

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/2066/173787>

Please be advised that this information was generated on 2019-12-04 and may be subject to change.

Sprekend kritik

Dit boek is tot stand gekomen dankzij financiële bijdragen van de Paul Hazard Stichting,
de J.E. Jurriaanse Stichting, Stichting Dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds en
Stichting Fonds voor de Geld- en Effectenhandel.

Deze dissertatie heeft geen eigen ISBN. Het ISBN van de handelseditie is
978-90-8704-658-3.
Imprint Literatoren.

© 2017 Jeroen Dera & Uitgeverij Verloren
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum
www.verloren.nl

Opmaak: Rombus, Hilversum
Omslagontwerp: Siebe Bluijs

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Sprekend kritiek

*Literatuurprogramma's in de vroege jaren
van de Nederlandse radio en televisie*

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Radboud Universiteit Nijmegen
op gezag van de rector magnificus prof. dr. J.H.J.M. van Krieken,
volgens besluit van het college van decanen
in het openbaar te verdedigen op woensdag 14 juni 2017
om 16.30 uur precies

door

JEROEN JOHANNES MICHAËL DERA

geboren op 23 augustus 1986
te Uden

Promotor: prof.dr. J.H.Th. Joosten

Copromotor: prof.dr. M.P.J. Sanders

Leden van de manuscriptcommissie:

dr. H.M. van den Braber

prof.dr. G. Buelens (Universiteit Utrecht)

dr. E.A. Op de Beek (Universiteit Leiden)

prof.dr. C.B. Smithuijsen

prof.dr. M. Steenmeijer

Inhoudsopgave

Woord vooraf	9
1 Kritiek zonder druk	11
Inleiding	
1.1 Een agenda ligt open	11
1.2 Het papieren brandpunt	12
1.3 Status quaestionis	16
Radiokritiek: behoudend, bemiddelend, beraamd	16
Televisiekritiek: slecht scorende boekpromotie?	20
1.4 Vraagstelling en afbakening van de studie	26
1.5 Literatuurkritiek en media: theoretische uitgangspunten	28
1.6 Opbouw van het boek	34
2 Cultuur in conserven	35
De opkomst van literaire radioprogramma's	
2.1 Ter inleiding	35
2.2 Radio: opkomst van een nieuw medium	37
2.3 De bestendinging van de literaire rubrieken	39
2.4 De verdeling van de spreekbeurten	50
2.5 De (on)afhankelijkheid van de literaire rubriek	58
2.6 Radioliteratuurbeschouwers als cultuurbemiddelaars	67
Goudstof op vliedervleugels: P.H. Ritter jr. (AVRO)	68
Het goede van gezaghebbende zijde: Anton van Duinkerken (KRO)	74
Het volk aan de kunst: Cornelis Rijnsdorp (NCRV)	77
Geestdrift en beschavingswil: A.M. de Jong (VARA)	80
2.7 Spreken op de radio tussen idealisme en pragmatisme	84
3 Oordelen voor de goede hoorder	89
Vorm en inhoud van literaire radioprogramma's	
3.1 Ter inleiding	89
3.2 De selecties van de literaire radiokritiek	90

Een vloedgolf van boeken	90
Typen bijdragen aan de literaire rubrieken	91
Besproken auteurs in de literaire rubrieken	94
Genres in de literaire rubrieken	99
Nationale versus internationale literatuur	100
Mannelijke versus vrouwelijke auteurs	102
De uitgevers van de besproken boeken in de literaire rubrieken	108
Slotsom	109
3.3 Vorm en inhoud van literaire radiolezingen	110
‘Het gromt en dondert van alle kanten’: de onwennigheid van een nieuw medium	110
Tussen bemiddelen en kritiseren (I): evaluaties in radioboekbesprekingen	112
Tussen bemiddelen en kritiseren (II): radioboekbesprekingen en de ‘gemiddelde’ luisteraar	121
3.4 Radiokritiek versus dagbladkritiek: P.H. Ritter jr. en A.M. de Jong	124
3.5 In de coulissen van de omroep: radiokritiek als positionering	129
4 De efemere ether	136
De receptie van literaire radioprogramma’s	
4.1 Populariseren of populisme?	136
4.2 De receptie van individuele radiolezingen	137
Inleidende opmerkingen	137
De negatie van het neutraliteitsprotocol: luisteraarsreacties op boekenhalftuurtjes	140
‘A slip of the tongue’: Cornelis Rijnsdorp over Opwaartsche Wegen	144
‘Allerminst een verkwikkelijk tafereel’: Menno ter Braak over Alie van Wijhe-Smeding	149
‘Een bezetene naar waarheid en onpartijdigheid’: A.M. de Jong over Bordewijks Bint	156
‘Ik heb een hopeloos, triestig figuur geslagen’: Jan van Heugten over de Boekenweek	161
‘Een erbarmelijk knoeiersbetoog’: P.H. Ritter jr. over Costers Marginalia	165
Synthese	166
4.3 De beeldvorming rond literaire radiokritiek	167
4.4 De beeldvorming rondom het medium radio	176
4.5 De receptie van de radiokritiek in retrospectief	179
5 Schaatsen verkopen in de Sahara	183
De beginjaren van literatuurprogramma’s op de Nederlandse televisie	
5.1 Ter inleiding	183
5.2 Mediahistorisch kader: de introductie en doorbraak van televisie in Nederland	184
5.3 Literatuurprogramma’s op televisie, 1951-1975: een inventarisatie	189
5.4 Literatuurprogramma’s: van aanzet tot aflevering	197
5.5 ‘Eilanden te midden van barbaarsheid’: medewerkers aan literatuurprogramma’s en hun motieven	206
5.6 Botsende belangen? Motieven voor de beëindiging van literatuurprogramma’s	215

6 In de kaken van de camera	223
Vorm en inhoud van literatuurprogramma's op televisie	
6.1 Promotie versus positiebepaling?	223
6.2 De selecties van literatuurprogramma's op televisie, 1955-1975	224
Geselecteerde auteurs in literatuurprogramma's	225
Mannelijke versus vrouwelijke auteurs in literatuurprogramma's	227
Nationale versus internationale auteurs in literatuurprogramma's	228
De verdeling van genres in literatuurprogramma's	229
Literatuurprogramma's en verzuiling	231
6.3 Literatuurprogramma's als vorm van beeldvorming	231
6.4 Eenzijdige evaluatie: literatuurprogramma's zonder auteursinterventie	233
6.5 Evaluaties van evaluatie: posture versus imago in literatuurprogramma's	238
Het televisie-interview als pendelbeweging	238
'Een wereld vol met neon en televisielampen': literaire tv-interviews als podium voor posture	240
'Nee, dat heb ik niet gezegd': discrepanties tussen posture en imago	245
6.6 Televisuele metakritiek: literatuurprogramma's over kritiek en televisie	257
7 De januskop van de televisiekritiek	263
De receptie van literatuurprogramma's op de Nederlandse televisie	
7.1 Onderaan de boekenboom?	263
7.2 De receptie van literatuurprogramma's in de dagbladkritiek	264
De portretpoëtica: algemene tendensen in de kritische receptie van literatuurprogramma's	265
'Het geduchte en verzwegene woord': Literaire ontmoetingen en de affaire Campert	269
Een opgedrongen oordeel: Literair kijkschrift over Nooit meer slapen	273
7.3 Literatuur en televisie door de lens van het literaire veld	275
7.4 Geniet, maar met mate: de beeldvorming van televisie in het culturele veld	279
8 Besluit	285
8.1 Voorbij het papieren brandpunt	285
8.2 Opkomst en achtergrond van de radio- en televisiekritiek	287
8.3 De selecties van de radio- en televisiekritiek	289
8.4 Protocollen en positionering	290
8.5 De receptie van radio- en televisiekritiek	293
8.6 Toekomstige onderzoeksperspectieven	293
Geraadpleegde literatuur	296
Summary	320
Register	327
Curriculum Vitae	337
Appendix	338

Woord vooraf

Toen ik zeventien was, wilde ik bioloog worden en las ik het liefst boeken over het leven in het Malawimeer. Tot 'Vera Janacopoulos' in mijn leven kwam, de weergaloze cantilene van Jan Engelman die mij voorgoed won voor de Nederlandse taal. In 2005 belandde ik daarom niet in de collegebanken bij biologie, maar begon ik met de studie Nederlandse Taal en Cultuur in Nijmegen. Overtuigd als ik was van een carrière als wetenschapsjournalist, had ik destijds niet kunnen vermoeden dat ik twaalf jaar later een letterkundig boek zou publiceren. Waarschijnlijk zou dat ook niet gebeurd zijn zonder de stimulerende en inspirerende mensen die mijn pad gaandeweg kruisten. Enige woorden van dank zijn dan ook op hun plaats.

In de eerste plaats dank ik Jos Joosten, bij wie ik op deze studie mocht promoveren. Jos, toen jij in 2006 bevoegen de collegereeks 'Inleiding Literatuurwetenschap' verzorgde, streepte ik de taalkunde definitief van mijn specialisatielijstje. Ook in het decennium dat volgde speelde je een bepalende rol in mijn ontwikkeling als academicus. Ik dank je voor je altijd even directe als scherpe feedback, maar ook voor de grote autonomie die je me gaf om naast mijn proefschrift literaire en wetenschappelijke activiteiten te ontplooiën. Het vertrouwen dat daaruit spreekt waardeer ik zozeer, dat ik je opmerkingen over mijn Dirk Jan-trui graag op de koop toe neem.

Veel dank ben ik ook verschuldigd aan Mathijs Sanders, die bereid was als copromotor van mijn onderzoek op te treden. Mathijs, ik overdrijf niet als ik schrijf dat je de beste docent bent die ik tijdens mijn jaren aan de Nijmeegse universiteit heb meegemaakt. Ik ken weinig mensen die zo veel kennis en analytisch vermogen combineren met oprechte interesse in mensen van alle mogelijke pluimages. Ik prijs me dan ook gelukkig dat jij bij mijn onderzoek betrokken was, en feliciteer de Groningse studenten en collega's met jouw overstap naar het hoge noorden.

Zonder de dynamiek van de afdeling Nederlandse Taal en Cultuur van de Radboud Universiteit was het schrijven van dit boek ongetwijfeld heel wat saaier geweest. Enkele collega's wil ik hier in het bijzonder noemen. Mijn kamergenoten dank ik voor hun gezelschap, maar ook voor het geduld dat ze hadden als er op de achtergrond weer eens een tenniswedstrijd meeklonk: Thomas de Bruijn, Lieke van Deinsen en Anne Veenstra. Een bijzondere vermelding verdienen ook Susanne Brouwer (over onze *inside jokes* zwijg ik hier), Stefan Frank (goed voor honderden potjes pingpong), Hans Kienhorst (die mij Murphy's leerde drinken), Yvette Linders (met wie ik een fascinatie voor ongemakkelijke televisie deel), Jos Muijres (verstrekker van kilo's vlaaipunten) en Margit Rem (die op benauwde momenten een plekje voor me vond

in de onderwijsformatie). Daarnaast dank ik mijn collega's van de leerstoelgroep Nederlandse Letterkunde, alsook de vele studenten die ik in mijn colleges mocht begroeten. Jullie ambitie en onbevangenheid hielden me scherp en maakten de knipperende cursor vaak verteerbaar.

Binnen de Radboud Universiteit dank ik verder Maaïke Koffeman, die me van meet af onderbracht in de redactie van *TS: Tijdschrift voor tijdschriftstudies*. Mijn collega's van de Radboud Docenten Academie dank ik voor hun warme welkom (in het bijzonder Monique Scheepers) en de prettige samenwerking (in het bijzonder Erik Blankesteyn en Emmy Rongen). Ook dank ik Lisenka Fox voor haar adviezen als ik weer eens naar een ver buitenland wilde, en Trix Verstraaten voor haar toegewijde ondersteuning.

Een deel van deze studie schreef ik aan Stellenbosch University. Ik koester (letterlijk) warme herinneringen aan mijn tijd daar, en prijs vooral Alfred Schaffer voor zijn optimisme en betrokkenheid. Daarnaast werkte ik met veel plezier als docent aan de Universiteit Utrecht. Ik dank de collega's daar voor de open manier waarop ze me opnamen in de leerstoelgroep, en spreek hier vooral mijn waardering uit voor mijn knipperlichtkameraden: Emmeline Besamusca, Sven Vitse en Kila van der Starre. Kila, jou dank ik ook voor het prachtige *Dichters van het nieuwe millennium* dat we samen met Sarah Posman maakten.

Met vele collega's heb ik de afgelopen jaren van gedachten gewisseld over de voortgang van mijn onderzoek. Dank voor die conversaties, Sander Bax, Stephan Besser, Willem Bongers-Dek, Erica van Boven, Elke Brems, Geert Buelens, Marjet Derks, Yra van Dijk, Anja de Feijter, Laurens Ham, Ryanne Keltjens, Christina Lammer, Johan Oosterman, Esther Op de Beek, Ad Poirters, Sophie Reinders, Lianne Snelders, Carl De Strycker, Bart Verheijen en Marieke Winkler. Dank ook aan mijn collega's van *DW/B* en de Jan Campert-Stichting voor de mooie discussies over literatuur, en aan de bestuursleden van de Stichting Literaire Activiteiten Nijmegen voor de lessen die ze me leerden over begrotingen en boekhouding.

Zonder de hoeksteen van mijn (schoon)familie was dit boek er nooit geweest. Ook wil ik mijn waardering uitdrukken voor al die vrienden die steeds weer moesten aanhoren dat ik iets heel interessants in het archief gevonden had, al was het slechts een bonnetje van de supermarkt: Anouk, Arno, Bart, Barthel, Cas, Chris, Eva, Franka, Geralda, Jelmer, Jeroen, Joyce, Kenne, Martijn, Maurice, Mijke, Myrthe, Nynke, Pieter, Sjoerd en Ynze. Nauwelijks onder woorden te brengen is mijn bewondering voor mijn paranimfen Ruud van den Beuken en Alex Rutten. Lieve jongens, als oudste lid van de drie-eenheid schreeuw ik vaak het hardst, maar dat is ook omdat ik jullie verfijndheid mis. Ik koester jullie dan ook nog meer dan 'Vera Janacopoulos'.

Mijn laatste woorden vooraf zijn voor degenen die het dichtst bij me staan. 'Ons pap en mam' dank ik omdat ze er altijd en overal zijn, en voor de totale vrijheid die ze me gegeven hebben om mijn passies te ontdekken. Maar het meest van iedereen dank ik Aletha. Met haar wil ik iedere dag het leven blijven onderzoeken – van de boekenkast tot het Malawimeer en weer terug.

1

Kritiek zonder druk

Inleiding

1.1 Een agenda ligt open

Zijn poëziebundel *De schoenen van de dirigent* (1966) opende J. Bernlef met het volgende gedicht:

met een wrakke bark
door computer geleid
op een keukenstoel
de horizon verdwijnt en daarom
zegt men dat men reist

een kijker in het kraaiennest
oog op hoogtemeter gericht
voor zich het begin van een gedicht
doemt er iets op (soms) en daarom
zegt men dat men reist

een ganzeveer krast
een meter telt
een agenda ligt open*
de data staan vast en daarom
zegt men dat men reist

*10.30 u. Vergadering Literair Kijkschrift – Schrijfzaal
Americain. Brands bellen¹

In zijn studie over de poëzie van de Zestigers stelt Bertram Mourits een poëtische leeswijze van dit gedicht voor. Volgens Mourits breekt de dichter hier een lans voor het ‘gewone’ in plaats van het ‘hogere’: in tegenstelling tot de ontdekkingsreiziger Columbus (uitgerust met ganzeveer) en de astronaut (uitgerust met hoogtemeter) heeft de dichter simpelweg een agenda tot zijn beschikking, die in het gedicht wordt opgelegd en op die manier zowel letterlijk als figuurlijk de werkelijkheid in de poëzie binnenloodst.² Een belangrijke pijler voor die interpretatie vormen de met een asterisk gemarkeerde slotwoorden, waarover Mourits schrijft: ‘De

1 Bernlef 1966: 3.

2 Mourits 2001: 92.

werkelijkheid is nauwelijks vermomd in een voetnoot terecht gekomen: Brands is G. Brands, mederedacteur van “Literair Kijkschrift” *Barbarber*.³

Deze poëtische lectuur van ‘met een wrakke bark’ snijdt hout. Voor het nieuw-realistische tijdschrift *Barbarber* was ‘Literair Kijkschrift’ bovendien lang geen gekke aanduiding geweest. Toch verwijst Bernlef in dit gedicht geenszins naar het blad waaraan hij jaren actief meewerkte. In plaats daarvan was *Literair Kijkschrift* een televisieprogramma over literatuur dat de NCRV uitzond tussen 1964 en 1966, waaraan Bernlef enige tijd verbonden was als lid van de redactieraad.⁴ Dat zelfs een specialist als Mourits, die in zijn studie nochtans uitvoerig ingaat op de nauwe band die de *Zestigers* met het nieuwe medium televisie onderhielden,⁵ deze verwijzing anno 2001 niet meer kan thuisbrengen, is veelzeggend voor de zeer geringe bekendheid die het programma in de eenentwintigste eeuw nog geniet.

Dat we zo weinig over *Literair Kijkschrift* weten, is wat betreft de vroege tv-programma’s over literatuur eerder regel dan uitzondering. Met onze kennis over de vroege literaire radioprogramma’s is het al niet veel beter gesteld. In dat licht zou ik de studie naar de geschiedenis van de literatuurkritiek in het Nederlandse taalgebied in termen van een ‘papieren brandpunt’ willen omschrijven: zeker voor de opkomst van het internet ligt het vergrootglas in de regel op publicaties in druk, met als neveneffect dat literatuurkritische praktijken in auditieve en audiovisuele media naar de marge verdwijnen. Doel van deze studie is om dit blikveld te verruimen en twee vormen van literatuurkritiek voor het voetlicht te brengen die tot op heden nauwelijks academische aandacht hebben gekregen: de zogenaamde ‘boekenhalvuurtjes’ op de Nederlandse radio in het interbellum (1923-1940) en de literatuurprogramma’s uit de eerste decennia van de Nederlandse televisie (1951-1975).

1.2 Het papieren brandpunt

Op 13 september 1931 hield Menno ter Braak voor de tweede (en laatste) maal een literair-kritische lezing in het boekenhalvuurtje van de AVRO. De rede handelde over Aldous Huxleys roman *Point Counter Point*, die drie jaar daarvoor verschenen was. In zijn biografie over Ter Braak verzucht Léon Hanssen dat de Huxley-lezing ‘om onverklaarbare redenen nooit in druk [is] verschenen’.⁶ Waarom dat onverklaarbaar is, vermeldt de biograaf niet, maar er zijn de nodige argumenten te bedenken: Ter Braaks groeiende autoriteit, bijvoorbeeld, of zijn aan Edgar du Perron geuite voornemen de lezing daadwerkelijk te publiceren.⁷ Daartegenover staat dat het gedurende het interbellum eerder regel dan uitzondering was dat literair-kritische radio-

3 Ibidem.

4 Dat gold overigens niet voor G. Brands. De opmerking ‘Brands bellen’ zal dan ook losstaan hebben van de vergadering in de schrijfsaal.

5 Vgl. Mourits 2001: 135-140.

6 Hanssen 2001: 72.

7 Deze wens van Ter Braak kwam voort uit enkele censurele ingrepen in zijn lezing. Op 25 augustus 1931 schreef hij aan Du Perron (Ter Braak & Du Perron 1962: 133): ‘Ritter [P.H. Ritter jr., de literaire voorman van de AVRO, JD] heeft mijn speech over Huxley op twee plaatsen gecensureerd, n.l. waar het Christendom, Jezus en het Koninkrijk der Hemelen beledigd werden (door Huxley, niet door mij, maar dat merken de lui van de censuur niet, zoals hij mij schreef, en ze zetten de zaak eenvoudig stop!). De hele passage over Burlap – Coster ‘mag’; dus erg veel doet het er niet

lezingen ongepubliceerd bleven en dus letterlijk in de ether verdwenen. De afwezigheid van Ter Braaks lezing in druk is dan ook niet zo ‘onverklaarbaar’ als Hanssen in zijn biografie suggereert.

Nu is Ter Braaks rede over Huxley tenminste nog in de vorm van een typoscript bewaard gebleven. Andere lezingen was een slechter lot beschoren en die zijn – voor zover we tenminste weten – voor eeuwig verloren gegaan. De daaruit voortvloeiende materiaalschaarste is vanzelfsprekend een van de redenen waarom het fenomeen ‘boekenhalvuurtje’ relatief onzichtbaar is in het onderzoek naar de geschiedenis van de literatuurkritiek. Het lijkt er intussen ook op dat veel onderzoekers van de literatuur in het interbellum simpelweg niet aan de radiokritiek denken, wanneer ze schrijven over de toenmalige recensiepraktijk. Waar Hanssen nog uitvoerig aandacht besteedt aan Ter Braaks boekenhalvuurtjes, zijn er genoeg verdienstelijke studies waarin veel minder of zelfs geen ruimte voor dit (destijds nieuwe) literair-kritische genre wordt gereserveerd. In haar dissertatie over de kunstkritiek van Jan Engelman noemt Annemarie Timmer-van Eunen de radio bijvoorbeeld slechts in een voetnoot, waarin zij aangeeft dat een door haar geanalyseerde rede van Engelman over Alphons Diepenbrock ‘vermoedelijk’ een radiotoespraak is.⁸ Over Engelmans radioactiviteiten schrijft zij verder niet, terwijl hij in de periode 1929-1940 liefst achttien lezingen voor het literaire KRO-programma verzorgde en vier keer meewerkte aan de literatuurrubriek van de AVRO.⁹ Ook in de biografie van A.M. de Jong, gedurende de jaren dertig de leider van de literaire rubriek van de VARA, speelt diens radiowerk geen rol van betekenis. Biograaf Mels de Jong besteedt slechts enkele alinea’s aan de radiocarrière van zijn oom, waarbij de nadruk ligt op de baten die De Jongs coördinatie opleverden voor omroep en spreker: waar de VARA verwachtte dat De Jong als bestsellerauteur een groot luisterpubliek aan zich zou kunnen binden, werd de auteur door zijn contract verzekerd van een vast inkomen in een financieel moeilijke periode.¹⁰ De inhoudelijke opmerkingen over De Jongs radiowerk blijven intussen erg aan de oppervlakte: we krijgen enkel een opsomming van de eerste vier onderwerpen die de VARA-criticus in zijn rubriek besprak en lezen over de manier waarop Rik Roland Holst en Israël Querido de voorleesstem van De Jong ervoeren.¹¹ Meer fundamentele vragen over diens werk bij de VARA blijven daarmee onbeantwoord. Hoe gaf De Jong zijn besprekingen bijvoorbeeld vorm? Hoe zag hij zijn eigen taak als radiospreker? En hoe verhiel zijn radiowerk zich tot zijn recensiepraktijk op papier?

Zulke vragen blijven in meer (al dan niet biografische) publicaties over critici uit het interbellum achterwege.¹² Enkele uitzonderingen daargelaten, fungeert de literair-kritische prak-

toe. Maar toch een reden, om het stuk eens ongecensureerd in het blad te drukken.’ Met ‘het blad’ wordt hier bedoeld op *Forum*, maar daarin is de lezing uiteindelijk nooit verschenen.

8 Timmer-van Eunen 2007: 445. Timmer-van Eunen maakt overigens niet duidelijk waarop zij het vermoeden baseert dat er sprake is van een radiolezing. In de literaire rubrieken van de AVRO en de KRO heb ik zelf geen lezing van Engelman over Diepenbrock aangetroffen.

9 Van die lezingen is er bij mijn weten slechts één bewaard gebleven, namelijk in het privéarchief van Felix Coolen te Zwolle. Zie Slegers 2001: 211. Op grond van dit materiaalprobleem is het natuurlijk begrijpelijk dat Timmer-van Eunen geen uitvoerige analyse van Engelmans radiowerk heeft kunnen maken. Problematisch blijft dat dit kritische radiowerk geheel onvermeld blijft in een studie over Engelmans literatuurkritische praktijk.

10 De Jong 2001: 290-291.

11 Ibidem: 301-302.

12 Zie bijvoorbeeld Van Faassen & Renders 2013 over Houwink (achttien lezingen bij de AVRO en acht bij de NCRV);

tijk in de ether hoogstens als zijpad in het onderzoek naar literatuurbeschuwing – in Oversteegen's paradigmatische studie *Vorm of vent* komt het fenomeen zelfs in het geheel niet voor, en in haar vuistdikke literatuurgeschiedenis van de periode 1900-1945 ruimt Jacqueline Bel evenmin plaats in voor een reflectie op het genre.¹³ Een vergelijkbaar gebrek aan documentatie en interpretatie geldt voor de televisieactiviteiten van de meeste naoorlogse schrijvers en critici. In de Fensbiografie van Wiel Kusters, bijvoorbeeld, blijven Fens' televisieoptredens uit de jaren zestig onvermeld.¹⁴ Elisabeth Lockhorn op haar beurt volstaat in haar recente biografie van Andreas Burnier met de mededeling dat deze in het seizoen 1968-1969 interviews afnam voor het programma *Literaire ontmoetingen* en citeert bovendien uit de briefwisseling die Burnier in dit verband met Willem Frederik Hermans onderhield.¹⁵ Over de vorm en inhoud van het televisiewerk zegt de biograaf echter niets.

Zo manifesteert zich ook in zulke publicaties het papieren brandpunt: in studies naar literaire en literair-kritische praktijken overheerst een discours waarin literatuur(kritiek) als fenomeen op schrift wordt opgevat. Met de komst van het internet is die basishouding inmiddels stevig onder druk te komen staan,¹⁶ maar dat leidt er niet vanzelfsprekend toe dat radio en televisie als volwaardige kritische media aan het spectrum kunnen worden toegevoegd. De in de neerlandistiek gangbare definities van het fenomeen 'literatuurkritiek' lijken radio- en televisieprogramma's over literatuur eerder uit te sluiten van het literair-kritische domein. Exemplarisch is de definitie van Jos Joosten:

Literaire kritiek: de verzameling teksten waarin, zonder van buitenaf opgelegd eindoordeel, subjectief, en op schrift – of anderszins geboekstaafd en publiek raadpleegbaar – recentelijk verschenen publicaties zijn becommentarieerd die in aanmerking komen voor het predikaat 'literair'.¹⁷

Volgens deze operationalisering van de term komen niet-terugluisterbare radiolezingen niet in aanmerking voor de benaming 'literaire kritiek'. Voor Joosten is immers doorslaggevend dat de becommentariëring van recente publicaties 'op schrift – of anderszins geboekstaafd' geschiedt: evaluatieve teksten 'functioneren pas als kritiek op het moment dat ze voor een breed (of breder) publiek toegankelijk zijn en een rol spelen in de totstandkoming van opinies omtrent een bepaald werk'.¹⁸ Dat zou niet opgaan voor de radiokritieken van P.H. Ritter jr. (boekbespreker bij de AVRO tussen 1928 en 1957) en 'de onuitputtelijke hoeveelheid kritieken die er zijn uitgesproken op de Vlaamse radio'.¹⁹ Volgens Joosten kennen en gebruiken we zulke teksten alleen voor zover er transcripties van bestaan en spelen ze dus geen rol in het proces van waardetoekenning, ondanks de grote invloed die kritieken in auditieve en audiovisuele media

Goedegebuure 1999 over Marsman (zes lezingen bij de AVRO); Van der Plas 2000 over Van Duinkerken (dertig lezingen bij de KRO); Simons 1968 over Robbers (zevenentwintig lezingen bij de AVRO); Trouwborst 1976 over Rijnsdorp (tien lezingen bij de NCRV).

13 Oversteegen 1969; Bel 2015.

14 Kusters besteedt wel aandacht aan Fens' radiowerk, vgl. Kusters 2014: 225-226.

15 Vgl. Lockhorn 2016: 220.

16 Enkele studies naar Nederlandse literatuurkritiek op internet zijn Boot 2013, Brems 2007, Joosten 2012: 69-91 en Verboord 2010.

17 Joosten 2008: 176.

18 Ibidem: 179.

19 Ibidem.

kunnen hebben op de verkoop van een literair werk. Problematisch aan deze redenering is dat ze louter focust op de raadpleegbaarheid achteraf. Op het moment van uitzenden zijn radio- en televisiekritieken wel degelijk toegankelijk voor een breed publiek en dan spelen ze ook hun rol in de totstandkoming van opinies omtrent het besproken werk.²⁰ Hoewel dat proces anders verloopt dan bij kritieken op schrift, die omwille van hun herleesbaarheid allicht een efficiënter afzetpunt vormen, voert het te ver om een genre als het boekenhalfuurtje uit te sluiten van het literair-kritische domein.²¹

Illustratief voor het papieren brandpunt is ook Wam de Moors *De kunst van het recenseren van kunst*. In eerste instantie lijkt de auteur daarin niet voorbij te willen gaan aan de audiovisuele media als literair-kritisch medium. Zo stelt hij: 'Tenzij hij [de kunstrecensent] voor radio of televisie recenseert is zijn recensie het produkt van schriftelijke verwerking'.²² Hoewel het een merkwaardige aanname is dat er géén schriftelijke verwerking komt kijken bij boekbesprekingen op radio en televisie, maakt De Moor in elk geval melding van de mogelijkheid voor dergelijke media te recenseren. Later in zijn handboek geeft hij het literatuurkritische medium echter een uitgesproken papieren karakter, als hij 'de werkgever van de recensent' expliciet gelijkstelt aan 'het dag- of weekblad'.²³ Kennelijk is een recensent voor De Moor primair iemand die actief is op papier, en dan zelfs van een zeer specifieke soort: het gaat hem uitdrukkelijk om een journalistieke vorm van kritiek, en niet om critici die hun teksten publiceren in literaire tijdschriften.

Een derde voorbeeld betreft Frank Berndsens *Met alle respect: Over literatuurkritiek*. Daarin wil Berndsen de literatuurkritiek naar eigen zeggen 'systematisch' onderzoeken,²⁴ maar staat hij niet stil bij de mediale verschijningsvorm van literatuurkritische teksten. Over recensies op radio, televisie en het (ten tijde van zijn publicatie steeds verder oprukkende) internet gaat het bij Berndsen niet. Ook op discursief niveau impliceert de auteur herhaaldelijk dat literaire kritiek vooral een papieren tekstsoort is, gericht op een groep lezers. Enkele voorbeelden, met mijn cursiveringen: 'Het is verstandig aan te nemen dat niet noodzakelijk alles uit de afgedrukte tekst van een literatuurkritiek voor verantwoordelijkheid van de literatuurcriticus is'; 'De literatuurcriticus blijkt in de praktijk intensief gebruik te maken van het vermogen van de geëfende lezer om correct te onderkennen wat impliciet in de literatuurkritische tekst staat'; 'Uit het voorgaande volgt ook dat kritische teksten [...] zich meer in de richting van het essay kunnen bewegen en ook tot een volledig essay kunnen worden'.²⁵

Voor een dergelijke schriftgerichte houding kunnen verschillende verklaringen worden aangevoerd. In de eerste plaats is er het eerder aangestipte bronnenprobleem op het terrein

20 Daarnaast kunnen praktisch alle radio- en televisieprogramma's tegenwoordig online worden geraadpleegd.

21 In zijn andere werk lijkt Joosten zich daarvan ook bewust: zie bijvoorbeeld Joosten 2012: 82-83, waarin hij het radiowerk van Ritter jr. en het literaire televisiewerk van Jan Walravens expliciet opvoert in de context van de literatuurkritiek.

22 De Moor 1993: 10.

23 Ibidem: 23.

24 Berndsen 2000: ix. Critici van Berndsen hebben – naar mijn mening terecht – opgemerkt dat zijn studie eerder normatief dan descriptief en systematisch van aard is, enerzijds omdat er een merlinistische poëtica uit spreekt en anderzijds omdat Berndsen een onderscheid maakt tussen 'goede' en 'slechte' kritiek. Zie bijvoorbeeld Mourits 2001 en Op de Beek 2014: 39-40.

25 Achtereenvolgens: Berndsen 2000: 15, 49, 129-130.

van de auditieve en audiovisuele media: het is allesbehalve vanzelfsprekend dat er typoscripten, scripts of opnames van radio- en televisieprogramma's bewaard zijn gebleven.²⁶ Sommige onderzoekers veronderstellen daarnaast dat de geringe belangstelling voor literaire kritiek in niet-papieren media samenhangt met een gebrek aan cultureel prestige. Jane Dowson schrijft bijvoorbeeld dat 'radio has had little academic discussion, perhaps because it is assumed to be "lightweight" or "middlebrow"'.²⁷ Mogelijk spelen ook mediumgebonden hiërarchieën een rol: in de westerse cultuur heeft het gedrukte woord sinds jaar en dag een hogere status dan culturele uitingen die niet op schrift zijn vastgelegd.²⁸ Een laatste verklaring redeneert vanuit de (veronderstelde) impact van auditieve en audiovisuele literatuurkritiek, zowel kwalitatief als kwantitatief. Zeker voor de opkomst van het internet verscheen het overgrote deel van de boekbesprekingen in een gedrukt medium, waardoor het niet merkwaardig is dat receptieonderzoekers hun aandacht juist richt(t)en op teksten in druk. Daarbij zal ook een rol spelen dat onderzoek naar de papieren kritiek alléén al complex genoeg is. Als Martien de Jong in *Over kritiek en critici* schrijft dat radio- en televisiekritiek in zijn studie buiten beschouwing moesten blijven, geeft hij daarmee geen blijk van onwil, maar eerder van een noodgedwongen beperking: een onderzoeker kan nu eenmaal niet alles bespreken.²⁹

1.3 Status questionis

Gezien het bovenstaande hoeft het niet te verbazen dat er vooralsnog weinig wetenschappelijke belangstelling voor literatuurbeschouwing op radio en televisie is geweest. Toch is er voldoende gepubliceerd om een beeld te kunnen vormen dat als vertrekpunt voor nader onderzoek kan dienen. Deze paragraaf brengt die verschillende publicaties over literaire radio- en televisieprogramma's bij elkaar.

Radiokritiek: behoudend, bemiddelend, beraamd

Wat de Nederlandse radio in het interbellum betreft kunnen de totnogtoe verschenen publicaties grofweg in twee groepen worden verdeeld. Enerzijds zijn er mediahistorici die aandacht hebben besteed aan literaire programma's, meestal in studies over de geschiedenis van een specifieke omroep; anderzijds zijn er letterkundige publicaties waarin het fenomeen radiokritiek wordt belicht.

De meeste historische schetsen van Nederlandse omroepen gaan zeer kort in op de literaire programma's die in het interbellum voor de microfoon werden gebracht. Doorgaans worden daarbij de namen van enkele belangrijke sprekers genoemd, vaak in combinatie met titels van lezingen die zij verzorgden. Daarnaast geven omroephistorici meestal informatie over de organisatie van literaire rubrieken (wie was verantwoordelijk voor coördinatie en financiën?) en gaan zij in op de vraag hoe het literaire programma zich verhiel tot het profiel van de

²⁶ Vgl. Cohen 2009: 2, Rubin 1992: 270, Rymenants & Verstraeten 2009: 56.

²⁷ Dowson 2003: 1.

²⁸ Vgl. Stam 2000: 58.

²⁹ De Jong 1977: 14.

omroepvereniging. Interessanter dan zulke feitelijkheden zijn meer interpretatieve uitspraken over het karakter van de literaire rubriek, waarmee omroephistorici bijdragen aan het beeld dat we van literaire radioprogramma's hebben. In zijn geschiedenis van de KRO schrijft A.F. Manning bijvoorbeeld dat de boekenrubriek van die omroep 'haar beperkingen had', omdat literaire vernieuwingen buiten de 'veilige katholieke kring' niet of nauwelijks besproken werden.³⁰ Naar aanleiding van de KRO-boekenhalftjes merkt hij voorts op: '[De besprekers] zorgden dat de minder controversiële literatuur in de huiskamer kwam, werken van cultureel niveau, maar doorgaans niet baanbrekend. Het was een veilige rubriek, geen signaalpost voor artistieke vernieuwing'.³¹

Manning karakteriseert de literaire rubriek hier als relatief behoudend, een beeld dat nauw aansluit bij Cornelis Rijnsdorps opmerkingen over het boekenprogramma van de NCRV. Rijnsdorp, die zowel voor als na de oorlog actief betrokken was bij de letterkundige rubriek van de protestantse omroep, citeert Baudelaires regel 'Ses ailes de géant l'empêchent de marcher' (uit 'L'Albatros') om aan te tonen dat 'de culturele benen van de NCRV' onderontwikkeld waren. Binnen de protestantse cultuur bestond volgens hem een aanzienlijk tekort aan artistiek vakmanschap, waardoor er sprake was van onevenwichtigheid tussen de culturele pretenties van de omroep en de praktijk van de literaire rubriek.³² Ook hier wordt het boekenprogramma bepaald niet als 'signaalpost voor artistieke vernieuwing' gekenschetst: de lezingen hebben veeleer een 'sterk onderwijzende inslag' en sluiten zo aan bij het stichtelijk-didactische programma van de NCRV.³³

Zulke algemeen-karakteriserende uitspraken over literaire uitzendingen zijn zeldzaam in Huub Wijfjes' 'biografie' van de VARA. Wijfjes focust vooral op primaire radiogenres als het hoorspel en de declamatie, die hij plaatst in het kader van de 'proletarische strijdcultuur' die VARA-medewerkers Martien Beversluis en Gerrit-Jan Zwertbroek propageerden: via opzweepende socialistische poëzie en felrealistische hoorspelen werd het kapitalisme stevig onder vuur genomen.³⁴ Of de boekbesprekingen ook in zo'n strijdvaardig perspectief werden geplaatst, blijft in het ongewisse. Wijfjes stipt weliswaar de aanstelling van A.M. de Jong als leider van het letterkundig halfuur aan, maar besteedt verder geen aandacht aan de inhoud van die rubriek.³⁵

Iets gelijksoortigs zien we in de geschiedenis van de AVRO, die vooral in de vorm van gedenkboeken is overgeleverd. Inhoudelijke opmerkingen over de literaire rubriek, hoe summier ook, zijn hierin niet aan de orde. In het jubileumboek ter gelegenheid van het 75-jarige bestaan van de omroep wordt zelfs in het geheel niet over het literaire programma gesproken.³⁶ Anders is dat in de uitgave rond de vijftigste verjaardag van de AVRO, waarin Gabriël Smit het radiowerk van P.H. Ritter jr. van commentaar voorziet. Smit onthoudt zich van feitelijke gegevens over

30 Manning 1985: 85.

31 Ibidem: 86.

32 Rijnsdorp in Algra e.a. 1974: 71.

33 Ibidem: 67.

34 Wijfjes 2009: 82-83.

35 Ibidem: 70.

36 Hillen & Arens 1998. Opmerkelijk is wel dat de naam van P.H. Ritter jr. in dit gedenkboek twee keer voorkomt. In eerste instantie wordt hij genoemd in een opsomming van 'voormalige AVRO-fenomenen' (143); daarna wordt hij aangehaald in verband met portier Piet Bakker, die 'Ritter voor diens boekbespreking' veelvuldig naar de studio begeleidde (173). Kennelijk hoeft Ritter in deze jubileumuitgave geen verdere introductie.

Ritters rubriek ‘Boeken en schrijvers’, maar laat niet na diens manier van boekbespreken in evaluatieve bewoordingen te karakteriseren:

[H]oe vreemd het ook klinken mag, ik geloof dat hij [Ritter] bijna nooit echt een boek las. In een hoek van zijn sombere, schemerige kamer op de redactie lagen de boeken, die hij kreeg toegestuurd, altijd weer nieuwe stapels, allemaal ingenaaide exemplaren, maar hij sneed ze vrijwel nooit open. Hij neusde tussen de bladzijden door, hij róók eraan, en zijn inderdaad fabelachtig assimilatievermogen wist dan binnen een paar minuten werkelijk feilloos waarom het ging.³⁷

Hoewel Smit Ritter roemt om zijn ‘fabelachtig assimilatievermogen’, omschrijft hij diens radiokritieken hier ook als iets vluchtigs en oppervlakkigs: kennelijk ging het hier niet om ‘echt’ lezen, zoals dat van een recensent wel verwacht mocht worden.

In een korte notitie over literatuurkritiek op de radio wijst ook Nop Maas op de beeldvorming rond Ritter, wiens mening ‘volgens sommigen te koop was’.³⁸ In zijn tekst geeft Maas echter vooral een globale schets van het karakter van (hoofdzakelijk vooroorlogse) radiokritiek. Hij focust daarbij primair op de functie van het medium in het literaire veld, die hij omschrijft met behulp van de term ‘boekpromotie’. Dat begrip heeft een emancipatoire en een commerciële connotatie: de radio was een middel om boeken onder (de aandacht van) het volk te brengen, maar Maas wijst er tevens op dat boekhandels meer verkochten van positief besproken werken. Intussen kaart hij ook een metakritisch dilemma van de radiokritiek aan, dat nauw samenhangt met het geïntendeerde publiek van het genre in de jaren dertig. Moest de radio-recensent ‘genuanceerde kritische beschouwingen voor ingewijden geven, of moest hij zich richten op het noodzakelijkerwijs oppervlakkiger voorlichten van de massa?’³⁹

Voor een serie literair-historische lezingen voor de Belgische NIR-INR uit 1936 bleek de tweede optie het meest vruchtbaar, zo laten Koen Rymenants en Pieter Verstraeten zien in hun artikel over het genre van de radiolezing in het interbellum. Onder verwijzing naar het werk van Joan Shelley Rubin benaderen zij dit genre als een vorm van middlebrowliteratuurbeschuwing, een specifieke vorm van communicatie over literatuur ‘die een breed publiek wil informeren over een veelheid aan literaire verschijnselen’.⁴⁰ Kenmerkend voor dit type literatuurbeschuwing achten Rymenants en Verstraeten dat geen van de vaste rollen en functies in het communicatieproces geprivilegieerd wordt boven de andere: noch de zender van de boodschap, noch de context of het medium neemt een dominante positie in; het gaat veel meer om een programma van gematigdheid en toegankelijkheid waarin de verschillende elementen van het communicatieproces in evenwicht zijn.⁴¹ Illustratief hiervoor is de rol van de spreker in een radiolezing: die vervult een mediërende en faciliterende functie bij het bevredigen en ontwikkelen van de interesses van zijn publiek, en ‘verdoezelt daarbij zijn eigen individuele profiel ten voordele van een neutrale(re) bemiddelaarsrol’.⁴² De nadruk ligt dus niet op het eigen artistieke programma, maar op een toegankelijke weergave van de stof waarvoor het publiek belangstelling heeft.

37 Smit in Huygen 1973: 76.

38 Maas 2003: 59.

39 Ibidem: 61.

40 Rymenants & Verstraeten 2009: 55.

41 Ibidem: 78.

42 Ibidem: 64.

Deze visie lijkt op het eerste gezicht goed verenigbaar met het beeld dat omroephistorici van literaire programma's hebben gegeven. Rijnsdorps kenschets van de 'onderwijzende' inslag van de NCRV, bijvoorbeeld, impliceert de mediërende en faciliterende functie die Rymenants en Verstraeten centraal stellen in hun benadering van de literaire radiolezing. Ook Maas' karakterisering van de radiokritiek als vorm van boekpromotie zou in een middlebrowperspectief geplaatst kunnen worden, evenals de volgende opmerking van Merijn de Boer over de kritische praktijk van P.H. Ritter jr., waarin diens publieksgerichte werk letterlijk van een 'highbrow'-poëtica wordt afgegrensd: 'In zijn kritieken had Ritter zich een descriptief, mild en niet zozeer een highbrow criticus getoond, die zich verplaatste in de wensen en belangstelling van de gemiddelde lezer'.⁴³ Hoe Ritter in zijn literatuurkritische werk, waaronder dat voor de radio, die vertaalslag naar de 'gemiddelde lezer' probeerde te maken, vormt het onderwerp van het proefschrift dat Alex Rutten momenteel afrondt aan de Open Universiteit.

Dat Ritter zich leent voor een proefschrift op zich, is mede te danken aan het pionierswerk van Jan J. van Herpen, die Ritters archief heeft geordend, grote delen van diens correspondentie heeft uitgegeven en een omvangrijke documentatie van Ritters literaire radiowerk het licht heeft laten zien.⁴⁴ In zijn onderzoek naar de contacten tussen Ritter en zijn uitgevers heeft Merijn de Boer al dankbaar gebruikgemaakt van de door Van Herpen beschikbaar gemaakte bronnen, waarbij hij zich met name afvraagt wat er waar is van het gerucht dat Ritter omkoopbaar zou zijn geweest.⁴⁵ De Boer vindt geen bewijs voor deze assumptie, maar laat wel zien dat de AVRO-criticus niet in alle opzichten zo neutraal was als hij zelf beweerde. Zo was hij bereid zijn besprekingen aan te passen aan de wens van een uitgever en verzorgde hij enkele keren een boekbespreking opdat zijn schulden werden opgeschort of kwijtgescholden.⁴⁶ Dankzij dit resultaat verscherpt De Boers studie het zicht dat we hebben op de literair-kritische praktijk van P.H. Ritter jr. op de radio, maar het blijft onduidelijk of Ritters poëtica en handelwijzen typerend zijn voor critici die gedurende het interbellum opereerden in dit medium. Een omroepoverstijgende benadering is wat dat betreft een desideratum.⁴⁷

Op basis van het bovenstaande zou men het vigerende beeld van de literaire radiokritiek in drie termen kunnen vatten: ze is behoudend, bemiddelend en beraamd. Radioboekbesprekingen worden voorgesteld als *behoudend*, omdat ze relatief weinig aandacht besteden aan artistieke vernieuwingen. Dat hangt samen met het idee dat radiokritiek *bemiddelend* is: critici richten zich in de ether tot de gemiddelde lezer, die niet is ingewijd in de literaire materie en (dus) weinig boodschap heeft aan doorwrochte reflecties op ingewikkelde highbrowteksten die slechts een select publiek kunnen beroeren. De radiokritiek wordt ten slotte als *beraamd* gezien, omdat er achter de schermen allerlei (selectie)processen plaatsvinden die conflicteren met het bemiddelende ideaal: succesvolle bemoeienis door uitgevers, bijvoorbeeld.⁴⁸

43 De Boer 2010: 26.

44 Van Herpen 1982.

45 Vgl. De Boer 2010: 38. Volgens De Boer doet Van Herpen deze kwestie te gemakkelijk af, als hij zegt dat Ritter smeer-geld altijd verontwaardigd van de hand gewezen heeft.

46 De Boer 2010: 31; 39. Zie ook Laan 2007: 230-231.

47 Zie in dit verband ook Van Herpen 1982: 9. Eerste aanzetten tot onderzoek naar de literaire programma's van KRO, NCRV en VARA gaf ik reeds in Dera 2013a, Dera 2013b en Dera 2013c.

48 Vergelijk ook Gé Vaartjes' opmerking dat in de vroege jaren van de KRO 'belangenverstrengeling' (Vaartjes 1999: 202) niet werd geschuwd: bevriende auteurs bespraken elkaars boeken.

Wanneer we dit beeld confronteren met internationale literatuur over de relatie tussen radio en literatuur in het interbellum, dan is met name het behoudende imago van de Nederlandse radiokritiek een opmerkelijk gegeven. Zo gold voor de Britse situatie dat ‘ostensible highbrows were as fascinated by radio as were the millions of the BBC’s common listeners’.⁴⁹ Modernisten als Virginia Woolf, Ezra Pound en T.S. Eliot lieten zich al snel actief in met het nieuwe medium en beschouwden de radio op zichzelf als bron voor artistieke mogelijkheden.⁵⁰ Bovendien toonden zij zich, aldus Todd Avery, met hun lezingen bereid ‘to cross seemingly impassable boundaries between high and mass culture and to participate integrally in “a process of democratizing the accessibility of art”’.⁵¹ Daarmee raken deze ‘high modernists’ aan de kwalificatie ‘bemiddelend’ uit het Nederlandse beeld van de literatuurkritiek in de ether. Het meest expliciet lijkt dat te gelden voor T.S. Eliot, die volgens Michael Coyle ‘sought to transform a mass audience into an intellectual community and to do so by appeal to common concerns [...], attempting to create the feeling of a conversation rather than of a formal talk in which the opinion and identity of the speaker are the principal attraction’.⁵² Het loont tegen deze achtergrond de moeite in het vervolg van deze studie bijzondere aandacht te besteden aan de manier waarop Nederlandse ‘highbrow’-auteurs, zoals die zich bijvoorbeeld groepeerden rond het tijdschrift *Forum*, zich tot het nieuwe medium verhielden.⁵³

Televisiekritiek: slecht scorende boekpromotie?

In 2005 ontving Hans Keller de Laurens Janszoon Costerprijs voor zijn televisiewerk over Nederlandse literatuur. Ter ere daarvan verscheen een gelegenheidsuitgave waarin collega’s stilstonden bij Kellers verdiensten. Opmerkelijk is de bijdrage van radiomaker Wim Noordhoek, waarin het volgende te lezen staat:

Camera’s zijn gewend de aandacht af te leiden van datgene waar het om gaat. Het is hun dagelijks werk. Boeken lezen doen ze niet. De camera was niet op het idee gekomen de voorgelezen teksten in beeld te brengen. Zo bleek televisie opnieuw niet alleen een concurrent, maar ook een vijand van het lezen. Het beeld vrat het geluid op. Dat verdween in de kaken van de grazende camera.⁵⁴

Bijgevolg concludeert Noordhoek dat radio een geschikter medium is voor literatuurbeschouwing dan televisie. Al dan niet bewust sluit hij daarmee aan bij een breder discours waarin literatuur en televisie als twee moeilijk (zo niet onmogelijk) verenigbare fenomenen worden ge-

49 Avery 2006: 30.

50 Iets gelijksoortigs zien we in Duitsland, waar Walter Benjamin en Bertolt Brecht al snel theoretiseerden over de mogelijkheden die de radio bood voor tweezijdige literaire communicatie. Zie over culturele programmering in Duitsland Jelavich 2006, hoofdstuk 3.

51 Ibidem: 54. Het citaat is afkomstig uit L. Brosnan, *Reading Virginia Woolf’s Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997, 164-165.

52 Coyle 1998: 38.

53 Een gelijksoortige poging, maar dan met betrekking tot de grammofoon, onderneemt Tom Willaert in zijn recente dissertatie. Vgl. Willaert 2016, m.n. 129-148.

54 Noordhoek 2005: 17.

karacteriseerd.⁵⁵ Die problematische relatie vloeit in hoge mate voort uit de dominante beelden die van literatuur en televisie bestaan. Niet zelden wordt tv opgevat als een simplificerend medium, dat – in de woorden van George Lipsitz – ‘reduces complex ideas and images to a mélange of distraction and trivialization’.⁵⁶ Aan ‘literaire’ teksten worden nu juist vaak eigenschappen als ambiguïteit, polyvalentie en complexiteit toegekend – niet bepaald synoniemen van ‘distraction’ en ‘trivialization’. Veelgehoord is bovendien de gedachte dat literatuur, door de lezer de wereld met nieuwe ogen te laten bezien, normdoorbrekend kan werken. In zijn klassieke werk *Visible Fictions* (1982) beschrijft John Ellis de televisie daarentegen als normbevestigend, omdat het medium ruim baan geeft aan ‘the series of cultural preoccupations that accompany the nuclear family’: de nadruk ligt veelal op heteroseksuele relaties, op het huwelijk als stabiel instituut, op masculiene carrières en feminiene huisgebondenheid, et cetera.⁵⁷

Het idee dat televisie een reductionistisch, egalitair en conservatief medium is wordt ook verdedigd door Pierre Bourdieu in zijn veelbesproken boekje *On Television (Sur la télévision*, 1996). Daarin trekt de Franse socioloog en cultuurcriticus bijzonder fel tegen televisie van leer: hij beschrijft haar in termen van onder meer ‘demagogic simplification’, ‘a space for narcissistic exhibitionism’ en ‘a homogenization of standards’.⁵⁸ Hoewel Bourdieu zeker geen lans wil breken voor ‘the supposed good old days of cultural television’,⁵⁹ betreffen zijn aantijgingen uitdrukkelijk de commercieel georiënteerde televisie uit de jaren negentig. In dat veld zou namelijk sprake zijn van censuur, die het democratische potentieel van het medium ondermijnt. Die censuur is in de eerste plaats politiek van aard: er is sprake van ‘political control’ over wie de topfuncties binnen de omroepen bekleden.⁶⁰ Bovenal wordt de televisie echter bestierd door ‘economic censorship’: in Bourdieus optiek wordt het programma-aanbod gedicteerd door de wensen van de kijker en de daarmee corresponderende kijkcijfers.⁶¹

Binnen zo’n constellatie mag het niet verwonderlijk heten dat literatuur en televisie er een moeizaam huwelijk op nahouden. Zeker in een televisiecultuur waarin een ‘ethos of journalism’ is verdrongen door een ‘ethos of entertainment’,⁶² is het lang niet vanzelfsprekend dat boekenprogramma’s – die eerder met een nichepubliek dan met hoge kijkcijfers geassocieerd worden – een lang leven beschoren zijn. Rond de millenniumwisseling was dat zelfs aanleiding tot bezorgdheid. Zo stelde Arwen Gerrits in *Boekblad* dat literaire programma’s uitstervende waren en dat literatuur was verworpen tot ‘een onderdeel in de dagelijkse diarree van praatprogramma’s’.⁶³ Iets later vroeg Joost Zwagerman zich in zijn essaybundel *Het wilde westen* (2003) af – onder verwijzing naar Bernard Pivots succes met het programma *Apostrophes* –

55 De kern van dat discours wordt treffend verwoord in Berg 1996: ‘[T]he marriage between the two is at first counter-intuitive’ (303).

56 Lipsitz 2013: 18-19.

57 Ellis 1992: 115.

58 Bourdieu 1998: 3, 14, 25.

59 Ibidem: 12. In Bourdieus ogen is de culturele televisie uit de jaren vijftig, althans in Frankrijk, te paternalistisch van aard om waarlijk democratisch te kunnen zijn (48).

60 Ibidem: 15.

61 Bourdieu stelt dat die nadruk op kijkwensen een schijn democratie in het leven roept: ‘The audience rating system is the sanction of the market and the economy, that is, of an external and purely market law.’

62 Tracey 1995: 132.

63 Gerrits 1997: 12.

waarom de Nederlandse televisie er maar niet in slaagde een ‘begeesterd en begeisterend literair programma’ te maken, dat ‘zonder concessies of nivellering, het midden houdt tussen een jodelahitprogramma als de *TV Show* en het sektarische *Zeeman met boeken*’.⁶⁴

In het meest uitvoerige artikel dat tot op heden bestaat over boekenprogramma’s in Nederland geeft Nel van Dijk een aantal mogelijke antwoorden op Zwagermans vraag.⁶⁵ Ze stelt in de eerste plaats dat de presentatoren van dergelijke programma’s niet goed toegerust zijn voor hun taak: een bekend schrijver of criticus maakt nog geen goede tv-interviewer. Iets gelijksoortigs geldt voor schrijvers die als gast in een show optreden: dat zijn niet per definitie goede sprekers (een probleem dat ook al speelde bij de radioprogramma’s in het interbellum). Van Dijk stelt bovendien dat literatuur zich slecht leent voor televisie, omdat er aan boeken geen audiovisueel aspect verbonden is. Ten slotte wijst zij op het ongunstige tijdstip waarop boekenprogramma’s doorgaans worden uitgezonden: ofwel vroeg in de ochtend, ofwel laat op de avond. In zekere zin kaart zij daarmee Bourdieus probleem van de economische censuur aan: uiteindelijk wil het met boekenprogramma’s niet lukken, omdat zij niet stroken met een bestel waarin kijkcijfers, ook binnen de publieke omroepen, een bepalende rol spelen.

Het beeld dat aldus naar voren komt uit secundaire literatuur over literatuurprogramma’s op televisie, is dat van een zorgenkindje in een door kijkdichtheid gedomineerd medialandschap. Tegelijkertijd geldt televisie over literatuur – meer nog dan literaire radioprogramma’s – als belangrijke katalysator van de boekverkoop. In Nederland is wat dat betreft zelfs een term gemunt die de impact van een boekenprogramma op de bestsellerlijsten tot uitdrukking brengt: het zogenaamde ‘Van Dis-effect’, verwijzend naar het literaire praatprogramma *Hier is ... Adriaan van Dis* (VPRO), dat tussen 1983 en 1992 in verschillende varianten bestond en hoge kijkcijfers haalde.⁶⁶ Het welhaast klassieke voorbeeld van dit effect is de verhalenbundel *De kip die over de soep vloog* (1989) van Frans Pointl, die na het gesprek met Van Dis zeer hoge verkoopcijfers haalde.⁶⁷

Het zou echter een geval van overhaaste generalisatie zijn om uit de casus Pointl te concluderen dat aandacht in een literair georiënteerd televisieprogramma de verkoop van een boek per definitie bevordert. Waar de ene auteur inderdaad veel baat heeft bij de *exposure* die televisie biedt, blijft het verkoopsucces bij de ander uit.⁶⁸ Nel van Dijk en Susanne Janssen gaan zelfs zover te stellen dat verkoopsuccessen op basis van tv-optredens eerder uitzondering dan regel zijn en wijzen erop dat het meestal om kortstondige effecten gaat, doorgaans bij auteurs die tóch al goed verkochten.⁶⁹ Wie daarbij optelt dat het daadwerkelijke effect van (gratis) tv-aan-

64 Zwagerman 2003: 33. Zie voor een vergelijkbaar geluid ook Vrieler 1998 en Nijsen 2003.

65 Van Dijk 2003: 74-77.

66 Tussen 1983 en 1986 heette het programma daadwerkelijk *Hier is ... Adriaan van Dis*. Tussen 1987 en 1992 gaat het verder onder de titels *Van Dis in De Balie* en *Van Dis in De Ijsbreker*.

67 Vgl. Van Boven 2015: 152.

68 Goedegebuure 1993 wijst er bijvoorbeeld op dat het optreden van Neeltje Maria Min in *Hier is ... Adriaan van Dis* veel minder effecten had op de verkoop dan dat van Renate Dorrestein, terwijl Boudewijn Büch lang niet zo goed bleek te scoren als P.C. Kuiper (848).

69 Van Dijk & Janssen 2002: 2004. De constatering dat auteurs die toch al goed verkochten meer baat bij televisie hebben, is in zekere zin een open deur: zulke auteurs zijn vanwege hun grotere bekendheid interessanter om als gast in een boekenprogramma uit te nodigen. Natuurlijk zijn ook hier tegenvoorbeelden te bedenken: Duyvendak 1991 laat bijvoorbeeld zien hoe een auteur als Gerhard Durlacher, die vooral bekend was bij een nichepubliek, via *Hier is ... Adriaan van Dis* bekendheid verwierf bij het brede publiek (332-334).

dacht moeilijk meetbaar is en van programma tot programma verschilt, doet er dan ook goed aan de invloed van de televisie op de boekenmarkt niet te overdrijven.⁷⁰ Het is genuanceerder om vast te stellen, zoals Anja Balzer doet voor de Duitse situatie, dat een boekenprogramma ‘zumindest den Absatz von ausgewählten Büchern unterstützen kann’.⁷¹ Daarbij moet echter niet uit het oog verloren worden hoe verstrekkend de effecten van televisie zijn, wanneer dat medium wordt afgezet tegen andere kanalen voor literatuurbeschuwing. Uit Duits onderzoek blijkt bijvoorbeeld ondubbelzinnig dat uitgeverijen en boekhandelaren de tv-kritiek als belangrijkste stimulator van de boekverkoop zien.⁷² Ook in Nederland speelt de televisie momenteel een belangrijke rol in de PR van uitgevers, met name waar het de talkshow *De Wereld Draait Door* betreft.⁷³

Daarmee is intussen nog niets gezegd over de inhoud van literatuurprogramma’s op televisie. Het huidige paradigma binnen *television studies* focust dan wel op de rol van televisie ‘as a prominent actor in the construction of cultural identities and as an agent in the transnational or global circulation of aesthetic forms and cultural meanings’,⁷⁴ maar hoe die rol precies wordt vervuld met betrekking tot literatuur(beschouwing) is nog verrassend weinig onderzocht. Wat voor vorm nemen boekenprogramma’s in heden en verleden precies aan, wat voor discours over literaire werken en hun auteurs wordt in zulke programma’s geconstrueerd en welk beeld van (recente) literatuur wordt er aldus op televisie gemedieerd? Zulke vragen zijn voor de Nederlandse situatie nog niet beantwoord. Iets scherper is het zicht in het Duitse taalgebied, waar het nodige comparatistische onderzoek is gedaan naar de raakvlakken en verschillen tussen gedrukte literatuurkritiek en literatuurkritiek op televisie. Wendy Kerstan stelde bijvoorbeeld vast dat televisiecritici meer nadruk leggen op de *Unterhaltungsfunktion* van literatuurkritiek en dat zij positiever oordelen over boeken dan hun collega’s in de krant.⁷⁵ Beide constateringingen zijn ook terug te vinden bij Emily Mühlfeld, die bovendien laat zien dat de onderbouwing van waardeoordelen op televisie minder complex van aard is dan in geschreven kritiek: in boekenprogramma’s is relatief vaak sprake van ‘allgemeine Wertungen’ en de vraag welk gevoel een boek oproept krijgt doorgaans meer aandacht dan een beoordeling van de inhoud en de vorm.⁷⁶ Erg verrassende conclusies zijn dat niet: eerder onderstrepen ze het door Bourdieu geschetste beeld van de televisie als medium waarin een intellectueel-kritisch discours niet bestaat. Het verband tussen de positieve oordelen en de economische oriëntatie van de omroepen wordt door Kerstan zelfs expliciet vermeld: ‘Typisch für das Fernsehen ist die Beschränkung auf positive Kritiken, denn die Sendezeit ist zu teuer, um darin zu sagen, was man nicht lesen soll’.⁷⁷

70 Vgl. ook Brandt 1991: 22.

71 Balzer 2000: 35.

72 Kerstan 2006: 138.

73 Vgl. Peters 2013, waarin de rol van *De Wereld Draait Door* in de verkoopgeschiedenis van Peter Buwalda’s *Bonita Avenue* (2010) in ogenschouw wordt genomen.

74 Bignell & Fickers 2008: 6-7.

75 Kerstan 2006: 40; 133. Dat wil overigens niet zeggen dat er nooit negatief over boeken geoordeeld wordt op (de Duitse) tv: zeker in *Das Literarische Quartett* van Marcel Reich-Ranicki werden negatieve besprekingen niet geschuwd.

76 Mühlfeld 2006: 173. Problematisch aan deze bevindingen is dat ze zijn gebaseerd op een zeer klein corpus: Mühlfeld vergeleek voor drie boeken twee krantenbesprekingen met twee televisie-items. Vgl. voor deze kritiek ook Pfohlmann 2007.

77 Kerstan 2006: 133.

De vraag is intussen of de bevindingen van Kerstan en Mühlfeld, die een open deur lijken wat betreft de televisie ná ‘the triumph of commercialism’,⁷⁸ ook opgaan voor de beginjaren van boekenprogramma’s in het publieke omroepbestel. De totnogtoe aangehaalde secundaire bronnen hebben immers voor het overgrote deel betrekking op de jaren tachtig en daarna.⁷⁹ Over de relatie tussen literatuur en televisie in de beginjaren van het medium is echter bijzonder weinig geschreven. In de literatuurgeschiedenis van Brems wordt televisie slechts genoemd als een van ‘de meest aansprekende symbolen én oorzaken’ van de revolutie die zich voltrok toen de welvaart in de jaren vijftig toenam, en uiteindelijk zou resulteren in een veraging van de grenzen tussen hoge en lage cultuur.⁸⁰ Ook Ruiter en Smulders schrijven in die termen over het medium: bij hen fungeert televisie als voornam doorgeefluik van ‘de stroom populaire cultuur van Anglo-Amerikaanse herkomst’ die de literaire popart van de jaren zestig zou gaan beïnvloeden.⁸¹ Aandacht voor de vroege literair georiënteerde tv-programma’s is er in beide literair-historische werken echter niet.

Kwalitatieve uitspraken over zulke programma’s zijn sowieso schaars. Recent signaleerde Laurens Ham nog naar aanleiding van een interview met Willem Frederik Hermans in *Literaire ontmoetingen* (1969) dat literatuurprogramma’s in de jaren zestig – meer dan hun opvolgers in de jaren tachtig – de autoriteit van de schrijver bevestigden,⁸² maar zulke duidingen zijn zeldzaam. De windstilte manifesteert zich nog sterker in mediahistorische hoek: in omroepgeschiedenissen wordt weliswaar gemeld dat de moderne letterkunde begin jaren zeventig een prominente plaats kreeg op de radio, met programma’s als *Babel* (KRO) en *Literama* (NCRV), maar over boekenprogramma’s op televisie wordt nergens gerept.⁸³

Daar komt bij dat de informatie die we hebben over boekenprogramma’s in de jaren vijftig en zestig nogal eens historische onjuistheden bevat. Zo schrijft Nel van Dijk in haar overzichtsartikel over boekenprogramma’s op de Nederlandse televisie dat het programma *Literaire ontmoetingen* door Hans Keller werd gepresenteerd (moet zijn: Hans Gomperts, Adriaan van der Veen of Andreas Burnier) en in 1963 en 1968 werd uitgezonden (moet zijn: in 1962-1964 en 1967-1969).⁸⁴ André Nuchelmans wijst dan weer – en hij is daarin niet de enige – het niet-literaire programma *Gesprek aan de schrijftafel* aan als nota bene het ‘eerste programma dat specifiek aan literatuur was gewijd’.⁸⁵ De titel van dit programma mag dan wel suggereren dat het over schrijven of schrijvers gaat, maar het tegendeel is waar: presentator L.J. van Holk voerde met zijn gasten gesprekken over allerhande ‘van praktische menselijkheid getuigende onder-

78 De term ‘triumph of commercialism’ heeft betrekking op de periode vanaf de jaren zeventig en wordt gebruikt door Gorman & McLean 2003: 135.

79 Dat geldt dus ook voor de teksten over de relatie tussen literatuurprogramma’s en boekverkoop. Die relatie is voor de vroege televisieperiode nog moeilijker te preciseren en er bestaat dan ook geen duidelijk cijfermateriaal over. Wel wordt soms tentatief opgemerkt dat ook boekenprogramma’s uit de jaren zestig een positieve invloed hadden op de verkoop. Zie bijvoorbeeld Farmer 2011: 368-369.

80 Brems 2006: 226.

81 Ruiter & Smulders 1996: 297.

82 Ham 2015: 243.

83 Zie voor de passages over *Babel* en *Literama* respectievelijk Manning 1985: 299 en Bak & Berkelaar 2014: 266.

84 Van Dijk 2003: 68-69.

85 Nuchelmans 2006: 77. Ook Rooduijn 2008 maakt deze fout, die zelfs de veelgebruikte site [Literatuurgeschiedenis.nl](http://www.literatuurgeschiedenis.nl) gehaald heeft (zie www.literatuurgeschiedenis.nl/lg/20ste/thema/lg20087.html).

werpen' zoals religie en politiek, maar naar literatuur ging zijn aandacht niet uit.⁸⁶

We hebben kortom een slecht beeld van de boekenprogramma's in de doorbraakjaren van de televisie. Dat is niet alleen spijtig voor onze kennis van de Nederlandse literatuurgeschiedenis, maar het wordt daardoor ook moeilijker de Nederlandse situatie in een internationale context te plaatsen. Bekend is dat de Nederlandse televisie geen langlopende succesreeksen als het Franse *Lectures pour tous* (1953-1968) heeft gehad, dat – in de woorden van Tamara Chaplin – 'contributed to the postwar construction of French intellectual celebrity'.⁸⁷ Ook vergeleken met Vlaanderen blijft Nederland achter qua televisieaandacht voor literatuur, iets wat begin jaren zestig al opviel.⁸⁸ Met programma's als *Poëzie in 625 lijnen*, *Zoeklicht*, *Medium Literatuur* en *Met kaars en bril* was de literatuur in Vlaanderen een vast onderdeel van het kijk aanbod, maar geen programma bestond zo lang als *Vergeet niet te lezen*: tussen 1955 en 1973 werden in 387 uitzendingen liefst 1557 boeken aan het publiek voorgesteld.⁸⁹ Dat in Vlaanderen zo veel meer aandacht aan literatuur werd besteed dan in Nederland, heeft mogelijk te maken met de sterke band tussen de ideologie van de omroep als beschaver en de rol die taal daarin speelde.⁹⁰ Goossens meldt dat de Vlaamse publieke omroep jarenlang een 'bewuste didactische campagne voor het gebruik van correct Nederlands' heeft gevoerd, met programma's als *Hier spreekt men Nederlands* die Vlamingen van taalfouten moesten afhelpen.⁹¹ Aangezien literatuur bij uitstek als voorbeeld van zuiver Nederlands werd gezien, ligt het voor de hand dat boekenprogramma's in het programma-aanbod werden gehandhaafd. In de woorden van Geert Buelens: 'Via de televisie konden schrijvers en hun werken aan het hele land worden voorgesteld. Hun verfijnde taalgebruik kon een voorbeeld zijn voor de vaak nog stuntelig formulerende Vlaming. En dus waren schrijvers kind aan huis in het omroepgebouw'.⁹² Overigens stelt Buelens dat boekenprogramma's door méér dan de maatschappelijke voorbeeldpositie van de schrijver werden gelegitimeerd: hij wijst ook op de ongecontesteerde positie van literatuur in het humaniora-onderwijs en op de grote hoeveelheid germanisten die bij de NIR in dienst was.⁹³ Het blijft intussen de vraag waarom lange reeksen in Nederland niet van de grond kwamen – en zelfs hoe groot de aandacht voor literatuur in de doorbraakjaren van de Nederlandse televisie überhaupt was.

86 Anoniem 1960a. Gezien de bekendheid van Van Holk in de Nederlandse intellectuele en theologische geschiedenis (vgl. Heering 1985) is het des te opmerkelijker dat zijn programma als boekenprogramma wordt opgevat.

87 Chaplin 2007: 53. Zie voor een uitvoerige studie over *Lectures pour tous* De Closets 2004.

88 Vgl. Anoniem 1961a.

89 Daele 1976: 42. *Vergeet niet te lezen*, dat werd gemaakt door Hubert van Herreweghen en Raymond Herreman, bestond tot 1975. In dat jaar werd het opgesplitst in *Boeket* (over lichte literatuur) en *De vijfde windstreek* (met zwaardere onderwerpen). Vgl. Adriaens 2003: 215-216.

90 Bij die sterke band speelt mogelijk ook een rol dat er in België van meet af twee culturen werden afgebakend op televisie: naast de Nederlandstalige zender was er ook een Franstalige zender. Zie, naast Goossens 1998, Onghena 2012: 218.

91 Goossens 1998: 31.

92 Buelens 2007: 132.

93 Ibidem.

1.4 Vraagstelling en afbakening van de studie

Om ons beeld van de Nederlandse literatuurkritiek in de vroege jaren van radio en televisie te verscherpen, stelt deze studie een reeks onderling samenhangende vragen, die in drie categorieën te groeperen zijn. De eerste categorie heeft betrekking op de introductie van literatuurkritiek op radio en televisie: waarom werd literatuur zo snel een aandachtspunt in deze nieuwe media (1), en vanuit welk gedachtegoed breidden de betrokken critici hun literair-kritische praktijk uit naar de ether of het beeldscherm (2)? De tweede categorie richt zich op de vorm en inhoud van de nieuwe literair-kritische genres: welke selecties uit het boekenaanbod werden op radio en televisie gemaakt (3), en welke (al dan niet mediumgebonden) conventies bepaalden het functioneren van de literatuurbeschuwing op radio en televisie (4)? De derde categorie, ten slotte, heeft betrekking op de receptie van de literatuurkritiek in nieuwe media: hoe werden radio- en televisiekritiek gereciperd in het literaire veld (5)?

Door deze vragen te beantwoorden, wil deze studie voor het eerst in de geschiedenis van de letterkundige neerlandistiek een synthetisch beeld geven van de literair-kritische praktijk in de vroege jaren van radio en televisie. Met deze focus zoekt het onderzoek aansluiting bij een traditie die zich tot doel stelt het blikveld op literair-kritische praktijken te verruimen door systematisch aandacht te schenken aan niet-gecanoniseerde vormen van kritiek. De voorname representant daarvan is het boek *Kritiek in crisistijd* (2009), waarin de samenstellers een breder beeld van de literaire kritiek in het interbellum willen schetsen dan Oversteegen deed in *Vorm of vent* (1969).⁹⁴ Opmerkelijk genoeg is in dat boek overigens geen hoofdstuk opgenomen over een radiocriticus, ondanks de observatie van de samenstellers dat deze in de behandelde periode ‘aan belang’ won.⁹⁵

Wat de literatuurkritiek op de radio betreft ligt de klemtoon in deze studie op de periode 1923-1940. De ratio achter de keuze voor 1923 is dat in dat jaar de eerste Nederlandse omroepstichting werd opgericht, de Hilversumsche Draadloze Omroep (HDO), waarmee de ontwikkeling van de Nederlandse radio als publieksmedium in gang werd gezet.⁹⁶ De definitieve doorbraak van het medium volgde in de jaren dertig, toen de radio in hoog tempo een proces van domesticatie doormaakte.⁹⁷ Al daarvoor, vanaf 1928, besteedden de meeste Nederlandse omroepen op (zeer) regelmatige basis aandacht aan literatuur. Aan die regelmaat kwam een einde na de uitbraak van de Tweede Wereldoorlog, die de programmering grotendeels op zijn kop zette – in het voorjaar van 1941 riep de Duitse bezetter zelfs een gelijkgeschakelde eenheidsomroep in het leven, waardoor de bestaande infrastructuur van het radioveld geheel ver-

94 Dorleijn e.a. 2009: 8. Zie in dit verband ook Sanders 2008, waarin wordt betoogd dat in het voetspoor van Oversteegen studie sterk de nadruk is komen te liggen op kritiek als middel voor polemiek en vernieuwing, waardoor het zicht is onttrokken aan weinig geruchtmakende critici.

95 Ibidem: 14. Een dergelijke opmerking vinden we ook in Vaessens & Bijl 2013: 23. Gedurende de twintigste eeuw zijn radio en televisie volgens hen ‘steeds belangrijker geworden’ als media voor literaire kritiek, maar het blijft in het ongewisse waarop die bewering gestoeld is.

96 Wijfjes & Hogenkamp 2012: 45. In de periode voor 1923 werd in Nederland ook radio gemaakt door zogeheten radioamateurs, die veelal actief waren via de zogenaamde fabriekszenders. Vanwege het geringe publieke bereik van deze initiatieven laat ik ze in deze studie achterwege.

97 Ibidem: 65.

brokkelde.⁹⁸ Met die eenheidsomroep, Rijksradio De Nederlandsche Omroep geheten, ging het medium een nieuwe fase in die ik in deze studie buiten beschouwing laat. Ik bestudeer de literaire kritiek op de radio dan ook tot het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in Nederland op 10 mei 1940. Dat is nog voor de definitieve institutionalisering van het medium, die (bijvoorbeeld op het terrein van professionalisering en popularisering) na de oorlog gesitueerd moet worden.⁹⁹

Voor de Nederlandse televisiekritiek ligt de focus in deze studie op de periode 1951-1975. In 1951 vond de eerste Nederlandse televisieuitzending plaats, terwijl de televisie medio jaren zeventig tot een vanzelfsprekend onderdeel van het dagelijkse leven in Nederland was uitgegroeid.¹⁰⁰ In de tweede helft van de jaren zeventig kan dan ook nog moeilijk van de ‘beginjaren’ van het medium worden gesproken.

Zowel voor de radio- als voor de televisiekritiek beperkt deze studie zich tot de Nederlandse situatie. Er kunnen weliswaar verschillende parallellen worden getrokken met de omstandigheden in Vlaanderen, maar daar hebben zowel de media als de literatuur in verschillende opzichten een andere dynamiek dan in Nederland.¹⁰¹ Bovendien is de Nederlandse situatie op zichzelf al complex genoeg. Het zou hoe dan ook buitengewoon interessant zijn in toekomstig onderzoek gelijksoortige vragen voor de Vlaamse situatie uit te diepen, zeker gezien de grote hoeveelheid literatuurprogramma’s die de Vlaamse televisie in deze periode rijk was.

Als materieel vertrekpunt voor deze studie gelden de programmaoverzichten in de Nederlandse omroepgidsen uit de onderzochte periodes. Voor de radiokritiek heb ik me beperkt tot de programma’s van de vier grootste omroepen in de jaren twintig en dertig, zoals die kunnen worden opgemaakt uit het *Christelijk Tijdschrift voor Radio* (1925-1929) en de *Omroep-Gids* (1929-1965, NCRV), de *Katholieke radio-gids* (1927-1956, KRO), *Radio* (1926-1930) en de *Radiogids* (1930-1957, VARA)¹⁰² en de *Radiobode* (1928-1958, AVRO). Mijn inventarisatie van de literaire radiokritiek tot de Duitse inval in mei 1940 (zie appendix, bijlage 1) is in zoverre beperkt, dat ik me alleen op de literaire rubrieken gericht heb, dat wil zeggen op de literaire programma’s die op een (in principe) vast moment van de week werden uitgezonden en ook als zodanig gemarkeerd waren, met titels als ‘boekenhalvuurtje’ of ‘Boeken en schrijvers’. Letterkundige lezingen daarbuiten zijn in het onderzoek niet meegenomen. Ook vormen van primaire productie op de radio, bijvoorbeeld in de vorm van declamaties of hoorspelen, blijven in deze studie buiten beschouwing.¹⁰³

Ook voor de televisiekritiek heb ik me gebaseerd op programmaoverzichten in contemporaine omroepgidsen, aangevuld met informatie uit de catalogus van het Nederlands Instituut

98 Ibidem: 68-69.

99 Kleijer & Tillekens 1997: 200.

100 Vgl. Wijffes 2009: 237.

101 Zie Goossens 1998 voor een uiteenzetting over de geschiedenis van de Vlaamse radio en televisie. Wat de literatuur betreft is de vraag naar de eenheid of apartheid van de Vlaamse en Nederlandse letterkunde een bijzonder complexe aangelegenheid. Ik ga hier uit van de bevinding van Joris Janssens dat het weliswaar mogelijk is een overkoepelende eenheid te zien tussen ‘Noord’ en ‘Zuid’, maar dat er ook argumenten zijn om van autonoom functionerende velden te spreken. Hierover: Janssens 2006, in het bijzonder 222-224.

102 De *Radiogids* geeft voor de tweede helft van het jaar 1932 geen specifieke informatie over de invulling van de VARA-boekenhalvuurtjes. Het programmaoverzicht voor de VARA is om die reden niet compleet.

103 Zie over het genre van het hoorspel Bulte 1984.

voor Beeld en Geluid. Vanwege het uitblijven van vaste rubrieken per omroep heb ik in dit geval een inventarisatie van alle Nederlandse literatuurprogramma's uit de periode 1951-1975 gemaakt (appendix, bijlage 3). Voor een explicitering van de hierbij gemaakte keuzes verwijs ik naar hoofdstuk 5 van deze studie.

Op basis van beide inventarisaties kon worden vastgesteld wie de meest frequente medewerkers aan literatuurprogramma's op radio en televisie waren. De kritische praktijk van deze figuren heb ik vervolgens uitvoeriger bestudeerd, waarbij ik me enerzijds beroepen heb op hun poëtische en metakritische teksten en anderzijds – indien aanwezig – op hun archieven. In veel gevallen gaven de daarin aanwezige documenten (briefwisselingen, typoscripten van radio- of televisieoptredens, notities, vergaderstukken) relevante informatie over de literair-kritische radio- of televisieactiviteiten van de onderzochte figuren. Indien mogelijk, heb ik die gegevens aangevuld met bronnen uit bewaard gebleven omroeparchieven. Ook omroepgidsen boden regelmatig zinvolle informatie. In het geval van de radiokritiek kwam het bovendien voor dat boekenhalftuurtjes integraal werden opgenomen in literaire of culturele tijdschriften. De volgende tijdschriften die verschenen tussen 1925 en 1940 heb ik daarom op het voorkomen van literaire radiolezingen gecontroleerd: *Boekenschouw* (1906-1942), *Forum* (1932-1935), *De Gemeenschap* (1925-1941), *De Nieuwe Gemeenschap* (1934-1936), *Nu* (1929-1931), *Opwaartsche Wegen* (1923-1940), *Roeping* (1922-1963), *Stemmen des Tijds* (1912-1943) en *De vrije bladen* (1924-1949). Deze tijdschriften heb ik ook op receptiesporen van de literatuurkritiek op de radio onderzocht. De houding van de papieren media ten opzichte van de radio- en televisie(kritiek) heb ik voorts in kaart gebracht via elektronische zoeksystemen, in het bijzonder de DBNL en Delpher.

De gegevens die ik langs deze weg heb opgespoord, zijn ongetwijfeld niet uitputtend. Wel bieden ze een schat aan informatie die totnogtoe niet is geanalyseerd, laat staan gesynthetiseerd. In het geval van de televisiekritiek komt daar nog een grote hoeveelheid beeldmateriaal bij, die beschikbaar is in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Omwille van dit grote en eclectische corpus heb ik er in deze studie niet voor gekozen enkele casussen minutieus uit te werken, maar om een brede dwarsdoorsnede van de vroege radio- en televisiekritiek te geven. Dit boek beoogt dan ook, aan de hand van een groot en gevarieerd scala aan bronnen, zo veel mogelijk facetten van de literatuurkritiek op radio en televisie te laten zien.

1.5 Literatuurkritiek en media: theoretische uitgangspunten

Alvorens een begin te maken met deze dwarsdoorsnede van de radio- en televisiekritiek, is het zinvol stil te staan bij de theoretische uitgangspunten van dit onderzoek. Allereerst is het van belang te expliciteren welke definitie van 'literatuurkritiek' in deze studie wordt gevolgd. Wat dat betreft zoek ik aansluiting bij de situatie in het Duitse taalgebied, waar aan radio- en televisiekritiek al complete dissertaties zijn gewijd.¹⁰⁴ Wellicht verklaart dit waarom Duitstalige overzichtswerken over literatuurkritiek systematischer dan hun Nederlandse equivalenten aandacht besteden aan literair-kritische genres in niet-papieren media. In zijn schets van de historische ontwikkeling van de Duitse literaire kritiek gaat Oliver Pfohlmann bijvoorbeeld

¹⁰⁴ Voor radiokritiek: Lindemann 1980. Voor televisiekritiek: Mühlfeld 2006.

in op zowel radio als televisie als medium voor boekbesprekingen.¹⁰⁵ Ook Wolfgang Albrecht staat in zijn handboek *Literaturkritik* stil bij mediaspecifieke verschijningsvormen van de literatuurkritiek, waarbij hij een relevant conceptueel probleem aankaart: in hoeverre kunnen de nieuwe genres die met de opkomst van radio en televisie ontstaan nog tot het terrein van de literaire kritiek gerekend worden?¹⁰⁶ Die kwestie speelt nauwelijks in het geval van een typische radioboekbespreking in de stijl van het interbellum, waarbij de recensent een uitgeschreven tekst voorleest voor de microfoon en daarbij ook een afsluitend oordeel formuleert, maar er zijn met de opkomst van deze massamedia ook nieuwe kritische vormen ontstaan die moeilijker te categoriseren zijn. Behoort een radio-interview met een schrijver naar aanleiding van diens recent verschenen roman bijvoorbeeld tot het domein van de literatuurkritiek? En wat te denken van gesprekken met schrijvers in (literaire) talkshows op televisie?

Wie de literaire kritiek in enge zin definieert als ‘recensies’,¹⁰⁷ zal waarschijnlijk niet geneigd zijn zulke interviews tot het literair-kritische domein te rekenen. Problematisch is niet alleen de actieve en mogelijk sturende rol die de auteur in deze vorm van literatuurbeschouwing vervult; ook strookt het vraaggesprek niet met het prototypische beeld van de recensie als een tekstsoort waarin een criticus op grond van argumenten tot een smaakoordeel over een literaire tekst komt.¹⁰⁸ Intussen is het echter de vraag of dat beeld correct is. Zoals Tom Sintobin voor de Nederlandse situatie heeft laten zien, bestaan er tal van kritieken waarin nauwelijks geoordeeld wordt en bovendien zijn er genres aan te wijzen – zoals het schrijversinterview – waarin net zo goed evaluatieve passages voorkomen.¹⁰⁹ Ook in het eerder genoemde *Kritiek in crisistijd* wordt voor een bredere invulling van het begrip ‘literatuurkritiek’ geopteerd: de samenstellers maken een onderscheid tussen journalistieke, essayistische en academische critici, waardoor naast krantenrecensies ook essays en wetenschappelijke interpretaties van literaire teksten onder een literair-kritische noemer geschaard worden.¹¹⁰

Een dergelijke brede benadering vertoont raakvlakken met Albrechts operationalisering van de term:

[Literaturkritik ist] primär eine medial verbreitete öffentliche Auseinandersetzung mit vorwiegend aktueller Literaturproduktion, mit einzelnen Neuerscheinungen (einschließlich neuer Einzel- und Werkausgaben älterer Autoren) aus der Sparte ›schöne Literatur‹ oder ›Belletristik‹ (auch der Kinder- und Jugendliteratur), teilweise bis hin zur angrenzenden Publizistik und Sachbuchliteratur; im weiteren eine solche öffentliche Auseinandersetzung mit aktuellen Tendenzen von Autoren, Gruppierungen und Strömungen sowie von Literaturformen, Gattungen usw.¹¹¹

105 Pfohlmann 2004a: 127-128 (over de opkomst van literatuurkritiek op de Weimar-radio); Pfohlmann 2004b: 182-185 (over televisiekritiek in de Bondsrepubliek).

106 Albrecht 2001: 59.

107 Vgl. Vaessens & Bijl 2013: 23.

108 Zie voor een dergelijke uitwerking van het begrip ‘recensie’ Neuhaus 2004: 137. Op de Beek (2014: 27) merkt op dat deze ‘evaluatieve functie’ van de literatuurkritiek relatief dominant is in journalistieke vormen van kritiek.

109 Sintobin 2009. Zie in dit opzicht ook Ety 2005, een metakritische tekst waarin de journalistieke genres van het schrijversinterview, het biografische portret en de necrologie ook tot het terrein van de literatuurkritiek gerekend worden.

110 Vgl. Dorleijn e.a. 2009: 23-28.

111 Albrecht 2001: 1-2.

Een definitie als deze roept onmiddellijk aanvullende vragen op, waardoor een lange keten van conceptualisering in het verschiet ligt. Wat moeten we bijvoorbeeld verstaan onder bellettrie, en wanneer verloopt het predicaat 'Neuerscheinung'? Aan die vragen wil ik nu niet raken: in het kader van deze studie is met name het (door Albrecht zelf) vetgedrukte gedeelte uit de definitie van belang. De invulling van het begrip 'literatuurkritiek' als een openbare discussie over teksten die in aanmerking komen voor de kwalificatie 'literair' biedt immers ruimte voor intuïtief minder voor de hand liggende (maar voor radio en televisie typerende) genres als het vraaggesprek. Ondanks het feit dat zulke genres zelden een beargumenteerd waardeoordeel articuleren, behelzen ze per definitie een vorm van evaluatie: het gegeven dat auteur *x* over roman *y* komt spreken in een talkshow, impliceert dat auteur en roman de moeite van de aandacht waard zijn. Op basis van die redenering betoogt Stefan Neuhaus dat elke vorm van berichtgeving over literatuur in de media tot het terrein van de literaire kritiek moet worden gerekend: 'Eine implizite Wertung ist allein schon durch die Auswahl gegeben, durch den Fokus auf einen Autor oder ein Buch'.¹¹²

In het vervolg ga ik uit van die brede, voor de germanistiek zeer gebruikelijke operationalisering van het begrip 'literatuurkritiek'. Ik vat die term op als het geheel van interpretatieve en/of evaluatieve uitingen in uiteenlopende, publiek toegankelijke media over teksten die in aanmerking komen voor het predicaat 'literair'. Wat dat laatste betreft sluit ik me dus aan bij de eerder geciteerde definitie van Joosten, die in navolging van Pierre Bourdieu veronderstelt dat literaire teksten geen intrinsieke eigenschappen hebben die de kwalificatie 'literair' rechtvaardigen. Deze benaming is veeleer een construct van actoren in het literaire veld, die op basis van divergerende belangen en vanuit verschillende sociale posities een (al dan niet geëxpliciteerde) invulling van dit begrip geven. De door mij gehanteerde, brede conceptualisering van het begrip 'literatuurkritiek' wil echter niet zeggen dat dit boek de ambitie heeft alle uitingen over literatuur op radio en televisie te beschouwen. Het gaat hier uitdrukkelijk om radio- en televisieprogramma's die literatuur als voornaamste onderwerp hadden, en bijvoorbeeld niet om journaalitems over literatuur.

Een tweede concept dat toelichting verdient, is het begrip 'media'. De definitie daarvan is een complexe aangelegenheid, omdat het begrip binnen verschillende disciplines op afwijkende manieren wordt ingevuld. Marie-Laure Ryan verwoordt het fraai:

Ask a sociologist or cultural critic to enumerate media, and he will answer: TV, radio, cinema, the Internet. An art critic may list: music, painting, sculpture, literature, drama, the opera, photography, architecture. A philosopher of the phenomenologist school would divide media into visual, auditive, verbal, and perhaps gustatory and olfactory (are cuisine and perfume media?).¹¹³

In het recente handboek voor moderne Nederlandse letterkunde, *Literatuur in de wereld*, benadrukt ook Yra van Dijk dat 'media' in hoge mate een paraplueterm is. Op basis van Ryan signaleert zij twee dominante betekenissen van het begrip 'medium' binnen het werkveld van de *media studies*. In de eerste plaats kunnen 'media' letterlijk worden opgevat als dragers van

¹¹² Neuhaus 2009: 203. Zie voor een verdere uitwerking van deze stelling Von Heydebrand & Winko 1996, met name 78-85.

¹¹³ Ryan 2004: 15-16.

boodschappen; als kanalen waarlangs de communicatie tussen een zender en een ontvanger verloopt.¹¹⁴ Daarbij moet aangetekend worden dat media niet neutraal zijn: het gaat om sociale en culturele constructies die onze wereld niet representeren, maar er mede vorm aan geven. De tweede betekenis die Van Dijk aanboort, betreft Marshall McLuhans notie van media als ‘any extensions of ourselves’.¹¹⁵ Daarmee wordt het mediabegrip tot ver voorbij de woordenboekbetekenis van het communicatiekanaal opgerekt: voor McLuhan moeten alle vormen en structuren waarmee we de wereld om ons heen begrijpen worden opgevat als ‘media’ – en daartoe horen ook de taal, de auto en het elektrische licht.¹¹⁶ Uiteindelijk is ‘medium’ volgens Van Dijk dan ook een kneedbaar concept: ‘Samenvattend: je kunt ‘medium’ zo breed opvatten als zinvol is voor de onderzoeksvraag die je stelt’.¹¹⁷

In Van Dijks eigen onderzoek, waarvan zij de contouren fraai verwoordde in haar inaugurerende rede, staan ‘media’ op twee niveaus centraal: zij concentreert zich op het medium van de tekst (en de rol die dit speelt in de tekstinterpretatie) en op het medium in de tekst (met andere woorden: hoe worden media in literaire teksten gerepresenteerd?).¹¹⁸ Beide niveaus zullen in deze studie een rol spelen. Een analyse van de invloed van mediumgebonden conventies op de inhoud van een boekenhalfuurtje behelst bijvoorbeeld het medium van de tekst, terwijl onderzoek naar het imago van televisie in het literaire veld om een analyse vraagt van de representatie van dit medium in teksten. Voor dit boek is het echter relevant nog een derde niveau te onderscheiden, namelijk dat waarop media als een institutionele praktijk worden opgevat. Zo schrijven Lister *cum suis*: “The media’, in the established sense, usually refers to ‘communication media’ and the institutions and organisations in which people work (the press, cinema, broadcasting, publishing and so on) and the cultural and material products of those institutions’.¹¹⁹ Een dergelijke mediasociologische benadering vinden we ook terug in het werk van Lisa Gitelman, die zich verzet tegen de kittleriaanse, deterministische opvatting dat media een intrinsieke technologische logica hebben die hen tot sociale en economische krachten in zichzelf maakt.¹²⁰ Voor Gitelman zijn media veeleer ‘socially realized structures of communication’.¹²¹ Een (historische) analyse van mediafenomenen dient dan ook altijd rekening te houden met de verschillende actoren die bij het functioneren van het medium betrokken zijn: uiteindelijk worden media door mensen gemaakt en gecontroleerd.

In deze studie sluit ik me bij die laatste overweging aan en definieer ik ‘media’ als geïnstitutionaliseerde communicatiekanalen die worden omringd door diverse sociaal-culturele praktijken. Omdat ik me hier hoofdzakelijk zal bezighouden met radio en televisie als *nieuwe media*, is ook een nadere reflectie op dat begrip noodzakelijk. Op zichzelf is het concept ‘nieuw

114 Van Dijk 2013: 197.

115 McLuhan in Van Dijk 2013: 198.

116 Een goede inleiding tot het denken van McLuhan is McLuhan & Zingrone 1997. Voor recente perspectieven op diens werk, zie Grosswiler 2010.

117 Van Dijk 2013: 198.

118 Van Dijk 2014: 3.

119 Lister e.a. 2003: 9–10. Deze definitie is gebaseerd op het standaardwerk *The Media and Modernity: a Social Theory of the Media* (1971) van John B. Thompson.

120 Gitelman omschrijft Kittlers betwiste aanpak zelf als ‘to make a medium both evidence and cause of its own history’. Zie Gitelman 2006: 10.

121 *Ibidem*: 7. De cursivering is van mij.

medium' hoogst problematisch. In de eerste plaats suggereert het adjectief 'nieuw' een breuk of discontinuïteit met 'oude' media, terwijl het een bekend gegeven uit de mediageschiedenis is dat nieuwe technologieën in hoge mate geënt zijn op hun voorgangers.¹²² Daarnaast impliceert het begrip 'nieuwe media' dat deze media niet historisch bepaald zijn, alsof – in de woorden van Wendy Chun – 'we could all agree on or know the new, as if the new were not itself a historical category linked to the rise of modernity'.¹²³ Een derde probleem is de praktijk in de internationale mediawetenschap om met 'new media' aan digitale communicatietechnologieën te refereren – Lister cum suis wijzen er zelfs op dat 'digital media' en 'new media' vaak als synoniemen worden gebruikt.¹²⁴ Veel van de boeken die de laatste jaren zijn gepubliceerd met de aanduiding *New media* in de titel of ondertitel, focussen inderdaad louter op (de culturele implicaties van) computertechnologieën.¹²⁵ Exemplarisch is wat dat betreft de definitie van Toija Cinque, die van 'nieuwe media' spreekt als er sprake is van 'content that is created, stored or retrieved in digital form ranging from text, still pictures, audio and video. New media forms are instantaneous, globally accessible, fast and efficient ways of passing on news and information'.¹²⁶ Wat mij betreft is dit een hoogst aanvechtbare operationalisering: niet alleen gaat ze volledig voorbij aan de institutionele inbedding van het fenomeen media, maar ook karakteriseert ze nieuwe media als een exclusief contemporaine aangelegenheid.

Ik sluit me dan ook aan bij John Carey en Martin Elton, die ervoor pleiten het adjectief 'nieuw' te bezien tegen de achtergrond van de historische ontwikkeling van een medium: iets is nieuw 'from the point when the underlying concept starts to be implemented until the service or product can be regarded as established in the marketplace'.¹²⁷ Zo bezien kunnen ook gevestigde media als nieuw medium worden onderzocht: de focus ligt dan op de periode waarin zij nog geen gevestigde positie in de markt hebben verworven.¹²⁸ In deze studie zal ik de term 'nieuwe media' op een vergelijkbare manier gebruiken: in navolging van Gitelman vat ik een medium op als 'nieuw', wanneer 'the social, economic, and material relationships they will eventually express are still in formation'.¹²⁹

Om grip te krijgen op de sociaal-culturele praktijken die media omringen, gebruik ik in deze studie regelmatig de begrippen 'protocol' en 'institutionele identiteit'. Het eerste concept komt uit de mediasociologie van Lisa Gitelman en verwijst naar 'a vast clutter of normative rules and default conditions, which gather and adhere like a nebulous array around a technological nucleus'.¹³⁰ Het gaat dus om (al dan niet geëxpliciteerde) regels en condities die een medium

122 Vgl. Thorburn & Jenkins 2004: 7. In dit verband kan ook gedacht worden aan het begrip 'remediation' van Bolter & Grusin 1999.

123 Chun 2006: 3.

124 Lister e.a. 2003: 14.

125 Zie bijvoorbeeld Campbell 2013, Lee e.a. 2004, Thurlow & Mroczek 2011. Een mooi voorbeeld is ook Park e.a. 2011: van de negentien bijdragen in dat boek over 'The Long History of New Media' hebben er slechts vier betrekking op het predigitale tijdperk.

126 Cinque 2012: 13.

127 Carey & Elton 2010: 1.

128 Naast Carey & Elton 2010 is Spar 2001 een mooi voorbeeld van een studie met een dergelijke invalshoek. Spar laat zien dat de vestiging van nieuwe technologieën in de markt consequent in vier fases verloopt: innovatie, commercialisering, creatieve anarchie en beregeling.

129 Gitelman 2006: 15.

130 Gitelman 2006: 7.

omringen, en die gebruikers van dat medium (in de loop der tijd) internaliseren. Gitelman illustreert het begrip aan de hand van drie media:

So telephony includes the salutation 'Hello?' (for English speakers, at least), the monthly billing cycle, and the wires and cables that materially connect our phones. E-mail includes all of the elaborately layered technical protocols and interconnected service providers that constitute the Internet, but it also includes both the QWERTY keyboards on which e-mail gets 'typed' and the shared sense people have of what the e-mail genre is. Cinema includes everything from the sprocket holes that run along the sides of film to the widely shared sense of being able to wait and see 'films' at home or video.¹³¹

De opsomming laat zien dat er verscheidene typen protocollen bestaan: media worden in technische of materiële zin gereguleerd (internet veronderstelt een provider), maar ook in economische (eens in de zoveel tijd komt er een telefoonrekening) en sociale zin (mensen horen te weten hoe ze een e-mail moeten beginnen). Gitelman geeft daarnaast aan dat protocollen in verschillende mate geïnstitutionaliseerd kunnen zijn: sommige regels blijven impliciet (genreconventies, bijvoorbeeld), terwijl andere door officiële instanties worden vastgelegd – in Nederland kan bijvoorbeeld gedacht worden aan het recht op hoor en wederhoor in (onder meer) de journalistiek. Voor deze studie is het concept in het bijzonder bruikbaar voor de analyse van de vorm en inhoud van de radio- en televisiekritiek, omdat het helpt te beschrijven welke mediumpspecifieke normen en gedragspatronen die beide praktijken sturen.

Het begrip 'institutionele identiteit' ontleen ik aan het werk van de mediahistoricus Gwyneth Jackaway, die onderzoek heeft gedaan naar vormen van concurrentie tussen de radio en de drukpers in de Verenigde Staten tussen 1924 en 1939. Jackaway benadrukt dat traditionele media niet zomaar door nieuwe media verdrongen worden, maar dat neemt niet weg dat zij als een serieuze bedreiging ervaren worden: 'New media technologies threaten to displace older media from their established role in social discourse'.¹³² Concreet zijn er drie terreinen waarop de introductie van nieuwe media effect heeft. In de eerste plaats verstoren ze de geijkte infrastructuur (in termen van Jackaway: de 'institutional structure') van het mediaveld, omdat ze de bestaande patronen voor productie, distributie en receptie ontregelen. Met de opkomst van de radio ontstond er bijvoorbeeld een extra kanaal waardoor (veel sneller) nieuws kon worden verspreid.¹³³ De veranderingen binnen de institutionele structuur kunnen, aldus Jackaway, leiden tot een transformatie van de 'institutional function' van de betrokken media – een tweede pijler uit haar drieslag.¹³⁴ Dat gebeurt met name wanneer een nieuw medium beter is toegestemd op een functie die een ander medium voorheen had. Een bekend voorbeeld is de website Wikipedia die de papieren encyclopedie verdringt en daardoor een negatieve invloed uitoefent op de functie van gedrukte media. Dergelijke concurrentie dwingt de gevestigde media op zichzelf te reflecteren, betoogt Jackaway: 'When a new medium is introduced, with its capacity to process information in new ways, older media are faced with the challenge of differentiating themselves from the new competition'.¹³⁵ Daarmee belanden we op het derde terrein waarop de introductie van nieuwe media effect heeft: de 'institutional identity', door Jackaway

¹³¹ Ibidem: 7-8.

¹³² Jackaway 1995: 4.

¹³³ Ibidem: 5.

¹³⁴ Ibidem: 6.

¹³⁵ Ibidem: 4.

beschreven als het (singuliere) beeld dat media zelf geven van ‘what they are, what they do, and what makes their work unique in the field of communications’.¹³⁶

Het begrip ‘institutional identity’ leent zich goed voor de beschrijving van beeldvormingsprocessen. Zo laat Jackaway in haar studie zien hoe de Amerikaanse kranten na de introductie van de radio een ‘sacred rhetoric’ ontwikkelden: een discours waarin zij zichzelf presenteerden als de hoeders van een profane, geletterde cultuur die door de oppervlakkige snelheid van het nieuwe medium bedreigd werd.¹³⁷ Mijns inziens toont dit voorbeeld aan dat de constructie van een institutionele identiteit méér behelst dan een reflectie op de eigen aard en functie van een institutie. Het gaat ook uitdrukkelijk om beweringen over de aard en functie van een andere institutie, in dit geval de Amerikaanse radio in de jaren 1924-1939. In deze studie zal ik het concept ‘institutionele identiteit’ dan ook gebruiken om een discursief beeld aan te duiden van het wezen van een specifieke institutie, zoals geconstrueerd door personen die al dan niet aan die institutie gecommitteerd zijn. Het begrip is met name van belang bij de beantwoording van de vragen die betrekking hebben op de receptie van de literaire kritiek in nieuwe media, en meer specifiek voor de beschrijving van de manier waarop over nieuwe vormen van kritiek wordt geschreven: is daar sprake van mediagerelateerde beeldvorming?

1.6 Opbouw van het boek

Het eerste deel van deze studie handelt over de radiokritiek in het Nederlandse interbellum. Daarna wordt de focus verschoven naar de literatuurprogramma’s op de Nederlandse televisie tussen 1951 en 1975. Elk deel bevat drie hoofdstukken, die corresponderen met de drie categorieën die in de vraagstelling van het onderzoek werden onderscheiden. Zodoende handelen hoofdstuk 2 en 5 over de introductie van literatuurkritiek op respectievelijk radio en televisie, stellen hoofdstuk 3 en 6 de inhoud van literatuurprogramma’s in deze media centraal en gaan hoofdstuk 4 en 7 in op de receptie van de nieuwe genres. In het afsluitende hoofdstuk vat ik de belangrijkste opbrengsten van het onderzoek vergelijkenderwijs samen en blik ik vooruit op toekomstige onderzoeksmogelijkheden.

¹³⁶ Ibidem: 5.

¹³⁷ Ibidem: 8: ‘When making their arguments about the dangers of this new technology, they frequently called upon one of the hallowed ideals of the culture, claiming that this sacred value would in some way be endangered if radio took over the job of journalism’.

Cultuur in conserven

De opkomst van literaire radioprogramma's

2.1 Ter inleiding

Op 21 augustus 1926 verscheen in het avondblad van de liberale krant *Het Vaderland* de onderstaande korte strip:



Afb. 1 'In vredesnaam: geen radio!!' *Het Vaderland*, 21-8-1926.

De strip is exemplarisch voor het discours rond de Nederlandse radio medio jaren twintig en begin jaren dertig. In november 1930 schreef de socialistische politicus Henri Polak in het tijdschrift *De Notenkraker* dat hij het nieuwe medium liever ‘als een verdwijnsel dan als een verschijnsel’ beschouwde, waarbij hij onder meer als argument aandroeg: ‘De radio is een beletsel voor het stil en intens genieten van goede literatuur en stelt voor aandachtige studie oppervlakkige lesjes in de plaats’.¹ Van die oppervlakkige lesjes zien we in de *Vaderland*-strip niets terug, maar wel wordt de topos van het ‘stil genieten van goede literatuur’ doorbroken – niet alleen door de ‘brullende’ muziek uit het huis van buurman Hooghiemstra, maar ook omdat er volgens de protagonist weinig te genieten valt van het boek in kwestie. Uiteindelijk geeft de lezende man zich dan ook over aan de verleiding van het radiotoestel: zoals elke avond draait hij driftig aan de knoppen, zodat ook de stilte bij de buurman wordt opgeheven – op een tiende afbeelding zouden we Hooghiemstra kunnen zien, die op zijn beurt gestoord wordt tijdens het lezen.

Het is niet verwonderlijk dat *Het Vaderland* anno 1926 reflecteerde op het afleidende karakter van de radio. Uit onderzoek van Karin Bijsterveld blijkt dat het nieuwe medium in de jaren twintig de inzet vormde van lokale politieke discussies over geluidsoverlast, die soms leidden tot aanpassingen in de wet: wie grammofoons of radio’s op een storende manier gebruikte, kon vanaf 1927 in verschillende Nederlandse steden op boetes rekenen.² Het gegeven dat de politiek zich genoodzaakt zag het gebruik van de auditieve media te reguleren, markeert wat Cohen, Coyle en Lewty aanduiden als ‘that very radio presence that so fundamentally marked the decades of the 1920s and 1930s’.³ Om de radio kon niemand heen, wat bij figuren als Polak tot grote zorgen leidde. Men vreesde bijvoorbeeld voor zedenverloedering (door de introductie van hot jazz en ongeremde dansmuziek), voor verstoring van de relaties met buurlanden door polemische sprekers en voor ontakeling van de maatschappelijke rust door andersdenkenden.⁴ Tegelijkertijd leidde de radio tot uitgesproken optimistische geluiden: omdat het medium zo’n groot publiek bereikte, bood het ongekende mogelijkheden ‘om culturele ontplooiing te bevorderen, identiteit te belijden en amusement te kanaliseren’.⁵ In het discours over de radio tekent zich dus een zekere bipolariteit af: zoals veel uitvindingen van de moderniteit, kon ook dit nieuwe medium op gemengde gevoelens rekenen.

In dit hoofdstuk documenteer ik hoe die veelbecommentarieerde opkomst van de radio in de loop van de jaren twintig verstrengeld raakte met het literaire veld. Eerst geef ik een korte schets van de vroege Nederlandse radiogeschiedenis. Vervolgens reconstrueer ik hoe de vier grootste vooroorlogse omroepen (AVRO, KRO, NCRV en VARA) hun literaire rubrieken vormgaven en ga ik na welke invloed de omroepleiding had op de invulling van die rubrieken. Ten slotte analyseer ik de motieven van vooroorlogse critici om boeken op de radio te bespreken,

1 Polak 1930.

2 Bijsterveld 2003: 180-182; Bijsterveld 2008: 167-171. Vgl. ook Thompson 2002: 149: ‘While everyone enjoyed listening to his or her own favorite music programs, hearing a neighbor’s favorites through the wall or an open window was entirely different, especially late at night.’ Zie over de radio als bron van geluidsoverlast in het interbellum ook Jacobs 2014: 106-109.

3 Cohen, Coyle & Lewty 2009: 2.

4 Wijffjes & Hogenkamp 2012: 48. Zie over de vermeende gevaren van jazz en amusementsmuziek Wouters 1999.

5 Wijffjes & Hogenkamp 2012: 51.

waarbij ik zal laten zien dat het ideaal van cultuurbemiddeling in de praktijk vaak doorkruist werd door meer strategische motieven.

2.2 Radio: opkomst van een nieuw medium

Als officieel beginpunt van de Nederlandse radiogeschiedenis zou de datum 6 november 1919 gekozen kunnen worden, de dag waarop de Haagse fabrikant Hanso Schotanus à Steringa Idzerda de eerste radio-uitzending in Nederland verzorgde.⁶ Idzerda behoorde tot de zogenaamde radioamateurs, die in het verlengde van de Italiaanse uitvinder Marconi hobbymatig experimenteerden met het uitzenden en ontvangen van radiosignalen, vaak via zelfgebouwde installaties.⁷ Typerend voor de meeste Nederlandse radioamateurs was dat zij weinig moesten hebben van niet-technische luisteraars, waardoor zij hun programma's hoofdzakelijk op elkaar richtten.⁸ Met de stichting van de Hilversumsche Draadloze Omroep (HDO) in juli 1923 werd die trend doorbroken: deze zender weerde technische uiteenzettingen, ten faveure van publieksgerichte programma's.⁹ Met haar gevarieerde aanbod wist de omroep al snel veel mensen aan zich te binden, de zogenaamde 'luistervinken' – begin 1925 vond er bijna een verviervoudiging plaats van het aantal vrijwillige sponsors van de zender.¹⁰

Dit succes leidde ertoe dat er ook programmaorganisaties ontstonden met een religieuze of politieke signatuur. Door middel van eigen omroepen konden confessionelen en socialisten immers niet alleen de toenemende populariteit van de radio beheersen en controleren, maar ook leden van hun achterban bereiken – in steeds groteren getale.¹¹ Het eerste initiatief in dit opzicht werd genomen aan protestantse zijde, met de oprichting van de Nederlandsche Christelijke Radio Vereniging (NCRV) eind 1924.¹² Gedurende 1925 volgden de katholieken met hun Katholieke Radio Omroep (KRO) en richtte een groep sociaaldemocratische arbeiders de Vereniging van Arbeiders Radio Amateurs (VARA) op.¹³ In mei 1926 kwam daar nog de Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO) bij, met een programma geënt op de christelijke en humanistische tradities van het vrijzinnig protestantisme.¹⁴

6 Zie over Idzerda Wijffes & Hogenkamp 2012: 34-43 en Hengstmengel 1984.

7 Vergelijk de Amerikaanse definitie van radioamateurs uit 1922, ontleend aan Coe 1996: 43: 'An amateur is one who operates a radio station, transmitting or receiving, or both, without pay or personal gain, merely for personal interest or in connection with an organization of like interest.'

8 Wijffes & Hogenkamp 2012: 45.

9 Ibidem.

10 Ibidem: 46.

11 Ibidem: 48.

12 Daarover: Hoek 1962 en Algra e.a. 1974. De eerste uitzending van de NCRV vond plaats op 24 december 1924.

13 Over de geschiedenis van de KRO, die werd opgericht op 23 april 1925: Manning 1985. Over de VARA (oprichting 1 november 2015): Wijffes 2009.

14 Zie over de VPRO Kooyman & Van Rooy 1976 en Van den Heuvel 1986. Naast HDO, NCRV, KRO, VARA en VPRO bestond in 1926 ook de NVVR (Nederlandsche Vereeniging voor Radiotelegrafie), waarin verscheidende radioamateurs zich verenigd hadden. Vermeldenswaardig is ook de oprichting van de PHOHI (Philips Omroep Holland Indië) op 18 juni 1927. Deze zender was gericht op luisteraars in Nederlands-Indië en zal verder buiten beschouwing blijven.

Internationaal gezien was de Nederlandse situatie een vreemde eend in de bijt. In hun studie naar de relatie tussen media en de maatschappij in de twintigste eeuw beschrijven Lynn Gorman en David McLean twee typen institutionele modellen voor de omroep: het model voor 'commercial broadcasting' en dat voor 'public service broadcasting'.¹⁵ Het eerste was dominant in de Verenigde Staten, waar omroepen naar winst streefden en hun financiële middelen ontleenden aan advertentiegelden, zonder dat er sprake was van overheidsbemoediging. Het tweede model baseren Gorman en McLean op de situatie in Groot-Brittannië, waar de radiostations in het bezit waren van een nationale omroep die zich relatief autonoom ten opzichte van de overheid kon bewegen, de British Broadcasting Company (BBC, opgericht in 1922). Kenmerkend voor zulke nationale omroepen was dat zij niet naar winst streefden en qua inkomsten hoofdzakelijk afhankelijk waren van luisteraars die licenties kochten om radiosignalen te kunnen ontvangen. De twee door Gorman en McLean onderscheiden modellen vormen elkaars tegenhanger: waar 'commercial broadcasting' typerend is voor een samenleving gebaseerd op de kapitalistische logica van concurrerende bedrijven, past 'public service broadcasting' in een maatschappij die onder overheidsregulatie naar nationale eenheid streeft.¹⁶

Het radiostelsel in het Nederlandse interbellum neigt naar het model van 'public service broadcasting', in die zin dat de omroepen geen winstoogmerk hadden en hun uitzendingen hoofdzakelijk financierden op basis van lidmaatschapsgelden. Een algemene nationale omroep kwam in Nederland echter niet van de grond, ondanks pogingen daartoe door de Algemene Vereniging Radio Omroep (AVRO), die op 28 december 1927 was ontstaan uit een fusie van de ANRO (voorheen HDO) en de NOV.¹⁷ Door het ideologisch gedifferentieerde scala aan omroepen neemt de geschiedenis van de Nederlandse radio in internationaal opzicht dan ook een opmerkelijke positie in.¹⁸ In de eerste plaats komt dat door de organisatie van de omroep langs het patroon van de verzuiling, die ik in deze studie opvat als het sociale verschijnsel dat profaan geachte maatschappelijke functies worden georganiseerd op grond van kerkelijk, levensbeschouwelijk of ideologisch onderscheid, waardoor netwerken van instituties ontstaan die min of meer van elkaar zijn afgeschermd.¹⁹ In de tweede plaats is er de bijzondere problematiek van de gedeelde zenders.

15 Gorman & McLean 2003: 49-55.

16 Ibidem: 54. Een heldere beschrijving van de verschillen tussen de Amerikaanse en de Britse situatie is ook te vinden in Spar 2001, in het bijzonder 179-183.

17 Om het streven naar een nationale omroep kracht bij te zetten, veranderde de HDO haar naam in maart 1927 in Algemene Nederlandsche Radio Omroep (ANRO). De NOV is de Nederlandsche Omroep Vereniging, eveneens een in 1927 opgerichte algemene omroeporganisatie. Zie over de geschiedenis van de fusie tot de AVRO Huygen 1973 en De Goede 1999.

18 Dit gegeven wordt al benadrukt door Van Dijk 1953: 38-39, waarin wordt gesteld dat de Nederlandse radio in de West-Europese traditie een geheel eigen plaats inneemt. Briggs en Burke 2009 schrijven in dit verband: 'Until 1927 there was only one Dutch transmitter, which was shared, unusually, although in line with Dutch history, by five 'pillar' organizations, with their roots below, each with a religious affiliation' (155).

19 Righart 1986: 17; Billiet & Van Dobbelare 1976: 61. Het fenomeen verzuiling is in Nederland veelvuldig belicht en heeft tot verschillende discussies geleid, waaraan ik met mijn invulling van het begrip geen recht kan doen. Heldere overzichten van twintigste-eeuwse verzuilingsstudies geven Righart 1986 en Van Rooy 1995. Een recente kritiek op het verzuilingsdenken is Van Dam 2011, waarin wordt aangetoond dat Nederlanders zich in het interbellum ook door godsdienstige en politieke verbanden heen organiseerden. Een beknopt overzicht van conceptuele problemen die het begrip 'verzuiling' oproept, bieden Kennedy & Zwemer 2010: 255-261.

Tot oktober 1927 werd de langegolfzender in Hilversum om beurten gebruikt door AVRO, VARA, NCRV, VPRO en KRO, die elk zendtijd huurden bij de Nederlandse Seintoestellen Fabriek (NSF). Daarna werd een tweede zender in Huizen in gebruik genomen, waarnaar de confessionele omroepen verhuisden – de AVRO en VARA opeerden nog altijd in Hilversum. De verdeling van de zendtijd bleef echter een heet hangijzer, dat tot grote conflicten tussen de afzonderlijke omroepen leidde.²⁰ Het culminatiepunt daarvan vormde het Zendtijdbesluit dat minister Reymers van Waterstaat afkondigde op 15 mei 1930, waarin de verdeling van de omroepen over de zenders wettelijk geregeld werd. De vier grootste radio-organisaties – AVRO, NCRV, KRO en VARA – kregen elk twintig procent van de zendtijd en de resterende tijd werd verdeeld over een beurtelings georganiseerd algemeen programma (vijftien procent) en kleinere omroepen als de Radio Volks Universiteit (RVU, vanaf 1931) en de VPRO (vijf procent). Het grote slachtoffer van dit systeem, dat eerder was gebaseerd op de vigerende politieke verhoudingen dan op het draagvlak en de professionaliteit van de betrokken omroepen, was de AVRO: die vereniging beschikte over de meeste leden, de grootste gidsoplage en de meeste uitzendingen, maar moest desondanks ruimte inleveren.²¹

Toen de literatuurkritiek eind jaren twintig haar intrede op de radio deed, was van een harmonieuze relatie tussen de omroepen kortom geen sprake. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat de grote omroepen elk met een eigen literaire rubriek op de proppen kwamen. Maar vanwaar eigenlijk die vroege, gedeelde aandacht voor literatuur? En hoe gingen de leiders van de nog jonge omroepen te werk om de literatuur een plaats in hun programma's te geven?

2.3 De bestendiging van de literaire rubrieken

In 1930 introduceerde minister Reymers naast zijn Zendtijdbesluit ook een Radioreglement, waarin was vastgelegd dat omroepen buiten een zogenaamd algemeen programma uitzendingen moesten verzorgen van 'ontspannenden, leerzamen, politieken, aesthetischen, ethischen en religieuzen aard'.²² Tot het esthetische domein behoorde ook de literatuur, waardoor deze feitelijk via Reymers omroepregelingen geïnstitutionaliseerd raakte op de radio. Op de vraag waarom de literatuur voor de oorlog zo'n prominente positie in de ether had, zou dan ook een enigszins cynisch antwoord gegeven kunnen worden: 'omdat het moest'.

De omroepen besteedden echter al aandacht aan de letterkunde vóór de wetten van 1930, en wel op eigen initiatief. Van meet af aan articuleerden zij een culturele en opvoedende taak, waarin ook voor de literatuur een plek was weggelegd. Ondanks de onderlinge politieke en ideologische verschillen deelden de afzonderlijke omroepverenigingen met andere woorden een cultureel ideaal. Een tweetal institutionele ontwikkelingen in het literaire veld aan het begin van de twintigste eeuw kan die haast vanzelfsprekende aandacht voor literatuur mede verklaren. Ten eerste was het aantal cultuurdeelnemers sinds de late negentiende eeuw sterk gegroeid door de opkomst van een nieuwe middenklasse die een koopkrachtig leespubliek vormde. Mede daar-

20 Zie over deze 'radiostrijd' en de politieke interventies daarin Van den Heuvel 1976, hoofdstuk 1.

21 Wijffjes 2012a: 62-63.

22 Ibidem: 64.

door expandeerde de boekenmarkt sterk, wat op zijn beurt tot gevolg had dat er meer behoefte ontstond aan critici die het enorme boekenaanbod konden classificeren en beoordelen.²³ Die classificatie vond voor een belangrijk deel plaats in de dagbladen, die gedurende het interbellum eveneens een grote groei in oplage doormaakten en doorgaans op (zeer) regelmatige basis ruimte reserveerden voor literaire kritieken en kronieken.²⁴ Ook de radio was echter een geschikt middel om selecties uit de boekproductie voor een groot (lees)publiek te evalueren. De opkomst van literatuurkritiek op de radio kan dan ook in het perspectief van de democratiserende literaire cultuur worden geplaatst.

Een tweede relevante ontwikkeling, die nauw samenhangt met de hierboven beschreven expansies, betreft de toenemende autonomiseringsgraad van het Nederlandse literaire veld gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw. Gillis Dorleijn heeft een aantal tendensen opgesomd die laten zien dat de literatuur in de jaren dertig steeds sterker werd 'als eigen relationele en conceptuele ruimte' met vele dimensies en institutionele differentiaties.²⁵ In de eerste plaats raakte de positie van de literatuurcriticus, mede door de groei van de dagbladkritiek, steviger verankerd in de collectieve beleving. De aanwezigheid van het verschijnsel literatuur in de publieke ruimte zorgde er daarnaast voor, dat (spreken over) literatuur een vanzelfsprekend fenomeen werd, 'ook voor degenen die niet nauw met de literaire wereld verbonden waren'.²⁶ Bovendien laat Dorleijn zien dat actoren in het veld, ondanks de aanwezigheid van typisch heteronome confessionele poëtica's, er collectieve ideeën op nahielden over 'de kern van wat literatuur was',²⁷ en zich bewust waren van de posities die in het literaire veld werden ingenomen. Gezien de constatering dat zich in de jaren dertig een autonoom literair veld had uitgekristalliseerd, een ontwikkeling die eind jaren twintig reeds gaande was, is het niet verwonderlijk dat radio-omroepen zo snel aandacht gingen besteden aan de letterkunde in hun cultuurprogramma: de literatuur werd als evident onderdeel van het maatschappelijke leven beschouwd.

Wellicht was het daarom dat er eind jaren twintig klachten begonnen te rijzen over het gebrek aan literaire programma's op de Nederlandse radio. Op 28 mei 1927, bijvoorbeeld, schreef ene U.N. in *Het Vaderland* dat er niet genoeg variatie was in de Nederlandse ether: er dreigde 'een te veel van het gebodene te komen, hier dreigt de kwantiteit verre de kwaliteit te gaan overtreffen'.²⁸ Een van de problemen betrof de al te eenzijdige nadruk op muziek, terwijl de radio zich ook uitstekend zou lenen voor het 'uitzenden van fragmenten goede literatuur, in proza en poëzie', en voor volksvoorlichting op het literaire vlak. 'Wij geven toe, dat hiervoor een in alle opzichten goede, beschaafde en schiftende leiding noodzakelijk is', tekende U.N. in *pluralis majestatis* aan, 'maar die moet er dan ook zijn'.²⁹

Begin 1927 lieten Gerard van Eckeren en Jan Greshoff een gelijksoortig geluid horen in het jubileumnummer van *Den Gulden Winckel*, een typisch voorbeeld van een publieksgericht lite-

23 Vgl. Sanders 2012: 338.

24 Zie voor precieze gegevens over de groeiende oplagecijfers van enkele landelijke dagbladen uit het interbellum Van Dijk 2006: 126. Over de toename van het aantal media schrijven ook Dorleijn e.a. 2009: 14.

25 Dorleijn 2010: 39.

26 Ibidem: 27.

27 Ibidem: 40.

28 U.N. 1927.

29 Ibidem.

rair tijdschrift.³⁰ In een interview met G.H. Pannekoek Jr. bekritisieren de twee redacteuren het letterkundig peil van de Nederlandse omroepen, dat schrill afsteekt bij de in hun ogen uitstekende literaire rubrieken in het buitenland:

Parijs zendt geregeld letterkundig nieuws uit per radio. Een interessante jonge dichter als Paul Éluard heeft er de boekcritiek te houden. Tal van schrijvers lezen voor uit eigen werk. In Duitsland worden twee, drie literaire onderwerpen per dag behandeld. Een blik in den Luistergids kan u daarvan overtuigen. En hier! Wat doet Hilversum voor de literatuur? Laat staan voor de jongere letterkunde? Niets, niets, niets.³¹

Van Eckeren en Greshoff hadden het gelijk hier niet geheel aan hun zijde, want vanaf eind 1925 werden er wel degelijk literaire lezingen op de Nederlandse radio gehouden. Zo hield Carry van Bruggen op 6 oktober 1925 als eerste schrijver een lezing voor de HDO en verzorgde P.H. Ritter jr. op 3 december van dat jaar een causerie over 'De betekenis van boek en literatuur voor onze tijd'. Van Eckeren en Greshoff dreven de zaak dus op de spits toen zij aantekenden dat Hilversum 'niets' aan literatuur deed, maar wel ging het hoogstens om incidentele items die geen vast onderdeel van het radioprogramma vormden. Wat dat betreft bleven de Nederlandse omroepen anno 1927 inderdaad achter bij het buitenland, waar wel literaire rubrieken bestonden. Bovendien zijn er cijfers bewaard gebleven die suggereren dat er over de grenzen meer zendtijd voor literatuur werd ingeruimd: waar Europese radiozenders in 1928 gemiddeld elf procent van hun zendtijd wijdden aan letterkunde, bleef dit percentage in Nederland op vijf procent steken.³²

1928 was intussen wel het jaar waarin de eerste Nederlandse literaire rubrieken het licht zagen. De omroepen kwamen daarmee in zekere zin tegemoet aan bezwaren als die van Van Eckeren en Greshoff, hoewel het niet te achterhalen is of klachten over het culturele peil van de radio een rol hebben gespeeld in de besluitvorming van de omroepen. Over het algemeen bestonden de literaire rubrieken uit wekelijkse uitzendingen die op een vast moment geroosterd waren en die werden aangeduid als 'literair halfuurtje' of 'letterkundig halfuurtje'.³³ In zulke halfuurtjes lag de klemtoon op literatuurbeschuwing: sprekers hielden literair-historische lezingen over belangrijke teksten of stromingen, gaven een overzicht van de contemporaine literatuur of bespraken een (al dan niet recent uitgegeven) roman, poëziebundel of non-fictieboek. Soms werd de literaire rubriek echter ook voor declamaties van proza en poëzie gereserveerd, een fenomeen dat we vooral terugzien in de beginjaren van de NCRV.

De eerste Nederlandse omroep die een boekenrubriek introduceerde, was de AVRO. Op 28 februari 1928 sprak P.H. Ritter jr. over een onbekend boek in wat toen nog 'Het Boekenkwartiertje' heette. Jan J. van Herpen veronderstelt dat de oorsprong van de rubriek in verband kan worden gebracht met de serie Winteravondlezingen die het warenhuis De Bijenkorf tussen 17 oktober 1927 en 26 maart 1928 liet organiseren door Herman de Man.³⁴ De eerste zes lezingen

30 Vgl. Sanders 2008: 313.

31 Pannekoek 1927: 9.

32 n.n. 1929.

33 Bij de AVRO was aanvankelijk sprake van een literair kwartiertje, dat later uitgebreid zou worden naar een halfuurtje. Bij de VARA gebeurde het omgekeerde: daar werden de halfuurtjes gedurende de jaren dertig ingekort tot lezingen van twintig minuten.

34 Van Herpen 2009: 169.

van deze serie – van Frans Coenen, Jo van Ammers-Küller, D.A.M. Binnendijk, Theo Thijssen, Henri Borel en Johan de Meester – werden tevens uitgezonden vanuit de studio van de NOV, die eind 1927 met de ANRO fuseerde tot de AVRO. De voormalige NOV-secretaris Herman Cohen de Boer zal in verband met deze lezingen contact hebben gehad met Ritter, die op 3 januari 1928 een bijdrage aan de Bijenkorfreeks verzorgde.³⁵ Uit de correspondentie tussen de twee blijkt dat ze samen hebben gesproken over de oprichting van een boekenrubriek, wellicht omdat ze de uitzending van de Bijenkorflezingen als een groot succes beschouwden. Op 24 januari 1928 schreef Cohen de Boer Ritter het volgende:

De kwestie van het kwartiertje boekbespreking is in de dezer dagen gehouden vergadering onzer Commissie [Bestuurscommissie voor den Omroep] besproken. Mijn voorstel vond gelukkig een gunstig onthaal. Intusschen werd besloten, daar het hier een novum geldt, voorloopig te beginnen met een proef voor den tijd van twee maanden.³⁶

De proef bleek succes te hebben, want per 4 mei 1928 ging de omroep – nota bene op verzoek van enkele luisteraars – al over tot besprekingen van een half uur.³⁷ Als coördinator van de rubriek trad Ritter op. Hij was degene die collega-auteurs benaderde om lezingen te verzorgen, maar in de praktijk wendden mogelijke sprekers zich evengoed tot hém. Van Herpen wijst er zelfs op, dat het aantal brieven dat Ritter ontving na de start van de literaire rubriek verzevoudigde, omdat critici hun kans schoon zagen het nodige bij te verdienen.³⁸ Overigens waren niet alle literatoren in eerste instantie op de hoogte van Ritters coördinatorschap: Jan Greshoff, bijvoorbeeld, ontdekte pas in 1930 wie de organisator van het literaire AVRO-programma was.³⁹

Dat juist Ritter tot leider van de literaire rubriek werd benoemd, valt te verklaren vanuit een combinatie van sociaal en symbolisch kapitaal. Enerzijds kwam Ritters sleutelpositie bij de AVRO voort uit zijn contacten met Cohen de Boer, maar minstens zo belangrijk lijkt me de reputatie die hij inmiddels had opgebouwd als letterkundig popularisator. Op 1 september 1918 was Ritter benoemd tot hoofdredacteur van het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad*, waarin hij (onder veel meer) wekelijks literatuurkronieken schreef. Bij aanvang van de literaire rubriek van de AVRO stond de krant nog steeds onder zijn succesvolle bewind. Daaruit moet de omroepleiding hebben kunnen afleiden dat Ritter over organisatorisch talent beschikte, terwijl het prestige van die functie mogelijk ook afstraalde op de autoriteit van de AVRO-rubriek. Ritter had bovendien talloze andere activiteiten in het literaire veld ontplooid: hij publiceerde in vele tijdschriften, verzorgde letterkundige lezingen aan volksuniversiteiten en schreef verscheidene boeken, brochures en inleidingen.⁴⁰ De roep om een ‘schiftende leiding’ op cultureel vlak, zoals verwoord door U.N. in *Het Vaderland*, was aan een figuur als Ritter dan ook wel besteed.⁴¹

35 Bovendien had Ritter vanaf 1927 meegewerkt aan uitzendingen van de NOV, waardoor de twee elkaar ook in dat verband gekend zullen hebben.

36 Cohen de Boer in Van Herpen 2009: 169.

37 Van Herpen 1982: 188.

38 Van Herpen 2009: 172.

39 Vgl. Greshoff aan Ritter in Van Herpen 1991: 23.

40 Voor een overzicht van Ritters activiteiten, zie Van Herpen 1982: 11 en Berkelaar 1998.

41 In retrospectief schrijft Crone 1995 zelfs: ‘Door deze combinatie van functies gold Ritter in het Nederland van voor de oorlog en tijdens de wederopbouwperiode, als een van dé autoriteiten op letterkundig gebied’ (14).

Een gelijksoortig verhaal valt te vertellen over de KRO, de tweede Nederlandse omroep die een boekenrubriek introduceerde. De eerste uitzending daarvan vond plaats op 3 maart 1928, dus een paar dagen na de aftrap van de AVRO, en werd verzorgd door Herman de Man, die door de katholieke omroepleiding was aangesteld als secretaris van de literaire KRO-commissie. Het ligt voor de hand dat ook de plannen voor deze rubriek ontstonden naar aanleiding van de Bijenkorflezingen, die immers onder auspiciën van De Man georganiseerd waren.⁴² In organisatorisch opzicht verschilde het programma echter van dat van de AVRO. Als secretaris van de literaire commissie was De Man weliswaar de belangrijkste verantwoordelijke voor het reilen en zeilen van de rubriek – de voorzitter van de commissie werd immers geleverd door het KRO-bestuur – maar in tegenstelling tot Ritter kon hij zich in inhoudelijk opzicht beroepen op enkele collega's. In de beginjaren van het literair halfuurtje van de KRO waren dat de Maasbode-journalist Willem Nieuwenhuis, de architect B. Koldewey, de auteur Lou Lichtveld (pseudoniem Albert Helman) en de pater H. Duurkens SJ. Ook hier was de meest gezichtsbepalende functie weggelegd voor een reeds gereputeerde auteur: in de jaren twintig was De Man zeer actief als romanschrijver en publicist, waarbij de toekenning van de C.W. van der Hoogtprijs 1927 voor *Het wassende water* (1925) als een indicator voor diens succes kan worden gezien. Meer nog dan Ritter kon De Man bovendien bogen op bekendheid bij een breed leespubliek: *Het wassende water* was een doorslaand verkoopsucces.

Desondanks kwam de literaire rubriek bij de KRO moeilijker van de grond dan het literair halfuurtje van de AVRO. De Man zag niet, zoals Ritter, een verzesvoudiging van zijn correspondentie optreden, maar had er daarentegen grote moeite mee om sprekers voor de rubriek te strikken. Mogelijk hangt dat samen met het verzuilde omroepbestel: het katholieke segment van het literaire veld was aanzienlijk kleiner dan het neutrale gedeelte ervan. Vergeleken met Ritter had De Man dus een karig gevulde vijver om uit te vissen. Bovendien had de KRO minder financiële draagkracht dan de AVRO, hetgeen De Mans overtuigingskracht richting potentiële sprekers beslist niet ten goede kwam. Het kwam zelfs zo ver dat de omroepleiding hem uit zijn functie wilde ontheffen, omdat het stelselmatig te lang duurde voor de literaire rubriek rond was en De Man slordig met zijn post zou omgaan. Op 4 september 1929 wist hij echter zijn huid te redden door middel van een brief aan bestuurssecretaris Paul Speet:

U hebt mij verleden maand reeds toegezegd, dat er een betere regeling van de honoreering zou komen en die is er nog steeds niet. Laten we deze zaak nu eens grondig regelen. Ik verzeker U, zodra er een goede financiële regeling is, ik van alle kanten hulp in overvloed kan krijgen en het lange wachten dus voorbij zal zijn. Dunkt u het ook niet, dat er een element van onbillijkheid schuilt in het plotselinge 'ontslag' van iemand, die dan toch maar voor een tientje per Zondag heel den dag zijn gezin verliet, om voor de goede [zaak] er uit te trekken?⁴³

Volgens De Man was het een 'hexentoe, bij de lage honoraria die wij uitkeeren' om auteurs bereid te vinden in het literaire halfuurtje op te treden. Het is niet precies duidelijk om welke bedragen het in 1929 ging, maar het wekelijkse 'tientje' dat de secretaris van de literaire commissie voor zijn organisatie ontving, was alvast minder dan het bedrag dat Ritter voor deze taak

42 Zie voor deze veronderstelling ook Van Herpen 1986: 10-11. Vaartjes 1999: 202 merkt op dat Ritter zelf meende dat hij zijn functie bij de AVRO aan De Man te danken had, wat het belang van de Bijenkorffrees in de geschiedenis van de literaire rubrieken nog eens onderstreept.

43 De Man aan Speet, 4-9-1929, in 'Persoonsdossier Herman de Man' uit het KRO-archief (KDC Nijmegen), onderdeel 38.

kreeg uitgekeerd: al bij aanvang van zijn AVRO-werk bedroeg diens honorarium zestig gulden per maand, terwijl sprekers in de rubriek tien gulden per lezing ontvingen.⁴⁴

De KRO had niet alleen de wind tegen bij het tijdig werven van sprekers, maar zag zich ook geconfronteerd met tegenvallende participatie van uitgeverszijde. In de rapportage van de omroep over het jaar 1930 lezen we bijvoorbeeld: ‘Het aantal toegezonden boeken was minder groot dan men [...] zou wensen, ofschoon aan alle uitgevers een circulaire verzonden werd’.⁴⁵ Een jaar later lijkt er wat dat betreft weinig verbetering opgetreden: ‘Helaas werden ons niet alle werken toegezonden, die voor bespreking in aanmerking kwamen, zelfs niet alle werken van Katholieke auteurs. Zonder den steun der uitgevers, die herhaaldelijk bij onze besprekingen gebaat bleven, kunnen wij onzen taak niet zoo volledig vervullen als wij ze opvatten’.⁴⁶ De gesignaleerde spanning is interessant: kennelijk meende de KRO dat haar uitzendingen een positief effect hadden op de boekverkoop, maar op de een of andere manier vertaalde zich dat niet naar een meer actief uitgeversbeleid. Een mogelijke verklaring hiervoor is de concurrentie tussen KRO en AVRO: de literaire rubrieken van beide omroepen werden in 1930 op zondagmiddag uitgezonden, doorgaans tussen 14.00 en 14.20, en gezien het grotere ledenaantal van de AVRO zal het voor uitgevers – zeker die zonder confessionele signatuur – aantrekkelijker zijn geweest zich met Ritter in verbinding te stellen dan met De Man.⁴⁷

Waar Ritter de AVRO als literair leider trouw bleef tot 1957, was De Mans carrière als secretaris van de literaire KRO-commissie beduidend korter.⁴⁸ Per 1 juni 1930 kon hij niet langer voor de omroep werken, omdat hij van Woerden naar Berlicum verhuisde.⁴⁹ In zijn ontslagbrief gaf hij niet alleen aan met weemoed terug te kijken op een periode waarin hij naar eigen zeggen ‘goed opbouwend werk’ had verricht, maar droeg hij ook een opvolger aan: ‘Ten volle kan ik voor deze adviserende functie den Heer W. Asselbergs (Anton van Duinkerken) te Amsterdam aanraden, die bereid is, mijn taak alsdan over te nemen’.⁵⁰ De overgang verliep echter niet geheel vlekkeloos: Van Duinkerken was pas vanaf augustus 1930 in de gelegenheid De Mans voor-malige taken waar te nemen, waardoor de wekelijkse regelmaat van de boekenrubriek in juni en juli enigszins haperde.⁵¹

Afgaand op Van Duinkerken's reputatie is het niet verwonderlijk dat de KRO op De Mans voorstel inging. Anno 1930 had Van Duinkerken reeds een aanzienlijke invloed in het katholieke segment van het literaire veld opgebouwd, waar men in publicitair opzicht niet om de criticus heen kon. Zo was hij de drijvende kracht achter de boekenrubriek van de krant *De Tijd*

44 Van Herpen 2009: 169.

45 Jaarverslag KRO over 1930, in KRO-archief (KDC Nijmegen), onderdeel 1209.

46 Jaarverslag KRO over 1931, in KRO-archief (KDC Nijmegen), onderdeel 1210.

47 Zie in dit verband ook paragraaf 3.1, waarin het repertoire van de verschillende radio-omroepen wordt geanalyseerd. Vergelijk ook De Boer 2010, waarin Ritters contact met uitgeverijen nader wordt belicht.

48 Zie voor verdere details over De Mans radiocarrière Vaartjes 1999: 201-223. Hierin wordt niet alleen ingegaan op De Mans positie in de literaire rubriek, maar vooral ook op het discussieprogramma *Kraken*, waarmee De Man (al dan niet literaire) polemieek tot radiogenre probeerde te verheffen.

49 De studio van de KRO bevond zich destijds in Amsterdam en die afstand was vanuit Noord-Brabant niet werkbaar.

50 De Man aan KRO, 23 april 1930, in KRO-archief (KDC Nijmegen), onderdeel 38.

51 Jaarverslag KRO 1930. Zie ook Appendix, bijlage 1. Van Duinkerken zou de coördinerende taak tot het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog op zich nemen, maar werd in 1938 gedurende korte tijd vervangen door Piet Oomes als gevolg van overspannenheid. Vgl. Van der Plas 2000: 258.

en een van de voormannen (zo niet dé voorman) van het tijdschrift van de katholieke jongeren, *De Gemeenschap*.⁵² Zijn biograaf Michel van der Plas typeert de publicist dan ook als ‘een dikke vis’, die bij de KRO meer zou gaan verdienen dan De Man in 1929: het maandsalaris voor zijn secretariatschap bedroeg vijftig gulden.⁵³ Volgens Van der Plas werd Van Duinkerken hier in de katholieke literaire wereld om benijd, maar ook de macht die uitging van diens sleutelpositie bij de KRO maakte jaloers, vooral in combinatie met alle andere functies die hij bekleedde.⁵⁴

Een vergelijkbare alomtegenwoordigheid zien we in het geval van A.M. de Jong, die vanaf 1930 de literaire halfuurtjes bij de VARA coördineerde. De Jong was een spin in het web van de socialistische literatuur: vanaf zijn toetreding in 1920 tot de kunstredactie van *Het Volk*, de krant waarvoor hij tot 1940 kritieken en kronieken zou schrijven, ontplooidde hij tal van activiteiten op literair en cultureel gebied. Zo was hij redacteur van het satirische maandblad *De notenkraker* (1920-1921; 1933-1935), redigeerde hij in opdracht van uitgeverij Ontwikkeling – naast verschillende jeugdboekenseries – het fonds ‘Toneelbibliotheek’ en was hij literair adviseur van de in 1926 begonnen Arboreeks. Vanaf medio jaren twintig vervulde De Jong bovendien verschillende culturele taken binnen het Instituut voor Arbeidersontwikkeling, terwijl hij in 1927 met Israël Querido het tijdschrift *Nu* oprichtte (waarvan hij de redactie in september 1928, een jaar voor het premature einde van het tijdschrift, overigens alweer verliet).⁵⁵ De meeste (publieke!) bekendheid genoot De Jong echter als auteur: zijn romans over Merijntje Gijzen waren een doorslaand verkoopsucces, waardoor De Jong binnen de socialistische zuil een groot literair overwicht had.⁵⁶

Net als in Van Duinkerken's geval leverde dat De Jong in de eigen kring niet louter vrienden op. Een zeer linkse socialist als Freek van Leeuwen, die sympathiseerde met het gedachtegoed van het communisme, typeerde hem in zijn levensherinneringen als een ‘graantjespikker’ voor wie het financiële gewin de belangrijkste motivatie achter zijn culturele activiteiten was.⁵⁷ De Jongs veronderstelde honger naar macht, geld en prestige wordt ook gethematiseerd in de roman *Amsterdam* (1931) van Maurits Dekker, waarin de auteur een bijtende karakterisering gaf van diens kritische praktijk: ‘Als kunstredacteur van *Het Volk* vloog hij vrijwel iedereen jongen schrijver naar de strot, niet uit vrees voor concurrentie op de literaire markt, maar tot geestelijke, intellectuele en artistieke verheffing van het proletariaat’.⁵⁸ Vanzelfsprekend moeten we Dekkers woorden hier sarcastisch lezen: hij suggereert dat De Jong wel degelijk de concurrentie de pas wilde afsnijden en dat hij de geestelijke verheffing van de arbeidersklasse als dekmantel gebruikte om zijn eigen positie in het veld te handhaven. Vermoedelijk moeten zulke uitlatingen met een korreltje zout genomen worden, maar ze illustreren wel dat De Jong in het socialistische segment van het literaire veld een niet te negeren factor was. Dat

52 Zie over Van Duinkerken als criticus bij *De Tijd* Polman 2000. Over *De Gemeenschap*, zie Van Faassen & Chen 2007.

53 Van der Plas 2000: 150.

54 Exemplarisch is de kritiek die Albert Kuyle en Henk Kuitenbrouwer in het eerste nummer van *De Nieuwe Gemeenschap* ontvouwen op de alomtegenwoordigheid van Van Duinkerken, in wiens handen de pers volgzzaam en kneedbaar zou zijn. Zie Kuitenbrouwer & Kuyle 1934: 56, noot 21.

55 Zie over *Nu* en de daarmee samenhangende aNti-schUndaffaire Van der Meulen 1987.

56 Vgl. De Glas 1989: 242.

57 Van Leeuwen 1981: 82: ‘Waar de Querido's sterven, blijven de A.M. de Jongs. Hij pikt, evenals de na-oorlogse SDAP, zijn graantje waar hij het maar vinden kan’.

58 Dekker 1931: 238. Saillant detail is dat deze passage in latere drukken van de roman werd verwijderd.

blijkt ook uit het feit dat De Socialistische Gids hem zowel in 1924 als in 1926 als redacteur weigerde uit vrees dat De Jong anders een ‘monopolist in kunstzaken’ zou worden binnen de arbeiderspartij SDAP.⁵⁹

De Jongs indiensttreding bij de VARA bevestigt dat de omroepen zich in hun aannamebeleid sterk lieten leiden door reputatiekwesities. In eerste instantie keerde het dagelijks bestuur zich nog tegen de aanstelling van De Jong, nota bene op basis van mediumgerelateerde overwegingen: de criticus zou ‘geen radiofiguur’ zijn; hij had zelfs niet eens een radio.⁶⁰ Daarnaast beschikte De Jong volgens VARA-secretaris Gerrit Jan Zwertbroek niet over een geschikte microfoonstem, een opvatting die mogelijk was ingegeven door diens eerdere declamaties bij de VARA of door zijn optreden in de literaire rubriek van de AVRO op 17 maart 1929. Ondanks dit bezwaar keerde Zwertbroek zich echter niet tegen een benoeming van De Jong. Met de hoofdbestuursleden Coendert van de Lende en Meyer Sluysen was hij van mening dat de grote bekendheid van de auteur diens aanstelling rechtvaardigde, omdat deze het imago van de omroep ten goede zou komen.⁶¹ In de ochtendeditie van 23 juni 1930 maakte *Het Volk* dan ook melding van ‘grote geestdrift’ bij ‘veele luisteraars’, nu ‘een zoo bekend literator als De Jong’ met een ‘vast en volledig dienstverband’ de geleerden van de VARA kwam versterken.⁶² Veelzeggend voor de reputatie van De Jong binnen de socialistische zuil is dat dit bericht op de voorpagina van de krant verscheen.

Vergeleken met de AVRO en de KRO startte de VARA pas erg laat met een literaire rubriek: de eerste aflevering op 23 juli 1930 werd bijna twee en een half jaar na de aftrap van Ritter en De Man uitgezonden. Vanuit omroephistorisch perspectief is die vertraging goed te verklaren: vóór Reymers Zendtijdbesluit had de VARA slechts acht uur zendtijd per week (tegenover vijftig vanaf mei 1930), waardoor er voor een vaste rubriek over literatuur simpelweg geen ruimte was.⁶³ Dat wil niet zeggen dat er geen aandacht aan letteren werd besteed. De dichter Martien Beversluis – ook wel de ‘cultuurpolitieke steunpilaar’ van de SDAP genoemd – verbond zich al geruime tijd voor De Jong aan de VARA en bracht geregeld (internationale) socialistische poëzie voor de microfoon, al dan niet gedeclameerd door de auteurs zelf.⁶⁴ De komst van De Jong leidde echter niet tot een vruchtbare samenwerking, hetgeen Beversluis zelf betreurde. In zijn pamflet *Kaarten op tafel! Mijn schorsing bij de VARA (1935)*, dat de dichter publiceerde nadat de omroep hem op straat had gezet na een conflict, hekeldde hij het gebrek aan samenwerking binnen het literaire programma op niet mis te verstane wijze:

59 Deze aanduiding is afkomstig uit de notulen van De Socialistische Gids. Zie De Jong 2001: 166-167.

60 Vader 1987: 14.

61 Ibidem.

62 Het bericht bleek nogal prematuur, want op het moment van verschijnen had De Jong nog niet met de VARA onderhandeld over zijn functie. Van een vast en volledig dienstverband zou uiteindelijk geen sprake zijn: De Jong werd louter leider van de literaire rubriek. Daarnaast zou hij zo nu en dan reportages voor de VARA verzorgen en schreef hij verschillende hoorspelen voor de omroep.

63 Vgl. Wijfjes 2009: 64.

64 Voor de benaming ‘cultuurpolitieke steunpilaar’, zie Van de Merwe 1989: 13. In Dera 2013b ga ik nader in op Beversluis en zijn aandeel in het literaire programma van de VARA.

Beter ware het geweest, indien ik eindelijk eens een bericht had ontvangen op mijn herhaald en dringend verzoek een conferentie te beleggen tussen de heeren Prof. Kuypers, A.M. de Jong en mij, waarbij wij eindelijk eens een lijn konden vaststellen in onze literaire uitzendingen. (nog nooit sprak ik A.M. de Jong in al mijn Varatijd).⁶⁵

Was hier nog sprake van spanningen tussen een voormalig medewerker en de omroepleiding; in het geval van de NCRV zou de moeizame verhouding tussen de omroep en haar literaire medewerkers tot een tijdelijke boycot van de literaire rubriek leiden.⁶⁶ Ik sta hier wat langer bij die geschiedenis stil, omdat ze aantoont dat de bemoeienis van omroepzijde een niet te negeren factor is in een beschouwing van de literaire radiokritiek in het interbellum.

De eerste uitzending van de NCRV-rubriek dateert van 7 januari 1929 en werd verzorgd door dominee E.G. van Teylingen. Aan het patroon dat we totnogtoe hebben gezien beantwoordt deze figuur in het geheel niet: in tegenstelling tot Ritter, De Man en De Jong genoot Van Teylingen geen bekendheid als literair journalist of auteur. Dat gebrek aan prestige was een typisch protestantse culturele problematiek: in de christelijke literatuur waren er – afgezien van Willem de Mérode, die zich echter nauwelijks in letterkundige kringen bewoog – maar weinig cultuurdragers van formaat.⁶⁷

Gedurende de jaren twintig verschenen er verschillende instituties op het toneel die deze leemte beschouwden als een protestantse achterstand op de algemene cultuur en de wens uitte om tot een ‘eigen’ protestants-christelijke literatuur te komen. Een belangrijk voorbeeld is het literaire tijdschrift *Opwaartsche Wegen*, dat in 1923 werd opgericht in een poging om de esthetische erfenis van de Beweging van Tachtig te verbinden met het levensbeschouwelijke element van christelijke kunst.⁶⁸ Daarnaast ontstond in 1925 uit een fusie van twee reeds bestaande (en voorheen conflicterende) protestants-letterkundige bonden Het Verbond van Christelijk Letterkundige Kringen, dat zich tot doel stelde de beoefening en studie van christelijke literatuur te bevorderen.⁶⁹ In hetzelfde jaar werd bovendien de Christelijke Essayistenkring opgericht, die streefde naar literaire voorlichting van het christelijk volksdeel door woord en schrift. Op instigatie van het Verbond kwam daar in september 1929 nog een Christelijke Auteurskring bij, waarin protestante literaire schrijvers verenigd waren.

De eerste jaren na de oprichting van de NCRV waren het vooral leden van de Christelijke Essayistenkring die lezingen op letterkundig gebied verzorgden, al gebeurde dat zeker niet op regelmatige basis. In 1925 was er zelfs slechts één causerie die raakte aan een literair thema, toen Christiaan Tazelaar sprak over ‘Het Wezen en de Beteekenis van Christelijke Kunst’. Regelmaat op literair vlak ontstond pas met Van Teylingens lezing begin 1929. De verantwoordelijkheid voor deze maandagse boekbesprekingen, die meestal tussen half 7 en 7 werden uitgezonden, lag bij respectievelijk Het Verbond van Christelijk Letterkundige Kringen en de Christelijke

65 Beversluis 1935: 18. Met ‘Prof. Kuypers’ doelt Beversluis op Rudolf Kuypers, die voorzitter was van de VARA-commissie voor radiovoordrachten. Het conflict tussen Beversluis en de VARA draaide om de vermeende communistische sympathieën van de dichter en om zijn scherpe kritiek op de beleidsvoering van het VARA-bestuur. Zie Vader 1987: 31-32.

66 Eerder werkte ik deze geschiedenis uit in Dera 2013c. De gegevens over de NCRV die ik hieronder presenter, zijn in grote lijnen ontleend aan dit artikel.

67 Puchinger 1994: 42.

68 Colenbrander e.a. 1989: 7. Zie over *Opwaartsche Wegen* ook Anbeek & Bank 1996 en Van de Haterd 2010.

69 Een goed overzicht van de organisatie van het protestants-christelijke literaire leven tussen 1900 en 1930, inclusief de voorgeschiedenis van de bedoelde fusie, geeft Risseeuw 1930.

Essayistenkring. Tussen 17 januari en 5 september 1929 verzorgde Piet Risseeuw bovendien een tiental literaire halfuurtjes buiten het maandagse programma, meestal op donderdag- en een enkele keer op woensdagavond.⁷⁰ Hij was daartoe op 12 december 1928 uitgenodigd door NCRV-secretaris C.A. Keuning.⁷¹ Mij is geen bron bekend waaruit blijkt waarom de omroep juist Risseeuw voor deze taak benaderde, maar wederom valt op dat het iemand betrof die zich binnen de eigen zuil al verdienstelijk had gemaakt op het terrein van de volksontwikkeling.⁷² Sinds 1924 verzorgde Risseeuw bijvoorbeeld de uitgave van het Kerstboek bij Callenbach, dat niet alleen tienduizenden abonnees bereikte, maar onder de leiding van Risseeuw ook een transformatie doormaakte – zo meende althans zijn collega Jan H. de Groot – van een verzameling ‘lieve zoetelijke vertelseltjes’ naar een collectie teksten met serieuzere literaire pretenties.⁷³ Naast zijn (bescheiden) reputatie op cultureel vlak zal echter ook een heel pragmatische overweging een rol hebben gespeeld in de keuze van de NCRV om juist Risseeuw aan te schrijven: de uitzendingen in kwestie werden uitgezonden vanuit Den Haag, de woonplaats van de criticus.

In zijn beschouwing over de protestantse leescultuur in het interbellum schrijft Reyer Kraan dat de introductie van de literaire halfuurtjes in 1929 een ‘grote ommekeer’ betekende voor de NCRV, omdat ze nu een wezenlijke functie kon vervullen in de culturele opvoeding van haar leden.⁷⁴ Dat is echter een onjuiste voorstelling van de situatie. Vanuit de verschillende letterkundige kringen bestonden er namelijk grote bedenkingen tegen de gang van zaken bij de omroep, die ertoe zouden leiden dat de literaire rubriek tussen 5 juni 1930 en 28 oktober 1932 stil kwam te liggen. Op een ongedateerde briefkaart uit januari 1929 meldde Jo van Ham aan Risseeuw dat er binnen de Christelijke Essayistenkring een tweeledig bezwaar tegen de NCRV bestond. Aan de ene kant vond men het niveau van de totnogtoe verzorgde lezingen beneden de maat en daarnaast meenden de leden van de kring dat de omroepbestuurders ‘niet bevoegd zijn om deze zaken te organiseren en dat een kommissie of iets derg. daar meer voor aangewezen is’.⁷⁵ In Van Hams ogen hingen die twee zaken samen, in die zin dat de rommelige organisatie – de kring meende dat de sprekers ‘louter bij gril’ aangewezen werden – tot een laag peil van het programma leidde. Men laakte bovendien het financiële beleid van de omroepleiding: ‘Sommigen moeten het gratis doen, anderen krijgen een tientje, f 15, f 25, f 40, een enkele zelfs f 50. Ook krijgt dezelfde persoon de ene keer f 10, dan weer f 25, etc.’. De onvrede bij de Essayistenkring over deze kwesties is zelfs zo groot, dat er besloten is de NCRV te boycotten, ‘als ze niet meer overleg plegen en alles in de handen van een soort dictator blijven leggen’. Volgens Van Ham zou het Verbond van Christelijk Letterkundige Kringen spoedig tot eenzelfde actie overgaan en hij adviseerde Risseeuw, wiens kritische praktijk bij de NCRV zopas had aangevangen, zich naar dat beleid te schikken.

