouwen de eenheid van inhoud en vorm daarentegen als een voortdurende interactie tussen de twee componenten: vorm en inhoud beïnvloeden zich onderling, waardoor netwerken van beelden en associaties ontstaan (cf. Drijkoningen e.a. 1991: 222). Om 'de collectieve ervaringen van onzen tijd tot uitdrukking te [kunnen] brengen' eisen ze een 'constructieve eenheid van inhoud en vorm' (Van Doesburg e.a. 1920: 50). Volgens hen wordt de betekenis van het woord hierdoor uitgebreid. In plaats van de éne mogelijke uitdrukking van het kunstwerk komen 'menigvuldige gebeurtenissen', menigvuldige uitdrukkingen van het kunstwerk te staan (Van Doesburg e.a. 1920: 50).

Het betreft hier een fenomeen dat Peter Bürger in zijn *Theorie der Avantgarde* omschrijft als de afkeer van het organisch kunstwerk. De voorstelling van een organisch kunstwerk impliceert een beeld van het kunstwerk als een afgesloten eenheid met één overkoepelende betekenis, aldus Bürger. In het organisch kunstwerk zijn alle vormgevendende elementen, zowel op inhoudelijk niveau (bijvoorbeeld motieven) als op formeel niveau (bijvoorbeeld rijmschema's), ondergeschikt aan deze algemene betekenis en ze produceren ook alleen in verbinding met deze betekenis zin: 'Das organische Werk intendiert einen ganzheitlichen Eindruck. Insofern seine Einzelmomente nur in bezug zum Werkganzen Bedeutung haben, verweisen sie, einzeln wahrgenommen, stets auf das Werkganze' (Bürger 1993: 98). Omdat in het organische kunstwerk slechts een overkoepelende betekenis aanwezig is, is er ook maar één mogelijkheid om deze betekenis te scheppen. Het concept van de organische eenheid lijkt daarmee samen te vallen met Kloos' eenheid van inhoud en vorm.

Volgens Bürger probeert het avant-gardistische kunstwerk deze eenheid juist te doorbreken. De vormgevendende elementen zijn gelijkwaardig: 'Weder erzeugt

das avantgardistische Werk einen Gesamteindruck, der eine Sinndeutung erlaubt, noch läßt der möglicherweise sich einstellende Eindruck im Rückgang auf die Einzelteile sich erklären, da diese nicht mehr einer Werkintention untergeordnet sind’ (Bürger 1993: 108). In plaats van één overkoepelende werkintentie is er sprake van thematische *veelheid*. In het *Stijl*-manifest lijkt deze *veelheid* terug te vinden in de eis ‘de menigvuldige gebeurtenissen om en door ons heen literair te construeren’ (Van Doesburg e.a. 1920: 50).

De thematische *veelheid* lijkt ook in Mondriaans verhalen te domineren. Het spanningsveld tussen de alledaagse stadwerkelijkheid en religie, ook al aanwezig in de titel ‘Klein Restaurant – Palmzondag’, is namelijk slechts een van de vele onderwerpen van deze verhalen. Andere thema’s zijn de relatie tussen beweging en stilstand (zoals uit het onderstaande citaat zal blijken) en het contrast tussen arm en rijk. Niet alleen de thematische *veelheid* duidt daarbij in de richting van de *De Stijl*-poëtica, maar ook het gegeven dat de verschillende thema’s steeds bestaan uit dichotomische paren. Zo verdedigt Mondriaan in een brief aan Van Doesburg uit 1920 de opvatting ‘dat ’t woord en de zin alleen te verdiepen is door het tegendeel er van er dadelijk naast te stellen’ (cit. Blotkamp 1987: 54). En ook Van Doesburg meent dat het ‘woordcontrast’ (Drijkoningen e.a. 1991: 222) bijdraagt tot de herschepping van het woord.

In de verhalen komt de *veelheid* echter niet alleen impliciet door de verschillende thema’s tot uitdrukking, maar wordt ze ook expliciet verwoord. Zoals we hierboven reeds hebben gezien:

Ru-h-ru-h-ru-h-h-h-h. Poeoeoe. Tik-tik-tik-tik. Pre. R-r-r-r-r-uh-h. Huh! Pang. Su-su-ur. Boe-a-ah. R-r-r-r. Foeh ... *veelheid* van klanken, dòor elkaar. Auto’s, autobussen, karren, rijtuigen, mensen, lantaarnpalen, boomen ... door elkaar; tegen café’s, winkels, kantoren, affiches, étalages: *veelheid* van dingen. Beweging en stilstand: verschillend beweeg. Beweeg in ruimte en beweeg in tijd. *Veelheid* van beelden en velerlei gedachten (Mondriaan 1920a: 13, cursivering JW).

