

ERICA VAN BOVEN

De middlebrow-roman schrijft terug

Visies op elite en ‘hoge literatuur’ in enkele publieksromans rond 1930

Abstract – This article explores the possibility of characterizing and positioning the Dutch ‘middlebrow novel’ in the literature and culture of the interwar years by focusing on the way three middlebrow novels (1929, 1930, 1934) perceive high-brow literature and culture.¹

1 Hoog, laag en middelmaat in de jaren dertig

In 1932 beschreef Anthonie Donker een fictieve romanschrijver, tevens criticus, die in de trein de nieuwste Vicky Baum leest, *Incident in Lobwinckel*.² Zulke lectuur koopt de schrijver alleen als hij op reis gaat, ‘zooals een geheelonthouder op oudejaarsavond een glas pons drinkt’. Al lezend vergeet hij alles om zich heen, de reis vliegt voorbij en hij geniet als een schooljongen: ‘sinds hij in zijn jongensjaren Karl May las, is hij niet meer zoo geboeid geweest.’ Maar dan wordt de criticus weer in hem wakker. Hij legt het boek op enige afstand van zich neer en neemt een koele, superieure houding aan. Geflodder, denkt hij, amusement, vlot geschreven en aardige beelden, maar toch: ontspanningslectuur; ‘in zijn lezingen pleegt hij de litteratuur wel met een aardige en zinrijke woordspeling inspanningslectuur te noemen.’ (Donker 1932a: 55)

Deze fictieve literator is illustratief voor de houding van de literaire kritiek in het begin van de jaren dertig, niet alleen in zijn superieure afwijzing van populaire romans zoals die van Vicky Baum, maar ook in de verschillende leeshoudingen die hij met verschillende literaire categorieën verbindt. De echte, hoge literatuur is een ernstige zaak die afstand en inspanning van de lezer vraagt terwijl de publieksgerichte romans geassocieerd worden met leesplezier en kinderlijke overgave, zaken die wel aantrekkelijk zijn, maar ook gevaarlijk en verboden, als drank voor een geheelonthouder. Donker, die zich met dit ironische stukje van dat patroon lijkt te distantiëren en die inderdaad in zijn blad *Critisch Bulletin* niet alleen de top van de letterkunde, maar ook het bredere literaire aanbod aan bod liet komen, hing tot op zekere hoogte toch zelf ook een dergelijk standpunt aan. In hetzelfde jaar 1932 velde hij een vernietigend oordeel over een roman van Willy Corsari – vaak de Nederlandse Vicky Baum genoemd – die zijn succes te danken zou hebben aan de neiging van de schrijfster haar publiek te behagen met een uitgekiend mengsel van sentiment en sensatie. (Donker 1932b)

¹ Deze bijdrage maakt deel uit van een vierdelige artikelenreeks over ‘Middlebrow en modernisme’, aangevangen in *TNTL* 124 (2008) 4, p. 304 e.v. en voortgezet in *TNTL* 125 (2009) 1, p. 55 e.v. – Met dank aan Koen Rymenants, Mathijs Sanders en Pieter Verstraeten voor hun commentaar. Voor dit artikel is gebruik gemaakt van de discussies die gevoerd werden tijdens het Olith-atelier ‘Middlebrow en modernisme’ (KU Leuven, 26 juni 2008). Dank aan de organisatoren en deelnemers: Koen Rymenants, Pieter Verstraeten, Mathijs Sanders, Dirk de Geest, Laurence van Nuijs en Hilde Moors.

² Vicky Baum (1888-1960) schreef in de jaren twintig en dertig een aantal succesvolle romans; haar *Menschen im Hotel* (1929) werd een internationale bestseller.

Door latere onderzoekers is deze houding typerend gevonden voor het literaire modernisme dat het eigen, kleine gebied van de ware, hoge literatuur verre probeerde te houden van alles wat die in de buurt zou kunnen brengen van de opdringende massacultuur, zoals publiekssucces, amusement of leesplezier. (Huyssen 1986: 55) Hoewel Donker zijn treinreiziger geenszins als modern portretteerde, maar juist als een ouderwetse schrijver uit de school van het Hollands realisme, zijn diens strenge en verheven kijk op de literatuur en afwijzing van plezier en amusement wel in dit kader van de twintigste-eeuwse literaire hoog-laag-scheiding te plaatsen.

Rond 1930 gingen de vele romans die geen 'inspanningslectuur' waren, die door veel lezers enthousiast onthaald, gelezen, onder elkaar besproken en geruild werden, een serieus probleem vormen voor de literaire kritiek. Weliswaar werden dergelijke romans al jarenlang geschreven en negatief beoordeeld, maar toch werd het nu kennelijk urgent er een houding tegenover te bepalen en er een benaming voor te vinden. Dat hangt samen met de eerste aanzetten tot een nieuwe, moderne roman die rond 1930 plaatsvonden. De verdedigers van dit nieuwe proza voelden de noodzaak een scherpe scheiding aan te brengen met de doorgaande stroom van veelgelezen romans uit de realistische traditie. Bovendien waren die publieksromans in aantal, oplagen en succes fors toegenomen sinds recent opgekomen middenklasse-groepen een belangrijke lezerscategorie waren gaan vormen. Tegen de achtergrond van deze ontwikkelingen valt te begrijpen waarom de kritiek rond 1930 meer dan voorheen ging worstelen met de positionering en de benaming van publieksgerichte romans.³

Die positionering leverde in zoverre moeilijkheden op dat deze romans niet pasten in de literaire tweedeling van 'hoge' literatuur versus 'laag' amusement zoals die in de negentiende eeuw had bestaan. De termen 'hoog' en 'laag' voldeden hier niet meer, zoals Du Perron in 'Jan Lubbes' stelde: 'Het Engelse "highbrow" en "lowbrow", dat ook bij ons steeds meer ingang vindt, heeft het weinig vleien-de van een waardebepaling; nog altijd het hogere en het lagere'. (Du Perron 1965: 185) De tegenstelling waar het volgens hem nu om gaat is die tussen de 'schrijver voor een elite' versus de 'publiek auteur'. Ook andere critici konden de publieksromans niet eenvoudig in een hoog-laag-schema onderbrengen. Het werd gebruikelijk een literaire tussenlaag te onderscheiden: 'de middelmatige literatuuroort', de 'middelmaat'. In beschouwingen van critici als Helman, Greshoff, Du Perron en Ter Braak wordt vele malen verwezen naar deze recent opdringende tussenvorm en steevast wordt die aangeduid als 'middelmaat'.

Deze nieuwe middelmaat zag men als een typisch twintigste-eeuws verschijnsel dat de aloude tweedeling van een literatuur voor de beschaafde elite enerzijds en een onpretentieuze ontspanningslectuur voor de massa anderzijds op een verwarrende manier doorkruiste. Die tweedeling was tenminste duidelijk geweest en de aloude ontspanningskunst, de goede detectiveroman, de spannende film, was volgens Helman 'rechtens en eerlijk' en 'ongevaarlijk amusement'. (Helman 1931: 60) Voor de nieuwe tussenvorm, de middelmaat, golden die kwalificaties niet. In stukken van Helman, Greshoff, Du Perron en Ter Braak vallen woorden als 'gevaarlijk' en 'vals', net als andere ongunstige typering zoals 'schijnkunst',

3 Zie Van Boven 2009.

‘kwasi-kunst’, ‘Ersatz’, ‘zwendel’ en ‘kitsch’. De woordkeus maakt duidelijk waar de schoen wrong: het ging hier om literatuur die niet inzette op eenvoudige ontspanning, maar wel degelijk aanspraak maakte op een literaire status, door ‘de schijn van hogere bedoelingen’, door de inzet van literaire technieken en middelen die echter in een smakelijk publieksproduct waren verwerkt. Dat vond men vals en gevaarlijk. Het publiek kreeg schijnliteratuur voorgezet die de indruk van echte kunst maakte en zou het onderscheid zo niet meer kunnen maken.