70 Het was aanvankelijk de bedoeling dat Risseeuw elke twee weken op donderdag zou spreken, maar dat bleek in de praktijk moeilijk haalbaar. Vgl. NCRV/Tolk aan Risseeuw, 19-12-1928, in Archief Risseeuw HDC VU, map Mulder-Nonhebel.

71 NCRV/Keuning aan Risseeuw, 13-12-1928, in Archief Risseeuw HDC VU, map Mulder-Nonhebel.

72 Jongsma 1994 schrijft dat Risseeuws grote betekenis in de geschiedenis van de protestantse letterkunde lag in zijn talent voor het organiseren en stimuleren van de protestants-christelijke literatuur (427).

73 De Groot 1930: 252. Zie voor een overzicht van Risseeuws activiteiten ook Werkman 2001.

74 Kraan 1991: 61.

75 Van Ham aan Risseeuw, januari 1929. Archief Risseeuw HDC VU, map Jac de Groot-Van Ham.

In eerste instantie liep het niet zo'n vaart met een boycot. Eind januari 1929 spraken twee leden van het Verbond met goed resultaat met het NCRV-bestuur, dat de programmering van de maandagse lezingen uit handen gaf. De fricties staken in de loop van het jaar echter weer de kop op, toen de NCRV zonder overleg met Verbond en/of Essayistenkring literatoren voor de microfoon liet plaatsnemen. Dat valt bijvoorbeeld af te leiden uit een brief die Jan H. de Groot, lid van het Verbond van Christelijk Letterkundige Kringen, op 25 april 1929 aan Risseeuw verstuurdde naar aanleiding van een declamatie van A.J.D. van Oosten: '[Hij] sprak niet voor de microfoon op onze uitnodiging. Hij was op z'n verzoek door de NCRV zelf aanvaard'.⁷⁶ Wederom gaan Verbond en Essayistenkring met de omroepleiding in gesprek, waarbij zij een dringend beroep doen op algehele overdracht van de (inhoudelijke) organisatie van de rubriek, maar de situatie wordt er niet beter op: het *Algemeen Handelsblad* meldt op 3 september 1929 dat de NCRV de programmering van het literaire halfuurtje op de maandagavond voor haar rekening neemt. Op die manier worden de letterkundige organisaties voor hun gevoel buitenspel gezet. In retrospectief is dat opmerkelijk, omdat de NCRV in de omroepgeschiedenis consequent wordt beschreven als een vereniging met een 'dienende en bemiddelende functie', wat inhield dat zij de microfoon beschikbaar stelde voor andere christelijke verenigingen en in principe geen inhoudelijke bemoeienis met de programma's nastreefde.⁷⁷

Medio 1930 culmineerde de ontevredenheid over het beleid van de NCRV. Op 5 juni van dat jaar hield Gabriël Smit, die later een zeldzame overstap naar de KRO zou maken, de laatste boekbespreking namens de letterkundige organisaties, over de roman *Het duistere licht* van Gerrit Kamphuis. Zowel het Verbond en de Essayistenkring als de pasgeformeerde Auteurskring boycotten de NCRV, omdat er over de samenwerking niet naar tevredenheid afspraken konden worden gemaakt. Het was een beslissing waar niet alle radiosprekers zich in konden vinden, maar die wel unaniem door de leden van de verschillende organisaties werd gevolgd. Zo moest Risseeuw, lid van het Verbond en de Auteurskring, in december 1930 een uitnodiging van de NCRV afslaan: 'Hoewel ik persoonlijk buiten het conflict sta, ben ik zeer tot mijn spijt, toch genoodzaakt voor de uitnodiging te bedanken, wil ik niet in ernstige moeilijkheden komen met de organisaties van welke ik lid ben'.⁷⁸

Na het stopzetten van de letterkundige lezingen nam de kritiek op de NCRV een vlucht in de protestants-christelijke literaire pers. Met name in de rubriek 'Kroniek' uit *Opwaartsche Wegen* werd geregeld naar de omroep uitgehaald. Zo vroeg de redactie zich hardop af: 'Waarom maakt de N.C.R.V. geen eind aan de wantoestand, dat zij de enige omroeporganisatie is, die het boek in wezen en verschijning niet kent?'⁷⁹ En Roel Houwink stelde verontwaardigd: 'De N.C.R.V. heeft gedurende het afgelopen jaar een zeer belangrijk onderdeel van haar cultuurtaak schandelijk verwaarloosd. Dit in tegenstelling met de andere omroepverenigingen die het belang van dit onderdeel van haar programma wél inzagen'.⁸⁰

Het was de essayist en romancier Cornelis Rijnsdorp die uiteindelijk de patstelling wist te doorbreken. Na een reeks mislukte onderhandelingen tussen de NCRV en de besturen van de

76 De Groot aan Risseeuw, 25-4-1929. Archief Risseeuw HDC VU, map Jan H. de Groot.

77 Rijnsdorp in Algra e.a. 1974: 13.

78 Risseeuw aan NCRV/Lok, 12-12-1930, in Archief Risseeuw HDC VU, map Mulder-Nonhebel.

79 Anoniem 1931a.

80 Houwink 1931a.

betrokken letterkundige organisaties lukte het hem om vertegenwoordigers van alle partijen op 1 april 1932 bij elkaar te brengen in een vergadering, waarin vruchtbare afspraken werden gemaakt die een half jaar later zouden leiden tot de hervatting van het literaire programma.⁸¹ De belangrijkste afspraak betrof de organisatie van de radiolezingen: er werd een literaire radiocommissie samengesteld onder voorzitterschap van een NCRV-bestuurslid, waarin een afgevaardigde van elke letterkundige organisatie zitting had.⁸² Op 28 oktober 1932 werden de uitzendingen hervat: voortaan zou er elke twee weken op vrijdag een literair halfuurtje plaatsvinden.⁸³ Daarmee voegde de NCRV zich op literair vlak terug bij AVRO, KRO en VARA – weliswaar zonder een verantwoordelijke leider met literair-kritisch gewicht, maar toch consequent genoeg om evenals de andere omroepen de regelmaat tot de Duitse inval te behouden.⁸⁴

2.4 De verdeling van de spreekbeurten

Met de bovenstaande ontstaansgeschiedenissen is nog niets gezegd over welke critici in de literaire rubrieken spraken. Meer inzicht daarin geeft de onderstaande tabel, met een overzicht van de meest actieve sprekers bij de vier onderzochte omroepen gedurende het interbellum:

Tabel 1 Meest actieve sprekers per omroep in de literaire rubriek in de periode 1928-1940.*

Sprekers AVRO	Aantal spreekbeurten	Sprekers KRO	Aantal spreekbeurten
P.H. Ritter jr.	395 (1928-1940)	F.A. Brunklaus	34 (1935-1940)
Herman Robbers	27 (1928-1934)	Anton van Duinkerken	30 (1929-1940)
Roel Houwink	18 (1928-1938)	Pierre van Valkenhoff	19 (1935-1940)
E. d'Oliveira	11 (1928-1933)	Herman de Man	18 (1928-1931)
Samuel Goudsmit	9 (1929-1933)	Jan Engelman	17 (1929-1940)
Jan Greshoff	7 (1931-1934)	Jan Nieuwenhuis	16 (1929-1938)
Hendrik Marsman	6 (1928-1933)	Jos Panhuysen	16 (1931-1936)
Herman Poort	6 (1929-1933)	Piet Visser	14 (1931-1937)
Henri Borel	5 (1928-1933)	C. Vos	14 (1934-1939)

81 Het afschrift van de vergadering bevindt zich in het archief Rijnsdorp, HDC VU, doos 13, map 72. Op de vergadering waren namens de letterkundige organisaties aanwezig: T. de Bruin, J. Luykenaar Francken, W. van de Hulst, P.H. Muller, P.J. Risseeuw en C. Rijnsdorp. Namens de NCRV waren voorzitter A. van der Deure en secretaris C.A. Keuning aanwezig.

82 Ik ben er op basis van het materiaal in de archieven Rijnsdorp en Risseeuw helaas niet in geslaagd de specifieke leden van deze commissie te achterhalen. Vast staat in elk geval dat Hein de Bruin een actief lid van de commissie is geweest.

83 Het was niet mogelijk een wekelijkse rubriek in te lassen, omdat de NCRV krachtens het Zendtijdsbesluit maar eens in de twee weken op vrijdag mocht uitzenden. Op de andere vrijdagen was de zender in Huizen toebedeeld aan de KRO.

84 Na 10 mei 1940 spreekt Ritter nog eens in de drie weken voor de AVRO, om precies te zijn tot en met 6 oktober. Ook de andere omroepen zetten zo goed en kwaad als het kon hun literaire rubriek voort, maar de vooroorlogse regelmaat verdween overal. Zoals uiteengezet in paragraaf 1.4, neem ik de uitzendingen ten tijde van de Tweede Wereldoorlog niet mee in mijn beschouwing.

Sprekers AVRO	Aantal spreekbeurten	Sprekers KRO	Aantal spreekbeurten
Anthonic Donker	5 (1930-1935)	Piet Kasteel	13 (1930-1939)
T. Goedewaagen	5 (1929-1931)	Piet Oomes	12 (1931-1940)
Eugène van Herpen	5 (1931-1932)	Henk Kuitenbrouwer	11 (1929-1933)
		Lou Lichtveld (Albert Helman)	11 (1929-1932)
Sprekers NCRV	Aantal spreekbeurten	Sprekers VARA	Aantal spreekbeurten
Piet Risseeuw	17 (1929-1939) ⁸⁵	A.M. de Jong	260 (1930-1940)
P.H. Muller	10 (1929-1939)	Dirk Coster	16 (1935-1939)
Cornelis Rijnsdorp	10 (1929-1939)	Max Wolters	9 (1934-1939)
Roel Houwink	9 (1929-1940)	Emmanuel de Bom	6 (1936-1940)
Ad. Kuiper	9 (1929-1939)	Andries de Rosa	6 (1934-1938)
B. van Noort	9 (1934-1939)	H. Wielek	6 (1936-1939)
D. Wouters	9 (1932-1935)	Lode Zielens	6 (1935-1939)
Hein de Bruin	8 (1933-1939)	Ed. Hoornik	6 (1937-1940)
A.L. van Hulzen	8 (1929-1940)	Joh. Winkler	5 (1935-1937)
W. ten Kate	8 (1929-1935)	Joh. van de Woude	5 (1937-1940)
Harmen van der Leek	8 (1929-1939)		

* De jaartallen geven de periode weer waarin de critici voor de omroep werkten.

Opmerkelijk is in de eerste plaats dat sprekers uit de kring rond *De Vrije Bladen* en *Forum*, traditioneel de meest gecanoniseerde tijdschriften uit het interbellum, op de radio relatief afwezig waren. Met Marsman en Greshoff waren bij de AVRO weliswaar twee loten aan de *Forum*-boom vertegenwoordigd, maar veel prototypische namen die in de literatuurgeschiedenis met de literaire kritiek in de jaren twintig en dertig worden geassocieerd, zijn grote afwezigen in het lijstje frequente radiosprekers: D.A.M. Binnendijk, Menno ter Braak, Martinus Nijhoff, Edgar du Perron, Simon Vestdijk. Deze relatieve afwezigheid van gecanoniseerde auteurs kan mogelijk mede verklaren waarom in het onderzoek naar literaire kritiek niet eerder uitvoerig werd stilgestaan bij radioboekbesprekingen uit het interbellum.

Wat daarnaast opvalt, is het grote overwicht van Ritter en De Jong ten opzichte van andere sprekers bij de AVRO en de VARA, zeker in vergelijking met de kleine voorsprong die de koplopers van de KRO (Brunklous) en de NCRV (Risseeuw) hebben op hun collega's. Bij de confessionele omroepen spraken gedurende het interbellum respectievelijk 144 (KRO) en 69 sprekers (NCRV), waarbij vanzelfsprekend aangetekend moet worden dat de protestants-christelijke omroep na de impasse van ruim twee jaar slechts eens per twee weken een literaire uitzending

85 Dera 2013c vermeldt hier per abuis 25 lezingen.

verzorgde. Bij de VARA was er relatief minder variatie: hier kwamen – voor zover te achterhalen is op basis van de Radiogids – 93 unieke sprekers voor de microfoon. Tussen augustus 1930 en maart 1935 domineerde A.M. de Jong de rubriek, conform de aanstelling die hij daarvoor van het VARA-bestuur gekregen had. Daarna zet een periode in waarin hij het ‘Letterkundig Overzicht’ weliswaar bleef coördineren, maar de microfoon tot drie keer in de maand aan anderen liet.⁸⁶ Vanaf 1935 schoof de VARA-rubriek dus meer op richting het model van de KRO en de NCRV, waarbij overigens opgemerkt moet worden dat De Jong relatief veel gastsprekers uitnodigde om voor te lezen uit eigen werk. Het literair-kritische karakter van de rubriek verdween in zulke gevallen naar de achtergrond.

In de AVRO-rubriek traden gedurende het interbellum 129 sprekers op. Dat is, zeker tegen de achtergrond van Ritters enorme productie, een groot aantal. Vergeleken met de andere omroepen waren er bij de AVRO relatief veel sprekers die slechts één of twee keer voor de microfoon kwamen, een gegeven dat aardig strookt met het beeld dat naar voren komt uit Ritters correspondenties, waarin de criticus herhaaldelijk wijst op de lange wachtlijsten die gelden voor zijn rubriek. Een mooi voorbeeld daarvan is de geschiedenis die voorafgaat aan de lezing van Karel Wasch op 6 juni 1932, over *Aan het overzetveer* van Marie Schmitz. Wasch had al op 20 januari 1931 verzocht om voor de AVRO te spreken, waarop hij van Ritter te horen kreeg dat de rubriek al vol zat tot mei en dat hij tegen die tijd een nieuwe brief zou ontvangen.⁸⁷ Als Wasch vervolgens in juni informeert naar de stand van zaken, schrijft Ritter hem: ‘Inderdaad staat u op de lijst, maar het is een lijst van formidabele lengte en daartegenover staat slechts een heel kort rijtje van te vervullen spreekbeurten’.⁸⁸ Uiteindelijk krijgt Wasch pas op 30 april 1932 het verlossende woord dat hij in juni mag spreken.

De casus Wasch is niet alleen exemplarisch voor de grote populariteit van Ritters rubriek, maar suggereert ook dat de AVRO-leider slordig was in zijn administratie. Dat Wasch in juni 1931 zelf moest terugkomen op zijn beloofde spreekbeurt, impliceert immers dat Ritter de overeenkomst vergeten was.⁸⁹ Wellicht is het in dit kader relevant dat de criticus aanvankelijk op kortere termijn kon plannen: toen D.A.M. Binnendijk op 1 mei 1930 vroeg of hij weer eens een lezing kon houden, meldde Ritter dat in juni ‘al de data nog onbesproken waren’.⁹⁰ Aan die generositeit kwam echter een einde met Reymers Zendtijdsbesluit, waardoor Ritter genoodzaakt werd zijn rubriek in te perken en toegezegde spreekbeurten naar alternatieve data te verplaatsen. Op 12 november schreef hij in dat verband aan Binnendijk: ‘Het zendtijdenbesluit heeft mij in groote moeilijkheden gebracht wat betreft het inlossen van oude geloften bij een

86 Wijfjes 2009 meldt dat A.M. de Jong in 1935 gedesillustioneerd zijn contract bij de VARA opzegde (115), maar geeft hierbij geen bronvermelding. Zelf heb ik geen aanwijzingen gevonden om te veronderstellen dat De Jong gedesillustioneerd was. Dat hij vanaf 1935 minder actief werd als boekbespreker, is mijns inziens ook te verklaren vanuit zijn persoonlijke omstandigheden: zijn vrouw Co was ernstig ziek en dat zal De Jong veel thuis hebben gehouden. Bovendien oriënteerde de auteur zich destijds steeds meer op de filmindustrie: eind 1934 was hij met Loet C. Barnstijn overeengekomen dat zijn Merijntje-boek *Het verraad* zou worden verfilmd en vanaf 1936 hield De Jong zich daarmee intensief bezig, al was het maar omdat hij in de film de rol van pastoor speelde. Vgl. De Jong 2001: 332 en 337–365.

87 Ritter aan Wasch, 23-1-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map Wasch.

88 Ritter aan Wasch, 14-6-1931.

89 In dit opzicht is het niet verwonderlijk dat Ritter met Gustav Czopp zijn eigen secretaris kreeg om de grote hoeveelheid post te overzien.

90 Binnendijk aan Ritter, 1-5-1930, in archief Ritter UB Utrecht, map Binnendijk.

tot 50% gereduceerde zendtijd. Met die paar uren moet ik nu bovendien heel Nederland tevreden stellen. Een moeilijke taak'.⁹¹

Het grootste deel van de bijna vierhonderd lezingen die Ritter in de onderzochte periode hield, werd uitgezonden vanaf 1933. Daarvoor volgde de literaire AVRO-rubriek hetzelfde stramien als dat van de confessionele omroepen, maar per 1 januari 1933 nam de criticus voortaan zelf de zondagse boekbespreking voor zijn rekening en kwamen lezingen van anderen nog slechts incidenteel voor – alleen op maandagavond, in het algemene programma, traden tweewekelijks andere critici voor de microfoon. Het idee daarachter kwam van AVRO-directeur Willem Vogt, die de kwaliteit van veel gastsprekers beneden de maat vond en met zijn mening een flinke vinger in de pap van de literaire rubriek bleek te hebben. Voor Ritter zelf zou het in 1934 goed van pas komen dat hij elke week een lucratieve lezing kon houden, want in dat jaar werd hij ontslagen als hoofdredacteur van het *Utrechtsch Dagblad* en werd zijn radiowerk zijn voornaamste inkomstenbron.⁹² Voor gastsprekers pakte de beslissing van Vogt minder gunstig uit, aangezien er veel minder spreekbeurten (met bijbehorende honoraria) waren om te verdelen.

Een mooi inzichtje daarin biedt de door Van Herpen bezorgde briefwisseling tussen Ritter en Herman Robbers, de in het overzicht van meest frequente AVRO-sprekers de tweede plaats bekleedt. Van meet af aan viel Robbers een heel andere behandeling ten deel dan bijvoorbeeld Karel Wasch. In een brief van 8 december 1930 stelde hij zelfs enkele condities voor zijn toekomstige aandeel in het radioprogramma: hij probeerde te bedingen dat hij minimaal vier lezingen per jaar mocht houden tegen een honorarium van zestig gulden per lezing, wat 'binnen niet te langen tijd' opgehoogd moest worden naar 75 gulden.⁹³ Het is niet mogelijk met zekerheid te stellen of Ritter aan deze financiële eis heeft kunnen en willen voldoen, maar zeker is dat Robbers jaarlijks zijn gevraagde hoeveelheid lezingen kreeg. Ook in 1933 en 1934, toen Ritter zelf de zondagse boekbesprekingen verzorgde, was de auteur met achtereenvolgens zes en vier lezingen goed vertegenwoordigd. Robbers merkte echter dat de communicatie met Ritter over mogelijke spreekbeurten moeizamer verliep en had bovendien de indruk dat hij minder gewichtige boeken kreeg toebedeeld dan de AVRO-leider. Op 17 mei 1934 schreef hij geërgerd: 'Mijn "beschuldigingen" kunnen je ook moeilijk rauw op het lijf vallen. Want (bij manier van spreken) iedereen klaagt erover, dat jij nu ongeveer alléén de belangrijke boeken voor de AVRO bespreekt, en ik ben ook waarlijk niet de eenige, die zegt, dat er op je woord niet valt staat te maken'.⁹⁴ Tegelijkertijd lag Ritter onder vuur bij Vogt, die zich erover verbaasde dat Robbers zo veel spreekbeurten toebedeeld kreeg zonder dat de programmaleiding daarover ingelicht werd, en die zich daarnaast afvoegde: '[W]aarom deze Robbers-cultus: dit is n.l. de derde keer in 6 maanden tijd. Is Herman Robbers – wij waardeeren hem – de eenige goedbespraakte

91 Ritter aan Binnendijk, 12-11-1930.

92 Zie hierover Van Herpen 1990a. De krant had Ritter al herhaaldelijk gemaand te stoppen met zijn radiowerk, maar volgens de criticus was dat onmogelijk, omdat hij zijn AVRO-salaris tot 1 augustus 1934 in pand had gegeven om een lening af te lossen. Op Ritters ontslag bij het *Utrechtsch Dagblad* wordt overigens niet alleen door Van Herpen gereflecteerd: Kuijk 2008 speculeert dat Ritter zijn ontslag bij de krant aanbood, omdat hij zich niet kon vereenzelvigen met het gegeven dat het bedrijf dat de krant drukte, ook NSB-drukwerk voor zijn rekening nam. Pollmann 2012: 69 noemt het 'denkbaar' dat Mussert achter het ontslag gezeten heeft.

93 Robbers aan Ritter in Van Herpen 2000: 92-93.

94 Robbers aan Ritter in Van Herpen 2000: 199.

literator van betekenis in Holland?’⁹⁵ Het is typerend voor Ritter dat hij in een situatie als deze het beleid van zijn leidinggevende volgde: eind 1934 deelde hij Robbers mee dat de in 1930 bedongen regeling ten einde liep en dat zijn radiobeurten afgebouwd moesten worden.

Het verweer van Robbers is interessant: niet alleen wees hij erop dat het publiek graag naar hem luisterde, maar ook meldde hij dat hij diverse malen heeft bedankt voor spreekbeurten bij de VARA, omdat hij zich aan de AVRO ‘verbonden’ voelde.⁹⁶ Daarmee belanden we bij een andere opmerkelijkheid uit de tabel met meest frequente sprekers: op het vlak van de actieve sprekers is er erg weinig overlap tussen de verschillende omroepen. Het ligt voor de hand dat gegeven te verklaren vanuit de verzuildheid van het omroepbestel, maar Robbers’ opmerking impliceert dat er ook gevoelens van solidariteit in het spel konden zijn die los stonden van ideologische preoccupaties. Toch lijkt het veilig te veronderstellen dat ideologie een grote rol heeft gespeeld in de verdeling van de spreekbeurten: van de 435 sprekers die tussen 28 februari 1928 en 10 mei 1940 in de onderzochte literaire rubrieken te horen waren, hebben er slechts 31 (7%) voor meer dan één omroep gesproken.

Tabel 2 schematiseert de verdeling van deze sprekers over de verschillende literaire rubrieken. De tabel laat zien dat de NCRV op literair-kritisch vlak de meest geïsoleerde omroep was. Tekenend voor het verband tussen omroep en ideologie is de transitie van Gabriël Smit: als oud-katholiek voelde hij zich in eerste instantie aangetrokken tot de protestantse letterkunde, maar na zijn bekering tot het rooms-katholicisme verbond hij zijn naam aan de KRO.⁹⁷ Ingewikkelder is de positie die Roel Houwink innam: als spilfiguur in de kring rond *Opwaartsche Wegen* sprak hij geregeld voor de NCRV, maar hij manifesteerde zich ook uitdrukkelijk binnen de neutrale AVRO. Ook hier kan een bekeringsgeschiedenis als verklaring worden opgevoerd: Houwink had zich pas medio jaren twintig tot het (barthiaanse) christendom gewend en daarvoor had hij al de nodige contacten in het algemene literaire veld gelegd, onder meer met Ritter.⁹⁸

Vergeleken met de NCRV stond de KRO wat meer in verbinding met andere omroepen, maar ook hier was het percentage van overlap relatief klein. Anders is dat bij de AVRO en de VARA, waar respectievelijk een vijfde en een kwart van de sprekers ook actief was bij concurrerende omroepen. Veruit de meeste uitwisselingen vonden daarbij plaats tussen AVRO en VARA zelf: in bijna de helft van de gevallen gaat het in tabel 2 om deze combinatie. Het is echter belangrijk om op te merken dat het hier om een schijnoverlap gaat: in 87% van de gevallen betreft het sprekers die in eerste instantie voor de AVRO-microfoon traden en daarna voor de VARA spraken, waarbij de AVRO-sprekbeurten plaatsvonden in de periode 1928-1933. Hier wordt op microniveau het effect zichtbaar van de eerder besproken verschuivingen in de literaire rubrieken van de beide omroepen: vanaf 1933 was er door Ritters zondagse monopolie minder spreekruimte bij de AVRO, terwijl er bij de VARA vanaf 1935 juist meer plaats kwam voor andere sprekers dan De Jong. In het licht van de ordening van de Nederlandse radio langs ideologische lijnen is het hoe dan ook betekenisvol dat sprekers zelden een overstap naar een van de confessionele omroepen maakten: de VARA hield er weliswaar andere politieke standpunten dan de AVRO op na, maar was in godsdienstig opzicht eveneens neutraal.

95 Vogt aan Ritter, 12-6-1934, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, vii.

96 Robbers aan Ritter in Van Herpen 2000: 207.

97 Zie over de bekering van Smit Luykx 2007: 83-84.

98 Zie over deze geschiedenis Van Faassen & Renders 2013.

Tabel 2 Overzicht sprekers voor meerdere omroepen.*

Spreker / Omroep	AVRO [18,5%]	KRO [9,0%]	NCRV [4,3%]	VARA [23,7%]
Martien Beversluis	1 (1928)			1 (1934)
D.A.M. Binnendijk	3 (1930-1931)			1 (1937)
Kees van Bruggen	1 (1930)			1 (1940)
F.A. Brunklaus		34 (1935-1940)		1 (1937)
H.G. Cannegieter	4 (1929-1933)			1 (1938)
Antoon Coolen		9 (1929-1934)		1 (1936)
Dirk Coster	1 (1932)			16 (1935-1939)
C.C.S. Crone		3 (1936-1939)		1 (1939)
Jan Engelman	4 (1928-1933)	17 (1929-1940)		
Tjebbo Franken	1 (1931)			3 (1936-1940)
Samuel Goudsmit	9 (1929-1933)			3 (1935-1936)
Lou Lichtveld / A. Helman	1 (1931)	11 (1929-1931)		
Eugène van Herpen	5 (1931-1932)			2 (1932)
Roel Houwink	18 (1928-1938)		8 (1933-1937)	
Jo Kalmijn-Spiereburg			2 (1937-1938)	1 (1937)
Halbo C. Kool	1 (1929)			2 (1935-1938)
Johan Koning	13 (1928-1932)	1 (1932)		
Albert Kuyle	1 (1928)	3 (1929-1933)		
Herman de Man	3 (1931-1935)	18 (1928-1931)		
Ad van Oosten				
Herman Poort	6 (1929-1933)			1 (1932)
Siegfried van Praag	1 (1932)			4 (1935-1939)
Andries de Rosa	1 (1929)			6 (1934-1938)
Annie Salomons	4 (1928-1937)	1 (1929)		
Jeanne van Schaik-Willing	1 (1929)			1 (1936)
Gabriël Smit		3 (1935-1937)	2 (1930)	
Felix Timmermans		1 (1933)		1 (1937)
Theun de Vries	1 (1931)			3 (1936-1940)
Gerard Walschap		2 (1938-1939)		2 (1936-1937)
Constant van Wessem	2 (1932-1933)			1 (1935)
Johan van de Woude	2 (1937-1938)	1 (1935)		5 (1934-1936)

*De getallen in de cellen hebben betrekking op het aantal keren dat de sprekers voor de betreffende omroep spraken; de jaartallen duiden de periode aan waarin de sprekers bij deze omroep actief waren. De getallen tussen vierkante haken die achter de omroepnamen staan, geven het percentage unieke sprekers aan die hun naam ook aan een andere omroep verbonden.

Om de geringe overlap in de sprekers nader te illustreren, is het verhelderend een nadere blik te werpen op de correspondentie tussen P.H. Ritter jr. en Anthonie Donker (pseudoniem van Nico Donkersloot) uit het jaar 1931. Donker werkte destijds als leraar Nederlands in Zwitserland en in april stond een bezoek aan zijn geboorteland op het programma. Uit voorzorg schreef hij in maart een brief aan Ritter, waarin hij (uit financiële overwegingen) om een radio-optreden verzocht. Hem trof echter hetzelfde lot als Karel Wasch dat jaar: de wachlijst puild uit en Ritter had geen ruimte. Daarop schreef Donker op 25 maart: 'Mocht er dus nog iets aan te doen zijn, dan zou ik het buitengewoon prettig vinden in April een bespreking van Ter Braaks weldra verschijnende critiekbundels te houden; zoo niet, dan wilt U misschien zoo goed zijn tegen mijn volgend bezoek aan Holland enkele spreekbeurten voor mij vrij te houden'.⁹⁹ Kennelijk was het voor Donker geen optie een van de andere omroepen aan te schrijven om over het werk van Ter Braak te spreken. Daaruit kan afgeleid worden dat de verschillende literaire rubrieken (c.q. omroepen) goeddeels gescheiden circuits vertegenwoordigden. Zoals Herman Robbers zich aan de AVRO 'verbonden' voelde, zo moet ook Donker een dwingende voorkeur voor deze omroep hebben gehad.

De geringe overlap tussen de sprekers kan echter niet alleen in de context van het verzuilde omroepbestel worden verklaard. Zeker in de beginjaren van de literaire rubrieken, toen de strijd om de zendtijd nog in alle hevigheid werd gevoerd, was er immers ook sprake van stevige concurrentie tussen de verschillende omroepen. AVRO-directeur Vogt stond erom bekend dat hij zijn sprekers voor zichzelf wilde en stelde het dan ook niet op prijs als Ritter literatoren strikte die ook actief waren in andere rubrieken dan die van de AVRO.¹⁰⁰ Zelf ging Ritter de gangen van de concurrentie echter ook nauwkeurig na en probeerde hij zijn rubriek op een singuliere wijze in te richten. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een brief aan Vogt uit januari 1931, waarin het draait om de invulling van een extra literair halfuur op 3 februari. Ritter wilde Ina Boudier-Bakker uitnodigen om voor te lezen uit haar bestseller *De klop op de deur* (1930), maar hij moet Vogt melden

dat Ina Boudier-Bakker ons reeds door de VPRO (een gevaarlijker concurrent dan de VARA) is afgesnoept. Ina Boudier zal eind Januari uit 'De Klop op de Deur' voorlezen voor de VPRO. Onder deze omstandigheden meen ik, dat wij onze uitnodiging aan haar niet moeten laten doorgaan.¹⁰¹

Interessant is niet alleen dat uniciteit hier de doorslag gaf boven de bekendheid van de spreker, maar ook dat Ritter letterlijk in termen van concurrentie spreekt. Dat de VPRO daarbij als gevaarlijker dan de VARA werd gezien, is om twee redenen niet verwonderlijk. In de eerste plaats stond de vrijzinnig-protestantse omroep bekend om haar grote aandacht voor het gesproken woord, en als zodanig viste ze – haar zeer geringe zendtijd ten spijt – uit de vijver van de literaire rubriek.¹⁰² Daarnaast was de VARA sinds jaar en dag weliswaar de grootste (omroep-)politieke tegenstander van de AVRO geweest, maar in inhoudelijk opzicht hadden Vogt en de

⁹⁹ Donker aan Ritter, 25-3-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map Donker.

¹⁰⁰ Vgl. Van Herpen 2009: 172.

¹⁰¹ Ritter aan Vogt, 11-1-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, iii.

¹⁰² Wijffes 2012a meldt dat de VPRO van alle omroepen de minste muzikale uitzendingen verzorgde: 85% van het programma bestond uit het gesproken woord (80).

zijn geen hoge pet van de socialisten op.¹⁰³ Naar aanleiding van een conflict met Alie van Wijhe Smeding, waarop ik uitvoeriger terugkom in hoofdstuk 4, schreef Ritter bijvoorbeeld aan Vogt dat hij de schrijfster met al haar 'weeklachten' graag aan de concurrent gunde: 'Ik geloof dat de VARA met haar geschoren zit!'¹⁰⁴

Waar Ritter zijn smalende commentaar reserveerde voor een brief, voerde VARA-literator Martien Beversluis de concurrentiestrijd op een veel publiekere wijze, zeker toen Reymer zijn Zendtijdsbesluit nog niet had afgekondigd. In 1929 onderhield de dichter gedurende korte tijd de rubriek 'De literatuur in de radio' in de omroepgids *Radio*, het officiële orgaan van de VARA.¹⁰⁵ De omroep had destijds slechts acht zenduren per week en in Beversluis' optiek had de socialistische letterkunde daardoor een achterstand ten opzichte van andere segmenten van het literaire veld:

Het is slechts weinig wat de V.A.R.A. aan literatuur kan brengen en het is slechts te wijten aan den radio-raad en het uitblijvend ministerieel besluit [over de verdeling van de zendtijd, JD], dat een groot deel der Ned. bevolking haar eigen literatuur niet door den aether kan gebracht worden, op de wijze als de andere omroepen dat sinds lang doen.¹⁰⁶

Het citaat markeert bij uitstek een discours van verzuimdheid, in die zin dat Beversluis over de 'eigen' literatuur sprak die via de radio tot de bevolking moest worden gebracht. Zolang de VARA daar de mogelijkheid niet toe had, functioneerde 'De literatuur in de radio' als kompas voor de lezer van *Radio*. In de rubriek, die met vijf afleveringen geen lang leven beschoren was, schetste Beversluis een overzicht van de literaire programma's die door de verschillende omroepen werden uitgezonden en adviseerde hij zijn publiek wat wel en niet te beluisteren. In zijn eerste bijdrage ging hij bijvoorbeeld in op de literaire halfuurtjes die de KRO (4 augustus 1929) en de AVRO (6 augustus 1929) zouden wijden aan de poëzie van Anthonie Donker. Deze auteur 'verdient de belangstelling ten volle', meende Beversluis: 'Zijn verzen zijn eenvoudig, diep en schoon, ze ademen de zuiverheid van het echte dichterschap en ze zijn wars van taal-excessen en aanstellerij, waaraan de meeste Hollandsche moderne poëzie zwaar ziek ligt'.¹⁰⁷ Deze literair-kritische karakterisering, een duidelijke manifestatie van Beversluis' verwerping van het esthetische individualisme van Tachtig, vormde de opmaat tot een voorspelling over de kwaliteit van de geplande KRO-bespreking (door Willem ten Berge) en de uitzending van de AVRO (verzorgd door Hendrik Marsman). De laatste moest het daarbij ontgelden: 'Ik huiver [...] voor de bespreking van Marsman over [Donker] daar deze criticus getoond heeft een wel uiterst persoonlijke en beperkte visie te hebben op de poëzie'.¹⁰⁸ Redenerend vanuit zijn socialistische poëtica zag Beversluis Marsman als een uitwas van de Tachtigers, die niet in staat was een literair kunstwerk te beoordelen voorbij de grenzen van zijn hoogst particuliere voorkeur voor 'taal-excessen en aanstellerij'. De VARA-luisteraar mocht dan ook meer verwachten van de

103 Exemplarisch is de invulling die de AVRO-aanhangers gaven aan het acroniem VARA op het moment dat de strijd om de zendtijd het felst was: 'Van Armoe Rammelt Alles'.

104 Ritter aan Vogt, 18-1-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, iii.

105 Over *Radio* (later *De radiogids*) schrijf ik uitvoerig in Dera 2013b.

106 Beversluis 1929a.

107 Beversluis 1929b.

108 Ibidem.

bespreking door Ten Berge, ‘daar deze wellicht zichzelf niet teveel voor het talent van Donker zal schuiven’.¹⁰⁹ Met die afweging ventileerde Beversluis niet alleen een poëtische voorkeur voor Ten Berge boven Marsman, maar plaatste hij ook de KRO boven de AVRO, de grootste retorische tegenstander in de strijd om de zendtijd. Saillant detail in dit opzicht was dat de VARA in de confessionele omroepen een bondgenoot had gevonden om tegen de dominantie van de AVRO ten strijde te trekken.¹¹⁰

Inderdaad zien we ook in de archieven van de KRO een gevoel van onbehagen terug waar het de neutrale omroep betreft. Herman de Man reageerde op 30 januari 1930 op het voorstel van zijn leidinggevende om Ed. Hoornik te laten spreken ter gelegenheid van de verjaardag van Frederik van Eeden. De Man voelde niets voor ‘een spreekbeurtje van den Heer Hoornik’, omdat hij vernomen had ‘dat er van neutrale zijde nogal wat geschiedenis gaat en ook al om der waardigheidswille, mogen wij nu niet op het tweede plan komen’.¹¹¹ Die laatste formulering is tekenend voor de concurrentie die anno 1930 tussen de omroepen speelde, waarbij de AVRO kennelijk als marktleider ervaren werd. Het gegeven dat bij alle vier de beschouwde omroepen zo veel sprekers opraden die elders niet voor de microfoon kwamen, kan in het licht van die concurrentiestrijd worden geduid.

Daarbij had de omroepleiding beslist een vinger in de pap. AVRO-directeur Vogt schreef bijvoorbeeld over de medewerking van Herman Poort aan de VARA: ‘Het is [...] begrijpelijk, hoewel ieder geval op zichzelf beoordeeld moet worden, dat wij minder vooringenomen staan tegenover krachten, die niet overall verschijnen als beroepsvoorlichters’.¹¹² Hier manifesteerde het dagelijks bestuur van de AVRO zich in een tamelijk dwingende rol. Om die reden, en vanwege de beslissende rol van de omroepleiding in de geschiedenis van de literaire radiokritiek bij de NCRV, is het zinvol wat langer stil te staan bij de vraag hoe onafhankelijk de coördinatoren van de literaire rubrieken waren in het uitvoeren van hun werkzaamheden.

2.5 De (on)afhankelijkheid van de literaire rubriek

Kenmerkend voor de organisatorische structuur van de literaire radiatorubrieken in het interbellum was dat de leider of secretaris van de letterkundige commissie voor zijn gemaakte keuzes verantwoordelijkheid aflegde aan de omroepleiding. Dit systeem, dat ik ‘interne controle’ noem, betekende dat er vanuit omroepzijde corrigerend opgetreden kon worden. Zo ontving Ritter op 10 oktober 1932 een brief van Vogt, waarin deze meedeelde:

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Wijffes & Hogenkamp 2012: 51. Een opmerkelijk krantenbericht in deze context verscheen op 25 juni 1930 in *Het Vaderland*, de liberale krant die in de radiostrijd de zijde van de AVRO vertegenwoordigde. De redactie stelt dat er na het Zendtijdbesluit een ‘radio-chaos’ is ontstaan en meent dat de kwaliteit er niet op vooruit is gegaan, nu KRO, NCRV en VARA over het leeuwendeel van de zendtijd beschikken. Over het programma van de KRO van die week schrijft de krant: ‘Vermeldenswaard is alleen de voordracht van mevr. Ellen Russe uit Thomas Moore van Henriette Holand Holst, vermoedelijk als vriendelijkheid bedoeld jegens de Vara, welke in haar algemeen programma den katholieken schrijver Anton [sic] Coolen aan ‘t woord laat’. De vriendjespolitiek gaat voort, lijkt *Het Vaderland* te willen zeggen.

¹¹¹ De Man aan KRO, 30-1-1930, in KRO-archief (KDC Nijmegen), onderdeel 38.

¹¹² Vogt aan Ritter, 14-3-1933, in archief Ritter UB Utrecht, map Avro, vi.

Wij zijn met het boeken-halfuur op den Zondag niet op den goeden weg. Het is een top-uur van den Zondag en er moet alles gedaan worden om de luisteraars te boeien. J.l. Zondag sprak de heer Constant van Wessem over de 'Roman-biografie'. Dit onderwerp – op zichzelf als stof voor een boekenhalfuur zeer aanvechtbaar – werd behandeld op een wijs, die het alleen geschikt maakt voor een litterair vaktijdschrift, waarin de methoden van het beroep worden besproken. Dus voor een klein publiek van waarde. Het tweede gedeelte van zijn spreektijd bestemde hij voor het voorlezen uit eigen werk n.l. uit de romanbiografie 'de IJzeren Maarschalk'. De bedoeling hiervan was niet duidelijk. [...] De nuchtere werkelijkheid van dit boekenhalfuur was dus geen andere, dan dat wij den heer Van Wessem tegen behoorlijk honorarium in de gelegenheid hebben gesteld, de aandacht te vestigen op zijn eigen boek. Wat ook de bedoeling van het boekenhalfuur moge zijn dit zeker niet.¹¹³

Vogt expliciteerde hier het inhoudelijke kader waarbinnen Ritters literaire rubriek diende te werken: de onderwerpen moesten aansluiten bij de belevingswereld van het grote publiek en zodoende was het – zeker op het 'top-uur' van zondagmiddag, toen de radio veel luisteraars trok – onverantwoord lezingen uit te zenden die alleen interessant waren voor een selecte niche, al helemaal wanneer de spreker zijn beurt ook nog eens aangreep voor commerciële doeleinden. Dat de AVRO van Ritter verlangde dat hij per 1933 de zondagse lezingen zelf voor zijn rekening zou nemen, kan in dat opzicht worden geduid als een strategische keuze van de omroepleiding om te voorkomen dat er al te specialistische onderwerpen in de rubriek werden behandeld. Dat het literaire discours op de radio in de ogen van Vogt fundamenteel diende te verschillen van dat in een literair tijdschrift, is een interessant gegeven op het niveau van institutionele identiteit: de ideeën die Vogt erop nahield over de aard van de radio als massamedium vormden in de praktijk een protocol waaraan radiocritici zich dienden te conformeren.

De omroepleiding bemoeide zich niet alleen met de inhoud en koers van het literaire halfuurtje, maar ook met de selectie van de daarin optredende sprekers. Uit Ritters archivalia blijkt bijvoorbeeld dat Vogt heeft verhinderd dat de Duitsers Jakob Wassermann en Thomas Mann voor de AVRO-microfoon optraden.¹¹⁴ Gelijksortige praktijken zien we bij de KRO, waar de leidinggevende van Anton van Duinkerken, pater Dito, zich actief bemoeide met de verdeling van de spreekbeurten. Zo schreef hij op 5 september 1933:

Uit het studio-rapport van Zondag 27 augustus j.l. is ons gebleken, dat de heer Ad. Sassen als spreker voor de microfoon niet geschikt is, daar zijn voordracht onzeker en moeilijk was. Wij zouden U willen verzoeken, den heer S. niet meer voor onze literaire uitzendingen uit te noodigen.¹¹⁵

Kennelijk scoorde Sassen zowel op formeel als inhoudelijk vlak slecht: hij was noch een overtuigend, noch een toegankelijk spreker. Desalniettemin nodigde Van Duinkerken hem in maart 1935 nogmaals uit voor een lezing, waaruit blijkt dat de inmenging van het omroepbestuur op de lange termijn niet overschat moet worden.¹¹⁶ Er zijn echter gevallen waar de be-

113 Vogt aan Ritter, 10-10-1932, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, v.

114 Vgl. Ritter aan Vogt, 28-10-1932 (v) en Vogt aan Ritter, 29-9-1933 (vi).

115 KRO aan Asselbergs, 5-9-1933, in archief Asselbergs (Letterkundig Museum), VDA inv.nr. 192.

116 Dat Sassen op 24 maart 1935 een KRO-lezing verzorgde, is ook interessant vanwege de claim dat Van Duinkerken in de programmering van 'Boeken en schrijvers' sterk gefocust was op de kring rond *De Gemeenschap* (vgl. Van der Plas 2000: 150). Sassen was ten tijde van zijn lezing redacteur van *De Nieuwe Gemeenschap* en kennelijk vormde dat geen belemmering om in de rubriek te spreken. Dat impliceert dat de invulling van de rubriek voor Van Duinkerken los stond van het literaire gekraakel binnen het katholieke segment van het veld. Van der Plas spreekt in dit verband over Van Duinkerken's neiging naar 'verzoening en onderlinge sereniteit' (156).

moeienis wel blijvende effecten had, zoals bij Ignaat Agasi, die op 20 juni 1937 zijn vijfde en laatste KRO-lezing hield. Over die causerie schreef Dito aan Van Duinkerken dat ze ‘allererbar-melijktst was en bovendien hier en daar niet verstaanbaar’.¹¹⁷ Het inhoudelijke bezwaar was dat Agasi het object van zijn kritiek, de meest recente *Thijm-almanak*, op een te subjectieve manier behandelde: bij zijn bespreking van de bijdrage van F.A. Brunklaus lag het ‘persoonlijke karakter [...] er al te dik op’.¹¹⁸ Dit keer volgde Van Duinkerken Dito’s gebod wel consequent op: Agasi zou niet meer voor een lezing uitgenodigd worden. De criticus zelf zocht echter herhaaldelijk contact met de KRO-secretaris: op 2 januari 1938 verzoekt hij om een lezing over *Fabriek van Adolf Mensch*, en op 13 juni van dat jaar vraagt hij of hij een causerie over *Zee* van Jos Panhuy-sen mag verzorgen.¹¹⁹ Agasi krijgt echter nul op het rekest, waarop hij in oktober een laatste vruchteloze poging waagt: ‘Ik sta toch niet met een spreekbeurt in het vergeetboek? Het is lang geleden, dat ik aan bod ben geweest. Mag ik misschien het onlangs verschenen boek “Meneer Vincent” van L. Weismantel, een moderne levensbeschrijving van een heilige, bespreken?’¹²⁰

De omroepleiding oefende niet alleen invloed uit op de keuze van critici in de literaire ru-briek, maar soms bemoeide ze zich ook met de onderwerpen van de halfuurtjes. In maart 1933 liet Vogt bijvoorbeeld aan Ritter weten dat Herman Poort welkom was om voor de AVRO te spreken, zolang hij niet met een opdracht over ‘zwoele literatuur’ belast werd: ‘U wilt, hoop ik, voorts pogen enige rekening te houden met mijn uitgesproken vrees, dat het A.V.R.O.-boeken-halfuur zich overmatig gaat bewegen op het literatuurterrein, waar de drang der zinnen het leidend thema vormt’.¹²¹ Tegen de achtergrond van het beeld van een behoudende literaire radiokritiek (zie §1.3) is dit een belangwekkend citaat: de constatering dat de radioprogramma’s geen signaalpost voor artistieke vernieuwing waren, zou voor een deel samen kunnen hangen met de opvattingen rondom zedelijkheid die met het nieuwe medium verknoopt waren en die binnen het ideologisch neutrale segment van het literaire veld, en zeker in de literair progres-sieve kring rond *Forum* en *De vrije bladen*, in mindere mate een rol speelden.¹²²

Al met al lijkt de interne controle binnen de omroepen verschillende doelen te hebben ge-diend: het bewaken van de toegankelijkheid van de rubriek, het waarborgen van de kwaliteit van de sprekers en het handhaven van een zedelijkheidsprotocol. De angst van de omroep-leiders voor ‘de drang der zinnen’ moet echter ook hebben samengehangen met het bestaan van een orgaan voor externe controle, in de vorm van de Radio Omroep Controle Commissie (ROCC), die gedurende de jaren dertig een vorm van preventieve censuur uitoefende op de Ne-derlandse radioprogramma’s. Vlak voor Reymers Zendtijdsbesluit, op 9 mei 1930, was de ROCC

117 Dito aan Asselbergs, 23-6-1937, in archief Asselbergs (Letterkundig Museum), VDA inv.nr. 192.

118 Ibidem.

119 Agasi aan Asselbergs, 2-1-1938 en Agasi aan Asselbergs, 13-6-1938, in archief Asselbergs (Letterkundig Museum), VDA inv.nr. 192.

120 Agasi aan Asselbergs, 5-10-1938.

121 Vogt aan Ritter, 13-3-1933, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, vi. De komma na ‘literatuurterrein’ suggereert dat hier sprake is van een uitbreidende bijzin. Het ligt echter meer voor de hand dat Vogt een beperkende bijzin bedoeld heeft.

122 Typerend voor de tolerante houding ten opzichte van seksualiteit als literair thema is de receptie van het gerucht-makende *Lady Chatterley’s Lover* (1928) van D.H. Lawrence, waarvan het pornografische element bij ideologisch neutrale Nederlandse critici niet tot commotie leidde. Vgl. Van Boven 2010. Ook in de primaire productie in het neutrale subveld werd seksualiteit allesbehalve vermeden – ik denk aan bekende voorbeelden als *Eva* (1927) van Carry van Bruggen en *Het land van herkomst* (1935) van Edgar du Perron.

ingesteld om de inhoud van de verschillende radioprogramma's te controleren, teneinde de goede zeden, openbare orde en veiligheid van de staat te waarborgen. In zijn omvangrijke proefschrift over dit onderwerp verklaart Huub Wijffes de vanzelfsprekendheid waarmee de censuur zijn intrede kon doen aan de hand van de christelijk genormeerde opvattingen over zedelijkheid die in het liberaal-confessionele politieke bestel konden resulteren in staatsbevoogding.¹²³ Daarnaast wijst hij op de wijdverbreide opvattingen over de radio als een medium met een flagrante uitwerking op het luisterende publiek: door haar vermogen duizenden luisteraars op hetzelfde moment te bereiken, was het des te relevanter de potentiële maatschappelijke invloeden van de nieuwe technologie te kanaliseren.¹²⁴ Een dergelijk bewustzijn van de mogelijk transformatieve krachten van nieuwe media is typerend voor de jaren dertig, toen over het radiopubliek werd gedacht in termen van een 'audiences-as-outcome model': luisteraars zouden zozeer door het medium beïnvloed worden, dat op individueel niveau (en bij implicatie op dat van de samenleving) schadelijke gevolgen konden optreden.¹²⁵ In termen van de mediawetenschapper William Boddy: het luisterend publiek was in de ogen van de autoriteiten 'childlike', hetgeen een bevoogdende houding van staatszijde legitimeerde.¹²⁶

Voor de Duitse inval vroeg de controlecommissie liefst 9453 programmateksten op; in 1065 daarvan zijn preventieve schrappingen aangebracht, 398 programma's of afgeronde onderdelen daarvan zijn totaal verboden en in 138 gevallen werd er repressief ingegrepen.¹²⁷ Ook de literaire rubrieken ontkwamen niet aan de censuur, hoewel er op dat vlak grote verschillen tussen de omroepen bestonden. De boekenhalfuurtjes van de AVRO, bijvoorbeeld, stonden relatief kort onder toezicht van de ROCC. Op 6 juli 1930, toen de controle op de uitzendingen nog een vrij recent fenomeen was, schreef Ritter strijdlustig aan Vogt dat hij er eer in stelde zijn onderwerpen of lezingen 'nimmer te zien afgekeurd' en tekende daarbij aan: 'De moderne literatuur is zeer wild, en het gaat bij het Algemeen Programma niet alleen om de wijze van behandelen, maar ook om de keuze van het boek'.¹²⁸ Wederom wordt hier, in de context van de AVRO, een behoudende radiokritiek geïmpliceerd: om problemen met de censuur te voorkomen, was Ritter bereid selecties te maken die indruisten tegen het 'wilde' element in de moderne literatuur.

Om problemen met de ROCC te voorkomen, drong Ritter er bij sprekers op aan dat zij hem voorafgaand aan de uitzending inzage verleenden in hun causerie. Met het oog op de formele kant van radiokritiek in het interbellum, die belicht zal worden in het volgende hoofdstuk, is dat een interessant gegeven: doordat critici gedwongen werden hun boekbespreking op papier

123 Vgl. Wijffes 1988: 43.

124 Wijffes citeert in dit verband onder anderen de Franse jezuïet Pierre l'Hande: 'Wanneer de radio door onverantwoordelijke elementen wordt beheerscht, dan is de uitwerking veel verderfelijker dan het misbruik van verdoovende middelen en veel gevaarlijker dan de invloed van gemeene brochures of vlugschriften' (46). In het kader van institutionele identiteit is dit een fascinerende opmerking: kennelijk werd aan de radio, waar het op 'onverantwoordelijke elementen' aankomt, een veel grotere invloed toegekend dan aan gedrukte media.

125 Vgl. Webster 1998: 193. Sullivan 2013: 26 spreekt ook wel van een 'effects perspective'.

126 Boddy 2004: 18. Vgl. daarnaast Hartley 1987, waarin (weliswaar met betrekking tot de televisie) wordt gesteld dat een groot publiek doorgaans leidt tot een 'paedocratic regime'. Ook Drotner 1992: 52 benadrukt de klemtoon op 'the young' in media panics.

127 Wijffes 1988: 59.

128 Ritter aan Vogt, 6-7-1930, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, ii.

te zetten, werd het karakter van de radiokritiek als ‘voorgelezen recensie’ door het juridische protocol van de censuur geïntensiveerd.¹²⁹ In het geval van de AVRO werd er bijvoorbeeld toe besloten een Algemeen Programma Commissie (APC) in te stellen, die de teksten screende van causerieën uit het maandagse algemene programma.¹³⁰ Aangezien de literaire rubriek tot 1934 geregeld ook op maandag werd uitgezonden, kregen de nodige critici met de bemoeienis van deze commissie te maken.

In zijn omvangrijke documentatie van de carrière van Ritter citeert Jan J. van Herpen uit vele brieven waarin die inmenging manifest wordt.¹³¹ Om de invloed van de censuur op het literaire programma te demonstreren, beperk ik me hier tot één voorbeeld. Op 22 december 1930 stond bij de AVRO een boekenhalfuurtje door Johan Koning op het programma, over de roman *De Zoeker* van G. van Nes-Uilkens. Deze lezing werd door de APC echter afgekeurd, waarop Ritter daags voor de geplande uitzending aan Koning schreef: ‘Ik behoef U niet aan te toonen, hoe volkomen onschuldig ik daartegenover sta. Ik koester in U zelfs zooveel vertrouwen, dat ik het ongelezen ter beschikking van de A.P.C. liet stellen’.¹³² De AVRO-voorman zette zijn vleierij nog kracht bij door Konings lezing ‘in geen enkel opzicht stuitend, integendeel verheffend’ te noemen, maar gaf desalniettemin aan dat hij zich noodgedwongen wel in het standpunt van de commissie kon verplaatsen:

Wanneer ik mij echter op het volkomen objectieve standpunt der Rijkscensuur plaats, dan kan ik mij dezen gedachtengang voorstellen: op blz. 6 van Uw manuscript komen twee passage’s voor, die leerstellig orthodoxe mensen reden tot ergernis kunnen geven. In de eerste plaats de vraag, waarom God den zonde-drang in ons menschen heeft gelegd. “Dat is niet Gods werk geweest, maar het werk van Beelzebub”, zal een streng orthodox of katholiek man antwoorden. In de tweede plaats de uitlating, dat “de man, die alle zonden heeft bedreven, even volmaakt is als Jezus”. Dat is, voor orthodoxen en Roomschen inderdaad een ergernis-gevende stelling. Misschien heb ik voor dergelijke bezwaren extra goede voelhorens, omdat ik uit een dominé’s familie stam, maar ik meen te mogen veronderstellen, dat deze bezwaren zijn gerezen en had er U, hadde ik zelf vooraf van Uw manuscript kennis genomen, op attent gemaakt.¹³³

Het citaat laat bij uitstek zien dat de literaire radiatorubrieken zich niet konden onttrekken aan de heteronome normen die in de complexe verzuilde samenleving van de jaren dertig gesteld werden. Voor veel verzorgers van literaire halfuurtjes was dat een uiterst problematische kwestie. Herman Robbers meende bijvoorbeeld dat de eisen van de censuur het bijkans onmogelijk maakten literaire werken recht te doen in een bespreking: ‘Religieuze of politieke kwesties roer ik nooit aan, maar romans plegen de erotische dito’s wèl te behandelen en over romans sprekend kan men daar niet buiten blijven. Of men levert oppervlakkig prulwerk’.¹³⁴ Die mening was ook D.A.M. Binnendijk toegedaan, voor wie de beknotting van zijn vrijheid

129 Zie voor een explicitering van dit karakter De Jong 1977: 14.

130 De teksten moesten twee weken voor de uitzenddatum zijn aangeleverd. Vgl. Van Herpen 2009: 193. Voor de ROCC was het algemene programma het interessantst om te controleren, omdat de wet voorschreef dat hierin niet op levensbeschouwelijke, religieuze of politieke basis mocht worden gesproken.

131 Zie Van Herpen 2009, m.n. 193-209.

132 Ritter aan Koning in Van Herpen 2009: 194.

133 Ibidem.

134 Robbers aan Ritter, 17 juli 1931, in Van Herpen 2000: 116.

van spreken aanleiding was zijn medewerking aan de literaire rubriek in het geheel op te zeggen. Op 5 augustus 1931 schreef hij aan Ritter:

Als ik geweten had, dat ook het boekenhalfuurtje onder de censuur van een aantal willekeurige incompetenten viel, dan zou ik U indertijd niet meer om het houden van een voordracht hebben gevraagd. Ik ben noch katholiek, noch socialist, noch communist, noch christelijk en gevoel niet de behoefte mijn oordeel over wat ook onder voogdij te stellen van een of meerdere dezer secten.¹³⁵

Het is interessant dat Binnendijk, redenerend vanuit de algemene cultuur, de ideologisch geladen segmenten van de samenleving als ‘secten’ aanduidt: zoals Beversluis de socialisten als een groep met een ‘eigen’ literatuur markeerde, zo construeert ook Binnendijk het beeld van afgeschermd politieke en levensbeschouwelijke niches. Breder gedragen werd ook zijn verwijt dat de ROCC bestond uit een aantal ‘willekeurige incompetenten’. Toen A.M. de Jong in zage moest gaan verlenen in zijn radiolezingen, schreef een anoniem VARA-lid in *Voorwaarts* dat het schandalig was dat zulks moest geschieden ‘door mensen die waarschijnlijk van literatuur net zooveel verstand hebben als een koe’.¹³⁶ Een vergelijkbaar geluid (uit het *Algemeen Handelsblad*) heeft betrekking op een reeks declamaties door Louis de Vries, die zijn primaire teksten naar Hilversum moest sturen ‘om daar te worden overgetikt ten behoeve van de censoren, van wie blijkbaar niet mag worden verlangd, dat zij de Nederlandsche literatuur voldoende kennen om te weten, wie Querido, Heijermans en Adama van Scheltema zijn’.¹³⁷ Er bestond met andere woorden een spanning tussen de macht van de ROCC-leden en hun gezag binnen het literaire veld.

Ondanks zijn bezwaren ging de lezing van Binnendijk door, want Ritter kon hem melden dat hij voortaan zelf verantwoordelijk was voor de censuur van het zondagse boekenhalfuurtje.¹³⁸ In maart 1931 had de ROCC hem namelijk laten weten dat het niet meer nodig was de teksten uit die rubriek toe te zenden, omdat ze structureel niet tot problemen leidden.¹³⁹ De APC voor de maandagavond bleef wel bestaan, en ook Ritter ging doorgaans zeer voorzichtig om met de causerieën die in zijn rubriek werden verzorgd. Uit de door Van Herpen uitgegeven archivalia blijkt dat de literaire AVRO-leider zo nu en dan dubieuze passages uit de ingezonden lezingen schrapte en in geval van twijfel contact zocht met de ROCC om na te gaan of zijn inschattingen correct waren. In dat verband schreef Ritter op 15 juli 1931 aan Herman Robbers:

Hoewel ik een hevig vijand van de censuur ben, behartig ik deze zaak toch met buitengewoon scrupuleuze nauwkeurigheid. Indien de censuur-commissie een van mijn sprekers zou afsluiten, zou dat fnuikend zijn voor mijn positie aan de A.V.R.O., zoodat ik zelfs de sprekers, die ik het allermeest vertrouw, toch nog om voorafgaande inzage van het manuscript van hun rede verzoek.¹⁴⁰

135 Binnendijk aan Ritter, 5-8-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map Binnendijk.

136 Anoniem 1930.

137 Anoniem 1931b. Nog scherper ten aanzien van het bewuste besluit was *Voorwaarts* op 13 juni 1931: ‘Zij vragen een stuk op van Bredero, van Adama van Scheltema, die iedereen kent. Hebben zij van deze literatuur nog geen kennis genomen, dan zijn ze niet waardig daar als censoren te zitten.’ Zie Anoniem 1931c.

138 Zie Ritter aan Binnendijk, 6-8-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map Binnendijk.

139 Vgl. Van Herpen 2009: 196-197.

140 Ritter aan Robbers in ibidem: 199.

Wederom zien we bij Ritter een vleiende houding jegens een van zijn sprekers: in dit geval behoort Robbers tot de categorie ‘sprekers, die ik het allermeest vertrouw’. Het citaat suggereert intussen ook dat de AVRO-voorman zijn rol als leider van de literaire rubriek boven zijn idealen stelde: zijn afkeer van de ROCC was niet groot genoeg om zijn positie bij de AVRO op het spel te zetten.

De vrijheid die Ritter per 1931 van de ROCC kreeg, zal A.M. de Jong en zijn VARA-collega's een doorn in het oog zijn geweest. Van alle omroepen kreeg de VARA veruit het meest met de censuur te maken, vanwege de kritische houding ten opzichte van de kabinetten Colijn in het algemeen en de radicale houding ten opzichte van het fascisme in het bijzonder.¹⁴¹ Doorgaans retourneerde de ROCC de letterkundige overzichten van De Jong zonder bedenkingen aan te tekenen, maar de commissie stond niet gunstig tegenover diens verzoek van 21 februari 1933 om vrijgesteld te worden van de controle nu de vorige honderd lezingen zonder bezwaar waren uitgezonden.¹⁴² Ik vermoed dat de reputatie van de VARA daar een belangrijke rol in speelde, maar mogelijk heeft ook De Jongs imago als literator invloed gehad op de beslissing van de ROCC: in 1930 was een hoorspelbewerking van diens boek *Frank van Wezel's roemruchte jaren* nog afgebroken vanwege het platte taalgebruik en de kritische benadering van het leger in de tekst.

Omdat een groot deel van De Jongs lezingen bewaard is gebleven in het archief van de ROCC, is het mogelijk de aard van de ingrepen van de censuurcommissie nader te beschouwen.¹⁴³ In de meeste gevallen ging ingrijpen niet verder dan het schrappen van bepaalde passages, zoals in De Jongs lezing over *Die in het donker* van Jan Campert (12 januari 1935), waarin het woord ‘kapitalistische’ moest worden verwijderd uit de zin ‘Maar in de kapitalistische wereld, het is de laatste vreselijke jaren maar al te duidelijk gebleken, is niemand veilig’.¹⁴⁴ De ROCC zal in deze zin al te zeer een kritiek op het liberalisme hebben gezien en zulke politieke aanvallen werden in de ether niet geduld. Problematisch was ook deze passage uit De Jongs bespreking van F. Bordewijks roman *Bint*:

Het heeft er inderdaad veel van, alsof de heer Bordewijk met een ziekelijke voorkeur voor het stuitende behept is. Hij spant zijn uiterste krachten in om stuitende voorstellingen te wekken, stuitende gebeurtenissen te verzonnen [sic], stuitende theorieën op te hangen. Hij zwelgt in het stuitende, het afstotend abnormale, het afzichtelijke.¹⁴⁵

In dit geval gaat het de commissie niet zozeer om een zaak van een ideologische orde, alswel om een persoonlijke aanval op de auteur Bordewijk, die door De Jong als een ziekelijk figuur wordt afgeschilderd.¹⁴⁶ Zulk moddergooien gedoogde de ROCC niet, waardoor ze een zeer bepalende invloed kon uitoefenen op het taalgebruik dat De Jong in zijn radiokritiek bezigde. De woorden waarmee de criticus zijn bespreking van *Bint* wilde afsluiten, en die eveneens door de ROCC werden geschrapt, kunnen gelezen worden als een aanklacht tegen die inbreuk op zijn literair-kritische stijl: ‘Als het boek is, wat het pretendeert, dan spijt het mij, geen scherper woorden tot mijn beschikking te hebben om het prijs te geven aan de verachting, die het ver-

¹⁴¹ Wijfjes 1988: 147.

¹⁴² Ibidem: 305.

¹⁴³ Zie hiervoor ook Dera 2015a.

¹⁴⁴ Lezing A.M. de Jong over *Die in het donker*, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 274.

¹⁴⁵ Lezing A.M. de Jong over *Bint*, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 283.

¹⁴⁶ Opmerkelijk is dat de lezing meer passages bevat waarin Bordewijk een flinke veeg uit de pan krijgt – zie paragraaf 4.2.

dient'.¹⁴⁷ Mogelijk is dat de commissie deze zin heeft gecensureerd vanwege het vernietigende oordeel dat De Jong erin verwoordde, hoewel ik in het volgende hoofdstuk zal laten zien dat de recensent zich daar wel vaker van bediende in zijn radiokritiek.¹⁴⁸ De passage 'geen scherper woorden tot mijn beschikking te hebben' kan echter ook gelezen worden als een subversieve verwijzing naar de censuur, die De Jong belet te zeggen wat hij daadwerkelijk van Bint vindt.

Ruim een jaar voor zijn kritiek op Bordewijk had De Jong te maken gehad met een lezing die geheel verboden werd.¹⁴⁹ Het betrof een bespreking van het korte verhaal 'Boule de Suif' van Guy de Maupassant, waarvan de uitzending gepland was op 11 augustus 1934. Ook deze lezing had een polemisch aspect, in die zin dat De Jong vertrok vanuit de (politiek gemotiveerde) constatering dat er in Nederland teveel kunst werd gemaakt die alleen genietbaar was voor een selecte groep ingewijden: 'Kunst wordt niet geproduceerd voor kunstcritici en kunstenaars, maar voor het gevoelige publiek met ontwikkelde smaak ... en dat is iets, wat de kunstenaars van onze periode wel eens lichtelijk schijnen te vergeten'.¹⁵⁰ Het betreft hier een zeer milde en bovendien impliciete kritiek aan het adres van de kring rond *Forum*, die volgens De Jong doortrokken was van esthetisch individualisme. Voor de ROCC zal deze positiebepaling echter geen reden zijn geweest de lezing te verbieden – het is zelfs maar de vraag of de commissie voldoende thuis was in het literaire veld om De Jongs positionering op te merken. Het probleem van de lezing zal veeleer het besproken verhaal zijn geweest: De Jongs oordeel over de prostituee *Boule de Suif* stond in alle opzichten haaks op de fatsoensnormen waaraan de ROCC radiolezingen toetste. De criticus meende met Gustave Flaubert dat De Maupassant een 'klein meesterwerk' had geschreven en typeerde *Boule de Suif* als 'de uitgestotene, de verachte, die het aloude beroep uitoefent, waarop de wereld, die het veroorzaakte, met gepaste minachting neerziet'.¹⁵¹ Daarmee ging De Jong in twee opzichten de fout in: enerzijds verweet hij de 'onkreukbare burgers' neer te zien op de gevallen in de samenleving, maar bovenal vroeg hij op een positieve manier aandacht voor een beroep dat intrinsiek met het zedelijksheidsprotocol conflicteerde.

Het zal niet verrassen dat De Jong de controlecommissie liever gisteren dan vandaag zag verdwijnen. In zijn briefwisselingen benaderde hij de ROCC doorgaans met spot, zoals in deze reactie op de vraag van Constant van Wessem of hij de tekst van zijn declamatie op 21 september 1935 ook aan de commissie moest toezenden:

De censuurcommissie is veel te bang voor onaangename verrassingen om het erop te wagen een letterkundige zó maar iets te laten voorlezen uit zijn werk met de kans, dat hij in zijn twintig minuten het dierbare vaderland hopeloos naar de maan zou helpen, de openbare orde onherstelbaar verstoren of de goede zeden tot in de grond bederven! Zulke rampen moeten voorkomen worden kost wat kost en dus wordt ook van u verwacht, dat u een volledige tekst van uw lezing zult inzenden, ter voorkoming van ongelukken.¹⁵²

147 Ibidem.

148 Een bijkomend argument daarvoor is dat de woorden 'de verachting, die' door het verantwoordelijke ROCC-lid tussen ronde haken zijn geplaatst, los van het schrappen van de complete zin.

149 De Jong maakte dat ook mee in maart 1933, toen zijn lezing over *De kellnerin Molly* van H.O. Henel verboden was. In 1937 belette de ROCC hem daarnaast te spreken over *Josine Reulings Terug naar het eiland*, omdat daarin homoseksualiteit aan de orde kwam. Vgl. *Wijfjes* 1988: 238.

150 Lezing A.M. de Jong over 'Boule de Suif', in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 269.

151 Ibidem.

152 De Jong aan Van Wessem, 11-7-1935, in archief De Jong (Letterkundig Museum), J 4201 B1.

In tegenstelling tot Ritter, die in zijn brieven regelmatig over de censuur klaagde maar zich er publiekelijk niet over uitliet, heeft De Jong ook in het openbaar kritisch op de ROCC gereflecteerd. Op 20 september 1930 – hij was nog maar net aan de VARA verbonden – schreef hij in *De radiogids* een uiterst fel artikel tegen de commissie, waarin hij haar leden een ‘onbenullig stelletje bureaucratische stummers’ noemde en sarcastisch voorstelde ‘geld in te gaan zamelen om voor de Contrôle-Commissie een monument te stichten’.¹⁵³ In het artikel suggereerde De Jong dat de Nederlandse censuurpraktijk raakvlakken vertoonde met de situatie in China, waar op dat moment een burgeroorlog plaatsvond waarin de communisten door de Chinese Nationale Volkspartij gedwongen werden ondergronds te gaan. De kern van die vergelijking moge duidelijk zijn: De Jong vatte de censuur eveneens op als een pressiemiddel, waarmee de SDAP onder de duim werd gehouden. Dat de VARA-criticus begin 1933 niet het fiat van de ROCC kreeg te stoppen met het inzenden van zijn lezingen, hangt wellicht samen met deze openlijk vijandige houding tegenover de censuur.

Vergeleken met de VARA (en zelfs de AVRO) hadden de KRO en de NCRV relatief weinig van de ROCC te duchten. Van de confessionele omroepen werden gedurende de jaren dertig beduidend minder lezingen opgevraagd, wat logisch is vanwege de politieke dominantie van de Rooms-Katholieke Staatspartij (RKSP) en de Anti-Revolutionaire Partij (ARP) in deze periode.¹⁵⁴ Bovendien zullen rooms-katholieke en protestants-christelijke critici op grond van hun levensbeschouwelijke overtuigingen niet geneigd zijn geweest zich positief uit te laten over publicaties die braken met het zedelijkheidsprotocol van de omroep.¹⁵⁵ In de door mij bestudeerde bronnen ben ik geen voorbeelden tegengekomen van ingrepen in de literaire rubrieken van de KRO en de NCRV, hoewel de ROCC wel enkele literaire bijdragen van de KRO heeft opgevraagd. Zelf had de katholieke omroep ook een censor in huis, die tenminste één keer door Herman de Man is geconsulteerd. Op 26 januari 1930 schreef deze aan de KRO-leiding: ‘Op 23 Febr. wil ik Jan Engelman laten spreken over het heerlijke werk, *De Brug van San Lui Rey* [van Thornton Wilder, JD], maar we hebben eens een quaestie gehad over een lezing van Engelman (Radiguet), daarom heb ik het eerst even den censor voorgelegd’.¹⁵⁶ Het is helaas niet mogelijk te achterhalen waarom de kwestie met Engelman (die op 31 maart 1929 over het werk van Raymond Radiguet sprak) precies heeft gedraaid, al ligt het voor de hand te veronderstellen dat de KRO problemen had met de immorele verhouding die Radiguet beschreef in *Le Diable au corps* (1923), een roman die draait om de relatie tussen een overspelige vrouw (met een echtgenoot aan het front van 1914-1918) en een jonge gymnasiast.¹⁵⁷ De Mans besluit om zich tot de censor te wenden, geeft hoe dan ook aan dat er van omroepszijde weinig geïnstitutionaliseerde controle op de boekenhalfuurtjes plaatsvond, hoewel de eerder beschreven bemoeienis van

¹⁵³ De Jong 1930a.

¹⁵⁴ Voor een overzicht van preventieve en repressieve interventies bij de omroepen in de periode augustus 1930-december 1932, zie Wijffes 1988: 342.

¹⁵⁵ Na de oprichting van de Informatie Dienst Inzake Lectuur (IDIL) in 1937 werd het voor de KRO zelfs onmogelijk over dit soort publicaties te spreken, omdat onzedelijke romans door de dienst als verboden of streng voorbehouden lectuur werden aangemerkt. Vgl. Van Eijden-Andriessen 2010.

¹⁵⁶ De Man aan KRO, 26-1-1930, in KRO-archief (KDC Nijmegen), onderdeel 38.

¹⁵⁷ Engelman was een groot bewonderaar van Radiguet, die onder de jonge katholieken veel invloed had. In de woorden van Goedegebuure 1981: 217: ‘Radiguet was ook voor de jonge katholieken in Nederland een idool geworden als Rimbaud eertijds voor de symbolisten’.

pater Dito met het sprekersbestand laat zien dat top down-aansturing wel degelijk voorkwam. Bij de NCRV was daar in veel mindere mate sprake van: in protestants-christelijke kringen was er überhaupt weinig begrip voor de noodzaak van censuur, omdat het oordeel over (lezers van) slechte teksten bij voorkeur aan God werd overgelaten en protestanten zich sterk beriepen op hun individuele geweten.¹⁵⁸

Te concluderen valt dat de literaire kritiek op de Nederlandse radio zich niet vrij kon bewegen van de externe controle door de ROCC en de interne controle door de omroepleiding. Wat die laatste betreft is het belangrijk nog één aspect in ogenschouw te nemen, namelijk de ruimte die zij reserveerde voor literaire programma's. Zowel Ritter als De Man beklagden zich er met enige regelmaat over dat de programmaleiding hun rubriek liet wegvallen als er speciale evenementen of uitzendingen op de rol stonden. De Man meende dat de KRO grossierde in 'beknibbelingen op dit poover stukje tijd ten behoeve van het recente boek',¹⁵⁹ terwijl ook Ritter het gevoel had te moeten 'woekeren met de zeer onvoldoende zendtijd'.¹⁶⁰ Aan Karel Wasch schreef hij in dat verband verongelijkt: 'Het halfuur, wat mij was toegezegd heb ik niet gekregen, integendeel voor elke voetbalwedstrijd en dergelijke belangwekkende gebeurtenissen wordt juist mijn rubriek gesnoeid'.¹⁶¹ Vanzelfsprekend vormen dergelijke uitlatingen geen bewijs voor de stelling dat amusement bij de omroepen hoger in het vaandel stond dan literatuur, maar ze onderstrepen eens te meer hoezeer de literaire rubrieken afhankelijk waren van het bredere omroepbeleid.¹⁶²

2.6 Radioliteratuurbeschouwers als cultuurbemiddelaars

Gezien hun taakopvatting als beschavers is het zoals gezegd niet verwonderlijk dat de grote omroepen een deel van hun zendtijd inruimden voor literatuur. Maar waardoor werden de drijvende krachten achter de literaire rubrieken nu zelf gedreven? In deze paragraaf zoom ik in op de motieven van vier actieve radiosprekers, waarbij ik zal laten zien hoe zij zich verhielden tot hun rol als publieks- of cultuurbemiddelaar. Per onderzochte omroep stel ik daarbij één kopman centraal: P.H. Ritter jr. voor de AVRO, Anton van Duinkerken voor de KRO, Cornelis Rijnsdorp voor de NCRV en A.M. de Jong voor de VARA. Om een tweetal redenen verkies ik Van Duinkerken en Rijnsdorp boven Brunklaus en Risseeuw, de meest actieve sprekers bij de KRO en de NCRV (§2.4). De eerste is van pragmatische aard: Rijnsdorp en Van Duinkerken hebben in veel sterkere mate hun poëtische en metakritische opvattingen geventileerd dan Risseeuw en Brunklaus, en bovendien is er in hun geval veel meer bronnenmateriaal beschikbaar.¹⁶³ Daarnaast waren Van Duinkerken en Rijnsdorp meer dan hun collega's spilfiguren in de segmenten van het literaire veld waarin zij als actor optraden.

158 Vgl. Dane 1996: 66.

159 De Man aan KRO, 11-1-1930, in KRO-archief (KDC Nijmegen), onderdeel 38.

160 Ritter aan AVRO, 2-2-1932, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, v.

161 Ritter aan Wasch, 14-6-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map Wasch.

162 Manning 1985: 75 meldt dat in 1928 slechts 1,6% van de radioprogrammering betrekking had op literatuur en kunst.

163 Over F.A. Brunklaus bestaat zelfs maar één secundaire tekst: Jacobs 1974.

Uit de analyses van de metakritische opvattingen van deze (zeer) actieve radiosprekers komen twee tendensen naar voren. In de eerste plaats signaleren alle behandelde critici een (al dan niet historisch gegroeide) kloof tussen literaire schrijvers en het grote publiek, dat zij – afhankelijk van hun levensbeschouwing – aanduiden met begrippen als ‘massa’, ‘burgers’ en ‘volk’.¹⁶⁴ Bovendien wordt die literair-sociale constatering vaak gekoppeld aan het poëtische uitgangspunt dat gemeenschapskunst te verkiezen is boven esthetisch individualisme. Niet alleen op die creatieve manier kan de kloof tussen schrijver en publiek worden gedicht, maar ook (en vooral) door als criticus een voorlichtende rol te vervullen, waardoor het publiek zinvolle kennis over literatuur verwerft die door een bevoegde autoriteit wordt aangeboden.

In die zin manifesteerden deze vier prominente radiocritici zich uitdrukkelijk als cultuurbemiddelaar. Dat wil echter niet zeggen dat zij er gemeenschappelijke metakritische ideeën op nahielden. Onderstaande analyses maken duidelijk dat er per omroep (en zelfs per spreker) andere accenten werden gelegd en dat de visies op cultuurbemiddeling functioneerden in relatie tot verschillende segmenten van het literaire veld. Ik geloof dan ook niet dat we de radiokritiek kunnen vangen door haar een ‘neutrale’ bemiddelaarsrol toe te kennen. Zoals hieronder zal blijken, is de notie ‘bemiddelend’ uitdrukkelijk gekoppeld aan de individuele poëtische profielen van de sprekers in de literaire rubrieken.

Goudstof op vlindervleugels: P.H. Ritter jr. (AVRO)

In 1925 publiceerde G.H. Pannekoek Jr. een interview met P.H. Ritter jr. in *Den Gulden Winckel*. Daarin bekritiseerde deze de naïviteit van het genre van de polemië: ‘Het is eigenlijk belachelijk, strijd te voeren over literaire “inzichten” in een periode die als een der voornaamste levensverschijnselen te aanschouwen geeft, dat de mensen bezig zijn zich van het boek af te wenden’.¹⁶⁵ Een van de symptomen van dat zorgwekkende ‘levensverschijnsel’ is volgens Ritter het gegeven dat kranten meer ‘bekeken’ dan ‘gelezen’ worden: in zijn optiek is de moderne mens snel tevreden met oppervlakkige kennis. Daarom toont hij zich kritisch tegenover de gedachte van Karel Wasch dat de radio ingeschakeld kan worden om goede literatuur tot haar luisteraars te brengen: zulks ‘zou de toestand niet eigenlijk verbeteren. De cafés zouden leeglopen en de luisteraars aan de radio zouden een ander nummer inschakelen’.¹⁶⁶

Gezien Ritters enorme productiviteit als radiospreker in het interbellum (en daarna), is het opmerkelijk dat hij anno 1925 zo laag opgeeft van de mogelijkheden van het nieuwe medium. Het beeld van de leeglopende cafés staat dan ook op gespannen voet met een uitspraak die Van Herpen jaren na Ritters dood aan de AVRO-criticus toeschreef: ‘De Bonte Dinsdagavond Trein is er voor professoren, doktoren en advocaten, mijn Boekenhalfuur is er voor de man in de straat’.¹⁶⁷ In deze woorden speelt Ritter een spel met de geijkte beeldvorming over cultuurparticipatie: de ‘lage’ bonte avond wordt stiekem genoten door een hoogopgeleide elite, terwijl het

¹⁶⁴ Over de complexiteit van de termen ‘massa’ en ‘volk’ en de verschillende invullingen die aan die begrippen gegeven worden in het interbellum, zie Ruiter & Smulders 1996: 212. Zie over de term ‘massa’ als divergerend sociologisch begrip ook Lang & Lang 2010.

¹⁶⁵ Ritter in Van Herpen 1982: 60.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Van Herpen 1990b: 46.

‘hoge’ boekenhalfuur op de gemiddelde man gericht is. Op de radio is literaire kritiek er niet voor een ingewijd nichepubliek, suggereert Ritter, maar voor een algemene groep luisteraars (die kennelijk toch niet per definitie naar een ander nummer overschakelt).

In zijn bijdrage aan het *Radio Jaarboek 1932* maakt Ritter dat laatste metakritische standpunt expliciet: ‘De leider van een letterkundige omroepvereeniging mag nooit uit het oog verliezen, dat het zijn eerste taak is, de in literatuur belangstellende landgenoot het beste en actueelste te brengen op literair gebied, al maakt hij dan wel eens een slippertje naar de regionen van de lichtere kant’.¹⁶⁸ In de eerste plaats maakt deze stellingname duidelijk dat de radiokritiek zich volgens Ritter moet richten op *eenieder* die interesse heeft in literatuur, en tot die groep behoren – zoals de criticus duidelijk maakte in zijn opstel ‘De culturele betekenis van de radio’ – allerlei uitersten: ‘De Radio is een instituut voor gewone mensen, en u moet daaronder niet alleen verstaan de figuur die als “Jan met de pet” betiteld wordt, maar ook de Nobelprijswinnaar, wanneer hij, na een nieuwe theorie over het licht te hebben opgesteld, een kopje thee drinkt bij zijn vrouw’.¹⁶⁹ Ten opzichte van dit heterogene publiek vervult de criticus een poortwachtersfunctie: idealiter bespreekt hij uit het actuele literaire boekenaanbod het ‘beste’ voor de microfoon.

Getuige het ‘slippertje naar de regionen van de lichtere kant’ houdt de radiocriticus zich in de praktijk echter niet alleen bezig met het *arnoldiaanse the best which has been thought and said in the world*. Dit ‘slippertje’ blijkt bij nadere beschouwing zelfs van cruciaal belang voor een goed begrip van Ritters metakritische opvattingen. De term markeert in eerste instantie een culturele positiebepaling: het *eigenlijke* terrein van de literatuurcriticus behelst de hoge cultuur, dus reflecteren op cultuurvormen van ‘de lichtere kant’ is een vorm van literair-kritisch vreemdgaan. Dit culturele overspel kan echter als iets functioneels worden geïnterpreteerd, wanneer we redeneren vanuit Ritters visie op het algemene publiek. In zijn brochure *De sociale betekenis van de amusementsliteratuur* (1926) schrijft de criticus:

De krachten van ons volk liggen verborgen onder een neiging tot vlakheid, die zich bijvoorbeeld in de discoursen in spoorweg-coupe’s allerduidelijkst openbaart. Zoals men kwebbelt, zoo neemt men het boek. Er leeft eigenlijk geen neiging om sterk aangegrepen te worden, of geestig geïnteresseerd. In dit ledig zou de amusements-roman ons volk tot nieuw geestelijk leven kunnen wekken. Er is goudstof op vliedervleugels. En niet alleen het diepzinnige en aesthetisch-verfijnde, maar juist het lichte, zou bij den algemeenen lezer die geestelijke en maatschappelijke belangstelling kunnen wekken, die het peil der volksbeschaving verhoogt. Het is daarom goed, dat ernstige schrijvers zich tot lichtere genres gaan aangetrokken voelen. Regeneratie kan alleen opkomen uit de bij voorbaat aanwezige volksbelangstelling, het ernstige boek kan niet aan het volk worden opgelegd.¹⁷⁰

Ritter diagnosticeert hier feitelijk hetzelfde probleem als een jaar eerder in het interview met Pannekoek: de Nederlander is bezig zich af te keren van het serieuze boek. Hij is in de greep van een neiging tot vlakheid die in het citaat gekoppeld wordt aan de moderniteit (‘discoursen in spoorweg-coupe’s’), maar ook aan het genre van de amusementsroman, waarin het gaat om alles behalve diepzinnigheid en het ‘aesthetisch-verfijnde’. Gezien het feit dat Ritter het volk

168 Ritter in Van Herpen 1982: 14.

169 Ritter in Van Herpen 1982: 24.

170 Ritter 1926a: 69.

voorstelt als gedegenereerd, impliceert hij een stevige kritiek op deze amusementsliteratuur, maar hij realiseert zich ook dat het genre noodzakelijk is om tot regeneratie te komen. Wilen we de Nederlander écht aan het lezen krijgen, zo meent hij immers, dan zullen ‘ernstige’ auteurs moeten inspelen op de belangstelling van gemiddelde lezers en hun interesse moeten winnen via de genres die zij verkiezen.¹⁷¹

Zo bezien stelt Ritter effectieve cultuurbemiddeling voor als een trapsgewijs proces: in plaats van goede literatuur aan het publiek op te leggen, moeten literati algemene lezers langzaam laten opkrabbelen naar een hoger niveau, waarbij auteurs er goed aan doen hun werk op hen af te stemmen. In de context van de radiokritiek betekent dit, dat het ‘slippertje naar de lichtere kant’ te interpreteren is als een strategie om de luisteraar op de trapeze te laten klimmen naar een hoger peil van literaire competentie. Daarbij gaat het Ritter niet louter om een ideaal van volksverheffing: zijn programma van cultuurbemiddeling is in zekere zin ook te duiden als een defensiemechanisme tegen de gevaren van de amusementsindustrie, die de cultuur in zijn ogen bedreigt. In dit verband heeft Mathijs Sanders Ritter in een ‘protectionistisch standaardvertoog’ geplaatst: de vulgaire amusementsliteratuur werd verondersteld negatieve effecten te hebben op zowel de individuele lezer als de samenleving, een opvatting die in tijdschriften als *Boekenschouw* en de *Lectuurgids* breed werd uitgemeten.¹⁷²

Met zijn metakritische ideeën positioneerde Ritter zich niet alleen ten opzichte van de (al te) populaire cultuur: hij distantieerde zich evenzeer van auteurs en critici die zich sterk op een elitepubliek richtten. In een interview door Johan van der Woude uit 1937 stelde Ritter over Simon Vestdijk:

Een boek als ‘Mijnheer Visser’s Hellevaart’ is, omdat zijn zin niet begrepen wordt, heel slecht voor de volksgezondheid. ‘Het zelfgericht van den individualist’ zou de ondertitel kunnen luiden. In dit boek wordt een der geestelijke bewegingen van onzen tijd op magistrale wijze gedemonstreerd. Het is uiterlijk een voos boek, niet innerlijk.¹⁷³

De criticus neemt hier een dubbelzinnige houding ten opzichte van Vestdijks roman in: persoonlijk bewondert hij *Mijnheer Vissers Hellevaart* (‘op magistrale wijze’), maar redenerend vanuit het algemene leespubliek wijst hij het boek af (het is uiterlijk een ondeugdelijk boek, dat slecht voor de volksgezondheid is vanwege zijn hermetisme). Meer dan het esthetisch individualisme van Vestdijk propageerde Ritter daarom het oeuvre van een auteur als Antoon Coolen, die in zijn ogen zowel literair als sociaal gewaardeerd kon worden. Een belangrijke doelstelling van de criticus was dan ook de kloof tussen ‘dichter en burger’ te dichten: ‘Ik acht het de roeping van mijn generatie, de brug te slaan tusschen dit toegespitste individualisme en deze sociale gebondenheid’.¹⁷⁴

171 Zie ook het interview door Pannekoek: daarin stelt Ritter dat het volk niet uit zichzelf interesse zal krijgen voor letterkunde, immers: ‘Zou een volk dat in zijn grootste tijd de De Witten vermoordde en Rembrandt liet verhongeren, tijdens zijn nabloei iets voelen voor zijn letterkundigen? [...] Iets anders gaat er geschieden zodra de letterkunde tolk gaat zijn van een gemeenschappelijke gedachte’ (Van Herpen 1982: 59).

172 Sanders 2012: 343.

173 Van der Woude 1937.

174 Ibidem. Vgl. ook het interview door Pannekoek, waarin Ritter van ‘de gevangenis van het individualisme’ spreekt (Van Herpen 1982: 60).

Een dergelijke tussenpositie vormt de kern van Ritters invulling van het fenomeen cultuurbemiddeling. Ook de ideale praktisering van de radioliteratuurbeschouwing gaat terug op die poëtica van de middenweg, blijkt uit 'De culturele betekenis van de radio': 'Men vervreemde [sic] zich voor de microfoon niet van de gemeenschap door een Apollinische verhevenheid, maar men verzinke niet in haar, door zouteloos populair geklets'.¹⁷⁵ Het ene uiterste, de apollinische verhevenheid, past niet bij de aard van het medium, zo blijkt uit Ritters opstel 'De radio en het boek': 'De microfoon is krachtens haar natuur een publiciteitsmiddel, dat niet de eenling wil dienen, maar de massa'.¹⁷⁶ Het zouteloos populair geklets, aan de andere kant, treft men in de samenleving al genoeg aan: zonder serieuze literatuurbeschouwing zullen de omroepen in Ritters optiek 'afzakken tot amusementsbedrijven'.¹⁷⁷

Maar hoe moet die literaire kritiek op de radio er precies uitzien? In tegenstelling tot de critici die nog aan de orde zullen komen, heeft Ritter zijn ideeën daarover uitvoerig uiteengezet. Wat de keuze van de boeken betreft zagen we al de eis van actualiteit voorbijkomen: omdat de radioboekbespreking volgens Ritter een journalistiek genre was, moest het daarbij – uitzonderingen daargelaten – om kritieken op recente literaire werken gaan. In het *Radio Jaarboek 1932* stelde de criticus daarnaast dat de selectie van de besproken werken 'wel met eigen oordeel, maar niet met eigen voorkeur' diende te geschieden.¹⁷⁸ Het 'oordeel' heeft daarbij betrekking op de vraag of een specifiek boek 'literaire waarde' heeft, een begrip dat door Ritter in geen enkel opzicht geproblematiseerd wordt: in bourdieuaanse termen zou je kunnen zeggen dat de criticus het geloof deelt dat teksten intrinsieke eigenschappen hebben waardoor ze literaire waarde verkrijgen, en dat een 'letterkundig ontwikkeld' man deze waarde op grond van zijn ervaring in de boekbeoordeling objectief kan vaststellen. Boeken die deze lakmoesproef doorstaan, en die bovendien op een 'algemene belangstelling' kunnen rekenen, komen bij Ritter in aanmerking voor selectie in de literaire rubriek. De eigen 'voorkeur', te interpreteren als de smaak van de criticus, zou in dat proces geen rol moeten spelen. Ritter stelde daaromtrent: 'Maar als regel zal moeten gelden, dat hij [de radioboekbespreker] zich richtte naar een objectief, niet naar een subjectief criterium'.¹⁷⁹ Zoals in het vierde hoofdstuk zal blijken, is het op dit punt dat critici als Ter Braak en Du Perron Ritters metakritische opvattingen (en zelfs de radiokritiek *tout court*) ter discussie stellen.

Op grond van zijn nadruk op het 'objectieve' criterium, waarmee de criticus zich eerder als voorlichter dan als criticaster profileerde, is Ritters poëtica wel als 'neutraal' beschreven.¹⁸⁰ Als argument voor die typering kan ook de eis van representativiteit gelden die Ritter aan zijn boekenhalfuurtjes stelde: 'De leider van de letterkundige rubriek is niet verantwoord tegenover zijn luisteraars, indien hij niet aan de representatieve figuren van al[l]e leeftijden en richtingen een kans geeft'.¹⁸¹ Ook in dat opzicht moet de criticus oordelen boven de betrekkelijkheid

175 Ritter in Van Herpen 1982: 27.

176 Ibidem: 23.

177 Ibidem: 13. In 'De culturele betekenis van de radio' stelt Ritter dat de omroepen wat dat betreft al aardig op weg zijn, want ze hebben te weinig aandacht voor 'ontwikkelingsvelden' en te veel oog voor 'ontspanningsvelden' (26).

178 Ritter in Van Herpen 1982: 16.

179 Ibidem.

180 Vgl. Van Boven & Sanders 2011: 20.

181 Ritter in Van Herpen 1982: 15.

van zijn eigen zienswijze uit: het doet er niet toe welke richting hij zelf verkiest, want in radiokritiek gaat het om een zo getrouw mogelijke dwarsdoorsnede van het boekenaanbod. Ritters formulering van de eis van representativiteit markeert intussen het fundamentele probleem dat aan het objectiviteitsideaal verbonden is: de keuze voor de uitdrukking 'iemand een kans geven' impliceert dat er wel degelijk een kwaliteitsoordeel geveld zal worden.

Die spanning tussen subjectiviteit en objectiviteit loopt als een rode draad door Ritters metakritische teksten. Een mooie illustratie vormen zijn opvattingen over negatieve kritiek: de criticus was er geen voorstander van een boek voor de microfoon af te kraken, omdat hij meende dat de luisteraars daardoor nog verder van de literatuur weggedreven zouden worden. Wanneer een luisteraar geconfronteerd werd met een negatief oordeel, leidde dat volgens Ritter tot een gedachte als: 'Waarom zouden wij ons als literaire boeken aangeprezen lectuur ter hand nemen, de meneer die het weet en die ons wil voorlichten, vindt ze al net zo slecht als de boeken die wij tot dusver hebben gelezen!'¹⁸² Het is een projectie waarin een scherp metakritisch beeld besloten ligt: de recensent is 'de meneer die het weet', ergo een voorlichter met autoriteit. De gedachtegang kan daarnaast in verband worden gebracht met de door Ritter aangebrachte scheiding tussen oordeel en voorkeur: de criticus kan vaststellen of een boek literaire waarde heeft (en dat boek zo bezien aanprezen als literatuur), maar op grond van zijn smaak kan hij het desalniettemin als slecht beoordelen. Het volksopvoedende ideaal staat voor Ritter echter boven die particuliere smaak, immers: indien de besproken boeken niet met positiviteit bejegend worden, 'verschalkt [het publiek] opnieuw Courts-Mahler, en laat de hele echte literatuur, geprezen of ongeprezen, naar de maan lopen'.¹⁸³ Ook in deze opmerking zien we Ritters geloof terug in een objectieve scheiding tussen 'echte literatuur' en 'Courts-Mahler', de Duitse pulpschrijfster die hier als *pars pro toto* voor de amusementsliteratuur wordt opgevoerd.¹⁸⁴ Het betreft daarbij echter een kunstmatig, want in essentie normatief onderscheid, dat zich ook manifesteert in het doel dat Ritter zich met zijn radiokritiek stelt: 'Men moet de massa er toe bewegen het waardeloze sensatie- of amusementsverhaal, waar zij in zwelgt, te vervangen door het literaire boek'.¹⁸⁵

Hoewel Ritter de subjectiviteit van zijn objectieve criteria niet geïmpliciteerd heeft, wijzen zijn opstellen over de radio er wel op dat hij aan zijn literaire halfuurtjes niet alleen een voorlichtende functie toekende. Medio 1935 schreef hij weliswaar aan Fred Batten dat de populariserende aard van het medium ertoe dwong 'zich [te] onthouden van analyseerende beschouwingen, die voor een integraal-litteraire kritiek noodzakelijk zijn',¹⁸⁶ maar in 'De radio en het boek' maakt hij duidelijk dat goede boekenhalfuurtjes wel degelijk een kritisch oordeel impliceren: 'Zie hier, waarom de radioboekbesprekers voor onze omroepen weliswaar hun kritiek voor de goede hoorder tussen de regels te verstaan geven, maar weigeren zich op de plaats waar zij staan een detail kritiek [sic] aan te meten, die vernietigend zou zijn voor de versprei-

¹⁸² Ibidem: 23.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Een halve eeuw na Ritter was dat beeld van Courts-Mahler nog steeds productief: in zijn studie over clichés voert A.C. Zijderveld haar op als het toonbeeld van Duitse Trivialliteratuur, die hij aanduidt als 'literaire kitsch' (Zijderveld 1982: 130).

¹⁸⁵ Ritter in Van Herpen 1982: 23.

¹⁸⁶ Ritter aan Batten, 12-6-1935, in archief Ritter Letterkundig Museum, R 533 H1.

ding van het literaire boek'.¹⁸⁷ Kennelijk mikt de radiokritiek op een tweeledig publiek: aan de ene kant is er de gemiddelde luisteraar die voorlichting behoeft en baat heeft bij een positief geluid; aan de andere kant is er de goede verstaander die het daadwerkelijke oordeel over het besproken boek kan ontsluiëren.¹⁸⁸

Dat Ritter niet alleen gericht was op de man in de straat – om zijn eigen woorden nog eens aan te halen – blijkt ook uit zijn visie op de radio als een 'synthetisch instrument'.¹⁸⁹ Omdat er voor elke luisteraar wat wils moet zijn, kan de spreker in Ritters ogen niet vervallen in wetenschappelijke beschouwingen, maar ook niet in al te lichte kost. De hamvraag naar de cultuuroeping van de radiocriticus – moet hij de ongeletterden binnenlokken op zijn terrein of een beperkte groep ingewijden toespreken? – beantwoordt Ritter dan ook met 'het ene doen en het andere niet nalaten': hij bewandelt beide wegen (en daarmee een middenweg).¹⁹⁰

Om die middenweg succesvol te kunnen bewandelen, was het volgens Ritter van essentieel belang dat de voordracht op een aantrekkelijke wijze vormgegeven werd. Een van de eerste vragen die een radiocriticus zichzelf moest stellen, meende Ritter, luidde: 'Draaien ze mij niet af?'¹⁹¹ De literaire AVRO-leider stelde dat de meeste luisteraars hun radiotoestel als een waterkraan gebruikten, die in het geval van gesproken woorden relatief snel werd dichtgedraaid.¹⁹² Met dat gegeven in het achterhoofd was het van cruciaal belang de interesse van de toehoorders vast te houden. Getuige deze redenering was Ritter zich sterk bewust van een mechanisme dat de radiowetenschapper David Goodman 'distracted listening' heeft genoemd: in de praktijk fungeerde de radio in de jaren dertig vooral als achtergrondgeluid in het huishouden; de luistergewoonten onder radiobezitters waren eerder extensief dan intensief.¹⁹³ Zeker in het geval van causerieën was het dan ook relevant om extra aandacht te besteden aan de kunst van dictie en articulatie, die in Ritters optiek lang niet voor alle literatoren was weggelegd: 'De coryfeeën van de literatuur zijn meestal tegenvallers voor de microfoon'.¹⁹⁴

Het doeltreffende gebruik van de stem was echter slechts één aspect van de retoriek die Ritter propageerde. In zijn opstel 'De radio en de literatuur' stelde hij:

Hoe zal hij [de radiocriticus, JD] komen tot de harten der ongeziene menigte? Hij kan maar twee dingen doen: hij kan een praatje houden, hij kan een literaire verslaggever zijn van het geestelijk voetbalspel der laatstverschenen boeken, hij kan door de mikrofoon met de mensen praten zoals ze praten met elkaar; òf hij kan proberen de luisteraars te veroveren zoals de toonkunstenaar hen verovert, de macht van zijn woord dwingt de toevallig luisterende huiskamerbevolking tot stilte.¹⁹⁵

187 Ritter in Van Herpen 1982: 23.

188 In Dera 2013c heb ik dat tweeledige publiek voor de situatie bij de NCRV gekarakteriseerd met de term 'double implied listener' (111).

189 Ritter 1935a: 72.

190 Ritter in Van Herpen 1982: 14. Sanders 2012: 341 brengt een dergelijke houding in verband met een burgerschapsideologie, gericht op consensus, compromis en harmonie.

191 Ritter in Van Herpen 1982: 13.

192 Ibidem: 20.

193 Goodman 2010.

194 Ritter in Van Herpen 1982: 15. Voor uitweidingen van Ritter over de kwaliteiten van een goede spreker, ook op het terrein van dictie en articulatie, zie Ritter 1926b en Ritter 1940.

195 Ritter 1935a: 72.

Het is opmerkelijk dat Ritter hier eens niet de middenweg als een alternatief presenteert, maar juist kiest voor de juxtapositie van twee benaderingswijzen. Aan de ene kant staat het zouteloze geklets, dat omgeschreven wordt in termen van een 'praatje', een 'voetbalspel' en het dagelijkse geklets van de mensen – ik verwijs terug naar de 'discourseen in spoorweg-coupé's' uit *De sociale betekenis van de amusementsliteratuur*. Daartegenover staat de positie die Ritter verkiest: die van 'de macht van het woord', oftewel de kunst van de retorica. Wie het 'artistiek effect' verkiest boven het 'populair effect', meent de AVRO-criticus, wordt geen concurrent van de jazz, maar van het Concertgebouw.¹⁹⁶ In die opvatting kristalliseert zich Ritters taakopvatting: zijn welbespraakte voorlichtersrol leidt de luisteraar idealiter trapsgewijs naar de hoge cultuur, en maakt daarmee de verlokkingen van de populaire cultuur onschadelijk.

Het goede van gezaghebbende zijde: Anton van Duinkerken (KRO)

Zoals gezegd leidde de benoeming van Anton van Duinkerken tot secretaris van de literaire KRO-commissie tot een verdere expansie van zijn macht in het katholieke segment van het literaire veld. In zijn Van Duinkerken-biografie legt Michel van der Plas de nadruk op precies die machtspositie, maar daarmee blijven de ideologische drijfveren van de criticus onderbelicht. Evenals Ritter was Van Duinkerken er veel aan gelegen de leeswoede onder het volk aan te wakkeren. Daarbij richtte hij zich zeer expliciet op het katholieke publiek en stelde hij problemen aan de orde die volgens hem specifiek waren voor de Rooms-katholieke cultuur. Waar Ritter een retorische vijand vond in de amusementsliteratuur, wond Van Duinkerken zich hoofdzakelijk op over de scheve verhouding tussen de groeiende katholieke boekproductie en het leesgedrag van (al dan niet professionele) katholieke lezers. Eind 1929 maakte hij in *De Tijd* de balans op van een jaar Roomse letterkunde – zijn bespreking vormde waarschijnlijk de basis voor zijn boekenhalfuurtje op 5 januari 1930, getiteld 'Oogst van het jaar. Katholiek georiënteerd jaaroverzicht' – waarin hij zich kwaadmaakte over de lage oplagecijfers van katholieke boeken:

Al wat de schrijvers nodig hebben, is een publiek. Is het te veel gevraagd, een katholiek publiek te eischen voor katholieke boeken? [...] Het moest toch ondenkbaar zijn, dat het colophon van 'Wat was en werd' door Marie Koenen vermeldde: 'dit boek werd gedrukt in een oplage van 500 exemplaren'. Vijf honderd exemplaren! Dat moest amper voldoende zijn voor de stad Maastricht alleen! Kan men hier nog langer de schrijvers aansprakelijk stellen? Of zou er niet werkelijk eenige schuld bestaan bij het publiek en bij de publieke voorlichting?¹⁹⁷

In andere publicaties uit de vroege jaren dertig zou Van Duinkerken die laatste vraag bevestigend beantwoorden, zowel voor het publiek als voor de publieke voorlichting. Toen zijn aanstelling bij de KRO in september 1930 officieel inging, publiceerde hij in de *Katholieke Radio Gids* een artikeltje onder de titel 'Leest gij ooit boeken?', waarin hij de voorkeur van het twintigste-eeuwse leespubliek voor bladen hekeld: 'Op de vraag: "wat leest gij?" antwoordt men heden niet meer, welken schrijver men de voorkeur geeft boven andere schrijvers, maar welk blad men regelmatig aan huis ontvangt.'¹⁹⁸ Deze neiging van het publiek betekende voor Van

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Van Duinkerken 1929a.

¹⁹⁸ Van Duinkerken 1930.

Duinkerken een overwinning van de onpersoonlijke, want algemene massa over de persoonlijke, zich van de massa onderscheidende lezer van literatuur. In zijn hoedanigheid van secretaris van de literaire KRO-commissie legde Van Duinkerken de lezers van de radiogids – ironisch genoeg eveneens een blad – dan ook een retorische vraag voor: ‘Leest gij ooit boeken? Of stelt gij u ermee tevreden een lid te zijn van de naamloze massa, die niet verder vraagt dan het lijfblad kan antwoorden!’¹⁹⁹ Volgens Van Duinkerken kan het boekenhalfuurtje het katholieke publiek helpen de overgang van niemand naar iemand te maken, zolang het maar luisterde: ‘Waarom zoudt gij dit verzuimen? [...] Het kan slechts uw innerlijk leven verrijken, uw oordeel verscherpen, u de poort der schoonheid openen en u maken tot iemand, die zich van zijn soortgenooten gunstig onderscheidt door inderdaad iemand te zijn. Dit is loon is hoog voor een geringe moeite.’²⁰⁰ De laatste toevoeging is interessant, omdat ze veel zegt over de manier waarop Van Duinkerken het algemene publiek lijkt te hebben gepercipieerd: hij probeert de lezer van de gids te overtuigen van zijn standpunt door in te spelen op een veronderstelde eigenschap van zijn publiek, namelijk passiviteit.

Niet alleen het publiek diende echter een knop om te zetten, ook van de zijde van publicisten moesten er stappen worden gezet om het katholieke volk dichterbij het literaire boek te brengen. Wellicht het scherpst is Van Duinkerken's kritiek op de publieke voorlichters in zijn publicatie *Welaan dan, beminde geloovigen* (1933), waarin hij zich expliciet richtte tot vertegenwoordigers van de eigen zuil (in eerdere betogen had hij veeleer zijn positie ten opzichte van niet-katholieke tijdgenoten bepaald). In dit essay constateerde Van Duinkerken dat de contemporaine katholieke letterkunde schril afstak bij de organisatiedrang die de Roomse bevolking op andere terreinen etaleerde: ‘Ze stemmen Roomsche, ze organiseren zich Roomsche, ze reizen in Roomsche vereenigingen, ze zijn abonnée op een Roomsche krant, ze hebben een Roomsche radio en ze sturen hunne kinderen naar Roomsche scholen. [...] Maar het Roomsche boek kennen ze niet.’²⁰¹ Volgens Van Duinkerken was dit verschijnsel te wijten aan een ander typisch Rooms fenomeen: de censuur vanuit de kerk, die het imago van lezen stelselmatig negatief beïnvloedde door op basis van de katholieke boekenwet te wijzen op ‘slechte boeken’ voor het katholieke gezin.²⁰² Als gevolg van deze praktijk zou onder katholieken een ‘achterdocht jegens de goederen der cultuur’ zijn ontstaan: ‘Ze worden herhaaldelijk tegen het boek gewaarschuwd, ze worden te zelden op het goede boek gewezen.’²⁰³

Van Duinkerken's coördinatie van de literaire KRO-rubriek kan worden geïnterpreteerd als een poging om tegenwicht te bieden aan dit probleem van publicitaire zijde, waarbij de door Van der Plas benadrukte machtspositie vanzelfsprekend een fraaie bijkomstigheid was. Door zijn focus op positiviteit sluiten Van Duinkerken's opvattingen over cultuurbemiddeling nauw aan bij die van Ritter, die eveneens van mening was dat negatieve kritiek in de ether vermeden diende te worden (al beargumenteerde hij die visie, zoals we gezien hebben, op een andere manier). Evenals Ritter kan Van Duinkerken bovendien als een opiniërende voorlichter

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Van Duinkerken 1933: 50.

²⁰² Zie over katholieke censuur en haar context ten tijde van het interbellum Van Eijden-Andriessen 2010, in het bijzonder de hoofdstukken 1 en 2.

²⁰³ Ibidem.

worden beschreven, die (katholieke) lezers de ogen wilde openen voor literaire schoonheid en hen wilde opvoeden in het lezen en doorgronden van literaire kunst.²⁰⁴ Daarbij is het zaak oog te hebben voor de discrepanties tussen de verschillende media waarin Van Duinkerken opereerde: in een dagblad als *De Tijd* of een massamedium als de radio ging hij meer als voorlichter te werk dan in een artistiek-literair tijdschrift als *De Gemeenschap*, dat eerder gericht was op een groep cultureel gelijkgevoerden.²⁰⁵ Los van die mediale verschillen kan de grondhouding van Van Duinkerken echter steeds op eenzelfde manier worden getypeerd: hij was voortdurend gericht op de ontplooiing van een zelfstandige katholieke cultuur, die een eigen koers diende te varen ten opzichte van de ‘paganistische’ cultuur.²⁰⁶

In dat opzicht kan Van Duinkerken geplaatst worden in het discours van kunst voor de gemeenschap – wederom een parallel met Ritter. Binnen het katholieke segment van het literaire veld verzette Van Duinkerken zich tegen een ‘hyperindividualist’ als Henri Bruning,²⁰⁷ en in die zin vertegenwoordigde hij een vergelijkbare positie als zijn voorganger bij de KRO, Herman de Man. Ook deze koopmanszoon hield er, aldus zijn biograaf Gé Vaartjes, duidelijke volksverheffende idealen op na: ‘De Man zag zichzelf, als “volkschen jongen”, geroepen om het volk in aanraking te brengen met de Nederlandse cultuurhistorie.’²⁰⁸ In poëticaal opzicht kan dit streven bij De Man verbonden worden met zijn voorkeur voor gemeenschapskunst, die in zijn geval gepaard ging met een sterk vijandige houding ten opzichte van de erfenis van de Beweging van Tachtig – die zou de literatuur tot een elitaire aangelegenheid hebben gemaakt. Vaartjes citeert in dat verband een brief aan Jan Engelman, waarin De Man uitroept: ‘Het volk leeft in gore stijlloosheid en de som der aesthetiek is saamgevoeld in enkelen. Dáárvoor Jan, haat ik de individualistische kunst, omdat deze die wanverhouding steeds grooter, de volksche stijlloosheid steeds schrijnender maakt.’²⁰⁹

In deze bewoordingen resonanceert de door Ritter gesignaleerde kloof tussen kunst en volk, die in de opvattingen van Van Duinkerken eveneens een significante rol speelt – ik verwijs nogmaals naar zijn verzuchting dat het katholieke publiek de literatuur links laat liggen. Dat de kunst een geïsoleerd bestaan leidde, bleek volgens Van Duinkerken ook uit de afwezigheid van de klassieken der katholieke cultuur in het openbare leven: wat hem betreft werd er in massamedia onvoldoende gereflecteerd op spilfiguren in de geschiedenis van het katholicisme, zoals Jozef Alberdingk Thijm.²¹⁰ Toch nuanceerde de KRO-criticus de ‘wanverhouding’ die De Man in zijn brief aan Engelman signaleerde, omdat hij in de voorstelling van de kloof tussen dichter

²⁰⁴ Vgl. Polman & Sanders 2003: 94.

²⁰⁵ Ibidem: 97-98. Polman en Sanders stellen dat Van Duinkerken in de krant meer geneigd was ‘resultatief-morele kritiek’ te bezigen (waarbij het besproken werk wordt getoetst aan morele en levensbeschouwelijke maatstaven) en impliceren dat hij in tijdschriften met minder publieksbereik meer ‘introspectief-artistieke kritiek’ praktiseerde (waarbij het werk in de eerste plaats wordt beoordeeld op esthetische merites). De termen ‘resultatief-morele kritiek’ en ‘introspectief-artistieke’ kritiek zijn van Van Duinkerken zelf en vormen de rode draad in het essay ‘Moraal en poëzie’ uit *Roofbouw*: Van Duinkerken 1929b. Zie over de termen ook Polman 2000 en Sanders 2004.

²⁰⁶ Vgl. Sanders 2002: 253.

²⁰⁷ Cf. Roes 1984: 112.

²⁰⁸ Vaartjes 1999: 185.

²⁰⁹ De Man in Vaartjes 1999: 188.

²¹⁰ Van Duinkerken 1933: 14. Zie ook 50, waar Van Duinkerken betreurt dat het werk van Thijm niet wordt herdrukt. In hoofdstuk 3 zal blijken dat Thijm tot de meest besproken auteurs in het literaire KRO-programma behoort, wat benadrukt hoezeer Van Duinkerken hechtte aan openbare reflectie op de katholieke klassieken.

en burger een narratief herkende dat hij in historisch opzicht niet houdbaar achtte. In *Welaan dan, beminde geloovigen* schreef hij in dat verband:

Men klaagt over het esoterisch-worden der cultuur in Nederland, en spreekt van een onoverbrugbare kloof tusschen het volk en zijn kunstenaars. Vroeger, zoo stelt men het voor, zongen de dichters op de markt hun liederen en iedereen begreep direct den zin ervan en werd door de schoonheid ontroerd. Thans is het niet meer zoo. Daar is een eenheid verbroken, welke slechts hersteld kan worden door de herleving van den ouden gemeenschapszin. Zoo groote waarheid ligt er niet in deze klacht, of ze berust voor een deel op een romantische idealiseering van den voorbije tijd.²¹¹

Volgens Van Duinkerken zijn literatoren, ook de ‘grooten mannen’, nooit direct bijgevallen door de menigte: hun teksten zijn pas langzaam gemeengoed geworden en daarin moet de rol van ‘predikers en varende zangers’ niet worden onderschat.²¹² Ook hier onderstreept de criticus het belang van de cultuurbemiddelaar: er zijn altijd figuren en instanties nodig om de lezer in contact te brengen met het schone. Die basisstelling deelde Van Duinkerken met Ritter: beiden meenden dat bij het volk de neiging én de competentie ontbraken om zichzelf de cultuur eigen te maken en zij probeerden dit gegeven te doorbreken door van gezaghebbende zijde op het goede te wijzen. Daarbij legden zij echter verschillende accenten: niet alleen kreeg het ‘goede’ bij Van Duinkerken een andere (want op katholieke leest geschoeide) invulling dan bij Ritter, maar ook richtten de critici hun pijlen op andere mechanismen die de gemiddelde lezer bij ‘het goede boek’ weghielden. De cultuurbemiddeling van Van Duinkerken moet immers worden begrepen in de specifiek-katholieke context van moreel-zedelijke waarschuwingen tegen slechte boeken, terwijl Ritter zich primair positioneerde ten opzichte van de oprukkende populaire cultuur, die een gevaar voor de kunst en de literatuur zou impliceren.

Het volk aan de kunst: Cornelis Rijnsdorp (NCRV)

Waar Ritter en Van Duinkerken deel uit meenden te maken van een cultureel klimaat dat ‘goede boeken’ voortbracht, zag de protestants-christelijke criticus zich voor een soberder uitgangspositie gesteld. Zijn essaybundel *Ter zijde* (1935) opende hij met een ontboezeming: ‘Ik weet me een beginnend medespeler in het abel spel van de kunst’.²¹³ Die opmerking ligt in het verlengde van de positionering van de auteur als autodidact: Rijnsdorp had zich zijn kennis van de Nederlandse cultuur met zelfstudie eigen moeten maken en refereerde geregeld aan het gegeven dat hij niet als vanzelfsprekend in contact was gekomen met kunst en literatuur.²¹⁴ In de kring van jonge protestantse letterkundigen was hij wat dat betreft niet de enige, want er bestond in de eerste helft van de twintigste eeuw een moeizame verhouding tussen de protestants-christelijke levensbeschouwing en het artistieke domein. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een statement van de NCRV over de relatie tussen omroep en cultuur, zoals gepubliceerd in het tijdschrift *Volksonwikkeling* in 1937. Cultuur was, zo meende de NCRV, een lastig thema ‘voor een Christelijken omroep, die kunst wel heeft te aanvaarden als een heerlijke gave Gods,

²¹¹ Van Duinkerken 1933: 32.

²¹² *Ibidem*: 33.

²¹³ Rijnsdorp 1935: 7.

²¹⁴ Vgl. bijvoorbeeld Puchinger 1971: 162, waarin Rijnsdorp benadrukt dat hij zelfs zijn boekhouddiploma met zelfstudie heeft behaald.

maar die ze slechts aanwenden mag om hem te verheerlijken'.²¹⁵ De implicatie van deze woorden moge duidelijk zijn: voor kunst zonder religieus doel was binnen de protestantse ideologie geen ruimte, en zelfs kunst mét religieuze occupaties had geen vanzelfsprekend draagvlak ('heeft te aanvaarden').

De metakritische opvattingen van Rijnsdorp kunnen niet los worden gezien van die typisch protestants-christelijke worsteling met de plaats van kunst en literatuur in de door God geschapen wereld. In zijn zoektocht naar een 'eigen' christelijke literatuur – de parallel met Van Duinkerken dient zich aan – vond de criticus houvast in de theologie van Abraham Kuiper, die met zijn notie 'gemene gratie' de poort opende die toegang gaf tot de kunst.²¹⁶ Kuiper redeneerde immers dat de wereld, ondanks alle zondigheid van menselijke zijde, nog altijd in Gods hand was. Zijn bijzondere genade mocht hij dan wel louter aan Christus hebben geschonken, maar op basis van het verbond tussen God en Noach meent Kuiper dat er ook een algemene genade bestaat, die – in de woorden van Klaas Schilder – 'de wereld in de banen van haar loop houdt'.²¹⁷ Die 'gemene gratie' openbaart zich vooral in de wetenschap en de kunst, hetgeen verklaart waarom er op de wereld nog altijd zoveel schoonheid te vinden is. Dat laatste aspect is van onmiskenbaar belang in het ontstaan van een protestantse letterkunde met esthetische aspiraties: de gemene gratie legitimeerde de incorporatie van *l'art pour l'art*-principes in levensbeschouwelijk georiënteerde literaire teksten, aangezien die pure esthetiek nu ook als Goddelijk gegeven kon worden geïnterpreteerd.

Hoewel Rijnsdorp, die zich in zijn tienerjaren tot het protestants christendom bekeerde, in de vooroorlogse jaren regelmatig gedwongen werd zijn houding tot Kuiper te herbezien door ontwikkelingen in de protestants-christelijke theologie, bleef hij gedurende zijn carrière grotendeels denken in de lijn van Kuiper. Rijnsdorp wilde de literatuur niet isoleren van de mens in zijn totaliteit en was daarom van mening was dat een literair werk niet strikt religieus beoordeeld moest worden, maar andersom vond hij dat de religie niet de deur gewezen moest worden bij het schrijven van een literaire kritiek.²¹⁸ Zijn kritische praktijk werd door dit inzicht gekleurd: in zijn beschouwingen over contemporaine literatuur probeerde hij zowel christelijke als esthetische maatstaven te hanteren.²¹⁹

Minstens zo belangrijk in Rijnsdorps metakritische profiel is echter zijn visie op cultuuroverdracht. De criticus is herhaaldelijk in termen als 'culturele emancipator' en 'welwillende mentor' beschreven, karakterisering die aansluiten bij zijn programma van culturele expansie binnen het protestants-christelijke segment van de Nederlandse samenleving.²²⁰ In het eerder aangehaalde *Ter zijde* koos ook Rijnsdorp, evenals Ritter en Van Duinkerken, positie in het spanningsveld tussen individualisme en gemeenschapskunst. Zijn betooglijn zou door

215 Van Dijk 1937: 141.

216 Puchinger 1994: 33.

217 Schilder 1997: 29.

218 Puchinger 1994: 48. Met betrekking tot Rijnsdorps bekering schrijft W.F. de Gaij Fortman dat deze voortvloeide uit zijn lectuur van Seerp Anema's roman *In 's levens opgang* (1907). Vgl. Ouboter e.a. 1982: 428. Zie over de bekering ook Puchinger 1971: 165-166. De bedoelde ontwikkelingen in de protestants-christelijke theologie betreffen onder andere de opkomst van het denken van Karl Barth en Emil Brunner en de kerkscheuring na de Synode van Assen in 1926. Zie Puchinger 1994: 37.

219 Vgl. Trouwborst 1976: 132.

220 'Culturele emancipator' wordt gebruikt in Schipper 1993: 11; Booy 1982 bezigt de term 'welwillende mentor'.

Van Duinkerken ongetwijfeld als historisch-idealiserend zijn afgedaan, want Rijnsdorp veronderstelde een cesuur tussen de negentiende en de twintigste eeuw, waar het aankomt op de relatie tussen literatuur en publiek:

Door het individualisme der 80ers was intusschen het levend contact met het volk verloren gegaan. Dit evolueerde dan ook niet mede met de veranderde richtingen; het bleef zich in hoofdzaak gelijk. Zoo kwam er tusschen de schrijver en het groote publiek, dat toch zijn Cats en Van Lennep had weten te waarden, een vervreemding, tot groote schade van beide partijen. Het publiek bleef doorvragen om spanning – en die vraag verwekte automatisch aanbod. Het kreeg zijn detective-roman, op tijd geïmporteerd, om van de film niet te spreken.²²¹

In die laatste zin resoneren de zorgen van Ritter: de detectiveroman en de film werden beschouwd als typische uitwassen van de amusementsindustrie, waartegen de cultuurbemiddelaar zich probeerde te wapenen. Over het algemeen stonden protestanten vanuit hun ideologische overtuiging behoorlijk afwijzend tegenover fenomenen als de balzaal en de bioscoop,²²² en wellicht is het juist daarom dat Rijnsdorp er in zijn metakritische teksten weinig gewag van maakt. Zijn benadering van de (veronderstelde) kloof tussen ‘intellect en volk’ moet veel-er gekoppeld worden aan zijn zoektocht naar een protestantse literaire identiteit.²²³ In Rijnsdorps optiek werkte het laat-negentiende eeuwse individualisme niet alleen door in de literatuuropvattingen van toonaangevende Nederlandse auteurs, maar ook in de neiging binnen de protestantse cultuur om de weinige cultuurdragers die er waren verantwoordelijk te maken voor de geboorte van een bloeiende kunst op reformatorische basis. Volgens Rijnsdorp leidde die neiging tot ‘een te zware last op de schouders van de afzonderlijke, creatieve figuren, onder de nawerking van het individualisme’.²²⁴ Om daadwerkelijk tot een eigen protestants-christelijke literatuur te komen, meende Rijnsdorp, moest niet zozeer de kunst aan het volk worden gebracht, maar het volk aan de kunst:

Het criterium ligt dus m.i. hierin, dat het volk, d.w.z. allen, die niet bewust creatief probeeren te arbeiden in de kunst, tot scheppen wordt opgeroepen. Van het distribueeren der gereedliggende producten moet het zwaartepunt worden verlegd naar het oproepen tot mede-arbeid aan het scheppend werk van de toekomst.²²⁵

Het betreft een ideaal dat Rijnsdorp niet altijd heeft gehuldigd, maar dat ten tijde van zijn vooroorlogse werkzaamheden voor de NCRV nog volop bloeide – hij werkte het zelfs uit in de allegorische roman *Eldert Holier* (1938).²²⁶ De criticus beseftte echter maar al te goed dat er veel obstakels overwonnen moesten worden, voor er sprake kon zijn van een waarlijk reformatorische kunst. In *Ter zijde* somt hij er vier op: ten eerste moet de notie ‘fantasie’ binnen de protestantse cultuur niet langer miskend worden, daarnaast moet er meer dan voorheen gepopulariseerd worden, ten derde moet het volk gaan inzien dat christelijke letteren een eigen karakter hebben en tot slot moet het zich hechter en intensiever formeren tot een publiek en zijn artis-

221 Rijnsdorp 1935: 93. Deze kritiek op de Beweging van Tachtig neemt overigens niet weg dat Rijnsdorp aangeeft diep gevormd te zijn door de Tachtigers – zie Puchinger 1971, m.n. 167-171.

222 Vgl. Van Oort 2007: 45.

223 Zie Rijnsdorp 1935: 146: ‘De 19e eeuw heeft hier veel kwaad gedaan, het heeft intellect en volk van elkaar vervreemd.’

224 Ibidem: 157.

225 Ibidem: 158.

226 Schenkeveld 1993: 19.

tieke leiders erkennen.²²⁷ De ideale criticus hield in zijn besprekingen rekening met al die voorwaarden, maar voor de hier centrale problematiek van de radiokritiek zijn met name de tweede en vierde relevant. Radiolezingen werden immers beschouwd als een populariserend genre bij uitstek en omdat ze ook invloed hadden op de autoriteit van de spreker, pasten ze ontegenzeggelijk in Rijnsdorps emancipatoire programma. Niet voor niets prees de criticus het nieuwe medium om zijn ‘geestelijke verkeersfunctie’: het was een uitstekend cultureel doorgeefluik om de protestantse *kleine luyden* te mobiliseren voor de letterkunde.²²⁸

Rijnsdorp was niet de enige NCRV-spreker die ijverde voor de bloei van een ‘eigen’ christelijke kunst: zijn vriend Piet Risseeuw spande zich daar eveneens voor in, en ook hij geloofde naar eigen zeggen in ‘de voedende kracht der gemeenschap’ om tot positieve resultaten te komen.²²⁹ Achteraf gezien blijkt hun project gefaald: Arie van Deursen betoogde zelfs dat de jaren dertig de periode vormen waarin de protestantse ‘slag om de cultuur’ definitief verloren is.²³⁰ Desondanks keek Rijnsdorp begin jaren zeventig tevreden terug op zijn radiowerk (dat hij na de oorlog voortzette), omdat hij meende dat hij daarmee dichterbij tot het volk was gekomen: ‘Achter de microfoon moet je de mensen tóespreken en je woorden moeten overkomen. Dat is een heel nuttige wisselwerking en die zou ik niet graag hebben willen missen’.²³¹ In zekere zin resoneert P.H. Ritter jr. in deze opmerking mee: in de beleving van cultuurbemiddelaars dwong de mediale identiteit van de radio een specifieke manier van spreken af, waarbij de retorische vorm minstens zo belangrijk was als de inhoud. Een dergelijke parallel ten spijt moet het verschil tussen Rijnsdorp en de leiders van de literaire rubrieken bij de AVRO en de KRO niet onderschat worden. De cultuurbemiddelende idealen van de protestants-christelijke criticus stonden in dienst van een specifiek protestantse culturele agenda, waarin het niet alleen draaide om het *recipiëren* van literatuur onder leiding van een bevoegde gids, maar waarin ook het *produceren* ervan een sleutelpositie innam.

Geestdrift en beschavingswil: A.M. de Jong (VARA)²³²

In zijn roman *Amsterdam* (1931) suggereerde Maurits Dekker dat A.M. de Jong de geestelijke verheffing van de arbeidersklasse als dekmantel gebruikte om zijn eigen positie in de socialistische wereld te handhaven. Indien Dekker daarin gelijk had, dan moeten we constateren dat De Jong een uiterst gewiekst spel heeft gespeeld, want de nadruk op artistieke verheffing van het proletariaat loopt als een rode draad door zijn metakritische teksten. Al in november 1918, op twintigjarige leeftijd, schreef hij ter inleiding op de *De Nieuwe Stem*, dat hij redigeerde met Koos Vorrink en Piet Schuhmacher, over de relatie tussen de kunstenaar en zijn publiek, die door onbreekbare banden met elkaar verbonden zouden zijn. Hij stelde onder andere: ‘Door z’n opnemings in de grote, levende massa erlangt de kunstenaar z’n hoogste kracht. Maar daar staat tegenover, dat diezelfde massa hem behoeft, hem nodig heeft om haar in zekere dingen

²²⁷ Rijnsdorp 1935: 168-169.

²²⁸ Ibidem: 155.

²²⁹ Vgl. De Groot 1930: 253.

²³⁰ Van Deursen 2005: 152.

²³¹ Puchinger 1971: 176.

²³² Deze deelparagraaf is grotendeels ontleend aan Dera 2013a.

te leiden en voor te lichten'.²³³ Aangezien voor De Jong ook de criticus een kunstenaar is, kunnen zijn kronieken in *Het Volk* opgevat worden als een manier om het arbeiderspubliek letterkundig op te voeden – en daarmee past de socialistische auteur uitstekend in de gemene deler van deze paragraaf.

De Jong sluit ook aan bij de eerder behandelde critici wat betreft zijn constatering van een kloof tussen kunst en volk. Die verwoordt hij echter in veel vijandiger termen dan Ritter, Van Duinkerken en Rijnsdorp. In een interview met G.H. 's-Gravesande – het pseudoniem dat Pannekoek Jr. vanaf 1928 ging gebruiken – stelde hij dat de gewone mens als potentiële lezer uitgesloten werd, omdat de literatuur verzand was geraakt in hoogmoed en navelstaarderij. Polemisch vroeg hij zich in dat verband af:

Wat kan het een arbeider schelen hoe een leeglopende, piekerende intellectueel in bars komt en wat daar allemaal voor ingewikkeldheden uit voortvloeien. Dacht u dat hij belang stelde in fijn uitgesponnen psychologie en pathologie, neurasthenie en psycho-analyse? Geef het [volk] mensen, sterke, gezonde, zwakke, zieke, maar geen psychische constructies zonder bloed en zinnen.²³⁴

Voor het elitaire karakter van de literatuur stelde De Jong, evenals Rijnsdorp, de Beweging van Tachtig aansprakelijk. Tussen 1 oktober 1921 en 22 januari 1922 verscheen in *Het Volk* een serie kronieken onder de titel 'De mannen van tachtig en wat na hen kwam', waarin De Jong de stelling verdedigde dat het individualisme van de Tachtigers de kunstenaar van de massa had vervreemd. Het gevolg daarvan was dat literaire werken niet langer een zuivere weerspiegeling vormden van een specifieke periode en het leven van mensen daarin. De Jong pleitte dan ook voor socialistische kunst en literatuur, die de band met de maatschappij herstelde en de daarin bestaande (klasse)verhoudingen zichtbaar maakte.²³⁵ In de context van zo'n opvatting zal het niet verbazen dat De Jong in het kapitalisme een vijand van de kunst zag: onder zijn invloed zou deze zijn verworden tot een 'elite-ding voor elite-mensen, een soort heele fijne luxe, een duur weelde artikel voor geraffineerde intellekten en kostbaar-gekultiveerde zielen'.²³⁶ Tegenover intellectualisme, individualisme en geforceerde schoonschrijverij plaatste De Jong daarom eenvoud, gemeenschapszin en authenticiteit, met als belangrijkste credo: 'Kunst, die niet voor allen kan zijn, is voor niemand'.²³⁷

In het licht van deze poëtische opvatting ligt het voor de hand dat De Jong zich aangetrokken voelde tot cultuurbemiddelende functies. Een mooie illustratie van zijn standpunten op dit vlak biedt zijn brochure *De arbeider en het boek* (1927), waarin hij in naam van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling betoogde dat de arbeider stiefmoederlijk behandeld is in de literatuur vanaf de negentiende eeuw. De Jong wees daarvoor twee verklaringen aan. In de eerste plaats zou de burgerlijke samenleving nauwelijks boeken voor de arbeider beschikbaar hebben gesteld, en de lectuur die aangeboden werd, moest als 'geestelijk straatvuil' worden beschouwd:

²³³ A.M. de Jong in De Jong 2001: 316-318.

²³⁴ 's-Gravesande 1980 [1928]: 112.

²³⁵ Het is echter belangrijk om op te merken dat De Jong individualistische kunst persoonlijk best waarden kon: wat dat betreft is er een conflict tussen zijn particuliere smaak en zijn rol als socialistisch criticus. Vgl. Van den Braber 2012: 139-140.

²³⁶ De Jong 1921.

²³⁷ Ibidem.

‘Geen hand werd door de bourgeoisie uitgestoken om de arbeiders tot betere lectuur te brengen, ondanks de christenzin dier bourgeoisie en de betuigingen van broedermin in de theoretische verhandelingen der kerken’.²³⁸ De tweede oorzaak van de kloof tussen arbeider en boek lag volgens De Jong verscholen in het aristocratische karakter van de letterkunde, die gericht zou zijn op ‘de aandacht en de behoeften en het begrip van een bevoorrechte klasse, en onder haar eigenlijk nog maar van een kleine elite van intellectuelen en die er voor willen worden aangezien’.²³⁹

De Jongs voorstelling van zaken behoeft nuance: zijn tweede kritiekpunt is van politiek-poëtische aard, terwijl er in de negentiende eeuw wel degelijk initiatieven op het terrein van de volksontwikkeling waren.²⁴⁰ Zijn visie op de kloof tussen kunst en volk zal dan ook erg gekleurd zijn geweest door zijn socialistische wereldbeeld, waarin een negatieve karakterisering van de bourgeoisie ook andere dan literaire doelen diende. In elk geval meende De Jong dat de gesignaleerde kloof kon worden gedicht, mits er van twee kanten werd geïnvesteerd. Enerzijds was er een taak weggelegd voor de kunstenaar, die zich meer diende te richten op ‘de kleinen, de geringen, de verstotelingen dezer aarde’.²⁴¹ Anderzijds moesten socialistische auteurs van naam de arbeiders stimuleren écht te leren lezen, wat wilde zeggen dat zij zich de formele en inhoudelijke eigenschappen van literaire teksten eigen dienden te maken. De (veronderstelde) geringe intellectuele capaciteiten van de arbeider zouden hem daarbij niet in de weg staan, meende De Jong, want ‘schoonheid en menselijkheid zijn steeds en overal voor de zuivere en eenvoudige van hart te doorvoelen en te genieten naar de volle maat, zo hij maar de aandacht ervoor over heeft en zich bereid geeft haar in zich op te nemen’.²⁴² In dit proces wierp De Jong zich op als begeleider, en hij riep zijn medecritici op zijn voorbeeld te volgen: ‘Laten degenen onder ons, die reeds met het boek vertrouwd zijn, al hun krachten inspannen om de anderen door hun geestdrift en beschavingswil aan te steken en ook hen tot het boek te voeren’.²⁴³

De VARA was vanuit haar ideologische overtuigingen bij uitstek de omroep die dit ideaal steunde. Eind 1930 – De Jong was inmiddels als radiocriticus actief – schreef Rudolf Kuyper in *De Notenkraker*:

Wij mogen voor de massa, die nog maar aan de eerste aesthetische ontwikkeling toe is en die niet over de middelen voor dure concerten enz. beschikt, het minder goede niet onthouden, omdat het beste voor haar onbereikbaar is. Wij moeten de massa ook hooge kunst, waar ’t zonder verminking kan, per radio geven.²⁴⁴

Met die ‘verminking’ doelde Kuyper op de verminderde zeggingskracht van kunst (met name klassieke muziek) ten gevolge van mechanische reproductie: de geluidskwaliteit was op de radio soms zo slecht, dat men vond dat van de artistieke waarde van een kunstwerk weinig

²³⁸ De Jong 1927: 7.

²³⁹ Ibidem: 8.

²⁴⁰ Zie bijvoorbeeld Leenders 1996 over volksvoordrachten; Helsloot 1989 over activiteiten van de Maatschappij tot Nut van ’t Algemeen; en Dongelmans 2000 over nuts- en volksbibliotheken.

²⁴¹ De Jong 1927: 13.

²⁴² Ibidem: 22.

²⁴³ Ibidem: 24.

²⁴⁴ Kuyper 1930.

overbleef. In een radiolezing op 28 oktober 1931 beschreef Kuiper de situatie in metaforische termen: waar de 'echte cultuur' moest worden opgevat als verse groenten, stond radiomuziek voor voedsel uit blik. Dat was echter geen reden om de massa niet met cultuur in contact te brengen: 'Want conservenvoeding is toch altijd beter dan ondervoeding en met de radio kan men, evenals door de film, de allerbeste krachten, die anders slechts voor een klein betaalkrachtig publiek zouden kunnen optreden, onder het bereik van de massa brengen'.²⁴⁵

In het geval van literatuur ging Kuipers vergelijking niet op, maar zoals ik heb laten zien, ging het De Jong er wél om dat een fenomeen voor enkelen onder het bereik van de massa werd gebracht. Voorafgaand aan zijn eerste boekenhalfuurtje publiceerde hij in *De Radiogids* een introductie op zijn rubriek, waarin hij zijn taak aanvaardde 'regelmatig te spreken over het prozawerk der litteratuur'.²⁴⁶ In dat artikelte kondigde hij in de eerste plaats aan, dat zijn eerste twee boekenhalfuurtjes gewijd zouden zijn aan 'Proza in 't algemeen' en niet aan een specifiek literair werk, zodat 'we de normen kunnen bepalen, die bij ons oordeel over een of ander boek maatgevend zullen blijken [...], als daar zijn taal, stijl, beeldend vermogen en scheppingsmacht'.²⁴⁷ Op discursief niveau valt hier De Jongs gebruik van de eerste persoon meervoud op, die suggereert dat hij zich niet autoritair boven het luisterend publiek plaatste. Daarnaast is het opmerkelijk dat de criticus zich in zijn opsomming van maatgevende evaluatiecriteria richt op formele criteria (taal, stijl) en criteria die te maken hebben met de creatieve kracht van de auteur (beeldend vermogen, scheppingsmacht), terwijl het voor zijn poëtica cruciale criterium 'wereldbeeld' afwezig is. Zoals in het volgende hoofdstuk zal blijken, speelde dit in De Jongs radiokritieken echter een belangrijke rol.

Zijn bijdrage in *De Radiogids* rondde De Jong af met een alinea waarin hij zich uitsprak over de vermeende hoge moeilijkheidsgraad van de literaire halfuurtjes voor het luisterend publiek:

Het onderwerp lijkt nogal zwaarwichtig. Het zal echter, naar ik levendig hoop, blijken mogelijk te zijn, het zo te behandelen, dat het voor al onze luisteraars behoorlijk te volgen zal zijn: dingen van schoonheid zijn in eerste en laatste instantie dingen van het hart, meer dan van het verstand, en daarom ook voor wie men zo gaarne met de term 'eenvoudigen van geest' kleineert, zonder enige twijfel voor het alerbelangrijkste deel te verstaan.²⁴⁸

Deze woorden stroken goed met de opvattingen die De Jong ventileerde in *De arbeider en het boek*: om de 'eenvoudigen van geest' op literair vlak te verheffen, moest de criticus zich gidsend opstellen en de inhoud en vorm van zijn kritiek in eerste instantie afstemmen op het niveau van zijn publiek. Zelfs dan zouden de VARA-luisteraars niet alles van de causerieën begrijpen, suggereerde De Jong, maar voor het 'alderbelangrijkste deel' zouden de besproken werken toch tot hen door moeten kunnen dringen. De criticus toonde zich dus optimistisch over zijn cultuurbemiddelende taak. Wat dat betreft nam hij een heel andere houding ten opzichte van

²⁴⁵ R. Kuiper, 'Ontwerp radio-voordracht over het werk der commissie voor de radio-voordracht van de V.A.R.A. en het Instituut voor Arbeidersontwikkeling'. In archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 249.

²⁴⁶ De Jong 1930b.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ibidem.

het publiek aan dan bijvoorbeeld Ritter en Van Duinkerken: bij De Jong zien we geen klachten over de abominabele voorkeuren van de massa, maar een positieve houding ten opzichte van de vermogens van de arbeidersklasse.

Ondanks zijn nadruk op culturele emancipatie had De Jong echter ook heel andere motieven met zijn radiowerk. Dat blijkt uit een brief die hij op 29 juni 1930 verstuurde aan de socialistische dichteres Margot Vos. Het gaat om een reactie op een helaas niet bewaard gebleven brief van Vos, waarin zij De Jong feliciteerde met zijn benoeming bij de VARA. In zijn brief tekende De Jong over het nieuwe medium op:

Ben het volmaakt met je eens omtrent de radio en z'n amusementskunst. Maar ook in de slagzwaardtheorie. Er gaat een enorme invloed van uit en het kabaal tegen de Vara heeft z'n betekenisvolle ondergrond. Maar over dat alles praten we wel es uitvoeriger en hoe ik het slagzwaard hanteren zal, blijkt van zelf. Ik hoop met schwing: 'k heb nog lang geen vijanden genoeg!²⁴⁹

Dit citaat onderstreept hoe jammer het is dat Vos' brief niet bewaard is gebleven, aangezien het nu in het ongewisse blijft wat zij precies heeft gezegd over de relatie tussen radio en amusementskunst en wat de slagzwaardtheorie in haar ogen inhield. Het ligt echter voor de hand dat Vos zich hier aansloot bij de vigerende klacht dat de radio te weinig cultuur bracht en te veel amusement. Gezien zijn instemming heeft ook De Jong in dat geval zijn reserves tegenover de radio gehad, maar daar staat tegenover dat het medium in zijn ogen een enorme impact had in de samenleving. Het 'kabaal tegen de Vara' is daarvan een bewijs: toen De Jong in dienst trad bij de omroep, was er zoals gezegd regelmatig maatschappelijke commotie over VARA-programma's, omdat deze werden ingezet voor socialistische propaganda en voor polemische bestrijding van de zittende regering. De metafoor van het slagzwaard sluit goed aan bij die strijdcultuur, die op basis van De Jongs afsluitende woorden "k heb nog lang geen vijanden genoeg!" verbreed moet worden naar een strijd in het culturele veld. Het lijkt er heel sterk op, dat De Jong zijn boekenhalfuurtjes niet alleen wilde gebruiken om de arbeidersklasse cultuur te brengen, maar ook om af te rekenen met wat hem in de contemporaine literatuur niet aanstond. De onderwerpen van zijn eerste lezingen versterken die indruk: op 6 augustus 1930 sprak De Jong over de Tachtigers en twee weken later was zijn praatje zelfs getiteld 'De uitgroei van de Beweging van Tachtig', waarmee hij bedoeld zal hebben op de van individualisme doortrokken elitekunst die hij zo verachtte. De criticus was met andere woorden nog maar net in de ether te horen, of hij gebruikte de verworven ruimte voor het uitdragen van een polemisch geluid. Uiteindelijk stond ook dat echter in dienst van een emancipatoir programma: wie arbeiders wilde opleiden in gemeenschapskunst, kon niet anders dan de individualistische elitekunst met een scherpe bijl te lijf gaan.

2.7 Spreken op de radio tussen idealisme en pragmatisme

A.M. de Jong mocht in de radio dan wel een voertuig tot culturele verheffing zien; ook het financiële aspect van een baan bij de VARA speelde een belangrijke rol in zijn keuze voor een car-

²⁴⁹ De Jong aan Vos, 29-6-1930, in archief De Jong (Letterkundig Museum), J 4201 B1.

rière als radiocriticus. De Jong heeft nooit onder stoelen of banken gestoken dat hij criticus bleef om het materiële bestaan.²⁵⁰ Uit zijn brief aan Vos blijkt dat sommigen binnen de VARA De Jong wilden vragen als ‘algemeen leider van de cultuurarbeid en hoofdredakteur van het werkblad’, maar daar moest in zijn ogen wel iets tegenover staan:

Om de belangrijkheid van dat werk en z'n betekenis voor de beweging, wil ik dat doen, maar dan moeten ze me ook royaal behandelen, me vrij laten in de organisatie van het werk en er een salaris aan verbinden, dat me zorgen vrij houdt. Dat kan, getuige de honoraria van anderen, maar het is merkwaardig: zodra een geheid, doorgefournéerd partijgenoot z'n neus om de hoek van de deur steekt, komt er plots zuinigheidszucht. Hugo de Groot [dirigent, JD] krijgt f8000-! Voor A.M. de Jong kan misschien f5000 worden uitgetrokken. Maar A.M. de Jong zal zich deze keer es hard houden en de prestigekwestie ook es stellen: hij werkt in geen geval onder het honorarium van de orkestleider. Minder om de knikkers dan om het spel.²⁵¹

Het zijn ferme woorden, maar helaas voor De Jong is hij de onderhandelingen uiteindelijk niet goed doorgelopen. Zoals we weten, werd hij geen algemeen cultureel leider, maar verzorgde hij louter de boekenhalfuurtjes, waarmee hij in eerste instantie zestig en later dertig gulden per uitzending verdiende. In retrospectief noemde Max Dendermonde dat een weinig lucratieve zaak,²⁵² maar het ging destijds om een behoorlijk bedrag, dat hier en daar zelfs tot de nodige verontwaardiging leidde. Zo ageerde de communistische krant *De Tribune* op 17 juni 1933 tegen het honorarium van De Jong: het is hoogst discutabel ‘de centen en dubbeltsjes, die zoo moeizaam opgebracht worden door duizenden sociaal-democratische arbeiders’ uit te keren aan iemand die ‘een half uurtje per week een babbeltje voor de microfoon hield over literatuur’.²⁵³

De term ‘babbeltje’ suggereert dat de journalist van *De Tribune* weinig cultureel verheffends in de literaire rubriek zag. En hoewel de meeste radiocritici dat niet met hem eens zullen zijn geweest, moet het gezegd dat ook zij méér in de radio zagen dan een beschavingsfabriek.²⁵⁴ Ook Ritter vervulde zijn functie bij de AVRO niet alleen vanuit volksverheffende idealen: zo was de criticus zich bewust van de invloed die de nationale uitstraling van het medium had op zijn reputatie. In het *Utrechtsch Dagblad* van 11 januari 1934 motiveerde Ritter zijn vertrek bij die krant onder andere door haar regionale bereik af te zetten tegen de ‘algemeen-landelijke tribune’ die de AVRO hem bood.²⁵⁵ Intussen speelden ook financiële motieven een rol: er moest brood op de plank komen en in Ritters geval moesten bovendien de nodige leningen worden afbetaald.

Voor veel sprekers in de literaire rubrieken (en zeker bij de AVRO, waar ideologische overtuigingen in mindere mate een rol speelden) was dat financiële aspect van aanzienlijk belang in de keuze om een causerie voor de radio te verzorgen. In de vele schrijversbrieven die Ritter

250 Vgl. 's-Gravesande 1980: 109.

251 De Jong aan Vos, 29-6-1930.

252 Dendermonde 1988: 10.

253 Anoniem 1933.

254 Bij De Jong speelden ook persoonlijke overwegingen soms een rol. Als hij bijvoorbeeld wilde bijpraten met zijn vriend Emmanuel de Bom, nodigde hij deze uit om op kosten van de VARA naar Nederland te komen voor een lezing. De logeerpartij vond dan bij De Jong plaats. Vgl. De Jong aan De Bom, 20-4-1938, in archief A.M. de Jong, AMVC Lettenhuis, signatuur J 421 / B.

255 Ritter 1934a.

begin jaren dertig ontving, wordt geëxpliciteerd dat de vergoeding voor de lezing meer dan welkom was. Verwonderlijk is dat allerminst: niet alleen waren de economische omstandigheden in de zogeheten ‘crisisjaren’ bepaald niet gunstig; ook was het (zeker voor literatuurcritici) niet gemakkelijk om van de pen te leven.²⁵⁶ Critici die een lezing voor de omroep hadden gehouden, zagen er dan ook op toe dat de financiële afwikkeling daarvan goed verliep. In het geval van Henri Borel leverde dat een interessante correspondentie met Ritter op, waarin de journalist van *Het Vaderland* zijn onbegrip uitsprak over het beleid van de AVRO om reiskosten te includeren in het bedrag dat voor een literaire lezing werd uitgekeerd. Op 1 juli 1929 schreef Borel in dat verband aan Ritter: ‘U zelf leest evenmin als ik voor de eer of de “cultuur” alleen, dat maakt u mij niet wijs. Wij willen onze moeite vergoed hebben. En ik behoor (afkloppen!) gelukkig tot de litteratoren, die niet om een tiental guldens verlegen zitten’.²⁵⁷ Omdat de AVRO niet inging op Borels klacht, blies deze zijn volgende lezing in het boekenhalfuurtje af, hetgeen duidelijk maakt dat de criticus diens (al dan niet financiële) principes boven een meer symbolische agenda van ‘eer’ of ‘cultuur’ plaatste.²⁵⁸ In een latere brief zou Ritter nog eens terugkomen op de problematiek, waarbij hij opmerkte dat zijn rubriek ‘in verhouding ongeveer het duurst is van den geheelen omroep omdat ik persoonlijk voor de hoge honoraria mijner collega’s in de bres sta’.²⁵⁹

Uit Ritters correspondenties blijkt dat diens ‘persoonlijke’ invloed op de hoge honoraria een opmerkelijke schaduwzijde had. Als leider van de literaire rubriek was hij per spreekbeurt verantwoordelijk voor het bepalen van de hoogte van het honorarium, waarbij hij differentieerde tussen de verschillende sprekers. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een briefje aan Vogt van 14 juni 1930, waaruit de volgende verdeling naar voren komt: Herman Robbers krijgt zestig gulden voor een lezing, Nico Donkersloot vijftig, Cees Kelk vijfendertig, Dick Binnendijk vijfenveertig en Jan Fransens eveneens vijfenveertig.²⁶⁰ Het is mogelijk dat deze discrepanties worden veroorzaakt door de afwijkende reiskosten die de sprekers moesten maken, maar logisch is dat niet: de studio in Hilversum was voor Robbers (woonachtig in Rotterdam) vermoedelijk beter te bereizen dan voor Kelk (Doorwerth). Het ligt meer voor de hand dat de differentiatie veroorzaakt wordt door symbolische verschillen tussen de sprekers: als gereputeerde oudgediende was Robbers meer waard (en kon hij meer vragen) dan Kelk.

Ondanks de financiële aantrekkingskracht van het nieuwe medium moet het belang van de honoraria in de radiokritiek niet worden overschat. Een mooie illustratie daarvan biedt Jan Greshoff, die vanaf 1930 op zeer regelmatige basis contact met Ritter zocht om literaire lezingen bij de AVRO te kunnen verzorgen. Zijn eerste van zeven causerieën vond plaats op 5 juli 1931 en handelde over ‘De Nederlander en het boek’, een algemeen onderwerp waar hij zich als *Gulden Winckel*-redacteur graag over uitliet. Ruim vier maanden voor aanvang van de lezing vroeg Greshoff Ritter om de nodige praktische informatie, waaronder ‘hoe veel spie mij dit

256 Vgl. Van den Braber 2002. Anz 2004a benadrukt dat critici die van hun werk willen leven, zich in verschillende media dienen te manifesteren (221).

257 Borel aan Ritter, 1-7-1929, in archief Ritter UB Utrecht, map Borel.

258 In een brief van Borel van 16 april 1930 speelt het probleem nog eens op, en ook dan weigert hij naar Hilversum af te reizen.

259 Ritter aan Borel, 2-12-1930.

260 Ritter aan Vogt, 14-6-1930, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, ii.

grapje oplevert'.²⁶¹ Het is een opmerkelijk zinnetje: de woordgroep 'dit grapje' suggereert dat Greshoff de AVRO een grote dienst verleende, terwijl het initiatief voor een lezing bij hemzelf lag. Uit latere brieven blijkt intussen ondubbelzinnig dat de hoeveelheid 'spie' voor de criticus een precare zaak was. Toen Ritter hem na zijn eerste lezing niet antwoordde op een verzoek voor een nieuwe bijdrage in het najaar, schreef Greshoff bijvoorbeeld: 'Je verzuimt om mij te schrijven over de radio lezing. En dat gaat mij pecuniair (helaas, helaas, de tijden zijn droevig) zeer ter harte!'²⁶²

Hoewel Greshoff allesbehalve terughoudend was in zijn pogingen Ritters sympathie te winnen door te wijzen op zijn financiële malaise, was zijn bedongen honorarium in de praktijk secundair ten opzichte van een andere parameter: de kwaliteit van het te bespreken boek. Zo meldde Ritter op 14 november 1931 dat hij een spreekbeurt voor Greshoff had geregeld over een van de volgende romans: *Maan op het dak* van George Kettman, *Monsieur Sarelke* van Eline Mare of *Richtingslijnen* van Nellie van Kol. Twee dagen later antwoordde Greshoff: 'Je bent een redende engel, want de liquide middelen worden met den dag schaarser. Maar ... ik kan me de beste wil van de wereld niet over een van de opgegeven boeken spreken. Vooral niet omdat ik netjes in de mond moet blijven!'²⁶³ Het is een bijzonder interessante reactie, in de eerste plaats op het niveau van institutionele identiteit: ook voor Greshoff was radio een medium dat beschaafdheid afdwong, waarbij de externe controle van de ROCC een doorslaggevende rol zal hebben gespeeld. De opmerking laat daarnaast zien dat symbolische argumenten bij Greshoff uiteindelijk prevaleren boven economische: de criticus wilde liever niet spreken over wat hij als rotzooi beschouwde. Dat blijkt ook in latere situaties: in mei 1932 weigerde hij over Verhoog (*Van havens en zeeën*), Stroman (*Stad*) of Revis (*8.100.000 m³ zand*) te spreken, want hij kon – ondanks dat het geld 'brood-en-broodnodig' is – 'met de beste wil, geen half uur volpraten over zo'n boek'.²⁶⁴ Wat dat betreft was de criticus zo volhardend, dat hij de financiële verlokkingen voor lief nam.²⁶⁵

Ritter dwong Greshoff echter geenszins om van zijn principes af te zien: hij verzocht de criticus geregeld om zelf met een voorstel te komen. Vaak stuitte hij daarbij op het bezwaar dat Greshoffs onderwerpen, 'hoe belangwekkend op zichzelf ook, gemis aan actualiteit [hadden]'.²⁶⁶ Voor Jan J. van Herpen is deze opmerking de kern van de metakritische verschillen tussen Ritter en Greshoff: waar de eerste graag actuele, algemene boeken op het programma wilde zetten, ging het de tweede om 'algemene onderwerpen'.²⁶⁷ In die parafrase kan ik me niet geheel vinden, want ze ziet over het hoofd dat Greshoff zich in essentie liet leiden door zijn smaakoordeelen en niet door enige reflectie op 'algemeenheid'. De keuze om niet te spreken over wat

261 Greshoff aan Ritter, 24-2-1931, in Van Herpen 1991: 27.

262 Greshoff aan Ritter, 26-7-1931, in ibidem: 36. Zie ook 40: 'Is er *nergens* iets te verdienen???? Liefst geregeld (al is het weinig) maar in elk geval zoek één (of méér) radio lezinkjes voor mij vast te leggen. Wanneer komt er niet op aan.' En 43: 'Want ik wil dolgraag iets verdienen. De tijden zijn bijzonder slecht voor me en ik ben geen geliefd vleesch bij de dagbladredacties!'

263 Ibidem: 41.

264 Ibidem: 50.

265 Vgl ibidem: '[I]k kàn, met de beste wil, geen half uur spreken over een boek dat mij niet ter harte gaat. Dus dan zou ik af moeten zien van een genoegen en een verdienste, die ik niet gaarne missen wil' (52).