De verteller spreekt in deze passage over de veelheid van indrukken die op hem afkomen en die hij direct onder woorden probeert te brengen. De waarneming bestaat uit een aaneenschakeling van verschillende beelden, waarbij Mondriaan er niet op uit lijkt deze tot een organische eenheid samen te voegen. Dit citaat uit ‘De Groote Boulevards’ maakt door de talrijke opsommingen eerder een montageachtige indruk, alsof de verteller de gebeurtenissen simultaan weer probeert te geven. Deze simultaneïteit is volgens Bart Vervaeck van groot belang binnen het nieuwe avant-gardistische eenheidsconcept van inhoud en vorm, want binnen de avant-gardistische literatuuropvatting wordt

de clichéverhouding tussen vorm en inhoud omgekeerd: de vorm is niet langer een (eenvoudige) manier om een inhoud mee te delen, de inhoud is louter en alleen de vorm. En die vorm is geen afgewerkt product, maar een proces, een ‘schrijfwijze’. Het gaat niet om wat gezegd wordt, maar om hoe het gezegd wordt. Of juist: wat meegedeeld wordt, is de manier waarop het geformuleerd wordt. Die manier kan in het algemeen omschreven worden als veelkantig en simultaan (Vervaeck 2014: 76).

Vervaeck legt de nadruk binnen zijn concept van een avant-gardistische poëtica op de manier van vertellen en niet op het object waarover verteld wordt. Daar-



mee brengt hij een accentverschuiving binnen de avant-garde naar voren, die ook Bürger al ter sprake bracht. Volgens Bürger wil de avant-gardistische kunstenaar door het gebruik van montage laten zien dat het kunstwerk een kunstmatig object vormt, terwijl in organische kunstwerken juist geprobeerd wordt ‘die Tatsache seines Produziertseins unkenntlich zu machen’ (Bürger 1993: 97). Daarmee ligt de nadruk veel sterker op het ontstaansproces, dus op de manier van schrijven, dan op het kunstwerk zelf – zoals dat bij de Tachtigers het geval was (cf. Cornelissen 2001: 9). De eenheid van vorm en inhoud is er niet vanzelf, maar moet eerst gevormd worden. De idee dat er slechts één specifieke (organische) eenheid voor het kunstwerk zou kunnen bestaan, zoals de Tachtigers dat voor hun stemmingskunst eisen, past al helemaal niet in deze avant-gardistische kunstopvatting. Niet voor niets is er in het manifest van *De Stijl* ook sprake van een ‘constructieve eenheid van inhoud en vorm’ (Van Doesburg e.a. 1920: 50). De eenheid is vooral geconstrueerd – door de kunstenaar gemaakt. Van Doesburg past deze gedachte niet alleen op de kunst maar ook op de algemene waarneming toe. De werkelijkheid is volgens hem opgebouwd uit een voortdurende aaneenschakeling van beelden (Drijkoningen e.a. 1991: 218) – ook zij is geconstrueerd.

De constructieve eenheid verwerkt ook Mondriaan in zijn verhalen, waar hij zijn verteller laat zeggen: ‘Ik zie slechts *deelen* van ’t bizondere. Zij bouwen zich op tot een andere realiteit die ons gewone realiteitsbegrip verwacht. Te samen vormen deze deelen een eenheid van gebroken beelden, visueel automatisch waargenomen’ (Mondriaan 1920a: 15). Ook de ik-verteller spreekt hier van een nieuwe vorm van waarneming, die uit een reeks van beelden wordt opgebouwd. De ‘eenheid van gebroken beelden’ past bij het montageachtige karakter. Het automatisch aflopende proces van de waarneming wordt expliciet verwoord. Net zoals de avant-gardistische kunstenaar de recipiënt bewust wil maken van het artistieke productieproces, maakt de verteller hier de lezer attent op het waarnemingsproces. Hij benadrukt daarmee zowel het constructieve karakter van de waarneming als ook het constructieve karakter van het verhaal op zich.

Men kan derhalve concluderen dat het in Mondriaans verhalen vervatte eenheidsconcept van vorm en inhoud vanwege de simultane weergave van gedachten en het beklemtonen van het geconstrueerde karakter van de prozastukken, eerder in de richting van de literatuuropvatting van *De Stijl* wijst dan in de richting van Tachtig. Dit lijkt bovendien door een contemporaine bespreking van ‘De Groote Boulevards’ bekrachtigd te worden: Lodewijk van Deyssel wijdde in *De Nieuwe Gids* een uitgebreide – in grote lijnen positieve bespreking – aan Mondriaans literaire publicatie. Zijn scherpste kritiek betreft de ongerefecteerde weergave van gedachten, die in Mondriaans stuk tot uitdrukking komt. Daarmee bedoelt hij passages zoals: ‘Het geld is rond en de aarde is rond. Rond was ook de slang in ’t paradijs’ (Mondriaan 1920a: 15). Hoewel Van Deyssel het in psychologisch opzicht een interessante manier van schrijven vindt, problematiseert hij de voortdurende aaneenschakeling van gedachten (Van Deyssel 1920: 712). Volgens hem moet kunst op een gegeven moment pauzeren om een bepaald onderwerp te kunnen verbeelden (Van Deyssel 1920: 705). Het aselectieve aaneenschakelen van indrukken, zonder gevoelsexpressie, is voor hem geen kunst:

Maar dat de reeks indrukken, gedachten, gedachtenlarven, en voorstellingen, die in mij elkaar opvolgen alleen omdat ik de oogen open heb, zonder verbindende gedachte, zonder weemoed, verrukking, afschuw of andere gevoelsbeweging, een kunstwerk zouden uitmaken omdat zij nauwkeurig juist het gedachtenleven zonder eigenlijken of bepaalden inhoud doen zien, kan ik niet begrijpen (Van Deyssel 1920: 707).