Van dat publiek had men evenmin een gunstige voorstelling. Het was een wezenlijk bestanddeel in de beeldvorming van de middelmaat dat die een verbond vormde met de burgerlijke middenklasse, speciaal met de pas opgekomen klasse van kleine burgers, het ‘hoedenproletariaat’ zoals Nijhoff (1961: 679-680) het noemde, ‘de enorme hoeveelheid bank- kantoor en winkelpersoneel, dat een boord draagt en een vouw in zijn broek’, een sociale categorie die men evenals de literatuurvorm als een halfslachtig mengsel beschouwde, in intellectueel opzicht. Het werd gebruikelijk deze nieuwe lezersgroepen aan te duiden als ‘geestelijke middenstand’, ‘halfintellectuelen’, ‘half-intellectuele gemeente’ of ‘halfopgeleiden’. Dat zijn de lezers zoals Nijhoff (1982b: 470) ze voorstelt in zijn bespreking van de succesdichteres Alice Nahon, de lezers, of eerder lezeressen, wier kamer zowel een buste van Dante, een reproductie van Botticelli, de dichtbundels van Nahon en Loveling als een album met familiekiekjes bevat. Het was precies die ongerichte, gemengde interesse die Virginia Woolf typerend achtte voor de middlebrow- man of -vrouw ‘who ambles and saunters now on this side of the hedge, now on that, in pursuit of no single object, neither art itself or life itself, but both mixed indistinguishably, and rather nastily, with money, fame, power, or prestige.’ (Woolf 1966)

2 Middlebrow

Wat de Nederlandse critici rond 1930 aanduiden met ‘middelmaat’ komt tot in detail overeen met wat in Engeland *middlebrow* heette. Die term kwam op in de late jaren twintig, toen critici tussenvormen tussen de intellectuele ‘highbrow’ en de tegenhanger ‘lowbrow’ probeerden te plaatsen. Net als in Nederland duidde men er personen met een gemiddelde en gematigde culturele belangstelling mee aan en een heel scala van op dat publiek gerichte literaire producten en activiteiten.⁴ ‘Vermenging’ stond centraal in de verschijnselen die men als middlebrow bestempelde: vermenging van hogere en lagere elementen, van kunst en commercie, van kunst en alledaags leven. Er was een duidelijk verband met het nieuwe middenklasse-publiek – het begrip had een culturele, maar ook een sociale dimensie.

Middlebrow had een pejoratieve connotatie. Het was een polemisch etiket waarmee vertegenwoordigers van de ‘highbrow’ probeerden zich af te schermen van de toenemende culturele praktijken die op de groeiende middenklasse waren gericht. Schrijvers of critici duiden er hun eigen werk of activiteiten niet mee aan, al waren er in Engeland wel critici die zich opwierpen als verdedigers van de middlebrow, zodat daar in de jaren een expliciete *battle of the brows* ontstond. Ook in

4 Zie Van Boven e.a. 2008.

Nederland waren er wel critici die begrippen als ‘de gemiddelde lezer’ en de ‘middensfeer’ in positieve zin gebruikten (Sanders 2008), maar van een echte *battle of the brows* was hier geen sprake.

Recentelijk zijn er door Angelsaksische onderzoekers pogingen ondernomen het begrip middlebrow op een neutrale, beschrijvende manier te gebruiken. Het wordt ingezet om een meer geschakeerd beeld te geven van het interbellum, een breder scala aan literaire en culturele verschijnselen in beeld te brengen dan de vernieuwende ontwikkelingen, avant-garde en modernisme, waarop tot nu toe het accent veelal heeft gelegen. Het is de inzet van deze artikelenreeks te bezien wat de mogelijkheden zijn van dit begrip voor de beschrijving van de literaire en culturele situatie van het Nederlandse interbellum.

Een neutraal, beschrijvend gebruik van middlebrow is niet onproblematisch. Ten eerste staat het op gespannen voet met het historische, negatieve gebruik van de term – een situatie die zich overigens ook heeft voorgedaan rond het begrip ‘modernisme’, dat voor de toenmalige schrijvers/critici eveneens een andere betekenis had dan in de huidige literatuurgeschiedschrijving gangbaar is geworden. Ten tweede is het problematisch middlebrow als beschrijvend concept te hantieren wanneer men zich, zoals sociologisch georiënteerde onderzoekers doen, op het standpunt stelt dat middlebrow-teksten niet gedefinieerd worden door intrinsieke eigenschappen, maar door het sociale gebruik dat ervan wordt gemaakt. Volgens Bourdieu bijvoorbeeld wordt een cultureel product tot middlebrow doordat het in de smaak valt van het middenklasse-publiek; zodra het bij die sociale klasse populair is, bestempelt de elite het als middlebrow. Een middlebrow-cultuur met eigen eigenschappen bestaat in zijn visie niet. Voor een dergelijk standpunt kunnen wel argumenten uit de historische praktijk worden aangevoerd. Ter Braak en Du Perron hadden *De klop op de deur* van Ina Boudier-Bakker niet gelezen en waren dat ook niet van plan, net zo min als iedereen die ze kenden (‘wie van ons heeft die turf gelezen’ (Ter Braak & Du Perron 1962: 133)) maar ze wisten wel heel zeker dat het middelmaat was, doordat het zo enorm populair was. Middlebrow was voor deze critici wat het grote publiek leest en ‘wij’ (dus) niet lezen; het was dus inderdaad de middenklasse-relatie tot deze roman die hem tot middlebrow maakte. Anderzijds sluit een dergelijke visie toch niet uit dat middlebrow-teksten bepaalde karakteristieke eigenschappen hebben. Ook de categorieën die Bourdieu (2006: 16-17) onderscheidt op basis van sociaal gebruik, lijken toch ook wel intern te kunnen worden afgebakend.

Spanning tussen een sociologisch en een tekstgericht standpunt zien we eveneens in Angelsaksische studies over middlebrow-teksten. Humble (2004: 3-4) bijvoorbeeld lijkt een sociologisch standpunt aan te hangen wanneer zij stelt dat de middlebrow-roman niet door intrinsieke factoren wordt gedefinieerd maar door zijn succes bij bepaalde publieksgroepen; tegelijkertijd toont zij aan dat de romans verbonden zijn door ‘shared generic features and ideological preoccupations’; haar doel is mede ‘to suggest that the middlebrow novel in this period acquires a generic identity of its own’.

Voor die onderneming valt veel te zeggen. De romans waar het om gaat hebben in hun tijd een benaming gekregen (middlebrow, middelmaat) en zijn dus in zekere zin geclassificeerd. Op grond daarvan zijn ze als een historische categorie of genre te bestuderen, al zullen de grenzen van die categorie niet gemakkelijk te

bepalen zijn. Een tekstgerichte aanpak is in dit geval interessant, omdat we anders niet verder komen dan een herhaling van het beeld van de middlebrow-roman als, zoals Humble zegt, ‘the “other” of the modernist or avant-garde novel’. Onderzoek naar deze romans is een manier om te ontkomen aan de dominante beeldvorming van critici, die vanuit een modernistische poëtica de middelmaat als publieksgerichte, commerciële schijnkunst hebben gekarakteriseerd. Vanuit deze overwegingen richt ik mij, na de kritiek (Sanders 2008) en de radiolezing (Rymenants & Verstraeten 2009) op de Nederlandse middlebrow-roman.

3 ‘Talking back’

Van de vele invalshoeken die zich voor de bestudering van middlebrow-romans aandienen, zijn er hier twee gekozen die beide ten doel hebben zicht te krijgen op middlebrow als een project met een eigen positie en een eigen agenda. De eerste is de vermenging van hoge (moderne) en lage (verouderde en triviale) elementen die zowel door de contemporaine kritiek als door huidige onderzoekers als typerend is beschouwd. Daarmee zou middlebrow een medium zijn dat een groot publiek vertrouwd kon maken met moderne vormen en ideeën, hetgeen aansluit bij het concept van ‘bemiddeling’ dat als een karakteristiek van middlebrow-teksten en – activiteiten is aangewezen.⁵

De tweede, centrale invalshoek is ontleend aan Ann L. Ardis die heeft laten zien dat Engelse middlebrow-romans niet slechts een object van modernistische kritiek vormden, maar zelf ook positie kozen tegenover modernisme en avant-garde. ‘Talking back’ is de term die zij hanteert voor ‘the ways in which the allegedly passive consumers of a hegemonic popular culture respond to, challenge, and repurpose its meanings and messages’. (Ardis 2002: 116) Toegepast op middlebrow-romans gaat het dan om de vraag in hoeverre deze een ‘counterdiscourse’ bieden tegenover de dominante hoge cultuur, hoe zij deze waarnemen en erop reageren. Dat is een interessante vraag vooral met het oog op de schaarste aan andere vormen van ‘terugschrijven’ (manifesten, essays, beschouwingen); middlebrow-auteurs lieten zich veel minder dan de moderne en modernistische buiten hun werk om horen in het literaire debat.

Vooral dit eventuele ‘terugschrijven’ heeft de keuze van de hier te analyseren romans bepaald; de drie romans die voor deze eerste verkenning zijn geselecteerd thematiseren alle op een of andere wijze de ‘hoge’ literatuur en de literaire wereld. Het zijn romans uit de jaren rond 1930, toen de eerder besproken scheiding tussen de moderne roman en de middelmaat zich duidelijk begon af te tekenen en druk werd besproken in de leidende literaire kritiek: Willy Corsari, *Chimaera* (1929), Ina Boudier-Bakker, *De klop op de deur* (1930) en Emmy van Lokhorst, *De toren van Babel* (1934). Dat het hier typische middlebrow-romans betreft valt niet alleen af te lezen uit de plaats die ze door de kritiek kregen toegewezen en uit het gegeven dat het hier gaat om publieksboeken die tot de mode van de dag behoorden, maar ook uit het profiel van de auteurs; tot het profiel van de middlebrow-auteur behoorde bijvoorbeeld het beoefenen van uiteenlopende genres waaronder ook

⁵ Zie Sanders 2008 en Rymenants & Verstraeten 2009.

lager geklasseerde zoals jeugd- en detectiveboeken, een hoge productie en een zekere ongerichtheid in de keuze van tijdschriften waarin werk werd gepubliceerd. Dit alles sluit aan bij de vermenging (van hoog en laag, kunst en markt) die steeds weer als centraal element van het begrip *middlebrow* naar voren komt.

