

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/184155>

Please be advised that this information was generated on 2018-04-11 and may be subject to change.

'Kan het geluid wat harder?' kunnen heten. Literatuur en televisie mogen dan misschien een moeilijk huwelijk hebben, zoals Dera aan het begin van de middag liet zien, maar een scheidingsadvocaat hoeft er voorlopig niet aan te pas te komen.

Bjorn Schrijen (1993) is neerlandicus en werkzaam als junior onderzoeker bij de Boekmanstichting.

**Jeroen Dera**  
***Gedomesticeerde zoogdieren***  
***Vroege literatuurprogramma's***  
***op de Nederlandse televisie***

Er is een breed discours waarin literatuur en televisie worden gekarakteriseerd als twee moeilijk (zo niet onmogelijk) verenigbare fenomenen. Televisie zou een simplificerend medium zijn: eenvoudig te consumeren, eenduidig qua betekenissen, en vooral gericht op de massa. Literatuur daarentegen wordt geacht complex te zijn, ambigu of meerduidelijk ook, en richt zich eerder op een nichepubliek. Invloedrijke communicatiewetenschappers en filosofen zoals Neil Postman en Alain Finkielkraut schreven in de jaren tachtig van de vorige eeuw uitvoerige bespiegelingen over de destructieve invloed van televisie op ons denken. Zo stelde Postman in zijn boek met de veelzeggende titel *Amusing Ourselves to Death* (1985): 'Television suppresses the content of ideas in order to accommodate the requirements of visual interest'. En Finkielkraut ging in *La défaite de la pensée* (1987) nog een stapje verder: hij meende dat de cultuur door tv en de opkomende computer vernietigd zou worden, omdat deze media een consumptie-artikel van de cultuur zouden maken.

Ook de Franse socioloog Pierre Bourdieu, die door zijn vroege werk toch bekendstaat als een ontmaskeraar van de hoge cultuur, trok in de late twintigste eeuw ten strijde tegen het fenomeen televisie. In zijn veelbesproken boekje *On Television (Sur la télévision, 1996)* beschreef hij televisie in termen van 'demagogic simplification', 'a space for narcissistic exhibitionism' en 'a homogenization of standards'. Bovendien verweet hij met name de commerciële televisie censurerend van aard te zijn. Daarbij maakte hij een onderscheid tussen enerzijds politieke censuur: de topfuncties van de omroepen zouden door de politiek gecontroleerd worden. Anderzijds lijdt televisie in Bourdieus optiek aan economische censuur: het programma-aanbod wordt gedictieerd door de wensen van de kijker en de daarmee corresponderende kijkcijfers.

Met de kwestie van de kijkcijfers belanden we op een heikel punt als het om de combinatie 'literatuur' en 'tv' gaat. Want is het niet zo dat er zo weinig boekenprogramma's zijn, omdat er geen hond naar kijkt? Het imago van literatuurprogramma's liegt er niet om: veel mensen zien die programma's als een vreemde eend in de bijt van het amusement – te diepgaand voor de doorsneekijker, te oppervlakkig voor wie echt over literatuur in gesprek wil.

#### *Vroege televisie, vroege televisiegeschiedenis*

De vraag is natuurlijk of dat beeld terecht is. In mijn boek *Sprekend kritiek: literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie* (2017) onderzoek ik dat voor de jaren 1951–1975 – de vroege decennia van de televisie, dus. In wat volgt, zal ik u meenemen in die periode, waarbij ik vertrek vanuit enkele feiten uit de mediageschiedenis. De periode begint op 2 oktober 1951 met de eerste landelijke tv-uitzending in Nederland, ingeleid door Jo Cals, de toenmalige staatssecretaris van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. De meeste omroepverenigingen stonden niet zo te springen om dit zogenaamde 'nationale televisie-experiment'. Ze waren sceptisch over de mogelijkheden van de beeldbuis, vooral ook omdat ze hun positie als radio-omroepen bedreigd zagen. Daarom verenigden ze zich in de Nationale Televisiestichting (de NTS) en publiceerden ze een rapport waarin ze een lans braken voor de rol die televisie zou kunnen spelen bij de culturele ontplooiing van de kijker. Omdat dit ook precies de taakstelling van de radio was, waren de bestaande omroepverenigingen in 1956 de aangewezen instituties om zorg te dragen voor de inrichting van de programmering. Het schrikbeeld van een nationale omroep werd daarmee succesvol afgewend.

