

De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel

Gillis J. Dorleijn (Rijksuniversiteit Groningen)

1. Muziek en literatuur: intermediaal, poëticaal en strategisch

De relatie tussen muziek en literatuur is in de internationale cultuurwetenschappen een druk bestudeerd thema.¹ Ook in Nederland en Vlaanderen wordt op internationaal² en nationaal³ niveau aan musico-literaire relaties aandacht besteed: het muzikale in en van literatuur. Daarnaast zijn er onderzoekers die zich met de (on)mogelijkheden van betekenisstructuren in muziek zelf bezighouden. Zij concentreren zich weliswaar niet op de relatie muziek – literatuur, maar kunnen in hun analyse wel literaire procédés en concepten inzetten.⁴ Of het nu om ‘het muzikale in en van literatuur’ gaat of om ‘het literaire in en van muziek’, in beide gevallen is er sprake van intermedialiteit.⁵

Behalve een intermediale is er een poëtische dimensie: het gaat dan om opvattingen over de relatie muziek en literatuur. Heel summier (want het verhaal is herhaalde malen verteld en opgetekend) komt de geschiedenis van die relatie op het volgende neer. Eind achttiende, begin negentiende eeuw startte de zogenaamde emancipatie van de muziek. Muziek werd niet langer als een ambacht, een ars, opgevat maar werd langzamerhand als een kunst gezien en ze werd door sommige dichters en filosofen van die tijd meteen tot de hoogste kunstvorm uitgeroepen: de kunst waarin het onbenoembare kon worden uitgedrukt (zij werd daarbij soms ook gerelateerd aan het sublieme).⁶ Muziek streefde daarin de literatuur voorbij, die het met woorden moest doen en dus gehandicapt was om het onbenoembare te benoemen, en werd zelfs een model voor de literatuur: als de literatuur muzikale principes zou toepassen – en voor een gedeelte zelf muziek zou worden – zou ze ook het onzegbare aanwezig kunnen stellen. Schopenhauer, Walter Pater, Verlaine, Mallarmé e.t.q. gaan in de loop van en naar het einde van de negentiende eeuw dit nieuwe discours over muziek en literatuur (en dan vooral poëzie) ontwikkelen, vormgeven en reproduceren dat in het modernisme – waaronder ik gemakshalve

de cultuur vanaf het laatste kwart van de negentiende eeuw tot ergens in de jaren zestig versta – gemeengoed werd.

Ondertussen is er sprake van een paradox. De zich emanciperende muziek in de negentiende eeuw is in de allereerste plaats de instrumentale muziek,⁷ vooral de symfonie, maar toch ook het strijkkwartet en de pianosonate (met voor de drie genres Beethoven als peetvader), terwijl Wagner – opera, maar geen Italiaanse opera – in feite werd gezien als een hogere vorm van instrumentale of absolute muziek (en hij zag het zelf ook zo).⁸ Maar die nieuwe, instrumentale muziek (ook als ze vocaal is) oriënteert zich op haar beurt op literatuur en meer speciaal op narratieve structuren die in de muziekwerken worden toegepast (we zitten dan weer op het intermediale niveau).⁹ Het interessante is dat dan ook in vocale muziek – opera, oratorium, lied – deze literaire (narratieve, iconische) principes worden toegepast, maar dan wel op de wijze van de muziek, want het literaire effect wordt met muzikale middelen bereikt: onder ander via harmonische kleuring, melodische ontwikkeling en motivische structuur, zoals in de liederen van Schubert en Schumann geschiedt. Richard Taruskin demonstreert een en ander aan de hand van het laatste lied uit Schumanns *Dichterliebe*.¹⁰ De tekst, van Heine, vertelt onder meer dat het centrale subject van de cyclus, de dichter, zijn liefde en liederen begraaft. Nadat de woorden zijn gezongen onder heftige begeleiding die de tekst illustreert, neemt de piano het een bladzijde lang van de zanger over, speelt eerst een melodie uit een eerder lied (betekenis: nostalgische reminiscentie aan het begin van de nu begraven liefde) en eindigt, nog schokkender, met een liedachtige melodie die nog niet eerder in de cyclus te horen was. De muziek vertelt dus woordeloos verder. Er is sprake van een hoge mate van ('literaire') narrativiteit, maar wat wordt er verteld? Iets wat alleen met muziek kan worden benaderd (maar dat tegelijkertijd gemodelleerd is op het literaire).

Deze paradox van de zich emanciperende muziek kan in verband worden gebracht met een vorm van concurrentie. Wat ik hierboven als poëtische dimensie heb aangeduid leidt dan tot een meer artistiek-politieke kant van de zaak (zoals natuurlijk het poëtische altijd een strategische aspect heeft). Muziek wordt belangrijker dan literatuur (poëzie) en ze heeft daarbij ook nog middelen aan de literatuur onttreemd! In dit perspectief kan ook, zoals sommige onderzoekers hebben gedaan, een verklaring worden gezocht waarom Goethe zo enthousiast was over Mozart (die zijn 'Veilchen' op muziek had gezet), Beethoven echter afstandelijk bejegende en Schubert, toen die zijn liederen op Goethes teksten naar hem opstuurde, compleet negeerde.¹¹ Mozart hield zijn begeleiding bescheiden, de tekstuitdrukking bleef primair, maar Beethoven en zeker Schubert deformeren de tekst en maken die onderdeel van een ingrijpender verhaal dat door muzikale middelen wordt bepaald. Goethe, zou je kunnen zeggen, was daarover *not amused* want hij voelde zich als vertegenwoordiger van de hoge poëzie bedreigd.

De positie van de literatuur bleef in de negentiende eeuw overigens behoorlijk stevig en werd zelfs onder invloed van ontwikkelingen op de boekenmarkt steviger.¹² Tijdens de beginfase van het modernisme, de laatste decennia van de negentiende

eeuw, onstonden in verschillende landen (relatief) autonome culturele en literaire velden of werd er een nieuwe fase van verdergaande veldautonomisering ingezet.¹³ Nog meer dan voorheen kreeg een subveld van beperkte productie – zeg maar een eliteliteratuur – gestalte en gingen auteurs zich distantiëren van de in de negentiende eeuw door technologische, sociaal-economische en politieke factoren groeiende commerciële markt. (Dat in de praktische werkelijkheid economische motieven nog wel degelijk een rol speelden en dat het onderscheid tussen het subveld van beperkte en grootschalige productie in de praktijk heel wat minder eenvoudig te maken is dan in theorie zij terzijde opgemerkt.) Het geloof in een hoge cultuur (naast en tegenover de massa- en de *middlebrow* cultuur) werd geproduceerd door alle deelnemers aan het culturele proces. In deze maalstroom had literatuur alle baat bij een artistieke *upgrading* (zoals onder meer door Lawrence Rainey in zijn *Institutions of Modernism* wordt beschreven)¹⁴ – om alle twijfel aan haar hoge aspiraties te ontzenuwen – en muziek speelde daarin een zichtbare rol. Juist door zich op die immateriële, ongrijpbare muziek te oriënteren kon de literaire auteur laten zien dat hij een onverdacht hoge literatuur creëerde. Verwijzingen naar muziek zijn in deze visie dus als *position-takings* op te vatten en te interpreteren van uit een literatuursociologische vraagstelling.¹⁵

In dit artikel wil ik deze gedachtelijn – de strategische dimensie van de muzikale verwijzing – wat verder uitwerken aan de hand van enkele voorbeelden. De notie verwijzing neem ik ruim. Er kan sprake zijn van intermediale verwijzing: het literaire werk heeft in zijn structuur muzikale kenmerken (intratekstueel) en verwijst op die manier naar muziek (intertekstueel): een gedicht dat een sonatevorm volgt; Maurice Gilliams' *Elias of het gevecht met de nachtegale*n dat in zijn compositie zou verwijzen naar een bepaalde klaviersonate van Carl Philipp Emanuel Bach).¹⁶ Er zijn ook niet-intermediale (maar wel intratekstuele en intertekstuele) mogelijkheden van verwijzing: bijvoorbeeld wanneer in een roman verwezen wordt naar een opera of wanneer door de personages een bepaalde opera wordt bezocht: Vestdijks *Koperen tuin* met zijn variatie op en de synthese van de door Nietzsche filosofisch-polemisch getoonzette strijd tussen de Duitse Wagnerstroom en de lichtere Franse traditie met als icoon *Carmen* van Bizet; verschillende Haagse romans van Couperus. Ten slotte kan de verwijzing paratekstueel zijn en dan vooral perittekstueel: via motto's, titels en dergelijke wordt naar muziek verwezen: Koplands cyclus met de titel 'Kunst der Fuge' (waarvan de opzet mogelijk ook intermediale want in dit geval 'fugatische' kenmerken heeft), een nooit als zodanig verschenen bundel gedichten die als titel *Eerste boek van Schmoll* zou dragen. Voor alle duidelijkheid, mij gaat het nu niet om een analyse van de wijze waarop het muzikale in literaire structuren gestalte krijgt, maar om hoe gebruik van muziek (op welke wijze dan ook) kan worden geïnterpreteerd als een positioneringsmiddel.

Een nuttig begrip dat bij de analyse van positie-inname kan worden ingezet is Jérôme Meizos' *posture*.¹⁷ Uitgaande van de gedachte van Bourdieu dat actoren in het veld naar 'objectieve' posities streven, stelt Meizos dat een auteur zo'n positie in het veld kan bereiken, en ook een eenmaal ingenomen positie kan proberen te

veranderen, door hierover opnieuw te ‘onderhandelen’, via zijn zelfpresentatie die dan *posture* wordt genoemd. Het interessante is dat Meizos hierbij twee dimensies onderscheidt: 1. een non-discursieve dimensie, hetgeen wordt omschreven als het geheel van non-verbale gedragingen van de auteur om zichzelf te presenteren (tot aan kleding toe); 2. een discursieve dimensie (‘ethos discursif’). Deze laatste – die uiteraard sterk verbonden is met de institutionele positie van de auteur – omvat onder andere allerlei verbale zelfmanifestaties via essays, interviews, programmatische geschriften en dergelijke ‘werkextern-poëtische’ uitingen meer, maar ook via keuzes die in de literaire werken zelf worden gemaakt: behalve ‘expliciet werk-intern-poëtische’ uitingen kunnen dat ook kwesties van ‘option esthétique’ zijn: genre, stijl enzovoorts.¹⁸ Ook de keuze om een werk intermediaal-muzikaal vorm te geven of op een of andere wijze naar muziek te verwijzen is onderdeel van die *option esthétique* en draagt bij aan de zelfpresentatie van een auteur. Textuele en institutionele aspecten kunnen op die manier – via de notie *posture* en verdere uitwerkingen daarvan – met elkaar in verband worden gebracht. (Meizos ziet het concept *posture* zelfs als een nieuwe *interface* die literatuurwetenschappers, bestudeerders van de retorica en cultuursociologen gemeenschappelijk hebben.)¹⁹

2. Joyce, Couperus en Nijhoff

Joyce

Ik begin met *Ulysses* van Joyce. De Sirenen-episode (episode 11) vloeit over van de muziek. De bekende ‘ouverture’ aan het begin van de episode bestaat uit losse zinnen, waaronder klanknabootsende, die in het vervolg van deze episode allemaal aan bod komen (zoals in een nogal wat operaouvertures de belangrijkste thema’s die in de rest van de opera aan bod komen kort worden aangeduid). Dan zijn er de vele liederen en aria’s die worden gezongen en de talloze andere referenties aan geluid en muziek. De hele structuur van deze episode (en van zinnen daarin) ten slotte heeft muzikale trekken en zou volgens Joyce zelf in de vorm van een achtstemmige *fuga per canonem* zijn opgezet, een spoor dat vele onderzoekers hebben gevolgd (met een allerm minst eenduidig resultaat).

In deze episode, zoals in bijna alle episodes waarin Leopold Bloom centraal staat, wordt telkens gerefereerd aan *Don Giovanni*: ‘voglio e non vorrei’ is steeds in Blooms gedachtenstroom opgenomen. Hij citeert fout want het moet zijn ‘vorrei e non vorrei’, een frase uit het duet ‘Là ci darem la mano’ van de verleider Don Giovanni en het boerenmeisje Zerlina. In een kittelende aarzeling of zij wel op de avances van de Don moet ingaan (ze is tenslotte verloofd en zal straks trouwen) zingt zij: ‘vorrei e non vorrei’ (‘ik zou wel en niet willen’). Bloom maakt er ‘ik wil en ik zou niet willen’ van. Deze frase staat in verband met zijn onzekerheid (maar uiteindelijk toch ook

zekerheid: *voglio* is zekerder dan *vorrei*) over Molly's dreigend en uiteindelijk geconsumeerd overspel dat zoals bekend een rode draad van het boek is.

Voorts wordt er verwezen naar het befaamde menuet uit de finale van akte 1 van de opera. In de Ormond Bar, waar episode 11 zich afspeelt, wordt het aan de piano gespeeld. Bloom associeert er op door en herkent het vervolgens:

Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise. Minuet of *Don Giovanni* he's playing now. Court dresses of all descriptions in castle chambers dancing. Misery. Peasants outside. Green starving faces eating dockleaves. Nice that is. Look: look, look, look, look, look: you look at us.²⁰

De verwijzing naar de scene in Mozarts opera is duidelijk: Don Giovanni ontvangt zijn gemaskerde gasten in zijn kasteel (terwijl het menuet wordt gespeeld) met als doel om Zerlina te verleiden, terwijl buiten de boeren feest vieren. De laatste zin ('Look: look, look, look, look, look: you look at us') moeten we als geneuried voorstellen op een frase van het menuet. (In de Nederlandse vertaling van Claes en Nys is dit grapje niet gehandhaafd.) Frederick W. Sternfeld aan wiens studie ik bovenstaande mede heb ontleend, laat verdere relaties zien tussen *Ulysses* en Mozarts opera die ik hier verder buiten beschouwing laat.²¹ Hij eindigt met een opmerking die relevant is voor mijn invalshoek: Joyce heeft door Mozart (met Hamlet) aan de wortel van zijn boek te zetten ook zich artistiek gepositioneerd: 'The twentieth century, which has so significantly rediscovered Mozart and reevaluated the humor of Shakespeare, has reacted sharply against the aesthetics of the Victorians. [...] That is why Joyce proudly painted on his banner both Hamlet and *Don Giovanni*.'²² Die herwaardering van Mozart vond plaats in de groep van de anti-Wagnerianen die met Nietzsches aanval op Wagner is gevestigd. En zoals bekend noemde Nietzsche Wagners kunst een zonde tegen de geest van Mozart, tegen 'den heiteren, schwärmerischen, zärtlichen, verliebten Geist Mozarts, der zum Glück kein Deutscher war, und dessen Ernst ein gütiger, ein goldener Ernst ist und *nicht* der Ernst eines deutschen Biedermanns'.²³

In episode 16 wordt Mozart weer genoemd, nu in een gesprek tussen Bloom en Stephen Dedalus, waarin Bloom Wagner 'te zwaar' noemt en de voorkeur uitspreekt voor lichte operamuziek: Mercadante, Meyerbeer, Mozart – 'preferably light opera of the *Don Giovanni* description and *Martha*'.²⁴ (*Martha* is een in die tijd populaire opera van Von Flotow – aan een aria eruit wordt in *Ulysses* herhaaldelijk gerefereerd). Deze passage moeten we uiteraard ironisch lezen, want *Don Giovanni* is allerm minst lichte opera volgens de kenners uit de rijen van Nietzsche, waartoe ook Joyce behoort. Achter de lichtheid zit juist een menselijke tragiek.²⁵ Blooms opmerking is door de auteur ingezet om een *middlebrow* smaak te karakteriseren (en te ironiseren).²⁶ Direct daarna worden Stephens voorkeuren ertegenover geplaatst: hij houdt meer van de liedjes van Shakespeare, de luitmuziek van Dowland, en verder

noemt hij Farnaby, William Byrd, Thomas Tomkins en John Bull – componisten uit de Elisabethaanse en Jacobijnse tijd die zeker begin twintigste eeuw alleen iemand met een *acquired taste* konden aanspreken²⁷ (en voorts volstrekt onbekend waren: Bloom ‘inquired if it was John Bull the political celebrity of that ilk’ en daarin vergist hij zich natuurlijk; van de componist met die naam had hij dus nog nooit gehoord, evenmin als van de andere door Stephen genoemde componisten).²⁸ Later voegt Stephen zelfs nog Jan Pietersz Sweelinck aan zijn rijtje favorieten toe, die al evenmin in de populaire albums van die dagen te vinden was: ‘Exquisite variations he was now describing on an air *Youth here has End* by Jans Pieter Sweelinck, a Dutchman of Amsterdam, where the frows [= vrouwen] come from’.²⁹ Het is duidelijk dat Joyces eigen smaak bij deze muziek lag; hij is zelfs net als Stephen van plan geweest een luit te gaan kopen, bij Arnold Dolmetsch (‘an instrument he [Stephen] was contemplating purchasing from Mr. Arnold Dolmetsch [...] for sixtyfive guineas’).³⁰ Deze verwijzingen kunnen weer als aanduiders worden opgevat voor Joyces eigen positie: *connaissanceur*, iemand met een verfijnde smaak. Al is het wel zo dat Stephens smaak (en via hem natuurlijk ook weer die van Joyce zelf) worden geïroniseerd (zoals er in het hele boek geen stabiele posities zijn aan te wijzen) als die van de wereldvreemde intellectueel en estheet. Maar ondertussen zijn deze zeldzame namen wel gevallen (naast natuurlijk de overvloed aan andere verwijzingen) en ze functioneren niet alleen als een intertekstueel en intermediaal fenomeen (in het geval van *Don Giovanni*), maar ook als een artistiek-politieke *marker* die bijdraagt aan Joyces *self-fashioning* of *posture*.