De gekozen romans tonen de grote rol van vrouwen op dit terrein, maar laten ook zien dat het om een gebied gaat waarbinnen een grote differentiatie bestaat. Het begrip *middlebrow* brengt een heel scala aan teksten en activiteiten samen; ook als het alleen om de roman gaat dekt het een heterogene lading.

4 Willy Corsari als *middlebrow*-auteur

Willy Corsari past in het beeld dat in de contemporaine kritiek bestond van de tweederangsschrijfster die het grote publiek wist te bedienen met de ene vlotte roman na de andere. De kwaliteiten die men aanvankelijk in haar werk zag, waren tevens eigenschappen die haar bedenkelijk dicht in de buurt van de amusementslectuur brachten. De complimenten voor haar vlotheid en handigheid, het gemak waarmee zij een onderhoudend verhaal wist op te bouwen, een intrige wist uit te werken, de taal en de dialoog wist te hanteren, waren dubieus; in literair opzicht klonk het zelfs als een verwijt wanneer men opmerkte dat haar werkwijze zo natuurlijk en eenvoudig was en dat er geen enkel geworstel met stof of techniek in haar werk zichtbaar was, zoals Herman Poort opmerkte over *Chimaera*. Deze houding zagen we hiervoor bij Donkers fictieve romanschrijver; kennelijk waren Willy Corsari's romans evenmin als die van Vicky Baum – met wie ze als gezegd vaak werd vergeleken – ‘inspanningslectuur’. Zij fungeerde als een typische *middlebrow*-auteur, aan de onderkant van het *middlebrow*-spectrum, maar tegelijkertijd met een onmiskenbaar modern element.

Willy Corsari voldeed ook in andere opzichten volledig aan het hiervoor besproken profiel van de *middlebrow*-auteur. Zo was haar oeuvre omvangrijk en gevarieerd. Zij schreef naast serieuze romans een aantal detectives en meisjesboeken. Vooral met die beide laatste genres plaatste ze zich in de lagere literaire regionen; wie detectiveverhalen schrijft ‘zakt af naar de onderwereld van het amusement en bewandelt de brede weg leidende naar de letterkundige verdoemenis’, schreef Revis in een portret van de schrijfster. (Revis 1950: 27) Met amusement werd zij toch al geassocieerd door haar verleden als zangeres in cabarets (onder meer dat van Pissis), revues, dancings en bioscopen, in Nederland en Berlijn. Dat artiestenverleden gaf haar weliswaar een aureool van glamour en spanning, maar was niet bevorderlijk voor een serieuze reputatie in de letterkunde. Zelf deed zij juist erg haar best zich tot een serieuze letterkundige te ontwikkelen. Ze maakte zich de klassieke en moderne ‘hoge’ literatuur eigen en kreeg een voorkeur voor auteurs uit een hogere literaire categorie dan die waarin zijzelf werd geplaatst, zoals Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Albert Camus, Jean Cocteau en Julien Green. Ze vond het belangrijk de indruk te wekken dat zij ‘ongetwijfeld behoort tot de happy few, die de “officiële” kunst beheerst’, meldde Carmiggelt (1949: 9) over haar.

Dezelfde typerende mengeling van hoog en laag is zichtbaar in haar literaire contacten en in de tijdschriften waarin zij publiceerde. Aanvankelijk, in 1917, nog ver voor haar romandebuut, had zij contact met de jongergeneratie die zich

rond *Het Getij* begon te ontwikkelen. In de tweede jaargang verscheen een kort verhaal van haar hand en met Constant van Wessem voerde zij enige tijd een correspondentie. Maar zij stuurde haar gedichten en verhalen in die jaren en daarna naar ieder blad dat ze wilde publiceren, van *De Tijdspiegel*, *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, *Nederland* en *De Groene Amsterdammer* tot *Het Leven*, *De Haagse Post*, *De Telegraaf*, *Astra* en *De Prins*; er verscheen zelfs werk van haar in *B.Z. Am Mittag*. Wat haar bovenal tot middlebrow-auteur bestempelde was de gretigheid waarmee het grote publiek haar vele romans kocht en las; zij groeide in de jaren dertig uit tot een van de populairste auteurs van haar tijd en behield die status tot het einde van de jaren vijftig.

5 Tussen hoog en laag: *Chimaera*

Het romandebuut *Chimaera* (1929)⁶ gaat over het najagen van illusies en de teleurstellingen die dat oplevert. Alle personages leven met dromen van roem en succes, met irreële voorstellingen die men maakt van de liefde en de geliefde, met dromen van een ander leven. Wie achter zulke droombeelden aanjaagt komt bedrogen uit. De jonge vrouw die hunkert naar een leven als filmster verongelukt, de vrouw die snakt naar een grootsteeds leven tussen beroemdheden eindigt als een opgeschroefd en nerveus schepsel, de man die zijn geliefde naar zijn eigen wensen heeft willen vormen staat ten slotte met lege handen. Slechts wie zich houdt aan de woorden van Keats, aangehaald door de man die in de roman als het morele centrum fungeert, kan gelukkig leven: 'then on the shore /Of the wide world I stand alone, and think,/Till Love and Fame to nothingness do sink'. (30) Deze woorden kunnen als het motto en de moraal van de roman gezien worden. Bijna niemand in de roman bereikt een dergelijke onthechting, die ook is uitgebeeld in een Boeddhabeeld op de kamer van de hoofdpersoon waarnaar diverse malen wordt verwezen.

Ook de hoofdplot wordt beheerst door dit thema. De jonge schrijver Alwin von Behrend ploetert om met zijn werk, romans, novellen, stukjes, een bestaan op te bouwen. Hij smacht naar succes en erkenning maar de afwijzingen van redacteurs maken hem steeds moedelozer. Dan krijgt hij bij toeval een romanmanuscript in handen met de titel 'Chimaera'. Hij geeft het uit onder zijn eigen naam en het wordt een enorm succes. Het boek wordt overal besproken en opgehemeld, iedereen leest het, het is het gesprek van de dag, het wordt herdrukt en verfilmd. In één klap is hij beroemd en gevierd. Maar hij vindt zijn innerlijke rust pas weer terug wanneer hij, aan het slot van de roman, de ware gang van zaken openbaar maakt. Dan, als hij zijn naam en ook zijn geliefde kwijt is, komen de woorden van Keats weer in zijn gedachten en ziet hij de betekenis van de titel van het boek: waanbeeld. In de hoofd- en nevenintriges van deze veeldradige roman wordt dus een duidelijke stelling uitgewerkt, maar die blijft impliciet; een regelrechte tendensroman is het niet.

Door onderzoekers is de middlebrow-roman bestempeld als 'pastiche' (Bour-

6 Citaten verwijzen naar de eerste druk: Willy Corsari, *Chimaera*, 's-Gravenhage: Leopolds Uitgevers-maatschappij, 1929.

dieu), ‘an essentially parasitical form’ (Humble) in de zin dat hij thema’s, ideeën, vormen en stijlen van de voorhoede overneemt en inpast in een onderhoudend verhaal voor het grote publiek. *Chimaera* is van die praktijk een treffend voorbeeld. Zo laat Willy Corsari haar roman spelen in de wereldstad Berlijn in plaats van in het ‘traditioneele chagrijnige milieu van de vaderlandschen roman’; zoals Bloem zei met waardering voor deze schrijfster die over de grenzen heenkeek. Daarmee wist zij haar roman de kosmopolitische allure te geven die door de jongeren voor de moderne roman werd bepleit; hier was sprake van ‘het voortjachtend leven van een wereldstad’ (235). Corsari beeldt onderwerpen af die als modern golden: het leven van jonge kunstenaars in de grote stad, de filmwereld, moderne jonge vrouwen, ‘flappers’. En zij koos een thematiek die ver bleef van de liefdes- en huwelijkskwesties die van oudsher de stof van de damesroman uitmaakten. Modern was ook de structuur van *Chimaera* waarin vele verhaaldraden door elkaar lopen; een dergelijke ‘filmische’ breedheid werd door de jongeren bepleit ter vervanging van de individuele psychologie die in de traditionele roman centraal stond. Een vleugje Nietzsche droeg eveneens bij aan het moderne karakter. Zo zegt een personage:

Ik houd het met Nietzsche. Onze wereld zou er beter voor staan, als we de slappelingen met hun eeuwige struikelen flink vèrder naar beneden traptten ... Er is nu eenmaal geen plaats voor zwakkelingen. Survival of the fittest! (121)

Deze moderne ideeën en vormen zijn ingepast in een spannend verhaal met een sterke plot, kenmerken die de modernistische roman nu juist niet bezat. En er zijn diverse ingrediënten van de ouderwetse damesroman terug te vinden. In de personagebeschrijvingen vinden we aanduidingen als ‘vrouwtje’, ‘ranke figuurtje’ of ‘smal gezichtje’ en de namen van personages (Alwin von Behrend, Lina Verona, Erica Richa, baron Von Forsten, Mady Mado) lijken met hun romantische of adellijke allure uit het register van Courts-Mahler⁷ te zijn gekomen. Met dit alles sluit de roman aan bij Humble’s definitie van de middlebrow-roman ‘that straddles the divide between the trashy romance or thriller on the one hand, and the philosophically or formally challenging novel on the other: offering narrative excitement without guilt, and intellectual stimulation without undue effort.’ (Humble 2004: 11)

6 Willy Corsari schrijft terug

Chimaera is er niet alleen, zelfs niet in de eerste plaats, op gericht de lezer een onderhoudend verhaal te bieden. Deze roman over schrijvers en kunstenaars bevat zeer uitgesproken visies op de literaire wereld, de hiërarchieën die daarin gelden en de opvattingen die daarin domineren. Willy Corsari is ‘talking back’ en het is de moeite waard haar standpunten nader te bekijken.