Toch bleef de televisie in die vroege jaren de inzet van tal van politieke discussies. Hoewel de commerciële televisie pas in de jaren tachtig voet aan Nederlandse grond kreeg, werd al in de eerste decennia van het tv-tijdperk intensief over het commerciële model gediscussieerd. Rond de lancering van het tweede televisienet in 1964 woekerde het debat in alle

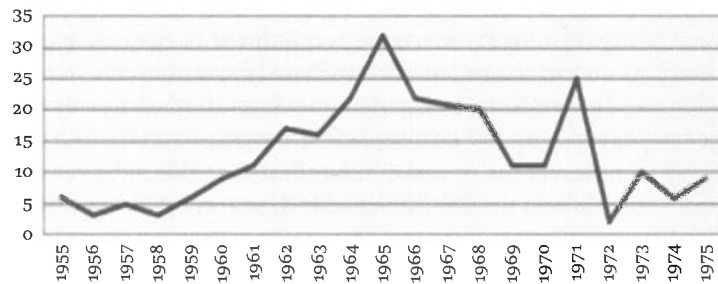
hevigheid, vooral ook omdat in dat jaar de piratenzender tv Noordzee werd opgericht, die van buiten de Nederlandse territoriale wateren commerciële tv-uitzendingen verzorgde. Dat er uiteindelijk een door het leger geleide ontruimingsactie voor nodig was om tv Noordzee een halt toe te roepen, zegt veel over de bedreiging die de overheid in commerciële televisie zag. In Den Haag bestonden er echter allesbehalve breed gedragen visies op het omroepbeleid. De wens van de vvd om meer commercie toe te staan in het bestel, leidde zelfs tot zo veel verdeeldheid dat het kabinet Marijnen in 1965 uiteindelijk ten val kwam.

Aan al die onrust kwam een einde in januari 1967, toen een nieuwe Omroepwet werd aangenomen. Die wet betekende niet alleen de geboorte van de Nederlandse Omroep Stichting (nos), maar ook van de STER, de Stichting Televisie Ether Reclame, waarmee de publieke omroep een commercieel aspect kreeg. Belangrijk was ook dat er in de wet een koppeling werd gemaakt tussen de zendtijd van een omroep en het aantal leden dat zij had, en dat het mogelijk werd voor nieuwe omroepen om toe te treden tot het bestel. Het betekende dat de TROS eind 1966 – nog voor de wet in werking trad dus – en de EO in 1970 op het toneel verschenen. De commerciële televisie zou pas eind jaren tachtig volgen, maar de nieuwe wet betekende wel dat omroepen serieus moesten gaan nadenken over hoe veel leden ze hadden – en zeker met de TROS als concurrent moesten de traditionele omroepen wel meer gaan inzetten op amusement.

#### *Duivelse martelinstrumenten en pindaatjes*

Wat betekent dit alles nu voor de literatuurprogramma's in deze periode? In de onderstaande grafiek is te zien hoe de literatuurprogramma's uit de periode 1955–1975 over de jaren zijn verdeeld (voor een complete inventarisatie, zie de digitale bijlagen bij mijn boek *Sprekend kritiek* op [www.jeroendera.nl](http://www.jeroendera.nl)). Het gaat om absolute aantallen, dus niet om het percentage dat deze programma's uitmaken van het totale aanbod:

Aantal literatuurprogramma's per jaar 1955–1975



In één oogopslag wordt duidelijk dat de literatuurprogramma's niet evenredig verdeeld waren over de periode. Tot 1960 zijn er gemiddeld zo'n vijf uitzendingen per jaar – verwaarloosbaar, dus – maar daarna zet een stijgende lijn in, vermoedelijk door de toegenomen zendtijd. Het piekmoment in 1965 kan verklaard worden door de introductie van Nederland 2 in het jaar ervoor: meer ruimte betekende meer literaire programmering. Al vanaf 1968 neemt de aandacht echter stevig af, waarbij de opleving in 1971 wat vertekenend werkt: deze is te danken aan één programma (*Open boek* van de AVRO). De teneur is hoe dan ook dat het aantal literatuurprogramma's afneemt na de invoering van de Omroepwet in 1967, waarbij geldt dat de hoeveelheid in de periode 1972–1975 niet veel hoger is dan in de absolute beginjaren van het medium. Doordat er in de jaren zeventig significant meer zendtijd was, is de aandacht voor literatuur in deze periode relatief gezien echter geslonken ten opzichte van de jaren vijftig.