Toch ontzegt Van Deyssel Mondriaans verhaal de literaire waarde niet: hij spreekt zelfs van ‘waar kunstenaarschap’ (Van Deyssel 1920: 711). Na een uitgebreide analyse en enkele associaties met zijn eigen werk, concludeert Van Deyssel nog eens:

Ik heb genoeg doen uitkomen, dat het werk van den heer Mondriaan ernstig en diepgaand geesteswerk is en geenszins ordinair of oppervlakkig. Ik beweer alleen, dat de ‘schoone kunst’ wordt te weeg gebracht door de bedrijvige en samenstellende gedachte, die in dat werk afwezig is (Van Deyssel 1920: 719).

In zijn recensie over Mondriaans verhaal bekritiseert Van Deyssel het ontbreken van een voor ‘schoone kunst’ noodzakelijke coherentie. Kunst moet expressief en in zich coherent zijn, alleen zo komt ze het doel van de schoonheid na. Volgens Van Deyssel moet het kunstwerk derhalve een organische eenheid vormen. Mondriaans verhaal schiet hierin voor hem tekort – alleen al door het montage-achtige karakter dat een thematische eenheid in de weg staat.

#### 4 Futurisme

In een interview met de *NRC* uit 1922 brengt Mondriaan zijn verhalen in verband met de futuristen. Zoals uit het krantenartikel blijkt, had hij veel waardering voor deze beweging en voelde zich ermee verbonden. Na een toelichting van zijn kunstopvatting vervolgt hij:

Mijn kunsthandelaar zegt, dat ik te vroeg gekomen ben. Ik geloof dat dit vooral voor schrijvers-in-mijn-geest geldt. Ik zelf heb in de (nu gesneuvelde) *Nieuwe Groene boulevard*-impressies geschreven. Dat was wat futuristisch. Zulke literatuur is voor veel later komenden bestemd (Mondriaan in *NRC* 23-03-1922).

Zowel Mondriaan als ook Van Doesburg toonden grote belangstelling voor Marinetti's werk, wat alleen al daaruit blijkt dat de futuristische literatuuropvatting en de *De Stijl*-poëtica voor een belangrijk deel interfereren. De voor de futuristische kunstopvatting zo typerende fascinatie voor techniek komt bij *De Stijl* echter nauwelijks ter sprake. Volgens de futuristen was techniek superieur aan traditie (Schmidt-Bergmann 2009: 195f). De nieuwe technische en maatschappelijke ontwikkelingen brengen met zich mee dat het denken net zo snel moet zijn als een auto of vliegtuig, aldus hun woordvoerder Marinetti:

De diepe intuïties van het leven, woord voor woord met elkaar verbonden volgens het onlogisch ontstaan der woorden, zullen ons de algemene richtlijnen geven voor een *intuïtieve psychologie van de materie*. Deze openbaarde zich aan mijn geest vanuit de hoogte van een vliegtuig. Door de voorwerpen vanuit een nieuw gezichtspunt te bekijken, niet meer van voren of van achteren, maar loodrecht van boven, dat wil zeggen verkort, lukte het mij de oude kluisters van de logica en het schietlood van de antieke denkwijze te verbreken (Marinetti 1912: 87).

De conventionele syntaxis en grammatica kunnen volgens Marinetti door de nieuwe ‘verkorte’ benadering doorbroken worden. Het kunstwerk mag niet langer op logica gebaseerd zijn. De kunstenaar dient zich enkel door zijn intuïtie te laten leiden en woorden associatief te gebruiken, zodat hij de talrijke gebeurtenissen om zich heen zo snel mogelijk kan vastleggen. Op deze manier wordt het kunstwerk een reeks van op elkaar volgende beelden, die door zijn associatief karakter de snelheid en dynamiek van de moderne tijd adequaat weer kan geven (Schmidt-Bergmann 2009: 256f).

Hoewel in Mondriaans verhalen technische ontwikkelingen slechts een ondergeschikte rol spelen en de verteller ook niet ‘loodrecht van boven’ de gebeurtenissen schetst – hij bevindt zich veeleer te midden van de activiteiten op de boulevard – lijken de verhalen toch de indruk te willen wekken van een associatief taalgebruik: ‘Het geld is rond en de aarde is rond. Rond was ook de slang in ‘t paradijs’ (Mondriaan 1920a: 15). Het bijvoeglijke naamwoord *rond* evoceert door de syntactische compositie nieuwe betekenis en scheidt nieuwe associaties. De metonymische of metaforische verbanden die hier gelegd worden, lijken daarbij los van conventionele denkpatronen te staan. Zo doet de combinatie geld en aarde aan economie denken, waaraan door het beeld van de slang het religiemotief wordt toegevoegd. Tegelijk kan men de slang naar aanleiding van de zondeval (cf. Genesis 3) echter ook met dreiging en gevaar associëren. Tevens wordt door de adjectivische verbinding van de profane economie met de christelijke traditie een vergelijkbaar beeld opgeroepen als bij de geschetste processie in ‘Klein Restaurant – Palmzondag’. Deze associatie zou eveneens op het proces van ontkerkelijking kunnen mikken: in de moderne maatschappij is geld belangrijker geworden dan religie, een motief dat in het vervolg van dit artikel nog terug zal komen.