Couperus

Een andere auteur die muziek gebruikt om de status van zijn werk en daarmee van zichzelf uit te drukken is Louis Couperus. In *Eline Vere* worden zoals bekend waardenposities uitgedrukt door muziekgenres en bijbehorende componisten.³¹ In haar oppervlakkige, lichtzinnige periode is Eline Vere in de ban van de lichte Franse en Italiaanse opera. ‘Eline voelde haar keel vol melodie. Zij zocht dus, in een aandrang zich te uiten, tusschen haar muziek, en koos de wals van Mireille’ (uit Gounods *Mireille*)³² en later zingt ze nog ‘een tweede wals, die van Juliette uit Gounods opera. Ze dweept met Gounod!’³³ Uit de beschrijving van haar bezoek aan de uitvoering van Gounods *Le Tribut de Zamora* wordt duidelijk dat deze muziek verbonden is met de meer uiterlijke, frivole en artistiek gezien *middlebrow* voorkeuren voor sentiment en melodrama.³⁴ ‘Eline hield dol veel van de opera, niet alleen om er zich in haar loome elegance te laten bewonderen, niet alleen om de muziek, en om eener beroemde chanteuse de voordracht van een of andere aria af te hooren, maar ook om de gespannen, zeer romantisch gekleurde intrigues, de eenigszins ruw geschilderde, melodramatische peripetieën, vol haat en liefde en wraak, waarvan het conventionele haar niet hinderde, en waarin zij zelfs geen waarheid zocht.’³⁵ Met Paul zingt Eline dan duetten, waarin het vooral weer de liefdessentimenten zijn

en de mogelijkheid voor haar virtuoos te schitteren die haar keuze bepalen (dus wederom niet de hoge artistieke principes): 'Une nuit à Venise' van Lucantoni³⁶ en het duet uit Gounods *Roméo et Juliette*. Even later neemt Eline Leonores aria uit *Le trouvère* mee om in te studeren (Italiaanse opera werd ook in het Frans gezongen, wat het extra licht maakte), en daarover is haar zangleraar ontevreden: 'zij vond Bellini, Donizetti, Verdi elegant en melodieus, muziek als geschreven voor haar kristallen sopraan, hij vond ze dikwijls kinderachtig met hun huppelende, lichte wijsjes en wees haar op de rijkere diepte van Wagner.'³⁷ Tegenover de muziek als amusement plaatst Couperus de artistiek hoogstaande muziek van Wagner.

Lichte opera, op uiterlijk vertoon en amusement gericht, *middlebrow*, tegenover de hogere waarden van Wagner met zijn totaalproject. De muziek wordt gebruikt om waardeposities in de roman uit te drukken. Maar tegelijkertijd drukt Couperus er zijn eigen positieinname mee uit. Wagner geldt weer als markeerder van 'hoge kunst' die afstraalt op de auteur.

Hetzelfde gebeurt in *De boeken der kleine zielen* – waarvan wel is beweerd dat het in zijn vierdelige opbouw (met als een der deeltitels 'Zielenschemering') geïnspireerd zou zijn op Wagners tetralogie.³⁸ In het laatste deel komt Wagner als model voor het hoogste voorbij wanneer Paul zich aan de piano zet:

Muziek, muziek... [/ /] En hij speelde. Hij speelde Wotans Afscheid en daarna de Feuerzauber... Hij speelde heel mooi, uit zijn hoofd: zijn bleeke, smalle trekken bezielde... zijn lange vingers trilden... zijn oogen vlamden op. Uit de serre luisterde de oude moeder, hoorde alleen een vloeiing van klank, weldadig. Aan haar voeten luisterde spelende Klaasje... Mathilde kwam van boven; en na haar kwam Guy, zijn boeken verlatende. Paul speelde, hij speelde door... hij had ze allen vergeten... Plotseling brak hij af, zeide brusk: [/ /] – Je moet niet denken, dat ik onvoorwaardelijk een Wagnervereerder ben. Zijn muziek is heerlijk; zijn poëzie is naïef, kinderlijk en slecht; zijn filosofie is hoogst gebrekkig en erg vaag Duitsch... Bewijzen, je wil bewijzen... Neem Rheingold... wat een goden, zonder reine kracht of reine pit in hun gemeene dievenzielen, hun inbrekerszielen vol vuiligheid... Is dat het begin van de wereld... Neen, een wereldbegin is reiner... En zoo kinderlijk naïef... de wereldschat, het goud, het zuivere goud bewaakt door drie vuile Nixen, met haren vol zeewier, en die dadelijk, als ze een dwerg zien, gaan ginnegappen en gekheid maken... Zijn dat reine bewaaksters van het reine goud? Maar de muziek alléén, de klankreinheid... o in de klankreinheid is hij een meester... [/ /] En hij speelde het voorspel van Rheingold: hij speelde het twee malen achter een.³⁹

Niet in de banale woorden maar in de 'reine' muziek vertegenwoordigt Wagner het hoogste. Voor Paul, in de roman, maar ook voor Couperus als auteur: Wagner maakt deel uit van zijn *posture* als auteur, althans het muzikale deel van Wagner, niet de literaire kant want die verwierp hij blijkens zijn 'moordende kritiek op de tekst van Wagners *Ring*'. Maar die kritiek is van veel later (1911) en daarin wordt overigens de muziek van 'de alléén muziek-geniale' componist nog steeds de hemel in geprezen.⁴⁰ Tegelijkertijd lagen Couperus' privé-voorkeuren misschien

eigenlijk veel meer bij de 'kinderachtige, huppelende lichte wijsjes' van de Franse en Italiaanse opera (en daarin lijkt hij op Bloom): Catherina van Vlieland Hein meldt in ieder geval: 'Hij was ook dol op ouderwetsche opera's: Trouvère, Profeet; als iemand er uit begon te zingen, viel hij in en acteerde er bij'.⁴¹ Maar als auteur stelde hij zich anders op.

Nijhoff

Een derde voorbeeld is Nijhoff. Zijn eerste twee bundels lyrische poëzie zijn rijk aan muzikale verwijzingen. In *De wandelaar* uit 1916 staan als we afzien van het gedicht 'Bruckner' en 'Zingende soldaten' bijna alle muzikale referenties in dienst van een associatieveld dat als achttiende-eeuws kan worden gekarakteriseerd. Binnen het stadium van het internationale modernisme zoals dat zich specifiek in de late jaren tien en vroege jaren twintig voltrok was 'achttiende eeuw' een veelbetekenend poëticaal markeringspunt. De vaders (en moeders) van de negentiende eeuw worden afgewezen (inclusief religie, nationalisme, in de industrialisering gewortelde mechanisering, commercialisering, bureaucratisering), zoals Ricardo Quinones beschrijft,⁴² en men grijpt nostalgisch terug op een verder verleden, waarbij de achttiende eeuw direct al populair is, zoals Wim Bronzwaer heeft betoogd die daarbij als kroongetuigen onder anderen Eliot (de pastorale in *The Waste Land*) en Stravinsky (*Pulcinella*) oproept.⁴³ Nijhoff past naadloos in dit beeld. We horen 'de sonate der clavecimbele', 'Vreemd pizzicato van verre gitaren', een stuk met aanduiding 'Tempo di menuetto' dat zich afspeelt in 'een zaal van vroeg'ren tijd, / Met blanke wanden, spiegels in ovale / Lijsten, veel goude'en glazen kostbaarheid' (vergelijkbaar met wat Bloom zich voorstelt als hij het menuet uit *Don Giovanni* hoort), een 'Straat-muzikant' met 'verlakte punten' aan 'zijn molières', een strijke dat 'Moderne dansen, oude sarabanden' speelt.⁴⁴ De oude sarabanden uit de achttiende eeuw zijn vanuit het modernisme bezien inderdaad moderne dansen. De achttiende eeuw is een teken van moderniteit. De twee gedichten 'Mozart' en 'Fuguetten' staan weliswaar in *Vormen* maar zijn in of direct na *De Wandelaar*-periode geschreven⁴⁵ en sluiten aan bij de wijze waarop de moderne achttiende eeuw wordt uitgedrukt (het 'blanke boudoir der grijzende comtesse', 'haar wiggepoederd kapsel', 't zwak spinet', 'de oprijlaan, de brug, / De wandelaars, de miniature koetsen').⁴⁶

In *Vormen* is het muzikale als markeerder van een positie, van een *posture* – ik ben modern, ik sluit mij aan bij een internationaal verfijnd kosmopolitisch elitair modernisme – eveneens aanwezig. In een brief aan een vriendin schrijft Nijhoff zelfs zijn nieuwe bundel *Etudes* te willen noemen.⁴⁷ Deze muzikale titel associëren we natuurlijk direct met de titel die Paul van Ostaijen aan de bundeling van zijn late gedichten had willen geven, *Het eerste boek van Schmoll*, vingeroefeningen voor de beginnende pianoleerling. Ook Nijhoff was bijzonder goed op de hoogte van de muziek van zijn tijd. In 1919 meldt hij aan een jeugdvriend zich te vervelen en slap Debussy aan het spelen te zijn.⁴⁸ In de vroege jaren twintig verbleef hij lange

perioden in Parijs al dan niet samen met zijn vrouw Netty – die, lesbisch, haar eigen weg aan het gaan was; Nijhoff deed dat in erotisch opzicht zelf trouwens ook. Netty verkeerde er in de kringen van constructivisten en neoplasticisten, Nijhoff ontmoette ook heel wat moderne artistieke figuren. Zo schrijft Nijhoff de *Ballet Russes* te hebben bijgewoond, waar hij veel Stravinsky heeft gehoord (in 1926 zal hij de tekst bij diens *l'Histoire du soldat* vertalen); ook bezocht hij de concerten van Jean Wiener waarop hedendaagse muziek werd gecombineerd met jazz – de zogenaamde ‘concerts salade’. Hier hoorde hij jazz, tangos, zigeunermuziek, de Franse modernen waaronder Milhaud, Honneger, Poulenc, Ravel, Satie, en Antheil (diens *Ballet mécanique*, waar een bijzonder instrumentarium werd gebruikt).⁴⁹

Iets van die moderne sfeer (wederom verbonden met allerlei ‘verledens’) vinden we terug in het gedicht ‘Kleine Prélude van Ravel’.

KLEINE PRÉLUDE VAN RAVEL

Langs de twee coniferen naar
Het smalle rozenboompje, was
Met kamerschermen een boudoir
Geïmproviseerd op het gras.

Kaptafel, spiegels, doozen, flacons,
Een waaier tusschen een theeservies,
Een beker bloemen, lampions,
Een masker op een spies.

De danseres, nog bijna kind,
Zit op haar afgegleden shawl,
Buigt zich over haar voet, en bindt
Zich vaster de sandaal.

Terzijde wacht, gehurkt, een man
In wijde kleeren op een stoof:
Hij heeft het peer-hoog voorhoofd van
Een Chineesch filosoof.

Hij wacht, met bril en roode fez,
Bij zijn orkestrion bereid,
Waarmee hij wals, pavane of jazz
Evengoed begeleidt.

Dit zelfgemaakte clavecin
Verbergt in zijn polyphonie
Al de mazurka's van Chopin,
Cakewalks van Debussy.

* * *

Ik heb respect voor den tzigaan
Die met zoo'n kunst ons hart ontroert
Dat hij ons, uit onszelf vandaan,
Naar een geheim ontvoert;

Maar méér nog voor den virtuoos
Die, waar hij aanraakt, musiceert,
Die wat hard is en levenloos
Tot instrument verkeert.

Hij hoort muziek in elk ding Gods,
Niets werpt hij waardeloos terzij;
Zoo steeg eens water uit een rots,
En 't menschenkind uit klei.

De dichter hoort in ieder woord
Geboorten van literatuur:
Wie oor heeft om te hooren hoort
Muziek in de natuur.

* * *

Den dag lang zag ik den muzikant
Het huis door sluipen in en uit;
Nu wacht hij plechtig triomfant,
Temidden van zijn buit.

Een cythertje, een bazartrompet,
Een oversnaarde cocosdop,
Twee deksels, en een castagnet,
Een stok met leeren knop,

Een zilv'ren bol, een plat stuk hout,
Halfvolle flesschen en een ring –
Hetgeen zorgvuldig opgetouwd
Aan kleine galgen hing.

Hij lacht wanneer de danseres
Tenger tusschen de spiegels, naakt,
Met godenmasker en bloedrood mes
Een wreeden danspas maakt.

Hij lacht en helpt bij haar toilet,
Bindt haar de druiven aan het oor,
Treedt naast haar aan den spiegel, zet
Een kandelaar er voor.

– Reeds is het park met violet
Schemerend avondlicht vervuld,
Reeds wacht, in de warande, het
Publiek met ongeduld.

't Fonteintje, achter 't grasveld, spuit
Het water in den vijver terug,
Een vroege nachtegaal zingt uit
De boomen bij de brug – .⁵⁰

Het gedicht is een scènische improvisatie waarin de artiesten iets voorbereiden, een voorstelling waarin de onderdelen van het instrumentarium zomaar uit de werkelijkheid zijn weggenomen. 'Kleine Prélude' is een soort *poème salade*, waar de cakewalk naast Chopin staat, de pavane naast de jazz. Via de titel wordt verwezen naar wat waarschijnlijk het kortste is dat Ravel ooit componeerde, een Prélude, geschreven als examenstukje voor conservatoriumstudenten, inderdaad een soort étude – een dingetje van niks.⁵¹ Het gedicht beschrijft niet een uitvoering zelf, maar de voorbereiding ervan en is dus zelf ook een prélude. Ondertussen wachten publiek en lezer met kloppend hart wat er hun te wachten staat. Als het dan gaat gebeuren houdt het gedicht op. De toon van het gedicht – het is voor ons 21e-eeuwers wellicht moeilijk nog te horen – met alle metrische vrijheden en quasi nonchalant woordgebruik, heeft om met Du Perron te spreken een 'bewust "valse" moderne muzikaliteit' en is een modern gedicht dat 'in een bloemlezing van onze nieuwe poëzie niet [zou] mogen ontbreken'.⁵²

Maar ook hier functioneert Ravel (en hetzelfde geldt voor de andere muzikale verwijzingen van deze *poème salade*) wederom als markeerder van Nijhoffs positie: modern, internationaal, autonoom dichter in de voorhoede van zijn tijd.

3. Slot

Bij de relaties tussen literatuur (poëzie) en muziek wordt er veelal gekeken naar structurele (vooral intertekstuele, intermediale) verschijnselen. Het literaire werk ontleent zijn structuur aan muziek. Maar het is ook zinnig – en dat heb ik hier kort willen aanduiden – bij de relatie literatuur – muziek het perspectief van de auteur als actor binnen het veld erbij te betrekken. Muzikale verwijzingen (en zelfs meer ingrijpende intermediale toepassingen van muziek in literatuur) functioneren dan als *position-takings*, als vormen van *self-fashioning*, als elementen van het opbouwen van een beeld, een *posture* om nogmaals deze nuttige term van Jérôme Meizoz aan te halen. En het is natuurlijk vooral in de beginfase van een carrière dat een auteur van deze *markers* gebruik zal maken, in de jaren dat hij of zij bezig is de eigen positie te verwerven, omdat vooral dan de beeldvorming tot stand komt en in dat stadium van de carrière er nog het meest invloed op is uit te oefenen.

Kijken we bijvoorbeeld naar Lucebert. Uit zijn boekenbezit blijkt dat hij naast veel publicaties over jazz nogal wat boeken over Mozart bezat.⁵³ Die bewonderde hij kennelijk. Maar in zijn poëzie uit de vormende jaren van zijn literaire loopbaan (zeg tot begin jaren zestig) vinden we deze componist niet terug. En het is duidelijk waarom: een klassiek componist zou niet gepast hebben in Luceberts *posture* als experimenteel dichter. De zich tegen het establishment kerende jazz met zijn improvisatietechnieken en zijn ‘primitieve oergeluiden’ past daarentegen uitstekend bij de naoorlogse avant-garde. Vandaar dat we vooral in de eerste vijftien jaar van Luceberts carrière verwijzingen aantreffen naar en soms zelfs gedichten over jazz en jazzmusici (en in de poëzie van de laatste dertig jaar hoegenaamd niet). We vinden onder meer Bessie Smith, Thelionous Monk, Lester Young, Clifford Brown, Archie Shepp, Lucky Thomson en John Coltrane, maar Mozart ontbreekt. Of neem Rutger Kopland. Hij houdt erg van Bach, maar die vinden we pas in zijn late werk. In zijn eerste bundels hebben de muzikale verwijzingen, afgezien van een enkele jazzreferentie (‘Angel eyes’)⁵⁴ vooral betrekking op of zijn zelfs parafrasen van songs van The Beatles (‘Yesterday’, ‘The Fool on the Hill’, ‘Blackbird’, ‘Julia’, ‘Mother Nature’s Son’), waarmee de dichter een bij zijn poëzie passend positiebepaling poneert van poëzie van de *sixties* met de bijbehorende lange haren en nieuwe tonen.⁵⁵ En Marc Kregting wijdt zijn tweede bundel voor een groot deel aan de basgitarist Jaco Pastorius (en niet aan de cellist Anner Bijlsma).⁵⁶ Ook hier weer *position-taking*, die ik overigens nog niet helemaal kan interpreteren.