Misschien is het die relatieve onbeduidendheid dat literatuurhistorici zich nauwelijks hebben verdiept in het fenomeen literatuurprogramma's. In zijn literatuurgeschiedenis van de naoorlogse periode, *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006), noemt Hugo Brems televisie slechts als een van 'de meest aansprekende symbolen én oorzaken' van de revolutie die zich voltrok toen de welvaart in de jaren vijftig toenam, met

een uiteindelijke vervaging van de grenzen tussen hoge en lage cultuur als gevolg. Ook Frans Ruiter en Wilbert Smulders schrijven in *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840–1990* (1996) in zulke termen over het medium: zij zien televisie als een doorgeefluik van 'de stroom populaire cultuur van Anglo-Amerikaanse herkomst' die de literaire popart van de jaren zestig zou gaan beïnvloeden. Dat is een nogal karig beeld, dus het is tijd om het wat aan te scherpen.

Allereerst: hoe keken schrijvers in deze periode tegen televisie aan? Hoewel veel auteurs – met name die uit de jongere generatie – in de jaren zestig op tv begonnen te verschijnen, waren er nogal wat schrijvers die in hun reacties op het medium leken op de eerder aangehaalde Postman en Finkielkraut. Jan Greshoff schaarde de televisie onder de 'duivelse martelinstrumenten', Annie Salomons vond dat televisie 'lui' maakte, Anne Wadman meende dat tv leidde tot 'de jammerlijke atrofiëring van de mens naar lichaam en ziel' en C.J. Kelk stelde, nota bene in een biografie over Slauerhoff, dat bij het medium 'geen zier geestelijk leven' betrokken was. En dan is er nog de Friese letterkundige Fokke Sierksma, goed voor de titel van deze bijdrage: platte televisie maakte van de mens 'een gedomesticeerd zoogdier'.

Dit soort uitspraken zijn schering en inslag in de geschiedenis van de televisie, ook vandaag nog. Ze zijn sterk verbonden met de diepgewortelde kloof tussen 'hoge' en 'lage' cultuur en de daarmee verbonden sociale stratificatie van cultuurconsumptie. Anders gezegd: tv was een middel om smaak aan sociale klasse te koppelen. Iemand uit de culturele én economische elite ging liever naar de schouwburg; de tv was voor de lager opgeleide middenklasse. Dat die sociale stratificatie ook een rol speelde in de literaire wereld, blijkt uit een interview met de dichter Victor van Vriesland in de tv-gids van de KRO, *Studio* (editie 26/9 t/m 2/10-1971). Van Vriesland was niet te beroerd in televisiespelletjes als *Hou je aan je woord* te verschijnen (of interviews aan een televisiegids te geven), maar hij was er ook op gebrand zijn culturele elitepositie te bewaken. Het volgende fragment uit het interview is daar exemplarisch voor:

*Kijkt hij wel eens televisie?*

Dr. Vic: 'Altijd het NOS-journaal. Peyton Place vind ik om op te spugen. En dan kijken mijn vrouw en ik op een kinderlijke manier naar Bonanza en High Chaparral.'

*En de Corry Brokken Show?*

Dr. Vic: 'Nee, nooit. High Chaparral is trouwens maar ééns per maand. Cultureel is er nooit iets op de televisie. Dokumentaires kijk ik nooit naar, ik ben al gedokumenteerd. Voetballen? Nooit, de enige sport waar ik zelf actief aan heb gedaan, is tennis, dat was toen nog een rijkeluijsport.'

Van Vriesland deinst er niet voor terug om te melden dat hij televisie kijkt, ook niet als het om Amerikaanse westernseries als *Bonanza* en *The High Chaparral* gaat. Intussen nuanceert hij ter plekke zijn positieve houding ten opzichte van het medium. Hij relativert de hoeveelheid tijd die hij naar *The High Chaparral* kijkt, benadrukt zijn walging tegenover de soap *Peyton Place*, plaatst zichzelf buiten de doelgroep van tv-documentaires en bagatelliseert het aanbod van culturele televisie. Ook de zelfverklaarde 'kinderlijke manier' van tv-kijken wijst op een elitepositie: het is Van Vriesland en zijn vrouw kennelijk gegeven in zo'n houding te schieten.