266 Ritter aan Greshoff, 12-5-1932, in ibidem: 51-52.

267 Ibidem: 8.

de criticus als benedenmaats beschouwde, kan bovendien worden geïnterpreteerd als een manier om het eigen imago niet te beschadigen: wellicht is Greshoff bang geweest dat (positief) spreken over een auteur als Nellie van Kol funest zou zijn voor zijn literair-kritische reputatie.

Dat radio-optredens en reputatie voor sommige critici met elkaar in verband stonden, blijkt bij Johan Koning, begin jaren dertig een van Vogts meest geliefde sprekers in het literaire AVRO-programma. Op 6 november 1936, toen de criticus al enige tijd niet voor de microfoon had gesproken, schreef Koning aan Ritter:

Zéér geruimen tijd geleden heeft u mij nog eens een Avro-Boeken-spreekbeurt in het vooruitzicht gesteld. In die paar jaar is er niets van gekomen. En nu maak ik het u lastig met een herhaling van mijn verzoek, omdat ik het zoo nóódig heb in verband met mijn winterlezingen, dat m'n naam weer eens eventjes door het geheele land gaat. We hebben met onze gezinnen zoo'n steuntje nodig en ik weet, dat u het geven wilt wanneer het in uw vermogen is, omdat u zoo goed onze zorgen begrijpt!²⁶⁸

Symbolisch en economisch kapitaal zijn hier uitdrukkelijk aan elkaar gekoppeld: Koning hoopte op een lezing om de landelijke aandacht op zijn naam te kunnen vestigen, en dat diende uitdrukkelijk een financieel doel in de vorm van hogere inkomsten bij zijn winterlezingen. Het commerciële aspect van literaire radiokritiek betrof dan ook niet alleen de aandacht voor een specifieke boekuitgave, maar had in zekere zin ook betrekking op de spreker die de lezing verzorgde.

Het is intussen uitdrukkelijk niet zo dat de argumenten om (g)een radioboekbespreking te verzorgen altijd primair betrekking hadden op de (financiële situatie van de) spreker zelf. Zo deed Roel Houwink op 26 april 1929 in de *Radiobode* uit de doeken waarom hij in zijn boekenhalffuurtje over Johan Fabricius' roman *Charlotte's Grootte Reis* wilde spreken. Naar eigen zeggen beoogde hij daarmee de situatie recht te zetten dat Fabricius' werk 'helaas door publiek en kritiek ternauwernood opgemerkt' was.²⁶⁹ Vanzelfsprekend gaat het hier om een gepubliceerde bron en niet om een brief, en wellicht speelden ook bij Houwink allerlei motieven van materiële aard een rol, maar de inleiding op zijn lezing laat mooi zien dat ook sprekers zonder leidende radiatorol een specifieke functie voor de literaire rubriek weggelegd zagen. In dit geval gaat het om een rehabiliterende functie, ingegeven door het bereik van het nieuwe medium: Houwink hoopte met zijn lezing Fabricius' literaire reikwijdte te verbeteren, in de hoop dat 'het bekende Deutsche Paul Zolnay Verlag, dat zijn werk met toenemend succes aan gene zijde van onze Oostelijke grenzen exploiteert, ons het zand [niet] uit de oogen wrijft'.²⁷⁰

De aankondiging van Houwink illustreert bij uitstek dat de literaire radiokritiek niet louter gericht was op een onzichtbare massa die cultureel verheven diende te worden: er stonden ook reputaties en veldconfiguraties op het spel. In die zin werden cultuurbemiddelende idealen in de praktijk doorkruist door motieven en belangen van een heel andere orde. In dit hoofdstuk zijn er verschillende de revue gepasseerd: politieke, financiële, beleidsmatige en literair-strategische. De spanning tussen (metakritisch) ideaal en (kritische) praktijk – die al vaker is signaleerd in het onderzoek naar literaire kritiek – kan echter het beste aan de hand van de programma's zelf worden getoetst.²⁷¹ Het volgende hoofdstuk handelt dan ook over de vorm en inhoud van de literaire radiokritiek.

²⁶⁸ Koning aan Ritter, 6-11-1936, in archief Ritter UB Utrecht, map Koning.

²⁶⁹ Houwink 1929.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Zie voor die spanning Getschmann 1992.

3

Oordelen voor de goede hoorder Vorm en inhoud van literaire radioprogramma's

3.1 Ter inleiding

Op 4 augustus 1934 hield A.M. de Jong een radiolezing over het werk van Guy de Maupassant. De inleiding van zijn lezing bevatte een ontboezeming: De Jong vertelde zijn luisteraars hoezeer het beroep van literatuurcriticus hem tegenviel. 'De teleurstelling begint hiermee', stelde de VARA-voorman, 'je gaat uit van de veronderstelling, dat je regelmatig mooie boeken, werken van hoge, gespannen schoonheid te lezen en te beoordelen krijgt. En dan blijkt, dat je vak is: alles te lezen, wat er verschijnt, wat er, zoals men dat met een beminnelijke term noemt, aan de markt komt'.¹ De radio was voor De Jong een vrijplaats waar hij aan de ijzeren logica van die marktwerking kon ontsnappen. Waar hij in zijn dagbladkronieken de actuele boekproductie op de voet moest volgen, kon hij in zijn VARA-rubriek bespreken wat hem de moeite waard leek – het werk van De Maupassant, bijvoorbeeld.

Bij de AVRO ging P.H. Ritter jr. heel anders te werk. Zijn radiolezing over *De dans om de galg* (1934) van Johan Fabricius begon hij als volgt: 'Ik zal dit nieuwe boek van Fabricius niet behoeven aan te prijzen, omdat de belangstelling van het publiek er reeds naar gegrepen heeft voor het verscheen. Wanneer ik eerlijk naar mijn oordeel zoek, dan denk ik aan Dr. Menno ter Braak.'² Met die laatste toevoeging maakte Ritter duidelijk dat hij *De dans om de galg* in subjectief opzicht niet echt waarderen kon. Conform zijn ideaal van onpartijdige kritiek was het verkoopsucces van Fabricius' roman echter voldoende aanleiding het alsnog te bespreken.

Het mag hier dan slechts twee korte passages betreffen, maar ze illustreren wel een aantal problemen die in het interbellum met het genre van de radiokritiek verbonden waren. Om te beginnen staan hier twee posities ten aanzien van boekselectie tegenover elkaar: is de markt (en daarmee het koopgedrag van het publiek) leidend voor de keuze voor een auteur of werk, of moeten critici hun eigen smaak laten prevaleren? Daarnaast toont het voorbeeld uit Ritters praktijk de problematiek van het literair-kritische oordeel op de radio: mag een criticus zich uitspreken tegen een boek dat door het grote publiek omarmd wordt, of moet hij of zij – zoals Ritter hier doet – het eigen oordeel wegmoffelen? Ten slotte gebruiken zowel De Jong als Rit-

¹ Typoscript radiolezing De Jong over Maupassant, 4-8-1934, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 269.

² Manuscript radiolezing Ritter over Fabricius, 2-12-1934, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

ter hun zendtijd hier voor een metacommentaar over de eigen kritische principes. Net als in gedrukte kritiek bleek het ook in boekenhalftuurtjes niet alleen over het besproken werk, maar evengoed over de criticus zelf te gaan.

Duidelijk is dan ook dat het toch al divergente ideaal van cultuurbemiddeling in de praktijk niet tot een eenheidsrecept voor literaire radiokritiek leidde. Impliciet en expliciet waren er steeds ook vormen van positionering in het spel. In dit hoofdstuk zal ik dat nader illustreren door de vorm en inhoud van de literaire radiokritiek onder de loep te nemen. Ik start op macroniveau, met een analyse van het aanbod: wat werd er in de literaire rubrieken nu precies besproken? Vervolgens verleg ik de klemtoon naar de lezingen zelf: hoe waren die opgebouwd, hoe verhielden ze zich tot de gedrukte literatuurkritiek en in hoeverre zullen ze begrijpelijk zijn geweest voor een niet-ingewijd publiek? Ten slotte bespreek ik enkele opmerkelijke voorbeelden van literair-strategische positionering in de literaire radiokritiek, zowel in het openbaar als achter de schermen.

3.2 De selecties van de literaire radiokritiek

Een vloedgolf van boeken

'Kan de mikrofoon de literaire Oceaen verzwelgen, die uit de ontelbare bronnenreeks der Nederlandse uitgeversmaatschappijen welt?', vroeg P.H. Ritter jr. zich in 1935 af.³ Die vraag, waarin het discours van de expanderende leescultuur resoneert, moest de criticus ontkennend beantwoorden: 'Neen, dat kan het arme beest niet'.⁴ Volgens Ritter had dat een tweeledige reden. In de eerste plaats was de zendtijd niet afdoende om alle verschenen boeken te bespreken, en daarnaast maakte de concurrentie tussen de verschillende omroepverenigingen het onmogelijk 'in gezamenlijk beraad de boekenovervloed over de verschillende mikrofonen te verdelen'.⁵ Bij de eerste reden die Ritter noemt, hoeft niet lang te worden stilgestaan: inderdaad was het onmogelijk om in een half uur per week recht te doen aan alles wat er op de literaire markt verscheen. Zeker in de periode 1925-1940 moet dat een niet te onderschatten problematiek zijn geweest, want de boekproductie maakte destijds een grote expansie door: verschenen er in 1920 nog 3294 titels, in 1925 waren dat er 5086 en in 1930 5496.⁶ In die zin deed de radiokritiek in sterke mate een beroep op wat Thomas Anz de selectiefunctie van de literatuurkritiek noemt: critici geven 'erstens, durch die Auswahl rezensionswürdiger Literatur und, zweitens, durch deren explizite Bewertung potentiellen Lesern eine Entscheidungshilfe zum Kauf und zur Lektüre'.⁷ Ook in de dagblad- en tijdschriftkritiek speelde die functie natuurlijk een rol,

3 Ritter 1935: 73.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Deze cijfers zijn afkomstig uit de Statline Webs selector van het Centraal Bureau voor de Statistiek en hebben betrekking op zowel nieuwe uitgaven als herdrukken. Gedurende de jaren dertig nam de groei verder toe: in de periode 1935-1939 verschenen er bijvoorbeeld gemiddeld 6168 titels per jaar. Vgl. <http://statline.cbs.nl/StatWeb/start.asp?LA=nl&DM=SLNL&lp=Search%2FSearch>.

7 Anz 2004b: 195.

maar daarin was er beduidend meer ruimte voorhanden en in zekere zin moest er op de radio dan ook een selectie van de selectie worden gemaakt.⁸

Hoe zit het echter met de tweede reden die Ritter aandroeg? Zijn ervaring dat het onmogelijk was de boekenstroom over de verschillende microfoons te verdelen, kan twee dingen betekenen: ofwel de omroepen selecteerden onafhankelijk van elkaar grofweg dezelfde titels uit het aanbod, of zij hielden zo sterk vast aan hun eigen profiel dat overleg onmogelijk was. In wat volgt, ga ik na hoe de selectiepraktijk er daadwerkelijk uitzag, met aandacht voor de volgende parameters:

- De verhouding tussen de verschillende typen bijdragen aan de literaire rubrieken (algemene beschouwingen, boekrecensies, declamaties, interviews);
- De besproken auteurs in de literaire rubrieken;
- De genres van de besproken boeken in de rubrieken;
- De verhouding tussen nationale en internationale literatuur in de rubrieken;
- De verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke besproken auteurs;
- De uitgevers van de besproken boeken.

Bij elke omroep richt mijn analyse zich op het complete literaire programma tot de Duitse inval.⁹ Dat betekent dat ik, tenzij anders aangegeven, geen aandacht besteed aan (mogelijke) ontwikkelingen in de literaire programma's van afzonderlijke omroepen. Het primaire doel is om de rubrieken van de omroepen kritisch met elkaar te vergelijken, zodat de differentiaties in de selecties van de radiokritiek inzichtelijk kunnen worden gemaakt en zo veel mogelijk recht kan worden gedaan aan het heterogene karakter van het genre tijdens het interbellum.

Typen bijdragen aan de literaire rubrieken

In de door mij onderzochte periode werden liefst 1908 boekenhalfuurtjes verzorgd. De lezingen daarin hadden geen eenduidig recept en daarom differentieer ik in deze studie tussen vier typen bijdragen aan de literaire rubrieken. In de eerste plaats zijn er de algemene lezingen: causerieën die niet handelden over een specifiek boek of een specifieke groep boeken. Zulke lezingen konden ten eerste gewijd zijn aan actuele literaire kwesties, zoals de taak van de dagbladkritiek, de Boekenweek of de stand van de contemporaine dichtkunst. In andere gevallen stonden schrijvers(oeuvres) centraal: op 26 juli 1936 sprak G.A. Dudok bijvoorbeeld voor de AVRO over Bernard Shaw.¹⁰ Een derde variant is de algemene literair-historische of thematische beschouwing – zo wijdde Eugène van Herpen (pseudoniem van Maurits J. Vles)

⁸ Merk op dat Ritter de recensieomvang in de kranten al zag krimpen, omdat er door de groeiende boekenmarkt meer titels in dezelfde ruimte besproken moesten worden: 'Men wordt tegenwoordig bedolven onder de boeken, en de lawine is zo groot, dat zelfs de couranten zich ten aanzien van vele boeken moeten beperken tot een uiterst beknopte bespreking' (Van Herpen 1982: 184).

⁹ Een uitzondering vormt de VARA, waarvoor geldt dat van de periode 1930-1932 niet alle lezingonderwerpen te traceren zijn. Vgl. Appendix, bijlage 1.

¹⁰ Omdat de lezingen in de overgrote meerderheid van de gevallen niet bewaard zijn gebleven, is het moeilijk na te gaan of dergelijke lezingen over schrijvers(oeuvres) daadwerkelijk een algemeen karakter droegen of toch gericht waren op een specifiek boek. Het is bijvoorbeeld goed voorstelbaar dat de VARA-lezing van Lode Roelandt over Gerard Wal-

op 17 april 1932 een KRO-lezing aan 'Het Joodsche element in de Nederlandsche letterkunde' en sprak A.L. van Hulzen op 2 maart 1934 voor de NCRV over 'De Tachtigers en de moderneren'. Ten slotte werden er soms algemene uiteenzettingen gehouden over internationale letterkunde, zoals Cor de Groot's lezing getiteld 'Russische letterkunde' bij de KRO op 30 juni 1929.

De tweede categorie is de boekbespreking, waarin in de meeste gevallen één recent verschenen boek werd gerecenseerd. Soms vonden er echter ook stapelrecensies plaats, waarbij er niet per definitie sprake was van samenhang tussen de besproken romans. Ik denk bijvoorbeeld aan de lezing van Pieter van der Meer de Walcheren voor de KRO op 12 mei 1929, waarin hij achtereenvolgens *Zoekenden* van Knut Hamsun, *Het Molenhuis* van J.P. Zoomers-Vermeer en *De Toverberg* van Thomas Mann besprak. In andere gevallen lag de ratio voor de selectie in de betrokken uitgeverij, zoals blijkt uit de AVRO-bespreking van Johan van der Woude op 22 augustus 1937, over drie romans die verschenen bij Nijgh & Van Ditmar: *Schaduw* van Filip de Pillecyn, *Vrouwen* van Louis de Bourbon en *De ontmoeting* van Jos Panhuysen. Meestal was er in het geval van stapelrecensies echter sprake van groepering op thematische gronden. Ritter sprak op 15 juli 1934 bijvoorbeeld over 'Indische romans' en behandelde daarbij *Rubber* van M. Székely Lulofs en *Batavia-Singapore* van Mia Cevanu. Een enkele keer werd er ook gedifferentieerd op ernst: zo weigerde Jan Nieuwenhuis te spreken over het werk van Marie Koopmans in een KRO-halfuurtje waarin ook Jos Panhuysen en Gerard Walschap besproken werden. Aan Van Duinkerken schreef hij in dat verband: 'Als het besproken moet worden, zou het in een overzicht van volkslectuur thuishooren of zoo iets. Je kunt er niet iets van zeggen tegelijk met Panhuysen en Walschap'.¹¹ Op grond van die kritiek werd besloten een werk van Ben Stroman centraal te stellen, die zich minder dan Koopmans op een grote lezersmassa richtte.

De derde categorie is de declamatie, waarbij (meestal) recent verschenen proza of poëzie werd voorgedragen, vaak door de auteur zelf. Over het algemeen vonden zulke literaire voordrachten bij de meeste omroepen plaats buiten de zendtijd van de boekenhalfuurtjes; soms echter maakten deze performances ook deel uit van de literaire rubriek. Hetzelfde geldt voor de laatste categorie: het interview. Dit genre, niet weg te denken uit de hedendaagse radioliteratuurbeschuwing, was zeer zeldzaam in de literaire rubrieken van het interbellum, wellicht vanwege de door de ROCC opgelegde noodzaak om alle bijdragen van tevoren op schrift te stellen.¹²

De onderstaande tabel schematiseert per omroep de verhoudingen tussen de verschillende typen bijdragen:

schap (4-7-1936) handelde over diens in 1936 verschenen roman *Een mensch van goeden wil*. Ik heb er echter voor gekozen de titels van de lezingen als leidend te beschouwen.

11 Nieuwenhuis aan Van Duinkerken, 14-8-1938, in archief Van Duinkerken (Letterkundig Museum), VDA inv.nr. 192.

12 Over literaire interviews is nog weinig geschreven, terwijl het genre zijn oorsprong vindt in het begin van de twintigste eeuw. Zie hierover Verstraeten 2013. Een fraai overzicht van onderzoek naar literaire interviews bieden Masschelein e.a. 2014.

Tabel 1 Aandeel van de verschillende typen bijdragen aan de literaire rubrieken per omroep, uitgedrukt in percentages (n = aantal lezingen per omroep in de periode 1928-1940).

Type bijdrage	AVRO (n=705)	KRO (n=495)	NCRV (n=271)	VARA (n=437)
Algemene lezing	12,3%	29,7%	39,5%	17,9%
Boekbespreking	85,3%	65,3%	52,4%	58,8%
Declamatie	1,0%	2,8%	8,1%	16,2%
Interview	1,0%	0,8%	0%	0%
Onbekend	0,4%	1,4%	0%	7,1%

Het valt op dat de confessionele omroepen aanmerkelijk meer algemene lezingen verzorgden dan de AVRO en de VARA.¹³ Deels kan dit verklaard worden vanuit de katholieke en protestants-christelijke zoektocht naar een eigen literair geluid: bij de NCRV werden er regelmatig lezingen gegeven over vraagstukken als ‘Hebben wij een eigen christelijke literatuur?’, terwijl de KRO de nodige beschouwingen verzorgde over (historische) oeuvres met een katholieke signatuur. Relevant voor het verschil is ook de grote stempel die Ritter op het AVRO-programma drukte: voor hem was de boekbespreking het primaire genre binnen de literaire rubriek, wat het zeer hoge percentage in de kolom van de algemene omroep verklaart. In dit verband moet bovendien worden gewezen op de grote hoeveelheid recensie-exemplaren die Ritter ontving, waar Van Duinkerken blijkens de eerder aangehaalde KRO-verslagen geregeld bot ving van uitgeverszijde. Wat die recensie-exemplaren betreft vond de AVRO-leider dat hij zich moest houden aan de plicht ‘waartoe ieder journalist, dus ook de radio-journalist [...] gehouden is’, namelijk het bespreken van het ontvangen geschenk.¹⁴

Opvallend is ook de grote spreiding op het vlak van de declamaties: vergeleken met de AVRO en de KRO komen die bij de NCRV veel meer voor, terwijl de VARA ten opzichte van de andere omroepen nog hoger scoort. De verklaring moet in dit geval in de geschiedenis van de specifieke rubrieken worden gezocht. Voor de NCRV geldt dat de hoeveelheid literair-kritische lezingen pas toenam, toen het conflict tussen de letterkundige kringen en het omroepsbestuur was geslecht: toen er in 1932 eenmaal een literaire radiocommissie was ingesteld, steeg het aandeel van de algemene lezingen van 19 naar 61 procent en daalde het percentage declamaties van 29 naar 1 procent.¹⁵ De grote hoeveelheid literaire voordrachten bij de VARA houdt verband met De Jongs beslissing uit 1935 om nog maar één keer per maand lezingen voor de omroep te verzorgen: vanaf dat moment kwamen er veel auteurs voor de microfoon die voorlezen uit hun eigen werk en kreeg de rubriek een minder uitgesproken literatuurkritisch karakter.

De tabel laat niet zien hoe de verschillende varianten van de algemene lezingen en de boekbesprekingen zich per omroep ten opzichte van elkaar verhielden. Voor de algemene lezingen heb ik dat ook niet bepaald: het is erg problematisch om lezingen slechts op grond van hun titel te categoriseren en ik heb dat dan ook nagelaten. Ik heb echter wel voor elke rubriek be-

13 Vanzelfsprekend gaat het dan om de relatieve cijfers: absoluut gezien verzorgde de AVRO, waar de literaire rubriek lange tijd twee keer per week werd uitgezonden, nog altijd meer algemene lezingen dan de andere omroepen.

14 Ritter in Van Herpen 1982: 15.

15 Dera 2013c: 109.

cijferd welk aandeel van de boekbesprekingen uit stapelrecensies bestond. Een stapelrecensie wordt daarbij gedefinieerd als een bespreking van twee of meer boeken, die ofwel expliciet stonden aangekondigd in de radiogids, ofwel geïmpliceerd worden door de titel van de lezing (bijvoorbeeld 'Recente dichtbundels'). Tabel 2 geeft per omroep de verhouding tussen enkelvoudige en stapelrecensies in de onderzochte periode:

Tabel 2 Verdeling tussen enkelvoudige recensies en stapelrecensies in de literaire rubrieken van de verschillende omroepen, uitgedrukt in percentages (n = aantal boekbesprekingen in de periode 1928-1940).

Type bespreking	AVRO (n=601)	KRO (n=323)	NCRV (n=142)	VARA (n=257)
Van één boek	86,9%	63,2%	93,7%	95,7%
Stapelrecensie	13,1%	36,8%	6,3%	4,3%

Ook hier zien we omroepgebonden verschillen. Het aantal stapelrecensies bij de KRO is, vergeleken met de andere omroepen, uitzonderlijk hoog. Dat duidt erop dat er in die literaire rubriek relatief vaak korte besprekingen voorkwamen (Van Duinkerken sprak op 24 april 1932 in twintig minuten over liefst vijf dichtbundels). Opmerkelijk is bovendien dat bij de AVRO één op de acht boekbesprekingen het karakter van een stapelrecensie droeg. Dat percentage is hoger dan men wellicht zou verwachten op basis van Ritters bedenkingen bij het genre: hij wilde niet dat de Nederlandse radio in de richting van de praktijk in Duitsland zou schuiven, waar de stapelrecensie de norm was. Zijn keuze verdedigde hij als volgt: 'Waarom maar één boek in één half uur? Omdat men een half uur nodig heeft om een boek van enige waarde recht te doen, en omdat de radio-omroep andere doelstellingen heeft dan te fungeren als sprekende boekenlijst'.¹⁶ Die 'andere doelstellingen' zullen slaan op het door Ritter onderschreven cultuurbemiddelende programma van de AVRO, en in de meeste gevallen heeft de criticus in lijn met zijn opvatting gehandeld. Desalniettemin scoorde Ritter lager op het aandeel enkelvoudige recensies dan zijn collega's bij de NCRV en de VARA.

Besproken auteurs in de literaire rubrieken

In de onderzochte periode werden uitgaven van minimaal 734 unieke auteurs op de radio besproken. In de praktijk zal het aantal nog hoger liggen, omdat in enkele gevallen onduidelijk is welke boeken er precies behandeld werden (lezingen als 'Boerenromans' of 'Nieuwe dichtbundels'). De onderstaande tabel, waarin de meest besproken auteurs per omroep gegroepeerd zijn, pretendeert dan ook geen volledig getrouwe weergave van de werkelijkheid te zijn. Een andere kanttekening bij de tabel is dat ik, evenals in het vervolg van deze paragraaf, geen rekening heb gehouden met de hoeveelheid tijd die aan auteurs werd besteed. Een aflevering die volledig aan een specifieke auteur of roman gewijd was, telt met andere woorden even zwaar mee als een bespreking van een auteur in een stapelrecensie.

¹⁶ Ritter in Van Herpen 1982: 16.

Tabel 3 Meest besproken auteurs per omroep in de periode 1928-1940, declamaties niet inbegrepen.¹⁷

AVRO	Aantal keer besproken	KRO	Aantal keer besproken
Arthur van Schendel	14	Antoon Coolen	8
Herman de Man	12	Anton van Duinkerken	8
P.H. Ritter jr.	10	Albert Kuyle	7
Antoon Coolen	9	A.A.L. Graumans	5
A. den Doolaard	8	Herman de Man	5
Jakob Wassermann	8	G.K. Chesterton	4
Anthonie Donker	7	Giovanni Papini	4
A.M. de Jong	7	Henriëtte Roland Holst	4
Aart van der Leeuw	7	J.A. Alberdingk-Thijm	4
Henriëtte Roland Holst	7	Felix Timmermans	4
Alie van Wijhe-Smeding	7		
NCRV	Aantal keer besproken	VARA	Aantal keer besproken
Arthur van Schendel	8	Willem van Iependaal	8
J.H. Eekhout	5	A.M. de Jong	7
J.K. van Eerbeek	5	François Pauwels	7
Herman de Man	5	Arthur van Schendel	7
Diet Kramer	4	A. den Doolaard	5
Henriëtte Roland Holst	4	Johan Fabricius	5
Antoon Coolen	3	Andreas Latzko	4
Willem de Mérode	3	Nico van Suchtelen	4
Wilma Vermaat	3	Ben Traven	4
Anne de Vries	3	Joost van 't Vondel	4

Het is in de eerste plaats opmerkelijk dat het werk van Ritter, Van Duinkerken en De Jong zo sterk vertegenwoordigd was bij de omroepen waar zij werkzaam waren. Als leiders van de literaire rubrieken lijken zij hun macht te hebben aangewend om hun eigen productie onder de aandacht van het luisterend publiek te brengen. Interessant in dit verband is de brief die Ritter op 5 mei 1931 aan Johan Koning schreef, met daarin het verzoek om diens werk *De donkere poort* voor de AVRO te bespreken. Ritter stelde:

¹⁷ Merk op dat de parameter 'aantal keer besproken' geen onderscheid maakt tussen besprekingen die volledig aan één auteur gewijd zijn en besprekingen die onderdeel zijn van een stapelrecensie.

Ik zou uit mijzelf niet er toe zijn overgegaan, een werk van mijzelf door onzen microfoon te laten bespreken, doch ten opzichte van dit werk werd het mij van vele kanten verzocht en, gezien de jarenlange voorbereiding die het vereischt heeft, voel ik mij wel eenigszins verantwoord, door het een bespreking waard te achten.¹⁸

Blijkens de brief was Ritter zich ervan bewust dat er een vreemd luchtje zat aan een AVRO-bijdrage over zijn eigen werk. In zijn argumentatie legde hij dan ook eerst de klemtoon op anderen's motieven ('werd het mij van vele kanten verzocht') en ging hij pas in tweede instantie in op het vele werk dat de (tweedelige) uitgave hem had gekost. Later blijkt echter dat ook zijn uitgever een vinger in de pap had: Koning zegde in eerste instantie zijn medewerking toe, maar vervolgens ging zijn causerie niet door omdat Daamen wilde dat het boek eerder radioaandacht zou krijgen – een gegeven dat illustratief is voor de invloed van uitgevers op het functioneren van de radiokritiek.¹⁹ Ritter besloot in reactie op Daamens verzoek zelf een lezing aan *De donkere poort* te wijden: op 22 juni en 14 september 1931 sprak hij respectievelijk over het eerste en het tweede deel. Tot 10 mei 1940 zouden er nog acht lezingen aan het werk van de AVRO-leider worden gewijd (verzorgd door Roel Houwink, Herman de Man, Herman Robbers, Annie Salomons en Max Teipe), terwijl hij bij de andere omroepen beduidend minder aandacht kreeg (één boekbespreking bij de NCRV en twee lezingen bij de KRO). Een dergelijke oververtegenwoordiging zien we ook in het geval van Van Duinkerken bij de KRO, maar in mindere mate bij De Jong, die voor de AVRO-microfoon net zo vaak werd besproken als in de rubriek van de VARA.²⁰

In het licht van Ritters eerder aangehaalde opmerking dat de concurrentie tussen de omroepen ertoe leidde dat het grote boekenaanbod in onvoldoende mate over de verschillende microfoons werd verdeeld, is het bovendien opvallend dat er niet één auteur is die in de top tien van elke omroep voorkomt. De overzichten suggereren eerder dat de verschillende literaire rubrieken eigen accenten legden, die voor een belangrijk deel verband hielden met de levensbeschouwelijke signatuur van de omroepen. Het sterkst zien we dat bij de KRO: van de tien populairste auteurs was alleen Henriëtte Roland Holst niet uitgesproken katholiek, maar door haar 'religieuze socialisme' is zij alsnog goed met de ideologie van de confessionele omroep te verbinden.²¹ In het geval van de NCRV zijn zes van de tien auteurs in verband te brengen met een protestants-christelijke levensbeschouwing (Eekhout, Van Eerbeek, Kramer, De Mérode, Vermaat en De Vries), terwijl hetzelfde aantal bij de VARA als socialistisch getypeerd kan worden (Van Iependaal, De Jong, Pauwels, Latzko, Van Suchtelen, Traven). Intussen zien we dat enkele van die ideologisch gekleurde auteurs – de protestants-christelijke uitgezonderd – ook uitgebreid figureren in het repertoire van de AVRO: toegankelijke, veelgelezen auteurs als De Man, Coolen en De Jong waren ook populair in een neutraal milieu en kregen daar ruime literatuurkritische aandacht, ook op de radio. Het is belangrijk daarbij te vermelden dat de prominente plaats die zij in de overzichten innemen, grotendeels samenhangt met hun uitzonderlijke productivi-

18 Ritter aan Koning, 5-5-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map Koning.

19 Vgl. Ritter aan Koning, 14-6-1931. Voor de verstrengeling van literaire kritiek en uitgeverij in het interbellum, vgl. Laan 2007 en Benjamins e.a. 2015.

20 Duidelijk is wel dat De Jong zijn boeken liet bespreken door bevriende auteurs. Zie bijvoorbeeld De Jong aan Coster, 2-12-1938, in archief De Jong (Letterkundig Museum), J 4201 B1.

21 Zie over Roland Holsts transitie naar het religieus socialisme Etty 1996, hoofdstuk 20, m.n. 462-464.

teit: dat auteurs als Van Schendel en De Man zoveel besproken werden, laat weliswaar zien dat zij door de literaire omroepers als *incontournable* werden beschouwd, maar vanzelfsprekend is een hoog aantal spreekbeurten alleen mogelijk bij afdoende literaire productie.

Die laatste vaststelling is ook relevant in het licht van het beeld van de radiokritiek als 'behoudend' (zie §1.3). Tabel 3 suggereert inderdaad dat de radio geen 'signaalpost' was voor artistieke vernieuwing, om de term van A.F. Manning nog eens aan te halen. Tegelijkertijd zou het naïef zijn te veronderstellen dat er iedere aflevering een baanbrekend boek kon worden besproken, omdat er nu eenmaal niet wekelijks artistiek vernieuwend werk op de markt werd gebracht.²² In de praktijk werden de auteurs die door literatuurhistorici als 'vernieuwers' van het proza en de poëzie in het interbellum zijn getypeerd wel degelijk in de literaire radioru-brieken behandeld.²³ Van Ferdinand Bordewijk werden bijvoorbeeld twee werken voor de microfoon besproken: *Bint* (1934) bij de KRO en de VARA; *Karakter* (1938) bij de AVRO en de NCRV. Martinus Nijhoffs *Nieuwe gedichten* (1934) werden alleen besproken door de KRO; de AVRO wijdde met terugwerkende kracht wel een lezing aan *De pen op papier* (1927) en de NCRV stond in een algemene lezing stil bij zijn oeuvre. Van J. Slauerhoff werden vijf publicaties voor de radio besproken: *Soleares* (1933) bij de KRO en *Eldorado* (1928), *Schuim en asch* (1930), *Het verboden rijk* (1932) en *Het leven op aarde* (1934) bij de AVRO, waar na het overlijden van de auteur ook nog een in memoriam werd uitgesproken. Hendrik Marsman was zesmaal onderwerp van een cause-rie: de KRO besteedde aandacht aan *Porta Nigra* (1934) en de VARA aan *De dood van Angèle Degroux* (1933), werken die naast het *Critisch proza* (1938) ook door de AVRO werden besproken (de NCRV leverde een algemene lezing over zijn proza en poëzie). Over Simon Vestdijk werd zeven keer gesproken, waarvan vijf keer bij de AVRO: Ritter besprak *Het vijfde zegel* (1937), *De nadagen van Pilatus* (1938), *Narcissus op vrijersvoeten* (1938) en *Sint Sebastiaan* (1939) en gaf een beschouwing over Vestdijk als dichter, terwijl de NCRV aandacht schonk aan *Het vijfde zegel* en de VARA een algemene lezing over zijn 'literaire verschijning' verzorgde. E. du Perron kon op drie bespre-kingen rekenen: twee bij de AVRO (over zijn dichterschap en over *Het land van herkomst* (1935)) en één bij de VARA (over *De smalle mens* (1934)). Menno ter Braak, ten slotte, was goed voor vijf lezingen: *Dr. Dumay verliest* (1933) stond op het programma bij de VARA en de AVRO verzorgde causerieën over *Het carnaval der burgers* (1930), *Hampton Court* (1931), *Demasqué der schoonheid* (1932) en *Van oude en nieuwe Christenen* (1937).

Op grond van deze gegevens moet het beeld van een strikt behoudende literaire radiokritiek worden genuanceerd, althans wat de selectie betreft. Ik stel wel vast dat de balans in de rubrieken doorsloeg naar meer conventionele en toegankelijke auteurs, conform de publieksgerichte ideeën van de betrokken coördinerende critici. Vergeleken met auteurs als Van Schendel en De Man, van wie praktisch elk gepubliceerd boek uit de onderzochte periode op de radio be-sproken is, kregen de hierboven genoemde auteurs minder aandacht. Heel duidelijk blijkt dat wanneer de hoeveelheid radioboekbesprekingen wordt afgezet tegen de primaire prozaische, poëtische en essayistische productie van de auteurs in kwestie: in Slauerhoffs geval werden vijf van de dertien publicaties op de radio gesignaleerd, waarmee hij hoger scoort dan Bordewijk

22 Daarbij is nog niet eens aangekaart dat 'artistieke vernieuwing' in hoge mate een subjectief begrip is dat conventionele literatuur als minder waardevol dan normdoorbreekende literatuur markeert.

23 Zie bijvoorbeeld Anbeek 1999, hoofdstuk 8.

(twee op tien), Ter Braak (vijf op achttien), Marsman (drie op dertien), Nijhoff (één op vijf), Du Perron (twee op veertien) en Vestdijk (vier op eenentwintig).

Opvallend is voorts dat het leeuwendeel van deze lezingen (20 van de 32) door de AVRO werd uitgezonden.²⁴ Dat sluit aan bij de eerder gesignaleerde tendens dat de levensbeschouwelijk gebonden omroepen relatief sterk gericht waren op de literatuur uit het ‘eigen’ segment van het literaire veld. Toen Piet Risseeuw had toegezegd dat hij wel boekbesprekingen voor de NCRV wilde verzorgen, liet omroepsecretaris C.A. Keuning er geen misverstand over bestaan wat voor type werken er aan de orde gesteld moesten worden: ‘Ik geloof niet, dat er bezwaar is, om af en toe iets van een vroeger verschenen boek te zeggen. Maar actualiteit als regel is wel aan te bevelen. En als regel zullen de christelijke boeken natuurlijk behandeld moeten worden’.²⁵ De nadruk op katholieke boeken in de metakritische reflecties van Van Duinkerken en De Jongs opvattingen over de relatie tussen literatuur en arbeidersklasse impliceren eenzelfde zuilgebonden gerichtheid. Die blijkt bovendien uit cijfermateriaal over de verdeling van auteurs over de verschillende literaire rubrieken, zoals geschematiseerd in tabel 4:

Tabel 4 Percentages geïsoleerde auteurs per omroep, 1928-1940.

Omroep	Aantal besproken auteurs	Aantal geïsoleerde auteurs	Percentage geïsoleerde auteurs
AVRO	361	221	61,4%
KRO	120	56	47,5%
NCRV	281	190	67,6%
VARA	200	104	52,0%

De tabel toont het percentage ‘geïsoleerde auteurs’ per literaire rubriek. Daaronder versta ik die auteurs, die slechts in één van de vier literaire rubrieken werden besproken en dus – voor zover valt na te gaan op basis van de programmaoverzichten in de radiogidsen – gebonden waren aan één omroep. Over de gehele linie genomen was grofweg de helft van de besproken auteurs per rubriek geïsoleerd; bij de KRO gaat het zelfs om tweederde van het totaal. Dat toont niet alleen aan dat de literaire rubrieken een eigen stempel drukten op de literatuurkritiek in de ether, maar ook dat Ritters uitspraak over de verdeling van de boeken gerelativeerd moet worden: er was wel degelijk sprake van overlap op het niveau van auteurs (en op dat van specifieke literaire werken), maar in de meerderheid van de gevallen werden er boeken besproken die bij een andere omroep niet aan de orde kwamen.

24 Met name de KRO is soms opmerkelijk afwezig. Er werd bijvoorbeeld geen aandacht besteed aan *In Holland staat een huis* (1936), een copublicatie van Nijhoff en Van Duinkerken, noch aan *Het christendom* (1937) van Ter Braak en Van Duinkerken. Die laatste publicatie is wellicht te polemisch geweest in de ogen van de kerkelijke censoren.

25 NCRV/Keuning aan Risseeuw, 12-12-1928, in Archief Risseeuw HDC VU, map Mulder-Nonhebel. Reyer Kraan duidt dit besluit in het kader van de ‘dubbele culturele doelstelling’ van de NCRV: eerst moest de aandacht worden gevestigd op de christelijke cultuur, zodat vervolgens de luiken konden worden geopend naar de algemene cultuur. Vgl. Kraan 1991: 62.

Specifieker: van de 734 besproken auteurs in het literaire radioprogramma tussen 1928 en de Duitse inval werden er 571 (78%) geïsoleerd besproken. Het werk van 109 auteurs werd bij twee omroepen aan de orde gesteld, waarbij de combinaties AVRO-KRO (35,2%) en AVRO-VARA (34,2%) het meest voorkwamen en overlap tussen NCRV en VARA (6,5%) het zeldzaamst was.²⁶ 33 auteurs waren bij drie omroepen onderwerp van een lezing. In praktisch de helft van die gevallen (48,5%) besteedde de NCRV geen aandacht aan de auteur in kwestie, gevolgd door VARA (30,3%) en KRO (21,2%) – de AVRO was altijd betrokken in de combinatie van drie omroepen. Voor 21 auteurs, die samen wellicht een beeld geven van de eigentijdse canon in het interbellum, geldt dat ze in alle literaire rubrieken aandacht hebben gekregen: Jo van Ammers-Küller, Ferdinand Bordewijk, Ina Boudier-Bakker, A. den Doollaard, Antoon Coolen, Anton van Duinkerken, Henriëtte van Eyck, Albert Helman, A.M. de Jong, Herman de Man, Hendrik Marsman, Henriëtte Roland Holst, Arthur van Schendel, Stijn Streuvels, Felix Timmermans, Anne de Vries, Theun de Vries, Alie van Wijhe-Smeding, Gerard Walschap, Augusta de Wit en Elisabeth Zernike. Samen vertegenwoordigen zij nog geen drie procent van de auteurs die gedurende het interbellum onderwerp waren van een literair-kritische radiobijdrage, wat illustratief is voor de goeddeels separate repertoires die de omroepen erop nahielden.

Genres in de literaire rubrieken

Hoe was de verdeling tussen de verschillende (literaire) genres bij de omroepen? Ik maak wat dat betreft onderscheid tussen vier categorieën: non-fictie, poëzie, proza en toneel. Onder ‘proza’ versta ik hier alleen *verhalend* proza in de zin van novellen, romans en verhalenbundels. Essayistisch proza heb ik onder de categorie ‘non-fictie’ geplaatst, waarin zich ook informatieve boeken en literair-historische verhandelingen bevinden. De categorie ‘literaire tijdschriften’ heb ik niet onderscheiden, omdat er slechts zeer zelden lezingen over dat genre plaatsvonden.

Tabel 5 schematiseert de verhouding tussen de verschillende literaire genres per omroep. Die verhoudingen zijn bepaald op grond van de genres van de besproken boeken in de boekbesprekingen en indien mogelijk ook op basis van de titels van de algemene lezingen. ‘Hein Boeken: proza en poëzie’ levert bijvoorbeeld een notering op onder de categorieën ‘poëzie’ en ‘proza’.

Tabel 5 Aandeel van verschillende genres bij de omroepen tussen 1928 en 1940, uitgedrukt in percentages.

Omroep	Non-fictie	Poëzie	Proza	Toneel
AVRO	18,2%	8,3%	71,1%	2,4%
KRO	25,1%	17,5%	53,5%	3,9%
NCRV	3,0%	18,3%	78,7%	0%
VARA	6,1%	9,0%	84,2%	0,7%

²⁶ Voor de andere combinaties geldt: AVRO-NCRV 9,3%; KRO-NCRV 7,4% en KRO-VARA 7,4%.

Veruit het meest besproken genre bij alle omroepen is proza. Ten opzichte van de andere rubrieken scoort de KRO op dat vlak desalniettemin opvallend laag, wat vooral samenhangt met het hoge percentage in de categorie non-fictie. Met name in de beginperiode van de katholieke boekenhalftuurtjes werden er veel secundaire werken besproken, waarbij de klemtoon lang niet altijd op het domein van de literatuur lag. Er waren bijvoorbeeld lezingen over *Het moderne meubel* (1924) van Just Havelaar of *Moderne Kerken in Europa en Amerika* (1931) van J.H. Wattjes. Een verklaring voor dit relatief hoge aandeel non-fictiewerken biedt de samenstelling van de literaire KRO-commissie, waarin ook leden zetelden die minder op proza en poëzie gericht zullen zijn geweest dan hun collega's. De eerste van hen was de architect B. Koldewey, de tweede de pater H. Duurkens SJ, op wiens instigatie de KRO-rubriek geregeld aandacht besteedde aan theologisch georiënteerde werken.

Vergeleken met de KRO is het aandeel non-fictiebesprekingen in de literaire rubriek van de NCRV opmerkelijk laag. Het aandeel van primaire prozaïsche en poëtische teksten is bij die omroep het hoogst, hetgeen goed te verbinden is aan de zoektocht van de protestants-christelijke letterkundigen naar een 'eigen' literaire stem. Qua prozabesprekingen is het percentage van de VARA echter nog hoger dan dat van de NCRV, wat voortvloeit uit A.M. de Jongs uitgesproken literair-kritische voorkeur voor romans.²⁷ P.H. Ritter jr., op zijn beurt, begon een AVRO-lezing over Henriëtte Roland Holsts *Tussen tijd en eeuwigheid* als volgt:

Het komt zelden voor, dat ik in dit boekenhalftuur tot u spreek over poëzie. Ik geloof, dat het verhalend proza zich in het algemeen meer leent voor radio-behandeling dan de poëzie, die men liever stil voor zichzelf leest, zonder veel commentaar. Ook vrees ik, dat er voor poëzie bij een veel kleinere kring van mensen belangstelling bestaat. Ik zou mij gelukkig voelen, wanneer ik er in mocht slagen door dit boekenhalftuur van heden, dat dus bij uitzondering eens aan poëzie zal zijn gewijd, dien kleinen kring van voor de dichtkunst gevoeligen wat te vergroten.²⁸

De verklaring voor het lage aandeel van poëzie in de boekenhalftuurtjes van de AVRO blijkt aldus in verband te staan met de kwestie van institutionele identiteit: volgens Ritter strookte het grote bereik van het medium niet met het nichekarakter van de dichtkunst en bovendien zou de ingetogen leeshouding waar poëzie om vraagt niet doorkruist moeten worden door een bespreking op de radio.²⁹

Nationale versus internationale literatuur

Niet alleen proza was dominant in de literaire rubrieken van alle onderzochte omroepen, maar ook oorspronkelijk in het Nederlands geschreven literatuur.³⁰ Tabel 6 geeft de verhouding

27 Tot zijn schorsing eind 1934 verzorgde Martien Beversluis bovendien regelmatig programma's over (socialistische) poëzie.

28 Manuscript radiolezing Ritter over Roland Holst, 8-7-1934, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

29 Met deze visie op het 'stille lezen' van poëzie toont Ritter zich schatplichtig aan de erfenis van de Tachtigers, die bij monde van Frans Coenen afkondigde dat gedichten nooit hardop gelezen moeten worden. Vgl. Van den Berg 1991. De praktijk van het stille lezen consolideerde zich definitief aan het begin van de twintigste eeuw en zou pas na de Tweede Wereldoorlog door auteurs als Simon Vinkenoog actief ter discussie worden gesteld.

30 Sanders 2010a becijfert voor het jaar 1934 dat 38,9% van de verschenen romans en novellen uit Nederland afkomstig was (303). Als dat getal representatief is voor het literatuur aanbod in de jaren dertig, zijn de selecties van de radiokritiek meer op Nederland gericht dan de selecties van de uitgeverij.

weer van de hoeveelheid nationale en internationale boeken die in de verschillende rubrieken werden besproken, voor zover dat op grond van bijlage 1 (appendix) kan worden opgemaakt. Daarbij is een aparte kolom opgenomen voor de behandelde boeken uit Vlaanderen. Indische auteurs zijn als nationale auteurs geteld.

Tabel 6 Aandeel van nationale, Vlaamse en internationale literatuur bij de omroepen tussen 1928 en 1940, uitgedrukt in percentages.

Omroep	Nationaal	Vlaams	Internationaal
AVRO	66,2%	3,8%	30,0%
KRO	68,0%	5,2%	26,8%
NCRV	88,7%	6,2%	5,1%
VARA	56,5%	6,2%	37,3%

De cijfers laten zien dat de NCRV van alle omroepen het meest op Nederland gericht was, terwijl de VARA de sterkste internationale oriëntatie had. Dat eerste kan wederom in verband worden gebracht met de sterke concentratie van de protestants-christenen op wat er in de eigen (literaire) kring gebeurde, terwijl de tweede vaststelling bij uitstek past bij de arbeidersomroep en haar omarming van het socialistische strijdlid 'De Internationale'.³¹ Typisch socialistische literatuur werd in Nederland bovendien in mindere mate geschreven dan in andere Europese landen, met auteurs als Lion Feuchtwanger (Duitsland), Jules Romains (Frankrijk) en Michail Sjolochov (Sovjet-Unie). Een nauwkeuriger blik op de in de literaire rubriek besproken internationale boeken leert dat Duitsland bij alle omroepen het grootste aandeel had in deze categorie. Andere literaturen die regelmatig centraal stonden zijn die van Frankrijk, Groot-Brittannië, de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie. De AVRO besteedde daarnaast relatief veel aandacht aan literatuur uit Noorwegen en Denemarken.

Hoewel de literaire rubrieken voor hun internationale besprekingen grotendeels uit dezelfde geografische gebieden putten, maakten zij wel heel andere selecties. In het geval van de Franse letterkunde, bijvoorbeeld, was er op 63 lezingen slechts één auteur die bij twee omroepen besproken werd: Rabelais. Verder concentreerden de critici zich vooral op auteurs die aansloten bij de ideologie van de omroep waarvoor zij werkten. Bij de KRO werden boeken besproken van prominente Franse katholieken als Ernest Hello, Paul Claudel en Georges Bernanos; de NCRV besteedde aandacht aan de protestant Raoul Stephan en de VARA stelde onder meer de anti-militarist Gabriel Chevallier en de communistische sympathisant Henri Barbusse centraal. De selectie van de AVRO was, zoals het de omroep betaamde, algemener, met auteurs als Georges Duhamel en Antoine de Saint-Exupéry. Een dergelijk patroon gaat in mindere mate op voor de Britse letterkunde, waar John Galsworthy zowel bij de VARA als de AVRO regelmatig besproken werd, maar ook hier laten de confessionele omroepen zich in hun repertoirekeuze vooral leiden door levensbeschouwelijke criteria: de KRO besteedde bijzondere aandacht aan

31 Dat strijdlid werd door de VARA geregeld uitgezonden, wat soms tot conflicten met de ROCC leidde. Zie bijvoorbeeld Wijffes 2009: 87.

G.K. Chesterton en Hillaire Belloc, terwijl de NCRV alleen Philip Gibbs' *Het kruis in de branding* (1929) besprak.³² De grootste mate van overlap kan in het geval van de Duitse literatuur worden geconstateerd: auteurs als Erich Maria Remarque, Jakob Wassermann, Hans Fallada en Emil Ludwig werden bij drie van de vier omroepen besproken. Toch legde de KRO ook hier hoofdzakelijk de nadruk op katholieke werken, zoals *Der fliegende Pater* (1934) van Paul Schulte of *St. Elisabeth von Thüringen* (1930) van J.F. Weinrich.

Zoals tabel 6 laat zien, was het aandeel van de Vlaamse letterkunde in de literaire rubrieken relatief klein. Dat sluit voorzichtig aan bij eerdere observaties dat de Nederlandse en de Vlaamse markt gedurende het interbellum weliswaar interagerende, maar relatief gescheiden circuits vormden.³³ De meest besproken Vlaamse auteurs op de Nederlandse radio waren Willem Elsschot, Stijn Streuvels, Felix Timmermans, August Vermeylen, Gerard Walschap en Karel van de Woestijne – die, opmerkelijk genoeg, allen (een deel van) hun werk bij een Nederlandse uitgever publiceerden.

Mannelijke versus vrouwelijke auteurs

Tabel 7 geeft inzicht in de verhouding tussen mannen en vrouwen onder de besproken auteurs in de literaire rubrieken:

Tabel 7 Percentages mannelijke en vrouwelijke auteurs in de literaire rubrieken per omroep tussen 1928 en 1940.³⁴

Omroep	Mannen	Vrouwen
AVRO	83,7%	16,3%
KRO	86,9%	13,1%
NCRV	74,2%	25,8%
VARA	84,5%	15,5%

Het resultaat is duidelijk: met uitzondering van de NCRV (3:1) is de verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke auteurs bij de omroepen grofweg 7:1. Aan de ene kant weerspiegelt die verdeling een kwantitatief gegeven: in de eerste helft van de twintigste eeuw waren er in Nederland minder schrijvende vrouwen dan schrijvende mannen actief, als gevolg van een genderspecifieke socialisatie die vrouwelijke auteurs verhinderde zich succesvol te bewegen in het literaire veld.³⁵ Tegelijkertijd onderschrijven de cijfers een fundamenteel symbolisch

32 Het betreft een vertaling van Gibbs' roman *Unchanging quest* (1925). Opmerkelijk is dat Gibbs een rooms-katholieke auteur was. Het boek werd besproken door Risseeuw, die daarmee een verzoek inwilligde van Zomer & Keuning. Vgl. Risseeuw aan NCRV/Tolk, 11-2-1929, in archief Risseeuw HDC VU, map Mulder-Nonhebel.

33 Zie hoofdstuk 1, noot 73. Vergelijk ook Kuitert 2008: 73-74.

34 Het duo Carel Schar ten en Margot Antink (C. en M. Schar ten-Antink) is in beide categorieën meegeteld, evenals het duo Jan en Annie Romein.

35 Er zijn geen precieze cijfers bekend, maar in de periode 1898-1930 werden ruim honderd vrouwelijke auteurs besproken in Nederlandse literaire tijdschriften. Vgl. Van Boven 1992: 10. De bedoelde genderspecifieke socialisatie behelst bijvoorbeeld een laag opleidingsniveau en een gebondenheid aan de huiselijke sfeer. Zie Reymenants 2013: 10.

probleem met betrekking tot vrouwelijk schrijverschap in deze periode.³⁶ Illustratief voor die problematiek is een opmerking van Anton van Duinkerken uit 1937 over ‘de ellendigste vrouwelijke hebbelijkheid: de kwaadsprekerij’, die hij gereflecteerd zag in het proza van de meeste schrijfsters: ‘Wat al geroddel, wat al bedilzucht vult een gemiddelden vrouwenroman!’³⁷ Door expliciet te spreken van ‘vrouwenromans’ markeerde Van Duinkerken het werk van vrouwelijke auteurs als een distinctief genre, dat kennelijk verschilde van romans geschreven door mannen. Dat past goed bij de bevindingen van Els Andringa, die op basis van de receptie van Virginia Woolf in Nederland demonstreerde dat er binnen het circuit van de Nederlandse literatuur een subsysteem bestond gevormd door vrouwelijke auteurs: ‘Deze worden als zodanig gemarkeerd en vervolgens daarbinnen weer tegen elkaar afgezet volgens een repertoire van maatstaven waarmee met name mannelijke critici het betere werk onderscheiden van de ‘damesroman’, en waaraan zij in meer positieve zin kenmerken van het ‘vrouwelijke schrijven’ toekennen.’³⁸ Andringa’s observatie sluit op haar beurt aan bij de bevindingen uit het proefschrift van Erica van Boven, die aantoonde dat in de periode 1898–1930 een collectieve benadering bestond van proza geschreven door vrouwen, die een onderscheiden groep vormden in de literatuur en daarbij vanuit de heersende opvattingen over vrouwelijkheid werden beoordeeld.³⁹

Op zichzelf laten de cijfers in tabel 7 al zien dat mannelijke en vrouwelijke auteurs binnen de literaire rubrieken niet evenredig gedistribueerd waren, maar de verhoudingen worden nog sprekender wanneer ook een andere rubriek in het verhaal betrokken wordt. De VARA en de KRO boden gedurende de jaren dertig wekelijks een vrouwenuurtje aan, dat op een specifiek vrouwelijk luisterpubliek toegesneden was.⁴⁰ In eerste instantie gingen de bijdragen in dat programma over fenomenen die als typisch feminien te boek stonden, zoals opvoeding en huishoudelijk werk, maar naar verloop van tijd werd er ook op regelmatige basis aandacht besteed aan literatuur. Bij de VARA nam W.M. Beun die taak op zich, terwijl de literaire bijdragen in de vrouwenuurtjes van de KRO verzorgd werden door de katholieke bekeerlinge Ellen Russe (pseudoniem van Lilian Geraldine Vandervelden-Vijgh, 1889–1942).⁴¹ Tot de Duitse inval was Russe verantwoordelijk voor 124 bijdragen aan de rubriek – alleen Ritter en De Jong verzorgden gedurende het interbellum meer literaire radiolezingen. Vanwege dat grote aandeel ga ik hier wat uitgebreider op haar in, alvorens ik terugkom op de problematiek van genderverhoudingen in de literaire rubrieken.

Het ligt voor de hand dat Russe bij de KRO terecht is gekomen als declamatrice. Zij had zich aan het conservatorium in Brussel niet alleen bekwaamd in piano en viool, maar ook in de spreekkunst. Samen met Paul Huf werd Russe gezien als een van de beste Vondelvertolkers in Nederland en ook in het toneelbedrijf had zij een goede naam – zij speelde enige jaren in het

³⁶ Ik kaartte dit probleem eerder aan in Dera 2014a en Dera 2014b. De informatie in deze subparagraaf gaat grotendeels terug op deze artikelen.

³⁷ Van Duinkerken 1937: 107.

³⁸ Andringa 2006: 298.

³⁹ Van Boven 1992: 287.

⁴⁰ Op zichzelf is dit een interessant fenomeen, omdat de radio ná de periode van de radioamateurs überhaupt sterk vrouwelijke connotaties had vanwege de huiskamerlijke sfeer waarin het medium zich doorgaans bevond. Vgl. Boddy 2004: 43.

⁴¹ Geboren in een Anglicaans gezin, bekeerde Russe zich in haar twintiger jaren onder invloed van pater Hendrichs S.J. tot het rooms-katholicisme. Zie hierover Anoniem 1939 en Luykx 2007: 278–281.

gezelschap van de bekende regisseur Eduard Verkade.⁴² Meer dan in de toneelwereld voelde Russe zich echter thuis in de sociale beweging, waar zij – in de woorden van haar echtgenoot Jos Vandervelden – de gelegenheid kreeg ‘om de schoonheid uit te dragen tot de breede scharen van het georganiseerde Nederlandsche volk’.⁴³ In die hoedanigheid van cultureel voorlichtster vergastte zij verschillende (nationale) vrouwenorganisaties en bovendien participeerde zij in het bibliotheekwezen. Daarnaast was Russe actief als publiciste (onder andere voor *De Tijd*, *De katholieke illustratie* en *Boekenschouw*) en literair vertaler van Italiaanse (in het bijzonder Giovanni Papini) en Engelse literatuur (onder meer G.K. Chesterton en Hilaire Belloc).⁴⁴

Vanaf 1931 manifesteerde zij zich bovendien als prozaïst: in dat jaar verscheen haar novelle *De klokkenmaker van Venetië*. Tot haar onverwachte dood in 1942 volgden naast de studie *Italië* (1936) nog vier romans: *De heirbaan* (1932), *Moederland* (1934), *Lofzang der aarde* (1935) en *De keus* (1941). Veel lof oogstte Russe niet met dat literaire werk: naar aanleiding van *De klokkenmaker van Venetië* sprak Ad Sassen zijn hoop uit dat de schrijfster voorlopig niet meer op reis naar Italië zou gaan en in het niet-katholieke segment van het literaire veld besloot Menno ter Braak zijn recensie van *Moederland* met de kreet ‘Brrr!’.⁴⁵ De *Gemeenschap*-redacteur Albert Kuyle veroordeelde Russe nog sterker, wat te verklaren valt op basis van hun gedeelde levensbeschouwing en Russes interventie in het katholieke literaire circuit. ‘[S]inds wanneer sturen we de litteratuur-typisten uit om in het buitenland aan verkeerde huizen te bellen en thee te gaan drinken?’, vroeg hij zich bijvoorbeeld af toen Russe in 1929 naar Frankrijk afreisde als vertegenwoordiger van de Nederlandse katholieke literatuur.⁴⁶ Elders sprak hij van ‘Ellens slapedanigheid’ en haar ‘ridicule bemoeizucht inzake litteratuur, iets waar ze juist zooveel te maken heeft, als ik met luiers’,⁴⁷ terwijl hij over Russes benoeming in de kunstcommissie van het Rooms-Katholieke Werkliedenverbond opmerkte: ‘[Wij begrijpen] niet waarom men Ellen Russe als artistieke hulp in de huishouding in dienst nam, waar haar plaats in de bijkeuken is’.⁴⁸

Hoewel Kuyles misogynie zeker niet representatief is voor de houding van katholieke schrijvers ten opzichte van vrouwelijke auteurs rond 1930, is de vrijplaats die hij in *De Gemeenschap* had om dit soort opmerkingen te maken wel symptomatisch voor de barrière die vrouwelijke publicisten te doorbreken hadden.⁴⁹ Russe was echter bepaald niet een criticaster van de masculiene hegemonie: eerder bevestigde zij de geijkte rolpatronen in haar verspreide publicaties. In haar opstel ‘De vrouw en de schoonheid’, bijvoorbeeld, zet zij uiteen welke houding vrouwen moesten innemen ten opzichte van de schone kunsten. Zij vertrekt vanuit de constate-

42 Vgl. Molkenboer 1930 en Vandervelden 1942: 27. Volgens Vandervelden stond Verkade aan de wieg van het pseudoniem van zijn vrouw.

43 Vandervelden 1942: 27. Met het ‘georganiseerde Nederlandsche volk’ verwees Vandervelden naar de bloeiende verenigingscultuur in Nederland.

44 Bij Russes vertaalactiviteiten wordt kort stilgestaan in Durnez 2006: 235.

45 Sassen 1932: 359; Ter Braak 1935a.

46 Kuyle 1929a.

47 Kuyle 1929b: 349.

48 Kuyle 1930: 510.

49 Daarmee is overigens niet gezegd dat vrouwelijk schrijverschap alleen vanuit het perspectief van vrouwenemancipatie bekeken moet worden: zoals Jacqueline Bel en Thomas Vaessens (2010: 15) terecht hebben opgemerkt, is dat een van de grote misvattingen van de literair-historische benadering van schrijvende vrouwen. Wel weten we dat het schrijverschap voor vrouwen een manier was om in de openbaarheid te treden, waarbij zich ook een netwerk aftekende van schrijfsters die een rol speelden in de vrouwenbeweging. Vgl. Derks 1993: 193.

ring dat vrouwen, doordat zij in mindere mate dan mannen deelnemen aan ‘de maalstroom van het leven’, meer tijd hebben zich te richten naar het schone, naar poëzie en naar kunst.⁵⁰ Zo ontstaat in de vrouw een schoonheidsverlangen, dat Russe interpreteert als een verlangen naar God: wie verlangt naar schoonheid, verlangt feitelijk naar het Paradijs. Russe voert die stelling terug op het werk van de katholieke Franse filosoof Jacques Maritain, die volgens haar duidelijk maakte ‘dat de kunstenaar, die naar het schoone streeft en schoonheid wil uitbeelden, zichzelf en degenen, die hij door zijn kunst begeestert, opvoert naar God’.⁵¹

Dergelijke kunstenaars zijn, zo moet Russe constateren, meestal niet van het vrouwelijk geslacht: ‘De vrouw is niet op de eerste plaats zelf scheppende kunstenaars’.⁵² Omdat haar in de schepping een passieve rol werd toegewezen, stelt Russe, is zij ‘meer dan zelf kunst-scheppend, kunst beluisterend en kunst reproduceerend’.⁵³ Die reproductieve functie is vooral weggelegd voor de vrouw in haar hoedanigheid van moeder en echtgenote: wat Russe betreft behoort het tot de kerntaken van vrouwen ‘om schoonheid te helpen verbreiden, om schoonheid aan te kweken in de ziel van den man, om schoonheid te brengen in het gezin’.⁵⁴ Met betrekking tot de literatuur betekent dit dat de ideale vrouw optreedt als de esthetische bemiddelaar in een huishouden, die er zorg voor draagt dat de schone letteren verbreid worden onder man en kinderen. Volgens Russe heeft de gemiddelde katholieke vrouw op dat vlak nog veel te leren, want over het algemeen lezen vrouwen in haar optiek te weinig. De fout zit daarbij meestal in een gebrek aan belangstelling: liever dan zich te verdiepen in serieuze letterkunde, trekken vrouwen zich terug met ‘een flutsromannetje’.⁵⁵ Russe spoort haar lezers daarom aan de letterenrubrieken in de pers goed bij te houden, letterkundige cursussen te volgen en openbare leeszalen te bezoeken. Daarmee zullen ze literaire kennis en ervaring opdoen die niet alleen hun eigen schoonheidsverlangen bevredigt, maar ook ingezet kan worden om hun echtgenoot te verheffen, ‘die zelf geen tijd heeft om zich in literatuur te verdiepen en toch gaarne iets ervan hoort en luistert naar een paar mooi voorgelezen bladzijden’.⁵⁶ De belangrijkste doelgroep van de vrouwelijke lezer is wat Russe betreft echter de jeugd: ‘Moeders kunnen niet vroeg genoeg beginnen met haar kinderen op schoonheid te wijzen en voor schoonheid ontvankelijk te maken, ook in de literatuur’.⁵⁷

Met haar pleidooi voor de lezende moeder de vrouw haakte Russe in zekere zin aan bij Ina Boudier-Bakkers programmatische *De moderne vrouw en haar tekort* (1921), dat in feministische kringen het nodige stof had doen opwaaien. Boudier-Bakker keerde zich tegen de ‘verwilderende groei der vrouwenbeweging’, die zich zou vervreemden van de ‘vrouwelijke kracht geconcentreerd op man en kinderen’.⁵⁸ Het is precies die ‘vrouwelijke kracht’ die Russe in ‘De

50 Russe 1929a: 329.

51 Ibidem. Russe was niet de enige in de katholieke letterkunde die dweept met Maritain: het tijdschrift *De Gemeenschap*, bijvoorbeeld, voer op de koers van zijn ideeën. Zie hierover onder andere Sanders 2002: 261-263 en Ruiter & Smulders 1996: 232-243.

52 Russe 1929a: 331.

53 Ibidem: 330-331.

54 Ibidem: 332.

55 Ibidem: 335.

56 Ibidem: 336.

57 Ibidem: 337.

58 Boudier-Bakker 1921: 59.

vrouw en de schoonheid' omarmt: via een beroep op de traditionele rolpatronen legitimeert zij in zekere zin haar literaire activiteiten. Russe zelf is immers het lichtende voorbeeld van een vrouw die zich ten doel heeft gesteld de schone letteren te verspreiden. Haar publicaties in bijvoorbeeld *De Tijd* kunnen tegen die cultuurbemiddelende achtergrond worden geïnterpreteerd, evenals haar regelmatige optredens als spreekster bij de Christelijke Volksuniversiteit Rotterdam of haar medewerking aan cursussen van de Nijmeegse Bibliotheekopleiding.

Op dit punt kom ik terug bij het literaire programma van de KRO. Russes literair-kritische activiteit in het vrouwen-uurtje kan goed worden geduid tegen de achtergrond van haar weliswaar conservatieve, maar verheffende idealen. De dinsdagse rubriek, die doorgaans werd uitgezonden tussen twee en drie uur 's middags, kwam aanvankelijk voor rekening van J. Käller-Wigman en N. Mens, maar in de loop van 1929 werd er een commissie samengesteld om de organisatie van het vrouwen-uurtje beter te stroomlijnen. Voorzitter van de commissie was KRO-oprichter Lambertus Hendricus Perquin, terwijl de latere directeur Paul Speet als secretaris benoemd werd.⁵⁹ Naast Ellen Russe waren er vier vrouwen lid van de commissie, die elk een onderwerp vertegenwoordigden dat geregeld in het vrouwen-uurtje besproken diende te worden: J. Käller-Wigman (sociaal-ethische thema's), N. Mens (het huishoudelijk leven der vrouw), H. van der Schriek (bouwkunst en muziek) en M. Steyger-Asperslagh (wetenschappelijke en juridische onderwerpen). In de praktijk kwamen tijdens elk vrouwen-uurtje twee van de vijf focusgebieden aan de orde, waarbij de commissieleden zelf verantwoordelijk waren voor de verdeling van de spreekbeurten. Zij hoefden daarbij niet steeds zelf op te treden, maar konden ook gasten uitnodigen om over het thema in kwestie te spreken. In het geval van de literaire lezingen nam Russe de meeste uitzendingen zelf voor haar rekening, maar in de loop van de jaren dertig zouden ook enkele andere vrouwelijke critici in het vrouwen-uurtje over boeken spreken, zoals Johanne Diepenbrock, Willy Meering, J.M. Sterck-Proot, Gien Wortelboer en Mies Zwierzina.⁶⁰

Op 7 september 1929 kondigde Russe de nieuwe literaire component van de vrouwenrubriek aan in de Katholieke Radio Gids. Daarbij vermeldde zij: 'Natuurlijk zullen bij voorkeur die werken behandeld worden, welke een speciale betekenis of aantrekkelijkheid bezitten voor vrouwen'.⁶¹ In de praktijk bleken dat niet zozeer boeken te zijn die ook een echtgenoot of kind literair konden verheffen: de focus lag veeleer op vrouwelijk schrijverschap. Dat blijkt al wanneer we een blik werpen op de negen meest besproken auteurs in Russes rubriek tussen 10 september 1929 en 7 mei 1940: Sigrid Undset (zeven besprekingen), Marie C. van Zeggelen (zes), Jo van Ammers-Küller (vier), Ina Boudier-Bakker (vier), Pearl Buck (vier), Gertrud von Lefort (vier), Giovanni Papini (drie), Alja Rachmanowa (drie) en Russe zelf (drie). Van dit negental is alleen Papini een man, die nota bene tot Russes kennissenkring behoorde en wiens werk door haar werd vertaald.

Van 109 van Russes 124 lezingen kon worden vastgesteld of zij sprak over een mannelijke of vrouwelijke auteur. 73,4% van die bijdragen ging over een vrouw, terwijl 26,6% van de lezingen over een man handelde. Die percentages verschillen diametraal van de gegevens over de KRO

59 KRO-verslag 'Het vrouwen-uurtje in 1929'. KRO-papiercollectie, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Collectienummer 0279-13065, archiefstuk 1.35.

60 Zie bijlage 2 (appendix) voor de complete invulling van de literaire lezingen in het vrouwen-uurtje van de KRO.

61 Russe 1929b.

(en de andere omroepen) in tabel 7: in het vrouwen-uurtje was de verhouding tussen besproken mannen en besproken vrouwen 1:3 en in 'Boeken en schrijvers' 7:1. Dat laat zien dat de marginale positie van vrouwen in het literaire veld van de jaren dertig ook doorwerkte in de nieuwe vorm van literatuurkritiek die op de radio bedreven werd.

Bijzondere aandacht verdient daarbij de positie die de beide rubrieken innamen in het uitzendingschema van de KRO. Waar het algemene literaire halfuurtje werd uitgezonden op zondagmiddag, toen het katholieke gezin in de regel bij elkaar was en ook mannen naar de radio konden luisteren, bespraken Russe cum suis de vrouwenromans op dinsdagmiddag, een moment waarop de meeste mannen aan het werk moeten zijn geweest. Russes publiek werd dus niet alleen expliciet als vrouwelijk gemarkeerd door de titel van de rubriek waarin zij opereerde, maar ook door het tijdstip waarop haar besprekingen uitgezonden werden.

Hoezeer het vrouwen-uurtje op literair vlak een eigen domein vormde, blijkt ook uit de overlap in behandelde romans die soms ontstond in relatie tot de zondagse rubriek. Zo sprak Russe op 17 juli 1934 over Rachmanowa's roman *Tweede Vaderland*, die vijf dagen later door Jan Nieuwenhuis besproken zou worden in 'Boeken en schrijvers'. Hetzelfde zou in december dat jaar gebeuren met Van Ammers-Küllers roman *Heren, knechten en vrouwen*, die in dezelfde week door Russe en Ad van Oosten centraal gesteld werd. Het maakte de KRO kennelijk niets uit dat tweemaal over eenzelfde boek gesproken werd; het vrouwen-uurtje moet in de ogen van het bestuur een heel andere status hebben gehad dan de literaire rubriek.

Russes geringe participatie in de zondagse halfuurtjes onderstreept die observatie. In totaal kwam zij in de rubriek van Van Duinkerken drie keer voor de microfoon: op 20 december 1931 besprak zij *Bootsirenen* van Joan Kat en *De man, die den moed had* van Mia Siemer; op 10 juli 1932 sprak zij over 'Moeder en Kind in de nieuwste letterkunde' en op 12 februari 1933 stelde zij *Maria en haar timmerman* van Herman de Man centraal. Tegen haar 124 literaire optredens in het vrouwen-uurtje steken deze bijdragen (in elk geval kwantitatief) toch wat schamel af. Waar Russe in het vrouwen-uurtje met afstand de belangrijkste culturele mediator was, was in 'officiële' literaire programma slechts een bescheiden rol voor haar weggelegd.⁶²

Onderzoek op het snijvlak van gender studies en mediageschiedenis laat zien dat media doorgaans een inaccuraat representatie geven van de daadwerkelijke kwantitatieve verhoudingen tussen mannen en vrouwen in een populatie.⁶³ De casus van het KRO-vrouwen-uurtje toont aan dat dit ook opgaat voor de literaire radio: de toch al zwakke institutionele positie van vrouwelijk schrijverschap in de jaren dertig blijkt in het nieuwe medium door te hebben geresoneerd.

62 Het is in dit verband interessant dat Manning 1985: 86 Russe als een van de belangrijkste sprekers in het literaire halfuurtje opvoert. Wellicht is ook hem haar rol in het vrouwen-uurtje opgevallen.

63 Zie hierover bijvoorbeeld Wood 2009 en Signorielli 2012. Vanzelfsprekend ligt deze zaak in het geval van het literaire veld nog complexer, omdat de geslachtsverhoudingen in een schrijverspopulatie niet corresponderen met die in een natuurlijke populatie. In die zin is het mogelijk dat de verhoudingen in literair-kritische aandacht geen vertekening van de werkelijkheid vormen, maar juist parallel lopen aan de verhouding tussen publicerende mannelijke en vrouwelijke auteurs.

De uitgevers van de besproken boeken in de literaire rubrieken

In de beginjaren van haar literaire rubriek mocht de KRO dan wel moeite hebben recensie-exemplaren te bemachtigen (zie §2.3), toch was het de katholieke omroep die in de onderzochte periode qua uitgevers de grootste variatie bood. Er werden boeken besproken van 101 verschillende uitgeverijen, tegenover 91 bij de AVRO, 52 bij de VARA en 33 bij de NCRV. Tabel 8 geeft per omroep de uitgevers aan waarvan in de literaire rubriek het vaakst een boek besproken werd:

Tabel 8 Meest besproken uitgeverijen per omroep in de periode 1928-1940, declamaties niet inbegrepen.

AVRO	Aantal besprekingen	KRO	Aantal besprekingen
Querido	70	Brand	24
Nijgh & Van Ditmar	52	Nijgh & Van Ditmar	18
Meulenhoff	35	De Gemeenschap	15
Elsevier	21	Blitz	13
De Wereldbibliotheek	21	Teulings	13
Zuid-Hollandsche Uitgeversmaatschappij	21	W.L. & J. Brusse	12
Blitz	20	Van Loghum Slaterus	10
Leopold	20	Querido	9
NCRV	Aantal besprekingen	VARA	Aantal besprekingen
Holland	22	Querido	55
Callenbach	14	De Arbeiderspers	32
Bosch & Keuning	13	Wereldbibliotheek	16
Nijgh & Van Ditmar	13	Nijgh & Van Ditmar	14
Querido	11	Leopold	12
Kok	10	Meulenhoff	8
Meulenhoff	9	Elsevier	7

Gezien het feit dat de AVRO in de onderzochte periode de meeste boekenuitvoertjes van alle omroepen verzorgde, is het niet verbazingwekkend dat de absolute aantallen in die kolom het hoogst zijn. Qua overlap met de andere omroepen springt vooral de parallel met de VARA in het oog: niet alleen werd in beide rubrieken het vaakst aandacht besteed aan boeken van Querido, maar ook de meeste andere uitgevers uit het VARA-rijtje eindigen hoog in de ranglijst van de AVRO. Opmerkelijk is de positie van Querido: zelf meende de uitgever dat Ritter te weinig aandacht aan zijn boeken schonk, maar de tabel laat zien dat hij er bepaald niet bekaaid vanaf

kwam.⁶⁴ Zo alomtegenwoordig als bij de VARA was Querido echter nergens, wat een interessant gegeven is in het licht van de verzuilde omroepcultuur in het interbellum. Uit tabel 8 blijkt immers dat de ideologische gebondenheid van de KRO, de NCRV en de VARA, die ook al tot uiting kwam in de inventarisatie van de besproken auteurs, in grote lijnen correspondeerde met de aandacht voor specifieke uitgeverfondsen. Bij de VARA gaat het dan in het bijzonder om De Arbeiderspers; bij de KRO om Brand, De Gemeenschap en Teulings en bij de NCRV om Holland, Callenbach, Bosch & Keuning en Kok.

Verwonderlijk zijn deze vormen van interactie tussen omroep en uitgeverij allerminst. Zoals eerder opgemerkt, was het voor uitgevers bijzonder relevant dat hun boeken op de radio besproken werden, want er was een verband tussen goede verkoopcijfers en positieve aandacht in een boekenhalftuurtje. Voor een protestantse uitgeverij als Callenbach gold dat er een groter potentieel publiek naar de NCRV luisterde dan naar bijvoorbeeld de VARA, dus het ligt voor de hand dat de protestants-christelijke literaire radiocommissie meer recensie-exemplaren van die uitgeverij ontving dan de socialistische omroep. Helaas ontbreekt het hier echter aan cijfermateriaal – sowieso is er in het uitgeverijonderzoek nog weinig aandacht besteed aan de relatie tussen uitgevers en radio-omroepen.⁶⁵ Tabel 8 laat evenwel zien dat dit een vruchtbare invalshoek zou kunnen zijn, die ook inzicht geeft in het functioneren van uitgeverijen over de zuilgrenzen heen: het fonds van Nijgh & Van Ditmar bleek bijvoorbeeld voor alle vier de omroepen bovengemiddeld interessant.

Slotsom

Uit deze analyse van de selecties van de literaire radioprogramma's in het interbellum blijkt dat de verschillende rubrieken op een aantal terreinen gelijksoortige tendensen vertoonden. Hoewel de cijfers soms aanmerkelijk verschillen, geldt voor alle omroepen dat ze hun literaire rubriek – meer dan met algemene lezingen – invulden met boekbesprekingen, die hoofdzakelijk betrekking hadden op oorspronkelijk in Nederland geschreven proza met een mannelijke auteur. Het is echter problematisch om ondubbelzinnig van 'de Nederlandse radiokritiek' te spreken, want uit de inventarisatie van besproken auteurs en hun uitgeverijen blijkt dat de verzuiling niet alleen betrekking had op het omroepbestel in het algemeen, maar ook specifiek op de invulling van de literaire rubrieken. Dat leidt ertoe dat we 'literaire radiokritiek' niet als een eenvormig genre moeten beschouwen: eerder vormt het kritische radiorepertoire een blauwdruk van het Nederlandse literaire veld uit het interbellum, met alle heterogeniteit van dien.

⁶⁴ Vgl. De Boer 2010: 34. Ritter was zich hier zelf ook van bewust, merkt De Boer terecht op, want hij stuurde Querido een overzicht van alle boeken uit diens fonds die in de literaire rubriek van de AVRO besproken waren.

⁶⁵ Alleen De Glas 1989 merkt zo nu en dan iets op over de interactie tussen de VARA en De Arbeiderspers/Ontwikkeling (De Wereldbibliotheek), bijvoorbeeld: 'A.M. de Jong bespreekt bovendien regelmatig uitgaven van Ontwikkeling voor de VARA-microfoon' (221). Over de rol van de andere omroepen in de reclame voor het fonds schrijft De Glas echter niet. Ook Söttemann 1990 (over Querido) gaat voorbij aan de relatie tussen omroep en uitgever; er is louter een opmerking over de vermeende gevaren van het nieuwe medium op de leescultuur (119). Andere voorbeelden van teksten over uitgeverijen waarin het papieren brandpunt zich openbaart, zijn Callenbach 2009 (over Callenbach), De Glas 2012 (over Meulenhoff) en Van de Haterd 2004 (over De Gemeenschap).

3.3 Vorm en inhoud van literaire radiolezingen

‘Het gromt en dondert van alle kanten’: de onwennigheid van een nieuw medium

In 1928 hield de latere VARA-medewerker Martien Beversluis een lezing bij de VPRO, die als boekje gepubliceerd zou worden onder de titel *De religie en de poesie*. Zijn relaas begon Beversluis als volgt:

Het spreken voor den microfoon, het vereenzaamd zich bevinden in een klein vertrek, ongestoord en verlaten door iedereen, en het uitzenden mijner gedachten en woorden naar een onbekende wereld, een zwijgende ruimte, het doet mij eenigszins denken aan den arbeid van den dichter. Ook hij zendt uit in de wereld, van uit de eenzame binnenkamer zijns harten. Ook hij moet gelooven dat men hem zal verstaan, dat de trillingen die door zijn hart gaan en die hij doorlaat in den stroom zijner woorden, zuiver worden opgevangen en verstaan. De dichter zendt uit. Geen antwoord op zijn lied, geen enkel teeken van den wereld tot wien hij spreekt. Een peinzende stilte blijft om hem hangen als zij zijn lied heeft gezongen, een stilte even als thans om mij zweemt.⁶⁶

Het is veelzeggend dat Beversluis een van zijn eerste letterkundige radiolezingen op deze manier inzette. De parallel met de roepende dichter in de woestijn ten spijt, maken zijn woorden duidelijk dat de nieuwe manier van communiceren hem onwennig was. Beversluis was niet de enige die in de beginjaren van de radio reflecteerde op het eenzame verblijf in een kleine ruimte waarin niemand terugpraatte. Medio 1930 omschreef Jef Last, die zijn poëzie had voorgedragen in de VARA-rubriek ‘Dichters der opstandigheid’, de studio van de socialistische omroep als een ‘griezelkamer’ en ‘een onmenselijke omgeving’, die hij op de volgende manier typeerde:

Hier in de gangen flitsen groene en roode lichten aan als geheimzinnige waarschuwingen voor onzichtbare geesten. Hier werpen menschen gratievol hun woorden omhoog naar een klein spiegelkje dat in een verlaten zaal op een metalen paal staat. Hier zijn een paar grijze gordijnen gespannen dwars door een kamer waar het gromt en dondert van alle kanten zonder dat je begrijpt waar het geluid vandaan komt.⁶⁷

Het is dat de sprekers zo ‘gratievol’ waren, want in een enthousiasmerende omgeving werken zij volgens Last beslist niet, al kan het niet anders of hij heeft zijn publieke huiveringen wat aangezet.

De citaten van Beversluis en Last illustreren hoe onbekend de radioprotocollen waren voor literatoren die voor het eerst voor de microfoon moesten spreken.⁶⁸ Dat had aantoonbaar invloed op de manier waarop literaire radiolezingen in de eerste jaren van het omroepstelsel vormkregen. Van de vroege besprekingen van Herman de Man bij de KRO weten we bijvoorbeeld dat ze vaak veel te lang waren: kennelijk had de criticus er grote moeite mee een rea-

⁶⁶ Beversluis 1928: 3.

⁶⁷ Last 1930.

⁶⁸ Anton van Duinkerken vond de afwezigheid van een publiek zelfs zo onwennig, dat hij geregeld zijn *De Tijd*-collega Henri Overhoff meenam naar de KRO-studio – zie Overhoff 1972. Er waren ook auteurs die het idee om op de radio te spreken überhaupt onverteerbaar vonden, zoals Willem Kloos, die in een brief aan Ritter schreef dat hij ‘optreden voor een groot auditorium geen aangename gedachte’ vond. Zie Ritter aan Vogt, 19-10-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, iv.

listische inschatting te maken van de tijd die een voordracht in beslag zou nemen.⁶⁹ Andere sprekers hadden problemen op het terrein van de voordracht: de een sprak te snel, de ander articuleerde niet duidelijk en weer een ander produceerde allerlei 'bijgeluiden', zoals Ritter opmerkte in zijn didactische handreiking *Van Stamelaar tot redenaar* (1940): '[D]e microfoonspreeker geve zich er vóór alles rekenschap van, dat al zijn bijgeluiden worden gehoord. Tot zijn ademen toe. [...] De adem heeft ook hier in sterke mate zijn regelende functie, maar bovendien moet de microfoonspreeker acht geven op het feit, dat die regelende functie wordt gehoord'.⁷⁰ De gevolgen van een ondermaatse voordrachtsstijl konden, zoals ik al liet zien, verstrekkend zijn: sommige critici werden op basis van hun geringe spreekkwaliteiten uit de literaire rubrieken geweerd.⁷¹ Andersom waren er sprekers die zich juist lieten voorstaan op hun 'radio-genique' optreden en probeerden daar een slaatje uit te slaan, zoals Constant van Wessem, die Ritter in oktober 1932 schreef: 'Mag ik u, na het geslaagde experiment, vragen in de toekomst nog eens aan mij te denken voor een radio-spreekbeurt?''⁷²

De grote mate van onwennigheid die de eerste jaren van de literatuurbeschouwing in het nieuwe medium kenmerkt, impliceert dat er een onderscheid gemaakt moet worden tussen de institutionalisering van de literaire kritiek op de radio en de professionalisering daarvan. Een bijkomend argument voor die stelling is dat sommige sprekers elkaar coachten, in de wetenschap dat zij als radioredenaar nog het nodige te leren hadden. De leden van de Christelijke Auteurskring schreven vanaf 1929 bijvoorbeeld rapporten over elkaars lezingen om het peil van de literaire halfuurtjes van de NCRV te verbeteren. In het archief van Risseeuw is een voorbeeld van zo'n rapport bewaard gebleven, naar aanleiding van de causerie die Jan H. de Groot op 4 november 1929 hield over de roman *De lichte nacht* (1929) van Wilma Vermaat. Daarin schreef Risseeuw onder andere:

Voordracht en uitspraak goed.

Wilma's werk juist gekarakteriseerd.

Met het oog op de massa – dus niet-intellectuele luisteraars – was het beter geweest het "verhaal" iets duidelijker weer te geven. Althans het voor te lezen fragment te kiezen uit de kern van het boek. [...] Het voorgelezen fragment was inderdaad frappant, doch was niet zoo juist gekozen met het oog op hen, die 't niet gelezen hebben.⁷³

Blijkens deze rapportage had de intervisie bij de NCRV betrekking op zowel de vorm als inhoud van de lezing: Risseeuw lette op 'voordracht' en 'uitspraak', maar bovenal op accuratesse (de vraag of het werk van de besproken auteur juist wordt gekarakteriseerd) en de mate waarin de lezing aansloot bij het luisterend publiek. Interessant wat dat laatste betreft is de oppositie die Risseeuw creëert tussen de 'massa' en de intellectuele luisteraars: kennelijk moesten beide doelgroepen in zijn ogen door een radiolezing worden aangesproken. In zijn reactie op Risseeuws rapport betwistte De Groot de opmerking dat zijn lezing niet voor iedereen te vol-

69 Zie Vaartjes 1999: 185, 202.

70 Ritter in Van Herpen 1982: 29.

71 Het kwam ook voor dat sprekers op voorhand ongeschikt werden geacht en daarom nooit werden uitgenodigd of geaccepteerd voor een radiolezing. Ritter wees bijvoorbeeld een causerie door Marie C. van Zeggelen af, omdat hij haar een slechte spreker vond. Vgl. Ritter aan Vogt, 3-8-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, iii.

72 Van Wessem aan Ritter, [oktober 1932], in archief Ritter UB Utrecht, map Van Wessem.

73 Het rapport bevindt zich in het archief Risseeuw HDC VU, map Jan H. de Groot.

gen zou zijn geweest: 'Vooral het stukje dat ik las, scheen my het allerbeste omdat dit vooral een prachtig stukje proza is, waar geen enkele toelichting by nodig was. In het geval van reciteeren uit een roman ben je altyd gebonden ter wille van het verband een uitleg te geven. Dat was hiet niet noodig. En vooral is het doel, de luisteraars een stukje schone literaire kunst te geven. Maar allah'.⁷⁴

Het meningsverschil tussen Risseeuw en De Groot laat zien dat de inhoud van de literaire halfuurtjes niet los kan worden gezien van de individuele maatstaven en selectiecriteria van afzonderlijke critici. Wat echter niet ter discussie stond, was het door Risseeuw gemaakte onderscheid tussen massa en intellectuele elite. Voor beide recensenten stond voorop dat ook 'niet-intellectuele' luisteraars een literaire radiolezing moesten kunnen volgen. Dat betekende dat het taalgebruik in een radiolezing niet al te veel toegesneden mocht worden op een ingewijd publiek, en dat de radiocriticus in zijn causerieën een middenweg moest vinden tussen voorlichting en verdieping.

Tussen bemiddelen en kritiseren (I): evaluaties in radioboekbesprekingen

Radiolezingen in het interbellum waren in essentie voorgelezen teksten. Gezien de aanwezigheid van de ROCC per mei 1930 is dat niet verwonderlijk: lezingen konden in principe op elk moment door de censuurcommissie worden opgevraagd en dat maakte improvisatie niet onmogelijk, maar toch zeker ongewenst.⁷⁵ Ook vóór de installatie van de ROCC had de literaire radiokritiek echter het karakter van een voorgelezen kritiek op papier. Dat hangt samen met wat Bolter en Grusin 'remediation' noemen: het is typerend voor nieuwe media dat zij karakteristieken van al bestaande media overnemen of remediëren – '[they] function in a constant dialectic with earlier media, precisely as each earlier medium functioned when it was introduced'.⁷⁶ In het specifieke geval van de vroege literaire radiolezingen is die wisselwerking goed te begrijpen: het mag niet verrassend heten dat critici die de radiostudio als een spookachtig vertrek beschreven, teruggrepen op de vertrouwdheid van hun pen.

Van de bijna tweeduizend literaire radiolezingen uit het interbellum is slechts een grote minderheid bewaard gebleven. Het is daarom een heikele onderneming om kenmerken van dit genre in kaart te brengen, een problematiek die verder wordt versterkt doordat er verschillende typen lezingen in de literaire rubrieken werden verzorgd. Zeer globaal kan gesteld worden dat boekbesprekingen op de radio een trechterstructuur volgden: de spreker startte met een algemene inkadering van het besproken boek of de context waarin het verscheen, en ging daarna over tot steeds specifiekere opmerkingen over het werk in kwestie, die resulteerden in een eindoordeel. Zo'n breed vertrekpunt sluit goed aan bij de cultuurbemiddelende basishouding van het genre, want in de ogen van critici was de 'gemiddelde' luisteraar niet in staat om het besproken werk zelf van een literair-culturele context te voorzien. Intussen kan de vraag gesteld worden of zo'n trechterstructuur specifiek voor radiolezingen was: ook de teksten van

74 De Groot aan Risseeuw, 7-11-1929, in archief Risseeuw HDC VU, map Jan H. de Groot.

75 Ironisch genoeg was de ROCC er in zeldzame gevallen juist debet aan dat er moest worden geïmproviseerd. Op 22 maart 1931, bijvoorbeeld, moest E. d'Oliveira spreken over *Succes* van Lion Feuchtwanger zonder dat hij zijn tekst bij de hand had. Hij had zijn manuscript namelijk niet terug ontvangen van de censuurcommissie. Vgl. Van Herpen 2009: 196.

76 Bolter & Grusin 1999: 50.

Menno ter Braak in *Het Vaderland* begonnen niet zelden algemeen, om vervolgens steeds specifiek te worden. De boekbesprekingen op de radio lijken zich dan ook – mede conform hun voorgelezen aard – grotendeels te enten op de algemene conventies van het recensiegenre, zoals die door verschillende critici en literatuurwetenschappers zijn geëxpliciteerd.⁷⁷ Interessanter dan het opstellen van een typologie van ‘de’ literaire radiolezing is het daarom om een nadere blik te werpen op een terugkerend spanningsveld in de literair-kritische radiopraktijk: dat tussen *bemiddelen* en *kritiseren*. Hoe manifesteerde dit spanningsveld zich in vooroorlogse boekenhalfuurtjes?

De meeste literaire radiolezingen ving(en) aan met een korte introductie op de auteur van het besproken boek. Een voorbeeld biedt P.H. Ritter jr.’s lezing over *Spanje* (1937) van Louis Grondijs:

Prof. L.H. Grondijs is een van de merkwaardigste Nederlanders van onze tijd. Hij is doctor in de wis- en natuurkunde, hij is militair-geschoold, hij is wereld-reiziger, journalist in grooten stijl, met een grondige kennis der vraagstukken van het verre Oosten, en op zijn vele reizen in Rusland en in het naburige Oosten heeft hij kans gezien zich door studie en onderzoek zulk een degelijke wetenschap omtrent een bepaalde tak der archeologie te verwerven, dat hij met eere een professoraat in de archeologie aan de Utrechtse Universiteit vervult en telkens de oudheidkundige wereld met nieuwe vondsten verrast.⁷⁸

Van een objectieve schets is hier duidelijk geen sprake. Ritter vermengt feitelijke biografische informatie met subjectieve uitdrukkingen als ‘grooten stijl’, ‘degelijke wetenschap’ en ‘met eere’, waardoor de luisteraar onmiddellijk op een positieve evaluatie wordt voorbereid. Andersom trakteerde de KRO-criticus F.A. Brunklaus de auteur Albert Kuyle op een oorveeg, terwijl hij diens boeken wel degelijk goed vond. In zijn stapelrecensie over recent werk van Kuyle en pater Jacques Schreurs, die integraal werd gepubliceerd in *Roeping*, vroeg Brunklaus zich hardop af:

Maar zal ik nu, sprekend over Kuyle, u doen walgen, door U een verhandeling voor te dragen over de Kunst van het Kankeren? [...] Neen, het is niet goed [...] een schrijver te karakteriseren volgens zijn karakterfouten. Wanneer we Kuyle een kankeraar noemen, – U verontschuldige mij het gebruik van dit niet helemaal kamerzindelijke woord, – dan komen we vanzelf terecht in een onsympathieke omgeving, waar het duf en muf is, als in een slecht gelucht kantoor, en waar gefluisterd wordt met het geluid van sijfelende slangen. Doch voor de kwalijk riekende kamers der kankeraars is Kuyle’s kunst te goed.⁷⁹

Brunklaus maakt hier een opmerkelijke kwinkslag. Aan de ene kant lijkt het erop dat hij zich distantieerde van de ‘onsympathieke’ bekritisering van de karakterfouten van een auteur, die immers het zicht beneemt op de literaire kwaliteiten van diens werk. Zo bezien positioneerde de criticus zichzelf als iemand die ver van de ‘kwalijk riekende kamers der kankeraars’ bleef. Zijn fatsoenlijke houding werd daarbij mede afgedwongen door het medium waarin hij opereerde, want het woord ‘kankeren’ kon in de huiskamersfeer van de radio beter vermeden worden – vandaar ook Brunklaus’ verontschuldiging. Tegelijkertijd vond de criticus het kennelijk

77 Zie bijvoorbeeld Neuhaus 2004: 167-168, waarin vier functies van de literatuurkritiek worden benoemd: de ‘Orientierungsfunktion’, die ziet op de selectie van teksten uit het complete boekenaanbod; de ‘Informationsfunktion’, de ‘Kritikfunktion’ en de ‘Unterhaltungsfunktion’. Andere typologieën geven Schuurs & De Groot 2010: 187-188 en Doorman 2001: 11-12.

78 Manuscript radiolezing Ritter over Grondijs, 23-5-1937, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

79 Brunklaus 1934: 168.

wel nodig om de aandacht te vestigen op Kuyles verwerpelijke karakter. Sterker nog: via de scherpe *dubitatio* en zijn gebruik van het woord ‘walgen’ legde hij daar juist de nadruk op. Het feitelijke gegeven dat Albert Kuyle in katholieke literaire kringen een omstreden figuur was, werd hier op een hoogst subjectieve manier ingevuld.

Zowel Ritter als Bruncklaus lieten dus niet na hun cultuurbemiddelende radiowerk, dat mede de functie van volksvoorlichting vervulde, te lardereren met sterk evaluatieve passages. Die grenserving tussen zakelijke informatie en subjectieve positiebepalingen kon, zoals blijkt uit de literair-kritische radiopraktijk van A.M. de Jong, ook poëtische doelen dienen. De Jong begon zijn bespreking van Den Doolaards *De herberg met het hoefijzer* (1933) bijvoorbeeld met de constatering dat Den Doolaard ‘de starre theorie omtrent de vraagstukken hoe het precies moet’ in de loop van de jaren achter zich had gelaten: ‘Den Doolaard heeft van de theorie geen last meer’.⁸⁰ Deze ontwikkeling, die De Jong demonstreerde aan de hand van de nieuwe novelle van de auteur, kon natuurlijk op de instemming van de VARA-criticus rekenen vanwege diens antipathie tegen alles wat met theorie en intellectualisme te maken had. Nog sterker poëticaal gemotiveerd was zijn beschrijving van de generatie ‘jongeren’ waartoe Albert Helman in zijn ogen behoorde. Ook daarin speelde het ‘theoretiseren’ een voorname rol:

Een tijd lang hebben deze jongeren zich de weelde kunnen permitteeren, in het wilde-weg te theoretiseeren, te kritiseeren en de onfeilbaarheid van hun nieuwere litteratuur-inzichten te proklameeren. Zij wisten niet alleen precies hoe het moest maar toonden ook onweerlegbaar aan, dat alles wat het voorafgaande schrijversgeslacht (en daartoe moest alles gerekend worden, wat maar enkele jaren ouder was dan zij) gepubliceerd had en publiceerde, van nul en gener waarde moest genoemd worden en dus voor de vierschaar der hogere aesthetiek, als onvolwaardig verworpen. Zij verkeerden in de gunstige positie van een kleine politieke partij, die nog generlei verantwoordelijkheid te dragen heeft en zich dus naar hartelust kan vermeien in negativisme en allesverpletterende critiek. Helaas, ook voor hen stond de tijd niet stil. Zij werden een dagje ouder en de wereld verwachtte van hen, dat zij uit het negatieve en het theoretiese, nu eindelijk in het positieve zouden treden, en met eigen scheppend werk aantonen, dat hun theoriën steek hielden en dat zij in staat waren met werk voor de dag te komen dat de litteratuur hunner voorgangers zoal niet overtrof, dan toch zeker evenaarde, in belangrijkheid en schoonheid. De resultaten, die ons uit deze ietwat rumoerige en sterk zelfbewuste wereld der jongeren worden toegeworpen, waren niet al te bemoedigend. Het waren nogal bleke en magere producten, die met de grote drang des tijds maar weinig verband hielden, veerleer teruggrepen op oude tendensen van individualisme, uitzonderlike kunstenaarshouding en ivoren torentjes.⁸¹

De Jong presenteert deze geschiedenis aan zijn luisteraars alsof het objectieve feiten betreft, maar vanzelfsprekend gaat het hier om een hoogstpersoonlijke reflectie, waarin twee spanningsvelden een hoofdrol spelen. In de eerste plaats is er de oppositie tussen jongeren als Helman en een groep ‘ouderen’, waartoe ook De Jong zelf behoort – zijn opmerking ‘en daartoe moest alles gerekend worden, wat maar enkele jaren ouder was dan zij’ spreekt wat dat betreft boekdelen. Mogelijk komt de kritische houding van de recensent dan ook voort uit het gevoel dat hij zelf weinig serieus genomen werd door Helman. Intussen vormt het geciteerde fragment ook een concretisering van De Jongs socialistische poëtica: de bewuste ‘jongeren’, tot wie

80 Manuscript radiolezing De Jong over Den Doolaard, 9-12-1933, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 263.

81 Manuscript radiolezing De Jong over Helman, 4-3-1933, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 266.

ook auteurs als Ter Braak, Marsman en Du Perron gerekend kunnen worden, verliezen zich met hun getheoretiseer en hun geringe aandacht voor ‘de drang des tijds’ immers in de door De Jong geproblematiseerde individualistische kunst die slechts een groep gelijkgestemden kon bereiken.⁸²

Het spanningsveld tussen bemiddelen en kritiseren beperkte zich niet louter tot de introductie van auteurs. Zelfs samenvattingen van het behandelde werk, die in de regel descriptief bedoeld waren, werden in de praktijk doorkruist door evaluatieve, reflexieve en/of poëtische passages – zoals in veel boekbesprekingen was er ook in literaire radiocauserieën geen sprake van een strikte afbakening tussen beschrijving en evaluatie.⁸³ Een mooie illustratie biedt de volgende passage uit Ritters bespreking van Jan Walchs *Kortsluiting: de majoor zonder geheugen* (1935):

Iedere zomer, soms tot laat in de herfst, trok hij [de hoofdpersoon, JD] erop uit, dan zwierf hij over de bergen van Tirol en langs de Fransche en Italiaansche riviera's, hij logeerde in kleine hotelletjes en vaak onder een anderen naam, om vooral maar niet te kunnen worden gevonden. Dat ging jaarin, jaaruit goed, en de vrienden aan de bridge-tafel zagen hem, wanneer de blaren van de boomen begonnen te vallen, altijd in welstand terug, tot aan de ééne fatale gebeurtenis, die aanleiding vormde tot het schrijven van het verhaal, waarmee wij op het oogenblik bezig zijn. De majoor neemt aan de verrukkelijke Italiaansche kust, waar hij vertoeft, een zeebad, stoot het hoofd tegen een onderzeesche rotspunt en de ‘kortsluiting’ ontstaat, waaraan het boek zijn titel ontleent. Er verschuift iets in zijn hersenen – zoo zou ik het als leek willen uitdrukken – waardoor hij zijn herinneringsvermogen en een deel van zijn combinatievermogen gaat verliezen. Ik zal het niet wagen te beoordelen of zooiets medisch-beschouwd mogelijk is. Het komt mij uitermate onwaarschijnlijk voor, temeer omdat de schrijver ons wil doen gelooven, dat de patiënt door een hernieuwde aanraking met een onderzeesche rotspunt, die later, tegen het einde van het verhaal geschiedt, en waardoor blijkbaar het evenwicht wordt hersteld, zijn herinnerings- en combinatievermogen hervindt.⁸⁴

Door Walchs plot als ongeloofwaardig aan te merken, schort Ritter zijn samenvatting van concrete gebeurtenissen in het verhaal op voor een evaluatieve reflectie. Er is dus geen sprake van een neutrale weergave van de verhaallaag; eerder worden de feitelijke gegevens over het besproken boek direct in een kritisch licht geplaatst. Zelfs passages van de radiolezing waarin een relatief objectieve informatieve functie gemakkelijk zou kunnen overheersen, bleken in de praktijk gekleurd te worden door subjectieve bespiegelingen.

Intussen werd in het interbellum geregeld gereflecteerd op de vraag of critici hun subjectieve oordelen in radiolezingen centraal mochten stellen, zeker wanneer het negatieve oordelen betrof. Breedgedragen was de opvatting van Ritter en Van Duinkerken dat een radiocriticus een positieve houding ten opzichte van het besproken boek moest innemen (§2.6). Dit ‘positiviteitsprotocol’ was voor sommige critici zo vanzelfsprekend, dat zij negatieve boekenhalfuur-tjes in het openbaar vergolden. Zo schreef Top Naeff in het *Radio Jaarboek 1932* dat negatieve kritiek in de ether ‘uit den boze’ was. Zij stelde dat de radio voor de meeste luisteraars niet meer was dan een achtergrondgeluid, waardoor uitgebalanceerde literair-kritische gedachtegangen hun communicatieve doel voorbijschoten: het publiek ‘verwerkt van de opgevangen hap-en-

82 Wat Helman betreft kan hier gedacht worden aan een publicatie als *Wij en de literatuur* (1931). Zie hierover Sanders 2013, m.n. 118-122.

83 Vgl. Op de Beek 2014: 110.

84 Manuscript radiolezing Ritter over Walch, 12-1-1936, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

snap toch niet meer dan het uitgesproken, of verondersteld: pro of contra'.⁸⁵ Hieruit volgde voor Naeff een stellige conclusie:

Afbrekenende critiek kan in dit huiselijk verkeer met onze schoone letteren, waarbij het Zondagsmeisje de soepterrine maar een beetje hard op de tafel behoeft te zetten om de samenhang onzer poëtische gedachten te verstoren, m.i. niet anders dan uit den boze worden geacht. Er zijn, onder ons, al misverstanden genoeg!⁸⁶

Het is een opmerkelijke gedachtegang, want de soepterrine van het zondagsmeisje zou evengoed de poëtische gedachten tijdens een *applaudiserende* bespreking kunnen hinderen. Voor Naeff was dat blijkbaar minder problematisch dan een verstoorde lezing met een negatief oordeel.

De positiviteitscultus van de radiokritiek vloeide niet alleen voort uit een bevoogdende houding ten opzichte van het geïntendeerde publiek. Belangrijk is ook dat critici zelf hun tijd liever staken in een boek dat hen interesseerde. Op die manier sneden zij negatieve besprekingen op voorhand de pas af. Herman Robbers liet Ritter bijvoorbeeld weten dat hij niet wenste te spreken over *Meester Lampelaar* (1929) van Herman de Man: 'Ik erken de kwaliteiten ervan, maar het is mij niet sympathiek. Het zou een lauwe speech worden – doe mij dat niet aan!'⁸⁷ Ook Frans Coenen blokkeerde titels die hem niet aanstonden. Zo schreef hij eind 1929 aan Ritter: 'Van de boekjes, die gij opgeeft, trekt mij enkel Fré Domnisse "Krankzinnigen" aan. De andere zijn erg la-la en onbelangrijk.'⁸⁸

Een mooi voorbeeld van het verband tussen het positiviteitsprotocol en het selectiegedrag van radiocritici biedt Pierre van Valkenhoffs KRO-bespreking over Felix Rutten. Toen Van Duinkerken Van Valkenhoff vroeg of deze een lezing wilde verzorgen over Ruttens *Naar het Morgenland*, antwoordde deze:

Ongetwijfeld is Felix Rutten een auteur van betekenis, maar dit boek – reeds bij doorbladering blijkt het – heeft weinig verdiensten. Het is daarbij half en half een kinderboek en ontving als zodanig een slechte pers. Is het nu absoluut noodzakelijk dat naar aanleiding van een dergelijke toevallige verschijning – bovendien in een uitgeverij als Het Poirtersfonds – een zoo grote figuur als Felix Rutten voor de microfoon om zo te zeggen afgestraft moet worden? Mij lijkt dat niet alleen weinig aanbevelenswaardig maar bovendien zeer ongewenst. Felix Rutten heeft zoveel verdiensten dat men een mislukking als deze zeker wel door de vingers mag zien, maar waarom dan zo nadrukkelijk op deze mislukking de aandacht gevestigd?⁸⁹

Een principieel tegenstander van negatieve kritiek op de radio toont Van Valkenhoff zich hier niet – als een boek weinig verdiensten heeft, dan moet dat niet worden verdoezeld – maar als het even kon wilde hij een publieke aanval op Ruttens werk vermijden. Sterker nog: zo'n afbrekend oordeel in de ether vond hij 'ongewenst' in het licht van de reputatie van de besproken auteur. Daarom kwamen Van Duinkerken en hij tot de oplossing een algemene lezing over Ruttens werk te geven, zodat een compleet afbrekende recensie van *Naar het Morgenland*

85 Naeff 1932: 258.

86 Ibidem.

87 Robbers aan Ritter, 4-7-1929, in Van Herpen 2000: 77.

88 Coenen aan Ritter, 19-12-1929, in Van Herpen 1992: 27.

89 Van Valkenhoff aan Van Duinkerken, ongedateerd, in archief Van Duinkerken (Letterkundig Museum), VDA inv. nr. 192.

kon worden vermeden.⁹⁰ Blijkbaar leende de radio zich in Van Valkenhoffs optiek beter voor een positief oordeel over het oeuvre als geheel dan voor een vervolg op de slechte pers van een van zijn delen.

De kracht van het positiviteitsprotocol wordt misschien wel het fraaist geïllustreerd door Samuel Goudsmit, die op 21 februari 1932 een causerie verzorgde over de roman *Jonker Johnny* van M.J. Brusse. Toen Goudsmit Ritter de tekst van zijn lezing bezorgde, schreef hij:

Het boek van Brusse is niet erg belangrijk: er was niet veel over te zeggen; ik heb mijn vriendelijkste beentje naar voren gebracht, omdat een aanval in zo'n geval, dunkt mij, ook al geenerlei nut heeft: het is dat werk, dat de groote lezende massa toch verreweg boven iets ernstigs en duurzaams verkiest. Geluk ermee, zeg ik tot hen, en ga weer in mijn eigen smederijde.⁹¹

Het is duidelijk dat Goudsmit Brusses werk afkeurde, maar toch een welwillende bespreking aan de roman wijdde. Daarmee gedroeg hij zich feitelijk naar Ritters metakritische credo: hij liet zijn eigen smaakvoorkeur naar de achtergrond verdwijnen om zijn bemiddelaarsrol waar te kunnen maken. Met optimisme over het effect van cultuurbemiddeling had die keuze echter weinig te maken, hetgeen Goudsmits hulding van de positiviteitscultus des te betekenisvoller maakt. Zijn opmerking dat 'de groote lezende massa' 'toch' de voorkeur bleef geven aan lichte genres, suggereert eerder dat hij publieksbemiddeling beschouwde als een vorm van dweilen met de kraan open. Dat de criticus zijn eigen 'smederijde' afgrensde van het luisterend publiek, impliceert bovendien dat Goudsmit zich op de radio niet tot literair meer ingewijde luisteraars dacht te richten. Zijn keuze voor een positieve bespreking van *Jonker Johnny* hing aldus samen met mediumgebonden overtuigingen: de criticus sprak hier niet vanuit zijn poëtica of metakritische opvattingen, maar vanuit specifieke ideeën over het radiopubliek.

De dominantie van het positiviteitsprotocol betekende echter niet dat boekenhalftuurtjes brave reclamepraatjes waren, waarin het voortdurend pais en vree was. De soms ronduit polemische houding van A.M. de Jong spreekt wat dat betreft boekdelen, maar de VARA-voorman was niet de enige die in radiokritische teksten stevige posities innam. Het bekendste voorbeeld is wellicht Menno ter Braaks AVRO-lezing over *De domineesvrouw van Blankenheim* (1930) van Alie van Wijhe-Smeding, waarin hij de schrijfster van 'culturele achterlijkheid' betichtte – daarover in het volgende hoofdstuk meer. In zijn lezing over de bundel *His Master's Voice* van Ad van Oosten moet ook NCRV-criticus Tom de Bruin de nodige kritische noten hebben gekraakt. Blijkens een brief aan Piet Risseeuw richtte hij zich daarbij niet zozeer op Van Oosten, als wel op andere actieve dichters:

M'n radiolezing heb ik af; ben aan 't kijken. Zowel Van Ham als Marsman noem ik bij naam. Van Ham zou ik eigenlijk niet willen noemen; z'n naam liever eruithouden. Wat denk je? Ik ben 't niet met hem eens maar vind 't eigenwijs en ontakties hem openlik te noemen en over de mikrofoon te bestrijden. Schrijf even hierover? Marsman krijgt een flinke lik uit de pan. Daar kan hij op rekenen.⁹²

⁹⁰ Van Valkenhoff aan Van Duinkerken, 16-9-1938. De KRO-gids geeft overigens aan dat de causerie op 2 oktober 1938 gehandeld heeft over *Naar het Morgenland* 'en andere katholieke volksboeken'. Mogelijk is Van Valkenhoff alsnog afgeweken van zijn voornemen om een algemene lezing over Rutten te verzorgen. Het is echter ook plausibel dat de titel in de gids simpelweg niet gestrookt heeft met de daadwerkelijke inhoud van het boekenhalftuurtje.

⁹¹ Goudsmit aan Ritter, 12-2-1932, in archief Ritter UB Utrecht, map Goudsmit.

⁹² T. de Bruin aan Risseeuw, 1929, in archief Rijnsdorp HDC VU, RD1 M2.

Interessant is De Bruins wens om de christelijke letterkundige Jo van Ham buiten de lezing te houden. Waar de niet-protestantse en gereputeerde buitenstaander Marsman eenvoudig op een 'lik uit de pan' kon rekenen, moesten met een collega uit de eigen zuil beduidend meer voorzichtigheid en tact betracht worden. Helaas blijft in het ongewisse hoe deze kwestie heeft uitgepakt, want er is noch een antwoord van Risseeuw, noch een radiolezing van De Bruin bewaard gebleven. Desondanks zou een kritische opmerking aan Van Hams adres geen vreemde eend in de NCRV-bijt zijn geweest. De inleidingen op literaire radiolezingen die gedurende de jaren dertig werden gepubliceerd in de *Omroep-gids*, getuigen er namelijk van dat kanttekingen bij het werk van protestants-christelijke auteurs binnen de eigen zuil niet werden geschuwd.

Overheersend in de vroege NCRV-lezingen was de evaluatieve vorm van de opbouwende kritiek. Conform het streven naar een volwaardige protestante kunst stonden op de radio vooral de verbeterpunten van het besproken werk centraal.⁹³ A. Wapenaar stelde bijvoorbeeld over *Het Vergeten Deel* (1933) van G. Sevensma-Themmen dat de 'tendenz' te veel overwicht had in de roman: de personages waren psychologisch onovertuigende, want geschematiseerde figuren, met als gevolg dat het boek niets meer dan een 'poging' tot literatuur was – ondanks 'de voornaamheid van de geboren kunstenaars' die het schreef.⁹⁴ En hoewel B. van Noort Wilma Vermaats roman *Opstanding* (1934) als een 'waardevol geschenk' onthaalde, hoopte hij in zijn lezing 'van [zijn] bedenkingen tegen de visie van Wilma [...] uitvoerig rekenschap te geven'.⁹⁵

Opvallend genoeg vonden zulke kritische interventies ook geregeld plaats bij de AVRO, de omroep die onder directe leiding stond van de criticus die zich het meest expliciet voor een positieve literair-kritische benadering heeft uitgesproken. Met name in de beginjaren van de literaire rubriek, toen deze in mindere mate het karakter van een onemanshow had, stonden de inleidingen in de *Radiobode* vaak op gespannen voet met het positiviteitsprotocol dat zo prominent figureerde in Ritters metakritische opvattingen. Zo schreef Max Teipe al voorbeschouwend over Herman de Man dat deze er met zijn romans maar niet in slaagde 'een gaaf kunstwerk te leveren' en de psychologische ontwikkelingsgang van zijn hoofdpersonages aannemelijk te maken.⁹⁶ Kritisch was ook D.A.M. Binnendijk in de aankondiging van zijn lezing over Ter Braaks roman *Hampton Court* (1931):

Menno ter Braak treedt nu voor het eerst als romanschrijver voor het voetlicht. Er zijn ingewijden, die na zijn voortreffelijk kritisch proza met vertouwen zijn roman tegemoet zien, maar daarnaast zijn er anderen, die juist uit datzelfde beschouwende proza de conclusie trekken, dat een goede roman van dezen auteur niet tot de mogelijkheden kan behoren. Ik stel mij voor, U den 16en Augustus langs den weg der essayistische geschriften den toegang te banen tot een begrip van de verschillende waarden van "Hampton Court", zonder echter, al verklarende, de fouten van en de bezwaren tegen het boek te verdoezelen.⁹⁷

De laatste zin duidt erop dat Binnendijk naar het kamp neigde dat in *Hampton Court* geen succesroman zag. Dat vermoeden wordt bevestigd door een brief van de criticus aan Ter Braak,

⁹³ De opbouwende kritiek was in de protestants-christelijke literatuurkritiek van destijds niet alleen op de radio populair. Vgl. Sanders 2010b: 32.

⁹⁴ Wapenaar 1933: 708-709.

⁹⁵ Van Noort 1935.

⁹⁶ Teipe 1929.

⁹⁷ Binnendijk 1931.

waarin hij meldde dat hij een ‘betrekkelijk onbevredigende eindindruk’ van het boek had, omdat het te veel aandeel als een constructie: ‘Jij zelf hebt te duidelijk de draad in handen genomen en noodlotje gespeeld’.⁹⁸ Het is niet te controleren of Binnendijk deze specifieke ‘fout’ ook in zijn radiolezing heeft aangehaald. Wel is er een reactie van Ter Braak op de causerie bevaard gebleven, waarin hij zijn criticus bedankte voor de ‘wijze, waarop je het geschrift hebt ingeleid’, ondanks het ‘verschil van standpunt’ dat de beide mannen er in poëticaal opzicht op nahielden.⁹⁹ Deze reactie onderstreept het beeld dat in Binnendijks inleiding in de *Radiobode* wordt opgeroepen: eerder dan een teleurgestelde recensie was deze lezing een interpretatieve beschouwing waarin ruimte werd gemaakt voor kritische kanttekeningen bij het besproken boek, dat zeker niet als leestip aangeprezen werd.

Dat het moeilijk kon zijn een balans te vinden tussen negatief en opbouwend commentaar, bewijst de aankondiging van Anthonie Donkers lezing over *De zonden van Laurian Ostar* (1931) van Willy Corsari. Donkers inleiding is, ondanks de vaststelling dat de schrijfster vooruitgang heeft geboekt ten opzichte van eerder werk, kritisch op het afbrekende af. In de optiek van de criticus verraadt de roman nog te zeer Corsari’s ‘afkomst van magazine-schrijfster’, die tot uiting komt in onwerkelijke gebeurtenissen, clichématige beschrijvingen en gekunstelde zinnen. Ook staan er te veel dialogen in het boek en is de beschreven liefdesgeschiedenis ‘in vele opzichten te boekachtig’.¹⁰⁰ Ondanks die waslijst aan bezwaren besloot Donker zijn inleiding met een positieve noot: ‘Toch is er reden hier de aandacht op dit boek te vestigen. Het is niet mijn bedoeling, de goede capaciteiten der schrijfster, die het boek laat zien, te ontkennen’.¹⁰¹ Het frappante is natuurlijk dat Donker – die in *Critisch Bulletin* nota bene verkondigde dat vernietigende radiokritiek ‘onverdedigbaar’ was –¹⁰² deze ‘goede capaciteiten’ in het geheel niet illustreerde, terwijl hij alle ruimte nam om de zwakheden in *De zonden van Laurian Ostar* bloot te leggen. De positieve wending aan het einde van zijn inleiding krijgt daardoor een enigszins plichtmatig karakter, zeker tegen de achtergrond van de manier waarop de criticus een half jaar na zijn radiolezing schreef over Corsari’s roman *Nummers* (1932). Ook in die bespreking merkte Donker op dat de schrijfster de nodige aanleg had, maar hij meende dat ze dat talent verkwanselde door een modieuze nadruk op sentiment: ‘Alles samengenomen blijft haar werk zodoende ondeugdeluk, en van het gehalte waar leesportefeuilles en kiosken, die aan de vraag naar valsche gevoel hebben te voldoen, de aangewezen afnemers van zijn’.¹⁰³

Waar Donker met zijn *Radiobode*-inleiding nog impliceerde dat hij op de radio geen compleet afbrekend oordeel over een roman wilde geven, waren sommigen van zijn collega’s minder terughoudend. KRO-criticus Jos Panhuysen, bijvoorbeeld, ried zijn luisteraars soms expliciet af een boek te lezen. Op 4 oktober 1931 sprak hij over recente Russische romans van Gorki, Karajewa, Bogdanow en Boenin, waarbij hij – blijkens zijn aankondiging in de *Katholieke ra-*

98 Binnendijk aan Ter Braak, 7 mei 1931, te raadplegen op de website van de Stichting Menno ter Braak: www.menno-terbraak.nl/tekst/braa002bric09_01/braa002bric09_01_0185.php (geraadpleegd 8-5-2014).

99 Ter Braak aan Binnendijk, 17-8-1931, te raadplegen op de website van de Stichting Menno ter Braak: www.menno-terbraak.nl/tekst/braa002bric09_01/braa002bric09_01_0188.php (geraadpleegd 8-5-2014).

100 Donker 1932a.

101 Ibidem.

102 Vgl. [Donker] 1931.

103 Donker 1932b. Erica van Boven heeft betoogd dat dit verwijt niet alleen gericht was op Corsari als individuele succesauteur, maar op ‘de vrouwelijke soort in het algemeen’. Zie Van Boven 2000: 690.

dio-gids – een fundamenteel bezwaar tegen het Sovjetcommunisme aankaartte, namelijk dat de doorgevoerde mechanisering van alle arbeid tot een verregaande ontpersoonlijking in de maatschappij zou leiden. Hoewel Panhuysen constateerde dat een auteur als Bogdanow onbewust wel degelijk opkwam voor de rechten van het individu, meende hij dat de recente Russische literatuur om ‘een zeer streng voorbehoud’ vroeg, ‘juist om het beeld dat zij [gaf] en om [haar] meer of minder propagandistischen aard’.¹⁰⁴ Aldus was Panhuysens negatieve taxatie van deze romans evengoed een (in Nederland vrij algemeen aanvaarde) afwijzing van de communistische ideologie. Nog illustratiever voor zijn waarschuwende recensiepraktijk is daarom zijn bespreking van Aldous Huxleys *Eyeless in Gaza* (1936) in 1939, waarin hij de Britse bestseller negatief evalueerde ondanks de uitstekend geachte stilistische en compositorische vermogens van de auteur. De kern van Panhuysens kritiek was dat Huxley er niet in slaagde ‘te gelooven in een persoonlijke God’, waardoor hij het werk op ideologische gronden afkeurde en zijn publiek waarschuwde voor de al te losse moraal die erin voorkwam: ‘*Eyeless in Gaza* is ten slotte een teleurstellend werk, ondanks prachtige hoedanigheden, het zal ook voor zeer vele mensen een gevaarlijk werk zijn en men zal goed doen er de uiterste voorzichtigheid mede te betrachten’.¹⁰⁵

Zulke negatieve, waarschuwende besprekingen vanuit levensbeschouwelijk oogpunt kwamen ook voor bij de NCRV. Een voorbeeld is de lezing die Roel Houwink op 16 februari 1934 verzorgde over het werk van Felix Timmermans, later integraal opgenomen in *Opwaartsche Wegen*. De criticus vertrok in zijn betoog vanuit een karakterisering van het leespubliek, dat er een in hoge mate onberedeneerd leesgedrag op zou nahouden: ‘Het publiek kiest, maar het weet bijna nimmer waarom en het pleegt zich geen rekenschap te geven van zijn keuze’.¹⁰⁶ De gevolgen daarvan konden groot zijn, meende Houwink:

[B]oeken lezen is geen onschuldige, ongevaarlijke bezigheid. Een boek kan ons sterker maken, maar ook slapper; moediger, maar ook moedelozer. En zoo mag het ons niet onverschillig blijven, welke boeken veel gelezen worden. Want boeken, die veel gelezen worden, komen vele huizen binnen en komen onder vele oogen en deze oogen behooren niet altijd toe aan geestelijk volgroeiende en geoefende mensen.¹⁰⁷

De criticus leek hier twee groepen aan te spreken. Enerzijds maakte hij de algemene luisteraar duidelijk dat die niet klakkeloos moest aannemen wat er in een boek stond, anderzijds deed hij een oproep aan zijn collega-critici (‘En zo mag het ons niet onverschillig blijven ...’) om zich niet alleen te richten op boeken die zij om literaire redenen interessant vonden. Zij dienden zich ook kritisch te verhouden tot teksten die het grote publiek aanspreken, aangezien de meeste lezers zelf niet in staat zouden zijn het gelezene op de juiste manier te taxeren. Dit metakritische appel demonstreerde Houwink vervolgens aan de hand van het veelgelezen oeuvre van Timmermans, waarin de criticus een ‘alarm-signaal’ ontwaarde: door Timmermans’ nadruk op de verbeelding en de mogelijkheid die daarin besloten ligt om aan de werkelijkheid te ontsnappen, kwam ‘het leven [...] op de eerste plaats en God op de tweede, de natuur [...] op de eerste plaats en de mensch op de tweede. En het einddoel wordt: de bloem te genieten van al-

¹⁰⁴ Panhuysen 1931.

¹⁰⁵ Panhuysen 1939: 190.

¹⁰⁶ Houwink 1934a: 141.

¹⁰⁷ Ibidem.

les. [...] En daarom lijkt ons de lectuur van zijn boeken niet zonder gevaar'.¹⁰⁸ Het is een typisch barthiaanse kritiek: in Timmermans' werk wordt God niet als het middelpunt genomen, maar ondergeschikt gemaakt aan de mens en zijn verbeelding. Het is tekenend dat Houwink juist Timmermans' oeuvre gebruikte om een dergelijk poëticaal uitgangspunt aan de orde te stellen: hij markeerde op die manier zijn positie ten opzichte van een katholiek romanschrijver, wiens omgang met het christendom als 'gevaarlijk' moest worden opgevat.¹⁰⁹

Deze boekenhalfuurtjes van Panhuysen en Houwink staan in stevig contrast met het positiviteitsprotocol dat iemand als Ritter vol vuur verdedigde. Zo mogelijk nog sterker is de oppositie tussen Panhuysens waarschuwende recensiepraktijk en Van Duinkerken ijver voor een literatuurkritiek die nu eens niet wees op het gevaar van 'slechte' boeken.¹¹⁰ Maar of zij het positiviteitsprotocol nu huldigden of niet, evenals Ritter en Van Duinkerken stelden Panhuysen en Houwink hun radiokritiek in dienst van een cultuurbemiddelend ideaal. Juist door te waarschuwen tegen boeken met een problematische ideologie, probeerden zij richting te geven aan een verantwoord leesgedrag van hun publiek. In die zin kon de spanning tussen bemiddelen en kritiseren ook een schijnspanning zijn, waarbij beide elementen een andere kant van dezelfde medaille vertegenwoordigden.

Tussen bemiddelen en kritiseren (II): radioboekbesprekingen en de 'gemiddelde' luisteraar

Dat radiokritiek een vorm van cultuurbemiddeling was, stond voor het leeuwendeel van de betrokken interbellumcritici wel vast. De vraag is echter of diezelfde critici hun toon, stijl en inhoud te allen tijde op een niet-ingewijd luisteraarspubliek hebben aangepast. Een blik op de bewaard gebleven lezingen leert dat het spanningsveld tussen bemiddelen en kritiseren zich ook kon manifesteren in een hoge moeilijkheidsgraad.

(Zekere) ontoegankelijkheid kon in de eerste plaats veroorzaakt worden door hermetische figuren in het taalgebruik van een criticus. Een evident voorbeeld betreft de AVRO-lezing die J. Slauerhoff op 2 maart 1930 hield over het werk van Adriaan Roland Holst. Daarin merkte hij onder meer op:

De bundels *Voorbij de Wegen* en *De Wilde Kim* samen laten zich het beste zien als de beschrijving van een wereld, niet in de aanvang der wereld als een Geest over de wateren zweeft en nog slechts eilanden er boven uit groeien, maar in het einde als de Geest zich wrevelig teruggetrokken heeft van een wereld die jammerlijk faalde.¹¹¹

Deze formulering vergt nogal wat van een luisteraar: niet alleen vanwege het abstracte concept 'Geest', maar ook door de metaforische beschrijving van Roland Holsts wereldbeeld. Moeilijk toegankelijk is ook de volgende passage uit Piet Bakkers lezing over *Israël Querido* van A.M. de

¹⁰⁸ Houwink 1934a: 146.

¹⁰⁹ Opmerkelijk is dat Houwink al vaker stelling had genomen tegen het werk van Timmermans, maar daarbij vooral literaire maatstaven had aangelegd. Zo schreef hij over *De Harp van Sint Franciscus* (1932) 'dat de schrijver zijn onderwerp niet aangekund heeft' en dat het boek elke vorm van diepgang miste. Vgl. Houwink 1932a.

¹¹⁰ Interessant in dit opzicht is dat Panhuysens eigen standpunten in katholieke kringen in de jaren dertig nogal controversieel waren. Vgl. Van der Zeijden 2009: 78-80.

¹¹¹ Slauerhoff in Van Herpen 1985: 32-33.

Jong (VARA, 11 mei 1935), waarin met name de zinslengte een struikelblok voor het publiek (en wellicht ook voor de spreker) zal hebben gevormd:

Als Isr. Querido in ogenblikken van gelukkig spannend zelfbesef, in de roes van verrukking om pas gewrochte schoonheid, pas ontdekte waarheid, pas voltooide grote arbeid, tegenover maar al te graag luisterende vereerders, die door hun schier ademschokkende bewondering overigens dit zelf uitlokten, zich wel eens liet gaan op de stroom van vervoering over het zelf verworvene en zelf geschapene, en liet doorschemeren of zelfs onomwonden uitsprak, op welke hoogten hij zich voelde zweven, verwant aan de grootste geesten, de schitterendste genieën, dan deed hij nog niet anders dan uitzeggen, wat andere kunstenaars in gelijksoortige momenten eveneens moeten voelen, al laten zij er naar buiten niet veel van blijken.¹¹²

Naast de syntactische complexiteit van deze zin (die begint met een klassieke tangconstructie) is ook de inhoud ervan geen gesneden koek voor een geïntendeerde ‘gemiddelde’ luisteraar. Ik vermoed althans dat een groot deel van het publiek weinig herkend zal hebben in Bakkers beschrijving van Querido’s kunstenaarservaring.

Nu waren J. Slauerhoff en Piet Bakker beslist geen prototypische sprekers in de literaire rubrieken: beiden kwamen slechts één keer voor de microfoon. In hoeverre zal ‘de man in de straat’, om met Ritter te spreken, ook bij de meer doorgewinterde radiocritici begripsproblemen hebben ondervonden? Ondanks zijn voornemen de materie op een niet al te complexe wijze te behandelen, begaf A.M. de Jong zich in zijn lezingen veelal op een hoog niveau van abstractie, waarbij hij literair-historische exposés geenszins schuwde. In sommige lezingen stond hij bijvoorbeeld uitvoerig stil bij de spanning tussen romantiek en naturalisme, of refereerde hij zonder nadere uitleg aan ‘hoe de geesten in de tijd van De Balzac, De Musset en Flaubert, zich uitspraken over de noodzakelijke levenshouding van de moderne mens’.¹¹³ Dergelijke verwijzingen naar canonieke auteurs en hun ideeën zullen voor literair-ingewijden geen probleem hebben gevormd, maar het is nog maar de vraag of de ‘gemiddelde’ luisteraar er iets mee heeft gekund. Een vergelijkbaar probleem dient zich aan bij de NCRV-lezing die Cornelis Rijnsdorp op 3 november 1939 verzorgde over *Laterveer wil het rechte weten* (1939) van Dingeman van der Stoep. In die causerie vergeleek de criticus Van der Stoeps protagonist Laterveer met een beroemd personage uit de Nederlandse literatuur:

Nu en dan moeten we even aan de figuur van Droogstoppel uit de Max Havelaar denken, maar hoeveel feller is die geschetst, of liever geëtt, met zuren van ironie en sarcasme uitgebeten. Droogstoppel groeit uit tot een monster onder Multatuli’s pen en het wonderlijke gebeurt, dat Droogstoppel steeds meer uitgroeit tot caricatuur, maar meteen steeds meer leven verkrijgt. De overdrijving schaadt de literaire creatie soms niet, maar verheft die. Bovendien, hoe wonderlijk het klinkt, Multatuli’s haat, zoo hevig aangezet, bewerkt, dat hij Droogstoppel iets van zijn eigen genialiteit meedeelt. Zodoende valt er een schril licht op de figuur Droogstoppel: schraapzucht, versteende orthodoxie, hardvochtigheid, scherpzinnigheid en sarcasme worden als het ware bij elkaar gezweept tot er een romanfiguur ontstaat.¹¹⁴

112 Manuscript radiolezing Bakker over De Jong, 12-5-1935, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 279.

113 Manuscript radiolezing De Jong over De Landell, 27-7-1935, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 281.

114 Typoscript Rijnsdorp over Van der Stoep, 3-11-1939, in archief Rijnsdorp HDC VU, RD21 M155.

Het betreft hier een terzijde dat enige literaire voorkennis bij het publiek veronderstelt. Hoewel Rijnsdorp de figuur Droogstoppel vrij uitvoerig karakteriseert (waardoor ook luisteraars die Max Havelaar niet goed kenden de uiteenzetting in principe konden volgen), getuigt deze exercitie ervan dat de criticus mikte op een publiek met een zeker besef van de literaire canon. Noemenswaardig in dit verband is ook het tekstje dat Christiaan Tazelaar in de NCRV-gids publiceerde om zijn lezing over Alice Nahon aan te kondigen. De criticus merkte daarin op dat hij vooral enkele ‘nieuwe gegevens’ over haar leven en werk wilde behandelen, immers: ‘[D]uizenden in Noord- en Zuid-Nederland hebben van die eenvoudige, klare poëzie genoten. Reeds bij haar leven, maar vooral bij haar heengaan, werd veel over [Nahons] poëzie geschreven en dat alles behoeft nu niet te worden herhaald’.¹¹⁵ Kennelijk ging Tazelaar ervan uit dat de NCRV-luisteraars al het nodige over Nahon wisten, ondanks het gegeven dat er in de protestants-christelijke literaire rubriek niet eerder over deze dichteres gesproken was. Met zijn lezing leek de criticus aldus te mikken op een (enigszins) ingewijd publiek.

In Tazelaars geval verdient het daarbij speciale aandacht dat hij zijn uitgangspunt in de radiogids verwoordde. Het is mogelijk dat lezers die niet op de hoogte waren van de feiten over Nahons leven en de opvattingen over haar werk bij voorbaat hebben gedacht dat zij niet voldoende voorkennis hadden om de lezing over haar oeuvre te kunnen volgen. Iets vergelijkbaars geldt voor een inleiding van Anton van Duinkerken in de Katholieke radio-gids, waarin hij een stapelrecensie over een vijftal recente dichtbundels aankondigde. De criticus schreef daarin onder meer:

Het directe woord der dichterlijke belijdenis maakt plaats voor de fictie of de ironie. Achter nieuwe verbeeldingsvormen en achter een aangewenden glimlach speelt de ziel haar eeuwig spel met de schoonheid, wier voorkomen wisselt als het meublement van achtereenvolgende bewoners der zelfde kamer, waar op dezelfde plaats de spiegel getrouw zijn indrukken opvangt en weergeeft.¹¹⁶

Een dergelijke formulering zal niet door elk KRO-lid als succesvolle reclame voor de naderende lezing zijn opgevat. Sterker nog: wie poëzie percipieerde als een moeilijk genre dat voor een leek niet zonder meer toegankelijk was, zou door Van Duinkerken beeldend-abstracte beoordingen wel eens in dat vooroordeel bevestigd kunnen zijn.

Wat dat betreft springt eens te meer in het oog dat de radiolezingen van P.H. Ritter jr. stilistisch bijzonder helder waren. Natuurlijk wil dat niet zeggen dat ‘de man in de straat’ het per definitie gemakkelijk zal hebben gehad met de causerieën die de literaire AVRO-leider verzorgde. Ik denk bijvoorbeeld aan onderstaande alinea uit diens bespreking van *Magnificent Obsession* (1929) van Lloyd C. Douglas, waarin Ritter de zwakke plek van de roman aanduidt:

Ik heb er esthetische bezwaaren tegen, niet dat een roman aan zijn dramatiek en zijn persoonsbeschrijving een ideëlen achtergrond geeft, maar wel tegen het veronachtzamen van de realistische waarschijnlijkheid, ten bate van de idealistiek. Douglas had het in dit boek nodig om zijn Merrick-figuur volkomen te verzoenen met de nagedachtenis van Dr. Hudson. Het huwelijk tusschen Merrick en Hudson's weduwe moest daaraan de symbolische voorstelling geven. De aanleiding tot dat huwelijk, een spoorwegongeluk, dat Merrick de gelegenheid gaf het leven van mevrouw Hudson te redden

115 Tazelaar 1934.

116 Van Duinkerken 1932a.

door een operatie, is uit de lucht gegrepen, volkomen willekeurig. Het ligt niet in de logischen structuur van het boek.¹¹⁷

De formulering ‘het veronzachtzamen van de realistische waarschijnlijkheid, ten bate van de idealistiek’ is beslist niet eenvoudig. Typerend voor Ritter is echter dat hij dit soort abstractere uitspraken aan de hand van voorbeelden illustreert: met behulp van de context van Merrick en Hudson maakt de criticus zijn bezwaar hier concreet. Iets gelijksoortigs gebeurt in diens lezing over *Vrouw Jacob* (1935) van Ina Boudier Bakker, waarin Ritter de term ‘anachronisme’ onmiddellijk met een voorbeeld verduidelijkt: ‘Als men gebruikmaakt van citaten uit middeleeuwse kronieken, dan mogen uitdrukkingen als “machinaal”, als “Jacoba en de Hertog waren niet chaud met elkaar” niet verschijnen’.¹¹⁸ In zulke passages wordt de voorlichtersrol van de criticus manifest: de geïmpliceerde luisteraar kon zich via dit soort toelichtingen het letterkundig-culturele idioom eigenmaken.

Desondanks hielden zelfs Ritters lezingen soms over naar typisch letterkundige besprekingen die in een massamedium als de radio niet direct verwacht zouden worden. In zijn lezing over Ferenc Kőrmendi’s *Zij die zondigen* (1936) stond de criticus bijvoorbeeld uitvoerig stil bij de intertekstuele verwijzing van de Hongaarse auteur naar Dostojewski’s protagonist Raskolnikov uit *Misdaad en straf*, waarbij hij zich afvroeg of die verwijzing nu wel of niet terecht was.¹¹⁹ De niet-ingewijde lezer (Ritters ‘man in de straat’) is bij die exercitie mogelijk snel afgehaakt, temeer omdat de recensent Dostojewski’s roman ditmaal nauwelijks van een verhelderend kader voorzag. Zo ontsnapte ook Ritter niet altijd aan het spanningsveld tussen bemiddelen en kritiseren. Hoe publieksgericht radiocritici ook probeerden te zijn, de praktijk laat zien dat de stilist of interpreter in hen soms moeilijk te onderscheiden was van de (zelfverklaarde) onderwijzer.

3.4 Radiokritiek versus dagbladkritiek: P.H. Ritter jr. en A.M. de Jong¹²⁰

Het is inmiddels duidelijk dat veel radiocritici in hun boekenhalfuurtjes veelal zochten naar een opbouwende, positieve manier om het boek van hun keuze onder de aandacht van het luisterende publiek te brengen. De vraag is echter hoe mediumgebonden die keuze was: dwong een radioboekbespreking een andere, positievere houding af dan bijvoorbeeld een recensie in een dagblad? Hoe verhiel bijvoorbeeld de dagbladcriticus Ritter zich tot de AVRO-boekbespreker? In eerder onderzoek is er herhaaldelijk op gewezen dat critici hun besprekingen recycleerden: zij lieten bijvoorbeeld voordrachten voor literaire avonden afdrucken in een tijdschrift of bespraken een boek in verschillende media, met als bijkomend voordeel dat zij meer financieel gewin uit een recensieklus konden halen.¹²¹ Nooit is echter nagegaan welke relatie er tussen die besprekingen bestond: in hoeverre weken boekbesprekingen op de radio af van een recensie van hetzelfde boek in de krant? Laten eventuele afwijkingen zich generaliseren tot

117 Manuscript radiolezing Ritter over Douglas, 22-3-1936, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

118 Manuscript radiolezing Ritter over Boudier-Bakker, 6-10-1935, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

119 Manuscript radiolezing Ritter over Kőrmendi, 19-4-1936, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

120 Deze paragraaf is grotendeels ontleend aan Dera 2015b.

121 Vgl. Dera 2013a: 44; Polman 2000: 59; Anz 2004a: 221.

mediumspecifieke verschillen? In deze paragraaf beantwoord ik die vragen aan de hand van de praktijk van Ritter en De Jong, de twee critici die gedurende de onderzochte periode het meest actief waren in de literaire radiatorubrieken en daarnaast beiden illustratief zijn voor een overlap tussen radiokritiek en dagbladkritiek (in respectievelijk het *Utrechtsch Dagblad* en *Het Volk*).

Dat er tekstuele verschillen bestaan tussen radioboekbesprekingen en dagbladrecensies is evident, al was het maar vanwege de lengte van de beide tekstsoorten: voor een lezing van twintig minuten of een half uur kon een criticus zich doorgaans meer woorden veroorloven dan voor een krantenartikel. In de praktijk werd die extra ruimte deels ingevuld door het voorlezen van fragmenten en deels door uitgebreidere karakterisering van het besproken boek of zijn auteur, waarbij vermeld moet worden dat het zelden voorkwam dat een criticus letterlijke passages uit zijn eerder gepubliceerde tekst hernam. In het licht van het voorgaande zijn vooral de verschillen op het terrein van de evaluatie interessant: het is bijvoorbeeld de vraag of iemand als Ritter, die in het *Utrechtsch Dagblad* een negatieve bespreking niet uit de weg ging, in zijn radioboekbesprekingen inderdaad het positiviteitsprotocol hooghield.¹²²

Een eerste casus betreft de bespreking over E. du Perrons roman *Het land van herkomst* (1935) die Ritter op 25 mei 1935 verzorgde in het *Utrechtsch Dagblad*. In die recensie oordeelt de criticus negatief over Du Perrons kwaliteiten als romancier, omdat de inhoud van zijn boek te veel leunt op filosofische bespiegelingen. Hoe interessant die ook mogen zijn: wie een roman schrijft, moet in Ritters ogen daadwerkelijk een verhaal te vertellen hebben, bevolkt door geloofwaardige personages in een overtuigend geschetste wereld. Dat is een kunst die Du Perron volgens de criticus niet beheerst, net zo min als enkele andere auteurs met het genre uit de voeten kunnen:

Ter Braak probeerde zijn gedachtenleven met menselijke gestalten te omringen, en bleek een even slecht romancier als hij vernuftig kritikus werd. Helman poogde zijn verbeeldingen te concretiseren: hij trachtte zijn 'stof' uit zijn fantasie te bouwen, zooals Ter Braak het deed uit zijn vernuft. Maar geen van beiden werden eigenlijk behoorlijke romanschrijvers. En nu is Du Perron dat met zijn 'Land van Herkomst' ook niet geworden. Dit boek geeft ons de openbaring van een zeldzamen geest, maar niet van een architect van romankunst.¹²³

Ritter verwijst hier naar de in zijn ogen mislukte recente romans *Dr. Dumay verliest...* (1933) van Menno ter Braak en *Waarom niet?* van Albert Helman (1934), net als Du Perron vertegenwoordigers van de jonge generatie schrijvers die brak met de conventies van het idealistisch-realistische proza dat in de eerste decennia van de twintigste eeuw de toon had bepaald.¹²⁴ Tegen die poëtische achtergrond kan Ritters kritiek als literaire positiebepaling worden geïnterpreteerd: als exponent van de 'oudere' garde neemt hij hier stelling tegen de jongerenbeweging, die hij in intellectueel opzicht weliswaar waarderen kan (Du Perron, bijvoorbeeld, is 'een zeldzamen geest'), maar die niet past in de klassieke visie op 'romankunst' die Ritter erop nahoudt.

Deze negatieve taxatie van *Het land van herkomst* krijgt in Ritters radiolezing van 2 juni 1935

¹²² Dat Ritter zich in het *Utrechtsch Dagblad* negatief uitliet over boeken, blijft in de secundaire literatuur over zijn werk enigszins onderbelicht. De Boer 2010 schrijft bijvoorbeeld: 'In zijn kritieken had Ritter zich een descriptief, mild en niet zozeer een highbrow criticus getoond, die zich verplaatste in de wensen en belangstelling van de gemiddelde lezer' (26). Over de gehele linie mag dit misschien wel waar zijn, maar Ritter was beslist niet altijd 'mild'.

¹²³ Ritter 1935b.

¹²⁴ Vgl. Anten 1982.

een geheel andere vorm. In deze lezing geeft de criticus eerst een uitgebreide samenvatting en interpretatie van de roman – conform de voorlichtende functie die de radiokritiek in zijn ogen vervulde – om vervolgens over te gaan tot een evaluatie van het gelezene. In eerste instantie snijdt Ritter daarbij een kritiekpunt aan dat in zijn dagbladbespreking niet aan de orde komt: ‘Ik zou mijn taak niet goed begrijpen, indien ik verzuimde op zedelijke bezwaren te wijzen. (...) Die zijn er ook in het boek van Du Perron, het is niet een boek voor eenieder, zeer zeker niet voor opgroeiende jeugd, al zijn het dan maar enkele momenten, waartegen ik moet waarschuwen’.¹²⁵ Hier zijn, mogelijk onder invloed van de censuur, de zedelijke normen aan het werk die de radio gedurende de jaren dertig in hun greep hielden: *Het land van herkomst* bevatte enkele seksueel getinte passages, die Simon Vestdijk ertoe verleidden op te merken dat de roman een ‘oncalvinistische openhartigheid’ had.¹²⁶ Voor het (regionale) publiek van het *Utrechtsch Dagblad* vormde dat kennelijk geen noemenswaardig probleem, maar Ritter begreep zijn (landelijke) taak als radiocriticus anders: bij de AVRO was Ritter niet alleen boekbespreker, maar in zekere zin ook zedenmeester.

Het tweede voorbehoud uit Ritters radiolezing is terug te voeren op de kritiek die hij eerder in de krant had geuit. De kritische aanmerking wordt in dit geval echter ogenblikkelijk van een tegenwerping voorzien:

Evenmin als andere zeer verdienstelijke schrijvers der jongere generatie is Du Perron erin geslaagd een roman te geven, een werk waarin het leven volkomen is geobjectiveerd. Ook dit boek blijft teveel aan de essayistische kant. Maar de schrijver is er innemend in geslaagd de geesteshouding te tekenen van zoovelen, die op de kentering staan tusschen het verdwijnend individualisme, waarvan zij geen afstand kunnen doen, en het groeiend collectivisme, waar zij zich niet bij kunnen aansluiten. Du Perrons boek blijft, hoe men het beschouwe, een zeer belangrijke uiting van de West-Europeesche geestesgesteldheid onzer dagen.¹²⁷

De kern van Ritters bezwaar is hetzelfde als in het *Utrechtsch Dagblad*: gemeten naar zijn poëtische maatstaven is *Het land van herkomst* te weinig een roman en te veel een subjectief relaas. Dat probleem is echter ondergeschikt gemaakt aan Du Perrons verdienstelijke tekening van het hoogst actuele innerlijke conflict tussen individualisme en collectivisme dat zijn hoofdpersonage doormaakt. Wat in de dagbladkritiek nog een hoofdbezwaar was, wordt op de radio dus niet meer dan een kanttekening. Opvallend is daarnaast dat Ter Braak en Helman in het boekenhalfuurtje niet met name worden genoemd: de polemische verhouding tot de jongere generatie komt hier minder scherp uit de verf.

Treffender nog is het voorbeeld van Ritters bespreking van het eerder genoemde *Waarom niet?* van Helman. Op 27 januari 1934 schreef hij in het *Utrechtsch Dagblad* uiterst kritisch over die vuistdikke roman, waarbij het voornaamste pijnpunt de uitgesponnenheid van het boek betrof: ‘Het bezwaar is hierin gelegen, dat het innerlijk organisme van het boek niet aan den uiterlijken omvang beantwoordt’.¹²⁸ Anders geformuleerd: Helmans roman is veel te dik voor wat hij feitelijk te zeggen heeft. Ritter signaleerde in dit opzicht een trend, die hij graag aan de kaak wilde stellen:

125 Manuscript radiolezing Ritter over Du Perron, 2-6-1935, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

126 Vestdijk 1962: 70.

127 Radiolezing Ritter over Du Perron.

128 Ritter 1934b.

Dit is een boek in het platte vlak, een eindeloze legkaart van Helman's filosofieën en droomerijen. Geen boek dat (...) als een man op ons afkomt! En dat allemaal, heel deze verknoeiing van een der merkwaardigste talenten uit onze heele literatuur, omdat Ina Boudier-Bakker het eenmaal in het hoofd gehaald heeft en terecht in het hoofd gehaald – want de omvang van haar boek was in overeenstemming met de psychische spanning – om een eindeloozen roman de wereld in te sturen. Nu meenen de uitgevers en de schrijvers in hun gevolg, dat het publiek boeken zal gaan kopen als ze maar goed lang zijn.¹²⁹

Qua aard lijkt deze evaluatie op Ritters kritiek op Du Perron: Helman wordt hier in principe geprezen om zijn schrijfvermogens ('een der merkwaardigste talenten uit onze heele literatuur'), maar zijn aanpak kan geenszins op goedkeuring rekenen – daarvoor is deze roman teveel gericht op intellectualistische 'filosofieën en droomerijen'. Dat Ritter de gesignaleerde disbalans tussen vorm en inhoud (of preciezer: 'omvang' en 'psychische spanning') uitgerekend contrastreert met het schrijverschap van Ina Boudier-Bakker (en meer specifiek haar roman *De klop op de deur* (1930)) is in die context veelbetekend: Boudier-Bakker was een typische representant van de idealistisch-realistische poëtica waarmee *Waarom niet?* brak. De kans is dan ook gering dat Helman zich in Ritters vergelijking herkend zal hebben.¹³⁰

Twee weken voor de negatieve recensie in het *Utrechtsch Dagblad*, op 14 januari 1934, besprak Ritter Helmans 'kolos' op de radio.¹³¹ Evenals bij *Het land van herkomst* focuste de criticus met name op de inhoud en de interpretatie van de roman. In de evaluerende bespiegelingen aan het slot van zijn radiolezing raakte Ritter, net als in de krant, aan het fundamentele kritiekpunt van de verhouding tussen omvang en spanning, maar wederom werd het bezwaar subiet ondermijnd:

Het is geen eisch voor een goed boek, dat het kort zij of dat het lang zij. Maar het is wel een eisch voor een goed boek, dat het vorm heeft, dat het een eenheid vertoont, dat het uitdrukking geeft van een bepaalde gedachte. Dat doet dit boek van Helman niet. (...) Maar het is een boek van Helman, en van de vele schitterende pagina's, die erin voorkomen, raad ik toch, aan ieder die er den moed voor heeft, aan het ter hand te nemen, om het te lezen.¹³²

Opnieuw neemt een kritisch kernpunt uit het dagblad op de radio de vorm van een terzijde aan. Dat blijkt niet alleen uit de tegenwerping die onmiddellijk op de aanmerking volgt, maar ook uit de gehanteerde stijl: het objectief-registrerende 'Dat doet dit boek van Helman niet' steekt schril af bij de diskwalificatie in het *Utrechtsch Dagblad* ('een boek in het platte vlak, een eindeloze legkaart van Helman's filosofieën en droomerijen'). Opmerkelijk is bovendien de strekking van de lof waarmee Ritter zijn causerie besloot. Het advies aan de moedige luisteraar is hoofdzakelijk gebaseerd op een autoriteitsargument: *Waarom niet?* is geschreven door niemand minder dan Albert Helman. In de krant is dat juist een reden om tot een negatieve bespreking over te gaan, gezien de verspilling van talent die Ritter hier ontwaarde. Over 'de vele schitterende pagina's' repte hij in het *Utrechtsch Dagblad* dan ook niet.

Deze twee voorbeelden tonen aan dat Ritter zijn rol afstemde op het medium waarin hij actief was. In het geval van de radio stonden het cultuurbemiddelende ideaal en het bijbehoren-

129 Ibidem.

130 Helman zelf schreef overigens lang niet afwijzend over *De klop op de deur*: hoewel hij vond dat de familiegeschiedenis al te deterministisch was opgezet, roemde hij het documentaire karakter van het boek. Vgl. Helman 1930.

131 De benaming 'kolos' komt uit Ritter 1934b.

132 Manuscript radiolezing Ritter over Helman, 14-1-1934, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

de positiviteitsprotocol daarbij voorop – de goede verstaanders konden altijd nog hun conclusies trekken uit de kanttekeningen of zich wenden tot de krant. Prototypisch voor Ritters recensiepraktijk bij de AVRO lijkt me deze frase uit een bespreking van Mihály Földi's *De ziel van Anna Kádár* (1935) op 15 maart 1936, die volgt op een kort exposé over de grote 'vaagheid' van de roman: 'Intusschen zullen de luisteraars begrijpen dat ik deze beschouwingen achterwege zou hebben gelaten, indien ik het boek niet zeer belangwekkend vond'.¹³³ Een variant daarop is deze passage uit een lezing over het werk van Jef Last: 'Maar al deze kritische bedenkingen tasten mijn eerbied voor het kranig ondernemen van Last niet aan'.¹³⁴ Hoe problematisch sommige aspecten van het besproken boek in Ritters optiek ook mochten zijn, het positieve eindoordeel stond in zijn literaire radiolezingen steevast voorop.¹³⁵

De vergelijking met A.M. de Jong laat echter zien dat dergelijke verzachtingen van (eerder gepubliceerde) negatieve oordelen beslist niet illustratief waren voor het medium an sich. Ter illustratie wijs ik op de wijze waarop de socialistische criticus in de krant en op de radio oordeelde over *De dood van Angèle Degroux* (1933) van Hendrik Marsman. Op 21 november 1933 schreef De Jong een vernietigende recensie over die roman in *Het Volk*, waarin hij onder meer opmerkte:

Slechts in een opzicht blijkt deze verwonderlike heer Marsman te rijpen: zijn taal en stijl zijn heel wat minder krampachtig dan in vroeger werk. Maar overigens – nog altijd diep in de puberteit ... Sommige mensen komen daar pas aan de verkeerde kant van de vijftig bovenuit. Enkelen: nooit Lankmoedigheid maar ... kwaad doet het niet veel: buiten "het kringetje" van "de generatie" komt deze voos-onrijpe, ongezond opgeblazen 'litteratuur' tóch niet! ...¹³⁶

Het citaat toont aan dat De Jong ook op papier heel wat botter was dan Ritter: zelfs het 'rijpen' van de gerecenseerde auteur krijgt een negatieve draai, aangezien diens stijl nog altijd 'diep in de puberteit' is. In lijn met De Jongs socialistische literatuuropvatting wordt Marsman godeloos weggezet als een aanstellerige individualist die alleen gesmaakt kan worden door een kleine niche van andere puberale eliteschrijvers – ongetwijfeld doelt De Jong hier op de kring rond *Forum* en *De vrije bladen*, die in zijn ogen schuldig was aan de kloof tussen kunst en volk die hij nu juist probeerde te dichten.

Op 23 december 1933 zette De Jong eenzelfde standpunt op de radio uiteen. Hij fileerde het wereldbeeld van Marsman zelfs nog sterker dan hij in *Het Volk* gedaan had, zoals blijkt uit de passage waarin hij de auteur typeerde als een achterhaalde estheet die blind is voor de problemen in de wereld:

En al krepeert de wereld om hem heen in onduidbare nood, het zal tot zijn koude ziel niet doordringen, want het maakt geen schakel uit in de keten zijner welgestyleerde overpeinzingen, noch in die zijner geraffineerde analyses van een vrij bedorven liefdeleven. En het ergste, het afzichtelijke is dit: deze onmenselijke hoogmoed wortelt in niets, dat men kan aanvoelen en eerbiedigen als groot of verheven. Zij wortelt in niets zichtbaars dan in de levenshouding van een kunstenaarsgeslacht uit een voorbije tijd, die andere noodwendigheden kende en opriep dan de onze. En schrijvers als Marsman vergeten

133 Manuscript radiolezing Ritter over Földi, 15-3-1936, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

134 Manuscript radiolezing Ritter over Last, 28-10-1934, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

135 Het kon daarbij overigens ook voorkomen dat Ritter radiolezingen gebruikte om negatieve krantenrecensies te 'redresseeren', indien hij achteraf vond dat hij in het *Utrechtsch Dagblad* te hard geoordeeld had. Vgl. Ritter aan Robbers, 23-5-1933, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 B1.

