

BRAM LAMBRECHT & TOM WILLAERT

Karel van de Woestijne, aristocraat, discomaan

De grammofoon en de constructie van een auteurspostuur

Abstract – During the interwar period, the Low Countries saw the evolution of the arcane, nineteenth-century technology of Thomas Edison's phonograph into the fully-fledged mass medium of the gramophone. A sound-reproduction device patented by Emile Berliner around the turn of the century, this record player stirred the imagination of many a literary writer, not only as a formal or thematic device, but also as a *posture*-developing tool. In this article, we explore the tendency of modern authors to shape and mould their public image by associating themselves with the gramophone as specialized owners and listeners. We will map this dynamic by focusing on the journalistic writings of the widely celebrated Flemish poet Karel Van de Woestijne. Van de Woestijne's *Gramphonische tijdingen* (Gramphonic Tidings, 1928-1929), a series of reviews of gramophone records for the Flemish newspaper *De Standaard*, not only provide a unique insight into the contemporary perception of new media, they are also diligently used by Van de Woestijne to negotiate the double posture of the high-brow aristocrat and the middle-brow 'discomaniac' or record collector.

1 Inleiding

In 1979 suggereerde mediahistoricus Leo Boudewijns dat het aforisme 'toon mij uw boekenkast en ik vertel u wie u bent' steeds meer kon opgaan voor platencollecties (Boudewijns 1979: 7). Met die uitspraak impliceerde hij niet alleen dat in zijn tijd muziekplaten belangrijke en prestigieuze cultuurobjecten waren geworden, maar ook dat een platenverzameling een wezenlijk deel uitmaakte van de identiteit of het (zelf)beeld van een individu. Volgens Boudewijns konden platen, net als boeken, de culturele connotaties die ze opriepen als het ware metonymisch overdragen op hun bezitters.¹

Betrekken we Boudewijns' intrigerende hypothese op de literaire cultuur van het interbellum, dan rijst meteen de vraag op welke manier ook grammofoons en grammofoonplaten – de voorlopers van pick-ups en elpees – toentertijd werden ingezet bij de constructie van een zelfbeeld. Om die vraag te beantwoorden bieden de *Gramphonische tijdingen* van de Vlaamse schrijver Karel van de Woestijne (1878-1929) een dankbaar corpus. De *Gramphonische tijdingen* zijn immers in verscheidene opzichten exemplarisch voor de interacties tussen media en zelfbeeld. Als elfdelige rubriek die tussen 16 december 1928 en 14 april 1929 verscheen in de belangrijke Belgische krant *De Standaard*, vormen de *Tijdingen* een van de weinige corpora waarin een Nederlandstalige schrijver zo uitvoerig en voor zo een groot (leken)publiek de grammofoon onder de aandacht brengt. Ze bevatten bovendien een schat aan informatie over de strategieën die een gere-

1 Voor een sociologische studie van het hedendaagse platenverzamelaarsveld, zie Shuker 2010.

nommeerd auteur als Van de Woestijne kon inzetten bij de constructie van een zelfbeeld. Van de Woestijnes *Tijdingen*, waarin hij *Columbia*- en *His Master's Voice*-grammofoonplaten van klassieke muziek besprak, behoren nog altijd tot het omvangrijke maar 'te weinig bekende en bestudeerde' journalistieke werk van de dichter (Vervliet 1988: 167).

Met dit artikel willen wij dus de perspectieven van medium en zelfbeeld bundelen: welk auteursbeeld van Van de Woestijne komt in de *Grammofonische tijdingen* tot stand, en welke rol speelt het anno 1928 nog altijd nieuwe medium van de grammofoon daarin?² Op welke manier grijpt Van de Woestijne die talrijke culturele connotaties van de grammofoon aan om zijn eigen bestaande imago van cultuuraristocraat zowel te bevestigen als te herzien? Voor we onze eigenlijke analyse van het postuur in de *Tijdingen* voorstellen, gaan we eerst kort in op de literaire receptiegeschiedenis van de grammofoon in Nederland en Vlaanderen en op de bestaande informatie over de beeldvorming rond Van de Woestijne.

2 De culturele receptie van de grammofoon in de Lage Landen

In 1877 vond de Amerikaan Thomas Edison de fonograaf uit, het eerste toestel dat geluiden kon opnemen en nadien weer afspelen.³ Bijna gelijktijdig concipieerde ook de Franse symbolistische dichter Charles Cros een geluidsopnamemedium, de *paléophone*. Terwijl Edison geluid opnam op cilinders, had Cros het idee om geluiden op schijven of platen op te nemen. Cros slaagde er evenwel nooit in om zijn uitvinding daadwerkelijk te realiseren. Platen werden daarentegen wel succesvol geïmplementeerd door Emile Berliner, een naar Amerika uitgeweken Duitser die in 1887 de grammofoon patenteerde. Die grammofoon, die uiteindelijk zou uitgroeien tot het dominante geluidsmedium van de eerste helft van de twintigste eeuw, verschilde van de fonograaf in de zin dat hij niet zozeer gebruikt kon worden om zelf geluiden op te nemen, maar veeleer om commerciële platen af te spelen.

Net zoals dit in de negentiende eeuw het geval was voor de fonograaf, interageerden ook tijdens het interbellum talrijke laaglandse schrijvers met dit toestel. Volgens Yra van Dijk kunnen we dergelijke interacties op twee manieren benaderen (Van Dijk 2014). In eerste instantie kunnen we kijken naar de positie van de grammofoon als medium in de teksten van auteurs, waar ze in veel gevallen bijdragen tot een belangrijke verrijking aan motieven, thema's en beeldspraak. De Nederlandse dichter A.J.D. van Oosten bijvoorbeeld geeft aan de naam van het platenlabel *His Master's Voice* in zijn gelijknamige bundel (1929) een religieuze invulling. De stem van de grammofoon moet de stem van God op aarde verspreiden:

² In lijn met de opvattingen van Jonathan Sterne kunnen we stellen dat het mediatiseringsproces van de grammofoon zich in het Vlaanderen van 1928 nog volop ontplooidde en dat het medium er bezig was met het verwerven van verscheidene gebruikspraktijken en culturele relaties (Sterne 2003: 182-183). Zoals uit onze analyse van de *Tijdingen* nog zal blijken, worden de gestage inburgering en technische evolutie van de grammofoon door Van de Woestijne zelf enkele keren gethematiseerd.

³ Voor een algemeen overzicht van de geschiedenis van de geluidsopname, zie Gelatt 1977 en Read e.a. 1976.

Hef dan volluid uws Meesters Stem
 ten jubel – dat de heemlen trillen,
 en klank hérklank uw liedren Hem
 tot naar Zijn wil uw stem mag stillen! (Van Oosten 1929: 6)

Anderzijds kunnen we ook nagaan tot welke denkbeelden de grammofoon inspireerde over het medium *van* de tekst. De grammofoon nodigde net zoals de fonograaf uit tot een reflectie over de parallellen en verschilpunten tussen de verschillende media. In het explicit van de roman *Amsterdam* (z.j., 1931) van de Nederlandse schrijver Maurits Dekker bijvoorbeeld lijken het medium van de tekst en dat van de grammofoonplaat als het ware te versmelten:

Dames en heeren, u hoorde zooveen ‘Een Amsterdamsche Rapsodie’, gespeeld door den vulpenhouder-solist Maurits Dekker, opgenomen op ‘Blitz-record’ nummer 50445. Onze uitzending is hiermede geëindigd, wij gaan thans sluiten en wij wenschen u allen een goede nacht en welterusten! (Dekker 1931: 274)

Wij opteren hier voor de eerste invalshoek en vullen die aan met de methodologie die Gillis Dorleijn in een artikel uit 2007 heeft aangereikt: onze bedoeling is namelijk te onderzoeken hoe tekstuele evocaties van de grammofoon een belangrijke bijdrage leveren aan de zelfprofilering van een schrijver. In tegenstelling tot Dorleijn gaan wij evenwel niet zozeer in op de culturele connotaties die bepaalde componisten met zich dragen (al komen die terloops wel aan bod) maar wel op de associaties die de grammofoon in de begindecennia van de twintigste eeuw oproept. Verwijzingen naar tijdgenoten van Van de Woestijne zullen ons betoog daarbij ondersteunen.