Toch noemt Van Vriesland, toch ook iemand van de oudere generatie die al in het interbellum doorbrak, de tv-kijker geen gedomesticeerd zoogdier. In de jaren zeventig werd die houding over het algemeen ook minder gebruikelijk onder schrijvers. Cees Buddingh', die zelf veel televisie maakte, zei in *Tubantia* dat 'vooral de vrijdagavond' in zijn gezin een echte tv-avond was, en 'dat is dan een van de gezelligste avonden van de week'. Ook Jan Wolkers stak zijn fascinatie voor het medium niet onder stoelen of banken. Televisie was voor hem 'een zegenrijk iets', al had hij zijn typische Wolkersreserves: 'Willem Duys? Die is gewoon zielig. Die komt nog eens in het olifantenhok in Artis, kan 'ie om pindaatjes bedelen, met dat hoofd van 'm'. Schrijvers morrelden met andere woorden aan de geijkte culturele hiërarchie. Ze begonnen in de publieke ruimte de oppervlakkigheid te omhelzen; ze werden een culturele omnivoor. Het devies daarbij was wel dat té veel

blootstelling aan de massacultuur schadelijke gevolgen zou hebben. In de woorden van Jaap Harten: 'Je moet keuzes maken, anders vervlak je; je kunt van je televisie stapelgek worden wanneer je elke uitzending consumeert'. Om het met de bekende overheids campagne voor verantwoorde alcoholconsumptie te zeggen: voor de televisie begon te gelden: 'Geniet, maar met mate'.

*De camera richten*

De eerste conclusie van deze verkenning moet dus zijn dat de kloof tussen literatuur en tv waarmee ik begon, ook in de vroege jaren niet zo breed was als wel eens wordt gesuggereerd. Daarmee is intussen nog niets gezegd over de programma's zélf. Laten we daarom eens een voorbeeld onder de loep nemen: het VPRO-programma *Muze in spijkerbroek*, uitgezonden op 18 november 1966. Dat opent met het beeld van een vrouw die een fotocamera op een fruitwinkel richt, waarbij de voice-over zegt: 'De camera dient in de richting gehouden te worden van het object dat men wil fotograferen'. Dat is een regelrechte poëtische stellingname: de artistieke voorkeur van de makers ging kennelijk niet uit naar kunst waarin de werkelijkheid werd gemanipuleerd, maar waarin deze zakelijk werd geregistreerd. De stap naar tijdschriften als *Barbarber* en *Gard Sivik*, woordvoerders van het nieuw-realisme, is daarmee snel gemaakt. Denk aan Armando's programmatische typering van de Nul-beweging: 'De kunstenaar, die geen kunstenaar meer is; een koel zakelijk oog. Poëzie als resultaat van een (persoonlijke) selectie uit de Realiteit'.

De kijker die deze verborgen poëtica gemist had, werd daarna door Buddingh' ogenblikkelijk met de neus op de feiten gedrukt. Dit programma wilde nu eens *niet* de heilige grond van de kunst laten zien, maar aantonen dat literatuur en poëzie ook de camera konden richten op 'gewone' en 'alledaagse' dingen zoals voetbal. Niet voor niets was het juist K. Schippers die in *Muze in spijkerbroek* als eerste werd geportretteerd. De eerste woorden die hij sprak, 'Touwtjes en dozen moet je nooit weggoeien', kunnen ook in de nieuw-realistische poëtica worden ondergebracht: wat door velen

als waardeloos wordt beschouwd, heeft wel degelijk waarde. Boekdelen spreekt ook de muzikale begeleiding van het fragment waarin hij figureerde: 'Paris Blues' van de destijds zeer populaire jazzpianist Erroll Garner plaatste Schippers en het programma in een zeer moderne traditie. Dat geldt ook voor het shot waarin we Schippers zagen zitten onder een kunstwerk vol artikelen uit de consumptiecultuur: deze dichter stond blijkbaar in nauw verband met *pop-art*. Het laagdrempelige imago culmineert in een shot waarin we Schippers met zijn gezin op de bank in de woonkamer zien zitten. Hier zag de kijker geen afstandelijke en sacrale schrijver, maar een man die de literatuur combineerde met een ongedwongen en speels gezinsleven.