136 De Jong 1933.

maar één ding: Wat eenmaal groot en schoon was, omdat het regelrecht uit het noodlot moest opstijgen, schrompelt ineen tot zielloze belachelijkheid, wanneer het zich vertoont als pretentieuze navolging in een tijd, die een geheel ander noodlot kent ...¹³⁷

Deze radiokritiek op *De dood van Angèle Degroux* is eerder een verdere uitdieping van de krantenrecensie dan een mildere variant daarop. De negatieve typering is niet op één hand te tellen: 'koude ziel', 'het ergste, het afzichtelijke', 'onmenselijke hoogmoed', 'kunstenaarsgeslacht uit een voorbije tijd', 'zielloze belachelijkheid', 'pretentieuze navolging'. De Jong gebruikt de extra speelruimte die de radio hem biedt hier optimaal: in een lezing van twintig minuten kon hij vanzelfsprekend meer kritische opmerkingen kwijt dan in een krantenrecensie van zo'n duizend woorden.

Vanzelfsprekend gaat het hier slechts om een selectie uit de literair-kritische praktijk van de Ritter en De Jong. Het valt niet uit te sluiten dat er voorbeelden zijn waarin de verschillen tussen dagbladkritiek en radiokritiek minder scherp uit de verf komen. Desalniettemin illustreert de bovenstaande beknopte analyse een breder punt: we moeten de grootste voorzichtigheid betrachten met homogeniserende uitspraken over de radiokritiek als genre. Het is duidelijk dat de factor 'medium' zijn weerslag had op de wijze waarop een kritiek gestalte kreeg, maar de omgang met protocollen verschilde van criticus tot criticus.

3.5 In de coulissen van de omroep: radiokritiek als positionering

Als De Jongs bespreking van *De dood van Angèle Degroux* iets duidelijk maakt, dat is het wel dat de radiokritiek in het interbellum net zozeer een vorm van positionering als een project van cultuurbemiddeling was. Ook Ritter, die het beeld van de bemiddelende radiokritiek wellicht het sterkst bepaald heeft, liet niet na zijn rubriek te gebruiken om een strijd in het literaire veld uit te vechten. Op 13 november 1932 verzorgde hij een algemene lezing onder de titel 'Letterkundig kannibalisme (de verwarring in onze letterkundige kritiek van tegenwoordig)'. De tekst van die lezing is niet bewaard gebleven, maar uit een reconstructie van Jan J. van Herpen blijkt dat Ritter zich daarin stevig verzet heeft tegen de recensiepraktijk in *Forum*, meer specifiek tegen de felle aanvallen van E. du Perron op Dirk Coster. Van Herpen citeert onder andere een brief van J.L. van Tricht aan Ritter, waarin deze in reactie op de radiolezing schreef:

Zeker legt U de vinger op een wonde plek. Het gebrek aan goede wil om het ander-[d]an-zich-zelf te verstaan is verbijsterend onder de jongere generatie. Als men bijv. "Forum" leest, kan men zich moeilijk aan de indruk onttrekken, dat de meeste critici, die daarin aan het woord zijn nog niet boven de handhaving door agressiviteit zijn uitgekomen, een gesteldheid die toch meer past bij de puberteit dan bij de volwassen leeftijd. Ueberhaupt heeft men bij velen het gevoel, dat ze in hun psychische groei ergens zijn blijven steken. Wel verschil ik van U van meening dat het noodzakelijk zou zijn, uitsluitend zich tot inlichtingen te beperken; juist ook de verdediging van de literatuur als belangrijke cultuurwaarde maakt m.i. een bewust makende kritiek gewenst.¹³⁸

137 Manuscript radiolezing De Jong over Marsman, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 264.

138 Van Tricht aan Ritter, 21-12-1932, in Van Herpen 2009: 174.

Vanzelfsprekend kan uit Van Trichts brief niet worden afgeleid hoe fel de aanval op de *Forum*-critici geweest is – mogelijk heeft Ritter de nodige slagen om de arm gehouden. Wel wordt duidelijk dat de AVRO-criticus de gelegenheid te baat heeft genomen om zijn metakritische opvattingen te ventileren in oppositie tot een groep jonge letterkundigen die hij van ‘kannibalisme’ betichtte. Waar deze critici andere auteurs verscheurden, lijkt Ritter een lans te hebben gebroken voor de hem kenmerkende ‘objectieve’ kritiek, waarbij de criticus de rol van voorlichter aannam. Paradoxaal genoeg is dat pleidooi voor een objectieve benadering bij uitstek een subjectieve *prise de position*: de ‘inlichting’ die Ritter hier gaf, was dat *Forum* er een verwerpelijke kritische praktijk op nahield. Tot een confrontatie met de kannibalen kwam het echter niet. Wel stuurde Anthonie Donker een reactie op Ritters betoog, waarin ook hij kanttekeningen plaatste bij diens nadruk op objectiviteit:

Ik vond echter, dat U uit wanhoop over de excessen van het subjectivisme de oplossing toch te veel in een catalogische objectiviteit en informatiedienst zocht, terwijl mi. de subjectieve kritiek toch een onmisbare cultuurwaarde blijft, die echter door de rucht der kranten- en tijdschriftredacties binnen de perken van het mannelijk-waardige moet worden gehouden.¹³⁹

Uit Ritters antwoord blijkt enige ontgoocheling over het geringe effect van zijn radio-interventie: ‘Ondanks mijn lezing gaat de Menscheneterij kalm door (zie “De Gemeenschap” en “Forum” bijvoorbeeld).¹⁴⁰ Het is in die context dan ook opvallend dat ‘Letterkundig kannibalisme’ nooit in druk is verschenen, hoewel het uitblijven van een papieren publicatie goed past bij het conflictvermijdende gedrag dat Ritter er zo nu en dan op nahield.

Deze algemene lezing was niet de enige aanval van de AVRO-criticus op de jongere generatie literatoren. Zo stelde hij op 18 juni 1939 in een causerie over het tweede boek van Dirk Costers *Marginalia*:

Men zou boven veel Nederlandse kritiek van heden de woorden: ‘Bij voorbaat’ kunnen schrijven. Een klassiek voorbeeld hiervan is de kritiek van Du Perron op Dirk Coster. Indien men van kwaadaardigheid bezeten is, en beschikt daarbij over een groot, suggestief literair talent, dan kan men iedere reputatie vernietigen. Men kan elke schrijver belachelijk en verachtelijk maken, wanneer men zijn schrijfmethode grondig bestudeert en daarna karikaturiseert. [...] Ik zou er niet tegenop zien om Veldijk even hard van zijn troon te stoten als Du Perron het Coster deed maar ik doe het niet, want het feit dat Veldijk een groot schrijver is, is voor mij belangrijker dan dat men hem in zijn stijlmethode kan vangen. En zo zou het Coster niet moeilijk vallen een zoete wraak te nemen op Du Perron, maar hij doet het niet, omdat hij betere dingen te doen heeft.¹⁴¹

Wederom definieert Ritter zijn eigen literair-kritische positie ten opzichte van die van Du Perron, die als de antipode van de onbevooroordeelde methode wordt opgevoerd. Interessant is daarbij met name de passage na de vierkante haken, in de eerste plaats omdat ze ondanks de claim dat Veldijk een ‘groot schrijver’ is een kritiek op zijn werk impliceert. Daarnaast presen-

139 Donker aan Ritter, 4-1-1933, in archief Ritter UB Utrecht, map Donker.

140 Ritter aan Donker, 9-1-1933.

141 Ritter in Van Herpen 1982: 146. Het citaat is afkomstig uit een kritische bespreking van Ritters kritische methode door E. du Perron, die in het volgende hoofdstuk uitgebreider aan de orde komt. Du Perron baseert het citaat op zijn beurt op een transcriptie van een bevrijdende luisteraar, dus over de betrouwbaarheid van deze weergave kan worden gediscussieerd.

teert Ritter zich hier als een criticus die in staat is Vestdijk 'van zijn troon te stoten' – hij meet zich dus het ethos aan van een autoriteit met een 'groot, suggestief literair talent'. Het meest frappant is echter de behandeling die Du Perron ten deel valt: nota bene in een pleidooi voor een onbevooroordeelde kritiek wordt hij als 'kwaadaardig' weggezet. Coster mag dan wel 'betere dingen' te doen hebben gehad, maar Ritter moet de noodzaak hebben gevoeld nogmaals tegen Du Perron te ageren.¹⁴² Dit onderstreept dat de AVRO-criticus, zijn literair-kritische profiel als voorlichter ten spijt, zijn radiolezingen evengoed gebruikte om zijn positie in het veld van de kritiek te markeren. Het ideaal van de onbevooroordeelde volksopvoeder blijkt zo bezien een imago te zijn geweest dat niet altijd strookte met de praktijk.

Dat cultuurbemiddeling hand in hand kon gaan met stellingname in het veld, blijkt ook uit de radiopraktijk van Anton van Duinkerken. Op 9 juli 1933 hield hij een toespraak voor de PHOHI (de omroep gericht op Indië) over recente Nederlandse boeken, waarin hij zich zeer kritisch toonde over *De Herleving der Kerkelijke Kunst in katholiek Nederland* (1933) van Gerard Brom. Aan het begin van zijn bespreking maakte Van Duinkerken er melding van dat Brom zich in een redevoering op 18 mei 1933 had gedistantieerd van de jonge generatie katholieke letterkundigen in het algemeen en Albert Kuyle in het bijzonder, waarbij hij aantekende: 'Het is hier niet de plaats om op de geruchtmakende redevoering [...] in te gaan, laten wij ons bepalen tot de pikante bijzonderheid, dat sedert deze redevoering uitgesproken werd, zoowel Brom als Kuyle een nieuw boek in het licht gaven'.¹⁴³ Het bedoelde boek van Kuyle, *Weerlicht* (1933), werd door Van Duinkerken zeer lovend onthaald, maar Broms studie kreeg enkele ferme kritiekpunten te verduren. Problematisch waren vooral de 'persoonlijke insinuaties' die al te vaak de wetenschappelijke objectiviteit van Broms project in de weg zaten: 'Zoo teekent hij op een der laatste bladzijden een portret van den criticus Pieter van der Meer de Walcheren, dat alle trekken vertoont van de opzettelijke caricatuur'.¹⁴⁴ De goede luisteraar zal deze kritiek in verband hebben gebracht met Van Duinkerken's eerdere opmerkingen over Broms omstreden redevoering. De criticus gaf dan wel aan dat hij niet op de geruchtmakende lezing in zou gaan, maar via een ontmaskering van Broms drogredeneringen in *De Herleving der Kerkelijke Kunst in katholiek Nederland* positioneerde Van Duinkerken – zelf ook een vertegenwoordiger van de Jong-Katholieken – zich wel degelijk tegen de persoonlijke toon van zijn tegenstander.

Vonden deze positiebepalingen nog in het openbaar plaats, in veel gevallen werd het literair-strategische schaakspel ook achter de schermen van de literaire rubrieken gespeeld. In een enkel geval stond de kwaliteit van het boekenprogramma daarbij centraal, zoals blijkt uit de briefwisseling tussen Jos Panhuysen en Van Duinkerken eind 1937. Panhuysen had zich er bij pater Dito over beklagd dat het niveau van de boekenhalfuurtjes te wensen overliet, hetgeen negatieve effecten zou hebben op de verspreiding van het goede katholieke boek. Met die klacht kon Dito wel instemmen, maar erg constructief was zijn reactie volgens Panhuysen niet: '[D]e toezegging van verbetering is zoo vaag, dat ze onbetekenend blijkt'.¹⁴⁵ Vandaar dat hij Van Duinkerken aansprak in zijn hoedanigheid van secretaris van de literaire rubriek:

¹⁴² Du Perron zou persoonlijk op de lezing reageren. Zie daarvoor paragraaf 4.2.

¹⁴³ Manuscript PHOHI-lezing Van Duinkerken, 9-7-1933, in archief Van Duinkerken (Letterkundig Museum), VDA inv.nr. 192.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Panhuysen aan Van Duinkerken, 1-11-1937, in archief Van Duinkerken (Letterkundig Museum), VDA inv.nr. 277.

Heb je ‘Welaan dan, beminde geloovigen’ geschreven, of heb je dat niet? Is het boekenhalfuur belemmend voor de verspreiding van het goede boek, of is het dat niet? Gedraag jij je klaarblijkelijk in dezen, zoals anderen in andere zaken, waarvoor jij die anderen nooit opgehouden hebt te laken, of doe je dat niet? Beschouw je het literaire adviseurschap aan de K.R.O. als een vrij onbelangrijke bijbezigheid, of doe je dat niet? Is het je bekend, dat er zeer weinig naar het K.R.O. halfuur over boeken geluisterd wordt in tegenstelling met andere omroepverenigingen of ben je zoo argeloos, dat je dat ontgaat? Meen je dat de schuld dan niet bij de K.R.O.-leiding, maar bij de luisteraar ligt? Dat laatste zou erg vreemd zijn. Je kunt me hierop natuurlijk een brief vol met hollandsche speldeprikken terug sturen, je kunt mijn brief – ook zeer hollandsch – niet beantwoorden, je kunt zelfs meenen, dat het in dezen om mij gaat, ook een bij uitstek hollandschen uitleg; overweeg echter de vragen eens objectief.¹⁴⁶

Panhuysen speelde hier slim in op de idealen van cultuurbemiddeling die de criticus in zijn verspreide publicaties had geventileerd. Hij wijst echter ook op Van Duinkerken's strijdbare houding jegens het Roomse establishment en op hun gedeelde provinciale afkomst: ‘hollandsch’ geldt uitdrukkelijk als oppositie van ‘Brabantsch’, dat in de brief een positieve connotatie heeft: ‘De zaak met jou en de K.R.O. te willen regelen vind ik Brabantsch’.¹⁴⁷ Het antwoord van Van Duinkerken is helaas niet bewaard gebleven, maar uit een latere brief van Panhuysen blijkt dat zijn voorstellen serieus werden genomen.¹⁴⁸ Dat blijkt ook in de praktijk, want vanaf 1938 doet Van Duinkerken hem geregeld verzoeken om geschikte titels voor de literaire rubriek aan te leveren.¹⁴⁹

Waar Panhuysen in contact trad met de leider van een literaire rubriek in de hoop het niveau van de uitzendingen wat op te krikken, hielden de meeste auteurs er meer egocentrische doelen op na. Zo was het niet ongebruikelijk dat Ritter brieven ontving van schrijvers die invloed probeerden uit te oefenen op de criticus die hun laatste boek bespreken zou. Op 2 april 1932 schreef Herman de Man hem bijvoorbeeld:

Tot nog toe heb ik mij in geen enkel opzicht bezig gehouden met de critiek over mijn werk, maar ik ben sinds kort huiverig geworden voor een eigenaardige zieke mentaliteit, die blijkt te heerschen onder de jongeren, n.l. een klik-vorming, die niet gebaseerd schijnt te zijn op vriendjesdienst, maar op een idee al is 't naar mijn meening een seniele idee.¹⁵⁰

De Man doelt hier op de opmars van het nieuw-zakelijke proza, dat hij opvatte als ‘een volkomen mislukt stom stuk modegeklets’.¹⁵¹ Uit angst dat een criticus uit de gewraakte ‘klik’ zijn bepaald niet moderne *De kleine wereld* (1932) zou bespreken, deed De Man een dringend beroep op Ritter: ‘Daarom ... spaar mij voor de betonaanbidders en bespreek mijn boek zelf’.¹⁵² Hier opereert duidelijk een auteur die de receptie van zijn werk (en het mogelijke verkoopsucces ervan) probeert te sturen, waarbij niet onvermeld mag blijven dat De Mans proza door critici als Ter Braak en Marsman reeds kritisch onder handen was genomen. Zijn pleidooien voor on-

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Vgl. Panhuysen aan Van Duinkerken, 10-12-1937.

¹⁴⁹ Vgl. bijvoorbeeld Panhuysen aan Van Duinkerken, 3-10-1938, in archief Van Duinkerken (Letterkundig Museum), VDA inv.nr. 287.

¹⁵⁰ De Man aan Ritter, 2-4-1932, in Van Herpen 1986: 29.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem.

bevooroordeeldheid ten spijt, was Ritter erg gevoelig voor dit soort verzoeken: op 5 juni 1932 sprak hij lovend over De Mans roman. Geredeneerd vanuit het heden, waarin critici geacht worden onafhankelijk te oordelen, is dat voor velen wellicht een laakbare praktijk.¹⁵³ Het lijkt er echter op dat in het literaire veld van de jaren dertig, waarin schrijvers goeddeels verantwoordelijk waren voor hun eigen PR, een mentaliteit bestond waarin minder problemen werden ervaren met onderhandelingen tussen schrijvers en critici.

Dat wil natuurlijk niet zeggen dat een criticus als Ritter in kon gaan op alle verzoeken die hij kreeg. In het geval van Frans Coenen hield hij bijvoorbeeld deels de boot af, nadat de auteur hem op 13 oktober 1931 twee verzoeken had gedaan in naam van zijn vriendin Eva Raedt de Canter:

Mijn eerste verzoek is, dat gij, als het zoover komt, mij voor de radio over het nieuwe boek van Eva Raedt de Canter laat spreken. De schrijfster wil dit héél graag. Vervolgens kreeg ik opdracht u, namens haar, nog eens tot een gezamenlijke eetpartij te nodigen. Aan u het tijdstip daarvoor vast te stellen. Ten slotte, mijn particulier, maar dringend verzoek of gij uw best wilt doen 'iets' voor mevr Eva te vinden, een rubriek, een medewerking, een baantje, wat ook. Want tegen Januari wordt zij bij vH. en W [Van Holkema & Warendorff, JD], zuinigheids- en malaise-wege, opgezegd en heeft dan voorloopig hoegenaamd niets om van te leven, dan mogelijk nu en dan een vertaling ...¹⁵⁴

Het is in de context van deze verzoeken – althans vanuit hedendaags perspectief – op zijn minst opmerkelijk dat Coenen en Raedt de Canter de AVRO-criticus uitnodigden voor een diner. Ondanks dat aanbod kon Ritter op het eerste verzoek niet ingaan. Dat wil echter niet zeggen dat Coenens interventie in het geheel geen effect sorteerde: Ritter regelde wel een spreekbeurt voor Raedt de Canter, die op 17 april 1932 een causerie verzorgde over *De stenen poort* van Paula Grogger (een roman die zij zelf had vertaald uit het Duits en waarvan de bespreking dus extra welkom was).

Wellicht de meest opmerkelijke onderhandeling in de coulissen vinden we bij de NCRV, waar Piet Risseeuw met succes invloed uitoefende op het reilen en zeilen van de literaire rubriek. Een eerste voorbeeld daarvan heeft betrekking op Risseeuws verontwaardiging over het boekenhalfuurtjes dat W. ten Kate, lid van de Christelijke Essayistenkring, op 10 mei 1935 hield over Risseeuw roman *Kort oponthoud* (1934). Ten Kates aankondiging in de *Omroep-gids* duidde erop dat hij het boek niet in alle opzichten geslaagd vond. Volgens de criticus was het vooral betreurenswaardig dat het Risseeuw niet consequent lukte 'het verhaalde te brengen op hoger niveau, – en opeens de verwijding der perspectieven aan te brengen, die opheft uit de sfeer van het tijdelijk-toevallige, tot het plan van het boventijdelijk-standvastige'.¹⁵⁵ Voor zover mij bekend is de daadwerkelijke lezing niet bewaard gebleven, maar in Risseeuws beleving ging Ten Kate zijn boekje stevig te buiten. Op 15 mei schreef hij namelijk aan Cornelis Rijnsdorp dat hij 'gegriefd' was door de bespreking en dat hij de lezing in kwestie 'onzuiver' vond, aangezien deze 'van begin tot eind afbrekend' was.¹⁵⁶ Op zichzelf was dat voor Risseeuw al reden genoeg om de bespreking te diskwalificeren – ook hem ging het positiviteitsprotocol ter harte –

153 Ik denk bijvoorbeeld aan de commotie rondom Arjan Peters' reclameteksten voor romans die hij in de *Volkskrant* negatief besproken had. Zie hierover bijvoorbeeld Etty 1998.

154 Coenen aan Ritter, 13-10-1931, in Van Herpen 1992: 29.

155 Ten Kate 1935.

156 Risseeuw aan Rijnsdorp, 15-5-1935, in archief Rijnsdorp HDC VU, doos 2, map 7.

maar hij ervoer de kwestie als extra pijnlijk vanwege het aantreden van de in zijn ogen onbevoegde Ten Kate, 'die zijn literaire autoriteit ontleent aan zijn baard'. Daarin kreeg de auteur bijval van zijn Rotterdammer-collega A. Wapenaar, die hem naar aanleiding van de uitzending schreef: 'Het is anders beroerd genoeg, dat zoo iemand met zoo weinig autoriteit in de gelegenheid gesteld wordt, dergelijk afbrekend werk te doen'.¹⁵⁷

Dat laatste heeft ook Risseeuw zelf dwarsgezet, blijkens zijn vraag aan Rijnsdorp over het werk van de literaire radiocommissie: '[K]rijgen de commissieleden de lezing eerst ter inzage? Zoo ja, dan ben ik geneigd het de betrokken leden zeer kwalijk te nemen'.¹⁵⁸ Volgens Rijnsdorp was zoiets praktisch zeer moeilijk uitvoerbaar, maar wat Risseeuw betreft moest er spoedig verandering komen in de gang van zaken:

Je moet niet vergeten, dat er honderden mensen zijn, die speciaal voor een radiolezing gaan zitten. [...] Wat betreft eventuele controle van de commissie: misschien gaat [...] daar de vergelijking met de krant niet op. Er zouden echter dwaze dingen gebeuren, als ik alles, wat de medewerkers mij toezonden, zonder te lezen maar in de krant plaatste.¹⁵⁹

Uiteindelijk kwamen Rijnsdorp en Risseeuw (die zich daarbij ook gesteund wist door Wapenaar) tot de conclusie dat er preventief moest kunnen worden ingegrepen als een radiolezing niet deugde. Het is onduidelijk of dit in een hernieuwd beleid heeft geresulteerd, maar het is hoe dan ook opmerkelijk dat Ten Kate, die tot dan toe acht keer voor de NCRV-microfoon was verschenen, niet langer literaire lezingen voor de omroep zou verzorgen.

Het lijkt erop dat Risseeuw niet nog een keer voor de verrassing van een negatieve bespreking wilde komen te staan, want eind 1936 schreef aan hij Hein de Bruin, op dat moment lid van de literaire NCRV-commissie:

In Februari zal mijn roman *Is het mijn schuld?* bij Kok verschijnen. Er zitten nog al wat haken en ogen in, die eventueel door een recensent misbruikt kunnen worden. [...] Is het mogelijk dat Wapenaar of Rijnsdorp wordt uitgenodigd om mijn boek voor de radio te bespreken? Je weet en begrijpt dat ik niet om een 'goede' recensie vraag. Maar ik stel wel hoge prijs op een bespreking door iemand die de mentaliteit van de mensen kent, waarover ik heb geschreven. Als je in deze iets voor mij doen kunt, zal ik je daarvoor zeer dankbaar zijn.¹⁶⁰

Risseeuws interventie was succesvol: De Bruin kon terugmelden dat zowel Wapenaar als Rijnsdorp nog niet ingepland waren voor een radiolezing en op 4 juni 1937 besprak Rijnsdorp de roman welwillend voor de NCRV. In de *Omroep-gids* meldde hij dat het boek 'het waard' was op de radio besproken te worden en hij voorspelde naar aanleiding van Risseeuws literaire stijl: '[D]eze stem zal worden verstaan'.¹⁶¹

Waar uit het bovenstaande blijkt dat Risseeuw zijn netwerk gebruikt heeft om zijn romans in de ether besproken te krijgen, zijn er ook gevallen waarin hij zelf diensten bewees aan col-

157 Wapenaar aan Risseeuw, 27-5-1935, in archief Risseeuw HDC VU, map Wapenaar-II.

158 Risseeuw aan Rijnsdorp, 15-5-1935.

159 Risseeuw aan Rijnsdorp, 21-5-1935.

160 Risseeuw aan H. de Bruin, ongedateerde brief eind 1936, in archief Risseeuw HDC VU, map Bottema-Callenbach. In deze brief merkt Risseeuw voorts op dat hij niet wil dat het zijn roman vergaat als 'met de radiolezing van Henks boek "Doodzwijgen"'. Waarschijnlijk doelde Risseeuw hier op de aan *Is het mijn schuld?* verwante roman *Burgers in nood* (1936) van H.M. van Randwijk en is 'Doodzwijgen' een ironische titel voor een fictieve radiolezing, want Van Randwijks boek werd niet voor de NCRV-microfoon besproken.

161 Rijnsdorp 1937.

lega-schrijvers. Een voorbeeld is de geschiedenis rond de debuutroman van J.W. Ooms, die in sommige kringen bekendheid verwierf als ‘schrijver van de Alblasserwaard’. Het contact met Ooms dateert van juli 1933, toen de jonge twintiger zijn schrijfambities met Risseeuw deelde: ‘Hoewel ik U niet anders ken dan door Uw schrijven (vooral in het Zond.bl. v.d. Rott.) en door de Radio veroorloof ik mijzelf de vrijheid U eens te schrijven, en enkele gedichten van mijn hand te zenden’.¹⁶² In de jaren die volgden, ontfermde Risseeuw zich over Ooms, die hij soms zeer vermanend toesprak om diens gebrekkige Nederlands. Onder Risseeuws mentoraat ontstond intussen wel de roman *De Korevaars*, die Risseeuw tot aan het uitgeverscontract toe begeleidde: ‘Een royalty contract is verreweg het beste. Je ontvangt dan een zeker bedrag per verkocht exemplaar (doorgaans 10% van den verkoopprijs ingenaaid). [...] In strikt vertrouwen: deze prijs zou ik als schrijver willen stellen op 10 à 15 cent per exemplaar’.¹⁶³

Toen *De Korevaars* in 1939 uiteindelijk verscheen, nam Risseeuw de gelegenheid te baat om zijn pupil een extra duwtje in de rug te geven door de roman voor de NCRV-microfoon te recenseren. Al in de begeleidende tekst in de *Omroep-gids* liet de criticus zich lovend uit over het boek, waarover hij onder meer opmerkte: ‘Ooms behoefde niets te forceeren, hij schreef om zoo te zeggen, van huis uit’.¹⁶⁴ Wanneer we de stevige kritiek in acht nemen die Risseeuw aanvankelijk op Ooms’ schrijfwerk had, moeten we constateren dat deze juist veel heeft moeten forceren, maar vanzelfsprekend betreft het hier zaken die voor de NCRV-luisteraar verborgen bleven.

Het geval Risseeuw illustreert bij uitstek dat er achter de boekenhalfuurtjes méér dan een volksopvoedend ideaal schuil kon gaan: hier zien we een literair strateeg aan het werk, die desgewenst handig gebruikmaakte van zijn contacten om een boek onder de aandacht van het grote publiek te brengen. Vanzelfsprekend ging het daarbij om acties die voor het luisterend publiek verborgen bleven. Tot nog toe is dat publiek intussen de grote afwezige in dit relaas over de Nederlandse radiokritiek in het interbellum. Wie luisterde er nu eigenlijk naar boekenhalfuurtjes, en in hoeverre zijn er luisteraarsreacties bewaard gebleven? Zulke vragen naar de receptie van de radiokritiek staan centraal in het volgende hoofdstuk.

162 Ooms aan Risseeuw, ongedateerde brief uit juli 1933, in archief Risseeuw HDC VU, map Nijenhuis-Popma.

163 Risseeuw aan Ooms, 15-10-1938.

164 Risseeuw 1939: 2669.

4

De efemere ether

De receptie van literaire radioprogramma's

4.1 Populariseren of populisme?

Er is klassieke muziek voor de kenners, moderne muziek voor de dwepers, en populaire muziek voor de huiskamer, zoo heb ik me laten uitleggen. Naar de laatste soort muziek schijnt bij de omroep-organisaties veel navraag te zijn. Dit is logisch in zooverre de luidspreker een onderdeel van de huiskamer werd, maar het typeert toch een beschaving van lieden, die nog leeren moeten, dat ze ook in hun huiskamer hun cultureel fatsoen hebben te houden.¹

Aan het woord is Anton van Duinkerken in het *Radio Jaarboek 1932*. De jonge criticus, die nota bene gebruikmaakte van de radio om het goede katholieke boek onder de mensen te brengen, toont zich hier een vertegenwoordiger van wat Ien Ang 'de ideologie van de massacultuur' heeft genoemd. Zij doelt daarmee op een betekeniscomplex dat het culturele veld structureel opdeelt in de pool van 'slechte massacultuur' enerzijds en 'goede niet-massacultuur' anderzijds.² Als nieuw medium stond de radio gedurende de jaren dertig midden in dit spanningsveld: onder invloed van de opkomst van het massamedium vervaagden de grenzen tussen hoge en lage cultuur in het interbellum in toenemende mate, hetgeen resulteerde in scherpe discussies over de (al dan niet) verdwijnende hiërarchie.³ Van Duinkerken was dan ook niet de enige die de radio verbond met een verdachte cultuur die geassocieerd werd met de 'huiskamer'. Componist Willem Pijper, bijvoorbeeld, meende dat het nieuwe medium 'in het huidige stadium van ontwikkeling' niet meer te bieden had dan 'abjecte muziekjes', die met echte (dat wil zeggen: 'hoge') muziek niets uit te staan hadden.⁴ Zo gezien stonden massamedia en goede smaak op gespannen voet met elkaar, zoals ook blijkt uit Van Duinkerken's zorgen dat er een 'populaire radio-poëzie' zou kunnen ontstaan, vergelijkbaar met de vroegnegentiende-eeuwse sociale poëzie: 'Tollens zou voor de microfoon meer succes hebben gehad dan Potgieter, maar Potgieter was beter'.⁵

1 Van Duinkerken 1932b.

2 Ang 1982: 19.

3 Vgl. Boterman 2003: 16. Ook Dorleijn e.a. 2009: 13 benadrukken dat de kwestie van 'hoge' versus 'lage' cultuur (in hun bewoordingen: 'elitarisme' versus 'populisme') een rol van betekenis speelde in kunstkritische debatten uit de jaren dertig. Een goed overzicht van deze problematiek biedt Van Boven 2009.

4 Pijper 1964: 40.

5 Van Duinkerken 1932b. De uitspraak suggereert dat Van Duinkerken weinig ophad met Tollens' poëzie, maar hij

Van Duinkerken korte bespiegeling maakt inzichtelijk hoe dubbelzinnig de institutionele identiteit van het medium radio gedurende de jaren dertig was. Aan de ene kant was de radio steunpilaar van het optimisme over de verkleining van de kloof tussen kunst en volk; aan de andere kant werd het medium gemarkeerd als typische representant van de massacultuur, waardoor de culturele waarde ervan werd gebagatelliseerd en de kloof in stand werd gehouden.⁶ Deze bipolaire institutionele identiteit van de radio in het culturele veld komt in essentie voort uit de verschillende positiebepalingen van actoren in dat veld ten opzichte van het medium: tegenover de cultuurbemiddelaars die de radio omhelsden als instrument voor volksontwikkeling stonden sceptici die meenden dat de radiowereld en de literaire wereld maar beter van elkaar verwijderd konden blijven.

Dit hoofdstuk neemt deze meerkantige beeldvorming onder de loep. De focus ligt daarbij op de wijze waarop de radio in het algemeen en de literaire radiokritiek in het bijzonder werden gerecipieerd in het literaire en culturele veld van de jaren twintig en dertig. In hoeverre werd op individuele boekenhalfuurtjes gereageerd, en welke reactie(s) lokten de literaire rubrieken in het algemeen uit? Welk imago had de radio onder schrijvers en critici? En is er een verband te leggen tussen het antwoord op die vragen en de geringe belangstelling voor het fenomeen radiokritiek in de literatuurgeschiedenis?

4.2 De receptie van individuele radiolezingen

Inleidende opmerkingen

Contemporaine reacties op radiolezingen uit het interbellum zijn zeldzaam. Aan de ene kant is dat te wijten aan een bronnenprobleem: luisteraarsbrieven aan de verschillende omroepen zijn bijvoorbeeld slechts incidenteel bewaard gebleven. Aan de andere kant is hier sprake van een mediale problematiek. De Duitse literatuurwetenschapper Mara Perkons heeft betoogd dat radio een hoogst ingewikkeld medium is om teksten mee over te brengen. Zij wijst in eerste instantie op de eigenaardige communicatieve situatie die eigen is aan een radiolezing: in de nodige gevallen is het de luisteraar niet bekend wie er precies aan het woord is – Perkons spreekt van ‘die Anonymität des Sprechers’ – en daarnaast is er sprake van een geïsoleerde ontvanger, die op elk moment kan besluiten niet verder te luisteren of die zich tijdens de lezing met andere activiteiten bezighoudt.⁷ Met Marshall McLuhan zou radio omschreven kunnen worden als een ‘hot medium’, dat wil zeggen: als een medium met een lage participatiegraad aan de zijde van de gebruiker.⁸ In tegenstelling tot ‘cold media’ als de telefoon en de televisie

zou deze later wel degelijk verdedigen tegen de aanvallen die Busken Huet er in de jaren zeventig van de negentiende eeuw op deed: in Van Duinkerken optiek leverde Tollens, in het bijzonder met zijn *Overwintering op Nova-Zembla* (1819), ‘het uitgangspunt tot de rijkgeschakeerde ontwikkeling van het romantisch dichtverhaal in Nederland’. Vgl. Asselbergs 1968: 13.

⁶ Een dergelijke ambiguïteit is typerend voor de opkomst van nieuwe media: vaak ontstaan er discussies over de verhouding tussen ‘unreflective ease’ (massaconsumptie) en ‘focused expertise’ (nichemarkten). Vgl. Boddy 2004: 33.

⁷ Perkons 2005: 133. Ik verwijs in dit verband nog eens terug naar David Goodmans notie ‘distracted listening’ – zie hoofdstuk 2, noot 193.

⁸ McLuhan 1964: 23.

(die de kijker het gevoel kan geven in het beeld gezogen te worden), doet de klassieke radio slechts een eenzijdig beroep op het auditieve zintuig van de gebruikers en biedt het hun geen actieve participatiemogelijkheden.⁹

Als 'hot medium' belette de radio het publiek van nature om in discussie met sprekers te treden, maar ook een kritische reactie achteraf was in het interbellum allerm minst een vanzelfsprekend gegeven. Perkons wijst erop dat de onmogelijkheid terug te luisteren een constructieve gedachtewisseling in de weg stond.¹⁰ Wie inhoudelijk wilde reageren op een boekenhalfuurtje, was aangewezen op luisteraantekeningen en parafrasen van het gezegde, of moest zich in contact stellen met de criticus van dienst om de tekst nog eens terug te kunnen lezen.¹¹ En dan spreken we alleen nog maar over radiogebruikers die de uitzending überhaupt gehoord hadden: het zal het lot van de meeste boekenhalfuurtjes zijn geweest dat een groot deel van de potentieel geïnteresseerden niet eens luisterde of kon luisteren.

Helaas is het onmogelijk die laatste hypothese te staven aan de hand van concrete cijfers over het luistergedrag van radiobezitters in het interbellum. Onbekend is hoeveel mensen inschakelden op de literaire rubrieken van de verschillende omroepen, laat staan dat er kan worden gedifferentieerd tussen het aandeel literair ingewijde luisteraars en een lekenpubliek. Op grond van gegevens over het radiogebruik in Nederland gedurende de onderzochte periode is het wel duidelijk dat er niet aan een miljoenenpubliek moet worden gedacht. Uit cijfers van Wim Knulst blijkt dat er in 1939, het jaar waarin de luisteractiviteiten in kwantitatief opzicht hun hoogtepunt bereikten, ruim één miljoen radiotoestellen in gebruik waren, naast 410.000 distributie-aansluitingen.¹² 582.000 mensen waren lid van een omroepvereniging.¹³ Als we aannemen dat kinderen niet of nauwelijks belangstelling hadden voor literaire radiolezingen en uitgaan van twee potentiële luisteraars per huishouden, dan impliceren deze gegevens dat maximaal zo'n 2,8 miljoen mensen naar een bijdrage aan de literaire rubriek konden luisteren.¹⁴

Ik schrijf bewust 'potentiële luisteraars', want de werkelijkheid was weerbarstiger. Een enquête van Blonk en Kruijt over de vrijetijdsbesteding van 621 Nederlandse arbeiders, gepubliceerd in 1936, laat namelijk zien dat de luistervoorkeuren van 'gewone' burgers halverwege de jaren dertig niet uitgingen naar cultureel verantwoorde lezingen. 64 procent van de ondervraagden prefereerde muzikale uitzendingen; de redevoering (bij voorkeur over algemene onderwerpen) stond voor 51 procent op de tweede plaats, en een minderheid van de deelnemers (24 procent) gaf de voorkeur aan meer literair georiënteerde genres als toneel, hoorspel en de-

9 Ibidem. Zie voor een kritische bespreking van het onderscheid tussen 'hot' en 'cold' media Hodkinson 2011: 26-28. Met de opkomst van de digitale radio is het medium overigens beduidend minder 'hot' geworden dan de radio in het interbellum.

10 Perkons 2005: 133.

11 Natuurlijk was er ook de mogelijkheid dat de radiolezing in kwestie later op papier gepubliceerd werd. Iemand als Roel Houwink was daar een voorstander van, blijktens een brief die hij op 22 februari 1929 aan Ritter verstuurde (archief Ritter UB Utrecht, map Houwink): 'Het is mijn ervaring, dat men nog wel eens gaarne het gehoorde overleest en ik denk, dat ook anderen wel brieven in die geest zullen hebben ontvangen'.

12 Knulst 1994: 303.

13 Ibidem.

14 De aanname dat er twee potentiële luisteraars per huishouden waren (namelijk een mannelijke kostwinner en zijn vrouw) is gebaseerd op de traditionele gezinsverhoudingen.

clamatie.¹⁵ Die verhoudingen zijn wellicht niet representatief voor de totale populatie luisteraars, maar ze suggereren wel dat rubrieken als het boekenhalfuurtje niet op al te massale belangstelling konden rekenen. Soms kwamen er zelfs afwijzende reacties, zoals toen Ellen Russe frequent over literatuur begon te spreken in het wekelijkse vrouwen-uurtje van de KRO. In het verslag van de katholieke omroep over het jaar 1930 schreef zij: 'Vele vrouwen beklagden er zich over, dat er bijna uitsluitend gesproken werd over muziek, architectuur, kunst en literatuur, terwijl het praktisch huishouden vrijwel verwaarloosd werd'.¹⁶

Daar staat tegenover dat men binnen het literaire veld merkte dat de cultuurbemiddeling via de boekenhalfuurtjes wel degelijk effecten sorteerde. Het *Nieuwsblad voor den Boekhandel* nam vanaf 1930 wekelijks een overzicht op van boeken die binnen en buiten de literaire rubrieken onderwerp van discussie waren, zodat winkeliers wisten van welke titels ze meer moesten inkopen.¹⁷ Daarnaast werden er advertenties in opgenomen waarin soms expliciet werd benoemd dat een literair halfuurtje een positieve invloed had op de publieke interesse in een boek. Neem de volgende aanprijzing van P.N. van Kampen & Zoon over Felix Timmermans' *De harp van Sint Franciscus* (1932): 'De reeds groote belangstelling voor dit boek is nog aanmerkelijk vermeerderd na Herman de Man's zeer lovende radio-voordracht erover'.¹⁸ Vanzelfsprekend is het moeilijk na te gaan of het hier feitelijke informatie of effectieve retoriek betreft, maar er wordt op zijn minst een correlatie geïmpliceerd tussen radioaandacht en consumentenbelangstelling voor het besproken boek. Die blijkt ook uit uitleencijfers van bibliotheken, die merkten dat er veel vraag was naar titels die op de radio waren besproken.¹⁹

Toch moet de invloed van de literaire rubrieken op de handel in boeken niet worden overschat, althans niet voor de vroege jaren dertig. Op 29 mei 1930 reproduceerde de redactie van *Nieuwsblad voor den Boekhandel* de resultaten van een enquête uit het tijdschrift *De Uitgever* (editie 1 mei 1930), waarin de gebruikers van de catalogus *Het Nederlandsche Boek in 1930* werd gevraagd hoe zij ertoe kwamen een bepaald boek te kopen. Van de 1834 respondenten gaf 'een overweldigende meerderheid' aan dat een bespreking in een krant of tijdschrift doorslaggevend was om een bepaalde titel aan te schaffen,²⁰ terwijl de radio 'in massa' een negatief antwoord uitlokte op dezelfde vraag: 'De radio legt het als propagandamiddel in deze enquête danig af'.²¹ Met dat resultaat is vanzelfsprekend niet gezegd dat literatuurkritische lezingen in het nieuwe medium geen stimulerende effecten hadden op de boekverkoop. Gebruikers van een dergelijke catalogus zijn niet per definitie gelijk aan de gemiddelde luisteraar en bovendien wordt de invloed van de radio in dit geval afgezet tegen andere vormen van aanbeveling, waardoor er slechts sprake is van een relatief kleine invloed van het nieuwe medium. Opmerkelijk is wel dat de veronderstelde propagandistische kracht van de radio door deze enquête wordt gerelativeerd: voor de ondervraagde populatie was de krant kennelijk van doorslaggevender belang.

15 Blonk & Kruijt 1936: 41.

16 Jaarrapport KRO over het jaar 1930, in KRO-archief (KDC Nijmegen), onderdeel 1209.

17 Maas 2003: 59.

18 Advertentie *Nieuwsblad voor de Boekhandel*, 29-5-1932: 322.

19 Vgl. Anoniem 1930b.

20 Anoniem 1931d: 400.

21 Anoniem 1931e.

De rode draad door deze inleidende opmerkingen is de ongrijpbaarheid van het receptieproces. Het is duidelijk dat radiokritiek zekere effecten had, maar het is moeilijk om die precies vast te pinnen en om de sociale groepen af te bakenen die deze effecten betroffen. Het is daarentegen wel mogelijk een gedetailleerde blik te werpen op de receptiedocumenten die wel bewaard zijn gebleven, om zo te achterhalen hoe specifieke boekenhalftuurtjes door specifieke luisteraars ervaren werden. Vanuit die casussen kunnen vervolgens bredere hypothesen geformuleerd worden over de algehele receptie van de literaire radiokritiek, in relatie tot de protocollen en de institutionele identiteit van het medium. In het vervolg van deze paragraaf zal ik die aanpak volgen. Eerst ga ik daarbij in op enkele bewaard gebleven luisteraarsreacties op boekenhalftuurtjes; vervolgens behandel ik een vijftal radiolezingen met een opvallende receptiegeschiedenis die iets zegt over de plaats van het nieuwe medium in het literaire veld van het late interbellum.

De negatie van het neutraliteitsprotocol: luisteraarsreacties op boekenhalftuurtjes

In het interbellum was het niet uitzonderlijk dat leden van omroepverenigingen in de pen klommen om te reageren op uitzendingen of om hun visie te geven op de radioprogrammering. Eerder bleek al dat zij daar soms succes mee oogstten: de boekbesprekingen van de AVRO kregen meer zendtijd op verzoek van de luisteraars, die kennelijk dus naar meer verlangden. Het kwam echter ook voor dat boze leden zich kritisch uitlieten over de literaire halftuurtjes van Ritter, omdat hij zich in hun ogen niet committeerde aan de ideologie van de AVRO, die ik hier zou willen omschrijven als het ‘neutraliteitsprotocol’: de omroep probeerde elk commentaar op een zuil of haar beginselen in de ether af te wenden en sprekers dienden politieke of levensbeschouwelijke stellingnames in hun programma’s te vermijden.²² Hoewel Ritter zelf meende dat hij zich steevast aan dit protocol hield, meenden opletten luisteraars hem regelmatig op zijn politieke overtuigingen te betrappen. Zo stuurde Vogt hem op 17 oktober 1933 een brief door van ene F.J. van Rijn, die uithaalde naar Ritters lezing over Oswald Spenglers *Politische Schriften* (1933). Wat Van Rijn betreft was het een desideratum dat de criticus ‘zich in den vervolge tijdens het boekenhalftuur beperkt tot de bespreking van de litteraire waarde der boeken. Aan zijn politieke visie hierop hebben wij geen behoefte’.²³ Een dag later verantwoordde Ritter zich met het verweer dat hij zich van geen kwaad bewust was, waarbij hij ook verwees naar aanmoedigende woorden van enthousiaste luisteraars. In dezelfde lijn reageerde hij op klachten over de causerie die hij op 21 mei 1933 hield over Adolf Hitler als literator: in Ritters optiek was die lezing volkomen neutraal, en wederom ondersteunde de criticus die mening met een verwijzing naar positieve geluiden van andere toehoorders.²⁴

Het loont in deze context de moeite iets langer stil te staan bij de politieke dimensie van Ritters radiolezingen. Een mooi inkijkje daarin biedt de voordracht over Louis Grondijs’ *Spanje* (1937), uitgezonden op 23 mei 1937. Daarin stelt Ritter naar aanleiding van Grondijs’ sympathie voor het bewind van Franco:

22 Dibbets 2006 spreekt in dit verband wel van ‘de omroep die zich altijd boven de zuilen verheven waande’ (52).

23 Van Rijn in Vogt aan Ritter, 17-10-1933, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, vi.

24 Vgl. Ritter aan Vogt, 2-6-1933, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, vi.

Er zullen lezers zijn, die met de opvattingen en sympathieën van Grondijs niet accoord gaan. Het boek van Jef Last en het boek van Helman over Spanje vertoonen geheel andere inzichten. Persoonlijk wil ik mij geenerlei oordeel over den Spaanschen burger-oorlog aanmatigen en mij van ieder partij kiezen onthouden. Ik heb vele vraagtekens geplaatst aan den rand der bladzijden. Maar men moet afzien van eene waardeering van dit boek, waarin een blijkbare sympathie voor het Spanje van Franco tot uiting komt, hoewel de schrijver nòch voor de leidersgedachte, noch voor den totalitaireren staat iets gevoelt, en den rechtsstaat aanhangt. Men moet dit boek in de eerste plaats aanmerken als de vrucht van een rijken, zeer ontwikkelden, zeer belezen en zeer bewogen geest.²⁵

Op verschillende manieren omzeilt Ritter hier een explicitering van zijn politieke en morele ideeën over de situatie in Spanje. In de eerste plaats zoekt hij zijn toevlucht in pluralisme: Grondijs' visie is er één van vele, wat erop neerkomt dat de luisteraar niet één welomschreven waarheid krijgt aangereikt. Daarnaast maakt de criticus een scheiding tussen Grondijs' (vermeende) politieke stellingname en zijn kwaliteiten als schrijver. Ritter mag dan wel niet bevoegd zijn een oordeel te vellen over de strekking van de ideeënwereld van het boek, maar hij kan zich wel uitspreken over het vernuft waarmee deze tot stand komt. In die zin balanceert de criticus zeer afgewogen tussen zijn literair-kritische opdracht en zijn politieke neutraliteit. Hoe wankel die balans intussen is, blijkt uit de frictie tussen Ritters weigering partij te kiezen en zijn nadruk op de vraagtekens in de marge van zijn recensie-exemplaar. Door die zo expliciet in zijn lezing onder te brengen, plaatst de criticus – in lijn met de liberalistische zienswijze – ook vraagtekens bij de stellingname in Grondijs' tekst.

Van Ritter zijn meer lezingen bewaard gebleven waarin hij strikt genomen het neutraliteitsprotocol doorbrak. Zo besloot hij zijn rede over *Burgers in nood* (1936) van H.M. van Randwijk met de opmerking dat er door overheid en particulieren weliswaar pogingen werden gedaan de nood van werklozen te verhelpen, maar 'als er een boek geschreven kan worden als dit boek van Van Randwijk, dan wordt er nog veel te weinig gedaan. De verschijning van dit boek is niet alleen in litterair, maar ook in sociaal opzicht van beteekenis. Laat ons allen, aan wie de zegen van den arbeid gegeven is, niet versagen. Er zijn burgers in nood. En zij moeten geholpen!²⁶ Met deze sociaal-geëngageerde boodschap begeeft de criticus zich niet op neutraal terrein, maar er zullen vermoedelijk weinig luisteraars zijn geweest die aanstoot hebben genomen aan een dergelijk politiek-correct standpunt. Hetzelfde geldt voor Ritters enthousiasme over het Nederlandse koningshuis, zoals die tot uiting komt in verscheidene lezingen over 'Oranjeliteratuur'. Het neutraliteitsprotocol lijkt zich bij Ritter dan ook niet te hebben geconcretiseerd in het uit de weg gaan van politiek gemotiveerde uitspraken, alswel in het vermijden van controverses.

In een persoonlijke brief aan zijn luisteraar F.W. Walstrom gaf Ritter zelfs zonder blikken of blozen toe dat zijn eigen opvattingen over de wereld een stempel drukten op zijn lezingen. Walstrom had zich kritisch uitgelaten over de causerie 'De Indische roman in deze tijd', vanwege de manier waarop Ritter daarin sprak over Madelon Székely-Lulofs' roman *De andere wereld* (1934). De klacht is met de brief verloren gegaan, maar uit Ritters reactie blijkt dat de brief-

25 Manuscript radiolezing Ritter over Grondijs, 23-5-1937, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1. De verwijzingen naar Last en Helman slaan respectievelijk op hun boeken *De loopgraven van Madrid* (1937) en *De sfinx van Spanje* (1937).

26 Manuscript radiolezing Ritter over Van Randwijk, 8-3-1936, in archief Ritter (Letterkundig Museum), R 533 H1.

schrijver aanstoot nam aan Székely-Lulofs' representaties van de plantages in Nederlands-Indië. Naar eigen zeggen kon Ritter zich in dat standpunt vinden:

U zult reeds uit mijn radio-lezing hebben kunnen hooren, dat ook ik de boeken van Mevrouw Székely-Lulofs als weergave van de Indische toestanden scherp veroordeel. Het is echter m.i. de taak van een boekbespreker voor de microfoon om aan de verschillende tijdsverschijnselen, ook al zijn deze hem persoonlijk onsympathiek, aandacht te wijden en ze zooveel mogelijk in het juiste licht te plaatsen.²⁷

Ritter formuleert hier een van de uitgangspunten van zijn objectieve kritiek: de radioboekbespreker moet de betrekkelijkheid van zijn eigen (ook politieke) voorkeuren inzien en zo neutraal mogelijke analyses bieden van een breed scala aan 'tijdsverschijnselen' die zich op cultureel vlak manifesteren. Hetzelfde citaat toont intussen aan dat die nagestreefde neutraliteit in de praktijk niet per definitie in een strikt onpartijdige vorm werd gegoten – 'scherp veroordeelen' is daar eerder het tegenovergestelde van.²⁸

Daarmee is vanzelfsprekend nog niets gezegd over de (on)terechtheid van klachten als die van Van Rijn. Die kwestie lijkt me ook niet zo interessant: waar het om gaat, is dat meerdere van Ritters literatuurkritische lezingen in de ogen van sommige luisteraars bedoeld of onbedoeld braken met de (althans bij de AVRO) veronderstelde normen voor het genre. Steeds was de steen des aanstoots niet zozeer een standpunt op zichzelf, alswel de spanning tussen dat standpunt en het veronderstelde functioneren van de omroep als neutrale institutie. Illustratief zijn deze woorden van luisteraar J. Möhlmann aan Vogt, naar aanleiding van Ritters lezing over *It can't happen here* (1935) van Sinclair Lewis: 'De politieke gezindheid van Dr. Ritter kennende, lag het er dik bovenop waarom deze dit vertaalde Amerikaansche werk tot onderwerp koos. Met kennelijk welbehagen werden verschillende passages voorgelezen. Dat de AVRO dit toelaat, is mij onbegrijpelijk'.²⁹ Het is duidelijk dat Möhlmann, wiens klacht overigens sterk leunt op zijn subjectieve perceptie van de causerie, niet gelooft in Ritter als 'objectief' criticus. Hij schetst eerder het beeld van een recensent die zijn radiatorbriek gebruikt als uithangbord voor zijn politieke overtuigingen. Vermoedelijk doelt hij in dit verband op Ritters betrokkenheid bij de beweging Eenheid door Democratie, die zich richtte tegen zowel het opkomende nationaal-socialisme als het communisme. In ideologisch opzicht strookt Lewis' roman inderdaad met de opvattingen van Eenheid door Democratie: *It can't happen here* is vaak gelezen als een satire tegen de totalitaire staat, dus het is niet ondenkbaar dat er 'welbehagen' in de stem van de boekbespreker heeft doorgeklonken.³⁰ Hoewel het mogelijk is dat Möhlmann daar aanstoot aan nam omdat hij er zelf fascistische sympathieën op nahield, blijkt nergens uit zijn brief dat hij een fundamenteel bezwaar had tegen Ritters politieke gezindte. Het probleem school veel eerder in de (veronderstelde) etalering van zijn opvattingen in een principieel neutraal medium – zeker in een tijd waarin discussies over de totalitaire staat een heet hangijzer vormden.³¹

27 Ritter aan Walstrom, 30-7-1934, in archief Ritter UB Utrecht, map Walstrom.

28 Ritter zou met zijn kritiek niet de enige zijn geweest: Székely-Lulofs kreeg vaak het verwijt dat haar romans geen accurate weergave van de actualiteit in Nederlands-Indië waren. Men denke bijvoorbeeld aan de receptie van haar roman *Koelie* (1932), zoals beschreven in Okker 2009: 121-123.

29 Möhlmann aan Vogt, 18-2-1936, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, ix.

30 De verbeelding van het fascisme in *It can't happen here* wordt besproken in Tanner 1990.

31 Ook Menno ter Braak lijkt een spanning te hebben ervaren tussen Ritters AVRO-optredens en zijn spreekbeurten

Ritter ontving evenwel ook veel juichende reacties op zijn radiolezingen. Interessant zijn vooral de brieven uit andere kringen dan die van de AVRO, zoals de volgende lofzang van de rechtzinnig-protestantse J.M.Ph. Uitman op 15 juli 1935:

Duizenden van ons hebben geluisterd naar de prachtige bespreking van het zo juist verschenen boek BARTJE van de nog onbekende schrijver ANNE DE VRIES. Zulk een feit is voor ons een DAAD, die ons aller sympathie doet uitgaan naar de A.V.R.O., en dit zelfs in menigerlei opzicht boven de N.C.R.V. Deze laatste toch komt doorgaans veel te laat met boekbespreking van waarde, laat staan dat zij de juiste waarde toe te kennen weet aan eigen uitgaven.³²

Die laatste opmerking strookte met de praktijk: inderdaad had de NCRV nog geen aandacht aan Bartje besteed. De brief laat zien dat de protestants-christelijke lezers daardoor niet per definitie in het duister tastten: als we Uitman mogen geloven, stemden zij met duizenden af op een omroep die niet aan de eigen levensbeschouwing verbonden was (maar die uitdrukkelijk ook niet verwierp). Dat is een voorzichtige indicatie voor een zuilverstijgend radiopubliek, hoewel het natuurlijk nog maar de vraag is of Uitman en de zijnen ook geïnteresseerd waren in AVRO-besprekingen over niet-protestantse boeken. Vast staat in elk geval dat Ritter vaker brieven ontving van leden van andere omroepen, zoals blijkt uit zijn schrijven aan Vogt op 3 oktober 1933:

Als AVRO-man vond ik het [...] wel aardig u een afschrift te zenden van een brief, waarin ik een passage rood heb aangestreept. Daaruit blijkt, evenals een briefje, dat ik van socialistische zijde ontving, dat wij toch de belangstelling van de sectariërs hebben. Natuurlijk bevredigt het mij zeer, dat ook de eenvoudigen voldoening hebben van het gesproken woord.³³

Het bedoelde afschrift is helaas niet bewaard gebleven, maar het is duidelijk dat ook 'sectariërs' – een wat pejoratieve benaming voor de tegenhangers van de 'neutralen' – naar literaire AVRO-lezingen luisterden. De notitie laat echter ook zien dat Ritter in een niet-publiekelijk medium als de brief een andere toon koos dan in zijn teksten over cultuurbemiddeling: de 'gewone man' uit zijn programmatische opstellen maakt hier plaats voor de aanduiding 'eenvoudige', een kwalificatie die bovendien expliciet gekoppeld wordt aan de zuilen ('socialistische zijde' respectievelijk 'sectariërs').

Niet alleen in ideologisch opzicht hadden de literaire rubrieken te maken met een gemêleerd publiek. Zoals eerder al bleek, kan er ook worden gedifferentieerd tussen literair ingewijde luisteraars en leken. Een bijzondere groep binnen de eerste categorie vormen de literatoren, die soms in de bijzondere positie zaten te kunnen luisteren naar een bespreking van hun eigen boek. In enkele gevallen zijn ook van hen luisteraarsreacties bewaard gebleven. Zo meldde Johan Fabricius aan A.M. de Jong dat diens positieve bespreking van zijn oeuvre 'een aangename verrassing' was, omdat de criticus zich in zijn dagbladbespreking van *Venetiaansch avon-*

voor Eenheid door Democratie. In zijn bespreking van *De Goede Herder* (1936) schreef hij: 'Hij is alomtegenwoordig; hij is medewerker van alle bladen, waarvan hij geen redacteur is, hij duikt uit alle papieren op, die in Nederland met letters worden bedrukt, hij spreekt evengoed voor de Avro als voor Eenheid door Democratie, en zelfs weet hij (blijkens een onlangs in mijn bus gedeponceerd prospectus) ook de voordeelen van de methode Schoevers in geestig proza en passant nog te verduidelijken'. Zie Ter Braak 1937a (cursivering JD).

32 Uitman aan Vogt, 15-7-1935, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, viii.

33 Ritter aan Vogt, 3-10-1933, in archief Ritter UB Utrecht, map AVRO, vi.

tuur (1931) nog ‘eenigszins badineerend had uitgelaten’.³⁴ Ook Cor Bruyn reageerde verheugd op een lezing van De Jong: ‘Uw waardering voor mijn *Zaadsjouwens* [1933, JD] heeft mij goedge-daan, en ik wil u dit even schrijven. Over het geheel kan ik met de kritiek in de burgerlijke pers best tevreden zijn, maar het is net, of ze over een bepaalde streep niet heen kunnen komen en zoo heeft eigenlijk door Uw kritiek, het boek pas de plaats gekregen, waar het hoort’.³⁵

Bruyns laatste opmerking is nogal curieus. Het is zeer de vraag of een (niet in druk versche- nen) literaire radiolezing het potentieel had de plaats van een roman in het literaire veld te vestigen. De receptie van de literaire rubrieken maakt eerder duidelijk dat de radiokritiek zich ophield aan de randen van dat veld en lager in de hiërarchie stond dan de gedrukte literatuur- kritiek. De nu volgende vijf receptiegeschiedenissen van individuele boekenhalfuurtjes kun- nen dat punt nader illustreren.

‘A slip of the tongue’: Cornelis Rijnsdorp over *Opwaartsche Wegen*³⁶

Op 20 juli 1934 verzorgde Cornelis Rijnsdorp een NCRV-lezing over *Opwaartsche Wegen*, die in protestants-christelijke literaire kringen nogal wat stof deed opwaaien vanwege de uiterst kri- tische kanttekeningen die de criticus plaatste bij de koers die het tijdschrift volgens hem in- geslagen was. Rijnsdorp koppelde die koers expliciet aan een poëziebloemlezing die redacteur Klaas Heeroma begin 1934 had gepubliceerd: *Het derde réveil: honderd verzen van jong-protestantse dichters*. Om Rijnsdorps lezing en de receptie daarvan in het juiste kader te kunnen plaatsen, ga ik eerst in op de ideeën die in deze bloemlezing werden geventileerd.

In zijn programmatische inleiding op *Het derde réveil* schreef Heeroma: ‘Het eerste réveil was dat van Da Costa en Groen van Prinsterer, voorafgegaan door Bilderdijk. Het tweede was dat van Kuyper en De Savornin Lohman. Het derde réveil zijn wij’.³⁷ Met deze woorden schoof Heeroma de gebloemleesde dichters – hemzelf inclusief – naar voren als een nieuwe groep in de geschiedenis van de protestants-christelijke literaire traditie. Daarbij zette hij de hoofdzaak van de bijbehorende poëtica als volgt uiteen:

Het dichterschap van het derde réveil heeft persoonlijkheid en instrument onder de kritiek des Geestes gesteld. Het wil geen gedaante of heerlijkheid van zichzelf hebben, maar alles van God ontvangen. Hij die het Leven van ons leven is, moet ook het Woord van ons woord spreken. Wanneer het dichten zo uit de sfeer van de menselijke vrijheid is opgeheven in de sfeer van de Goddelijke gebondenheid, wordt het gedicht van de gelovige ook principiëel iets anders dan het gedicht van de ongelovige: bij de laatste is het zelfkristallisatie van de eigen geest, een zelfontbranding als men wil, bij de eerste is het een vinden van God, die zich openbaart in het menselijk leven.³⁸

Heeroma positioneert de poëzie van het derde réveil hier impliciet tegen de beide polen uit de vorm-of-ventdiscussie: in de christelijke dichtkunst gaat het noch om een dominantie van ‘persoonlijkheid’ (de personalistische pool), noch om een nadruk op ‘instrument’ (de formalis- tische pool). Het kernpunt van het dichterschap is immers niet de dichter of de taal, maar God:

34 Fabricius aan De Jong, 27-1-1932, in archief De Jong (Letterkundig Museum), F 1072 B1.

35 Bruyn aan De Jong, 15-11-1933, in archief De Jong (Letterkundig Museum), B 9281 B1.

36 Deze subparagraaf is deels gebaseerd op Dera 2013c.

37 Heeroma 1934: 5.

38 Ibidem: 6.

dichten zou principieel iets moeten zijn, wat ‘in de sfeer van de Goddelijke gebondenheid’ ligt. De uiterste consequentie daarvan is dat de individuele persoonlijkheid van de dichter niet langer telt: de dichter is alleen dichter, voor zover hij binnen de gemeente optreedt als spreekbuis van God – een functie die hem zowel nietig (want ondergeschikt aan de ‘echte’ Schepper) als verheven (want profeet) maakt.

In zijn inleiding zoekt Heeroma niet zozeer naar de specifieke positie van het derde *réveil* ten opzichte van personalisme en formalisme, alswel naar de verhouding tussen de nieuwe dichters en de twee eerdere *réveils*. Het meest fundamenteel onderscheidt het derde *réveil* zich vanwege zijn literaire aard, meent Heeroma: de bewegingen rond Da Costa en Kuiper hadden geen betrekking op de literatuur, hoewel het tweede *réveil* met *Ons Tijdschrift* wel degelijk een eigen literaire beweging had. Toch zijn er ook andere verschillen. Op basis van de vroegnegentiende-eeuwse protestants-christelijke literatuur in de traditie van Da Costa en Groen van Prinsterer stelt de bloemlezer bijvoorbeeld een essentieel verschil vast tussen het eerste en het derde *réveil*: waar dichters in de recente traditie zich realiseren dat hun poëzie het kanaal is waardoor God spreekt, waren de auteurs van het eerste *réveil* zich er niet van bewust ‘welke bijzondere roeping en bijzondere plaats het dichterschap onder de evangelisatiemiddelen kon hebben’.³⁹ Het verschil met het tweede *réveil* – dat hij in het bijzonder verbindt met Kuipers neocalvinisme en impliciet met de notie van de gemene gratie – vindt Heeroma in de mate waarin auteurs zich wensen aan te sluiten bij de vernieuwingsimpulsen van Tachtig: waar dichters in de traditie van Kuiper zich laten inspireren door de ‘paganisten’, zoekt het derde *réveil* slechts naar inspiratie in God.⁴⁰ De integratie van de christelijke levensbeschouwing met de esthetica van de Beweging van Tachtig wordt in het derde *réveil* dan ook als irrelevant van de hand gewezen.

Zoals vermeld was Heeroma ten tijde van de publicatie van *Het derde réveil* redacteur van *Opwaartsche Wegen*. De redactie bestond verder uit Hein de Bruin, Jacob Haantjes, Jo van Ham, Roel Houwink, Pieter Hendrik Muller en Harmen van der Leek. Zoals veel protestants-christelijke literaire instituties uit de jaren twintig en dertig was ook de groep rond *Opwaartsche Wegen* op zoek naar een ‘eigen’ protestantse literaire identiteit, maar binnen de redactie verschilden de meningen over de kern van het christelijke dichterschap en de rol van de theologie in de literaire kritiek.⁴¹ Als belangrijkste tegenpolen gelden de combinaties Van Ham/Heeroma en Van der Leek/Houwink,⁴² wat mooi tot uiting komt in Van der Leeks vijandige bespreking van *Het derde réveil* in *Eltheto*, het maandblad van de Nederlandsche Christen-Studenten Vereniging. De criticus betoogde daarin dat in Heeroma’s visie op het dichterschap – met als kern een poëet die in contact staat met het Hogere – de negentiende-eeuwse Romantiek rezoneert, waarin de mens als scheppend middelpunt van de wereld werd beschouwd in plaats van God.⁴³ In die zin betrapte Van der Leek zijn mederedacteur, diens geijver voor een waarlijk christelijke poëzie ten spijt, op een ‘heidensche gedachtengang’.⁴⁴

39 Ibidem: 9.

40 Ibidem: 12.

41 Vgl. Colenbrander e.a. 1989: 86.

42 Zwart 1994: 71.

43 Vgl. Van der Leek 1934: 12: ‘Het is het idealisme der negentiende eeuw, dat in Heeroma’s dichterconceptie weer volledig opstaat.’

44 Ibidem.

Van der Leek wees echter ook op de betrokkenheid van Heeroma bij *Opwaartsche Wegen* en stelde dat *Het derde réveil* de suggestie wekte dat ‘het christelijke litterair pogen’ van dit tijdschrift tot een ‘beweging’ was geworden.⁴⁵ Dat was des te problematischer omdat het nieuwe *réveil* door een van de gebloemleesde dichters werd afgekondigd, maar het stak Van der Leek vooral dat Heeroma de bundel had gepubliceerd ‘zonder zich van de instemming zijner negen genooten vantevoren te vergewissen’.⁴⁶ Het kwam erop neer dat Heeroma de betrokken dichters wel om toestemming had gevraagd voor de publicatie van hun teksten in *Het derde réveil*, maar hij had hun daarbij niet gemeld in welk poëticaal kader hun poëzie zou fungeren.⁴⁷ En dat was niet de enige schijn van groepsvorming die doorgeprikt diende te worden, aldus Van der Leek: als *Opwaartsche Wegen*-redacteur distantieerde hij zich met klem van de *réveil*gedachte.⁴⁸ Het zou leiden tot een conflict in de redactie, met het vertrek van Haantjes, Van Ham en Heeroma als gevolg.⁴⁹

De radiolezing van Rijnsdorp over *Opwaartsche Wegen* werd geruime tijd voor deze splitsing uitgezonden en omdat de criticus niets wist over de interne verdeeldheid binnen de redactie, vatte hij Heeroma’s bloemlezing op als positiebepaling namens het gehele tijdschrift. Op 2 juli 1934 schreef hij zijn vriend Risseeuw over de naderende bespreking, die hij aankondigde als ‘vrijwel een afscheid en het begin van een aanval’.⁵⁰ Het is illustratief voor het beeld van de radiokritiek dat in de voorgaande hoofdstukken gerezen is: de geestelijke verkeersfunctie die Rijnsdorp voor de radio weggelegd zag (§2.6) stond in de praktijk niet los van positiebepalingen in het literaire veld, in dit geval aangaande de poëtische koers van een protestants-christelijke literaire institutie.

In de daadwerkelijke lezing wond Rijnsdorp er inderdaad geen doekjes om dat hij de ontwikkeling van *Opwaartsche Wegen* met lede ogen aanzag. In zijn optiek was de redactie hoe langer hoe slechter in staat de wetten van kunst en religie van elkaar te scheiden:

Men heeft vroeger de dominees verweten, dat ze dichters wilden zijn. De tijd kan niet ver meer af wezen, dat we de dichters zullen moeten verwijten, dat ze zich voor zieleherder uitgeven. De symptomen zijn er reeds. Heeroma deed een gebed in *Opw. W.* afdrukken, niet een gedicht, maar gewoon een gebed, dat hij bij een zekere gelegenheid in het publiek heeft uitgesproken. [...] Moet dit nu de richting zijn, die in *Opw. W.* de toon gaat aangeven en laten de oudere redactieleden zich hierdoor meeslepen? [...] Bij alle wind van over de grenzen maakt dit alles een provinciale, bijna sectarische indruk.⁵¹

Het is duidelijk dat Rijnsdorp in de recente nummers van *Opwaartsche Wegen*, en dan in het bijzonder in het werk van Heeroma, het vormbewustzijn miste dat in de programmatische inleiding van *Het derde réveil* overboord was gegooid ten gunste van een sterkere gebondenheid aan God. Voor Rijnsdorp is dat een stap achteruit: waar het tijdschrift in eerdere jaren (specifiek: 1923-1931) een eigen christelijke letterkunde stimuleerde zonder de wet voor te schrijven

45 Ibidem: 4.

46 Ibidem.

47 Zwart 1994: 93, noot 88.

48 In een voetnoot meldt Van der Leek dat ook Houwink, De Bruin en de regelmatige medewerker H.M. van Randwijk de medeverantwoordelijkheid voor *Het derde réveil* van de hand wijzen.

49 Zie voor een gedetailleerde beschrijving van het conflict en de verschillende posities die hierin werden ingenomen: Zwart 1994: 96-105.

50 Rijnsdorp aan Risseeuw, 2 juli 1934. Archief Risseeuw HDC VU, map Rijnsdorp I.

51 NCRV-radiolezing Rijnsdorp, 20-7-1934. De lezing bevindt zich in het archief Rijnsdorp, HDC VU, doos 13, map 73. Delen van de lezing zijn getranscribeerd in Zwart 1994: 84-87.

op esthetisch of theologisch gebied, is het via een fase met een sterkere nadruk op het christelijke element in de kunst (1932-1933) terechtgekomen in een situatie die als ‘terug bij af’ kan worden beschouwd. Immers: wie een tijdschrift (dat nota bene niet eens voor een duidelijke richting kiest) stoelt op ‘evangelische opwekkingstendenzen’ en de taak van de literatuur zoekt in getuigenis en prediking, heeft ‘in principe aan het litterair element de doodsteek gegeven’.⁵² Rijnsdorps afwijzing van *Het derde réveil* was ten opzichte van dat scherpe oordeel zelfs nog stelliger: hij meende dat Heeroma ‘zijn carrière als publicist en leider in spé ernstig in de waagschaal heeft gesteld met deze jeugdige, niet eens beminnelijke dwaasheid, middelmatige verzen, in geen enkel opzicht oorspronkelijk of bijzonder, als vleuglen van een geestelijke opwaking aan te kondigen’.⁵³

Rijnsdorps radiolezing zorgde voor de nodige commotie binnen *Opwaartsche Wegen*: er kwamen uitvoerige reacties van De Bruin, Haantjes en Van Ham, van wie vooral de laatste bijzonder gepikeerd was door de aanval van zijn collega.⁵⁴ Ik ga op deze plaats niet inhoudelijk in op al deze commentaren, omdat ze al uitvoerig gedocumenteerd zijn door Dirk Zwart.⁵⁵ Wat me hier interesseert, is de vraag naar de rol van het medium in de receptie van Rijnsdorps lezing. Die vraag is met name relevant, omdat de criticus zijn causerie op instigatie van Risseeuw ook in gedrukte vorm publiceerde in het zondagsblad van *De Rotterdammer*.⁵⁶ In hoeverre maakte dat een verschil voor de ervaring van de betrokkenen?

Voor Hein de Bruin is die vraag niet te beantwoorden, want hij verstuurde zijn brief nog op de avond van de radiouitzending en kwam niet meer op de dagbladpublicatie terug. In zijn reactie ging De Bruin niet in op de status die hij aan een radiolezing verbond, maar in het postscriptum schreef hij wel: ‘Als ik het nog eens nader bezie geloof ik niet dat je ow een dienst hebt bewezen met te veel nadruk te leggen op bezwaren, die inderdaad wel dreigen te ontstaan, maar mogelijk ‘intern’ verzacht of verwijderd konden worden’.⁵⁷ Deze kanttekening slaat impliciet op Rijnsdorps keuze om voor de radio zijn verhaal te doen: hij heeft daarmee de publieke ruimte opgezocht, terwijl de kwestie ook achter de schermen aangekaart had kunnen worden. Ook Van Ham en Haantjes – die de inhoud van de lezing overigens vernamen via *De Rotterdammer* – hadden daarmee een probleem: beiden vragen zich af waarom Rijnsdorp niet gewoon eerst met de redactie gesproken heeft, alvorens tot een publieke reactie op het tijdschrift over te gaan.⁵⁸

Waar dit spanningsveld tussen publiek en privaat op eender welk publicatiekanaal kan slaan, speelt de radio in de officiële reactie van de redactie in het augustusnummer van *Opwaartsche Wegen* al een wat minder impliciete rol. Aangaande Rijnsdorps kritische kanttekeningen schreven de redacteuren:

52 Ibidem.

53 Ibidem. Overigens heeft Rijnsdorp dit oordeel na de Tweede Wereldoorlog enigszins gerelativeerd, door aan te tekenen dat Heeroma gelijk had over het geringe vormvermogen van de vertegenwoordigers van het tweede réveil. Vgl. Rijnsdorp 1952: 80-81. Ten aanzien van de bloemlezing is de criticus echter altijd een zekere ergernis over de ‘cultus van de christelijke persoonlijkheid’ (131) blijven ervaren.

54 Hein de Bruin kwam zelfs met een tweede NCRV-lezing over *Het derde réveil*, al werd die pas in november uitgezonden.

55 Zie Zwart 1994: 87-91.

56 De lezing verscheen in twee delen: op 28 juli en 4 augustus 1934.

57 De Bruin in Zwart 1994: 88.

58 Vgl Zwart 1994: 90.

Het concentreren van die kritiek op een persoonlijke interpretatie van Heeroma in zijn bloemlezing 'Het derde Réveil', zonder zich af te vragen, of dit persoonlijk standpunt van H. een vereenzelviging met het algemeene standpunt van de Redactie toelaat, waarover hem verscheidene opstellen in o.w. nader hadden kunnen inlichten, – en zonder te onderzoeken, of althans uiteen te zetten, waar het verschil ligt tusschen R.'s eigen opvatting over de verhouding Kunst en Religie en die van H. hierover; verder: het min of meer achteloos citeren van de uitdrukking: 'Bartiaansche theologie, Oxfordbeweging, nationale ontwakning etc. etc.', zonder ook maar even na te gaan in hoeverre deze dingen dienden als vergelijking of als richtings-aanduiding voor onze vernieuwing – dit alles maakt op ons den indruk, dat R. bij zijn 'voorlichting' (om welke redenen, blijve in het midden) de noodzakelijke objectiviteit veronachtzaamd heeft.⁵⁹

In het laatste gedeelte van het citaat wordt gerefereerd aan het prototypische doel van een radiolezing in de jaren dertig: voorlichting. Het behoeft weinig toelichting waarom de redactie ervoor gekozen heeft dit woord tussen aanhalingstekens te plaatsen: in haar ogen had Rijnsdorp zich met zijn hoogst subjectieve aantijgingen in het geheel niet als een voorlichter gedragen. Door dit commentaar kreeg Rijnsdorp feitelijk een tweeledige kritiek te verduren: niet alleen had hij de inleiding bij *Het derde réveil* inhoudelijk foutief getaxeerd, maar hij had zich ook niet gevoegd naar de mediale wetten die golden voor de radioliteratuurbeschuwing.

Dat laatste zat ook Heeroma persoonlijk dwars, blijktens een brief die hij op 6 augustus 1934 verstuurde aan Risseeuw. Daarin schreef de bloemlezer: 'R. gaf geen gefundeerde kritiek, maar uitte enkel zijn weerzin tegen de huidige geest van o.w. zonder enige poging te doen die geest te begrijpen. [...] Ik vind het beneden peil van R. om een radiolezing, bedoeld tot voorlichting van het grote publiek, te misbruiken om zijn antipathiën [sic] te lozen'.⁶⁰ Ook hier is een bezwaar tegen Rijnsdorp expliciet gekoppeld aan het medium waarin hij zijn kritiek uitte, waarbij Heeroma's gebruik van het woord 'misbruiken' boekdelen spreekt.

Diens briefwisseling met Risseeuw biedt echter nog een ander interessant resultaat met betrekking tot de receptie van de radio als literatuurkritisch genre. Heeroma had zich in eerste instantie tot Rijnsdorps vriend gewend, omdat hij furieus was vanwege de publicatie van de radiolezing in *De Rotterdammer*. Risseeuw voerde op dat moment de redactie over een bundel (*Het heerlijk ambacht*, 1934) ter gelegenheid van het vijfjarig bestaan van de Christelijke Auteurskring, waaraan Heeroma normaal gezien ook meegewerkt zou hebben. Als gevolg van (de publicatie van) Rijnsdorps lezing trok Heeroma zijn belofte echter in, waarbij hij opmerkte: 'Kon die lezing op zichzelf nog als een slip of the tongue gelden, deze publicatie onder jou[w] redactionele verantwoordelijkheid maakt haar tot een bewuste, openlijke oorlogsverklaring van de heren Rijnsdorp en Risseeuw aan het adres van Opw. Wegen'.⁶¹ Uit deze woorden kunnen we een hiërarchische relatie tussen radio en dagblad (of: tussen niet-papieren en papieren media) afleiden. Kennelijk had een gedrukte lezing meer status dan een ongedrukte, die in mindere mate als 'openlijke' oorlogsverklaring kon gelden (en die bovendien niet onder een redactioneel oog tot stand kwam). De door Heeroma gehanteerde beeldspraak ('slip of the tongue') is daarbij veelzeggend: daarin worden literair-kritische radiobijdragen voorgesteld als een impulsief en efemere spreken, dat geplaatst zou kunnen worden tegenover een afgevoegen en onvergankelijk schrijven.

59 Anoniem 1934.

60 Heeroma aan Risseeuw, 6-8-1934. Archief Risseeuw HDC VU, map K. Heeroma.

61 Heeroma aan Risseeuw, 30-7-1934.

Al met al laat de receptie van Rijnsdorps lezing over *Opwaartsche Wegen* zien dat de literaire kritiek op de radio effectief kon interveniëren in debatten die gevoerd werden binnen (een specifiek gedeelte van) het literaire veld. Desondanks lijkt het erop dat het nieuwe medium daarbij geen spilfunctie heeft vervuld. De discussie naar aanleiding van Rijnsdorps lezing werd ten eerste in hoge mate achter de schermen gevoerd. Afgezien van de officiële redactieverklaring in *Opwaartsche Wegen* is er niet publiekelijk op de causerie gereageerd,⁶² wat laat zien dat de lezingen toch enigszins in het luchtledige bleven hangen. Een tweede kanttekening betreft de kleinschaligheid van de literaire ruimte waarin de protestants-christelijke auteurs en critici opereerden: het is niet verwonderlijk dat een lezing over de koers van *Opwaartsche Wegen* reacties uitlokte, omdat praktisch elke protestantse literator op de een of andere manier bij het tijdschrift betrokken was. Het is dan ook nog maar de vraag of de commotie hier primair voortkwam uit Rijnsdorps breuk met een voorlichtende traditie, of simpelweg uit de compactheid van het speelveld waarop hij zich bewoog.

'Allerminst een verkwikkelijk tafereel': Menno ter Braak over Alie van Wijhe-Smeding

Op 27 juli 1930 stuurde Menno ter Braak een kort briefje aan P.H. Ritter jr.:

Door dezen neem ik de vrijheid, U mede te delen, dat ik het op prijs zou stellen eens een spreekbeurt te vervullen voor het AVRO-Boekenhalfuurtje. Men zeide mij, dat ik mij hiervoor tot U had te wenden. Mocht U aan mijn verzoek willen en kunnen voldoen, dan zou ik U als voorkeur-onderwerp voorslaan 'Das Leben der Autos' van Ilja Ehrenburg. In den hoop, dat mijn schrijven U niet als een onbescheidenheid zal voorkomen, en in afwachting van Uw antwoord, met de meeste hoogachting Menno ter Braak.⁶³

De toon van het verzoek, door Hans Anten gekarakteriseerd als 'a note of almost subservient politeness', laat er geen misverstand over bestaan dat Ter Braak graag in het nieuwe medium zou optreden.⁶⁴ Dat zal vooral zijn voortgekomen uit financiële overwegingen, want zoals we later zullen zien, had de criticus weinig op met de literaire radiokritiek. Ritter reageerde positief op Ter Braaks verzoek, maar hij moest hem gezien de actualiteitseisen van de AVRO wel vragen een boek te kiezen dat beter aansloot bij de najaarsstroom op de boekenmarkt.⁶⁵ Uiteindelijk wordt dat, meer in opdracht van Ritter dan als voorkeur van Ter Braak, Alie Van Wijhe-Smedings *De Domineesvrouw van Blankenheim* (1930). Qua literaire interesse zal die selectie Ter Braak van meet af aan niet bevallen hebben. Waar hij gefascineerd was door Ehrenburg (niet voor niets zijn eerste keuze), daar koesterde hij – en het valt serieus te betwijfelen of dat Ritter onbekend was – jegens Van Wijhe-Smeding grote antipathie.⁶⁶ De verstandhouding werd er door het boekenhalfuurtje niet beter op, want de criticus maakte haar roman en plein public met de grond gelijk.

62 Heeroma was wel van plan een reactie te publiceren in *Opwaartsche Wegen*, maar hij heeft daar (vermoedelijk na de publicatie van Rijnsdorps lezing in *De Rotterdammer*) van afgezien. Vgl. Zwart 1994: 89.

63 Ter Braak aan Ritter in Van Herpen 1993: 5.

64 Anten 2013: 211. Merk overigens op dat het niet Ritter is die contact legt met Ter Braak, zoals wel eens is gesuggereerd – zie bijvoorbeeld Ros 1981: 14.

65 Vgl. Ritter aan Ter Braak in Van Herpen 1993: 5.

66 Vgl. Hanssen 2001: 188.

Ter Braaks lezing (uitgezonden op 23 november 1930) en de daaruit voortvloeiende correspondenties zijn uitvoerig gedocumenteerd door Jan J. van Herpen onder de veelzeggende titel *Een literaire rel met Menno ter Braak*.⁶⁷ Een belangrijk deel van die ‘rel’ ontstond al voor Ter Braaks lezing daadwerkelijk plaatsvond. Zodra Van Wijhe-Smeding vernam wie haar boek zou bespreken, probeerde ze namelijk een negatieve recensie af te wenden, waarbij ze de criticus hoogstpersoonlijk thuis opzocht. Op 21 november 1930 schreef Ter Braak in dat verband aan Du Perron: ‘Het is te zot, maar zij heeft hier Woensdag voor me in het stof gelegen, met kleine Aage erbij, mij smeekend, om de ‘honderden gezinnen’, voor wie het boek bestemd was, te sparen’.⁶⁸ Al twee dagen voor die brief had Van Wijhe-Smeding een telegram aan Ritter verstuurd, waarmee zij een programmawijziging poogde te bewerkstelligen:

Ter Braak staat zeer afwijzend tegenover het boek was mede in verband met de bedoeling van de AVRO-boeken-uitzending onmiddellijk bereid de bespreking over te dragen stelde echter als voorwaarde dat zijn honorarium zou worden uitgekeerd mag ik nu zondag indien het u zelf niet gelegen komt om het boek te bespreken er over spreken en er uit voorlezen? inplaats van de beloonde beurt in januari Ter Braak kan in ieder geval op zijn honorarium rekenen.⁶⁹

Deze woorden maken in de eerste plaats inzichtelijk hoeveel de schrijfster ervoor over had om Ter Braaks afbrekende oordeel uit de ether te weren: de passage ‘Ter Braak kan in ieder geval op zijn honorarium rekenen’ suggereert dat zij hem eigenhandig zou betalen, wellicht met behulp van het geld dat zij zou verdienen met haar eigen radiolezing in januari. Indien Van Wijhe-Smedings weergave van de situatie accuraat is, dan blijkt uit dit telegram echter ook dat Ter Braak zich in het geval van de radio primair liet leiden door financiële motieven. Kennelijk woog de symbolische waarde van een spreekbeurt minder dan de economische – anders had de criticus er wel op gestaan voor de microfoon te verschijnen.

Ritter was echter niet genegen de wensen van Van Wijhe-Smeding in te willigen. In zijn reactie op haar telegram stelde hij onder meer:

Waar blijven wij met de vrijheid en onafhankelijkheid van de literaire kritiek, indien wij op verzoek van auteurs, later misschien van uitgevers, die vrije kritiek laten beïnvloeden, zóó dat door den auteur ongewenste kritiek wordt geweerd? Ik kan het niet met mijn geweten overeenbrengen en wensch er niet aan mede te werken, nu niet, en nooit niet. Zoolang ik die leiding heb van de literaire rubriek van de AVRO zal de boekbespreking zich kenmerken door een strikte onpartijdigheid en objectiviteit.⁷⁰

Hoewel de soep der ‘strikte onpartijdigheid’ bij Ritter niet altijd zo heet werd gegeten als hij werd opgediend, is de AVRO-leider hier bijzonder strikt: hij ziet geen enkele reden om Ter Braaks optreden af te blazen, ongeacht diens kritische visie op de roman. Zulks laat hij ook aan de criticus zelf weten, die in zijn reactie alvast een voorschot neemt op de kanttekeningen die hij bij Van Wijhe-Smedings schrijverschap zou plaatsen in zijn aanstaande boekenhalfuurtje:

⁶⁷ Over de lezing is voorts geschreven door Hanssen 2001: 70-72.

⁶⁸ Ter Braak & Du Perron 2009.

⁶⁹ Van Wijhe-Smeding aan Ritter in Van Herpen 1993: 8. In ‘beloonde beurt’ is sprake van een tyfout: Van Wijhe-Smeding bedoelt feitelijk een ‘beloofde beurt’.

⁷⁰ Ritter aan Van Wijhe-Smeding in Van Herpen 1993: 9.

Mij persoonlijk heeft dit optreden van de schrijfster versterkt in de opinie, dat ik geen ongelijk heb, haar intieme omgang met God op een stevig minderwaardigheidscomplex te schuiven, al zal ik dat niet in deze termen voor de microfoon zeggen. Hoe zou iemand, die werkelijk met God in het reine was, zich in 's hemelsnaam iets van een radiocritiek aantrekken.⁷¹

In het licht van de institutionele identiteit van de radio is met name Ter Braaks concessie een nadere reflectie waard. Zoals eerder al bleek uit diens stilzwijgende acceptatie van de censuur, realiseerde de criticus zich dat het medium geen ruimte bood voor al te ongezouten meningen. Zelfs een polemist als Ter Braak stemde daarom zijn taalgebruik af op de vriendelijke (want gecensureerde?) aard van de radiolezing.⁷² Illustratief voor de kracht van dat protocol is ook de volgende opmerking aan het adres van Du Perron: 'Je zending belette mij gelukkig een radiorede te beginnen over het krenge Alie Smeding. Ik moet dat laatste prul van haar in toonbare woorden bespreken, maar ik zal trachten haar toch haar vet te geven'.⁷³ Hier wordt de gespleten positie waarin Ter Braak zich bevond mooi zichtbaar: het liefst zou hij het 'krenge' Van Wijhe-Smeding hard hebben aangepakt, maar het medium dwong nu eenmaal het gebruik van 'toonbare woorden' af.⁷⁴

Het is een problematiek waarop Ter Braak aan het begin van zijn daadwerkelijke radiolezing uitgebreid reflecteert. Hij staat daar expliciet stil bij het verband tussen een negatief oordeel en de specifieke aard van een radiolezing:

Het is [...] allerminst een verkwikkelijk tafereel, de ene schrijver door de ander te horen aftuigen, zoals het in de volksmond heet; en ik ben ook van mening, dat een zodanige literaire boxmatch voor de microfoon, waarbij bovendien één der partijen alleen op de achtergrond vertegenwoordigd is, noch voor het publiek noch voor de literatuur zelve voordeel kan hebben. Ik ben allerminst een tegenstander van het kraken van venijnige kritische noten; maar dit is beter op zijn plaats in een tijdschrift dan op een boekenhalfuur. Door over een boek te spreken dat ik niet kan waarderen, wil ik hier slechts trachten zo objectief mogelijk aan te geven, waarom ik er zo en niet anders tegenover sta, en waarom ik mijn oordeel op algemene gronden zo en niet anders moet bepalen. Er zijn namelijk wel enige dingen te zeggen, juist naar aanleiding van De Domineesvrouw van Blankenheim, die niet alleen dit speciale geval raken, dus een algemener betekenis hebben voor de Nederlandse literatuur in haar geheel.⁷⁵

Ter Braak sluit zich hier feitelijk aan bij de breed gedragen opvatting dat afbrekende literaire kritiek op de radio problematisch is en beter past in een literair tijdschrift, waarmee hij netjes binnen de lijntjes van het genre kleurt. Tegelijkertijd heeft deze positionering ten opzichte van de 'literaire boxmatch voor de microfoon' als effect dat de kritiek op Van Wijhe-Smeding des te harder wordt. We zouden Ter Braaks inleidende woorden namelijk als volgt kunnen parafraseren: 'Eigenlijk is het niet de bedoeling in een boekenhalfuurtje een venijnige toon aan

71 Ter Braak aan Ritter in Van Herpen 1993: 10.

72 Dat blijkt ook uit de geschiedenis rond zijn latere lezing over Huxley: aan Ant Faber schreef hij op 9 januari 1932 dat zijn causerie over *Point counter point* 'een beetje slappe thee' was, 'omdat het gesproken moet worden, en gesproken bovendien voor Jan en alleman, die lid van de Avro zijn'. Ondanks zijn tegenzin hield de criticus daar dus wel rekening mee. Zie www.dbnl.org/tekst/braa002brie11_01/braa002brie11_01_0019.php.

73 Ter Braak aan Du Perron in Van Herpen 1993: 8.

74 Interessant is daarnaast dat Ter Braak het doet voorkomen alsof Ritter hem met een lastig klusje heeft opgezadeld, terwijl hij zich zelf tot hem heeft gewend met het verzoek om een lezing. Sanders & Van Boven 2011 achten dit typerend voor 'de dubbele houding van modernisten ten aanzien van het nieuwe massamedium' (23).

75 Ter Braak 1931a: 62-63.

te slaan, maar *De Domineesvrouw van Blankenheim* is zo slecht, dat ik niet anders kan'. Zo bezien zoekt de radiospreker hier de rekbaarheid van het positiviteitsprotocol op: door te melden dat hij de code kent, maakt de criticus zijn breuk ermee des te betekenisvoller.

De kern van Ter Braaks bezwaar tegen Van Wijhe-Smeding is dat zij de zonde van de 'provinciale retoriek' heeft begaan. Door deftig te doen met de taal en de vorm zou zij de indruk proberen te wekken dat ze literatuur schrijft, terwijl haar ideeënwereld niet uitstijgt boven die van de 'naïeve provinciaal, die niet weet, dat er nog wel iets buiten zijn geboortedorp gebeurt, dat met andere maatstaven moet worden gemeten dan die van zijn dorpsgenoten'.⁷⁶ Met andere woorden: het proza in *De Domineesvrouw van Blankenheim* is een 'retorische parodie van werkelijk scheppende arbeid', en het schrijverschap van Alie van Wijhe-Smeding berust op een 'pose, meer niet'.⁷⁷

Waar Ter Braak zich aan het begin van zijn radiolezing al bewust toonde van de milde kritische normen die door het medium verondersteld werden, daar blijkt uit de reacties op zijn causerie al helemaal hoe krachtig het positiviteitsprotocol was. Nog op de avond van de lezing meldde Roel Houwink dat zijn buurman dr. Juls de Boer en de schrijver Fré Dommissie zeer verontwaardigd naar Ter Braak geluisterd hadden: 'Algemeen was men van opinie, dat wanneer men zóó staat tegenover het werk van een bepaalde auteur men over dit werk niet spreken moet voor de radio'.⁷⁸ Veel mediumspecifieker kan het commentaar niet worden: als selectiecriteria voor een literaire radiorede zou op zijn minst moeten gelden, dat de criticus het besproken werk een warm hart toedraagt. Die mening was ook uitgever Arnold de Vita toegedaan, die (eveneens direct na de uitzending) aan Vogt schreef: 'Critiek is goed voor dag- en weekbladen, waarin aangevallenen, als zij dat wensen, zich kunnen verdedigen, maar zulke critiek moet niet door de microfoon gezegd worden, want zij maakt dan geheel den indruk van een wraakoefening'.⁷⁹

Eenzelfde redenering vinden we terug in de reactie van Van Wijhe-Smedings uitgever D. Zijlstra. Op 28 november 1930 betoogde hij in een brief aan Ritter dat Ter Braak met zijn hoogst kritische bespreking 'van de gebruikelijke weg [was] afgeweken': 'Voor zoover mij bekend is, was de critiek door de radio tot heden steeds opbouwend en werd een gedeelte van het boek voorgelezen om de luisteraars een indruk te geven'.⁸⁰ Zijlstra stoorde zich eraan dat Van Wijhe-Smedings roman, die in de literaire kritiek zeer uiteenlopende oordelen had ontvangen, door Ter Braak op zo'n eenzijdig negatieve manier benaderd werd: '[N]u is mijn bezwaar, dat niemand dit boek meer door de radio kan bespreken, die er wellicht heel anders over denkt. [...] Een behandeling als deze vind ik bovendien door het feit, dat slechts één beoordeling door de radio wordt verspreid niet geheel rechtvaardig en berokkent de schrijfster, boekhandel en ons onberekenbare schade'.⁸¹ In die laatste zinssnede wordt ondubbelzinnig duidelijk waarom Zijlstra optrad als vertolker van de positiviteitsnorm, maar zijn woorden zijn niet alleen illustratief voor de economische belangen van uitgevers in de jaren dertig. Uit Zijlstra's argumen-

⁷⁶ Ibidem: 63.

⁷⁷ Ibidem: 72.

⁷⁸ Houwink aan Ritter, 23-11-1930, in archief Ritter UB Utrecht, map Houwink.

⁷⁹ De Vita aan Vogt in Van Herpen 1993: 22.

⁸⁰ Zijlstra aan Ritter in Van Herpen 1993: 25.

⁸¹ Ibidem.

tatie kan namelijk ook worden afgeleid dat de radio in zijn ogen buiten het geijkte speelveld van de literatuurkritiek stond. De uitgever plaatst de uiteenlopende reacties in de pers immers tegenover Ter Braaks oordeel in de literaire AVRO-rubriek: het boekenhalfuurtje wordt niet geïncorporeerd in de veelheid aan meningen die al over *De Domineesvrouw van Blankenheim* was geuit, maar is kennelijk een apart fenomeen waaraan de positieve besprekingen in de gedrukte media geen tegenwicht kunnen bieden. Het curieuze aan die eis van ‘tegenwicht’ is overigens dat Zijlstra’s redenering ook eenvoudig toegepast kan worden op jubelende besprekingen. In die gevallen was er eveneens niemand op de radio te horen die er heel anders over dacht, maar daar had de uitgever vanzelfsprekend geen bezwaren tegen. Opmerkelijk is bovendien dat er in dit geval wel degelijk een door Ritter geregisseerde tegenreactie kwam, en wel van Van Wijhe-Smeding zelf: op 18 januari 1931 verdedigde zij zich in het AVRO-boekenhalfuurtje tegen critici die met hun ‘bemodderde laarzen’ tegen ‘de poortdeur van Blankenheim’ hadden geschopt.⁸²

Het is belangrijk om te beseffen dat de verdediging van Van Wijhe-Smeding de enige publieke reactie is die op Ter Braaks lezing is gegeven.⁸³ Deze ‘literaire rel’ werd verder alleen in ongepubliceerde teksten uitgevochten, wat de vraag oproept of Van Herpen hier wel een geschikte term gekozen heeft. Evenals in het geval van Rijnsdorps bespreking van *Opwaartsche Wegen* zien we dat het schenden van het positiviteitsprotocol weliswaar reacties opriep, maar dat de receptie beperkt bleef tot briefwisselingen. Een steen in de vijver waren boekenhalfuurtjes niet.

Dat wil echter niet zeggen dat het fenomeen van de radiokritiek in de letterkundige pers onbecommentarieerd bleef. Zo schreef Anthonie Donker in mei 1931 het volgende ‘critische curiosum’ in *Critisch Bulletin*:

De radio dient tegenwoordig meermalen als orgaan voor vernietigende litteraire critiek. Het lijkt mij verkeerd en onverdedigbaar aldus in een half uur tijd iemands artistieke ondeugdelijkheid het land door te bazuinen. Buitendien haalt het inzicht dat daardoor verbreid wordt niet bij het misverstand, leedvermaak, geroddel, de gegriefdheden en ergernissen die men aldus veroorzaakt. Voor de radio lichte men belangrijk werk toe. De rest hoort in de tijdschriften.⁸⁴

Hoewel Donkers eigen radiolezingen allerm minst eenzijdige loftuitingen lijken te zijn geweest (vgl. §3.3), toont de criticus zich hier een uitgesproken voorstander van positieve radiokritiek met een bemiddelende, ‘toelichtende’ inslag. De toevoeging ‘De rest hoort in de tijdschriften’ kan in verband worden gebracht met de hiërarchische relatie tussen papieren en niet-papieren media die ook bleek uit de casus Rijnsdorp: ‘echte’ kritiek was idealiter voorbehouden aan de literaire tijdschriften. Hoewel Donker geen voorbeelden noemde van vernietigende radiolezingen en zijn stellingname ruim een half jaar na de bespreking van *De Domineesvrouw van Blankenheim* publiceerde, lijkt Ter Braak zich door dit curiosum persoonlijk aangevallen te hebben gevoeld. In *De Vrije Bladen* reageerde hij expliciet op Donkers opmerkingen, waarbij insiders in de laatste zin een verwijzing naar de gewraakte radiolezing kunnen hebben herkend:

⁸² Van Wijhe-Smeding in Van Herpen 1993: 36.

⁸³ Ritter heeft wel expliciet naar Ter Braaks lezing verwezen in zijn bespreking van *De Domineesvrouw van Blankenheim* in het *Utrechtsch Dagblad*, waarin hij Ter Braak enigszins bijviel op het punt van Van Wijhe-Smedings ‘retoriek’: Ritter hoopte dat de schrijfster in toekomstig werk terug zou keren naar een meer ‘objectieve’ schrijfstijl en haar ‘vertelkunst’ wat meer op de voorgrond zou stellen. Vgl. Ritter 1930.

⁸⁴ [Donker] 1931.

Om ‘geroddel’ van luistervinken te voorkomen, begeert Anthonie Donker van de microfoon een administratief-optimistisch instituut te maken, waardoor het luisterende Nederland zal worden gesuggereerd, dat wij louter ‘belangrijk werk’ bezitten! En alleen in de tijdschriften, die toch niet meer dan een paar honderd abonnées hebben, zal de waarheid voortaan nog geduld worden! Kortom: ik geloof in de mogelijkheid van een gelukkig huwelijk tusschen Anthonie Donker en Alie Smeding, als het zoo doorgaat.⁸⁵

Uit Ter Braaks reactie kan worden afgeleid dat hij niet alleen het positiviteitsprotocol afwees, maar ook een fundamenteel andere visie op cultuurbemiddeling huldigde dan Donker. Volgens Ter Braak moest ook (misschien zelfs: juist) een literair niet-ingewijd publiek doordrongen worden van het feit dat er goede en slechte boeken bestaan. Het is de ontkenning van dit onderscheid waarop Ter Braaks term ‘administratief-optimistisch instituut’ betrekking heeft. Volgens hem beoefent Donker ‘het ambt van administrateur der letterkunde’, in die zin dat de waarlijk literair-kritische rol in zijn geval geheel naar de achtergrond is verdwenen, ten faveure van een positie waarin de letterkunde wordt beschouwd als ‘een bedrijf, dat behoort te floreeren’.⁸⁶ De administrateur – die als het ware de boekhouding van dat succesvolle bedrijf op zich neemt door aanmoedigende recensies te publiceren, te netwerken op feestjes en letterkundige prijsvragen uit te schrijven – vergeet in Ter Braaks optiek de ‘plantaardige onbelangrijkheid van het schrijven’: zijn rol binnen het bedrijf is zoeer een levenshouding geworden, dat er geen kritische distantie tot het veld meer bestaat.⁸⁷ De symptomatische uitingsvorm daarvan is een welwillende recensiepraktijk, waarin geen kwaliteitsverschillen tussen goede en slechte schrijvers benoemd worden:

Op zichzelf is het al een eenigszins hachelijk teeken, dat iemand als Donker met dezelfde intelligentie en ruimheid kan schrijven over Bierens de Haan, Houwink, Boudier-Bakker, Slauerhoff; ik zeg, met dezelfde intelligentie, met dezelfde onpartijdigheid en vriendelijkheid dus, alsof hij door deze verschillende fenomenen alleen maar vriendelijk geboeid en niet hartstochtelijk geïntrigeerd ware. Donker wijst wel af, maar zijn afwijzing is zelden onhartelijk; hij trapt Marceline van Houwink niet de deur uit, maar schenkt haar de galante kans van de ‘voorstudie’.⁸⁸

Ter Braak kant zich hier expliciet tegen ‘onpartijdigheid’, ‘vriendelijkheid’ en ‘hartelijkheid’ als literair-kritische normen. Daarmee positioneert hij zich niet alleen ten opzichte van Anthonie Donker en diens visie op de radio als een ‘administratief-optimistisch instituut’, maar neemt hij impliciet ook stelling tegen P.H. Ritter jr., wiens metakritische reflecties consequent door zulke termen bevolkt worden. Feitelijk staat Ter Braaks radiolezing over Alie van Wijhe-Smeding dan ook in het brandpunt van een bredere discussie over objectieve versus subjectieve kritiek, die later uitvoeriger aan de orde komt.

Voor nu rest de vraag naar de doorwerking van de lezing van Ter Braak binnen de literaire AVRO-rubriek. Nog één keer zou de criticus voor de microfoon komen: op 13 september 1931 sprak hij over *Point counter point* van Aldous Huxley. Intussen deed Ritter in het vervolg zijn uiterste best om conflicten als die met Van Wijhe-Smeding te voorkomen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit zijn correspondentie met Samuel Goudsmit, naar aanleiding van diens causerie over Israël

85 Ter Braak 1931b: 159.

86 Ibidem: 155.

87 Ibidem.

88 Ibidem: 156. *Marceline* is een roman van Houwink uit 1930.

Querido's *Van armen en rijken* (1931) op 26 oktober 1931. Een maand voor de lezing leek zich eenzelfde akkefietje als rond *De Domineesvrouw van Blankenheim* voor te doen, want Querido belde Ritter op met het verzoek deze criticus en diens negatieve oordeel uit de ether te weren – een indicatie dat de radio wel degelijk werd beschouwd als een medium dat reputaties kon aantasten. Naar aanleiding van Querido's telefoontje liet Ritter Goudsmit het volgende weten:

Ik heb den heer Q. geantwoord, dat ik deze zaak moest laten rusten, totdat ik u gesproken had. Ik heb u niets uit handen genomen en ik wil ook in geen enkel opzicht inbreuk maken op het recht dat u aan mijn opdracht ontleent, doch meende dat ik deze heele aangelegenheid eerst mondeling met u moest behandelen alvorens u optreedt. [...] Dit geval is niet zonder antecedenten. Ik heb iets dergelijks gehad met mevrouw Alie Smeding, die mij mededeelde, dat zij niet wenschte besproken te worden door Menno ter Braak. Ik heb toen de bespreking van den heer Ter Braak toch doorgezet. Het is niet mijn plan, ten aanzien van u van deze principiele houding af te wijken; ik meen echter dat er in het geval Querido aanleiding is voor een bespreking tusschen u en mij, aangezien de heer Q. op het oogenblik zeer ongesteld is en in kommervolle omstandigheden, zoodat mogelijk humanitaire overwegingen voor een uitsel van uw lezing over zijn boeken zouden kunnen pleiten. Ik erken echter uw recht en indien u er op staat, gaat de lezing onherroepelijk door.⁸⁹

Ook in deze brief verwoordt Ritter zijn 'principiele houding' dat de integriteit van de literaire radiokritiek onder geen beding door derden mag worden aangetast. Tegelijkertijd stuurt hij aan op het vermijden van een nieuw conflict door te refereren aan de malaise die Querido doormaakt, wat natuurlijk nog niet betekent dat hij sturing probeerde te geven aan de inhoud van Goudsmits evaluatie van *Van armen en rijken*. Per slot van rekening stelde Ritter niet de maatregel van het verzachte oordeel voor, maar vroeg hij Goudsmit in overweging te nemen de lezing uit te stellen. Desalniettemin koos de criticus voor de eerste optie, blijktens zijn brief op 10 oktober 1931:

Het boek van Querido heeft, naast veel zwaks, toch genoeg goede elementen voor mij, om er een waardeerende bespreking van te geven, zonder mij geweld te hoeven aandoen. Ik zeg u dit om u gerust te stellen: Q. is de schuldige. Ik maak het stellig in orde, ik hoop dat u daarin nu op mij vertrouwen kunt. [...] Het wordt een bespreking met 80% waardeering, en meer dan waardeering. En 20% flinke aanmerkingen, vanuit mijn materiekennis bevoegd gemotiveerd.⁹⁰

Al dan niet bedoeld heeft Ritter hier invloed uitgeoefend op het oordeel van een van zijn critici, waardoor van zuiver objectieve kritiek geen sprake meer kon zijn. Nog veel duidelijker gold dat in het geval van *Harlekijntje* (1931), de eerste roman die Alie van Wijhe-Smeding publiceerd na *De Domineesvrouw van Blankenheim*. Van Herpen meldt het niet in *Een literaire rel met Menno ter Braak*, maar Ritter was vastbesloten om een nieuw debacle rond deze auteur af te wenden. Op 18 januari 1932 schreef hij Johan Koning, die de lezing voor zijn rekening zou nemen: 'Ik ben bijzonder blij, dat U over Harlekijntje van Mevrouw Alie Smeding spreken wilt. Kunt U het zoo doen, dat de bespreking niet al te afbrekend is?'⁹¹ Uiteindelijk was het dus niet

89 Ritter aan Goudsmit, 30-9-1931, in archief Ritter UB Utrecht, map Goudsmit.

90 Goudsmit aan Ritter, 10-10-1931. Goudsmit zou later overigens spijt krijgen van zijn keuze. Op 4 november 1931 schrijft hij Ritter: 'Ik hoop overigens, dat mijn vonnis over Q. u nog al mee is gevallen? Ik heb hem – veel te veel! – gespaard. Hij scheidt, naar ik verneem, nu overal op dat ik toch heb moeten erkennen dat dit het beste boek is dat hij geschreven heeft! Ocharme!'

91 Ritter aan Koning, 18-1-1932, in archief Ritter UB Utrecht, map Koning. Het briefje is overigens wel opgenomen in Van Herpen 2009: 189.

alleen Ter Braak die afrekende met de onbevooroordeelde kritiek – om sociale conflicten te vermijden, gooide ook Ritter in het geval Van Wijhe-Smeding zijn kritische principes overboord.

*‘Een bezetene naar waarheid en onpartijdigheid’: A.M. de Jong over Bordewijks Bint*⁹²

De receptiegeschiedenis van *Bint*, de beroemde ‘roman van een zender’ van F. Bordewijk, heeft in de neerlandistiek op het nodige commentaar kunnen rekenen. Daarbij stond niet zelden de vraag centraal of Bordewijk nu als pleitbezorger of tegenstander van Bints pedagogische systeem moet worden beschouwd.⁹³ Aan de VARA-lezing die A.M. de Jong in oktober 1935 over *Bint* hield is in deze context echter nauwelijks aandacht besteed, waarschijnlijk omdat men de tekst ervan niet heeft kunnen traceren.⁹⁴ De radiorede speelt echter een opmerkelijke rol in de receptiegeschiedenis, omdat het – naast een bekend geworden artikel van Dirk Coster uit *De Stem* – om één van de twee besprekingen gaat waarop Bordewijk publiekelijk reageerde in zijn tekst ‘Drie vijanden van *Bint*’ uit *De Gemeenschap*. Niet alleen vanuit dit literair-historische oogpunt loont het de moeite hier langer bij de casus stil te staan: De Jongs lezing neemt ook ten opzichte van de causerieën van Rijnsdorp en Ter Braak een bijzondere positie in, omdat de receptie ervan niet beperkt bleef tot het privédoel van de briefwisseling.

Alvorens ik inga op Bordewijks repliek op het boekenuurtje over *Bint*, is het zinvol de hoofdlijnen van De Jongs argumentatie te schetsen. De kern van zijn betoog wordt gevormd door de stelling dat *Bint* een griezelig pleidooi vormt voor een staat met een totalitair regime:

Zoek een fascinerende, sterke persoonlijkheid, blazend en snuivend van ontombare energie, en zet hem aan het hoofd van de Staat; geef hem de middelen om blinde gehoorzaamheid van alle individuen, die tezamen het volk vormen, af te dwingen, en de onverwijld genezing is een feit. De heer F. Bordewijk heeft klaarblijkelijk aan deze theorie zijn hart verpand, en ‘*Bint*’ is daarvan een getuigenis.⁹⁵

Opmerkelijk is dat De Jong een lange aanzet nodig heeft om tot deze stelling te komen. In eerste instantie schetst hij, los van het besproken boek, een beeld van een verziekte wereld, waardoor zijn kritiek uitdrukkelijk ook een maatschappijkritische component heeft. Qua opbouw spiegelt de bespreking de typische trechterstructuur van de radiolezing uit het interbellum: De Jong vertrekt vanuit een algemene verhandeling over ‘de tegenwoordige wereld’, om vervolgens steeds specifieker over *Bint* te spreken.

Dat De Jong *Bint* leest als pleidooi voor een (totalitaire) persoonlijkheidscultus, is illustratief voor zijn benadering van het vraagstuk over de verhouding tussen literaire auteurs en hun personages. In de lectuur van de VARA-criticus worden de opvattingen van *Bint* zonder omhaal

⁹² Deze receptiegeschiedenis beschreef ik eerder in Dera 2015a.

⁹³ De receptiegeschiedenis van *Bint* werd voor het eerst in kaart gebracht door Scholten 1982 en voor het laatst aangevuld door Anten 2005. Een kritische reflectie op de receptiegeschiedenis biedt Grüttemeier 1988. Voor een synthese van de discussie over de mogelijk fascistoïde strekking van *Bint*, zie Anten 1993.

⁹⁴ Het blijft doorgaans bij opmerkingen als die van Anten 1993: ‘Behalve Coster, dient Bordewijk in zijn artikel ‘Drie vijanden van *Bint*’ de socialistische schrijver A.M. de Jong van repliek. Deze had *Bint* in een radiorede negatief besproken’ (674). Vugs 1995: 91 meldt zelfs expliciet dat de radiolezing verloren is gegaan.

⁹⁵ Lezing A.M. de Jong over *Bint*, in archief ROCC (Nationaal Archief), 2.27.05, bestanddeel 283. De tekst van de lezing is beschikbaar gemaakt in Dera 2015a: 74–82.

toegeschreven aan Bordewijk.⁹⁶ Een van de consequenties daarvan is dat De Jong Bordewijks excentrieke beschrijvingen van de leerlingen uit de Hel niet leest als hyperbolen, maar als articulaties van het ideaalbeeld van de auteur. Ironisch duidt hij die karakterisering en aan als ‘lieftalige persoonsbeschrijvingen’, die wijzen op Bordewijks ‘ziekelijke hang naar het abnormale’:

Zijn smaak gaat uit naar het onbeteugeld afschuwelijke en hoe afstotelijker het individu er uitziet, hoe krampachtiger de schrijver ons zijn sidderende liefde voor hem suggereert. [...] Wanneer iemand de sympathie van de heer Bordewijk wil veroveren, moet hij op z'n minst hardgroen beschimmelde tanden hebben, bruine zijn al te hartverheffender[.]⁹⁷

Hoewel De Jong veel nadruk legt op zijn verwijt dat Bordewijk de ‘wildebeestenduivels’ uit Bints lievelingsklas vertederd beziet, moet ook hij constateren dat de autoritaire houding van de directeur in de loop van de roman plaatsmaakt voor bleekheid en vertwijfeling. De criticus meent dat het hier om een ongeloofwaardige wending gaat en ontmaskert Bordewijk als een veinzende sentimentalist:

Hij [Bint], die zogenaamd over lijken gaat, kan blijkbaar toch geen bloed zien. Hij neemt stil ontslag en verdwijnt geluidloos. Meneer Bordewijk smelt in tranen voor deze onverwachte en onredelijke ondergang van zijn vereerde held. Hij wordt er waarachtig sentimenteel van. En zij wisten het toch samen zo goed, de heren Bordewijk en Bint.⁹⁸

Op ideologisch niveau is er uiteindelijk niets in Bint wat De Jong ervan weerhoudt de roman als een wanproduct te beoordelen. De criticus betreft daarnaast de stijl van Bordewijks proza in zijn argumentatie. Zich expliciet afzettend tegen recensenten die het boek vanwege zijn beknoptheid hadden geprezen ‘als een voortreffelijk staal van moderne letterkunde’, betoogt De Jong dat Bint geen literaire kwaliteiten heeft:

Uit de gedeelten, die ik U voorlas heeft U kunnen horen hoe de heer Bordewijk voortdurend de benen breekt over zijn eigen beeldspraak en hoe het hem, ondanks zijn fanatieke pogingen niet gelukt één dezer beelden klaar en zuiver voor onze ogen op te roepen. De bespottelijke stelling, dat ‘modern’ wil zeggen: ‘beknopt’ en dat ‘beknopt’ betekent het aldoor achter elkaar zetten van enkelvoudige zinnestukjes, is niet meer dan het bijgeloof der totale onmacht. In die zin waren de schrijvers van leesboekjes voor eerstbeginnenden voor tientallen jaren al ultramodern.⁹⁹

Al met al kan De Jong niet anders dan concluderen dat Bordewijk een draak van een boek heeft afgeleverd. Toch doet hij aan het eind van zijn lezing een concessie: ‘Indien het boek bedoeld is als een hardhandige satire, dan rest mij enkel de auteur excuses aan te bieden en hem geluk te wensen met zijn geslaagde grap’.¹⁰⁰ De interpretatie van deze passage wordt bemoeilijkt door het ontbreken van een geluidsopname van de lezing. Het is mogelijk dat De Jong zijn potentiële excuses ironisch bedoeld heeft en zijn intonatie heeft gebruikt om dat duidelijk te ma-

⁹⁶ Dat blijkt expliciet uit passages als: ‘Dit blijkt echter een misverstand, want de heren Bint en Bordewijk bedoelen eigenlijk: beesten’ (mijn cursivering) en ‘Nu moet het roer om, zeggen de Binten en de Bordewijken’.

⁹⁷ Lezing A.M. de Jong over Bint.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem. Oorspronkelijk wilde De Jong deze woorden laten volgen door een venijnige uitsmijter, maar die werd door de ROCC geschrapt (zie paragraaf 2.6).

ken. Vragen naar het stemgebruik van de criticus rijzen ook in het geval van de voorgelezen fragmenten uit *Bint*, omdat de manier van voorlezen het negatieve oordeel over het boek kan hebben versterkt.

Zoals bekend verweerde Bordewijk zich tegen de kritiek op zijn boek met de stelling dat *Bint* ernstig bedoeld was in zijn afwijzing van het totalitaire regime. Hij stelde zich retorisch zelfs op één lijn met zijn critici: 'Voortaan zal het heeten: Coster, Bordewijk en De Jong gloeiend ànti-Bint'.¹⁰¹ Het is op zichzelf al veelzeggend dat Bordewijk tot een reactie overging, want hij ging zelden in op kritische besprekingen van zijn werk. Gezien de weinig omvangrijke publieke receptie van boekenhalftuurtjes is het nog opmerkelijker dat Bordewijk uitgerekend op een radiolezing reageerde.

Het is dan ook nog maar de vraag of Bordewijk De Jong van repliek zou hebben gediend, als Coster hem niet voor was gegaan met zijn kritiek in *De Stem*, waarnaar de VARA-criticus in zijn lezing overigens instemmend verwees. Aan de andere kant was Costers stuk alléén evenmin genoeg aanleiding voor Bordewijk om met een tegenbetoog te komen: 'Drie vijanden van *Bint*' verscheen een half jaar na Costers recensie en slechts een maand na De Jongs radiolezing. Ik veronderstel dan ook dat de radio in dit geval een katalyserende functie heeft gehad en dat de VARA-rubriek – al dan niet op basis van De Jongs reputatie als recensent voor *Het Volk* – door Bordewijk als serieuze speler in het veld werd beschouwd.¹⁰² Illustratief daarvoor is ook de volgende passage, waarin Bordewijk geen hiërarchisch verschil tussen de beide media aanbrengt: 'Coster en De Jong hebben zich er echter niet toe bepaald *Bint* in enkele woorden af te doen, de eerste heeft over het boek een groot artikel geschreven, en nummer twee heeft het volle twintig minuten besproken. Zij hebben het in al zijn onderdelen aan de kaak gesteld'.¹⁰³ Opvallend is bovendien dat Bordewijk nagenoeg evenveel aandacht aan de twee besprekingen schenkt en consequent in nevenschikte zin over 'Coster en De Jong' schrijft, waarmee hij hen als een gelijkwaardig duo markeert.

Zeer opmerkelijk is dat Bordewijk in zijn reactie spreekt over een 'radiorede voor de V.A.R.A. van 12 October'.¹⁰⁴ In de *Radiogids* stond de lezing echter aangekondigd voor 19 oktober en ook het typoscript in het ROCC-archief vermeldt deze datum. Het is moeilijk uit te maken hoe de vork precies in de steel zit: een vergissing van Bordewijk behoort tot de mogelijkheden, maar er kan evengoed op het laatste moment een programmawijziging hebben plaatsgevonden.¹⁰⁵ Eveneens onduidelijk is in welke vorm Bordewijk de lezing tot zich heeft genomen: heeft hij alleen geluisterd, of heeft hij de causerie ook op papier teruggelezen? In het geval van een teengeluid ligt het voor de hand het tweede te veronderstellen, zeker in het scenario waarin de lezing een week naar voren is geplaatst. Er is echter geen correspondentie met De Jong of de VARA die erop wijst dat de auteur in het bezit is gekomen van het typoscript.

101 Bordewijk 1935: 889.

102 Dat De Jongs reputatie als dagbladcriticus een rol speelde, blijkt uit Bordewijks referentie aan een eerder negatieve bespreking van De Jong in *Het Volk* van 18 juli 1923 (over een van zijn bundels fantastische vertellingen). Vgl. *Ibidem*: 888.

103 *Ibidem*: 886.

104 *Ibidem*: 885.

105 Volgens het programmaoverzicht zou Ary van Nierop op 12 oktober 1935 spreken over 'Nieuwe kinderboeken'. Het is mogelijk dat Van Nierop verhinderd is geweest en dat De Jongs lezing daarom naar voren werd gehaald.

Wanneer de radiorede en de reactie daarop naast elkaar worden gelegd, valt op dat er enige discrepanties bestaan tussen de argumentatie van De Jong en de weergave daarvan door Bordewijk. Voor een deel lijkt die weergave gebaseerd op de tekst van Coster, die in argumentatief opzicht parallellen vertoont met de bespreking van De Jong. Zo stelt Bordewijk naar aanleiding van hun beider commentaar op de representatie van de leerlingen uit de Hel: 'Het zijn voorts niet alleen de namen die wrevel wekken, het zijn ook de corresponderende portretten. Want dat zijn geen portretten van jongens, maar van beesten: apen en doggen en gieren en torren'.¹⁰⁶ In de radiolezing liet De Jong zich inderdaad negatief uit over zowel de door Bordewijk gekozen namen als de dierlijke beschrijvingen van De Brees leerlingen. Hij zei daarover:

De heer Bordewijk heeft voor deze merkwaardige toekomstleiders een stel verbazingwekkende namen bedacht: Kiekertak, Taas Daamde, Klotterboeke, Bolmikolke, Whimpysinger, Van der Karbargenbok, Schattenkeinder. De heer Bordewijk geeft nóg merkwaardiger karakteristieken van zijn lievelingen. De een is 'een slome gorilla', de ander 'een roofvogel, een gier', een derde 'een granietig wezen, klein, sphinxachtig'. [...] U merkt al, dat deze auteur geen behoefte heeft aan lieflijke of aangename personagien.¹⁰⁷

Uit die laatste constatering vloeit De Jongs algemene kritiekpunt voort dat Bordewijk het 'afstotend abnormale' in zijn roman verheerlijkt. De 'verbazingwekkende namen' vormen op zichzelf niet zozeer het probleem van de criticus: het gaat hem er vooral om dat Bordewijk geen kritische afstand neemt van de door hem gecreëerde excessen en dat de fantasie hier in dienst staat van een verwerpelijke ideologie. In zijn repliek voert Bordewijk De Jongs bezwaar echter direct terug op de door hem verfoeide psychologisch-realistische poëtica, die hij als volgt parafraseert: 'Men behoort op den bodem der nuchtere realiteit te blijven, eens en voor goed'.¹⁰⁸ Hoewel deze karakterisering van De Jongs ideeën over proza voorstelbaar is in het licht van zijn romanproductie tot 1935, die een sterk realistische inslag had, is ze geen adequate omschrijving van de kern van de argumentatie die hij in zijn radiolezing hanteerde.¹⁰⁹ Ze strookt daarentegen wel met Costers kritiek op de naamgeving in *Bint*, zoals geuit in de volgende passage uit zijn artikel in *De Stem*:

Het helpt ook de Heer Bordewijk niet of hij voor zijn geliefde toekomsthelden allerhande gekke namen verzint, die in onze pers vrijwel doorgaan voor het definitieve teken eener genialiteit. [...] Zij verhoogen slechts den indruk van een rare dwaze wending, omdat er geen gestalten zijn om ze aan vast te hechten.¹¹⁰

In dit geval lijkt het erop dat Bordewijk de kritiekpunten van Coster en De Jong over één kam geschoren heeft, terwijl ze in werkelijkheid zeker geen doorslag van elkaar zijn. Mogelijk moet deze onzorgvuldigheid teruggevoerd worden op de problematiek van de radio als medium

¹⁰⁶ Bordewijk 1935: 887.

¹⁰⁷ Lezing A.M. de Jong over *Bint*.

¹⁰⁸ Bordewijk 1935: 887. Voor een parafrase van Bordewijks poëtische ideeën in oppositie tot het psychologisch-realisme, zie *Anten* 1996: m.n. 17-20.

¹⁰⁹ Hetzelfde kan gezegd worden naar aanleiding van een andere opmerking van Bordewijk, waarin hij uithaalde naar de eigennamen die De Jong zelf in zijn proza gebruikte: 'Er zijn nu eenmaal van die namen die men niet neerschrijft. We houden het maar met Rooie Sien, Bleeke Bet, en Kromme Lindert. Daarin treedt onze fantasie zoo aardig aan den dag' (887).

¹¹⁰ Coster 1935: 789-790.

voor literaire kritiek: als Bordewijk het met luisteraantekeningen heeft moeten doen, dan kan dat verklaren waarom zijn parafrase van De Jongs standpunt weinig accuraat was. Aangezien Bordewijk stelling nam in een poëticaal debat dat binnen het literaire veld gevoerd werd, kan de *framing* van De Jongs realistische poëtica echter ook een tactische retorische operatie zijn geweest.

Waar Bordewijk Coster en De Jong samen aansprak op het punt van die realistische poëtica, daar viel hij De Jongs lezing afzonderlijk aan op drie passages. In de eerste plaats richtte hij zijn pijlen op De Jongs afwijzing van Bints abdicatie: 'Daar begrijp ik niets van, zegt De Jong, daar laat die Bordewijk zijn Bint, zijn vleesch en bloed, aan het eind verdwijnen. De man, door wien de schrijver zijn gedachten over opvoeding enz. propageert, blijkt een mislukking. Nu, ik snap er ook niets van. Zie boven'.¹¹¹ Die laatste woorden verwijzen naar Bordewijks verweer tegen Coster, waarin hij aangaf dat 'het verwrongene' gedurende de roman steeds meer naar de achtergrond verdwijnt en dat dat nu juist een instemming met de totalitaire gedachte in de weg staat. Kennelijk meende Bordewijk dat aan De Jongs onbegrip niet meer woorden vuilgemaakt hoefden te worden. Ook hier valt echter af te dingen op de parafrase van het gezegde. De Jong geeft namelijk niet zozeer aan dat hij de ommekeer in Bints gedrag niet begrijpt, als wel dat hij deze 'onverwacht' en 'onredelijk' vond, waarbij zijn bezwaar zich vooral richtte op het sentimentalisme dat hij in Bordewijks schrijven ontwaarde.

In het geval van de andere twee passages is de kritiek van Bordewijk accurater. Het betreft ten eerste een kritiek op de door De Jong gebezigde gelijkstelling van Bordewijk, Bint en De Bree, een heikele onderneming waarmee geen professionele lezer nog zal instemmen. Op ironische wijze verdedigde Bordewijk de stelling dat de band tussen auteur en personage doorsneden dient te worden: '[De Jong] vereenzelvigd den auteur met zijn twee hoofdpersonen, met beide tegelijk nogal. Natuurlijk, dat is zijn goed recht. Men is tenslotte zijn boek, men is al de figuren van zijn boek. De martelgang van Kromme Lindert is een autobiografie'.¹¹² Feitelijk prikt Bordewijk hiermee De Jongs gehele argumentatie door: als de auteur wordt losgekoppeld van de docenten die het tuchtsysteem verheerlijken, kan het boek nog moeilijk gelezen worden als een pleidooi voor een totalitair regime.

De laatste passage waarop Bordewijk reageerde, is die waarin De Jong zijn walging over de bruine tanden van de leerlingen uit de Hel uitspreekt. Zijn respons luidde als volgt:

Bah, zegt De Jong, al die bruine jongensgebitten, die Bordewijk beschrijft. Foutief gezien, ik erken het. De dentuur van de huidige generatie is onberispelijk. Kijk maar naar de filmspeelsters, het eene tandmondje al mooier dan het andere, en zonder tandfilm. De v.a.r.a. kon inderdaad aan niemand beter dan aan De Jong de letterkundige opvoeding toevertrouwen van den altijd eenigszins weerloozen luisteraar, van den vooral weerloozen arbeiderluisteraar die zoo gereed aanvaardt. De Jong, dien ik tot dusver niet had gehoord, heeft zich op 12 October voor mij ontpopt als een litterator wien elk klassevoordeel vreemd is, als een bezetene in den schoonen zin des woords, een bezetene naar waarheid en onpartijdigheid.¹¹³

111 Bordewijk 1935: 888.

112 Ibidem.

113 Ibidem.

Bordewijk speelt hier nogal op de man door te suggereren dat De Jong een Hollywoodmond verkoos boven een arbeidersmond en daarmee de klassevooroordelen bevestigde. Wat betreft de positie van de radiokritiek is echter vooral zijn reflectie op de literatuurkritische taak van het nieuwe medium interessant. Bordewijks negatieve taxatie van De Jongs literair-kritische eigenschappen – leugenachtigheid en partijdigheid voorop – vloeit niet alleen voort uit diens reactie op Bint, maar is ook expliciet gemunt op op de cultuurbemiddelende functie die de omroepen voor de radio weggelegd zagen. Bordewijk omschrijft het nieuwe medium immers nogal ironisch in termen van ‘letterkundige opvoeding van den altijd eenigszins weerloozen luisteraar’, verwijzend naar het denken over de radio als instrument voor volksontwikkeling, waarbij de criticus voorlichtend te werk ging en bij voorkeur handelde vanuit de principes van ‘waarheid en onpartijdigheid’.¹¹⁴ In die zin zette Bordewijk De Jong niet alleen weg als een incapabele lezer, maar ook als een incapabele radiocriticus – waarbij hij De Jongs kritiek op zijn schrijfstijl overigens onbesproken liet.

Zoals bekend kwam het met de publicatie van ‘Drie vijanden van Bint’ niet tot een polemiek tussen Bordewijk en zijn beide critici. De Jong heeft een reactie op voorhand echter bepaald niet van de hand gewezen. In juni 1936 – meer dan een half jaar na de publicatie van Bordewijks artikel! – attendeerde Coster zijn vriend op het bestaan van de tekst. De Jong schreef hem toen: ‘Nee, het verweer van Bordewijk heb ik niet gezien. Natuurlijk ben ik er razend nieuwsgierig naar. Misschien kan ik er in de krant op ingaan, dus stuur het me gauw!’¹¹⁵ Het is interessant dat De Jong uitgerekend in de krant een reactie overwoog: de radio was een geschikt medium voor een vernietigende recensie, maar voor een polemiek kwam ze ook voor De Jong niet in aanmerking. Een krantenartikel tegen Bordewijks respons is er echter nooit gekomen. Wel heeft de VARA-criticus nog naar zijn lezing verwezen in een recensie van Bordewijks roman *Rood paleis* (1936) in *Het Volk*, waarbij hij aangaf geen afstand te doen van zijn uitspraken over Bint en ‘zonder veel hartzeer’ berust had in Bordewijks diskwalificatie van zijn kritische vermogens.¹¹⁶

‘Ik heb een hopeloos, triestig figuur geslagen’: Jan van Heugten over de Boekenweek

Tussen 1935 en 1940 besteedde de literaire rubriek van de KRO elk jaar aandacht aan de Nederlandse Boekenweek, voor het eerst georganiseerd in 1932. In 1936, 1938 en 1939 was het de beurt aan pater Jan van Heugten SJ, de redacteur van het recensietijdschrift *Boekenschouw*, om de luisteraars te wijzen op het belang van boeken lezen.¹¹⁷ De eerste keer, op 29 maart 1936, leidde zijn betoog onmiddellijk tot een brandje in de katholieke pers. Van Heugtens toespraak – die integraal in *Boekenschouw* werd gepubliceerd – was namelijk niet alleen een pleidooi voor het boek, maar in zekere zin ook een aanval op de krant als cultureel verschijnsel. Zo stelde hij in de inleiding van zijn causerie:

¹¹⁴ Het zou interessant zijn Bordewijks ironie ten aanzien van de cultuurbemiddelende functie van de radio in een breder perspectief te plaatsen, gezien de in *Anten* 1996 aanwezige veronderstelling dat Bordewijk zich in zijn eigen kritieken als volksopvoeder gedroeg.

¹¹⁵ De Jong aan Coster, 20-6-1936, in archief De Jong (Letterkundig Museum), J 4201 B1.

¹¹⁶ Vgl. De Jong 1936.

¹¹⁷ Voor achtergrondinformatie over Van Heugten, zie Schoenmaeckers 1966.

De mensch heeft veel dingen op aarde geschapen, en het boek is wel een zijner beste scheppingen. Ook de courant is door den mensch geschapen, maar de courant is een zijner slechte scheppingen. De courant groeit niet of nauwelijks uit de hersens der menschen, doch zij groeit ongeveer uit telefoondraden en radio-golven.¹¹⁸

Met die laatste beeldspraak bracht Van Heugten een tegenstelling aan tussen de bezonkenheid van het boek, dat voortkomt uit een weloverwogen en dus langzaam denkproces, en de vluchtigheid van de krant. Die openbaarde zich volgens de pater niet alleen in de oppervlakkigheid van de inhoud – enigszins denigrerend geparafraseerd als ‘courantennieuwtjes en zinlooze actualiteiten’¹¹⁹ – maar ook in de houding die het publiek tegenover het medium innam. In tegenstelling tot het boek, dat voor zijn verspreiding kennelijk afhankelijk was van een Boekenweek, was de krant volgens Van Heugten een verschijnsel waartoe de lezer zich zélf wel wendde, zoals hij ook ‘een bierglas of een autobus’ wist te vinden.¹²⁰

Van Heugtens kritiek op de krant had naar eigen zeggen de inzet ‘de juiste hiërarchie der waarden te herstellen’.¹²¹ Het doel van de lezing was dus om de radioluisteraar, die zich van nature aangetrokken zou voelen tot de vluchtigheid van de krant, tot het (moreel verantwoorde) boek te bekeren.¹²² Van Heugtens argumenten zijn weinig opzienbarend: de pater wees achtereenvolgens op de wijsheid die boeken brengen, op de werelden die zij voor de lezer ontsluiten en op de reflectie die zij bieden op ‘den mikrokosmos van het menscheninnerlijk’.¹²³ Daar stak de krant volgens Van Heugten toch schril bij af, hetgeen hem tot een zeer stellige conclusie verleidde:

Het is geen gewoonte meer om dooden te begraven, met kenmerkende insignia; anders zou de hedendaagsche mens begraven worden, de een met zijn lijfblad naast zich, de ander met een boek. En latere geslachten, die, onbekend met het tegenwoordige cultuurleven, de dooden van nu zouden opgraven, zouden ongetwijfeld de dooden met een boek onder de Ariërs, de kaste der geletterden, die met een courant onder de kastenloozen, de paria’s, rangschikken.¹²⁴

De vergelijking met het Indiase kastensysteem laat er geen misverstand over bestaan hoe Van Heugten de hiërarchie voor zich zag. De krant stond aan de onderkant van de samenleving; het boek kende hij een elitepositie toe.

Daartoe aangespoord door de redactie van het liberale weekblad *Vrijheid*, dat kort had stilge staan bij de lezing en de daarin geuite kritiek op het dagblad, richtte de hoofdredacteur van de katholieke krant *De Maasbode*, Jan Witlox, zich tot Van Heugten met de vraag zich nader te verklaren. Wederom zien we hoe een criticus ter verantwoording wordt geroepen na het schenden

118 Van Heugten 1936a: 529.

119 Ibidem: 530.

120 Ibidem: 529.

121 Ibidem: 530.

122 Hier en daar staat de lezing van Van Heugten op gespannen voet met de visie van Van Duinkerken dat cultuurbemiddelaars de waarschuwendende praktijk van de katholieke pers moesten doorbreken. Zo plaatst de pater aan het slot van zijn betoog een serieus voorbehoud bij het lezen van literaire werken: ‘Voor al in litteraire werken is vaak de gezonde levenszin, het gevoel voor natuurlijke levensordening aangevreten door een corrupte demon van cynische menschenverachting’ (534).

123 Ibidem: 532.

124 Ibidem: 534.

van het positiviteitsprotocol, dat ditmaal in een algemene lezing werd gebroken.¹²⁵ Op 16 april 1936 werd de responsbrief van de pater in *De Maasbode* gepubliceerd. Hij herhaalde daarin dat de krant 'helaas! voor vele lezers slechts een verspreider van nieuwtjes' is, maar hij benadrukte ook dat er wel degelijk diepgaandere stukken in voorkwamen en dat hij 'omwille van de tegenstelling' ook wel wat gechargeerd zou hebben.¹²⁶ Met die schriftelijke reactie relativeerde hij in zekere zin zijn radiospeech, vooral omdat hij aangaf dat hij het met de krant niet eens slecht voor had: 'Ik heb het eigenlijk meer tegen de oppervlakkige courantenlezers'.¹²⁷ Het is een verklaring die op gespannen voet staat met sommige uitspraken uit Van Heugtens lezing, die over de krant als 'slechte schepping' voorop.

Het is deze reactie waarmee Van Heugten zich de woede op de hals haalde van Henk Kuitenbrouwer, die in het fascistische tijdschrift *Vrijdag* fel van leer trok tegen de verzachtende woorden die de pater in *De Maasbode* geschreven had.¹²⁸ Cynisch vroeg hij zich af: 'Was die radio-speech dan een slaperig kletspraatje? Maar waarom bevatte 'Boekenschouw' van 15 April dan de volledige tekst? Wat men in 'halve onnadenkendheid' zegt, laat men dat in volle onnadenkendheid afdrukken?'.¹²⁹ Wat Kuitenbrouwer betreft moesten die vragen natuurlijk met 'nee' beantwoord worden, waarmee hij overigens beslist geen problemen had: als criticaster van de krant stemde hij maar al te zeer in met Van Heugtens relaas. Het pijnpunt zat hem voor Kuitenbrouwer dan ook in diens onderdanige houding tegenover Witlox: 'Een briefje van den machtigen hoofdredacteur is voldoende om den speechenden pater alle gesproken en geschreven woorden haastig in te doen slikken, minstens voorzover ze de katholieke pers raken'.¹³⁰ Kuitenbrouwers primaire kritiek stond dus los van het medium waarin Van Heugten zijn verhaal afstak: meer dan om de inhoud van diens lezing was het hem om de machtsstructuren in de katholieke publicatiecultuur te doen.

Toch speelde de institutionele identiteit van de radio wel degelijk een rol in Kuitenbrouwers artikel in *Vrijdag*. Zo stelde hij over Van Heugtens beslissing zich op de radio tegen de pers uit te spreken: 'De pater was even moedig, heel even, zolang hij nog kon veronderstellen dat niemand zou luisteren, of in ieder geval niemand zou tegenspreken'.¹³¹ Deze woorden zijn te interpreteren als een projectie van Kuitenbrouwers ideeën over het medium op Van Heugten, waaruit kan worden afgeleid dat hij de literaire radiokritiek opvatte als een fenomeen dat eigenlijk niemand bereikte, laat staan dat iemand erop zou reageren. Een tweede kritiekpunt slaat specifiek op het door Van Heugten verzorgde boekenhalfuurtje: 'Trouwens de speech, zoals 'Boekenschouw' die te lezen geeft, is niet meer dan een oppervlakkig praatje, uitermate geschikt voor een dagblad'.¹³² Hoewel Kuitenbrouwers woorden hier niet zomaar gegeneraliseerd

125 Illustratief is ook dat de tekst in *Vrijheid* bijval kreeg van *De katholieke pers*, het maandorgaan van de Nederlandse Rooms-Katholieke Journalistenvereniging. Vgl. Anoniem 1936a.

126 Anoniem 1936b.

127 Ibidem.

128 Dat het om Henk Kuitenbrouwer ging, is een aanname van mij. De tekst tegen Van Heugten is ondertekend met de initialen H.K. en we weten dat Kuitenbrouwer regelmatig bijdroeg aan het blad, dat door zijn *Nieuwe Gemeenschap*-collega Jan Derks werd geleid. Zie Joosten 1964: 239-247.

129 [Kuitenbrouwer] 1936a: 11.

130 Ibidem.

131 Ibidem.

132 Ibidem.

kunnen worden naar de complete productie van de literaire rubrieken, stralen ze wel negatief af op de KRO, die zich kennelijk inlaat met zulke 'oppervlakkige praatjes'.

In de rubriek 'Varia' van *Boekenschouw* zou Van Heugten later kort op zijn criticaster reageren. Daarbij negeerde hij Kuitenbrouwers hoofdbezwaar over zijn nederige houding ten opzichte van figuren als Witlox. Hij meldde daarentegen dat 'H.K.' hem onwelwillend bejegende 'naar aanleiding van mijn K.R.O.-toespraak, die in het vorig Boekenschouwnummer te lezen staat. H.K. vindt mij een lafaard, en mijn K.R.O.-speech een onbeduidend praatje. Ik heb een hopeloos, triestig figuur geslagen etc.'¹³³ In zijn verweer deed Van Heugten beroep op een retorische truc: hij gaf Kuitenbrouwer gelijk om het tegendeel aan te tonen. Zo schreef hij ironisch naar aanleiding van de kritiek op zijn radiolezing: 'Ook acht ik mijn K.R.O.-toespraak heelemaal niet belangrijk en dat ik vaak een triestig figuur sla, is mijn voortdurende treurnis'.¹³⁴ Deze zelfspot, die Kuitenbrouwer in een repliek in *Vrijdag* zou hekelen als een 'oud en versleten grapje',¹³⁵ diende als opmaat tot een serieuzer punt: Van Heugten sprak zijn zorgen uit over 'het voortdurend kibbelen der katholieke publicisten onder elkaar'.¹³⁶ Klaarblijkelijk zag Kuitenbrouwer daar geen problemen in, want in zijn tweede aanval op Van Heugten haalde hij nog feller naar de pater uit. Hij zette hem daarin neer als iemand die zijn priesterlijke tijd verdeed 'met allemaal grote, grappige, speelse, artistieke stukken te schrijven en onbelangrijke K.R.O.-toespraken te houden die hij daarna laat drukken, en zoete vleierige angstbriefjes te pennen, om de machtige krantenheren te bezweren'.¹³⁷

Opvallend aan de receptie van Van Heugtens lezing is dat daarin geen reflectie plaatsvindt op de voorlichtende rol die een radiocriticus diende te vervullen. Waar Rijnsdorp, Ter Braak en De Jong elk werden bekritiseerd om het negeren van ongeschreven regels, daar spelen zulke conventies in Van Heugtens geval geen rol. Wel schrijft *De Maasbode* naar aanleiding van zijn verdediging in die krant 'dat de pater, sprekende voor het grote radio-publiek, zich wat voorzichtiger had kunnen uitdrukken'.¹³⁸ Daaruit blijkt een zekere angst voor het effect van Van Heugtens woorden op een grote hoeveelheid luisteraars. De receptiegeschiedenis van deze causerie legt intussen ook de problematiek bloot die aan dit bereik van de radiokritiek verbonden is, waar het de symbolische kapitaalkracht ervan betreft. Niet alleen zagen we Kuitenbrouwer suggereren dat er nauwelijks mensen uit het veld naar literaire radioprogramma's luisterden, maar het is ook belangrijk te beseffen dat een groot deel van deze discussie louter kon bestaan, omdat Van Heugten zijn lezing gepubliceerd had in *Boekenschouw*. Met andere woorden: voor het 'kibbelen' bleek de vereeuwiging op papier in dit geval niet zozeer een katalysator, alswel een vereiste.

133 Van Heugten 1936b. De tekst werd ook afgedrukt in *De Tijd* van 20 mei 1936.

134 Ibidem.

135 [Kuitenbrouwer] 1936b: 6.

136 Van Heugten 1936b.

137 [Kuitenbrouwer] 1936b: 6.

138 Anoniem 1936b.

‘Een erbarmelijk knoeiersbetoog’: P.H. Ritter jr. over Costers Marginalia

Het laatste voorbeeld van receptie dat ik hier aan de orde stel, betreft de reactie van Edgar du Perron op de radiolezing die P.H. Ritter jr. op 18 juni 1939 hield over *Het tweede boek der Marginalia* (1939) van Dirk Coster. Eerder liet ik al zien dat Ritter daarin een bij uitstek subjectieve houding aannam door zich te positioneren tegenover de als ‘kwaadaardig’ betitelde criticus Du Perron. Voor zover die laatste al naar de literaire AVRO-rubriek luisterde, kon hij de bewuste causerie niet gehoord hebben vanwege zijn verblijf in Nederlands-Indië tussen 1936 en 1939. Van een van Ritters luisteraars kreeg de voormalige Forum-voorman echter een gedeelte van de tekst doorgestuurd, meer specifiek de passage waarin de criticus zich uitsprak tegen de ‘bevooroordeelde’ wijze waarop Du Perron literatuurkritiek bedreef. In het *Bataviaansche Nieuwsblad* van 16 september 1939, dus bijna drie maanden na de uitzending, diende hij Ritter van repliek. Daarbij besteedde hij bijzondere aandacht aan het medium waarin deze actief was:

De heer Ritter, die radio-omroeper in letterkunde is, heeft op onnavolgbare wijze het hoogste stadium bereikt van de kritiek: niet dat waarin boeken en schrijvers nog aan elkaars talent worden gemeten en getoetst, maar dat waarin men alleen nog maar aan de ‘luistervinken’ heeft te verklaren wat elke schrijver zelf met zijn werk bedoeld heeft.¹³⁹

Du Perron construeert hier het beeld van de dictatuur van het radiopubliek, denigrerend aangeduid als ‘luistervinken’ waarvan de ‘radio-omroeper’ de kritiekloze marionet is. Critici als Ritter pleitten dan wel voor onbevooroordeeldheid als literatuurkritisch uitgangspunt, meende Du Perron, maar in werkelijkheid werden hun welwillende oordelen gedictieerd door het medium waarvoor zij recenseerden:

Het betoog van de heer Ritter, zo quasi-mild, onpartijdig, eerlijk, wijs, is in werkelijkheid een erbarmelijk knoeiersbetoog, gedictieerd door de zware eisen van het radio-omroepschap in letterkunde. De criticus voor ‘luistervinken’ is verplicht de illusie te wekken dat het genre Courts-Mahler en Ethel M. Dell even goed is als het genre Thomas Mann of Gide, omdat hij anders alle ‘luistervinken’ zou verdrieten die van Courts-Mahler en Dell hun enige gedrukte genietingen maken en alles te ‘zwaar’ of ‘saai’ vinden, wat zich daarboven zou kunnen verheffen. Iedereen weet dat. Iedereen weet dan ook dat over literatuur spreken voor de radio een lager peil, lagere maatstaven vereist, dan zelfs over literatuur schrijven in een provinciale courant.¹⁴⁰

De parallel met Ter Braaks kritiek op Anthonie Donker springt in het oog: ook Du Perron verzet zich hier tegen de egalitaire implicaties van milde kritiek. In zijn repliek wordt het hiërarchische onderscheid tussen partijdige en onpartijdige kritiek direct gekoppeld aan de negatief geënte institutionele identiteit van de radio: via de vergelijking met de provinciale courant reduceert Du Perron het symbolisch kapitaal van het medium tot een minimum. Het valt daarbij op dat Du Perron, getuige zijn cynisch aandoende verwijzingen naar ‘luistervinken’, het ‘radio-omroepschap in letterkunde’ gelijkschakelt aan de kritische productie bij de AVRO. In retrospectief bezien is dat een typisch voorbeeld van beeldvorming, waarbij de heterogeniteit van het genre over het hoofd wordt gezien. Ook de door Du Perron gebruikte voorbeelden creëren een beeld van de radiokritiek dat niet strookt met de werkelijkheid: de auteurs Courts-

139 Du Perron 1939. De tekst is ook opgenomen in Van Herpen 1982: 143-148.

140 Ibidem.

Mahler en Dell, die hier worden opgevoerd als toonbeelden van ‘lage’ cultuur, werden bij mijn weten nooit op de radio besproken. Dat maakt eens te meer duidelijk dat deze auteurs hier als *pars pro toto* voor het populaire literatuurgenre werden opgevoerd, waarmee de elitaire Du Perron de radiokritiek onlosmakelijk verbond.

Zoals Ritters aanval op het ‘letterkundig kannibalisme’ zich laat begrijpen als een positiebepaling in het literatuurkritische veld, zo kan ook Du Perrons reactie op Ritter langs die lijn geïnterpreteerd worden. Maar waar Ritter ‘bevooroordeelde’ boekbesprekingen nog erkende als een vorm van literaire kritiek, daar meende Du Perron dat die kwalificatie niet op de boekhalftuurtjes van toepassing was. Immers:

De heer Ritter is misschien een geniaal radiocriticus, die er in slaagt en Gide en Dell voor zijn spreek-instrument het hunne te geven. Maar hij mag niet, durft niet, het rangverschil aangeven, wat toch tot de eerste eisen behoort aan een volwaardige, ernstige kritiek. De kritiek – wat die naam verdient – de critici – zij, die het zichzelf en hun lezers verplicht zijn andere maatstaven aan te leggen, – hebben met dit bedrijf niets van doen, noch met de genialiteit die men binnen dit bedrijf ten toon kan spreiden.¹⁴¹

Ritter mag voor radiobegrippen dan wel goed werk leveren, zo wordt hier betoogd, maar dat wil nog zeggen dat hij daarmee een gelegitimeerde vorm van kritiek beoefent. Een radiocriticus is in Du Perrons ogen simpelweg geen criticus. Met die opvatting plaatste een auteur die later een invloedrijke rol in de literatuurgeschiedenis zou gaan spelen de literatuurbeschouwing op de radio – die hij niet voor niets aanduidde als een ‘bedrijf’ – expliciet buiten het domein van de literatuurkritiek.

Synthese

Wat leren deze vijf receptiegeschiedenissen ons over de rol van de radio in het literaire veld van het interbellum? In de eerste plaats laten ze zien dat de receptie van individuele lezingen niet alleen in kwantitatieve zin een verschijnsel in de marge was. Als er al gereageerd werd op een lezing, dan gebeurde dat in brieven (Rijnsdorp, Ter Braak) of in publicatiekanalen met weinig bereik en/of symbolisch kapitaal. Du Perron koos voor een Indische (maar wel in Nederland gelezen) krant om Ritter van repliek te dienen, terwijl de discussie rond de lezing van pater Van Heugten zich afspeelde in weinig gereputeerde katholieke tijdschriften. Alleen de reactie van Bordewijk, gepubliceerd in *De Gemeenschap*, verscheen in een medium dat een rol speelde in het centrum van het veld. In drie van de vijf gevallen speelde een papieren publicatie daarnaast een uitdrukkelijke rol in de receptie: Rijnsdorp lag vooral onder vuur omdat zijn tekst in *De Rotterdammer* opgenomen werd; Bordewijk reageerde naast De Jong ook op Coster en Kuitensbrouwer baseerde zich in zijn reactie op Van Heugten op de gedrukte versie van zijn toespraak. Wie daarbij optelt dat Du Perron zich voor zijn respons baseerde op een luisteraarsbrief en Ter Braak zijn lezing ook in druk publiceerde, constateert dat de ether zelf relatief efemeer was.

Een tweede punt van overeenkomst betreft de rol van het positiviteitsprotocol. In alle casussen wordt dit door de radiocriticus geschonden: Rijnsdorp sprak negatief over een tijdschrift, Ter Braak en De Jong fakkelden een roman af, Van Heugten klaagde een compleet medium aan en Ritter liet zich laatdunkend uit over Du Perron. Dat in de receptie vaak wordt terugge-

¹⁴¹ Ibidem.

grepen op de voorlichtende taak van de radiokritiek geeft aan hoe sterk het protocol in kwestie was. Intussen leidde de institutionele identiteit van het medium – radio zou er zijn om het publiek voor te lichten en om het op zijn wenken te bedienen – ertoe dat er een spanning bestond tussen radiokritiek en gedrukte kritiek. Dat is de derde zaak die de besproken receptiegeschiedenissen met elkaar verbindt: literaire kritiek op papier werd als ‘echter’ ervaren dan een boekbespreking op de radio (Rijnsdorp, Ter Braak, Van Heugten) en soms werd de radio zelfs gediskwalificeerd als medium voor literatuurkritiek (Du Perron). Het imago van de radio als medium voor de ‘massa’, dat uitmondde in de rol van de criticus als voorlichter, werd vaak door de betrokkenen in stelling gebracht: Heeroma beriep zich erop in zijn reactie op Rijnsdorp, uitgevers voerden het aan tegen de lezing van Ter Braak, terwijl Bordewijk en Du Perron het gebruikten om de kritische bevoegdheid van hun retorische tegenstanders in twijfel te trekken. Ten opzichte van de radiokritiek hield de gedrukte kritiek er dus een hegemonische positie op na. Het papieren brandpunt van het discours rond literaire kritiek lijkt dan ook tevens voor het interbellum op te gaan.

4.3 De beeldvorming rond literaire radiokritiek

De constatering dat de literatuurkritiek op de radio in de marge van het literaire veld functioneerde, wordt nog verder gevoed door de algemene receptie van de literaire rubrieken. Het optimisme van radiomedewerkers over volksvoorlichting ten spijt, was het eerder regel dan uitzondering dat commentatoren hun vraagtekens plaatsten bij de culturele waarde van de boekenprogramma’s die de verschillende omroepen uitzonden. Die negatieve receptie kan gevangen worden in drie kernbezwaren tegen de literaire radiokritiek: oppervlakkigheid, eclecticisme en dehiërarchisering.

Het eerste kernbezwaar, oppervlakkigheid, geldt als het overkoepelende probleem waarmee criticasters de literaire rubrieken associeerden. Sommige publicisten hadden er maar één woord voor nodig om de radiokritiek van haar pretenties te ontdoen, zoals A.J.D. van Oosten in 1937 liet zien in *De Gemeenschap*. In een klaagzang over de geringe belangstelling van het katholieke publiek voor poëzie schreef hij:

Zelfs de critieken leest dit publiek niet, hetgeen eenigermate tot troost kan strekken aan de auteurs, wien deze critiek een niet altijd rechtmatige schrobbeering toedient. Hun werk wordt er in niet mindere mate om verkocht, zo goed als er ook geen grootere quanta van afgeleverd worden, wanneer deze critieken gunstig zijn. Tweede drukken komen bij ons niet voor, waar het verzen – en zeer zelden, als het romans betreft; met uitzondering van verhalen, waarover in het theekransje dat men van de radio-boekbespreking gemaakt heeft, een vriendelijk babbeltje is gehouden ...¹⁴²

De termen ‘theekransje’ en ‘babbeltje’ spreken boekdelen over het niveau dat de literaire radiokritiek er in Van Oostens ogen op nahield, waarbij overigens niet helemaal duidelijk is of de criticus altijd al die mening was toegedaan: de keuze voor ‘gemaakt heeft’ in de laatste regel zou erop kunnen duiden dat Van Oosten vond dat de literaire halfuurtjes in eerste instantie een hoger peil bereikten. Interessant is dat de aanduiding ‘critieken’ in dit citaat duidelijk be-

¹⁴² Van Oosten 1937: 402.

trekking heeft op gedrukte media: radiolezingen komen kennelijk niet voor dat predicaat in aanmerking. Zo bezien grenst Van Oosten de ‘babbeltjes’ van de literaire radiokritiek expliciet af van recensies in het papieren circuit, waarmee de problematische institutionele positie van het fenomeen wederom aan het licht komt.