Door het associatieve taalgebruik wordt dus een reeks beelden geproduceerd, die vaak ad absurdum wordt doorgevoerd, waardoor de bedoeling ervan niet makkelijk te achterhalen valt. Dergelijke associatieve woordreeksen bepalen de structuur van Mondriaans twee prozastukken, waardoor de lezer het idee krijgt dat hij in het bewustzijn van de verteller verkeert.

Het associatieve taalgebruik speelt ook een rol bij een ander thema dat de verteller in de verhalen ter sprake brengt: de *beweging*: ‘Alles beweegt op de boulevard. Bewegen: scheppen en vernietigen. Elkeen scheidt – wie durft zich zelf te vernietigen, telkens en telkens? Op de boulevard vernietigt het één zich in het ander, visueel’ (Mondriaan 1920a: 14). De verteller laat zich telkens weer door associaties leiden. De werkwoorden ‘bewegen’, ‘scheppen’, ‘vernietigen’ evoceren dat wat erop volgt. De verteller wisselt de concrete observatie op de boulevard in voor een associatieve reflectie. Daarbij vraagt hij zich af, wat beweging eigenlijk inhoudt en komt tot de conclusie dat het een constante wisselwerking tussen schepping en vernietiging is. Hieruit blijkt op het eerste gezicht een zekere radicaliteit, vooral wanneer men deze uitspraak in verband met mensen brengt, wat in de derde zin van het citaat wordt gesuggereerd. Toch blijft de vernietiging tot het visuele ofwel tot het mentale beperkt (laatste zin). Het gaat hier niet om destructie die daadwerkelijk plaatsvindt, zoals dat in futuristische manifesten het geval is (cf. Marinetti 1909: 68f), maar enkel om een bewustzijnsproces.

Het thema van de beweging manifesteert zich in Mondriaans verhalen echter niet alleen inhoudelijk, het is ook in de narratologische compositie terug te vinden: de

dynamische bewustzijnsweergave van de verteller fungeert als de rode draad door de verhalen. Nieuwe gedachtebeelden komen op en worden dan meteen weer vernietigd. De verhalen lijken op een filosofische bespiegeling van het moderne leven.

In Mondriaans prozastukken zijn dus zowel inhoudelijke als formele strategieën aan te wijzen, die passen bij een avant-gardistische poëtica. Toch heeft Mondriaan een aantal centrale aspecten uit de manifesten van het futurisme naast zich neergelegd: in zijn verhalen ontbreekt de fascinatie voor techniek en snelheid (cf Schmidt-Bergmann 2009: 197). Alleen de snelle afwisseling van zintuiglijke indrukken zou op fascinatie voor dynamiek kunnen duiden. Toch domineert bij de boulevardobservaties het geleidelijke bewegen: gewone verandering in gewoon tempo, die door de verteller geobserveerd wordt. De verteller stelt zelfs: ‘Snel beweeg verbreekt de massale eenheid en alle bijzonderheid’ (Mondriaan 1920a: 14). Tevens vindt men in de twee prozastukken ook een aantal verwijzingen naar het culturele verleden, zoals de christelijke symbolen die in beide verhalen aanwezig zijn. Elementen van de moderniteit worden weliswaar als nieuwe religie gepresenteerd, maar dat neemt niet weg dat Mondriaan in zijn verhalen wel degelijk aan de christelijke traditie refereert door gebruik te maken van een religieuze terminologie. De breuk met het verleden is bij hem dus minder radicaal dan Marinetti in zijn Manifesten eist:

Kom op! steek de bibliotheken in brand!... Verleg de loop der kanalen om de musea onder te laten lopen!... Oh, wat een vreugde de oude roemrijke doeken, verscheurd en met uitgelopen kleuren, te zien afdrijven!... Grijp je houwelen, bijlen en hamers en maak zonder mededogen de aanbeden steden met de grond gelijk! (Marinetti 1909: 69)

Voor een werkelijk nieuw begin van de kunst beschouwt Marinetti het als noodzakelijk radicaal met het culturele erfgoed te breken en het zelfs te vernietigen en zo onbereikbaar te maken voor de bestaande en toekomstige generaties. Deze breuk wordt binnen het bestaande onderzoek als een van de essentiële eisen van het Italiaans futurisme beschouwd (cf Drijkoningen e.a. 1994: 55; Vervaeck 2014: 75). In Mondriaans verhalen valt van deze radicaliteit niets te bespeuren.

## 5 Manifest II van ‘De Stijl’

De leden van *De Stijl* streefden er in hun tijdschrift naar de verschillende kunstdisciplines met elkaar te verbinden. Dit manifesteert zich niet alleen in de ondertitel van het tijdschrift,<sup>5</sup> maar ook in de verschillende artistieke terreinen waarop kunstenaars zoals Theo van Doesburg bezig waren (cf Drijkoningen e.a. 1991: 216). Ook ‘De Groote Boulevards’ lijkt de grenzen van de literatuur te willen overstijgen: ‘De cubist op de boulevard, Courbet in zijn atelier en Corot in een landschap... alles op zijn plaats’ (Mondriaan 1920a: 20).