Het aardige van deze benadering (die uiteraard nog moet worden uitgewerkt en anderzijds in feite aansluit bij veel traditioneel poëticaal, tekstgericht en contextueel onderzoek) vind ik dat – en de notie van *posture* van Meizoz geeft daarvoor ook de nodige handreikingen – contextueel, literatuursociologisch en tekstgericht onderzoek hand in hand kunnen gaan. De tegenstelling die er tussen beide benaderingen de laatste decennia is gecreëerd, is misschien minder principieel dan we dachten en kan mits met de nodige verdere conceptualisering en binnen het

kader van relevante vraagstellingen in het letterkundig onderzoek worden overbrugd.

Bibliografie

- Balogh, Katalin:** *Muzikale vormen in het prozawerk van Maurice Gilliams. Een littéraire esthetica van muziek en woord*, Ongepubliceerd proefschrift, Universiteit Gent: Gent, 2005.
- Bastet, Frédéric:** *Louis Couperus. Een biografie*. Amsterdam: Querido, 1987.
- Blamires, Harry:** *The New Bloomsday Book. A Guide Through Joyce's Ulysses: The New Text*. London: Routledge, 1988.
- Bourdieu, Pierre:** *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Edited and introduced by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Brillenburger Wurth, Kiene:** *The Musically Sublime. Infinity, Indeterminacy, Irresolvability*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen, Groningen, 2002. (<http://dissertations.ub.rug.nl/faculties/arts/2002/c.a.w.brillenburger.wurth/> (9.10.2007)).
- Bronzwaer, W.:** 'T.S. Eliot en Igor Stravinsky. Twee meesters van het modernisme'. In: W. Bronzwaer e.a. (red.): *T.S. Eliot. Een Amerikaan in Europa*. Baarn: Ambo, 1988, p. 88-110, 173-177.
- Couperus, Louis:** *De boeken der kleine zielen*. Utrecht enz.: Veen, 1991. 2 banden. [Band 2], p. 373-374.
- Couperus, Louis:** *Eline Vere. Een Haagsche roman*. Utrecht enz.: Veen, 1987.
- Dierickx, Jelle:** *Het hoofd van Orpheus in de spiegel. Een onderzoek naar de convergentiepunten tussen muziek en poëzie na 1945*. Proefschrift Universiteit Gent, Gent, 2006-2007 (<http://www.krikri.be/orpheus/orpheus.pdf> (9.10.2007)).
- Dorleijn, G.J.:** "veel letterbanket gebakken in de dikke schuiftrompet". Lucebert leest en schrijft jazz'. In: Lisa Kuitert (red.): *De lezende Lucebert*. Nijmegen: Van Tilt, te verschijnen in 2008.
- Dorleijn, G.J.:** 'Blower en Wailer. Over Jazz & Poetry'. In: Hans Groenewegen (red.): *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Groningen: Historische Uitgeverij, 1999, p. 238-277.
- Dorleijn, G.J.:** *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*. [Baarn:] de Prom, [1989].
- Dorleijn, Gillis J. en Kees van Rees:** *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- Fontijn, Jan:** *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*. Amsterdam: Querido, 1983.
- Gifford, Don, with Robert J. Seidman:** *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*. Second Edition, Revised and Enlarged by Don Gifford. Berkeley enz.: University of California Press, 1989.
- Joyce, James:** *Ulysses. The Corrected Text*. Ed. Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. With a New Preface by Richard Ellmann. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- Klein, M. en H. Ruijs:** *Over Eline Vere van Louis Couperus*. Amsterdam: De Arbeiderspers/Wetenschappelijke Uitgeverij, 1981.
- Klein, Maarten:** 'Eindelijk gevonden. Lucantoni's duet *Une Nuit à Venise*' (<http://www.louiscouperus.nl/index.htm?url=/Artikelen/Venice.htm>) (10 oktober 2007).
- Kopland, Rutger:** *Verzamelde gedichten*. [2^e uitgebreide druk]. Amsterdam: Van Oorschot, z.j. [= 2006].

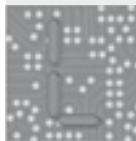
- Kregting, Marc:** *Hakkel je, hakkel je. Brieven*. Amsterdam: Prometheus, 2000.
- Martin, Denis-Constant & Olivier Roueff:** *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2002.
- Meizoz, Jérôme:** “Postures” d’auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) (http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html (11 oktober 2007)).
- Meizoz, Jérôme:** ‘Die posture und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq’. In: Markus Joch en Norbert Christian Wolf (red.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Max Niemeyer, 2005, p. 177-188.
- Neubauer, John:** ‘Tales of Hoffmann and Others on Narrativization of Instrumental Music’. In: Ulla Britta Lageroth, Hans Lund & Erik Hedling (eds.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam enz.: Rodopi, 1997. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichende Literaturwissenschaft 24, p. 117-136
- Neubauer, John:** *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Nietzsche, Friedrich:** ‘Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen’. In: Dez.: *Werke in drei Bänden*. Ed. Karl Schlecht. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. 3 dln. Deel 2, p. 1035-1061, p. 1044.
- Nijhoff, M.:** *Gedichten. Historisch-kritische uitgave*. Ed. W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Assen enz.: Van Gorcum, 1993. 3 dln.
- Nijhoff, M.:** *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker, 1990.
- Perron, E. du:** *Verzameld werk*. Amsterdam: Van Oorschot, 1954-1959, 7 dln.
- Quinones, Ricardo J.:** *Mapping Literary Modernism. Time and Development*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985.
- Rainey, Lawrence:** *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*. Urbana, IL: University of Illinois, 1998.
- Ravel, Maurice:** *Prélude (1913) pour piano*. Z.pl.: Durand, z.j..
- Robinson, Jenefer** (ed.): *Music and Meaning*. Ithaca enz.: Cornell University Press, 1997.
- Sapiro, Gisèle:** ‘The Literary Field between the State and the Market’. In: *Poetics* 31 (2003), p. 441-461.
- Scher, Steven Paul:** *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, 1984.
- Scher, Steven Paul:** *Music and Text. Critical Inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Scher, Steven Paul:** *Verbal Music in German Literature*. Tübingen: Francke, 1968.
- Sternfeld, Frederick W.:** ‘Poetry and Music – Joyce’s *Ulysses*’. In: Steven Paul Scher: *Literatur und Musik*, p. 357-379.
- Taruskin, Richard:** *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 6 delen. Deel 3: *The Nineteenth Century*.
- Wolf, Werner:** *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam enz.: Rodopi, 1999.
- Zbikowski, Lawrence M.:** *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory and Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Noten

- 1 Een centrale rol speelt Steven Paul Scher met vele publicaties en congresbijdragen, en door hem georganiseerde symposia met de acta daarvan. Ik noem slechts Scher 1968, 1984 en 1992.
- 2 Het is ongetwijfeld John Neubauer die de meest belangwekkende studies over muziek en literatuur heeft bijgedragen die internationaal ook veel impact hebben. Ik noem Neubauer 1988 en Neubauer 1997.
- 3 Balogh 2005 en Dierickx 2006. Zelf heb ik drie artikelen geschreven over muziek en poëzie (Leopold, Faverey, Lucebert), waarvan ik het laatste stuk hier noem: Dorleijn 1999.
- 4 Uit de overvloed aan literatuur een willekeurige selectie: Robinson 1997, Zbikowski 2002.
- 5 Wolf 1999.
- 6 Brillenburg Wurth 2002.
- 7 Neubauer 1988.
- 8 Zie hoofdstuk 42, 'Deeds of Music Made Visible (Class of 1813, I)' in Taruskin 2005, p. 479-562. Wagner wilde uiteindelijk iets oproepen 'that only music can elicit' (p. 495) en schrijft in zijn eigen ogen muziek die verwant is met 'what [he] was the first to call "absolute music" – the transcendently and ineffably expressive instrumental music of German romanticism' (p. 502).
- 9 Neubauer 1997.
- 10 Zie de paragraaf 'Literary Music' in Taruskin 2005, p. 294-305, p. 304-305.
- 11 Met betrekking tot de liederen van Beethoven: 'Not surprisingly, Goethe hated his songs; Beethoven was the "smotherer" supreme'. Met betrekking tot Schubert: Schubert werkt op een manier die Goethe verafschuwde, waarbij 'the musical setting follows the poem's meaning rather than its form [...], each verse inspiring its own musical counterpart'. Schuberts versie van 'Erlkönig', aan Goethe opgestuurd, had de dichter kennelijk beledigd vanwege 'the composer's impudent failure to respect the poem's stanza structure'. (Taruskin 2005, p. 132, p. 146, p. 151).
- 12 Sapiro 2003.
- 13 Dorleijn en Van Rees 2006.
- 14 Rainey 1998.
- 15 Voor *position-taking*, zie Bourdieu 1993, p. 29-37, p. 61-67.
- 16 Zie Balogh 2005.
- 17 Meizoz 2005 en Meizoz [2007].
- 18 Meizoz [2007], p. 1-5.
- 19 Meizoz [2007], p. 1: 'un nouvel interface commun aux poéticiens, rhetoriciens et sociologues de la culture'.
- 20 Joyce 1986, p. 231.
- 21 Sternfeld, Frederick W.: 'Poetry and Music – Joyce's *Ulysses*'. In: Scher 1984, p. 357-379.
- 22 Ibidem, p. 379.
- 23 Nietzsche 1982.
- 24 Joyce 1986, p. 540.
- 25 Gifford 1989, p. 560: 'From a late twentieth-century point of view *Don Giovanni* is anything but "light opera"'.
26 Blamires 1988, p. 211: 'Bloom's taste is what might be called middlebrow'.

- 27 Blamires 1988, p. 211: 'Stephen [...] is playing the highbrow in a big way'.
- 28 Joyce 1986, p. 540.
- 29 Joyce 1986, p. 541.
- 30 Joyce 1986, p. 540. Dolmetsch was een instrumentbouwer in London 'whom Joyce approached with a request for a lute in 1904' (Gifford 1989, p. 561).
- 31 Klein en Ruijs 1981, p. 47-66.
- 32 Couperus 1987, p. 33.
- 33 Ibidem, p. 34.
- 34 Vgl. Klein en Ruijs 1981, p. 58: 'Het pleit niet voor Eline dat zij door deze muziek bewogen raakt.' Klein en Ruijs wijzen ook op inhoudelijke parallellen tussen Couperus' roman en de opera (p. 55).
- 35 Couperus 1987, p. 54.
- 36 Klein [2007].
- 37 Couperus 1987, p. 108.
- 38 Fontijn 1983, p. 98-109.
- 39 Couperus 1991, band 2, p. 373-374.
- 40 Fontijn 1983, p. 86-97, p. 86.
- 41 Geciteerd bij Bastet 1987, p. 94. De 'Profeet' is *Le Prophète* van dezelfde Meyerbeer die tot Blooms *middlebrow* voorkeuren behoort.
- 42 Quinones 1995.
- 43 Bronzwaer 1988.
- 44 Nijhoff: 1990, p. 15, p. 19, p. 21, p. 27, p. 28.
- 45 Nijhoff 1990, p. 145, p. 147, p. 431-432.
- 46 Nijhoff 1990, p. 145.
- 47 Nijhoff 1993, deel 2, p. 142.
- 48 Dorleijn [1989], p. 35.
- 49 Dorleijn [1989], p. 46-47; Martin & Roueff 2002, p. 36-38.
- 50 Nijhoff 1990, p. 149-151.
- 51 Ravel z.j.
- 52 Du Perron 1954-1959, deel 6, p. 17-18, deel 2, p. 282.
- 53 Dorleijn 2008.
- 54 Kopland [2006], p. 25.
- 55 De titel van de tweede bundel (1968): *Het orgeltje van yesterday*. In dezelfde bundel komt in het gedicht 'Verhaaltje voor jullie' 'een orgeltje van jesterdee' voor. In de derde bundel, *Alles op de fiets* (1969), staat 'De dwaas bij het raam' (naar 'The Fool on the Hill'). In de vierde bundel, *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* (1972): 'Blackbird' en 'Julia'. De vijfde bundel, *Een lege plek om te blijven* (1975) bevat als gedicht nummer X een parafrase van 'Mother Nature's Son'. Kopland [2006], p. 34, p. 43, p. 86, p. 115, p. 116, p. 150. Bach vinden we in zijn tot dusver laatste bundel *Een man in de tuin* (2004): 'Het koraal' en 'Wo soll ich fliehen hin'. (Ibidem, p. 431, p. 458.)
- 56 Kregting 2000.

Vormen van samenwerking tussen kritiek en uitgeverij (II)



Nico Laan (Universiteit van Amsterdam)

Inleiding

In het vorige deel van dit artikel heb ik proberen aan te tonen dat de kritiek en de uitgeverij in de eerste helft van de twintigste eeuw niet onafhankelijk van elkaar opereerden. In een aantal gevallen waren ze zelfs zo met elkaar verstrengeld dat ze moeilijk zijn te onderscheiden. Dan worden boeken besproken door recensenten die zelf (als uitgever of adviseur) voor de productie van die boeken verantwoordelijk zijn.

Er lijkt niemand te zijn geweest die daar vraagtekens bij zette. Ik ben in ieder geval geen uiting van twijfel, laat staan van protest, tegengekomen – afgezien dan van de bewering dat P.H. Ritter jr. omkoopbaar zou zijn. Bij andere vormen van kunst was de situatie identiek. Ook daar bestond geen duidelijke rolverdeling en kon een kunsthandelaar of muziekuitgever tegelijk criticus zijn zonder dat iemand daar aanstoot aan nam.¹

Wat de beeldende kunst betreft, wordt dat met een zekere verbazing geconstateerd in een proefschrift over H.P. Bremmer. Hij is vooral bekend geworden als de raadgever van Kröller-Müller, maar hij was ook criticus, uitgever, handelaar en impresario, hij gaf les in het kijken naar kunst, bemiddelde bij aankopen en certificeerde. De schrijfster van het boek wijst erop dat Bremmer in dit opzicht geen uitzondering was. Als voorbeelden noemt ze Johan de Meester, die behalve als criticus, ook actief was als ‘bemiddelaar en organisator van tentoonstellingen en theaterproducties en beschermer van jonge schrijvers en kunstenaars’, en Paul Citroen, die als ‘leraar en oprichter van een eigen kunstschool’ ook ‘zeer regelmatig’ als handelaar optrad.²

Voor zover bekend was Bremmer wel de enige wiens gedrag tot openlijke kritiek leidde, resulterend in de vraag ‘of de kwaliteit van beoordeelaar van kunst en van koper en verkoper (soms met winst) van kunstwerken in één en dezelfde

persoon vereenigbaar zijn'.³ Er ontstond toen een kleine rel, maar die was gauw voorbij en had geen gevolgen voor de reputatie van Bremmer.⁴

Kwam er in de tweede helft van de eeuw een einde aan de combinatie van functies? En hield daarmee de samenwerking op tussen kritiek en uitgeverij? Die vragen zal ik in de rest van dit artikel proberen te beantwoorden. We moeten daarbij voorzichtig zijn met de aanduiding 'tweede helft', want de periode die wordt besproken, begint niet exact in 1950. De opbouw van het artikel is gelijk aan die van deel I.

De uitgever als recensent

Wat de uitgeverij betreft, is er veel voor te zeggen het midden van de jaren zestig als een breekpunt te beschouwen. Dat is een suggestie van Laurens van Krevelen, die een aantal van de recente ontwikkelingen van nabij heeft meegemaakt.⁵ In zijn idee is het uitgeven van literatuur heel lang een 'liefhebberij' gebleven die werd gefinancierd door iets dat profijtelijker was, zoals het uitgeven van kranten of schoolboeken. Hij aarzelt niet in dit verband van 'cultureel mecenaat' te spreken.⁶

Tot de grondleggers van de gespecialiseerde literaire uitgeverij rekent hij Alice van Nahuys, Emmanuel Querido, Leo Simons, Nico van Suchtelen, en Alexandre Stols, met een speciale rol voor het bedrijf van de eerste twee, dat zou hebben gefungeerd als 'het commerciële en organisatorische model' voor de uitgeverij zoals die later gebruikelijk is geworden.⁷ Op de eerste generatie grondleggers volgde een tweede, bestaande uit Bert Bakker, Geert Lubberhuizen en Geert van Oorschot:

Samen hebben zij de literaire uitgeverij weten te brengen buiten de sfeer van liefhebberij en mecenaat, en hebben zij de basis gelegd voor zowel de redactionele organisatievorm als de commerciële aanpak van het literaire uitgeversbedrijf, en voor de zakelijke relatie met literaire auteurs. Met recht kunnen de genoemde uitgevers gelden als 'de grote acht' onder de literaire uitgevers.⁸

De grote verandering is volgens Van Krevelen begonnen met de fusies in de jaren zestig. Die verleenden het uitgeven van literatuur voor het eerst in de geschiedenis 'commercieel prestige', maar leidden ook tot een 'rendementsdenken' dat de sector op den duur ging bedreigen.