Hoewel hierop nog maar weinig is gewezen, becommentarieerden schrijvers het moderne object en medium niet alleen in hun romans of dichtbundels, maar bijvoorbeeld ook in talrijke tijdschriften en kranten. In die media bloeide omstreeks 1930 een tamelijk bescheiden grammofoonkritiek (vgl. Van Loon 1930). Uitvoerige recensies van grammofoonplaten en technische uiteenzettingen zoals Van de Woestijne ze voor *De Standaard* geschreven heeft, kwamen tijdens het interbellum echter nauwelijks voor in de journalistieke mainstream. Collega-schrijvers van Van de Woestijne die wel uitgebreide platenrubrieken verzorgden, publiceerden die hoofdzakelijk in gespecialiseerde bladen. Ook al zijn weinige van die tijdschriften bewaard gebleven, toch weten we dat bijvoorbeeld Jan Greshoff en A. den Doollaard in de jaren dertig bijdragen geleverd hebben voor *De schijven-schouw*, een geïllustreerd maandblad voor grammofoonbezitters dat later werd opgenomen in de *Gramophoonrevue* (Boudewijns 1979: 27; Van der Lek 1945: 1548, 1602). Zo vonden ook de Lage Landen aansluiting bij de internationale tendens van grammofoon-tijdschriften waarin schrijvers zowel als redacteurs en bijdragers een grote rol speelden. Een belangrijk voorbeeld hiervan is het invloedrijke tijdschrift *Gramophone* (1923), opgericht door de Schotse auteur Compton Mackenzie (Gelatt 1977: 202).

Dat ook Karel van de Woestijne op een systematische manier met de fonograaf en grammofoon interageerde, blijkt uit het feit dat hij zich reeds voor de publicatie van *Gramphonische tijdingen* meermaals had uitgelaten over die media, bijvoorbeeld in zijn eerste krantenartikelen voor de *NRC* tussen 1906 en 1912. Zijn

visie op de moderne toestellen blijkt behoorlijk ambivalent. Hij schreef om te beginnen vaak op neerbuigende toon over volkse, imperfecte fonografen en grammofoons die enkel leken te kunnen ‘toeteren en schallen en schetteren’ (Van de Woestijne 1986: 585; vgl. p. 154-155) of die zongen ‘als een buikspreker die maagpijn zou hebben’ (Van de Woestijne 1989: 472).⁴ Ook wie sprak met een neusstem en oude argumenten leek op te rakelen, noemde Van de Woestijne spottend een ‘phonograaf’ (Van de Woestijne 1986: 483). De schrijver toont zich hier echter relatief gematigd, zeker in vergelijking met de hyperbolen van zijn tijdgenoot Herman Teirlinck, die het ‘oorverdovend lawaai’ van de Brusselse kermisfonografen samen met een andere ‘hoop razende dingen’ beschouwde als ‘de hel, ja, de moderne hel’ (Teirlinck 1907: 141-142).⁵ Is Van de Woestijne in bepaalde stukken uitgesproken negatief over de fonograaf, dan stelt hij zich in andere heel wat constructiever op. Representatief is bijvoorbeeld een artikel uit 1911, waarin hij creatief omgaat met het vertelperspectief en zijn eigen handelingen toeschrijft aan een humoristische, fonografische dubbelganger van zichzelf:

Toen ik opeens naast mij een jongen man zag staan, die verbazend, geweldig, angstwekkend op mij geleek. Dezelfde interessant-gebogen gestalte, dezelfde gedistingueerde houding, hetzelfde weemoedig en diepzinnig gelaat. Ik spaar u alle verdere beschrijving, geachte lezers: gij kent mij immers genoeg. [...]

– ‘Des te beter!’ klonk het uit eene stem, die me aandeed *als hoorde ik me zelf uit een phonograaf*. ‘Des te beter! En laat ons op dat gelukkig toeval een beker champagne gaan ledigen!’ (Van de Woestijne 1990: 381-382, onze cursivering)

Ook in twee reportages uit 1913 gelooft hij de gebeurtenissen te kunnen weergeven als een ‘geestige’ en ‘welluidende’ fonograaf (Van de Woestijne 1990: 11, 45).

3 Beeld en zelfbeeld van Van de Woestijne

Zoals Boudewijns’ citaat uit de inleiding doet veronderstellen, onthult de attitude van een individu ten opzichte van grammofoons en grammofoonplaten tegelijk iets over het zelfbeeld van die persoon. De casus-Van de Woestijne lijkt dat vermoeden alvast te bevestigen: wanneer hij in een krantenbijdrage de fonograaf denigrerend met het volkse (in de betekenis van: ‘het cultureel weinig verfijnde, het amusement voor de lagere klassen’) associeert, dan zegt dat volgens het principe van de negatieve zelfdefiniëring evengoed iets over de journalist. Die relatie tussen grammofoon en zelfbeeld vormt ook in de *Gramphonische tijdingen* een cruciaal element.

Van de Woestijnes *Gramphonische tijdingen* zijn dus een van de diverse documenten waarin de schrijver een zelfbeeld tot stand brengt en waaraan bijgevolg het intussen ingeburgerde concept ‘posture’ van Jérôme Meizoz kan worden getoetst.⁶ In zijn toonaangevende essay uit 2007 definieert Meizoz ‘postuur’

4 We maken gebruik van de versie van het *Verzameld journalistiek werk* die beschikbaar is in de DBNL.

5 Ook in Teirlincks ‘Donaat en Cordule’ uit het vierde deel van *Het Ivoren Aapje* (1909) besluiten de personages om geen fonograaf te kopen wegens zijn ‘gekrijsch’ (Teirlinck 1909: 432).

6 In dit artikel gebruiken wij de vernederlandste spelling ‘postuur’.

op tweeledige wijze als ‘d’une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.); d’autre part, l’image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l’*ethos*’ (Meizoz 2007: 21). Meizoz maakt met andere woorden een onderscheid tussen de tekstuele en sociale zelfprofilering van een subject en onderkent een ‘dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle)’ in een auteurspostuur (17). Op die manier wil Meizoz, zo klinkt het in zijn vervolgesay uit 2011, ‘dépasser la vieille division des tâches entre spécialistes de l’interne et de l’externe textuel’ en hoopt hij de zelfprofilering van een kunstenaar zo omvattend mogelijk te bestuderen (Meizoz 2011: 81). Daardoor is het concept ‘postuur’ ruimer dan de term ‘ethos’ van Ruth Amossy (zie Amossy 2010 voor de meest recente en meest synthetische definitie van het begrip). ‘Ethos’ behelst uitsluitend het discursieve zelfbeeld van een subject en draagt bovendien een specifieke etymologische invulling met zich mee. Het stamt met name uit de retorische theorie van Aristoteles en wijst op ‘l’image que l’orateur construit de lui-même dans son discours afin de se rendre crédible’ (Amossy 2010: 25): de klassieke redenaar moet zich in en door zijn discours vereenzelvigen met morele waarden als oprechtheid en wijsheid om het publiek met zijn redevoering te overtuigen. Die initiële betekenis blijft in Amossy’s gebruik van het ethosbegrip meestal aanwezig (al geven weinig andere gebruikers van de term zich daar expliciet rekenschap van). Aangezien wij niet alleen het discursieve zelfbeeld van de ik-figuur in de *Grammofonische tijdingen* maar ook de cultureel-maatschappelijke connotaties van de grammfoon, vergelijkingen met contemporaine schrijvers en zelfs iconografisch materiaal over Van de Woestijne bij ons betoog betrekken, ligt de notie ‘postuur’ hier het meest voor de hand.⁷