De verteller die zich op de boulevard bevindt, plaatst zich in een rijtje van bekende schilders. De Franse schilder Gustave Courbet verbindt hij met het atelier en de impressionistische pionier Camille Corot, die vooral om zijn landschap-

<sup>5</sup> De ondertitel ‘Maandblad gewijd aan de moderne beeldende vakken en cultuur’ (Van Doesburg e.a. 1920: 49) werd sinds de tweede jaargang door de redactie afgedrukt.

schilderijen bekend is geworden, zet hij in de natuur neer (cf. Wetzel 2009: 38of, 392). De moderne schilder behoort daarentegen op de boulevard thuis, waar het ‘echte’ leven zich afspeelt, zo lijkt dit citaat te willen suggereren. De boulevard als plek van de kunstenaar wordt voor het eerst in de tweede helft van de negentiende eeuw door Charles Baudelaire, de wegbereider van het modernisme, geïntroduceerd (Baudelaire 1863). Als prototype van de moderne kunstenaar beschouwt Baudelaire de ‘flâneur’, die als gepassioneerde toeschouwer alle gebeurtenissen om zich heen opneemt en die deel uitmaakt van de massa (Baudelaire 1863: 496) – een karakterisering die ook op Mondriaans ik-verteller van toepassing is, want ook hij probeert immers al observerend de talrijke gebeurtenissen op de boulevard vast te leggen.

De overeenkomsten tussen de verteller in ‘De Groote Boulevards’ en de concrete auteur zetten de lezer ertoe aan verbanden te leggen tussen de vertelinstantie en Mondriaan. Mondriaan woonde immers in die tijd zelf in Parijs en hij was bij zijn eerste aankomst in de Franse hoofdstad in 1911 erg onder de indruk van kubistische schilders zoals Picasso en Braque (Deicher 2006: 32). Mondriaan liet zich door dit kubisme inspireren en voerde in de jaren twintig de kubistische ideeën door (cf. Deicher 2006: 40): de constructivistische composities met rood, geel en blauw, waarvoor zowel hij als de andere leden van *De Stijl*-groep tegenwoordig bekend staan (cf. Deicher 2006: 58). Het kubisme markeert dus in zekere zin Mondriaans beginpunt in de abstracte schilderkunst en vormde het vertrekpunt van zijn latere theorieën. Door zich te vereenzelvigen met de cubist, en niet met Courbet en Corot, maakt de verteller duidelijk dat hij zich bij de avant-garde aansluit. De verteller wordt gepresenteerd als een modern karakter dat zich van de schilderkunstige traditie wil distantieëren. Deze afgrenzing wordt door de ruimtelijke transformatie op een heel pragmatische manier geïllustreerd. De boulevard als inspiratiebron wordt gecontrasteerd met de voorafgaande praktijk, waarin de kunstenaar zijn inspiratie in het atelier of in de *plein air* zocht (Wetzel 2009: 325, 392).

In dit verband lijkt de setting van de twee verhalen op de boulevard niet toevallig: ervaringen in de metropool vormen immers een centraal onderwerp in de moderne kunst (Wetzel 2009: 434f). Tegelijk sluit het bruisende karakter van de boulevard aan bij het *Manifest II van ‘De Stijl’*. Daarin wordt geëist dat in de literatuur ‘de menigvuldige gebeurtenissen om en door ons heen’ (Van Doesburg e.a. 1920: 50) tot uitdrukking moeten worden gebracht. Daarbij komt dat *De Stijl* zich van de op het individu gerichte kunst – zoals die bij de Tachtigers te herkennen was – wilde distantieëren. In plaats daarvan moet de kunst voor de massa toegankelijk worden gemaakt en wil *De Stijl* ‘de collectieve ervaringen van onzen tijd tot uitdrukking [...] brengen’ (Van Doesburg e.a. 1920: 50). Ook hierbij past wederom het beeld van de boulevard als een plek waar allerlei soorten mensen samenkomen.

Centraal staat bij deze massakunst het concept van ontindividualisering, wat vooronderstelt dat de kunstenaar in zijn werken niet herkenbaar mag zijn (cf. Drijkoningen e.a. 1991: 219). Ondanks het individuele perspectief en de parallelen tussen verteller en concrete auteur wordt in de verhalen geprobeerd de ‘menigvuldige gebeurtenissen’ en ‘het collectief der handelingen’ (Van Doesburg e.a. 1920: 50) op de boulevard weer te geven, zoals de analyse heeft laten zien. Stilisatisch gebeurt dit bijvoorbeeld door uitgebreide opsommingen, maar ook door onomatopoeën. Door het aaneenschakelen van klanken worden de talloze indruk-

ken en het gewoel op de boulevard onder woorden gebracht:

Bing-bang-bing-bank. De kerk van Montrouge is nog maar steeds waar zij was. Zwarte silhouetten achter de groene heesters. De zon schijnt zoowel op de zwarte mensen – op zondag zwarter dan anders – als op de witte tafeltjes – op zondag witter dan anders. Op werkdag alles anders, op dit uur. Een uur later: wèer [sic] anders. Geen mensen: de stoeltjes, de tafeltjes, de karafen, de siphons zijn weer ‘zichzelf’. Wie is zichzelf? Pang! Een glas wijn valt om. Wie ontvangt alles en blijft onveranderd? ’s Winters, ’t restaurant wèer [sic] anders. Het wit met de ornamenten voor den glaswand verfijnt wat buiten is (Mondriaan 1920b: 21f).