Met de hoofdpersoon, Alwin von Behrend, heeft zij een typisch modern mens willen neerzetten: ‘Ik ... die een modern-denkend mensch ben ... betrekkelijk nuchter ... bewonderaar van exacte wetenschap ... afkeerig van alle vormen die in

7 De Duitse Hedwig Courts-Mahler (1867-1950) was ongekend succesvol als schrijfster van meer dan tweehonderd romantische liefdesromans.

de loop der eeuwen de menselijke zwakheid en gemakzucht heeft aangenomen, van den bloedigen cultus der Maya's tot aan het Christelijk dogma ... een mensch die gelooft, dat onze daden en capaciteiten geregeld worden door een iets groo-ter of kleiner kronkel in onze hersens' (72). Deze moderne jonge schrijver maakt deel uit van een kring van kunstenaars, journalisten, critici, filmmakers, die elkaar treffen in de Berlijnse café's, goed zijn ingevoerd in de moderne kunstwereld en hoge eisen stellen aan de inhoud van hun boekenkast. Alwins beste vriend is een invloedrijke criticus en hij heeft contacten met vooraanstaande literaire tijdschriften, zoals 'een zeer litterairdoend tijdschrift dat uitmuntte door het enthousiasme der jeugdige medewerkers en het gering aantal abonné's' (53). Al spreekt uit dit laatste citaat een zekere ironische afstand tot elitaire jongerentijdschriften, Alwin von Behrend is toch volop 'highbrow'. In zijn kringen wordt de middelmaat nadrukkelijk afgewezen: 'Er is zooveel middelmaat. Teveel van die "werkelijk-wel-goede-middelmaat"', zegt de criticus Lars, 'En middelmatigs hebben we al zooveel.' (89) Lowbrow-producten zijn helemaal uit den boze. Dat zijn 'vergulde nonsens, al die bakersprookjes, al die leugens, waar ze de meisjes gek mee maken', zegt een andere vriend van de jonge schrijver. Die prullige verhalen verblinden eenvoudige meisjes en vrouwen, 'naaistertjes en winkelmeisjes, uit eenvoud en de-gelijkheid gelokt in een tooverwereld' (133).

Alwin von Behrend en zijn vrienden zijn highbrow-kunstenaars, zij leven in de kringen waar de hoge, moderne kunst wordt gemaakt en zij koesteren de bijbehorende opvattingen van kunstenaarschap als hoogste roeping. Hun leven staat volledig in het teken van iets echt goeds creëren, uit scheppingsdrang en scheppingsvreugde. Toch neemt de roman op bepaalde punten ook afstand van die hoge kunst. De moderne kunstwereld wordt niet aantrekkelijk voorgesteld. Dat wereldje leunt op relaties en protectie en machtsposities; een publicatie of recensie in een bepaald toonaangevend blad kan een jonge schrijver maken of breken. Ook het gedachtegoed uit die kringen wordt niet volledig gedeeld. Bovenal is er verzet tegen het idee dat echte kwaliteit noodzakelijkerwijs slechts voor de enkeling zou zijn en dat een echt goed boek dus per definitie niet voor het grote publiek bestemd is en geen brede erkenning zal vinden. Tegen die typisch modernistische opvatting, waarmee rond 1930 de Nederlandse jongeren de grenzen van hun domein van echte, moderne kunst bewaakten, polemiseert de roman bijzonder fel. De criticus Lars is hier de voornaamste woordvoerder. Een groot talent zal altijd zegevieren, stelt hij, en met zegevieren bedoelt hij: succes hebben. Als iets echt goed is wordt het herkend en heeft het succes. En dat geldt ook omgekeerd: succes is een teken van kwaliteit. Aan zogeheten miskenning gelooft Lars niet. Voor de kunstenaars die denken dat ze te goed zijn voor het publiek, de 'miskende genieën', heeft Lars geen goed woord over. Dat zijn 'quasi-bohemiens', 'would-be kunstenaars', 'het slag dat vrouw en kinderen opoffert aan een of andere prul-roeping'. Vooral dat laatste steekt Lars: het 'Miskende Genie' dat in zijn stamcafé zit 'en zwamt over Kunst' en intussen zijn vrouw laat zwoegen. Kunstenaars moeten werken, hard werken 'als koëlies ... meer dan eenig "klassebewust arbeider" het zou verkiezen te doen ... nuchtere, harde vermoeiende arbeid' in plaats van interessante praatjes over kunst verkopen.

Deze roman stelt een poëtica van serieus, hard werken en verdiende erkenning bij het publiek tegenover de onwaarachtige pose, de holle praatjes en interessante allures die de moderne highbrow-schrijver in de schoenen worden geschoven.

Literatuur is wel degelijk een kwestie van roeping en scheppingsdrang, maar dat sluit een gerichtheid op publiek en succes volstrekt niet uit, zo valt de boodschap samen te vatten.

Lars' opwinding en retoriek verraden een sterke betrokkenheid van de schrijfster zelf bij deze onderwerpen. Zij spreekt hier haar eigen overtuigingen uit, die ze later in brieven en interviews nog vaak heeft herhaald. Zij ging steeds meer afstand nemen van de literaire wereld met zijn pretenties en genieën, zijn 'stroom van zwaarlitteraire blaadjes' en 'al de richtingen en essays vol gewichtigdoenerij'.⁸ Hard werken, wel degelijk vervuld van hoge literaire idealen en oprechte scheppingsdrang, maar met de intentie om het publiek te bereiken, dat was het programma dat zij daar in haar debuut tegenoverstelt en dat haar de komende tientallen jaren zou blijven leiden. Ze kon zich eigenlijk niet goed voorstellen dat een auteur anders zou willen, dat hij het niet erg zou vinden weinig verkocht en gelezen te worden. 'Dat is pose of wel onmacht en steriliteit', zo schreef ze aan Emmy van Lokhorst.⁹

7 Een nieuwe trend in modeboeken: *De klop op de deur*

Toen *De klop op de deur* van Ina Boudier-Bakker in 1930 verscheen was de naam van de schrijfster allang gevestigd. Met veelgelezen romans als *Armoede* (1909), *Het spiegeltje* (1917) en *De straat* (1924) was zij een van Nederlands bekendste auteurs, bij het grote publiek bijzonder geliefd en bij de toonaangevende critici de belichaming van de nabloei van Tachtig, de ouderwetse realistische huiskamerroman, de damesroman. Haar imago was ouderwets en 'Hollands' dan dat van de jongere Willy Corsari, serieuzer en degelijker ook en in die zin werd zij hoger aangeslagen, maar uiteindelijk belandden zij toch in dezelfde categorie van publieksgerichte middelmaat.¹⁰

De klop op de deur bekleedt in Ina Boudier-Bakkers omvangrijke oeuvre in alle opzichten een bijzondere plaats. Het was een ongekennde bestseller¹¹ en zou tientallen jaren lang het meest geliefde boek van Nederland blijven. Dat was op zichzelf al reden genoeg voor de literaire elite zich van het boek af te keren en het (ongelezen, zo zagen we hiervoor) tot de middelmaat te rekenen. In *De klop op de deur* heeft de schrijfster een voor haar ongebruikelijke aanpak gekozen. Ten opzichte van haar eerdere werk is er sprake van een verbreding, niet alleen in aantal bladzijden (1015) maar ook in tijd (het boek beslaat ruim zestig jaar) en blikveld. Cornelis Veth zag in deze generaliserende aanpak, die hij in meer modeboeken waarnam, een nieuwe trend. Weliswaar waren dit niet de nieuwe romans van het moderne leven die door de jongeren werden gewenst, maar hij vroeg zich toch af of de 'breede zakelijkheid' van dergelijke boeken 'niet het nog rudimentaire begin zijn van een nieuwe romanlitteratuur.' (Veth 1931: 123)

8 [Anoniem], 'Lezing van Willy Corsari over eigen werk in De Bijenkorf alhier'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 5 mei 1933.