De oppervlakkigheid van het genre komt ook ter sprake in een *De Tijd*-artikel uit 1938, waarin het draait om het cultuurverval dat dreigt nu mensen steeds minder gaan lezen. De anonieme auteur van het stuk baseert zich in zijn argumentatie op de literaire AVRO-rubriek, waarover te lezen staat:

In het oog van vele luisteraars is Dr. Ritter hun leeskoelie en dus een verdienstelijk man. Simplistische naturen onder hen stellen zich den gang van zaken als volgt voor. Op Zaterdagmorgen stapt Dr. Ritter even naar den boekwinkel der Erven Bijleveld en vraagt het boek ter inzage, dat aan de orde van behandeling is. 's Middags of 's avonds leest hij het en vormt zich een meening. En ziedaar, Zondagmiddag wordt den luisteraars de inhoud van het boek, mitsgaders een welgefundeerd oordeel er over, aangeboden op een presenteerblaadje. 't Is of men een cocktail drinkt; het kost ook nauwelijks meer tijd. Met een minimum aan inspanning is men op de hoogte en praat mee over dingen, waar men niets van weet. Wie geld genoeg heeft en bluf wil slaan, kan het boek ook nog aanschaffen en op een in 't oog vallende plaats neerleggen in zijn salon.¹⁴³

De auteur richt zijn kritiek hoofdzakelijk op de gemakzucht van de gemiddelde luisteraar, die Ritters causerieën aan zou grijpen om te koketteren met literaire kennis waar hij feitelijk niet over beschikt. Ook wordt het publiek van naïviteit beticht, gezien de voorstelling die het zou hebben van de totstandkoming van een literair halfuurtje. De auteur distantieert zich weliswaar van de gedachte dat Ritters lezingen een dag voor de uitzending tot stand zouden komen, maar zoals het door hem gehanteerde idioom laat zien (‘presenteerblaadje’, ‘cocktail’, ‘minimum aan inspanning’), getuigen ze beslist niet van de vereiste diepgang van waardevolle kritiek. In die zin wordt de literaire radiokritiek, in het bijzonder die van de AVRO, hier weggezet als een facilitator van oppervlakkigheid.

Interessant in deze context is de briefwisseling tussen Hein de Bruin en de NCRV naar aanleiding van diens lezing over Heeroma's *Het derde réveil*. Naar aanleiding van de tekst van die causerie had de omroepleiding De Bruin geschreven: ‘Zonder overigens maar iets af te willen dingen op de waarde Uwer lezing, moet het ons toch van het hart, dat zij zich teveel tot een élite-publiek richt. In zooverre wordt het karakter eener radio-lezing uit het oog verloren’.¹⁴⁴ Het is een bezwaar waarmee de criticus niet instemmen kon, blijkens zijn reactie op de brief:

Ik heb den indruk, dat u de luisteraars, wat hun begripsvermogen betreft, onderschat. Het grootste deel van de N.C.R.V.-luisteraars komt toch onder het gehoor van de prediking. En ik ben altijd van meening geweest, dat dit al reeds, de jaren door, een groote invloed heeft gehad voor het verstaan van een behoorlijk geredigeerd betoog. Trouwens het is m.i. een groot bezwaar dat bij de N.C.R.V. een beetje de neiging leeft, om wat al te veel rekening te houden met het verlangen van de heel gewone en dikwijls oppervlakkige massa. [...] De groote massa vindt iets mooi als het ‘lollig’ is, of opgelegd sentimenteel, of, indien het muziek betreft, als ze mee kunnen zingen. Ik zeg dit allerminst ‘uit de hoogte’: ik voel mezelf goed thuis onder het ‘volk’, waar overigens weer zulke goede gevoelens in leven. Maar op het gebied der cul-

¹⁴³ Anoniem 1938a.

¹⁴⁴ NCRV/Van Dijk aan De Bruin, 15-9-1934, in archief De Bruin (Letterkundig Museum), B 00913 B1. De brief is ook afgedrukt in Colenbrander 1989: 63.

tuur zijn ze vrij onverschillig, omdat dit gebied, geloof ik, over 't algemeen hun directe belangen niet raakt, naar ze meenen.¹⁴⁵

Hier wordt scherp het conflict duidelijk tussen het ideaal van literatuurpopularisering, zoals aangehangen door de omroepleiding, en de weerbarstige praktijk zoals ingewijden in het literaire veld die ervoeren. De receptie van de radiokritiek als oppervlakkig genre staat in hoge mate met die frictie in verband. Dat blijkt ook uit een van de stelligste teksten die tegen de radiokritiek verschenen zijn: de tirade die Gerben Colmjon eind 1932 publiceerde in *De Literaire Gids*, het tijdschrift dat hij redigeerde met zijn zakelijke partner Lex Verbraeck. Ook Colmjon richtte zijn pijlen op de AVRO-rubriek van Ritter, waarover hij schreef:

Het langzame gezeur vol gemeenplaatsen, het schoonheidsdorstige smachtend uitspreken van dichtelijke taal die geen mensch meer kan treffen, het zalvend lezen van fragmenten welke den luisteraar doen gelooven dat ze alleen dienen om het halfuur vol te krijgen, het zeuren over boeken ten slotte die men al lang zelf heeft gelezen, althans eenige keeren gerecenseerd gezien ... het doet al wie in de letteren werkelijk belangstelt zijn geduld verliezen.¹⁴⁶

Wie (redelijk) op de hoogte is van de literaire ontwikkelingen en deze bijhoudt in gedrukte media, kan met andere woorden niet anders dan de oppervlakkige boekenhalfuurtjes geërgerd terzijde schuiven. Volgens Colmjon is het zelfs zo slecht met het genre gesteld, dat niemand naar de literaire rubriek luistert, behalve 'die indolenten van geest wien het onverschillig is wat hun wordt toegegoelgd, – en die de literaire adviezen het eene oor in, het andere uit, laten gaan'.¹⁴⁷

Om zijn punt te verduidelijken, staat de criticaster stil bij een viertal bijdragen aan de rubriek van Ritter, die zelf overigens wel als capabele boekbespreker wordt gekarakteriseerd: besprekingen van A.J. Schnaar (31 juli 1932, over Jong-Russische letterkunde), Herman Robbers (7 augustus 1932, over het nagelaten werk van Aart van der Leeuw), Henri van Booven (14 augustus 1932, over actuele Oosterse boeken) en Anna van Gogh-Kaulbach (24 augustus 1932, over *Een oud boek van mensen en dieren* van Axel Munthe). Colmjons algemene bezwaar was dat de sprekers qua stemgebruik volstrekt ongeschikt waren voor een optreden in het nieuwe medium, maar ook inhoudelijk vond hij de lezingen om te versmaden.¹⁴⁸ Zo schreef hij over de lezing van Van Gogh-Kaulbach dat

het meegedeelde niet ver uitkwam boven dat in een krant die een eenvoudige aankondiging schrijft, zakelijk, zonder een vrucht-van-den-geest op te leveren gelijk Busken Huet en Frans Coenen het kunnen. En als een krant hebben alle couranten in den lande al over Munthe geschreven; in dit opzicht wist men er al alles van.¹⁴⁹

145 De Bruin aan NCRV/Van Dijk, 15-9-1934.

146 Colmjon 1932.

147 Ibidem.

148 In het Ritterarchief van de UB Utrecht bevindt zich een brief van Vogt (d.d. 6 september 1932) waarin hij meldt dat er een kern van waarheid in de bespreking zit, waar het de spreekkwaliteiten van sommige sprekers betreft. Ritters secretaris Czopp schrijft op 7 september echter terug dat Colmjons aantijging niet 'au serieux' te nemen is, omdat ze blijk geeft van 'een ontstellende onbelesenheid op letterkundig en kritisch gebied'. Zie map AVRO, v.

149 Colmjon 1932.

Het kernbezwaar ‘oppervlakkigheid’ wordt hier aangevuld met kritiek op de overbodigheid van de lezing, die niets toe te voegen zou hebben aan de receptie die het boek al ontvangen had. Daaruit blijkt dat Colmjon niet differentieerde tussen luisteraars die de literatuur(kritiek) bijhielden en een publiek dat dit niet deed. Zulks kan ook worden afgeleid uit zijn commentaar op Van Boovens stapelrecensie over Oosterse boeken: ‘Hij las over ... ‘Rubber’ van mevrouw Székely-Lulofs, als eersten roman, wat alleen gerechtvaardigd zou zijn indien hij, er van uitgaand dat iedereen het boek kent, er intelligente, verhelderende opmerkingen over had geplaatst’.¹⁵⁰ De oppervlakkigheidstopos wordt ditmaal geïmpliceerd door een gebrek aan intelligente opmerkingen, maar ook in dit geval is de assumptie dat het luisterend publiek over de nodige voorkennis beschikt. Er kunnen dan ook de nodige kanttekeningen worden geplaatst bij de argumentatieve zuiverheid van Colmjons redenering, maar dat neemt natuurlijk niet weg dat hij met zijn tekst op negatieve wijze bijdroeg aan het imago van de literaire radiokritiek. Naast oppervlakkigheid en overbodigheid verweet hij die nog literair-kritische zelfbeplekking – Herman Robbers zou in zijn lezing over Van der Leeuw namelijk vooral over zichzelf hebben gepraat.¹⁵¹

Naast oppervlakkigheid werd de radiokritiek ook eclecticisme verweten – het tweede kernbezwaar tegen het genre. De literaire halfuurtjes zouden onderling nauwelijks samenhang vertonen en soms zelfs op gespannen voet met elkaar staan, met alle negatieve gevolgen voor het publiek van dien. In de eerste plaats kon dit eclecticisme leiden tot onbegrip, aldus Otto van Bonckersdorf in *Den Gulden Winckel*. Naar aanleiding van de receptie van Remarques *Im Westen nichts Neues* merkte hij op:

Millioenen mensen hebben dat boek gelezen en duizenden hebben over dat boek ‘gelezen’, hebben het gebruikt als uitgangspunt voor oraties over vaderlandsliefde, pacifisme of militarisme. Want de mannen van het ‘letterkundig halfuurtje’ of de voorlichters, die de ethiek verbinden aan gepraat over het ‘goede’ boek, plegen alle tegenstellingen uit éénzelfde boek te halen. Zoo kon de hartstochtelijke patriot Remarque een defaitist noemen, terwijl de antimilitarist heele zalen vol weetgierige belangstellenden in ‘boeken met strekking’, waar je ‘beter’ van wordt, kon doen gruwelen van al de verschrikkingen van den verdierlijkten moordenaar uit vaderlandsliefde.¹⁵²

Van Bonckersdorf houdt voor de tegenstrijdige leeswijzen van Remarques roman – die bij het grote publiek tot verwarring zouden kunnen leiden – uitdrukkelijk de voorlichtende kritiek verantwoordelijk, met de literaire radiatorubrieken als symptomatische uitingsvorm. Het is echter nog maar de vraag of die conflicterende lectures alleen voorkwamen in het publieksgerichte circuit. Eenzelfde vraag kan gesteld worden naar aanleiding van Henri Borels bezwaar tegen het eclecticisme van de literaire radiokritiek, dat hij als volgt verwoordde:

Het publiek, ‘der grosse Lümmel’, [...] heeft ook geen richtsnoer en geen standaard meer. In Radio ‘Boeken-halfuurtjes’ die tienduizenden bereiken, heinde en ver in het land, worden dit publiek kris-kras door elkaar de meest tegenstrijdige oordeelen en kunstwaarden in ge-radiod. De meest onbeduidende boeken hoort men er wel eens door vriendjes van de auteurs in ophefmen of het kunstwerken van belang waren.¹⁵³

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Van Bonckersdorf 1931: 107.

¹⁵³ Borel 1931.

In Borels geval gaat het niet, zoals bij Van Bonckersdorf, om een bezwaar tegen onderling tegenstrijdige kritieken over hetzelfde boek. Bij hem heeft het eclecticisme betrekking op de grote poëtische heterogeniteit van de boekenhalvuurtjes, die de vorming van een consistente smaak bij het publiek in de weg staat. Ook nu is de gedachtegang echter opmerkelijk: per slot van rekening droegen de recensenten in gedrukte media ook onderling verschillende standpunten uit.

De slotzin van het citaat van Borel is illustratief voor het derde kernbezwaar tegen de literaire radiokritiek: dehiërarchisering. Het betreft een voorbehoud dat we eerder tegenkwamen bij Ter Braak en Du Perron: de boekenhalvuurtjes zouden een egalitaire houding aannemen ten opzichte van kwaliteitsverschillen in de literatuur. Waar Borel dit probleem in verband brengt met vriendjespolitiek in de ether, daar koppelt de rubriek 'Cosmopolitica' in *De Tijd* deze dehiërarchisering direct aan het kritische programma van Ritter. De anonieme auteur prijst weliswaar 'de handigheid waarmee hij zijn taak volbrengt', maar wijst vooral op 'de innerlijke zwakheid van zijn betoog': 'Hij schijnt zich tot taak gesteld te hebben, alles even belangrijk te vinden. Mochten we hem gelooven, dan bestaat de heele Nederlandsche literatuur uit monumentale werken, waarin de afgrondelijkste "problemen" der "cultuur" aan de orde zijn'.¹⁵⁴ De werkelijkheid was anders, aldus *De Tijd*: die werd gekenmerkt door een hiërarchische structuur, waarin de monumentale werken de top van de piramide vormden.

Hoewel dungezaaid, verschenen er ook teksten die een lans braken voor het genre – wellicht niet toevallig van de hand van mensen zich zelf ook actief waren als radiocriticus. Een bijzondere vermelding verdient de rubriek 'Literatuur' die Roel Houwink tussen 1931 en 1935 verzorgde in *Vrije Geluiden*, de radiogids van de VPRO. Daarin inventariseerde hij wekelijks de literaire uitzendingen die de verschillende (nationale en internationale) omroepen zouden verzorgen en voorzag hij die aankondigingen kort van commentaar. Over de keuze van de sprekers was Houwink meestal positief: geregeld meldde hij dat de radiocriticus van dienst 'de meest aangewezen persoon' was om over een auteur te spreken of sprak hij de verwachting uit 'dat wij gaarne naar zijn causerie zullen luisteren'.¹⁵⁵

Ondanks zulke stimulerende geluiden en de energie die hij wekelijks in de rubriek stak, getuigen zelfs Houwinks opmerkingen uiteindelijk ook van een pessimistische attitude tegenover de literaire radiokritiek. De criticus ontwaarde namelijk grote problemen in de manier waarop de boekenrubrieken geleid werden. Allereerst kante hij zich tegen de omroepbesturen, die in goed verzorgde literaire rubrieken geen 'objectief-culturele eis' zouden herkennen en geregeld halvuurtjes aflasten ten faveure van zendtijd voor sportwedstrijden.¹⁵⁶ Maar ook de secretarissen van de literaire rubrieken moesten het regelmatig ontgelden, Ritter en De Jong voorop. De eerste werd achtereenvolgens verweten dat hij het letterkundige peil van de rubriek slecht bewaakte en 'klikgeest' in de hand werkte door auteurs te laten bespreken door bevriende critici,¹⁵⁷ terwijl de tweede de indruk wekte dat hij pas 'op het laatste nippertje' be-

¹⁵⁴ Anoniem 1935.

¹⁵⁵ De citaten hebben specifiek betrekking op Herman Robbers en Jan Greshoff. Vgl. respectievelijk Houwink 1931b en Houwink 1931c.

¹⁵⁶ Houwink 1934b.

¹⁵⁷ Het eerste verwijt komt uit Houwink 1931d, naar aanleiding van Donkers lezing over een roman van Willy Corsari. Het tweede verwijt, uit Houwink 1932b, heeft betrekking op een lezing van Everard Bouws over Menno ter Braak.

sloot welke boeken hij zou bespreken.¹⁵⁸ Zulke praktijken leidden er volgens Houwink toe dat er geen heldere lijn in de rubrieken aanwezig was, waardoor de Nederlandse situatie schril afstak bij die in het buitenland: 'En wij herhalen wat wij al zoo vaak hebben gezegd: waarom zoo vaak in Holland niet, wat elders blijkbaar als vanzelfsprekend wordt beschouwd?'.¹⁵⁹

Wat dat laatste betreft kon Houwink niet op algemene bijval rekenen. In 1932 schreef Jan Greshoff namelijk onder het pseudoniem Antoon Voorstadt in *Den Gulden Winckel* dat de Nederlandse radio ten opzichte van andere landen relatief veel goede programma's bood: '[I]n de sinistere radiowoestijn zijn hier wat meer oasetjes dan elders'. Via de woestijnmetafoor construeert de criticus een negatief imago voor het nieuwe medium, maar de dorheid wordt genuanceerd door het beeld van de oase, waartoe ook de boekenhalvuurtjes in Greshoffs optiek gerekend konden worden. Evenals de hoofdmoot van Houwinks VPRO-rubriek is de tekst van Voorstadt dus positief over de literaire radiokritiek. In het bijzonder loofde Greshoff de AVRO-rubriek, waarin hij regelmatig persoonlijk optrad:

[I]k heb door trouwe auditie en vergelijking geconstateerd, dat het Avroboekenhalvuur, over het algemeen genomen, superieur is aan wat elders op dat gebied geboden wordt. De organisator en geestelijke leider van dit onderdeel der uitzendingsdienst heeft de kunst verstaan om door alles heen en tegen alles in twee grondbeginselen te handhaven: een bepaalde qualiteit en onzijdigheid. Zijn sprekers zijn lang niet alle geboren oratoren, maar zij hebben meestal iets te zeggen en zij doen dat met overtuiging.¹⁶⁰

Met de woordgroep 'wat elders op dat gebied geboden wordt' verwees Greshoff naar de literaire rubrieken in andere landen, maar impliciet stelde hij daarmee ook dat de literaire halvuurtjes van de AVRO kwalitatief sterker waren dan die van de andere omroepen. De positieve kwalificatie 'onzijdigheid' spreekt wat dat betreft boekdelen: de levensbeschouwelijk of politiek georiënteerde kritiek van de KRO, NCRV en VARA zal de toets der neutraliteit in Greshoffs ogen niet hebben kunnen doorstaan. Toch moeten ook de literaire programma's van die omroepen positief hebben afgestoken bij de 'burgermansoorstreefing, die 75% der programma's uitmaakt'.¹⁶¹

Hoewel Greshoff een positief geluid over de literaire radiokritiek liet horen, is zijn tekst ook indicatief voor de negatieve receptie van het fenomeen in de jaren dertig. Het gaat namelijk in hoge mate om een verdediging van de boekenhalvuurtjes tegen de 'bezwaren tegen deze dienst',¹⁶² zoals ik die hierboven heb uiteengezet. Greshoff stelde in dat verband: '[M]en moet, wil men redelijk blijven, altijd rekening houden met het feit, dat ieder roeien moet met de riemen, welke hij heeft. Wij hebben maar een betrekkelijk beperkte litteratuur. En in die litteratuur komen maar een beperkt aantal figuren in aanmerking om voor de microfoon te treden'.¹⁶³ Gezien die beperking kon het niet anders, betoogde de criticus, of de literaire radiokritiek sloeg wel eens de plank mis. Evenals de uitdrukking 'men moet roeien met de riemen die hij heeft' impliceert die constatering dat de radiokritiek in Greshoffs optiek geen hoogwaardige literatuurkritische functie bekleedde, zijn welwillende woorden over het genre ten spijt. Opmerkelijk is daarbij dat de criticus zijn apologie onder een pseudoniem publiceerde. Mo-

¹⁵⁸ Houwink 1934c.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Voorstadt 1932: 215.

¹⁶¹ Ibidem: 216.

¹⁶² Ibidem: 215.

¹⁶³ Ibidem.

gelijk wilde hij voorkomen dat zijn eigen naam met een verdediging van de radiokritiek geassocieerd werd.

Wat dat laatste betreft is het opvallend dat Greshoff de literaire AVRO-rubriek in 1939 juist publiekelijk aanviel. In *Het Hollandsche weekblad* verzette hij zich tegen Ritters ideaal van objectieve kritiek, waar het pseudoniem Voorstadt diens ‘onzijdigheid’ in 1932 nog geprezen had. Greshoff beweerde dat Ritter een demagoog was, die stelselmatig weigerde – ‘waarschijnlijk uit gemakzucht’ – om het besproken werk in de juiste context te plaatsen.¹⁶⁴ Daarbij ging het niet alleen om de (literair-)historische context waarin het werk in kwestie verscheen, maar ook om de (diachrone en synchrone) positie die het innam op de literaire ranglijst. Met name over dat laatste aspect zweeg Ritter voortdurend, meende Greshoff. Daarmee beging hij een cruciale fout, immers:

De allerslechtste roman waar Vestdijk in de toekomst ooit toe in staat zou blijken (een inzinking is a priori nooit uitgesloten), is en blijft toch altijd nog een wereldwonder naast de hoogste stijging van een Ammers-Küller. Alleen omdat een mislukte Vestdijk toch altijd nog een Vestdijk, en een geslaagde Ammers-Küller helaas altijd een Ammers-Küller is.¹⁶⁵

Met andere woorden: Ritter zou zich schuldig maken aan dehiërarchisering. Het door hem bepleite onderscheid tussen kritiek en voorlichting was in Greshoffs ogen bovendien volstrekt artificieel, ‘want de voorlichting is waardeloos indien er geen kritisch onderzoek aan voorafgaat’.¹⁶⁶

Met zijn aanval op Ritter voegde Greshoff zich in de traditie van *Forum*, waarvan hij dan wel geen redacteur was, maar waaraan hij wel degelijk geaffilieerd was. Gezien de sterk gecanoniseerde positie van *Forum* en de mogelijke invloed daarvan op de (al dan niet door academici geïnstitutionaliseerde) beeldvorming van de literaire radiokritiek, sta ik ter afsluiting van deze paragraaf wat langer stil bij de relatie tussen dit tijdschrift en de radio. In 1935 was het Maurice Gilliams die voor het eerst op het medium reflecteerde, waarbij hij stelde dat het Vlaamse N.I.R. bevolkt werd door ‘radiobarbaren’,¹⁶⁷ ‘van goeden wil maar van beperkte geestelijke middelen’,¹⁶⁸ die de literatuur niet bepaald een dienst bewezen met hun declamaties van dubieus niveau. Waar Gilliams zich echter niet uitliet over de Nederlandse situatie, daar speelde deze een belangwekkende rol in Ter Braaks beroemd geworden ‘A Farewell to Arms’, de openingsbijdrage van het laatste nummer van *Forum*. Daarin positioneerde hij de personalistische poëtica van het tijdschrift expliciet tegenover ‘den geestelijken middenstand’, die zich in zijn ogen consequent verzette tegen elke vorm van ‘doordenken’ (en dus intellectualisme) en die het *Forum* onmogelijk maakte een structurele verandering aan te brengen in het Nederlandse culturele leven.¹⁶⁹ Over Ritter schreef Ter Braak in die context het volgende:

[O]p onvergankelijke, bijna bewonderenswaardige wijze vinden wij dit waardenstelsel van den middenstand geëxploiteerd door den litterairen radio-dictator dr. P.H. Ritter Jr., die met veel meer realiteitszin dan wij in 1932 bezaten die exploitatie zonder aanwijsbaar schaamtegevoel heeft ondernomen. Naast hem verbleeken alle compromisfiguren en twijfelaars tusschen kool en geit; en de groote vraag,

164 Greshoff 1939.

165 Ibidem.

166 Ibidem.

167 Gilliams 1935: 974.

168 Ibidem: 972.

169 Ter Braak 1935b: 1176.

waarvoor wij thans gesteld worden, is niet langer de naïeve vraag naar de aldan-niet-waarachtigheid van zulk een symbolische persoonlijkheid, maar deze: mag men den middenstand zulk een geschoolden en geraffineerden weldoener trachten te ontnemen! En voorts: is de literatuur, die men te beoordeelen krijgt, niet in de eerste plaats te beoordeelen naar de behoeften, waarvoor zij door de producenten in het bedrijf geschapen wordt, en pas in de laatste plaats naar haar waarde volgens maatstaven, die den geestelijken middenstand even vreemd zijn als het wezen van een Nietzsche of een Dostojewski? Moet men niet trachten het zwaartepunt van zijn waardenleer te verplaatsen van het litteraire naar het sociologische, na te gaan op welke maatschappelijke grondslagen de geestelijke middenstand rust en er met zichzelf over in het reine komen, welke aldan-niet-noodzakelijkheid er voor het bestaan van dien geestelijken middenstand aanwezig is?¹⁷⁰

Ter Braaks antwoord op die vragen moge duidelijk zijn: allesbehalve. In Ritter construeert hij een retorische vijand die met alles breekt waar *Forum* voor stond: compromisloosheid, (polemische) subjectiviteit en een waardenleer gebaseerd op strikt literaire maatstaven. Waar de *Forum*-redactie in 1932 zo naïef was te veronderstellen dat er afgerekend kon worden met een literair bedrijf dat hoofdzakelijk dreef op de zogenaamde ‘smaak’ van de middenstand, daar heeft Ritter deze juist omarmd, sterker nog: hij heeft die smaak via de radio geëxploiteerd en tot dictatuur verheven.

Het was niet de eerste keer in 1935 dat de *Forum*-criticus afrekende met de kritische opvattingen van Ritter. Een paar maanden voor de publicatie van ‘A Farewell to Arms’ verscheen in *Het Vaderland* de tekst ‘Happy-ending der objectiviteit’, die de kritische beginselen van Ritter expliciet tot onderwerp nam. Meer in het bijzonder ageerde Ter Braak tegen een lezing die Ritter – in dit geval smalend ‘de voorzanger der luistervinken op litterair gebied’ genoemd – had gehouden op een bibliotheekcongres.¹⁷¹ Daarin had de AVRO-criticus gewezen op het belang van dictie voor een goede radiolezing en had hij gemeld dat een radioboekbespreker zich tot op zekere hoogte moest aanpassen aan zijn publiek – enerzijds door zijn lezing een ‘happy-ending’ te geven; anderzijds door soms toe te geven aan de oppervlakkige voorkeuren die sommige luisteraars nu eenmaal hadden. Dat laatste standpunt zal Ter Braak exemplarisch hebben geacht voor Ritters exploitatie van het ‘waardenstelsel van den middenstand’, en het is dan ook vooral deze knieval voor het publiek die hij overtuigend aanviel. Met een perfecte dictie bazuinde Ritter ‘de nederigheid uit zonder zelf iets te vinden’, aldus Ter Braak, die zich hardop afvroeg ‘waarom de heer Ritter dan maar niet liever geheel zwijgt, want vinden mag hij toch niets’.¹⁷² Wederom zien we hier een confrontatie tussen de subjectieve en de objectieve kritiek, waarbij de laatste niet alleen kritische besluiteloosheid, maar ook oppervlakkigheid verweten wordt: ‘[M]en voelt inderdaad de moeilijkheid, om een verdieping te bouwen bovenop die ‘zekere concessies’ en ‘oppervlakkige tendenzen’, die ook nog in een happy-ending moeten uitmonden’.¹⁷³

Ter Braaks aanvallen op Ritter getuigen ervan dat de *Forum*-voorman, evenals zijn vriend en collega-redactielid Du Perron, de ‘objectieve’ manier van boekbespreken niet beschouwde als een gelegitimeerde vorm van literatuurkritiek. Het is echter betekenisvol dat Ter Braak toch de behoefte voelde publiekelijk op de standpunten van Ritter in te gaan. Vanzelfsprekend vormden deze een mooi ijkpunt om de eigen poëtica mee te positioneren, maar de referentie aan

170 Ibidem.

171 Ter Braak 1935c. De tekst van Ritter is te lezen in Van Herpen 1982: 20-21.

172 Ter Braak 1935c.

173 Ibidem.

Ritter suggereert ook dat de AVRO-voorman zich binnen het literatuurkritische veld een positie had verworven die niet zomaar genegeerd kon worden. Met andere woorden: de literaire radiatorubrieken mogen dan wel een bescheiden receptie hebben gekend, maar het fenomeen speelde wel degelijk een rol van betekenis in de manier waarop critici hun imago vormgaven.

Als we Ter Braaks argumentatie in zijn aanval op Ritter nader beschouwen, constateren we dat hij de vermeende oppervlakkigheid en middelmatigheid van diens kritieken doortrok naar het medium radio *an sich*. Daarmee leverde hij niet alleen negatieve bijdrage aan de beeldvorming rond Ritter, maar óók aan de institutionele identiteit van het nieuwe medium. Van dat laatste getuigen ook andere literair-kritische teksten van Ter Braak. Zo bracht hij de radio in verband met ‘een soort aan alle landen en volken gemeenzame zin voor banaliteit’¹⁷⁴ en meende hij dat deze ‘een eenheidsrecept van cultuur’ propageerde,¹⁷⁵ waarin er geen verschillen meer waren tussen ‘Ome Keesje en het Concertgebouw’.¹⁷⁶ In Ter Braaks optiek waren oppervlakkigheid en dehiërarchisering dus niet voorbehouden aan de literaire radiokritiek, maar konden die bezwaren op het complete medium worden geprojecteerd.

Dat wil echter niet zeggen dat Ter Braak principieel geen affiniteit met het nieuwe medium had. In de technische mogelijkheden van de radio was de criticus wel degelijk geïnteresseerd, maar hij vond dat de Nederlandse omroepen gekoloniseerd waren door incompetent programmeerders die daar geen oog voor hadden. Dat blijkt mooi uit zijn korte essay ‘De nieuwe mensch’, dat in 1934 in *Forum* verscheen. Daarin deed hij verslag van een zondagmiddag radio luisteren, waarbij twee boekbesprekingen de revue passeerden: Ritter over *De Cockpit* van Willem van Veenendaal – door Ter Braak ironisch ‘het nieuwe meesterwerk der letterkunde’ genoemd – en een KRO-lezing van pater Maximilianus O.M.C. over de Tiroolse schrijfster Maria Veronica Rubatscher.¹⁷⁷ In Ter Braaks evaluatie van de lezingen tekent zich ondubbelzinnig de oppervlakkigheidstopos af: ‘[B]eide redenaars spraken in gemeenplaatsen, de ene weliswaar in andere gemeenplaatsen dan de ander, maar “Huhn bleibt Huhn”’.¹⁷⁸ Omdat de criticus naar eigen zeggen door geen van beide lezingen bevredigd werd, besloot hij over te gaan tot een experiment: hij ‘liet dr Ritter een zin uitspreken en schakelde over op Maximilianus, die [hij] twee zinnen liet uitspreken; daarna sprong [hij] weer over op een passus van dr Ritter om vervolgens, juist bij de aanvang van een tussenzin, O.M.C. weer aan het woord te laten’.¹⁷⁹ Daardoor konden de ‘wetten van twee versleten logica’s’ die de beide sprekers hanteerden wijken voor ‘een wezen, zo fonkelend van originaliteit’, dat Ter Braak zijn experiment voortzette.¹⁸⁰ In zijn verslag daarvan nam hij niet alleen de literair-kritische kwaliteiten van Ritter en Maximilianus op de hak, maar liet hij ook doorschemeren dat hij de ‘sectarische omroepverdeeldheid’ hoofdschuddend bezag.¹⁸¹ Te midden van alle spot is er echter ook ruimte voor een positieve

174 Ter Braak 1934a.

175 Ter Braak 1937b.

176 Ter Braak 1936.

177 Ter Braak 1934b: 1059. De lezingen werden gelijktijdig uitgezonden op 30 september 1934.

178 Ibidem.

179 Ibidem.

180 Ibidem.

181 Ibidem. Vergelijk ook het slot van het essay, waarin Ter Braak de constructie van ‘De nieuwe mensch’ tot in het absurde doorvoert: die is de ‘universele spreker voor allen en niemand, potentieel uitgezonden door de Algemeen Christelijk Vrijzinnig Katholiek Socialistische Omroepvereniging’ en wordt aangeduid als ‘dr Anthonie van Duincoester tot

boodschap: Ter Braak meende met zijn experiment namelijk aangetoond te hebben dat de radio méér kon behelzen dan ‘de platte, “fotografische” reproductie der werkelijkheid’.¹⁸² Net als de film kon het medium kunst scheppen – maar die modernistische fascinatie deelden figuren als Ritter en Maximilianus kennelijk niet met hem.

Ter Braak geldt als een typische representant van het commentaar dat de radiokritiek gedurende de jaren dertig te verwerken kreeg. Hij verbond de boekenuitvoertjes uitdrukkelijk met oppervlakkigheid en dehiërarchisering en impliciet ook met eclecticisme, getuige zijn kritiek op de omroepverdeeldheid. Die negatieve karakterisering ontstegen bovendien het niveau van de literaire kritiek en kleefden in Ter Braaks geval de hele institutie aan. Ook in dat opzicht was de *Forum*-criticus niet uniek, maar we moeten zijn gecanoniseerde positie in de literaire kritiek van het interbellum niet onderschatten: met de aanvallen in *Forum* heeft Ter Braak mogelijk grote invloed gehad op de beeldvorming en reputatie van de literaire radiokritiek, zowel contemporain als retrospectief. Zoals ik hierboven liet zien, was die reputatie weinig positief te noemen, waarbij de invloed van het grote publiek of de ‘massa’ niet moet worden onderschat: de distantieeringen ten opzichte van de boekenuitvoertjes waren naast een literaire ook een sociale positiebepaling van een culturele elite die haar terrein afbakende ten opzichte van nieuwe, niet-ingewijde lezersgroepen.

4.4 De beeldvorming rondom het medium radio

De specifieke bezwaren tegen de literaire radiokritiek, zoals een criticus als Ter Braak ze verkondigde, correspondeerden in hoge mate met meer algemene kritische reflecties op het nieuwe medium vanuit het culturele en literaire veld. Anders geformuleerd: het negatieve imago van de radiokritiek lijkt in verband te hebben gestaan met de negatieve institutionele identiteit van het medium radio gedurende het interbellum.

Een mooi vertrekpunt voor een schets van die negatieve institutionele identiteit vormt de klaagzang die Pieter Johannes Molenaar in 1934 publiceerde in het protestants-christelijke tijdschrift *Stemmen des tijds*:

O, die oppervlakkige, die rumoerige, die jagende en dreunende tijd!

Ellendige auto, uitsluitend uitgevonden – natuurlijk in Amerika! – om onze goede, oude, Hollandsche degelijkheid te verjagen en bespottelijk te maken.

Afschuwelijk vliegtuig, dat met uw onuitstaanbaar geronk ons opschrikt uit onze stille gepeinzen en ons tracht te berooven van het beetje rust, dat ons nog is overgebleven.

En gij, gruwelijke radio, die ons letterlijk alles laat hooren op hetzelfde oogenblik, waarop het gezegd wordt. En gij, hatelijke bioscoop die ons enkele uren, nadat het gebeurd is, in uw oogverblinde filmbeelden het gebeurde doet herleven, hoe hebt gij met uw vele broeders en zusters van hetzelfde slag ons bedorven en ons leven zelf tot een soort van rolprent gemaakt.¹⁸³

Heeromasluis’. In die omschrijving worden Donker, Van Duinkerken, Coster, Heeroma, Beversluis en eventueel Ritter in één figuur gevangen.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Molenaar 1934: 102.

Het zijn typisch de woorden van een man op leeftijd die de moderniteit aan zich voorbij ziet scheren en moeite heeft zich aan te passen. Molenaar, geboren in 1868, zal hebben betoogd dat alles beter was toen de moderne technologie nog niet de maat der dingen was. Voor hem maakte de radio deel uit van een breder cluster uitvindingen die oppervlakkigheid in de hand werkten, omdat ze de rust en de stilte (en daarmee de diepere reflectie) uit de wereld verdrongen hadden of dreigden te verdringen. De enige was hij beslist niet: de gelijkschakeling van auto, radio en bioscoop (maar ook van balzaal, jazzband en grammofoon) functioneerde als een topos in meer en minder bezorgde teksten over het toenmalige culturele leven.

Concentreren we ons specifiek op het medium radio, dan zien we dat deze in het culturele en letterkundige vertoog stelselmatig in verband werd gebracht met oppervlakkigheid – tevens een van de kernbezwaren die de literaire radiokritiek aankleefden. Zo wordt de radio opgevoerd als een instrument dat zijn luisteraars ‘zelfs de moeite van het lezen ontlast’ en vormt het medium ‘de dood van ieder behoorlijk gesprek’, omdat de luidspreker zich voortdurend in de conversatie mengt.¹⁸⁴ In die beide voorbeelden wordt de radio – door optimisten nu juist neergezet als een facilitator van culturele emancipatie – voorgesteld als de inhibitor van intellectuele activiteiten, in dit geval aandachtige lectuur en de kunst een goed gesprek te voeren.

Juist in het culturele en literaire veld werd de institutionele identiteit van de radio in sterke mate bepaald door deze oppositie tussen oppervlakkigheid en intellect. Het betreft een tegenstelling met meerdere aspecten, waarvan er één al herhaaldelijk aan de orde is geweest: de gegeneraliseerde voorstelling van het radiopubliek als isomorfe, oppervlakkige massa. Letterlijker dan Willem Leendertz hebben weinigen dat beeld beschreven: ‘voor het oppervlakkige radiopubliek moet men in ieder geval populair blijven’, stelde hij zich voor.¹⁸⁵ Varianten vinden we bij A. den Doolaard, die toezag hoe de mens zich overgaf aan een ‘oppervlakkige levenshonger’ met de ‘radio-epidemie’ als uitingsvorm,¹⁸⁶ en bij Ritters secretaris Gustav Czopp, die meende dat de ‘dictatuur van de luisteraar’ de culturele taak van de omroep blokkeerde: ‘Vraag den luisteraar wat hij het liefst horen wil en hij zal een keus doen uit de dingen, die hij wel eens gehoord heeft. Maar verwacht geen nieuw, opbouwend idee of een nieuwen vorm van hem!’.¹⁸⁷ Steeds wordt het ‘oppervlakkige’ radiopubliek gemarkeerd door het expliciet of impliciet verworvenheden te ontzeggen waarover intellectuelen wel beschikken: het vermogen niet-populaire materie te begrijpen (Leendertz, Den Doolaard) of met opbouwende, vernieuwende ideeën te komen (Czopp).

Een bijzondere vindplaats van de oppervlakkigheidstopos betreft Menno ter Braaks roman *Dr. Dumay verliest* (1933), waarin de radio wordt gebruikt om een tegenstelling te creëren tussen de gecultiveerde protagonist Victor Dumay en het onbeschaafde meisje Karin, met wie hij van plan is in het huwelijk te treden. Op het moment dat Karin Dumays huis voor de eerste keer bezoekt, haalt zij een boek van Livius uit diens boekenkast, om het vervolgens op zijn kop weer terug op de plank te zetten. Vlak daarna tekent Ter Braak de volgende passage op:

184 Zie Anoniem 1926 en Anoniem 1928.

185 Leendertz 1929: 110.

186 Den Doolaard in 's-Gravesande 1929: 105.

187 Czopp 1939: 40-41.

Met kleine danspassen was zij de kamer doorgegaan.
 ‘Je woont hier fijn, hoor! Wat een prachtig kleed! Is dat Perzisch? Waar heb je dat gekocht? Zeg, je hebt geen gramphoon, hè?’
 ‘Nee.’
 ‘Maar die koopen we toch, als we getrouwd zijn? Ja, toe, die koopen we. Of we nemen een radio, dat is ook leuk. O, wat een zalige dingen heb je daar! Kaviaar! En zalm! Denk eens aan, Vic, nog ... twee ... maanden!’
 Dumay peuterde aan de champagneflesch met onzekere handen; het leek hem belachelijk, de kurk tegen den zolder te laten knallen. Telkens dacht hij hardnekkig: ik moet dien Livius recht gaan zetten. Eindelijk gaf het ijzerdraadje mee; de kurk rees en knalde tegen het plafond; feestelijk droop het schuim langs den donkeren buik. Feest! Een nieuw leven!¹⁸⁸

In dit citaat construeert Ter Braak een sterke oppositie tussen zijn personages. Met zijn boekenkast vol Latijn en zijn exquisite culinaria staat de gepromoveerde Dumay symbool voor de hoge cultuur – of voor een ‘intellectuele uitzonderingspositie’, om met Thomas Vaessens te spreken.¹⁸⁹ Hij vertegenwoordigt daarmee een cultureel segment waarvan Karin, afkomstig uit de lage maatschappelijke klasse, duidelijk geen deel uitmaakt: ze weet bij wijze van spreken nog niet eens hoe ze een boek terug in de kast moet zetten. Het is betekenisvol dat de radio juist in deze setting functioneert: het betreft, evenals de grammofoon, een apparaat dat in Dumays milieu geen rol speelt. De radio is eerder een medium dat in verband moet worden gebracht met een ongecultiveerde figuur als Karin, die met intellectualisme niets heeft uit te staan en als personificatie van het ‘oppervlakkige radiopubliek’ zou kunnen gelden.

Een tweede aspect van de oppositie tussen oppervlakkigheid en intellect is de gedachte dat geestelijke arbeid niet zonder stilte kan geschieden. De radio doorbreekt die stilte en is daarom eerder een vijand dan een bondgenoot van het intellect. Neem de volgende passage uit een tekst van Frans Hulleman over Johan Koning: ‘Eenmaal weg uit de wereld van Jazz-band, radio, sigaretten, bioscoop en daverende auto’s langs wegen en in steden, kan hij in zijn huis te Voorburg genieten van de rust en huiselijke bedrijvigheid, die elk werkman, het zij in de kunst, het zij in de journalistiek, volstrekt nodig heeft’.¹⁹⁰ Evenals voor Molenaar is de radio voor Hulleman onderdeel van een serie moderne verschijnselen die breken met de traditionele rust die de huiselijke sfeer omringt. De implicatie van zijn woorden is dat werkmannen buiten kunst en journalistiek relatief weinig last van ‘de wereld van Jazz-band’ ondervinden, terwijl kunstenaars niet kunnen functioneren als rust en stilte van hen worden afgenomen. Het is misschien daarom dat de schrijfster Jo van Ammers-Küller met een enigszins verbitterde nostalgie terugkijkt op haar dagen als jong meisje in Delft, een stad ‘zoo innig verstillend en deftig bezonken in de dagen van mijn jeugd, toen de plagen van radio en vrachtauto’s en verkeersagenten nog niet over de mensen waren gezonden, en het leven er zoo stil en langzaam voorbij vlood als het donkere water in de grachten’.¹⁹¹

Het derde en laatste aspect van de tegenstelling tussen oppervlakkigheid en intellect betreft de notie cultuurnivellering. In de trant van de Spaanse filosoof José Ortega y Gasset keerde een vooraanstaand intellectueel als Johan Huizinga zich tegen het medium, omdat het door zijn

¹⁸⁸ Ter Braak 1933: 171-172.

¹⁸⁹ Vaessens 2013: 343.

¹⁹⁰ Hulleman 1928: 367.

¹⁹¹ Van Ammers-Küller in Bakker 1928: 83.

massaal verspreide middelmatige aanbod de gehele cultuur plat zou walsen: 'De radio doet het fatale werk van cultuurnivelleering alom, met sterker kracht dan van moker en dynamiet'.¹⁹² De invloedrijke kunstcriticus A.M. Hammacher redeneerde langs dezelfde lijn, toen hij de radio als symptoom beschreef van een voorgefabriceerde cultuur waarin kritisch vermogen een zeldzaamheid was en waarmee de kunstkritiek moest breken: 'Wij worden te veel de verwante van een radio-cultuurvermenigvuldiging. Onze kunstbeschouwingen zijn te veel reizen van reisverenigingen, met voorgeschreven genietingen en excursies'.¹⁹³

Deze zorgen over de 'gestandaardizeerde beschaving', zoals Theun de Vries de radiocultuur aanduidde,¹⁹⁴ herinneren aan de dehiërarchisering waarmee critici de literaire radiokritiek in verband brachten. Afgezien van de bezwaren tegen het eclecticisme van boekenhalfuurtjes vertonen de kritiekpunten op de literaire rubrieken dan ook sterke parallellen met de algemene beeldvorming die ik hier kort geschetst heb. De oppositie tussen oppervlakkigheid en intellect die de institutionele identiteit van de radio sterk kleurde, speelde ook in de beeldvorming rond de boekenhalfuurtjes een grote rol: commentatoren ervoeren een gebrek aan diepgang en meenden dat er te positief werd gesproken over auteurs die niet als intellectueel verantwoord te boek stonden. Het voert te ver om hieruit te concluderen dat de beeldvorming van de literaire radiokritiek rechtstreeks voortvloeide uit het imago van de radio in het culturele veld, maar er lijkt op zijn minst sprake van een verband tussen de weinig welwillende receptie van de boekenhalfuurtjes en de negatieve institutionele identiteit van de radio. Literatuurkritiek in een medium dat met anti-intellectualisme werd geassocieerd, had bij de nodige intellectuelen bij voorbaat een streepje achter.

4.5 De receptie van de radiokritiek in retrospectief

Het beeld dat rijst, is dat de radiokritiek gedurende het interbellum nooit meer werd dan een randverschijnsel in het literaire veld. Afgezet tegen de gedrukte kritiek in zowel tijdschriften als kranten was het symbolisch kapitaal van de boekenhalfuurtjes erg klein, hetgeen mogelijk ook beïnvloed werd door de negatieve institutionele identiteit van de radio in het culturele veld. De vraag is in hoeverre dat negatieve imago heeft doorgewerkt in de wijze waarop na de Tweede Wereldoorlog over de hoofdrolspelers uit de afgelopen hoofdstukken geschreven is. Om daar zicht op te krijgen, leg ik de klemtoon nog eens op de vier prominente radiocritici wier metakritische ideeën ik eerder uitwerkte: Anton van Duinkerken, A.M. de Jong, Cornelis Rijnsdorp en P.H. Ritter jr. Welke status wordt aan hun radiowerk toegekend in de secundaire literatuur over hun leven en werk?

Het vertrekpunt vormt een bescheiden inventarisatie van de mentions van literatuurkritisch radiowerk in biografische teksten over de auteurs in kwestie. Ik ben in drie bronnen nagegaan of daar gewag wordt gemaakt van radio-optredens van de betreffende critici: het *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid* van K. ter Laan; de levensberichten die na de dood van de auteurs

192 Huizinga 1928: 118.

193 Hammacher 1930: 103.

194 De Vries 1938: 587.

verschenen in het *Jaarboek voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden* en de lemma's in *De Nederlandse en Vlaamse auteurs: van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*, gepubliceerd onder redactie van G.J. van Bork en P.J. Verkruijse.¹⁹⁵ Tabel 1 maakt in één oogopslag duidelijk hoe de zaken ervoor staan:

Tabel 1 Mentions van het radiowerk van vier radiocritici in drie biografisch georiënteerde bronnen. Een 'x' betekent een mention; een - - - betekent dat er geen gewag wordt gemaakt van het radiowerk van de betreffende criticus.

Bron	Van Duinkerken	De Jong	Rijnsdorp	Ritter
Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid	- - -	- - -	- - -	x
Levensbericht Maatschappij der Nederlandse Letterkunde	- - -	nvt ¹⁹⁶	x	x
De Nederlandse en Vlaamse auteurs	- - -	x	- - -	x

Duidelijk is dat Ritter na de Tweede Wereldoorlog in hogere mate met de radio werd geassocieerd dan zijn collega-critici: alleen in zijn geval maken alle drie de bronnen melding van zijn radiowerk. Opmerkelijk is dat de KRO-carrière van Van Duinkerken juist in geen enkel geval wordt aangehaald. De Jong en Rijnsdorp moeten het beiden met één mention doen, maar ik verwacht dat De Jong op twee vermeldingen uitgekomen was, mocht er een levensbericht over hem verschenen zijn.¹⁹⁷

Bekijken we de mentions meer inhoudelijk, dan valt op dat het radiowerk bij Ritter – in tegenstelling tot bij Rijnsdorp en De Jong – als een van de hoofdzaken van zijn schrijverschap wordt gepresenteerd. In *De Nederlandse en Vlaamse auteurs*, bijvoorbeeld, begint G.W. Huygens' lemma over Ritter aldus:

Nederlands schrijver (Utrecht 16.8.1882-Houten 13.4.1962). Zoon van theoloog-filosoof P.H. Ritter (1851-1913). Studeerde rechten. Na zijn promotie (1909) te 's-Gravenhage werkzaam in diverse ambtelijke functies, van 1916 tot 1918 te Middelburg, daarna hoofdredacteur van het liberale *Utrechtsch Dagblad* (tot 1933), ten slotte werkzaam bij de avro. Tijdens WO II geïnterneerd in Buchenwald en St. Michielsgestel. Daarna werkte hij bij de radio, in welke hoedanigheid hij baanbrekend werk verrichtte voor de literaire radiokritiek in Nederland, al viel zijn oordeel vaak te welwillend uit.¹⁹⁸

In deze openingsalinea worden twee van Ritters activiteiten in het literaire veld gememoreerd: zijn hoofdredacteurschap van het *Utrechtsch Dagblad* en zijn functie bij de AVRO. Ondanks de kritiek op de welwillendheid van Ritters oordelen – waarover we ons kunnen afvragen of Huygens die op eigen ervaringen of op de perceptie van bijvoorbeeld Ter Braak baseert – wordt dat radiowerk in literatuurhistorisch opzicht als bijzonder relevant geïdentificeerd. Het literaire werk dat

¹⁹⁵ Ter Laan 1952; Van Domburg 1971 (over Van Duinkerken); Puchinger 1983 (over Rijnsdorp); Teipe 1964 (over Ritter); Van Bork & Verkruijse 1985.

¹⁹⁶ Over De Jong verscheen geen levensbericht in het *Jaarboek voor de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden*.

¹⁹⁷ Een biografische tekst als Schrevel 1992 maakt immers ook melding van De Jong's VARA-werk (136).

¹⁹⁸ Huygens 1985.

Ritter óók produceerde, komt daarentegen pas in de slotlinea van het lemma aan de orde. Heel anders is dat bij A.M. de Jong, in wiens lemma het literaire werk juist de overhand heeft en het journalistieke werk een zeer bescheiden plaats krijgt: ‘Geboren uit een katholiek Brabants arbeidersgezin, verhuisde vroeg naar Rotterdam; werd onderwijzer te Delft, deed dan journalistiek werk (kunstredacteur *Het Volk*, vanaf 1919, literair medewerker VARA)’.¹⁹⁹

Waar Ritters AVRO-werk in teksten over zijn leven steeds wordt aangehaald als letterkundige kernactiviteit, daar worden de radiocarrières van de andere critici hoogstens als biografisch gegeven vermeld. Er is geen lang betoog voor nodig om dit verschil in aandacht te verklaren: met (veruit) de grootste literatuurkritische radioproductie tussen 1928 en 1940 én de voortzetting van zijn boekenhalvuurtjes na de Tweede Wereldoorlog nam de radio in Ritters carrière een dominantere positie in dan bij eender welke radiocriticus. Zelfs tegen die achtergrond blijft het echter opvallend hoe scheef de verhoudingen zijn, waar het de aandacht voor het literaire radiowerk van de onderzochte critici betreft. Mijns inziens moeten we de resultaten uit tabel 1 daarom niet alleen begrijpen in het licht van Ritters lange en indrukwekkende radiocarrière. Ze vloeien ook voort uit de geringe hoeveelheid symbolisch kapitaal die de radio als literatuurkritisch medium had (en heeft) ten opzichte van gedrukte media.

Het is uitgerekend de receptie van Ritter die dat laatste punt verduidelijken kan. Al in de late jaren dertig verschenen er teksten waarin op de keerzijde van diens radiosucces werd gewezen. Op 12 januari 1938 publiceerde *De Tijd* bijvoorbeeld een bespreking van de opstellenbundel *Volk bij den weg* (1937), waaraan Ritter had bijgedragen met een schets van de straatmuziek in Amsterdam. De recensent vond het bepaald geen best stukje: ‘In ’t algemeen veel te oppervlakkig én te breedvoerig, precies Ritter voor de radio; wat op zich zelf niet erg is, doch hem op den duur een stuk van zijn reputatie gaat kosten’.²⁰⁰ Het verdict is hard, maar helder: Ritter dreigt van oppervlakkigheid zijn handelsmerk te maken en dat beïnvloedt zijn autoriteit in negatieve zin. Interessant aan die taxatie is dat de recensent van *De Tijd* Ritters radiowerk expliciet als referentiepunt inzet in zijn beoordeling van diens schrijven: in feite wordt de auteur Ritter hier getoetst aan de radiocriticus Ritter. Dat sluit mooi aan bij het beeld dat Arnoud Brok eens schetste van de ‘radiotoeter’, zoals Ter Braak de AVRO-voorman eens smalend aanduidde: hij werd alombekend als radiospreker, maar als literator moest hij het met een heel bescheiden plaats in de marge doen.²⁰¹

Het is een situatie waarmee pleitbezorgers van Ritters literaire werk herhaaldelijk hebben proberen te breken. Zo schreef Anthonie Donker in 1952: ‘Beroemd door den microfoon, maar onbekend als prozaschrijver – dat is de onverdiende situatie waarin de literator P.H. Ritter Jr in ons land sinds vele jaren verkeert’.²⁰² In zijn inleiding op Ritters *Vertoog en ontboezeming. Verzameld essayistisch proza* (1942) schreef Anton van Duinkerken soortgelijke woorden, maar anders dan Donker wees hij daarbij ook op de negatieve correlatie tussen Ritters radiokritiek en zijn succes als literair auteur: ‘Als letterkundig boekbeoordelaar voor de radiomicrofoon bereikte dr. Ritter eindelijk een nationaal publiek, doch het is de vraag, of zijn landelijke bekendheid als

199 Gobbers 1985: 300.

200 Anoniem 1938b.

201 Brok 2002: 32.

202 Donker 1952: 476.

criticus niet geschaad heeft aan zijn litteraire reputatie als auteur'.²⁰³ Van Duinkerken refereert hier aan de klassieke spanning tussen succes op grote schaal (of, in bourdieuaanse termen, het veld van de massaproductie) en literaire roem (het veld van de symbolische productie). De implicatie van zijn woorden is dat Ritter zozeer verweven was met het (negatieve) imago van de radio, dat een succesvolle carrière als literair auteur bemoeilijkt werd. Zes jaar na Van Duinkerken kwam ook Victor van Vriesland met een dergelijke constatering op de proppen, waarbij hij een tegenstelling ontwaarde 'tusschen den aesthetischen "mooschrijver" en den litterair-critischen journalist en radiospreker':

Iemand als Ritter is vooral door de jongeren vaak op schromelijke wijze miskend, doordat de van schoonheidsdrang bezeten kunstenaar voor het oog der wereld schuil ging achter den routine-man, den publicist in het gareel van de populaire litteratuurpraatjes, den 'AVRO-toeter', zoals Ter Braak hem ietwat onheus noemde, (die echter later zijn romans bewonderde). De doem van een in hoge mate absorberend werk om den brode, op een gebied, dat onrechtstreeks toch verband hield met den contemplatieven en verstilden arbeid die alleen de waarlijke werkelijkheid uitmaakte van dezen in den grond door een tomelozen hartstocht voor het schone bezetene moet hem een marteling zijn geweest.²⁰⁴

Van Vriesland wijst niet alleen op de negatieve reputatie die radio had onder de 'jongeren', maar trekt Ritters radiowerk ook in de sfeer van broodschrijverij. Daarmee suggereert hij dat de 'populaire litteratuurpraatjes' een secundaire aangelegenheid zijn: het 'echte werk' bestaat uit het scheppen van literaire teksten. Omdat Ritter daar geen succes mee had – al dan niet uit tijdgebrek – was hij in Van Vrieslands optiek een tragisch figuur: als 'AVRO-toeter' slaagde hij er categorisch niet in een literaire status op te bouwen.

Op wrange wijze illustreert de waarderingsgeschiedenis van Ritter de perifere positie van de literaire radiokritiek in het literaire veld tijdens (en kort na) het interbellum: de figuur die in het centrum van de radioliteratuurbeschouwing stond, kon in het algehele literaire veld nauwelijks potten breken. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de secundaire literatuur over zijn werk en leven voortdurend aan dat radiowerk bleef refereren. Heel anders liggen de verhoudingen bij de andere figuren uit tabel 1: zeker Van Duinkerken geniet als publicist en essayist zoveel literaire roem, dat zijn radiowerk al snel over het hoofd wordt gezien.

Daarmee zijn we terug bij het papieren brandpunt dat in het inleidende hoofdstuk geïntroduceerd werd. Onderzoekers die niet-papieren vormen van literatuurkritiek niet meenemen in hun karakterisering van literatuurkritiek en –critici, zetten een receptiegeschiedenis voort die reeds aanving toen de radiokritiek geïntroduceerd werd in het literaire veld. Ook in het interbellum kenden de boekenhalftuurtjes een geringe kwantitatieve receptie en als er al over de radiokritiek geschreven werd, dan was dat meestal in negatieve zin. Ik hoop intussen te hebben aangetoond dat onderzoek naar de literaire radiokritiek in het interbellum een rijk spectrum aan teksten opent, waarin critici zich nu eens uiterst bemiddeld opstelden, dan weer een uitgesproken kritisch en eigenzinnig geluid lieten horen. De radiokritiek zal echter nooit aan de tragiek kunnen ontsnappen, dat we dat alleen maar kunnen ontdekken via bronnen van papier.

203 Van Duinkerken 1942: 45.

204 Van Vriesland 1958: 590-591.

5

Schaatsen verkopen in de Sahara De beginjaren van literatuurprogramma's op de Nederlandse televisie

5.1 Ter inleiding

'Man presenteert 10 jaar onopgemerkt een boekenprogramma', kopte het satirische weblog *De Speld* op 10 maart 2014.¹ Het bijbehorende artikel schetst een tegelijkertijd hilarisch en ontluisterend beeld van de presentator van het programma, wiens aanwezigheid op het scherm noch door collega's noch door televisiekijkers werd opgemerkt ('Al zijn vitale lichaamsfuncties zijn nog intact en hij zegt af en toe "mooi boek, heel mooi boek" en "dank je wel dat je hier was"'). *De Speld* nam in dit geval wijlen Wim Brands op de hak, die als presentator van VPRO *Boeken* op zondagochtend gemiddeld zo'n 150.000 tot 200.000 kijkers trok. Voor een ochtendprogramma is dat niet eens zo gek, maar in televisieland blijft zo'n aantal een druppel op een gloeiende plaat. Met programma's over boeken – zo luidt de communis opinio – bereik je nu eenmaal geen immense scharen kijkers, maar hoofdzakelijk een ingewijde niche en enkele toevallige zappers.

Het *Speld*-artikel roept de vraag op of die (veronderstelde) onopgemerktheid historische wortels heeft. Waren literatuurprogramma's ook in de beginjaren van het medium een nauwelijks zichtbaar genre? En hoe zit het eigenlijk met het beeld van Brands dat *De Speld* schetst? De hier gewekte suggestie is dat presentatoren van een boekenprogramma stug doorgaan met hun zogenaamd verheffende werk, zonder zich druk te maken over het format van het programma en de omvang van het kijkpubliek. In dit hoofdstuk laat ik zien dat dit voor de periode 1951-1975 alvast een drogbeeld is. De intuïtieve voorstelling dat literatuurprogramma's op televisie een kort leven beschoren waren vanwege het nichekarakter van literatuur en het massamediale bereik van tv, blijkt met andere woorden niet geheel te stroken met de werkelijkheid. In de praktijk strandden boekenprogramma's evengoed, omdat de makers een visie op literatuur(beschouwing) voorstonden die op gespannen voet stond met de protocollen in het omroepbestel.

¹ Zie www.speld.nl/2014/03/10/man-presenteert-10-jaar-onopgemerkt-een-boekenprogramma/.

5.2 Mediahistorisch kader: de introductie en doorbraak van televisie in Nederland

Om de introductie van literatuurkritiek op televisie in de juiste context te kunnen plaatsen, is het van belang eerst stil te staan bij de doorbraak van het nieuwe medium in het naoorlogse Nederland. Hoewel het voor de hand ligt die geschiedenis te beginnen op het moment dat het medium daadwerkelijk zijn intrede deed in de samenleving – concreter: met de tv-experimenten die Philips uitvoerde vanaf 1 april 1948 of met de eerste landelijke tv-avond op 2 oktober 1951 – is het in een televisiehistorisch overzicht accurater te vertrekken vanuit het discours dat rond televisie ontstond, toen het medium welbeschouwd nog toekomstmuziek was.² In dit verband is voor de Nederlandse situatie wel gesproken van een ‘valse start’: toen de introductie van televisie rond 1930 niet meer louter hypothetisch bleek, was er in de pers weliswaar sprake van gematigd enthousiasme, maar dit werd niet vertaald in concrete stappen van omroepzijde.³ Sterker nog: in radiogidsen werd eind jaren twintig vrij gereserveerd op de eventuele komst van het nieuwe medium gereageerd, omdat men twijfels had over de concrete toepasbaarheid van televisie en over het praktisch nut ervan op de korte termijn.⁴

Desondanks werden er gedurende de jaren dertig initiatieven ontwikkeld die, geïnspireerd door de eerste nationale tv-uitzendingen in Duitsland (22 maart 1935) en Groot-Brittannië (22 juni 1935),⁵ tot doel hadden een Nederlandse televisiezender van de grond te krijgen. Een voorttrekkersrol daarin speelde, naast producent Philips, de N.v. Gemengd Bedrijf Nederlandsche Omroep-Zendermaatschappij – kortweg Nozema – die sterk aanstuurde op een Nederlandse televisie onder nationale vlag.⁶ Ze wist zich daarin gesteund door de AVRO, die – zoals we eerder gezien hebben – al tijdens de radiostrijd pleitbezorger was van een nationale omroep. De KRO, NCRV en VARA keerden zich echter met succes tegen de plannen van de Nozema, waarschijnlijk uit angst dat een nationale televisieomroep het einde zou betekenen van het verzuilde omroepbestel in Nederland (en dus van hun eigen bestaansrecht).⁷

Die context van verzuildheid speelt ook een belangrijke rol in de geschiedenis van de televisie na de Tweede Wereldoorlog, toen er daadwerkelijk met het medium geëxperimenteerd begon te worden. Traditioneel wordt met betrekking tot deze beginjaren onderscheid gemaakt tussen twee zogenaamde ‘experimentele periodes’. De eerste daarvan loopt van 1948 tot 1951, de jaren waarin Erik de Vries de leiding had over in totaal 264 Philipsuitzendingen die op toe-

2 Een dergelijke aanpak wordt bepleit in Jacka 2004, waarin de recente trend in de televisiehistoriografie wordt gekenmerkt als ‘the history of television via the history of discourses about television’ (32). Zie in dit verband ook Müller 2002 en Crone 2007.

3 Vgl. Wieten 1993.

4 Fickers 2012: 111. Overigens moet het idee dat deze valse start typerend is voor Nederland volgens Fickers worden gerelativeerd: in naoorlogs Europa waren alleen Frankrijk en Groot-Brittannië eerder met nationale televisie (136).

5 Zie over de eerste televisie-uitzending in Duitsland – die ook wel bekendstaat als de eerste reguliere televisie-uitzending ter wereld – Elsner e.a. 1990. Opvallend is dat ook dit artikel, evenals Wieten 1993, de nadruk legt op de langzame start van het medium.

6 Zie over de Nozema Van Bergen 2000.

7 Fickers 2012: 117–118. Zie ook Wieten 1993: 188.

stellen in Eindhoven werden ontvangen.⁸ Waar deze periode zou kunnen worden gekarakteriseerd als 'lokaal', heeft de tweede periode een nationaal karakter: ze vangt aan op 2 oktober 1951 met de eerste landelijke tv-uitzending in Nederland, ingeleid door Jo Cals, de toenmalige staatssecretaris van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Aanvankelijk was het de bedoeling dat dit nationale televisie-experiment – met gemiddeld slechts drie uur zendtijd per week – twee jaar zou duren, maar in 1953 besloot de overheid tot verlenging over te gaan. Dat was mede te danken aan een overtuigend evaluatierapport van de Nationale Televisie Stichting (NTS), waarin de omroepen zich in mei 1951 verenigd hadden.⁹ Dat rapport betekende een omslag in de houding tegenover het nieuwe medium: waar de meeste omroepverenigingen bij aanvang van het landelijke televisie-experiment nog hun twijfels bij de beeldbuis hadden, brak het NTS-rapport een lans voor de rol die televisie zou kunnen spelen in de culturele ontplooiing van de kijker.¹⁰ Het betreft hier een culturele zendingsboodschap die doet denken aan de taak die de omroepen zich een kwart eeuw eerder oplegden wat betreft hun radio-uitzendingen. Als zodanig kan het rapport worden geïnterpreteerd als een strategisch offensief voor het behoud van het verzuilde bestel: door televisie te construeren als medium voor cultuurbeïnvloeding, konden de omroepen zichzelf naar voren schuiven als de aangewezen instituties om zorg te dragen voor de inrichting ervan.¹¹ In het Televisiebesluit van 1956, waarmee de experimentele periodes definitief tot een einde kwamen, werd de verzuilde structuur inderdaad als uitgangspunt genomen voor de ordening van het veld.¹² Als wettelijk coördinerend orgaan van de omroepverenigingen werd de NTS aangewezen, die ook het recht kreeg eigen televisieprogramma's te verzorgen.¹³

Het verzuilde omroeplandschap dat met het Televisiebesluit werd geïnstitutionaliseerd, was (en is) in internationaal opzicht een bijzonderheid. Schrijvend over de ontwikkeling van 'public service broadcasting' hebben mediahistorici, evenals zij dat deden met betrekking tot het Nederlandse radiosysteem, geregeld de uniciteit van de Nederlandse televisie-infrastructuur benadrukt.¹⁴ Met de (goeddeels) nationale systemen in de omliggende landen had het Neder-

8 Zie over De Vries, zijn rol binnen Philips en zijn invloed op de ontwikkeling van de televisie in Nederland: De Leeuw 2008.

9 Fickers 2012: 127. Kleijer & Tillekens 1992 spreken in dit verband van de 'hogere verantwoordelijkheid' van de omroepen voor het programma-aanbod (146); Crone 2007 duidt de zuilen als de 'beschermers van de kwetsbare kijker' (39).

10 Akkermans 2003: 55-56 schrijft over de standpunten die de individuele omroepen innamen ten aanzien van de introductie van televisie. Waar de AVRO een positieve houding innam tegenover het nieuwe medium, was de NCRV eerder gematigd positief: de klemtoon lag op de mogelijkheid het evangelie te verbreiden onder nieuwe groepen, maar er waren bij de protestants-christelijke omroep ook morele bezwaren tegen televisie. De KRO en de VARA waren uitdrukkelijke tegenstanders van televisie, omdat ze vreesden dat het nieuwe medium tot financiële problemen aan omroepzijde zou leiden. Overigens waren de KRO en de VARA niet de enigen die zo hun twijfels hadden bij het nut van televisie: uit respondentenonderzoek van Van Zoonen e.a. 1995 blijkt dat ook huisvrouwen die de introductie van het medium meemaakten, niet juichend op televisie zaten te wachten.

11 Fickers 2012: 130.

12 Zie hierover De Goede 1999: 61-64.

13 Het belangrijkste voorbeeld hiervan is wellicht het NTS-journaal, dat volgens Crone 2005 een belangrijke rol heeft gespeeld in de legitimatie van de televisie, omdat het 'bij uitstek' een programma was 'waarin de Nederlandse televisie zich kon tonen als een bron van informatie en in zekere zin ook van educatie' (57).

14 Zie bijvoorbeeld Bignell & Fickers 2008: 'One of the most curious forms of public service model is to be found in the Netherlands' (20).

landse bestel evenwel gemeen dat de nadruk in eerste instantie op informatie en educatie lag en dat inmenging van commerciële bedrijven in beginsel werd geweerd. In die zin gold ook voor de televisie dat het Britse model – en meer specifiek ‘Reith’s definition of broadcasting as a public service’¹⁵ – dominant was. De Nederlandse situatie verschilde daarmee niet opvallend van die in bijvoorbeeld België, Duitsland en Frankrijk, waar de publieke functie van het nieuwe medium eveneens prevaleerde.¹⁶

Toch was die publieke functie niet zo vanzelfsprekend als ze ten tijde van de begindagen van de radio was geweest. In Groot-Brittannië, van oudsher nochtans de bakermat van ‘public service broadcasting’ zonder winstoogmerk, ontstond al in 1955 ‘Independent Television’, een commerciële televisieservice met reclameblokken die complementair was aan de BBC en onder strikt toezicht stond van de ‘Independent Television Authority’, waarvan de leden door de regering waren aangewezen.¹⁷ Dat marktgerichte initiatieven op de een of andere manier gekanaliseerd moesten worden was allerminst verwonderlijk, want aan de overkant van de Atlantische Oceaan boekte het commerciële model grote successen.¹⁸ De snelle economische groei die de Verenigde Staten aan het eind van de jaren veertig doormaakten, resulteerde er in een heuse tv-explosie: beschikte in 1947 nog 0,4% van de Amerikaanse bevolking over een televisie, in 1952 stond er bij meer dan een derde deel van de populatie een toestel in de huiskamer.¹⁹ In de jaren daarna nam de groei alleen maar toe: in 1956 werden er in de Verenigde Staten gemiddeld liefst twintigduizend tv-toestellen per dag verkocht.²⁰ Van die koopwoede was de televisie niet alleen het object, maar in toenemende mate ook de initiator: binnen het commerciële uitzendmodel gold van meet af aan dat ‘the profit motive for programme production and dissemination was enshrined in an unashamedly market-based system’,²¹ met als gevolg dat het geïntendeerde publiek niet zozeer uit cultureel te vormen leken bestond, als wel uit potentiële kopers van (nog meer) producten.

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.²² Waar het Televisiebesluit van 1956 zich nog keerde tegen zendtijd voor reclames, nam de druk op die beslissing gedurende de jaren zestig verder toe, met name rond de lancering van het tweede televisienet in 1964. In dat jaar werd ook de piratenzender TV Noord-

15 Gorman & McLean 2003: 132.

16 De Franse televisie in de jaren vijftig kenschetst Bourdieu 1998 als ‘openly “cultural”’: it used its monopoly to influence virtually every product that laid claim to high cultural status (documentaries, adaptations of the classics, cultural debates, and so forth) and to raise the taste of the general public’ (48). Zie over de geschiedenis van de eerste decennia van de Franse televisie Bourdon e.a. 1997 en Miquel 1984. De geschiedenis van de Vlaamse televisie wordt uitvoerig beschreven in Goossens 1998. Zie voor de Duitse situatie Hickethier 1998 en Forster & Knieper 2005.

17 Gorman & McLean 2003: 133. Zie over de televisiegeschiedenis in Groot-Brittannië ook Briggs & Burke 2009: 172-175; 212-217 en Hilmes & Jacobs 2003: 30-34.

18 Zie voor een gedetailleerde geschiedenis van de introductie van televisie in de Verenigde Staten Hilmes 2011, 169-206.

19 Briggs & Burke 2003: 212.

20 Cullen 2014: 162.

21 Thumim 2002: 9. Dit grote institutionele verschil met de situatie in West-Europa wil overigens niet zeggen dat de Amerikaanse en Europese situatie hemelsbreed van elkaar verschillen: de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk mogen dan wel vaak als antagnisten worden beschreven, maar de raakvlakken tussen de beide televisieculturen zijn in Thumim’s optiek groter dan doorgaans gesuggereerd wordt.

22 Zie hierover Idenburg 1991.

zee opgericht, die vanaf het zogenaamde REM-eiland – gelegen vlak buiten de territoriale wateren en dus niet onderhevig aan de Nederlandse omroepwetgeving – commerciële televisie-uitzendingen verzorgde.²³ Dat er uiteindelijk een anti-REM-wet en een door het leger geleide ontruimingsactie voor nodig waren om TV Noordzee tot een halt te roepen,²⁴ 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.²⁵

Aan de onrust kwam een einde in januari 1967, toen een nieuwe Omroepwet werd aangenomen.²⁶ De wet betekende niet alleen de geboorte van de Nederlandse Omroep Stichting (NOS, voortgekomen uit de NTS en de Nederlandse Radio Unie, ofwel de NRU), maar ook van de Stichting Televisie Ether Reclame (STER), waarmee de publieke omroep een commercieel aspect kreeg. Daarnaast werd in de wet een expliciete koppeling gemaakt tussen de zendtijd van een omroep en het aantal leden dat zij had, en maakte zij het voor nieuwe omroepen mogelijk om toe te treden tot het bestel. Dientengevolge verwierf de Evangelische Omroep uitzendrechten per april 1970.²⁷ De Televisie Radio Omroep Stichting (TROS) had zelfs al voor de Omroepwet werd aangenomen een positie in het bestel bemachtigd: de eerste radio- en televisie-uitzendingen van die omroep – een directe TV Noordzee-afstammeling die programma's maakte die het publiek graag wilde zien – vonden plaats op 2 oktober 1966.²⁸

Uit deze gecompriëerde omroephistorische schets mag blijken hoe snel de televisie een plaats in het maatschappelijke discours veroverde: tussen de wat lauwe reacties van de omroepen begin jaren vijftig en het gevallen kabinet zitten nog geen vijftien jaar. In die periode maakte het medium een zegetocht, die mooi blijkt uit de cijfers over televisiebezit in de jaren vijftig en zestig. Op 1 januari 1956 telde Nederland 26.000 televisietoestellen, een jaar later waren dat er 99.000 en in juni 1959 werd de grens van 500.000 apparaten bereikt.²⁹ De groei zette pas echt door in de jaren zestig: het miljoenste toestel werd aangesloten op 14 november 1961, op 2 oktober 1963 volgde nummer 1.500.000 en in 1966 werd de grens van twee miljoen doorbroken.³⁰ Nog inzichtelijker dan deze absolute aantallen zijn de relatieve cijfers: gedurende de jaren zestig steeg het televisiebezit in Nederland van 25 procent van de huishoudens naar ruim 75 procent.³¹ Die toename ging gepaard met een significante uitbreiding van de zendtijd: van

23 De praktijk van piratenzenders bestond al vanaf 1960, toen het commerciële Radio Veronica het publieke radio-bestel begon te bedreigen. Hierover: Kok 2008.

24 Vgl. Wijffes 2012b, 199–200.

25 Zie hierover, naast het uitvoerige De Goede 1990, Van der Heiden 2011.

26 Over de parlementaire geschiedenis rond die wet schrijft onder veel anderen Van der Heiden 2011.

27 De geschiedenis van de Evangelische Omroep is – zij het op heel persoonlijke wijze – gedocumenteerd in Vermaat 2007.

28 Over de TROS is tot op heden geen uitvoerige geschiedenis geschreven. Wel wordt in Knot 1985 beschreven hoe vanuit TV Noordzee uiteindelijk de nieuwe omroepstichting ontstond.

29 Schot 2006: 174. Deze groei ging gepaard met een toename van het aantal zendingen: de zendtijd groeide van gemiddeld drie uur per week in 1954 naar tien uur in januari 1956, naar vijftien uur in 1959. Zie Fickers 2012: 135. In dezelfde periode groeide het aantal radiotoestellen overigens met honderd procent: zie Ellemers 1995.

30 Illustratief voor het hoge groecitempo is de berekening van CBS 1964 dat er tussen 1960 en 1963 21.000 toestellen per dag werden geregistreerd.

31 Schot 2006: 227. Kennelijk spreekt het percentage van 75 procent niet voor zichzelf, want Kleijer & Tillekens 1992 schrijven dat het televisiebezit in de jaren zestig van 29 naar 90 procent stijgt (145). Wijffes 2009: 237 biedt enige helder-

gemiddeld twintig uur per week in 1960 naar tachtig uur in 1970.³² Begin jaren zeventig was televisie dan ook een structureel onderdeel van het dagelijks leven geworden.

Waar de jaren zestig de doorbraak van de televisie markeerden, markeerde de televisie in zekere zin de doorbraak van de jaren zestig. Dat wil zeggen: het medium kan worden beschouwd als reflector en katalysator van de grote maatschappelijke veranderingen die in dit roemruchte decennium optraden.³³ In de eerste plaats leverde de televisie een bijdrage aan de nivellering van het onderscheid tussen elite en massa. Met betrekking tot evenementen als kroningen, nationale begrafenissen en internationale sportfestijnen verwoordt Henri Beunders het als volgt: 'De arbeider zat nu op dezelfde tribune als de bankier bij het aanschouwen van deze gebeurtenissen, waartoe voorheen alleen de elite toegang had'.³⁴ Misschien nog relevanter is de bijdrage van de (nota bene verzuilde) televisie aan het proces van ontzuiling in Nederland.³⁵ Mede omdat er tot 1964 maar één zender bestond waarop alle ideologieën vertegenwoordigd waren, nodigde het medium zijn publiek uit om (letterlijk) over de grenzen van de eigen zuil te kijken.³⁶ Mogelijkerwijs heeft ook de Omroepwet van 1967 de ontzuiling geïntensiveerd. Aangezien de correlatie tussen ledenaantal en zendtijd de omroepen ertoe dwong een zo groot mogelijk publiek aan te spreken, verdwenen de scherpe kantjes van de eigen identiteit langzaam uit de programmering.³⁷

Gesteld dat televisie inderdaad invloed heeft uitgeoefend op de veranderingen die de Nederlandse maatschappij in de jaren zestig doormaakte, kan hier met recht van een mediarevolutie gesproken worden. Toch werd het medium in hoge mate gekenmerkt door wat Andreas Fickers de contradictie tussen conservatisme en technologische vooruitgang noemt.³⁸ Dat spanningsveld wordt niet alleen manifest in de hiervoor geschetste geschiedenis van het verzuilde omroepbestel, maar blijkt ook uit de manier waarop de omroepen omgingen met hun nieuwe televisieafdeling. Leo Akkermans, een van de televisiepioniers van Nederland, beschrijft in zijn boek *Televisie. Beginjaren van een nieuw beroep* (2003) hoe de omroepen na de introductie van het medium primair bleven vasthouden aan de praktijk van het radio maken. Er was nauwelijks kruisbestuiving tussen de expertise van radiomakers en het nieuwe tv-personeel, dat feitelijk

heid over deze kwestie: de grens van negentig procent televisiebezit wordt volgens hem overschreden in 1970. In 1969 zal het percentage dus tussen de 75 en 90 procent hebben gelegen.

32 Wijffes 2009: 237.

33 De grote sociale veranderingen in de jaren zestig vormen een glibberig terrein dat ik in deze studie niet zal betreden. Onder historici bestaan verschillende visies op de oorzaken van deze veranderingen. Een eerste positie is die van Righart 1995: de verschuivingen in de jaren zestig komen voort uit een botsing tussen de 'stille generatie' die de crisis in de jaren dertig en de Tweede Wereldoorlog heeft meegemaakt en de generatie van de babyboomers. Een andere positie neemt Kennedy 1995 in: de omwenteling komt voort uit de toegeeflijke houding van de autoriteiten in de jaren zestig.

34 Beunders 1992: 230.

35 Bignell & Fickers 2008: 20.

36 De Leeuw 2012: 154. Ook Wijffes 2009 meldt dat het kijkgedrag niet zuilgebonden was (233). Kleijer & Tillekens 1992 zijn wat dat betreft iets genuanceerder: zij menen dat show- en amusementsprogramma's weliswaar het complete publiek aanspraken, maar dat informatieve en godsdienstige programma's vooral binnen de eigen kring werden bekeken (149-150). Volgens Bank 1986 kan de relatie tussen zuiloverstijgend kijkgedrag en ontzuiling overigens überhaupt niet worden gelegd, omdat dit onterecht zou impliceren dat radioluisteraars wel altijd op hun geestverwante omroep hadden afgestemd (93).

37 Akkermans 2003: 178; Bardeel 1997: 15.

38 Fickers 2012: 138.

werkzaam was in een bedrijf binnen een bedrijf.³⁹ Bovendien was er volgens Akkermans erg weinig inhoudelijke bemoeienis van de omroepleiding met de programma's – deze zouden de bestuurlijke heren zelfs 'onverschillig' zijn.⁴⁰ Al met al liep de professionalisering van het medium in Akkermans' optiek dus bepaald niet synchroon met de snelle opmars die het in de maatschappij maakte.

Typerend voor dat laatste is ook dat televisiemakers voortdurend zelf het wiel moesten uitvinden. Er bestond in die eerste jaren geen opleiding tot regisseur of cameraman en het televisiepionierschap kon dan ook moeilijk letterlijker worden genomen. Het is op dat braakliggende terrein, dat de overheid en de omroepen nochtans stevig met hekken hadden afgezet, dat de eerste televisieprogramma's over literatuur ontsproten.

5.3 Literatuurprogramma's op televisie, 1951-1975: een inventarisatie

Het eerste televisieprogramma met een literaire inslag dateert van 9 oktober 1951, toen de VARA tijdens haar eerste tv-avond het tweede bedrijf uit het treurspel *Thomas More* van Henriëtte Roland Holst uitzond. Garmt Stuiveling verzorgde een inleiding op de vertoning en was zo gezien de eerste literatuurcriticus die zijn werkveld naar het nieuwe medium verruimde. De vraag is echter of de *Thomas More*-uitzending moet worden gerekend tot het terrein van de literatuurprogramma's waarnaar in deze studie de aandacht uitgaat. Het betreft immers in de eerste plaats een opvoering, waarbij het beschouwende element slechts bijzaak is. Ingevoerd is bovendien dat hier sprake is van toneel, een kunstvorm die gedurende de twintigste eeuw nog sterker dan voorheen een eigen veld met eigen instituties begon te vormen en die zo gezien niet onproblematisch tot het domein van de 'literatuur' kan worden gerekend.⁴¹ Weliswaar hielden veel literaire auteurs zich tot in de jaren zeventig bezig met het schrijven van toneelteksten, maar dat laat onverlet dat de naoorlogse toneelwereld er een geheel eigen infrastructuur op nahield.⁴²

Het voorbeeld *Thomas More* onderstreept dan ook het belang van een operationalisering van het begrip 'literatuurprogramma' in de context van literatuurkritiek op televisie. In wat volgt, wordt een literatuurprogramma opgevat als een televisieprogramma met een primair literaire of letterkundige oriëntatie, waarin een informatief, interpretatief en/of evaluatief discours wordt ontwikkeld over literatuur in het algemeen en als 'literair' beschouwde werken en/of hun auteurs in het bijzonder. Het gevolg van die operationalisering is dat in de komende para-

39 Akkermans 2003: 59-62. Zie ook Manning 1985: 228 en Hillen & Arens 1998, waarin de destijds dominante idee wordt benoemd dat televisie slechts een 'sectie' was en radio een voltallig 'bedrijf' (77).

40 Akkermans 2003: 186-188. Waarschijnlijk chargeert Akkermans hier enigszins, wat bijvoorbeeld blijkt uit de expliciet geformuleerde bezwaren van de NCRV-directie tegen al te artistieke programma's, die door het christelijke volk niet begrepen zouden worden. Zie Bak & Berkelaar 2014: 221-222.

41 Van Maanen 1997 stelt dat toneel zich op het grensvlak van 'literaire kunst' en 'theatrale kunst' bevindt en wat toneel dan ook op als een kunstvorm die weliswaar raakvlakken met literatuur vertoont, maar niet als onderdeel van de literaire kunst kan worden gezien (17). Zie over de problematische relatie literatuur-toneel ook Erenstein 2006.

42 Vgl. Van Maanen 1997, hoofdstuk 3. Dat laatste gold overigens ook al in de vooroorlogse periode (vgl. De Westenholtz 2003: 16-17).

grafen en hoofdstukken verschillende programma's achterwege blijven ondanks dat er literaire werken en/of schrijvers in functioneren.

In de eerste plaats gaat het dan om producties die gericht zijn op performances van proza en/of poëzie, omdat in zulke programma's interpretatief en/of evaluatief commentaar op het werk of zijn auteur achterwege blijft. Eerder dan om programma's over literatuur gaat het in zulke gevallen om 'zuiver' literaire programma's. Men denke bijvoorbeeld aan het grotendeels door Ed. Hoornik samengestelde *Dichters dichterbij* (AVRO, 1966-1969), waarin uiteenlopende dichters als C. Buddingh', Thera Coppens, Johnny van Doorn, F. Harmsen van Beek, Adriaan Roland Holst en Victor van Vriesland voordroegen uit eigen werk, zonder dat hun poëzie verder werd ingekaderd of becommentarieerd. Daarnaast waren er tot in de jaren zeventig regelmatig korte declamatieprogramma's (vaak niet langer dan vijf minuten) waarin, al dan niet door de auteur zelf, een verhaal of gedicht werd voorgedragen. Wellicht zijn de *Kronkels* van Simon Carmiggelt in dat verband het meest bekend. Vanaf 1965 waren die vaste prik bij de VARA, en ook daarvoor droeg de P.C. Hooft-prijswinnaar van 1974 geregeld humoristisch proza voor. Voor declamaties van serieuzer werk was echter ook ruimte – zo las Peter Oosthoek op 11 april 1962 een drietal lijdensgedichten van Martinus Nijhoff op de NCRV-televisie en sloot de VARA eind 1975 tv-avonden af met gedichten van respectievelijk Simon Vestdijk, Johan Werumeus Buning en Jan Greshoff.⁴³ Waar zulke voordrachten speciaal voor een televisiepubliek geïnitieerd werden, is een bijzonder subgenre binnen het genre van de declamatieprogramma's de registratie van literaire festivals. Een gecanoniseerd voorbeeld daarvan is de door de VPRO-tv verslagen manifestatie 'Poëzie in Carré' op 28 februari 1966, maar er werden meer performances in beeld gebracht. Op 25 december 1969 bracht de VPRO bijvoorbeeld een 'Dichterlijke Kerstavond' onder de naam *Poëzie in de wintertuin*, terwijl de NOS op 25 juni 1972 verslag deed van *Poetry International*.⁴⁴

Een tweede groep die buiten beschouwing blijft, betreft programma's waarin literaire werken zijn bewerkt voor het televisiescherm. Daarbij valt te denken aan tv-adaptaties van romans, zoals de serie *De klopp op de deur* die de KRO uitzond tussen 1970 en 1971 en het immens populaire *Merijntje Gijzens jeugd* (VARA, 1973-1974) naar de romancyclus van A.M. de Jong. Een bijzondere vorm van bewerking vinden we in de serie *Zoals gezegd door ...* (IKOR, 1973), waarin bekende auteurs worden vertolkt door acteurs. Buiten het terrein van de literatuurprogramma's vallen voorts artistieke kruisbestuivingen tussen literatuur en televisie, zoals het speciaal voor televisie gemaakte *poem* 'Vers 1' van Armando, Hans Sleutelaar, Massimo Gôtz, Jan Hezemans, Hans de Cocq en Bob Rooyens.⁴⁵ Immers: meer dan een programma over literatuur is 'Vers 1' een vorm van literatuur, die overigens spijtig genoeg niet bewaard is gebleven.

Eveneens buiten beeld blijft de nieuwsverslaggeving over literatuur, hetzij in de vorm van *Journal*-items over bijvoorbeeld de toekenning van literaire prijzen, hetzij in de vorm van ge-

43 Op 3 november 1975 werd 'De uiterste seconde' van Vestdijk voorgedragen; op 1 december 'Een oud vers' van Werumeus Buning en op 16 december 'Ik groet u' van Greshoff.

44 Volgens Brus 1997 is er een causaal verband tussen het succes van *Poëzie in Carré* en de media-aanwezigheid bij latere literaire manifestaties (30). Wellicht is hier sprake van een redenering van het type *post hoc ergo propter hoc*, maar feit is inderdaad dat televisieverslagen van literaire performances vanaf 1966 in aantal toenemen. Zie over de doorwerking van *Poëzie in Carré* ook Van der Starre 2014.

45 'Vers 1' werd uitgezonden door de AVRO op 11 december 1968.

legenheidsprogramma's over de literaire actualiteit. Voorbeelden van dat laatste type zijn de rechtstreekse registratie van het Schrijversbal op 29 maart 1968 of de herdenking van de geboorte van Carel Adama van Scheltema op 26 februari 1952. Die beide programma's hebben weliswaar een primair letterkundige oriëntatie, maar ze onthouden zich van interpretatief en/of evaluatief commentaar. Iets gelijksoortigs geldt voor informatieve documentaires over de boekenindustrie, zoals *Boeken, burgers en buitenlui* onder regie van Ruud van Hemert (VPRO, 28 februari 1969). Daarin wordt weliswaar een discours geproduceerd over de distributietak van het literaire veld – de documentaire film handelt over een magazijnbediende die een boekencapitaal beheert – maar van commentaar op auteurs en hun werken is geen sprake.

Een vierde groep die buiten beschouwing wordt gelaten, bestaat uit programma's waarin literaire auteurs optreden zónder dat het programma in kwestie een primair letterkundige oriëntatie heeft. Binnen deze categorie vallen allereerst spelprogramma's met een literaire knipoog, zoals *Hou je aan je woord* (AVRO, 1961-1963), waarin onder meer Godfried Bomans, Karel Jonckheere en Victor van Vriesland vaste gezichten waren.⁴⁶ Dan zijn er de programma's waarin auteurs als gast genodigd werden om hun visie te geven op niet-literaire zaken – Harry Mulisch hield bijvoorbeeld op 27 april 1971 een verklaring in *Brandpunt* (KRO) naar aanleiding van de naderende Tweede Kamerverkiezingen. Een laatste subcategorie wordt gevormd door programma's die weliswaar door een figuur uit het literaire veld werden gemaakt, maar die geen (of slechts zijdelings) betrekking hadden op de literatuur. Ik denk bijvoorbeeld aan *Tijdschetsen door Jef Last* (VARA, 1963), waarin maatschappelijke kwesties werden afgewisseld met een vraag als 'Waarom leert een mens Chinees?', aan de aflevering van *Vandaar* (VARA, 20 september 1973) waarin Jan Wolkers J. Hillenaar interviewde over de grote textielstakingen van 1924 en 1934, of aan de door Ina Boudier-Bakker verzorgde 'Dagsluiting' van de NCRV op 11 januari 1962. Ook de cabaretprogramma's van Cees Buddingh' en de veelbesproken *Grote Gerard Reve Show*, waarin Reve de grens tussen hoge en lage cultuur sterk problematiseerde, zijn onder deze noemer te scharen.⁴⁷ En dan zijn er nog interviews met auteurs in programma's die geen culturele, laat staan een letterkundige, oriëntatie hebben. Een concreet voorbeeld hiervan is de talkshow *Mies en scène* (VARA, 1965-1969), waarin Mies Bouwman elke aflevering een bekende Nederlander uitnodigde voor het zogenaamde stoelinterview. Onder die bekende Nederlanders vielen ook schrijvers: op 5 februari 1966 sprak Bouwman met A. den Doolaard; op 2 april en 30 december van dat jaar volgden Victor van Vriesland en Godfried Bomans; op 10 februari 1967 Simon Carmiggelt en op 23 mei 1969 was Gerard Reve te gast.

Buiten de inventarisatie vallen ten slotte toneelprogramma's, programma's over niet-literaire uitgaven en jeugdprogramma's over kinderboeken. Als voorbeeld van een programma over een niet-literaire uitgave geldt de NCRV-uitzending die Okke Jager en A.C.D. van den Bosch op 11 augustus 1967 verzorgden over het boek *Hij is het weer!* van C.A. van Peursen, dat uitdrukkelijk een theologische en geen literaire strekking heeft. Voor de jeugdliteratuur wijs ik op het *Boekenjournaal* (VPRO, 1961-1963) van Henk van der Horst, dat deel uitmaakte van het programma *Omnibus* en specifiek op kinderen gericht was.

⁴⁶ *Hou je aan je woord* was oorspronkelijk een radioprogramma en zou als zodanig ook blijven bestaan, ook nadat de televisievariant van de show gestopt was.

⁴⁷ Zie over het televisiewerk van Buddingh' Huijser 2013. Zie voor een gedetailleerde analyse van *De Gerard Reve Show* Praat 2014: 238-250.

Er zijn twee programmagroepen die in de inventarisatie wel zijn meegenomen, maar strikt genomen niet onder de noemer ‘literatuurprogramma’ geschaard kunnen worden. Het betreft in de eerste plaats praatprogramma’s die stelselmatig aan figuren uit het culturele circuit gewijd waren, zoals de serie *Thuis bij ...* (VARA). Ook geïnventariseerd zijn variaprogramma’s over kunst, zoals *Spiegel der kunsten* (VARA), *Kijk op kunst* (KRO) of *Kunstzinnigheden* (NCRV), waarin op structurele basis letterkundige items opgenomen waren of die een enkele keer geheel in het teken van een literair onderwerp stonden. Omdat zulke programma’s uitdrukkelijk onderdeel waren van de culturele programmering én ze ruimte boden aan interpretatief en vaak ook evaluatief commentaar, zijn de aan literatuur gewijde afleveringen van dit soort series aan de inventarisatie toegevoegd.

Evenals in het deelonderzoek naar literaire radioprogramma’s heb ik me voor deze inventarisatie (zie appendix, bijlage 3) gebaseerd op programmaoverzichten in omroepgidsen, meer specifiek die in de officiële organen van de KRO in de onderzochte periode: de *Katholieke radiogids* (voor de periode 1951-1957), de *Katholieke radio- en televisiegids* (1957-1968) en *Studio* (1969-1975).⁴⁸ De daarin gevonden gegevens heb ik waar mogelijk aangevuld met informatie uit de catalogus van het Instituut voor Beeld en Geluid. Die vormt beslist geen representatieve doorsnede van het totale programma-aanbod,⁴⁹ maar de nauwkeurige annotaties bij de opgenomen uitzendingen geven wel scherper zicht op de programma-inhoud dan de karige beschrijvingen in televisiegidsen. Soms hielp de catalogus ook om programma’s op het spoor te komen die niet in de gids opgenomen waren, bijvoorbeeld omdat de omroep besloot de programmering op het laatste moment te wijzigen.⁵⁰

Het overzicht in bijlage 3 (appendix) begint met het VARA-programma *Spiegel der kunsten*, waarin Jacques den Haan op 18 januari 1955 een reeks nieuwe boeken besprak. Dat betekent dat de inventarisatie voor de periode 1951-1954 niets opleverde (wat niet wil zeggen dat er in die tijd helemaal geen aandacht aan literatuur werd besteed: er waren wel enkele voordrachtsprogramma’s). Voor de periode 1955-1975 vond ik in totaal 267 literatuurprogramma’s, de boekenitems in culturele variaprogramma’s meegerekend.⁵¹ Ongetwijfeld ligt het daadwerkelijke aantal hoger: niet alleen omdat ik mogelijk een programma over het hoofd heb gezien, maar ook omdat verondersteld mag worden dat in culturele variaprogramma’s meer literaire boekuitgaves zijn besproken dan op basis van de televisiegidsen en de catalogus van Beeld en Geluid kan worden achterhaald. 86 van de 267 programma’s (32,2%) werden uitgezonden vóór de experimenten met Nederland 2 vanaf augustus 1964.⁵² Voor de literatuurprogramma’s daarna geldt, dat 42,5% op Nederland 1 en 57,5% op Nederland 2 werd geprogrammeerd. Op het minder

48 De programmaoverzichten waren in alle omroepgidsen gelijk. De keuze voor de KRO-gids is daarom van pragmatische aard: het Katholiek Documentatiecentrum van de Radboud Universiteit Nijmegen beschikt over alle jaargangen van deze gids.

49 Er moet daarom enige voorzichtigheid betracht worden met het inzetten van deze catalogus als onderzoeksinstrument. Zo suggereert Ham 2015 op basis van de catalogus, weliswaar met een slag om de arm, dat W.F. Hermans in de jaren zeventig geen televisie-interviews gaf (243), hetgeen onjuist is.

50 De aflevering van *Boeken aan het woord* op 1 december 1962, bijvoorbeeld, is niet in de programma-overzichten in de gids opgenomen. De VPRO besloot pas later tot uitzending van dit programma, hetgeen vervolgens met een programma-wijziging in de nationale kranten werd aangekondigd.

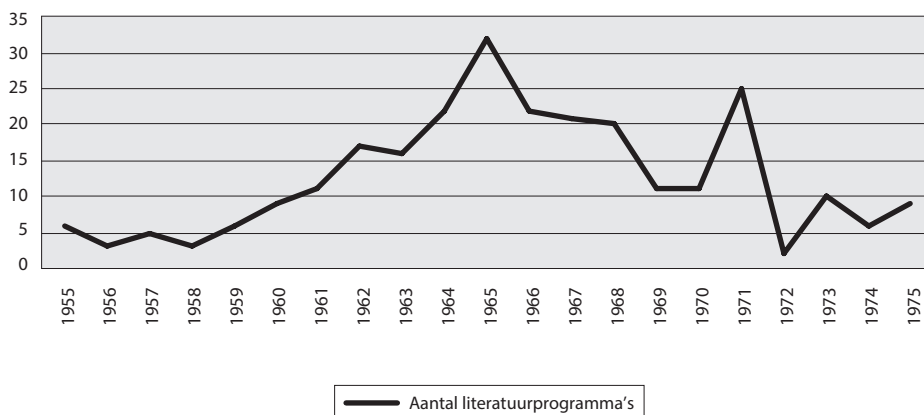
51 Herhalingen van programma’s zijn hierbij niet meegerekend.

52 Als officiële startdatum van Nederland 2 geldt 1 oktober 1964, maar er waren voor die datum al avonden waarop de

bekeken tweede net werd dus meer aandacht aan literatuur besteed dan op de 'hoofdzender', maar van een aanzienlijk verschil is geen sprake.

De verdeling van de literatuurprogramma's over de jaren 1955-1975 wordt gevisualiseerd in de onderstaande grafiek:

Grafiek Aantal literatuurprogramma's per jaar, 1955-1975



Uit deze grafiek blijkt dat de literatuurprogramma's zeker niet evenredig verdeeld waren over de onderzochte periode. Tot 1960 zijn er gemiddeld zo'n vijf programma's per jaar, maar daarna zet – vermoedelijk door de toegenomen zendtijd – een stijgende lijn in. Het piekmoment in 1965 kan worden verklaard door de introductie van Nederland 2 in het jaar ervoor: met de nieuwe zender ontstond meer ruimte voor literaire programmering. Al vanaf 1968 neemt de aandacht echter stevig af, waarbij de opleving in 1971 wellicht wat vertekenend werkt, doordat deze overwegend te danken is aan één programma (*Open boek*, AVRO). De teneur is hoe dan ook dat het aantal literatuurprogramma's minder wordt na de invoering van de Omroepwet in 1967, waarbij geldt dat de hoeveelheid programma's in de periode 1972-1975 niet veel hoger is dan in de absolute beginjaren van het medium.⁵³ In relatief opzicht is er echter een hemelsbreed verschil tussen die beide periodes, omdat het aantal uitzendingen in de jaren zeventig veel groter was dan in de jaren vijftig. Nemen we bijvoorbeeld de eerste week van maart als uitgangspunt, dan blijkt dat er in 1958 27 programma's werden uitgezonden, tegenover 57 in

zender experimenteel in gebruik werd genomen. De eerste literatuurprogramma's op Nederland 2 dateren echter van na 1 oktober 1964.

⁵³ Deze trend sluit aan bij de in Bardoel 1997 aangehaalde klacht dat de televisie in de jaren zeventig steeds pretentieverlozender werd (15), een fenomeen dat ook wel wordt aangeduid als 'vertrossing'. Vgl. ook de hypothese van Manschot 1993 dat de Nederlandse A-omroepen vanaf 1972 volgens de quasi-commerciële norm programmeerden: 20 procent serieuze programma's, 20 procent lichtvoetige programma's en 60 procent amusement (32-33). De public-servicenorm kent echter een verdeling 40-20-40.

1963, 152 in 1968 en 170 in 1973.⁵⁴ Een visualisatie van het aandeel van literatuurprogramma's op het totale programma-aanbod zou dan ook een nog sterker contrast tussen de jaren zestig en zeventig te zien geven. Bovendien zou zo'n grafiek vermoedelijk de stijging medio jaren zestig relativeren: de verdubbeling van het aantal programma's in 1965 ten opzichte van 1963 wordt door de verdubbeling van de zendtijd immers tenietgedaan.

Zeer opmerkelijk is dat de afnemende televisieaandacht voor literatuur aan het begin van de jaren zeventig gepaard ging met een toename van literair-kritische podia in diezelfde periode. Zo stellen Van Dijk en Janssen dat de verschijning van culturele supplementen bij kwaliteitskranten vanaf 1970 een indicatie vormt voor de 'verbreding van het in kunst en literatuur geïnteresseerde publiek'.⁵⁵ Een gelijksoortige situatie deed zich al voor in de hoofdstukken over radio: ten gevolge van een expanderend leespubliek maakte de literatuurkritiek in het interbellum in kwantitatief eveneens een bloeiperiode door. Waar de radio echter duidelijk deel uitmaakte van die literair-kritische mediale explosie, daar wordt de rol van de televisie hoe langer hoe passiever. Zelfs in het piekjaar 1965 is de oogst aan literatuurprogramma's relatief karig, gezien het feit dat (gesprekken over) literaire werken geen wekelijks terugkerend programmaonderdeel waren.

Dat uitblijven van een wekelijkse regelmaat hangt in hoge mate samen met de korte bestaansduur van de meeste literatuurprogramma's. De eerdere constatering dat Nederland geen programma's als het Franse *Lectures pour tous* of het Vlaamse *Vergeet niet te lezen* heeft gekend, wordt door de inventarisatie stevig ondersteunt. Tabel 1 geeft een overzicht van de eenentwintig literatuurprogramma's die in de periode 1955-1975 drie of meer uitzendingen hebben beleefd, de variaprogramma's met regelmatige aandacht voor literatuur inbegrepen:

Tabel 1 Overzicht van literatuurprogramma's met drie of meer uitzendingen in de periode 1955-1975.

Naam programma	Looptijd	Aantal uitzendingen
Literaire ontmoetingen	1962-1964; 1967-1969	34
Literair tijdschrift	1964-1966	25
Spiegel der kunsten	1955-1963	14*
Boekje open	1971	13
Randfiguren	1965-1967	13
De kring	1960-1962	13
Signalement	1963-1974	11**
Kast kijken	1969, 1971	5
Miniatuur	1970-1971	5
Vlaamse schrijvers	1966-1967	5
Beeldspraak	1974-1975	4*

54 Deze aantallen zijn gebaseerd op de uitzendingen in de week van 2 maart 1958, 3 maart 1963, 3 maart 1968 en 4 maart 1973. In de telling zijn de 'Sluiting' en de STER niet meegenomen. Programma's die gelijktijdig op zowel Nederland 1 als Nederland 2 werden uitgezonden, zoals *Pipo de clown*, zijn als twee programma's geteld.

55 Van Dijk & Janssen 2002: 212.

Naam programma	Looptijd	Aantal uitzendingen
Boeken aan het woord	1962-1963	4
Kunstsignalering	1970	4 *
De onvergetelijken	1970-1971	4 **
Schrijversportretten	1968	4
Spreken met schrijvers	1964-1965	4
Dichtersportret	1973-1974	3
Kijken achter woorden	1964-1965	3
Mijns inziens	1964	3
Muze in spijkerbroek	1966-1967	3
Studio B	1957-1958	3 *

Programma's gemarkeerd met * zijn culturele variaprogramma's waarin regelmatig items over literatuur waren opgenomen. Programma's gemarkeerd met ** zijn cultuurprogramma's waarvan regelmatig complete uitzendingen aan een literaire auteur waren gewijd.

Beperken we ons tot de literatuurprogramma's in de strikte zin van het woord, dan valt te constateren dat het langstlopende literatuurprogramma *Literaire ontmoetingen* is geweest, dat twee keer drie jaar te zien is geweest (overigens met verschillende regisseurs en presentatoren). Slechts twee andere programma's hielden het ook drie aaneengesloten jaren vol: *Literair tijdschrift* en *Randfiguren*.

Van de programma's uit tabel 1 werden alleen *Boekje open* en de educatief bedoelde reeksen *Vlaamse schrijvers* en *Schrijversportretten* op wekelijkse basis uitgezonden. Meestal kenden de literatuurprogramma's (de culturele variaprogramma's inclusief) een maandelijkse regelmaat, waarbij het programma op een relatief vast tijdslot werd geprogrammeerd.⁵⁶ Tabel 2 (zie p. 196) geeft de verdeling van de totale inventarisatie aan literatuurprogramma's over verschillende aanvangstijden weer.

De aanvangstijd van een programma zegt vanzelfsprekend niets over het tijdslot waarin het programma valt. Een uitzending die tussen 20.15 en 20.45 begint, kan bijvoorbeeld van 20.15-20.30 of van 20.40-22.15 duren en zo bezien in een compleet ander deel van de programmering vallen. Bovendien zeggen de cijfers niets over de plaats die de programma's innemen ten opzichte van andere programma's die op een avond worden uitgezonden, of om het met een term van Raymond Williams uit te drukken: ze zeggen niets over de positie van de programma's in de 'flow' van de televisie.⁵⁷ Desalniettemin geeft tabel 2 een aardig beeld van de distributie van literatuurprogramma's over 21 jaar tv-avonden, die gedurende de onderzochte periode overigens steeds vroeger begonnen en steeds later eindigden. Opvallend is dat de meerderheid van

⁵⁶ De tijdstippen van uitzenden zijn 'relatief' vast, in die zin dat een programma de ene maand om 20.25 kon beginnen en de andere maand bijvoorbeeld om 20.20. Bij langer lopende programma's waren de time slots bovendien aan verandering onderhevig: begon *Spiegel der kunsten* in 1955 nog rond 20.30; in andere jaren was dit 20.15 (1956), 21.45 (1962) of 19.30 (1963). Incidentele verplaatsingen waren ook mogelijk: toen Simon Carmiggelt te gast was in *Literaire ontmoetingen*, werd de uitzending bijvoorbeeld eenmalig verplaatst naar 20.30, omdat de AVRO meende dat de aflevering de nodige entertainment zou brengen. Vgl. Keller 2010: 29.

⁵⁷ Zie Williams 2003: 86-96.

Tabel 2 Verdeling van de literatuurprogramma's over verschillende aanvangstijden.

Aanvangstijd programma	Aantal programma's	Percentage van het totaal ⁵⁸
Voor 19.15	18	6,7%
19.15-19.45	21	7,9%
19.45-20.15	8	3,0%
20.15-20.45	61	22,8%
20.45-21.15	36	13,5%
21.15-21.45	44	16,5%
21.45-22.15	62	23,2%
22.15-22.45	15	5,6%
Na 22.45	2	0,7%

de programma's (23,2%) pas begint tussen 21.45 en 22.15, dus relatief laat op de avond en zeker niet op *prime time*. Daar staat echter een praktisch even grote groep tegenover met aanvangstijden tussen 20.15 en 20.45, dus er kan worden gesteld dat literatuurprogramma's het tussen 1955 en 1975 zeker niet moesten doen met de qua kijkdichtheid minst aantrekkelijke *time slots*. De relatief lage percentages voor de aanvangstijden vóór 20.15 en ná 22.15 bevestigen die indruk. Wel moet worden opgemerkt dat er in de loop der jaren minder literatuurprogramma's tussen 20.15 en 20.45 begonnen: de weinige programma's die in de jaren zeventig werden uitgezonden, stonden vaak ook laat (of juist heel vroeg) op de avond geprogrammeerd. Het is dan ook in dit decennium dat zich duidelijker een economische censuur rond literatuurprogramma's begint te manifesteren.

De laatste stap van de inventarisatie betreft de vraag hoe de literatuurprogramma's over de verschillende omroepen waren verdeeld. Dit wordt geschematiseerd in tabel 3. Van de vier grote omroepen die centraal stonden in het radiogedeelte van dit boek, zond de AVRO tussen 1955 en 1975 de meeste programma's met een literair-kritisch karakter uit, op de voet gevolgd door de VARA en de NCRV. De KRO blijft daar opvallend sterk bij achter, waarover in de volgende paragraaf meer. De tabel bevat verder geen opmerkelijkheden: er kan niet gesteld worden dat één omroep een opvallend groot aandeel had in het totale aanbod van literatuurprogramma's. Wel blijkt dat de nieuwe spelers die gedurende de onderzochte periode tot het bestel toetraden, de EO en de TROS, in het geheel geen literatuurprogramma's uitzonden.

Uit de inventarisatie komt een driedelig beeld naar voren over de literatuurprogramma's tussen 1955 en 1975. Ten eerste is het programma-aanbod versnipperd: er zijn tal van eenmalige producties en gezien de kortlopende reeksen ontbreekt er een rots in de branding. Ten tweede is het aanbod onregelmatig verdeeld: een groot deel van de programma's concentreert zich tussen 1962 en 1968, terwijl de eerste helft van de jaren zeventig nauwelijks literatuurprogramma's kende. Bovenal is het aanbod echter minimaal: wie de 267 geïnventariseerde uitzendingen over de periode 1955-1975 verdeelt, constateert dat er gedurende 21 jaar gemiddeld één

⁵⁸ De som van deze percentages is 99,9 als gevolg van mijn keuze de percentages op één decimaal na de komma af te ronden.

Tabel 3 Verspreiding van de literatuurprogramma's over de verschillende omroepen, 1955-1975.

Omroep	Aantal uitzendingen	Percentage van het totaal
AVRO	62	23,2%
IKOR ⁵⁹	5	1,9%
KRO	18	6,7%
NCRV	55	20,6%
NOS/NTS	31	11,6%
VARA	58	21,7%
VPRO	38	14,2%

keer per maand een literatuurprogramma werd uitgezonden, terwijl er vanaf de tweede helft van de jaren zestig meer dan zeshonderd uitzendingen per maand plaatsvonden. Het loont dan ook de moeite een meer kwalitatieve blik te werpen op de (ontstaans)geschiedenis van deze programma's en hun plaats in de omroepwereld.

5.4 Literatuurprogramma's: van aanzet tot aflevering

Op 17 oktober 1962 werd de tweede aflevering van *Litteraire ontmoetingen* uitgezonden, het meest prominente literatuurprogramma uit de jaren zestig. In haar aankondiging van de uitzending stelde de omroepster van de AVRO 'Menno ter Braak en Eddie du Perron' voor als 'medewerkers' aan het programma.⁶⁰ Regisseur Hans Keller herinnert zich in zijn opstellenbundel *Reis en verblijfskosten* (1979) hoe presentator Hans Gomperts zich daar boos om maakte en memoreert dat hij de omroepster, die hij consequent aanduidt als 'het paard', tijdens de uitzending belde om te zeggen zij haar fout bij de afkondiging moest rechtzetten. Ook instrueerde Keller haar om, conform het gebruik, 'E. du Perron' te zeggen in plaats van 'Eddie'. Het was een weinig succesvolle interventie, aldus de regisseur, want 'het paard' zou uiteindelijk gezegd hebben: 'U hebt gekeken naar "Litteraire Ontmoetingen", gewijd aan het werk van Menno ter Braak en Eddie E. du Perron, die onlangs helaas zijn overleden'.⁶¹

Deze anekdote is er een van vele in Kellers wat cynische memoires over de AVRO. Samen met Gomperts en Con Nicolai, de leider van de culturele programma's die van de AVRO 'welhaast overgeven' moest,⁶² schetst de regisseur van *Litteraire ontmoetingen* zichzelf als culturele minderheid binnen een bedrijf waarin alles draaide om Corry Brokken, amusement en showgirls – en waarin men dus geen idee had wie Ter Braak en Du Perron waren, laat staan dat zij al meer dan twintig jaar geleden overleden waren. Keller duidt het literatuurprogramma zelfs

⁵⁹ Het IKOR (Interkerkelijk Overleg inzake Radioaangelegenheden) is een mediaorganisatie waarin verschillende Nederlandse kerken verenigd waren en die over een kleine hoeveelheid tv-zendtijd beschikte.

⁶⁰ Aldus Keller 1979: 71.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem: 68.

aan als een ‘apart omroepje’ binnen een omroep,⁶³ waarmee hij een voor dit hoofdstuk centraal spanningsveld creëert: de wereld van de omroep conflicteert met de wereld van de kunst. Toch dienden schrijvers en showgirls in een staat van symbiose te verkeren, want de literatuur had nu eenmaal een plaatsje op de televisie veroverd.

Zoals al bleek uit mijn beknopte verkenning van mediahistorisch onderzoek naar de introductie van televisie in Nederland, had het medium een uitgesproken cultureel-educatieve functie die aandacht voor literatuur legitimeerde. Zowel in de jaren vijftig als de jaren zestig en zeventig verschenen er studies op het terrein van de volksontwikkeling waarin de veronderstelde positieve invloed van televisie op culturele participatie werd beschreven. In zijn boek met de veelzeggende titel *Universiteit zonder muren* (1963) stelde onderwijsdeskundige H. Bouman bijvoorbeeld vast dat het medium ‘langs een omweg belangstelling [kon] wekken voor cultuur en wetenschap’,⁶⁴ terwijl W.A. ’t Hart, die zijn studie in opdracht van het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk schreef, tien jaar later optekende dat televisie fraaie mogelijkheden bood voor het ‘streven naar een verbreding van het smaakamplitudio’.⁶⁵

Het betreft hier breder gedragen wensen die sterk herinneren aan het programma van cultuurbevordering dat ook aan de radio ten grondslag lag. Het is dan ook niet verwonderlijk dat in de vroege televisiejaren die programma’s naar het nieuwe medium werden getransponeerd, die in de ether al hun functionaliteit bewezen hadden. In eerste instantie leunde de televisie daarom sterk op de radioprogrammering.⁶⁶ Dat geldt ook voor de vroege kunstprogramma’s waarin ruimte was weggelegd voor boekbesprekingen: het VARA-programma *Spiegel der kunsten*, bijvoorbeeld, was de televisiependant van het radioprogramma *Artistieke staalkaart*.⁶⁷ Afgaand op de recensies van de eerste aflevering was dat ook wel te merken, want de medewerkers – onder wie boekbespreker Jacques den Haan – zaten ‘te veel aan hun (spiek)papier vast’ en hadden zichtbaar moeite om aan de camera’s te wennen.⁶⁸ Ook de regie bleek aan de nodige kinderziekten te lijden: ‘Wij hebben er niets tegen TV-sprekers met hun papieren te zien manoeuvreren. Dat is nog altijd beter dan hakkelen. Maar het moet TV zijn en geen mens zou kunnen zeggen “gefotografeerd toneel”. En laat men vooral ook letten op de belichting’.⁶⁹

Ondanks de wat onwennige start was *Spiegel der kunsten* in de jaren vijftig het programma dat op de meest frequente basis aandacht aan literatuur zou besteden, waarbij naast Jacques den Haan ook Milo Anstadt, Simon Carmiggelt en Hella Haasse als medewerker optraden. Andere vroege variaprogramma’s met een literatuurcomponent waren *Studio B* (NCRV) en *Venster* (AVRO). Dat in zulke programma’s zo nu en dan literaire uitgaven ter sprake kwamen, suggereert dat literatuur gedurende de naoorlogse jaren een vanzelfsprekend onderdeel van de cultuur was. Nog sterker blijkt dat uit de initiatie van series die louter op de letterkunde waren gericht. De AVRO had daarmee de primeur: op 19 oktober 1960 zond de omroep de eerste afle-

63 Ibidem: 73.

64 Bouman 1963: 136.

65 ’t Hart 1973: 65. Dat streven is bij ’t Hart overigens niet louter op de zogenaamde ‘massa’ gericht: hij meent dat televisie ook een zinvolle bijdrage kan leveren aan de kennismaking van culturele elites met populaire cultuur.

66 Vgl. Akkermans 2003: 70. Het betreft hier overigens een internationaal verschijnsel: zie Cullen 2014: 163.

67 Een bekend voorbeeld van een kunstprogramma dat eveneens de overstap van radio naar televisie maakte, is *Openbaar kunstbezit*, waarin evenwel geen literatuur werd besproken. Zie over dit programma Bakker 2014.

68 Anoniem 1955a.

69 Anoniem 1955b.

vering van *De kring* uit, een discussieprogramma gemodelleerd naar het Franse *Lectures pour tous*.⁷⁰ Evenals bij *Spiegel der kunsten* verliep de start niet gesmeerd, want de beoogde discussie-leider Evert Straat was verhinderd voor de opnames en moest op het laatste moment vervangen worden door Jacques den Haan en Geert Lubberhuizen, die een (uiteindelijk chaotisch) gesprek over pocketboeken in goede banen moesten leiden.⁷¹ Van de onwennige choreografie die *Spiegel der kunsten* in 1955 nog kenmerkte, was in *De kring* echter geen sprake meer. Uit de informatie die discussiedelnemer Hans Gomperts voorafgaand aan de derde aflevering ontving, blijkt dat de omroep goed had nagedacht over de rol die het beeld in het programma moest vervullen:

De bedoeling van 'DE KRING' is om de letterkunde een plaats te doen vinden in de televisie. Het noodzakelijke visuele aspect wordt gezocht in de persoonlijke verschijning van scheppende kunstenaars, die op de hen eigen wijze zo ongedwongen mogelijk discussiëren vanuit hun individuele levensvisie en vakervaring. [...] De uitzending, die 30 minuten duurt, vindt plaats in een decor, dat een atelierwoning op een Amsterdamse zolder suggereert. Door dit decor, door de losse stoelschikking (niet op een rij tegenover de camera!), door een glaasje wijn of anders, wordt beoogd een sfeer te scheppen die het de betrokkenen makkelijk zal maken om zich 'thuis' te voelen en zich zo spontaan mogelijk in de discussie te mengen.⁷²

De tekst is van de hand van Con Nicolaï, die aan de AVRO verbonden was als hoofd van de afdeling kunstprogramma's en documentaires en zoals gezegd samen zou werken met Keller en Gomperts in *Literaire ontmoetingen*. Interessant is dat aan het begin van het citaat niet wordt toegelicht waarom de letterkunde een plaats moest vinden binnen de televisie. Blijkbaar was dat een vanzelfsprekendheid die – zeker ten overstaan van een criticus als Gomperts – geen uitleg behoefde. Het onderwerp van verdediging is veeleer het visuele aspect, dat nota bene als 'noodzakelijk' wordt aangeduid. Met de 'persoonlijke verschijning van scheppende kunstenaars' had de AVRO intussen wel een noviteit in handen, want aan de fysieke aanwezigheid van schrijvers op televisie was het publiek, enkele interviews in *Spiegel der kunsten* daargelaten, niet gewend.⁷³ Over de inhoudelijke bijdragen van die schrijvers werd kennelijk in mindere mate gedelibereerd: in zijn briefing aan Gomperts meldt Nicolaï dat speciale voorbereiding op het kringgesprek 'amper noodzakelijk' is, omdat de deelnemers qualitate qua vertrouwd zijn met het onderwerp van gesprek. Waar de *art direction* tot in detail werd overdacht, werd het verloop van het gesprek kortom in veel sterkere mate aan het toeval overgelaten. Dat was een vrijheid die in de radiodagen ondenkbaar was, gezien de aanwezigheid van de ROCC die voortdurend in de nek van de programmamakers hijgde.

Naast de VPRO, die in 1962-1963 de kortlopende reeks *Boeken aan het woord* uitzond, was de AVRO met *De kring* en *Literaire ontmoetingen* de enige omroep die voor de komst van Nederland 2 een programmareeks uitzond die specifiek over literatuur ging. Met aan literaire auteurs gewijde items in *Spiegel der kunsten* en *Signalement* droeg ook de VARA haar steentje bij aan de literatuurbeschuwing op televisie, maar het aandeel van de KRO en NCRV – die de nodige zendtijd besteedden aan kerkgerelateerde zaken – was tot de komst van het tweede net erg klein.

70 Cf. Maas 2009: 655. Per abuis vermeldt Maas de titel *Lectures pour vous*.

71 Vgl. Anoniem 1960b. De kranten zijn overigens verdeeld over de reden van Straats afwezigheid: waar de een over ziekte spreekt, meldt de ander dat hij in Italië verbleef.

72 'De Kring', in archief Gomperts (Letterkundig Museum), G 00542 [NG], doos 2.

73 Zoals Fens 2005 het in retrospectief uitdrukte: 'Dichters en schrijvers bestonden tot dan alleen in hun werk' (33).

De protestants-christelijke omroep was verantwoordelijk voor 8 van de 86 uitzendingen en de KRO maakte voor de oprichting van Nederlands 2 zelfs niet één literatuurprogramma. Dat wil niet zeggen dat de katholieke omroep in het geheel geen plannen in die richting smeedde. De met kunstprogrammering belaste 'subcommissie Verhoeven'⁷⁴ (onder leiding van Bernard Verhoeven, die voor de oorlog al sprak in de literaire KRO-rubriek) tekende eind 1962 in een van haar vergaderingen bijvoorbeeld op:

Mogelijkheden voor televisie zijn wellicht te vinden in een programma waarin bij een boekenkiosk enige recensenten boeken grijpen, kort van gedachten wisselen, boeken 'wegleggen', anderen [sic] aanprijzen etc. Ook boeken over beeldende kunst kunnen in zulk een uitzending worden doorgenomen. Door inlassen van gefilmde interviews met bekende auteurs kan zulk een programma een all-round literaire voorlichting geven.⁷⁵

De intentie om 'voorlichting' te geven spreekt boekdelen over de rol van cultuurbemiddelaar die de commissie voor de televisie weggelegd zag. Tot een dergelijk programma, dat overigens beslist geen uniek format zou hebben gehad, is het echter nooit gekomen. Mogelijk hangt dat samen met een mediums specifieke overweging die aan de orde kwam op een vergadering van dezelfde commissie in februari 1963. Daarin werd gesproken over het televisieprogramma *Kijk op kunst* en de radioserie *Kunstkronek*, waarbij een van de aandachtspunten was hoe de verschillende kunsttakken over de beide media verdeeld moesten worden. De notulen vermelden wat dat betreft het volgende:

Terzake van het overleg over keuze van onderwerpen tussen 'Kijk op kunst' en 'Kunstkronek' moet worden rekening gehouden met de verschillen tussen beide media:

Meer frequente uitzendingen bij radio
 Minder visualiseringsmogelijkheden bij radio
 Grotere actualiteitsmogelijkheden bij radio
 Mindere voorbereidingseisen bij radio.

Deze verschillen leiden tot verschil in keuze-accents (bij televisie meer mogelijkheden voor 'visuele' kunsten (schilderkunst, bouwkunst etc.) tussen de beide media.⁷⁶

Aangezien literatuur bepaald niet tot de 'visuele' kunsten behoort en het signaleren van nieuwe uitgaven om 'actualiteitsmogelijkheden' vraagt, zal de KRO de letterkunde meer een radio- dan een televisiethema hebben gevonden. Met het oog op de afname van literatuurprogramma's op televisie aan het begin van de jaren zeventig en de toename van literaire radio-programma's in dezelfde periode, is het niet ondenkbaar dat de omroep in dezen een vroegwijs besluit heeft genomen.

Voor de NCRV liggen de zaken anders.⁷⁷ David Koning, het hoofd van de afdeling drama, gaat ogenblikkelijk tot actie over als er een tweede zender in het leven wordt geroepen. In samspraak met Michel van der Plas komt hij op het idee een 'op het scherm verschijnend literair tijdschrift' te maken, dat in een vroeg stadium *Zichtzending* wordt gedoopt en later als

74 Deze commissie maakte onderdeel uit van de Programma Advies Raad (PAR) van de KRO en had dus een adviserende functie.

75 Notulen subcommissie Verhoeven (PAR), 21-12-1962, in KRO-archief KDC Nijmegen, onderdeel 21.

76 Notulen subcommissie Verhoeven (PAR), 19-2-1963, in idem.

77 De onderstaande alinea's over *Literair kijkschrift* zijn grotendeels ontleend aan Dera 2015c.

Literair kijkschrift op de buis zal verschijnen.⁷⁸ Het initiatief laat mooi zien hoe papieren uitdrukingsvormen die reeds hun succes hadden bewezen als inspiratiebron voor het nieuwe medium werden gebruikt – een duidelijk voorbeeld van wat Bolter en Grusin ‘remediation’ hebben genoemd.

Onder anderen Cornelis Rijnsdorp wordt uitgenodigd tot de redactieraad van het programma toe te treden. Op 23 april 1964 stuurt Koning hem een brief waarin hij expliciet de kans benoemt die Nederland 2 de NCRV biedt: ‘Met de officiële invoering van het tweede net op 1/10-1964 krijgen de omroepen gelegenheid in de televisieprogramma's ook een aantal in de praktijk zogeheten “minderheid”-programma's uit te zenden. De NCRV meent hiervan gebruik te moeten maken door onder meer een literaire rubriek te introduceren’.⁷⁹ De term minderheidsprogramma's is interessant, omdat ze erop wijst dat de door Bourdieu gesignaleerde economische censuur al in een vroeg stadium van de Nederlandse televisie een rol speelde. Het begrip veronderstelt immers een hegemonische positie voor ‘meerderheidsprogramma's’ voor een zo breed mogelijk publiek, waar literatuur kennelijk a priori van wordt uitgesloten. De bij de NCRV aanwezige behoefte om desondanks – zodra de kans zich voordeed – een programma als *Literair kijkschrift* te maken, laat evenwel zien dat literatuur ook voor de protestants-christelijke omroep een bepaalde vanzelfsprekendheid genoot.

Evenals toen de literaire radorubrieken het levenslicht zagen, moesten de omroepen voor hun literatuurprogramma's figuren uit het literaire veld als medewerker aan zich binden. In dit geval was er echter geen sprake van de aanstelling van leidersfiguren, zoals de boekenhalfuurtjes van de meeste omroepen die hadden gekend. *Literair kijkschrift* werkte bijvoorbeeld, conform de wens een literair tijdschrift voor televisie te maken, met een redactie waarin verschillende auteurs en letterkundigen zitting hadden. Bij aanvang van het programma bestond de groep uit Ad den Besten, Klaas Heeroma, Ed Hoornik, Cornelis Ouboter, Michel van der Plas, Paul Rodenko, Cornelis Rijnsdorp, Jan Willem Schulte Nordholt en Dolf Verspoor. In de maandelijks vergaderingen hadden namens de NCRV bovendien David Koning en directielid Ab van Roon zitting, alsmede regisseur Joes Odufré. Daarnaast kon *Literair kijkschrift* een beroep doen op twee buitenlandse correspondenten, te weten J.J. Peereboom (Engeland) en Frank Onnen (Frankrijk).⁸⁰ Om deze grote groep hanteerbaar te houden, werden de afzonderlijke afleveringen door een zogenaamde werkredactie voorbereid, terwijl de rest van de betrokkenen als algemene adviescommissie fungeerde. In eerste instantie werd deze werkredactie gevormd door Den Besten, Koning, Van Roon, Odufré, Van der Plas en Verspoor, maar er bestond een principe van ‘doorstroming’, waarbij eens in de zoveel tijd een lid uit de commissie werd vervangen.⁸¹

De organisatie van het team achter *Literair kijkschrift* suggereert in de eerste plaats dat van een sterk zuilgebonden literatuurprogrammering, die zich in de vooroorlogse radorubriek van de NCRV nog sterk had afgetekend, op televisie geen sprake was. In zijn uitnodigingsbrief aan de betrokken redacteurs liet Koning weliswaar weten dat ‘het protestants-christelijk ele-

78 De naam *Zichtzending* duikt voor het eerst op in een verslag van de programmawerkgroep, d.d. 28-5-1964, in archief Rijnsdorp HDC VU, doos 6, map 29.

79 Koning aan Rijnsdorp, 23-4-1964, in idem.

80 Ibidem.

81 Vgl. Koning aan Rijnsdorp, 1-10-1965, in archief Rijnsdorp, doos 7, map 30.

ment' in het programma 'toonaangevend' moest zijn, maar merkte hij ook op dat het zeker geen exclusiviteit genoot.⁸² Dat uitgangspunt spiegelt zich in de samenstelling van de redactie. Daarin zetelden verschillende figuren die zich duidelijk als protestants-christelijke auteurs en/of letterkundigen manifesteerden (Heeroma, Ouboter, Rijnsdorp en Schulte Noordholt), maar de aanwezigheid van de dichter-criticus Rodenko en de vertaler Verspoor maakte het ideologische palet beslist heterogener. Dat uitgerekend zij tot de redactie van *Literair kijkschrift* toetraden, kan worden toegeschreven aan het contact dat zij reeds met de omroep onderhielden: Verspoor was als toneelkenner en -vertaler betrokken bij verschillende dramatische producties op televisie en Rodenko had, toen de plannen voor het literatuurprogramma rezen, zojuist de opdracht aanvaard het televisiespel *Excursion into Murder* van Sidney Carroll naar het Nederlands te vertalen.⁸³ Buiten het exclusieve domein van de christelijke literatuur bewogen zich ook Den Besten en Hoornik, die voor de oorlog nochtans publiceerden in *Opwaartsche wegen*. Hoornik had als rechterhand van uitgever A.A.M. Stols een stevige reputatie in het algemene poëzieveld opgebouwd,⁸⁴ terwijl Den Besten als oprichter van de Windroosreeks een cruciale rol had gespeeld in de canonisering van de *Beweging van Vijftig*.⁸⁵

De meest 'ontzuilde' positie binnen de redactie was echter die van Michel van der Plas, die als katholiek betrokken raakte bij de protestants-christelijke omroep. Redenerend vanuit Van der Plas' positie in het literaire veld was die keuze niet zo opmerkelijk als ze in eerste instantie lijkt. Hij schreef weliswaar poëzie die uitdrukkelijk in een katholieke traditie stond, maar als criticus voor het niet-confessionele Elsevier hechtte hij er niet aan zich te binden aan specifiek katholieke instituties. Zijn bloemlezing *Religieuze poëzie der Nederlanden* (1955) kan zelfs beschouwd worden als een afscheid van de groepsvorming onder katholieke auteurs, omdat Van der Plas er uitdrukkelijk voor koos ook joodse en protestants-christelijke dichters op te nemen.⁸⁶

De levensbeschouwelijk 'open' houding van *Literair kijkschrift* blijkt voorts uit de wens die de redacteuren in de eerste redactievergadering opperden. Zij vonden dat er nog een jonge auteur tot het team moest toetreden en noemden daarbij de namen van J. Bernlef (die uiteindelijk redactielid werd), Bert Schierbeek en Paul Snoek.⁸⁷ Dat waren allen niet-confessionele auteurs, maar ze hadden wel iets met de meerderheid van de groep rond *Literair kijkschrift* gemeen, namelijk ervaring als tijdschriftredacteur (Bernlef van *Barbarber*, Schierbeek van *Het woord* en Snoek van *Gard Sivik*). Dat is het tweede wat in algemene zin opvalt aan de wijze waarop literatuurprogramma's op televisie georganiseerd werden: de aangezochte medewerkers hadden in het literaire veld (of een subveld daarbinnen) reeds het nodige symbolisch kapitaal opgebouwd. Wat dat betreft is de situatie voor televisie dus niet anders dan deze in het interbellum voor de radio was. Er is echter ook een verschil: in tegenstelling tot critici als Ritter, Van

82 Koning aan Rijnsdorp, 23-4-1964, in archief Rijnsdorp, doos 6, map 29.

83 Vgl. Koning aan Rodenko, 19-3-1964, in archief Rodenko (Letterkundig Museum), 10 ROD Correspondentie NCRV.

84 Hierover uitvoerig: Wilholt 2001, 160-174.

85 Vgl. Buelens 1992.

86 Vgl. in dit opzicht ook De Reus 2005, waarin Van der Plas wordt aangehaald als een van de initiatiefnemers van het uiteindelijk nooit opgerichte tijdschrift *Amphoor*, waarin katholieke én protestantse literatoren verenigd waren.

87 'Verslag van de bijeenkomst van de redactiecommissie van het serieprogramma *Literair Tijdschrift*, gehouden op woensdag 13 mei jl.', 1964, in archief Rijnsdorp HDC VU, doos 6, map 29.

Duinkerken en De Jong stonden de medewerkers van programma's als *Literair kijkschrift* – en dit gaat ook voor de naoorlogse Rijnsdorp – niet bekend als cultuurbemiddelaar met zorgen over de kloof tussen de 'massa' en het boek. Zij verdedigden, zoals ik in de volgende paragraaf zal laten zien, in hun verspreide publicaties niet zozeer een cultuurbemiddelend ideaal, maar beoogden serieuze literatuurprogramma's te maken die hopelijk appelleerden aan een zo groot mogelijk publiek.

Wat dat laatste betreft is ook de productiecontext van literatuurprogramma's op televisie relevant. Waar de vooroorlogse literaire radioprogramma's in zekere mate een *onemanshow* waren, namelijk van de literatuurcriticus die een lezing verzorgde, lag de eindverantwoordelijkheid van een televisieprogramma of -item bij de regisseur. Aangezien hun verrichtingen door televisiecritici in landelijke dagbladen op de voet werden gevolgd, wilden regisseurs als Joes Odufre, Henk Barnard (*Sprekten met schrijvers*, VARA) en Hans Keller kwalitatief hoogstaande programma's maken die zich onderscheidten van verstrooiend amusement – en daar hoorde zeker geen focus op het grote publiek bij. Wat dat betreft gedroegen zij zich typisch als televisiemakers binnen het zogenaamde 'courteous model': 'Television reviewing mattered, as did the opinion of peer-professional groups such as directors or producers'.⁸⁸

Deze beginnende regisseurs waren in hoge mate pioniers die hun eerste stappen zetten in een veld dat nog volop in ontwikkeling was. Zo had Keller toen hij aan *Literaire ontmoetingen* begon nog geen enkele ervaring met het regisseren van televisieprogramma's. Zijn positie bij de AVRO dankte hij, opvallend genoeg als een van de weinige vroege tv-makers,⁸⁹ aan zijn werk in de journalistiek: eind jaren vijftig was hij als televisiecriticus voor de *Volkskrant* gaan schrijven en in die hoedanigheid was hij bij Con Nicolaï in de smaak gevallen. Overigens was Keller niet de enige die onervaren aan de start van *Literaire ontmoetingen* verscheen: in *Reis en verblijfskosten* memoreert hij hoe ook de cameraman met wie hij voor de eerste aflevering samenwerkte zijn eerste klus uitvoerde.⁹⁰

Voor het vaste gezicht van *Literaire ontmoetingen* tussen 1962 en 1964, Hans Gomperts, was de televisie daarentegen niet meer nieuw. Zijn deelname aan *De kring* beviel Nicolaï zo goed, dat hij Gomperts vroeg als vaste voorzitter van een panel waarvan verder Harriët Freezer, Gabriël Smit en Gerard Reve deel uitmaakten. Naar eigen zeggen herkende Keller in de Gomperts uit *De kring* het 'intrigerende personage' dat volgens hem (en zijn inspiratiebron Leen Timp) belangrijk was om via televisie de verbeelding te kunnen prikkelen.⁹¹ Daarmee was Gomperts van meet af de gedroomde gastheer van *Literaire ontmoetingen*. De criticus en latere hoogleraar maakte wat dat betreft een interessante, en binnen de context van literatuurprogramma's op televisie zelfs unieke, ontwikkeling door. Net als andere vroege medewerkers aan zulke programma's ontleende hij zijn optreden op televisie in eerste instantie aan zijn positie in het literaire veld, waarbij mogelijk ook een rol heeft gespeeld dat Nicolaï voor zijn komst naar de AVRO als balletcriticus voor Gomperts' werkgever *Het Parool* had geschreven.⁹² In tegenstelling

88 Bourdon 2008: 103.

89 Vgl. Akkermans 2003: 93. Een derde van de vroege televisiemakers kwam uit de radiowereld, een derde uit de toneelwereld en een derde uit heel andere sectoren, waarbij de journalistiek en de filmwereld relatief laag scoren.

90 Keller 1979: 65.

91 Keller 2009: 7.

92 Vgl. Keller 2010: 28.

tot die andere literaire tv-medewerkers wist Gomperts echter uit te groeien tot een stabiele factor binnen de televisiewereld van de (vroeg) jaren zestig – en daarmee zelfs tot een bekende Nederlander.⁹³

Over de samenwerking met Gomperts zou Keller in retrospectief opmerken: ‘Van meet af aan waren de rollen tussen Gomperts en mij duidelijk verdeeld: hij ging over de literatuur, ik ging over de televisie’.⁹⁴ Met die opmerking trok de regisseur vorm en inhoud in zekere zin uit elkaar: in het geval van literatuurprogramma’s vergen beide een ter zake kundige specialist. Zoals al bleek uit de kritieken op de eerste aflevering van *Spiegel der kunsten* was uitgerendend de ‘televisiecomponent’ een grote uitdaging voor de makers van literatuurprogramma’s, want hoe kon een bij uitstek verbale kunstvorm visueel aantrekkelijk worden gemaakt? *Littéraire ontmoetingen* zocht, evenals zijn voorganger *De kring*, het antwoord in de fysieke aanwezigheid van de literaire auteur, gecombineerd met artistieke shots van diens leefomgeving. Een andere strategie was die van Ernst van Altena en Tineke Roeffen in de programmareeks *Miniatuur*, die gewijd was aan het werk van auteurs die buiten de literaire mainstream vielen (Que-neau, Wedekind, Klundun en Kipling). Onder het mom ‘liever rook dan as’ stelden de makers dat een ‘gebrek aan eerbied’ voor de behandelde teksten doorslaggevend was voor de aantrekkingskracht van het programma:

Ze willen niet op de tenen lopen voor overleden reputaties, benaderen de resultaten van het schrijvershandwerk niet als museumstukken die broos en breekbaar zijn, passen alle mogelijke technieken van kleinkunst toe, ook op werk dat daarvoor misschien niet geschreven is. Liever entertainment dan verveling.⁹⁵

Die houding laat zich niet parafraseren als ‘amusement in plaats van literatuur’, maar als ‘amusement naast literatuur’, een uitgangspunt dat ook de hoofdrol speelde in de serie *Randfiguren* die Van Altena eerder voor de VPRO gemaakt had. Interpretatieve commentaren op het werk van dichters als Christian Morgenstern en Jacques Prévert werden daarin gecombineerd met soms cabaretse *performances* van hun teksten, waaraan bekende televisiefiguren als Hans Croiset, John Leddy en Siem Vroom hun medewerking verleenden.

Een bijzonder format is dat van het AVRO-programma *Boekje open*, dat eind 1971 wekelijks werd uitgezonden. Het is het enige literatuurprogramma waarin een noemenswaardige rol was weggelegd voor de niet-professionele lezer. Onder leiding van presentator Rudolf Geel werden auteurs als Louis Paul Boon, Remco Campert en Harry Mulisch in een studiosetting geïnterviewd door twee van hun lezers, in de regel jongeren tussen de 16 en 23 jaar, waarbij ook het publiek zich in de discussie mocht mengen.⁹⁶ Van dat publiek, dat eveneens hoofdzakelijk uit jongeren bestond, maakte bovendien een criticus deel uit, wiens professionele mening geconfronteerd werd met de visie van de andere aanwezigen. Die interactiviteit zou uiteindelijk moeten resulteren in een ongedwongen sfeer die het lezen onder jonge mensen bevorderde.

Daarmee vergeleken was de toon van *Littéraire kijkschrift* veel serieuzer. De redactie entte zich

⁹³ Veelzeggend is in dit verband dat bij Gomperts’ oratie aan de Universiteit Leiden (25-2-1966) een televisieploeg aanwezig was. Francken & Verhaar 2009 schrijven daarover: ‘Het Journaal was niet uitgerukt voor de wetenschap, maar voor een collega-televisiemaker’ (20).

⁹⁴ Keller 2009: 7.

⁹⁵ Anoniem 1970.

⁹⁶ Vgl. Brants 1971.

expliciet op het highbrow Britse literatuurprogramma *Monitor*, alsook op het Franse *Lectures pour tous* en het tijdschrift *Culture et télévision*.⁹⁷ Ook uit de opzet van de eerste aflevering blijkt dat de inzet ambitieus was: het programma opende met een gesprek tussen redacteur Ad den Besten en de antirevolutionaire senator Hendrik Algra over de felle aanval die de laatste had gedaan op Reves brieven in *Op weg naar het einde* (1963), die volgens hem van een blasfemische toon getuigen. Het is bepaald geen licht verteerbare kost, omdat het interview complexe kwesties opwerpt over de relatie tussen literatuur en de maatschappij: wat mag een auteur wel en niet schrijven en hoe verhoudt de christelijke ideologie zich tot het (autonome) domein van de literatuur? Met zulke vragen deed *Literair* kijkschrift weliswaar geen concessies aan het brede publiek, maar met Algra had de redactie desalniettemin een maatschappelijke figuur te pakken die zich geregeld in de belangstelling van de media mocht verheugen.

Wat dat betreft had de eerste aflevering van *Literaire ontmoetingen* in veel sterkere mate een nichekarakter. Als onderwerp voor de openingsuitzending koos Gomperts namelijk voor J.C. Bloem, en daarmee voor wat vaak als het meest obscure literaire genre wordt beschouwd: de poëzie. Volgens Keller vond de AVRO-leiding de keuze voor Bloem zeer ongelukkig: als er al zou worden afgetrapt met een dichter, dan lag een grootheid als Adriaan Roland Holst toch meer voor de hand, en nog liever zou Kellers collega Ger Lugtenburg een literaire ster als Hemingway aan het firmament van *Literaire ontmoetingen* hebben gezien.⁹⁸ Het is illustratief voor de problematiek waarmee deze paragraaf begon: de medewerkers van literatuurprogramma's hielden er nogal eens een andere visie op na dan de leiding van de omroep waarvoor zij werkten. Toch werd Gomperts' keuze voor Bloem uiteindelijk gerespecteerd – schouderophalend, weliswaar, maar de makers van *Literaire ontmoetingen* konden in eerste instantie hun eigen plan trekken.

In hoge mate gold dat eveneens voor de makers van *Literair* kijkschrift, hoewel dat programma zeker niet als 'omroepje binnen een omroep' functioneerde, om de frase van Keller nog eens aan te halen. De aanwezigheid van Koning en met name Van Roon in de redactie laat eerder zien dat de omroepleiding de vinger aan de pols van het programma hield en een actieve rol wenste te vervullen in de invulling ervan.⁹⁹ Uit de notulen van de redactievergaderingen blijkt echter nergens dat de vrijheid van de reguliere redactieleden daardoor werd ingeperkt. Wel ontstonden er zo nu en dan discussies waarin de visie van de NCRV en die van (een deel van) de redactie uiteenliepen. Al in de eerste vergadering kwam bijvoorbeeld de kwestie ter tafel of eventuele poëzievoordrachten visueel versterkt moesten worden door bijvoorbeeld bijpassende schilderijen te vertonen.¹⁰⁰ Het punt werd ingebracht door Van Roon, die als directielid gepreoccupeerd was met een optimaal gebruik van het medium televisie en dus voor het voorstel pleitte.¹⁰¹ Hij kreeg echter geen bijval van Hoornik, omdat in diens ogen 'iets dergelijks snel de

97 Vgl. Koning aan Rijnsdorp, 23-4-1964, alsook de notulen van de redactievergadering van *Literair* kijkschrift op 13 mei 1964, beide in archief Rijnsdorp HDC VU, doos 6, map 29.

98 Vgl. Keller 1979: 63.

99 Zie in dit verband ook Koning aan Rodenko, 29-10-1964, in archief Rodenko Letterkundig Museum, 10 ROD Correspondentie NCRV. In deze brief wijst Koning op de publicatie van Aesopos' fabels in de pocketreeks van Kramers en stelt hij voor om aandacht aan het boekje te besteden in *Literair* kijkschrift, hetgeen uiteindelijk ook zou gebeuren.

100 Vgl. 'Verslag van de bijeenkomst van de redactiecommissie van het serieprogramma *Literair* Tijdschrift, gehouden op woensdag 13 mei jl.', 1964, in archief Rijnsdorp HDC VU, doos 6, map 29.

101 Zeker in het geval van de NCRV was die preoccupatie relevant, want de omroep kreeg in de televisiekritiek geregeld het verwijt dat ze te weinig met het beeld deed. Vgl. Bak & Berkelaar 2014: 222.

aandacht van het vers af zou kunnen leiden'.¹⁰² Het was de dichter versus de omroepbaas, of, wat tendentieuzer geformuleerd: het woord versus het beeld.

Waar zulke meningsverschillen in de context van een redactievergadering democratisch konden worden opgelost, hadden de omroepen wel het laatste woord waar het de programmering van de literatuurprogramma's betrof. Zoals in de vorige paragraaf al bleek, was de verspreiding van zulke programma's over de beschikbare tijdslots eerder verstrooid dan gecentreerd, waarbij ook de uren met een hoge kijkdichtheid niet geschuwd werden. Een blik op de geschiedenis van *Literair tijdschrift* laat echter zien dat de kijkcijfers ook tussen 1964 en 1966 een belangrijke rol in het beleid van de omroepen speelden. Van meet af aan was het programma complementair geprogrammeerd: er stond altijd een productie op de andere zender tegenover, waarmee in de praktijk werd geconcurrereerd. Vanwege de programmering op woensdagavond betrof het in het geval van *Literair tijdschrift* vaak voetbalwedstrijden, hetgeen de geijkte polariteit tussen 'hoge' en 'lage' cultuur (en het bijbehorende geïntendeerde publiek) onderstreept. Dat met dit 'minderheidsprogramma' uitdrukkelijk op een culturele niche werd gemikt, blijkt ook uit de strategie van de NCRV om *Literair tijdschrift* in de pauze van een toneelstuk te programmeren. Deze 'sandwichtechniek' zorgde ervoor dat de flow van de avond niet werd onderbroken: een opschorting van het toneelstuk zou de kijkers langer aan de zender binden en met een ander highbrow georiënteerd programma kon hun interesse worden vastgehouden.¹⁰³ Ondanks die culturele oriëntatie verplaatste de NCRV *Literair tijdschrift* gedurende 1965 echter naar de vrijdagavond – uitdrukkelijk in de hoop, zo meldde Koning per brief aan Rodenko, 'dat daardoor de kijkdichtheid zal kunnen toenemen'.¹⁰⁴

Die kijkdichtheid had de betrokken medewerkers echter weinig te zeggen. Zeker, zij waren overtuigd van de meerwaarde van goede literatuurprogramma's, maar zij koesterden niet de illusie dat hun inspanningen miljoenen mensen tot lezers zouden bekeren. Zij werkten dan ook niet in de eerste plaats voor de omroep in de hoop een culturele (lees)revolutie te ontketenen. Maar wat waren hun motieven wel, en welke opvattingen hielden de literatuurcritici onder hen erop na?

5.5 'Eilanden te midden van barbaarsheid': medewerkers aan literatuurprogramma's en hun motieven

Tussen 1955 en 1975 waren op en achter de schermen honderden mensen betrokken bij het maken van literatuurprogramma's op televisie. Tabel 4 geeft een overzicht van de figuren uit het literaire veld die in deze periode het vaakst als medewerker aan zo'n programma verbonden waren. Onder 'medewerkers' versta ik mensen die met een (al dan niet literatuurkritische) tekst aan een programma bijdroegen of die fungeerden als samensteller, presentator, gespreksleider, verantwoordelijke redacteur of vaste gast. Eenmalige gasten (bijvoorbeeld

102 'Verslag van de bijeenkomst van de redactiecommissie van het serieprogramma *Literair Tijdschrift*, gehouden op woensdag 13 mei jl.', 1964, in archief Rijnsdorp HDC VU, doos 6, map 29.

103 Zie voor het begrip 'sandwichtechniek', ook wel bekend als *hamlocking*, Otten 2011: 172.

104 Koning aan Rodenko, 16-9-1965, in archief Rodenko Letterkundig Museum, 10 ROD Correspondentie NCRV.

de schrijvers die in *Literaire ontmoetingen* geïnterviewd werden) en auteurs die voor een documentaire werden gefilmd blijven dus buiten beschouwing, evenals regisseurs en andere mensen die bij de technische realisering van een programma betrokken waren.

Tabel 4 Overzicht van de meest frequente medewerkers aan literatuurprogramma's op televisie, 1955-1975.

Medewerker	Aantal programma's	Medewerker	Aantal programma's
Hans Gomperts	36	Ad den Besten	5
Ernst van Altena	18	Gerrit Borgers	5
Rudolf Geel	13	Andeas Burnier	5
Wim Hazeu	10	Henk de By	5
Ed Hoornik	10	Simon Carmiggelt	5
Adriaan van der Veen	9	Jacques den Haan	5
J. Bernlef	8	Hella Haasse	5
Harriët Freezer	8	Jos Vandeloo	5
Harry Mulisch	8	Milo Anstadt	4
Gerard Reve	8	Cees Buddingh'	4
Gabriël Smit	8	K. Heeroma	4
Okke Jager	7	David Koning	4
Alfred Kossmann	6	Paul Rodenko	4
Adriaan Morriën	6		

Er bestaat een verband tussen de namen in deze tabel en het overzicht van langer lopende literatuurprogramma's in tabel 1. Voor de meeste namen hierboven geldt namelijk dat ze specifiek aan één van die programma's verbonden waren. Zo waren Freezer, Reve en Smit vaste panelleden in *De kring*, verzorgde Den Haan al zijn optredens in *Spiegel der kunsten* en was onder anderen Vandeloo louter actief voor *Literair kijkschrift*. Dit regelmatig meewerken aan televisieprogramma's was een lucratieve bezigheid. Voor *Literair kijkschrift* gold dat de redacteurs per (maandelijkse) vergadering vijftig gulden exclusief reiskosten opstrekten, terwijl bijdragen in het programma vergoed werden met twintig gulden per minuut.¹⁰⁵ Lidmaatschap van de werkredactie leverde zelfs honderdvijftig gulden per maand op. Nog beter betaalde het AVRO-werk van Hans Gomperts: voor de presentatie van *Literaire ontmoetingen* ontving hij in eerste instantie vijfhonderd en later achthonderd gulden per aflevering, aangevuld met een onkostenvergoeding van honderd tot driehonderd gulden.¹⁰⁶ In 1962 was Gomperts bovendien li-

¹⁰⁵ Die twintig gulden per minuut bestond voor de helft uit een 'kwaliteitstoeslag' van tien gulden. Vgl. Koning aan Rodenko, 9-4-1965, in archief Rodenko (Letterkundig Museum), 10 ROD Correspondentie NCRV.

¹⁰⁶ Vgl. AVRO/Van der Zee aan Gomperts, 16-10-1962 en AVRO/Van der Zee aan Gomperts, 12-5-1964, in archief Gomperts (Letterkundig Museum), G 00542 [NG], doos 2.

terair adviseur van de VPRO, wat hem nog eens driehonderd gulden opleverde.¹⁰⁷ Het meest royaal werd hij echter door de VARA betaald, de omroep waarnaar hij in 1964 voor korte tijd overstapte: voor een aflevering van *Spreken met schrijvers* ontving hij liefst elfhonderd gulden, waarvan honderd gulden onkosten.¹⁰⁸

Financiële overwegingen zullen voor de meeste figuren uit tabel 4 een belangrijke rol hebben gespeeld in hun beslissing aan literaire televisie mee te werken. In een ongedateerd essay getiteld 'Literaire kritiek' doet Gomperts bijvoorbeeld eerlijk uit de doeken dat literatuurkritiek niet alleen bestaat bij gratie van artistieke en ideële bedoelingen: wie van de pen wil leven, heeft nu eenmaal alleen 'vertalen en boekbespreken' als opties.¹⁰⁹ In zijn biografie over Paul Rodenko merkt Koen Hilberdink op dat die overweging ook ten grondslag moet hebben gelegen aan Rodenko's medewerking aan *Literair kijkschrift*. Volgens de biograaf zouden de NCRV en de televisie niet gestrookt hebben met de kunstenaarsidealen van de theoreticus van Vijftig, maar moest Rodenko nu eenmaal ook pragmatisch zijn.¹¹⁰ Wie *De sprong van Münchhausen* (1959) erop naslaat, constateert inderdaad dat het nieuwe medium niet bepaald op Rodenko's intellectuele belangstelling kon rekenen: in het opstel 'De functie van het boek in de samenleving' worden radio en televisie opgevoerd als 'de A- en de H-bommen van de boekenwereld'.¹¹¹

Naast direct economisch kapitaal leverden televisieprogramma's ook naamsbekendheid op. Dat auteurs zich daarvan bewust waren, blijkt bijvoorbeeld uit de geschiedenis van de aflevering van *Literair kijkschrift* die de NCRV uitzond op 8 april 1966. De uitzending was geheel gewijd aan boekverfilmingen, naar een idee van Bernlef, die zich in de werkredactievergadering van december 1965 afvroeg: 'Zou het mogelijk zijn "Onder de bomen" uit te zenden?'.¹¹² Het betrof hier de filmadaptatie van Bernlefs gelijknamige verhalenbundel (1963) onder regie van Bob Langestraat, die via *Literair kijkschrift* door de auteur zelf op handige wijze onder de aandacht werd gebracht. En passant maakte Bernlef daarmee reclame voor zijn eigen bundel, waarvan in 1965 een herdruk verschenen was.

Opmerkelijk is de motivering van Adriaan van der Veen om in 1967 de herstart van *Literaire ontmoetingen* op zich te nemen. In oktober 1966 hield de schrijver een lezing op de jaarlijkse Algemene Conferentie der Nederlandse Letteren, waarin hij met betrekking tot de televisiekritiek *Literaire ontmoetingen* aanduidde als 'het grote voorbeeld dat nog nooit is geëvenaard'.¹¹³ Con Nicolaï, die ook op de conferentie aanwezig was, vroeg Van der Veen na afloop van de lezing of hij mee wilde denken over de voortzetting van het programma. Eind april 1967 schreef de *NRC*-criticus in dat verband aan Gomperts, die de naam van zijn vriend al eens bij Nicolaï

107 VPRO/Van Nieuwenhuijzen aan Gomperts, 16-4-1962, in *ibidem*.

108 De overige duizend gulden was opgebouwd uit zevenhonderdvijftig gulden voor 'productiewerkzaamheden' en tweehonderdvijftig gulden voor 'presentatie en interview'. Zie VARA/Bauer aan Gomperts, 9-2-1965, in *ibidem*.

109 Gomperts 2003: 51.

110 Hilberdink 2000: 269.

111 Rodenko 1959: 12.

112 Notulen werkredactievergadering *Literair kijkschrift*, 18-12-1965, in archief Rodenko (Letterkundig Museum), 10 ROD Correspondentie NCRV.

113 Van der Veen aan Gomperts, 28-4-1967, in archief Gomperts (Letterkundig Museum), G 00542 [NG], doos 1. Uit een ongedateerde brief die Van der Veen naar Gomperts stuurde naar aanleiding van de aflevering van *Literaire ontmoetingen* met Gerard Reve (11-12-1963) blijkt een gelijksoortige bewondering: 'Wat doe je dat toch goed, en zo helemaal natuurlijk, hoffelijk en vasthoudend in het debat. [...] De uitzending rechtvaardigde voor mijn gevoel het bestaan van televisie.'

had laten vallen: 'Tot mijn opluchting mag ik wel zeggen belde hij nooit op tot enkele weken geleden'.¹¹⁴ Hieruit blijkt al dat Van der Veen bepaald niet happig was om de presentatie op zich te nemen, wat ook samenhang met de bewondering die hij voor de eerdere reeks van het programma had.¹¹⁵ Aan Gomperts voerde hij twee argumenten aan om het toch te doen: het geld, 'en de overweging dat ik spijt zal hebben als een of andere figuur het gaat doen die ik niet mag, of die het minder doet dan ik het wie weet zal gaan doen'.¹¹⁶ Het was hier geen journalistieke roeping die de doorslag gaf, maar – naast de financiële verlokking – een zekere mate van eigenwaarde.