Terwijl op Van de Woestijnes ‘imago’ of ‘het beeld dat anderen van hem construeren’ (Dera 2012: 465) al de aandacht is gevestigd,⁸ bleef zijn zelfprofilering grotendeels buiten beschouwing. Nochtans ontbreekt het ons voor een onderzoek daarnaar niet aan bronnenmateriaal. Zoals Van de Woestijne minutieus bouwde aan de architectuur van zijn literaire oeuvre (Theunynck 2010: 184), zo cultiveerde hij via een zorgvuldige *self-fashioning* immers ook zijn imago. Dat blijkt niet alleen uit zijn naar eigen zeggen vaak autobiografisch geïnspireerde lyriek, maar ook uit autofictioneel proza als ‘Paidia’ (in de bundel *Beginnelsen der chemie* (1925)) en *De leemen torens* (1928, i.s.m. Herman Teirlinck) en uit het omvangrijke journalistieke werk van de dichter, veelal geschreven vanuit een prominent ik-perspectief. Bovendien bestaat er van Van de Woestijne een grote hoeveelheid beeldmateriaal en is de schrijver meermaals ingegaan op het verzoek van journalisten om zich te laten interviewen (ook al beweerde hij niet veel op te hebben ‘met de biografische belangstelling voor zijn persoon’ (Theunynck 2010: 194)). Die grote hoeveelheid aan tekstueel en visueel materiaal kunnen we nog aanvullen met sporen van institutionele profilering, zoals zijn lidmaatschap van verschillende redactieraden en zijn academische carrière.⁹

7 Voor de verschil- en vergelijkingspunten tussen de concepten ‘ethos’ en ‘postuur’ volgens Jérôme Meizoz zelf, zie Meizoz 2011: 86–88.

8 Zie bijvoorbeeld Buelens 2007, Musschoot 1999, Vandevoorde 2006 en 2007 en Verstraeten 2008.

9 Volgens Meizoz (2007) bestaat een literair postuur uit de ‘actes énonciatifs et institutionnels’ van een schrijver (11). Vandevoorde (2007: 231–232) somt een aantal strategieën op waarmee een auteur

Binnen dat uitgebreide corpus bekleden de *Gramophonische tijdingen* een uitzonderlijke positie. Ze zijn ontstaan op eigen initiatief van de dichter, die in 1928 met veel ruchtbaarheid zijn vijftigste verjaardag vierde maar ook kampte met ernstige gezondheidsproblemen. Tot zijn frustratie beletten die hem overigens om de platenrecensies op regelmatige basis aan te leveren. Samen met een soms omineuze ondertoon in de *Tijdingen* suggereert zijn onverdroten ijver dat Van de Woestijne de stukken beschouwde als een noodzakelijk en mogelijk ook laatste schriftelijk wapenfeit (Durnez 1985: 234; Theunynck 2010: 440). De *Tijdingen* verschenen daarenboven in de nasleep van het beruchte Vlaamse expressionismedebat van de vroege jaren twintig, dat voor Van de Woestijne imagobepalend (of beter: imago-bevestigend) is geweest.¹⁰ Tijdens dat debat richtte een jonge generatie dichters, verbonden met humanitair-expressionistische tijdschriften als *Ruimte* en *Vlaamse Arbeid*, haar pijlen op de vooroorlogse generatie, waarvan Van de Woestijne dadelijk als het boegbeeld werd beschouwd. De jongeren laakten vooral het individualisme en de ivorentorenmentaliteit van Van de Woestijne en diens generatiegenoten. Richtinggevend was de brochure *Karel van de Woestijne* (1920) van de toen nog jonge dichter Marnix Gijsen. Gijsen erkent daarin weliswaar het belang van Van de Woestijne voor de Nederlandse letterkunde, maar betreurt dat de poëzie van de grote dichter – met haar ‘egocentrische bespiegelingen’ (5) en haar ‘moeilijk gebouwde verzen’ (11) – geen rekenschap geeft van de maatschappelijke realiteit en bovendien slechts een klein lezerspubliek kan behagen:

Van gemeenschapskunst of van kunst voor de gemeenschap is natuurlijk bij die mensen geen spraak. Want heel het oeuvre van Van de Woestijne staat nog steeds in het teken der essentieel a-maatschappelijke fransche symboliek. Spoedig heeft men in hem de eerste Vlaamse aristocraat erkend. Men noemde hem de Florentijnsche dichter en inderdaad werden zijn werken voor de zeldzamen in Vlaanderen een Medici-festijn van woorden en beeldspraak (7).

Kortom, Van de Woestijne ‘staat *bezijden* zijn volk’ (10-11). Opmerkelijk in het bovenstaande fragment is dat Gijsen op basis van die ethische en esthetische kenmerken de besproken auteur bij een bepaalde sociale klasse onderbrengt (en dat hij dat beeld aan een anonieme publieke opinie (‘men’) toekent, alsof het om een voldongen feit gaat). Het aristocratische wordt als het ware een scheldwoord voor het (politiek) al te afzijdige en het (artistiek) al te exclusieve. Ook elders in zijn essay noteert Gijsen dat Van de Woestijnes oeuvre allesbehalve ‘jonge-dames lectuur’ werd maar slechts ‘[e]nkele aristocraten’ kon verleiden en bestempelt hij de dichter als ‘de aristocraat met het zeer private zieleleven’ (9), als de drager van het ‘aristocratische dichtershart’ (12) en als de vertegenwoordiger van een zeldzame ‘taalaristocratie’ (26).

Gijsens essay maakte dadelijk ophef en fungeerde als katalysator van een stroom aan artikelen van andere misnoegde jongeren, zoals Karel van den Oever, Victor J. Brunclair, Willem Meyboom en Eugène de Bock. Het ontlokte bovendien een uitvoerige respons van Van de Woestijne zelf, die een karikatuur van zichzelf niet

zichzelf kan consacreren, zoals de keuze voor een bepaald genre, het lidmaatschap in bepaalde verenigingen en een redactionele functie in een bepaald tijdschrift.

¹⁰ Voor een overzicht van dat complexe debat, zie de paragraaf over ‘Het expressionismedebat’ in *Van Ostaijen tot heden* (Buelens 2001: 159-209).

zomaar aanvaardde. Het door de expressionisten geconstrueerde beeld van Van de Woestijne als de aristocratische dichter dreef zijn imago van schrijver voor de *happy few* dat al vanaf zijn vroegste poëzie bestond dus alleen maar op de spits. Al spoedig na zijn debuut waren er immers ‘critici of recensenten die de poëzie van Van de Woestijne te duister en te moeilijk vinden, te ontoegankelijk voor de “gewone” lezer. Van de Woestijnes betekenis lag al heel snel vast, maar hij stond ook meteen op eenzame, voor velen ongenaakbare hoogte’ (Musschoot 1999: 162-163). Het beeld van de aristocratische, elitaire, *highbrow* Van de Woestijne is echter hoofdzakelijk gebaseerd op diens dichtwerk. De talrijke journalistieke bijdragen die Van de Woestijne sedert 1904 in kranten en tijdschriften als *NRC*, *De Amsterdammer*, *De Nieuwe Amsterdammer* en *De Standaard* heeft gepubliceerd, konden het plaatje kennelijk niet bijstellen.

Dat een gevestigd dichter als Van de Woestijne überhaupt de kans kreeg om buiten zijn expertiseveld te treden en grammofoonplaten te becommentariëren, is typerend voor een auteurscultuur en zelfs -cultus die in het *fin de siècle* tot stand kwam en tijdens het interbellum al volop in zwang was. Literaire auteurs fungeerden toen niet langer uitsluitend in die hoedanigheid maar veeleer als publieke intellectuelen die op diverse fronten actief waren (Verbruggen 2009). Kenmerkend is hun (soms financiële) behoefte om als journalist nieuwsbulletins en columns te leveren voor dag- en weekbladen, om praatjes te maken op de nog jonge radiozenders (zie bijvoorbeeld Dera 2014) of om te experimenteren met fil - of fonograafopnamen. Dat niet iedereen in zijn schik was met zulk vertoon, blijkt uit een bijdrage die romancier Maurice Roelants anno 1934 in *Forum* publiceerde onder de titel ‘Hollywood en de Koninklijke Vlaamsche Academie’ (in de rubriek ‘De Keerzijde’, samen met Marnix Gijsen en Gerard Walschap):

Uit tal van activiteiten en tendenzen van de Koninklijke Vlaamsche Academie, – de Conscience-viering, het verzamelen van film en grammofoondocumenten met medewerking van de toekomstige beroemdheden uit de Academie, het plan om de Vlaamsche Academie naar Brussel over te brengen, – spreekt allereerst en in hoofdzaak het verlangen om naar buiten indruk te maken. [...] Alsof er voor den schrijver een ander prestige het najagen waard was, dan dat van een levend vers te schrijven of zichzelf en den mensch te ontdekken in een goed boek (Roelants 1934: 87).