Door de klanknabootsende weergave van geluiden lijkt Mondriaan de ‘collectieve ervaringen’ (Van Doesburg e.a. 1920: 50) op een plastische manier in het verhaal te willen integreren. Met behulp van enkele klanken wordt geprobeerd meerdere zintuigen in het verhaal te prikkelen. De plotselinge klank van het omvallende glas vestigt de aandacht van de peinzende ik-verteller weer op een nieuwe thematiek. Het geluid is de doorslaggevende impuls voor een nieuwe reeks aan gedachten. De onomatopoeie wordt hier gekoppeld aan het associatieve taalgebruik en vormt zo een nieuwe manier van vertellen, die los staat van de conventionele vertellogica. De verteller laat zich door een nieuw geschapen klankwoord leiden. Hij is niet verantwoordelijk voor de voortgang van het verhaal. Dat de volgende gedachte juist niet door een innerlijk gevoel wordt opgeroepen maar door een abstract geluid dat in de buitenwereld geproduceerd werd, lijkt de lezer weer de kant van het *Manifest II van ‘De Stijl’* op te willen sturen, dat ‘het collectief der handelingen herscheppen [wil] tot woord’ (Van Doesburg e.a. 1920: 50).

Bovendien lijkt ook het gebruik van klankwoorden in de richting van het *De Stijl*-manifest te wijzen, waarin het herstel van het woord ‘met alle middelen die ons ten dienste staan’ wordt geëist (Van Doesburg e.a. 1920: 50). In zijn eigen theoretische schriften formuleert Van Doesburg dit herstel als een herscheppen van een zogenaamde ‘oertaal’ (Drikkoningen e.a. 1991: 222), waarin de klank van het woord boven de betekenis komt te staan. Mondriaans integratie van onomatopoeïsche elementen in de bewustzijnsweergave van de verteller lijkt deze oertaal aan te willen duiden, ook al wordt deze niet zo radicaal en constant verwezenlijkt als door Van Doesburg geëist (cf. Drikkoningen e.a. 1991: 222).

De verteltechniek wordt in het geheel gekenmerkt door simultaneïteit. Zo versmelten in het tweede verhaal krantenkoppen met beschrijvingen van de omgeving of stromen enkele gespreksfragmenten de schildering van de vertelinstantie binnen:

Stoeltjes, geel en blauw. Witgedekte tafeltjes – karafen – blauwe siphons – mensen, onder den luifel op ’t terras en binnen. De glaswand open: ’t kleine restaurant uit zijn grenzen door de zon. Alles binnen de groene heersters in bakken, ook groen. Binnen en buiten bezitters van en sollicitanten voor een dag of een nacht van acht uren, zegt de “Intran,”<sup>6</sup> in m’n handen. Werkman en intellectueel. Een familie. “Endimanchée.” Ik denk aan de Provincie en aan “zondag.” Een Parisienne. “Une banane.” “Une chopine de rouge.” “Une religieuse.” “Quatre sous de pain.” Minder soort brood en meer geld, *na* den oorlog. Achter

6 Met ‘Intran’ is het Franse tijdschrift *L’Intransigeant* bedoeld, dat ook al in ‘De Grootte Boulevards’ ter sprake komt (Mondriaan 1920a: 19).



de heesters op 't trottoir mensen naar rechts en mensen naar links. Meest naar rechts. "Voici monsieur." "Merci mademoiselle." Rechts de Metro en ook de barrière (Mondriaan 1920b: 21ff).

Met deze zinnen begint 'Klein Restaurant – Palmzondag' en meteen krijgt het verhaal door de diverse indrukken die het bewustzijn van de verteller terloops binnenstromen een fragmentarisch karakter. Op syntactisch niveau wordt deze indruk door de paratactische zinsbouw geaccentueerd. Doordat de lezer in het hoofd van de verteller lijkt te zitten, hebben de gebeurtenissen een extra grote impact. Dit wordt onder andere door de klanknabootsing, die uit voorafgaande citaten bleek, nog geïntensiveerd, waardoor het verhaal aansluit bij de eis van *De Stijl* naar 'diepte' en 'intensiteit' binnen de literatuur (Van Doesburg e.a. 1920: 50). De gefragmenteerde presentatie van de bewustzijnsstroom van de verteller laat zich dan ook slecht rijmen met Blotkamps oordeel, dat Mondriaans verhalen vooral 'beschrijvend van karakter zijn' (1987: 48).

Een bijkomend aspect dat in de richting van een avant-gardistische positionering wijst, is het feit dat Mondriaan in 'De Groote Boulevards' direct verwijst naar de literatuuropvatting van *De Stijl*. Na kritiek geleverd te hebben op het traditionele taalconcept redeneert de verteller: 'De boulevard is internationaal. De taal nog niet. De taal blijft in veel wat achter, al is ze in veel voor. In letterkunde: waarom moet men aldoor *om-* en *beschrijven*?' (Mondriaan 1920a: 17f). De directe verbinding van deze laatste zin met het tweede manifest van *De Stijl* lijkt, vooral ook door de cursivering van de prefixen, evident. Hierin staat de leus dat de auteur niet 'beschrijven maar SCHRIJVEN' zal (Van Doesburg e.a. 1920: 50), waarmee Van Doesburg en de zijnen uiteindelijk ook aan het intuïtief taalgebruik refereren (cf. Drijkoningen e.a. 1991: 221).