Dit alles wil natuurlijk niet zeggen dat meewerken aan literatuurprogramma's op televisie slechts een kwestie van geld, propaganda of eergevoel was. Zeker in het geval van Zestigers als Bernlef en Buddingh' is er een duidelijk verband tussen hun poëtische positiebepalingen en hun interesse in het nieuwe medium. Als dichters in de jonge traditie van het nieuw-realisme verzetten zij zich tegen de kloof tussen het verhevende en het alledaagse, en daarmee tegen de veronderstelde grens tussen elitaire en populaire cultuur, waarvan de televisie onmiskenbaar een exponent was. Zo tekende Buddingh' in een van zijn *Parool*-recensies aan dat 'goede oppervlakkigheid' verkozen diende te worden boven 'valse diepzinnigheid' en noemde Bernlef het onderscheid tussen het 'poëtische' en het 'onpoëtische' een 'schijnproblematiek'.¹¹⁷ Eenzelfde kritische houding tegenover het elitaire denken in hokjes kenmerkt het werk van Ernst van Altena. Zijn *VPRO*-serie *Randfiguren* handelde expliciet over dichters die ook de lichtere genres als het chanson niet schuwden en daardoor vaak een verdachte reputatie genoten onder poëziecritici. Van Altena definieerde een randfiguur als een 'hokjesloos auteur, die zich in zijn veelzijdigheid niet afvraagt of wat hij schrijft wel of geen poëzie is, die schrijft omdat hij het niet laten kan en elk genre als speelterrein kan opeisen, alleen omdat hij dat wil'.¹¹⁸ Televisie is het medium bij uitstek om zulke auteurs te karakteriseren, omdat de genreverschillen in de performance van de tekst uitdrukkelijk worden uitgewist.

Een dergelijke problematisering van het hokjesdenken en bij implicatie het onderscheid tussen 'hoog' en 'laag' is in veel mindere mate terug te vinden in het werk van de literatuurcritici die hun naam aan een televisieprogramma verbonden. Waar hun vooroorlogse collega's op de radio nog veel aandacht schonken aan vormen van gemeenschapsliteratuur, besteedden critici als Van der Veen en Morriën hun tijd liever aan oeuvres waarvan niemand de literariteit in twijfel trok: in hun televisiewerk draaide het om auteurs als Böll, Dostojewski, Hoornik, Jonckheere, Léautaud en Raes. In die zin maakten zij de naam van hun 'minderheidsprogramma's' waar. Dat deden zij echter niet expliciet vanuit de overtuiging dat er een kloof bestond tussen de literatuur en het (grote) publiek die via televisiewerk overbrugd kon worden. Ook daarin verschilden zij van figuren als De Jong en Ritter, van wie de laatste – misschien door zijn hoge leeftijd – een opvallende afwezige was tijdens de beginjaren van de televisie in Nederland.

Het dichtst bij het profiel van de vooroorlogse cultuurbemiddelaar komt wellicht Jacques den Haan, die zoals vermeld met boekbesprekingen bijdroeg aan *Spiegel der kunsten*. Als boek-

114 Van der Veen aan Gomperts, 28-4-1967, in *ibidem*.

115 Zie in dit verband ook Van der Veens opmerkingen over de nieuwe regisseur Rense Royaards ('een piepjong ventje'), die hij zich voorstelde 'als niets vergeleken bij Hans K'.

116 Van der Veen aan Gomperts, 28-4-1967.

117 Buddingh' 1967: 77; Bernlef 1970: 15-16.

118 Van Altena 1967: 7.

verkoper te Groningen had hij er zijn beroep van gemaakt boeken aan de man te brengen, hetgeen ook blijkt uit verschillende lezingen en publicaties van zijn hand waarin hij een lans breekt voor het lezen. Eén van die teksten is de opstellenbundel *Het gevaarlijke boek*, in 1954 uitgegeven ter gelegenheid van de Boekenweek. Geheel conform de propagandistische doeleinden van zo'n gelegenheidspublicatie maakte Den Haan daarin duidelijk dat de literatuur een onmisbare rol in de samenleving speelde, maar hij uitte ook zijn twijfels over cultuurbevorderende initiatieven als de Boekenweek. Volgens hem waren die immers louter gericht op de 'onverschilligen': 'Om die lauwen en lustelozen worden de commissies gevormd, steken we blij de vlag uit van de boekenweek'.¹¹⁹ Het is een fictie, zo betoogde Den Haan, te veronderstellen dat deze onverschillige massa in een groep bibliomanen kan worden veranderd. Het probleem 'blijft in alle eenvoud: hoe verkoop ik schaatsen in de Sahara, hoe bepraat ik een dove, hoe schrijf ik vervoerend voor iemand die niet leest?'¹²⁰ Terwijl Ritter op datzelfde moment nog altijd de oplossing zocht (en misschien zelfs vond) in lezingen voor de AVRO-microfoon, nam Den Haan een uitgesproken pessimistisch standpunt in waar het de zin van cultuurbemiddeling betrof: 'Hoeveel vragen en oplossingen en onderzoeken ook, het probleem is nog nooit opgelost, hoe de grote massa tot het boek te brengen'.¹²¹

Waar Den Haan zich blijkens zijn activiteiten in elk geval nog richtte op de leesbevordering, hield Hans Gomperts er eind jaren vijftig een elitairdere positie op na, in die zin dat hij herhaaldelijk de opvatting verkondigde dat hoge cultuur nu eenmaal geen zaak van de massa was. Gezien zijn prominente rol in de televisiekritiek in de onderzochte periode (vgl. tabel 4) wil ik ter afsluiting van deze paragraaf wat uitvoeriger bij zijn standpunten over literatuurkritiek stilstaan, met speciale aandacht voor de spanning tussen 'elite' en 'massa' die daarin naar voren komt.

Over de poëtica en metakritische opvattingen van Gomperts is al het nodige geschreven. Verwonderlijk is dat niet, want als criticus is hem herhaaldelijk een gezichtsbepalende rol toegerekend in de naoorlogse literaire hiërarchievorming.¹²² Voor de oorlog was Gomperts nochtans als dichter gedebuteerd met de bundel *Dingtaal* (1939), in 1946 gevolgd door *Van verlies en dood*.¹²³ Van groter literair-historisch belang was echter zijn rol binnen het tijdschrift *Libertina-ge* (1948-1953), dat hij oprichtte met W.F. van Leeuwen en dat een belangrijke rol speelde in de naoorlogse canonisering van *Forum*.¹²⁴ Zijn journalistieke carrière begon Gomperts te Frankrijk, waar hij vanuit Parijs correspondeerde voor het *Parool*. Begin jaren vijftig was het diezelfde krant die hem zijn positie als literatuur- en toneelcriticus bezorgde, een bezigheid die hij pas neerlegde toen hij in 1965 als hoogleraar aan de Universiteit Leiden werd benoemd.

Kenmerkend voor Gomperts' kritische werk is dat het literaire werken niet wilde isoleren uit hun maatschappelijke context. Gerard Raat heeft in dat verband opgemerkt dat Gomperts zich kritisch opstelde jegens de erfenis van de Beweging van Tachtig, omdat deze in zijn ogen 'de

119 Den Haan 1954: 15.

120 Ibidem.

121 Ibidem: 18-19.

122 Vgl. Fens 1996: 1041.

123 Van *Dingtaal* verscheen in 1948 een tweede, uitgebreide druk. Gomperts zou daarna geen gebundelde poëzie meer publiceren.

124 Vgl. Calis 1999, hoofdstuk 6.

waarheid opofferde aan de schoonheid'.¹²⁵ Gomperts' belangstelling voor estheticisme was dan ook gering: liever concentreerde hij zich op intellect en filosofie in de literatuur, omdat die een brug konden slaan tussen de kunst en het leven. In die zin kon hij zich goed vinden in de opvattingen van zijn voorgangers Menno ter Braak en E. du Perron, met wie de criticus geregeld in verband is gebracht. Zo maakte Mathijs Sanders inzichtelijk hoe Gomperts het denken van Du Perron in het naoorlogse literaire debat inzette als gezagsargument,¹²⁶ terwijl Sander Bax aantoonde dat de criticus zich in zijn teksten voor *Tirade* entte op de literair-kritische praktijk van Ter Braak, overigens zonder daarbij geheel recht te doen aan diens denken.¹²⁷ Ook in institutioneel opzicht stond Gomperts zichtbaar in de *Forum*-traditie: zijn essaybundel *De schok der herkenning* vormde in 1959 het startpunt van de mede door hem geïnitieerde *STOA*-reeks van uitgeverij Van Oorschot, waarin onder andere het essayistische werk van Ter Braak en Du Perron in pocketvorm beschikbaar werd gemaakt voor het grote publiek. Toch moet de invloed van *Forum* niet schromelijk worden overdreven: het was nota bene Gomperts zelf die in *Libertinage* claimde dat zowel 'de Terbraakse grootheden, menselijke waardigheid en honnêteté' als 'du Perrons clan-hiërarchie' het tijdschrift volkomen vreemd waren.¹²⁸

In lijn met zijn afwijzing van een poëtica die het literaire werk tot esthetisch object reduceerde, stond Gomperts in zijn literair-kritische teksten een polyperspectivische benadering voor. In het openingsessay van zijn bundel *Jagen om te leven* (1949), 'De appel van de kritiek', schrijft de criticus dat 'de ideale kritiek' een combinatie van gezichtspunten is: 'filosofisch, theologisch, logisch, bibliografisch, bibliofiel of anderszins'.¹²⁹ In ultimo gaat het in zo'n ideaal geval om een kritiek 'die een compleet beeld van een schrijver tracht te geven, hem plaatst in zijn tijd en in zijn psychologische en culturele afstamming, een verband leggend tussen zijn lot en zijn werk'.¹³⁰ Anders gesteld: het nagestreefde 'complete beeld' was de resultante van een interactie tussen werk, (biografische en culturele) context en lezer.

In beginsel draagt een dergelijke metakritische positiebepaling weinig polemisch in zich. Daar komt echter verandering in als Gomperts in zijn oratie *De twee wegen der kritiek* (1966) ten overstaan van een bomvolle Leidse academiezaal uitvoerig zijn kritische principes uiteenzet. Ditmaal definieert hij de taak van de criticus in negatieve termen:

De taak van de criticus bestaat niet uit het doen van controleerbare uitspraken: dat is zijn taakje, zijn elementaire en preliminaire verrichting. Zijn taak en hoofdverantwoordelijkheid is het zelfstandig en oncontroleerbaar oordelen, met zijn hoofd, maar ook met zijn hart en zijn ingewanden.¹³¹

Gomperts ontkent hier dat de literatuurkritiek een objectief einddoel heeft: het verstrekken van objectieve informatie is weliswaar een onderdeel van een geslaagde literair-kritische tekst – niet zonder ironie spreekt Gomperts van een 'taakje' – maar uiteindelijk komt het aan op het

125 Raat 1993: 7.

126 Sanders 2007: 30.

127 Bax 2007: 133. Bax meent dat Gomperts Ter Braaks elitebegrip geen recht deed: hij claimde slechts de literatuurkritische kant daarvan en had onvoldoende oog voor het politieke aspect van dit begrip.

128 Gomperts 1948: 51.

129 Gomperts 1960: 10.

130 Ibidem.

131 Gomperts 1966: 14.

subjectieve oordeel dat geheel met de minstens zo subjectieve criticus verweven is (diens hart en ingewanden doen immers ook mee). Deze negatie van een objectiviteitsclaim komt in *De twee wegen der kritiek* niet uit de lucht vallen: de nieuwe hoogleraar verzet zich met zijn positiebepaling tegen de kritische opvattingen van het tijdschrift *Merlyn* (1962-1966), dat de ‘controleerbare uitspraken’ in zijn eerste nummer als programmatische eis voor literair-kritische teksten had opgenomen:

De redactie van *Merlyn* zal uitgaan van het principe dat het behandelde object het einddoel dient te zijn voor de beschouwer, niet het toevallige startpunt van weinig ter zake doende betogen. Wat ons interesseert is wat een schrijver zegt, niet wat hij zou kunnen zeggen, of had moeten zeggen, of eigenlijk bedoeld heeft maar niet zegt. Deze gerichtheid brengt de eis van controleerbaarheid der uitspraken met zich mee.¹³²

Niet alleen die laatste bewering wordt door Gomperts aangevallen: hij kant zich ook tegen het idee ‘dat het behandelde object het einddoel dient te zijn voor de beschouwer’. Het gevolg van die opvatting is namelijk dat het werk wordt losgesneden van de context en de lezer die in Gomperts’ kritiekopvatting zo belangrijk zijn. In *De twee wegen der kritiek* vraagt de criticus zich retorisch af: ‘Welk doel is ermee gediend om te doen alsof een literair werk een zelfstandig bestaan leidt en niet de communicatie is van een auteur met lezers? Wat is het doel van het niet-gebruiken van referentiepunten uit de werkelijkheid?’¹³³ Gomperts ziet zich in zijn stellingname gesteund door ontwikkelingen in de literatuur zelf: die zou namelijk steeds minder ‘estetisch-formalistisch’ worden en steeds meer ‘autentiek-documentair’.¹³⁴

Hoewel Gomperts’ afwijzing van de objectiviteitsclaim uitdrukkelijk gezien moet worden in de context van het opkomende structuralisme, is zijn pleidooi voor oordelen met hoofd, hart en ingewanden ook interessant in relatie tot de ‘objectieve kritiek’ die critici als Ritter voorstonden. In Gomperts’ optiek is de criticus zo verweven met het object van evaluatie, dat het onmogelijk is de eigen smaak uit te schakelen, hetgeen hem eerder tot voorstander van de subjectieve kritiek in de lijn van Ter Braak cum suis maakt. Volgens Gomperts leidt (goed) lezen uitdrukkelijk tot een ontmoeting tussen de lezer en de auteur van de tekst, een visie die Jaap Goedegebuure als volgt heeft geparafraseerd: ‘Zijn opvatting is dat elke tekst iémands tekst is, dat we daar niet zo maar een betekenis aan toe mogen kennen die in strijd is met de bedoeling die de auteur er in heeft uitgedrukt, en dat het achterhalen van die intentie het verplichte einddoel van de interpretatie is’.¹³⁵

Waar Ritters objectieve kritiek het werk vervolgens naar die intentie zou beoordelen, meende Gomperts beslist niet dat een werk ook *geslaagd* was als het een authentieke uiting van de auteursintentie was. Waar het achterhalen van die intentie het einddoel van de interpretatie was, daar gold de waardebeepaling als einddoel van de literair-kritische evaluatie. In *De schok der herkenning* (1959) betoogde Gomperts dat ‘waardering en hiërarchische plaatsbepaling’ tot stand kwamen door ‘herkenning’, of beter: door de schok die die herkenning kon opleveren.¹³⁶ Concreet doelde hij daarbij op de leeservaring dat in een (literaire) tekst iets wordt uitgedrukt

132 [Fens e.a.] 1962: 2.

133 Gomperts 1966: 14.

134 Ibidem: 18.

135 Goedegebuure 1981: 546.

136 Gomperts 1963a: 12.

wat de lezer al aanvoelde over de hem omringende wereld of werkelijkheid, wat hij evenwel niet tot uitdrukking kon brengen zoals de tekst dat voor hem deed. De tekst is in zulke situaties rijper dan de lezer en de lezer wordt rijper via de tekst: hij is nooit meer wie hij was, omdat hij de tekst heeft gelezen. Teksten die een dergelijke schok der herkenning opleveren, zijn evident méér de moeite waard dan teksten die dat niet doen, en het is een de taken van de criticus om die hiërarchie tot stand te brengen. Literatuurcritici moeten zich dan ook uitdrukkelijk niet beperken tot een objectieve voorlichtersrol, betoogde Gomperts al in *Jagen om te leven*: 'Als men de kritiek slechts vanwege deze sociale functie zou beoefenen, zou men kunnen volstaan met het goede te bespreken en aan het slechte voorbij te gaan'.¹³⁷ Dat is evenwel niet wenselijk, omdat 'de waarde van iedere loftuiting daalt op een markt van louter lof'.¹³⁸

Dat standpunt staat op gespannen voet met het positiviteitsprotocol dat een bepalende rol speelde in het discours rond de literaire radiokritiek in het interbellum. Gomperts profileerde zich op papier – ondanks zijn werkzaamheden voor het massamedium bij uitstek – dan ook niet als een criticus met interesse in de effecten van literatuurkritiek op de 'massa': eerder dan een populaire nam hij in zijn metakritische bespiegelingen een elitaire positie in. Die manifesteert zich in de eerste plaats nogal letterlijk in het elitebegrip dat hij in *Jagen om te leven* ontvouwde. In Gomperts' optiek manifesteerden zich in de naoorlogse maatschappij drie elites. De eerste daarvan bestond uit de heersende elite in de vorm van de politieke machtshebbers. De tweede elite duidde Gomperts aan als de esoterische elite, die voornamelijk bestond uit cultureel ingewijden en kunstenaars. Uit de relatie tussen die twee blijkt dat er, althans volgens Gomperts, op ideologisch niveau een wisselwerking tussen de heersende en de esoterische elite bestond:

De democratische overheid geeft opdrachten, tracht bemoeiend, beschermend, steunend op te treden om de knagingen van haar slecht geweten kwijt te raken. De kunstenaars spannen zich hunnerzijds in om haar daarbij de helpende hand te bieden. Zij proberen een maatschappelijk bestaansrecht te koppelen aan de voorrechten van hun esoterisch élite-schap. Zij dringen zich ten dele in de gunst van de heersende élite door haar als volksvoorlichters van dienst te zijn.¹³⁹

In *Jagen om te leven* hekelt Gomperts deze situatie ten zeerste. Naar zijn stellige overtuiging danst de tweede elite al te veel naar de pijpen van de overheid; zij geeft 'haar élite-pretenties op in ruil voor een gewaarborgde strapontin binnen de staatsorde en haar onafhankelijkheid voor de linzensoep van subsidie en staatsprijzen'.¹⁴⁰ Het gevolg is dat de kunst een van haar belangrijkste functies onvervuld laat: ze vormt geen kritische stem die de hegemonische orde doorbreekt of op zijn minst aan de kaak stelt. Eerder bevestigt zij de ideologie van de heersende elite. Daarom pleit Gomperts voor een derde elite, die achter de façade van een 'klein ambt' – bijvoorbeeld dat van dagbladcriticus – het 'voorhoedewerk' verricht 'dat door de officiële élites wordt veronachtzaamd'.¹⁴¹ Het is deze derde elite waar de criticus zichzelf onder schaaft.

De implicatie daarvan is dat Gomperts niet mee wil gaan met datgene wat goed scoort bij de

137 Gomperts 1960: 9.

138 Ibidem.

139 Gomperts 1960: 291.

140 Ibidem.

141 Ibidem: 292.

‘massa’. Immers: het is de eerste elite ‘die van de massa afhangt en die zich alleen kan handhaven door de massa-smaak te huldigen, wat zij dan ook druk doet’, terwijl de tweede elite geen andere functie meer heeft ‘dan de eerste als belichaming van haar idealen aan de massa te presenteren’.¹⁴² In 1950 concretiseert Gomperts in *Libertinage* de artistieke effecten van die ‘massa’ in bewoordingen die sterk doen denken aan Ter Braaks aanval op Ritter in het slotnummer van *Forum*. Gomperts’ retorische vijand zijn namelijk de opgekomen middenklassen, die ‘met te velen, te rauw, te barbaars [waren] om zich in een langzaam opvoedings- en selectie-proces bij de élite van de goede smaak aan te sluiten’.¹⁴³ Feitelijk is de derde elite nodig om hun middelmatige cultuur ter discussie te stellen: ‘De film-industrie is hun schepping; de radio is hun werk; de dag- en weekbladen: zij dicteren de inhoud en het niveau; 90% van de boeken, die verschijnen, worden [sic] geschreven op hun bestelling. Enzovoort. In de cultuur, of liever de wancultuur, heersen zij absoluut’.¹⁴⁴ Het vergt slechts een kleine denkstap om de televisie, die een jaar na deze publicatie ten tonele zou verschijnen, aan Gomperts’ opsomming toe te voegen.

In het licht van Gomperts’ negatieve taxatie van de inhoud van dag- en weekbladen is het enigszins contra-intuïtief dat hij begin jaren vijftig ging werken voor het *Parool*. In 1949 nog schreef hij in *Libertinage* badinerend over de veronderstelling dat de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog tot een hoger niveau in de literatuur zouden leiden: hij deed die gedachte af als een ‘cultuurfilosofie op dagblad-peil, die alleen kan tieren in de treurige hoofden van hen, wier waardebepalingen evenredig zijn aan de dikte der headlines’.¹⁴⁵ In 1953 zou Gomperts zich genuanceerder uitlaten in een kort essay getiteld ‘Dagbladkritiek’, maar ook daarin valt de stem te herkennen van de criticus die niet bereid is op de stroom van de meerderheid mee te varen. De taak van de dagbladcriticus is volgens Gomperts namelijk ‘dat hij zijn bevindingen meedeelt, niet aan een kleine groep, ook niet aan alle lezers, maar aan ieder, die zich ervoor interesseert’.¹⁴⁶ Het gaat er dus niet om te populariseren, maar om een publiek te bedienen dat intrinsieke interesse in literatuur heeft. De ‘wancultuur’ waarin de massa de absolute heerser zou zijn, komt in de krant – volgens Gomperts paradoxaal genoeg een manifestatie van die wancultuur – dan ook niet aan de orde:

Ook in een dagblad, juist in een dagblad, behoren naar mijn vaste overtuiging de beste boeken besproken te worden, de beste, die de onmiddellijke weerslag zijn van de geestelijke activiteit van de menselijke voorhoede. De kritikus moet er m.i. niet voor terugdeinzen ook de moeilijke problemen, die zich naar aanleiding daarvan voordoen, zo helder mogelijk aan de orde te stellen. Niet in weerwil van het feit, dat zijn krant ook in eenvoudige buurten gelezen wordt, maar juist omdat de lezers daar, voor hoe weinigen dat ook geldt, er recht op hebben daarover in hun dagblad te vernemen.¹⁴⁷

Gomperts vertoont hier trekken van een typische cultuurbemiddelaar: niet alleen is hij bereid concessies te doen aan zijn stijl (‘moeilijke problemen’ moeten ‘zo helder mogelijk’ aan de orde worden gesteld), ook onderschrijft hij via de slotzin de sociale functie van de dagbladkritiek. Die sociale functie staat echter niet gelijk aan literaire socialisatie van hen die niet lezen: Gom-

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Gomperts 1950: 19.

¹⁴⁴ Ibidem: 20.

¹⁴⁵ Gomperts 1948: 50.

¹⁴⁶ Gomperts 1963b: 183.

¹⁴⁷ Ibidem: 184.

perts' geïntendeerde publiek bestaat uitdrukkelijk uit mensen die toch al voor de literatuur gewonnen waren. Anders geformuleerd: de criticus richtte zich, in weerwil van een massapubliek, doelbewust op een minderheid daarvan.

In een interview door twee van zijn studenten in 1970 merkte Gomperts op: 'Als men tegenwoordig vanzelfsprekend aanneemt dat alles wat elitair is verwerpelijk is, dan geloof ik dan men miskent dat cultuur een hiërarchische aangelegenheid is, dat er waardeverschillen zijn en niet alleen dat die er zijn, maar dat ze ook moeten worden onderhouden, beoefend, geleerd, gekultiveerd'.¹⁴⁸ Hier sprak de criticus uit de derde elite, die zich als hoogleraar inmiddels niet meer achter de façade van een klein ambt kon verschuilen. Hij wenste zich niet te conformeren aan de 'meerderheid [die] gemakzuchtig is en, onafhankelijk daarvan misschien, ook alleen maar voor voetbal belangstelling heeft en voor niets anders'.¹⁴⁹ De enige manier om dat te doen, was door iets anders tegenover het massaspektakel te stellen, onder het mom: 'Kultuur, dat zijn eilanden te midden van barbaarsheid'.¹⁵⁰ Hoewel Gomperts het nergens heeft geëxpliciteerd, geloof ik dat het motief achter zijn televisiewerk met deze gedachte in overeenstemming is. Zeker: ook in *Litteraire ontmoetingen* zien we vormen van 'human interest', waarbij de fascinerende persoonlijkheid van de literaire auteur aan een breed publiek wordt onthuld. De door Gomperts en Keller geleide *Litteraire ontmoetingen* waren echter allesbehalve uit op popularisering, deden nauwelijks concessies aan amusementswetten, gingen in hun auteursselectie zelden met massale successen op de boekenmarkt mee en richtten zich uitdrukkelijk tot kijkers die al affiniteit met het genre hadden. Daarmee pasten ze uitstekend in Gomperts' meta-kritische profiel: als televisiegastheer bewaakte hij het recht van de kijker op een verantwoorde culturele programmering. Ook om een andere reden waren de interviews echter Gomperts ten voeten uit: zijn gedachte dat een goede auteur zich opwerpt als 'een lotgenoot die onze aandacht verdient', is wellicht nergens zo letterlijk genomen als in *Litteraire ontmoetingen*.

5.6 Botsende belangen? Motieven voor de beëindiging van literatuurprogramma's

Het beeld dat tot dusverre van de televisiekritiek gerezen is, is dat van minderheidsprogramma's waarvan de meerderheid die minderheid koesterde. Het maken van cultureel verantwoorde programma's won het met andere woorden van amusement en andere zagezegde knievallen voor het grote publiek. Hoewel die houding in beginsel goed verenigd kan worden met de ideologie van het *public service*-model in de traditie van de BBC, was het verdwijnen van langer lopende literatuurprogramma's in de jaren zestig vaak het gevolg van conflicterende wensen en visies van de programmamakers enerzijds en de omroep anderzijds. In deze afsluitende paragraaf werk ik die observatie nader uit. Daarbij laat ik zien dat de problematiek van literatuurprogramma's binnen de omroep zich niet alleen manifesteerde op het niveau van de kijkcijfers (economische censuur). Geregeld ook bleken de met televisie verbonden protocollen

¹⁴⁸ Spoor & Verhaar 1970: 11.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ibidem.

onverenigbaar met als vanzelfsprekend aangenomen praktijken in het literaire veld.

Illustratief voor de eerste variant is de geschiedenis van *Literair kijkschrift*, die getekend wordt door een voortdurende (en vruchteloze) strijd om de aandacht van het publiek. Eerder aan bod kwam al het besluit van de NCRV uit 1965 om het programma van de woensdag- naar de vrijdagavond te verplaatsen, maar achter de schermen stelde ook de redactie zich zeer regelmatig vragen bij de aantrekkingskracht van de afleveringen. Tijdens een evaluatie van het programma in juni 1965 waren de redacteuren bijvoorbeeld unaniem van mening dat *Literair kijkschrift* 'te saai' was.¹⁵¹ Daarnaast hadden zij geregeld kritiek op de interviews in het programma, die 'te lang' werden gevonden.¹⁵² Een terugblik op de uitzending van 11 februari 1966 over Hermans' *Nooit meer slapen* ontaarde zelfs in commentaar op welhaast elk onderdeel van het programma: Ed Hoornik vond Bernlefs introductie op de roman 'niet verhelderend' en de kritische voordracht door Paul de Wispelaere 'een beetje pathetisch', Jos Vandelloo meende dat presentator David Koning een te marginale rol in het geheel had en Dolf Verspoor laakte het hoge tempo waarin Koning nieuwe uitgaven aan het publiek voorstelde.¹⁵³

Zulke opmerkingen tonen aan dat *Literair kijkschrift* worstelde met zijn format. Een omslag zat er echter niet in, mogelijk ook omdat de redactieleden zich daarvoor te weinig met het programma engageerden. Uit de notulen van de redactievergaderingen blijkt dat veel medewerkers niet naar de uitzendingen keken: de bijeenkomsten vonden doorgaans daags na een aflevering plaats zodat er vanuit verse kijkervaringen kon worden gesproken, maar herhaaldelijk keert aan het begin van de notulen terug dat 'slechts zeer weinigen' de uitzending hadden gezien.¹⁵⁴ De kroon spande Cornelis Rijnsdorp, nochtans van meet af aan lid van de redactieraad, die *Literair kijkschrift* pas op 8 september 1965 voor de eerste maal zag.¹⁵⁵ Zelfs in vergaderingen van de werkredactie kwam het voor dat de aanwezigen niet naar de laatste uitzending gekeken hadden: in de notulen van januari 1965 zijn de enige reacties daarop afkomstig van de omroep-medewerkers Van Roon en Odufré.¹⁵⁶

In de zomer van 1966 besloot de NCRV-directie dat de koers van het programma drastisch veranderd diende te worden. Eind juni ontving Paul Rodenko een brief waarin hij werd uitgenodigd zich in kleine kring te 'beraden over de ontwikkeling van deze maandelijks rubriek',¹⁵⁷ om vervolgens in augustus te vernemen dat 'wij ons [in het vervolg] niet tot letterkunde alleen zullen beperken'.¹⁵⁸ Daarmee was het lot van *Literair kijkschrift* bezegeld: de NCRV wilde, daarin overigens gesteund door de redactie, literatuur niet langer als een geïsoleerd fenomeen behandelen, maar haar onderbrengen in een algemeen kunstprogramma dat hopelijk een grotere kijkersgroep zou aanspreken. Het resultaat was *Uit de Kunst*, dat op 2 november 1966 werd uitgezonden op het tijdslot dat normaal gesproken voor *Literair kijkschrift* was gereserveerd en

151 Notulen redactieraad *Literair kijkschrift*, 9-6-1965, in archief Rodenko (Letterkundig Museum), 10 ROD Correspondentie NCRV.

152 Notulen redactieraad *Literair kijkschrift*, 9-9-1965, in ibidem.

153 Notulen redactieraad *Literair kijkschrift*, 14-2-1966, in ibidem.

154 Vgl. bijvoorbeeld notulen redactieraad *Literair kijkschrift*, 26-10-1964, in ibidem.

155 Notulen redactieraad *Literair kijkschrift*, 9-9-1965, in ibidem.

156 Notulen werkredactie *Literair kijkschrift*, 15-1-1965, in ibidem. Naast Odufré en Van Roon waren Ed Hoornik, J. Bernlef, Paul Rodenko en Jos Vandelloo aanwezig.

157 NCRV/Koning aan Rodenko, 24-6-1966, in ibidem.

158 NCRV/Koning aan Rodenko, 19-8-1966, in ibidem.

waarvan de titel al in december werd veranderd in *KunstzinnigHeden*. In de televisiegidsen kondigde de NCRV het programma als volgt aan:

De nieuwe rubriek 'Uit de Kunst' is in feite niet zo nieuw als het wel lijkt. Het is meer een uitbreiding van de vroegere rubriek 'Literair Kijkschrift', die in haar opzet vrij beperkt was. De bedoeling van 'Uit de Kunst' is dat een veel omvangrijker terrein wordt bestreken.¹⁵⁹

De tekst lijkt erop gericht de vaste groep kijkers van *Literair kijkschrift* te behouden (dat programma wordt immers niet vervangen, maar 'uitgebreid') en tegelijkertijd het publiek te overtuigen dat het bezwaar van de beperkte opzet deelde en daarom niet (langer) naar het literatuurprogramma gekeken had. Achter de schermen veranderde er echter weinig. De redactie van *Uit de Kunst/KunstzinnigHeden* was dezelfde als die van *Literair kijkschrift*; er werd slechts voorgenomen om per niet-literaire aflevering eenmalig een ter zake kundige medewerker aan het team toe te voegen.¹⁶⁰ In de praktijk bleek dat niet nodig, omdat de vier uitzendingen van het 'uitgebreide' programma gebruikt werden om thema's uit te werken die oorspronkelijk nog voor *Literair kijkschrift* gepland stonden. Tot een vijfde aflevering zou het nooit komen: in februari 1967 zegde de NCRV eenzijdig de samenwerking met de redactie op, met als 'voornaamste aanleiding de noodzaak van het inzetten om begrotingstechnische redenen van een internationale serie, aan de produktie waarvan de N.C.R.V. heeft meegewerkt'.¹⁶¹

Dat juist een kunstprogramma – een relatief goedkoop genre om te maken – de vloer moest ruimen bij een reorganisatie van de programmering, is veelzeggend voor de positie van culturele programma's binnen een omroep in tijden van crisis. Onbegrijpelijk was een besluit als dat van de NCRV echter niet, gezien de wel erg kleine groep mensen die met televisie over kunst en cultuur bereikt werd. Uit de archivalia van de KRO valt op te maken dat minder dan twee procent van de kijkers afstemde op programma's als *Kijk op kunst*, wat zelfs voor een 'minderheidsprogramma' wel erg weinig was.¹⁶² In de ogen van de omroepen kon die situatie mogelijk doorbroken worden door kunst van haar geïsoleerde karakter te ontdoen, bijvoorbeeld door sterker in te zetten op nieuwsvoorziening op cultureel terrein. Zo meldde de VARA in 1965 aan Hans Gomperts dat hij er niet op hoefde te rekenen dat hij in de toekomst nog voor een reeks programma's over literatuur zou worden gevraagd, immers: 'Wij menen, dat het de voorkeur verdient verschijnselen op literair gebied tezamen met andere gebeurtenissen op artistiek terrein in bondiger en meer op de actualiteit gerichte vorm te behandelen'.¹⁶³

Bij dit besluit van de VARA heeft mogelijk ook de voorgeschiedenis rond Gomperts' medewerking meegespeeld. Eind 1964, nadat hij de overstap van de AVRO naar de socialistische omroep had gemaakt – Gomperts was 'naast de vuilnisbak van de AVRO gevonden',¹⁶⁴ meende een lid van de VARA-verenigingsraad – startte hij niet alleen met zijn literaire interviewrubriek *Spreken met schrijvers*, maar ook als gespreksleider in het literair-culturele programma *Mijns in-*

159 Anoniem 1966a.

160 Zie de notulen bij de redactievergaderingen van 13 en 29 augustus 1966, in archief Rodenko (Letterkundig Museum), 10 ROD Correspondentie NCRV.

161 NCRV/Koning aan Rodenko, 15-2-1967, in *ibidem*.

162 Notulen werkvergadering *Kijk op kunst* 22-1-1968, in KRO-archief KDC Nijmegen, onderdeel 6725.

163 VARA/Rengelink aan Gomperts, 10-8-1965, in archief Gomperts (Letterkundig Museum), G 00542 [NG], doos 2.

164 Anoniem 1964a.

ziens, waarin Harry Mulisch en de viroloog Frits Dekking de vaste discussianten waren. Al na drie uitzendingen trok de VARA echter de stekker uit het programma, naar eigen zeggen omdat het niet aan de verwachtingen voldeed. Voor Gomperts was dat aanleiding zich in de kranten negatief uit te laten over de wijze waarop de omroepen met cultuur omgingen. Hij meende dat de televisie zich in een overgangsfase bevond waarin het medium zich wenste aan te passen aan de algemene smaak, waarvan hij – zoals mag blijken uit de vorige paragraaf – beslist geen voorstander was: '[A]ls wij, makers van een dergelijk minderheidsprogramma, ons door een dergelijke gang van zaken laten afschrikken, laten we het terrein helemaal open voor de vertiermakers'.¹⁶⁵ In een brief aan Gomperts reageerde de VARA furieus op de openbare aantijgingen van haar medewerker, wiens *Spreken met schrijvers* op dat moment gewoon nog liep. Niet alleen ontkende de omroep dat ze de gewraakte aanpassing aan de algemene smaak nastreefde, ook meende ze dat ze moeilijk kon doorgaan met het voor *Mijns inziens* kenmerkende 'vrijblijvend gebabbel, dat noch door bijzondere feitenkennis, noch door gewetensvolle inzet, noch door fantasierijke vondsten kon imponeren'.¹⁶⁶ Het antwoord van Gomperts is bij mijn weten niet bewaard gebleven, maar het is duidelijk dat de onderlinge relatie door zijn uitspraken in de krant problematisch was.

Het incident rond *Mijns inziens* laat zien dat de investeringen van de VARA op korte termijn succes moesten genereren. Tot grote ergernis van Gomperts, die zelf aangaf dat hij wat dit programma betreft nog zoekende was, was er geen ruimte voor een verbetertraject of zelfs maar een dialoog over de knelpunten.¹⁶⁷ In die zin stonden de visies van de omroep en de criticus dus tegenover elkaar. Veel sterker nog waren de meningsverschillen tussen Gomperts en de AVRO, waar hij in 1964 zoals gezegd opstapte. Eerder bleek al dat hij en Keller met *Literaire ontmoetingen* een vreemde eend in de bijt waren: Gomperts gold als 'de eigenwijze bassist in het orkest', die steeds als Brugman moest praten om te legitimeren dat schrijvers als Vestdijk en Morriën drie kwartier televisie waard waren.¹⁶⁸ Natuurlijk is het mogelijk dat Keller deze voorstelling van zaken in retrospectief enigszins gechargeerd heeft, bijvoorbeeld vanuit de behoefte zijn uitzonderingspositie binnen de omroepwereld te markeren. Toch is zijn schets van de situatie veelbetekend: ze maakt duidelijk dat er in de ervaring van de betrokken medewerkers een discrepantie bestond tussen de televisiewereld en het artistieke veld.

Dat laatste blijkt het sterkst uit de druppel die de emmer bij Keller en Gomperts deed overlopen. Het verhaal is bekend: aan de vooravond van de geplande uitzending van *Literaire ontmoetingen* met Remco Campert, aangekondigd op 27 mei 1964, besloot de AVRO het programma te boycotten, omdat Campert daarin zijn gedicht 'Niet te geloven' met de regel 'alles zoop en naaide' voordroeg. Volgens Keller had de omroepleiding nog voorstellen gedaan om het werkwoord 'naaien' te veranderen in 'de beest uithangen', hetgeen hij en Gomperts hoofdschuddend van de hand wezen.¹⁶⁹ Het besluit van de AVRO om de uitzending vervolgens niet door te laten gaan, was voor het tweetal aanleiding de omroep te verlaten. De VARA verwelkomde Gomperts en Campert daarop met open armen – 'ik heb alweer verscheidene obscene verzen in

¹⁶⁵ Anoniem 1965a.

¹⁶⁶ VARA/Rengeling aan Gomperts, 29-1-1965, in archief Gomperts (Letterkundig Museum), G 00542 [NG], doos 2.

¹⁶⁷ Vgl. Anoniem 1965.

¹⁶⁸ Keller 1979:75.

¹⁶⁹ Keller 1979: 78.

portefeuille', meldde de dichter op 8 september 1964 per brief aan Gomperts.¹⁷⁰ De twee lieten de AVRO bovendien dagvaarden, omdat ze meenden recht te hebben op het honorarium voor de gemaakte aflevering van *Literaire ontmoetingen*.¹⁷¹

Het voorval rond Campert illustreert dat de gecompliceerde verhouding tussen omroep en literatuur niet alleen terug te voeren is op de problematiek van kijkdichtheid. Het einde van de eerste reeks *Literaire ontmoetingen* laat zich eerder analyseren in termen van conflicterende protocollen. In dit geval hield de AVRO zo sterk vast aan een zedelijksprotocol dat moest voorkomen dat de kijker vergiftigd werd door obscene taalgebruik, dat ze het geoorloofd vond een literaire tekst voor de gelegenheid aan te passen. Anders geformuleerd: het discours dat aandacht op de bescherming van de kwetsbare kijker was sterker dan de erkenning van de autonomie van het literaire werk. Gomperts en Keller koesterden die autonomie nu juist, terwijl ze het zedelijkheidsprotocol in de context van literatuur verwierpen. De literatuur is nu eenmaal geen ongevaarlijke zaak, meende Gomperts nog in een lezing uit 1957.¹⁷²

Dat Campert in *Spreken met schrijvers* wel een onderkomen vond, impliceert dat het zedelijkheidsprotocol van de AVRO geen omroepbrede consensus kende. Hoewel de VARA beslist progressiever was dan de AVRO, getuige bijvoorbeeld de nadruk op politieke satire in haar programmering, omarmde ook de socialistische omroep de literatuur intussen niet als een vrijplaats waarop elke gedraging geoorloofd was. Zo boycotte de VARA Jan Cremer, omdat hij met zijn schrijven de rode familie te schande had gemaakt.¹⁷³ Bij de NCRV kwam Paul Rodenko in het nauw naar aanleiding van een lezing op de jaarlijkse dag van de Centrale Bibliotheekdienst voor Friesland, waarbij hij naar aanleiding van de overkoepelende vraag 'Taboe of toelaatbaar?' inging op de vraag of omstreden boeken wel of niet in de bibliotheekcatalogus moesten worden opgenomen. Rodenko verdedigde de stelling dat kunst erop uit is het evenwicht in de maatschappij te verstoren en meende daarom dat taboedoorbrekende romans als die van Cremer en Wolkers niet geïndexeerd moesten worden, omdat ze problemen van de tijd weerspiegelden waarmee bij uitstek de jeugd in aanraking diende te komen.¹⁷⁴ Hij tekende daarbij aan dat er geen reden was zulke boeken als 'gevaarlijk' te zien: gedurende de geschiedenis was de Bijbel wat hem betreft gevaarlijker gebleken. De NCRV besloot hierop verhaal te halen, omdat ze wilde weten of ze met Rodenko – de parafraze is van Koen Hilberdink – 'per abuis geen antichrist of atheïst in huis hadden gehaald'.¹⁷⁵ Ook hier leverden de ideologische overtuigingen van de omroep dus frictie op met een liberale opvatting uit het literaire veld.

In de genoemde voorbeelden wordt het twistpunt steeds gevormd door teksten die niet primair voor televisie geschreven werden. Ook de gang van zaken in literatuurprogramma's kon echter onderwerp van discussie worden. Een treffend voorbeeld daarvan is de tweede aflevering van de VPRO-serie *Boeken aan het woord*, waarvan in het seizoen 1962-1963 onder redactie van Gerrit Borgers vier uitzendingen werden gemaakt. Gast in de aflevering in kwestie (7 november 1962) was Herman van Kuilenburg, directeur van De Arbeiderspers, die door Willem

170 Campert aan Gomperts, 8-9-1964, in archief Gomperts (Letterkundig Museum), G 00542 [NG], doos 2.

171 De dagvaarding bevindt zich in het archief Gomperts in het Letterkundig Museum, doos 2.

172 Vgl. Gomperts 2003: 40-41.

173 Vgl. Wijffes 2009: 252.

174 Anoniem 1964b.

175 Hilberdink 2000: 270.

Frederik Hermans werd geïnterviewd over *De Grote Vier Omnibus* (1962). Die uitgave, verspreid in een oplage van 204.000 exemplaren, bevatte achtereenvolgens de romans *Peelwerkers* van Antoon Coolen, *Voetstappen op de trap* van Willy Corsari, *Venetiaans avontuur* van Johan Fabricius en *Op liefdes lichte voeten* van Jan Mens. Als uitgangspunt voor het gesprek fungeerde een kritische voordracht over de omnibus door J.J. Klant, die een derde van de aflevering in beslag nam.¹⁷⁶ De resterende tijd werd gereserveerd voor het gesprek tussen Hermans en Van Kuilenburg.

Hermans opent het gesprek door Van Kuilenburg te vragen hoe hij zelf over het besproken boek denkt. 'Ik vind het een uitstekende uitgave en ik vind alle vier de werken voortreffelijk', is daarop de reactie. Deze stellingname geldt gedurende de aflevering als het standpunt pro *De Grote Vier Omnibus*, terwijl Hermans en Klant de kijker ervan proberen te overtuigen dat deze het boek vooral niet moet kopen. Dat Hermans niet optreedt als objectieve gastheer, maar eerder een front vormt met Klant, blijkt al tijdens zijn introductie van de recensent als 'scherpzinnige criticus': het is duidelijk dat de kijker veel belang moet stellen in wat Klant te zeggen heeft.

Diens kritiek is niet mals: Klant stelt zonder veel omhaal van woorden dat het 'als een tang op een varken' slaat dat het boek *De Grote Vier Omnibus* heet: 'Ze zijn wel vier, maar niet groot'. De criticus toont dat voor alle opgenomen werken afzonderlijk aan, waarbij hij de klassieke argumenten aanvoert die vaak worden gebruikt om een onderscheid tussen lectuur en literatuur te demonstreren: de stijl is te simpel, de verhaallijnen zijn te voorspelbaar (hoewel het slot vaak volkomen uit de lucht komt vallen), de geschetste werelden zijn te ideaaltypisch en de personages hebben te weinig psychologische diepgang. Coolens *Peelwerkers* noemt Klant zelfs een 'slecht geslaagde poging tot literatuur', terwijl Fabricius wordt beticht van 'kitsch' en 'het bedrijven van namaak'. Van Kuilenburgs standpunt dat het hier 'voortreffelijke' werken betreft, wordt door de criticus dus ontkracht. Ook diens visie dat de uitgave 'uitstekend' is, blijkt Klant niet te delen: hij maakt en passant een snedige opmerking over het slechte papier waarop de romans zijn gedrukt en rondt zijn betoog af door vraagtekens te plaatsen bij de wijze waarop *De Arbeiderspers* deze auteurs in de markt zet. Coolen, Corsari, Fabricius en Mens hebben heel wat 'onbeholpen moois' te vertellen, maar waarom die aanduiding als 'Grote Vier'?

De negatieve bespreking door Klant wordt verder versterkt door de manier waarop zijn recensie aan de kijker gepresenteerd wordt. Zijn bijdrage begint met een shot van een grote stapel omnibussen, waar de criticus letterlijk achter verscholen zit. Dat is enerzijds een creatieve manier om de uitgave bij de kijker te introduceren, waarschijnlijk met een grappig bedoelde knipoo naar de omvang van het boek. Klant begint zijn kritische verhaal echter met het afbouwen van deze stapel, zodat hij zelf tevoorschijn komt. Feitelijk wordt daarmee visueel ondersteund wat Klant de komende zeven minuten gaat doen: *De Grote Vier Omnibus* wordt letterlijk en figuurlijk afgebroken. Gevisualiseerd wordt ook de reactie van Van Kuilenburg, van wie tijdens de kritische voordracht regelmatig shots gemonteerd worden. Aan de ene kant doorbreken die beelden de wat statische manier waarop Klant zijn recensie voordraagt; aan de andere kant versterken ze het impliciete conflict tussen de uitgever en de criticus waarvan de kijker getuige is. Zo worden er beelden ingelast waarop Van Kuilenburg luid zit te zuchten,

¹⁷⁶ De aflevering is te bekijken in het archief van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (document 48689). De citaten en parafrases in het vervolg zijn ontleend aan deze aflevering.

soms zelfs in close-up, en is er een shot waarin de uitgever geërgerd op zijn knie zit te tikken wanneer Klant een negatieve opmerking maakt. De montage legt dit conflict echter niet op een neutrale manier vast, omdat de camera en de criticus op een vroeg moment in de bespreking samenvallen. Als Klant, ter illustratie van zijn standpunt dat Coolen een simplistisch auteur is, een gedeelte uit *Peelwerkers* voorleest en de zin 'Hij legt het ene been over het ander' voordraagt, wordt precies op dat moment getoond hoe Van Kuilenburg die handeling uitvoert. De directeur van De Arbeiderspers wordt zo impliciet voorgesteld als een peelwerker – en dat is het type personage, zo leert de kijker van de 'scherpzinnige criticus' Klant, dat geen psychologische diepgang heeft.

Direct na Klants exposé vraagt Hermans of Van Kuilenburg het eens is met de kritiek, hetgeen de kijker natuurlijk allang duidelijk is. 'Zo zout heb ik het nog nooit op de viool horen blazen', stelt de uitgever daarop, maar hij meldt ook dat hij de literatuurkritiek niet opvat als 'een soort literair decreet van literaire kerkvaders waar ik nederig mijn hoofd voor moet buigen'. Als Van Kuilenburg vervolgens aangeeft te willen aantonen waarom de uitgave wel degelijk de titel *De Grote Vier Omnibus* verdient, kapt Hermans hem af om een andere vraag te stellen, namelijk of De Arbeiderspers het wel correct vindt om juist dit boek in een oplage van 204.000 exemplaren op de markt te brengen. Volgens Hermans schiet de uitgeverij daarmee haar eigen sociaaldemocratische doel voorbij, omdat het er in beginsel om zou moeten gaan 'werkelijk waardevolle literatuur te brengen onder de arbeiders'. Van Kuilenburgs pogingen tot interruptie negerend doet Hermans Klants betoog over *Venetiaans avontuur* vervolgens dunnetjes over: die roman zou in niets waardevol of zelfs maar stichtelijk zijn.

Het gesprek dat zich uiteindelijk ontspint, is een debat waarin Hermans *De Grote Vier Omnibus* voortdurend blijft aanvallen als een wanproduct waarmee De Arbeiderspers haar eigen ideologie ondergraaft en Van Kuilenburg zichtbaar en hoorbaar geïrriteerder raakt in zijn pogingen aan te tonen dat de waarde van de gebundelde auteurs ligt in hun vermogen verhalen op te tekenen die uit het leven gegrepen zijn (Hermans: 'De honderdduizend is ook uit het leven gegrepen') en het leven geven zoals veel mensen het dagdromen. Tijdens het gesprek vraagt Hermans enkele keren aan de regie hoe lang de uitzending nog mag duren, duidelijk met de bedoeling de discussie af te kappen. Als het eindsignaal uiteindelijk gegeven wordt, heeft Hermans net vastgesteld dat *Venetiaans avontuur* van Fabricius over niets anders handelt dan een jongen die niet kan kiezen tussen drie miljardairsdochters, hetgeen volgens hem bepaald niet uit het leven gegrepen is. Van Kuilenburg vraagt vervolgens: 'Is u dat nooit overkomen?', waarmee hij waarschijnlijk wil zeggen dat keuzes in de liefde voor veel mensen een complexe aangelegenheid zijn. 'Nee, ik heb nog nooit een drieling ontmoet, maar u misschien alle dagen', luidt Hermans' antwoord, waarop Van Kuilenburg feitelijk zijn doodvonnis tekent door te melden dat hij een 'enkele keer wel' een drieling is tegenkomen, 'en dan is de keus moeilijk'. De interviewer krijgt namelijk het laatste woord en serveert zijn gast in zijn slotwoord aan het publiek genadeloos af: 'U ziet dus, dames en heren, het eindigt er eigenlijk mee dat dit een discussie wordt tussen een geluksvogel die alle dagen drie dochters van miljardairs ontmoet en een ongeluksvogel, dat ben ik dan, die ongelukkig is met dit boek – net als Klant trouwens – ongelukkig met deze omnibusuitgave van De Arbeiderspers'.

Na de uitzending is in de landelijke pers het hek van de dam. Op een enkele uitzondering na – Henk van der Meyden meldde in *De Telegraaf* dat hij het stevige debat een verademing vond

te midden van de gebruikelijke televisiebraafheid – vielen de kranten over de ongemane houding die Hermans in het interview had aangenomen en over de uitgesproken negatieve wijze waarop *De Grote Vier Omnibus* en Van Kuilenburg bejegend waren.¹⁷⁷ De VPRO meende daarop de gemoederen te moeten sussen: ze bood de directeur van De Arbeiderspers een extra uitzending aan om zijn omnibus aan te prijzen (hetgeen hij door de slechte ervaring weigerde) en zond op 18 november 1962 zelfs een rectificatie uit, waarin VPRO-directeur Van Nieuwenhuizen de verantwoordelijkheid voor *Boeken aan het woord* op zich nam.¹⁷⁸ Ook daarbij wilde Van Kuilenburg niet aanwezig zijn; in plaats daarvan stelde dominee J.J. Buskes vast dat de VPRO dit soort gesprekken in de toekomst moest voorkomen.

Deze rectificatie betekende niet het einde van *Boeken aan het woord*: er zouden nog twee uitzendingen volgen, waarin ook Hermans nog een keer zijn opwachting maakte. De interventie van de omroep maakt echter duidelijk dat de wijze waarop hier televisiekritiek was gepraktiseerd van hogerhand niet werd aanvaard. Op televisie mochten kennelijk geen boeken (en, meer nog: mensen) publiekelijk worden gekraakt. De VPRO stond in dat standpunt, dat in het verlengde lijkt te liggen van de positiviteitscultus die ook de radio in het interbellum omringde, niet alleen: volgens Hans Keller werd de stekker uiteindelijk uit *De kring* getrokken, omdat Gerard Reve daarin voortdurend schampere opmerkingen maakte tegen Gabriël Smit.¹⁷⁹ Ook voor *De kring* gold echter dat de kijkcijfers tegenvielen,¹⁸⁰ waardoor het aannemelijk is dat het einde van het programma zowel economisch als moreel was gemotiveerd. Een dergelijke combinatie ligt ook bij *Boeken aan het woord* voor de hand: de VPRO was uiteindelijk niet meer bereid tegemoet te komen aan Hermans' financiële eisen¹⁸¹ en besloot het programma geheel stop te zetten, wellicht gesteund door de driehonderd mensen die hun lidmaatschap na de uitzending met Van Kuilenburg hadden opgezegd.

Voor veel literatuurprogramma's in de jaren zestig blijft het speculeren waarom ze zo'n kort leven beschoren waren, maar duidelijk is wel dat niet alleen de economische censuur en de beperkte visuele mogelijkheden het probleem van het genre vormden. Herhaaldelijk bestond er ook een spanning tussen de normen van de omroepwereld en de praktijken in het literaire veld. Het verhaal van literatuurprogramma's in de jaren zestig is dan ook niet alleen een verhaal over de strijd om de kijker, maar ook over de strijd van de literaire programmamaker die niet de speelruimte had die hij gewend was. Zoals Adriaan van der Veen in 1968 schreef aan zijn vriend Gomperts: 'Zoals je voorspelde, een hels leven met de tv, en nu is er een extra boekenuitzending. Schoksgewijs, schichtig, schuif ik door het leven heen – helemaal niet op mijn gemak. Wat is er aan te doen? Ik zou in de gevangenis moeten komen. Een breuk, en dan alles opnieuw beginnen'.¹⁸²

177 Van der Meyden 1962. Otterspeer 2015 geeft een uitgebreid overzicht van de persreacties (287-293). Voor zijn reconstructie van het gesprek lijkt de Hermans-biograaf zich op deze reacties te hebben gebaseerd.

178 Vgl. ook Otterspeer 2015: 291.

179 Keller 2010: 28.

180 Maas 2009: 657.

181 Otterspeer 2015: 293.

182 Van der Veen aan Gomperts, 6-3-1968, in archief Gomperts Letterkundig Museum, G 00542 [NG], doos 2.

6

In de kaken van de camera

Vorm en inhoud van literatuurprogramma's op televisie

6.1 Promotie versus positiebepaling?

Op 13 december 1967 wijdt Adriaan van der Veen een aflevering van *Litteraire ontmoetingen* aan Karel Jonckheere. Zoals gewoonlijk bestaat de uitzending niet alleen uit een interview, maar worden ook verschillende figuren uit het literaire veld uitgenodigd om hun visie op de behandelde auteur te geven. Onder hen bevinden zich de uitgevers Angèle Manteau (Manteau) en Geert Lubberhuizen (De Bezige Bij), die mogen reageren op de stelling of het 'gezond' is dat de meerderheid van de Vlaamse auteurs een Nederlandse uitgever heeft. Als er iemand is die tegen die situatie ageert, dan is het Manteau wel, maar dat komt in haar respons niet echt uit de verf. Inhoudelijk blijft haar eerste reactie namelijk beperkt tot de volgende woorden, waaruit slechts impliciet haar visie op het Noord-Zuidvraagstuk blijkt: 'Wij leven in Brussel à l'heure de l'Europe. Wij zijn er ten volle van bewust dat 1970, de datum van de eenmaking van de Europese markt, in de zeer nabije toekomst ligt. En wij zijn ervan overtuigd dat een onderscheid tussen Noord en Zuid praktisch al verdwenen is'.¹ Een nadere uitwerking van deze redenering volgt hierop niet, want Manteau blijkt haar tekst vergeten te zijn: 'Mag ik even mijn papiertje halen?'

Vervolgens wordt een statement van Lubberhuizen ingelast, die aangeeft dat hij het in tijden van Europese eenwording 'een stap terug' zou vinden als Vlaamse auteurs in Vlaanderen en Nederlandse auteurs in Nederland uitgegeven zouden worden. In een nieuw shot verwoordt Manteau daarna het tegenovergestelde standpunt, evenwel zonder argumentatie: 'Is het een gezond verschijnsel dat de meeste Vlaamse auteurs in Nederland uitgegeven worden? Natuurlijk niet. Zeker niet. Daar zijn wij volstrekt van overtuigd.' Het laatste woord is dan aan Lubberhuizen, die juist wel een argument voor zijn visie aandraagt: 'Er is natuurlijk wel nogal een economische kwestie. Vroeger geloof ik gaven vrijwel alle Vlaamse auteurs in Nederland uit en dat wordt nu langzamerhand wel anders, maar het is inderdaad een feit dat, dacht ik, de Vlaamse uitgeverij in Nederland nog moeilijker voet aan de grond krijgt dan de Nederlandse zelf.'

Wie deze passage uit *Litteraire ontmoetingen* vandaag ziet, zal – naar aanleiding van Manteaus onzekere vraag om haar briefje – wellicht moeten glimlachen om de onwennigheid die het

¹ Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (document 175442).

spreken voor de camera anno 1967 (nog steeds) met zich mee kon brengen. Bovenal illustreren de bijdragen van de twee uitgevers illustreren echter een fundamentele kwestie aangaande de literatuurprogramma's die in de jaren zestig op televisie werden uitgezonden. Of de makers het nu bedoeld hebben of niet: door de wijze waarop Manteau en Lubberhuizen in beeld worden gebracht, articuleert *Literaire ontmoetingen* zelf een standpunt in de discussie over het uitgeven van Vlaamse literatuur. De regiekeuze om Manteaus vraag om het briefje niet weg te knippen geeft haar immers een zwakkere positie ten opzichte van haar Nederlandse collega, die daarenboven het laatste woord krijgt. Manteau was er bijzonder verbolgen over: uit Kevin Absillis' studie naar haar uitgeefhuis blijkt dat zij zich door Van der Veen en de zijnen dermate belachelijk gemaakt voelde, dat zij overwoog de uitgeverswereld vaarwel te zeggen.²

Wat leren we uit dit voorbeeld? Van der Veen wilde dan wel een verdiepend en educatief portret van Karel Jonckheere schetsen, waarbij de auteur vanuit zoveel mogelijk gezichtspunten werd belicht, maar daarbij bood hij – om het met een populaire maar minstens zo verraderlijke metafoor voor de televisie te zeggen – zeker geen venster op de wereld. Zoals elke vorm van communicatie kan ook een tv-fragment immers geen getrouwe of objectieve representatie van de werkelijkheid geven. Wat de intenties van de makers ook zijn: in televisieprogramma's, zeker die met een literatuurbeschuwend karakter, worden altijd (impliciete) evaluatieve posities ingenomen. In dit hoofdstuk zal ik die stelling nader beargumenteren voor de literatuurprogramma's die tussen 1955 en 1975 in Nederland werden uitgezonden. Ik zal met andere woorden laten zien dat boekenprogramma's in de jaren zestig meer waren dan een vorm van literaire informatievoorziening of boekpromotie. Evenals de radio in het interbellum was de televisie weliswaar niet de plaats voor felle kritieken en polemieken, maar het beeldscherm werd wel degelijk voor positiebepalingen in het literaire veld gebruikt.

6.2 De selecties van literatuurprogramma's op televisie, 1955-1975

Alvorens ik aan de hand van concrete voorbeelden inga op de wijze waarop literatuurprogramma's literair-kritische positiebepalingen articuleerden, geef ik in deze paragraaf een beknopte inhoudsanalyse van deze programma's tussen 1955 en 1975.³ Welke auteurs waren in deze periode onderwerp van of gast in een literaire uitzending? Hoe is daarbij de verhouding tussen mannen en vrouwen? Welke rol speelt nationaliteit? En is er aanleiding het literaire aanbod op televisie verzuimd te noemen?

2 Vgl. Absillis 2009: 395-96, waarin ook verslag wordt gedaan van de verontwaardiging van Van der Veen over Manteaus grief. Van der Veen meende nu juist, niet gehinderd door seksisme, dat de vraag om het briefje 'buitengewoon charmant' was geweest.

3 De consequentie daarvan is dat alle items uit literatuurprogramma's eenzelfde soortelijk gewicht krijgen toegekend. Daardoor kan een vertekend beeld van de situatie ontstaan, waar het de verhoudingen tussen bijvoorbeeld mannelijke en vrouwelijke auteurs betreft. Stel dat in een programma twee gasten worden geïnterviewd en de mannelijke gast A krijgt tachtig procent van de zendtijd en de vrouwelijke gast B slechts twintig, dan zegt dat iets over de genderverhoudingen in dat programma. Zulke fitnesses konden op basis van bijlage 3 (appendix) echter niet in de analyse worden verdisconteerd.

Geselecteerde auteurs in literatuurprogramma's

Voor de meeste geïnventariseerde programma's geldt dat ze per aflevering één of meerdere auteurs centraal stelden, soms naar aanleiding van een recent verschenen roman of poëziebundel. Voor zover dat op basis van de bewaarde opnames in Beeld en Geluid en de informatie in televisiegidsen kan worden opgemaakt, werd in literatuurprogramma's aandacht besteed aan 218 verschillende auteurs.⁴ In dat getal zijn de medewerkers aan zulke programma's niet meegenomen: het gaat uitdrukkelijk om schrijvers die in een aflevering te gast waren of wier werk in een documentaire of studiosprek aan de orde werd gesteld.⁵

Omdat televisie een belangrijk aandeel had in de toenemende aandacht voor de persoon van de auteur vanaf de jaren zestig,⁶ is het zinnig om na te gaan welke schrijvers het meest frequent centraal stonden in het televisuele literatuuraanbod. Van de 218 geïnventariseerde auteurs zijn er 65 – ruim een kwart van het totaal, dus – aan wie tussen 1955 en 1975 meer dan één aflevering of item werd gewijd. Tabel 1 geeft een overzicht van de auteurs die drie keer of vaker gast of onderwerp in een literatuurprogramma waren:

Tabel 1 Auteurs die vaker dan drie keer gast of onderwerp waren in een literatuurprogramma, 1955-1975.

Auteur	Aantal items	Auteur	Aantal items
Harry Mulisch	9	Gerrit Achterberg	3
Remco Campert	6	Hans Andreus	3
Marnix Gijsen	6	Louis Paul Boon	3
Hella Haasse	6	Menno ter Braak	3
Willem Frederik Hermans	6	A. den Doolaard	3
Gerrit Kouwenaar	5	Johan Fabricius	3
Marga Minco	5	Ernest Hemingway	3
G.A. Bredero	4	A.M. de Jong	3
J. Bernlef	4	Alfred Kossmann	3
C. Buddingh'	4	Multatuli	3
Anton van Duinkerken	4	E. du Perron	3
Adriaan Morriën	4	Gerard Reve	3
Hugo Raes	4	Bert Schierbeek	3
Gabriël Smit	4	Simon Vestdijk	3
Simon Vinkenoog	4	Gerard Walschap	3
Victor van Vriesland	4	Jan Wolkers	3

4 Wanneer ook uitgevers worden meegerekend, dan gaat het om 221 gasten en onderwerpen.

5 Als Simon Vinkenoog in een aflevering van *Literaire ontmoetingen* bijvoorbeeld zijn visie geeft op het werk van Alfred Kossmann, geldt hij als medewerker en niet als gast.

6 Vgl. Brems 2006: 159; Bax 2015: 161-162.

Voor het grootste deel van deze auteurs geldt dat zij na de Tweede Wereldoorlog debuteerden en ten tijde van de aan hen gewijde uitzending nog leefden. Dat laatste gold alleen niet voor Bredero, Ter Braak, De Jong en Multatuli – hun aanwezigheid in deze tabel is dan ook veelzeggend voor de status die de televisiemakers hun toedichtten.⁷ Opvallend is dat acht van de dertig auteurs in dezelfde periode ook behoorden tot de actiefste medewerkers aan literatuurprogramma's (zie hoofdstuk 5): Bernlef, Buddingh', Haasse, Kossmann, Morriën, Mulisch, Reve en Smit. Deze schrijvers manifesteerden zich dus in meerdere opzichten als literaire mediapersoonlijkheid. Andere auteurs wier naam bij uitstek met *media-exposure* verbonden is geraakt – Godfried Bomans, Simon Carmiggelt, Hugo Claus, Jan Cremer – zijn dan weer opvallende afwezigen. Wie veel media-aandacht genoot, was blijkbaar niet per definitie het meest interessant voor de redacties van literatuurprogramma's.

Blijkens zijn koppositie op de ranglijst was het vooral Harry Mulisch die zich in de kijker van de literaire camera wist te spelen. In zijn boek *De Mulisch mythe* maakt Sander Bax inzichtelijk dat zulke optredens in de (al dan niet televisuele) media samenvielen met een heel nieuwe fase in Mulisch' carrière: waar hij in de vroege jaren vijftig nog gold als een typische representant van het autonome schrijverstype, werd hij vanaf de jaren zestig een publieke figuur die in de hoedanigheid van literair auteur de maatschappij becommentarieerde en zelfs uitgroeide tot een boegbeeld van de culturele revolutie.⁸ Ook voor Reve en in mindere mate Hermans is beschreven hoe zij de televisie inzetten om hun auteursethos vorm te geven.⁹ In zekere zin liepen zij met zulke positioneringen voorop in een ontwikkeling waarvan de schrijversoptredens in *De Wereld Draait Door* het meest recente stadium vormen: literair succes kan niet langer alleen worden afgemeten aan publicaties in relevante periodieken, positieve recensies door invloedrijke critici of onderscheidingen met literaire prijzen, maar ook aan de *exposure* van een auteur in de massamedia. Waar veel van de auteurs in tabel 1 zich daar voorzichtig van bewust leken, waren er ook tal van schrijvers die zich verre wilden houden van de mediatisering. Zulke auteurs, zoals H.C. ten Berge, Ivo Michiels en Sybren Polet, omarmden veelal een sterk autonomistische poëtica en namen afstand van de auteurscultus die op televisie gevierd werd.

Literatuurprogramma's waarin boeken werden besproken zonder dat de auteur op de een of andere manier meewerkte aan de uitzending, waren zeldzaam. Anders dan de radiokritiek was de literatuurkritiek op televisie dus begrensd in haar selectiefunctie, omdat schrijvers een uitnodiging tot medewerking konden afwijzen. Op basis van het overzicht in tabel 1 kan hoe dan ook worden vastgesteld dat veel van de auteurs naar wie op televisie de meeste aandacht uitging, het uiteindelijk hebben 'gehaald' in de literatuurgeschiedenis. Ter indicatie: van de 21 Nederlandstalige auteurs in tabel 1 die gedurende de gehele periode 1955-1975 in leven waren,¹⁰ zijn er slechts drie (Den Doolaard, Fabricius en Smit) die niet met minimaal één publicatie in de Taalunie-literatuurgeschiedenis van Hugo Brems worden genoemd. Dertien

7 In het geval van De Jong speelt hierbij mogelijk een rol dat de VARA-televisieserie over Merijntje Gijzen een groot succes had.

8 Bax 2015: 161.

9 Vgl. Praat 2014: 238-250 en Ham 2015: 242-244.

10 Dit geldt, naast de vijf auteurs die al voor 1955 overleden waren, alleen niet voor Achterberg, Van Duinkerken en Van Vriesland.

van hen zijn zelfs met drie of meer titels vertegenwoordigd.¹¹ Vanzelfsprekend impliceert dat nog niet dat er een verband bestaat tussen televisieaandacht en consacrerings, maar de gegevens suggereren op zijn minst een verband – althans in retrospectief – tussen de herhaalde selecties van de televisiekritiek en het literair-historische verloop.

Bij die selectie konden overigens ook buitenliteraire kwesties een rol spelen. Zoals boekkeuzes op de radio gestuurd konden worden door persoonlijke betrekkingen tussen de criticus en de gekritiseerde, zo schroomden ook televisiemedewerkers niet om het werk van bevriende auteurs onder de aandacht te brengen. Dat is mooi te zien aan het tv-werk van Alfred Kossmann. In een interview met Johan Diepstraten en Daan Cartens uit 1987 gaf deze aan dat de vriendschappen met Victor van Vriesland en Anna Blaman veel voor hem hadden betekend.¹² Daarvan lijkt hij ook in zijn werk als tv-redacteur een getuigenis te hebben afgelegd: voor de VARA stelde hij een aflevering van *Signalement* samen over Blaman, terwijl hij in het NOS-programma *De onvergetelijken* een aflevering wijdde aan Van Vriesland. Veel viel er achter de schermen echter niet te regelen, want Kossmann redigeerde beide afleveringen na de dood van de vriend(in) in kwestie. Van een zuivere vriendendienst, zoals we die wel eens tegenkwamen op de radio, was hier dus geen sprake.

Mannelijke versus vrouwelijke auteurs in literatuurprogramma's

Hoe was het gesteld met de verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke auteurs in literatuurprogramma's tussen 1955 en 1975? Onder de 218 schrijvers die gast of onderwerp van een literatuurprogramma waren, bevonden zich slechts 23 vrouwelijke auteurs. Grofweg was de verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke schrijvers dus 9,5 : 1, althans wanneer de berekening gebaseerd wordt op het aantal unieke auteurs naar wie aandacht uitging in een literatuurprogramma. Wanneer er daarentegen rekening mee wordt gehouden dat een deel van de auteurs meer dan één keer centraal werd gesteld en in de berekening wordt uitgegaan van het totale aantal items, dan is de verhouding tussen mannen en vrouwen met grofweg 9 : 1 iets gunstiger.¹³ In beide gevallen blijft hoe dan ook overeind dat de overgrote meerderheid van de behandelde auteurs van het mannelijk geslacht is, waardoor de literaire televisie impliciet het beeld schetst dat schrijverschap primair een mannelijke aangelegenheid is.¹⁴

Relevant is in deze context natuurlijk of dergelijke ratio's een adequate afspiegeling vormen van de genderverhoudingen in het toenmalige literaire veld. Afgaand op het promotieonderzoek van Lenny Vos, die aan de hand van peiljaren het percentage vrouwelijke auteurs op het literaire boekenaanbod tussen 1947 en 1997 becijferde, moet gesteld worden dat televisie de zaken schever voorstelde dat ze daadwerkelijk waren. In de peiljaren 1957, 1967 en 1977 waren

11 De vijf auteurs van wie Brems 2006 minder titels aanhaalt, zijn Buddingh' (1 publicatie), Kossmann (1), Minco (1), Morriën (1) en Vinkenoog (2).

12 Diepstraten & Cartens 1987: 7.

13 37 van de 338 items zijn gewijd aan een vrouw (10,9%).

14 Nog scherper gesteld gaat het om een aangelegenheid van witte mannen, want de Nederlandse televisie bracht in de onderzochte periode slechts een handjevol niet-westerse auteurs in beeld. Vaak gebeurde dat bovendien in speciaal gemarkeerde afleveringen, zoals die van *Literaire ontmoetingen* over respectievelijk de Surinaamse en de Antilliaanse literatuur en de documentaire van Paul Harrison over Amerikaanse negerpoëzie.

vrouwen namelijk verantwoordelijk voor circa een kwart van de literaire boekproductie.¹⁵ Het (impliciet) door televisie gemedieerde beeld van auteurschap was dus (nog) masculieër van aard dan in werkelijkheid het geval was.

Dat vrouwelijke auteurs een uitzonderlijke groep vormden, blijkt voorts uit een programma als *Een boekje open over boeken*, dat op 30 januari 1964 werd uitgezonden door de VPRO. Het gesprek van presentatrice Netty Rosenfeld met de schrijfster Annemie MacGillavry-Verlinden was uitdrukkelijk genderd: niet alleen op thematisch vlak – de nadruk lag op de ‘toekomstidealen van de vrouw’¹⁶ – maar ook omdat de VPRO het programma expliciet als een uitzending voor vrouwen aankondigde. Evenals de vrouwen-uurtjes die in het interbellum op de radio werden uitgezonden, werd *Een boekje open over boeken* bovendien geprogrammeerd op een tijdstip waarop de traditionele kostwinner niet thuis zal zijn geweest: tussen 15.00 en 15.20. Een gelijksoortig tijdslot (meestal tussen 16.25 en 17.00) was gereserveerd voor het VARA-programma *Vrouwelijkheden*, waarin soms schrijfsters figureerden om hun visie op (de voortgang van) de vrouwenemancipatie te geven.¹⁷ Hoewel het hier strikt genomen geen literatuurprogramma betreft, is *Vrouwelijkheden* wel symptomatisch voor de markering van vrouwelijke auteurs als een aparte categorie in het literaire veld, zoals die ook al bleek uit de op vrouwen gerichte radiatorubriek van Ellen Russe in het interbellum. Dat Hans Gomperts, die geen enkele aflevering van *Literaire ontmoetingen* geheel aan een vrouw wijdde, Maria Derموût in de uitzending over Indische schrijvers introduceerde als ‘die allerliefste Indische dame’, suggereert bovendien dat een nadere analyse van het spreken over vrouwelijk schrijverschap in deze periode het nodige op zou kunnen leveren.¹⁸

Nationale versus internationale auteurs in literatuurprogramma's

Net als op de radio in het interbellum werd in de eerste televisiedecennia vooral aandacht besteed aan oorspronkelijke Nederlandse literatuur. Dat blijkt duidelijk uit tabel 2, waarin een overzicht wordt gegeven van de nationaliteiten van de in literatuurprogramma's behandelde auteurs.

Met een aandeel van bijna driekwart op het totaal waren schrijvers uit Nederland zeer prominent op de televisie vertegenwoordigd.¹⁹ Wanneer daarnaast de Belgische auteurs worden meegenomen, dan geldt dat ruim vijfzesde van het literaire aanbod op televisie de Nederlandstalige letterkunde betrof.²⁰ Voor een deel zal dat zijn ingegeven door pragmatische overwegingen: het was vanzelfsprekend eenvoudiger en goedkoper om beelden te maken van een auteur

15 Vos 2008: 56. Het is natuurlijk nog maar de vraag wat verstaan moet worden onder ‘literaire’ boekproductie. Op die complexe problematiek ga ik hier verder niet in.

16 Anoniem 1964c.

17 Zo discussieerden Renate Rubinstein en Nel Noordzij op 19 augustus 1965 over de vraag of mannen en vrouwen principieel aan elkaar gelijk gesteld dienden te worden, hetgeen door Rubinstein werd verdedigd en door Noordzij werd verworpen. Vgl. Anoniem 1965b.

18 Vgl. *Literaire ontmoetingen*, 12 december 1962, geraadpleegd in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (document 186757).

19 Tot de 256 Nederlandse items zijn ook de Surinaamse (zeven) en Antilliaanse (twee) items gerekend. Ondanks het gegeven dat zij in het Frans schreef, is ook Belle van Zuylen als Nederlandse auteur aangemerkt.

20 Er werd aan slechts één Franstalige Belgische auteur aandacht besteed: Georges Simenon.

Tabel 2 Nationaliteiten van de in literatuurprogramma's behandelde auteurs en hun aandeel in het totale aanbod, 1955-1975. n = 358.²¹

Land	Aantal (percentage)	Land	Aantal (percentage)
Argentinië	2 (0,6)	Indonesië	2 (0,6)
België	37 (10,3)	Nederland	262 (73,2)
Denemarken	1 (0,3)	Rusland / Sovjet-Unie	4 (1,1)
Duitsland	14 (3,9)	Spanje	1 (0,3)
Frankrijk	10 (2,8)	Tsjecho-Slowakije	1 (0,3)
Griekenland	1 (0,3)	Verenigde Staten	10 (2,8)
Groot-Brittannië	8 (2,2)	Zuid-Afrika	1 (0,3)
Ierland	2 (0,6)	Zweden	1 (0,3)
Italië	1 (0,3)		

uit Nederland of België dan van een auteur uit het buitenland. In die gevallen werd dan ook vaak gewerkt met programma's die van internationale omroepen waren gekocht en die nu aan het Nederlandse publiek werden vertoond. De documentaire die de NOS op 15 maart 1960 uitzond over Selma Lagerlöf was bijvoorbeeld gemaakt door de Zweedse regisseur Hans Lagerkvist en had een zekere actualiteitswaarde, omdat in 1960 werd stilgestaan bij Lagerlöfs twintigste sterfjaar. Het voordeel van zulke uitzendingen was dat de omroep zelf niet hoefde op te draaien voor de productiekosten van het programma: buitenlandse documentaires waren een kostenefficiënte manier om het publiek op cultureel verantwoorde wijze te onderhouden.²² Dat het grootste deel van de literatuurprogramma's toch betrekking had op de Nederlandse literatuur, laat zien dat informatievoorziening over de 'eigen' letterkunde – en in het verlengde daarvan mogelijk het stimuleren van de Nederlandse boekenmarkt – nog altijd relevanter en interessanter werd geacht dan programma's over internationale literatuur.

De verdeling van genres in literatuurprogramma's

In tegenstelling tot de boekenhalfuurtjes uit het interbellum, die in de meeste gevallen handelden over een specifieke uitgave, waren literatuurprogramma's op televisie doorgaans gewijd aan een schrijver en niet zozeer aan een literaire tekst. De vraag naar de verdeling van genres in literatuurprogramma's is daarom niet zo eenvoudig te beantwoorden als ze wellicht lijkt: veel van de behandelde auteurs waren zowel romancier als dichter. In zulke gevallen gaf het onderwerp van gesprek de doorslag in de analyse: als Armando in 1964 bijvoorbeeld te gast is in *Penne-vlucht* naar aanleiding van zijn poëzie, dan geldt hij als dichter en niet als pro-

²¹ De som van de percentages is 100,1 vanwege het afronden op één decimaal achter de komma. De cijfers in de tabel zijn niet gebaseerd op het aantal unieke auteurs: wanneer een auteur vaker centraal stond in een literatuurprogramma, werd zijn of haar nationaliteit elke keer opnieuw geteld.

²² Aan het importeren van internationale televisie waren echter ook bezwaren verbonden, met name waar het programma's uit Amerika betrof. Zie hiervoor uitvoerig Biltreyst 1995.

zaïst. In de aflevering van *Literaire ontmoetingen* over Simon Vestdijk werd dan weer aandacht geschonken aan zowel proza als poëzie, waardoor hier geen keuze tussen beide genres kon worden gemaakt. Tabel 3 schematiseert het aandeel per genre (of combinatie van genres) in de literatuurprogramma's tussen 1955 en 1975:

Tabel 3 Overzicht van genres zoals beoefend door de in literatuurprogramma's behandelde auteurs en hun aandeel in het totale aanbod, 1955-1975. n = 349.²³

Genre	Aantal (percentage)
Algemeen	20 (5,7%)
Poëzie	111 (31,8%)
Poëzie + toneel	6 (1,7%)
Proza	173 (49,6%)
Proza + poëzie	25 (7,2%)
Proza + toneel	1 (0,3%)
Proza + poëzie + toneel	1 (0,3%)
Tijdschrift	9 (2,6%)
Toneel	3 (0,9%)

Onder 'Algemeen' zijn programma's geplaatst die geen betrekking hadden op een specifiek genre, zoals de uitzendingen van *Literair kijkschrift* over de opkomst van pocketboeken en de invulling van het literatuuronderwijs op middelbare scholen. Zulke uitzendingen waren blijkens de cijfers relatief zeldzaam, evenals literatuurprogramma's waarin werd stilgestaan bij toneel (niet voor niets een aparte programmacategorie) en/of literaire tijdschriften.

Dat voor dat laatste genre zendtijd werd gereserveerd, is evenwel illustratief voor de functie van poëticaal platform die de televisie kon vervullen. Met uitzondering van een item over Soela, dat aan de orde kwam in een aflevering van *Literaire ontmoetingen* over de literatuur uit Suriname, kwam alle tv-aandacht voor literaire tijdschriften uit de koker van de redactie van *Literair kijkschrift* en later *Kunstzinnigheden*. Gezien de oorsprong van *Literair kijkschrift* als literair tijdschrift in televisuele vorm zal die exclusieve aandacht voor het genre geen toevalligheid zijn geweest. Ook het gegeven dat er items werden gemaakt over tijdschriften waaraan sommige redactieleden van het programma verbonden waren of verbonden waren geweest (*Barbarber*, *Ontmoeting*, *Werk*) suggereert dat de keuze voor het genre niet losstond van programmatische motieven.

Zoals tabel 3 laat zien, ging de meeste aandacht in literatuurprogramma's uit naar proza. In een massamedium ligt dat tamelijk voor de hand, omdat dit genre het makkelijkst zijn weg naar het grote publiek vindt. In die zin is het opvallend dat minder dan de helft van de items

23 Evenals in tabel 2 is niet uitgegaan van unieke auteurs. Omdat veel programma's aandacht besteedden aan meerdere auteurs die in verschillende genres actief waren, is daarnaast is per item bepaald van welk genre er sprake was en niet per literatuurprogramma.

louter aan proza is gewijd en dat de poëzie bijna een derde van het totale aanbod beslaat. Die relatief hoge dichtheid aan poëzieprogramma's suggereert enerzijds een zeker non-conformisme ten aanzien van het 'grote publiek': als er dan toch minderheidsprogramma's werden gemaakt, dan konden deze net zo goed over het nichegenre bij uitstek gaan. Anderzijds kan het hoge percentage vanuit een Bildungsideaal worden geduid, omdat poëzie ook in de jaren zestig en zeventig als hoogste literaire genre gold (dat zich tegelijkertijd uitstekend leende voor integrale voordracht op televisie).

Literatuurprogramma's en verzuiling

Een laatste kwestie betreft de mate waarin de literatuurprogramma's tussen 1955 en 1975 – althans wat betreft de selectie van onderwerpen – sporen laten zien van de verzuilde cultuur waaraan de omroepen medio jaren twintig ontsproten. Om daar zicht op te krijgen, heb ik per behandelde auteur bepaald of die typerend geacht kan worden voor de door de verantwoordelijke omroep uitgedragen ideologie. Exemplarische voorbeelden van zulke auteurs zijn Piet Risseeuw (NCRV), Meyer Sluysen (VARA) en Kaj Munk (VPRO).

Vanzelfsprekend kan over een dergelijke werkwijze uitvoerig worden gedebatteerd. Is het bijvoorbeeld wel terecht van een 'verzuilde' keuze te spreken, als de NCRV op 3 december 1975 aandacht besteedt aan het werk van Gabriël Smit? Smit was weliswaar een religieus dichter en criticus, maar dan toch met een katholieke en niet met een protestants-christelijke signatuur. En wat te doen met Hans Gomperts' selecties in *Literaire ontmoetingen*? Het moge duidelijk zijn dat een auteur als Harry Mulisch niet tot een zuil gerekend kan worden, maar is de selectie van zijn schrijverschap daarmee niet typisch voor de 'neutrale' AVRO?

Zonder voorbij te willen gaan aan de complexiteit van zulke problemen, durf ik hier te stellen dat de literaire televisie tussen 1955 en 1975 weinig sporen van een verzuilde cultuur liet zien. Bij slechts zeventien van de in totaal 356 items in literatuurprogramma's (4,8%) is de selectie namelijk duidelijk in overeenstemming met de omroepideologie. Met negen items draagt de NCRV het sterkst bij aan dit percentage, al geldt ook voor deze omroep – geheel anders dan in het interbellum – dat representanten van de algemene literaire cultuur op meer aandacht konden rekenen dan auteurs uit het protestants-christelijke subveld. In die zin spiegelde de omroep de algehele tendens dat de literatuurbeschouwing op televisie in slechts zeer geringe mate een verzuild karakter droeg.²⁴

6.3 Literatuurprogramma's als vorm van beeldvorming

Zoals uit de inventarisatie van het aanbod al is gebleken, werden er tussen 1955 en 1975 literatuurprogramma's van verschillende pluimage uitgezonden. Reportages, interviews, documentaires: elk leverden ze op hun eigen manier commentaar op (al dan niet recent verschenen)

²⁴ Merk op dat de verzuiling ook in de dagbladkritiek tussen 1955 en 1975 opmerkelijk weinig sporen achterliet. Linders 2014 becijfert dat zelfs in de meest verzuilde kranten uit haar corpus (*Trouw* en *de Volkskrant*) 6,8 resp. 2,2% van de evaluaties per recensie bestond uit een bespreking van religieuze eigenschappen (182).

literaire werken en/of hun auteurs. Aan de hand van analysemodellen als die van Emily Mühlfeld of Franz Loquai zouden zulke afleveringen uitputtend kunnen worden geanalyseerd, ware het niet dat deze modellen ervan uitgaan dat in literatuurprogramma's een expliciet, door argumenten omkleed oordeel over de behandelde teksten wordt geuit.²⁵ In de praktijk van de literaire televisie is er echter lang niet altijd sprake van 'behandelde teksten', laat staan van een expliciet oordeel daarover. Vaak staat er veeleer een auteur centraal, die in de meeste gevallen ook zelf (mee)spreekt over zijn of haar werk.

In die zin is het zinvol de literatuurkritiek op televisie te bespreken in de context van beeldvormingstheorie. Meer specifiek doe ik een beroep op het *posture*-begrip van de Zwitserse socioloog Jérôme Meizoz, dat sinds enige jaren in zwang is in het onderzoek naar auteursbeelden.²⁶ Het gebruik van het concept is echter niet zonder problemen, zoals misschien het duidelijkst blijkt uit de inconsequente manier waarop Meizoz het in zijn oeuvre operationaliseert. De meest verspreide definitie van het begrip stamt uit *Postures littéraires* (2007):

La «posture» est la manière singulière d'occuper une «position» dans le champ littéraire. Connaisant celle-ci, on peut décrire comment une «posture» la rejoue ou la déjoue. Qui fait imprimer un ouvrage (un disque, une gravure, etc.) impose une image de soi qui dépasse les coordonnées d'identité du citoyen.²⁷

In deze definitie verwijst het concept 'posture' naar de singuliere wijze waarop actoren in het literaire veld hun positie bestendigen, hetgeen gezien het Franse werkwoord 'occuper' zowel 'bezetten' als 'veroveren' kan betekenen. Ze markeren daarmee niet alleen hun eigen unieke positie, maar onderscheiden zich als 'auteur' ook van burgers die in het literaire veld geen rol spelen. Cruciaal in de definitie is dat auteurs een 'image de soi' creëren: het gaat uitdrukkelijk om een zelfbeeld, waaraan andere actoren in het veld geen beslissende bijdrage leveren. Precies dit punt lijkt Meizoz in latere teksten te herroepen. Zo schrijft hij in 2010 in zijn eerste Engelstalige uiteenzetting over posture: 'Posture is not uniquely an author's own construction, but an interactive process: the image is co-constructed by the author and various mediators (journalists, criticism, biographies) serving the reading public'.²⁸ Het gaat nu niet langer om een singulier beeld dat de auteur zelf creëert, maar om een co-constructie waaraan ook andere instanties in het veld bijdragen. Tot die instanties rekent Meizoz ook de literatuurkritiek.

Op methodologisch niveau is het een heikele kwestie of er in het geval van een posture sprake

25 Mühlfeld 2005 gebruikt bijvoorbeeld drie 'codeerbogen' om een literatuurprogramma te analyseren. Eerst noteert zij de zakelijke gegevens over de programmering van de uitzending (zender, tijdstip, marktaandeel, etc.), vervolgens beschrijft zij de encensering ervan (format, medewerkers, muziek, etc.) en daarna gaat zij over tot een inventarisatie van de behandelde boeken, met bijzondere aandacht voor de manier waarop deze geëvalueerd worden (180-182). Dat laatste veronderstelt dat er daadwerkelijk evaluaties van literaire werken plaatsvinden en maakt de codeerboog moeilijk toepasbaar op bijvoorbeeld informatieve documentaires en interviewprogramma's. Eenzelfde probleem geldt voor het (overigens zeer werkbare) analysemodel van Loquai 1995: de derde component betreft het 'Argumentativer Verlauf' van de uitzending, met onder andere aandacht voor de gehanteerde 'Wertungskriterien' (31).

26 Het begrip werd in de neerlandistiek geïntroduceerd door Dorleijn 2007; recente lezenswaardige toepassingen ervan zijn te vinden in De Dobbeleer 2014 en Ham 2015.

27 Meizoz 2007: 18.

28 Meizoz 2010: 84.

is van een zuivere constructie door de auteur of van een co-constructie.²⁹ In het eerste geval kan posture immers als een vorm van autopresentatie worden gezien, terwijl in het tweede geval zowel autopresentatie als heteropresentatie deel uitmaken van het posture van een auteur. Om die terminologische troebelheid te voorkomen, en aangezien auteurs via hun autopresentatie op hun heteropresentatie kunnen reageren, opteer ik er hier voor om die twee begrippen conceptueel van elkaar te scheiden.³⁰ Onder 'posture' versta ik daarom representaties van het auteurschap door de auteur *zelf*, terwijl ik representaties door *anderen* aanduid met de term 'imago'.³¹ In de praktijk staan die begrippen veelal in onderlinge wisselwerking, omdat een auteur via zijn posture (al dan niet succesvol) kan reageren op zijn imago.

Het bijzondere van televisiekritiek is dat die wisselwerking zich onder de ogen van de kijker afspeelt. Sommige literatuurprogramma's laten het bij de constructie van een imago, zoals dat feitelijk ook gebeurt in dagbladrecensies of boekenhalfuurtjes, waarin de criticus tamelijk monologisch optreedt als constructeur van een auteursbeeld. In andere programma's zijn imago en posture echter expliciet op elkaar betrokken, omdat de centraal gestelde auteur de mogelijkheid krijgt direct te reageren op het door critici of interviewers geconstrueerde imago of omdat posture en imago elkaar lijken te overlappen. In de volgende twee paragrafen zal ik beide scenario's uitvoeriger belichten aan de hand van praktijkvoorbeelden uit het corpus, om zo meer grip te krijgen op de manier waarop in literatuurprogramma's tussen 1955 en 1975 positiebepalingen plaatsvonden. Het is belangrijk daarbij aan te tekenen dat de door mij geschetste postures en imago's het resultaat zijn van mijn interpretaties: in zuiver theoretisch opzicht is ieder posture een imago, omdat het beeld van een auteur uiteindelijk door de literatuuronderzoeker wordt geconstrueerd en gemedieerd.

6.4 Eenzijdige evaluatie: literatuurprogramma's zonder auteursinterventie

Zoals gezegd waren literatuurprogramma's in de eerste TV-decennia een tamelijk zeldzaam fenomeen. Zo mogelijk nog zeldzamer waren programma's waarin literatuurkritiek werd gepraktiseerd op de wijze die wellicht het meest tot de verbeelding spreekt, namelijk die waarin de criticus optreedt als 'nieuwslezer' van een boekbespreking. In de overgrote meerderheid van de gevallen namen literatuurprogramma's de vorm aan van een talkshow of documentaire, waarschijnlijk omdat een monoloog van een enkele criticus te weinig aantrekkelijk was om op televisie te vertonen.³²

Uniek was wat dat betreft het programma *Zes critici op zoek naar een schrijver*, dat werd uitge-

29 Dit onderscheid tussen constructie en co-constructie kan overigens ook op theoretisch niveau worden geïmplementeerd: zoals Valérie Stiénon terecht heeft opgemerkt, is het nog maar de vraag hoeveel vrijheid een auteur heeft in het proces van autocreatie. Vgl. Stiénon 2009.

30 Daarmee handel ik in de lijn van Ruth Amossy, die een onderscheid maakt tussen representaties door de auteur zelf (*ethos*) en representaties door anderen (*figure imaginaire*). Vgl. Amossy 2009: 3.

31 Zie voor een nadere illustratie van dit onderscheid aan de hand van het auteurschap van Hans Faverey Dera 2012.

32 In zijn beschrijving van televisiekritiek als genre maakt Stefan Neuhaus slechts onderscheid tussen de documentaire ('Feature') en de talkshow. De kritische monoloog blijft bij hem dus zelfs geheel buiten beschouwing. Vgl. Neuhaus 2006: 139-142.

zonden in maart 1968 en 1969.³³ Het betrof een gelegenheidsprogramma in het kader van de Boekenweek, waarin zes gerenommeerde dagbladcritici het publiek van leesadvies voorzagen. Die formule is op zichzelf al een interessant gegeven, omdat dergelijke publieke optredens van recensenten erop duiden dat aan de culturele autoriteit van literatuurcritici niet werd getwijfeld. Hun gezag was kennelijk zo groot, dat zij bij gelegenheid op *prime time* op televisie mochten verschijnen om hun favoriete boek van het afgelopen jaar aan te prijzen.

In 1968 viel deze eer te beurt aan Andreas Burnier (*Algemeen Handelsblad*), Kees Fens (*De tijd*), Alfred Kossmann (*Het vrije volk*), Adriaan Morriën (*Het Parool*), Adriaan van der Veen (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*) en Jos Vandeloo (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*).³⁴ De laatste werd een jaar later vervangen door Lidy van Marissing (*de Volkskrant*), terwijl de andere recensenten nogmaals hun opwachting maakten. Gezien het propagandistische gelegenheidskarakter van het programma kon geen sprake zijn van diepgravende kritieken waarin de pro's en contra's van de gekozen boeken uitvoerig werden belicht. Desondanks waren de antwoorden op de vraag 'Welk boek hebt U het afgelopen jaar met het meeste plezier gelezen?' niet zonder meer een vorm van leespropaganda: al dan niet bewust positioneerden de betrokken critici zich met hun keuzes ook in het literaire veld.

Om dat te illustreren, geef ik enkele voorbeelden uit de aflevering van *Zes critici op zoek naar een schrijver* die de AVRO uitzond op 5 maart 1969.³⁵ Anders dan in 1968, toen de zes critici gezamenlijk in een studio werden uitgenodigd, ontving elke criticus de cameraploeg in de eigen werkkamer om vervolgens in circa vijf minuten zijn of haar boekkeuze te motiveren. In het geval van Alfred Kossmann, wiens uiteenzetting ging over de *Verzamelde gedichten* van Victor van Vriesland, begon die motivering met een reeks postulatieve uitspraken:

Het ontbreekt onze literatuur aan traditie en dat is jammer. Traditie wil niet altijd zeggen dat men star vasthoudt aan het oude; het kan ook betekenen dat men het nieuwe nastreeft en toch het oude blijft erkennen. Bij ons in Nederland heeft men altijd de neiging het vroegere voor waardeloos te verklaren en daardoor verarmt men zichzelf en de cultuur waaraan men als schrijver en ook als lezer bijdraagt.

Kossmann meet zich hier in eerste instantie een eigen posture als criticus aan: door het op te nemen voor de culturele traditie positioneert hij zich in zekere zin tegenover het avant-gardistische streven naar een breuk met die traditie. Voor kijkers die de literaire rubriek in *Het vrije volk* trouw volgden, zal dat standpunt niet uit de lucht zijn komen vallen. In zijn kritische praktijk aan het einde van de jaren zestig toonde Kossmann zich immers zeker geen tegenstander van experiment en vernieuwing, maar stelde hij zich wel gereserveerd op tegen modieus of geforceerd experimentalisme.³⁶

33 De titel van het programma is een verwijzing naar Luigi Pirandello's toneelstuk *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

34 Fens was ten tijde van de uitzending zojuist overgestapt naar *de Volkskrant*, waarvoor hij per 1 maart 1969 ging schrijven. Vgl. Kusters 2014: 210-215.

35 De aflevering bevindt zich in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 60179.

36 Zie bijvoorbeeld Kossmann 1967, waarin de criticus het romandebuut *Om de tijd te doden* van Philo Bregstein laakt omdat de 'vormgeving van stukjes en brokjes' niet tot een nieuwe kijk op de mensen en het leven leidt: 'Aangezien deze nu juist ontbreekt, krijgt men het gevoel dat een breed opgezette Tolstoi-achtige roman op de zetterij in pastei is gevallen en door een dronken opmaker weer in elkaar gepast.' Vergelijk ook Kossmann 1968, waarin hij hoofdschuddend vaststelt: 'Onze literatuur heeft geen enkel gevoel voor traditie; men kan zich moeilijk voorstellen dat in een ander cultuurgebied een volwaardig schrijverschap als dat van Emants zo verwaarloosd zou zijn.'

Deze positiebepaling van de criticus vormt de opmaat tot diens evaluatie van Van Vriesland. Het imago dat Kossmann – die zoals gezegd vriendschappelijke betrekkingen met Van Vriesland onderhield – de dichter aanmeet, is dat van een typische traditionalist die kan gelden als een van de steunpilaren van de Nederlandse literatuur. Zijn uitgeschreven bespreking voordragend betoogt de criticus dat Van Vrieslands oeuvre een getuigenis aflegt van de ontwikkelingsgang van de vooroorlogse poëzie: de plechtstatig-archaische dichter uit de jaren tien transformeert via een expressionistisch tussenstation (jaren twintig) tot een ‘open’ auteur die zich de sobere stijl van de dertiger jaren heeft eigengemaakt. De invloed van de naoorlogse ontwikkelingen heeft Van Vriesland echter niet ondergaan, maar het behoeft voor Kossmann geen betoog dat zijn oeuvre daarom waarde behoudt: ‘Het is best mogelijk om de moderne praatpoëzie van Cees Buddingh’ te waarderen en toch aan een oude liefde voor Van Vrieslands werk vast te houden.’

In zijn bespreking verdedigt Kossmann (het imago van) Van Vriesland niet alleen tegen een doorgeslagen hang naar vernieuwing, maar neemt hij ook stelling tegen de plaats die de dichter werd toebedeeld in de literatuurgeschiedenis. Niet zonder spot constateert de criticus dat de ‘boekjes’ Van Vrieslands poëzie minder hoog aanslaan dan die van zijn tijdgenoten Roland Holst, Nijhoff en Bloem. Hoewel Kossmann grote bewondering heeft voor de ‘mythologische fantasie’ van de eerste, ‘zeldzame beeldkracht’ van de tweede en ontroerende ‘eenvoud’ van de laatste, meent hij dat de gedichten van Van Vriesland – hoe ingewikkeld en grillig ze soms ook zijn – ‘sterker dan het werk van generatiegenoten’ de man laten zien die ze heeft geschreven. Met die personalistisch gekleurde vaststelling rondt Kossmann zijn positieve evaluatie af: Van Vriesland is niet zomaar een traditionalist, maar ook nog eens een buitengewoon interessante mens.

Waar Kossmann zich in zijn positiebepaling impliciet tegen experimentalisme richtte, preeft Lidy van Marissing juist een werk aan met een onmiskenbaar experimentele inslag: *Gedaanteverandering* van Jacques Firmin Vogelaar. Van Marissing roemde met name diens ‘spel met terugwerkende en vooruitlopende stukken’, waardoor een roman als ‘metaforische muizenval’ ontstaat ‘die zichzelf voortdurend opheft’.³⁷ Door Vogelaars labyrintische romanstructuur uitvoerig te prijzen nam Van Marissing een voorschot op haar eigen posture als experimenteel auteur van ander proza in de latere Raster-traditie,³⁸ maar bouwde zij ook mee aan het beeld van Vogelaar als prozavernieuwer. Het meest duidelijk deed zij dat door *Gedaanteverandering* af te grenzen van wat zij ‘het geijkte chronologische verhaal’ noemde: voor het publiek werd duidelijk dat van Vogelaar geen traditionele vertellingen verwacht hoefden te worden.

De poëtische profilering in *Zes critici op zoek naar een schrijver* had evenwel niet alleen betrekking op het koppel traditie-vernieuwing. Om andere redenen vroeg Andreas Burnier aandacht voor het romandebuut van Jaap Harten: *De getatoeëerde lorelei*. Zij noemde het boek ‘belangrijk als roman’ vanwege Hartens goede schrijfstijl, maar legde de nadruk op het tijdsdocument dat het boek óók is:

37 De ‘metaforische muizenval’ is een letterlijke verwijzing naar de ondertitel van Vogelaars roman.

38 Een mooie analyse van de manier waarop Van Marissing het traditionele verhaal uit haar proza tracht te weren, biedt Vitse 2009. Demeyer 2015 analyseert Van Marissings positioneringsgedrag in de jaren zestig.

Het is buitengewoon knap van Jaap Harten dat hij met zijn eerste roman (...) het Berlijn van de jaren dertig weer zichtbaar heeft kunnen maken. In een breed filmisch panorama toont hij al die randfiguren die met elkaar Berlijn zo uniek maakten: van de joodse middenstanders tot de oud geworden Pruisische officier die van jonge jongens houdt, van de getatoeëerde lorelei – een vroegere kermisattractie – tot de tippelende jongens waar zij nu over waakt.

Burnier meet Harten in haar bespreking een tweeledig imago aan: enerzijds komt hij uit haar schets naar voren als een begenadigd documentalist, anderzijds is hij een auteur die (seksuele) outcasts in de samenleving een stem geeft. De waardering van dat laatste element draagt op haar beurt bij aan het posture van Burnier zelf, die – zoals ook in de volgende paragraaf zal blijken – een ideologiekritische benaderingswijze uitdroeg en zowel masculiniteit als heteronormativiteit uitvoerig aan de kaak stelde.³⁹

Uiteindelijk ging het in *Zes critici op zoek naar een schrijver* dus niet louter over het aanprijzen van specifieke romans. De recensenten namen via hun selecties en motiveringen – niet anders dan zij wekelijks in de dagbladkritiek deden – ook stelling in het literaire veld. Zoals uit de onderlinge verschillen tussen de aangehaalde besprekingen mag blijken, droeg het programma als geheel geen poëticaal standpunt uit: het vormde eerder een blauwdruk van de verschillende kritische stemmen die de literaire dagbladkritiek anno 1969 bevolkten. In termen van beeldvorming was *Zes critici op zoek naar een schrijver* desondanks geen neutraal programma.

In de eerste plaats interageerden de keuzes van regisseur Rense Royaards soms met de imago's die de critici van dienst construeerden. Als Van Marissing bijvoorbeeld uiteenzet dat *Gedaanteverandering* 'net als onze werkelijkheid' als een doolhof of labyrint beschouwd moet worden, ziet de kijker een verdriedubbeld shot van het Amsterdamse straatbeeld dat een verbeelding is van precies dat labyrintische. Daarnaast construeerden Royaards' regiekeuzes op hun beurt een imago van de critici in kwestie. Het meest duidelijk wordt dit uit de scène met Kees Fens. Terwijl de criticus al aan het woord is, duurt het bijna een minuut alvorens hij daadwerkelijk in beeld komt, omdat de camera in eerste instantie langzaam langs Fens' imposante boekenkast beweegt. In dat shot wordt het (clichématige) imago van de erudiete criticus sterk in de verf gezet, met als mogelijk neveneffect dat Fens' mening aan autoriteit wint.⁴⁰

In groot contrast met *Zes critici op zoek naar een schrijver* staat de manier waarop *Literair* kijkschrift-presentator David Koning nieuwe uitgaven onder de aandacht bracht. Zijn aankondigingen van nieuwe boeken namen meestal de vorm aan van signaleringen, waarin geen ruimte was voor uitvoerige argumentatie. Exemplarisch is de onderstaande voorstelling van *Het gangstermeisje* van Remco Campert op 11 februari 1966, het eerste van een reeks van vijf romans die Koning introduceerde:

In deze roman wordt de crisis in een schrijversleven weergegeven zowel op het artistieke als in het persoonlijke vlak. Het boek is minder speels dan bijvoorbeeld Camperts vorige publicatie *Liefdes schijnbe-*

39 Vgl. Goedegebuure 2010: 'Ze bestreed het gemakzuchtige denken dat haar als vrouw en homoseksueel categoriseerde en reduceerde tot een stereotype' (115).

40 Shots van de boekencollectie van de criticus spelen ook een rol in de bijdrage van Lidy van Marissing, zij het minder prominent dan in Fens' geval. Het is overigens opmerkelijk dat de scène met Fens begint met een shot van een van zijn zontjes, die aanwezig is in de kamer waarin de criticus zijn betoog afsteekt. De betekenis van het beeld is complex: enerzijds laat het zien dat een erudiet criticus als Fens ook gewoon een gezinsleven had; anderzijds suggereert de overgang van zoon naar vader via een langdurig shot van de boekenkast dat de boeken tussen Fens en zijn zontje in stonden.

wegingen, maar heeft daardoor in belangrijke mate aan intensiteit gewonnen. Op het ogenblik zijn de opnamen gaande van een speelfilm die daarvan gemaakt wordt, een Nederlands-Italiaanse coproductie, onder regie van Frans Weisz.⁴¹

Aan meer karakterisering van Camperts werk kwam Koning niet toe, waarover in de redactie van het programma overigens de nodige onvrede bestond.⁴² De literatuurkritiek bleef hier zo gezegd steken in haar selectiefunctie: het ging erom de aandacht van de kijker kort te richten op recent literair werk, om zo de verkoop van nieuwe uitgaven te stimuleren.⁴³

Die vaststelling kan echter niet geëxtrapoleerd worden naar *Literair kijkschrift* als geheel, laat staan naar de literaire televisiekritiek in het algemeen. Eveneens op 11 februari 1966 besteedde het NCRV-programma bijvoorbeeld uitgebreid aandacht aan de op dat moment nog niet verschenen roman *Nooit meer slapen* van Willem-Frederik Hermans, waarbij criticus Paul de Wispelaere met een literair-kritische monoloog van ruim drie minuten het laatste woord kreeg.⁴⁴ In zijn aankondiging van *De Wispelaeres* bespreking expliciteerde Koning dat de redactie de criticus bereid had gevonden *Nooit meer slapen* 'aan te prijzen'. Hoezeer de boekbesprekingen op televisie in toon en inhoud ook van elkaar verschilden, dat 'aanprijzende' karakter hadden de meeste toch met elkaar gemeen. Met zijn uitgesproken negatieve bespreking van *De grote vier Omnibus* vormde J.J. Klant een opmerkelijke uitzondering op die regel, die door de roerige receptiegeschiedenis van *Boeken aan het woord* al te zeer bevestigd werd.

Zoals ik aan de hand van *Zes critici op zoek naar een schrijver* heb laten zien, stond dit positiviteitsprotocol positiebepalingen in het literaire veld evenwel niet in de weg. Zelfs programma's waarin de evaluatieve component op het eerste gezicht verdween ten gunste van een informatieve functie, zoals literaire documentaires, articuleerden via de beeldvorming van de centraal gestelde auteurs een positie in het literaire veld. Een mooi voorbeeld daarvan biedt de aflevering van *Signalement* over het werk van Anna Blaman, uitgezonden op 6 oktober 1963.

Signalement was een maandelijks VARA-magazine onder regie van Henk de By, dat het kijkend publiek in aanraking wilde brengen met interessante figuren uit de beeldende kunst, literatuur en muziek. Niet zelden ging het portretteren daarbij gepaard met kritiseren. In het geval van de aflevering over Blaman richtte het programma de pijlen op de kritische receptie van haar roman *Eenzaam avontuur* (1948), die tot de nodige opschudding had geleid onder confessionele critici.⁴⁵ Samensteller Alfred Kossmann liet voornamelijk voorstanders van Blamans proza aan het woord, onder wie Ed Hoornik, Adriaan van der Veen en Victor van Vriesland.

41 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 178660.

42 In de notulen van de redactieraadvergadering op 23 februari 1966 staat: 'Verder maakte de heer Verspoor een opmerking over het tonen van besproken of aangekondigde boeken. Hij meent, dat het te snel gaat. Joes Odufré merkte op, dat het interessante er toch wel uitkomt. Iedereen is het erover eens, dat voor het presenteren van belangwekkende nieuwe uitgaven een andere vorm moet worden gevonden.' Zie archief Rodenko (Letterkundig Museum), 10 ROD Correspondentie NCRV.

43 Niet voor niets noemde Koning in zijn signalementen expliciet de uitgevers van de bewuste boeken.

44 Het eerste woord was aan J. Bernlef, die de plot van de roman introduceerde. Vervolgens vond er een gesprek plaats tussen Hermans en interviewer Abram de Swaan.

45 Zie over de receptie van *Eenzaam avontuur* Meijer 2014. Opvallend is dat in *Signalement* niet gerept wordt over de lesbische thematiek van Blamans werk. Dat bevestigt nog eens dat de 'lesbische bijrol' die Meijer in *Eenzaam avontuur* signaleert in de receptie weinig aandacht kreeg. Zie voor dat ontbreken van aandacht voor de lesbische thematiek ook Joosten 2015.

Toch kreeg ook een tegenstander de vloer: dr. F.C. Dominicus, die in de *Nieuwe Haagsche Courant* had gefulmineerd tegen de immorele strekking van *Eenzaam avontuur*. De katholieke criticaster kwam twee keer in beeld: eerst met de oneliner ‘Zij kan het niet laten om telkens maar weer in de modder te wroeten’; daarna met een uitvoeriger kritiek, waarin hij aangaf Blaman als een ‘ziektegeval’ te beschouwen omdat ze in haar proza voortdurend uiting geeft aan haat aan het leven en de blasfemie in haar proza geen enkele innerlijke noodzaak kent.⁴⁶

In zekere zin vormt het standpunt van Dominicus een contragewicht in een programma dat uiteindelijk de ‘levenskracht en toekomst’ van Blamans proza celebreert. Dit contragewicht wordt desalniettemin geheel ontmanteld door de *voice-over* van het programma, ingesproken door Bert Steinkamp. Deze introduceert de criticus van *Eenzaam avontuur* als volgt: ‘Een van de felste aanklagers was dr. F.C. Dominicus, die in de *Nieuwe Haagsche Courant* van 21 juni 1949 zogenaamde fatsoensmaatstaven als literaire norm hanteerde’. Die formulering is nog betrekkelijk neutraal, maar het wordt al snel duidelijk dat de makers van *Signalement* een dergelijke poëtica ridicuul vonden. In eerste instantie blijft de kritiek op Dominicus impliciet, bijvoorbeeld als Blamans verdediger Simon Vestdijk wordt geïntroduceerd op een manier die de confessionele criticus klein maakt: ‘Tegenover zich vond Dominicus een man van heel wat groter literair gezag.’ Later wordt echter expliciet met hem afgerekend, nota bene voor hij zelf uitbreider zijn standpunt mag verdedigen: ‘Ook in de dagbladen had Anna Blaman menig *unfaire* kritiek te verduren. Kampioen van de fatsoensridders was dr. F.C. Dominicus’. Hoe *unfair* de makers van *Signalement* de behandeling vonden die Blaman ten deel viel, blijkt bovendien uit het commentaar op het tribunaal tegen *Eenzaam avontuur* dat Albert Helman en Johan van der Woude organiseerden op 8 februari 1949: dit wordt zonder omhaal een ‘onwaardig schijnproces’ genoemd.

Zoals de *imago*'s van de behandelde auteurs in *Zes critici op zoek naar een schrijver* niet los kunnen worden gezien van de poëtica's en posities van de betrokken critici in dat programma, zo articuleert ook het portret van Anna Blaman in *Signalement* een positie van haar makers. Het programma wil niet alleen het bestaande *imago* van haar schrijverschap herevalueren, maar spreekt zich ook uit voor de autonomie van de literaire auteur ten opzichte van (confessioneel gemotiveerde) morele discoursen in de samenleving. Dat de overleden Blaman intussen geen enkele controle meer had over het beeld dat van haar geschetst werd, was ook in het vroege televisietijdperk tamelijk uniek. Van louter *imago*'s was op televisie immers zelden sprake: in de meerderheid van de gevallen stond het *imago* in interactie met het posture van de centraal gestelde auteur.

6.5 Evaluaties van evaluatie: posture versus imago in literatuurprogramma's

Het televisie-interview als pendelbeweging

Een van de items in de aflevering van *Muze in spijkerbroek* van 4 juli 1967 is een gesprek tussen presentator Cees Buddingh' en de dichter Rutger Kopland, die in het jaar voor de uitzending had gedebuteerd met zijn bundel *Onder het vee*. De interviewer en de geïnterviewde zitten te-

⁴⁶ Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 172733.

genover elkaar, met op de achtergrond de slinger van een klok.⁴⁷ Voordat het gesprek begint, ziet de kijker die klok enige seconden tikken. Het beeld krijgt daardoor iets iconisch, want Buddingh's openingsvraag blijkt de volgende: 'Ik heb het idee dat je pas laat begonnen bent met dichten. Is dat een juiste indruk?' De symboliek van de slinger overstijgt echter de inhoud van het gesprek: ze verbeeldt ook de vorm van het interview, dat opgevat zou kunnen worden als een pendelend vraag- en antwoordspel waarin de deelnemers over en weer gespreksinhoud naar elkaar kaatsen.

Het is precies die pendelende vorm die het televisie-interview tot een bijzonder lastig genre maakt, waar het de constructie van auteursbeelden betreft. Posture en imago zijn immers moeilijk van elkaar te scheiden: waar de interviewer met zijn vragen richting geeft aan een imago, is de geïnterviewde bezig een posture te creëren. Die beide beelden worden daarenboven door tal van andere actoren beïnvloed: door de cameraploeg die de scènes opneemt, door de regisseur die de verantwoordelijkheid heeft over de manier waarop het gesprek wordt gemonitord, en niet in de laatste plaats door de televisiekijker, die enerzijds de beelden interpreteert en anderzijds als geïmpliceerd publiek fungeert dat de inhoud en toon van het gesprek medekleurt. Het auteursbeeld dat uiteindelijk uit een literair interview naar voren komt, wordt door Tom Sintobin dan ook als een 'onontwarbaar kluwen' aangeduid.⁴⁸ Ondanks die complexiteit zijn literaire interviews wellicht het onderzoeksobject bij uitstek voor wie geïnteresseerd is in auteursbeelden. Niet alleen sluit de sprekersrol van de auteur nauw aan bij diens biografische persoon en geven interviews meestal inzicht in de non-discursieve elementen van auteursbeelden (stemgebruik, uiterlijk, etc.); ook doet het coöperatieve karakter van het genre recht aan het sociale aspect van de ontwikkeling van zo'n beeld.⁴⁹

Redenerend vanuit de (door de posture-theorie veronderstelde) wens van auteurs om een singulier beeld van zichzelf op te trekken, is dat coöperatieve aspect van een interview intussen een riskante aangelegenheid. Gerard Genette omschreef het publieke interview zelfs als valkuil ('piège'),⁵⁰ omdat de geïnterviewde niet altijd controle kan uitoefenen over de vragen die hem of haar worden gesteld – een risico dat bij (al dan niet live uitgezonden) televisie-interviews nog sterker speelt dan bij vraaggesprekken op schrift, die immers achteraf kunnen worden gecontroleerd.⁵¹ Vanuit posture-oogpunt is het daarnaast problematisch dat de genreconventies van het interview voorschrijven dat de interviewer het initiatief in het gesprek heeft: terwijl hij doorgaans degene is die het discours stuurt, is de geïnterviewde eerder, in de woorden van Richard Salmon, 'an object of investigation and display'.⁵² Uit dit alles vloeit voort dat de constructie van een auteursbeeld in een literair interview een onderhandeling tussen de interviewer en geïnterviewde vergt. De interviewtheoreticus Pierre-Marie Héron formuleert het

47 De aflevering is te raadplegen in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 56273.

48 Sintobin 2015: 85.

49 Vgl. Verstraeten 2013: 42. Voor een geannoteerde bibliografie van het onderzoek naar literaire interviews in verschillende taalgebieden, zie Masschelein e.a. 2014.

50 Genette 1987: 327.

51 Sommige auteurs wilden alleen meewerken aan een televisie-interview, als zij vooraf de vragen kregen toegestuurd. Zo wilde Willem-Frederik Hermans precies weten wat Andreas Burnier hem ging vragen in de aan hem gewijde aflevering van *Literaire ontmoetingen*. Vgl. de correspondentie tussen beiden in het Letterkundig Museum te Den Haag, signatuur WFH (Correspondentie) Dessaur C.I.

52 Salmon 1997: 161.

als volgt: 'L'interview d'écrivain, c'est la confrontation de deux positions auctoriales qui doivent coopérer et qui pour coopérer doivent négocier'.⁵³

Het door mij voorgestelde onderscheid tussen posture en imago maakt het weliswaar niet mogelijk de 'kluwen' van het literaire interview geheel te ontwarren – daarvoor blijft het genre te hybride – maar het biedt wel handvatten om grip te krijgen op het onderhandelingsproces tussen interviewer en geïnterviewde. In het vervolg van deze paragraaf werk ik de volgende twee scenario's verder uit:

- 1 In het televisie-interview wordt de auteur vrije ruimte gegeven een posture te creëren: posture en imago overlappen.
- 2 Het televisie-interview geeft blijk van een discrepantie tussen posture en imago.

'Een wereld vol met neon en televisielampen': literaire tv-interviews als podium voor posture

In het merendeel van de televisie-interviews met schrijvers die tussen 1955 en 1975 werden uitgezonden, heeft het posturerende element de overhand. De interviewer neemt in zulke gevallen de rol van informant aan en geeft de geïnterviewde auteur de gelegenheid de achtergrond van zijn literaire werk te schetsen, waarbij veelal de nadruk ligt op de poëtische aspecten ervan. Kritische tegenwerpingen blijven achterwege, zodat de auteur alle ruimte krijgt zijn particuliere esthetica of kijk op de wereld te schetsen. In zulke gevallen is sprake van een overlap tussen posture en imago: het door de uitzending uitgedragen auteursbeeld correspondeert met het beeld dat de auteur in kwestie van zichzelf de wereld in zendt. Soms wordt dit beeld door regiekeuzes, muziek of montage bekrachtigd. Het imago is dan feitelijk een geïntensiveerde variant op het posture, waarmee het programma de door de centraal gestelde auteur verdedigde ideeën onderschrijft.

Illustratief is de registratie van het gesprek tussen Hans Verhagen en Alfred Kossmann in het programma *De beste gedichten schrijft men al aardappels schillend*, uitgezonden op 12 maart 1964.⁵⁴ In de eerste scène van het programma geeft Kossmann een korte uiteenzetting over de ontwikkeling van de poëzie sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog, waarbij hij met name ingaat op de opkomst van de Beweging van Vijftig en de nieuwe generatie dichters die zich ten tijde van de uitzending tegen de Vijftigers verzette.⁵⁵ Dat brengt Kossmann ertoe *Gard Sivik* te introduceren, dat recentelijk zijn roemruchte drieëndertigste nummer had gepubliceerd, met op het omslag een afbeelding van een verkeersbord waarop het getal vijftig is doorgestreept.⁵⁶ Verhagen, van wie niet lang voor de opnames de bundel *Rozen en motoren* was verschenen, wordt in het programma uitdrukkelijk als een vertegenwoordiger van de groep rond *Gard Sivik* opgevoerd. Dat imago is congruent met het posture dat hij in het korte interview opwerpt. Op Kossmanns vraag hoe volgens hem poëzie geschreven moet worden, antwoordt Verhagen namelijk als volgt:

53 Héron 2014: 3.

54 De titel van het programma verwijst naar een dichtregel van C. Buddingh', aan wie tevens aandacht wordt gewijd.

55 De aflevering is te raadplegen in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 7632.

56 Deze omslagafbeelding wordt vaak gezien als een afrekening door *Gard Sivik* met de Beweging van Vijftig. Dat die zaak complexer ligt, laat ik zien in Dera 2009.

Nou, ik ben van mening dat poëzie informatie moet geven, dus iets moet toevoegen aan wat al gevoeld en beleefd wordt. De werkelijkheid is voor ons [de redactie van Gard Sivik, JD] de bron. Leven is voor ons belangrijker dan lezen. (...) Ik geloof dat in poëzie de consequenties van wat er gebeurt in de wereld en in de werkelijkheid nog niet getrokken zijn. Poëzie werd tot voor kort als het ware onder kaarslicht geschreven, in een wereld vol met neon en televisielampen.

Verhagens relaas raakt de kern van de nieuw-realistische poëtica die Gard Sivik was gaan verkondigen, nadat de redactie volledig Nederlands was geworden. Poëzie moest radicaal uit de werkelijkheid putten, zonder de consumptiecultuur ('neon en televisielampen') te schuwen en zonder de (typisch romantische) innerlijke conflicten van de dichter op de voorgrond te stellen. Kossmanns houding ten opzichte van deze poëtica is louter parafraserend, waardoor het door Verhagen aangemeten poëtische profiel voor de televisiekijker in een overzichtelijk imago wordt gevangen: 'U bent vooral observator'.

Het podium was met andere woorden geheel aan Verhagen, wat ook blijkt uit het gegeven dat de dichter zelf de muzikale begeleiding van het item mocht ensceneren. Tijdens het interview werd tweemaal een shot van de Amsterdamse haven getoond, de eerste keer onder begeleiding van Dusty Springfields 'I only want to be with you' (1963); de tweede keer muzikaal omlijst door 'Git it' (1963), de B-zijde van een single van The Crystals in de uitvoering van The Phil Spector Wall of Sound Orchestra. Beide platen waren uitdrukkelijk ontleend aan de wereld vol met neon die de redactie van Gard Sivik centraal wilde stellen: de eerste een actuele wereldhit uit de opkomende popindustrie; de tweede een representant van de destijds populaire 'wall of sound'-techniek. De encenering van het item over Verhagen onderstreept kortom het door hem gecreëerde posture, met als lucratieve bijvangst voor Gard Sivik dat het tijdschrift uitdrukkelijk als een nieuw-realistisch blad aan de televisiekijker werd gepresenteerd: de complexe voorgeschiedenis van de overgang van een experimentele naar een nieuw-realistische poëtica wordt nergens in *De beste gedichten schrijft men al aardappels schillend aangestipt*.⁵⁷ In die zin was het tv-programma voor de redactie een poëtisch podium van formaat.

Vanzelfsprekend kreeg niet iedereen zo'n schot voor open doel als Verhagen, al was het maar omdat interviewers simpelweg niet altijd vroegen naar de poëtische overtuigingen van de centraal gestelde auteur. In zulke gevallen bleef de posturering bijvoorbeeld beperkt tot het schetsen van de achtergrond of thematiek van specifieke literaire teksten, wat schrijvers wel de gelegenheid gaf een interpretatiekader voor hun werk aan te reiken. Zo kwam in *Literair kijkschrift* van 2 december 1964 Kees Holierhoek aan het woord over zijn verhalenbundel *Slow quick quick slow*. Met die selectie speelde *Literair kijkschrift* duidelijk in op de literaire actualiteit, want anderhalve week voor de uitzending had de jonge schrijver voor die bundel de Reina Prinsen Geerligsprijs in ontvangst genomen.⁵⁸ Een van de aanwezigen bij de uitreiking was Ed Hoornik, die de presentatie van het item voor zijn rekening nam. In eerste instantie bood hij het kijkend publiek de nodige achtergrondinformatie over Reina Prinsen Geerlig's en de naar haar vernoemde prijs, waarbij hij niet naliet zijn mederedacteur (en schoonzoon) Bernlef in het zonnetje te zetten door te benadrukken dat de jury er keer op keer in slaagde 'een talent van betekenis te ontdekken': 'Ik hoef maar te herinneren aan de bekroning van de dichteres

57 Zie over de geschiedenis van deze overgang De Feijter 2008.

58 Een van de juryleden dat jaar was Dolf Verspoor, die ook in de werkredactie van *Literair kijkschrift* zat.

Ellen Warmond, van de schrijver Remco Campert en vooral van J. Bernlef, voor zijn uitstekende debuut, de verhalenbundel *Stenen spoelen*.⁵⁹ Vervolgens werd de voordracht van het juryrapport gefilmd, waarin Holierhoek zeker niet het imago van een literair wonderkind kreeg aangemeten: hij viel op als 'het sterkst geschakeerde talent onder de inzenders, hoewel er in zijn werk toch wel sprake is van enige traditie'. In zijn nederige dankwoord bevestigde de auteur dat beeld: 'Ik ben mij ervan bewust dat het proces van vrijmaking in mijzelf en in mijn werk nog lang niet voltooid is'.

De bedoeling van het door Hoornik afgenomen interview lijkt vooral in de inhoudelijke tekening van *Slow quick quick slow* te hebben gelegen. Dat Holierhoek zich niet als literaire hemelbestormer opstelde, kon immers al uit de registratie van de prijsuitreiking worden opgemaakt. In zijn vraagstelling bood Hoornik de laureaat alle ruimte om zijn thematische keuzes te onderbouwen, maar zijn uitgangspositie was beslist gekleurerd dan die van Kossmann in *De beste gedichten schrijft men al aardappels schillend*. Enigszins verbaasd stelde hij namelijk vast dat de Tweede Wereldoorlog een grote rol speelt in de verhalen van Holierhoek, terwijl de auteur slechts vier jaar oud was toen deze afliep. 'Wat is het nou dat u over die tijd doet schrijven?', wilde Hoornik weten. Holierhoek antwoordde:

De oorlog die ik in een aantal van m'n verhalen hanteer, gebruik, die is natuurlijk nooit echt reëel beleefd en kan ik dus ook niet echt reëel als zodanig weergeven, maar ik maak gebruik van de oorlogssituatie om een van de thema's van mijn verhalen zo concreet mogelijk uit te beelden. En dat thema is dan de bedreiging die de ene mens voor de andere vormt.

Hiermee reikte Holierhoek zonder omhaal het interpretatiekader aan waarin toekomstige lezers zijn werk moesten duiden. Hoornik ging er zichtbaar mee akkoord, want hij deduceerde: 'En dat is eigenlijk het thema van altijd'. In termen van Héron kan gesteld worden dat de onderhandeling tussen beide gesprekspartners hiermee tot een vruchtbaar einde kwam: het door de geïnterviewde gecreëerde discours werd door de interviewer bevestigd. De slotwoorden van Holierhoek markeerden dit interpretatiepact, waarin zijn werk een universele inzet krijgt: 'Dat is een eeuwig thema, ja'.

De gesprekken met Verhagen en Holierhoek zijn exemplarisch voor een groot deel van de interviews die tussen 1955 en 1975 in literatuurprogramma's werden afgenomen. Kenmerkend voor de meeste conversaties is de neutrale rol van de interviewers: die formuleerden geen tegengeluiden, noch waren zij uitgesproken positief over de ideeën van de geïnterviewde. Anders geformuleerd: posture en imago overlaptten weliswaar, maar er was geen kruisbestuiving tussen het posture van de geïnterviewde en dat van de interviewer. Toch zijn er te veel uitzonderingen om de neutraliteit van de interviewer als een regel op te vatten. Wat dat betreft is het de moeite waard nader te kijken naar de reeks *Muze in spijkerbroek*, waarin presentator C. Buddingh' zich op een vergelijkbare manier in het literaire veld positioneerde als zijn gasten. De eerste aflevering, op 18 november 1966, opende met een beeld van een vrouw die een fotocamera richt op een fruitwinkel, waarbij een voice-over opmerkt: 'De camera dient in de richting gehouden te worden van het object dat men wil fotograferen'.⁶⁰ Voor de ingewijde kij-

59 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 177093. Merk op dat Bernlef de prijs niet alleen kreeg voor *Stenen spoelen*, maar ook voor zijn poëziebundel *Kokkels*.

60 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 54776.

ker markeerde het programma daarmee direct een poëtische positie. 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 het *Gard Sivik* onder Verhagen cum suis is daarmee snel gemaakt, getuige bijvoorbeeld Armando's programmatische typering van de Nul-beweging en de totale poëzie in het laatstgenoemde blad: 'De kunstenaar, die geen kunstenaar meer is; een koel zakelijk oog. Poëzie als resultaat van een (persoonlijke) selectie uit de Realiteit'.⁶¹

Na het inleidende shot, waarvan de poëtische connotatie voor veel kijkers wellicht verborgen bleef, kwam Buddingh' in beeld om de bedoeling van het nieuwe programma te verwoorden. Zijn inzet was uitdrukkelijk om het sacrale aura van literatuur te relativiseren: 'Muze in spijkerbroek, de titel zegt het al: een informeel programma over literatuur in het algemeen en poëzie in het bijzonder, gebieden die tot dusverre altijd benaderd zijn op een manier alsof men een soort heilige grond betrad'. Het is onduidelijk of Buddingh' zich hier ook richtte tot bijvoorbeeld *Littéraire ontmoetingen*, hoewel de keuze voor 'altijd' impliceert dat ook dat programma in zijn ogen een te sacraal karakter had. Ter toelichting op zijn stelling ging Buddingh' in elk geval niet over tot een aanval op andere actoren in het televisieveld, maar verwees hij naar een verhaal dat hij hoorde bij een reüniebijeenkomst op zijn voetbalclub DFC. Een clubgenoot vertelde daar dat hij op het gymnasium eens de klas uit was gezet, omdat hij tijdens een les over poëzie had gezegd: 'Ha, Buddingh', die ken ik wel, die zit op zondag altijd bij ons op het voetbalveld!⁶² Volgens Buddingh' was een dergelijke snobistische attitude, waarin literatuur koste wat kost niet met iets vulgairs als (nota bene plaatselijk) voetbal in verband mocht worden gebracht, achterhaald: 'Gelukkig is die houding de laatste jaren heel anders geworden en iets van die gewijzigde houding hopen we u in het nu komende programma te laten zien'.

De presentator mat zich kortom expliciet het posture aan van een auteur die de grens tussen hoge en lage cultuur ter discussie wilde stellen, en articuleerde impliciet ook een nieuw-realistische poëtica. Wat dat betreft sloot zijn positionering naadloos aan bij die van K. Schippers, die als eerste voorbeeld gold van de 'gewijzigde houding' die Buddingh' wilde documenteren. Het item opende met een oneliner van Schippers zelf: 'Touwtjes en dozen moet je nooit weggoien', oftewel: wat door velen als waardeloos wordt beschouwd, heeft wel degelijk waarde. Onder begeleiding van 'Paris Blues' van de destijds zeer populaire jazzpianist Erroll Garner verscheen Schippers vervolgens in beeld. In het shot zit Schippers onder een kunstwerk dat hem, getuige de artikelen uit de consumptiecultuur waaruit de collage is opgebouwd, uitdrukkelijk in een *pop art*-traditie plaatst. Een laagdrempelig imago blijkt voorts uit het daaropvolgende shot, waarin Schippers met zijn gezin op de bank in de woonkamer zit. De boekenkast op de achtergrond functioneert hier niet louter als een teken van eruditie, zoals bij Fens in *Zes critici op zoek naar een schrijver*, maar vormt ook de achtergrond waartegen zich een ongedwongen en speels gezinsleven afspeelt. De toenmalige televisiekijker moet zich daardoor tamelijk eenvoudig met Schippers hebben kunnen identificeren, ongeacht zijn status als dichter.

In zijn interview met Schippers stelde Buddingh', evenals Kossmann in zijn gesprek met Verhagen, alleen vragen met een informatief karakter. Ze gaven de geïnterviewde alle gelegen-

61 Armando 1964: 22.

62 Buddingh' heeft deze anekdote ook verwerkt in zijn gedicht 'Zo zijn onze manieren' (1967). Zie Buddingh' 2010: 479.

heid om zijn poëtische opvattingen uiteen te zetten. Buddingh' vroeg achtereenvolgens waarom Schippers zich in zijn poëzie niet alleen tot woorden beperkte, of in zijn ogen alles bruikbaar was in poëzie, wat hem in poëzie het meest boeide en, ter afsluiting, wat hem er 'beslist niet' in boeide. Op die laatste vraag antwoordde Schippers:

Wat mij dus niet boeit in poëzie en wat dus algemeen tot nu toe bijna alleen poëzie is geweest, 'geweest' gelukkig, dat is een gesanctioneerde vaagheid, hè, als je poëzie schrijft: doe maar vaag, gooi er maar wat lekkere beeldspraak tegenaan, graaf maar diep in jezelf, maar om eens werkelijk te komen met iets waar een ander iets aan heeft, een blikverruimer of hoe dan ook, nee, dat is eigenlijk nooit nodig geweest.

De parallel met de introducerende woorden van Buddingh' dringt zich op. 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, daar veegde Schippers de vloer aan met ontoegankelijke taal en valse diepzinnigheid. Ook hij stelde zich publieksgericht op: hij wilde iets schrijven waar 'een ander' iets aan had, en dus niet blijven steken in de navelstaarderij die hij sommige collega's verweet. In het interview merkte hij tevens op dat poëzie voor hem ging om 'informatie geven over de werkelijkheid': 'gewoon heldere informatie over de terreinen waar de wetenschap niet aan toekomt'. Ook daarin manifesteerde zich Schippers' publieksgerichte houding: niet alleen wilde hij zijn lezers verrijken met een nieuwe blik op de wereld, ook wenste hij dat op een 'heldere' manier te doen. Om het met het beeld waarmee *Muze in spijkerbroek* opende uit te drukken: Schippers presenteerde zich als dichter die de camera richtte op het object dat hij wilde fotograferen.

Op grond van de nauwe verwantschap tussen de postures van Buddingh' en Schippers kan *Muze in spijkerbroek* als een programmatisch programma worden beschouwd. Dat wil echter niet zeggen dat Buddingh' een eenzijdig beeld van de Nederlandse poëzie opwierp, zoals blijkt uit de derde en laatste aflevering van de serie op 4 juli 1967. Daarin interviewde hij Hans Vlek, die de tegenaanval inzette op de nadruk die dichters als Schippers legden op het alledaagse in de poëzie. Toen Buddingh' hem vroeg wat hij vond van de huidige stand van zaken in de Nederlandse dichtkunst, stelde Vlek:

[Ik wil mijn antwoord beperken tot] een bepaalde groep dichters die momenteel nogal en vogue is, dat is Bernlef, dat bent u, dat zijn nog enkele anderen. Ik heb daar bepaalde bezwaren tegen, omdat deze mensen in mijn ogen dus te veel nadruk leggen op het onbijzondere waar zij zo pleitbezorgers voor zijn, waardoor dat onbijzondere meteen alweer de nadruk krijgt die zware begrippen als dood en leven, waar men nu erg huiverig voor is, toen ook hadden en waar men ook tegen ageerde. Ik vind niet dat dit complex van gemoedstoestanden en dat hele zware gezemel vervangen moet worden door het pure detail, dus door dat kleine geklets, maar ik geloof dat dat gewoon geïntegreerd moet worden in elkaar.⁶³

Opmerkelijk is niet zozeer Vleks kanttkening bij de poëzie uit de traditie van *Barbarber*, als wel het uitblijven van een antwoord van Buddingh's kant. De interviewer werd hier namelijk expliciet door de geïnterviewde aangevallen, zonder dat dit leidde tot enige discussie of debat. Ook Vlek kreeg met andere woorden alle ruimte een posture neer te zetten, ook al ging dit ten koste van Buddingh's eigen imago. Het is typerend voor een groot deel van de literaire televisie-interviews uit de door mij onderzochte periode: de geïnterviewde werd de gelegen-

63 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 56273.

heid geboden zich (al dan niet stevig) te positioneren in het literaire veld, terwijl de interviewer neutraal bleef. De commotie rondom de uitzending van *Boeken aan het woord* waarin Hermans zijn gast Van Kuilenburg volledig afserveerde, laat zien dat hier sprake was van een krachtig protocol. Kennelijk diende een interviewer niet buiten de kaders van voorlichting en fatsoen te treden: zoals het een nette gastheer of -vrouw betaamde, moesten gespreksleiders vooral de ruimte laten aan hun gast.

'Nee, dat heb ik niet gezegd': discrepanties tussen posture en imago

Beleefde interviewers of niet: niet elk literatuurprogramma gaf weinig tot geen tegengas. In wat volgt, bespreek ik enkele voorbeelden van programma's die hun gasten confronteerden met waardeoordelen over of interpretaties van hun werk waarmee zij niet (princiepelijk) instemden. In zulke gevallen functioneerde de televisie als een poëticaal speelveld waarop posture en imago niet langer klakkeloos overlaptten. Eerder was er sprake van discrepanties tussen posture en imago, en van een soms complexe interactie tussen die twee.

Een eerste voorbeeld ontleen ik aan de aflevering van *Literaire ontmoetingen* over het werk van Hugo Raes (29 mei 1968). Daarin werd achtereenvolgens Ward Ruyslinck en Louis Paul Boon gevraagd hun mening te geven over de stand van zaken in de Vlaamse literatuur, met name wat betreft de jongere generatie waartoe auteurs als Raes behoorden. Beide exposés waren voorafgaand aan het interview met Raes opgenomen en in beide gevallen werden de nodige kanttekeningen bij diens werk geplaatst. Ruyslincks kritiek was zonder meer het felst: hij rekende Raes tot de 'handige jongens' die met een 'schrane kennis van schools, stroef Nederlands' schreven over een 'struif van modethema's' als seksualiteit en existentiële eenzaamheid.⁶⁴ Zoals Ruyslinck in 1965 uitvoerig had uiteengezet in zijn lezing 'Drek- en driftliteratuur', deels gepubliceerd in het Vlaamse tijdschrift *Dietsche Warande & Belfort*, achtte hij een dergelijke 'stroom van erotische literatuur und kein Ende' niet gezond: een literair auteur moest weliswaar een zo volledig mogelijke vrijheid kunnen opeisen, maar die vrijheid mocht in Ruyslincks optiek niet worden misbruikt om 'puberliteratuur' te schrijven.⁶⁵ Die visie, die tot een korte polemiek met Kees Fens leidde,⁶⁶ illustreerde Ruyslinck op televisie aan de hand van het werk van Raes: dat zou een bezeten en zelfs geobsedeerde houding ten opzichte van seksualiteit en sadisme tentoonspreiden.

De kritiek van Boon was niet alleen van een heel andere orde, maar ook een vorm van postureren op zichzelf. Hij memoreerde namelijk de strijd die hij vanaf de jaren veertig zelf geleverd had tegen de 'mooischrijverij' en meende dat de nieuwe generatie zijn verdiensten op dat vlak weliswaar erkende, maar de stap naar een sociaal-geëngageerde literatuur intussen niet overtuigend genoeg zette: 'Zij appreciëren mij en toch gaan zij verder op die weg, waar ik strijd geleverd heb'. Boons houding ten opzichte van een auteur als Raes was dus ambivalent: enerzijds proefde hij verwantschap, anderzijds was diens werk hem niet radicaal genoeg. Onder verwijzing naar Picasso stelde Boon dan ook: 'De jongste schilder ben ik nog altijd'.

64 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 162265.

65 Ruyslinck 1965a: 432. Vgl. ook: 'Geborneerdheid, emotionele en sociale onvolwassenheid en geestelijke onrijpheid kunnen in geen geval leiden tot een staat van artistieke genade' (433). Het citaat 'stroom van erotische literatuur und kein Ende' is afkomstig uit *Literaire ontmoetingen*.

66 Zie Ruyslinck 1965b en Fens 1965.

Himmelhoch jauchzend waren Ruyslinck en Boon kortom niet: tezamen construeerden zij het imago van een auteur die tegelijkertijd te modieus en te weinig vooruitstrevend was. Ondanks die kritiek kon Raes echter veel controle over zijn auteursbeeld blijven uitoefenen, omdat interviewer Adriaan van der Veen hem in de gelegenheid stelde op zijn criticasters te reageren. In zijn antwoord op de vraag hoe volgens hem het leefklimaat voor een schrijver in Vlaanderen was, stelde Raes: 'Vlaanderen is een slechte klankbodem, maar anderzijds is het een goede voedingsbodem. Het doet me zo'n beetje denken aan Ierland en ik voel me soms dan ook wel een Iers auteur in die zin'. Het opmerkelijke van deze repliek is dat ze niet echt een repliek is: Raes ging niet expliciet in op de bezwaren die Ruyslinck en Boon tegen zijn werk hadden geuit. Eerder koos hij ervoor zich buiten dat discours te plaatsen door zichzelf als Iers auteur te presenteren, mogelijk onder verwijzing naar de kritiek die James Joyce te verduren kreeg op de seksuele referenties in *Ulysses*.⁶⁷ Impliciet rekende hij intussen wel degelijk af met Ruyslinck, wiens moralistische kritiek vanzelfsprekend symptomatisch was voor de slechte 'klankbodem' die Raes in Vlaanderen ontwaarde. Boon leek dan weer symbool te staan voor de goede 'voedingsbodem' die de auteur toch ook zag. Voorop staat echter dat Raes koos voor een ambivalente houding ten opzichte van de Vlaamse literatuur: hij plaatste zich er tegelijkertijd binnen én buiten. Zo wist hij het door zijn criticasters opgeworpen imago, dat uitdrukkelijk gebonden was aan zijn positie als schrijver in de Vlaamse maatschappij, in zekere zin te kanaliseren.

Minder subtiel dan Raes ging Willem Frederik Hermans te werk in de aflevering van *Boeken aan het woord* die de VPRO uitzond op 2 oktober 1962. Ook hier was sprake van indirecte kritiek, meer specifiek op Hermans' roman *De donkere kamer van Damokles* (1958). In tegenstelling tot in *Literaire ontmoetingen* kwamen de critici daarbij niet zelf aan het woord, maar was het interviewer H.U. Jessurun d'Oliveira – die een deel uit het vraaggesprek zou opnemen in zijn interviewbundel *Scheppen riep hij gaat van Au* (1965) –⁶⁸ die citaten uit recensies aan Hermans voorlegde. Het werd al snel duidelijk dat de auteur niet van plan was zijn recensenten te sparen, want tijdens de introductie van de kritische ontvangst van *De donkere kamer van Damokles* werd Jessurun d'Oliveira op scherpe wijze geïnterrupteerd:

[JO] U zegt ergens dat er twintig domkoppen zijn die niets van literatuur weten en die de Nederlandse boeken censureren. Deze twintig koppen, domkoppen zelfs, hebben uw boek bekeken en voor een groot deel hebben ze het boek juichend ingehaald. Ze vonden het een spannend boek dat in één ruk uitgelezen werd, de dramatiek van een detectiveverhaal in zich borg; een enkeling sprak dan een beetje minachtend over een Lord-Listerstory ...

[H] Dat was dus inderdaad een domkop.

[JO] Ja, haha, inderdaad. Maar in ieder geval: de meeste critici waren vol lof over het boek.⁶⁹

Hermans gaf hier blijk van een soevereine houding ten opzichte van zijn critici: wie zijn werk interpreteerde op een manier die de auteur niet beviel (in dit geval als een Lord-Listerverhaal), werd simpelweg als 'domkop' afgedaan. In zijn reacties op de concrete recensies waaruit Jessurun d'Oliveira citeerde, voorzag Hermans die kwalificatie koeltjes van nadere onderbouwin-

67 De vertelstijl van Raes' *De vadsige koningen* werd op de achterflap van de roman aangeduid als 'James Joyce op zijn Vlaams', hetgeen een dergelijke interpretatie ondersteunt. Vgl. Raes 1961.

68 Jessurun d'Oliveira 1965: 9-23.

69 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 48593.

gen. Zo zei hij over Jef Last, die in *De nieuwe stem* met *De donkere kamer van Damokles* had afge-rekend omdat de roman een opzettelijk foutief beeld van het verzet zou schetsen: 'Iemand die niet helemaal aartsdom is, ziet dat ik met dit boek geen enkele politieke bedoeling heb gehad. Wie er dan toch een politieke uitleg in gaat stoppen, die is behoorlijk te kwader trouw'. De morele bezwaren van Ben Stroman in het *Algemeen Handelsblad* tegen Hermans' moedwillige cynisme kapittelde de auteur met een regelrechte *ad hominem*: 'Misschien heeft Stroman zichzelf te veel in het boek herkend. Stroman, wie is Stroman, wiens stroman is hij? Misschien heeft hij zelf in een donkere kast een Dorbeck die zoekgeraakt is'. De recensie van Hans Gomperts in het *Parool*, ten slotte, werd door Hermans als 'grote onzin' en 'zeer slecht lezen' afgedaan. De algemene teneur is dan ook helder: door stevig stelling te nemen tegen zijn critici en hun kwaliteiten als mens of lezer in twijfel te trekken, zette hij de aanval op zijn imago om in een tegenaanval waarmee hij een posture als soeverein auteur markeerde.⁷⁰

Dit soort confrontaties laten zien dat televisieaandacht voor literaire auteurs veel meer omvatte dan pr voor hun boeken: schrijvers werden op televisie evengoed in het krachtenveld van de kritiek geplaatst. Op een bijzondere manier gebeurde dat in het programma *Boekje open*, waarin auteurs met een jongerenpubliek over hun werk spraken. Zo was op 18 oktober 1971 A. den Doolaard te gast, om te spreken over diens roman *De druivenplukkers* (1931). Onder leiding van Rudolf Geel voerden twee middelbare scholieren in het bijzonder het woord. Waar de één betrokken raakte bij de door Den Doolaard centraal gestelde problematiek (en de tekst daarom waardeerde), meende de ander dat de roman diepgang en gelaagdheid ontbeerde.⁷¹ Deze tweespalt in leeservaringen legde Geel in eerste instantie niet voor aan de auteur, maar aan een criticus die eveneens in het studiopubliek zat: *Volkskrant*-recensent Gabriël Smit. Diens positie te midden van de jeugdige Den Doolaard-commentatoren mocht dan wel impliceren dat de dagbladcriticus slechts één van de vele lezers van *De druivenplukkers* was, maar door Geels verzoek de verschillende meningen te taxeren werd Smit in *Boekje open* bij uitstek een autoritaire positie toegekend. Over Den Doolaard merkte hij op 'dat hij over heel diepzinnige dingen op een ontspannen manier kan schrijven', een kwaliteit die volgens Smit te vaak op een negatieve manier werd bejegend: 'We hebben een soort ingekankerd wantrouwen als iets goed leesbaar is – dan zal het wel niet zo diepzinnig zijn, denken mensen dan, en dat is toch bepaald fout geloof ik'.⁷² De criticus nam kortom stelling tegen de aanwezige jongeren die *De druivenplukkers* te weinig diepgaand vonden, en daarmee ook tegen het imago van Den Doolaard als oppervlakkig auteur. Het zal niet verwonderen dat Den Doolaard zelf hem daarin bijviel: 'Ik geloof dat mijn oude vriend Gab Smit dat heel goed heeft samengevat'. In de breder gevoerde onderhandeling over Den Doolaards auteursbeeld was aldus sprake van een (nogal amicaal) pact tussen auteur en criticus, waarbij de eerste het door de aanwezige autoriteit geconstrueerde imago bevestigde.

In de bovenstaande voorbeelden zaten de kritische tegenstemmen de constructie van een posture nauwelijks in de weg. Het laatste woord was immers steeds aan de auteur, die nooit in

⁷⁰ Vgl. ook Ruiter & Smulders 2009, die betogen dat soevereiniteit 'cruciaal' is voor het schrijverschap van Hermans (26).

⁷¹ Een dergelijke tweedeling is typerend voor de receptie van Den Doolaards oeuvre. Zie hiervoor Olink 2011, e.g. 344-345.

⁷² Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 62039.

dialogoog hoefde te gaan met zijn critici. Wat gebeurde er echter wanneer er een meningsverschil bestond tussen een interviewer en een geïnterviewde? Zo bont als W.F. Hermans in *Boeken aan het woord* (1958) zou niemand het tot 1975 nog maken. De literaire televisie-interviewer hield er eerder een hoffelijke houding op na, ook als er poëtische verschillen aan het licht kwamen. Illustratief is het werk dat Hans Gomperts verrichtte voor respectievelijk *Literaire ontmoetingen* en *Spreeken met schrijvers*. Zonder uitzondering ging het daarin om lange gesprekken waarin, conform Gomperts' wens om het werk van zijn gasten vanuit zo veel mogelijk hoeken te belichten, verschillende onderwerpen de revue passeerden: van poëtica tot thematiek, van invloed tot stijl. In die conversaties schroomde Gomperts weliswaar niet om voorzetten tot interpretaties te geven of oevrebrede verbanden aan te leggen, maar hij vermeed zijn professionele mening als literatuurcriticus in het interview te betrekken.

Heel duidelijk blijkt dat uit de aflevering van *Literaire ontmoetingen* over het werk van Hugo Claus (29 mei 1963). Daarin nam Gomperts met Claus zijn toen al relatief omvangrijke oeuvre door, inclusief de roman *De verwondering* die in het voorgaande jaar verschenen was. Over dat boek had de interviewer een negatieve recensie in het *Parool* gepubliceerd,⁷³ waarin hij Claus weliswaar een 'natuurtalent' en een 'bijzonder bewust schrijver' noemde, maar waarin hij ook stelde dat *De verwondering* als roman mislukt was.⁷⁴ Volgens Gomperts bleef Claus namelijk steken in het tonen van de verwarring van zijn protagonist, zonder dat hij erin slaagde deze verwarring daadwerkelijk te doorgronden: 'Wat Claus (...) gedaan heeft, is niet een knoop laten zien, maar de grimassen van een man die een onontwarbare knoop ziet, grimassen, die zeker merkwaardig zijn, maar waarvan de onontkoombaarheid onvoldoende was aangetoond'.⁷⁵

In zijn recensie in het *Parool* lichtte Gomperts niet alleen toe waarom *De verwondering* volgens hem tekortschoot als roman, maar mat hij Claus ook het imago van een feilbaar auteur aan: hij mocht dan wel een natuurtalent zijn, maar met deze roman liet hij onverhuld zien 'dat het probleem dat zijn hoofdpersoon "gek" heeft gemaakt, hemzelf ook heeft aangetast'.⁷⁶ In het interview in *Literaire ontmoetingen* leek Gomperts in eerste instantie minstens zo stellig, want hij introduceerde de roman als 'een zeer pretentief werk, als ik het mag zeggen'.⁷⁷ Die toevoeging maakte echter onmiddellijk duidelijk dat Gomperts als interviewer niet zonder meer kon of wilde doorschieten in een literair-kritische rol: feitelijk vroeg hij Claus (en de tv-kijker) hier om toestemming de roman 'pretentief' te noemen. Dat adjectief gebruikte Gomperts bovendien niet zozeer als een diskwalificatie, maar eerder als synoniem voor 'ambitief', zoals blijkt uit zijn nadere toelichting van het woord richting Claus: 'Je hebt er veel in geprobeerd'. De dialoog die zich na de introductie van *De verwondering* ontspoon, maakt eveneens duidelijk dat Gomperts op televisie een andere houding aannam dan op papier:

[C]: Ja, u mag het zeggen, maar ik geloof dat de pretenties, althans de beloften die in deze pretenties zitten, vervuld zijn, althans voor mij.

[G] Ja.

73 De bespreking verscheen voorts in het *Utrechtsch Dagblad*, het *Haagsch Dagblad* en het *Dagblad van Amersfoort*. Vgl. voor de literair-kritische constellatie in deze periode, nota bene aan de hand van *De verwondering*: Joosten 2014: 75.

74 Gomperts 1962.

75 Ibidem.

76 Ibidem.

77 Geciteerd naar de aflevering in Gomperts & Keller 2009.

[C] Ik heb waarschijnlijk heel hoog gegrepen, volgens sommigen – waaronder jij waarschijnlijk – te hoog, maar dat lijkt me nog altijd beter dan het lager te gaan zoeken.

[G] Ja. Ja hoor, dat ben ik helemaal met je eens. Het gaat dus over *De verwondering*, hè ...

[C] Dat is de titel.

[G] Je probeert daar dus de verwondering, een soort van verbijstering over dingen die mensen niet begrijpen, een beeld te geven, en dan vooral aan de hand van één man die de verwondering beleeft, een leeraar hè, die in contact komt via een vrouw die hij volgt naar een kasteel met de neonazistische beweging in België. Maar dat is niet jouw hoofdzaak, als ik je goed begrijp.

[C] Nee. Het boek is gebouwd uit zeer realistische fragmenten, maar deze fragmenten moeten een a-realistische indruk maken in het geheel. Het is meer een allegorie dan een roman, dan een realistische roman.

[G] Ja. Daarna heb je alweer, in bijzonder snel tempo, alweer een boek geschreven, een roman, *Omtrent Deedee*, hè, dat is kort geleden verschenen. Uh, een boek dat mijns inziens, voor mijn gevoel, helemaal geslaagd is.

Het was Claus zelf die zinspeelde op de kritiek in het *Parool* door expliciet te veronderstellen dat hij volgens Gomperts te hoog gegrepen had met zijn roman. De interviewer praatte echter over die vingerwijzing, die ook zichtbaar wordt in Claus' omschakeling van voutsvoyeren naar tutoyeren, heen. In plaats van te benadrukken dat hij inderdaad vond dat Claus met *De verwondering* zijn kruit had verschoten, bevestigde Gomperts dat je met een roman beter hoog dan laag kon inzetten. Vervolgens bracht hij het gesprek vakkundig in rustiger vaarwater door over te gaan op de plot en de inzet van het boek. Voor Claus lag daar een kans de receptie van zijn werk te sturen, die hij duidelijk aangreep door de roman buiten het bestek van een realistische poëtica te plaatsen. Impliciet keerde hij zich daarmee tegen de literatuuropvatting van Gomperts zoals deze tot uiting kwam in zijn *Parool*-recensie. Daarin had hij immers uitdrukkelijk gesteld dat *De verwondering* niet voldoende tot leven kwam en te veel een 'constructie' bleef – hetgeen volgens Claus nu juist inherent was aan de anti-realistische vorm van het boek.⁷⁸

Opmerkelijk is dat Gomperts na de bespreking van *De verwondering* aangaf dat hij *Omtrent Deedee* 'helemaal geslaagd' vond. Een dergelijk expliciet waardeoordeel kwam in de rest van het interview niet voor. Het is mogelijk dat Gomperts hiermee probeerde wat toenadering tot Claus te zoeken, al getuigde het gesprek over *De verwondering* er niet van dat er een afstand tussen de criticus en de auteur bestond. Op dit punt is het dan ook relevant het aandeel van de kijker in de interpretatie van het interview in ogenschouw te nemen. Verondersteld mag immers worden dat een deel van het publiek niet op de hoogte was van Gomperts' negatieve recensie en daarmee ook niet van het twistpunt waarop de confrontatie tussen posture en imago geschraagd was (te weten: lost Hugo Claus zijn pretenties in of niet?). Slechts een ingewijde groep kijkers zal deze spanning gevoeld hebben, waar het leeuwendeel het moest doen met Claus' indicatie 'waaronder jij waarschijnlijk'. Zo bezien kon een confrontatie tussen posture en imago zich ook 'tussen de regels' van het gesprek voltrekken.