Over die fusies komen we later te spreken. Het is belangrijk zich eerst te realiseren dat de overgang van 'liefhebberij' naar 'cultureel ondernemerschap' een verandering in het personeelsbestand met zich meebracht. Het begin daarvan ligt vóór de eerste fusies. Informatie erover is schaars, maar we weten van een enkele uitgever uit de jaren veertig en vijftig dat hij behoefte kreeg aan redactionele ondersteuning – of daar voor het eerst de financiële ruimte voor had.⁹

Van Krevelen vermeldt die ontwikkeling niet. Hij beschouwt haar waarschijnlijk stilzwijgend als een onderdeel van de 'professionalisering' van het uitgeversvak, die is begonnen met 'de grote acht' en tot een voorlopig eindpunt kwam in de jaren zeventig en tachtig toen het Nederlandse uitgeverswezen 'eindelijk een beetje (begon) te lijken op de beroemde literaire huizen in Frankrijk, Duitsland en Engeland'.¹⁰ Kenmerkend voor die professionalisering zijn 'een consequente aandacht voor redactie, vormgeving, publiciteit en verkoopbevordering'.¹¹ Het belangrijkste woord lijkt hier 'consequent'. Daaruit kan worden afgeleid dat het niet om een uitbreiding van bezigheden ging, maar om een intensivering ervan.

Zelfs de enkele uitgever die nu nog eigenaar/directeur is, heeft bijna altijd personeel in dienst dat over een aantal zaken zelfstandig mag beslissen. Sommigen van die personeelsleden maken promotie en gaan zelf uitgeven. Zo'n carrièrepad bestond nauwelijks in de eerste helft van de twintigste eeuw. We moeten dat in gedachten houden als we nog eens LiteRom raadplegen ten einde na te gaan of er ook in de tweede eeuwheft recenserende uitgevers waren.

Dat blijkt inderdaad het geval te zijn. Inventarisatie levert de volgende namen op: Maarten Asscher, Bert Bakker, Kees de Bakker, B. Bommeljé respectievelijk Bastiaan Bommeljé, Chr. Blom, J.G. Gaarlandt respectievelijk Jan Geurt Gaarlandt, Ivo Gay, Wim Hazeu, Jos Knipscheer, Reinold Kuipers, Lex Jansen, Bas Lubberhuizen, Joost Nijsen, Wouter van Oorschot, H. Pijfers, J.B.W. Polak respectievelijk Johan Polak, Vic van de Reijt, Jaap Romijn, Wim J. Simons, Th. Sontrop, J.M.Ph. Uitman, Jos Vandeloo en Weverbergh.

Bij die lijst horen wel een paar kanttekeningen. Ten eerste is er ook nu weer sprake van fouten. Zo zijn de recensies die op naam van Lubberhuizen en Van Oorschot staan, niet van hen afkomstig. Verder waren lang niet alle genoemden op het moment van publicatie actief als uitgever. Sterker nog: dat geldt slechts voor een enkeling. Tenslotte is één recensie in zekere zin contre coeur ontstaan. Dat is een artikel van Johan Polak. Het is eigenlijk geen recensie maar een persoonlijk getoonzette beschouwing over Ida Gerhardt, geschreven naar aanleiding van het krijgen van de P.C. Hooft-prijs. Ze begint als volgt:

Mag een uitgever over zijn auteur schrijven? Valt dat niet onder wat wij noemen 'onverenigbaarheid'? Toen de redactie van de *Haagse Post* mij zo vriendelijk om een bijdrage vroeg over de dichteres Ida Gerhardt en ondanks mijn ingebrachte bezwaren bleef aandringen, moest ik alle tegenheden wel terzijde stellen en een toezegging doen. Wat ik echter heb mede te delen, zal in geen enkel opzicht kritisch-evaluerend zijn (dat toch kan van een uitgever als naaste betrokkene niet verwacht worden), maar slechts de betrekkelijke waarde bezitten van een persoonlijke getuigenis, gegrond op grote bewondering en liefde voor wezen en werk van de juist bekroonde laureaat.¹²

De vraag waarmee Polak begint zijn we nog niet eerder tegengekomen en lijkt ook zelden te worden gesteld. Wie dit laatste logisch vindt, omdat het in de rede zou liggen om 'nee' te zeggen, negeert de gegevens die tot nu toe zijn aangedragen. Er is bij mijn weten maar één collega van Polak geweest die expliciet heeft laten weten dat een uitgever geen recensies hoort te schrijven, noch over het werk van eigen auteurs noch over dat van anderen. Hij vond dat 'deontologisch niet verantwoord'.¹³

De geciteerde woorden zijn van Julien Weverbergh, die daarmee uitlegt waarom hij als criticus en essayist stopte, zodra hij bij Manteau in dienst trad. Die uitleg dateert overigens van vele jaren later, toen hij al met pensioen was. Bovendien wekt hij twijfel aan zijn principiële houding door te zeggen dat als hij was doorgegaan 'nagenoeg alle' auteurs uit zijn fonds het bedrijf zouden hebben verlaten.¹⁴

Tot de uitgevers die kennelijk van mening zijn dat hun werk wel verenigbaar is met het schrijven van kritieken, behoren Reinold Kuipers en Wim Hazeu. Van de eerstgenoemde vinden we op LiteRom 7 artikelen, waaronder 3 recensies. Ze zijn alle afkomstig uit *Het Vrije Volk* en dateren uit de tijd dat Kuipers verbonden was aan De Arbeiderspers. In geen van de gevallen gaat het om boeken die hij zelf had uitgegeven of auteurs uit zijn eigen fonds.

Van Hazeu zijn 171 recensies opgenomen. De meeste dateren uit de tijd voordat hij in de uitgeverij terechtkwam, maar er zijn ook recensies uit de *Haagsche Courant* en het *Rotterdams Nieuwsblad* uit 1978 en 1979, toen hij al bij Elsevier werkte. Hij bleef nog veel langer actief in *Hervormd Nederland*. Wie, nieuwsgierig geworden door LiteRom, de leggers van dat weekblad doorneemt, constateert dat hij tot 1993 is blijven recenseren - zij het op het laatst sporadisch - en dat hij meer dan eens eigen uitgaven besprak. Dat geldt zowel voor zijn periode bij Elsevier (1978-1980) als voor de tijd bij Ambo/Fontein (1981-2001). Uit de eerste periode wijzen we op een recensie van *Het binnenste ei* (van Hannes Meinkema), uit de tweede periode op recensies van *Hademaar de straatzanger* (van Hans Andreus, uitgegeven door De Fontein) en *Ars Moriendi* (van Clem Schouwenaars, uitgegeven door Hadewijch).¹⁵ Die stukken zijn alle positief. Ook recensies van uitgaven die hij niet verzorgde, maar waarvan de auteur wel tot zijn fonds behoorde, zijn positief. Zo noemde hij Michel van der Plas 'een van de meest veelzijdige auteurs in ons land' en sprak hij er zijn teleurstelling over uit dat Van der Plas als dichter zo weinig erkenning kreeg.¹⁶

Het is moeilijk te zeggen hoe representatief Kuipers en Hazeu zijn, maar vast staat dat de combinatie uitgever/criticus vaker voorkwam. Wie een marginaal uitgever als W.J. Simons - van De Beuk - geen sterk voorbeeld vindt, attenderen we op R.F. Lissens, bij neerlandici bekend om zijn geschiedenis van de Vlaamse literatuur. Hij begon zijn carrière als criticus en essayist, werd vervolgens directeur van Elsevier Brussel, maar bleef - anders dan Weverbergh - in die functie ook kritieken schrijven.¹⁷

De redacteur als recensent

We kwamen al even te spreken over de komst van de redacteur. Over de geschiedenis van die functie is weinig bekend. Vaak wordt gezegd dat Oscar Timmers (van De Bezige Bij) de eerste was. Dat zou betekenen dat de redacteur bestaat sinds 1963, het jaar dat Timmers werd aangenomen, maar dat lijkt onjuist.¹⁸

Het probleem is dat de functie geen duidelijke omschrijving kent. Ter precisering wordt wel onderscheid gemaakt tussen vier soorten redacteurs – de hoofdredacteur, de fondsredacteur, de eindredacteur en de bureauredacteur – maar er zijn weinig uitgeverijen die over elk van de vier beschikken, dus dat onderscheid is weinig bruikbaar. Bovendien blijkt de invulling van de functie vaak sterk afhankelijk te zijn van de persoon die hem vervult.¹⁹

Voor ons zijn vooral de redacteurs interessant die zich bezighouden met het werven en begeleiden van schrijvers en het redigeren van hun werk. Dat is het soort werk dat in de omringende landen – waar de functie al veel langer bestaat – wordt verricht door personen die ‘editor’, ‘lecteur’, ‘Lektor’ of ‘reader’ heten.²⁰ Het is moeilijk te zeggen wie in ons taalgebied als eerste met dat werk belast werd. De geschiedschrijving van uitgeverijen concentreert zich op de uitgever zelf. Voor de rol van het personeel is weinig aandacht, met als gevolg dat we soms nauwelijks weten wat dat personeel precies doet. Zo wordt in een geschiedenis van Uitgeverij Ad. Donker beweerd dat Alfred Kossmann van 1946 tot 1947 als ‘redacteur’ aan dat bedrijf was verbonden.²¹ Een nadere invulling van dat begrip ontbreekt, maar het lijkt niet te gaan om de functie die we zoeken, al was het maar omdat er ook wordt gezegd dat hij ‘corrector en vertaler’ was en werkte als ‘volontair’.²²

Pierre H. Dubois lijkt een betere kandidaat. Hij werd in 1949 bij J.M. Meulenhoff aangesteld om, zoals hij dat zelf in zijn memoires noemt, voor de ‘planning’ te zorgen.²³ Dat wil zeggen dat hij binnengekomen manuscripten moest beoordelen, auteurs moest werven, daarmee contact moest onderhouden en voorstellen moest doen voor vertalingen en andere uitgaven. Alleen over het redigeren van manuscripten wordt niet gesproken.

Nog iets verder terug in de geschiedenis stuiten we op Johan van der Woude. Hij sloot in 1938 een contract met L.J. Veen waarbij hij werd aangesteld tot ‘lecteur in den ruimsten zin van het woord’ voor vijftientig gulden per maand.²⁴ In de jaren daarna breidde hij zijn werkzaamheden verder uit. Hij redigeerde niet alleen de ‘Prominentenreeks’, maar schreef ook leesrapporten (inclusief voorstellen tot wijziging), kwam met plannen, verzorgde de reclame en vertegenwoordigde de uitgeverij naar buiten.

We hoeven niet uitvoeriger op het verleden in te gaan. Het is voldoende om te weten dat de komst van de redacteur kan worden gesitueerd in de jaren veertig en vijftig.²⁵ Denkend aan wat in deel I van dit artikel werd gezegd over de hulp van echtgenotes, lijkt het veelzeggend dat Dubois op de uitgeverij de kamer kreeg

toegewezen die voordien door Jacqueline Meulenhoff – de vrouw van de directeur – gebruikt werd.²⁶ Zij was de belangrijkste adviseur van haar man.²⁷ Hoewel ze haar werk niet opgaf, had het overnemen van haar kamer toch iets symbolisch, want op termijn zou hulp als de hare verdwijnen, dat wil zeggen worden overgenomen door redacteurs of andere personeelsleden. Ook dat is een element van de professionalisering waar we het eerder over hadden.²⁸

Met de komst van de redacteur verdween niet de lector of adviseur. Toen Oscar Timmers al lang en breed was aangesteld, bleef Adriaan Morriën bij De Bezige Bij werkzaam als lector. Hij was dat vanaf 1945 tot 1975 en kreeg er (althans in de beginjaren) honderd gulden per maand voor.²⁹ Dat er ook in de huidige tijd nog adviseurschappen bestaan, blijkt uit een opmerking van ex-redacteur Kregting (van Meulenhoff). Hij meldt op spottende toon dat sommige auteurs een functie als ‘adviseur’ krijgen ‘om te helpen met dingetjes waaraan de redacteur niet toekomt: lezen, redigeren en zelfstandig ideeën ontwikkelen’.³⁰

Of die spot terecht is, valt moeilijk te beoordelen, maar vast staat dat de redacteur in de loop van de tijd de belangrijkste persoon wordt. Vergeleken met een aantal adviseurs uit deel I is zijn positie wel in die zin bescheidener, dat hij bijna nooit meer zelfstandig een reeks beheert. Nederland onderscheidt zich hierin van de omringende landen, zoals blijkt uit het voorbeeld van Penguin of verschillende Duitse en Franse uitgeverijen.³¹

Veel redacteurs zijn begonnen als criticus. Een aantal van hen – zoals Anthony Mertens, Reinjan Mulder en Aad Nuis – stopten met recenseren toen ze bij een uitgeverij gingen werken.³² Maar er zijn er ook die doorgaan, of juist met recenseren beginnen in de tijd van hun redacteurschap. Tot die laatste groep behoren onder meer Peter de Boer, Wim Gijzen, Martin Ros, Th. Sontrop en Johan van der Woude.

Veruit de meest actieve van hen, is Martin Ros. Hij werkte van 1964 tot 1995 bij De Arbeiderspers, aanvankelijk als redacteur, later als hoofdredacteur. Op LiteRom vinden we van hem 65 recensies, verschenen tussen 1970 en 1994. Dat is slechts een miniem deel van zijn journalistieke productie. Hij had tientallen jaren lang in verschillende bladen een eigen rubriek: in het *Algemeen Dagblad* (1970-1975), *NRC/Handelsblad* (1970-1986), *De Tijd* (1975-1981) en *Hervormd Nederland* (1984-1993). Ze droegen namen als ‘Boekenmarkt’, ‘Boekenberg’ en ‘Literair Logboek’.

Ook andere mensen uit het uitgeversvak beschikten over zo’n rubriek. Rob van Gennep had er een in *De Groene Amsterdammer* (1971-1980) en Herman Pijfers (van Ambo) in *De Tijd* (1980-1981). Van Gennep had daarnaast een rubriek in *Soma* (1970-1972). Het belangrijkste verschil tussen Ros en zijn collega’s was niet dat hij over een langere periode en in een groter aantal kranten actief was, maar dat zijn bijdragen een ander karakter hadden. Alle drie genoemden schreven over het uitgeversvak en over nieuw verschenen (of binnenkort te verschijnen) boeken en tijdschriften. Daarbij lag het accent op het buitenland. Als Nederland en Vlaanderen ter sprake kwamen – wat bij de een meer en de ander minder gebeurde – zwegen

Van Gennep en Pijfers over hun eigen bedrijf. Ros deed dat niet: hij noemde in zijn rubrieken regelmatig titels uit het fonds van De Arbeiderspers, waaronder ook boeken waar hij persoonlijk verantwoordelijk voor was, kondigde afleveringen van *Maatstaf* aan en stelde eigen auteurs voor.

Dit gebeurde vaak op een manier die men moeilijk neutraal kan noemen. Zo sprak hij over 'het geduchte romandebuut van Robert Loesberg', duidde hij *Hans Brac in Brabant* (van Hans van de Waarsenburg) aan als een 'kleine voltrefter' en zei hij dat 'zo'n boekenbespreker als meneer T. van Deel in Trouw' slechts 'gal-gele onzin' verkoopt als hij beweert dat Maarten 't Hart beroerd Nederlands schrijft.³³

Ook over auteurs die door anderen werden uitgegeven, was hij scheutig met oordelen. Louis Ferron bijvoorbeeld had zich 'aan eigen literaire hutspot overeten' en schreef met *Turkenvespers* 'een ouderwetse keukenmeidenroman', met een 'dunne intrige', terwijl Jef Geeraerts steeds 'humorlozer' werd en zijn werk volstopte met 'niet meer te harden casino-sex', overgoten met 'loze lawaaisaus'.³⁴

Naast zijn diverse rubrieken schreef Ros recensies en algemene beschouwingen – al is het verschil tussen die verschillende bijdragen soms louter typografisch. In het *Algemeen Dagblad* leidde hij van 1970 tot 1972, samen met Anton Deering, de literaire pagina. De Arbeiderspers kreeg in die periode opvallend veel aandacht: op de 15 'Boeken'-pagina's die in 1970 verschenen, figureerde 11 maal De Arbeiderspers en op de 20 pagina's van het jaar daarop weer 11 maal. Lang niet alle stukken, waaronder ook interviews en signalementen, dragen een naam of initiaal, maar het lijkt niet te gewaagd om meer dan eens aan Ros te denken. Bijvoorbeeld waar het gaat om een interview met Gerrit Komrij op de eerste pagina die Ros redigeerde.³⁵

Tot de boeken die anoniem werden gerecenseerd behoren *Bekentenissen van een Ierse rebel* (van Brendan Behan), *Gewoon maar doorgaan* (van S. Carmiggelt), *Hoogmoed* (van Boudewijn van Houten), *Het dappere Hollandse leger* (van L.H. Drabbe), *Ik ben teder teder teder* (van Aukje Baluin), *Literair dagboek* (van Paul Léautaud), *'t Peerd van ome Loeks is dood* (van Ab Visser) en *Sneevliet rebel* (van Sal Santen). Dat zijn allemaal uitgaven van De Arbeiderspers en ze werden allemaal positief besproken.³⁶ Positieve recensies kregen ook *Wat is het toppunt van ellende en andere vragen aan Nederlandse schrijvers* en *Damesverhalen* (van Isaac Faro).³⁷ Dat zijn eveneens uitgaven van De Arbeiderspers. De naam van de recensent ontbreekt hier niet: het is Martin Ros.