9 Brief aan Emmy van Lokhorst 27 maart z.j. (Letterkundig Museum Den Haag 500386B1).

10 Zie Van Boven 1997.

11 De roman werd binnen drie jaar dertien keer gedrukt; in totaal verschenen 23 drukken tot 1980.

Overigens heeft *De klop op de deur* de trekken van de aloude realistische familieroman waarin een verteller een stoet van personages ten tonele voert en verhaalt over hun lotgevallen en betrekkingen, zoals dat eerder door Couperus en vervolgens door Robbers en Boudier-Bakker zelf was gedaan. Ook de beschrijvende stijl is typerend voor de na-Tachtigers: de uitvoerige sfeerbeschrijvingen, de schildering van huiselijke taferelen, de manier waarop de verteller de personages karakteriseert via beschrijvingen van uiterlijk en innerlijk, dat alles gold in 1930 als ouderwets, net als de gezwollen taal ('de luide herhaalde roep om recht uit het stamverwante volk, had een echo gewekt in de kalme Hollandsche harten' (257)), het idioom waarin woorden als 'hart', 'trouw', 'innig', 'gezond' en 'natuurlijk' de hoofdrol spelen en de vele cliché's: 'haar twee jonge vogels, die begonnen uit te vliegen' (367) of 'zij die aan het roer zaten en het kleine schip van Holland te sturen hadden door al de klippen en kolken van den oorlog' (826).¹² Typerend zijn de talloze cliché's met een ideologische lading (haar 'heldere, kuische oogen', 'sterk, jong vrouwenleven', 'het kleine, blanke trouwe moedergezicht') die tezamen een netwerk vormen dat de ideologische boodschap van de roman versterkt. Toch boort Ina Boudier-Bakker hier en daar ook een ander register aan. Sommige fragmenten geven een gedachtestroom van een personage, een stream of consciousness met de bijbehorende associatieve stijl, waarmee moderne romans in deze jaren experimenteerden (767-769).

Het mengsel van oude en nieuwe vormen dat deze roman presenteert sloot kennelijk volledig aan bij de toenmalige publieksbehoeften. Ina Boudier-Bakker beschrijft de lotgevallen van Annètje Craets, geboren Goldeweijn, en haar verwanten, en plaatst deze in het brede kader van de komst van een nieuwe tijd. Daarop slaat de titel. In feite beschrijft zij het moderniseringsproces vanaf halverwege de negentiende eeuw tot na de Eerste Wereldoorlog. De voornaamste lijnen waarlangs dat proces zich voltrekt zijn in de roman: de uitbreiding van de stad Amsterdam, de veranderingen in de positie van vrouwen en in mindere mate van arbeiders, de ontwikkelingen in de letterkunde en cultuur, de technologische vernieuwingen en hun effect op het dagelijkse leven. Dit alles tegen de achtergrond van de wereldgeschiedenis die, zoals de kritiek luidde, enigszins los van de eigenlijke verhaaldraden wordt beschreven.

8 Lessen in literatuur

In het kader van mijn zoektocht naar een eigen middlebrow-programma, richt ik mij hier op het perspectief waarmee de opkomst van de moderniteit, en dan vooral in de letterkunde, wordt gezien en beoordeeld. De letterkundige ontwikkelingen vormen een doorlopende lijn van het begin tot het einde van de roman. Informatie en beoordeling komen bijna steeds van Karel de Roos, jeugdvriend en levenslange trouwe metgezel van Annètje, die een boekhandel drijft in de Nes. Hij is in de roman een van de meest positief afgebeelde personages. Ook Amélie van Dugten, een ontwikkelde vriendin van Annètje, geeft regelmatig haar visie op de letterkunde.

¹² Citaten verwijzen naar de zevende druk, verschenen bij P.N. van Kampen & Zoon te Amsterdam in 1931.

Bij aanvang van de roman, de jaren zestig van de negentiende eeuw, is de jonge Karel de Roos een vurige bewonderaar van Multatuli. Velen vinden die te opstandig en te modern en geven de voorkeur aan de populaire Van Lennep of De Genestet, maar Karel leest dag en nacht Multatuli, met brandende ogen. Een paar jaar later, in 1868, wordt door Amélie een lans gebroken voor Huets *Lidewijde*, dat ze helemaal niet aanstootgevend vindt maar dat juist getuigt van een 'breedere levensopvatting, die in Frankrijk in de romans zich al baan breekt' (133). Karel leest in die jaren de moderne Franse romans, en loopt vervolgens nog vóór 1880 warm voor Perk. Die stelt hij verre boven Van Maurik, die dan de lieveling van het publiek is.

Maar hèm kregen ze niet voor die goedkoope successen. In zijn winkel tenminste zou hij vechten voor den nieuwen geest, die met Perk in de Gids was gekomen – dien Douwes Dekker den grooten stoot had gegeven. (250)

Ook Amélie pleit voor de dan nog onbekende dichter: 'Het mooiste wat sinds jaren in Holland is verschenen.' (242). Vervolgens, het is inmiddels 1882, worden Zola en Maupassant naar voren geschoven en in Nederland Emants, Kloos en Hélène Swarth. En Amélie vraagt zich af: 'waarom hebben we hier geen roman-kunst? Waarom hebben we niets dan dames en dominees die onleesbare boeken schrijven?' (278)

De opkomst van *De Nieuwe Gids* wordt als dé doorbraak en mijlpaal toegejuicht, met Kloos en Verwey, Van Eeden en Hélène Swarth. Ook Van Deyssel en Netscher en Ten Brink worden door Karel en Amélie met veel belangstelling gevolgd. 'Nóg altijd hield ze de sonnetten van Kloos, van Hélène Swarth, van Perk – voor 't mooiste wat in Holland na Vondel, aan lyriek verschenen was' (334). Karel beleeft nu een geweldige nieuwe tijd, 'de herleving van onze litteratuur' (356). Maar gaandeweg, begin jaren negentig, gaat hij iets missen; de mens, de beweging van de tijd. Overigens blijft hij vol verve via zijn winkel het moderne verbreiden, eerlijke boeken zonder moraal zoals *Een nagelaten bekentenis*, dat hij verdedigt tegenover verontwaardigde heren en onbenullige dames die nog steeds dominees-literatuur lezen. 'Dit was zijn aandeel in den nieuwen tijd – zijn aandeel in het groote werk.' (453) Inmiddels is één van Annètjes zoons zelf dichter geworden; Frits Craets geldt als 'een der meest beteekenende jongeren' die zich afkeren van de Nieuwe Gidsers en zich weer tot de gemeenschap wenden. Hij gaat naar Parijs waar hij leeft onder 'de jongste Fransche litteratoren' (497) en hij schrijft artikelen over wat de moderneren nu precies willen. In de kringen van Amélie van Dugten leest men in deze jaren graag Van Deyssels kritieken, *De kleine Johannes*, Van Looy, en ook Oscar Wilde wordt gewaardeerd. *Hilda van Suylenburg* zweept intussen 'de harten van jong vrouwelijk Holland' op, maar dat boek wordt door de verteller als 'tendentieus', propagandistisch en 'suggestief' afgedaan.

Karel de Roos blijft ook in de twintigste eeuw zijn letterkundige beschouwingen ten beste geven; inmiddels zijn er maatschappelijk geïnteresseerde dichters, Ary Prins met zijn merkwaardige taal waarop de burgers verontwaardigd reageren, de 'droomer' Van Oordt, Boutens, 'diep en verfiynd', en de vrouwelijke auteurs, een tijdsverschijnsel dat over twintig jaar vergeten zou zijn; 'kunst werd het niet'. (572). Hij blijft het nieuwe verdedigen; we beleven nu 'den grooten roman' van Couperus, Van Schendel, Top Naeff, Robbers, De Schartens, Heijermans,

Querido en *Tropenwee* van Van Booven, maar die roepen bij hem niet het vuur op van Multatuli en de Tachtigers. Als de oorlog uitbreekt wordt het stil in zijn zaak, 'er koopt geen mensch een boek'. Weliswaar raakt in deze jaren de 'heele atmosfeer vervuld van nieuwe geluiden, nieuwe gedachten' (821) maar Karel heeft er minder affiniteit mee. Zijn pleegzoon neemt de zaak over en wil een nieuwe wind laten waaien: 'Er is vraag naar amusementslectuur – dat moeten we hebben (...) we willen sterke effecten, we willen in de litteratuur het spannende boeiende leven van den tijd.' (986). Karel treedt nu terug.