Roelants *cum suis* hadden daarentegen heimwee naar figuren als Gezelle en Van de Woestijne, die zich naar hun mening niet zouden hebben ingelaten met de moderne media en de belangstelling voor hun persoon:

Hugo Verriest was een vernuftig acteur. Men kan zich voorstellen hoe hij een behoorlijk filmpje zou hebben gespeeld en zelfs in zijn ‘krankenzetel’ een coquette redevoering voor de micro zou hebben afgestoken. Doch Gezelle. Doch Karel van de Woestijne. Kan men aannemen, dat zij niet als bloode slachtoffers voor de opnemingsapparaten van Hollywood zouden hebben gestaan, verminkt in hun spontaniteit en natuurlijkheid? Tusschen den schrijver, die er in toestemt voor de publieke schare een show van zijn intimiteit te houden en den mensch, die al schrijvende zich geeft en verbergt terzelfdertijd, gaapt dezelfde kloof als tusschen den ijdelruit en den fiere. Gezelle en Van de Woestijne geloofden nog aan het geschreven woord, waarin zij hun eigen leven volledig inschakelden. Men kan het nut van de publiciteit, de volksliefde, de populariteit precies naar waarde schatten en daarom juist de methoden van Hollywood aan de filmsterren overlaten (86-87).



Afb. 1 portretfoto van Van de Woestijne uit 1928, beschikbaar in het Letterenhuis te Antwerpen.

Parallel met de profileringsdrang van de gemiddelde interbellumschrijver, die Roelants dus aan de kaak stelde, koesterde ook het tussenoorlogse publiek het verlangen om de biografische persoon van zijn favoriete auteurs te leren kennen. Dat verlangen vertaalde zich bijvoorbeeld in de populariteit van het reeds vermelde genre van het persoonsinterview, dat na de Eerste Wereldoorlog in de Lage Landen begon ‘aan een steile opmars in verschillende segmenten van de cultuur’ (Verstraeten 2013: 42).

Anders dan het gangbare aristocratische beeld van Van de Woestijne doet vermoeden, speelde ook deze auteur in de *Gramphonische tijdingen* gretig in op de biografische interesses van de krantenlezer. Symbolisch zijn reeds de openingssinnen van de rubriek: ‘Gisteren klopte iemand aan mijne deur. Ik riep: “Binnen!” Gewoonlijk antwoord ik: “Blijf buiten!” Ditmaal deed ik het niet omdat wij in de Sinter-Klaasmaand leven’ (637). Die eerste zinnen doen meteen de verwachting rijzen dat de lezer een inkijk krijgt in de leefwereld van een auteur die – zoals hierboven is aangetoond – de reputatie heeft ongenaakbaar te zijn. En inderdaad, in de loop van de columnreeks staan de schrijversfiguur en zijn omgeving vaak centraler dan de grammofoonplaten. De ik-verteller plaatst zichzelf manifest op het voorplan, wijst op zijn hoge leeftijd (637), laat terloops vallen dat hij ‘op het

platteland' woont en aan 'rheumatiek' lijdt (641-642) en beschrijft beknopt zijn schrijfkamer en zijn uitzicht op de tuin (655). De setting van de *Tijdingen* wordt als dusdanig weerspiegeld door een foto die Van de Woestijne in 1928 van zichzelf liet nemen door fotograaf Edgar Barbaix (afb. 1). Vooraan in beeld zien we de gedistingeerde schrijver aan zijn onder boeken bedolven werktafel zitten. Op het middenplan naast het raam figureren nog meer cultuursymbolen: een wand met schrijversportretten, een vaas met bloemen en het beeld van *De grote geknielde* van de kunstenaar George Minne. Op het eerste gezicht gaat het dus om een artistenfoto met de courante topoi, maar een aandachtige kijker ontwaart op de achtergrond, rechts op de kast, een voor een tussenoorlogse werkkamer minder gebruikelijke koffergrammofoon. Weinig Nederlandstalige schrijvers deden het Van de Woestijne voor.

Van de Woestijne greep de *Gramphonische tijdingen* dus aan om een beeld van zichzelf de wereld in te sturen. Onze bedoeling is dan ook heel concreet om te laten zien dat de auteur zich in de *Tijdingen* ten volle bewust was van zijn aristocratische imago en het zelfs ten dele mee cultiveerde, maar dat hij zich daarnaast ook profileerde als een auteur van zijn tijd die er niet voor terugschrok om zijn ivoren toren te verlaten en de hoge cultuur toegankelijk te maken voor een breed publiek.

4 Van de Woestijne, aristocraat

In zijn *Gramphonische tijdingen* toont Van de Woestijne zich sterk bewust van het aristocratische imago dat hij door zijn oeuvre heeft verworven. Dat imago benadert hij met een combinatie van ironische distantie en trots. Zijn zogenaamde voorkeur om buiten de Sinterklaasmand bezoekers te weigeren, zoals uit de eerste recensie blijkt, getuigt van Van de Woestijnes humoristische omgang met dat ivorentorenimago. Ook op een subtieler want fundamenteeler niveau komt het *highbrow*-postuur van de auteur tot uiting. In zijn recensies etaleert hij zijn kennis over en liefde voor de klassieke muziek (indertijd toch een hobby voor de geprivilegieerden), maakt hij erudiete intertekstuele verwijzingen (zoals naar doctor Faust en Mephistopheles, 646) en evoceert hij een ruimtelijk ecosysteem dat volledig gericht is op intellectuele arbeid. Zo vestigt hij zijn aandacht op de werktafel waaraan hij schrijft (637), op de 'geleerde schrifturen' die hij onder de neus heeft (638) en op het papier en de inkt die zijn vaste attributen zijn (646).

In dat elitaire imago speelt het object van de grammofoon (en de connotaties die het anno 1928 draagt) een rol van groot belang. In de openingsrecensie ensceneert Van de Woestijne een personage, Diskomaan, dat bij hem thuis een grammofoon en bijbehorende platen bezorgt en als het ware de moderne, anti-elitaire tegenhanger van de verteller vormt. Diskomaan noemt zichzelf 'een man van zijn tijd' die 'al de experimenten van drie of vier jongste generaties met gretigheid [heeft] meegemaakt', daarmee verwijzend naar onder meer het gebruik van ether, morfine en cocaïne. Zijn jongste experiment is de discomanie of 'den dorst naar muziek' (637-638). Van de Woestijne daarentegen wordt door Diskomaan bestempeld als een van de 'aristocraten' die de uitvinding van de grammofoon al even heiligschennend vinden als het ontstaan van de boekdrukkunst (639). Die enigszins ironische opmerking consolideert niet alleen het elitaire imago van de auteur maar zinspeelt

ook op een toentertijd gangbare opvatting over de grammofoon. Zoals Van de Woestijne het bij monde van Diskomaan verwoordt: 'Wat nu doet de grammofoon, meneer? Hij brengt de muziek in het bereik van ieder' (639). De grammofoon, zo luidt het, zou wat eens onbereikbare cultuur was, toegankelijk stellen voor de massa. Sommigen, de cultuuraristocraten, reageren met wantrouwen op het idee 'dat Jan Alleman het recht krijgt op-, want de middelen tot een bezit, tot een genot dus, waar alleen de besten deelachtig moesten in zijn, daar zij alleen volkomen kunnen begrijpen'. Anderen, de moderne democraten, vinden de grammofoon 'eene weldaad [...], juist om de verspreiding van de menschelijke gedachte, om de slooping van wat de maatschappelijke standen geestelijk scheidt' (639).