Over de anderen die hun uitgeverswerk combineerden met het schrijven van recensies, hoeven we minder uitvoerig te zijn, hoewel ze soms ruimer zijn vertegenwoordigd op LiteRom dan Ros. Dat laatste geldt onder andere voor Johan van der Woude. Van hem zijn 175 recensies opgenomen, waarvan 26 uit de tijd dat hij volgens een vermelding in een herdenkingsboek 'lid (was) van de directie van L.J. Veen Uitgeversmij. Amsterdam en commissaris van de Uitgeverij Het Kompas in Antwerpen' (1945-1949)³⁸ Slechts één recensie betreft een boek van Veen, namelijk *Goethe in Dachau* (van Nico Rost). Die recensie is uiterst lovend, de slotzinnen luiden:

Dit werk getuigt op bewonderenswaardige wijze van de superioriteit van de geest boven het geweld. Voor dit boek, dat werd geschreven onder de moeilijkste omstandigheden, geldt een werelds woord. Het is de belijdenis van een standvastig karakter.³⁹

Wie in het Gelders Archief de plakboeken doorneemt die Van der Woude van zijn kritisch werk heeft bijgehouden, komt meer besprekingen tegen van boeken waar hij (mede) verantwoordelijk voor was. Het gaat zowel om vertalingen van auteurs als Dickens, Poesjkin en Tolstoj als om essays van Ter Braak en Th. J. van der Wal. De recensies zijn alle positief.⁴⁰

Van Peter de Boer heeft LiteRom 225 recensies, waarvan 16 dateren uit de tijd dat hij redacteur was bij De Arbeiderspers (1987-1995). In geen daarvan bespreekt hij een boek dat daar is uitgegeven. Dat kan natuurlijk aan de keuze van LiteRom liggen. Daarom zijn bij wijze van steekproef alle recensies doorgenomen die hij in 1994 voor *Trouw* schreef, maar ook die gingen nooit over een boek uit het fonds van De Arbeiderspers.

Wim Gijsen is met 21 recensies vertegenwoordigd, bijna allemaal stammend uit de jaren zestig. In een groot deel van die periode was hij werkzaam bij Bert Bakker, onder andere als redacteur van *Maatstaf* (van 1965 tot 1969).⁴¹ In zijn geval vonden we één recensie van een boek dat bij zijn werkgever was verschenen: *Signalen tegen de hemel* (van Jan H. de Groot). Hoewel hij daarin de dichter 'negativisme' verwijt, is zijn eindoordeel – 'dikwijls heel mooi, om niet te zeggen ontroerend van menselijkheid' – toch positief.⁴²

Rest Sontrop, van wie LiteRom slechts één recensie bevat. Wie de krantenleggers raadpleegt, merkt dat er ook niet veel meer zijn. In de jaren 1970-1971, toen hij redacteur was bij Meulenhoff, werkte hij incidenteel mee aan de literaire pagina van *Het Parool*.⁴³ Zijn recensies gingen niet over boeken of auteurs van Meulenhoff, maar hij besprak wel een keer een roman waarvan hij als redacteur het manuscript had gelezen. Dat leidde tot een protest van de schrijver ervan – Tim Krabbé – die meende dat hij niet 'onbevooroordeeld' was.⁴⁴ Sontrop vond dit flauwekul, maar hij ging niet in op het verwijt dat hij tegelijk met het boek en de schrijver ook de uitgever 'een door niets gemotiveerde veeg uit de pan (gaf)'.⁴⁵

Dat verwijt sloeg op het slot van de recensie waarin Sontrop uitlegt dat de naam van de uitgeverij – Skarabee – verwijst naar een dier dat door de Egyptenaren als heilig werd beschouwd en daarom vaak als amulet in koningsgraven wordt aangetroffen. Maar, zo sluit hij af:

De toerist zij gewaarschuwd. De exemplaren die men hem ter verkoop aanbiedt zijn bijna altijd vals.⁴⁶

Dit is inderdaad een regelrechte aanval op een concurrent, te vergelijken met een eerder, in deel I, geciteerde uithaal van Robbers.⁴⁷

Kijken we bij wijze van afronding nog even naar de adviseurs, want ook zij zijn meer dan eens zowel in de uitgeverij als in de kritiek actief – wat dat betreft is er in een halve eeuw niets veranderd. Bekende voorbeelden in dit verband zijn Pierre H. Dubois en Adriaan Morriën. Eerstgenoemde bleef niet lang bij Meulenhoff. Volgens zijn memoires nam hij ontslag omdat er zo weinig naar zijn adviezen werd geluisterd.⁴⁸ Hij vond – dankzij Greshoff – een nieuw baan als chef van de kunstdirectie van *Het Vaderland*, maar dat betekende niet dat hij de uitgeverwereld de rug toekeerde, want hij combineerde zijn journalistieke werk vanaf het begin van de jaren zestig met een adviseurschap bij Nijgh & Van Ditmar.

In zijn dubbelfunctie van criticus en adviseur speelde hij een belangrijke rol bij de opkomst en verspreiding van ‘de avant-gardistische Vlaamse literatuur van de jaren zestig en zeventig’.⁴⁹ Men moet dan denken aan auteurs aan René Gijsen, Willy Roggeman en Paul de Wispelaere. Hoe hij zijn beide functies combineerde, is nooit uitgezocht. Maar hij zat samen met de genoemde auteurs in de redactie van *Komma*, ze werden allen uitgegeven door Nijgh & Van Ditmar en op LiteRom vindt men van Dubois 6 recensies van boeken van De Wispelaere en 1 van Roggeman: allemaal positief.⁵⁰

Adriaan Morriën was bijna zijn hele werkzame leven zowel criticus als adviseur. In 1963 kreeg hij een positie die enigszins vergelijkbaar is met die van Dubois: hij werd toen redacteur van de literaire pagina van *Het Parool*, de krant waarvoor hij al jaren recensies schreef. We weten niet hoe hij zijn werkzaamheden combineerde. Er bestaat wel een proefschrift over zijn kritisch en essayistisch werk, maar dat stelt andere vragen. Relevant voor ons is alleen het slot, waarin Morriën wordt geprezen om zijn vele ‘ontdekkingen’, zoals die van Lodeizen.⁵¹ Want die werden vergemakkelijkt doordat hij zowel in de kritiek als in de uitgeverij actief was.

Naast vaste adviseurs als Dubois en Morriën zijn er, net als in de eerste helft van de twintigste eeuw, ook critici die incidenteel adviseren.⁵² Een voorbeeld daarvan is T. van Deel. In de tijd dat Tine van Buul en Reinold Kuipers directeur waren van Querido, speelde hij een bescheiden rol op de achtergrond. Zoiets blijft meestal binnenskamers, maar in het geval van Robert Anker heeft de auteur zelf bekend gemaakt welk aandeel de criticus had bij de samenstelling en publicatie van zijn eerste bundel.⁵³

Hoe verstrengeld de werkzaamheden van een recensent kunnen raken, blijkt uit een studie over een andere auteur waar Van Deel al heel lang een sterke band mee heeft: Gerrit Krol. Diens werk werd door hem namelijk niet alleen op verschillende plaatsen gerecenseerd, maar hij nam het ook op in tijdschriften en bloemlezingen, behandelde het op colleges en prees het aan in prospectussen van de uitgeverij die behalve het werk van Krol ook dat van hemzelf publiceerde.⁵⁴

Banden met de media

Tot slot bekijken we nog een keer de banden tussen de uitgeverij en de media, waarbij we net als in deel I beginnen met de dag- en weekbladen. Wat de dagbladen betreft zijn die banden nauwer geworden. Dat is een gevolg van de ‘persconcentratie’.⁵⁵ Met die term wordt een proces aangeduid dat een reeks van verschijnselen omvat waaronder het ontstaan van diverse vormen van samenwerking, het verdwijnen van kranten en het opgaan van kranten in een groter geheel.

Vooraf de laatste ontwikkeling is van grote betekenis geweest voor het boekbedrijf. In Nederland begon ze in 1964 met de fusie tussen De Spaarnestad en Cebema, leidend tot de VNU, nog in hetzelfde jaar gevolgd door het ontstaan van de NDU (dat onder andere het *Algemeen Handelsblad* uitgaf en de *NRC*) en snel daarna door de komst van de Perscombinatie (*Het Parool*, *de Volkskrant*). In Vlaanderen groeide De Standaard uit tot een krantengroep. Uit het faillissement daarvan ontstond in 1976 de VUM (dat onder andere *De Standaard* uitgeeft en *De Gentenaar*). Concurrenten zijn de RUG (*Gazet van Antwerpen*, *Het belang van Limburg*) en de Persgroep (*Het Laatste Nieuws*, *De Nieuwe Gazet*, *De Morgen*).

In ongeveer dezelfde tijd begonnen ook uitgeverijen te fuseren. Die ontwikkeling stond aanvankelijk los van die in de krantenwereld, maar raakte daar snel mee verknoot. De Standaardboekhandel – een onderdeel van De Standaardgroep – kocht in het begin van de jaren zeventig verschillende Nederlandse uitgeverijen op, waaronder P.N. van Kampen & Zoon en Het Wereldvenster.⁵⁶ Veel actiever nog betoonde zich de Weekbladpers, ontstaan uit het faillissement van De Arbeiderspers. Zij nam vanaf de jaren zeventig talloze uitgeverijen over, waaronder De Arbeiderspers, Athenaeum Polak & Van Gennep, De Bezige Bij, H.P. Leopold, Nijgh & Van Ditmar en Querido. Aldus ontstond WPG Uitgevers, dat samen met PCM Uitgevers (ontstaan in 1994) en – als we ons niet precies aan de grens van het jaar 2000 houden – de NDC, de Nederlandse uitgeverijwereld is gaan beheersen.

Er is veel te doen geweest over het effect van concernvorming op het uitgeven van literatuur, vooral naar aanleiding van de vrije val waarin Meulenhoff terechtkwam. Maar over de eventuele gevolgen voor de literaire journalistiek – en meer in het bijzonder voor het recenseren – lijkt geen zorg te bestaan. Dat contrasteert met de beroering die ontstond toen de VNU een belangrijk aandeel verwierf in de Belgische televisiepers, want die werd door velen beschouwd als een bedreiging van de ‘onafhankelijke televisiekritiek’, aangezien het concern ook voor ongeveer de helft participeerde in de Vlaamse Televisie Maatschappij (VTM).⁵⁷

Misschien denkt men in literaire kringen dat schaalvergroting automatisch tot gevolg heeft dat het dagelijkse beleid wordt overgelaten aan de direct betrokkenen. Maar dat is geen wetmatigheid, zoals blijkt uit de beraadslagingen in de top van de VNU waar men jaar in jaar uit klaagde over ‘te veel bloot, te weinig eerbied voor religieuze standpunten, of negatieve berichtgeving over het koningshuis’.⁵⁸ Die klachten golden niet de Vlaamse tv, maar tijdschriften als *Panorama*. Ook het belangrijkste

dagblad van het concern – *De Tijd* – werd nauwlettend gevolgd en ‘de bestuurders (gingen) heel ver in hun bemoeienis met de redactionele koers van de krant’.⁵⁹

Dat dit laatste ook de kunstredactie niet ontging, blijkt uit het besluit van Fens om in 1969 bij de krant weg te gaan. Hij had naar eigen zeggen ‘een niet ongemotiveerde vrees voor een sterkere inmenging van de VNU in het redactionele beleid van *De Tijd*’.⁶⁰ Die zorg gold niet allereerst zijn eigen werk, maar hij vond het onaangenaam te worden geïdentificeerd met de richting waarin de krant door het concern leek te worden gedwongen.

Alleen via grootschalig onderzoek kan worden vast gesteld of banden als die tussen de VNU en *De Tijd* inderdaad gevolgen hebben gehad voor de literaire kritiek. Op dit moment kunnen we slechts wijzen op gemeenschappelijke acties van Meulenhoff en *de Volkskrant* (beide deel uitmakend van PCM) waarbij tegen gereduceerd tarief series worden aangeboden. Voor die series wordt niet alleen paginagroot geadverteerd, maar de afzonderlijke delen ervan krijgen in *de Volkskrant* ook allemaal een recensie. Die recensies zijn zonder uitzondering positief en de meest wervende zinnen eruit keren terug in de advertenties.⁶¹

Behalve institutionele bestaan er ook persoonlijke banden tussen uitgeverijen en kranten. Over de effecten daarvan is meer bekend. Dat danken we onder meer aan Herman Pijfers, die in zijn memoires vermeldt dat er een ‘nauwe samenwerking’ bestond tussen Ambo en *de Volkskrant*.⁶² Hij was zelf medewerker van de krant, kwam regelmatig op de redactie en was bevriend met de hoofdredacteur. Ook verschillenden van zijn auteurs waren als medewerker of redacteur aan *de Volkskrant* verbonden en hun werk werd daar vaak voorgepubliceerd. Als gevolg van het innige contact werden de uitgaven van Pijfers ‘meestal uitvoerig’ besproken.⁶³ Maar hij haast zich daaraan toe te voegen dat dit ‘bepaald niet onkritisch’ gebeurde: ‘Sommige boeken, waaronder zelfs een van een vroegere redacteur, zijn ongenadig afgekraakt.’⁶⁴

Een andere speciale relatie was die tussen *Het Parool* en een uitgeverij die maar kort heeft bestaan: Loeb & Van de Velden (1977-1980). Twee van hun auteurs, Guus Luijters en Wim Sanders, werkten mee aan de literaire pagina van *Het Parool* en dat was precies de enige krant waar Peter Loeb in een interview tevreden over was, omdat ze zijn boeken ‘snel en normaal’ besprak.⁶⁵ Net als Pijfers bracht hij daar direct een relativering bij aan: ‘Het is beslist geen lobby. Luijters komt hier vaak, is geïnteresseerd in wat wij doen. En Sanders bespreekt niet alles positief wat wij uitgeven.’⁶⁶

Die laatste bewering valt via LiteRom enigszins te controleren en ja: het is waar. Van de 4 recensies die betrekking hebben op een uitgave van Loeb & Van de Velden, zijn er drie positief en één niet - zij het dat de recensent in het laatste geval nog wel ‘iets moois’ tegenkwam.⁶⁷

Stappen we over van de dag- op de weekbladen, dan zien we dat ook die meestal eigendom van een concern zijn (geworden). Dat geldt voor de *Haagse Post* (die de laatste decennia onder andere is uitgegeven door Bonaventura, een dochter

van Elsevier, en door de Weekbladpers), voor *Elsevier* (Bonaventura) en voor *Vrij Nederland* (Weekbladpers, WPG Uitgevers). Over de gevolgen daarvan voor het redactionele beleid is weinig bekend. Dat geldt al helemaal voor een bescheiden onderdeel als de literatuurkritiek.⁶⁸

In een studie over *Elsevier* komt de kwestie slechts ter sprake wanneer het gaat over 'Elseviers Literair Supplement'.⁶⁹ Het eerste nummer daarvan verscheen in 1969. De bijlage viel in de smaak bij de abonnees, maar de adverteerders waren minder enthousiast. Ook de directeur van Uitgeversmaatschappij Elsevier, Dolf van den Brink, toonde reserves. Hij liet de raad van commissarissen weten 'weinig waardering' te hebben 'voor de redactionele inhoud en de keuze van de besproken boeken'.⁷⁰ Het einde van het liedje was dat de bijlage - waarvan het idee ondertussen was overgenomen door *NRC/Handelsblad* en *Vrij Nederland* - na drie jaar werd opgeheven.

Of de directeur wilde dat de boeken van het eigen concern vaker of anders werden besproken, vertelt het verhaal niet. Over de relatie tussen de boekendivisie en het weekblad wordt überhaupt niets gezegd, terwijl toch talloze redacteuren hun boeken bij Elsevier lieten uitgeven. Denk maar aan Piet Bakker, Godfried Bomans, E. Elias, H.A. Lunshof, Michel van der Plas, Maurice Roelants en J.W.F. Werumeus Buning. Het zou de moeite waard zijn uit te zoeken hoe het fonds van Elsevier werd besproken. We weten al dat zowel redacteuren als medewerkers elkaar geregeld lof toezwaaiden.⁷¹ Ook kwam het voor dat iemand onder pseudoniem zijn eigen boek besprak of als kunstcriticus annex -handelaar zijn eigen zaak promootte.⁷²

Het oudste nog bestaande blad, *De Groene Amsterdammer*, noemt zich in zijn ondertitel 'Onafhankelijk weekblad sedert 1877'. Dat is in die zin geflatteerd dat het lange tijd eigendom was van Van Holkema & Warendorf en later - van 1939 tot 1949 - voor de helft in het bezit kwam van een andere uitgever, Theo Moussault.⁷³ Daar moet wel bij worden gezegd dat laatst genoemde pas met uitgeven begon in 1946. Zijn auteurs vond hij in zijn eigen weekblad. Later kreeg het fonds een ander karakter, maar toen was het bedrijf intussen van eigenaar veranderd.

In de geschiedschrijving van *De Groene* wordt aan het bestaan van de uitgeverij geen aandacht besteed, laat staan dat wordt ingegaan op de relatie met het weekblad. Wel wordt gezegd dat het 'niet toevallig' is dat op de kunstpagina's 'vooral wordt geschreven over schilders als Thé Lau, Germ de Jong en Jan van Herwijnen', want met hen was Moussault - en hoofdredacteur Dijkstra - bevriend.⁷⁴

Literaire tijdschriften speelden in het begin van de tweede helft van de twintigste eeuw nog een rol in de literaire kritiek, maar bij het ontbreken van studies over bladen als *De Gids* en *Critisch Bulletin* valt er bijna niets over te zeggen. Wie oude tijdschriften doorneemt, merkt wel dat er nog steeds, net als in de dagen van Van Eckeren en Robbers, personele unies bestaan. Een voorbeeld daarvan biedt *Ad Interim*. Dat werd opgericht in 1944 door Gabriël Smit en Jaap Romijn en twee jaar later overgenomen door A.W. Bruna. Het had een recensierubriek waaraan onder

meer Romijn meewerkte, die op dat moment secretaris was bij Bruna.⁷⁵ Later ging het tijdschrift op in *De Gids*, waarvan Romijn redacteur werd. Ook daarin schreef hij recensies.