In een ander voorbeeld uit de televisiepraktijk van Gomperts is die confrontatie veel manifester. Toch drijft de interviewer zijn gast ook hier nooit in een hoek. Het betreft de eerste aflevering van *Spreken met schrijvers* (24 november 1964), waarin de Groningse dichter Hendrik de Vries centraal stond. Ter introductie van zijn gast creëerde Gomperts een uitgesproken singu-

⁷⁸ Vgl. Gomperts 1962: 'Fragmenten die teruggaan op beleefde of geziene situaties en die dan indrukwekkend of overtuigend zijn, blijven in de minderheid tegenover de bedenkzels, de niet tot leven gekomen constructies.'

lier imago van De Vries: hij typeerde hem als een dichter die zich ‘onafhankelijk van de mode van het poëtisch jargon van de dag’ opstelde, ‘volkomen eigen wegen’ gegaan was ten opzichte van het expressionisme van de twintiger jaren en met zijn nieuwe bundel *Iberia* (1964) ‘een uniek ding’ had afgeleverd.⁷⁹ Tegelijkertijd presenteerde Gomperts De Vries duidelijk als een traditionalist, vooral met betrekking tot de door hem gehanteerde versvorm, die – in de woorden van de presentator – ‘zelfs vertrouwd is’ en ‘geen eigen problemen stelt, omdat hij traditioneel aansluiting zoekt bij de volle klank, de op voordracht gebouwde versregels van oude dichters als Vondel en romantici zoals Bilderdijk’. Gomperts meende dat De Vries met een dergelijke nadruk op klank en metrum volkomen afweek van wat gangbaar was in de naoorlogse poëzie, en misschien zelfs van het verwachtingspatroon van de ‘hedendaagse poëzielezer, die iets anders wil’.

Het was precies die uitzonderlijke plaats in het contemporaine poëzielandschap waarmee Gomperts zijn interview met De Vries begon. Hij wees op het polemische karakter van de openingsgedichten van *Iberia*, waarin de dichter van leer trok tegen poëzie die zich al te veel inliet met de literaire grillen van de dag: ‘Geen worp naar vlot schijnsucces. / Geen mijn onder open bres. / Geen buiging voor mode en tijd / maar zijn wat ge waarlijk zijt;’.⁸⁰ Tegen wie De Vries zich hier precies richtte, blijft in het ongewisse, al zou een frase als ‘niet voor wie [...] trotse of schuchtre schoonheid / ervaart als nuchtre gewoonheid’ geïnterpreteerd kunnen worden als een verwijzing naar de nieuw-realistische poëtica. In de aanval op zijn collega’s was de dichter in het verleden nochtans concreter geweest: in 1952, bijvoorbeeld, publiceerde hij in *Vrij Nederland* een bijzonder negatieve rijmkritiek over *apocrief / de analphabetische naam* van Lucebert, waarin hij diens naam spottend tot ‘Luizebert’ verbasterde.⁸¹

In zijn antwoord op Gomperts’ vraag naar de polemische toon van het begin van *Iberia* stelde De Vries dat hij het ‘inderdaad’ niet eens kon zijn met de manier waarop veel zijn collega’s poëzie schreven. Daarop liet hij een stevige positionering volgen:

En ik zou daar dan wel aan toevoegen dat ik, al klinkt het nu vreemd, mijzelf beschouw als een meer moderne dichter dan degenen die het uithangbord van de moderniteit voeren. (...) Men vergelijkt de poëzie of de kunst in het algemeen zo graag met de wetenschap en men zegt dat de tegenwoordige wetenschap en de tegenwoordige techniek een heel andere wereld hebben gemaakt, maar stel u voor dat de geleerden die de baanbrekers-voorman waren van deze nieuwe wetenschap, dat die heel hun verleden hadden willen negeren, zich niets bekommerd hadden om hun voorgangers, dan was de moderne wetenschap geen moderne, maar een onvoorstelbaar achterlijke wetenschap, en zo onvoorstelbaar achterlijk zijn bijvoorbeeld dichters als dat nationale genie die de dierenwereld beledigt door zich een beest te noemen.

Zonder veel omhaal van woorden poneerde De Vries hier dat een aanzienlijk deel van de moderne dichtkunst achterlijk was, omdat het zich weigerde te enten op de literaire traditie.⁸² Het lijkt, gezien de aanduiding ‘nationale genie’ en de mogelijke verwijzing naar de Stedelijk Museum-tentoonstelling *Lucebert: Beest en kind* (1960), opnieuw Lucebert te zijn geweest die De Vries als belichaming van het ‘uithangbord’ opvoerde. Evenals Gomperts’ kritiek op *De verwon-*

⁷⁹ Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 172032.

⁸⁰ De Vries 1964: 10.

⁸¹ Vgl. Dorleijn 1999: 269-271.

⁸² Hoe belangrijk die traditie voor De Vries was, blijkt uit verschillende beschouwingen over zijn werk en poëtica. Vgl. in dit opzicht bijvoorbeeld Sötemann 1999: 22-23.

dering bleef die referentie echter impliciet, want De Vries kreeg niet de gelegenheid zijn woorden te concretiseren. Gomperts lachte weliswaar smakelijk om de pittige opmerking van zijn gast, maar hij meende het toch ook voor de poëzievernieuwers op te moeten nemen. Enigszins hakkend stelde hij:

Ja, maar eh, dat is natuurlijk ... Dat eh, dat klinkt natuurlijk erg juist, daar kan niemand iets tegenin brengen, maar er zijn natuurlijk nuances denkbaar. Men kan zeer traditioneel zijn en bijna niets toevoegen aan de traditie, men kan ook een ... eh, wel ... men moet altijd van de traditie uitgaan en daar een vernieuwing in brengen; dat is bij de wetenschap toch ook zo.

Hierop riposteerde De Vries: 'Ja, ja, en u hebt het gevoel dat ik er weinig nieuws in gebracht heb'. De geïnterviewde greep met andere woorden een aanleiding aan om het door de interviewer gecreëerde imago kritisch te bevragen.⁸³ Inzet van de onderhandeling was de vraag of De Vries als traditionalist beschouwd moest worden – een imago dat de dichter bestreed, zijn grote respect voor literaire voorgangers ten spijt. Gomperts ontkende op zijn beurt dat hij meende dat De Vries 'weinig nieuws' aan de Nederlandse poëzie had toegevoegd ('Nee, dat heb ik helemaal niet gezegd'), maar hield wel vast aan zijn eerder gepostuleerde interpretatie dat de dichter op *formeel* vlak traditioneel werk afleverde: 'Ik heb wel gezegd dat uw vorm, meer dan uw inhoud, want die is heel persoonlijk, dat uw vorm teruggaat op oude dichters en dat die dus meer traditioneel is dan een heleboel tijdgenoten – of die nu uw goedkeuring wegdragen of niet, maar dat is toch ook uw mening'.

Op dit punt vonden interviewer en geïnterviewde elkaar: De Vries moet inderdaad Gomperts' gelijk toegeven, al moet deze volgens hem 'niet onderschatten hoeveel vernieuwing in de vorm ik gebracht heb'.⁸⁴ Een reactie op dat voorbehoud bleef uit, waardoor de confrontatie tussen posture en imago min of meer in een remise eindigde. Van een podium voor posture was dan ook zeker geen sprake: Gomperts bood zijn gasten weliswaar veel gelegenheid om hun opvattingen onder woorden te brengen, maar hun speelruimte voor positiebepalingen was begrensd. In De Vries' geval blijkt dat heel duidelijk uit Gomperts' weigering verder in te gaan op diens aanval op de Vijftigers: die werd wel aan de orde gesteld, maar kennelijk mocht het televisieprogramma niet verzanden in een aanzet tot een polemiek.

Een dergelijke beschaafdheid zien we ook terug bij Gomperts' opvolgers bij de AVRO, Adriaan van der Veen en Andreas Burnier. Als interviewer in *Literaire ontmoetingen* ging met name die laatste echter een stap verder dan Gomperts, waar het de uitdrukking van literaire oordelen betrof. Haar eerste van drie afleveringen, met de auteur Jacques Hamelink in de hoofdrol, laat een zeer interessante confrontatie tussen posture en imago zien, die nu eens in het voordeel van de interviewer werd beslist. Ik sta hier wat uitgebreider bij de complete aflevering stil, omdat deze mooi laat zien hoe gelaagd de confrontatie tussen posture en imago in literatuurprogramma's verlopen kon.⁸⁵ Niet alleen was hier sprake van een poëtische onderhandeling tus-

83 Merk op dat het niet de eerste keer was dat Gomperts en De Vries van mening verschilden: De Vries had Gomperts al eens aangevallen naar aanleiding van diens visie op de door De Vries zeer bewonderde Willem Bilderdijk. Vgl. Honings 2011: 31.

84 De Vries doelde hier op de vele systemen van versbouw waarmee hij experimenteerde in zijn bundel *Tovertuin* (1946).

85 De onderstaande analyse werkte ik al uit in Dera 2015d.

sen interviewer en geïnterviewde; ook leidden de regiekeuzes ertoe dat het auteursbeeld van Hamelink voortdurend onder spanning stond.

De eerste scène van de aflevering, uitgezonden op 16 januari 1969, activeert onmiddellijk enkele aspecten van Hamelinks auteursbeeld die in de loop van *Literaire ontmoetingen* verder worden uitgewerkt. Het programma begint met een shot van een fabrieksgebouw gespiegeld in het water, dat via een zich verplaatsende camera langzaam overgaat in het spiegelbeeld van Hamelink in datzelfde water.⁸⁶ De kijker maakt dus kennis met de auteur via zijn reflectie, hetgeen onmiddellijk een enigszins afstandelijk imago creëert.⁸⁷ Die afstandelijkheid wordt door een (door Hamelink ingesproken) voice-over verder geënceneerd: 'Iedere schrijver heeft zijn persoonlijk geheim, waarop hij via zijn werk zo adequaat mogelijk zinspeelt'. Het is duidelijk dat deze auteur zich niet zomaar wil laten vangen: door zijn werk aan te duiden in termen van een 'geheim' waarop slechts 'gezinspeeld' kan worden, maakt hij duidelijk dat literatuur voor hem geen kwestie van persoonlijke ontboezemingen is. Ook in een ander opzicht zijn Hamelinks woorden poëticaal te interpreteren. Zij refereren immers aan een autonomistische literatuuropvatting, aangezien het zinspelen op het geheim 'via het werk' geschiedt – en dus niet daarbuiten. Omdat het hem uitdrukkelijk om een *persoonlijk* geheim gaat, impliceert zijn credo bovendien dat Hamelink zijn positie als uniek markeert. Hij geeft kortom vorm aan het posture van een wat afstandelijke, autonome schrijver wiens werk een singuliere stem vertolkt.⁸⁸

Dit discursieve aspect van het gemedieerde auteursbeeld interacteert met twee non-discursieve elementen in de openingssequentie. In de eerste plaats is er de achtergrondmuziek, in de vorm van een gedeelte uit het klassieke muziekstuk *Die Tageszeiten* van de Duitse componist Georg Philipp Telemann, die het blijkbaar geheimzinnige werk van Hamelink (en niet in de laatste plaats de uitzending zelf) in het domein van de *highbrow*-cultuur plaatst. Het andere element, in de vorm van de kleding die de auteur draagt, staat daarmee op licht gespannen voet. Als de camera eenmaal direct op Hamelink gericht wordt, leert de kijker hem namelijk kennen als een modieuze tijdgenoot die, getooid met zonnebril en leren jack, ook deel uitmaakt van de contemporaine (pop)cultuur. Dat beeld relateert niet alleen het *highbrow*-karakter van (deze) literatuur, maar nuanceert ook het idee dat Hamelink moeilijk benaderbaar is (hoewel de zonnebril natuurlijk ook als een vorm van verstoppen gezien kan worden).

Relevant is wat dat betreft ook de volgende scène, waarin te zien is hoe Hamelink voor een fotoshoot poseert en door de fotograaf wordt aangemaand een 'iets relaxtere' houding aan te nemen. Blijkbaar weet de auteur zich voor de camera niet zo goed te ontspannen, wat hem – zijn persoonlijke geheim ten spijt – iets onzeker geeft. Ook die ongemakkelijkheid functioneert echter in een spanningsveld, want de beelden van de moeizaam poserende Hamelink worden doorkruist door verklaringen van enkele bekenden, die reflecteren op het gegeven

86 Zie de opname van de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 178076.

87 Met enige goede wil kan deze scène zelfs op metaniveau geduid worden: de camera maakte hier van meet af aan duidelijk dat televisie niet de echte auteur liet zien, maar slechts een afspiegeling daarvan.

88 Dit wil niet zeggen dat Hamelink al te letterlijk als 'autonoom' auteur moet worden opgevoerd. In zijn essaybundel *In een lege kamer een garendraadje*, bijvoorbeeld, noemt hij kunst die de 'concurrentie' met de werkelijkheid wil aangaan 'belachelijk'. Tegenover het gedicht als van de werkelijkheid losgezongen 'ding' is hij dus wantrouwend. Vgl. Hamelink 1980: 101.

dat hun vriend in het middelpunt van de belangstelling staat. In het beeld dat zij schetsen is weinig ruimte voor onbeholpenheid: 'Een gewoon mens komt niet op de televisie', luidt het oordeel van de een, terwijl een ander Hamelink een voorhoedepositie toeschrijft die de auteur zelf kennelijk deelt: 'Hij is de belangrijkste jonge schrijver. En dat vindt Sjaak zelf ook'. Waar de *mens* Hamelink onzekere trekken heeft, lijkt de *schrijver* Hamelink aanmerkelijk zelfverzekerder.

Die spanning tussen mens en schrijver speelt een grote rol in de manier waarop regisseur Rense Royaards het auteursbeeld van Jacques Hamelink vormgeeft. Illustratief is de scène over Avereest, het dorp in Overijssel waar de auteur woont met zijn vrouw. Die begint met enkele gesprekjes met dorpsbewoners, hoofdzakelijk boeren, die aangeven dat ze Hamelink niet kennen – een gegeven dat aansluit bij de eerder gesignaleerde afstandelijkheid van de auteur. Deze lijkt het wel prettig te vinden in zijn woonplaats een onbekende te zijn, want hij geeft in een voice-over te kennen dat hij in de provincie woont om de drukte van Amsterdam te vermijden, 'en natuurlijk omdat ik mij graag verberg'. Die laatste zin is veelbetekenend voor het beeld dat in *Literaire ontmoetingen* van Hamelink ontstaat: niet alleen onderstreept de notie 'verbergen' een autonomistische literatuuropvatting, in die zin dat de auteur daarin naar de achtergrond verdwijnt ten gunste van het literaire werk; ook appelleren het verdwijnen en het bijbehorende isolement aan het stereotiepe beeld van de afgezonderde kunstenaar die zich niet graag onder de mensen begeeft.

In het imago dat hij van Hamelink creëert zet Royaards dit aspect van diens posture stevig in de verf. De frase 'en natuurlijk omdat ik mij graag verberg' wordt herhaald tijdens een shot waarin we de auteur achter de gordijnen van zijn huis tevoorschijn zien komen. Dat beeld markeert niet alleen Hamelinks neiging tot verstoppertje spelen, maar ook de macht van het medium: waar veel dorpsbewoners de zich verbergende schrijver niet wisten te lokaliseren, is de televisie in staat hem op het spoor te komen en te onthullen. De auteur blijkt daarbij wederom niet zo ontoegankelijk en wereldvreemd als hij in eerste instantie overkomt: van Avereest schakelt Royaards naar de drukte van Amsterdam, waar Hamelink beter uit de voeten lijkt te kunnen dan hij eerder suggereerde. We zien hem met zijn leren jas en zonnebril de tram in stappen, waarbij de beelden in lichte versnelling worden afgespeeld onder muzikale begeleiding van 'I can't turn you loose' van Otis Redding. In dat beeld manifesteren zich twee spanningsvelden. Aan de ene kant zet het rustieke plattelandleven in Overijssel tegenover de snelheid van het mondaine Amsterdam; aan de andere kant plaatst het de autonome, zichzelf verbergende schrijver midden in de moderne wereld.

In zijn portrettering van Hamelink nuanceert Royaards kortom het posture dat de schrijver zich in de openingsscène aanmat. Tegelijkertijd zet hij diens autonomie en afstandelijkheid wel degelijk in de verf. Scherp blijkt dat uit de manier waarop Ewald Vanvugt wordt geportretteerd, die optreedt als criticaster van Hamelinks proza. Voorafgaand aan zijn kritiek vraagt Andreas Burnier Hamelink wat hij vindt van het werk van zijn collega, die in 1963 enige reuring had veroorzaakt met zijn roman *Een bijzonder vreemde dief*.⁸⁹ In zijn antwoord positioneert Hamelink zich stevig ten opzichte van Vanvugt: samen met diens vriend Simon Vinkenoog

89 Vanvugt zou volgens de politie in Den Bosch kwetsende beschrijvingen van enkele Bosschenaren hebben gegeven. Daarop verzocht de hoofdinspecteur de Bossche boekhandels het boek uit de verkoop te nemen.

beschouwt hij hem niet als ‘werkelijke’ schrijver, maar als ‘verzamelaar van sensaties’. Het zal niet verbazen dat Vanvugt die oppositie tussen sensatieschrijvers en ‘echte’ schrijvers in zijn kritiek een andere invulling geeft. Voor hem schrijft Hamelink, die hij overigens alleen kent van zijn verhalenbundel *Het plantaardig bewind* (1965), niet alleen ‘slijmerig’ werk dat een allesbehalve prettig effect sorteert, maar maakt de auteur ook een ‘benepen, kleine achterkamerachtige indruk’. Hij is dus een *writer’s writer* in de negatieve zin van het woord.

Het is een kritiek die Vanvugt niet in een neutrale omgeving uit. In plaats daarvan komt hij aan het woord op een rondvaartboot in Amsterdam, waarop hij ter gelegenheid van een naderende wereldreis een feestje houdt voor vrienden, onder wie de door Hamelink gewraakte Vinkenoog. Door Vanvugt in deze setting aan het woord te laten, intensiveert Royaards het beeld van Hamelink als ‘verborgen’ schrijver. De in Avereest geïsoleerde auteur vindt immers zijn antagonist in een sociale stedeling, die bij uitstek wordt geportretteerd als iemand die midden in het leven staat. Met deze oppositie tussen twee menstypen houdt *Literaire ontmoetingen* tegelijkertijd het door Hamelink aangebrachte onderscheid tussen zijn eigen werk en dat van Vanvugt in stand.⁹⁰

In het interview met Burnier blijkt dat Hamelink zelf niet gevoelig is voor het imago dat Vanvugt van hem creëert. Verwijzend naar Vanvugts opmerking dat hij als tienjarige meer onder de indruk was van een strip in het fantastische genre dan als volwassene van *Het plantaardig bewind*, laat Hamelink het in zijn commentaar bij de volgende woorden: ‘Ik vind het leuk dat mensen een stripverhaal lezen, maar een beetje pijnlijk dat ze waarschijnlijk uiteindelijk alleen nog stripverhalen lezen’. Daarmee ontmantelt hij niet alleen de culturele autoriteit van Vanvugt, maar diskwalificeert hij hem feitelijk als literatuurcriticus. Wie slechts strips leest, heeft op het terrein van de literatuur immers niets te zoeken.

Dat Hamelink verder geen woorden aan Vanvugts kritiek wil vuilmaken – hij antwoordt stellig ‘nee’ op Burniers vraag of hij nog verder commentaar op het filmpje wil geven – impliceert dat hij zich soeverein aan diens kritiek acht.⁹¹ Die weigering past echter ook bij uitstek in het posture dat Hamelink gaandeweg het interview opwerpt. Al voor Vanvugt komt namelijk Hanny Michaelis aan het woord, die een lans breekt voor Hamelinks poëzie. Zij vindt Hamelink als dichter ‘veel sterker dan als prozaschrijver’, sterker nog: in haar optiek is zijn proza ‘lang niet zo bekroningswaardig als zijn gedichten’, met name omdat diens persoonsbeschrijvingen te weinig origineel zijn. In reactie op dat commentaar stelt Hamelink: ‘Het lijkt me helemaal juist. Ik heb er praktisch niets aan toe te voegen’. Burnier vindt dat kennelijk merkwaardig, want ze vraagt: ‘U hebt ook niets te zeggen op het negatieve commentaar?’ De auteur geeft dan aan dat Michaelis’ woorden weliswaar ‘een beetje overtrokken naar de andere kant’ zijn, maar in essentie meent hij ‘dat men meestal mijn proza erg ophemelt en dat dat vaak ten koste van mijn poëzie gaat’. Dat impliceert niet alleen dat Hamelink zich primair als dichter beschouwt – zoals hij overigens wel vaker te kennen heeft gegeven⁹² – maar ook dat de literatuurkritiek te weinig recht doet aan zijn werk.

⁹⁰ Dat blijkt ook al uit de vraagstelling door Burnier, die Vanvugt en Vinkenoog introduceert als ‘onverhuld autobiografische schrijvers’, waar zij Hamelink een verhuld autobiografisch auteur lijkt te vinden.

⁹¹ Dat was rond 1970 zeker niet ongebruikelijk voor Hamelink, die van de literatuurkritiek een zeer lage pet op had. Vgl. De Coux 2012: 191-192.

⁹² Ibidem.

Hamelink gebruikt het hem geboden podium echter niet om zijn oeuvre ten overstaan van talloze kijkers te profileren. Hij valt Michaelis weliswaar bij, maar evenals bij Vanvugt laat hij het slechts bij een kort commentaar en reageert hij niet inhoudelijk op de kanttekeningen die zij bij zijn werk plaatst. Hamelink lijkt kortom niet bereid te onderhandelen over zijn imago, althans niet in reactie op critici met wie hij toch niet in gesprek is. Het is mogelijk deze houding te verbinden met de visie op parateksten die Hamelink in *Literaire ontmoetingen* uit, meer specifiek waar het flapteksten betreft. Als Burnier de tekst op de achterflap van *Het plantaardig bewind* voorleest en de auteur vraagt of hij het eens is met de daarin voorkomende typering van zijn proza, ontspint zich de volgende dialoog:

[H] Ach, ik geloof: je moet niet zo zwaar tillen aan een flaptekst.

[B] Maar is de kern van uw verhalen wat er op die flaptekst staat, of zit het er eigenlijk naast?

[H] Nee, het zit er geloof ik niet naast. De kern lijkt mij wel voldoende gefixeerd. Je kunt aanmerkingen maken op een wat opgeblazen taalgebruik waarvan soms sprake is.

[B] Bijvoorbeeld, er staat ook: 'De verhalen gaan over zinloze dreiging en onontwarbaar geheim'.

[H] Dat is nogal modieus geformuleerd. Ik zou dat graag pregnanter en exacter geformuleerd hebben.

[B] Hoe zou u het willen formuleren bijvoorbeeld?

[H] Ik zou dat liever zelf niet geformuleerd willen hebben. Ik zou liever het werk voor zichzelf laten spreken en niet werken met flapteksten. Maar uitgevers stellen zo ook hun eisen.

Hamelink draait hier nogal om de hete brij heen: enerzijds bekritiseert hij het modieuze en opgezwollen karakter van de flaptekst, anderzijds weigert hij iets tegenover die kritiek te stellen. Die houding komt voort uit zijn overtuiging dat de tekst voor zichzelf dient te spreken: parafrases ervan (en, in het verlengde daarvan, literatuurkritische exercities) kunnen dan wel 'voldoende gefixeerd' zijn, maar uiteindelijk kunnen ze nooit de kracht van de schrijftuur benaderen. Vanuit dat gedachtegoed kan ook Hamelinks onverschillige houding ten opzichte van zijn critici worden geduid: wie alternatieve ideeën over het oeuvre wil tegenkomen, moet zich principieel tot het werk wenden en niet tot zijn auteur. Die houding, die wederom in een autonomistische richting wijst, blijkt ook uit Hamelinks antwoord op Burniers vraag waarom hij in zijn proza de natuur als symbool kiest: 'Ik kan zeggen dat ik de natuur kies als symbool, maar ik kan evengoed zeggen dat ik gekozen word'. Het traditionele beeld van de schrijver als weloverwogen maker van een literair werk wordt daarmee omgedraaid: het is de literaire tekst die de auteur in zijn macht heeft in plaats van andersom.

In het geciteerde gedeelte van het interview door Burnier is het Hamelink die de regie van het gesprek bepaalt. Burniers poging om hem een pregnantere en exactere formulering te ontlokken is immers onsuccesvol. Het is niet de eerste keer dat Hamelink de onderhandeling in zijn voordeel beslist. Zo hebben Burnier en hij een meningsverschil over de literaire kwaliteit van de dichtregels in zijn debuutbundel *De eeuwige dag* (1964). De interviewer betoogt aan de hand van het gedicht 'Zintuigen' dat Hamelinks openingszinnen 'in de regel sterker zijn dan de slotzinnen', maar daarmee stemt de dichter niet in:

[B] Hier begint u met een heel verrassende beschrijving van het ontwaken, hè, 'het denken komt vermurwend als een mes van achter het ruggenmerg in', en dat wordt dan gevolgd door wat waarschijnlijk de beschrijving van een coïtus is die ook als 'binnenbreken' wordt aangeduid. En dan het slot: 'een gezicht stijgt naar mijn ogen / tot ik niet meer / tot ik bijna zien kan'. Dat vind ik daarbij vergeleken erg abstract en in elk geval veel zwakker. Een dergelijk verloop van sterke aanzet naar een afebdend slot, dat

meen ik in veel gedichten van u te zien, ook in uw tweede bundel, Een koude onrust. Betekent dit nu dat u vanuit een sterke inspiratie schrijft en dan vanuit de beginregels en dan met enige moeite het gedicht voltooit of zie ik dat helemaal fout?

[H] Ja, ik dacht dat u dat niet juist ziet. Ik meen dat m'n slotregels juist praktisch altijd de sterkste regels zijn, die regels waar eventueel een heel gedicht op geschreven wordt. Dat betekent soms dat die slotregels er doodgewoon zijn voordat je begint met het schrijven van het complete gedicht. Niet altijd, maar ...

[B] De praktijk is eerder omgekeerd, dat u vanuit een slot schrijft als het ware, wat de inspiratie tot het gedicht betreft?

[H] Het slot is er soms, het slot is er niet altijd. Maar het slot is meestal het sterkste, binnen het gedicht. Voor zover ik zelf zie: ik vind bijvoorbeeld de slotregels van dit gedicht de sterkste regels van het gedicht.

Burnier gaat vervolgens verder in op Hamelinks schrijfproces en geeft dus het laatste woord aan de dichter waar het de kwaliteit van zijn slotregels betreft. Haar kritische interventie is zo gezien ondergeschikt aan de tegenwerping van de geïnterviewde auteur. In de manier waarop zij haar vraag formuleert, loopt Burnier al vooruit op die hiërarchie: zij uit weliswaar pittige kritiek op de slotregels van 'Zintuigen', maar de afsluiting 'of zie ik dat helemaal fout?' impliceert dat zij openstaat voor autoritaire correcties.

Zo toegeeflijk is Burnier echter niet op alle momenten in het interview. Wat betreft de ideologische aspecten van diens werk biedt zij Hamelink zelfs nauwelijks onderhandelingsruimte. Concreet verwijt Burnier haar gast dat zijn proza genderstereotyperend is in de beschrijving van vrouwelijke personages. Zij vindt zulke figuren 'schematisch', omdat ze nooit een volwaardige kameraad of partner zijn, maar altijd een heks, een jong naïef meisje of een 'dood ding' dat de seksualiteit ondergaat. Burnier vraagt zich zelfs af of het autobiografische karakter van Hamelinks werk verband houdt met dit manco, waarmee zij vanuit een genderperspectief impliciet kritiek levert op het calvinische milieu waaruit de schrijver afkomstig is. Hamelink probeert de kritiek te pareren door te wijzen op het afwijkende karakter van zijn proza: het gaat daarin niet om 'normale psychologische verhalen', waardoor hij het zich kan permitteren een aantal dingen heel schematisch te laten, 'en blijkbaar hebben tot nog toe vrouwenfiguren me niet in die mate geïnteresseerd'. Dat is koren op de molen van Burnier, die retorisch tegenwerpt: 'U heeft het gevoel dat u zich in principe voldoende in een vrouwenpsychologie kunt inleven?' Het is de eerste vraag in het interview die tot een stilte bij Hamelink leidt, die door Burnier met een aanvullende vraag wordt doorbroken: 'Het is geen toeval dat uw mannen genuanceerder tevoorschijn komen?'

Op dat punt valt Hamelink terug op een aspect van zijn posture dat eerder aan de orde kwam: hij meent dat er inderdaad geen sprake is van toeval, omdat hij zich in zijn mannelijke personages beter kan 'verbergen' dan in zijn vrouwelijke. Met die verklaring neemt Burnier echter geen genoegen: ze wil van Hamelink weten waarom hij vrouwelijke personages nooit als een gelijke opvoert, maar altijd als kleine meisjes of oude vrouwen. De auteur komt daar niet uit: hij blijkt zich er niet eens van bewust dat er vaak meisjes in zijn verhalen figureren. Later in het interview snijdt Burnier opnieuw Hamelinks vrouwbeeld aan, ditmaal naar aanleiding van het verhaal 'Horror vacui', waarin twee figuren na een vliegtuigongeluk in een bar sneeuwlandschap belanden. De auteur beweert dat op grond van tekstuele elementen is 'aan tonen' dat de protagonist van dat verhaal een vrouw is, maar Burnier zou dat van een zeer

beperkte vrouwenpsychologie vinden getuigen en betoogt dat het evengoed om een hermafroditisch wezen kan gaan. Interessant is de manier waarop het onderwerp wordt afgerond:

[B] U vindt zelf dat dit beslist niet een hermafroditisch wezen is, op de een of andere manier, deze ik-figuur in dit verhaal?

[H] Ik kan niet ontkennen dat dat element een rol kan spelen, en waarschijnlijk ook speelt. Maar niet-temin: in het verhaal en op grond van de tekst valt aan te tonen dat het om een vrouwenfiguur gaat. Er staan tegenover elkaar twee figuren: de man, die bijna domweg het actieve principe vertegenwoordigt, het principe van voortdurend proberen te ontkomen, een SOS-teken uitstampen in de sneeuw, proberen een stukgeraakte radio te repareren ...

[B] Maar de ander heeft zijn of haar been gebroken, dus daar is het al mee verklaard, dan.

[H] Dat speelt natuurlijk een rol, dat geef ik toe. Maar ook zonder dat wordt toch de ik-figuur duidelijk als een figuur die geladen is met apathie getekend, die zich voortdurend wil vestigen in de morbide toestand waarin ze zich bevindt en zich wil laten gaan.

[B] En dat vindt u vrouwelijk?

[H] Dit eh ... Ik heb dit gedacht als een vrouwenfiguur.

Dat Hamelink in zijn reactie op Burniers eerste vraag teruggrijpt op de tekst, is typerend voor het autonomistische posture dat hij op eerdere plaatsen in het interview al opgeworpen had. Die strategie werkt in dit geval echter niet, omdat ook Burnier er blijk van geeft de tekst goed te kennen: door te wijzen op het gebroken been van de ik-figuur in 'Horror vacui' deconstrueert zij de door Hamelink aangebrachte oppositie tussen 'het actieve principe' waar de man voor staat en de blijkbaar 'passieve' houding van de ik-figuur. Relevanter is echter dat Burnier aan-nemelijk maakt dat er geen sprake kan zijn van tekstuele 'bewijsplaatsen' voor een vrouwelijke ik-figuur. Dat het 'vrouwelijk' zou zijn zich over te willen geven aan een morbide toestand, zegt meer over Hamelinks psychologie dan over het psychologische profiel van de protagonist. Wederom kiest Burnier voor de retorische vraag om dat kritieke punt bloot te leggen, en wederom is zij haar gast daarmee te slim af.

De aflevering van *Literaire ontmoetingen* over Jacques Hamelink maakt dan ook duidelijk hoe grillig de onderhandeling over posture en imago op televisie verlopen kon. Het auteursbeeld dat de aflevering van Hamelink schetst, is uiteindelijk niet in één formule te vangen. Er is weliswaar een grote rol weggelegd voor zijn autonome houding, zoals die manifest wordt in de terugkerende notie 'verbergen' en Hamelinks wens de tekst voor zichzelf te laten spreken, maar het gaat er in Royaards' regie ook uitdrukkelijk om de auteur aan het publiek te onthullen. In het interview komt die autonome houding onder nog grotere druk te staan: Burnier geeft Hamelink weliswaar het nodige toe als het aankomt op het esthetische oordeel over specifieke versregels, maar ze laat niet na Hamelink het imago aan te meten van een door zijn calvinistische jeugd beperkte auteur, die er een eenzijdig vrouwebeeld op nahoudt. Daarmee geeft zij het 'persoonlijk geheim' van de schrijver een eigenzinnige invulling, waarmee ze tevens vorm geeft aan haar eigen posture als criticus met een wantrouwen tegen genderstereotypering.

6.6 Televisuele metakritiek: literatuurprogramma's over kritiek en televisie

Uit de voorgaande paragrafen wordt duidelijk hoe literatuurprogramma's tussen 1951 en 1975 vorm gaven aan auteursbeelden, waarbij de televisiecriticus – al dan niet in harmonieuze wis-

selwerking met de centraal gestelde auteur – optrad als constructeur van een auteursimago. De analyse van dat proces onderstreept de centrale stelling van dit hoofdstuk: literatuurprogramma's op televisie dienden niet alleen educatie en boekpromotie, maar hielden ook een positiebepaling in het literaire veld in. In deze slotparagraaf van dit hoofdstuk laat ik zien dat die positiebepalingen niet alleen de stand van de literatuur betroffen, maar ook die van de literatuurkritiek. In literatuurprogramma's kon met andere woorden televisuele metakritiek plaatsvinden, die – zo zal ik laten zien – zelfs de televisiekritiek zelf kon betreffen.

In het meest expliciete geval ging het bij televisuele metakritiek om metakritische uiteenzettingen of betogen die direct op televisie werden uitgezonden. Een duidelijk voorbeeld is het item dat *De kring* op 4 april 1962 wijdde aan de uitreiking van de Prijs der Literaire Kritiek aan Kees Fens. Het bestond uit de voordracht van het juryrapport door Hans Gomperts, die daarmee naast vaste voorzitter van *De kring* ook leverancier van de actuele onderwerpen bleek. Het rapport was niet alleen een laudatio voor Fens, toen nog een beginnend criticus, maar ook een klaagzang over het niveau van de gemiddelde dagbladcriticus:

Het beoordelen van literair werk wordt door vrijwel alle kranten in ons land noodzakelijk geacht, maar het is een bezigheid die veelal wordt toevertrouwd aan letterkundigen die er zich gemakkelijk van afmaken. Soms kunnen deze critici, die zelf gewoonlijk ook boeken schrijven, voor het werk van anderen slechts een oppervlakkige belangstelling opbrengen, maar in vele gevallen kunnen zij zich verdieping in dat werk niet permitteren, omdat zij zeer tijdrovend is in verhouding tot de geringe beloning die zij ervoor ontvangen. Dat de letterkundige kritiek in Nederlands slechts zelden boven het middelmatige uitkomt, vindt naar het oordeel van de jury zijn oorzaak niet alleen in deze relatief karige beloning, maar ook in een algemeen verbreid geloof bij de leiding van dag- en weekbladen, dat men de lezers geen moeilijke analyses mag voorzetten. In vele periodieken wordt alles wat afwijkt van het kort navertellen van de inhoud van romans en het babbelen over de personalia van de auteur als een ernstige ziekte geschuwd.⁹³

Fens' onderscheiding met de prijs schuilt er nu net in dat hij niet aan deze 'ernstige ziekte' leed. Gomperts en zijn medejuryleden W.J.C. Buitendijk en Gabriël Smit bekroonden de criticus van *De Tijd* namelijk om de 'indringende analyse' waarvan zijn kritieken in de regel getuigden, alsmede om diens gave om literaire teksten te beoordelen 'zonder vooroordelen vanuit aanwezigte, maar zich nooit opdringende beginselen'.⁹⁴ Fens zelf kwam in het item niet aan het woord. Het ging in de uitzending immers niet zozeer om hem, als wel om het algemene niveau van de Nederlandse literatuurkritiek. De aflevering zelf is helaas niet bewaard gebleven, maar uit de kijkverslagen in de kranten kan worden afgeleid dat het merendeel van het panel de mening van de jury deelde. Volgens Gabriël Smit kwam de literaire kritiek in Nederland niet boven het peil van een 'mager zesje' uit, terwijl Gerard Reve sprak over een ronduit 'bedroevend' niveau.⁹⁵ Zo bezien fungeerde het televisieprogramma hier als publieke aanklager van de dagbladkritiek, zowel indirect (via Gomperts' laudatio voor Fens) als direct.⁹⁶

Metakritische posities konden ook op meer indirecte wijze worden ingenomen. Illustratief is de eerste aflevering van *Literair kijkschrift* op 7 oktober 1964, waarin Hendrik Algra en redac-

93 Juryrapport in Anoniem 1962a.

94 Ibidem.

95 Anoniem 1962b.

96 Opvallend is dat de kijker niet het hele juryrapport te horen krijgt, zoals dat destijds in de kranten stond afgedrukt. Ofwel Gomperts heeft het rapport niet helemaal voorgelezen; ofwel de montage heeft in zijn lezing geknipt.

teur Ad den Besten van gedachten wisselden over Algra's aanval op de moderne literatuur in het algemeen en Gerard Reve in het bijzonder. Die aanval had hij op 6 mei 1964 ingezet als anti-revolutionair senator in de Eerste Kamer naar aanleiding van de vraag of de overheid moest bijdragen aan de subsidiëring van Nederlandse schrijvers.⁹⁷ Een zuiver literaire beoordeling van het werk van iemand als Reve mocht voor velen dan wel positief uitvallen, maar feit bleef voor Algra dat deze auteur 'tendenskunst' schreef waarin met 'niets sparende brutaliteit' homoseksualiteit gelijk werd gesteld aan het 'liefdesspel tussen man en vrouw'.⁹⁸ Algra meende dat zulke verfoeilijke en goddeloze literatuur niet uit de kas van de overheid gefinancierd moest worden, zo betoogde hij ook in *Literair kijkschrift*. Den Besten bleek dat echter niet met hem eens: 'Ik dacht toch dat we moeten uitgaan van een literaire keuze'.⁹⁹

Die positie van Den Besten, die in de aflevering expliciet als redacteur van *Literair kijkschrift* werd geïntroduceerd, verraadt het metakritische profiel waarbinnen het NCRV-programma wilde functioneren. Spreken over literatuur betekende, ook wat betreft een protestants-christelijk literator als Den Besten, een nadruk op de artistieke component en betekende zeker niet dat een werk louter aan de hand van ideologische argumenten beoordeeld moest worden.¹⁰⁰ Dat standpunt was echter niet zo principieel dat de redactie iemand als Algra van een polemische repliek diende. Dat de senator in de gelegenheid werd gesteld zijn visie uitgebreid op de nationale televisie te onderbouwen, getuigt eerder van het tegendeel. Eerder dan voor een explicitering van het eigen standpunt koos de redactie van *Literair kijkschrift* doorgaans dan ook voor het in beeld brengen van twee antagonistische posities, zeker wanneer het typisch 'moderne' kwesties betrof. Een voorbeeld is het item over Jan Cremer op 27 januari 1965, waarin de visie van criticus Koos van Doorne – die de auteur in *Trouw* had afgeschilderd als een 'schoft' die in een kliniek thuishoort –¹⁰¹ lijnrecht tegenover die van uitgever Geert Lubberhuizen stond.¹⁰²

De redactie ging er kennelijk vanuit dat de visies van zulke antagonisten goed bij de kijker bleven hangen, want in dezelfde uitzending verwees Ed Hoornik terug naar de discussie in de openingsuitzending om uit te drukken dat het tijdschrift *Barbarber* op moreel vlak niet choqueerde: 'Algra vindt het best'. Die opmerking is te interpreteren als een zelfreferentiële referentie aan *Literair kijkschrift*, waarbij het programma dus naar zichzelf begon te verwijzen. Dat fenomeen deed zich in de praktijk ook voor op het niveau van de televisuele metakritiek. Wellicht omdat de situatie nog wat onwennig voelde, was het bijvoorbeeld niet ongebruikelijk dat auteurs en critici in een literatuurprogramma thematiseerden dat zij op de beeldbuis verschenen. Zo weigerde Louis Lehmann in *Kunstzinnigheden* het verzoek van de interviewer een oud gedicht voor te dragen, niet alleen omdat hij zich van zijn vroegere werk distantieerde, maar ook omdat hij zo'n voordracht niet bij het medium vond passen: 'Als televisie visueel is, lijkt

97 Zie over deze aanval Maas 2010: 132-139. Het was niet de eerste keer dat Algra politiek ten strijde trok tegen de moderne literatuur; ook in 1963 had hij het werk van Reve in de Eerste Kamer bekritiseerd. Hierover: Maas 2010: 60-62.

98 Algra in Maas 2010: 134.

99 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (documentnummer ontbreekt).

100 Een dergelijke houding blijkt ook uit Den Bestens redacteurschap van *De Windroos*, waarin ook uitdrukkelijk plaats werd geboden aan niet-christelijke dichters. In een terugblikkend interview over de poëzieweek zou Den Besten later opmerken dat hij het belangrijker vond dat poëzie iets 'bewoog' dan dat ze een specifieke levensbeschouwing uitte. Vgl. De Reus 2000: 77.

101 Van Doorne 1964.

102 Vgl. de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 171645.

het me eigenlijk het vervelendst om een man van een papiertje te zien voorlezen. Ik zou eigenlijk een suggestie willen doen: houdt u het voor de camera'.¹⁰³

Ook H.H. ter Balkt bezon zich in een aan hem gewijde aflevering van *Dichtersportret* op het medium waarin hij verscheen. Aan het eind van het interview door Wim Hazeu sprak hij de voorzichtige hoop uit dat hij met zijn gedichten de onverschillige houding ten opzichte van poëzie wat kon doorbreken, maar betwijfelde hij of een poëzieprogramma daar nu de meest geschikte manier voor was: 'Maar of je met de televisie inderdaad meer mensen bereikt, of alleen maar die mensen die zeggen: daar zit weer zo'n kloot z'n poëzie op te lepelen?'¹⁰⁴ Naast de vraag naar het bereik van literatuurprogramma's kaartte Ter Balkt in *Dichtersportret* bovendien een andere kwestie aan, namelijk de toegenomen aandacht voor de maker van een literair werk. Toen Hazeu Ter Balkt wees op zijn paradoxale neiging zich in zijn poëzie af te zetten 'tégen de dichters, terwijl jij zelf dichter bent', antwoordde deze:

Dichters zetten zich ongeveer tegen alles af, dus dan mag ook wel eens een keer iemand zich afzetten tegen dichters, lijkt mij. Ik vind dichters ook niet zo belangrijk als de dichtkunst, die vind ik een stuk belangrijker. Het gaat er volgens mij om wat je maakt, en het gaat niet om de maker, of nauwelijks om de maker.

Nieuwsgierigheid naar de maker van een literair werk noemde Ter Balkt hierop 'overbodig'. Daarmee gaf hij impliciet commentaar op het format van *Dichtersportret*, want dat programma was bedoeld om kijkers kennis te laten maken met recente poëzie én haar makers. Interessant is dan ook dat de regie de opmerking van Ter Balkt – hier nog actief onder zijn pseudoniem Habakuk II de Balker – iconisch verbeeldde: na zijn autonomistisch georiënteerde verklaring dat aandacht voor de maker niet ter zake deed, bewoog de camera weg van de dichter en zette deze een poëziedecclamatie in, met niets dan een zwart scherm als achtergrond.

Ter Balkt was niet de enige die op televisie kritiek gaf op een typische televisiepraktijk. In een interview door K. Schippers en J. Bernlef in *Literair kijkschrift* keerde H.U. Jessurun d'Oliveira zich eveneens tegen een benadering van literatuur die de maker boven het literaire werk stelde. In zijn interviewbundel *Scheppen riep hij gaat van Au* (1965) had de *Merlyn*-redacteur bewust alleen vragen opgenomen over de literaire tekst en het creatieve proces waaruit deze voortgekomen was, omdat hij meende dat serieuze aandacht voor de tekst in het huidige literaire klimaat een randverschijnsel was geworden. In de optiek van Jessurun d'Oliveira zwichtten de meeste literatoren voor het behagen van het grote publiek, waarbij hij ook een negatieve rol zag weggelegd voor de televisie:

Het komt er nu toe dat een hooggeplaatste figuur onder de organisatoren van literatuur, een voorzitter van het internationale PEN, zich leent voor amusementsprogramma's zoals *Top en flop*, uh, *Schrijvers aan het woord*, en ik kan dat niet anders zien dan als een concessie aan dat publiek waarnaar nog steeds wel gekeken wordt. Het is een kwestie van gebrek aan bezetenheid voor het literaire werk.¹⁰⁵

Al bedoelde Jessurun d'Oliveira *Hou je aan je woord* en niet *Schrijvers aan het woord* en heette *Top en flop* in werkelijkheid *Top of flop*: het is duidelijk dat de criticus zich hier richtte tegen Victor

103 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 55062.

104 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 29750.

105 Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 186843.

van Vriesland, die hij symptomatisch achtte voor het al te laagdrempelige publicitaire offensief dat het literaire veld midden jaren zestig op de kaart moest zetten. Het paradoxale is natuurlijk dat de criticus deze tegendraadse positie uitgerekend op televisie uitdroeg – niet in een amusementsprogramma, weliswaar, maar toch wel in een uitzending waarin het omslag van zijn interviewbundel prominent in beeld kwam.

Een dergelijke ambivalentie manifesteert zich nog sterker bij de redactie van *Kentering*, die op 30 december 1964 eveneens in *Literair kijkschrift* optrad. Centraal stonden de beginselen van de zesde jaargang, die in het najaar met zowel een nieuwe vormgeving als een nieuwe redactie bij Nijgh & Van Ditmar van start was gegaan. In de jubileumaflevering van *Literair kijkschrift* op 29 augustus 1965 stelde presentator David Koning vast dat de redacteurs Peter Berger, Wim Hazeu en Harry Scholten het regisseur Joes Odufré ‘met hun principes wel bijzonder moeilijk [hadden] gemaakt’.¹⁰⁶ Van de drie redactieleden (hun collega Otto Dijk was afwezig) was namelijk slechts een silhouet te zien. Dat was, zo betoogde Berger, ‘niet zomaar een televisiegeniek grapje’, maar diende een doel. Door verhuld op het scherm te verschijnen (of, zoals Scholten het verwoordde, ‘in onze aanwezigheid demonstratief afwezig’ te zijn) kon de redactie stelling nemen tegen ‘het publiek idool worden van de kunstenaar’. In zijn *Kentering*-artikel ‘Microscopische mythologie’, dat door zijn mederedactieleden ondertekend werd, stelde Berger vast dat de auteursfoto op de achterflap van romans haast prominenter dreigde te worden dan de inhoud daarvan: ‘De schrijver wil zich zo persoonlijk mogelijk manifesteren, zo lichamelijk als dat kan nadert hij zijn publiek’.¹⁰⁷ De vorm die de *Kentering*-redactie koos om op televisie uiting te geven aan haar verzet tegen deze situatie, was intussen óók een verzet tegen de wijze waarop schrijvers normaliter in programma's als *Literair kijkschrift* in beeld werden gebracht. Tegelijkertijd was het item moeilijk te rijmen met een van de verzuchtingen over de massamedia die Berger in zijn artikel had geuit: ‘Men zal de moderne communicatiemiddelen niet in de eerste plaats moeten leren uitbuiten, maar kennen’.¹⁰⁸

Het meest zelfreferentieel werd een literatuurprogramma op 30 december 1964, toen de *Haarlems Dagblad*-criticus C.J.E. Dinaux in *Literair kijkschrift* een kritische reflectie gaf op *Literair kijkschrift* zelf. In het item zien we eerst een postbode aanbellen aan Dinaux' huis om hem een pakketje te bezorgen, dat een stapeltje boeken blijkt te bevatten. ‘En nou lezen, en dan erover nadenken en de kroniek schrijven in de hoop dat je er iemand mee bereikt’, lichtte de criticus zijn werkwijze bondig toe.¹⁰⁹ Hij meende dat zijn situatie wat dat betreft weinig afweek van die van het programma waarin hij nu figureerde: ‘Een tv-uitzending zoals *Literair kijkschrift* weet natuurlijk ook niet precies wie en wat ze ermee bereiken [sic]’. Daarmee hield Dinaux' identificatie met het programma wel op, want met de televisie bleek hij weinig op te hebben. Niet alleen gaf hij onmiddellijk aan zelf niet over een toestel te beschikken; ook uitte hij expliciet zijn ‘reserve ten opzichte van de technocratie, en dus ook van de televisie’. Desalniettemin juichte Dinaux het bestaan van *Literair kijkschrift* toe, omdat hij het programma als een mogelijkheid beschouwde om ‘een contact te maken tussen het lezend publiek en het

¹⁰⁶ Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 186799. Het originele item van 30 december 1964 is niet bewaard gebleven.

¹⁰⁷ Berger e.a. 1964: 4.

¹⁰⁸ Ibidem: 23.

¹⁰⁹ Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 171644.

boek'. De uitvoering daarvan liet soms weliswaar te wensen over – Dinaux bekritiseerde bijvoorbeeld het item over de opheffing van het tijdschrift *Ontmoeting*, want 'praten alleen is voor een kijkschrift niet voldoende' – maar over het algemeen geloofde de criticus er wel in dat jongere generaties door literaire televisieprogramma's in contact met de literatuur konden worden gebracht. Zoals Dinaux stelde: 'De jongeren zijn concreter, zijn sneller, zijn ook zintuiglijker, en daarom zullen ze waarschijnlijk ook meer en beter reageren op een televisieprogramma, een literair televisieprogramma, waarin het beeld en het woord en het thema functioneel met elkaar in verband staan'.

Dat een reflectie als die van Dinaux een onderkomen kreeg in *Literair kijkschrift*, zegt veel over het zoekende karakter van dat programma, dat kennelijk behoefte had aan het oordeel van een professionele lezer en dat ook met de kijker wilde delen. De mogelijkheid die de criticus in zijn betoog aangrijpt om zijn houding ten opzichte van de televisie in het algemeen te schetsen, laat bovendien zien dat de positiebepalingen in literatuurprogramma's niet alleen betrekking hoefden te hebben op de literatuur of het eigen auteursbeeld. Ook de televisie zelf was soms onderwerp van gesprek: of het nu ging om de manieren om literatuur in beeld te brengen (Lehmann), het veronderstelde bereik van een programma (Ter Balkt, Dinaux) of de toetreding van de schrijver tot het publieke domein (Jessurun d'Oliveira, *Kentering*), de verhouding tussen televisie en literatuur bood stof tot discussie. Als de inhoudelijke verkenning van de literatuurprogramma's tot en met 1975 iets duidelijk maakt, dan is het wel dit: de kijker kon dan wel niet terugpraten, maar te midden van alle positiebepalingen bleek op de literaire beeldbuis weinig ruimte voor eenrichtingsverkeer.

7

De januskop van de televisiekritiek De receptie van literatuurprogramma's op de Nederlandse televisie

7.1 Onderaan de boekenboom?

Op 24 februari 1965 besloot presentator David Koning *Literair* kijkschrift met een kort signalement van een recent verschenen uitgave. Het betrof de door Nico Donkersloot geredigeerde artikelenbundel *De boekenboom: zestig jaar schrijven in Nederland*, die was verschenen ter gelegenheid van het zestigjarig bestaan van de Vereniging van Letterkundigen. De bijdrage van Ben Stroman over het Nederlands toneel noemde Koning 'slordig', terwijl hij de titel van Kees Fens' stuk over het proza ('Grasduinen op een bijna kaal veld') even 'merkwaardig' als 'symptomatisch' vond.¹ De presentator toonde zich aldus niet enthousiast over de bundel. Waarom besteedde *Literair* kijkschrift er dan, nota bene aan het einde van de aflevering, toch aandacht aan? Het slot van Konings signalement lijkt daar antwoord op te geven:

In de verantwoording achterop het boekje lezen wij: 'De techniek, de arbeidsverhoudingen, de internationale landkaart, het geestelijk klimaat: alles is in deze zestig jaar onvoorstelbaar veranderd. Als levende kunst heeft de Nederlandse literatuur op al die revolutionaire wijzigingen gereageerd.' Dat zal dan wel zo zijn, maar gegeven die laatste constatering is het dan wel dubbel merkwaardig dat er in het hele boek met geen woord gewag wordt gemaakt van de komst en de groei van de televisie, die toch tal van nieuwe mogelijkheden heeft geopend, ook en speciaal voor onze Nederlandse dramaturgie.

Het ziet ernaar uit dat de aanwezigheid van *De boekenboom* op televisie werd ingegeven door de afwezigheid van televisie in *De boekenboom*. Door dat pijnpunt onder de publieke aandacht te brengen, thematiseerde *Literair* kijkschrift in zekere zin de gebrekkige consecratie van het nieuwe medium in het literaire veld. Vrij naar de titel van Fens' bijdrage aan *De boekenboom*: Koning stelde de letterkundige receptie van televisieprogramma's voor als een bijna kaal veld. Mogelijk moet dit signalement dan ook worden geïnterpreteerd als een oproep van de redactie van *Literair* kijkschrift tot meer serieuze aandacht voor (literaire) televisie. Konings voorstelling van zaken suggereert hoe dan ook dat de presentator zich bewust was van het papieren brandpunt van het literaire discours, en dus van de moeizame relatie tussen het televisuele en het literaire veld. In de voorgaande hoofdstukken is al duidelijk geworden hoe die problematiek zich zowel op als achter de tv-schermen manifesteerde: meer dan eens hielden omroepdirecties en hun literaire medewerkers er conflicterende visies op na (hoofd-

¹ Geciteerd naar de aflevering in het Nederlands Instituut voor Beeld & Geluid, document 186843.

stuk 5), terwijl in literatuurprogramma's metakritische passages voorkwamen waarin televisuele aandacht voor de biografische persoon van de schrijver werd bekritiseerd (hoofdstuk 6). In dit hoofdstuk wil ik dit spoor verder volgen door de focus te leggen op de receptiegeschiedenis van (literatuurprogramma's op) televisie in het televisiekritische en literaire veld. Hoe werd literaire televisie door de tv-kritiek in dagbladen geëvalueerd? En hoe lieten actoren in het literaire veld tussen 1955 en 1975 zich uit over televisie in het algemeen en literatuurprogramma's in het bijzonder? Werden de mogelijkheden van het nieuwe medium ook volgens hen over het hoofd gezien?

Omdat het een boek op zich zou vergen om twee decennia televisiereceptie in het literaire en journalistieke veld te analyseren, heb ik het materiaal in dit hoofdstuk hoofdzakelijk tot digitaal beschikbare bronnen beperkt. Voor de journalistieke receptie van literatuurprogramma's op televisie ben ik vertrokken vanuit de krantenbank Delpher, terwijl ik me voor de beeldvorming van televisie in het literaire veld in eerste instantie heb gebaseerd op teksten in Literom en de DBNL. Deze digitaal beschikbare bronnen, die als voordeel hebben dat er zeer gericht op combinaties als 'televisie' en 'literatuur' kan worden gezocht, heb ik waar mogelijk aangevuld met niet-gedigitaliseerd materiaal.

Met betrekking tot het gebruik van de digitale bronnen in dit hoofdstuk is er onmiddellijk een voorbehoud op zijn plaats. Literom, Delpher en de DBNL zijn weliswaar handig doorzoekbare databanken, maar ze zijn geenszins compleet en vormen dan ook geen fijnmazige zeefafdruk van de Nederlandse pers in de onderzochte periode. Het hier gepresenteerde beeld van de receptie van literatuurprogramma's had er dus mogelijk anders uitgezien, indien er – bijvoorbeeld – andere kranten in Delpher waren gedigitaliseerd.²

7.2 De receptie van literatuurprogramma's in de dagbladkritiek

De term 'minderheidsprogramma's' die in de jaren zestig voor literaire televisie gereserveerd werd, wekt wellicht de indruk dat zulke programma's in de contemporaine televisiekritiek weinig respons kregen. Dat beeld klopt echter niet. Televisiecritici uit de onderzochte periode pleegden zich in hun besprekingen namelijk niet op specifieke programma's te concentreren, maar voorzagen complete tv-avonden van commentaar. Aangezien uitzendingen over literatuur daarvan evengoed deel uitmaakten als amusementsprogramma's of politieke documentaires, zijn er in de televisiekritiek talrijke evaluaties van bijvoorbeeld *Literaire ontmoetingen*, *Literair kijkschrift* en *Signalement* te vinden. Ik bespreek eerst enkele algemene tendensen in deze televisiekritische receptie van literatuurprogramma's en concentreer me vervolgens op de opvallende receptie van twee programma's uit het corpus.

2 Delpher bevat voor de naoorlogse periode een hoge concentratie aan regionale en linkse kranten, terwijl conservatieve en rechtse media minder sterk vertegenwoordigd zijn (hoewel *De Telegraaf* compleet gedigitaliseerd is). Dit zou gevolgen kunnen hebben voor het beeld van de televisiereceptie dat ik hier construeer. Zie voor methodologische overwegingen bij het gebruik van digitale kranten als bron Nicholson 2013 en Smits 2014.

De portretpoëtica: algemene tendensen in de kritische receptie van literatuurprogramma's

Hoewel televisiecritici zeker niet altijd de loftrumpet bliezen over de inspanningen van de omroepen om kunst en cultuur onder de aandacht van het grote publiek te brengen, oordeelde de tv-kritiek in dag- en weekbladen over het algemeen bijzonder gunstig over literatuurprogramma's. Slechts incidenteel werd daarbij gewezen op het 'minderheidskarakter' van zulke televisie of op de spanning tussen een algemeen publiek en een nichepubliek. Leo Riedé, criticus van *Het vrije volk*, relativeerde bijvoorbeeld het 'niet bijzonder diep[gaande]' interview van Hans Gomperts met Hendrik de Vries in *Spreken met schrijvers* door erop te wijzen dat 'het onderhoud voor de niet-ingewijde kijkersschare ook onderhoudend moest zijn'.³

Gezien de gewoonte gehele televisieavonden te evalueren kwam het vaker voor dat de minderheidskwestie ter sprake kwam in negatieve taxaties van ongelukkige programmeringkeuzes. 'Twee zulke gespecialiseerd intellectuele uitzendingen na elkaar werkte vermoeiend,' schreef Leo Riemens bijvoorbeeld op 4 april 1963 in *De Telegraaf* naar aanleiding van de keuze van de AVRO om achtereenvolgens het klassieke muziekprogramma *Rondo Sinfonico* en *Literaire ontmoetingen* uit te zenden.⁴ Vier jaar later toonde de criticus zich nog feller, toen de VPRO een zaterdagavond inrichtte waarop geen enkel familieprogramma te zien was, maar wel een item over Christian Morgenstern in *Randfiguren*: 'Ik kan me werkelijk geen zaterdagavond voorstellen die minder zou voldoen aan de eisen die men aan een programma daarop kan en mag stellen'.⁵ Die eisen blijven bij Riemens impliciet, maar ze zouden als volgt geparafraseerd kunnen worden: een televisieavond moet – zeker in het weekend – de kijkers vasthouden met een afwisselend programma waarin verstrooiing en voorlichting in balans zijn.

Literatuurprogramma's konden daar best een onderkomen in vinden, zolang er maar televisie tegenoverstond die de aandacht van een grote(re) groep kijkers wekte. Was daar geen sprake van, dan kon dat letterlijk en figuurlijk betekenen dat de kritiek het scherm op zwart wilde zetten. Zo schreef Jan Carmiggelt in *Het vrije volk* over de avond van 11 oktober 1970, waarop de NOS in *De onvergetelijken* aandacht besteedde aan het werk van Adriaan Roland Holst en de KRO een miniatuur van Raymond Queneau uitzond:

Mensen die geen boodschap hebben aan Roland Holst (en dat zijn er nog al wat, kijk er straks de kijkcijfers maar op na) of aan Quéneau [sic] of aan wéér een discussie over de diepere achtergrond van onze rellen, konden dan ook om een uur of negen, half tien naar bed. Ik had dat ook graag gedaan, maar plicht roept.⁶

Roland Holst mocht dan wel een reputatie als 'Prins der Dichters' genieten, maar Carmiggelts voorspelling over de kijkcijfers loog er niet om: voor deze publicist bleef een minderheidsprogramma een minderheidsprogramma. Het is goed mogelijk dat de criticus gelijk heeft gehad, want de weinige gegevens die we hebben over de kijkdichtheid van literatuurprogramma's

³ Riedé 1964.

⁴ Riemens 1963.

⁵ Riemens 1967.

⁶ Carmiggelt 1970. De verwijzing naar 'onze rellen' slaat vermoedelijk op de rellen die uitbraken naar aanleiding van het 'schoonvegen van de Dam' in augustus 1970.

– door Boekje open-presentator Rudolf Geel ‘de God van Bussum’ genoemd⁷ – laten zien dat er inderdaad een gering aantal mensen naar keek. In 1964 becijferde het Instituut voor Toegepast Marktonderzoek (Intomart) dat algemene kunstprogramma’s als *Kunstgrepen* en *Openbaar Kunstbezit* een relatief grote kijkdichtheid bereikten (respectievelijk 50 en 23 procent), maar *Literaire ontmoetingen* en *Signalement* bleven daar met achtereenvolgens vier en één procent flink bij achter.⁸ Dat lage percentage maakte *Literaire ontmoetingen* zelfs het minst bekeken programma van de hele AVRO, wat gezien de haast mythische status van dat programma toch opmerkelijk mag heten.⁹ Toch was het geen stelregel dat literatuurprogramma’s op televisie niemand bereikten: naar de afleveringen van *Dichtersportret* in 1975, bijvoorbeeld, keken volgens *Het vrije volk* gemiddeld een half miljoen mensen, waarbij de tegenwoordige kijkcijfers van een programma als *VPRO Boeken* schril afsteken.¹⁰

Waar de (veronderstelde) omvang van het publiek in de journalistieke televisiekritiek al met al slechts een kleine rol speelde, hadden critici bijzonder veel aandacht voor de vraag in hoeverre een literatuurprogramma erin slaagde een levensecht beeld van de behandelde auteur te schetsen. Deze focus, die ik hier aanduid als de ‘portretpoëtica’ van de televisiekritiek, treedt op in zowel positieve als negatieve evaluaties van literatuurprogramma’s. Positief gewaardeerd werden tv-uitzendingen waarin een centraal gestelde auteur niet primair als *literair auteur* uit de verf kwam, maar juist als *mens*. Zo toonde het *Nieuwsblad van het Noorden* zich op 2 mei 1961 zeer enthousiast over de laatste aflevering van *Anders dan anderen* vanwege ‘de beminlijke hoofdfiguur’ van het programma, Gerard Walschap.¹¹ Anderhalf jaar later roemde dezelfde krant de uitzending van *Literaire ontmoetingen* over Ter Braak en Du Perron, omdat de ‘menselijke kant’ van de twee Forum-boegbeelden daarin uitvoerig werd belicht.¹² Het meest illustratief voor de argumentatieve lijn van de portretpoëtica is echter de volgende redenering van de *De Tijd-Maasbode*-criticus die zijn stukken ondertekende met de initialen ‘H. Hn.’: ‘H.A. Gomperts voerde een gesprek met de dichter-schilder Hendrik de Vries, een bepaald intrigerende figuur en het was dan ook dienovereenkomstig wel een intrigerend programma’.¹³ Voor deze criticus kon een literair televisie-interview staan of vallen bij de persoonlijkheid van de uitgenodigde gast, meer dan bij de kwaliteit van het door hem of haar voorgedragen werk of de door hem of haar uitgedragen poëtica.¹⁴

Een dergelijk uitgangspunt, dat in nauw verband staat met *human interest*-journalistiek, lag meestal ook ten grondslag aan de vrij zeldzame negatieve besprekingen van literatuurpro-

7 Vgl. Brants 1971.

8 Vgl. Anoniem 1964d.

9 Anoniem 1963a.

10 Anoniem 1975. De vergelijking met *VPRO Boeken* gaat vanzelfsprekend alleen op, voor zover het de absolute kijkcijfers betreft. Het is immers nog maar de vraag hoe veel kijkers *Dichtersportret* had gehad, als er in 1975 meer dan twee TV-zenders waren geweest.

11 Anoniem 1961b.

12 Anoniem 1962c.

13 H.Hn. 1964.

14 Veelzeggend is in dit verband dat H.Hn. De Vries bekritiseerde om zijn voordracht, die wat hem betreft onder het ‘poëtische “gemiddelde”’ bleef. Dat kritiekpunt was slechts een kanttekening bij de algemene vaststelling dat de uitzending ‘intrigerend’ was.

gramma's. Kritiekpunt was in zulke gevallen dat de nadruk zozeer op het literaire element lag, dat de mens achter de auteur niet uit de coulissen tevoorschijn kwam. De *Telegraaf* reageerde op 23 juni 1962 bijvoorbeeld nogal zuinig op het Vlaamse programma *Poëzie in 625 lijnen*, omdat de behandeling van Richard Minne 'meer literair dan portret' was.¹⁵ De kanttekening van *Het vrije volk* bij de aflevering van *Literaire ontmoetingen* over Karel Jonckheere (13 december 1967) getuigde van een vergelijkbare portretpoëtica: er werd in de uitzending van alles geboden, 'maar geen portret van Jonckheere'.¹⁶ Voor de televisiekritiek was het niet genoeg als een literatuurprogramma zich beperkte tot literaire thema's – het was persoonlijkheid waar het op het scherm om draaide. Veelzeggend is de volgende passage uit een bespreking van NCRV's *Dichtersportret* door Nico Scheepmaker, die na de aflevering over Maurits Mok met honger bleef zitten:

Wim Hazeu had gekozen voor het 'dichtersportret', meer dan voor het portret van de dichter Mok. Er werd dus gepraat over zijn poëzie, over inspiratiebronnen en achtergronden, maar wat hij verder nog doet behalve dichten, hoe en met wie hij thuis leeft, wat hij behalve dichten nog meer belangrijk (of ook niet belangrijk) vindt, dat soort dingen schoten er te veel bij in.¹⁷

Scheepmaker, die zich in zijn commentaar nota bene als liefhebber van Moks poëzie openbaarde, sprak hier niet alleen vanuit zichzelf. Hij meende zich ook in de visie van de algemene kijker te verplaatsen, die door een 'portret van een dichter' meer geboeid zou zijn dan door een 'dichtersportret': '[E]en beetje meer dan dit lijkt toch wel gewenst, wil je een breder tv-publiek bereiken'.¹⁸

In Scheepmakers laatste punt komen de twee besproken tendensen samen: enerzijds het verlangen van de tv-kritiek naar een televisieavond die een heterogene kijkersschare bediende; anderzijds de wens de 'menselijke' kant van schrijvers te ontdekken. Er is daarnaast nog een derde tendens in de televisiekritische bespreking van literatuurprogramma's: de vraag of zulke programma's goede televisie in technische zin opleverden. Over het algemeen werd die vraag positief beantwoord, waarbij met name Buddingh's *Muze in spijkerbroek* op lovende reacties op de regie mocht rekenen. De televisiecriticus van *De waarheid* prees bijvoorbeeld de 'levendige entourage' van het programma, die 'de met droeve stem sprekende presentator Buddingh [sic] succesvol nastreefde'.¹⁹ *Vrije volk*-recensent Rien Ouwerkerk sprak zelfs van 'televisie op zijn best' en roemde het 'verbazingwekkend aantal vondsten' van regisseur Huib de Vries, die voor een voortreffelijke balans tussen de 'literaire prestaties' van de gasten en de gefilmde achtergrond zorgde.²⁰

Hoe welwillend de televisiekritiek over literatuurprogramma's oordeelde, blijkt goed uit de herhaald positieve commentaren op langer lopende reeksen als *Literaire ontmoetingen* en *Literair kijkschrift*. Hoewel het laatste programma aanvankelijk zeker niet de televisuele hemel in werd geprezen – *Het vrije volk* meende in november 1964 zelfs dat het 'de lichte argwaan' van het

15 Riemens 1962.

16 Anoniem 1967a.

17 Scheepmaker 1973.

18 Ibidem.

19 Anoniem 1967b.

20 Ouwerkerk 1967.

grote publiek ten opzichte van literatuur veranderde in ‘een duidelijk gevoel van weerzin’²¹ – groeide het langzamerhand uit tot een gewaardeerde rubriek die op fraaie evaluaties in uiteenlopende dagbladen kon rekenen: van ‘uitstekend’ (*Leeuwarder courant*) tot ‘voortreffelijk’ (*De Tijd*); van ‘goed’ (*Het vrije volk*) tot ‘ronduit voortreffelijk’ (*De Telegraaf*).²² In het geval van de eerste reeks van *Literaire ontmoetingen* – dus die onder leiding van Gomperts en Keller – waren de superlatieven al helemaal niet van de lucht. Duidde de *Friese koerier* het programma begin 1963 al aan als ‘een van de beste rubrieken die de televisie bezit’; een jaar later karakteriseerde het blad de reeks als ‘zo goed, dat ze gewoon niet tegen kàn vallen’.²³

De grote waardering richtte zich aan de ene kant op het technische aspect van *Literaire ontmoetingen*. Om met een *Telegraaf*-commentator te spreken: de afleveringen waren ‘visueel aantrekkelijk’ en ‘derhalve goede tv’.²⁴ Bijzonder veel lof was er aan de andere kant voor de presentatievaardigheden van Hans Gomperts. Na zijn toetreding tot het illustere gezelschap van *De kring* had de criticus al niet te versmaden complimenten van de tv-kritiek in ontvangst mogen nemen,²⁵ hetgeen verwachtingen opleverde die hij met *Literaire ontmoetingen* ruimschoots inlost. Als belangrijkste indicator voor dit succes mag wel de toekenning van de Nipkowschijf gelden, die Gomperts in 1963 (evenals Rudi Carrell) ontving. De jury veronderstelde dat de presentator veel mensen voor de literatuur had weten te winnen, in het bijzonder vanwege zijn rustige en indringende houding, gevangen in de kwaliteiten ‘scherp interviewend en helder analyserend’.²⁶ Naast die analytische merites, zo vermoed ik op basis van de receptie van *Literaire ontmoetingen*, zal ook Gomperts’ huiskamerbewuste houding een rol hebben gespeeld in zijn consecratie als televisiegastheer. Waar de kranten Willem Frederik Hermans uitjouwen om zijn felle aanval op Arbeiderspers-directeur Van Kuilenburg (vgl. §5.7), kon Gomperts – die, zoals ik in het vorige hoofdstuk liet zien, conflicten met zijn gasten uit de weg ging – op complimenten rekenen omdat hij ‘er zorgvuldig voor waakte op zere tenen te trappen’.²⁷

Gomperts’ prestaties in *Literaire ontmoetingen* hadden echter ook hun keerzijde. In 1965 schreef Martien J.G. de Jong bijvoorbeeld een vinnig artikel in *Maatstaf*, waarin hij postuleerde dat er een taboe rustte op negatief commentaar op de succesvolle criticus. ‘Zelf ontving ik na publikatie van een afwijzende kritiek op *De geheime tuin* nogal wat geprikkelde reacties,’ openbaarde De Jong, ‘waarin mij werd gewezen op Gomperts’ vroegere essaybundels, op zijn bekroningen met diverse literaire prijzen, en op zijn kwaliteiten als toneelkritikus en presentator van literaire televisieprogramma’s’.²⁸ Het was, zo meende De Jong, alsof Gomperts’ roem hem

21 J.K. 1964.

22 Achtereenvolgens *Scheepmaker* 1964, *H.Hn.* 1965, *Anoniem* 1966b, *H.R.* 1967.

23 *Anoniem* 1963b; *Anoniem* 1964e.

24 *Anoniem* 1963c.

25 Voor de komst van Gomperts en de vaste gasten Freezer, Reve en Smit werd *De kring* weliswaar welwillend besproken, maar toch ook van serieuze kanttekeningen voorzien. Onder leiding van de ‘uitstekende televisiefiguur’ Gomperts (*Leeuwarder courant*; *Anoniem* 1961c) vindt echter een omslag plaats naar groot enthousiasme.

26 *Anoniem* 1963d.

27 *Anoniem* 1963b. Overigens werd de behoedzame houding van Gomperts niet consequent gewaardeerd: naar aanleiding van de aflevering van *Spreken met schrijvers* over Remco Campert merkte Nico *Scheepmaker* bijvoorbeeld op, dat het gesprek aan diepgang gewonnen had als Gomperts wat uitgesproken was geweest in zijn mening over Camperts werk. Vgl. *Scheepmaker* 1965.

28 De Jong 1965: 693.

vooruit was gesneld. Hoe gereputeerd de criticus was bleek ondubbelzinnig toen de *Litteraire ontmoetingen* in 1967 hun herstart beleefden met Adriaan van der Veen als presentator en Rense Royaards als regisseur. Massaal vergeleken televisiecritici het nieuwe duo met de oude sterren, waarbij zij grof gesteld constateerden dat de lat te hoog was gelegd. Waar Keller en Gomperts elkaar feilloos aanvulden, zo was de teneur van de besprekingen, was de harmonie tussen Van der Veen en Royaards ver te zoeken. 'Van der Veen en de regisseur dienen te beseffen,' stelde *De Tijd* bijvoorbeeld, 'dat zij slechts in nauwe onderlinge samenwerking een "ontmoeting" tot stand kunnen brengen. (...) Een loshangend geheel van een praatje hier en een filmpje daar doet het niet'.²⁹ Er waren echter ook positieve besprekingen. Zo schreef *Het vrije volk*, dat expliciet de 'mooie beelden' van Royaards benoemde, dat het 'plezierig' was dat de reeks weer werd voortgezet.³⁰ Ook in latere recensies kwam zulk enthousiasme terug, met zo nu en dan de signalering dat Van der Veen groeide in zijn rol.³¹ Ook toen Andreas Burnier de presentatie van het programma op zich nam, bleven de geluiden positief.³² Ongetwijfeld waren Gomperts en Keller niet vergeten, maar de televisiekritiek bleek uiteindelijk prima met andere programmamakers te kunnen leven.

Dat laatste is tekenend voor de algehele receptie van literatuurprogramma's in de televisiekritiek in dagbladen. Hoewel critici soms hun kanttekeningen bij literaire rubrieken hadden – hetzij omdat ze te zwaar drukten op de programmering, hetzij omdat ze te weinig aandacht besteedden aan de mens achter de schrijver, hetzij omdat ze technisch niets interessants te bieden hadden – oordeelden ze in de basis positief over het genre. Wat dat betreft bestond er een discrepantie tussen het beleid van de omroepen, die systematisch de stekker uit literaire programma's trokken, en de waardering van deze programma's door de televisiekritiek. Die discrepantie manifesteerde zich het sterkst in 1964, toen de AVRO de literaire ontmoeting met Remco Campert blokkeerde omdat deze een onkuis woord in een gedicht declameerde. In wat volgt, zal ik de receptie van deze casus nader uitwerken, omdat ze illustreert dat de door de omroep gehanteerde protocollen niet alleen haaks stonden op de wensen van de programmamakers, maar ook niet op de sympathie van de televisiekritiek konden rekenen. Waar de grenzen van de tv-kritiek dan wel lagen, laat ik vervolgens zien aan de hand van de receptie van de aflevering van *Litterair kijkschrift* waarin uitvoerig werd gesproken over Willem Frederik Hermans' roman *Nooit meer slapen*, zonder dat deze goed en wel verschenen was.

'Het geduchte en verzwegen woord': Literaire ontmoetingen en de affaire Campert

Op het programma van *Litteraire ontmoetingen* stond op 27 mei 1964 de dichter en prozaïst Remco Campert. Zoals ik al opmerkte in hoofdstuk 5, luidde de aflevering het einde in van de medewerking van Gomperts en Keller aan de AVRO, omdat de omroep besloot het programma te boycotten. Aanleiding was Camperts declamatie van het gedicht 'Niet te geloven' uit zijn op

²⁹ H.Hn. 1967.

³⁰ Anoniem 1967c.

³¹ Zie bijvoorbeeld Van 't Veer 1968, die meent dat Van der Veen in zijn interview met Simon Vinkenoog meer dan voorheen ruimte gaf aan zijn gast om te antwoorden op vragen.

³² Vgl. Anoniem 1969.

dat moment meest recente bundel *Dit gebeurde overal* (1962). De gewraakte woorden betroffen de eerste regel van de derde strofe:

Alles zoop en naaide
heel Europa was één groot matras
en de hemel het plafond
van een derderangshotel.³³

Goedbeschouwd is het opmerkelijk dat de AVRO de hemel wenste te bewegen om het werkwoord ‘naaide’, omdat de metafoor ‘heel Europa was één groot matras’ eveneens weinig verhullend is 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: ‘En ik bedeesde jongeling / moest nodig / de reine berk bezingen / en zijn bescheiden bladerpracht’.³⁴ Opvallend is bovendien dat Campert niet de eerste was die in *Litteraire ontmoetingen* uit een seksueel register tapte: in januari 1964 gaf Gomperts Adriaan Morriën nota bene de opdracht een erotisch gedicht voor te dragen. Het verschil zat hem in de mate van explicitheid: waar Morriën vermeed ‘woorden met een strafregister’ in zijn poëzie te gebruiken, behoorde kuisheid bepaald niet tot Camperts poëtische idealen.³⁵

Omdat de Campert-aflevering van *Litteraire ontmoetingen* nooit is doorgegaan,³⁶ kan er strikt genomen moeilijk van een receptiegeschiedenis van deze uitzending worden gesproken. Eerder is er sprake van een receptiegeschiedenis van de boycot door de AVRO. Deze kan worden opgedeeld in vier fases, die één zaak met elkaar gemeen hebben: op instemming met de beslissing kon de omroep van perszijde niet rekenen. Dat bleek al in fase één, direct na de boycot van de aflevering. 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’,³⁷ maar andere kranten hadden geen goed woord voor de AVRO over. ‘Schromelijke overdrijving’, noemde de *Friese koerier* de beslissing van Ger Lugtenburg om de uitzending te blokkeren: de omroep zou zich ‘richten naar de opvattingen en wensen van een groep landgenoten, voor wie conventie en traditie heilig zijn’.³⁸

Die zweem van paternalisme was de televisiekritiek een half jaar later niet vergeten, want zodra Gomperts’ *Spreken met schrijvers* op het scherm van de VARA verscheen, haalden critici in een tweede fase van de receptie het Campertincident ogenblikkelijk van stal. Dat Gomperts er (tactisch?) voor gekozen had Hendrik de Vries in de eerste aflevering centraal te stellen, deed daar niets aan af. *Parool*-recensent B. v. R. begon zijn positieve recensie over het programma met de mededeling dat *Spreken met schrijvers* een ‘voortzetting’ was van de *Litteraire ontmoetingen*, ‘die de AVRO op zo’n kinderachtige manier voortijdig om het leven heeft gebracht’.³⁹ De *Volkskrant* me-

33 Campert 2011: 237.

34 Ibidem.

35 De aflevering met Morriën is te bekijken in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 177108.

36 De uitzending is wel deels opgenomen in de dvd-box van *Litteraire ontmoetingen* die in 2009 op de markt werd gebracht; vgl. Gomperts & Keller 2009.

37 Riemens 1964.

38 Anoniem 1964g.

39 B.v.R. 1964.

moreerde de actie van de AVRO eveneens op niet mis te verstane wijze: criticus H.H. sprak van 'een puriteinse beslissing' die Gomperts 'kopschuw' maakte.⁴⁰ Er waren daarnaast kranten die weliswaar niet naar de affaire-Campert verwezen, maar *Spreken met schrijvers* wel sterk als een nieuwe loot aan de *Literaire ontmoetingen*-boom leken te beschouwen. 'Kwaliteitsverschil met *Literaire ontmoetingen* was er niet. Waaruit dan weer eens blijkt dat het de mensen zijn die "televisie maken", niet de organisaties', stelde de *Nieuwe Rotterdamse Courant* bijvoorbeeld vast.⁴¹ Trouw sprak op zijn beurt van Gomperts' 'eerste "ontmoeting"' in de nieuwe rubriek,⁴² terwijl *De Telegraaf* *Spreken met schrijver* per abuis onder de titel *Literaire ontmoetingen* besprak.⁴³ Het was duidelijk: de prijswinnende AVRO-serie was uit het oog, maar niet uit het hart.

Dat laatste bleek ondubbelzinnig toen de VARA op 19 januari 1965, ruim twee maanden na Gomperts' gesprek met De Vries, de tweede aflevering van *Spreken met schrijvers* uitzond, ditmaal met Campert in de hoofdrol. 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.⁴⁴ 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.⁴⁵ De grote gemene deler in deze derde 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'.⁴⁶ Volgens de *Nieuwe Apeldoornse Courant* 'zonk [het woordje] volkomen in het niet',⁴⁷ hetgeen bij het *Rotterdams Nieuwsblad* een nijpende vraag opriep: 'Was daarvoor nu al dat lawaai indertijd nodig? Er worden wel minder kuise woorden via radio en TV de arge-loze familiekring ingesmeten'.⁴⁸ Ook andere kranten grepen het gebrek aan obsceniteit aan om de leiders van de AVRO voor een zoveelste maal weg te zetten als risicoloze 'fatsoensrakkers',⁴⁹ die zich met de boycot 'zielig benepen' hadden getoond,⁵⁰ met name omdat ze wel 'allerlei ranzige stroomlijnproducties' lieten passeren 'waarvan de invloed aanzienlijk immoreler is dan een woord in een gedicht'.⁵¹

40 H.H. 1964.

41 Anoniem 1964g.

42 Anoniem 1964h.

43 Riemens 1964.

44 De *Nieuwe Rotterdamse Courant* schreef bijvoorbeeld: 'Acht maanden nadat de A.V.R.O. afzag van de uitzending van een gesprek van H. Gomperts met de schrijver Remco Campert heeft beeldbuisrijkend Nederland het gewraakte programma gisteravond in de zendtijd van de Vara kunnen zien en horen.' Zie Anoniem 1965c.

45 Ik vond in het archief van Hans Gomperts besprekingen in achtereenvolgens *Algemeen Dagblad*, *Algemeen Handelsblad*, *Brabants Nieuwsblad*, *Friese Koerier*, *De Gelderlander*, *Leidsch Dagblad*, *Nieuwe Apeldoornse Courant*, *Nieuwe Rotterdamse Courant*, *Nieuwsblad van het Noorden*, *Parool*, *Rotterdammer*, *Rotterdams Nieuwsblad*, *De Telegraaf*, *De Tijd*, *Trouw*, *Twentsche Courant*, *De Typhoon*, *Utrechts Nieuwsblad*, *Het Vaderland*, *de Volkskrant*, *Het vrije volk* en *De waarheid*.

46 H.H. 1965.

47 Anoniem 1965d.

48 Anoniem 1965e.

49 Damshuizen 1965.

50 G.B.R. 1965.

51 Anoniem 1965f.

Uit deze reacties kan worden afgeleid dat de door de AVRO gehanteerde protocollen niet op de instemming van de televisiekritiek konden rekenen. De ideologische positie van de journalistieke constellatie bleek met andere woorden minder voorzichtig dan die van de omroep. Toch toont de casus Campert óók aan dat de televisiekritiek evenzeer haar morele grenzen had. Immers: toen criticasters van de AVRO in retrospectief schreven dat het woord 'naaide' alle la-waai niet waard was, impliceerden zij daarmee dat dergelijke ophef bij heftiger of obscurer taalgebruik wel degelijk te legitimeren viel. Het *Nieuwsblad van het Noorden* schreef bijvoorbeeld: 'Zoveel misbaar over het ene bewuste zinnetje, waarmee doeltreffend de bevrijdingsroes werd weergegeven, was toch wel overdreven, omdat er in z'n totaliteit volstrekt niets schunnigs mee bedoeld hoeft te zijn'.⁵² Gevolgtrekking: de krant in kwestie had dit 'misbaar' wel gerechtvaardigd gevonden, wanneer Campert een dichtregel met uitgesproken schunnige intenties geschreven had. Dat de seksuele liberaliteit van de televisiekritiek niet onbegrensd was, blijkt voorts uit het feit dat slechts drie van de tweeëntwintig kranten Camperts dichtregel citeerden.⁵³ Van de critici die ingingen op het AVRO-incident, liet de grote meerderheid het bij verhullende termen als 'het geduchte en verzwegen woord'.⁵⁴ 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 uiteindelijk onverlet dat de kritiek in de Campertaffaire ondubbelzinnig de zijde van Gomperts en Keller koos. Hoe resoluut die keuze was, blijkt wel uit de vierde fase in de receptiegeschiedenis, waarin de geboycotte aflevering werd ingezet als referentiepunt in latere 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'.⁵⁵ 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 de 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'.⁵⁶ Het betreft hier geen rechtstreekse referentie aan *Literaire ontmoetingen*, maar gezien de breedvoerige media-aandacht ligt het voor de hand dat hier op de afgelaste aflevering met Campert wordt gealludeerd. Tegelijkertijd construeert Jonkers vanuit zijn literair-kritische rol een negatieve institutionele identiteit van de audiovisuele media, die fatsoensnormen hoger in het vaandel lijken te stellen dan literaire vrijheid.

Campert zelf publiceerde in 1969 zijn verhalenbundel *Hoe ik mijn verjaardag vierde*. Het opningsverhaal 'De kampioen' volgt schrijver Conrad Hessen in zijn deelname aan het televisieprogramma *Praten met Prozaïsten* – een allitererende allusie op *Spreken met Schrijvers*. Het verhaal bestaat grotendeels uit een lange monoloog door Hessen, die het antwoord blijkt te zijn op een

52 Anoniem 1965g.

53 Het betreft *Trouw*, de *Friese Koerier* en het *Algemeen Dagblad*.

54 Anoniem 1965h.

55 Scheepmaker 1967.

56 Jonkers 1966.

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.⁵⁷

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.

Een opgedrongen oordeel: Literair kijkschrift over *Nooit meer slapen*

Op 11 februari 1966 wijdde *Literair kijkschrift* een volledige aflevering aan de roman *Nooit meer slapen* van Willem Frederik Hermans.⁵⁸ Het was, afgezien van de stapelrecensie waarmee David Koning de uitzending begon, de eerste keer in de korte geschiedenis van het programma dat de redactie slechts één werk centraal stelde. Zittend voor een landkaart van Noorwegen was het J. Bernlef die de inhoud van de roman introduceerde. Vervolgens werd Hermans over zijn boek geïnterviewd door Abram de Swaan – de hoofdmoot van het programma. Criticus Paul de Wispelaere hield ten slotte een korte kritische monoloog over *Nooit meer slapen*, een werk dat hij de kijker warm aanbeval.

Was het op zichzelf al bijzonder dat *Literair kijkschrift* zijn gehele zendtijd aan één publicatie wijdde, nog unieker was het dat het hier een roman betrof die nog verschijnen moest. Pas in maart 1966 lag *Nooit meer slapen* in de boekhandel, waardoor de uitvoerige aandacht in het NCRV-programma in zekere zin als grootscheepse pr-stunt kan worden beschouwd. Biograaf Willem Otterspeer spreekt in dit verband van Hermans' 'adverteren voor zichzelf' en constateert dat de schrijvende pers nog niet toe was aan 'een dergelijke noviteit'.⁵⁹ Op de argumentatie van de critici gaat Otterspeer nochtans niet in, terwijl deze inzicht geeft in de contemporaine weerstand tegen de groeiende commercialisering van het literaire veld.

57 Campert 1971: 14.

58 De aflevering is te bekijken in het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, document 178660.

59 Otterspeer 2015: 367.

Het meest welwillend was de reactie van de GPD-bladen, waarin te lezen stond:

Bernlef gaf een korte inhoud, Bram de Swaan interviewde Hermans (dat was wel opletten geblazen voor wie het boek niet gelezen heeft, en dat waren wij allen) en de Vlaming Paul de Wispelaere gaf er tenslotte [sic] een veelbelovende bespreking van. Hermans kreeg dus de grondige behandeling, waar hij, gezien zijn kwaliteiten, recht op had.⁶⁰

Dat *Nooit meer slapen* nog niet verschenen was, wordt in deze bespreking hoogstens ervaren als hindernis bij het volgen van het interview. Het blijft daarbij in het midden of de hinderpaal op het conto van interviewer De Swaan kwam, of juist voortvloeide uit het gegeven dat het boek nog niet te lezen was. De laatste redenering is op zijn minst curieus, omdat ze impliceert dat een tv-kijker een literair werk moet hebben gelezen, wil hij een interview erover goed kunnen volgen. Opmerkelijk is ook de slotopmerking dat Hermans ‘recht had’ op de ruimte die hij van *Literair kijkschrift* kreeg. Voor de anonieme recensent legitimeerde de kwaliteit van eerder werk kennelijk de aandacht voor een boek dat hij nog niet op zijn merites had kunnen beoordelen.

Heel anders lag dat voor *Telegraaf*-criticus Ab Visser, die weliswaar van een ‘geslaagde’, maar ook van een ‘onsportieve’ bespreking van *Nooit meer slapen* sprak.⁶¹ ‘[W]at heeft het voor zin, een nog niet verschenen roman te bespreken?’, vroeg de recensent zich retorisch af.⁶² Hij meende dat een dergelijke ‘commerciële stunt’ een redelijke gedachtewisseling tussen de tv-criticus en zijn kijkers in de weg stond, omdat het onmogelijk was de uitgesproken oordelen op hun geldigheid te toetsen: ‘De critici en de lezers krijgen hier een oordeel opgedrongen, dat zij over een maand pas kunnen verifiëren’.⁶³ Dit opgedrongen oordeel leidde er volgens Visser toe dat de tv-kijkers ‘blindelings!’ naar de boekhandel moesten hollen, want ‘de tv verheldert de blik zelden en weinig tv-kijkers kunnen zich aan de dwangneurose van dit medium onttrekken’.⁶⁴

Vissers kritiek op de ‘commerciële stunt’ van Hermans blijkt aldus verweven met een scherpe kritiek op het medium televisie, dat zou aanzetten tot reflectieloos consumentisme. Die institutionele identiteit was voor de *Telegraaf*-criticus blijkbaar zo manifest, dat hij geen reden zag de parallel met de gedrukte literatuurkritiek te trekken. Een interessante kwestie is nochtans of Visser even streng geoordeeld zou hebben, indien *Nooit meer slapen* een maand voor de verschijningsdatum in diverse kranten besproken was. De suggestie dat televisie haar kijkers – zelfs de literatuurcritici onder hen – meningen ‘opdringt’, impliceert alvast dat Vissers weezin tegen de ‘stunt’ sterk mediumgebonden was.

In zijn artikel over de aflevering in *Het Vaderland* was Peter Berger nog vernietigender. De criticus, die in 1964 nog namens *Kentering* in *Literair kijkschrift* had geageerd tegen het publiek idool worden van de kunstenaar, omschreef Bernlef als een ‘hakkelende TV-persoonlijkheid’ en stelde onomfloerst: ‘De organisatie was zo slecht, dat Paul de Wispelaere op het laatste moment een andere taak toebedeeld kreeg en in drie minuten zijn speech moest improviseren’.⁶⁵ Het grootste inhoudelijke pijnpunt was nog wel het interview door Abram de Swaan, dat in

60 Anoniem 1966c.

61 Visser 1966.

62 Ibidem.

63 Ibidem.

64 Ibidem.

65 Berger 1966. Dat de criticus op de hoogte was van De Wispelaeres improvisatie, hangt wellicht samen met het gegeven dat ook deze voor *Het Vaderland* schreef.

Bergers ogen symptomatisch was voor de trend dat lieden zonder noemenswaardige literaire wapenfeiten als letterkundige autoriteit werden ingezet.⁶⁶ Volgens de criticus getuigde dat van 'de grote vergissing die in *Propria Cures* kringen wordt gemaakt, dat een schrander man ipse facto literair mondig zou zijn'.⁶⁷ Waar de literatuur behoefte had aan afgewogen en deskundige reflectie, leek Berger te willen zeggen, viel zij nu ten prooi aan modegrillen.

In die context plaatste Berger ook zijn kritiek op de voorbarige aandacht voor *Nooit meer slapen* in het NCRV-programma. 'Het typeert de huidige jachterige literaire schuimklopperij dat men hier een boek besprak dat nog in geen maand in de handel is', luidde zijn pijnlijke constatering.⁶⁸ Anders dan Visser koppelde Berger die jachtigheid niet expliciet aan het nieuwe medium. Eerder meende hij dat dergelijke excessen symptomatisch waren voor de commercialisering van het literaire veld, waarbij hij 'de altijd bezige Bij' als hoofdverdachte op het beklagdenbankje riep. Ook de redactie van *Literair kijkschrift* ging voor Berger niet vrijuit: 'De moeilijkheid met een literair programma is dat men moet vermijden voor bepaalde uitgeverijen onevenredig reclame te maken. Met alle simpele beginselen van publiciteit, tv-regie en betamelijkheid was dit programma in strijd'.⁶⁹ De criticus verweet de redactie kortom dat zij de monopolistische *De Bezige Bij* almaar verder privilegieerde, hetgeen *Literair kijkschrift* in dit geval tot een pr-machine maakte die brak met de ideologie van de publieke omroep.

En passant haalde Berger in zijn bespreking ook uit naar het algehele niveau van de televisie. Dat hier sprake was van een 'pijnlijke vertoning' die de welwillende kijker 'met enige spoed' naar het andere net joeg, was wat hem betreft namelijk '[j]ammer van die kijker die ongetwijfeld van de regen in de drup kwam'.⁷⁰ Kennelijk stond de televisie voor Berger gelijk aan een grote plas ellende. Dat gold evenzeer voor de literatuurprogramma's, waarvan volgens hem een 'afschrikwekkende werking' uitging.⁷¹ Dat is een mening die blijkens de in deze paragraaf gepresenteerde bevindingen geenszins de gemene deler vormde van de televisiekritiek in de dagbladpers. In tegenstelling tot de meeste commentatoren vertolkte Berger echter niet alleen een journalistieke stem, maar opereerde hij ook als actor in het literaire veld. Zijn kanttekeningen bij de *Literair kijkschrift*-aflevering over *Nooit meer slapen* markeren in die zin een scharnierpunt in dit hoofdstuk: waar literatuurprogramma's op een welwillende receptie van televisiecritici konden rekenen, was de positie van televisie in het literaire veld vele malen ambiguer.

7.3 Literatuur en televisie door de lens van het literaire veld

Evenals het geval was bij de vooroorlogse boekenuurtjes op de radio, werd er in de literaire wereld zelden schriftelijk op afzonderlijke televisieprogramma's gereageerd. De relatie tussen

⁶⁶ Daarbij stoorde Berger zich er ook aan 'dat scribenten die beter weten dergelijk voor de literatuur schadelijk geblunder goedpraten'. Hij doelde daarmee op een positieve reactie op het programma in *De Groene Amsterdammer*, waarin De Swaans interviewkwaliteiten werden geroemd.

⁶⁷ Berger 1966.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

literatuur en televisie was echter wel onderwerp van gesprek. Zoals de reactie van Peter Berger op de aandacht voor *Nooit meer slapen* in *Literair kijkschrift* al liet zien, werd die verhouding tussen literatuur en televisie ten dele ingebed in een bredere discussie over de relatie tussen literatuur en commercie. Om hun commerciële functie werden literatuurprogramma's echter niet algemeen verguisd. Integendeel, blijkt bijvoorbeeld uit het nulnummer van de in 1965 opgerichte *Schrijfkrant*: 'De eertijds zo gevreesde invloed van televisie is eerder een invloed ten goede geweest: er worden op het ogenblik meer boeken in Nederland uitgegeven en gelezen dan wanneer ook'.⁷² In een interview in *De Tijd* sprak Harry Mulisch zelfs van een vertienvoudiging van het aantal titels.⁷³ Het is natuurlijk nog maar de vraag in hoeverre we hier van een positieve 'invloed' van de televisie moeten spreken, zoals Bernlef deed. De expansie van de boekenmarkt in deze periode moet immers ook worden gezien tegen de achtergrond van de opkomende babyboomers, die om leeshonger niet verlegen zaten.⁷⁴ Tentatieve uitspraken over de positieve invloed van televisie op de boekproductie in de jaren zestig worden hoe dan ook niet ondersteund door toenmalige onderzoeken naar de leescultuur in Nederland, waarin weliswaar geen causaal verband tussen televisie en weinig lezen werd gevonden, maar waarin wel een 'negatieve samenhang tussen boeken lezen en t.v.-kijken' werd vastgesteld.⁷⁵

De 'gevreesde invloed van televisie' behelsde vanzelfsprekend een groter terrein dan dat van de boekproductie. In het literaire veld werd het medium in verband gebracht met twee ontwikkelingen die verdeeldheid zaaiden onder publicisten: de verder oprukkende massacultuur en (daarmee in samenhang) de opkomst van de schrijver als publieke figuur. De eerste kwestie komt fraai naar voren in de kritische kanttekeningen die de politiek geëngageerde cultuurfilosoof Jan Kassies in 1962 plaatste bij Hans Gomperts' verwondering over de weigering van sommige schrijvers en dichters om op televisie te verschijnen. Zouden zulke figuren, die zich wel lieten fotograferen of gedichten declameerden op grammofoonplaten, te hooghartig of verwaand zijn om met tv geassocieerd te willen worden? Kassies verwierp die gedachte, maar postuleerde in zijn repliek op Gomperts wel dat de audiovisuele media zich te veel inlieten met de populaire cultuur, waardoor hun cultuurpolitieke potentieel niet benut werd. 'Men kan het ook de minst ijdele auteur niet kwalijk nemen,' stelde hij, 'dat hij in de televisie, nóch in de radio een serieus middel van culturele communicatie ziet. Zij zouden dat kunnen zijn, maar behandelen de cultuur en in het bijzonder de letterkunde (...) als een quantité négligeable'.⁷⁶

Deze woorden impliceren dat het gemiddelde televisieprogramma niet tot het terrein van de 'cultuur' kan worden gerekend. Zo bezien markeren ze het destijds actuele onderscheid tussen hoge en lage cultuur. Dat wil overigens niet zeggen dat Kassies zich kritiekloos in het 'culturele' kamp plaatste: hij laakte de televisie weliswaar in de vorm van 'datgene, wat er op zaterdagavond van wordt gemaakt', maar vond het ook naïef dat 'de overschatten en zichzelf overschattende intellectuelen' vasthielden aan het idee dat het boek 'hèt middel van cultuur-overdracht' was.⁷⁷ Intussen legt een dergelijke oppositie tussen intellectualisme en zaterdag-

72 Anoniem 1965i.

73 Hofhuizen 1969.

74 Vgl. Van Boven 2015: 123.

75 Vgl. Herrman 1968: 182.

76 Kassies 1962: 575.

77 Ibidem: 576.

avondtelevisie bij uitstek de problematische status van de massacultuur aan het begin van de jaren zestig bloot.

In het discours rond de opkomst van de schrijver als publieke figuur klinkt die problematiek eveneens mee. In 1963 schreef Paul Haimon in het *Limburgs Dagblad* over het werk van Willem Brakman, die hij ondanks een positief onthaal in de literaire wereld maar moeilijk tot de ‘populaire schrijvers’ kon rekenen: de ‘topschrijvers worden door hun werken alleen nooit populair, er moet daarvoor het nodige bijwerk aan pikanterie, aan stunts aan “happenings” geleverd worden, televisie en radio moeten zich met hen bemoeien’.⁷⁸ Het was kennelijk niet meer genoeg om symbolisch kapitaal te vergaren binnen het literaire veld: een schrijver moest zich ook (opvallend) in de massaliteit van de publieke ruimte begeven, wilde hij een ‘topschrijver’ worden. Martien J.G. de Jong sprak in dit verband van het ‘buiten-literaire openbare optreden’ van de auteur en stelde dat het televisiemedium de toenemende belangstelling voor ‘de figuren “achter boek”’ katalyseerde.⁷⁹ Tegelijkertijd stelde Aad Nuis vast dat de ‘gymnasiumcultuur’ uit de literatuur begon te verdwijnen: ‘[D]e schrijvers maken zich meer zorgen om hun televisie-optreden dan om het “nul n’a d’esprit que nous et nos amis”’.⁸⁰ Vanzelfsprekend is het niet zomaar uit te maken of het hier om beeldvorming of om een adequate voorstelling van de realiteit gaat, maar het is wel betekenisvol dat critici publiekelijk klaagden over die toegenomen aandacht voor de persoon van de auteur. Hoe onontkoombaar de greep van de televisie in zulke klachten werd geacht, blijkt wel uit het woord dat *Het vrije volk* eind 1963 gebruikte toen Adriaan Roland Holst na jaren ‘hardnekkig weigeren’ dan eindelijk op tv verscheen: de dichter zou voor het scherm zijn ‘gezwicht’.⁸¹

Waar televisiecritici met een portretpoëtica de publieke aandacht voor de mens achter de schrijver toejuichten, reageerde men vanuit het literaire veld aanzienlijk conservatiever. Het verbaast wellicht niet dat jongere critici over het algemeen welwillender op de ontwikkeling reageerden. Zo prees Abram de Swaan Cees Nootebooms bemoeienissen met onder meer de televisie, omdat deze lieten zien ‘hoe grondig hij [het] onderzoek naar de maatschappelijke plaats van de schrijver aanpakt’.⁸² Een oudgediende als J.G. Bomhoff laakte daarentegen de ‘volstrekt irrelevante details uit het privéleven’ van schrijvers die voortdurend in audiovisuele media opdoken: ‘Laten we het hebben over de boeken, die de heren hebben geschreven, en niet over de cafés die ze frequenteren, de vriendinnetjes die ze hebben, en wat voor pet ze dragen’.⁸³ Ook Johan Fabricius, die nochtans zelf enige malen voor de televisie verscheen, hekelde het ‘narcisme’ van schrijvers die zo druk waren met ‘het bekende blauwe lichtkastje’ dat ze vergaten om (naar zijn poëticale maatstaven) overtuigende romans te schrijven: ‘Ik acht de meeste jonge schrijvers niet bij machte levende figuren voor ons neer te zetten om de eenvoudige reden dat ze daarvoor te zeer met zichzelf bezig zijn. En dit narcisme wordt aangemoedigd door een gretig toekijkend “lezers”-publiek’.⁸⁴ Fabricius’ framing van dit publiek loog er net zomin

78 Haimon 1963.

79 De Jong 1964.

80 Vgl. Waskowsky 1968.

81 Anoniem 1963c.

82 De Swaan 1964.

83 Bomhoff in Anoniem 1964i.

84 Fabricius 1967.

om als zijn minzame commentaar op de schrijvers op het scherm: hij typeerde het als ‘in over-gave starend met de al even intelligente uitdrukking die het tv-kijken op ons gezicht legt’.⁸⁵

Literatuurprogramma’s functioneerden kortom in een klimaat waarin de televisie, zoals zoveel uitvindingen van de moderniteit, op een dubbelzinnige manier werd begroet: zorgen en wegwerpgebaren aan de ene kant; enthousiasme aan de andere kant. De aanwezigheid van schrijvers op televisie leidde echter tot meer dan reflecties op de massacultuur en de publieke aandacht voor het privéleven van auteurs. Sommige afleveringen van literatuurprogramma’s kleurden in de praktijk ook de inhoud van literair-kritische teksten in de gedrukte media. Een eerste voorbeeld is de aflevering van *Littéraire ontmoetingen* (5 februari 1964) met Simon Vestdijk in de hoofdrol – een televisie-interview ‘om nooit te vergeten (de wijze van sigaretten roken!)’, aldus filmregisseur Rob du Mée.⁸⁶ Het voert veel te ver om te stellen dat het programma een significante bijdrage aan de Vestdijkreceptie heeft geleverd, maar het beeld van de ‘kluizenaar van Doorn’ liet wel degelijk een spoor na in de literatuurkritiek.

In J.H.W. Veenstra’s recensie van *Het genadeschot* (1964) in *Vrij Nederland* maakt het *Littéraire ontmoetingen*-portret zelfs deel uit van de argumentatiestructuur van de bespreking. Veenstra oordeelde daarin negatief over de roman, omdat hij de hoofdpersoon – de buschauffeur Ignaz Vorbrot – te intellectualistisch en geraisonneerd vond om als ik-verteller te overtuigen. Ter ad-structie wees de criticus op de door Vorbrot gebezigde frase ‘toevallige persoon, empirische en contingente gestalte’, waarover hij opmerkte: ‘Wie authenticiteit wil suggereren, kan maar beter niet overal met de chauffeurspet naar gooien. Zelfs Vestdijk niet, die we ons van de televisie te duidelijk zittend aan de schrijfmachine herinneren om hem in een dergelijke academische schrijfwijze te kunnen vergeten’.⁸⁷ Het door de televisie gemedieerde beeld van Vestdijk zette de redenering van Veenstra met andere woorden kracht bij. Er is in dit geval dus sprake van een aantoonbare wisselwerking tussen het televisuele imago en de receptie van Vestdijks roman.

Eenzelfde mechanisme wordt zichtbaar in Adriaan Morriëns recensie van Hermans’ *Nooit meer slapen* in *Het Parool*. De criticus signaleert daarin dat de schrijver zich in hoge mate met zijn hoofdfiguur Alfred Issendorf heeft vereenzelvigd, maar stelt ook dat dit niet hoeft te betekenen dat we hier met een autobiografische roman te maken hebben. Die laatste (geheel correcte) constatering onderbouwt Morriën met Hermans’ omstreden optreden in *Literair kijkschrift*: ‘In het televisie-interview met Bram de Swaan heeft Hermans die veronderstelling al van de hand gewezen’.⁸⁸ Waar het bij Veenstra Vestdijks imago was dat als interpretatie-kader voor *Het genadeschot* fungeerde, vervult bij Morriën Hermans’ posture een dergelijke functie. Maar ook de combinatie van beide kon met een literair-kritisch oordeel interageren: in *De Nieuwe Linie* schreef Harry van Santvoort lovend over de bundel *100 gedichten* van Gerrit Kouwenaar, waarbij hij zowel de regie van *Littéraire ontmoetingen* (2 april 1969) als Kouwenaars voordrachten in dat programma vond bijdragen aan de verstaanbaarheid van deze nieuwe bundel.⁸⁹

85 Ibidem.

86 Du Mée 1968: 402.

87 Veenstra 1964.

88 Morriën 1963.

89 Van Santvoort 1969.

Een opvallende interactie trof ik aan in een essay van K.L. Poll over de poëzie van Leo Vroman, die op 13 april 1965 Hans Gomperts' gast in *Spreken met schrijvers* was. In zijn stuk houdt Poll een warmbloedig pleidooi voor de 'bevlogen symbolentaal' van Vroman, die hij plaatst tegenover de nuchterheid van de door *Forum* beïnvloede Gomperts.⁹⁰ De essayist poneert dat dit poëtische verschil aan de basis lag van het in zijn ogen mislukte interview in het VARA-programma. De nuchtere en al te conventionele Gomperts zou zijn gast namelijk al te zeer als een poëtisch curiosum hebben neergezet:

Vroman werd gepresenteerd als bezienswaardigheid, als vreemde vogel in een kooi. Gomperts hield zich, bij het praten over de bijna hand tastelijk intieme poëzie van Vroman, keurig op een afstand. Maar dat moest juist niet. Hij kwam er zelf huisbezoekachtiger uit te zien dan hij is, en Vroman raakte in de positie van: o, kijk eens wat een gekke dichter, wat zegt hij rare dingen, wat heeft hij een mooi raar gezicht. Een vreemd opgejaagd dier in de huiskamerkiekkast.⁹¹

In zijn essay verzet Poll zich tegen deze (deels door hemzelf geconstrueerde) beeldvorming en stelt hij daarvoor zijn eigen visie op de dichter in de plaats. De televisie-uitzending gold hier dus als vertrekpunt voor een uitgebreide essayistische reflectie. Hoewel dergelijke interacties zeker niet dik gezaaid waren, laten ze zien dat de inhoud van literatuurprogramma's niet voorbijging aan actoren in het literaire veld. Zoals ook al bleek uit de gemengde reacties op de publieke verschijning van auteurs op televisie, ging het daarbij wel om een zeer gemêleerde vorm van receptie, met verdedigers van het nieuwe medium als ene en sceptici als andere uiterste. Het grootst was wellicht de middengroep, waartoe iemand als Poll gerekend zou kunnen worden: zijn serieuze aandacht voor *Spreken met schrijvers* in *Hollands maandblad* liet zien dat hij een in zijn ogen minder geslaagd literatuurprogramma niet wegdraaide, maar zijn *framing* van de televisie als 'huiskamerkiekkast' verraaft ook een zekere intellectualistische distantie tot het medium. Ter afsluiting van dit hoofdstuk ga ik nader in op die meerkantige beeldvorming van de televisie in het literaire veld.

7.4 Geniet, maar met mate: de beeldvorming van televisie in het culturele veld

Het valt te betwijfelen of er media bestaan die tijdens en na hun opkomst meer boze tongen in beweging brachten dan de televisie. Nog rond de millenniumwisseling werden in de Verenigde Staten campagnes gevoerd tegen de veronderstelde verderfelijke invloed van het medium op zijn kijkers.⁹² Bovendien richtten vooraanstaande cultuurcritici hun pijlen op het beeldscherm, waarop een oppervlakkigheid aan de dag zou worden gelegd die ten koste ging van kritisch denken. In zijn boek met de veelzeggende titel *Amusing Ourselves to Death* (1985) schreef de invloedrijke Amerikaanse communicatiewetenschapper Neil Postman bijvoorbeeld dat van televisie een reducerende werking uitging: '[It] suppress[es] the content of ideas in order to accommodate the requirements of visual interest'.⁹³ Twee jaar later noemde de Franse cultuurfilosoof Alain Finkielkraut de televisie (samen met de computer) als voorbeeld van een

⁹⁰ Poll 1965: 31.

⁹¹ *Ibidem*: 30-31.

⁹² Vgl. Mittell 2000.

⁹³ Postman 1985: 92.

techniek die de cultuur vernietigde, omdat ze haar tot consumptieartikel maakte.⁹⁴ Ook de titel van diens boek liet weinig aan de verbeelding over waar het de status van het denken betrof: Finkielkraut doopte het *La défaite de la pensée*.

Decennia voor deze cultuurkritische golf in de jaren tachtig kreeg de televisie gelijksoortige geluiden te verwerken. De eerste uitzending had nog niet goed en wel plaatsgevonden, of Fred L. Polak viel het medium aan met een frase die veelgeciteerd zou worden: ‘donkere huiskamers, donkere hersenkamers’.⁹⁵ Vanuit het culturele veld kon de socioloog op (impliciete) bijval van velen rekenen, onder wie ook schrijvers en critici. Een greep uit de commentaren rond 1960 laat zien dat de oppervlakkigheidstopos die de institutionele identiteit van de radio aankleefde ook voor de beeldvorming van televisie opging. Jan Greshoff schaarde haar onder de duivelse ‘martelinstrumenten’,⁹⁶ Annie Salomons meende dat televisie ‘lui’ maakte,⁹⁷ volgens Anne Wadman leidde tv tot ‘de jammerlijke atrofieëring van de mens naar lichaam en ziel’⁹⁸ en C.J. Kelk stelde – nota bene in zijn biografie over Slauerhoff – dat bij het medium ‘geen zier geestelijk leven’ betrokken was.⁹⁹

Zulke positioneringen van culturele zijde zijn schering en inslag in de geschiedenis van de televisie. Ze zijn, aldus mediahistorici, moeilijk los te zien van de diepgewortelde kloof tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur en de daarmee verbonden sociale stratificatie van cultuurconsumptie. Zo schrijven Michael Newman en Elana Levine dat de historisch onbeduidende positie van televisie in de culturele hiërarchie voortvloeit uit ‘distinctions between the more legitimated culture of elites and the more denigrated culture of less powerful social groups’¹⁰⁰ en parafraseert João Freire Filho de bezwaren van elite tv-criticasters als een verzet tegen ‘capitalizing on the collective bad taste of the public’.¹⁰¹ Waar dit rigide onderscheid tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur (als equivalenten van ‘waardevolle’ en ‘waardeloze’ cultuur) vanaf de jaren negentig op steeds lossere schroeven kwam te staan, speelde het in de eerste decennia van de Nederlandse televisiegeschiedenis ontegenzeggelijk een rol. Dat blijkt al uit de hierboven aangehaalde commentaren, maar ook uit een korte studie van Helleke van den Braber over de televisiekritiek van Gerrit Komrij in de jaren zeventig. Van den Braber laat zien dat Komrij in zijn teksten over tv een kloof tussen massacultuur en elitecultuur in stand hield, hetgeen impliceert dat dit voor hem behoorlijk onderscheiden gebieden waren.¹⁰² Er zijn – althans voor de vroege jaren zestig – aanwijzingen dat het hierbij niet alleen om een discursieve dichotomie ging, maar ook om een sociale realiteit: in 1962-1963 vond het CBS een negatieve correlatie tussen televisiebezit en ‘hoge’ vormen van vrijetijdsbesteding.¹⁰³ Kennelijk waren de meeste televisiekijkers geen schouwburgbezoekers en gold andersom hetzelfde.

94 Vgl. Finkielkraut 1987.

95 Polak in Anoniem 1961d.

96 Greshoff 1962.

97 Salomons in Euwe 1962.

98 Wadman 1963.

99 Kelk 1959: 13.

100 Newman & Levine 2012: 6.

101 Freire Filho 2004: 309.

102 Van den Braber 1993.

103 Vgl. Kleijer & Tillekens 1992: 147.

Ook in een tijd waarin de habitat van de culturele omnivoor nog begrensd moest worden, is het echter veel te simplistisch om televisie te duiden als een door cultureel ingewijden verfoei-de representant van de lage cultuur. Al toen de oppositie 'hoog'-'laag' nog nauwelijks ter discussie werd gesteld, gingen er in het culturele veld stevige geluiden op om de televisie van het stigma van oppervlakkigheid te bevrijden. Een prominent pleitbezorger was de letterkundige Fokke Sierksma, die in zijn essaybundel *Testbeeld. Essays over mens en televisie* (1963) een lans brak voor het medium dat hij zelf jarenlang verworpen had. Na zijn vooroordelen opzij te hebben gezet, deed de essayist wegwerpgebaren van intellectualistische zijde af als 'snobistisch masochisme'.¹⁰⁴ Een gelijksoortige kwalificatie kwam niet veel later van essayist Henk Schaafsma, die de roep om hoge cultuur in zijn boek *Beeldperspectieven. Televisie, instrument van culturele democratie* (1965) bestempelde als een vorm van 'egocentrisch, geborneerd denken bij een bevolkingsgroep die weliswaar kwalitatief belangrijk is, maar die toch niet meer vertegenwoordigt dan een subcultuur'.¹⁰⁵

Het paradoxale van publicaties als die van Sierksma en Schaafsma is dat zij zich weliswaar verzetten tegen een elitaire vooringenomenheid jegens televisie, maar tegelijkertijd een bevoogdende positie innemen die zich keert tegen de massacultuur. Schaafsma stelt bijvoorbeeld tevreden vast dat de aversie van intellectuelen tegen televisie 'een langzaam-aan verdwijnend verschijnsel' lijkt te zijn en ziet daarin mogelijkheden om het geestelijke niveau van de televisie te verdiepen – ten koste dus van de (schadelijk geachte) massacultuur.¹⁰⁶ Sierksma is wat dat betreft nog explicieter: wat hem betreft kan tv 'een belangrijke factor zijn in de cultuur van de huiskamer, als het accent op beide woorden valt'.¹⁰⁷ Dat betekent dat het medium moet stoppen van de mens een 'gedomesticeerd zoogdier' te maken, zoals de Amerikaanse televisie zou doen: 'Om een situatie, waarin brood en spelen de enige levenswaarden zijn, te voorkomen, zullen de leiding gevende figuren vanzelfsprekend TV zo veel mogelijk tot een spiegel van de werkelijkheid moeten maken'.¹⁰⁸

Het komt er dus op neer dat publicisten die de televisie wensten te verdedigen tegen elitair commentaar zelf niet aan een elitaire positie ontsnapten. Maar of ze zichzelf nu in hun staart beten of niet: betogen als die van Sierksma en Schaafsma wijzen erop dat er iets begon te boren onder de mediale hiërarchie. Die tendens is ook waar te nemen in de receptie van de televisie in het literaire veld, waarin het medium zoals gezegd werd ingebed in een breder discours over hoge versus lage cultuur. Aan de ene kant van het spectrum stonden de hoeders van de gevestigde hiërarchie, die het verband tussen televisie en oppervlakkigheid als iets vanzelfsprekends presenteerden en daarmee de cultureel ondergeschikte positie van het medium in stand hielden. Een mooi voorbeeld biedt het artikel dat René Gysen in het Nederlands-Vlaamse avant-gardetijdschrift *Gard sivil* publiceerde over de essayistische praktijk van *Tijd en Mens*-oprichter Jan Walravens. Het was een kritisch stuk naar aanleiding van de tweede, uitgebreide druk van Walravens' bloemlezing *Waar is de eerste morgen?* (1955), waarin de bezorger zich volgens Gysen gemakzuchtig had getoond. In zijn kenschets van de contemporaine Vlaamse poë-

¹⁰⁴ Sierksma 1963: 18.

¹⁰⁵ Schaafsma 1965: 11-12.

¹⁰⁶ Ibidem: 24.

¹⁰⁷ Sierksma: 193.

¹⁰⁸ Ibidem: 18.

zie zou Walravens namelijk simplificerend te werk zijn gegaan, en dat terwijl hij wel degelijk een ‘intelligent mens’ was.¹⁰⁹ In dat verband suggereerde Gysen dat de bloemlezer er wellicht andere preoccupaties op nahield:

Het is misschien de journalist, de voordrachtgever, de contactman, de televisie-kroniqueur, de animator Walravens die de denker Walravens er toe brengt tijd te willen winnen met pasklare, algemene, oppervlakkige denkbeelden?¹¹⁰

In deze op zichzelf al behoorlijk tendentieuze opmerking construeert Gysen een negatief imago van het medium televisie, dat hij – onder veel meer van Walravens’ publiek georiënteerde activiteiten – afgrenst van het ‘denken’. Voor Gysen lijkt televisie een vorm van animatie; van zich richten op een publiek dat om pasklaarheid vraagt en een ondergeschikte positie heeft ten opzichte van het filosofische denken zoals dat gestalte krijgt in de literaire essayistiek. In de voorstelling van de criticus zijn ‘essayerend denken’ en ‘televisie maken’ dan ook geen complementaire bezigheden die samen de literatuurbeschouwer Walravens uitmaken. Deze is eerder een gespleten persoonlijkheid die weliswaar diepzinnig schrijven kan, maar zich zo nu en dan ook verliest in oppervlakkigheid, met zijn televisiewerk als uitingsvorm.

Nu had Gysen natuurlijk gelijk dat de ‘denker’ en de ‘animator’ Walravens van elkaar verschilden. Mijn punt is echter dat hij die tweede rol met één pennenstreek afdeed als ‘oppervlakkig’ en ‘pasklaar’, waarmee hij bij implicatie ook de televisie als zodanig labelde. Een nog sprekender voorbeeld van dat mechanisme biedt Jak van der Meulens veroordeling van Hans Gomperts’ kunstkritiek in *Kentering*. De dichter schreef daarover: ‘Het dagblad “Het Parool” bestaat het televisie-intellectuelen zoals H.A. Gomperts en Pierre Janssen over kunst te laten schrijven. Bij hun beschouwingen worden vaak fotootjes afgedrukt, alsof het politici waren, maar van een joliger soort’.¹¹¹ Waar de negatieve institutionele identiteit van televisie bij Gysen nog bleek uit een vergelijking met een intellectualistisch genre, had Van der Meulen aan één woord genoeg om de culturele status van het medium opzij te schuiven (en tegelijkertijd de intellectuele geloofwaardigheid van Gomperts en Janssen in twijfel te trekken). Het behoefde kennelijk geen toelichting dat de televisie een *pars pro toto* was om een oppervlakkige culturele consumptiecultuur aan te duiden; het sarcasme van de term ‘televisie-intellectuelen’ zei hier genoeg.

Hoewel een dergelijk dedain ten opzichte van televisie (zeker in de literaire wereld) nooit helemaal verdwenen is, werden de kantjes ervan in de loop van de jaren zestig minder scherp. Het voert te ver om te stellen dat het in de loop van de jaren zestig gemeengoed voor schrijvers werd om in het openbaar te zeggen dat ze televisie keken, maar rond 1970 had de culturele aristocratie goed gezelschap gekregen van literatoren die weliswaar geen pleidooi voor het medium hielden, maar toch wel hun affiniteit ermee benadrukten. Dat de één dat omzichtiger deed dan de ander, blijkt mooi uit een interview dat Victor van Vriesland in 1971 gaf aan *Studio*, de televisiegids van de KRO die hem amicaal als ‘Dr. Vic’ aanduidde. Een passage daaruit:

109 Gysen 1960.

110 Ibidem.

111 Van der Meulen 1962: 13.

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 nóóit iets op de televisie. Dokumentaires kijk ik nooit naar, ik bén al gedokumenteerd. Voetballen? Nooit, de enige sport waar ik zelf actief aan heb gedaan, is tennis, dat was toen nog een rijkeluissport.'¹¹²

Van Vriesland is niet te beroerd te melden dat hij televisie kijkt, ook niet als het om Amerikaanse westernseries als *Bonanza* en *The High Chaparral* gaat. Desalniettemin nuanceert hij ter plekke zijn positieve houding ten opzichte van het medium. Hij relateert de hoeveelheid tijd die hij naar de tweede western kijkt; markeert zijn walging tegenover soaps (*Peyton place*); plaatst zichzelf buiten de doelgroep van televisiedocumentaires en bagatelliseert het kwantitatieve aanbod van culturele televisie. Ook de zelfverklaarde 'kinderlijke manier' van tv-kijken veronderstelt een zekere elitepositie: het is Van Vriesland en zijn vrouw kennelijk gegeven in een dergelijke houding te schieten.

Gezien zijn programma *Muze in spijkerbroek* dat ik in het vorige hoofdstuk aan de orde stelde, zal het niet verbazen dat Cees Buddingh' zijn enthousiasme met minder voorbehouden uit de doeken deed. In 1971 zei hij in een interview 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'.¹¹³ Ook Jan Wolkers stak zijn fascinatie voor het medium niet onder stoelen of banken. Hij plaatste beslist kanttekeningen bij de kwaliteit van sommige programma's en presentatoren ('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'), maar al met al vond hij het medium anno 1968 'een zegenrijk iets'.¹¹⁴

Het is, denk ik, niet toevallig dat juist auteurs als Buddingh' en Wolkers, die ook in hun literaire productie de elitaire status van literatuur de maat namen, publiekelijk uitweidden over hun kijkvoorkeuren. Toch kregen ze ook bijval van collega's die er een klassiekere literaire carrière op nahielden. Al in 1960 schreef Leo Vroman in een van zijn 'snippers':

Wat is er zo heilig aan de ontcijfering van een gedachte via de gedrukte lettertjes de gerangschikte woordjes, puntje komma vraagtekentje, als het immers moet gaan om de gedachte zelf? Vaak gaat het ook zelfs alleen om de emotie. Ik zou ter opwinding een kort verhaal van Hemingway kunnen lezen, maar het is eenvoudiger en rechtstreekser om aan een knop te draaien en een bokswedstrijd te zien.¹¹⁵

Een principieel onderscheid tussen de 'hoge' Hemingway en de 'lage' bokstelevisie maakte Vroman hier niet – ze zorgden elk op hun manier voor de nodige opwinding. Het is wellicht de grondhouding van de culturele omnivoor, die elementen uit de elitaire en de populaire cultuur mixt in zijn smaakprofiel. Die houding is beduidend liberaler dan die van de culturele elitaristen, maar ook Vroman ontsnapte uiteindelijk niet aan de framing van televisie als iets oppervlakkigs: meer inspanning dan een draai aan de knop was voor deze tegenhanger van Hemingway niet nodig.

¹¹² Páques 1971.

¹¹³ Buddingh' in Anoniem 1971.

¹¹⁴ Wolkers in Meerum Terwogt 1968.

¹¹⁵ Vroman 1960: 170.

In het literaire veld van de jaren zestig en zeventig werd er dus wel gemorreld aan de geijkte culturele hiërarchie, maar ook de verdedigers van televisie grensden het medium af van de 'echte' cultuur. Eerder dan als criticasters van het onderscheid tussen 'hoog' en 'laag' laten zij zich dan ook omschrijven als omhelzers van oppervlakkigheid. Het devies was daarbij dat té veel blootstelling aan de massacultuur schadelijke gevolgen zou hebben. In de woorden van Jaap Harten: 'Je moet (...) keuzen maken, anders vervlak je; je kunt van je televisie stapelgek worden wanneer je elke uitzending consumeert'.¹¹⁶ De parallel met hedendaagse overheids-campagnes voor een verantwoorde alcoholconsumptie ligt hier voor de hand: 'Geniet, maar met mate'.

Op dit punt keer ik terug naar David Koning en zijn teleurstelling over het ontbreken van de televisie in *De boekenboom*. Werden de mogelijkheden van het nieuwe medium in het literaire veld inderdaad over het hoofd gezien? In dit hoofdstuk is duidelijk geworden dat actoren in dat veld over het algemeen gereserveerder op de introductie van televisie reageerden dan televisiecritici op de uitzendingen van literatuurprogramma's. Ontegenzeggelijk speelde het oppervlakkige imago van televisie – dat mede door criticasters uit het literaire veld geconstrueerd werd – daarbij een rol. Konings aantijging was in die zin terecht, dat literatuurbeschouwers in de onderzochte periode zelden tot nooit iets over literatuurprogramma's schreven – symptomatisch voor het papieren brandpunt waarop dit boek een aanvulling wil vormen. Aan de andere kant vielen de televisie niet slechts schouderophalen en wegwijsgebaren ten beurt. Hoewel ook de enthousiastelingen de kijkbuis met oppervlakkigheid verknoopten, laat hun publieke sympathie voor de tv zien dat de fundamenteën van de culturele hiërarchie niet meer zo stevig lagen als de wijdverspreide snobistische reacties op het medium aanvankelijk deden vermoeden. De toestellen stonden met andere woorden lang niet overal aan, maar er zaten inmiddels wel stekkers in het stopcontact.

¹¹⁶ Harten in Bos 1969.

8

Besluit

8.1 Voorbij het papieren brandpunt

Op 12 november 2014 publiceerde *De Groene Amsterdammer* een cartoon van Milo, waarop het zo mogelijk grootste cliché rond de literatuurcriticus staat afgebeeld:¹



Hier wordt een vlijtige schrijver om zeep gebracht door een recensie met slechts één ster, geniepig in de rug gestoken door een wegsluitende bebrilde critica. Een dergelijke *framing* van de criticus als een nietsontziende misdadiger die rücksichtslos carrières meent te kunnen rui-

¹ De cartoon is een illustratie bij Opheffer 2014.

neren, gaat eeuwen terug (Goethe: 'Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent') en is natuurlijk een stereotype waarvan talloze tegenvoorbeelden bestaan. In Milo's cartoon schuilt intussen een tweede cliché. Critici die met sterren werken, bedienen zich in de praktijk namelijk steevast van een geschreven vorm: hetzij in een papieren medium, hetzij op een recensiewebsite. Zo beschouwd zou de wegsluipende critica voor tal van media kunnen schrijven, maar is het uitgesloten dat zij zich met radio- of televisiekritiek bezighoudt of haar recensies verspreidt via een YouTube-kanaal.

De cartoon is aldus geworteld in wat ik in deze studie heb aangeduid als het papieren brandpunt van het discours rond literatuurkritiek: de gewoonte om literatuurkritiek op te vatten als een genre dat in geschreven vorm tot ons komt. Het voorgaande was een poging het blikveld te verbreden en nu eens twee vormen van kritiek voor het voetlicht te brengen die jarenlang onderbelicht zijn gebleven in het academische onderzoek naar literatuurkritiek: de Nederlandse literatuurbeschouwing op radio en televisie. Meer specifiek richtte het onderzoek zich op de beginjaren van de literatuurkritiek in auditieve en audiovisuele vorm: centraal stonden de literair-kritische praktijk op de vooroorlogse Nederlandse radio (1923-1940) en de literatuurprogramma's uit de eerste decennia van de Nederlandse televisie (1951-1975).

Hoofddoel van deze studie was een ontginning van deze voorheen nauwelijks gedocumenteerde vormen van literatuurkritiek, aan de hand van een vijftal leidende onderzoeksvragen. Waarom werd literatuur zo snel een aandachtspunt in de nieuwe media radio en televisie (1)? Vanuit welk gedachtegoed opereerden critici die in de beginjaren ervan hun literair-kritische praktijk uitbreidden naar de ether of het beeldscherm (2)? Welke selecties uit het boekenaanbod werden op radio en televisie gemaakt (3)? Welke (al dan niet mediumgebonden) conventies bepaalden het functioneren van de literatuurbeschouwing op radio en televisie (4)? En hoe werden beide genres gerecipieerd in het literaire veld (5)? In dit afsluitende hoofdstuk maak ik wat dat betreft de balans op en tracht ik, uiteraard vergelijkenderwijs, een synthetiserend beeld van de literatuurbeschouwing in de beginjaren van de Nederlandse radio en televisie te schetsen.

Dat beeld construeerde ik op basis van een divers scala aan bronnen: omroepgidsen, briefwisselingen en andere archivalia, literaire en culturele tijdschriften, kranten, poëticalen en/of metakritische essays, (incidenteel) literaire teksten en bewaard gebleven radiolezingen en televisieprogramma's. Een deel van die bronnen is inmiddels digitaal raadpleegbaar, hetgeen een onderzoek van deze omvang aanzienlijk vergemakkelijkt heeft. Intussen levert die digitalisering ook een zekere bias op: de resultaten van deze studie zijn soms gekleurd door wat er digitaal beschikbaar is, terwijl bijvoorbeeld een niet-gedigitaliseerde tekst uit een vooroorlogse krant een heel ander licht op de radiokritiek in het interbellum geworpen zou kunnen hebben. Een ander voorbehoud bij het hier geschetste beeld is dat ik de beschikbare radiolezingen en televisieprogramma's in retrospectief onderzocht heb, daarbij dankbaar gebruikmakend van de mogelijkheid tot herlezen, pauzeren, terugspoelen en/of terugkijken. Die onderzoekshouding verschilt vanzelfsprekend diametraal van de luister- en kijkhouding van het contemporaine publiek van de literatuurbeschouwing op radio en televisie. Ze opent evenwel een wereld die te lang voor literatuurhistorici gesloten was.

8.2 Opkomst en achtergrond van de radio- en televisiekritiek

De snelle opkomst van literatuurbeschouwing in de nieuwe media radio en televisie past in een breder mediahistorisch kader. Beide media werd van meet af aan een emancipatoire identiteit aangemeten: radio en televisie werden breed gezien als technologische wonderkanalen waarmee een grote massa cultureel kon worden opgevoed. Dit verheffingsideaal, dat ook ten grondslag lag aan andere West-Europese publieke omroepssystemen, werd in de omroepregelingen van mei 1930 geïnstitutionaliseerd en was nog altijd van kracht toen de televisie haar intrede deed. Al snel was het dus wettelijk geregeld dat radio- en televisiemakers zich niet alleen dienden te richten op programma's van ontspannende aard, maar ook aandacht moesten besteden aan onder andere esthetische vorming.

Uit dit onderzoek blijkt intussen dat de aandacht voor literatuur als esthetische categorie er al ruim vóór 1930 was, hetgeen onderstreept hoe serieus de omroepen zelf het ideaal van cultuurbemiddeling namen en hoe vanzelfsprekend (kennis van) literatuur binnen dat ideaal was. Tegelijkertijd betrof het hier een terrein waarop de omroepen geen expertise in huis hadden. Daarom zochten de leiders ervan contact met auteurs en critici die bereid waren (een deel van) de nieuwe literaire rubriek voor hun rekening te nemen. Het initiatief tot literaire radiokritiek kwam dus voor een belangrijk deel van de zijde van de omroepen, niet van de zijde van het literaire veld. Bij de aanstelling van de leiders van de literaire rubrieken (P.H. Ritter jr. bij de AVRO, Herman de Man en later Anton van Duinkerken bij de KRO, A.M. de Jong bij de VARA) dan wel de eerste regelmatige sprekers (Piet Risseeuw bij de NCRV) bleken verschillende factoren een rol te spelen. Soms was er sprake van elders opgedane sociale contacten tussen de omroepleiding en de criticus van dienst (Herman Cohen de Boer en Ritter), maar altijd speelden symbolisch kapitaal en het ideologische profiel van de criticus een rol. De leiders van de literaire rubrieken hadden stevast een invloedrijke positie opgebouwd in het literaire of journalistieke veld en golden als literaire vertegenwoordiger van de zuil waaraan hun omroep verbonden was – met uitzondering van Ritter, wiens profiel echter uitstekend in dat van de 'neutrale' AVRO paste.

Ook het initiatief tot literatuurprogramma's op televisie lag primair bij de omroepen, die immers wettelijk belast waren met culturele programmering. Als opmerkelijk onderzoeksresultaat mag gelden dat de omroepleiding in de vroegste jaren van de literaire televisie geen beroep lijkt te hebben gedaan op ervaringsdeskundigen op het terrein van de literaire radiokritiek, hetgeen strookt met eerdere beeldvorming over radio- en televisieafdelingen als 'gescheiden' circuits. Ook voor de televisie gold intussen dat medewerkers aan literatuurprogramma's in de regel het nodige symbolische kapitaal hadden opgebouwd in het literaire veld. Evenals bij de radio konden contacten tussen de omroepleiding en een criticus (zoals bij Con Nicolaï en Hans Gomperts) bovendien een rol spelen bij werving en selectie.

Wat trok die literatuurcritici op hun beurt aan in medewerking aan de omroepwereld? Aan de ene kant waren er natuurlijk allerlei vormen van persoonlijk gewin in het spel. Enerzijds betrof het daarbij financieel gewin: voor een radioboekenhalfuurtje en een optreden in een tv-programma kregen auteurs goed betaald. Anderzijds blijkt uit dit onderzoek dat auteurs zich al vroeg bewust waren van de symbolische effecten van radio en televisie. De radiomicrofoon zorgde ervoor dat de naam van een criticus 'door het gehele land' ging, om het met David

Koning te zeggen, terwijl een televisiebijdrage letterlijk zichtbaarheid voor een grote groep potentiële lezers garandeerde.

Literatuurcritici die hun naam op zeer frequente basis aan radio of televisie verbonden, hielden er intussen ook een metakritisch profiel op na waarin een cruciale rol was weggelegd voor de relatie tussen kritiek en publiek. De prominente radiocritici uit het interbellum wilden in hun literaire rubriek een voorlichtende rol als cultuurbemiddelaar vervullen: ze zagen zichzelf als bevoegde autoriteit die zich tot doel stelde de luisteraar zinvolle kennis over literatuur te laten verwerven. Uit de analyse van de metakritische opvattingen van P.H. Ritter jr., Anton van Duinkerken, Cornelis Rijnsdorp en A.M. de Jong bleek dat deze critici een gemeenschappelijke zorg deelden over een (al dan niet historisch gegroeide) kloof tussen literaire schrijvers en het grote publiek, dat zij – afhankelijk van hun levensbeschouwing – aanduidden met begrippen als ‘massa’, ‘burgers’ en ‘volk’. Een ander verbindend element betrof het poëtische uitgangspunt dat gemeenschapskunst te verkiezen is boven esthetisch individualisme in de traditie van de Beweging van Tachtig.

Er bleken echter ook serieuze accentverschillen tussen de verschillende cultuurbemiddelaars te bestaan, die voor een belangrijk deel terug te voeren zijn op de ideologische segmentering van het literaire veld. Zo was de kloof tussen literatuur en publiek voor Van Duinkerken bijvoorbeeld niet los te zien van de typisch katholieke waarschuwingscultuur tegen zogenaamde ‘gevaarlijke’ boeken, terwijl die voor De Jong voortkwam uit klassenstrijd. We moeten dan ook voorzichtigheid betrachten met uitspraken over cultuurbemiddeling als een proces waarin de criticus een ‘neutrale’ bemiddelaarsrol aanneemt. Zeker in het Nederlandse interbellum is de notie ‘bemiddeling’ altijd gekoppeld aan individuele, en soms ook collectieve poëtische profielen.

Een dergelijke heterogeniteit bleek eveneens op te gaan voor de metakritische profielen van frequente medewerkers aan literatuurprogramma’s op televisie. Anders dan hun voorlopers op de radio lieten televisiecritici zich echter niet bezorgd uit over een vermeende kloof tussen de literatuur en het publiek. Hans Gomperts verdedigde zelfs de opvatting dat cultuur iets was voor de elite en richtte zich in zijn journalistieke en televisiewerk op een publiek dat toch al voor de literatuur gewonnen was. In zijn ogen mocht literatuur zeker niet iets gewoons worden, al paste hij zijn toon in *Literaire ontmoetingen* wel degelijk aan het nieuwe medium aan. Intussen waren er op televisie ook duidelijke anti-elitaristen actief: C. Buddingh’, bijvoorbeeld, maakte programma’s die er expliciet op gericht waren de poëzie van haar ontoegankelijke imago te bevrijden, vanuit het adagium dat ook het ‘gewone’ tot het domein van de literatuur behoorde. Waar de een dus de grenzen van de bemiddeling leek op te zoeken door zo serieus mogelijke literatuurprogramma’s te maken, verkende de ander veeleer de grenzen van de cultuur en de daarbinnen heersende hiërarchieën. De meeste televisiemakers hadden echter met elkaar gemeen dat zij een autonome benadering van literatuur afwezen en de communicatieve functie van literatuur(kritiek) op de voorgrond plaatsten. Evenals de radiocritici uit het interbellum wilden zij zich niet terugtrekken in een culturele niche, maar zochten zij uitdrukkelijk een publiek op.

8.3 De selecties van de radio- en televisiekritiek

Welke vorm hanteerden die heterogene cultuurbemiddelaars daarbij? Op de radio nam de literatuurkritiek van meet af aan de vorm van gesproken recensies of beschouwingen aan, al bleek dat er al voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog met het interviewgenre werd geëxperimenteerd. Ook op televisie was sprake van *remediation*: niet alleen werden radioformats hernomen, met critici die hun lezing ditmaal voor de camera voordroegen; ook probeerde een programma als *Literair kijkschrift* het genre van het literaire tijdschrift in audiovisuele vorm na te bootsen. Meer dan op de radio, die eerder een kanaliserende functie had dan dat zij creatief werd gebruikt, werd er op televisie echter al spoedig naar nieuwe vormen gezocht waarin het beeld beter tot zijn recht kwam. De meest geijkte daarvan was het televisie-interview, maar in literatuurprogramma's werden ook vaak documentairevormen ingezet. Vanwege de noodzaak om dynamische beelden te gebruiken verdween een criticus als Jacques den Haan, die in het programma *Spiegel der kunsten* nog enkele recensies voorlas, al spoedig van de buis. De KRO bleek het genre van het literatuurprogramma, met haar nadruk op het woord, überhaupt geschikter voor de radio dan voor de televisie te vinden. Waar de boekenhalfuurtjes in het interbellum tot de Duitse bezetting een vaste kracht op de Nederlandse radio bleven, was de positie van televisieprogramma's over literatuur kortom minder stevig.

Andere verschillen tussen de vroege radio- en televisiekritiek tekenen zich af op het niveau van de selectie van de besproken boeken en/of auteurs. Een eerste verschil betreft de rol van ideologische selectiecriteria. Op de radio bleek de verzuilde achtergrond van de omroepen een grote stempel op de besproken uitgaven te drukken. Aan meer dan de helft van de besproken auteurs tussen 1928 en 1940 werd in slechts één van de literaire rubrieken aandacht geschonken, waaruit blijkt dat de vier onderzochte omroepen andere, in de praktijk vaak zuilgebonden keuzes maakten. Ook waren er relatief weinig critici die voor meerdere omroepen actief waren, hetgeen ook voortvloede uit concurrentiegevoelens tussen de omroepen en hun wens om specifieke sprekers aan de omroep te binden. Ten slotte bestonden er banden met uitgeverijen van een gelijke gezindte: de NCRV besprak aanzienlijk meer boeken van uitgeverij Holland dan de AVRO, terwijl De Arbeiderspers en Brand een streepje voor hadden bij respectievelijk de VARA en de KRO. Op televisie bleken de scherpe kantjes van het verzuilde omroepbestel er wel af. De NCRV, bijvoorbeeld, besteedde weliswaar nog altijd aandacht aan protestants-christelijke letterkunde, maar de meerderheid van haar items handelde over de algemene literaire cultuur. Net zo gemakkelijk als hun gasten staken medewerkers aan literatuurprogramma's bovendien de grenzen van de verschillende omroepen over.

Een tweede verschil betreft de selectie van (werk van) auteurs die gedurende de twintigste eeuw als canoniek zijn gaan gelden. De meest besproken auteurs op de radio (Coolen, Den Doolaard, Van Duinkerken, Fabricius, Helman, De Jong, De Man, Ritter jr., H. Roland Holst, Van Schendel, Timmermans) waren in de afgelopen decennia bepaald niet het kloppend hart van de gemiddelde (cursus) literatuurgeschiedenis, terwijl de meest frequente televisiegasten vaak juist een stevige positie in de canon hebben verworven (bijvoorbeeld Campert, Haasse, Hermans, Kouwenaar, Mulisch). Het voert te ver om daaruit te concluderen dat er een verband bestaat tussen televisieaandacht en canoniseringsprocessen, hoewel die twee elkaar zeker niet uit hoeven te sluiten. Wel blijkt dat de canonieke literatuurgeschiedenis zich in een

andere richting dan de selecties van de radiokritiek heeft ontwikkeld, terwijl ze meer overlap met de televisiegeschiedenis vertoont. Dat wil echter niet zeggen dat in de ether slechts literatuur met een laagdrempelig(er) karakter werd besproken. De radiokritiek vormde veeleer een blauwdruk van het heterogene literaire veld in het interbellum, waarin net zo goed ruimte was voor auteurs die vernieuwing nastreefden of een idealistisch-realistische poëtica afwezen.

Een derde en laatste verschil manifesteert zich in de genreverhoudingen binnen de selectie. In beide media bleek proza het meest vertegenwoordigde genre, maar op de radio nam het een veel dominantere positie in dan op televisie. Ging bijna de helft van de items in televisieprogramma's over proza; op de radio gold voor drie van de vier omroepen (de KRO is een uitzondering) dat zo'n driekwart van de besproken boeken een roman of novelle was. Poëzie – op televisie goed voor ongeveer een derde van de selecties – moest het op de radio doen met een percentage tussen de zeventien en negentien procent bij de confessionele omroepen, tot zelfs onder de tien procent bij de AVRO en de VARA. In combinatie met de relatief hoge vertegenwoordiging van idealistisch-realistisch proza in het aanbod leidt dit tot het beeld van een dienende radiokritiek, waarin relatief weinig literaire barrières voor de luisteraar werden opgeworpen. De televisie leek wat dat betreft minder toeschietelijk, al moet hier een aantal passen op de plaats worden gemaakt. Niet alleen ging een groot deel van de televisieaandacht voor poëzie uit naar dichters in de traditie van de Zestigters, die nu juist de grens tussen 'hoog' en 'laag', 'moeilijk' en 'gemakkelijk' ter discussie stelden; ook was poëzie een genre dat zich door haar performatieve mogelijkheden goed naar het beeldscherm vertalen liet.

Naast deze verschillen blijkt uit het onderzoek ook een opvallende overeenkomst in de selecties van de radio- en televisiekritiek. Zowel op de vooroorlogse radio als in de vroege televisiedecennia was sprake van een oververtegenwoordiging van mannelijke auteurs ten opzichte van hun vrouwelijke collega's. Deze scheve genderverhoudingen, die aansluiten bij eerder onderzoek op media- en literair-historisch terrein, bleken te worden ondersteunt door aparte programma's voor een specifiek vrouwelijk luister- en kijkpubliek waarin aandacht aan literatuur werd besteed. Zoals ik aan de hand van de casus Ellen Russe illustreerde, bleken er op de KRO-radio geheel andere universa te bestaan voor de 'algemene' boekenrubriek en het literaire onderdeel van het zogenaamde vrouwenuurtje.

8.4 Protocollen en positionering

Waar de selecties van de radio- en televisiekritiek ongeëxpliciteerde premissen blootleggen ('Op de vooroorlogse radio besprak men bij voorkeur duidelijk te volgen proza van een man uit de eigen zuil'), daar werden beide kritische genres in de praktijk ook gereguleerd door duidelijker gearticuleerde mechanismen en ideologieën. Het meest pregnante voorbeeld daarvan is allicht de Radio Omroep Controle Commissie (ROCC) in het interbellum, die met name in de vroege jaren dertig censuur uitoefende op de radioliteratuurkritiek, in het bijzonder die van de VARA. Daarnaast hadden de vroege radio- en televisieprogramma's over literatuur beide te maken met stevige bemoeienis van omroepzijde. De leiders van de radio-omroepen volgden de literaire rubrieken kritisch en grepen in als ze vonden dat een lezing niet toegankelijk genoeg was geweest, een spreker te weinig kwaliteit had of een gekozen boek de perken van het zedelijk betamelijke

te buiten was gegaan. In de praktijk bleek die bemoeienis te kunnen leiden tot minder frequent optredens van vaste critici (Herman Robbers bij de AVRO) of zelfs tot het onvrijwillige vertrek van medewerkers (Ignaas Agasi bij de KRO). Het einde van *Literaire ontmoetingen* laat een omgekeerde beweging zien: hier leidde de bemoeienis van de omroepleiding met de aflevering over Remco Campert ertoe dat regisseur Keller en presentator Gomperts de AVRO de rug toekeerden.

Zulke incidenten laten zien dat de radio- en televisiekritiek slechts beperkt onafhankelijke platforms vormden: in zekere zin stond de handelingsvrijheid van critici in functie van de wensen en ideeën van de omroepen. Daarnaast drukten mediumgebonden conventies – die ik in navolging van Gitelman in deze studie heb aangeduid als ‘protocollen’ – hun stempel op de literair-kritische praktijk in beide media. Vanuit de gedachte dat een massamedium een zo groot en divers mogelijke groep luisteraars moest kunnen aanspreken, was het op de radio van belang om nicheonderwerpen of een al te specialistische behandeling van een literaire tekst te vermijden. Op televisie speelde dat uitgangspunt op het eerste gezicht een minder grote rol: literatuurprogramma’s werden van meet af aan als zogenaamde ‘minderheidsprogramma’s’ gemarkeerd, hetgeen impliceerde dat het de omroepen niet om een groot en divers publiek te doen was. In de praktijk bleek er echter sprake van wat Bourdieu economische censuur noemt: een programma als *Literair kijkschrift* moest uiteindelijk het veld ruimen vanwege de lage kijkdichtheid – en dus omdat het niet lukte een groot en divers publiek aan te spreken. Wat dat betreft kan worden vastgesteld dat de omroepen in het interbellum een literatuurvriendelijker beleid voerden dan gedurende de vroege televisiedecennia. Hoewel de literaire rubrieken evenmin een luisteraarsfavoriet waren, werden ze – op een conflictueuze opschorting bij de NCRV na – tot de Duitse bezetting gecontinueerd.

De protocollen ten aanzien van radio- en televisiekritiek bleken in de praktijk niet algemeen te worden gedeeld, maar vormden veeleer de inzet van metakritische discussies. Zo stond het belang dat de omroepen hechtten aan toegankelijkheid op gespannen voet met de overtuigingen van sommige critici, die meenden dat spreken over literatuur per definitie een bepaalde mate van abstractie vergde die niet voor een groot publiek kon worden weggemasseed. Radio en televisie werden weliswaar algemeen opgevat als media waarop de literatuurkritiek een voorlichtend karakter aannam, maar over de invulling van die voorlichting bestond geen consensus. Waar een radiocriticus als Ritter boekbesprekingen voorstond waarin de persoonlijke smaak van de criticus moest wijken voor een relatief objectieve beoordeling die rekening hield met de bedoelingen van de besproken auteur, meenden zijn tegenstanders rond *Forum* dat een dergelijke invulling van de voorlichtingsfunctie egalitair was en de gegeven waardeverschillen tussen literaire werken negeerde. Een hiermee samenhangend twistpunt betrof de vraag of in de ether negatieve kritiek mocht worden uitgeoefend. Nogal wat radiocritici meenden van niet en huldigden een positiviteitsprotocol dat uitging van de gedachte dat negatieve besprekingen de luisteraar nog verder van de literatuur zouden drijven. Om die reden bleek P.H. Ritter jr. boeken die hij in de krant negatief gerecenseerd had op de radio positief te bejegenen. Anderen gebruikten de ether juist wel als ruimte voor negatieve kritiek, bijvoorbeeld om de problemen van een concurrerende poëtica bloot te leggen (A.M. de Jong) of om de literaire cultuur van de eigen zuil vooruit te helpen (diverse critici bij de NCRV).

Wat de televisiekritiek betreft lokte dit positiviteitsprotocol geen noemenswaardige discussies uit, waarschijnlijk bij gebrek aan een regelmatige rubriek waarin nieuwe uitgaven werden

gerecenseerd. Wel bleek uit mijn analyse van televisie-interviews met schrijvers dat het protocol ook op televisie van kracht was: op een enkele uitzondering na (Willem Frederik Hermans' gesprek met Herman van Kuilenburg) stelden interviewers zich bijzonder welwillend op ten opzichte van hun gasten, zelfs als het gesprek ging over een boek dat de interviewer negatief besproken had (Hans Gomperts over Hugo Claus' *De verwondering*) of een gast uithaalde naar de poëtica van de interviewer (Hans Vlek richting C. Buddingh'). Vermoedelijk speelden bij die beleefde houding ook contemporaine omgangsvormen en een visie op tv als huiskamervriendelijk medium een rol. Toch waren er wat dat betreft grenzen: het zedelijksheidsprotocol, dat op de radio nauwlettend door de ROCC werd bewaakt en nog altijd door de televisieleiding van de AVRO werd gehanteerd toen ze een gedicht van Remco Campert wilde censureren, stond te ver af van de principes van de literatuurkritiek om de samenwerking voort te zetten. Het ongelukkige lot van Nederlandse televisieprogramma's over literatuur, dat gebruikelijk primair wordt toegeschreven aan gebrekkige kijkcijfers, kwam dus evengoed voort uit een discrepantie tussen de overtuigingen en uitgangspunten van de omroep en haar medewerkers.

Uit mijn analyse van de literair-kritische praktijk op radio en televisie blijkt voorts dat het inadequaat is om radio- en televisieprogramma's over literatuur eenzijdig te beschouwen als vormen van boekpromotie die de literaire belangstelling van een groot publiek moeten opwekken. Ik heb laten zien dat deze nieuwe media ook werden ingezet als positioneringsmiddelen in het literaire veld. Zelfs in de meest voorlichtende radiokritieken bleken evaluatief of poëticaal geladen passages voor te komen, hetgeen impliceert dat we in toekomstig onderzoek aandacht moeten hebben voor het poëtische aspect van cultuurbemiddeling. Bovendien werden radiolezingen soms gebruikt voor metakritische positionering (Ritter over het 'letterkundig kannibalisme' van Du Perron) en bleken er achter de schermen onderhandelingen te worden gevoerd waarin sommige auteurs erin slaagden een goedgezinde bespreker voor hun roman aan te dragen. Ook maakten critici met een leidende radiofunctie handig gebruik van hun machtspositie om hun eigen werk door bevriende critici onder de aandacht te laten brengen.

Op televisie speelde die positionering een nog belangrijkere, maar ook complexere rol. Waar de radiokritiek meestal slechts bijdroeg aan het imago van een besproken auteur, was op tv vaak ook sprake van posturevorming (Meizoz), omdat de auteur in kwestie zelf als (geïnterviewde) gast aanwezig was. De ruimte voor posturevorming bleek in het onderzochte corpus te verschillen: kreeg de ene auteur nauwelijks tegengas van de interviewer, in andere gevallen waren er duidelijk discrepanties tussen het posture dat de geïnterviewde ontwierp en het imago dat de interviewer tegelijkertijd neerzette. In alle gevallen speelden montage en/of regie intussen een rol in de beeldvorming: de manier waarop een schrijver in beeld werd gebracht, bleek diens posture of imago in veel gevallen te versterken.

De hier onderzochte radiolezingen en televisieprogramma's zitten vol variaties: in ruimte voor posturevorming, in handhaving van protocollen, in gebruikte formats, in mate van expliciete evaluatie van het besproken boek, in toon en stijl, enzovoort. Het is dan ook mijn overtuiging dat we niet kunnen spreken van 'de' radiokritiek of 'de' televisiekritiek als afgebakende literair-kritische genres. Als ik in dit onderzoek iets heb willen aantonen, dat is het wel de grote heterogeniteit van beide fenomenen en de vele rijke kleurschakeringen die ze laten zien.

8.5 De receptie van radio- en televisiekritiek

Zoals gezegd wilde deze studie een nieuw en uitvoerig hoofdstuk toevoegen aan de receptie-geschiedenis van de literatuurkritiek op radio en televisie, die tot op heden grotendeels van serieuze academische aandacht verstoken was. De efemere positie van zowel de radio- als de televisiekritiek bleek intussen ook voor de contemporaine receptie op te gaan. In het interbellum werd er bijzonder weinig op de literaire radiorubrieken gereageerd, hetgeen in de eerste plaats samengehangen zal hebben met de vluchtigheid van de boekenhalftuurtjes en de onmogelijk ze terug te luisteren. Tegelijkertijd genoten de radio en bij implicatie de radiokritiek een verdachte reputatie binnen het culturele veld. Tegenover cultuurbemiddelaars die het medium omarmden stonden een groep sceptici en zelfs tegenstanders, die meenden dat radio oppervlakkigheid, eclecticisme en dehiërarchisering in de hand werkte. Ten opzichte van de tijdschriftkritiek en (lager geschatte) dagbladkritiek gold de literaire radiokritiek aldus als laagste literair-kritische genre. Als zodanig speelde het zelden een rol van betekenis in het literaire veld. Inhoudelijke reacties kwamen er slechts, wanneer een criticus het in de ether al te bont had gemaakt – maar zoals ik aan de hand van Rijnsdorps lezing over *Opwaartsche Wegen* liet zien, ontstond de commotie pas echt wanneer een lezing ook op papier verschenen was.