De als elitair gereputeerde Van de Woestijne tracht het vulgariserende imago van de grammofoon dan ook hier en daar op te poetsen door te pleiten voor een verfijnd gebruik van dat moderne object. Hij echoot daarbij een opvatting die ook internationaal leefde. Het Verenigd Koninkrijk van de jaren twintig kende bijvoorbeeld de opkomst van de 'connoisseur', die de grammofoon als drager van hoge kunst wilde zien en zijn platen cultureel op gelijke hoogte plaatste met de romans van Virginia Woolf en de poëzie van Ezra Pound (Gelatt 1977: 202). In zijn tijding van 3 maart 1929 stelt ook Van de Woestijne met opluchting vast dat de grammofoon '[m]inder en minder' dienstdoet als

een voorwerp tot intiem vermaak van den niet veel-eischenden huiskring, gelegenheid tot een gezellig dansje voor de jeugd onder het verduidelijk oog der moeders, mogelijkheid tot het hooren van bekende opera-aria's of graag gehoorde romances, uitgevoerd door meer of min beroemde zangers en zangeressen, die bleken voor de gelegenheid geweldig door hun neus te hebben leeren zingen (663).

De auteur expliciteert hier een gedachte die al sluimerde in zijn ouder journalistiek werk. De functie van de grammofoon als een imperfecte¹¹ verspreider van populaire deuntjes voor een breed publiek¹² maakt volgens de criticus niettemin in toenemende mate plaats voor een kwaliteitsvol object voor 'ernstiger, beter, meer-uitvoerig werk' (663).¹³ Zijn eigen luisterpraktijk reflecteert die ommekeer. De grammofoon zoals hij van de productielijn rolt, voldoet niet aan Van de Woestijnes hoge standaarden.¹⁴ Hij raadt zijn lezers bijvoorbeeld aan om de keuze van

11 In de laatste regel alludeert Van de Woestijne op de typische nasale klanken van de vroegste grammofoon, die in 1928 kennelijk zijn weggewerkt: 'De menschelijke stem: schoonste der instrumenten. Het instrument echter, dat de gramophone, helaas, tot vóór korten tijd niet geheel gaaf wist weer te geven. Tot vóór een paar jaar zongen er alle zangers door hun neus in' (668; vgl.: 'Neen, meneer, mijn instrument zingt niet meer door zijn neus', 640).

12 Blijkbaar kampte de grammofoon – door de technische onvolmaaktheden – in zijn beginjaren dus met het imago alleen 'lichte' muziek te kunnen afspelen (vgl. p. 643-644, 671).

13 De ontwikkelingsgang van de grammofoon loopt hier parallel met die van de radio. In België vonden de eerste radio-uitzendingen plaats in 1914, maar tot in 1924 bestonden die hoofdzakelijk uit een afwisseling van muziek en korte aankondigingen in het Frans (Bertels 1972: 22-24). Een van de voorvechters van een meer stichtende, serieuze en Nederlandstalige omroep was de Vlaamse radiopionier Juliaan Vandepitte (32). Die uitzendingen kwamen er omstreeks 1929. Vandepitte publiceerde onder het pseudoniem 'Radioflam' ook de eerste Vlaamse radiokroniek in *De Standaard* (Durnez 1985: 187-189).

14 Die dynamiek doet denken aan de figuur van de 'hi-fi-adept' van de jaren dertig, die zocht naar alternatieve toepassingen en verbeteringen van de bestaande grammofoon. De toewijding die deze componentensprokkelaars daarbij aan de dag legden, grensde volgens Oliver Read en Walter Welch aan het sektarische, terwijl hun creativiteit en verrekende openheid van geest hen lieerde met het

de grammofoonnaald te laten afhangen van het muziekstuk dat ze beluisteren en voegt daaraan toe: ‘Ik ken liefhebbers die dat nog altijd niet begrepen hebben. Maar zulke liefhebbers zijn de grammofoon niet waard ...’ (669). Ondanks de populariteit en de democratische bijklank van dat object creëert Van de Woestijne dus mogelijkheden om zich van de doorsneeluisteraar te onderscheiden. Dat elitisme blijft echter niet lang overeind.

5 Van de Woestijne, discomaan

Hoewel Van de Woestijne ook in zijn *Gramphonische tijdingen* duidelijk een elitair postuur koestert, nopen de platenbesprekingen hem er ook toe zich publieksvriendelijk op te stellen. Die attitude hangt enerzijds samen met het genre van de krantenrecensie, dat ‘doorgaans een bijzonder breed publiek’ beoogde en bereikte (Dorleijn e.a. 2009: 23), en anderzijds met het aura van populariteit en nieuwigheid dat de grammofoon met zich droeg. Zowel een cultuurrubriek in een krant als het discours rondom geluidsopnamemedië droegen dan ook bij tot de *middlebrow culture* die niet alleen in het Amerika van de jaren twintig tot veertig (Rubin 1992) maar ook in de Lage Landen van het interbellum (Van Boven e.a. 2012) tot bloei kwam. De periode na de Eerste Wereldoorlog kenmerkte zich immers door ‘an unprecedented range of activities aimed at making literature and other forms of “high” culture available to a wide reading public’ (Rubin 1992: xi). De met de *Gramphonische tijdingen* nauw verwante recensie in populaire media zoals kranten, algemene weekbladen en radio vervulde in die cultuurbemiddeling een cruciale rol (Dorleijn e.a. 2009, Rubin 1992, Sanders 2008). Ook Van de Woestijne hanteerde in zijn *Tijdingen* diverse *middlebrow*-strategieën om klassieke muziek, de grammofoon en grammofoonplaten voor de lezersmassa (uit de middenklasse) aantrekkelijk te maken en zodoende zijn eigen auctoriaal postuur radicaal bij te sturen.

In de *middlebrow*-cultuur heerste een grote belangstelling voor contemporaine, moderne fenomenen, of, zoals Radway (2004) het formuleert: ‘Interest in the timely was a constitutive principle [...] of [...] middlebrow cultural organs’ (206). *Middlebrow*-literatoren speelden in op de behoefte van een groot publiek om kennis te nemen van wat nieuw was op de markt en maakten dat nieuwe tegelijk ook inzichtelijk. In dat opzicht is het tweede lid van de titel *Gramphonische tijdingen* al heel betekenisvol: met die titel oppert Van de Woestijne de belofte om de lezer door de actualiteit te gidsen. Terwijl de eerste aflevering een distantie creëert tussen de moderne Diskomaan enerzijds en de eerder conservatieve ik-verteller anderzijds (en op die manier zoals het gezegd het courante imago van Van de Woestijne ironisch ten tonele brengt), blijkt die ik-verteller in het vervolg van de recensiereeks bijzonder goed op de hoogte te zijn van het relatief moderne object dat de grammofoon op dat moment was. Hij meet zichzelf, met andere woorden, steeds meer ‘discomane’ trekken aan. Zo heeft hij niet alleen oor voor de uitvoering van het repertoire maar ook voor de opnamekwaliteit van de plaat. Over een plaat met *Carmen* van Bizet noteert hij ‘dat de gramphonische weergave wat

klank en schakeering betreft, voortreffelijk is, en de volmaakte illusie geeft van eene opvoering op het tooneel' (644), een opname van een werk van Bach noemt hij 'opvallend goed, al doen sommige keelklanken nog wat schetterend aan' (657) en over een reeks Wagneropera's van het bedrijf *Columbia* merkt hij op: 'de technische weërgave streeft steeds naar de volmaaktheid en wordt dan ook beter en beter' (676). De technische evoluties van de grammofoon en de grammofoonplaten, die omstreeks 1922 wél weer in een stroomversnelling waren terechtgekomen, ontgaan hem evenmin; hij schetst ze dan ook regelmatig in zijn *Tijdingen*.¹⁵ Hij merkt bijvoorbeeld 'sedert twee jaar' dat de 'opnamen beter en beter worden, dat men uit de weg tracht te ruimen al wat een volmaakte weërgave verhindert' (643), bewondert ook later 'den reusachtigen vooruitgang [...] door de gramophoon-techniek gemaakt' (670), stelt tevreden vast dat 'de gramphoon is geworden een doos voor "zware" documenten' (en dus niet alleen maar voor populaire muziek, 671) en maakt de lezer erop attent dat er 'tegenwoordig gramophonen [bestaan] waar dat omkeeren [van dubbelzijdige platen] automatisch gebeurt, en, bezit men twee van zulke doozen, dan kan men heel het lyrische drama hooren, zonder de minste onderbreking' (676, onze cursivering).