Zo geeft de roman een lesje literatuurgeschiedenis. Daarin valt een aantal dingen op. Ten eerste is het het standaardbeeld van de 'legitimate culture' dat de lezer krijgt voorgeschoteld; de erkende top van de Nederlandse letterkunde. Ten tweede is het beeld daarvan, de oordelen en karakterisering en de gekozen bewoordingen, volledig in lijn met de opvattingen die na Tachtig geldig waren geworden: van Vondel via Multatuli naar het hoogtepunt van Tachtig en daarna een neergaande lijn. Dat beeld is teruggeprojecteerd naar de tijd zelf. Schrijvers die door Tachtig naar de tweede rang zijn verschoven en bestempeld als dominees en dames, auteurs die in hun tijd geliefd waren bij de lezers zoals Ten Kate, De Genestet, J.J. Cremer, Justus van Maurik, worden hier in het historische beeld al bij voorbaat zo genoemd en op de tweede plaats gezet. Het beeld van het literaire leven in verschillende periodes – hoe het van hoog tot laag was georganiseerd, wat het goede en nieuwe was, welke categorieën lezers welke boeken lazen – is geheel bepaald door het perspectief van Tachtig. En dat geldt ook voor de opvattingen over literatuur die men behoort te hebben. Ook daarover geven de gezaghebbende personages regelmatig een lesje en het zijn steeds de Tachtigerideeën die worden verbreid. Literatuur is er niet voor stichting, lering of verheffing en ook niet voor plezier (452); het doet voor de waarde van het kunstwerk niet ter zake of een personage hoogstaand of minderwaardig is maar het gaat er uitsluitend om 'of dat hoogstaande of minderwaardige zooals jij dat uitdrukt – wat ook altijd maar zeer relatief is – in het boek tot schoonheid geworden is' (529). Wat ten slotte in het oog springt, is dat de hoge cultuur die hier wordt beschreven, zich ver boven de hoofden van het publiek bevindt, geschapen en genoten door enkele begaafden. De lezers, het 'lezend publiek', is tot goed lezen, begrijpen, onderscheiden en waarderen niet in staat. Zij kiezen stelselmatig voor de tweederangsschrijvers en laten het echt goede links liggen.

Het is een elitair beeld van een hoge cultuur dat de roman uitdraagt, een beeld waarin het publiek en de publieksgerichte literatuur worden afgewezen. Net als in *Chimaera* gebeurt dat ook in expliciete bewoordingen. Cultuur, zo doceert een van de personages, is een zaak van de 'groote geesten' die elkaar de fakkel overreiken 'over het hoofd der middelmaat', die het beste naar voren halen, helder het ideaal zien, 'maar de middelmaat haalt het neer, en in de handen van het gemeen wordt het verkeerd toegepast' (200).

9 Leven boven literatuur

Toch valt de roman als geheel niet te lezen als een pleidooi voor de opkomst van een moderne, hoge literatuur of voor de moderniteit in bredere zin. Weliswaar

zijn dat in de ogen van Karel en anderen heel belangrijke ontwikkelingen en hun visies worden door de verteller gesteund, maar het uiteindelijke perspectief van de roman op de moderniteit is toch een ander. Het is niet de boekhandelaar Karel of de cultureel geïnteresseerde Amélie, het zijn de deftige huisvrouw Annètte en haar man Frederik Craets, een bankier uit 'de kring van eng gesloten Amsterdamsch patricierschap' (592) die het ideologische centrum van de roman vormen. Vanuit dat dominerende perspectief is de opkomst van de moderniteit iets dat van een zekere afstand en zonder veel enthousiasme wordt gezien.

Ina Boudier-Bakker draagt met deze roman een boodschap uit en daarin staat Annètte centraal. Haar levensloop maakt de plot van de roman uit, zij is degene die het vaakste focaliseert en gefocaliseerd wordt, en uitsluitend in bijzonder positieve termen. Deze nauwe identificatie met Annètte geeft het ideologische standpunt van de verteller aan. In Annètte geeft Ina Boudier-Bakker een ideaalbeeld van de echte Hollandse vrouw en moeder. Dat 'Hollandse' is daarbij een essentieel aspect. Regelmatig wordt Annètte afgebeeld als een schilderijtje, zoals hier, bekeken door de ogen van een Fransman:

In de vigilante dacht Corin, hoe Annètte daar gestaan had: zeer bevallig, zeer vriendelijk, een beetje hautain. Achter haar de wieg, en in haar wijden rok drukte zich het mooie kleine meisje. 'Vermeer, De Hoogh, leven nog in de vrouwen van dit land,' dacht hij. (p. 209)

of:

Zij zat in haar stoel bij de tafel zooals hij haar altijd had vinden zitten, met haar nette naaidoos naast zich. En zij keek *als uit een lijst*, uit die gezellige keurige rustige kamer met haar fijn bizonder gelaat hem aan. (p. 563, curs. EvB)

De lijst waarin Annètte wordt gezet maakt haar tot icoon en beklemtoont niet alleen het idealiserende, maar ook het statische van deze beelden. En dat sluit aan bij wat Ina Boudier-Bakker vooral met deze roman wil laten zien: alle woelingen van de tijd hebben geen werkelijke invloed op het diepste wezen van de mens, vooral van de vrouw, die toch steeds gedreven wordt door haar hart, haar onveranderlijke natuur. Bij Annètte gaat alles via haar hart. En over de 'natuur' van man en vrouw heeft Ina Boudier-Bakker de opvattingen van haar tijd: de man is de geest, het intellect, de schepper van de dynamische cultuur, de vrouw is het hart, gericht op de onveranderlijke processen van geboorte en leven.

Het is deze ideologische visie die het perspectief van de roman op de opkomende modernisering en ook op de culturele en letterkundige ontwikkelingen bepaalt. De kalme, moederlijke Annètte heeft daarvoor geen enkele interesse. Niets buiten haar eigen kleine kringetje, haar huis en gezin, raakt haar. Als meisje al kan ze Karel niet volgen wanneer die warm loopt voor Multatuli's taal. Ze weet geen raad met wat hij haar voorleest. Als Karel haar jaren later uitlegt wat een geweldige tijd we beleven met Perk, Van Deyssel, Gorter, Netscher, Kloos en Van Eeden, dringt het eigenlijk niet tot haar door. Haar voornaamste trek is een 'rustige onverschilligheid voor al wat haar vreemd was' (205). Zij is 'haast een analphabeet in alles wat kunst betrof', maar daar hebben haar man en vrienden haar des te liever om. De volgende passage geeft treffend weer hoe Annètte de opkomende modernisering beleeft:

En aan Annette ging de beroering van dezen winter volkomen voorbij. Op de muziekavonden aan huis gleed het gesprek over literatuur, de Nieuwe Gids met al die onbekende namen, als zonder belang van haar af. Socialisme was iets waarom je je kinderen niet meer alleen op straat vertrouwen kon – de vrouwenbeweging iets belachelijks, waarmee een getrouwde vrouw niet te maken had (327).

Toch is het in de voorstelling van de roman niet zo dat literatuur en cultuur per se een mannenzaak vormen. Amélie is van alle nieuwste literaire ontwikkelingen als eerste op de hoogte en wordt toch niet als een dorre blauwkous voorgesteld, net als Annètte's dochter Francine. Maar door de ideologische vereenzelviging met Annètte en de propaganda voor de Hollandse vrouw en moeder (die in de jaren dertig sowieso hoog op de agenda kwam te staan) ontstaat er een zekere afstand tot die zaken, een relativering ervan: de hoge literatuur is belangrijk en waardevol, maar niet het allerbelangrijkste in het leven. En in het algemeen staat die literatuur ook te zeer los van het leven, van datgene wat de mensen werkelijk raakt. Deze laatste visie wordt nog versterkt doordat de grote liefhebbers en verdedigers van het belang van de hoge literatuur, Amélie en vooral Karel, daarin op den duur toch iets gaan missen: de mens, het leven. En ook voor Frits Craets, de jonge dichter die zijn leven wijdde aan de poëzie en de literaire vernieuwingen zelf mede had vormgegeven, telt uiteindelijk het leven meer dan zijn dichterschap: 'hij zocht de literatuur niet, hij zocht het leven' (895).

10 Roman over de jonge generatie: *De toren van Babel*

Hoewel *De toren van Babel* (1934) door de kritiek als een belangwekkend boek over de 'ontwortelde, verintellectualiseerde generatie van nu' werd gezien, 'een boek van en voor dezen tijd',¹³ gold Emmy van Lokhorst toch als een middlebrow-auteur. In haar oeuvre tot dan toe had het accent gelegen op romans voor vrouwen, meisjes en kinderen. Haar succesvolle debuut *Phil's amoureuze perikelen* (1917) had haar het stempel gegeven van een vlotte schrijfster voor het groeiende publiek van jonge vrouwen. Zelf had zij een ander publiek op het oog gehad, maar, zoals Nijhoff (1982a: 110) schreef naar aanleiding van een nieuw deel over Phil: 'Niet iedere stem bereikt degene voor wie hij gesproken heeft'. Zo bleef zij dat stempel behouden met de negatieve connotaties van dien; in 1930, na verschijning van *Vrouwen*, gaf Anthonie Donker (1930: 475) haar een plaats in de rij van 'haar talrijke zusters' die almaar overbodige boeken produceerden.

*De toren van Babel*¹⁴ is een heel andere roman, getuige ook de kritiek waarin steeds woorden als 'intelligent' en 'intellectueel' opklinken. Het is een ideeënroman waarin critici tal van nieuwe elementen aanwezen, zoals 'een veerende, lenige snelheid', een 'cosmopolitische vlotheid', het procédé van vele verhaaldraden, vele personages en een telkens verspringend decor, wat volgens Marie Schmitz 'een indruk van nieuwheid' gaf.¹⁵

13 [Anoniem, bespreking van: Emmy van Lokhorst, *De toren van Babel*]. In: *Algemeen Handelsblad*, 8 dec. 1934.