Een stijlfiguur die pas in Mondriaans tweede verhaal naar voren komt, is het spel met de betekenis van woorden. Mondriaan maakt daarbij gebruik van zijn goede Franse en Nederlandse taalbeheersing. Zo peinst de verteller tijdens zijn observaties op de boulevard over de tegenstelling tussen arm en rijk en introduceert daarmee nog een ander thema. Op twee derde van het bovengenoemde citaat staat: 'Quatre sous de pain. Minder soort brood en meer geld, *na* den oorlog' (Mondriaan 1920b: 21). Het Franse woord *pain* betekent zowel brood als levensonderhoud. Deze dubbelzinnigheid wordt vooral door de tweede zin gesuggereerd, waarin beide aspecten (geld en brood) ter sprake komen. Bovendien is er ook nog een associatie met het Engelse woord *pain* mogelijk. Een associatie die kracht wordt bijgezet door het woord *oorlog* in de tweede zin. In deze trant zijn meer woordspelingen in dit verhaal te vinden: "Une pomme purée." Een bedelaar. Die is *dans la purée*. "Un mendiant." Beter een mendiant te eten dan er een te zijn' (Mondriaan 1920b: 22). *Purée* is natuurlijk in eerste instantie een voedingsmiddel, maar *être dans la purée* betekent in het Frans net als in het Nederlands *in de puree* of *in de knoei zitten*. *Mendiant* is eigenlijk het Franse begrip voor bedelaar, maar het betekent ook zoets als studentenhaver. De verteller speelt hier dus met de verschillende connotaties van begrippen, waarbij de associaties ook hier niet zozeer op individuele indrukken, maar veeleer op een 'collectief' geheugen terug zijn te voeren. Dit geheugen zou door alle deelnemers van dezelfde taal- of cultuurkring geactiveerd kunnen worden, omdat hun immers potentieel dezelfde taalspecifieke middelen ter beschikking staan. Het spel met de begripsconnotaties lijkt op twee

verschillende manieren bij de literatuuropvatting van *De Stijl* aan te sluiten. Ten eerste wordt aan de eis voldaan dat literatuur geen persoonlijke gevoelens tot uitdrukking mag brengen (cf. Van Doesburg e.a. 1920: 49) en ten tweede wordt door de woordspelingen de betekenis van de woorden gevarieerd en verruimd. Ofschoon de woorden hier niet helemaal van hun conventionele betekenis losgekoppeld worden, is het toch een procedé dat in een avant-gardistische richting duidt.

## 6 Conclusie

Bij welke poëtica sluiten de verhalen van Mondriaan nu het meest aan? Hoewel Mondriaans eigen inschatting van futuristisch proza in de verhalen niet direct terug te vinden is – met name de fascinatie voor techniek ontbreekt erin – duidt een aantal elementen wel degelijk in de richting van een avant-gardistische literaturopvatting. De onomatopeeën en de woordspelingen zijn slechts enkele voorbeelden daarvan. Ook door de thematische complexiteit en het montageachtig karakter lijkt Mondriaan zich bewust te willen afzetten tegen het conventionele kunstconcept van de organische eenheid. De twee prozastukken staan op gespannen voet met de Tachtigerspoëtica: bij Mondriaan geen allerindividueelste expressie van allerindividueelste gevoelens; hij streeft weliswaar naar een eenheid van vorm en inhoud, maar hij werkt dit credo heel anders uit dan de Tachtigers.

De setting van de verhalen op de boulevard – zinnebeeld bij uitstek van de grote stad en de moderniteit – plaatst Mondriaans verhalen in de context van de avant-gardistische beweging. Daar komt bij dat Mondriaan in ‘De Groote Boulevards’ direct verwijst naar het *Manifest II van ‘De Stijl’*. En tot slot: het feit dat het manifest en ‘De Groote Boulevards’ op bijna hetzelfde tijdstip verschenen (tussen de publicatie van Mondriaans eerste verhaal in *De Nieuwe Groene* en de april-uitgave in *De Stijl* zitten maar een paar dagen) doet vermoeden dat Mondriaan op deze wijze zijn kunstopvatting ook in het literaire veld uit wilde dragen.

## Bibliografie

- Van den Akker & Dorleijn 2000 – Wiljan van den Akker & Gillis Dorleijn, ‘Hoe lang duurt tachtig? Reproductie van normen en literatuurgeschiedschrijving’. In: Liesbeth Korthals Altes & Dick Schram (red.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen, 2000, p. 3-14.
- Anbeek & Goedegebuure 1988 – Ton Anbeek & Jaap Goedegebuure, *Het literaire leven n de twintigste eeuw*. Leiden, 1988.
- Anoniem 1922 – Anoniem, ‘Bij Piet Mondriaan’. In: *NRC* (23-03-1922).
- Baudelaire 1863 – Charles Baudelaire, ‘The Painter of Modern Life’. In: Charles Harrison, Paul Wood & Jason Gaiger (ed.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, 2005, p. 493-506.
- Van den Berg & Couttenier 2009 – Willem van den Berg & Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam, 2009.
- Van den Berg & Grüttemeier 1998 – Hubert van den Berg & Ralf Grüttemeier, ‘Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests’. In: Hubert van den Berg & Ralf Grüttemeier (ed.), *Manifeste: Intentionalität. Avant-Garde Critical Studies 11*. Amsterdam, 1998, p. 7-38.
- Blotkamp 1987 – Carel Blotkamp, ‘Mondriaan als literator’. In: Piet Mondriaan & Carel Blotkamp, *Twee verhalen. Met een inleiding van August Hans den Boef en een studie van Carel Blotkamp*.