Behalve de technische ontwikkelingen van de grammofoon wekken ook de evoluties in de muziek zijn belangstelling. Van de Woestijne profileert zich als een criticus die de vinger aan de muzikale en culturele pols van zijn tijd legt: hij constateert dat 'Foxtrott, Blues en Charleston [...] stilaan uit de mode geraken' (644), dat de tijd 'der jazz-woede en der verst-gezochte exotische muziek' niet meer zijn 'dan het gevolg van eene niet lange mode' (663) en dat de discussies over zuivere kunst 'tegenwoordig in de mode' zijn (660). Hij heeft daarenboven niet alleen aandacht voor de klassiekers onder de componisten (Bach, Mozart, Beethoven) maar ook voor contemporaine kunstenaars als Poulenc of Honegger. Grammofoons, jazz en andere moderne muziek zijn overigens niet de enige actuele topics van de *Tijdingen*, want bijvoorbeeld ook elektriciteit (die in Vlaanderen omstreeks 1929 nog niet alomtegenwoordig was, 642), de T.S.F. (*télégraphie sans fi*, een voorloper van de radio) en de vrije markt komen er aan bod. Uit enkele van die citaten komt niettemin Van de Woestijnes denigrerende houding tegenover het al te modieuze naar voren. Het is bijvoorbeeld veelzeggend dat de schrijver de moderne muziekgenres enkel vermeldt om te wijzen op hun efemere populariteit. Die attitude staat enigszins in een spanningsrelatie met de welwillendheid van de schrijver ten opzichte van de moderne grammofoon en de vernieuwingen ervan. Ze is een ander spoor van Van de Woestijnes aristocratische, klassieke visie, die paradoxaal maar schijnbaar onproblematisch samengaat met zijn modebewustzijn. Hij kan zich uiteindelijk het beste vinden in muziekstukken zoals *Pelléas et Mélisande* van Claude Debussy (670) en *Carmen* van Georges Bizet (646), die het onbegrip van hun eigen tijd hebben overleefd en de huidige generatie blijven aanspreken.¹⁶

Van de Woestijne grijpt zijn uitgebreide kennis van de muzikale en (grammofoon)technologische evoluties evenzeer aan om te instrueren. Hij is erop uit om

15 De opkomst van de radio als massamedium omstreeks 1922 zorgde ervoor dat ook elektrische opnameprocedures ingeburgerd raakten en de kwaliteit van de grammofoonplaten verbeterde (Gellatt 1977: 220, 221, 228).

16 Die voorkeur voor een kunst die zowel kenmerkend is voor de eigen tijd als het tijdsgebundene overstijgt, is typisch voor de klassieke poëtica van het interbellum (Dorleijn e.a. 2009: 28).

de oningewijde lezer van deskundig advies te voorzien. In de eerste aflevering introduceert het personage Diskomaan de ik-verteller – en dus ook de lezer – in de technologie van de grammofoon. Ook Van de Woestijnes volgende platenrecensies hebben vaak iets weg van gebruiksaanwijzingen bij de grammofoon:

Het orgel is wellicht het instrument dat tegenwoordig het beste ‘geeft’ op den gramophoon; soms doet het echter wel wat luidruchtig aan: daar is echter aan te verhelpen met ‘zachte’ naalden, of zelfs met de houten pinnetjes die men in den handel vindt: het geeft in dat geval eene uitvoering, die van deze op het speeltuig nauwelijks verschilt (655-656).

Draag er zorg voor, dat uw gramophoon altijd behoorlijk opgewonden zij, en in het juiste tempo speelt; geef ook al uwe belangstelling aan den keus der gebruikte naalden: waar een baszanger een ‘luide’ naald verdraagt, zal de lichte sopraan niets echt bereiken dan met eene ‘zachte’ (668).

Behalve over de werking van de grammofoon verschaft hij ook over de opgenomen muziekwerken de nodige encyclopedische informatie. Zo brengt hij de lezer bij monde van zijn antagonist Diskomaan iets bij over het thema van Glazoenovs *Stenka Rasin* (647), situeert hij Mozart in de muziekgeschiedenis (658-659) en geeft hij een karakterschets van de componist Francis Poulenc (653). Bovendien is een uitgesproken didactisch idioom in de *Tijdingen* nooit veraf (zie bijvoorbeeld p. 638, 643, 649, 653-655). Dat instructieve aspect van de *Grammophonische tijdingen* is niet alleen een algemeen kenmerk van het genre van de recensie tijdens het interbellum (Dorleijn 2009: 24), maar ook van de *middlebrow*-cultuur, die steeds diverse vormen van kennis poogde over te brengen (Van Boven 2014: 335-336).

Om de afstand tussen zichzelf en de lezer te dichten en om een al te hiërarchische relatie tussen ‘leraar’ en ‘leerling’ te vermijden, illustreert Van de Woestijne overigens meermaals dat hij zelf – ondanks zijn manifeste kennis van de grammofoontechniek – een leek is. In de eerste aflevering bijvoorbeeld krijgt hij zelf een les van Diskomaan over de voor- en nadelen van de grammofoon (door laatstgenoemde wordt de schrijver trouwens ‘een oningewijden’ genoemd, 638). In zijn recensie van 3 maart 1929 schaaft hij zich bij zijn leespubliek door zichzelf en de lezer in een eerste persoon meervoud ‘geen geschoolde musicologen’ te noemen (662). Op 24 maart van hetzelfde jaar noteert hij lapidair: ‘En men kan een ernstig liefhebber zijn, zonder daarom een vakman te wezen’ (671). In de laatste tijding neemt Van de Woestijne voorts de ‘niet onbelangrijke briefwisseling’ door die de stukken hem opleverden. Hij doet daarbij expliciet afstand van de verschillende specialisaties die zijn lezers aan hem toeschrijven: hij is geen ‘technicus’, ‘fabrikant’ of ‘koopman’ noch een ‘platenuitgever’ die de ‘muzikaal-historische’ plannen van zijn publiek zomaar kan realiseren (679).

Bovendien lijken Van de Woestijnes *Grammophonische tijdingen* niet uitsluitend te dienen om het geïnteresseerde maar niet per se specialistische publiek te informeren over het nieuws op de grammofoon- en platenmarkt. Ze hebben kennelijk ook een mercantiel oogmerk en illustreren zo de typische band tussen *middlebrow*-kritiek en commerce (vgl. Rubin 1992: 72-73, 103).¹⁷ Over grammofoons en

17 Op internationaal vlak was *Columbia* in 1927 en 1928 bezig met een gigantische marketingcam-

grammofoonplaten spreekt Van de Woestijne dan ook meermaals in termen van koopwaar en bezit. Zijn vertoog is op die manier representatief voor de tussenoorlogse functie van die objecten, die door hun steeds massalere productie in toenemende mate consumptiegoederen zijn geworden. De recensent expliciteert die stijgende vermarkting van de grammofoon:

Het aanmaken van gramophoon-platen is, nietwaar, een nijverheidstak. De vrij talrijke huizen, die er zich meê bezighouden, en waar het getal steeds van stijgt, doen dat niet alleen voor hun eigen plezier, of voor het mijne: zij zien er eene rendeerende zaak in (643).

Diskomaan, die de grammofoon komt leveren, beschrijft hij dan weer ‘als een commis-voyageur’ (637). Meer impliciet heeft hij het elders over ‘de waarde van mijn gramphoontje’ (644) en ‘mijne diskestock’ (664), schrijft hij ‘[i]k heb wel meer platen van hem’ (666), noemt hij (wegens de ‘zeer echte, medeslepende vertolking’ die de zangeres Maria Barrientos van volksliederen brengt) ‘deze plaat een aangenaam *bezit*’ (665) en suggereert hij dat verzamelmappen toelaten om ‘eene behoorlijke “diskotheek” aan te leggen’ (677).¹⁸ Zulke citaten laten zien dat de grammofoon en alle bijbehorende accessoires, als consumptiegoederen, ook volop deel uitmaken van een eigentijdse *lifestyle*, waarvoor Van de Woestijne enkele tips formuleert. De aankoopssuggesties van de commentator zijn soms onverholten. Zo noteert hij in elke bespreking het referentienummer van de plaat in kwestie (en maakt hij het zo voor de lezer gemakkelijk om die plaat te bestellen) en maakt hij volop reclame voor bepaalde uitgaven: ‘een prachtig Kerst- en Nieuwjaarsgeschenk!’ (645), ‘ik beloof u eenige prettige minuten die de “Black Bottom” en “Dream of Love and You”, door Wiener en Doucet met pit gespeeld, u zeker bezorgen’ (673), ‘Ik heb hier van [Debussy] verschillende platen, die ik u van harte aanbeveel: zonder twijfel wordt gij deelachtig in het genot dat ik er zelf aan beleefd heb’ (674).