14 Citaten verwijzen naar de eerste druk, verschenen bij Querido te Amsterdam in 1934.

15 Marie Schmitz in *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 25 nov. 1934.

Modern zijn het tempo, de breedheid van de voorstelling, het gebruik van de tegenwoordige tijd en de weergave van het moderne leven: ‘het geraas van de grote stad’ (392), ‘het korte rythme van de negermuziek’ (165), ‘het nasale geluid van een saxofoon springt naar buiten’ (164) of:

Nu zwijgt de T.S.F., de grammofoon jengelt door, een schriel schor geluid, dan houdt de plaat op met een zinneloozen schreeuw. Achter het raam staat nu als een levend wezen het bruisen van Parijs, een weefsel van getoeter en geraas, trams die bellen, autobussen die krijschend remmen bij de halte ... (91).

Modern zijn ook de ‘nieuwste ideeën’ waarmee de roman rijkelijk is gevuld en de vrije liefdes- en huwelijksmoraal die de personages er op na houden. Anderzijds zijn er ook passages aan te wijzen die aan een meisjesboek van tijdgenote Cissy van Marxveldt lijken te zijn ontleend: “‘hij ziet er zoo gezellig-dom uit, net een roomsoes’”. Nico verslikt zich in zijn koffie. De roomsoes kijkt om en buigt.’ (29) Of: “‘Loop rond, stuk opgezette krokodil’”, proest Lientje’ (71). Proesten, of een zakdoek voor de mond houden om het niet uit te proesten, komt regelmatig voor en de dialoog met een dienstmeisje, het dertienjarige ‘hitje’ Leentje dat steeds Magdalena wordt genoemd, stamt eveneens uit het meisjesboekenregister.

De roman gaat over een groep jonge (ex-)studenten verbonden door de hoogleraar Copijn, oprichter en leider van het belangrijkste literaire tijdschrift van dat moment, getiteld *De Stroom*. De intrige draait om de relatie van de leerlingen tot Copijn. Uiteindelijk maken twee van hen zich meester van *De Stroom* en zetten Copijn aan de kant. Naar die afloop wordt diverse malen vooruitgewezen, zoals meteen al in het begin, waar Copijn college geeft over de wijze waarop jonge generaties aanstormen en hun voorgangers als vijanden bestrijden (7). De titel duidt op het bouwwerk dat Copijn heeft neergezet; als hij aftreedt, verkeert de eenheid in verdeeldheid en vijandschap. De plot bevat veel meer lijnen, vooral van de onderlinge liefdes- en huwelijksrelaties tussen de personages. Zij verwerpen monogamie en vinden dat een huwelijk beide partners moet vrijlaten, maar raken voortdurend met deze theorie in de knoop.

11 Zich onderscheiden in smaak en geest

Met de volgelingen van Copijn, zo ’n twintig jongeren, wordt een moderne culturele elite afgebeeld, de kring die het culturele leven beheerst, de tijdschriften volschrijft en de literaire vernieuwing vormgeeft. Emmy van Lokhorst heeft deze groep naar de werkelijkheid – die zij van binnenuit kende – getekend. Tal van typeringen lijken rechtstreeks aan de werkelijkheid van de jaren dertig ontleend. Zo beschouwen deze jongeren zich als ‘een jonger en vitaler geslacht’ (232) en laten zij zich leiden door Copijns Nietzscheaanse pleidooien tegen verstarring en sleur en voor strijd: ‘Liever verteerd worden door een leven vol strijd, liever verbrand worden door een stralende daemonie, dan in te slapen en het leven te verzuimen.’ (241) of: ‘Vijanden zijn goed (...) mijn felste tegenstander houdt mij op volle kracht’ (338). Zij vertolken en propageren wat ze noemen ‘de levenshouding der jongeren’ en een ‘modern levensgevoel’ en zij leven helemaal in de literatuur. Voortdurend verwijzen ze in hun gesprekken naar schrijvers als Stendhal en Gide, Keats, Yeats,

Rimbaud, Baudelaire, Laforgue, Dostojewski, Joyce's *Ulysses*; ze citeren eruit, lezen eruit voor en schrijven erover. Zelfs beschouwen ze de kerkvader Augustinus weer als 'een volkomen moderne figuur' – een geluid dat in de jaren dertig inderdaad te horen was. Hun literaire opvattingen sluiten daar helemaal bij aan: journalistiek is de vijand van de kunst (67), van broodschrijverij moet men zich verre houden (146) en de woordkunst is vervangen door een literaire stijl die het karakter en het tempo van de moderne tijd weergeeft: 'er wordt geschreven zoals men leeft: hijgend en haastig soms, zoekend naar nieuwe mogelijkheden, hard en meedogenloos misschien' (276). Copijns tijdschrift *De stroom* verwijst opzichtig naar bestaande jongerentijdschriften uit het interbellum (*Het Getij*, *De Tijdstroom*).

Ook de debatten over politiek lijken sterk op wat er in de werkelijkheid van de jaren dertig in intellectuele kringen werd besproken over de opkomst van de massa en het bijbehorende cultuurverval:

Voor Europa houdt dat in de eerste plaats verband met het feit dat de bevolking verdrievoudigd is. De rol van de massa is praeponderant. (387)

Tegenover de opdringende massa moet de elite zijn geest en beschaving hooghouden:

Als wij op onze knieën gaan liggen voor de Massa, zijn wij verloren. Niets is zó onredelijk, zoo begeerig, zoo toemeloos, zoo cultuurloos als de massa. (387)

Daarbij hoort een wantrouwende houding tegenover de nieuwe massamedia: 'Zijn de kranten, de radio, de jazz, de film niet even zoovele geesels van de ware beschaving?' (388). En ook een toenemende aversie van de democratie is karakteristiek: 'We moesten terugkeeren tot het beperkte kiesrecht; in de eerste plaats heeft het vrouwenkiesrecht averechtsche consequenties gehad (...) ik begin steeds meer reactionnair te worden.' (182)

Binnen deze intellectuele groep leest slechts een enkeling wel eens ontspanningsliteratuur of 'middlebrow'. Sylvia leest detectiveverhalen en geniet van Wodehouse: 'Sylvia rolt zich op haar linkerzij, behaaglijk zuchtend boven den nieuwsten Wodehouse' (315). Het zijn alleen vrouwen met wie een wat minder hoogdravende, een lichtere, meer op genieten en minder op inspanning gerichte leeshouding wordt verbonden. Zo is Laury bezig aan een vertaling van Colette en krijgt zij de vraag of ze niet wat luchtige artikeltjes zou kunnen schrijven omdat die van haar vriend Robert te zwaar worden gevonden. En Isa beziet op vakantie zuchtend de boeken die ze bij zich heeft 'die ze eigenlijk alleen als taak, als plicht kan lezen' (326). Maar overigens gaat het hier om een generatie die zichzelf als culturele voorhoede beschouwt en het als een opdracht ziet zich in smaak en geest te onderscheiden: 'Herinner je je Copijn's stelling: als iedereen in rok of smoking is dan trek ik ook een rok of smoking aan, want het zich onderscheiden van den geest verbergt zich in het zich niet onderscheiden in uiterlijke dingen' (182).

12 Words, words words

De toren van Babel vormt een sterk voorbeeld van 'terugschrijven'. Emmy van Lokhorst heeft de moderne jongeren van rond 1930 niet neutraal afgebeeld. Zij

geeft een oordeel en neemt daarmee een positie in die duidelijk maakt welk programma zij tegenover dat van de culturele elite zet. De plot van de roman is op dat punt al veelzeggend. De generatiewisseling die de handeling bepaalt, waarover Copijn in zijn college had gesproken als over een proces van ideeën, blijkt in deze roman bepaald te worden door eigenbelang, jaloezie en verraad. Aan de machts-greep van Copijns volgelingen komt geen idee te pas. Überhaupt blijken veel van de ideeën van deze jongeren holle praatjes te zijn. Hun daden worden door minder hoogstaande motieven gestuurd. John Sparker, die de rol van kwade genius vervult, werpt zich op als woordvoerder van de nieuwe generatie en pleit voor 'een beter tijdperk' en een 'gelukkiger bestaan' voor de 'uitgeputte menschheid' terwijl hij intussen bezig is met leugens en machtspelletjes. De hoge idealen worden met de mond beleden en in de praktijk verraden. Het zijn niet meer dan pre-tenties waarmee de top van de literaire wereld zich legitimeert; in feite draait het om intriges en gekonkel, om baantjes en machtsposities.