De poëzieopvatting die Schippers in het interviewgedeelte uit *Muze in spijkerbroek* verwoordt, waarin hij zich verzet tegen de 'gesanctioneerde vaagheid', sluit haast naadloos aan bij de woorden waarmee Buddingh' het programma inleidde. Waar de presentator ageerde tegen een al te formele benadering van literatuur en een poging wilde wagen de wereld van de letteren en die van het voetbalveld nader tot elkaar te brengen, veegde Schippers de vloer aan met ontoegankelijke taal en valse diepzinnigheid. Net als Buddingh' stelde hij zich publieksgericht op: hij wilde iets schrijven waar een ander iets aan had, en dus niet blijven steken in navelstaanderij. Hij wilde iets meedelen, 'informatie geven over de werkelijkheid'. Om het uit te drukken met het beeld waarmee *Muze in Spijkerbroek* opende: Schippers presenteerde zichzelf als een dichter die de camera richtte op het object dat hij wilde fotograferen.

Om twee redenen is de casus Schippers typisch voor de literaire televisie uit de jaren zestig en zeventig, zoals ik die analyseer in *Sprekend kritiek: literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. Ten eerste is het programma zeer informatief van aard; een vorm van cultuurbemiddeling dus die de kijker vertrouwd maakt met ontwikkelingen in de literaire wereld. Ten tweede gaat die cultuurbemiddeling hand in hand met literaire positionering: Buddingh' en Schippers gebruikten de televisie hier om hun

literatuuropvattingen te verdedigen en stelling te nemen in poëtische discussies. Wat voorheen primair gebeurde in literaire tijdschriften, werd hier ook in de praktijk gebracht in een massamedium.

#### *De affaire Campert*

Het programma *Muze in spijkerbroek* was met drie afleveringen geen lang leven beschoren. Anders ligt dat voor het meest gecanoniseerde literatuurprogramma uit deze periode, *Literaire ontmoetingen*. Dit met de Nipkowschijf bekroonde programma van Hans Gomperts en Hans Keller bestond tussen 1962 en 1964, om in 1967 nieuw leven ingeblazen te worden met andere makers. De laatste aflevering die Gomperts en Keller maakten, die met Remco Campert, heeft welhaast mythische proporties aangenomen, omdat de AVRO overging tot een boycot en de makers de stekker uit het programma trokken. Ter afsluiting van deze bijdrage ga ik dieper op deze casus in: wat vertelt de affaire Campert ons over literaire televisie in de jaren zestig?

Eerst de feiten. De verboden aflevering van *Literaire ontmoetingen* stond gepland voor 27 mei 1964. De aanleiding voor de boycot was Camperts gedicht 'Niet te geloven' uit zijn bundel *Dit gebeurde overal* (1962):

*Niet te geloven  
dat ik knaap nog  
een vers schreef over de  
zilverwitheid van de berkestam*

*en om mij heen  
grootse dronkenschap  
van de bevrijding:  
het water was whisky geworden*

*Alles zoop en naaide  
heel Europa was één groot matras  
en de hemel het plafond  
van een derderangshotel.*

En ik bedeesde jongeling  
moest nodig  
de reine berk bezingen  
en zijn bescheiden bladerpracht.

Programmaleider Ger Lugtenburg struikelde over het wat hem betreft obscene woord 'naaide'. Dat is opmerkelijk, want de metafoor 'heel Europa was één groot matras' is weinig verhullend over de seksuele roes van de dagen na de bevrijding. Daarnaast raakt Camperts lyrische ik eerder vervreemd van dit naaien dan dat hij erin opgaat, gezien de slotstrofe. Opvallend is bovendien dat Campert zeker niet de eerste was die in *Litteraire ontmoetingen* uit een seksueel vaatje tapte. In januari 1964 had Adriaan Morriën nota bene een erotisch gedicht voorgedragen. Het verschil zat hem in de mate van explicietheid: in tegenstelling tot Morriën weigerde Campert 'woorden met een strafregister' in zijn poëzie te vermijden.

Lugtenburg gaf Gomperts en Keller bij het voorbereiden van de aflevering de mogelijkheid om het interview door te zetten, mits het woord 'naaide' veranderd werd in 'hing de beest uit'. Dan had er dus gestaan: 'Alles zoop en hing de beest uit / heel Europa was één groot matras'. De makers weigerden dat vanzelfsprekend en beëindigden de samenwerking met de AVRO – na eerdere ergernissen was de maat nu definitief vol. Ze startten vervolgens een nieuwe serie genaamd *Spreken met schrijvers* bij de VARA, die Campert wél met open armen ontving. De tweede aflevering ging uiteindelijk over hem, en Campert schreef Gomperts ironisch: 'Ik heb alweer verscheidene obscene verzen in portefeuille!'