In het geval van de televisiekritiek bleek zich wat die receptie betreft een verschuiving te hebben voorgedaan. Ook in dit geval kwamen er weinig reacties vanuit het literaire veld, en ook nu waren de geluiden over oppervlakkigheid en verstrooiing niet van de lucht. Waar latere interbellumboegbeelden als Ter Braak en Du Perron zich echter van de omroepen afkeerden – overigens niet zonder fascinatie voor de radiotechnologie – overheerste in de jaren zestig en zeventig bij veel schrijvers een gedoogbeleid ten opzichte van de televisie. Op zijn tijd was tv-amusement in orde; slechts in overconsumptie school het gevaar van oppervlakkigheid.

Anders dan bij de radiokritiek richtten die bezwaren tegen (vermeende) oppervlakkigheid zich niet specifiek op de literatuurprogramma's op televisie. Ook televisiecritici in de dagbladders schreven bovendien regelmatig prijzend over programma's als *Literaire ontmoetingen*, *Literair kijkschrift* en *Muze in spijkerbroek*. Zij bleken literatuurprogramma's vooral te waarderen, wanneer ze geen elitaire insteek hadden, iets van de mens achter de behandelde auteur lieten zien en op een effectieve manier gebruikmaakten van beeld. Interessant genoeg deelden de kranten daarbij niet het zedelijkheidsprotocol dat tot het einde van *Literaire ontmoetingen* leidde: ze kozen massaal partij voor Keller, Gomperts en Campert. Blijkbaar was de dagbladders haar tijd verder vooruit dan de AVRO-leiding, hoewel ook de meeste kranten uiteindelijk verzuimden het heikele woord 'naaide' in hun kolommen te publiceren.

8.6 Toekomstige onderzoeksperspectieven

Hoewel ik voor deze studie een aanzienlijke hoeveelheid literair-historisch materiaal heb ontgonnen, richtte dit onderzoek zich slechts op een topje van de ijsberg. Veel mogelijke casussen zijn hier onbesproken gebleven, terwijl zeker de literatuurprogramma's op televisie voorbeelden te over bieden om meer onderzoek te doen naar de (zelf)representaties van literaire auteurs

uit de jaren zestig en zeventig. De teksten van radiolezingen uit het interbellum heb ik daarnaast niet aan gedetailleerde *close readings* onderworpen, terwijl een discursieve en retorische analyse van zulke lezingen ons (nog) meer zou kunnen vertellen over aard, functie en publiek van de radiokritiek in die periode. Onder het wateroppervlak rond de ijsberg wachten bovendien nog meer vragen op nadere verkenning. Hoe verliep bijvoorbeeld de geschiedenis van de radiokritiek tijdens en na de Tweede Wereldoorlog? Welke verhouding tussen radio en televisie bestond er daarbij? En hoe ontwikkelde de televisiekritiek zich na 1975?

Een andere kwestie betreft de opkomst van dat andere nieuwe medium in de twintigste eeuw: het internet. Het zou de moeite lonen ook de geschiedenis van de internetkritiek te schrijven vanuit de vragen die de leidraad door deze studie vormden. Welke poëtica's en meta-kritische opvattingen hielden de eerste critici in de blogosfeer erop na? Welke selecties uit het boekenaanbod maken literatuurkritische websites? En hoe wordt de internetkritiek in het papieren circuit gerecipieerd? Meer dan bij radio en televisie vraagt de beantwoording van die vragen om een vergelijking met de traditionele literatuurkritiek in dag- en weekbladen. In tegenstelling tot de literatuurbeschouwing op radio en televisie bereikt het overgrote deel van de internetkritiek de lezer in geschreven vorm, waardoor er alleen al in semiotische zin sprake kan zijn van 'concurrentie' tussen het papieren en het digitale circuit.²

Die mogelijke rivaliteit wordt versterkt door mediahistorische ontwikkelingen die de positie van de gedrukte literatuurkritiek hebben aangetast, waardoor er ook een cultuurhistorisch argument is om de internetkritiek in haar verhouding tot het papieren circuit te analyseren. Om te beginnen hebben redacties van dag- en weekbladen de ruimte voor literaire kritiek het afgelopen decennium sterk doen slinken. Al in 2005 stelde Erik Spinoy meewarig voor Vlaanderen vast dat literatuurcritici een marginale positie bekleedden in een literair systeem waarin alles draaide om een 'geglokaliseerd aanbod': de dynamiek van het veld werd volgens hem bepaald door een beperkt aantal commerciële uitgeverconcerns die vooral inzetten op vertalingen van internationale (hoofdzakelijk Engelstalige) bestsellers, 'aangevuld met een beperkte selectie Nederlandse en (speciaal voor 'onze' markt) hier en daar ook nog een Vlaamse schrijver'.³ Tien jaar later, tijdens een KNAW-debat over de vitaliteit van de Nederlandse kunstkritiek, werd die neoliberale tendens ook zonder omhaal aan de dagbladkritiek gekoppeld: die zou zijn vervallen in 'ballen, sterren en likes', waarbij diepgaande besprekingen het moesten afleggen tegen snel leesbare en bijgevolg korte en oppervlakkige recensies.⁴ Tegelijkertijd raakte ook de literatuurkritiek in literaire tijdschriften de laatste jaren ingedampt, hoofdzakelijk dankzij forse bezuinigingen bij de Nederlandse en Vlaamse letterenfondsen. De online literatuurkritiek verschijnt dus in een veld onder druk, waarin de ruimte voor papieren kritiek bovendien *letterlijk* afneemt: er is, om met Frank Huysmans te spreken, in toenemende mate sprake van 'ontpapiering'.⁵

2 Vgl. Kovac 2008: 4: radio en televisie 'supplemented the book in a sphere that the book was unable to reach. As a result, printed and visual media coexisted in two different spheres.'

3 Spinoy 2005.

4 Vgl. het 'Verslag KNAW debat over kunstkritiek' op www.boekman.nl/blog/verslag-knaw-debat-over-kunstkritiek, d.d. 5-10-2015.

5 Huysmans 2011: 50.

Een geschiedenis van de internetkritiek zou niet alleen die veranderende positie en status van de traditionele literatuurkritiek moeten adresseren, maar ook een nog complexer probleem moeten aansnijden: de vaak terugkerende oppositie tussen de amateurcriticus die op internet actief zou zijn en de professionele criticus die in papieren media opereert. Het betreft hier een evaluatief geladen onderscheid dat raakvlakken vertoont met het boek *The Cult of the Amateur* (2007), waarin Andrew Keen betoogt dat de massa ‘noble amateurs’ op internet de beschaving aantast.⁶ Door een gebrek aan culturele autoriteiten circuleren er online zoveel verhalen over de werkelijkheid, stelt Keen, dat het concept ‘waarheid’ wordt ondermijnd: er bestaat op internet slechts de waarheid die je zelf van al die circulerende visies maakt, of door goed betalende bedrijven krijgt aangereikt. Toegepast op de situatie van de literatuurkritiek: de digitale literair-kritische stemmen die opdoemen op weblogs en sociale media hollen de institutie literatuurkritiek uit, omdat ze een kakofonie van meningen vormen waarin al snel geen lijn meer te ontdekken valt.

Keens aantijgingen dateren inmiddels van tien jaar geleden, maar de contouren ervan vallen in de discussie over online kunstkritiek nog altijd te herkennen. In het voorjaar van 2016 wijdde het tijdschrift *Boekman* bijvoorbeeld een speciaal nummer aan ‘De nieuwe kunstkritiek’, waarin Edo Dijksterhuis onder meer schrijft over de concurrentie die de professionele kunstcriticus ondervindt van de ‘Generatie Upload’:

De amateur – in de beste zin van het woord: liefhebber – is de dominante factor geworden in de oordeelsvorming: producent en consument tegelijk, een ‘prosument’ die geen bemiddeling meer nodig heeft. Naar analogie van Josef Beuys’ ‘iedereen is een kunstenaar’ kunnen we nu zeggen: ‘iedereen is een criticus’. Spel- en grammaticale fouten of gebrekkige tekstopbouw vormen geen belemmering. Sterker nog, ze worden juist gewaardeerd want ze versterken de authenticiteit van het oordeel, dat met spreektaal, uitroepetekens, hoofdletters en emoticons wordt neergezet. Die ontwikkeling van autoriteit naar authenticiteit heeft een bepaald emancipatoir gehalte. Maar ze leidt ook tot nivellering. Het betoog raakt zijn reliëf kwijt, als er al een betoog overblijft.⁷

Hier schetst Dijksterhuis een problematisch, want hoogst clichématig beeld van de ‘amateur’-criticus. Hoewel er op internet ongetwijfeld critici actief zijn die aan het stereotype van de slecht spellende schreeuwelijk op bol.com voldoen, voert het veel te ver om de ‘dominante factor’ in de oordeelsvorming in zo’n schematische voorstelling te vangen. Tegenover karig argumenterende prosumenten op bol.com staan namelijk ook niet-professionele critici die wel een gestructureerd betoog opbouwen of ernaar streven een literair-kritische autoriteit te worden.

Wat dat betreft tekent zich een belangrijk verschil af tussen de nieuwe generatie internet-recenten en de literair-kritische pioniers op radio en televisie. Critici als Ritter en Gomperts moesten immers nog bewijzen dat ze radio- en televisiegeniek waren, maar ze hadden wel voldoende autoriteit opgebouwd in het literaire veld om als kritische stem serieus genomen te worden. Een sterke plaats in de literatuurgeschiedenis leverde het hun werk voor radio en televisie nochtans niet op. Gelukkig is er voldoende bewaard gebleven om terug te kunnen lezen en kijken, want zoals Bernlef al dichtte in *De schoenen van de dirigent*: ‘een agenda ligt open’.

6 Keen 2008.

7 Dijksterhuis 2016: 10.

Geraadpleegde literatuur

- ABSILLIS, Kevin, *Vechten tegen de bierkaai. Over het uitgevershuis van Angèle Manteau (1932-1970)*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2009.
- ADRIAENS, Manu, *Blijven kijken! Vijftig jaar televisie in Vlaanderen*. Tielt: Lannoo, 2003.
- AKKERMANS, Leo, *Televisie. Beginjaren van een nieuw beroep*. Amsterdam: Boom, 2003.
- ALBRECHT, Wolfgang, *Literaturkritik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.
- ALGRA, Henk, Cornelis Rijnsdorp & B. van Kaam, *Vrij en gebonden: 50 jaar NCRV*. Baarn: Bosch & Keuning, 1974.
- ALTENA, Ernst van, *Randfiguren. Vol. 1: Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky, Langston Hughes, Brederode, Georges Brassens, Jacques Prévert, Boris Vian*. Amsterdam: Van Ditmar, 1967.
- AMOSY, Ruth, 'La double nature de l'image de l'auteur'. *Argumentation et analyse du discours* 3 (2009), geraadpleegd op <http://aad.revues.org/index662.html>.
- ANBEEK, Ton, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885-1985*. Vijfde, herziende druk [eerste druk 1990]. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1999.
- ANBEEK, Ton & Jan Bank, 'Verzuilde literatuur: Een verkenning'. *Nederlandse letterkunde* 1 (1996) nr. 2, 125-137.
- ANDRINGA, Els, "'Wij missen ten onzent een Virginia Woolf ...' Entree en onthaal van Virginia Woolf in het interbellum'. *Nederlandse letterkunde* 11 (2006), 3, 279-303.
- ANG, Ien, *Het geval Dallas. Populaire cultuur, ideologie en plezier*. Amsterdam: SUA, 1982.
- ANONIEM, 'Weer boeken en schrijvers op t.v.'. *Het vrije volk*, 5-8-1975.
- , 'Cees Buddingh': de televisie is toch wel een grote aanwinst in het leven van de mens'. *Tubantia*, 10-4-1971.
- , 'Miniatuur van Queneau'. *Studio*, 11-10-1970.
- , 'Aangrijpend spel in "De Grote Kans"'. *Nieuwsblad van het Noorden*, 17-1-1969.
- , 'Niemand wist wat'. *Het vrije volk*, 14-12-1967(a).
- , 'Literair programma'. *De waarheid*, 18-2-1967(b).
- , 'Margo Minco'. *Het vrije volk*, 28-9-1967(c).
- , 'Uit de Kunst'. *Katholieke radio- en televisiegids*, 30-10-1966(a).
- , 'Goed "Kijkschrift"'. *Het vrije volk*, 12-3-1966(b).
- , 'Belangwekkend gesprek met Spiegel-uitgever'. *Leeuwarder courant*, 12-2-1966(c).
- , 'H.A. Gomperts over de Nederlandse t.v.: "Geen der omroepverenigingen weet wat ze wil"'. *Haarlems Dagblad*, 22-1-1965(a).
- , 'Aardig gesprek tussen twee spitse vrouwen'. *Leeuwarder courant*, 20-8-1965(b).
- , "'Het woord" van Campert'. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 20-1-1965(c).

- , 'Remco Campert'. *Nieuwe Apeldoornse Courant*, 20-1-1965(d).
- , 'Omstreden woord'. *Rotterdams Nieuwsblad*, 20-1-1965(e).
- , "'Spreken met Schrijvers" niet volledig geslaagd'. *Twentsche Courant*, 20-1-1965(f).
- , 'Vara is - anders dan Avro - niet bang voor "vies" woord'. *Nieuwsblad van het Noorden*, 20-1-1965(g).
- , 'Met ere sneuvelen'. *De Gelderlander*, 20-1-1965(h).
- , 'waarom schrijfkraant?'. *Schrijfkraant*, Nieuwjaar 1965(i).
- , 'Mijns inziens'. *Leeuwarder courant*, 30-10-1964(a).
- , "'Taboe of toelaatbaar" op bibliotheekdag in Sneek'. *Friese koerier*, 14-10-1964(b).
- , "'Majoor Barbara" door Shaw aanvaardbaar'. *Nieuwsblad van het Noorden*, 31-1-1964(c).
- , "'Kunstgrepen" favoriet in het culturele vlak'. *Nieuwsblad van het Noorden*, 20-11-1964(d).
- , 'Uitstekende AVRO'. *Friese koerier*, 9-1-1964(e).
- , 'Overdreven'. *Friese koerier*, 29-5-1964(f).
- , 'Een Spaanse Groninger in Spreken met schrijvers'. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 25-11-1964(g).
- , 'Apocrief'. *Trouw*, 25-11-1964(h).
- , 'Kan dat? Mag dat? Prof. dr. J.G. Bomhoff: "Ik Jan Cremer waardeloos, maar vooral gevaarlijk"'. *Haagse Post*, 14-11-1964(i).
- , 'Carmiggelt brengt AVRO's minst bekeken programma'. *Het vrije volk*, 18-9-1963(a).
- , 'Boeiend'. *Friese koerier*, 10-1-1963(b).
- , 'Wat bracht de tv?'. *De Telegraaf*, 12-12-1963(c).
- , 'Nipkow-schijven 1963 uitgereikt'. *Het vrije volk*, 23-4-1963(d).
- , 'Roland Holst voor 't eerst op scherm'. *Het vrije volk*, 13-11-1963(e).
- , 'Prijs der literaire kritiek voor Kees Fens'. *De Tijd/De Maasbode*, 4-4-1962(a).
- , 'Detective'. *De Tijd/De Maasbode*, 5-4-1962(b).
- , 'Menselijk portret van Ten Braak en Du Perron'. *Nieuwsblad van het Noorden*, 18-10-1962(c).
- , 'De Vlaamse televisie en het boek'. *Uitgever 41* (1961(a)) nr. 3, 79-80.
- , 'Beminnelijke Walschap'. *Nieuwsblad van het Noorden*, 2-5-1961(b).
- , "'De kring" in nieuwe en betere vorm'. *Leeuwarder courant*, 9-3-1961(c).
- , 'Donkere (hersens)kamers'. *Algemeen Handelsblad*, 30-9-1961(d).
- , 'Uitstekend!'. *Friese koerier*, 21-10-1960(a).
- , 'Mr. Straat niet in forum'. *Friese koerier*, 19-10-1960(b).
- , 'Boeiend en spannend'. *De Telegraaf*, 21-1-1955(a).
- , 'TV-commentaar'. *De Tijd*, 21-1-1955(b).
- , 'Ellen Russe 50 jaar - een rijk en veelzijdig leven'. *De Tijd*, 3-5-1939.
- , 'Lezen en leeskunst. Haar verval een cultuurgevaar'. *De Tijd*, 31-10-1938(a).
- , 'Onder boeren en zwervers'. *De Tijd*, 12-1-1938(b).
- , 'Te oppervlakkig geoordeeld'. *De katholieke pers* 16 (1936) nr. 121, 15-5-1936(a).
- , 'Pater J. van Heugten SJ en de pers'. *De Maasbode*, 16-4-1936(b).
- , 'Cosmopolitica. Allerlei over Jacoba'. *De Tijd*, 29-11-1935.
- , 'Rijnsdorp's voorlichting over ons blad'. *Opwaartsche Wegen* 12 (1934-1935), 200.
- , 'Wat de v.a.r.a. voor de proletarische cultuur doet'. *De Tribune*, 17-6-1933.
- , 'Van blamage gered, de redder geblameerd'. *Opwaartsche Wegen* 9 (1931-1932), 1931(a), 125.
- , 'Censoren-waan. Radio, takt en gezond verstand'. *Algemeen Handelsblad*, 10-6-1931(b).
- , 'Krachtig optreden tegen radio-censuur'. *Voorwaarts*, 13-6-1931(c).
- , 'Hoe komt ge tot het kopen van uw boeken? I'. *Nieuwsblad voor den Boekhandel*, 26-5-1931(d), 399-400.
- , 'Hoe komt ge tot het kopen van uw boeken? II (slot)'. *Nieuwsblad voor den Boekhandel*, 29-5-1931(e), 408.
- , 'De radio-censuur'. *Voorwaarts*, 6-11-1930(a).
- , 'Radio en het boek'. *Algemeen Handelsblad*, 7-3-1930(b).

- , ‘Wat er in Europa uitgezonden wordt’. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 26-3-1929.
- , ‘De mechanische vooruitgang’. *De Tijd*, 29-12-1928.
- , ‘De Verminderde leeslust’. *Algemeen Handelsblad*, 30-4-1926.
- ANTEN, Hans, “‘A book such as ‘Automobile’ is only written once in a lifetime”. Ilja Ehrenburg’s *The life of the automobile* as benchmark in the discussion of New Objectivity in Dutch literature’. In R. Grüttemeier, K. Beekman & B. Rebel (red.), *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013, 203-228.
- , “‘Men haat de Tucht – en zij alleen maakt één en sterk’”: fragmenten uit de receptiegeschiedenis van Bordewijks “Bint”. *Vooy* 23 (2005) nr. 1, 6-21.
- , *Het bekoorlijk vernis van de rede. Over poëtica en proza van F. Bordewijk*. Groningen: Historische Uitgeverij, 1996.
- , ‘Juli 1935: Dirk Coster publiceert zijn artikel “Bint, of de kroning der schoften”. Discussie over de al dan niet fascistoïde strekking van Bordewijks roman *Bint*’. In M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff, 1993, 669-676.
- , *Van realisme naar zakelijkheid: proza-opvattingen tussen 1916 en 1932*. Utrecht: Reflex, 1982.
- ANZ, Thomas, ‘Literaturkritik als (Neben-)Beruf: Informationen und Anleitungen zur Praxis’. In T. Anz & R. Baasner (red.), *Literaturkritik: Geschichte – Theorie – Praxis*. München: C.H. Beck, 2004(a), 220-236.
- , ‘Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung’. In T. Anz & R. Baasner (red.), *Literaturkritik: Geschichte – Theorie – Praxis*. München: C.H. Beck, 2004(b), 194-219.
- ARMANDO, ‘een internationale primeur’. *Gard Sivik* (1964) nr. 33, 22.
- ASSELBERGS, W.J.M.A., *Tussen Vosmaer en Tollens*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1968.
- EVERY, Todd, *Radio Modernism: Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- BAKKER, Bertus, *Elk zijn museum. Openbaar Kunstbezit 1956-1988: Esthetische vorming van het Nederlandse volk*. Zwolle: WBooks, 2014.
- BAKKER, J., ‘Autobiografische Documenten. De Jeugdijaren van onze Schrijfsters’. *Den Gulden Winckel* 27 (1928), 81-83.
- BALZER, Anja, *Hilft das Fernsehen der Literatur? Die Wirkung von Literaturkritik im Fernsehen – am Beispiel der Sendung ‘Das Literarische Quartett’*. München: GRIN Verlag, 2000.
- BANK, Jan, ‘Televisie in de jaren zestig’. In H.W. von der Dunk (red.), *Wederopbouw, welvaart en onrust: Nederland in de jaren vijftig en zestig*. Houten: De Haan, 1986, 85-118.
- BARDOEL, Jo, ‘Tussen lering en vermaak. De ontwikkelingsgang van de Nederlandse omroep’. In J. Bar-doel & J. Bierhoff (red.), *Media in Nederland. Feiten en structuren*. Groningen: Wolters Noordhoff, 1997, 10-31.
- BAX, Sander, *De Mulisch mythe. Harry Mulisch: schrijver, intellectueel, icoon*. Amsterdam: Meulenhoff, 2015.
- , “‘De elite van vandaag’: de schizofrene receptie van Menno ter Braak in het literaire tijdschrift “Tirade””. *Voortgang* 25 (2007), 123-144.
- BEL, Jacqueline, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*. Amsterdam: Bert Bakker, 2015.
- BEL, Jacqueline & Thomas Vaessens, ‘Schrijvende vrouwen: Inleiding’. In idem (red.), *Schrijvende vrouwen: Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen 1880-2010*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, 13-17.
- BENJAMINS, Meriel, Ryanne Keltjens & Alex Rutten, ‘Bespreken is zilver, verzwijgen is goud: Samenwerkingsverbanden tussen Nederlandse critici en uitgevers tijdens het interbellum’. *Nederlandse letterkunde* 20 (2015) nr. 2, 137-170.
- BERG, Nancy E., ‘The Cavalcade of Hebrew Literature on TV’. *Prooftexts* 16 (1996) nr. 3, 301-312.

- BERG, W. van den, 'Van horen zeggen: de orale traditie in de tweede helft van de negentiende eeuw'. In J. Kloek & W. Mijnhardt (red.), *De productie, distributie en consumptie van cultuur*. Amsterdam: Rodopi, 1991, 49-70.
- BERGEN, Renso H. van, *65 jaar Nozema*. Lopikerkapel: Nozema, 2000.
- BERGER, Peter, 'Literaire groenen en journalistiek'. *Het Vaderland*, 24-2-1966.
- BERGER, Peter, Otto Dijk, Wim Hazew & Harry Scholten, 'Microscopische mythologie'. *Kentering* 6 (1964-1965) nr. 1 (1964), 3-23.
- BERKELAAR, W., 'Pierre Henri Ritter jr. (1882-1962): journalist en radiopresentator'. In *Utrechtse biografieën*. Utrecht: SPOU, 1998, 150-155.
- BERNSEN, Frank, *Met alle respect: Over literatuurkritiek*. Groningen: Passage, 2000.
- BERNLEF, J., *Wie A zegt*. Amsterdam: Querido, 1970.
- , *De schoenen van de dirigent en twee andere teksten*. Amsterdam: Querido, 1966.
- BEUNDERS, H., 'Media en sociaal-culturele verandering: televisie als voorbeeld'. In H. Kleijer, A. Knotter & F. van Vree (red.), *Tekens en Teksten. Cultuur, communicatie en maatschappelijke veranderingen vanaf de late middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1992, 223-234.
- BEVERSLUIS, Martien, *Kaarten op tafel! Mijn schorsing bij de V.A.R.A.*. Hilversum: Het Boekengilde, 1935.
- , 'De literatuur in de radio'. *Radio 3* (1929(a)) nr. 44, 13.
- , 'De literatuur in de radio'. *Radio 3* (1929(b)) nr. 41, 13.
- , *De religie en de poësie*. Huis ter Heide: De Tijdstroom, [1928].
- BIGNELL, Jonathan & Andreas Fickers, 'Introduction: Comparative European Perspectives on Television History'. In idem (red.), *A European Television History*. Malden: Wiley Blackwell, 2008, 1-54.
- BIJSTERVELD, Karin, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge/London: The MIT Press, 2008.
- , "'The City of Din": Decibels, Noise, and Neighbors in the Netherlands, 1910-1980'. *Osiris* 18 (2003), 173-193.
- BILLIET, Jaak & Karel Dobbelaere, *Godsdienst in Vlaanderen. Van kerks katholicisme naar sociaal-kulturele kristenheid?* Leuven: Davidsfonds, 1976.
- BILTEREYST, Daniel, *Hollywood in het Avondland. Over de afhankelijkheid en de impact van Amerikaanse televisie in Europa*. Brussel: VUBPress, 1995.
- BINNENDIJK, D.A.M., 'Zij die schrijven besproken'. *Radiobode* 4 (1931), 14-8-1931.
- BLONK, A. & J.P. Kruijt, *De besteding van de vrije tijd door de Nederlandse arbeiders. Uitkomsten van een enquête onder 621 arbeiders*. Amsterdam: Nutsbockerij, 1936.
- BODDY, William, *New Media and Popular Imagination. Launching Radio, Television, and Digital Media in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- BOER, Merijn de, "'Onzichtbaere toechouders!": Dr. P.H. Ritter jr. en zijn samenwerking met uitgeverij'. *De parelduiker* 15 (2010) nr. 3, 25-42.
- BOLTER, Jay David & Richard Grusin, *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- BONCKERSDORF, O. van, 'Van het Front naar Huis'. *Den Gulden Winckel* 30 (1931), 107-109.
- BOOT, Peter, 'Online boekdiscussie van een afstand gelezen'. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 129 (2013) nr. 4, 215-232.
- BOOY, Thijs, 'In memoriam dr. C. Rijnsdorp'. *VU Magazine* 11 (1982) nr. 4, 126.
- BORDEWIJK, F., 'Drie vijanden van Bint'. *De Gemeenschap* 11 (1935), 885-889.
- BOREL, Henri, 'Vraag en aanbod in de literatuur. De smaak van het publiek en de taak van den criticus'. *Het Vaderland*, 19-4-1931.
- BORK, G.J. van & P.J. Verkruijssse (red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs: van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp/Antwerpen: De Haan/Standaard, 1985.

- BOS, Ben, 'Er is geen enkele rede voor gene, voor zogenaamde beleefdheid: gesprek met schrijver Jaap Harten'. *De Nieuwe Linie*, 25-1-1969.
- BOTERMAN, Frits, 'Inleiding'. In F. Boterman & M. Vogel (red.), *Nederland en Duitsland in het interbellum. Wisselwerking en contacten: van politiek tot literatuur*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2003, 7-20.
- BOUDIER-BAKKER, Ina, *De moderne vrouw en haar tekort*. Amsterdam: P.N. van Kampen & Zoon, 1921.
- BOUMAN, H., *Universiteit zonder muren. De betekenis van televisie voor onderwijs en volkswontwikkeling*. Assen: Van Gorcum, 1963.
- BOURDIEU, Pierre, *On Television*. New York: The New Press, 1998 [1996].
- BOURDON, Jérôme, i.s.m. J.C. Ibáñez, C. Johnson & E. Müller, 'Searching for an Identity for Television: Programmes, Genres, Formats'. In J. Bignell & A. Fickers (red.), *A European Television History*. Malden: Wiley Blackwell, 2008, 101-126.
- , et al., *La grande aventure du petit écran: la television française 1935-1975*. Parijs: Musée d'histoire contemporaine, 1997.
- BOVEN, Erica van, *Bestsellers in Nederland: 1900-2015*. Apeldoorn: Garant, 2015.
- , 'Een getuigenis van, of tegen de tijd: De receptie van *Lady Chatterley's Lover* in Nederland in de jaren dertig'. In K. Rymenants e.a. (red.), *Literatuur en crisis. De Vlaamse en Nederlandse letteren in de jaren dertig*. Antwerpen: AMVC-Letterenhuis, 2010, 133-147.
- , "'Laat óns het geestelijk leven': de elite en de publieksliteratuur in het interbellum'. In L. Duyvendak & S. Pieterse (red.), *Van spiegels en vensters. De literaire canon in Nederland*. Handboek. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2009, 45-70.
- , 'De eeuwige verbinding van schrijfsters, massa's en middelmaat'. *De Gids* 163 (2000) nr. 9, 688-696.
- , *Een hoofdstuk apart: 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam: Sara/Van Gennep, 1992.
- BOVEN, Erica van & Mathijs Sanders, 'Strijd om het middenveld. Middlebrow in de literaire kritiek: Menno ter Braak en P.H. Ritter jr.'. *Vooy's* 29 (2011) nr. 1/2, 17-27.
- BRAAK, Menno ter, 'Theologie en liefde. Het "wisselspel" in Ritters stijl: Lucifer gevolgd door Salmo-neus'. *Het Vaderland*, 14-3-1937(a).
- , 'Over Sphinxen'. *Het Vaderland*, 6-6-1937(b).
- , 'De boutade. Haar rol in den strijd tegen de phrase: Wat is ernst?'. *Het Vaderland*, 5-4-1936.
- , 'Ellen Russe, Moederland'. *Het Vaderland*, 17-1-1935(a).
- , 'A Farewell to Arms'. *Forum* 4 (1935(b)), 1174-1178.
- , 'Happy-ending ter objectiviteit'. *Het Vaderland*, 8-6-1935(c).
- , 'Japansche assimilatie. Analogie met de Europeesche civilisatie: Een Japansche arbeidersroman vertaald'. *Het Vaderland*, 3-6-1934(a).
- , 'De nieuwe mensch'. *Forum* 3 (1934(b)), 1059-1060.
- , *Dr. Dumay verliest ...* Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1933.
- , 'Provincialisme en retoriek'. *De Stem* 11 (1931(a)), 62-75.
- , 'Zoolang er hoop is ... Over Anthonie Donker'. *De Vrije Bladen* 8 (1931(b)), 154-159.
- BRAAK, Menno ter & E. du Perron, *Briefwisseling tussen Menno ter Braak en E. du Perron 1930-1940 (herziene editie)*. 2009. Geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/braa002brie21_01/colofon.php.
- BRABER, Helleke van den, "'Burgerlijke" versus socialistische kunstkritiek. De polemiek rond de Internationale Theatertentoonstelling in 1922'. In H. van den Braber & I. Leemans (red.), *Explosieve debatten: Kritische tradities in Nederlandse en Engelse tijdschriften 1750-1940*. Zutphen: Walburg Pers, 125-140.
- , *Geven om te krijgen. Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*. Nijmegen: Vantilt, 2002.
- , 'Medium van machtsmisbruik en masochisme: de televisiekritiek van Gerrit Komrij'. *Vooy's* 11 (1993) nr. 3-4, 223-230.
- BRANDT, Eveline, 'Déjà vu betekent Al gezien'. *Nymph* 2 (1990-1991) nr. 4 (1991), 20-22.

- BRANTS, Kees, 'Rudolf Geel doet boekje open: "Je krijgt een goed beeld van literatuur-onderwijs"'. *De Tijd*, 6-11-1971.
- BREMS, Elke, 'Enkele notities over literaire kritiek en het internet'. *Neerlandistiek.nl* 07.07b.
- BREMS, Hugo, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- BRIGGS, Asa & Peter Burke, *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*. Third edition. Cambridge: Polity Press, 2009.
- BROK, A., 'Dr. P.H. Ritter jr., de "radiotoeter"'. *Boekenpost* 10 (2002) nr. 60, 32-33.
- BRUNKLAUS, F.A., 'De nar en de dichter'. *Roeping* 13 (1934-1935), dec 1934, 168-175.
- BRUS, Erik, 'Laat u het prijsje er maar op zitten'. *Passionate* 4 (1997) nr. 4, 20-36.
- BUDDINGH', C., *Buddingh' gebundeld: gedichten 1936-1985*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2010.
- , *Een pakje per dag*. Utrecht/Antwerpen: A.W. Bruna & Zoon, 1967.
- BUELENS, Elly, *Ad den Besten en de dichters van Vijftig: De Windroos 1950-1958*. Proefschrift Universiteit Leiden, 1992.
- BUELENS, Geert, 'In den beginne was het Woord: Jan Boon en de aandacht voor volksopvoeding en literatuur op de Vlaamse televisie'. In K. Absillis & K. Jacobs (red.), *Van Hugo Claus tot hoelahoep: Vlaanderen in beweging 1950-1960*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2007, 125-138.
- BULTE, Catharina Henriëtte, *Het Nederlandse hoorspel: aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht: H&S, 1984.
- CALIS, Piet, *De vrienden van weleer. Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948*. Amsterdam: Meulenhoff, 1999.
- CALENBACH, G.G., *Uitgeverij-binderij G.F. Callenbach 1854-1975: Geschiedenis van een familiebedrijf*. Nijkerk: Stichting Callenbach-Meerburg, 2009.
- CAMPBELL, Heidi, *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*. London: Routledge, 2013.
- CAMPERT, Remco, *Dichter. Vijfde, herziene druk*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.
- , *Hoe ik mijn verjaardag vierde. Derde druk*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1971 [1969].
- CAREY, John & Martin C.J. Elton, *When Media Are New: Understanding the Dynamics of New Media Adoption and Use*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.
- CARMIGGELT, Jan, 'Discussie, een interview'. *Het vrije volk*, 12-10-1970.
- CENTRAAL BUREAU VOOR DE STATISTIEK, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland 1962-1963. Deel 2: Televisie en radio, herfst 1962*. Zeist: De Haan, 1964.
- CHAPLIN, Tamara, *Turning on the Mind: French Philosophers on Television*. Chicago/Londen: The University of Chicago Press, 2007.
- CHUN, Wendy H.K., 'Introduction: Did Somebody Say New Media?'. In W.H.K. Chun & T. Keenan (red.), *New Media Old Media: A History and Theory Reader*. New York: Routledge, 2006, 1-10.
- CINQUE, Toija, 'What Exactly Is Media and What Is "New" in New Media?'. In T. Chalkley e.a. (red.), *Communication, New Media and Everyday Life*. Melbourne: Oxford University Press, 2012, 7-20.
- CLOSETS, Sophie de, *Quand la television aimait les écrivains: Lectures pour tous, 1953-1968*. Brussel: Éditions De Boeck Université, 2004.
- COE, Lewis, *Wireless Radio: a Brief History*. Jefferson: McFarland, 1996.
- COHEN, Debra Rae, Michael Coyle & Jane A. Lewty, 'Introduction: Singing On'. In idem (red.), *Broadcasting Modernism. Gainesville etc.: University Press of Florida*, 2009, 1-7.
- COLENBRANDER e.a. (red.), *Dineke, Opwaartsche Wegen*. Schrijversprentenboek 28. 's-Gravenhage: Letterkundig Museum, 1989.
- COLMJON, Gerben, 'De radio'. *De Litteraire Gids* 6 (1931-1932) nr. 11 (1932), 7.
- COIT MURPHY, P., 'Books Are Dead, Long Live Books'. In D. Thorburn, H. Jenkins & B. Seawell (eds.),

- Rethinking Media Change: *The Aesthetics of Transition*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2003, 83-93.
- COSTER, Dirk, 'Bint, of de kroning der schoften'. *De Stem* 15 (1935), 783-791.
- COUX, Anneleen de, 'De ornamentenversierde cither heraangeraakt'. *De metapoëzie van Jacques Hamelink*. Proefschrift Vrije Universiteit Brussel, 2012.
- COYLE, Michael, "'This rather elusory broadcast technique": T.S. Eliot and the Genre of the Radio Talk'. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 11 (1998) nr. 4, 32-42.
- CRONE, Frans, "Mijn geheime verstandhouding met u'. *De briefwisseling C.C.S. Crone - Dr. P.H. Ritter Jr. (1935-1950)*. *Hollands Maandblad* 37 (1995-1996) nr. 5 (1995), 14-25.
- CRONE, Vincent C.A., *De kwetsbare kijker: een culturele geschiedenis van televisie in Nederland*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- , 'Het Journaal als Tegengif. Over de rol van het NTS-journaal in de discussie over de betekenis van televisie voor Nederland'. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 8 (2005) nr. 2, 43-60.
- CULLEN, J., *A Short History of the Modern Media*. Malden: Wiley Blackwell, 2014.
- CZOPP, Gustav, *De wereld kreeg radio ... Uit het dagboek van een radio-reporter*. Amsterdam: Querido, 1939.
- DAELE, Jan Emiel, '20 jaar literatuur op de Vlaamse televisie, of een inhoudsanalyse van het informatief-literaire programma "Vergeet niet te lezen" vanaf het begin (1955) tot en met 1973'. *Kreatief* 10 (1976) nr. 3, 1-62.
- DAM, P. van, *Staat van verzuiling: over een Nederlandse mythe*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2011.
- DAMSHUIZEN, J., 'Hoge woord is eruit'. *Het Parool*, 20-1-1965.
- DANE, Jacques, 'De vrucht van Bijbelsche opvoeding'. *Populaire leescultuur en opvoeding in protestants-christelijke gezinnen, circa 1880-1940*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 1996.
- DEKKER, Maurits, *Amsterdam*. Amsterdam: Andries Blitz, 1931.
- DEMEYER, Hans, 'Literatuur als leermiddel, de auteur als (feministische) didacticus? Lidy van Marissing, positionering en gender'. In L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent: Academia Press, 2015, 119-148.
- DENDERMONDE, Max, 'A.M. de Jong: meer dan een volksverteller'. *Brabantia* 37 (1988) nr. 7, 10.
- DERA, Jeroen, 'Een bezetene naar waarheid en onpartijdigheid. De radiotoespraak van A.M. de Jong over Bordewijks Bint'. *Spiegel der Letteren* 57 (2015(a)) nr. 1, 61-82.
- , 'Oordelen voor de goede hoorder. Radiokritiek versus dagbladkritiek tijdens het Interbellum'. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 18 (2015(b)) nr. 1, 29-52.
- , "'Literair kijkschrift": Boeken op de televisie, 1964-1966'. *De Boekenwereld* 31 (2015(c)) nr. 3, 81-84.
- , "'En dat vindt u vrouwelijk?" Posture versus imago in een televisie-interview met Jacques Hamelink'. *Nederlandse letterkunde* 20 (2015(d)) nr. 3, 253-270.
- , 'The Scullery of the Broadcasting House: Female Writers and the Literary Features of the Dutch Broadcasting Organization KRO (1928-1940)'. *The Communication Review* 17 (2014(a)) nr. 3, 202-216.
- , 'Een plaats in de bijkeuken. Ellen Russe en het vrouwen-uurtje van de KRO, 1929-1940'. *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis LXVII* (2013, verschenen 2014(b)), 133-154.
- , "k Heb nog lang geen vijanden genoeg! A.M. de Jong als radiocriticus bij de VARA'. *Zacht Lawijd* 12 (2013(a)) nr. 2, 26-49.
- , 'In de catacomben van de omroep. Aandacht voor literatuur in De radiogids (VARA, 1929-1941)'. *TS. Tijdschrift voor tijdschriftstudies* (2013(b)) nr. 33, 19-36.
- , 'Stichtelijke steekspelen. Literaire programma's op de vooroorlogse NCRV-radio (1925-1940)'. *Nederlandse letterkunde* 18 (2013(c)) nr. 2, 101-121.

- , ‘De potscherf in het woestijnzand. Hans Faverey: beeld en beeldvorming’. *Spiegel der Letteren* 54 (2012) nr. 4, 459-489.
- , ‘“Aan een boom zo volgeladen met Gard Siviki, mist men die ene mispel niet”: Gard Sivik versus Podium, 1960-1964’. *TS. Tijdschrift voor tijdschriftstudies* (2009) nr. 25, 4-19.
- DERKS, Marjet, ‘Dienende liefde en feministerij. Het ontstaan van de katholieke vrouwenbeweging in Nederland’. In M. Monteiro, G. Rooijackers & J. Rosendaal (red.), *De dynamiek van religie en cultuur. Geschiedenis van het Nederlands katholicisme*. Kampen: Kok, 1993, 182-208.
- DEURSEN, A.Th. van, *Een hoeksteen in het verzuild bestel. De Vrije Universiteit 1880-2005*. Amsterdam: Bert Bakker, 2005.
- DIBBETS, K., ‘Het taboe van de Nederlandse filmcultuur’. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006) nr. 2, 46-64.
- DIEPSTRATEN, Johan & Daan Cartens, ‘“Iedereen is een romanfiguur, in een door hem zelf bedachte roman”: In gesprek met Alfred Kossmann’. *Bzzlletin* 16 (1987) nr. 145, 5-11.
- DIJK, K. van, *Radio en volksontwikkeling. Sociaal-culturele aspecten van de Radio-Omroep*. Assen: Van Gorcum, 1953.
- , ‘De N.C.R.V. en de volkscultuur’. *Volksontwikkeling* 18 (1936-1937), 138-142.
- DIJK, Nel van, ‘Tussen professionalisering en verzuiling: Kunstcritiek in de Nederlandse dagbladpers tijdens het interbellum’. In G.J. Dorleijn & K. van Rees (red.), *De productie van literatuur: Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt, 2006, 123-142.
- , ‘Kunst en kijkcijfers. Boekenprogramma’s op de Nederlandse televisie’. *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 10 (2003), 63-83.
- DIJK, Nel van & Susanne Janssen, ‘De reuzen voorbij. De metamorfose van de literaire kritiek in de pers sedert 1965’. In J. Bardoel e.a. (red.), *Journalistieke cultuur in Nederland*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002, 208-235.
- DIJK, Yra van, *Fanfare uit de toekomst. Tussen techniek, media en literatuur. Oratie Universiteit Leiden*, 2014.
- , ‘Medium’. In J. Rock, G. Franssen & F. Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen: Vantilt, 2013, 195-223.
- DIJKSTERHUIS, Edo, ‘Nieuwe perspectieven voor kunstcritiek. Van autoriteit naar authenticiteit, van beroep naar bezigheid’. *Boekman* (2016) nr. 106, 8-11.
- DOBBELEER, Michel de, ‘“Volslagen onbekend”: over de onderlinge complementariteit van Den Doolgaard- en Macedoniëbeelden’. *Spiegel der Letteren* 56 (2014) nr. 1, 27-50.
- DOMBURG, A. van, ‘Willem Jan Marie Anton Asselbergs (Bergen-op-Zoom, 2 januari 1903 – Nijmegen, 27 juli 1968)’. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1968-1969* (1971), 107-114.
- DONGELMANS, Berry, ‘“Catalogus à 10 cents verkrijgbaar”: Nuts- en volksbibliotheken in de negentiende eeuw’. *De Negentiende Eeuw* 24 (2000) nr. 3-4, 179-198.
- DONKER, Anthonie, ‘P.H. Ritter, een onbekende beroemdheid’. *Critisch bulletin* 19 (1952) nr. 10, 476-478.
- , ‘Zij die schrijven besproken’. *Radiobode* 5 (1932), 25-3-1932(a).
- , ‘Nummers: roman uit het cabaret-leven’. *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 21-5-1932(b).
- , ‘Critische curiosia’. *De Stem* 11 (1931), 558.
- DOORMAN, Maarten, *De vrede graast zonder genade: over literaire kritiek*. Amsterdam: Bakker, 2001.
- DOORNE, J. van, ‘De Smerige Bij Bezig’. *Trouw*, 25-4-1964.
- DORLEIJN, Gillis J., ‘De jaren dertig bestaan niet! Verkenning van een literaire ruimte’. In K. Rymenants e.a. (red.), *Literatuur en crisis. De Vlaamse en Nederlandse letteren in de jaren dertig*. Antwerpen: AMVC-Letterenhuis, 2010, 18-40.
- , ‘De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel’. *Nederlandse letterkunde* 12 (2007) nr. 4, 241-256.
- , ‘Blower en wailer. Over jazz & poetry’. In H. Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Groningen: Historische Uitgeverij, 1999, 238-277.

- DORLEIJN, Gillis J., Dirk de Geest, Koen Rymenants & Pieter Verstraeten, 'Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig: Een panorama'. In idem (red.), *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig*. Nijmegen: Vantilt, 2009, 7-34.
- DOWSON, J., 'Poetry and the Listener. The Myth of the "Middlebrow"'. In *The Thirties Now. Working Papers on the Web* 6 (2003). <http://extra.shu.ac.uk/wpw/thirties/index.html>.
- DROTNER, Kirsten, 'Modernity and media panics'. In M. Skovmand & K.C. Schröder (eds.), *Media Cultures: Reappraising Transnational Media*. London/New York: Routledge, 1992, 42-62.
- DUINKERKEN, Anton van, 'Inleiding: Dr. P.H. Ritter Jr.'. In P.H. Ritter Jr., *Vertoog en ontboezeming. Verzamelde essayistische proza*. Utrecht/Antwerpen: A.W. Bruna & Zoon, 1942, 5-61.
- , 'Had Blauwbaard toch gelijk?'. *De Gids* 101 (1937), 101-108.
- , *Welaan dan, beminde geloovigen!* Hilversum: Paul Brand, 1933.
- , 'Nieuwe dichtbundels'. *Katholieke radio-gids* 8 (1932(a)) nr. 330, 13.
- , 'Radio en Letterkunde'. In E.P. Weber (red.), *Radio-Jaarboek 1932*. Amsterdam: A.J.G. Strengtholt, 1932(b), 236.
- , 'Leest gij ooit boeken?'. *Katholieke radio-gids* 6 (1930) nr. 36, 11.
- , 'De Katholieke Letterkunde in 1929. Balans en Begroting'. *De Tijd*, 29-12-1929(a).
- , *Roofbouw*. Tilburg: Gianotten, 1929(b).
- DURNEZ, Gaston, *De lach van Chesterton*. Tiel: Lannoo, 2006.
- DUYVENDAK, Lizet, 'Literatuur en publiek'. In P. Zeeman (red.), *Literatuur en context. Een inleiding in de literatuurwetenschap*. Nijmegen: SUN, 1991, 308-336.
- EIJDEN-ANDRIESEN, C. van, 'Moralinezuur' en voorlichting: de twee gezichten van Idil in het katholieke debat om de moderniteit 1937-1970. Tilburg: Stichting Zuidelijk Historisch Contact, 2010.
- ELEMERS, J.E., 'De jaren vijftig in Nederland'. *Jaarboek mediageschiedenis* 7 (1995), 9-26.
- ELLIS, John, *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. Tweede, herziene editie. Londen/New York: Routledge, 1992 [1982].
- ELSNER, Monika, Thomas Müller & Peter M. Spangenberg, 'The early history of German television: the slow start of a fast medium'. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 10 (1990) nr. 2, 193-219.
- ERENSTEIN, Rob, 'De strijd om het theater als autonome kunst: het spanningsveld tussen literatuur en theater'. *Vooy's* 24 (2006) nr. 3, 6-21.
- ETTY, Elsbeth, *Galopperend op jacht naar een idee: literaire kritiek als journalistiek genre*. Inaugurale rede Vrije Universiteit Amsterdam, 2005.
- , 'Schijn des kwaads'. *NRC Handelsblad*, 21-2-1998.
- , *Liefde is heel het leven niet*. Henriëtte Roland Holst 1869-1952. Amsterdam: Balans, 1996.
- EUWE, Caroline, 'Herinneringen aan vroeger'. *Elsevier*, 7-7-1962.
- FAASSEN, Sjoerd van & Hans Renders, 'Roel Houwink, een modernist *contrecœur*. "Voorvechter van de principes der zich noemende Jongeren ben ik geenszins"'. *Zacht lawijd* 13 (2013) nr. 3, 38-81.
- FAASSEN, Sjoerd van & Salma Chen, *Roomse ruzie: De splitsing tussen De Gemeenschap en De Nieuwe Gemeenschap*. Nijmegen: Vantilt, 2007.
- FABRICIUS, Johan, 'Boutade bij de boekenweek'. *De Telegraaf*, 25-2-1967.
- FARMER, Sarah, 'Memoirs of French peasant life: Progress and nostalgia in postwar France'. *French history* 25 (2011) nr. 3, 362-379.
- FEIJTER, Anja de, 'De geschiedenis van *Gard Sivik*: de overgang van een experimentele naar een nieuw-realistische poëtica in Nederland en Vlaanderen'. In R. Grüttemeier & J. Oosterholt (red.), *Eén of twee Nederlandse literaturen? Contacten tussen de Nederlandse en Vlaamse literatuur sinds 1830*. Leuven: Peeters, 2008, 157-182.

- FENS, Kees, 'Enkele edele gedachten over het werk van Hans Keller'. In N. Maas (red.), *Literatuur en televisie. Twaalfde Laurens Janszoon Costerprijs voor Hans Keller*. Haarlem: Stichting Laurens Janszoon Coster, 2005, 31-34.
- , 'Een hand van de dichter: wie heeft de criticus nodig? De ontwikkeling van de literaire kritiek in de Nederlandse dagbladen'. *De Gids* 159 (1996) nr. 11-12, 1036-1045.
- , 'Literaire waarde en levenswaarde. Drek- en driftliteratuur: Antwoord aan Ward Ruyslinck'. *De Tijd*, 2-10-1965.
- [FENS, Kees, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen], 'Ter inleiding'. *Merlyn* 1 (1962) nr. 1, 1-2.
- FICKERS, Andreas, 'Op zoek naar televisie'. In B. Hogenkamp, S. de Leeuw & H. Wijfjes (red.), *Een eeuw van beeld en geluid. Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012, 104-143.
- FINKIELKRAUT, Alain, *La défaite de la pensée*. Parijs: Gallimard, 1987.
- FORSTER, Klaus & Thomas Knieper, '50 years of television broadcasting in the Federal Republic of Germany'. In A. Cooper-Chen (red.), *Global Entertainment Media: Content, Audiences, Issues*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2005, 59-79.
- FRANCKEN, Eep & Herman Verhaar, 'H.A. Gomperts'. In H. Keller & H.A. Gomperts, *Literaire ontmoetingen. De legendarische tv-documentaires van H.A. Gomperts en Hans Keller*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2009, 19-26.
- FREIRE FILHO, João, 'The Fate of Literary Culture in the Age of the Television Spectacle'. *Journal of Latin American Cultural Studies* 13 (2004) nr. 3, 301-313.
- GENETTE, Gerard, *Seuils*. Parijs: Éditions du Seuil, 1987.
- GERRITS, Arwen, 'Karel of koffietijd: literatuur past kennelijk overal'. *Boekblad* 164 (1997) nr. 39, 12-14.
- GETSCHMANN, Dirk, *Zwischen Mauerbau und Wiedervereinigung. Tendenzen der deutschsprachigen journalistische Literaturkritik. Metakritik und Praxis*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.
- GILLIAMS, Maurice, 'Radio en cultuur'. *Forum* 4 (1935), 972-974.
- GITELMAN, Lisa, *Always already new. Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- GLAS, Frank de, *De regiekamer van de literatuur: een eeuw Meulenhoff 1895-2000*. Zutphen: Walburg Pers, 2012.
- , *Nieuwe lezers voor het goede boek: De Wereldbibliotheek en Ontwikkeling/De Arbeiderspers voor 1940*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1989.
- GOBBERS, W., 'Jong, Adrianus Michiel de'. In G.J. van Bork & P.J. Verkruisje (red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs: van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp/Antwerpen: De Haan/Standaard, 1985, 300-301.
- GOEDE, Peter de, *Omroepbeleid met en tegen de tijd: interacties en instituties in het Nederlandse omroepbestel 1919-1999*. Amsterdam: Cramwinckel, 1999.
- , 'Commerciële omroep en de val van het kabinet-Marijnen in 1965'. *Jaarboek mediageschiedenis* 2 (1990), 187-216.
- GOEDEGEBUURE, Jaap, 'De mens is zondig omdat hij beperkt is: Over Andreas Burnier'. In idem, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*. Nijmegen: Vantilt, 2010, 115-124.
- , *Zee, berg, rivier: Het leven van H. Marsman*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1999.
- , '16 maart 1983: Eerste uitzending van het televisieprogramma "Hier is Adriaan van Dis"'. In M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur: een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff, 1993, 846-852.
- , *Op zoek naar een bezielde verband. Deel 1*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1981(a).

- , ‘Het herkennen van intenties (Over de kritische en wetenschappelijke standpunten van H.A. Gomperts)’. *Tirade* 25 (1981(b)) nr. 270, 545-557.
- GOMPERTS, H.A., *Intenties 1, 2 en 3. Essays en kritieken*. Amsterdam: Meulenhoff, 2003.
- , *De twee wegen der kritiek*. Amsterdam: Van Oorschot, 1966.
- , *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur*. Derde druk. Amsterdam: Van Oorschot, 1963(a).
- , *De geheime tuin*. Amsterdam: Van Oorschot, 1963(b).
- , ‘Als roman mislukt maar interessant als document. De verwondering van Hugo Claus: een verwarrend boek’. *Het Parool*, 27-10-1962.
- , *Jagen om te leven*. Tweede druk. Amsterdam: Van Oorschot, 1960 [1949].
- , ‘Ideologie en kunst’. *Libertinage* 3 (1950), 4-21.
- , ‘Bij de jaarwisseling’. *Libertinage* 1 (1948), 49-52.
- GOMPERTS, H.A. & Hans Keller, *Literaire ontmoetingen: De legendarische tv-documentaires van H.A. Gomperts en Hans Keller*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2009.
- GOODMAN, D., ‘Distracted Listening: On Not Making Sound Choices in the 1930s’. In D. Suisman & S. Strasser (red.), *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010, 15-46; 245-252.
- GOOSSENS, Cas, *Radio en televisie in Vlaanderen: een geschiedenis*. Leuven: Davidsfonds, 1998.
- GORMAN, Lyn & David McLean, *Media and Society in the Twentieth Century. A Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- ’s-GRAVESANDE, G.H., ‘A.M. de Jong’. In idem, *Al pratende met*. ’s-Gravenhage: BZZTôH, 1980, 104-117.
- , ‘Sport – kunst – film. Een onderhoud met A. den Doolaard’. *Den Gulden Winckel* 28 (1929), 101-106.
- GRESHOFF, J., ‘De hel met negen deuren: een van de diepzinnigste werken onder romans van Ab Visser’. *Het Vaderland*, 16-6-1962.
- , ‘Rede, radio en radiorede’. *Het Hollandsche weekblad*, 8-4-1939, 6.
- GROOT, Jan H. de, ‘Een interview’. *Het Korenland* 7 (1930), 251-254.
- GROSSWEILER (red.), P., *Transforming McLuhan: Cultural, Critical, and Postmodern Perspectives*. New York: Peter Lang, 2010.
- GRÜTTEMEIER, Ralf, ‘De impasse rond “Bint” en een aanzet tot overwinning’. *Forum der letteren* 29 (1988) nr. 3, 221-228.
- GYSEN, René, ‘waar is de eerste morgen?’. *Gard sivik* 5 (1960-1961) nr. 19 (1960).
- H., H., ‘Vies woord kwam er eindelijk uit’. *De Volkskrant*, 20-1-1965.
- , ‘Literaire rubriek boeit weer’. *De Volkskrant*, 25-11-1964.
- HAAN, Jacques den, *Het gevaarlijke boek*. Amsterdam: Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels, 1954.
- HAIMON, Paul, ‘“De opstandeling” van arts-schrijver Willem Brakman: agressiviteit van gerijpte mens’. *Limburgs Dagblad*, 9-11-1963.
- HAM, Laurens, *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2015.
- HAMELINK, Jacques, *In een lege kamer een garendraadje*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1980.
- HAMMACHER, A.M., ‘Betrekkingsen tusschen beeldende kunst en beschouwing’. *De Gids* 94 (1930), 94-103.
- HANSSEN, Léon, *Sterven als een polemist. Menno ter Braak 1902-1940. Deel twee 1930-1940*. Amsterdam: Balans, 2001.
- HART, W.A. ’t, *Televisie en cultuuroverdracht: achtergronden – situatie – ontwerp*. Groningen: Tjeenk Willink, 1973.

- HARTLEY, John, 'Invisible Fictions, Paedocracy, Pleasure'. *Textual Practice* 1 (1987) nr. 2, 121-138.
- HATERD, Lex van de, 'Confessionele jongerentijdschriften in het interbellum'. In G. Harinck (red.), *Opwaartse wegen? Een eeuw christelijke letterkunde*. [Amsterdam]: Historisch Documentatiecentrum voor het Nederlands Protestantisme (1800-heden), 2010, 8-18.
- , *Om hart en vurigheid: over schrijvers en kunstenaars van tijdschrift en uitgeverij De Gemeenschap 1925-1941*. Haarlem: In de Knipscheer, 2004.
- HEERING, H.J., 'Holk, Lambertus Jacobus van (1893-1982)'. *Biografisch Woordenboek van Nederland*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1979-2008 (aanvulling 1985).
- HEEROMA, K., 'Inleiding'. In idem, *Het derde réveil: honderd verzen van jong-protestantse dichters*. Amsterdam: Uitgevers Maatschappij Holland, 1934, 5-55.
- HEIDEN, Peter van der, 'Opgewarmde hutsplot met onverteerbare brokken: het omroepbeleid als draaipunt in drie kabinetten'. In P. van der Heiden & A. van Kessel (red.), *Rondom de Nacht van Schmelzer: de kabinetten-Marijnen, -Cals en -Zijlstra 1963-1967*. Amsterdam: Boom, 2011, 149-174; 489-491.
- HELMAN, Albert, 'De Hollandsche Familiekroniek'. *De Groene Amsterdammer*, 1-11-1930.
- HELSLOOT, P.N., *Het NUT in Haarlem: twee eeuwen volksoontwikkeling 1789-1989*. Haarlem: De Vrieseborch, 1989.
- HENGSTMENGEL, Jan, *Hans Henricus Schotanus à Steringa Idzerda: de pionier van de radio-omroep*. S.i.: S.n., 1984.
- HÉRON, Pierre-Marie, 'De l'impertinence dans les interviews d'écrivain: l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous?* (1949-1951)'. *Argumentation et analyse du discours* 12 (2014), geraadpleegd op <http://aad.revues.org/1706?lang=en>.
- HERPEN, Jan J. van, *Met bestendig jeukende pen: documentair klein Memoriaal over leven en werk van dr. P.H. Ritter Jr. (1882-1962)*. Nijmegen: Flanor, 2009.
- , *Een kunstgevoelig man. De briefwisseling Dr. P.H. Ritter Jr. – Herman Robbers (1905-1935)*. Weesp: Epsilon Printing Services, 2000.
- , *Een literaire rel met Menno ter Braak*. Hilversum: Flanor, 1993.
- , *Een geest die iets te zeggen had. De briefwisseling Dr. P.H. Ritter Jr. – Frans Coenen (1916-1936)*. Leiden: Dimensie, 1992.
- , *Een schrijver in geen perkje passend. De briefwisseling Dr. P.H. Ritter Jr. – Jan Greshoff (1910-1953)*. Leiden: Dimensie, 1991.
- , 'Het ontslag van dr. P.H. Ritter jr. bij het Utrechts Dagblad in 1934'. *Maandblad Oud-Utrecht* 63 (1990(a)) nr. 6, 57-64.
- , 'De ordening van het archief Ritter'. *Maandblad Oud-Utrecht* 63 (1990(b)) nr. 6, 45-46.
- , *Een toegenegen vriend, al ben ik wellicht lastig. De briefwisseling Dr. P.H. Ritter Jr. – Herman de Man (1928-1946)*. Utrecht: HES, 1986.
- , *Hij droeg de zee en de verte aan zich mee. De briefwisseling Dr. P.H. Ritter Jr. – J.J. Slauerhoff (1930-1936)*. Utrecht: HES, 1985.
- , *Al wat in boeken steekt: Dertig jaar radiowerk van dr. P.H. Ritter jr. bij de AVRO. Een boek in documenten*. Zutphen: Terra, 1982.
- HERRMAN, Th., 'Productie en consumptie op de Nederlandse boekenmarkt'. *Ons erfdeel* 12 (1968) nr. 1, 180-183.
- HEUGTEN, J. van, 'Het Boek'. *Boekenschouw* 29 (1935-1936), 1936(a), 529-534.
- , 'Varia'. *Boekenschouw* 30 (1936-1937), 1936(b), 40.
- HEUVEL, J.H.J. van den, *Een vrij zinnige verhouding: de VPRO en Nederland, 1926-1986*. Baarn: Ambo, 1926.
- , *Nationaal of verzuild: De strijd om het Nederlandse omroepbestel in de periode 1923-1947*. Baarn: Ambo, 1976.
- HEYDEBRAND, Renate von & Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1996.

- HICKETHIER, Knut, *Geschiede des deutschen Fernsehens*. Met medewerking van Peter Hoff. Stuttgart: Metzler, 1998.
- HILBERDINK, Koen, 'Ik ben een vreemdeling. Ik sta apart': Een biografie van Paul Rodenko (1920-1976). Amsterdam: Meulenhoff, 2000.
- HILLEN, Jan Daan & Juun Arens, *75 jaar uitzendkracht: jubileumboek van een onafhankelijke publieke omroep 1923-1998*. Baarn: Tirion, 1998.
- HILMES, Michele, *Only Connect. A Cultural History of Broadcasting in the United States*. Third edition. Boston: Wadsworth, 2011 [2002].
- HILMES, Michele & Jason Jacobs, *The Television History Book*. London: British Film Institute, 2003.
- HN., H., 'Mislukte ontmoeting'. *De Tijd*, 28-9-1967.
- , 'Verantwoord'. *De Tijd*, 30-8-1965.
- , 'Gevarieerd t.v.-programma'. *De Tijd-Maasbode*, 25-11-1964.
- HODKINSON, Paul, *Media, Culture and Society: An Introduction*. Los Angeles: Sage, 2011.
- HOEK, Gerard H., 'Hier Hilversum, de N.C.R.V.': Wel en wee ener omroepvereniging. [Wageningen]: Nederlandse Christelijke Radio Vereniging, 1962.
- HOFHUIZEN, Herman, 'Harry Mulisch schaamt zich niet voor zijn luxe'. *De Tijd*, 25-10-1969.
- HONINGS, Rick, 'Een treurige figuur en een valse profet: H.A. Gomperts en de Bilderdijk-herdenking van 1956'. *Nieuw Letterkundig Magazijn* 29 (2011) nr. 1, 30-32.
- HOUWINK, Roel, 'De geestelijke achtergrond van het werk van Felix Timmermans'. *Opwaartsche Wegen* 12 (1934-1935), 1934(a), 141-146.
- , 'Het culturele belang van het boek'. *Vrije Geluiden* 8 (1934(b)) nr. 16, 9.
- , 'A.M. de Jong over Andres Latzko'. *Vrije Geluiden* 8 (1934(c)) nr. 14, 9.
- , 'Boekbespreking'. *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 42 (1932(a)) nr. 7, 429.
- , 'Everard Bouws over Ter Braak's "Démasqué der Schoonheid"'. *Vrije Geluiden* 6 (1932(b)) nr. 38, 9.
- , 'De N.C.R.V. en de literatuur'. *Opwaartsche Wegen* 9 (1931-1932), 1931(a), 229.
- , 'Herman Robbers over het nieuwste boek der Schartens'. *Vrije Geluiden* 5 (1931(b)) nr. 29, 5.
- , 'De Nederlander en het Boek'. *Vrije Geluiden* 5 (1931(c)) nr. 27, 7.
- , 'J.R.Th. Campert over Willy Corsari'. *Vrije Geluiden* 5 (1931(d)) nr. 46, 6.
- , 'Zij die schrijven voor ons besproken'. *Radiobode*, 26-4-1929.
- HUIJSER, Wim, 'Van performing poets tot Poets: het televisiewerk van C. Buddingh'. *De parelduiker* 18 (2013), 1, 58-71.
- HUIZINGA, Johan, 'Klank die wegsterft'. *De Gids* 92 (1928), 117-123.
- HULLEMAN, F., 'Johan Koning'. *Den Gulden Winckel* 27 (1928), 364-367.
- HUYGEN, W., *AVRO 50: Historie en perspectieven*. Hilversum: AVRO, 1973.
- HUYGENS, G.W., 'Ritter jr., Pierre Henri'. In G.J. van Bork & P.J. Verkruisje (red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs: van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp/Antwerpen: De Haan/Standaard, 1985, 483.
- HUYSMANS, Frank, 'Zoals de jongeren crowden, lezen de ouderen'. *Boekman* 23 (2011) nr. 86, 47-52.
- IDENBURG, P.J.A., *De visie van de pers op commerciële omroep in Nederland 1951-1991: Van REM-eiland tot RTL 4*. Den Haag: SDU, 1991.
- JACKA, Liz, 'Doing the history of television in Australia: Problems and Challenges'. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 18 (2004) nr. 1, 27-41.
- JACKAWAY, Gwenyth, *Media at war: radio's challenge to the newspapers, 1924-1939*. Westport: Praeger, 1995.
- JACOBS, Anna Elisabeth Godfried, *Het geluid van gisteren. Waarom Amsterdam vroeger ook niet stil was*. Maastricht: Universitaire Pers Maastricht, 2014.

- JACOBS, Jean, 'Bij de dood van F.A. Brunklaus'. *Limburg Vandaag* 6 (1974-1975) nr. 11 (1974), 13-16.
- JANSSENS, Joris, *De weifelende ezel: Over Vlaamse identiteit en Nederlandse poëzie*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- JELAVICH, J., *Berlin Alexanderplatz: Radio, Film, and the Death of Weimar Culture*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- JESSURUN D'OLIVEIRA, H.U., *Scheppen riep hij gaat van Au*. Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1965.
- JONG, Martien J.G., *Over kritiek en critici. Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschuwing in de twintigste eeuw*. Amsterdam/Tielt: Lannoo, 1977.
- , 'Reputatie, kritiek en vakwerk'. *Maatstaf* 12 (1964-1965) nr. 11 (1965), 693-703.
- , 'Liever verzen dan interviews'. Elsevier, 4-1-1964.
- JONG, Mels de, A.M. de Jong, *schrijver*. Amsterdam: Querido, 2001.
- JONG, A.M. de, 'Letterkundige kroniek'. *Het Volk*, 23-12-1936.
- , 'Romancier met baard in de keel'. *Het Volk*, 21-11-1933.
- , 'China in den aether'. *De radiogids* 4 (1930(a)) nr. 48, 15-16.
- , 'Over proza in 't algemeen'. *De radiogids* 4 (1930(b)) nr. 40, 10.
- , *De arbeider en het boek*. Amsterdam: N.v. de Ontwikkeling, 1927.
- , 'Kunst en kunstenaar'. *Het Volk*, 16-4-1921.
- JONGSMA, H., 'Risseeuw, Pieter Johannes'. In I. Schöffer e.a. (red.), *Biografisch woordenboek van Nederland*. 's-Gravenhage: Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, 1994, 427-428.
- JONKERS, Han, 'Testbeeld voor een koud klimaat'. *Eindhovens dagblad*, 30-7-1966.
- JOOSTEN, Jos, '152: Anna Blaman – Eenzaam avontuur'. In N. Geerdink, J. Joosten & J. Oosterman (red.), *De leeslijst. 222 werken uit de Nederlandstalige literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2015, 312-313.
- , 'Literaire kritiek'. In M. Sanders & T. Sintobin (red.), *Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*. Nijmegen: Vantilt, 2014, 71-87.
- , *Staande receptie*. Nijmegen: Vantilt, 2012.
- , *Misbaar: Hoe literatuur literatuur wordt*. Nijmegen: Vantilt, 2008.
- JOOSTEN, Leonardus Martinus Henricus, *Katholieken en fascisme in Nederland, 1920-1940*. Nijmegen: Brand, 1964.
- K., J., 'Diepzinnig met dubbele bodem'. *Het vrije volk*, 5-11-1964.
- KASSIES, Jan, 'Tekenen van tegenspraak'. *Maatstaf* 10 (1962-1963) nr. 8 (1962), 575-576.
- KATE, W. ten, "'Kort oponthoud" door P.J. Risseeuw'. *Omroep-gids. Christelijk Tijdschrift voor Radio* 11 (1935) nr. 18, 1447.
- KEEN, Andrew, *The Cult of the Amateur: how blogs, MySpace, YouTube, and the rest of today's user-generated media are destroying our economy, our culture, and our values*. New edition. London: Brealey, 2008 [2007].
- KELK, C.J., *Leven van Slauerhoff*. Amsterdam: P.N. van Kampen & Zoon, 1959.
- KELLER, Hans, 'S. Vestdijk in "Literaire ontmoetingen"'. *Vestdijkkroniek* (2010) nr. 116, 27-30.
- , 'Literaire ontmoetingen'. In H. Keller & H.A. Gomperts, *Literaire ontmoetingen. De legendarische TV-documentaires van H.A. Gomperts en Hans Keller*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2009, 1-7.
- , *Reis en verblijfskosten*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1979.
- KENNEDY, James C., *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam: Boom, 1995.
- KENNEDY, James C. & Jan P. Zwemer, 'Religion in the Modern Netherlands and the Problems of Pluralism'. *BMGN* 125 (2010) nr. 2-3, 237-268.
- KERSTAN, Wendy, *Der Einfluss von Literaturkritik auf den Absatz von Publikumsbüchern*. Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de, 2006.
- KLEIJER, Henk & Ger Tillekens, 'Afgestemd op gezelligheid: De trage aanpassing van de radio aan de jeugdcultuur in de jaren vijftig'. In P. Luykx & P. Slot (red.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 1997, 191-210.

- , ‘De spiegel van de moderne romantiek. De acceptatie van de televisie in de jaren vijftig en zestig’. In H. Kleijer, A. Knotter & F. van Vree (red.), *Tekens en Teksten. Cultuur, communicatie en maatschappelijke veranderingen vanaf de late middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1992, 144-157.
- KNOT, Hans, *Van REM naar TROS*. Amsterdam: Stichting Media Communicatie, 1985.
- KNULST, Wim, ‘Omroep en publiek’. In H. Wijffes (red.), *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar medium en maatschappij, 1919-1994*. Zwolle: Waanders, 1994, 301-337.
- KOK, Auke, *Dit was Veronica: geschiedenis van een piraat*. Derde, herziene druk. Amsterdam: Rap, 2008 [2007].
- KOOYMAN, Ad, & Max van Rooy, *De potentie van een dwerg: een halve eeuw VPRO, van Spielberg tot Servet*. Amsterdam: Contact, 1976.
- KOSSMANN, Alfred, ‘Bitter genoegen’. *Het vrije volk*, 1-2-1968.
- , ‘Sympathieke mensenkennis in ingewikkeld romandebuut’. *Het vrije volk*, 1-12-1967.
- KOVAC, M., *Never Mind the Web: Here Comes the Book*. Oxford: Chandos Publishing, 2008.
- KRAAN, Reyer, ‘Cultuurhistorische schets’. In R. Kraan (eindred.), H.G. Leih, A.J. Onstenk & G.J. Peelen, *Omzien met een glimlach: Aspecten van een eeuw protestantse leescultuur*. Den Haag: Nederlands Bibliotheek en Lectorium Centrum, 1991, 11-74.
- KROON, T., *Anton van Duinkerken (prof. dr. W.J.M.A. Asselbergs): 1903-1968*. Zutphen: Terra, 1983.
- KUIJK, Jan, ‘Ironie en gram bij dr. P.H. Ritter jr.’. *De parelduiker* 13 (2008) nr. 4, 71-72.
- KUITENBROUWER, H., ‘De waarde der krant’. *Vrijdag*, 24-4-1936(a).
- , ‘Een nieuwe Gebedsactie’. *Vrijdag*, 29-5-1936(b).
- KUITENBROUWER, H. & A. Kuyle, ‘Voor de laatste maal “Mutaties”’. *De Nieuwe Gemeenschap* 1 (1934) nr. 1, 47-57.
- KUITERT, Lisa, ‘De Groot-Nederlandse gedachte als uitgeversdroom. Uitgeverij C.A. Mees en De Sikkel 1919-1940’. In R. Grüttemeier & J. Oosterholt (red.), *Een of twee Nederlandse literaturen? Contacten tussen de Nederlandse en Vlaamse literatuur sinds 1830*. Leuven: Peeters, 2008, 93-105.
- KUSTERS, Wiel, *Mijn versnipperd bestaan. Het leven van Kees Fens 1929-2008*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2014.
- KUYLE, Albert, ‘Voor Nolens’ aangezicht ...’. *De Gemeenschap* 6 (1930), 508-511.
- , ‘De achterban’. *De Gemeenschap* 5 (1929(a)), 314.
- , ‘Les femmes savantes’. *De Gemeenschap* 5 (1929(b)), 349-352.
- KUYPER, R., ‘Radio en arbeidersbeweging’. *De Notenkraker* 24 (1930) nr. 44, 1-11-1930, 691.
- LAAN, Nico, ‘Vormen van samenwerking tussen kritiek en uitgeverij’. *Nederlandse letterkunde* 12 (2007) nr. 3, 217-239 (I); 4, 257-279 (II).
- LAAN, K. ter, *Letterkundig woordenboek van Noord en Zuid*. Tweede, vermeerderde druk. Den Haag: Van Goor, 1952.
- LANG, Kurt & Gladys Engel Lang, ‘Mass Society, Mass Culture, and Mass Communication: The Meaning of Mass’. *International Journal of Communication* 4 (2010), 998-1024.
- LAST, Jef, ‘Opstandige dichters voor de microfoon. Wat ze er van denken’. *De radiogids* 4 (1930) nr. 28, 6.
- LEE, Paul S.N., Louis Leung & Clement Y.K. So (red.), *Impact and Issues in New Media: toward Intelligent Societies*. Cresskill: Hampton Press, 2004.
- LEEK, Harmen van der, ‘Heeroma en het derde réveil’. *Eltheto* 89 (1934-35) nr. 1 (1934), 4-13.
- LEENDERS, J.M.M., ‘Een links-liberale vorm van volksoontwikkeling: verenigingen voor volksvoordrachten’. *De Negentiende Eeuw* 20 (1996) nr. 3, 163-183.
- LEENDERTZ, W., ‘J.A.C. van Leeuwen, Openbaring en cultuur. J.H. Kok, Kampen, 1929’. *Stemmen des tijds* 19 (1930) nr. 1, 110-111.
- LEEUW, Sonja de, ‘Televisie verbindt en verdeelt’. In B. Hogenkamp, S. de Leeuw & H. Wijffes (red.), *Een*

- eeuw van beeld en geluid. Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012, 148-187.
- , *De man achter het scherm: de televisie van Erik de Vries*. Amsterdam: Boom, 2008.
- LEEUWEN, Freek van, *De deur op een kier: Levensherinneringen van Freek van Leeuwen*. 's-Gravenhage: BZZtôH, 1981.
- LINDEMANN, Elmar, *Literatur und Rundfunk in Berlin 1923-1932: Studien und Quellen zum literarischen und literarisch-musikalischem Programm der 'Funk-Stunde' AG Berlin in der Weimarer Republik*. Proefschrift Georg-August-Universität Göttingen, 1980.
- LIPSITZ, George, 'Popular Culture. This Ain't No Sideshow'. In L. Ouellette (red.), *The Media Studies Reader*. New York: Routledge, 2012, 45-55.
- LISTER e.a., Martin, 'New Media and New Technologies'. In idem, *New Media: a Critical Introduction*. London/New York: Routledge, 2003, 9-96.
- LOCKHORN, Elisabeth, *Andreas Burnier, metselaar van de wereld*. Amsterdam: Augustus/Atlas Contact, 2016.
- LOQUAI, Franz, *Das literarische Schafott: über Literaturkritik im Fernsehen*. Eggingen: Ed. Isele, 1995.
- LUNDBY (red.), *Knut, Mediatization: Concepts, Changes, Consequences*. New York: Peter Lang, 2009.
- LUYKX, Paul, 'Daar is nog poëzie, nog kleur, nog warmte': *Katholieke bekeerlingen en moderniteit in Nederland, 1880-1960*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2007.
- MAANEN, Hans van, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.
- MAAS, Nop, *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 2 – De rampjaren (1962-1975)*. Amsterdam: Van Oorscot, 2010.
- , *Gerard Reve. Kroniek van een schuldig leven. Deel 1 – De vroege jaren (1923-1962)*. Amsterdam: Van Oorscot, 2009.
- , 'De criticus spreekt'. In E. Sanders & N. Maas (red.), *Goed gelezen. 10 jaar de Nationale Voorleesdag*. Amsterdam: Stichting Lezen, 2003, 59-61.
- MANNING, A.F., *Zestig jaar KRO: uit de geschiedenis van een omroep*. Baarn: Ambo, 1985.
- MANSCHOT, Ben, *Het zijn de programma's die het 'm doen. Normen en feiten over de televisieprogramming in Nederland, 1972-1992*. Amsterdam: Otto Cramwinckel, 1993.
- MASSCHELEIN, Anneleen, Christophe Meuré, David Martens & Stéphanie Vanasten, 'The Literary Interview. Toward a Poetics of a Hybrid Genre'. *Poetics Today* 35 (2014) nr. 1-2, 1-49.
- MCLUHAN, Eric & Frank Zingrone (red.), *Essential McLuhan*. London: Routledge, 1997.
- MCLUHAN, H.M., *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1964.
- MÉE, Rob du, 'Vestdijk en de film'. *Raster* 2 (1968-1969) nr. 3 (1968), 397-404.
- MEERUM TERWOGT, Hanneke, 'Een gretig consument van voetbal en toneel'. *Het Parool*, 20-3-1968.
- MEIJER, Maaike, 'Anna Blamans "Eenzaam avontuur": de mainstreaming van lesbische thema's'. In R. Honings, L. Jensen & O. van Marion (red.), *Schokkende boeken!* Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2014, 63-71; 301.
- MEIZOZ, Jérôme, 'Modern posterities of posture. Jean-Jacques Rousseau'. In G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier & L. Korthals Altes (red.), *Authorship revisited: conceptions of authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, 2010, 81-93.
- , *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève: Slatkine, 2007.
- MERWE, Jaap van de, *Het zwarte schaap van de rooie familie: Een biografie van Gerrit Jan Zwertbroek*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1989.

- MEULEN, Dik van der, 'Litteratoren als straatventers: over de brochure aNti-schUnd (1928)'. *Het oog in 't zeil* 4 (1986-1987) nr. 6 (1987), 35-39.
- MEULEN, Jak van der, 'De sof der herkenning'. *Kentering* 4 (1962), 13-14.
- MEYDEN, Henk van der, 'Onze brave TV-programma's moeten veel harder worden'. *De Telegraaf*, 20-11-1962.
- MIQUEL, Pierre, *Histoire de la radio et de la télévision*. Parijs: Librairie Académique Perrin, 1984.
- MITTELL, Jason, 'The Cultural Power of an Anti-Television Metaphor: Questioning the "Plug-In Drug" and a TV-Free America'. *Television & New Media* 1 (2000) nr. 2, 215-238.
- MOLENAAR, P.J., 'Levensverdieping'. *Stemmen des tijds* 23 (1934) nr. 1, 102-112.
- MOLKENBOER, P., 'Ellen Russe'. *De Tijd*, 21-9-1930.
- MOOR, Wam de, *De kunst van het recenseren van kunst*. Bussum: Coutinho, 1993.
- MORRIËN, Adriaan, 'Verslag van een mislukking'. *Het Parool*, 19-3-1966.
- MOURITS, Bertram, 'Stiekem polemisch'. *Vooys* 19 (2001) nr. 2, 127-128.
- , *Zestig: een nieuwe datum in de poëzie*. Amsterdam: Podium, 2001.
- MOWITT, John, *Radio: essays in bad reception*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- MÜHLFELD, Emily, *Literaturkritik im Fernsehen*. Wien/Münster: LIT, 2006.
- MÜLLER, Jürgen E., 'Visions of a New History of Television – or Perspectives of a Network History of Television and of Audiovisual Media'. *Quaderns de Filologia: Estudis de Comunicació* 1 (2002), 199-210.
- NAEFF, Top, 'Letterkunde en Radio'. In E.P. Weber (red.), *Radio-Jaarboek 1932*. Amsterdam: A.J.G. Streng-holt, 1932, 257-258.
- NEUHAUS, Stefan, *Literaturkritik: Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- NEWMAN, M. & E. Levine, *Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status*. New York/London: Routledge, 2012.
- NICHOLSON, Bob, 'The digital turn: exploring the methodological possibilities of digital newspaper archives'. *Media History* 19 (2013) nr. 1, 59-73.
- NIJSEN, Joost, 'Over de rol die radio en televisie zouden kunnen spelen als het er werkelijk om zou gaan het luisterende en kijkende publiek tot lezen en liefde voor de literatuur op te voeden'. *Tirade* 47 (2003) nr. 3-4, 40-44.
- NOORDHOEK, Wim, 'Mag het licht uit?'. In N. Maas (red.), *Literatuur en televisie. Twaalfde Laurens Janszoon Costerprijs voor Hans Keller*. Haarlem: Stichting Laurens Janszoon Coster, 2005, 17-22.
- NOORT, B. van, "'Opstanding", de jongste roman van Wilma'. *Omroep-Gids. Christelijk Tijdschrift voor Radio* 11 (1935) nr. 16, 1097.
- NUCHELMANS, André, 'Waar is ... Adriaan van Dis? Boekenprogramma's op de Nederlandse televisie'. *Boekman* 18 (2006) nr. 66, 76-81.
- OKKER, Frank, *Tumult. Het levensverhaal van Madelon Székely-Lulofs*. Tweede druk [eerste druk 2008]. Amsterdam: Olympus, 2009.
- OLINK, Hans, *Dronken van het leven. A. den Doolaard: zwerver, schrijver, journalist*. Amsterdam: Atlas, 2011.
- ONGHENA, Sofie, "'Professor, wat kunt u ons vertellen?" Wetenschapsprogramma's tijdens de pioniersjaren van de Vlaamse televisie, 1953-ca. 1970'. *Tijdschrift voor Geschiedenis* 125 (2012) nr. 2, 216-232.
- OORT, T. van, *Film en het moderne leven in Limburg: het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek, 1909-1929*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2007.
- OOSTEN, A.J.D. van, 'Nieuwe dichtbundels'. *De Gemeenschap* 13 (1937), 402-408.
- OP DE BEEK, Esther, *Een literair fenomeen van de eerste orde. Evaluaties in de Nederlandse literaire dagbladkritiek, 1955-2005: een kwantitatieve en kwalitatieve analyse*. Proefschrift Radboud Universiteit Nijmegen, 2014.

- OTTEN, Rik, *Achter televisie*. Tweede, volledig herziene druk. Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2011.
- OTTERSPEER, Willem, *De zanger van de wrok*. Willem Frederik Hermans. Biografie, deel II (1953-1995). Amsterdam: De Bezige Bij, 2015.
- OUBOTER, C., M. Geerink-Bakker & W.F. de Gaay Fortman, 'In memoriam dr. C. Rijnsdorp'. *Literama* 16 (1981-1982) nr. 9 (1982), 427-432.
- OUWERKERK, Rien, 'Muzen in Spijkerbroek TV op zijn best'. *Het vrije volk*, 18-2-1967.
- OVERHOFF, Henri, 'Persoonlijke herinneringen aan Anton van Duinkerken: Prof. Dr. Willem Asselbergs'. *De waterschans: mededelingenblad van de Geschiedkundige Kring van Stad en Land van Bergen op Zoom* 3 (1971-1973) nr. 2 (1972), 222-224.
- OVERSTEEGEN, J.J., *Vorm of vent: opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1969.
- PANHUYSEN, Jos, 'Eyeless in Gaza vertaald'. *Roeping* 18 (1939-1940), 1939, 183-190.
– 'Nieuwe Russische literatuur'. *Katholieke radio-gids* 7 (1931) nr. 40, 16.
- PANNEKOEK JR., G.H., 'Al pratende met ... De redactie'. *Den Gulden Winckel* 26 (1927) nr. 1, 6-11.
- PAQUES, Gerard, 'Dr. Vic van Vriesland'. *Studio*, 26-9 t/m 2-10-1971.
- PARK, David W., Nicholas Jankowski & Steve Jones (red.), *The Long History of New Media: Technology, Historiography, and Contextualizing Newness*. New York: Peter Lang, 2011.
- PERKONS, Mara, 'Literatur für alle – Sinn von Literaturvermittlung im Radio'. In H. Boehncke & M. Crone, *Radio Radio: Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk*. Frankfurt: Peter Lang, 2005, 125-135.
- PERRON, E. du, 'P.H. Ritter over Literaire Kritiek: Het Fatum van zijn Radio-omroeperschap. De ernst van Coster, van Ritter en de ernstige Criticus'. *Bataviaansch Nieuwsblad*, 16-9-1939.
- PETERS, Erin, 'Van niemand naar iemand: hoe debutant Peter Buwalda zijn plek in het literaire veld verovert'. In J. Dera & M. Koffeman (red.), *Continu in concurrentie met zichzelf: diepteboringen in het literaire bedrijf*. Nijmegen: Radboud Universiteit Nijmegen, 2013, 77-88.
- PETTITT, Thomas, 'Media Dynamics and the Lessons of History. The "Gutenberg Parenthesis" as Restoration Topos'. In J. Hartley, J. Burgess & A. Bruns (red.), *A Companion to New Media Dynamics*. Malden: Blackwell Publishing, 2013, 53-72.
- PFOHLMANN, Oliver, [Bespreking van Emily Mühlfeld, *Literaturkritik im Fernsehen*. Wenen, 2006]. *Publizistik* 52 (2007) nr. 2, 266-267.
–, 'Literaturkritik in der Weimarer Republik'. In T. Anz & R. Baasner (red.), *Literaturkritik: Geschichte – Theorie – Praxis*. München: C.H. Beck, 2004(a), 114-129.
–, 'Literaturkritik in der Bundesrepublik'. In T. Anz & R. Baasner (red.), *Literaturkritik: Geschichte – Theorie – Praxis*. München: C.H. Beck, 2004(b), 160-191.
- PIJPER, W., *De quintencirkel*. Opstellen over muziek. Vierde, vermeerderde druk [eerste druk 1929]. Amsterdam: Querido, 1964.
- PIPER, A., *Book was There: Reading in Electronic Times*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2012.
- PLAS, Michel van der, *Daarom, mijnheer, noem ik mij katholiek: biografie van Anton van Duinkerken (1903-1968)*. Amsterdam: Anthos, 2000.
- POLAK, Henri, 'De Mexicaansche hond blaft'. *De Notenkraker* 24 (1930) nr. 44, 702.
- POLL, K.L., 'Dichten zonder vriend of vijand. De poëzie van Leo Vroman (I)'. *Hollands Maandblad* 9 (1965-1966) nr. 214 (1965), 30-36.
- POLMAN, Mariëlle, *De keerzijde van het leven: Anton van Duinkerken als literatuurcriticus bij De Tijd (1927-1952)*. Nijmegen: Valkhof Pers, 2000.
- POLMAN, Mariëlle & Mathijs Sanders, "'Tribune zij de krant": Anton van Duinkerken als literair journalist'. In M. Polman (red.), *Anton van Duinkerken: een veelomvattend mens*. Tilburg: Stichting Zuidelijk Historisch Contact, 2003, 92-109.

- POLLMANN, Tessel, *Mussert & Co: De NSB-leider en zijn vertrouwelingen*. Amsterdam: Boom, 2012.
- POOL, Gail, *Faint Praise: The Plight of Book Reviewing in America*. Columbia/London: University of Missouri Press, 2007.
- POSTMAN, Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Viking, 1985.
- PRAAT, Edwin, *Verrek, het is geen kunstenaar: Gerard Reve en het schrijverschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.
- PUCHINGER, G., 'C. Rijnsdorp en de late wereld van Abraham Kuypers'. *Bloknoot* 3 (1994) nr. 9, 32-51.
- , 'Cornelis Rijnsdorp (Rotterdam, 19 september 1894 – Rotterdam, 12 februari 1982)'. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden 1981-1982* (1983), 85-92.
- , 'Dr. C. Rijnsdorp'. In idem, *Christen en Kunst*. Delft: W.D. Meinema, 1971, 151-218.
- R., G.B., 'Gesprek met Campert'. *Algemeen Handelsblad*, 20-1-1965.
- R., H., 'Wat bracht de t.v.?'. *De Telegraaf*, 30-7-1967.
- R., B. van, 'Goed literair programma'. *Het Parool*, 25-11-1964.
- RAAT, G.F.H., 'H.A. Gomperts'. In A. Zuiderent, H. Brems & T. van Deel (red.), *Kritisch lexicon van de Nederlandse literatuur na 1945*. 51^e aanvulling. Houten: Bohn Stafleu Van Loghum, 1993.
- RAES, Hugo, *De vadsige koningen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1961.
- REUS, Tjerk de, 'Ad den Besten en Amphoor: een onbewandeld pas tussen Podium en Ontmoeting'. *TS. Tijdschrift voor tijdschriftstudies* (2005) nr. 18, 18-25.
- , 'Vijftig jaar geleden ging De Windroos van start. In gesprek met Ad den Besten'. *Liter* 3 (2000) nr. 11, 70-80.
- REYMENTANTS, Geraldine, *Maria Elisabeth Belpaire: Gender en macht in het literaire veld 1900-1940*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2013.
- RIEDÉ, Leo, 'Vlotte start'. *Het vrije volk*, 25-11-1964.
- RIEMENS, Leo, 'Wat bracht de t.v.?'. *De Telegraaf*, 12-6-1967.
- , 'Winst geteld'. *De Telegraaf*, 25-11-1964.
- , 'Vlekje'. *De Telegraaf*, 4-4-1963.
- , 'Uitstekende reportage'. *De Telegraaf*, 23-6-1962.
- RIGHART, Hans, *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1995.
- , *De katholieke zuil in Europa: een vergelijkend onderzoek naar het ontstaan van verzuiling onder katholieken in Oostenrijk, Zwitserland, België en Nederland*. Meppel: Boom, 1986.
- RIJNSDORP, C., *In drie etappen*. Baarn: Bosch & Keuning, 1952.
- , "'Is het mijn schuld'". *Omroep-gids. Christelijk Tijdschrift voor Radio* 13 (1937) nr. 22, 3.
- , *Ter zijde. Beschouwingen over literatuur en muziek*. Amsterdam: Uitgevers Mij Holland, 1935.
- RISSEEUW, P.J., 'Twee generaties'. *Omroep-gids. Christelijk Tijdschrift voor Radio* 15 (1939) nr. 35, 2667/2669.
- , 'Eenige notities betreffende christelijk-literair leven sinds 1900'. In idem (red.), *Christelijke schrijvers van dezen tijd*. Kampen: J.H. Kok n.v., 1930, 216-222.
- RITTER JR., P.H., *Van Stamelaar tot Redenaar*. Utrecht: Erven J. Bijleveld, 1940.
- , 'De radio en de literatuur'. In R. Houwink (red.), *Rondom het boek 1935*. Utrecht/Amsterdam: Van Boekhoven, 1935(a), 71-75.
- , 'Letterkundige kroniek'. *Utrechtsch Dagblad*, 25-5-1935(b).
- , 'Een persoonlijk woord tot mijn lezers'. *Utrechtsch Dagblad*, 11-1-1934(a).
- , 'Letterkundige kroniek: Biblebonsche boeken'. *Utrechtsch Dagblad*, 27-1-1934(b).
- , "'De Domineesvrouw van Blankenheim'" door Alie van Wijhe-Smeding'. *Utrechtsch Dagblad*, 29-11-1930.

- , *De sociale betekenis van de amusements-literatuur*. Zeist: G.J.A. Ruys' U.M., 1926(a).
- , *De lusten en lasten der redeneerkunst*. Amsterdam: Querido, 1926(b).
- ROBERTSON, Francis, *Print Culture: From Steam Press to Ebook*. New York: Routledge, 2013.
- RODENKO, Paul, *De sprong van Münchhausen*. Den Haag: Bert Bakker / Daamen, 1959.
- ROES, André, *Een schaduw die verschuift: leven en werk van de jonge Anton van Duinkerken*. Baarn: Ambo, 1984.
- ROODUIJN, Tom, 'Fluisteren met een megafoon'. *NRC Handelsblad*, 26 april 2008.
- ROOY, P. de, 'Zes studies over verzuiling'. *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 110 (1995) nr. 3, 380-392.
- ROS, M., 'P.H. Ritter jr.: Een AVRO-toeter als emanciperende boekbespreker'. *Boekblad* 148 (31-7-1981), 14-15.
- RUBIN, J.S., *The Making of Middlebrow Culture*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1992.
- RUITER, Frans & Wilbert Smulders, 'Het autonome schrijverschap van Willem Frederik Hermans. Een inleiding'. In idem (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2009, 7-31.
- , *Literatuur en moderniteit in Nederland, 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1996.
- RUSSE, Ellen, 'De Vrouw en de Schoonheid'. In P. Damasus (red.), *Vrouw en moeder. 's-Hertogenbosch: Malmberg, 1929(a)*, 329-349.
- , 'Lectuur en toneel'. *Katholieke radio-gids* 5 (1929(b)) nr. 36, 11.
- RUYSLINGCK, Ward, 'Drek- en driftliteratuur'. *Dietsche Warande & Belfort* 110 (1965(a)) nr. 6, 432-439.
- , 'Open brief aan Kees Fens'. *De Tijd*, 2-10-1965(b).
- RYAN, Marie-Laure, 'Introduction'. In idem (red.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2004, 1-40.
- RYMENANTS, Koen & Pieter Verstraeten, 'Europese literatuur voor luisteraars verklaard: De radiolezing als vorm van middlebrow-literatuurbeschouwing tijdens het interbellum'. *TNTL* 125 (2009) nr. 1, 55-80.
- SALMON, Richard, 'Signs of Intimacy: The Literary Celebrity in the "Age of Interviewing"'. *Victorian Literature and Culture* 25 (1997) nr. 1, 159-177.
- SANDERS, Mathijs, 'Nieuwe Zakelijkheid as Positioning Strategy: The Case of Albert Helman'. In R. Grüttemeier, K. Beekman & B. Rebel (red.), *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013, 113-130.
- , "'Men moet het volk op zoeken in de schuilhoeken van zijn voorkeur". P.H. Ritter jr. en de amusements-literatuur'. *Spiegel der Letteren* 54 (2012) nr. 3, 337-351.
- , 'Het buitenland bekeken'. In H. van den Braber & J. Gielkens (red.), *In 1934. Nederlandse cultuur in internationale context*. Amsterdam: Querido, 2010(a), 301-312.
- , 'Meertens, De Mérode en het heilige'. In G. Harinck (red.), *Opwaartse wegen? Een eeuw christelijke letterkunde*. [Amsterdam]: Historisch Documentatiecentrum voor het Nederlands Protestantisme (1800-heden), 2010(b), 30-39.
- , 'De criticus als bemiddelaar: Middlebrow en de Nederlandse literaire kritiek in het interbellum'. *TNTL* 124 (2008) nr. 4, 312-333.
- , 'De houdbaarheid van een polemist: E. du Perron en de literaire kritiek na 1945'. *Zacht lawijd* 6 (2006-2007) nr. 3 (2007), 28-49.
- , 'Anton van Duinkerken en de literatuurkritiek'. *Literatuur* 21 (2004) nr. 1, 8-10.
- , *Het spiegeland venster. Katholieken in de Nederlandse literatuur 1870-1940*. Nijmegen: Vantilt, 2002.
- SANTVOORT, Harry van, 'Honderd dingdichten van Gerrit Kouwenaar'. *De Nieuwe Linie*, 3-5-1969.
- SASSEN, Ad., 'Vrouwenarbeid of de gevolgen van een trip'. *De Gemeenschap* 8 (1932), 358-359.

- SCHAAFSMA, H., *Beeldperspectieven. Televisie, instrument van culturele democratie*. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij N.V., 1965.
- SCHEEPMAKER, Nico, 'Kastje kijken'. *Nieuwsblad van het Noorden*, 15-6-1973.
- , 'Eerste aflevering van Peyton Place viel tegen'. *Leeuwarder courant*, 28-9-1967.
- , 'Een wereldprimeur in Achter het nieuws?'. *Leeuwarder courant*, 20-1-1965.
- , 'Drie interviews'. *Leeuwarder courant*, 8-10-1964.
- SCHENKEVELD, Margaretha H., 'C. Rijnsdorp over zichzelf'. In A. Schipper (red.), *Dr C. Rijnsdorp prijs voor literatuur 1993*. Rotterdam: Stichting Dr C. Rijnsdorp Prijs, 1993, 15-20.
- SCHILDER, K., *Cursus bij kaarslicht. Lezingen van K. Schilder in de laatste Oorlogswinter. Deel 1* (editie D. Deddens). Bedum: Woord & Wereld, 1997.
- SCHIPPER, Anne, 'Dr. C. Rijnsdorp, kenschets van leven en werk'. In idem (red.), *Dr C. Rijnsdorp prijs voor literatuur 1993*. Rotterdam: Stichting Dr C. Rijnsdorp Prijs, 1993, 11-14.
- SCHOENMAECKERS, E., 'J. van Heugten S.J.'. *Jaarboek van de Maatschappij voor Nederlandse Letterkunde te Leiden 1964-1965* (1966), 75-78.
- SCHOLTEN, Harry, 'Over de strekking van de roman "Bint" van F. Bordewijk'. *Bzzlletin 10* (1981-1982), nr. 96 (1982), 44-48.
- SCHOT (red.), J.W., *Techniek in de twintigste eeuw. Deel V. Transport en communicatie*. Zutphen: Terra, 2002.
- SCHREVEL, Margreet, 'Jong, Adrianus Michiel de'. In P.J. Meertens (red.), *Biografisch woordenboek van het socialisme en de arbeidersbeweging in Nederland. Deel 5*. Amsterdam, 1992, 133-138.
- SCHUURS, U. & E. de Groot, 'Genreanalyse'. In P.J. Schellens & M. Steehouder (red.), *Tekstanalyse: Methode en toepassingen. Tweede, herziene druk*. Assen: Van Gorcum, 162-197.
- SIERKSMA, Fokke, *Testbeeld. Essays over mens en televisie*. Amsterdam: Van Oorschot, 1963.
- SIGNORIELLI, Nancy, 'Gender-Role Socialization in the Twenty-First Century'. In A.N. Valdivia (red.), *The International Encyclopedia of Media Studies: Media History and the Foundations of Media Studies*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, <http://dx.doi.org/10.1002/9781444361506.wbiems116>.
- SIMONS (red.), Wim J., *De tijd van Herman Robbers. Bloemlezing uit Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift 1905-1937*. Amsterdam/Brussel: Elsevier, 1968.
- SINTOBIN, Tom, "'Het fabeldier der Vlamingen": De positionering van Hugo Claus in interviews uit de jaren zestig'. In L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent: Academia Press, 2015, 67-99.
- , 'Gedaanten in de mist: literaire kritiek na de barricaden'. *Dietsche warande & Belfort* 154 (2009) nr. 2, 246-258.
- SLEGERS, Cees, *Antoon Coolen 1897-1961: Biografie van een schrijver*. Tilburg: Stichting Zuidelijk Historisch Contact, 2001.
- SMITS, Thomas, 'TS Tools: Problems and possibilities of digital newspaper and periodical archives'. *TS: tijdschrift voor tijdschriftstudies* (2014) nr. 36, 139-146.
- SÖTEMANN, A.L., 'Harken in een tovertuin. Over de poëzie-opvattingen van Hendrik de Vries'. In B. Slijper (red.), *In droomcadans bedwongen. Over Hendrik de Vries*. Groningen: Historische Uitgeverij, 1999, 14-30.
- , *Querido van 1915 tot 1990: Een uitgeverij*. Amsterdam: Querido, 1990.
- SPAR, D.L., *Ruling the Waves: Cycles of Discovery, Chaos, and Wealth from the Compass to the Internet*. New York: Harcourt, 2001.
- SPINOY, Erik, 'Over de literaire kritiek in Vlaanderen'. Gepubliceerd op Passaporta.be: www.passaporta.be/assets/upload/auteursteksten/251005+Spinoy+over+lit+kritiek.pdf, 25-10-2005.
- SPOOR, Ronald & Herman Verhaar, "'Ik sta er nog achter, en ik ben wél van mening veranderd": fragmenten uit een gesprek met H.A. Gomperts, Kotten 28 juli 1970'. *Instituutbladen 1* (1970) nr. 4, 4-11.

- STAM, Robert, 'Beyond Fidelity: The Dialogues of Adaptation'. In J. Naremore (red.), *Film Adaptation*. Londen: The Athlone Press, 2000, 54-76.
- STARRE, Kila van der, "'We hebben toch een stem die we graag willen laten klinken?'" Poëzie op het podium sinds "Poëzie in Carré". *Ons erfdeel* 57 (2014) nr. 3, 22-31.
- STIÉNON, Valérie, 'Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur'. *CONTEXTES*, 2-4-2008. Geraadpleegd op <http://contextes.revues.org/833>.
- SULLIVAN, John L., *Media Audiences: Effects, Users, Institutions, and Power*. Los Angeles: Sage, 2013.
- SWAAN, Abram de, 'Cees Nooteboom schrijft over wat hem hoog zit'. *De Volkskrant*, 8-2-1964.
- TANNER, S.L., 'Sinclair Lewis and Fascism'. *Studies in the Novel* 22 (1990) nr. 1, 57-66.
- TAZELAAR, C., 'Nieuwe gegevens over Alice Nahon en haar werk'. *Omroep-Gids. Christelijk Tijdschrift voor Radio* 10 (1934) nr. 20.
- TEIPE, Max, 'Pierre Henri Ritter (16 augustus 1882 - Utrecht, 13 april 1962)'. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1963-1964 (1964)*, 63-76.
- , 'Zij die schrijven besproken'. *Radiobode* 2 (1929), 23-8-1929.
- THOMPSON, Emily, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge/Londen: The MIT Press, 2002.
- THORBURN, David & Henry Jenkins, 'Introduction: Toward an Aesthetics of Transition'. In idem (red.), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2004, 1-16.
- THUMIM, Janet, 'Introduction: Small Screens, Big Ideas'. In idem (red.), *Small Screens, Big Ideas: Television in the 1950s*. Londen/New York: I.B. Tauris, 2002, 1-18.
- THURLOW, Crispin & Kristine Mroczek (red.), *Digital Discourse: Language in the New Media*. New York: Oxford University Press, 2011.
- TIMMER-VAN EUNEN, M., *Men voelt het of men voelt het niet: De kunstkritiek van Jan Engelman*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen, 2007.
- TRACEY, Michael, 'Non-Fiction Television'. In A. Smith (red.), *Television. An International History*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 118-147.
- TROUWBORST, B., 'Litteraire kritiek bij dr. C. Rijnsdorp'. *Radix* 2 (1976) nr. 3, 125-136.
- U.N., 'Radio-kunst'. *Het Vaderland*, 28-5-1927.
- VAARTJES, Gé, *Herman de Man: Een biografie*. Soesterberg: Aspekt, 1999.
- VADER, A., *De geschiedenis van het literaire programma van de VARA en de KRO, 1925-1946*. Een inventariserend onderzoek. Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam, 1987.
- VAESSENS, Thomas, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- VAESSENS, Thomas & Paul Bijl, 'Grondslagen'. In J. Rock, G. Franssen & F. Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen: Vantilt, 2013, 13-94.
- VANDERVELDEN, J., 'Mevrouw Lilian Geraldine Vandervelden-Vijgh (Ellen Russe), 4 mei 1889 - 9 september 1942'. *Haerlem (1942)*, 26-29.
- VEENSTRA, J.H.W., 'Vestdijk gooide met chauffeurspet naar roman'. *Vrij Nederland*, 21-11-1964.
- VEER, P. van 't, 'Sympathieke Vinkenoog'. *Het vrije volk*, 8-2-1968.
- VERBOORD, Marc, 'The Legitimacy of Books Critics in the Age of the Internet and Omnivorousness: Expert Critics, Internet Critics and Peer Critics in Flanders and the Netherlands'. *European Sociological Review* 26 (2010) nr. 6, 623-637.
- VERMAAT, Emerson, *De Evangelische Omroep: ontstaansgeschiedenis*. Soesterberg: Aspekt, 2007.

- VERSTRAETEN, Pieter, 'Buysse in gesprek met d'Oliveira: het literaire interview en de constructie van auteursbeelden'. *Mededelingen van Cyriel Buysse Genootschap* 29 (2013), 39-53.
- VESTDIJK, Simon, *Gestalten tegenover mij: persoonlijke herinneringen*. Tweede, uitgebreide druk. Den Haag: Bakker/Daamen, 1962.
- VISSER, Ab, 'Nieuwe roman voor tv: W.F. Hermans bezweek voor commerciële stunt'. *De Telegraaf*, 14-2-1966.
- VITSE, Sven, 'Representaties in ander proza en postmodern proza'. *Nederlandse letterkunde* 14 (2009) nr. 3, 245-270.
- VOORSTADT, Antoon, 'De Radio en de Schoone Letteren'. *Den Gulden Winckel* 31 (1932), 215-216.
- VOS, Lenny, *Uitzondering op de regel. De positie van vrouwelijke auteurs in het naoorlogse Nederlandse literaire veld*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen, 2008.
- VRIELER, Joost, 'De Republiek der Letteren op tv'. *Letterlik* 12 (1997-1998) nr. 2 (1998), 24-26.
- VRIES, Hendrik de, *Iberia: krans van reishetters*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1964.
- VRIES, Theun de, 'Amerika in de Amerikaanse roman'. *De Stem* 18 (1938), 587-600.
- VRIESLAND, Victor van, 'Ritter van de esthetische figuur' [1948]. In idem, *Onderzoek en vertoog. Verzameld kritisch en essayistisch proza*. Amsterdam: Querido, 1958, 588-592.
- VROMAN, Leo, Tineke, *De adem van Mars, Snippers van Leo Vroman: proza*. Amsterdam: Querido, 1960.
- VUGS, R., F. Bordewijk: *een biografie*. Baarn: De Prom, 1995.
- WADMAN, Anne, 'Roepende in de woestijn of sluipmoord op mensheid: televisie-essays van Fokke Sierksma (II)'. *Leeuwarder courant*, 25-5-1963.
- WAPENAAR, A., 'Het Vergeten Deel'. *Omroep-Gids. Christelijke Tijdschrift voor Radio* 9 (1933) nr. 12, 708-709.
- WASKOWSKY, Riekus, 'De taal als mengsel van waarheid, woede en ironie'. *NRC Handelsblad*, 21-9-1968.
- WEBSTER, James G., 'The audience'. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 42 (1998) nr. 2, 190-207.
- WERKMAN, Hans, "'Klem je vast aan de mensen": over P.J. Risseeuw, honderd jaar na zijn geboorte'. *Liter* 4 (2001) nr. 17, 53-70.
- WESTENHOLZ, Caroline de, *Albert Vogel: voordrachtskunstenaar (1874-1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- WIETEN, J., "'Vuistslagen op peluws". *De valse start van de televisie in Nederland'. Jaarboek mediageschiedenis* 5 (1993), 163-197, 263.
- WIJFJES, Huub, 'Veelkleurige radiogemeenschappen'. In B. Hogenkamp, S. de Leeuw & H. Wijfjes (red.), *Een eeuw van beeld en geluid. Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012(a), 58-99.
- , 'Radio als stemmingsregelaar'. In B. Hogenkamp, S. de Leeuw & H. Wijfjes (red.), *Een eeuw van beeld en geluid. Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012(b), 192-225.
- , *VARA. Biografie van een omroep*. Amsterdam: Boom, 2009.
- , *Radio onder restrictie. Overheidsbemoeiing met radioprogramma's 1919-1941*. Amsterdam: Stichting beheer IISG, 1988.
- WIJFJES, Huub & Bert Hogenkamp, 'De dageraad van de eeuw van beeld en geluid'. In B. Hogenkamp, S. de Leeuw & H. Wijfjes (red.), *Een eeuw van beeld en geluid. Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012, 18-53.
- WILHOLT, Nanske, *Voor alles artiste: uitgever Stols en het literaire leven in het Interbellum*. Zutphen: Walburg Pers, 2001.
- WILLAERT, Tom, *De fonograaf en de grammofoon in de Nederlandstalige literatuur. 1887-1935: Een media-archeologisch onderzoek*. Proefschrift Katholieke Universiteit Leuven, 2016.

- WILLIAMS, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*. Edited by Ederyn Williams. London: Routledge, 2003 [1974].
- , *Marxism and Literature*. London/New York: Oxford University Press, 1977.
- WOOD, Julia, *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*. Boston: Wadsworth, 2009.
- WOUDE, Johan van der, 'Sprekende schrijvers IV. P.H. Ritter Jr.'. *De Waag*, 12-6-1937.
- WOUTERS, Kees, *Ongewenste muziek: De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland, 1920-1945*. Den Haag: SDU Uitgevers, 1999.
- ZEIJDEN, Albert van der, 'In de Roomse huiskamer: Jos. Panhuijsen en de "moderne" katholieke roman'. *Zacht lawijd* 8 (2009) nr. 1, 76-88.
- ZIJDERVELD, A.C., *De tirannie van het cliché*. Deventer: Van Loghum Slaterus, 1982.
- ZOONEN, Liesbet van, Jan Wieten & Babette van den Berg, "'Het was niet bepaald een wereldwonder": De komst van de televisie in het Nederlandse gezinsleven'. *Jaarboek mediageschiedenis* 7 (1995), 117-146.
- ZWAGERMAN, Joost, 'Lezen op tv'. In idem, *Het wilde westen: Nederland 2001-2003*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2003, 29-34.
- ZWART, D., "'Een programma lijkt mij onmisbaar": K. Heeroma en "Het derde réveil"'. *Bloknoot* 10 (1994), 48-119.

Summary

In the study of modern Dutch literature, literary programs on radio and television have hitherto received little academic attention. When addressing the topic of book reviewing, the majority of scholars have focused on criticism in print. This book attempts to reverse this trend by highlighting the role of book programs in the early decades of Dutch radio (1925-1940) and television (1951-1975).

The principal aim of this study, as introduced in chapter 1, is to expand our knowledge of these barely documented types of book reviewing. Five research questions are examined:

- 1 Why did literature quickly become a topic of interest in the early days of radio and television broadcasting?
- 2 For which reasons did book reviewers expand their critical practice from print media to either radio or television?
- 3 Which title selections did book reviewers make when discussing books on radio and television?
- 4 Which norms and protocols influenced the practice of book reviewing on radio and television?
- 5 How were these new book programs received in the cultural and literary field in the period under consideration?

In order to answer these questions, the present study makes use of a broad variety of sources and archival materials, ranging from broadcaster's magazines to correspondences, newspapers, metacritical essays, literary texts, typescripts of radio talks and recordings of television shows. These sources are analyzed from a media-sociological perspective. Special attention is paid to the discourses that they produce on the 'institutional identity' (as conceptualized by Jackaway) of radio and television, and to the 'protocols' (as conceptualized by Gitelman) that they imply with regard to book reviewing in these new media.

Chapters 2 and 5 are concerned with the introduction of literary programs on radio (chapter 2) and television (chapter 5). These chapters thus correspond to the research questions 1 and 2. They demonstrate that the quick establishment of literary programs fits into a broader West European narrative that conceives broadcasting media as guardians of cultural emancipation.

In the Dutch context, this emancipatory ideology was politically institutionalized through the 1930 broadcasting regulations and still functioned as a dominant discourse when television was introduced in the early 1950s. As such, both radio and television were in a sense obliged to include literary programs in their cultural repertoires. Chapter 2 also shows, however, that even before 1930, literature already received considerable attention on Dutch radio, which underlines both the broadcasters' auto-image as cultural civilizers and literature's indisputable position in the public domain.

Between 1928 and 1930, four Dutch radio broadcasters launched a literary feature, in which new books were reviewed in order to inform a broad spectrum of listeners about developments in the literary field. In the case of three broadcasting organizations, these features were coordinated by a leading book critic (AVRO: P.H. Ritter Jr.; KRO: Herman de Man, followed by Anton van Duinkerken; VARA: A.M. de Jong). This indicates that the pillarized broadcasters did not only base the selection of their contributors on ideological criteria, but also on the symbolic capital critics had acquired in the literary field. As shown in chapter 5, a similar tendency can be observed in the case of television: critics who were involved in literary talk shows tended to have already attained a respectable position in print media.

Why were these book reviewers, in turn, attracted by the new media of radio and television? Economically, both media provided welcome opportunities for personal branding and money-making. Especially in the case of radio, though, prominent critics also embraced the emancipatory ideals of the public broadcasting system. They saw themselves as competent authorities who were able to assist their audience in acquiring useful knowledge and skills. By analyzing the metacritical positions of P.H. Ritter Jr., Anton van Duinkerken, Cornelis Rijnsdorp (NCRV) and A.M. de Jong, chapter 2 argues that these cultural mediators shared a concern about a rift between literary authors and the general public on the one hand, and a deep suspicion towards aesthetic individualism on the other. Yet, there are also serious differences between these prominent radio critics. To Van Duinkerken, for instance, the rift between literature and the common reader was closely connected to the phenomenon of Catholic censorship, while the socialist De Jong blamed bourgeois culture for this discrepancy. Hence, we should be careful when making claims and generalizations about the ideology of cultural mediation. Especially in the Dutch context of the 1930s, with its ideological segmentation of both the literary and the broadcasting field, the apparently 'neutral' notion of mediation continuously intersects with both individual and collective metacritical positioning.

Chapter 5 shows that, in the case of television, the ideology of cultural mediation was less apparent than it had been in the pre-war period. As opposed to their radio predecessors, most television critics did not express concerns about the distance between literary texts and the common reader. Proclaiming that culture was especially relevant to the elite, the prominent critic Hans Gomperts even geared his literary talk shows to an audience that was already intrinsically interested in literature. Although Gomperts adjusted his style of discourse to meet the demands of television, his programs *Litteraire ontmoetingen* and *Spreken met schrijvers* did not regard literature as something ordinary. At the same time, anti-elitist television critics like C. Buddingh' broadcasted documentaries that sought to liberate literature from the stigma of inaccessibility, defending that the 'ordinary' was a no less valid aesthetic category. In general,

though, most producers opposed an autonomous approach to literature and celebrated the communicative function of both literary texts and criticism. Like the radio critics of the interwar era, they did not want to restrict themselves to a literary niche.

While chapters 2 and 5 are concerned with the institutional and ideological background of literary programs on radio and television, chapters 3 (radio) and 6 (television) focus on the content of these programs. These chapters, then, are connected to research questions 3 and 4. Regarding the format of book reviewing, both radio and television appear to show signs of remediation. In the case of radio programs, critics typically read out texts they had written for the occasion, thereby adhering to the familiar conventions of reviewing in print media. Similarly, some early television shows imitated the formats of radio book reviewing, broadcasting critics who recited their text in front of the camera. Whereas radio continued to have a channelling rather than a creative function throughout the interwar period, literary television programs soon started to experiment with new formats like talk shows and documentaries. Because of the necessity of variety in terms of both content and form, the monological review quickly disappeared from Dutch television screens.

A comparison of chapters 3 and 6 shows that, with regards to the texts that were selected for discussion, there are three eye-catching differences between literary radio and television programs respectively. Firstly, the selections of radio broadcasters were demonstrably influenced by ideological (pillarized) criteria. More than half of the authors whose books were reviewed on Dutch radio between 1928 and 1940, were addressed by only one of the four major broadcasters (AVRO, KRO, NCRV and VARA), indicating that these organizations served different segments of the (ideologically divided) literary field. Furthermore, relatively few critics were employed by more than one of the broadcasters, who also tended to give priority to titles by publishers who shared their ideological convictions. In the case of television, the frictions of the pillarized broadcasting field seem to have subsided. The literary programs of the Protestant NCRV, for instance, were more concerned with literary culture in general than with Christian writers. Moreover, contributors to literary television easily crossed the boundaries between the different broadcasters.

The second difference concerns canonization. The authors whose works were addressed most frequently in literary radio programs did not go on to become leading figures in Dutch literary history: Antoon Coolen, A. den Doolaard, Anton van Duinkerken, Johan Fabricius, Albert Helman, A.M. de Jong, Herman de Man, P.H. Ritter Jr., Henriëtte Roland Holst, Arthur van Schendel, Felix Timmermans. Regular television guests like Remco Campert, Hella S. Haasse, Willem Frederik Hermans, Gerrit Kouwenaar and Harry Mulisch, on the other hand, did secure their position in the canon of twentieth century Dutch literature. Thus, canonical literary history has moved away from the selections of early radio criticism, while running more or less parallel to the repertoire of literary television.

Finally, there are differences concerning the distribution of genres. Both on radio and on television, prose was more dominant than poetry, but on radio it received even greater exposure (almost 75 percent of the selections) than on television (almost 50 percent of the selections). Hence, television provided relatively more space for poetry than its predecessor. This result might be explained through poetry's rich performative potential, but also through the 'Zes-

tigers' movement's interest in television as a medium that transcended the boundaries between 'high' and 'low' culture.

In addition to these differences, chapters 3 and 6 also show an important similarity regarding the selections of titles in literary programs on radio and television. In both cases, male authors were overrepresented in the broadcasters' repertoires. This imbalance between male and female authorship was further underscored by the existence of programs aimed at an exclusively female audience. Chapter 3 contains an analysis of the so-called 'women's hour' of the Catholic KRO, which shows that this radio broadcaster separated the voice of the female critic Ellen Russe from its official literary feature.

In order to define the protocols that regulated radio and television criticism in the period under consideration, chapters 3 and 6 also contain more detailed examinations of representative radio talks and television programs. Regarding the autonomy of radio book reviewing, chapter 3 shows that critics were not independent of external forces. Dutch radio was not only subject to both preventive and repressive state censorship, which limited book reviewers' freedom of speech, but interference by the broadcasters' managements was also common. They assessed their literary programs critically and intervened when they considered speakers to be incompetent or certain topics to be immoral or obscene. This led to less frequent performances by attachés of the literary features, such as Herman Robbers (AVRO), and even to the permanent elimination of beginning speakers, such as Ignaas Agasi (KRO). In the case of television, broadcasters' interferences caused even more friction: the program *Literaire ontmoetingen* (AVRO), for instance, ceased to exist after the management and the program's producers became embroiled in a serious conflict concerning a poem by Remco Campert that the AVRO considered to be obscene.

The contents of literary programs were not only influenced by external forces such as censorship and the broadcasters' managements, but also by more implicit generic conventions that this thesis conceptualizes as 'protocols'. These conventions did not occur in not fixed categories – instead, such protocols were very much at stake in metacritical debates within the literary field. Hence, both radio and television were conceived as media with a predominantly informative function, but there was no consensus on how this task should be fulfilled. In the case of radio, for example, speakers who promoted the ideal of didactic criticism found themselves opposed to critics who argued that talking about literature essentially required abstractions that could not easily be glossed over for the sake of the uninitiated. Many critics, though, shared what this thesis describes as the 'positivity protocol' of radio book reviewing, embracing the idea that negative criticism would chase the radio audience (even further) away from literary books. For this reason, P.H. Ritter Jr. aired radio talks in which he praised books that he had reviewed negatively in print media. Yet again, the heterogeneity of radio book reviewing is proved by critics who moved in the opposite direction, using negative evaluations in order to reveal the problems in the work of literary enemies (A.M. de Jong) or as a means of improving the quality of the literary production of the pillar to which the reviewer belonged (Cornelis Rijnsdorp).

Chapter 6 shows that the positivity protocol also had an effect on literary programs on television. With a single exception that ultimately proves the rule (Willem Frederik Hermans

humiliating the socialist publisher Herman van Kuilenburg in 1958), television interviewers approached their guests with respect and avoided fierce discussions, even when the host had published a negative review of a guest's novel (i.e. Hans Gomperts regarding Hugo Claus's *De verwondering*) or when a guest attacked the literary work of the interviewer (i.e. Hans Vlek dismissing the poetry of C. Buddingh'). This conflict-avoiding character of literary television in the 1960s seems to have been intertwined with prevailing visions on television, in which the new medium was considered a cornerstone of peaceful Dutch family life.

At first sight, the existence of a positivity protocol tallies with the widespread idea that literary radio and television programs are forms of book promotion aimed at large audiences. This study also shows, however, that critics used radio and television as means of positioning themselves in the literary field. Even the most didactic book reviews on radio contained evaluative or poetical phrases or passages, while several talks on the other side of the spectrum served a metacritical purpose. Moreover, an analysis of archival materials and correspondences reveals that, behind the scenes of literary radio programs, authors, publishers and critics negotiated about the contents of reviews. By doing so, some writers managed to arrange a favorable review for their book, while the leaders of literary features sometimes assigned their own works to befriended critics.

In the case of literary television programs, the process of position-taking was even more important, yet also more complex. While radio criticism usually contributed to the hetero-image of authors, television programs also involved acts of auto-imaging, because authors were often physically present in talk shows or documentaries. Chapter 6 analyzes these auto-images, as well as their interactions with hetero-images, through Jérôme Meizoz's concept of 'posture'.

Chapters 4 and 7 conclude the analysis by focusing on the reception of literary radio (chapter 4) and television (chapter 7) programs, thus answering research question 5. It becomes clear that early literary radio and television has not only been absent from academic discussion: contemporaries, too, seldom wrote about the efforts of book reviewers in these new media. Obviously, this is a result of the ephemeral nature of radio and television programs, which, at the time, could not be replayed. Radio, though, also suffered from a problematic institutional identity. Amongst influential authors like Menno ter Braak and E. du Perron, the medium was associated with shallowness, eclecticism and egalitarianism. Hence, despite their emancipatory agenda, radio critics struggled to be taken seriously in the literary field. Most of the time, their reviews literally vanished into thin air.

Literary television programs also received little response from the literary field. Like literary radio, television provoked serious concerns about shallowness and the devaluation of cultural standards. However, whereas aristocratic modernists like Ter Braak and Du Perron rejected the radio book reviews of their contemporaries because these expressed an egalitarian attitude towards literature, most authors of the 1960s and 1970s either embraced or tolerated television. A positive attitude towards literary television was also apparent in journalism. Television reviewers published favorably about literary programs such as *Literaire ontmoetingen*, *Literair kijkschrift* and *Muze in spijkerbroek*, especially when these shows managed to avoid elitism and appealed to human interest.

As emphasized in chapter 8, this study is a first step towards a better understanding of the relation between the literary field and the broadcasting industry in the twentieth century, but many questions are yet to be explored. How did literary radio programs evolve after the Second World War? To what extent did they compete with literary television? And which impact did the triumph of commercialism have on literary television programs from the 1980s onwards? Future research might also focus on the similarities and differences between the rise of radio and television criticism and contemporary developments in digital book reviewing – for especially in this era, literary criticism should not confine itself to the study of printed texts.

Register

- Absillis, Kevin 224
Achterberg, Gerrit 225
Adama van Scheltema, C. 63, 191
Aesopos 205
Agasi, Ignaat 60, 291
Akkermans, Leo 188-189
Alberdingk Thijm, Jozef 76, 95
Albrecht, Wolfgang 29-30
Algra, Hendrik 205, 258-259
Altena, Ernst van 204, 207, 209
Ammers-Küller, Jo van 99, 106-107, 173, 178
Amossy, Ruth 233
Andreus, Hans 225
Andringa, Els 103
Anema, Seerp 78
Ang, Ien 136
Anstadt, Milo 198, 207
Anten, Hans 150
Antink, Margot 102
Anz, Thomas 90
Armando 190, 229, 243
Asselbergs, W. zie Duinkerken, Anton van
Avery, Todd 20
- Bakker, Piet 17, 121
Balkt, H.H. ter 260, 262
Balzac, Honoré de 122
Balzer, Anja 23
Barbusse, Henri 102
Barnard, Henk 203
Barnstijn, Loet C. 52
Barth, Karl 78
Batten, Fred 72
- Baudelaire, Charles 17
Bax, Sander 211
Bel, Jacqueline 14
Belloc, Hillaire 102, 104
Benjamin, Walter 20
Berge, H.C. ten 226
Berge, Willem ten 57-58
Berger, Peter 261, 274-276
Bernanos, Georges 107
Berndsen, Frank 15
Bernlef, J. 11-12, 202, 207-209, 216, 225-226, 237, 241-242, 245, 260, 273-274, 276, 295
Besten, Ad den 259, 201-202, 205, 207
Beun, W.M. 103
Beunders, Henri 188
Beverluis, Martien 17, 46-47, 55, 57-58, 63, 100, 110, 176
Bierens de Haan, J.D. 154
Bijsterveld, Karin 36
Bilderdijk, Willem 144, 250-251
Binnendijk, D.A.M. 42, 51-52, 55, 62-63, 86, 118-119
Blaman, Anna 227, 237-238
Bloem, J.C. 205, 235
Boddy, William 61
Boeken, Hein 99
Boenin, Ivan 119
Boer, Juls de 152
Boer, Merijn de 19
Bogdanow, Aleksandr 119-120
Böll, Heinrich 209
Bolter, Jay 112, 201
Bom, Emmanuel de 51, 85

- Bomans, Godfried 191, 226
 Bomhoff, J.G. 277
 Bonckersdorff, Otto van 170-171
 Boon, Louis Paul 204, 225, 245-246
 Booven, Henri van 169-170
 Bordewijk, F. 64-65, 97, 99, 156-161, 166-167
 Borel, Henri 42, 50, 86, 170-171
 Borgers, Gerrit 207, 219
 Bork, G.J. van 180
 Bosch, A.C.D. van den 191
 Boudier-Bakker, Ina 56, 99, 105-106, 124, 127, 154, 191
 Bouman, H. 198
 Bourbon, L. de 92
 Bourdieu, Pierre 21-23, 30, 201, 291
 Bouwman, Mies 191
 Bouws, Everard 171
 Boven, Erica van 103
 Braak, Menno ter 12-13, 51, 56, 71, 89, 97-98, 104, 113, 115, 117-119, 125-126, 132, 142-143, 149-156, 164-167, 171, 173-178, 180-182, 197, 211-212, 214, 225-226, 266, 293
 Braber, Helleke van den 280
 Brakman, Willem 277
 Brands, G. 11-12
 Brands, Wim 183
 Brecht, Bertolt 20
 Bredero, G.A. 63, 225-226
 Bregstein, Philo 234
 Brems, Hugo 24, 226
 Brok, Arnoud 181
 Brokken, Corry 197, 283
 Brom, Gerard 131
 Bruggen, Carry van 41, 60
 Bruggen, Kees van 55
 Bruin, Hein de 50-51, 134, 145-147, 168
 Bruin, Tom de 50, 117-118
 Bruning, Henri 76
 Brunklaus, F.A. 50-51, 55, 60, 67, 113-114
 Brunner, Emil 78
 Brusse, M.J. 117
 Bruyn, Cor 144
 Büch, Boudewijn 22
 Buck, Pearl 106
 Buddingh', C. 190-191, 207, 209, 225-227, 238-240, 242-244, 267, 283, 288, 292
 Buelens, Geert 25
 Buitendijk, W.J.C. 258
 Burnier, Andreas 14, 24, 207, 234-236, 239, 251, 253-257, 269
 Busken Huet, Conrad 137, 170
 Buskes, J.J. 222
 Buwalda, Peter 23
 By, Henk de 207, 237
 Cals, Jo 185
 Campert, Jan 64
 Campert, Remco 204, 218-219, 225, 236-237, 242, 268-273, 289, 291-293
 Cannegieter, H.G. 55
 Carey, John 32
 Carmiggelt, Jan 265
 Carmiggelt, Simon 190-191, 195, 198, 207, 226
 Carrell, Rudi 268
 Carroll, Sidney 202
 Cartens, Daan 227
 Cats, Jacob 79
 Cevanu, Mía 92
 Chaplin, Tamara 25
 Chesterton, G.K. 95, 102, 104
 Chevallier, Gabriel 101
 Chun, Wendy 32
 Cinque, Toija 32
 Claudel, Paul 101
 Claus, Hugo 226, 248-249, 292
 Cocq, Hans de 190
 Coenen, Frans 42, 100, 116, 133, 169
 Cohen de Boer, Herman 42, 287
 Colijn, Hendrik 64
 Colmjon, Gerben 169-170
 Coolen, Antoon 55, 58, 70, 95-96, 99, 220-221, 289
 Coolen, Felix 13
 Coppens, Thera 190
 Corsari, Willy 119, 171, 220
 Costa, Isaac da 144-145
 Coster, Dirk 51, 55, 129-131, 156, 158-161, 165-166, 176
 Courts-Mahler, Hedwig 72, 165-166
 Coyle, Michael 20
 Cremer, Jan 219, 226, 259
 Croiset, Hans 204
 Crone, C.C.S. 55
 Czopp, Gustav 52, 169, 177

- Dekker, Maurits 45, 80
 Dekking, Frits 218
 Dell, Ethel M. 165-166
 Dendermonde, Max 85
 Derks, Jan 163
 Dermoût, Maria 228
 Dessaur, C.I. zie *Burnier, Andreas*
 Deure, A. van der 50
 Deursen, Arie van 80
 Diepenbrock, Alphons 13
 Diepenbrock, Johanne 106
 Diepstraten, Johan 227
 Dijk, Otto 261
 Dijk, Nel van 22, 24, 194
 Dijk, Yra van 30-31
 Dijksterhuis, Edo 295
 Dinaux, C.J.E. 261-262
 Dis, Adriaan van 22
 Dito, Johannes 59-60, 66-67, 31
 Dominicus, F.C. 238
 Dommissie, Fré 116, 152
 Donker, Anthonie 51, 56-58, 86, 95, 119, 130,
 153-154, 165, 171, 176, 181, 263
 Donkersloot, Nico zie *Donker, Anthonie*
 Doolgaard, A. den 95, 99, 114, 177, 191, 225-226,
 247, 289
 Doorn, Johnny van 190
 Doorne, Koos van 259
 Dorleijn, Gillis 40
 Dorrestein, Renate 22
 Dostojewski, Fjodor 124, 174, 209
 Douglas, Lloyd 123
 Dowson, Jane 16
 Dudok, G.A. 91
 Duhamel, Georges 101
 Duinkerken, Anton van 14, 44-45, 50, 59-60, 67,
 74-79, 81, 84, 92-96, 98-99, 103, 107, 110, 115-117,
 121, 123, 131-132, 136-137, 162, 176, 179-182, 203,
 225-226, 287-289
 Durlacher, Gerhard 22
 Duurkens SJ, H. 43, 100
 Duys, Willem 283

 Eckeren, Gerard van 40-41
 Eeden, Frederik van 58
 Eekhout, J.H. 95-96
 Eerbeek, J.K. van 95-96

 Ehrenburg, Ilja 149
 Eliot, T.S. 20
 Ellis, John 21
 Elsschot, Willem 102
 Elton, Martin 32
 Éluard, Paul 41
 Engelman, Jan 13, 50, 55, 66, 76
 Eyck, Henriëtte van 99

 Faber, Ant 151
 Fabricius, Johan 88-89, 95, 143-144, 220-221,
 225-226, 277, 289
 Fallada, Hans 102
 Faverey, Hans 233
 Fens, Kees 14, 234, 236, 243, 245, 258, 263
 Feuchtwanger, Lion 101, 112
 Fickers, Andreas 188
 Finkielkraut, Alain 279, 280
 Flaubert, Gustave 65, 122
 Földi, Mihály 128
 Franco, Francisco 140-141
 Franken, Tjebbo 55
 Franssen, Jan 86
 Freezer, Harriët 203, 207, 268
 Freire Filho, João 280

 Gaaij Fortman, W. de 78
 Galsworthy, John 101
 Garner, Erroll 243
 Geel, Rudolf 204, 207, 247, 266
 Genette, Gerard 239
 Gerhardt, Ida 272
 Gerrits, Arwen 21
 Gibbs, Philip 102
 Gide, André 165-166
 Gijsen, Marnix 225
 Gilliams, Maurice 173
 Gitelman, Lisa 31-33, 291
 Goedegebuure, Jaap 212
 Goedewaagen, T. 51
 Goethe, J.W. von 286
 Gogh-Kaulbach, Anna van 169
 Gomperts, Hans 24, 197, 199, 203-205, 207-215,
 217-219, 222, 228, 231, 247-251, 258, 265-266, 268-
 273, 276, 279, 282, 287-288, 291-293, 295
 Goodman, David 73, 137
 Gorki, Maksim 119

- Gorman, Lynn 38
 Gôtz, Massimo 190
 Goudsmit, Samuel 50, 55, 117, 154-155
 's-Gravesande, G.H. zie Pannekoek jr., G.H.
 Graumans, A.A.L. 95
 Greshoff, Jan 40-42, 50-51, 86-88, 171-173, 190, 280
 Groen van Prinsterer, G. 144-145
 Grogger, Paula 133
 Grondijs, P.H. 113, 140-141
 Groot, Cor de 92
 Groot, Hugo de 85
 Groot, Jan H. de 48-49, 111-112
 Grusin, Richard 112, 201
 Gysen, René 281-282
- Haan, Jacques den 192, 198-199, 207, 209-210, 289
 Haantjes, Jacob 145-147
 Haasse, Hella S. 198, 207, 225-226, 289
 Haimon, Paul 277
 Ham, Jo van 48, 117-118, 145-147
 Ham, Laurens 24
 Hamelink, Jacques 251-257
 Hammacher, A.M. 179
 Hamsun, Knut 92
 Hande, Pierre l' 61
 Hanssen, Léon 12-13
 Harmsen van Beek, F. 190
 Harrison, Paul 227
 Hart, W.A. 't 198
 Harten, Jaap 235-236, 284
 Havelaar, Just 100
 Hazeu, Wim 207, 260-261, 267
 Heeroma, Klaas 144-149, 167-168, 176, 201-202, 207
 Heijermans, Herman 63
 Hello, Ernest 101
 Helman, Albert 43, 51, 55, 99, 114-115, 125-127, 141, 238, 289
 Hemert, Ruud van 191
 Hemingway, Ernest 205, 225, 283
 Hendrichs SJ, pater 103
 Henel, H.O. 65
 Hermans, Willem Frederik 14, 24, 192, 216, 220-222, 225-226, 234, 237, 245-248, 268-269, 273-274, 278, 289, 292
- Héron, Pierre-Marie 239, 242
 Herpen, Eugène van 51, 55, 91
 Herpen, Jan J. van 19, 41-42, 53, 62-63, 68, 87, 129, 150, 153, 155
 Herreman, Raymond 25
 Herreweghen, Hubert van 25
 Heugten, Jan van 161-164, 166-167
 Hezemans, Jan 190
 Hilberdink, Koen 208, 219
 Hillenaar, J. 191
 Hitler, Adolf 140
 Holierhoek, Kees 241-242
 Holk, L.J. van 24-25
 Hoornik, Ed 51, 58, 190, 201-202, 205, 207, 209, 216, 237, 259, 241-242
 Horst, Henk van der 191
 Houwink, Roel 13, 49-51, 54-55, 88, 96, 120-121, 138, 145-146, 152, 154, 171-172
 Huf, Paul 103
 Huizinga, Johan 178-179
 Hulleman, Frans 178
 Hulst, Wim van de 50
 Hulzen, A.L. van 51, 92
 Huxley, Aldous 12-13, 120, 151, 154
 Huygens, G.W. 180
 Huysmans, Frank 294
- Idzerda, Hanso 37
 Iependaal, Willem van 95-96
- Jackaway, Gwenyth 33-34
 Jager, Okke 191, 207
 Janssen, Pierre 282
 Janssen, Susanne 22, 194
 Janssens, Joris 27
 Jessurun d'Oliveira, H.U. 246, 260, 262
 Jonckheere, Karel 191, 209, 223-224, 267
 Jong, A.M. de 13, 17, 45-47, 51-52, 54, 63-67, 80-85, 89, 93, 95-96, 98-100, 103, 109, 114-115, 117, 122, 124-125, 128-129, 143-144, 156-161, 164, 166, 171, 179-181, 190, 203, 209, 225-226, 287-289, 291
 Jong, Martien J.G. de 16, 268, 277
 Jong, Mels de 13
 Jonkers, Han 272
 Joosten, Jos 14-15, 30
 Joyce, James 246

- Käller-Wigman, J. 106
 Kalmijn-Spiereburg, Jo 55
 Kamphuis, Gerrit 49
 Karajewa, Anna 119
 Kassies, Jan 276
 Kasteel, Piet 51
 Kate, W. ten 51, 133-134
 Keen, Andrew 295
 Kelk, Cees 86, 280
 Keller, Hans 20, 24, 197, 199, 203-205, 215, 218-219, 222, 268-270, 272, 291, 293
 Kerstan, Wendy 23
 Kettman, George 87
 Keuning, C.A. 48, 50, 98
 Kipling, Rudyard 204
 Klabund 204
 Klant, J.J. 220-221, 237
 Kloos, Willem 110
 Knulst, Wim 138
 Koenen, Marie 74
 Kol, Nellie van 87-88
 Koldewey, B. 43, 100
 Komrij, Gerrit 280
 Koning, David 200-201, 205-207, 216, 236-237, 261, 263, 273, 284, 288
 Koning, Johan 55, 62, 88, 95-96, 155, 178
 Kool, Halbo C. 55
 Koopmans, Marie 92
 Kopland, Rutger 238
 Kormendi, Ferenc 124
 Kossmann, Alfred 207, 225, 226-227, 234-235, 237, 240-243
 Kouwenaar, Gerrit 225, 278, 289
 Kraan, Reyer 48, 98
 Kramer, Diet 95-96
 Kuilenburg, Herman van 219-222, 245, 268, 292
 Kuiper, Ad 51
 Kuiper, P.C. 22
 Kuitenbrouwer, Henk 45, 51, 163-164
 Kusters, Wiel 14
 Kuyle, Albert 45, 55, 95, 104, 113-114, 131
 Kuyper, Abraham 78, 144-145
 Kuyper, Rudolf 47, 82-83

 Laan, K. ter 179
 Lagerkvist, Hans 229
 Lagerlöf, Selma 229

 Langestraat, Bob 208
 Last, Jef 110, 128, 141, 191, 247
 Latzko, Andreas 95-96
 Lawrence, D.H. 60
 Leautaud, Paul 209
 Leddy, John 204
 Leek, Harmen van der 51, 145
 Leendertz, Willem 177
 Leeuw, Aart van der 95, 169-170
 Leeuwen, Freek van 45
 Leeuwen, W.F. van 210
 Lefort, Gertrud von 106
 Lehmann, Louis 259, 262
 Lende, Coendert van de 46
 Lennep, Jacob van 79
 Levine, Elana 280
 Lewis, Sinclair 142
 Lichtveld, Lou zie Helman, Albert
 Lipsitz, George 21
 Lister, Martin 31-32
 Lockhorn, Elisabeth 14
 Loquai, Franz 232
 Lubberhuizen, Geert 199, 223-224, 259
 Lucebert 250
 Ludwig, Emil 102
 Lugtenburg, Ger 205, 270
 Luykenaar Francken, J. 50

 Maas, Nop 18-19
 MacGillavry-Verlinden, Annemarie 228
 Man, Herman de 41, 43-47, 50, 55, 58, 66-67, 76, 95-97, 99, 107, 110, 116, 118, 132-133, 139, 287, 289
 Mann, Thomas 59, 92, 165
 Manning, A.F. 17, 97
 Manteau, Angèle 223-224
 Marconi, Guglielmo 37
 Mare, Eline 87
 Marijnen, Victor 187
 Marissing, Lidy van 234-236
 Maritain, Jacques 105
 Marsman, Hendrik 14, 50-51, 57-58, 97-99, 115, 117-118, 128, 132
 Maupassant, Guy de 65, 89
 Maximilianus OMC, pater 175-176
 McLean, David 38
 McLuhan, Marshall 31, 137
 Me, Rob du 278

- Meer de Walcheren, Pieter van der 92, 131
 Meering, Willy 106
 Meester, Johan de 42
 Meizoz, Jérôme 232, 292
 Mens, Jan 220
 Mens, N. 106
 Mensch, Adolf 60
 Mérode, Willem de 47, 95-96
 Meulen, Jak van der 282
 Meyden, Henk van der 221
 Michaelis, Hanny 254-255
 Michiels, Ivo 226
 Min, Neeltje Maria 22
 Minco, Marga 225, 227
 Minne, Richard 267
 Möhlmann, J. 142
 Mok, Maurits 267
 Molenaar, P.J. 176-178
 Moor, Wam de 15
 Morgenstern, Christian 204, 265
 Morriën, Adriaan 207, 209, 218, 225-227, 234,
 270, 278
 Mourits, Bertram 11-12
 Mühlfeld, Emily 23, 232
 Mulisch, Harry 191, 204, 207, 218, 225-226, 231,
 276, 289
 Muller, P.H. 50-51, 145
 Multatuli 122, 225-226
 Munk, Kaj 231
 Munthe, Axel 169
 Mussert, Anton 53
 Musset, Alfred de 122

 Naeff, Top 115-116
 Nahon, Alice 123
 Nes-Uilkens, G. van 62
 Neuhaus, Stefan 30, 233
 Newman, Michael 280
 Nicolai, Con 197, 199, 203, 208, 287
 Nierop, Ary van 158
 Nietzsche, Friedrich 174
 Nieuwenhuis, Jan 50, 92, 107
 Nieuwenhuis, Willem 43
 Nieuwenhuyzen, Jan van 222
 Nijhoff, Martinus 51, 97-98, 190, 235
 Noordhoek, Wim 20
 Noordzij, Nel 228

 Noort, B. van 51, 118
 Nooteboom, Cees 277
 Nuchelmans, André 24
 Nuis, Aad 277

 Odufré, Joes 203, 216, 237, 261
 Oliveira, E. d' 50, 112
 Onnen, Frank 201
 Oomes, Piet 44, 51
 Ooms, J.W. 135
 Oosten, A.J.D. van 49, 55, 107, 117, 167-168
 Oosthoek, Peter 190
 Ortega y Gasset, José 178
 Otterspeer, Willem 273
 Ouboter, Cornelis 201-202
 Ouwerkerk, Rien 267
 Overhoff, Henri 110
 Oversteegen, J.J. 14, 26

 Panhuysen, Jos 50, 60, 92, 119-121, 131-132
 Pannekoek jr., G.H. 41, 68-70
 Papini, Giovanni 95, 104, 106
 Pauwels, François 95-96
 Peereboom, J.J. 201
 Perkons, Mara 137-138
 Perquin, Lambertus H. 106
 Perron, Edgar du 12, 51, 60, 71, 97-98, 115, 125-
 127, 129-131, 150-151, 165-167, 171, 174, 197, 211,
 225, 266, 292-293
 Peursen, C.A. van 191
 Pfohlmann, Oliver 28
 Picasso, Pablo 245
 Pijper, Willem 136
 Pillecyn, F. De 92
 Pirandello, Luigi 234
 Pivot, Bernard 21
 Plas, Michel van der 45, 59, 74-75, 200-202
 Pointl, Frans 22
 Polak, Fred L. 280
 Polak, Henri 36
 Polet, Sybren 226
 Poll, K.L. 279
 Poort, Herman 50, 55, 58, 60
 Postman, Neil 279
 Potgieter, E. 136
 Pound, Ezra 20
 Praag, Siegfried van 55

- Prévert, Jacques 204
 Prinsen Geerligs, Reina 241
- Queneau, Raymond 204, 265
 Querido, Emanuel 109
 Querido, Israël 13, 45, 63, 122, 154-155
- Raat, Gerard 210
 Rabelais, François 101
 Rachmanowa, Alja 106-107
 Radiguet, Raymond 66
 Raedt de Canter, Eva 133
 Raes, Hugo 209, 225, 245-246
 Randwijk, Henk van 134, 142, 146
 Redding, Otis 253
 Reich-Ranicki, Marcel 23
 Reith, John 186
 Remarque, Erich Maria 102, 170
 Reuling, Josine 65
 Reve, Gerard 191, 203, 205, 207-208, 222, 225-226, 258-259, 268
 Revis, M. 87
 Reymer, Paul 39, 46, 52, 57, 60
 Riedé, Leo 265
 Riemens, Leo 265
 Rijn, F.J. van 140
 Rijnsdorp, Cornelis 14, 17, 19, 49-51, 67, 77-81, 122-123, 133-134, 144, 146-149, 153, 156, 164, 166-167, 179-180, 201-203, 216, 288, 293
 Risseeuw, Piet 48-49, 50-51, 67, 80, 98, 102, 111-112, 117
 Ritter jr., P.H. 12, 14-15, 17-19, 41-44, 46-47, 50-54, 56-64, 66-81, 84-91, 93-98, 100, 103, 108-111, 113-118, 121-133, 138, 140-143, 149-156, 165-166, 168-169, 171, 173-177, 179-182, 202, 209-210, 212, 214, 287-289, 291-292, 295
 Robbers, Herman 14, 50, 53-54, 56, 62-64, 86, 96, 116, 128, 169-171, 291
 Rodenko, Paul 201-202, 205-208, 216, 219
 Roeffen, Tineke 204
 Roelandt, Lode 91
 Roland Holst, Adriaan 121, 190, 205, 235, 265, 277
 Roland Holst, Henriëtte 95-96, 99-100, 189, 289
 Roland Holst, Rik 13
 Romains, Jules 101
 Romein, Jan 102
- Romein-Verschoor, Annie 102
 Roon, Ab van 201, 205, 216
 Rooyens, Bob 190
 Rosa, Andries de 51, 55
 Rosenfeld, Netty 228
 Royaards, Rense 209, 236, 253-254, 257, 269
 Rubatscher, Maria Veronica 175
 Rubin, Joan Shelley 18
 Rubinstein, Renate 228
 Ruitter, Frans 24
 Russe, Ellen 58, 103-107, 139, 228, 290
 Rutten, Alex 19
 Rutten, Felix 116-117
 Ruyslinck, Ward 245-246
 Ryan, Marie-Laure 30
 Rymenants, Koen 18-19
- Saint-Exupéry, Antoine de 101
 Salmon, Richard 239
 Salomons, Annie 55, 96, 280
 Sanders, Mathijs 70
 Santvoort, Harry van 278
 Sassen, Ad 59, 104
 Savornin Lohman, Alexander de 144
 Schaafsma, Henk 281
 Schaik-Willing, Jeanne van 55
 Scharten, Carel 102
 Scheepmaker, Nico 267-268, 272
 Schendel, Arthur van 95, 97, 99, 289
 Schierbeek, Bert 202, 225
 Schilder, Klaas 78
 Schippers, K. 243-244, 260
 Schmitz, Marie 52
 Schnaar, A.J. 169
 Scholten, Harry 261
 Schreurs, Jacques 113
 Schriek, H. van der 106
 Schuhmacher, Piet 80
 Schulte Nordholt, Jan Willem 201-202
 Schulte, Paul 102
 Sevensma-Themmen, G. 118
 Shaw, Bernard 91
 Sierksma, Fokke 281
 Sintobin, Tom 29, 239
 Sjolochov, Michail 101
 Slauerhoff, J.J. 97, 121-122, 154, 280
 Sleutelaar, Hans 190

- Sluysen, Meyer 46, 106
 Smit, Gabriël 17-18, 49, 54-55, 203, 207, 222, 225-226, 231, 247, 258, 268
 Smulders, Wilbert 24
 Snoek, Paul 202
 Speet, Paul 43, 106
 Spengler, Oswald 140
 Spinoy, Erik 294
 Springfield, Dusty 241
 Steinkamp, Bert 238
 Stephan, Raoul 101
 Sterck-Prooot, J.M. 106
 Steyger-Asperslagh, M. 106
 Stiénon, Valérie 233
 Stoep, Dingeman van der 122
 Stols, A.A.M. 202
 Straat, Evert 199
 Streuvels, Stijn 99, 102
 Stroman, Ben 87, 92, 247, 263
 Stuiveling, Garmt 189
 Suchtelen, Nico van 95-96
 Swaan, Abram de 237, 273-274, 277-278
 Székely-Lulofs, Madelon 92, 141-142, 170
- Tazelaar, Christiaan 47, 123
 Teipe, Max 96, 118
 Telemann, Georg Philipp 252
 Teylingen, E.G. van 47
 Thijsen, Theo 42
 Thompson, John B. 31, 36
 Timmermans, Felix 55, 95, 99, 102, 120-121, 139, 289
 Timmer-van Eunen, Annemarie 13
 Timp, Leen 203
 Tollens, Hendrik 136-137
 Traven, Ben 95-96
 Tricht, J.L. van 129-130
- Uitman, J.M.Ph. 143
 Undset, Sigrid 106
- Vaartjes, Gé 19, 76
 Vaessens, Thomas 104, 178
 Valkenhoff, Pierre van 50, 116-117
 Vandello, Jos 207, 216, 234
 Vandervelden, Jos 104
 Vandervelden-Vijgh, Lillian zie Russe, Ellen
- Vanvugt, Ewald 253-255
 Veen, Adriaan van der 24, 207-209, 222-224, 234, 237, 246, 251, 269, 272
 Veendelaal, Willem van 175
 Veenstra, J.H.W. 278
 Verbraeck, Lex 169
 Verhagen, Hans 240-243
 Verhoeven, Bernard 200
 Verhoog, P. 87
 Verkade, Eduard 104
 Verkruijsse, P.J. 180
 Vermaat, Wilma 95, 111, 118
 Vermeylen, August 102
 Verspoor, Dolf 201-202, 216, 237, 241
 Verstraeten, Pieter 18-19
 Vestdijk, Simon 51, 70, 97-98, 126, 130-131, 173, 190, 218, 225, 230, 238, 278
 Vinkenoog, Simon 100, 225, 227, 253-254, 269
 Visser, Ab 274-275
 Visser, Piet 50
 Vita, Arnold da 152
 Vlek, Hans 244, 292
 Vles, Maurits J. zie Herpen, Eugène van
 Vogelaar, Jacq 235
 Vogt, Willem 53, 56-61, 86, 88, 140, 142-143, 152
 Vondel, Joost van 't 95, 103, 250
 Voorstadt, Antoon zie Greshoff, Jan
 Vorrink, Koos 80
 Vos, C. 50
 Vos, Lenny 227
 Vos, Margot 84
 Vries, Anne de 95-96, 99, 143
 Vries, Erik de 184
 Vries, Hendrik de 249-251, 265-266, 270-271
 Vries, Huib de 267
 Vries, Louis de 63
 Vries, Theun de 55, 99, 179
 Vriesland, Victor van 182, 190-191, 225-227, 234-235, 237, 261, 282-283
 Vroman, Leo 279, 283
 Vroom, Siem 204
- Wadman, Anne 280
 Walch, Jan 115
 Walravens, Jan 15, 281-282
 Walschap, Gerard 55, 91-92, 99, 102, 225, 266
 Walstrom, F.W. 141

- Wapenaar, A. 118, 134
Warmond, Ellen 242, 272
Wasch, Karel 52-53, 56, 67-68
Wassermann, Jakob 59, 95, 102
Wattjes, J.H. 100
Wedekind, Frank 204
Weinrich, J.F. 102
Weismantel, L. 60
Werumeus Buning, Johan 190
Wessem, Constant van 55, 59, 65, 111
Wielek, H. 51
Wijfjes, Huub 17, 61
Wijhe-Smeding, Alie van 57, 95, 99, 117, 149-156
Wilder, Thornton 66
Willaert, Tom 20
Williams, Raymond 195
Winkler, Johan 51
Wispelaere, Paul de 216, 237, 273-274
Wit, Augusta de 99
Witlox, Jan 162-164
Woestijne, Karel van de 102
Wolkers, Jan 191, 219, 225, 283
Wolters, Max 51
Woolf, Virginia 20, 103
Wortelboer, Gien 106
Woude, Johan van de 51, 55, 70, 92, 238
Wouters, D. 51
Zeggelen, Marie C. van 106, 111
Zernike, Elisabeth 99
Zielens, Lode 51
Zijderveld, A.C. 72
Zijlstra, D. 152-153
Zoomers-Vermeer, J.P. 92
Zuylen, Belle van 228
Zwagerman, Joost 21-22
Zwart, Dirk 147
Zwertbroek, Gerrit-Jan 17, 46
Zwierzina, Mies 106

Curriculum Vitae

Jeroen Dera (Uden, 1986) studeerde Nederlandse Taal en Cultuur en Literatuurwetenschap aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Na enige jaren in het voortgezet onderwijs te hebben gewerkt, begon hij in 2012 aan diezelfde universiteit aan het promotieonderzoek waarvan deze studie het resultaat vormt.

Over literatuurbeschuwing in nieuwe media publiceerde Dera veelvuldig, zowel nationaal (o.a. *Nederlandse Letterkunde*, *Spiegel der Letteren*) als internationaal (o.a. *The Communication Review*, *The International Journal of the Book*). Daarnaast schrijft hij met grote regelmaat over contemporaine Nederlandstalige poëzie. Hij is criticus voor *De Standaard der Letteren*, kernredacteur van *Dietsche Warande & Belfort* en vaste medewerker van *Poëziekrant*. Met Kila van der Starre en Sarah Posman redigeerde Dera de essaybundel *Dichters van het nieuwe millennium* (Nijmegen, 2016), die door de literaire kritiek lovend onthaald werd.

Tijdens zijn promotieonderzoek participeerde Dera in het bachelor- en masteronderwijs van de Radboud Universiteit. Ook verzorgde hij colleges in Utrecht, Keulen en Stellenbosch. Hij was secretaris van de Nijmeegse onderzoeksgroep SCARAB en lid van de promovendiraad van de landelijke Onderzoeksschool voor Literatuurwetenschap. Zijn onderzoek presenteerde hij op verschillende nationale en internationale congressen, in onder meer Auckland, Helsinki, Newcastle en Vancouver.

Momenteel werkt Dera als docent Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Radboud Universiteit en de Universiteit Utrecht. Daarnaast verzorgt hij colleges literatuurgeschiedenis aan de ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten, is hij bestuurslid van de Jan Campert-Stichting en werkt hij als vakdidacticus Nederlands aan de Radboud Docenten Academie. In zijn toekomstige onderzoek wil Dera zich richten op (de beeldvorming van) de naoorlogse Nederlandstalige poëzie.

Appendix

Bij deze studie horen drie digitale bijlagen:

Bijlage 1: overzicht van de boekenhalvuurtjes op de Nederlandse radio, 1928-1940.

Bijlage 2: overzicht van de boekbesprekingen in het Vrouwen-uurtje van de KRO, 1929-1940.

Bijlage 3: overzicht televisieprogramma's over literatuur, 1955-1975.

De bijlagen zijn gepubliceerd in de Radboud Repository (<http://repository.ubn.ru.nl>), alsmede op de persoonlijke website van de auteur: www.jeroendera.nl.