Van de Woestijne lijkt er in die passages zodanig op gebrand te zijn aansluiting te zoeken bij een consumentenpostuur dat hij verschillende bronnen over de economische werkelijkheid achter de grammofoon en fonograaf tegenspreekt. Voor zover het materiaal toelaat om hier sluitende uitspraken over te doen, was de grammofoon aan de vooravond van de wereldwijde economische crisis, en zeker in België, immers nog altijd een prijzig luxeproduct. Hoewel grote delen van de bevolking het medium wel degelijk kenden van openbare vertoningen, de kermis of het uitgaansleven, waren er betrekkelijk weinig die het toestel ook zelf bezaten. Al in 1901 moest Frederik Willem Jambroes van Bommel Wortman, de vertegenwoordiger van de *Gramophone Company* die de grammofoon in de Lage Landen commercialiseerde (Kelly e.a. 1997: xiii-xxiv), zijn marktpositie verdedigen tegenover de Britse hoofdzetel:

You must not compare England with Belgium or the English with the Belgians. In your country, where as a rule money is much easier earned than here, one does not think any-

pagne voor haar orkestopenames (zie Gelatt 1977: 238-240). Wij hebben geen bewijs gevonden voor eventuele commerciële overeenkomsten tussen het platenhuis, de redactie van *De Standaard* en Van de Woestijne. Uit de briefwisseling tussen de schrijver en de toenmalige hoofdredacteur, Marcel Cordemans, blijkt vooral de zin voor initiatief en het enthousiasme van Van de Woestijne zelf. We danken Peter Theunynck voor de toestemming om zijn Van de Woestijnearchief in te kijken.

¹⁸ Onze cursivering.

thing of spending a five pound note to buy a Gramophone, but here it takes a fearful amount of consideration for a man to lay out frs. 125,- for a machine (Ral e.a. 1997, 11).

In de Nederlandstalige literatuur van het *fin de siècle* werden fonografen en grammofoons bijgevolg vaak opgevoerd als tekenen van rijkdom,¹⁹ maar ook uit de periode van de *Tijdingen* dateren verschillende literaire teksten die de grammofoon nog altijd als een statussymbool profileren. In Lode Baekelmans' roman *De onge-repte heide* (1926) bijvoorbeeld verhuist een personage zijn grammofoon, als een symbool van beschaving, mee van de stad naar zijn buitenverblijf:

In het salon staan de ramen open en Brammetje zit diep in een clubzetel gedoken, – hij nam de fijne meubelen voor een prikje over – en geniet van zijn bezit. Hij lurkt aan een groote sigaar, een Help your self, luistert met gewijde aandacht naar zijn grammofoon, 'His masters voice', en morst sigarenasch op zijn vest.
– Fijn spul, peinst hij, dat is nu echt rijkeluileven! Een buitengoed en chique meubelen (Baekelmans 1926: 33).

Tot slot creëert Van de Woestijne, net zoals Baekelmans in zijn roman, rond zijn recensies een aura van huiselijkheid en intimiteit – 'a brand of intimacy' (Rubin 1992: 217) –, een aura dat aansluit bij de biografische interesses van het tussenoorlogse publiek. Niet alleen maakt hij zijn recensies daardoor aantrekkelijker voor het publiek, hij sluit zich daarenboven ook aan bij gangbare opvattingen over de grammofoon. Die zou immers de klassieke muziek – die voordien alleen in een concertzaal kon bestaan – naar de beslotenheid van de woonkamer brengen. De grammofoon brengt de hoge cultuur binnen handbereik. Over de reeds aangestipte opname van Bizets *Carmen* bijvoorbeeld schrijft Van de Woestijne: 'Men luistere, in de ingetogenheid der warme huiskamer, naar deze vijftien Columbia-platen' (646). Over een plaat met Wagnermuziek noteert hij dat men nu niet langer naar Bayreuth hoeft om het werk van de componist te horen, maar 'dat wij ons dat genot verschaffen kunnen aan den hoek van den haard, terwijl het buiten sneeuwt, vriest en waait' (664).

6 Besluit

Net zoals de talrijke andere uitvindingen uit de industriële negentiende eeuw riepen ook de grammofoon en de fonograaf uiteenlopende culturele associaties op. De posities die culturele actoren uit de late negentiende en vroege twintigste eeuw tegenover die nieuwe media innamen, vertelden en vertellen bijgevolg heel wat over het beeld dat ze van zichzelf de wereld instuurden. In de meest algemene zin vormt deze bijdrage een pleidooi om aandachtig te zijn voor de rol van die nieuwe media en hun complexe connotaties in de constructie van een auteurspostuur. De vele interferenties tussen vertogen van literaire auteurs en het discours over tech-

19 Een voorbeeld vinden we in de cyclus *Boeken der Kleine Zielen* (1901-1903) van Louis Couperus, waar tijdens een partij georganiseerd door Adolfine van der Lowe alle aandacht gaat naar een 'achtenswaardige', gezette en welgestelde man, die ook hoofdredacteur van de krant *den Fonograaf* blijkt te zijn (Couperus 1991: 181).

nologie en media moeten daarbij systematischer onder de loep worden genomen.

Met onze analyse van Karel van de Woestijnes *Grammofonische tijdingen* wilden we daartoe een eerste aanzet geven, en ambieerden we bovendien om een licht te werpen op het nog niet bestudeerde postuur van de invloedrijke dichter. Van de Woestijne, die ondanks zijn journalistieke bedrevenheid een hele carrière lang een aristocratisch en *highbrow* imago met zich droeg, greep zijn besprekingen van grammofoons en grammofoonplaten in 1928 en 1929 aan om dat imago zowel te bevestigen als bij te stellen. Enerzijds dient het populair en democratiserend geachte medium van de grammofoon immers als een afzetbord voor de auteur om zich als aristocraat te blijven opstellen. Anderzijds verraden Van de Woestijnes interesse voor dat moderne object en de evoluties ervan, de soms instruerende en commerciële taal in zijn recensies en het bescheiden zelfbeeld als ‘grammofonische leek’ ook een duidelijke aansluiting bij de tussenoorlogse *middlebrow*-cultuur.

Dat dubbelzinnige auctoriale postuur dwingt ons het gangbare imago van Van de Woestijne te herzien, en komt in 1928 misschien nog meer dan ooit in het leven van de schrijver tot uiting. Terwijl hij in dat jaar met *Het berg-meer* een van zijn meest hermetische bundels publiceert, laat hij op hetzelfde moment met zijn *Grammofonische tijdingen* zien dat hij – het boegbeeld van wat door velen de oude en vooral elitaire literaire garde van de jaren twintig werd beschouwd – allerm minst afkerig is van schrijven op de maat van het grote publiek. Het is een spanning die volgens ons cruciaal is voor het postuur van de invloedrijke dichter, en die bijgevolg stellig verder onderzoek verdient.