Hoe werd nu precies op deze affaire gereageerd? In eerste instantie waren er natuurlijk reacties op de boycot. *De Telegraaf* sprak nog redelijk voorzichtig de hoop uit dat de boel zou worden gesust, 'want een programma als *Litteraire Ontmoetingen* had zeer zeker kwaliteiten', maar andere kranten hadden geen goed woord voor de AVRO over. Neem deze reactie van *De Friese koerier*:

Met het doen afspringen van literaire ontmoetingen (met Remco Campert) op een onkuis woord, heeft de AVRO

woensdagavond blijk gegeven zich te richten naar de opvattingen en wensen van een groep landgenoten, voor wie conventie en traditie heilig zijn. In deze zin liet gistermiddag een AVRO-woordvoerder zich tegenover ons uit: "De programmaleider spreekt, wanneer volgens hem een woord of passage kwetsend is voor het publiek, een veto uit. De artistieke betekenis van het woord of passage doet er verder niet toe." Nalezing van het gedicht "Niet te geloven", waarin het bewuste "vieze" woord voorkomt, staat het voor ons vast, dat het besluit van adjunct-directeur Ger Lugtenburg blijk geeft van schromelijke overdrijving.

Schromelijke overdrijving of niet: het valt in dit bericht natuurlijk op dat ook *De Friese koerier* dat vieze woordje 'naaide' nergens noemde...

De zweem van paternalisme was de televisiekritiek een half jaar later niet vergeten, want zodra *Spreken met schrijvers* door de VARA werd uitgezonden, haalden critici het Campert-incident onmiddellijk van stal. *Het Parool* schreef over de eerste aflevering, met Hendrik de Vries, bijvoorbeeld dat het hier om een voortzetting van de *Litteraire ontmoetingen* ging, 'die de AVRO op zo'n kinderachtige manier voortijdig om het leven heeft gebracht'. Het hek was helemaal van de dam toen de VARA op 19 januari 1965 de aflevering met Campert uitzond. In tegenstelling tot wat sommige kranten meenden, ging het hier om nieuw materiaal en niet om de *uncensored version* van de door de AVRO geboycotte aflevering. Het programma was aanleiding tot een hausse aan media-aandacht: minimaal tweeëntwintig landelijke en regionale kranten deden verslag van het interview met Campert, waarin dan eindelijk 'het woord' viel.

De grote gemene deler in deze fase van de receptie bleek teleurstelling: niet over de kwaliteit van *Spreken met schrijvers*, want daarover waren de meeste kranten wel te spreken, maar over het uitblijven van een schok door de huiskamer toen Campert het gewraakte woord in de mond nam. De verwachtingen van de criticus van *De Volkskrant* waren door alle AVRO-heisa hooggespannen, maar 'Campert zelf sprak het uit

alsof er niets aan de hand was'. En het *Rotterdamsch Nieuwsblad* schreef: 'Was daarvoor nu al dat lawaai indertijd nodig? Er worden wel minder kuise woorden via radio en tv de argeloze familiekring ingesmeten'. De AVRO moest het in de kritiek ontgelden als risicoloze 'fatsoensrakers', die zich met de boycot 'zielig benepen' hadden getoond, met name omdat ze wel 'allerlei ranzige stroomlijnproducties' lieten passeren 'waarvan de invloed aanzienlijk immoreler is dan een woord in een gedicht' – denk terug aan de *Corry Brokken Show* bij Victor van Vriesland.

Maar hoewel deze tv-critici zich vooruitstrevender toonden dan de AVRO als het aankwam op schadelijke woorden voor in de huiselijke kring, is er zoals gezegd iets paradoxaals met deze reacties aan de hand. Immers: toen criticasters van de AVRO achteraf schreven dat het woord 'naaide' alle lawaai niet waard was, impliceerden zij daarmee dat dergelijke ophef bij heftiger of obscener taalgebruik wel degelijk te legitimeren viel. Dat de seksuele vrijheid van de televisiekritiek allerm minst onbegrensd was, blijkt daarnaast uit het feit dat slechts drie van de tweeëntwintig kranten Camperts dichtregel citeerden. Van de critici die ingingen op het AVRO-incident, liet de grote meerderheid het bij verhullende termen als 'het geduchte en verzwegen woord'. In de juiste context mochten dichters op televisie heus wel van 'naaien' spreken, maar het ging veel kranten kennelijk te ver een werkwoord van die strekking te citeren.