Geen van de recensies ging over boeken of auteurs van Bruna, dus we zouden Romijn het beste kunnen vergelijken met Kuyle of Robbers. Of er in zijn tijd of later ook critici waren die op Van Eckeren lijken, moet toekomstig onderzoek uitwijzen. Op dit moment bestaat er slechts één studie waarin wordt nagegaan in hoeverre een uitgever zijn tijdschriften gebruikte voor de promotie van zijn fonds. Die uitgever is Geert van Oorschot. Vanaf het moment dat hij met uitgeven begon, had hij een eigen tijdschrift: eerst *De baanbreker*, daarna *Libertinage* en vervolgens *Tirade*. Ze blijken alle drie ‘slechts in beperkte mate’ te hebben gefunctioneerd als ‘propagandamachine’.⁷⁶ Zelf was hij op dit gebied weinig actief en ook zijn redacteurs vroeg hij ‘nauwelijks enige inspanning’, zodat het aantal recensies van boeken uit zijn fonds – alsook de hoeveelheid essayistiek die daaraan gewijd is – ‘tamelijk bescheiden’ bleef.⁷⁷

Aan het einde van de eeuw is tijdschriftkritiek een marginaal verschijnsel geworden. Dat wil zeggen dat er dan nauwelijks meer wordt gerecenseerd in bladen met een literair of algemeen-cultureel karakter. Die precisering is van belang, want er verschijnen tegelijkertijd voor het eerst kritieken in tijdschriften als *Cosmopolitan*, *Rails* en *Opzij*.⁷⁸ Maar daar heeft een uitgever veel minder greep op en hetzelfde geldt voor de kritiek op internet, die van ongeveer dezelfde periode dateert.

Eindigen we met de niet-schrijvende pers. Wat de radio betreft, werd het tijdperk Ritter afgesloten op 28 september 1957, toen hem, bij gelegenheid van zijn pensioen, een afscheidsreceptie werd aangeboden waarbij onder anderen minister-president Drees sprak.⁷⁹ Zijn opvolger werd Max B. Teipe – een naam die buiten Hilversum nooit bekend werd. Hetzelfde lijkt te gelden voor veel van zijn collega's, maar dat kan ook liggen aan gebrek aan belangstelling voor hun werk van de zijde van onderzoekers.

Tot degenen die wel naam maakten – zij het niet op de eerste plaats via de radio – behoren Garmt Stuiveling en Alfred Kossmann. Beiden werkten mee aan het langstlopende kunstprogramma van na de oorlog: ‘Artistieke staalkaart’ (VARA).⁸⁰ Een bekende naam uit een meer recente periode is die van Martin Ros, die tot op de dag van vandaag elke zaterdagochtend nieuw verschenen boeken bespreekt in de ‘Tros Nieuwshow’.

Hij begon daarmee in 1985, toen hij nog bij De Arbeiderspers in dienst was. Het was een van de vele nevenactiviteiten, naast het schrijven voor kranten en weekbladen waarover we eerder spraken. Het is ondoenlijk om in dit geval na te gaan hoe de redacteur en de criticus zich precies tot elkaar verhouden en dat geldt ook voor zijn medewerking aan de tv-programma's ‘Van boeken bezeten’ (AVRO, 1982-1983) en ‘Ik heb al een boek’ (KRO, 1991, 1994-1995). Maar dat ze in ieder geval soms met elkaar verstrengeld raakten, lijkt bijna onvermijdelijk.⁸¹

Sinds de tv in de loop van de jaren uitgroeide tot een massamedium, is ze een steeds grotere rol gaan spelen in het medialandschap. Dat geldt ook voor de berichtgeving over literatuur, met uitzondering van het onderdeel daarvan dat onze speciale interesse heeft, de literaire kritiek. De meeste literaire programma's bestaan uit interviews of tafelgesprekken.⁸² Het dichtst bij een recensie komen tafelgesprekken waarin een aantal genodigden een of meer boeken doorneemt. Een vroeg voorbeeld daarvan is 'De kring' (AVRO) dat werd gepresenteerd door H.A.Gomperts, getuige deze zin in de *Avrobode* van 5 april 1961:

Naar aanleiding van de vraag wat eigenlijk een goed boek is, toetsen in De Kring schrijvers hun gedachten aan het zojuist verschenen werk van Harry Mulisch: *Voer voor psychologen*.⁸³

We vinden de formule terug in 'Zeeman met boeken' (VPRO, 1996-2000). Dat is het op één na meest succesvolle, dat wil zeggen langstlopende, literaire programma op de Nederlandse televisie. Bovenaan staat 'Hier is...Adriaan van Dis' (VPRO, 1983-1986), later voortgezet als 'Van Dis in De Balie' en 'Van Dis in De Ijsbreker' (VPRO, 1987-1992). Dat waren talkshows, geen recensieprogramma's. Er wordt van gezegd, dat ze een grote invloed hadden op de verkoop, zodat het niet hoeft te verbazen dat uitgevers de presentator 'erg' onder druk zetten.⁸⁴

Over druk op andere programma's is niets bekend. We weten wel dat verschillende literaire programma's gesponsord en/of gesubsidieerd worden. Dat gebeurt soms door instellingen als de CPNB of het ministerie van WVC, maar het is ook voorgekomen dat de ECI of Libris een programma financierden, of dat er werd samengewerkt met de kunstredactie van een krant.⁸⁵

Conclusie

Ondanks een aantal ingrijpende veranderingen zijn kritiek en uitgeverij dus nog steeds met elkaar verstrengeld en werken ze ook in de tweede helft van de twintigste eeuw op diverse manieren samen. Het enige verschil met vroeger is misschien dat die situatie iets minder vanzelfsprekend wordt gevonden. Dat zou men althans kunnen opmaken uit klachten over de 'commercialisering' van de literaire kritiek.⁸⁶ Sinds de jaren zeventig is van verschillende kanten beweerd dat de criticus zijn onafhankelijkheid heeft verloren en een schakel is geworden in de boeken- en media-industrie. Hij zou zich steeds meer moeten voegen naar de publicitaire activiteiten van uitgevers en naar het redactionele beleid van de media, dat eerst en vooral de lezers en de adverteerders tevreden wil stellen.

Enige idealisering van het verleden is aan die klachten niet vreemd. Ze stellen de criticus bovendien te gemakkelijk als een (passief) slachtoffer voor. Maar belangrijker dan dit alles is, dat de klachten slechts een deel van de kwesties betreffen die hierboven zijn besproken. Zo wordt er nooit geklaagd over recenserende uitgevers. Ook over

recenserende adviseurs of redacteurs horen we weinig. Dat ze niet helemaal onopgemerkt zijn gebleven, blijkt uit een snerende opmerking van Jessurun d'Oliveira over 'een land waar elke tweede krantenkritikus tevens reader voor een uitgeverij is of op andere wijze financieel geïnteresseerd is in het wel en wee van een aantal boeken dat hij moet bespreken' en uit een aanval van Komrij op Pierre H. Dubois die 'jaar na jaar honderden eendagsvliegen de hemel in (heeft) geprezen' – 'voor zover hun boeken verschenen bij de uitgeverij waarvan hij adviseur is'.⁸⁷

Het zou natuurlijk kunnen zijn dat de situatie die ik heb beschreven alleen typerend is voor Nederland en Vlaanderen, maar daar lijkt het niet op. Het is waar dat we in handboeken als *Geschichte des deutschen Buchhandels* of *Histoire de l'édition française* nauwelijks iets van het besprokene aantreffen.⁸⁸ Alleen: dat zegt niet zoveel. We hebben immers meer dan eens geconstateerd dat Nederlandse en Vlaamse onderzoekers zelden belangstelling tonen voor de zaken die hier aan de orde zijn gekomen en waarom zou dat elders anders zijn?

Een goed voorbeeld bieden de relaties tussen de uitgeverij en de media. Daar gaan ook de meeste buitenlandse onderzoekers aan voorbij, zelfs wanneer het voor de hand ligt het onderwerp aan de orde te stellen. Zo bestaat er een studie over *Die Neue Rundschau* – het blad van S. Fischer Verlag – waarin de vraag of het tijdschrift gebruikt werd voor publiciteit en promotie slechts zijdelings aan bod komt, terwijl nota bene wordt gezegd dat Fischer zelf 'ihr heimlicher Chefredakteur' was.⁸⁹

In een ander geval – te weten *Les Nouvelles littéraires* – wordt uiterst laconiek gedaan over het feit dat het recensies bevat van boeken van Gallimard geschreven door auteurs van Gallimard:

Comment un critique collaborateur de Gallimard pourrait-il, par honnêteté, refuser de parler des livres de sa maison, alors qu'elle publie environ un quart du meilleur de la production française?⁹⁰

Duitse, Engelse of Franse recenserende uitgevers zijn misschien moeilijker te vinden dan bij ons, maar ze bestaan wel degelijk. Ik wijs op het echtpaar Woolf, dat onder meer een (anonieme) bespreking schreef van Eliots *Poems* – een eigen uitgave – zoals Eliot op zijn beurt boeken besprak of liet bespreken van Faber & Faber.⁹¹ Recenserende adviseurs en redacteurs zijn er in het buitenland eveneens. Onder hen bevinden zich beroemdheden als Edward Garnett (Unwin, Duckworth, Jonathan Cape), Oskar Loerke (S. Fischer Verlag) en Jean Paulhan (Gallimard). Alle drie bespraken ze ook boeken die ze zelf geredigeerd hadden of waren verschenen bij het bedrijf waar ze werkten.⁹²

Hoe nauw om niet te zeggen incestueus de verhoudingen ook in de omringende landen kunnen zijn, laat zich demonstreren aan Kurt Wolff Verlag. Die uitgeverij speelde een sleutelrol in de ontwikkeling van het Duitse expressionisme. Wolff werd hierin geleid door zijn redacteurs, die zelf – als schrijver – tot die stroming behoorden. Die redacteurs waren ook recensent. In die hoedanigheid bespraken

ze het werk van gelijkgezinden dat dankzij hen bij Wolf was uitgekomen. Een van de redacteuren noemde dat in een brief Wolf expliciet 'reclame maken'.⁹³

De situatie die ik heb beschreven, lijkt dus algemener. Sterker nog: in andere takken van kunst treffen we vaak vergelijkbare situaties aan. Nederlandse voorbeelden daarvan vermeldde ik al. Dat ze buitenlandse pendanten hebben, blijkt onder andere uit biografieën van Cassirer en Kahweiler en uit studies over de banden tussen kunsthandel en kunstkritiek.⁹⁴

Bij elkaar vormt dat reden genoeg om het beeld dat we hebben van de verhouding tussen kritiek en uitgeverij – of vergelijkbare culturele instituties – bij te stellen en om de rol van de criticus als beoordelaar en controleur met enige scepsis te bezien.⁹⁵

Bibliografie

- Anker, R., *Innerlijke vaart. Zomerdagboek*, Veen, Amsterdam/Antwerpen, 2005
- Assouline, P., *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Balland, Paris, 1984
- Assouline, P., *L'homme de l'art. D.H. Kahweiler 1884-1979*, Balland, Paris, 1988
- Badenhausen, R., *T.S. Eliot and the Art of Collaboration*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- Balk, H., *De kunstpaus. H.P. Bremmer 1871-1956*, Proefschrift UvA, Amsterdam, 2004
- Begemann, N., *Victorine*, Bert Bakker, Amsterdam, 1988
- Bens, E. de, *De pers in België. Het verhaal van de Belgische dagbladpers. Gisteren, vandaag en morgen*, Lannoo, Tielt, 2001
- Blokker, J., 'Verheffend tegen de bierkaai: tussen Shakespeare en Johnny Jordaan', in: D. Dijkstra (red.), *Verheffend, vooruitstrevend, verstrooiend. Vijfenzeventig jaar 'Vereniging van Arbeiders Radio Amateurs', 1925-2000*, Balans, Amsterdam, 2000, pp. 47-58
- Bogner, R.G., *Einführung in die Literatur des Expressionismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005
- Boltendal, R., *Boekmakers. Portretten van uitgevers*, Moussault, Amsterdam, 1965
- Boomsma, M., 'Nabijhalen en verbaasd zijn'. Een onderzoek naar kunstprogramma's tussen 1951-1971, Scriptie UvA, Amsterdam, 2003
- Brink, H.M. van den, 'Gesprek met dichter Robert Anker: Geef mij maar de stamelaar', in: *NRC/Handelsblad* 13.4.1984
- Buelens, P.J.M., *Ad den Besten en de dichters van Vijftig. De Windroos 1950-1958*, Proefschrift Leiden, Leiden, 1992
- Calis, P., *De vrienden van weleer. Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948*, Meulenhoff, Amsterdam, 1999
- Chartier, R. /Martin, H.J. (dir.), *Histoire de l'édition française*, Promodis, Paris 4 delen, 1982-1986
- Cornelissen, I., *Mathieu Smedts. De katholieke die Vrij Nederland redde*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 2006

- Dendermonde, M.**, 'Ik moet je van de loonlijst schrappen, sprak voorzitter en geheelonthouder Broeksz', in: D. Dijkman (red.), *Verheffend, vooruitstrevend, verstrooiend. Vijfenzeventig jaar 'Vereniging van Arbeiders Radio Amateurs, 1925-2000*, Balans, Amsterdam, 2000, pp. 9-19
- Dijk, N. van**, 'Kunst en kijkcijfers. Boeken op de Nederlandse televisie', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 10, 2003, pp. 63-83
- Dijk, N. van/Janssen, S.**, 'De reuzen voorbij. De metamorfose van de literaire kritiek in de pers sedert 1965', in: J. Bardoel et al (red.), *Journalistieke cultuur in Nederland*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002, pp. 209-235
- Dubois, P.H.**, *Memoranda. Hermetisch en besterd. Literair leven in jaren van onrust*, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage, 1987
- Dubois, P.H.**, *Memoranda. Retour Amsterdam-Brussel (1942-1952*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 1988
- Dubois, P.H.**, *Memoranda. Een soort van geluk (1952-1980)*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 1989
- Durnez, G.**, *De Standaard. Het levensverhaal van een Vlaamse krant van 1948 tot de VUM*, Lannoo, Tielt, 1993
- Engelbrecht, C.**, 'Wim Gijsen: essentie is dat je ergens naar toe groeit', in: *Het Vaderland* 29.7.1978
- Faassen, S.A.J. van**, 'Pierre H. Dubois, 2 juli 1917-24 maart 1999', in: *Jaarboek van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 2001, pp. 169-179
- Fritschner, L.M.**, 'Publishers'Readers, Publishers and their Authors', in: *Publishing History* 7, 1980, pp. 45-100
- Galen, J. Jansen van/Spiering, H.**, *Rare jaren. Nederland en de Haagse Post, 1914-1990*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 1993
- Garnett, E.**, *Friday Nights. Literary Criticisms and Appreciations*, Jonathan Cape, London, 1929
- Gee, M.**, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, Garland Publishers, New York/London, 1981
- Gijsen, W.**, 'Poëzie van Jan H. de Groot en Hans van de Waarsenburg', in: *Utrechts Nieuwsblad* 31.8.1968
- Göbel, W.**, *Der Kurt Wolff Verlag 1913-1930. Expressionismus als verlegnerische Aufgabe*, Buchhändler Vereinigung, Frankfurt am Main, 1977
- Grothe, W.**, 'Die Neue Rundschau des Verlags S. Fischer'. Ein Beitrag zur Publizistik und Literaturgeschichte der Jahre von 1890 bis 1925', in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 28, 1966, pp. 2171-2264
- Haan, J. den**, *De buste van Beets wordt u persoonlijk aangeboden (langs de hoofdspoorweglijn)*, A.W. Bruna, Utrecht/Antwerpen, 1968
- Harding, J.**, *The Criterion. Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain*, Oxford University Press, Oxford, 2002
- Hare, S.** (ed.), *Penguin Portrait. Allen Lane and the Penguin Editors, 1935-1970*, Penguin Books, London, 1995
- Hartmans, R.**, *De Groene van 1877. Geschiedenis van een dwars weekblad*, Mets & Schilt, Amsterdam, 2002
- Hazeu, W.**, 'Michel van der Plas, een schrijver van dag tot dag', in: *Hervormd Nederland* 7.10.1978 (=1978a)
- Hazeu, W.**, 'Het feminisme van Hannes Meinkema', in: *Hervormd Nederland* 4.11.1978 (=1978b)
- Hazeu, W.**, 'Een kwestie van waanzin en liefde', in: *Hervormd Nederland* 3.12.1983
- Hazeu, W.**, 'Levenslessen', in: *Hervormd Nederland* 20.10. 1984