- Amsterdam, 1987, p. 29-73.
- Bürger 1993 – Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. 2. Aufl. Frankfurt/ Main, 1993.
- Cornelissen 2001 – Micky Cornelissen, *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten*. Nijmegen, 2001.
- Deicher 2006 – Susanne Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944. Konstruktion über dem Leeren*. Köln, 2006.
- Van Deyssel 1920 – Lodewijk van Deyssel, 'Futurisme'. In: *De Nieuwe Gids* 35 (1920), p. 703-723.
- Van Doesburg e.a. 1920 – Theo van Doesburg, Piet Mondriaan & Antony Kok, 'Manifest II van "De Stijl"'. In: *De Stijl* 3 (1920) 6, p. 49-50. (Ook beschikbaar via: *The International DADA Archive at the University of Iowa Libraries*. URL: [http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De\\_Stijl/index.htm](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/index.htm)).
- Drikkoningen e.a. 1991 – F. Drikkoningen e.a., *Historische avantgarde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam, 1991.
- Van Halsema 2010 – J.D.F. van Halsema, *Vrienden en Visioenen. Een biografie van Tachtig*. Groningen, 2010.
- Hanssen 2015 – Léon Hanssen, *De schepping van een aards paradijs. Piet Mondriaan 1919-1933*. Amsterdam, 2015.
- Kloos 1882 – Willem Kloos, 'Inleiding I'. In: Jacques Perk & Garnt Stuiveling, *Gedichten. Volgens de eerste druk (1882). Met de voorrede van C. Vosmaer. De inleiding van Willem Kloos, en andere door Kloos geschreven Perk-beschouwingen*. Den Haag, 1980, p. 52-60.
- Kloos 1891 – Willem Kloos, 'Literaire kroniek'. In: *De Nieuwe Gids*. 6 (1891) 1, p. 139-149.
- Marinetti 1909 – Filippo Tommaso Marinetti, 'Oprichting en manifest van het futurisme. 1909'. In: F. Drikkoningen e.a., *Historische avantgarde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam, 1991, p. 65-71.
- Marinetti 1912 – Filippo Tommaso Marinetti, 'Technisch manifest van de futuristische literatuur. 1912'. In: F. Drikkoningen e.a., *Historische avantgarde: programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam, 1991, p. 81-89.
- Meineke 2012 – Eva Meineke, 'lemma Olive / Ölbaum'. In: Günter Butzler & Joachim Jacob (red.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, 2012, p. 304.
- Mondriaan 1920a – Piet Mondriaan, 'De Groote Boulevards'. In: Piet Mondriaan & Carel Blotkamp, *Twee verhalen. Met een inleiding van August Hans den Boef en een studie van Carel Blotkamp*. Amsterdam, 1987, p. 13-20.
- Mondriaan 1920b – Piet Mondriaan, 'Klein Restaurant - Palmzondag'. In: Piet Mondriaan & Carel Blotkamp, *Twee verhalen. Met een inleiding van August Hans den Boef en een studie van Carel Blotkamp*. Amsterdam, 1987, p. 21-27.
- Oosterholt 2005 – Jan Oosterholt, *De bril van Tachtig. Het beeld van de 19<sup>e</sup>-eeuwse Nederlandse dichtkunst*. Amsterdam, 2005.
- Van Rees & Dorleijn 1993 – C.J. van Rees & G.J. Dorleijn, *De impact van literatuuroppvattingen in het literaire veld. Aandachtsgebied literatuuroppvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap. Stichting Literatuurwetenschap*. Den Haag, 1993. (Ook beschikbaar via DBNL. URL: [http://www.dbnl.org/tekst/rees001impa01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/rees001impa01_01/colofon.htm)).
- Schmidt-Bergmann 2009 – Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hamburg, 2009.
- Vervaeck 2014 – Bart Vervaeck, 'En garde. Poëtica's voor een nieuwe roman'. In: *TNTLI* 30 (2014) 1, p. 73-95.
- Wetzel 2009 – Christoph Wetzel, *Das Reclam Buch der Kunst*. Stuttgart, 2009.

## Adres van de auteur

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
 Niederlandistik  
 D-26111 Oldenburg  
 j.wagner@uni-oldenburg.de

Het ligt voor de hand de negentiende-eeuwse belangstelling voor de historische roman te duiden als onderdeel van wat Marita Mathijssen onlangs heeft bestempeld als 'historiezucht', de met zorg en in brede kring aangekweekte en voortdurend gevoede behoefte bij de negentiende-eeuwers aan historische kennis en duiding. Maar waarom hadden de lezers ter bevrediging van dat verlangen romans nodig? Lag het niet meer voor de hand geschiedschrijvers te lezen?

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

Journal of Dutch Linguistics and Literature

Uitgeverij Verloren  
Hilversum