Bibliografi

- Amossy 2010 – R. Amossy, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, 2010.
- Baekelmans 1926 – L. Baekelmans, *De ongerepte heide. Zomerverhaal*. Amsterdam, 1926.
- Bertels 1972 – W. Bertels, *Die dingen behoren allemaal tot het verleden. Geschiedenis van de omroep in België*. Antwerpen, 1972.
- Boudewijns 1979 – L. Boudewijns, *'n Hele kunst. Notities over de platenwereld in Nederland*. Bussum, 1979.
- Van Boven e.a. 2012 – E. van Boven, K. Rymenants, M. Sanders & P. Verstraeten, ‘De *middlebrow* schrijft terug. Nederlandse en Vlaamse literatuur in een spanningsveld’. In: *Spiegel der Letteren* 54 (2012) 3, p. 287-291.
- Van Boven 2014 – E. van Boven, ‘Literaire levenslessen. De eerste Scharthenroman als model van een nieuwe *middlebrow* literatuur’. In: *Nederlandse letterkunde* 19 (2014) 3, p. 327-349.
- Buelens 2001 – G. Buelens, *Van Ostaijen tot heden*. Nijmegen, 2001.
- Buelens 2007 – G. Buelens, “Allen samen moeten we die restanten van decadentie vernietigen”. Het imago van Karel van de Woestijne bij de jonge flaminganten tussen de twee wereldoorlogen’. In: A.M. Musschoot, H. Vandevoorde & H. Groenewegen (red.), *Al ben ik duister, 'k zet me glanzend uit. Over Karel van de Woestijne*. Groningen, 2007, p. 267-296.
- Couperus 1991 – L. Couperus, *De kleine zielen*. In: H.T.M. van Vliet, J.B. Robert & O. Dijkstra (red.), *Volledige werken Louis Couperus 19. De boeken der kleine zielen 1 en II*. Amsterdam, 1991, p. 5-304.
- Dekker 1931 – M. Dekker, *Amsterdam*. Amsterdam, z.j. [1931].
- Dera 2012 – J. Dera, ‘De potscherf in het woestijnzand. Hans Faverey: beeld en beeldvorming’. In: *Spiegel der Letteren* 54 (2012) 4, 459-489.
- Dera 2014 – J. Dera, ‘Een plaats in de bijkeuken? Ellen Russe en het vrouwen-uurtje van de KRO, 1929-1940’. In: *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* LXVII (2014), p. 133-154.

- Van Dijk 2014 – Y. van Dijk, *Fanfare uit de toekomst. Tussen techniek, media en literatuur. Oratie uitgesproken door Prof. dr. Y. van Dijk bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de Moderne Nederlandse Letterkunde in Mondiaal Perspectief aan de Universiteit Leiden op vrijdag 10 oktober 2014*. Leiden, 2014.
- Dorleijn 2007 – G.J. Dorleijn, 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel'. In: *Nederlandse letterkunde* 12 (2007) 4, p. 241-256.
- Dorleijn e.a. 2009 – G.J. Dorleijn, D. de Geest, K. Rymenants & P. Verstraeten: 'Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig. Een panorama'. In: *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig*. Nijmegen, 2009, p. 7-34.
- Durnez 1985 – G. Durnez, *De Standaard. Het levensverhaal van een Vlaamse krant 1914-1948*. Tiel, 1985.
- Gelatt 1977 – R. Gelatt, *The Fabulous Phonograph 1877-1977*. Londen, 1977.
- Gijsen 1920 – M. Gijsen, *Karel van de Woestijne*. Antwerpen, 1920 (Vlamingen van Beteekenis, IV).
- Kelly e.a. 1997 – A. Kelly & J. Klöters, *His Master's Voice/ De stem van zijn meester. The Dutch Catalogue. A Complete Numerical Catalogue of Dutch and Belgian Gramophone Recordings made from 1900 to 1929 in Holland, Belgium, and elsewhere by The Gramophone Company Ltd*. London, 1997.
- Van der Lek 1945 – G. J. van der Lek, *Brinkman's catalogus van tijdschriften die gedurende 1936 tot en met 1940 in Nederland en Vlaanderen zijn uitgegeven*. Leiden, 1945.
- Van Loon 1930 – O. van Loon, 'Een gramfoonplatenbaedeker en iets uit de geschiedenis van de Spreekmachine'. In: *Het Vaderland*, 16 november 1930 (ochtendblad).
- Meizoz 2007 – J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, 2007.
- Meizoz 2011 – J. Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève, 2011.
- Musschoot 1999 – A.M. Musschoot, 'Convergentie en bijna-unanimitieit. Een blik op de receptie van Karel van de Woestijnes poëzie'. In: *Nederlandse letterkunde* 4 (1999) 2, p. 162-177.
- Van Oosten 1929 – A.J.D. van Oosten, 'His Master's Voice'. In: *His Master's Voice*. Santpoort, 1929, p. 5-6.
- Radway 2004 – J. Radway, 'Research Universities, Periodical Publication, and the Circulation of Professional Expertise. On the Significance of Middlebrow Authority'. In: *Critical Inquiry* 31 (2004) 1, p. 203-228.
- Ral e.a. 1997 – J. Ral & J. Bijmens, *A History of EMI in Belgium. Including a Complete Belgian Beatles Discography*. Z.p., 1997.
- Read e.a. 1976 – O. Read & W. Welch, *From Tin Foil to Stereo. Evolution of the Phonograph*. Indianapolis, 1976.
- Roelants 1934 – M. Roelants, 'De Keerzijde: Hollywood en de Koninklijke Vlaamsche Academie'. In: *Forum* 3 (1934) 1, p. 86-87.
- Rubin 1992 – J.S. Rubin, *The Making of Middlebrow Culture*. Chapel Hill/Londen, 1992.
- Sanders 2008 – M. Sanders, 'De criticus als bemiddelaar. Middlebrow en de Nederlandse literaire kritiek in het interbellum'. In: *TNTL* 124 (2008) 4, p. 312-333.
- Shuker 2010 – R. Shuker, *Wax Trash and Vinyl Treasures. Record Collecting as a Social Practice*. Farnham, 2010.
- Sterne 2003 – J. Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/Londen, 2003.
- Teirlinck 1907 – H. Teirlinck, 'Foorpraat (18 augustus 1907)'. In: H. Teirlinck, J. van Schoor (red.), *Brussel 1900*. Amsterdam/Antwerpen, 1981, p. 140-142.
- Teirlinck 1909 – H. Teirlinck, *Het ivoren aapje. Een roman van Brusselsch leven*. Amsterdam, 1909.
- Theunynck 2010 – P. Theunynck, *Karel van de Woestijne. Biografie*. Antwerpen, 2010.
- Vandevoorde 2006 – H. Vandevoorde, *De spiegel van Achilleus. Karel van de Woestijne en de allegorie*. Nijmegen, 2006.
- Vandevoorde 2007 – H. Vandevoorde, "'O stekel-bezie zoet en zuur". Van de Woestijne tot heden'. In: E. Brems, H. Brems, D. de Geest & E. Vanfraussen (red.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven, 2007, p. 226-241.
- Verbruggen 2009 – C. Verbruggen, *Schrijverschap in de Belgische belle époque. Een sociaal-culturele geschiedenis*. Gent/Nijmegen, 2009.
- Vervliet 1988 – R. Vervliet, 'Van Nu en Straks'. In: M. Rutten & J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De Voorstad groeit. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)*. Antwerpen, 1988, p. 78-225.

- Verstraeten 2008 – P. Verstraeten, “Rozentuinen” of “bergkruinen”. Karel van de Woestijne in de kritiek van Joris Eeckhout en Urbain van de Voorde’. In: *Spiegel der Letteren* 50 (2008) 4, p. 463-486.
- Verstraeten 2013 – P. Verstraeten, ‘Buysse in gesprek met d’Oliveira. Het literaire interview en de constructie van auteursbeelden’. In: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* 29 (2013) 1, p. 39-53.
- Van de Woestijne 1950 – K. van de Woestijne, *Verzameld werk. Zesde deel*. Brussel, 1950.
- Van de Woestijne 1986 – K. van de Woestijne, *Verzameld journalistiek werk. Deel 1: Nieuwe Rotterdamse Courant juli 1906 – juni 1907*. Gent, 1986.
- Van de Woestijne 1989 – K. van de Woestijne, *Verzameld journalistiek werk. Deel 5: Nieuwe Rotterdamse Courant december 1911 – januari 1913*. Gent, 1989.
- Van de Woestijne 1990 – K. van de Woestijne, *Verzameld journalistiek werk. Deel 6: Nieuwe Rotterdamse Courant januari 1913 – november 1913*. Gent, 1990.

Adressen van de auteurs

KU Leuven/MDRN

tom.willaert@arts.kuleuven.be (FWO, KU Leuven/MDRN)

bram.lambrecht@kuleuven.be (KU Leuven/MDRN)