- Hazeu, W., *Vestdijk, een biografie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005
- Heer, D. de/Lamsma, J., *De evolutie van de literair-redacteur in Nederland*, Scriptie UvA, Amsterdam, 1996
- Heijbroek, J.F./Wouthuysen, E.L., *Kunst, kennis en commercie. De kunsthandelaar J.H. de Bois (1878-1946)*, Contact, Amsterdam/Antwerpen, 1993
- Herpen, J.J. van, *Al wat in boeken steekt. Dertig jaar radiowerk van dr. P.H. Ritter jr. bij de AVRO*, Terra, Zutphen, 1982
- Heyting, L., 'Als het de kunstwereld goed gaat, gaat het mij ook goed', in: *NRC/Handelsblad* 17.2.1984
- Hubregtse, S., 'Rode familie. Uitgeverij De Arbeiderspers', in: M. Krop et al (red.), *Het zevende jaarboek voor democratisch socialisme*. Amsterdam, 1986, pp. 132-168
- Jefferson, G., *Edward Garnett. A Life in Literature*, Jonathan Cape, London, 1982
- Johannes, G.J./Cohen de Lara, M., *Van Haarlem naar Manhattan. Veertig jaar VNU, 1965-2005. Een uitgave-rij in de lage landen wordt internationaal informatie- en mediaconcern*, Boom, Amsterdam, 2005
- Kennert, C., *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1996
- Komrij, G., *Averchts*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1980
- Kossmann, A., *Vijftig jaar later. Een lezing in Rotterdam*. Bureau Obelon, Rotterdam, 1992
- Krabbé, T., 'Sontrop's recensie was een persoonlijke wraakneming', in: *Het Parool* 22.12.1970
- Kregting, M., *Zij zijn niet van Jeremia. Non-ficties*, Vantilt, Nijmegen, 2004
- Krevelen, L. van, 'Van liefhebberij tot cultureel ondernemersschap. Over de ontwikkeling van de literaire uitgeverij in Nederland', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 10, 2003, pp. 13-50
- Kuitert, L., *Het uiterlijk behang. Reeksen in de Nederlandse literatuur, 1945-1996*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1997
- Kuitert, L., 'De smeerolie van de boekenbranche', in: *Vrij Nederland* 17.9.2005
- Laan, N., 'The Making of a Reputation. The Case of Cobra', in: K. Beekman/J. de Vries (eds.), *Avant-garde and Criticism*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2007, pp. 91-117
- Lissens, J.P., 'Bibliografie van R.F. Lissens', in: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 1983, pp. 281-389
- List, G. van der, *Meer dan een weekblad. De geschiedenis van Elsevier*, Balans, Amsterdam, 2005
- Loerke, O., *Literarische Aufsätze aus der "Neuen Rundschau", 1909-1941*. Ed. R. Tgahrt, Lambert Schneider, Heidelberg/Darmstadt, 1967
- Mok, M. et al, *Eerbetoen en vriendschap aan Johan van der Woude*. Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage, 1980
- Molin, R., *Het beeld in de huiskamer. De poetische opvattingen van Adriaan Morriën*, De Geus, Breda, 1995
- Molin, R., *Lieve rebel. Biografie van Adriaan Morriën*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2005
- Mollier, J-Y., *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'éditeur, 1880-1920*, Fayard, Paris, 1988
- Moulin, R., *Le marché de la peinture en France*, Éditions de Minuit, Paris, 1967
- Mulder, G./Arman, H./Tex, U. den, *De val van de Rode Burcht. Opkomst en ondergang van een krantenbedrijf*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1980
- Mulder, G./Koedijk, P., *H.M. van Randwijk. Een biografie*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 1988
- Mulder, R., 'Wij doen de dingen die anderen laten liggen', in: *NRC/Handelsblad* 31.8.1979
- Nuchelmans, A., 'Waar is... Adriaan van Dis? Boekenprogramma's op de Nederlandse televisie', in: *Boekmancahier* jrg 18 nr. 66, 2006, pp. 76-81

- Oliveira, H.U. Jessurun d',** *Vondsten en bevindingen. Essays over Nederlandse poëzie*, Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1967
- Paulhan, J.,** *Chroniques de Jean Guérin*. Z.p. (2 delen), Éditions des Cendres, 1991
- Pijfers, H.,** *Alles heeft zijn tijd. Herinneringen van een uitgever*, Lannoo, Tielt, 1990
- Polak, J.,** 'Een blijvende ontroering', in: *Haagse Post* 17.8.1980
- Rectanus, M.W.,** *Literary Series in the Federal Republic of Germany from 1960 to 1980*. O. Harrossowitz, Wiesbaden, 1984
- Rooij, M.,** *Kranten. Dagbladpers en onderneming*, Wetenschappelijke Uitgeverij, Amsterdam, 1974
- Ros, M.,** 'Literair logboek', in: *NRC/Handelsblad* 14.11.1974
- Ros, M.,** 'Zeer grote en zeer vele literaire tuinkabouters', in: *De Tijd* 29.4.1977 (=1977a)
- Ros, M.,** 'Piepert en nog heel veel meer', in: *De Tijd* 8.7.1977 (=1977b)
- Ros, M.,** 'Ferron moet nodig vermageren', in: *De Tijd* 6.1.1978 (=1978a)
- Ros, M.,** 'Jef Geeraerts in de slag tegen het heilige huwelijk', in: *De Tijd* 10.2.1978 (=1978b)
- Sanders, W.,** 'Hier mijn hand en daar jouw wang: wat intieme correspondentie', in: *Het Parool* 26.8.1979
- Schneider, M./Hemels, J.,** *De Nederlandse krant 1618-1978. Van 'nieuwstydinghe' tot dagblad*, Het Wereldvenster, Baarn, 1979
- Schneider, U.,** *Der unsichtbare Zweite. Der Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Wallstein, Göttingen, 2005
- Schrama, N.,** *Dagblad De Tijd. 1845-1974*, Valkhof Pers, Nijmegen, 1996
- Schuhmann, K.,** *Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913-1919). Ein verlags- und literaturgeschichtlicher Exkurs ins expressionistische Jahrzehnt*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2000
- Simons, L.,** *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen. II. De twintigste eeuw*, Lannoo, Tielt, 1987
- Sitniakowsky, I.,** 'Lichtvoetige herinneringen. Dertig jaar bij de krant van wakker Nederland', in: *De Parelduiker* 11 nr. 5, 2006, pp. 17-27
- Sontrop, Th.,** 'Flanagan, of hoe Tim Krabbé zijn woorden weegt', in: *Het Parool* 12.12.1970 (=1970a)
- Sontrop, Th.,** 'Krabbé kan niet lezen', in: *Het Parool* 24.12.1970 (=1970b)
- Veldhoen, L.,** *Met vlinderstrik en boerenzakdoek. Donker, een Rotterdamse uitgeversfamilie*, Donker, Rotterdam, 2003
- Verdaasdonk, H.,** 'De verborgen willekeur van de recensent. Veranderingen in de literatuurkritiek leiden tot een onoplosbaar dilemma', in: *Boekmancahier* 15 nr. 57, 2003, pp. 95-98
- Vries, G. J. de,** *'Ik heb geen verstand van poëzie'. G.A. van Oorschot als uitgever van poëzie*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1995
- Weverbergh, J.,** *Hard tegen hart. Het literaire klimaat in Vlaanderen*, Houtekiet, Antwerpen/Baarn, 1992
- Willis, J.H.,** *Leonard and Virginia Woolf as Publishers: The Hogarth Press, 1917-41*, University Press of Virginia, Charlottesville/London, 1992
- Wittmann, R.,** *Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick*, Beck, München, 1991
- Woude, J. van der,** 'Nico Rost: Goethe in Dachau', in: *Het Vrije Volk* 24.8.1948
- Zoeren, E. van,** *De muziekuitgeverij A.A. Noske (1896-1926). Een bijdrage tot dertig jaar Nederlandse muziekgeschiedenis*, Krips Repro, Meppel, 1987
- Zuiderent, A.,** *Een dartele geest. Aspecten van De chauffeur verveelt zich en ander werk van Gerrit Krol*, Querido, Amsterdam, 1989.

Noten

- 1 Zie onder meer Heijbroek/Wouthuysen 1993 en Van Zoeren 1987. Overigens was het recenseren tot ver in de jaren vijftig nog niet strikt in specialismen gescheiden. Zie Laan 2007: 93f.
- 2 Balk 2004: 253.
- 3 Balk 2004: 255. De kritiek was afkomstig van W. Jos de Gruyter, recensent van *Het Vaderland*.
- 4 De kritiek leidde er wel toe dat de vrouw van Bremmer zich aan het schrijven van een biografie zette om hem van alle blaam te zuiveren. Bovendien vernietigde ze het deel van zijn archief dat betrekking had op de commerciële kant van zijn werk. Zie Balk 2004: 256ff.
- 5 Van Krevelen 2003, 2006.
- 6 Van Krevelen 2003: 14.
- 7 Van Krevelen 2003: 18.
- 8 Van Krevelen 2003: 19.
- 9 Zie de volgende paragraaf.
- 10 Van Krevelen 2003: 34.
- 11 Van Krevelen 2003: 34.
- 12 Polak 1980.
- 13 Weverbergh 1992: 126.
- 14 Weverbergh 1992: 134.
- 15 Hazeu 1978b, 1983, 1984.
- 16 Hazeu 1978a.
- 17 Lissens was directeur van 1948 tot 1957 (Simons 1987: 191f). Zie voor een inventarisatie van de recensies Lissens 1983.
- 18 De Heer/Lamsma 1996: 38, 81f.
- 19 De Heer/Lamsma 1996: 9, 53f.
- 20 Alleen van de Duitse 'Lektor' bestaat een uitvoerige geschiedenis. Zie Schneider 2005. Zie voor historische informatie met betrekking tot andere landen of taalgebieden onder meer Fritschner 1980 en Mollier 1988: 420ff. Zie voor Nederland De Heer/Lamsma 1996.
- 21 Veldhoen 2003: 38.
- 22 Veldhoen 2003: 38. Kossmann werkte eerder als volontair ('dat is dus: onbetaalde, jongste bediende') bij boekhandel Kramers & Boymans en bij Nijgh & Van Ditmar. Zie Kossmann 1992: 17. Van 1947 tot 1951 was hij 'redacteur' bij De Arbeiderspers (Hubregtse 1986: 154).
- 23 Dubois 1988: 192f.
- 24 Brief R. van de Velde aan Johan van der Woude 10.9.1938 (Verzameling Van der Woude, Gelders Archief)
- 25 Een belangrijke naam die in dat verband nog genoemd moet worden, is die van Ad den Besten, van 1945 tot 1957 'lector en directie-assistent' bij Uitgeversmaatschappij Holland. Zie Buelens 1992.
- 26 Dubois 1988: 190.
- 27 Dubois 1987: 109, 1988: 190, 193 en Calis 1999: 161.
- 28 Let wel: het gaat om het verdwijnen van hulp zonder enige officiële functie. Dat die nog lang heeft bestaan blijkt onder andere uit de memoires van Victorine Hefting, de vrouw van Bert Bakker. Zie Begemann 1988: 256ff.

- 29 Molin 2005: 166, 404.
- 30 Kregting 2004: 71.
- 31 Zie o.a. Hare 1995 en Rectanus 1984.
- 32 Anthony Mertens was criticus van *De Groene Amsterdammer* en redacteur bij Querido. Reinjan Mulder was criticus van *NRC/Handelsblad*, werd redacteur van De Geus en later van Meulenhoff. Aad Nuis was criticus van de *NRC* en *Vrij Nederland*, werd vervolgens redacteur bij Het Spectrum, om na zijn vertrek aldaar criticus te worden bij de *Haagse Post* en de *Volkskrant*.
- 33 Ros 1974, 1977a,b.
- 34 Ros 1978a,b.
- 35 *Algemeen Dagblad* 20.6.1970
- 36 Zie *Algemeen Dagblad* 1.8.1970, 19.9.1970, 3.10.1970, 7.11.1970, 21.11.1970, 27.11.1971, 25.11.1972.
- 37 Zie *Algemeen Dagblad* 3.7.1971, 6.11.1971.
- 38 Mok et al 1980: 70.
- 39 Van der Woude 1948.
- 40 Uit hetzelfde plakboek blijkt dat Van der Woude hetzelfde doet als hij later – van 1954 tot 1957 – lector wordt bij Van Loghum Slaterus.
- 41 In een interview vertelde hij vele jaren later, zonder erg precies te zijn: 'Ik kreeg een baantje bij Bert Bakker, leerde het uitgeversvak, heb er alle paperassen van, klom op, werd eerst officieus, later twee jaar officieel redacteur van *Maatstaf*' (Engelbrecht 1978). Die periode van twee jaar is niet in overeenstemming met de vermeldingen in *Maatstaf* zelf.
- 42 Gijsen 1968.
- 43 Zie *Het Parool* 10.10.1970, 24.10.1970, 12.12.1970 en 3.4.1971.
- 44 Krabbé 1970.
- 45 Krabbé 1970, Sontrop 1970b.
- 46 Sontrop 1970a.
- 47 Zie paragraaf 2.
- 48 Dubois 1988: 208ff. Een van de 'vele suggesties en projecten' die werden verworpen, was het vertalen van Simenon, op wiens werk hij een optie had.
- 49 Van Faassen 2001: 176f.
- 50 Daarnaast trok Dubois De Wispelaere als criticus aan. Zie voor zijn persoonlijke herinneringen aan hem en de andere genoemde schrijvers Dubois 1989: 193ff.
- 51 Molin 1995: 254. Ook de biografie van Molin gaat niet in op de combinatie criticus/adviseur. Er wordt wel onthuld dat Morriëns vrouw – Guusje – zijn werk voor De Bezige Bij verlichtte door manuscripten te lezen en de inhoud daarvan na te vertellen 'zodat hij kon volstaan met de bestudering van de eerste bladzijden' (Molin 2005: 226). Ook nam Guusje na verloop van tijd zijn werk voor de literaire pagina van *Het Parool* over (Molin 2005: 321, 343).
- 52 Dat kunnen overigens dezelfde mensen zijn, zoals blijkt uit het voorbeeld van Morriën die bij De Bezige Bij een officiële functie had, maar onofficieel ook Van Oorschot adviseerde.
- 53 Anker 2005: 176f. Zie ook Van den Brink 1984.
- 54 Zuiderent 1989: 113ff.
- 55 Zie wat Nederland betreft De Rooij 1974 (hoofdstuk 9) en Schneider/Hemels 1979 (hoofdstuk 18) en wat Vlaanderen betreft De Bens 2001 (hoofdstuk 2).

- 56 Durnez 1993 (hoofdstuk 32).
- 57 De Bens 2001: 74.
- 58 Johannes/Cohen de Lara 2005: 29.
- 59 Johannes/Cohen de Lara 2005: 29.
- 60 Schrama 1996: 500.
- 61 Zie bijvoorbeeld de advertentie voor *Beatriz en de hemellichamen* (van Lucia Etxebarria) in *de Volkskrant* van 19.11.2005. Cf Kuitert 2005. Enige informatie over de invloed van uitgeverijen op de literaire kritiek in *De Telegraaf* biedt Sitniakowsky 2006: 19f.
- 62 Pijfers 1990: 107.
- 63 Pijfers 1990: 107.
- 64 Pijfers 1990: 107.
- 65 Mulder 1979.
- 66 Mulder 1979.
- 67 Sanders 1978.
- 68 Zie voor een geschiedenis van de *Haagse Post* Jansen van Galen/Spiering 1993 en voor die van *Elsevier* Van der List 2005. Een deel van de geschiedenis van *Vrij Nederland* wordt beschreven in de biografieën van Van Randwijk en Smedts, respectievelijk door Mulder/Koedijk 1988 en Cornelissen 2006.
- 69 Van der List 2005: 128f.
- 70 Van der List 2005: 129.
- 71 Van der List 2005: 102.
- 72 Van der List 2005: 110, 172. De kunsthandelaar/criticus was Jan Juffermans. Zie over hem ook Heyting 1984.
- 73 Boltendal 1965: 165, Hartmans 2002: 116ff.
- 74 Hartmans 2002: 150.
- 75 Hij werd in 1956 adjunct-directeur en in 1952 directeur, waarna hij twee jaar later aftrad (De Haan 1968: 91).
- 76 De Vries 1995: 136.
- 77 De Vries 1995: 136.
- 78 Verdaasdonk 2003: 96.
- 79 Van Herpen 1982: 156ff.
- 80 Zie voor herinneringen aan dit programma van vroegere medewerkers Blokker 2000 en Dendermonde 2000.
- 81 Dat geldt ook voor de tijd na zijn vertrek bij De Arbeiderspers, want hij is sindsdien redacteur bij Aspekt.
- 82 Zie voor gegevens over literaire tv-programma's Van Dijk 2003 en Nuchelmans 2006
- 83 Geciteerd door Boomsma 2003: 40.
- 84 Van Dijk 2003: 73.
- 85 Van Dijk 2003: 72, Kuitert 2005, Nuchelmans 2006: 79f.
- 86 Zie Van Dijk/Janssen 2002: 221ff.
- 87 Komrij 1980: 143, Jessurun d'Oliveira 1967: 61.
- 88 Chartier/Martin 1982-1986, Wittmann 1991

- 89 Grothe 1966: 2174.
- 90 Assouline 1984: 135.
- 91 Badenhausen 2004: 59f, Harding 2002 (deel 2). Die recensie van *Poems* wordt niet genoemd in de studie over The Hogarth Press van Willis. De enige opmerking die daar over de relatie tussen kritiek en uitgeverij wordt gemaakt, is de volgende: ‘Both Leonard and Virginia Woolf had some edge over other publishers in this matter because they were well-established and prominent reviewers and literary journalists themselves, knew well the other members of the tribe, and so could hope for respectful attention to their publications. Leonard had the extreme advantage of being the literary editor of the *Nation and Athenaeum* from 1923 to 1930, crucial years for the development of the press, when he could oversee the selection of perceptive and sympathetic reviewers for the Hogarth books’ (Willis 1992: 379).
- 92 De activiteiten van Loerke en Paulhan komen aan de orde in respectievelijk Schneider 2005 en Assouline 1984. Zie over Garnett Jefferson 1982. Van alle drie de redacteurs bestaan bundelingen van kritieken. Zie Garnett 1922, Loerke 1967 en Paulhan 1991.
- 93 Göbel 1977: 608. Zie over de uitgeverij behalve Göbel 1977 ook Schuhmann 2000. Dat de wijze waarop Wolffs lectoren handelden niet verschilde van die van andere expressionisten, blijkt uit Bogner 2005: 79.
- 94 Zie voor die biografieën respectievelijk Kennert 1996 en Assouline 1988. Zie over de nauwe band tussen kunsthandel en kunstkritiek Gee 1981 (hoofdstuk 3,4) en Moulin 1967 (hoofdstuk 4).
- 95 Met dank aan Sjoerd van Faassen, Lisa Kuitert en Kees van Rees.