Dat laat natuurlijk onverlet dat de kritiek in de Campert-affaire ondubbelzinnig de zijde van Gomperts en Keller koos. De geboycotte aflevering werd later zelfs ingezet als referentiepunt in andere recensies. In één geval lag de verwijzing voor de hand, namelijk toen Adriaan van der Veen in 1967 de presentatie van een nieuwe serie *Literaire ontmoetingen* op zich nam. Nico Scheepmaker voorspelde ironisch dat het onheil dit keer uit zou blijven, want Van der Veen 'is niet iemand die gauw brokken zal maken'. In andere gevallen was de verwijzing naar het incident impliciet, bijvoorbeeld toen Han Jonkers in 1966 de poëzie van Ida Gerhardt en Ellen Warmond besprak in het *Eindhovens Dagblad*. Vergelijkenderwijs stelde

hij daarbij vast: 'Ellen Warmond is vijftientig jaar jonger dan Ida Gerhardt en dat is goed te merken aan de veel geringere gêne die zij heeft ook wat het gebruik betreft van het soort woorden dat voor radio en televisie al of niet met instemming van de auteur uit gedichten verwijderd pleegt te worden'.

Campert zelf publiceerde in 1969 zijn verhalenbundel *Hoe ik mijn verjaardag vierde*. Het openingsverhaal 'De kampioen' volgt schrijver Conrad Hessen in zijn deelname aan het televisieprogramma *Praten met Prozaïsten* – een allusie op *Spreken met Schrijvers*. Het verhaal bestaat grotendeels uit een lange monoloog door Hessen, die het antwoord blijkt te zijn op een vraag van de televisie-interviewer – Gomperts? Na afloop van het gesprek kaarten interviewer, geïnterviewde en regisseur nog even na:

Terwijl [de regisseur] op Conrad en de interviewer toeliep, stak hij zijn duim omhoog

Tevreden? vroeg hij aan Conrad en de interviewer.

Ik weet het niet, zei Conrad, ik weet nu al niet meer wat ik gezegd heb. Hoe vond u het?

Het ging lekker, knikte de regisseur. Vond je ook niet? vroeg hij aan de interviewer.

Voortreffelijk.

In het begin was het een beetje onzeker, zei de regisseur, maar naar het einde toe kwam hij steeds lekkerder uit zijn woorden. Eigenlijk is het jammer dat je dan op moet houden, maar ja, ik had de Ampex maar tot halfdrie en nu zitten we precies aan onze tijd.

Het is altijd beter om er op een hoogtepunt mee uit te scheiden, zei de interviewer ernstig.

Conrad en de regisseur knikten.

Mocht Conrad Hessen een literair substituut voor Remco Campert zijn, dan vertelt 'De kampioen' ons dat de auteur zich zijn prille televisie-avontuur eerder als een surreële waas dan als een mediageniek schandaal herinnerde – hoewel het verleidelijk is de ernstige opmerking van de interviewer te



lezen als een knipoog naar het stoppen van *Literaire ontmoetingen* op een hoogtepunt. Vast staat in elk geval dat Campert gedurende de jaren zestig niet de behoefte heeft gevoeld de affaire rond 'het woord' nog eens op te rakelen. Wellicht waren daar zo langzamerhand wel genoeg woorden aan gewijd.

*Literatuur en tv: een nuancering*

Houden literatuur en televisie er dus een ongelukkig huwelijk op na, omdat televisie 'oppervlakkig' is en literatuur 'complex'? Voor de vroege literaire televisie in Nederland is dat alvast niet houdbaar. Eerder zien we hier dat de wetten van de literatuur, waarin censuur uit den boze was, niet strookten met de bevoogdende positie van de omroepen. Als er dus al gedomesticeerde zoogdieren waren, dan moeten we die mischien niet in de hoek van de kijkers zoeken.

Jeroen Dera, *Sprekend kritiek: literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. Hilversum: Verloren, 2017.

Jeroen Dera (1986) is als neerlandicus verbonden aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij is bestuurslid van de Jan Campert-Stichting en criticus voor *De Standaard*.