Riet Schenkeveld-van der Dussen en Willemien B. de Vries, *Zelfbeeld in gedichten. Brieven over de poëzie van Jan Six van Chandelier (1620-1695)*. Uitgeverij Bert Bakker 2007, ISBN 978 90 351 3138 5, 407 pp.

Ze zijn schaars, toegankelijke publicaties over poëzie van zeventiende-eeuwse dichters, zelfs als die Vondel, Bredero, Hooft of Huygens heten. Riet Schenkeveld-van der Dussen en Willemien de Vries schreven er recentelijk een. *Zelfbeeld in gedichten. Brieven over de poëzie van Jan Six van Chandelier (1620-1695)* is een publieksvriendelijk boek over een relatief onbekende dichter. De keuze voor Six verrast echter niet: de zeventiende-eeuwse dichter-apotheker heeft de laatste jaren geen gebrek aan aandacht gehad. Dat heeft hij te danken aan Schenkeveld-Van der Dussen, die sinds het eind van de jaren '70 regelmatig artikelen over Six heeft gepubliceerd en een mooie editie van zijn lange gedicht 's *Amsterdammers winter* maakte. Zo heeft ze hem langzaam uit zijn marginale positie verlost.

Jan Six van Chandelier kwam uit een redelijk welgestelde, gereformeerde

Amsterdamse familie. Hij ging naar de Latijnse school, maar werd opgeleid als handelaar – hij was oudste zoon en dus de logische opvolger van zijn vader, die handelde in kruiden en geneesmiddelen. Inderdaad is ook Six kruidenhandelaar geworden, en het ging hem voor de wind. Regelmatig was hij in het buitenland te vinden, op zakenreis. In zijn lange leven – hij overlijdt pas op zijn vijfenzeventigste – schreef Six veel gedichten, maar hij publiceerde slechts één bundel (*Poësy*, 1657) en afficheerde zich nauwelijks als dichter. Dat heeft alles te maken met wat Schenkeveld-van der Dussen in 1983 zo treffend zijn 'anti-idealistische' poëtica heeft genoemd. In tegenstelling tot veel van zijn tijdgenoten schreef en propageerde Six realistische poëzie met aandacht voor het individuele. Over universele waarheidspretenties, de onsterfelijkheid van de poëzie of goddelijke inspiratie zul je hem niet snel horen. Deze poëtica, en het persoonlijke karakter van zijn gedichten, maken het werk van Six uniek.

Mede dankzij de inspanningen van Schenkeveld-van der Dussen beschikken we sinds 1991 over een monumen-

tale uitgave van dat werk, verzorgd door Anne Jacobs. Op een alomtvattende studie over 'haar' Six zaten we echter nog te wachten. Hij is er nu, in briefvorm. Waarom die vorm? De inleiding geeft antwoord op deze vraag. Juist omdat Six als experimentele dichter lange tijd niet tot de canon behoord heeft, is discussie volgens Schenkeveld-van der Dussen een meerwaarde in een publicatie over hem. Een reden om haar schoonzus, neerlandica Willemien de Vries, te vragen mee te denken en te schrijven. De Vries stelde de briefvorm voor, waarmee het boek 'persoonlijker, enthousiaster en kritischer' (p. 16) zou worden. Zo gezegd zo gedaan. Het enthousiasme van de auteurs werkt aanstekelijk en dat komt het leesplezier ten goede. Een persoonlijk en kritisch boek is *Zelfbeeld in gedichten* ook wel, maar wat mij betreft had het nog wat persoonlijker en kritischer mogen zijn.

Een geloofwaardige brief fictie, die daarvoor ingezet zou kunnen worden, ontbreekt. De schrijfsters proberen niet te verbloemen dat de briefwisseling niet spontaan ontstaan is. In het eerste, inleidende hoofdstuk staat uitgebreid beschreven hoe de briefwisseling gepland is, en in de brieven zelf komen regelmatig formuleringen voor die verdragen dat de brieven niet geschreven zijn in de volgorde waarin ze gepubliceerd zijn. De brieven zijn bovendien verdeeld over thematische hoofdstukken, zijn getiteld en hebben geen datering, aanhef of afsluiting. Om duidelijk te maken wie welke brieven geschreven heeft, staat onder de titel van elke brief 'R. (voor Riet) aan W. (voor Willemien)', of 'W. aan R.'. Vervolgens valt R. dan wel

W. direct met de deur (Six) in huis.

Er worden in de brieven geen wetenswaardigheden uitgewisseld over het dagelijks leven van de auteurs en er wordt zelfs nauwelijks geschreven over zaken die zijdelings met het onderzoek naar Six te maken hebben. Het lijkt meestentijds alsof W. en R. enkel hun onderzoeksobject delen. Dat is jammer, want juist een boek in deze vorm leent zich uitstekend voor een kijkje in de keuken van de wetenschapper. De schaarse momenten waarop we iets lezen over het echte leven achter de brieven schrijven hebben bepaald een meerwaarde. Het is leuk te lezen (op p. 117) dat R. in Berlijn bij een tentoonstelling over melancholie aan Six moest denken, en in de brieven over de religieuze poëzie zijn toch vooral die passages aansprekend, waarin de religieuze achtergrond van R. en W. doorklinkt.

De ongeloofwaardige 'brief fictie' doet het persoonlijke karakter van het boek dus geen goed, en werkt de gewenste kritische houding zelfs tegen. Ik mis scherpte en diepgang in de discussie. Bijna elk hoofdstuk begint met een lange brief van R., waarop dan een kortere reactie van W. volgt. Precies zoals het in de inleiding aangekondigd is, maar helaas niet de meest vruchtbare manier om een interessante discussie op gang te brengen. De 'discussie' bestaat op deze manier meestal uit twee stappen: R. stelt iets, W. schaaft dat bij. De stellingen van R. lijken bovendien regelmatig speciaal uitgekozen om bijgeschaafd te worden: ze zijn vaak net te ongenueanceerd. Als R. in het hoofdstuk 'Stad en land' haar brief 'Amsterdam' begint met de stelling dat Six geen

aandacht voor de natuur had, is het wachten op W.'s terechtwijzing dat die aandacht er wel degelijk is. Net zoals het niet meer dan logisch is dat W., nadat R. de liefdesgedichten van Six (in 'Roselle') bespreekt zonder aandacht voor het petrarkisme of andere literaire conventies, juist wel inzoomt op de literaire vormgeving van liefdesgedichten in de vroegmoderne tijd.

Ik presenteer nu stelling en reactie direct naast elkaar, maar in het boek zit daar meestal een lange brief tussen, waarin ook nog een hoop andere punten aangesneden worden. Misschien ben ik teveel een kind van deze tijd, maar dat had wat mij betreft wel wat sneller en feller gemogen. Het 'snelle' medium e-mail had daarvoor kunnen zorgen. In reactie op een lange brief van R. had W. ook af en toe een snel mailtje terug kunnen sturen met het belangrijkste discussiepunt, waarop een korte mailwisseling had kunnen volgen. Daarna had uitgebreider gecorrespondeerd kunnen worden over de overige punten.

Meer echte discussie had ook best gemogen over de manier waarop je Six kunt (mag) interpreteren. In feite zijn Schenkeveld-van der Dussen en De Vries in de gedichten op zoek naar de werkelijke Six en dat is een lastige expeditie die een steviger theoretisch fundament had verdiend. Bij de vele discussies en studies die over dergelijke uitgangspunten gevoerd en geschreven zijn, hebben de auteurs bewust weinig aansluiting gezocht. Begrippen als 'zelfbeeld', 'zelfpresentatie' en 'persona poetica' worden zonder enige uitleg door elkaar gebruikt. De keuze om je

afzijdig te houden van de theoretische kant van de zaak, is eigenlijk niet te rechtvaardigen als je een boek schrijft waarin bij herhaling de vraag gesteld wordt hoe ver je kunt gaan in het gelijkstellen van de 'ik' in de gedichten, en de auteur Six.

Hier staat gelukkig veel moois tegenover. De auteurs laten veelvuldig zien dat het mogelijk is om ingewikkelde discussies uit het vakgebied toegankelijk en beknopt te presenteren (ook voor een breed publiek). Dat het vormexperiment in mijn ogen niet helemaal geslaagd is, neemt niet weg dat er een intrigerend beeld geschetst wordt van de dichter Six, en in de achtereenvolgende hoofdstukken passeren veel belangrijke onderwerpen de revue: het zeventiende-eeuwse onderwijs, liefdespoëzie, reisliteratuur, geneeskunde, netwerken, politiek, religie, satire, stad en land en de klassieken. Het uitgangspunt bij dit alles is het onderzoek naar de leesbaarheid van Six, zowel in zijn eigen, als in onze tijd. Reflectie op hedendaagse en historische lezers komt dan ook regelmatig terug, en staat bovendien centraal in de laatste, synthetiserende hoofdstukken.

Het boek sluit af met een bloemlezing van de belangrijkste gedichten die in de brieven besproken zijn. De bloemlezing en de reflectie daarop vormen een gelukkige combinatie. Het boek biedt zo op een verantwoorde en aangename manier toegang tot Six' poëzie. Jammer is wel dat de paginanummers van de gedichten in de bloemlezing alleen in het register, en niet in de brieven zelf zijn opgenomen. Dat veroorzaakt een hoop onderbrekend heen en weer geblader.

Het experiment is dus misschien niet in alle opzichten volledig uitgebuit, het eindresultaat mag er zijn. Zelfs inclusief geblader leest het als een trein, en het prikkelt. Om meer van en over Six te lezen, maar vooral ook om na te denken over poëzie in het algemeen, de functie van oudere poëzie voor de hedendaagse lezer en meer van dergelijke relevante vraagstukken. Juist doordat weinig discussies helemaal ‘uitgevochten’ worden, blijft er genoeg over om te onderzoeken en bediscussiëren.

Nina Geerdink

Els Stronks & Peter Boot (red.), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*. Den Haag, DANS (Data Archiving and Networked Services), 2007, ISBN 978-90-6984-510-4; 225p.

(Als pdf beschikbaar op: <http://emblems.let.uu.nl/learnedlove>)

De studie van de Nederlandse letterkunde is meer dan eens een ‘provinciaal’ karakter toegeschreven. ‘Men publiceert *grosso modo* binnen de nationale kring over Nederlandse literatuur. (...) Het gevolg is een tekort aan discussie’, stelden Van Alphen en Korsten in 2004 vast in het voorwoord van een *TNTL*-themanummer over de toekomst van de letterkundige neerlandistiek.

Learned Love bewijst dat het anders kan. De titel van de congresbundel is ontleend aan *Ambacht van Cupido*, een embleembundel van de pionier van de Nederlandse liefdesemblematiek: Heinsius. Op een embleem met de Latijnse titel ‘Amor eruditus’ wiekt Cupido met een boek in de hand de wereld over. ‘Die wetenschap besit’, zo verklaart de *subscriptio*, ‘vliecht over alle landen’. En daarom treft de lezer van *Learned Love* niet enkel de namen van Nederlandse embleemonderzoekers aan, maar ook bijdragen uit onder meer Polen, Schotland en Canada. Hij leest over metrische versvormen in vroegmodern Spanje, scheert langs technische ontwikkelingen in de bibliotheek van Wolfenbüttel en bekijkt de slaapkamerdecoraties in een Frans kasteel.

Maar de eerlijkheid gebiedt te zeggen: de lezer leert bovenal liefdesemblemen uit de vroegmoderne Nederlanden kennen. Deze staan centraal in het Emblem Project Utrecht, waarbinnen sinds 2002 een groep Utrechtse onderzoekers werkte aan een website met digitale edities van profane en religieuze embleemboeken uit de lage landen (let.uu.nl/emblems). De onderzoekers stelden zich met hun project niet enkel de stimulering van het onderzoek naar de Nederlandse liefdesemblematica tot doel, maar wilden eveneens de mogelijkheden van het gebruik van ICT in het emblemonderzoek onderzoeken en vergroten. In november 2006 sloten zij het project af met een tweedaags congres in Utrecht, waarin dezelfde dubbele focus centraal stond. Els Stronks en Peter Boot van het EPU brachten een selectie van de lezingen samen in *Learned Love*. Het resultaat is letterlijk en figuurlijk kleurrijk: een serie kleurenplaten vormt het fraaie sluitstuk van dit multidisciplinaire en internationale boek.

De ontstaansgeschiedenis van de bijdragen is in de bundel merkbaar gebleven. De artikelen presenteren doorgaans geen diepgaande detailanalyses, maar verdedigen daarentegen op enthousiasmerende wijze een dikwijls prikkelende of zelfs ronduit tegendraadse visie, aangekleed met sprekende voorbeelden en plaatjes en afgesloten met waardevolle handreikingen voor verder onderzoek. Hoe de bijdragen aanzetten tot nadenken en discussie blijkt bijvoorbeeld uit het openingsartikel van Saunders. Aan de hand van een analyse van een zestiende-eeuws

Frans boekje suggereert Saunders dat de basis van de Nederlandse liefdesemblematica een halve eeuw eerder dan doorgaans gedacht en op buitenlandse grond werd gelegd. Het meningsverschil dat zij in de discussie aansluitend op haar lezing hierover had met Graham, krijgt in haar artikel uitgebreid aandacht. Ook de bijdrage van Arnoud Visser gaf aanleiding tot een kleine polemiek. Met behulp van een overtuigende analyse van de verwijzingen naar Augustinus in Vaenius' *Amoris divina emblemata*, onttrekt Visser de bundel aan de mystieke sfeer waarin hij doorgaans wordt geplaatst. Een pagina of zeventig later spreekt Bloemendal deze suggestie tegen: 'the overall impression (...) still remains (...) this depiction of the spiritual travel' (p. 144).

Behalve het karakter van de Nederlandse liefdesemblematica, vormt ook de rol van de computer in het letterenonderzoek de aanleiding tot gloedvolle betogen. Vanhoutte pleit overtuigend voor de hervorming van de editiewetenschappen onder invloed van nieuwe technische mogelijkheden. Op zijn beurt maakt Boot zich hard voor de ontwikkeling van annotatiehulpmiddelen, die de aantekeningen van onderzoekers integreren in hun studie. Daly relateert het enthousiasme met sceptischer woorden: 'The internet at best provides information, not knowledge' (p. 186). Het vurige en frisse betoog van deze welbespraakte Canadese emblematicus leverde op papier helaas veel van zijn oorspronkelijke sprankeling in. Op vergelijkbare wijze verloor het betoog van de Poolse onderzoekers Kiedron en Skubisz een deel van zijn glans. De

bespreking van versies van *Ambacht van Cupido* in de universiteitsbibliotheek van Wrocław deed vooral dienst als prachtige illustratie van de reikwijdte van de Nederlandse liefdesemblematiek, maar mist de kracht en de diepgang waar een zelfstandige studie om vraagt.

Naar het voorbeeld van zowel de congresopzet als het tweeledige projectdoel, hebben de editoren ervoor gekozen de bijdragen te ordenen in twee losse delen over respectievelijk de Nederlandse liefdesemblematiek en de digitalisering van emblemen. Als gevolg van de aanpak worden de twee onderwerpen veelal gescheiden behandeld. De artikelen van Stronks en Gelderblom vormen hierop een gelukkige uitzondering. Stronks onderzoekt het optreden van kerkgebouwen in de *picturae* op de embleemsite en constateert dat de ontwikkeling van het profane naar het religieuze liefdesembleem geleidelijker verliep dan doorgaans wordt aangenomen. Gelderblom legt met behulp van de zoekfuncties op de EPU-site een interessante relatie bloot tussen de semantische velden 'liefde' en 'economie'. Overtuigend tonen beide auteurs aan hoe het EPU-project aanzet tot nieuwe onderzoeksvragen en -resultaten.

Het mooiste bewijs daarvan leverde een eigenaresse van een oud Frans kasteel, toen zij kort na het embleemcongres contact zocht met de EPU-onderzoekers. Na jarenlange pogingen had de dame met behulp van de embleemsite eindelijk de bron van haar muurschilderingen kunnen terugvoeren op Heinsius' *Emblemata amatoria*. De editoren besloten tot een extra bijdrage over deze vondst, aangezien de dame

'would probably never have managed to do so if the EPU corpus was not digitised' (p. 3). Dankzij het EPU vliegt Cupido nu over alle landen.

Feike Dietz