Een dubbele moraal bepaalt ook de verhaallijnen die om liefde en huwelijk draaien. In deze kringen wordt huwelijkstrouw gezien als iets burgerlijks, iets dat uit angst en armoede voortkomt, als 'de geboorneerde liefdetheorie van een totaal verouderd economisch stelsel, dat gebrandmerkt is door een aantal eeuwen scheefgetrokken Christendom' (248). Je bent natuurlijk vrij, zeggen de echtgenoten tegen elkaar. Partners worden niet als eigendom gezien en 'waar geen eigendom wordt ondersteld, bestaat ook geen diefstal.' (250) Maar ook hier is de praktijk anders dan de theorie. Ze zijn jaloers dan ze volgens hun principes zouden mogen zijn en de maatschappelijke conventies zitten dieper dan ze dachten. Bovendien geldt de vrijheid niet voor iedereen in gelijke mate. Een huwelijk blijkt niet beide partners even vrij te laten. John permitteert zich vrijheden die hij zijn vrouw Sylvia niet toestaat; zij moet bovendien na haar huwelijk haar baan opgeven en voor iedere transactie toestemming vragen. En Isa vraagt aan Walter haar 'persoonlijke vrijheid' te laten zodat zij net als hij haar aard kan volgen; 'je zult toch wel willen toegeven, dat wij daartoe beide evenveel recht hebben?' Waarop hij antwoordt: "Betrekkelijk", antwoordt hij, "de sterkste aard heeft den voorrang" (228). En als zij volhoudt sneert hij: 'Je moet propagandiste worden voor een feministenvereniging'. Ook op dit vlak blijven de beleden idealen holle abstracties.

Echte idealen en ideeën hebben slechts enkele personages, vrouwen meer dan mannen. Die houden er minder grootse theorieën op na, maar zijn in wezen eerlijker en puurder. Ze zijn meer gericht op het leven en de werkelijkheid dan op abstracties en principes. De mannen oren en vergeten de werkelijkheid: 'Van alle levens die ik doormaak, vergeet ik de realiteit het snelste', zegt Walter (257). Vrouwen hechten waarde 'aan de blijvende reële dingen', volgens Sylvia (321). Als Laury en Robert in Nice zijn, wordt er niet gepraat maar geleefd: 'Zoolang wij hier zijn, hebben wij over geen enkel belangrijk onderwerp gepraat, wij hebben het te druk met leven', zegt Laury (283). Robert meent dat de moderne mens, verintellectualiseerd als hij is, niet anders meer kan dan zich voortdurend alles bewustmaken. Het gaat hier om een tegenstelling cultuur-natuur. De moderne mens is een cultuurmens geworden, een stadsmens, overbewust, vergeestelijkt en 'verhersend', losgeraakt van de natuur. Volgens Laury is dat de reden dat de moderne mens niet meer gelukkig kan zijn.

Het lijkt mij, dat na al het rumoer en al de vergeefsche ondernemingen van het leven, het eenige juist de natuur is. Wat kan het mij later schelen wat de belangrijkste letterkundige strooming is geweest. Maar ik ben dan wél bang, dat mijn geranium niet zal bloeien en ik kan uren zitten kijken naar de toppen van de boomen als het waait. (284)

De roman als geheel lijkt dit pleidooi voor terugkeer naar de natuur te ondersteunen.

Deze roman spiegelt opvattingen, mentaliteit, gedrag en moraal van de culturele elite en bekritiseert die tegelijkertijd. Hij verwerpt niet de smaak van deze groep, niet de 'hoge literatuur' of de literaire hiërarchie als zodanig, maar wel de organisatie en cultuur van dit wereldje. De intellectuelen presenteren zich als onburgerlijk, belijden revolutionaire en hoogdravende idealen, maar hun gedragingen logenstraffen die. Hun theorieën zijn deels voos en hol, en eigenlijk ook oninteressant omdat ze te abstract blijven, los staan van de werkelijkheid. Enkele vrouwelijke personages die er vanaf de zijlijn kritisch naar kijken, tonen waar het wel om gaat: de echte dingen, het leven, de werkelijkheid.

13 Tot slot

Het is uiteraard niet mogelijk om na bestudering van drie romans een profiel op te stellen van de middlebrow-roman. Toch zijn er wel enige lijnen zichtbaar geworden die een eerste aanzet kunnen vormen tot een positionering van deze romans in het literaire spectrum van het interbellum.

De drie onderzochte romans zijn niet als regelrechte tendensromans te beschouwen – al gaat *De klopp op de deur* wel sterk in die richting. Ze zijn niet louter op het overbrengen van visies of boodschappen gericht maar ze doen meer: met hun brede opzet, hun vele verhaaldraden, hun sterk uitgewerkte plot bieden ze zowel informatie en kennis als spanning en leesplezier. Toch bevatten ze wel duidelijke standpuntbepalingen; ze willen naast al het andere wel degelijk iets betogen. Op deze punten onderscheiden ze zich van de plotloze, strekkingloze modernistische roman.

Mijn verkenning was vooral gericht op de vraag hoe deze middlebrow-romans de elite en de 'highbrow'-literatuur percipiëren. De romans brengen de highbrow niet alleen in beeld maar nemen daarover een duidelijke positie in. Die bestaat er niet in dat zij de bestaande culturele hiërarchie betwisten. Deze drie romans erkennen de hoge literatuur en de grote letterkundige reputaties als zodanig, zij besteden er ruime aandacht aan, geven er informatie over en beklemtonen het belang en de waarde ervan. Aan de daar geldende kwaliteitsnormen tornen ze niet. De middelmaat wijzen ze met zoveel woorden af en de lagere cultuurvormen representeren ze als vulgair en schadelijk. Om in de termen van Donker te blijven: terwijl ze zelf de ontspanningsliteratuur belichamen, tonen ze de inspanningsliteratuur als het hoogste goed.

Tot zover sluit het beeld aan bij Bourdieus stelling dat de hoge cultuurvormen, de 'legitimate culture' in alle klassen als zodanig worden erkend en dat de middlebrow-cultuur gekenmerkt wordt door een eerbiedige verhouding tot de legitimate culture. Er is echter alle reden om ons niet tot die karakterisering te beperken. De romans stellen zich geenszins dociel op tegenover de hoge literatuur. Niet een angstige verering, maar een kritische houding is in de romans aan te wij-

zen. Ze stellen wel degelijk bepaalde aspecten van de hoge literatuur ter discussie en geven daarmee gestalte aan een eigen programma. Willy Corsari en Emmy van Lokhorst betonen zich uitermate kritisch over de manier waarop de literaire top zich heeft georganiseerd. Het beeld dat zij geven van de clubjes, de groepjes, de tijdschriften, de machtspelletjes en de pretentieuze theorieën bevat volop ironie, spot en kritiek. Alledrie de romans nemen afstand van de opvattingen die in de culturele voorhoede domineren, zij het op heel verschillende wijzen. Naast, en tegelijkertijd met hun erkenning van het belang en de status van de hoge literatuur, delen zij een zekere afstandelijkheid tegenover de letterkundige wereld, een relativiserende en kritische houding tegenover de ideeën die in die kringen worden aangehangen, tegenover de theorieën waarin artistieke en esthetische waarden het hoogste goed vertegenwoordigen en tegenover de intellectuele woordvoerders van dergelijke ideeën. Die intellectuelen staan uiteindelijk te ver van de wereld af en hun theorieën worden in de romans te steriel gevonden, te abstract, te weinig ‘echt’. Ze geven niet waar het echt om gaat, ook in de letterkunde: het leven, de werkelijkheid, de mens.

De middlebrow-roman blijkt een eigen agenda te hebben en verdedigt impliciet een eigen terrein – iets wat de desbetreffende schrijvers en schrijfsters in het literaire debat van hun tijd achterwege lieten. Deze schrijvers en schrijfsters die in het openbaar nauwelijks weerwoord boden tegen het negatieve beeld van commerciële, parasitaire middelmaat dat de elite construeerde, blijken in hun romans wel degelijk terug te schrijven. Van een echte *battle of the brows* is daarmee nog geen sprake, maar de standpunten van de elite over de middelmaat bleven toch niet onweersproken; de middlebrow-schrijvers verbreidden hun standpunten en waarden via hun romans.

Daarmee tekenen zich de eerste contouren af van een middlebrow-roman die zich in het interbellum tegenover de modernistische als een eigen vorm met een eigen programma laat positioneren en beschrijven. Het gaat daarbij om, wat Ardis (2002: 118) in navolging van Barthes genoemd heeft, ‘readerly fiction’ tegenover de ‘writerly’ teksten van het modernisme. Maar een eenzijdig lezersgerichte poetica belichamen deze romans toch niet. Een ethische of didactische inzet speelt een duidelijke, maar geen overheersende rol en zij zijn evenmin uitsluitend op commercie of ontspanning gericht. Ze accentueren ook het belang van artistieke, esthetische waarden. Daarmee lijken ze aan te sluiten bij het programma van gematigdheid en toegankelijkheid, van ‘evenwicht tussen het oude en het nieuwe en tussen literaire en ethische bekommernissen’, van ‘een zeker evenwicht tussen alle elementen van het communicatieproces’ dat in de vorige bijdrage tot deze reeks als typering van de *middlebrow*-communicatie is voorgesteld.¹⁶

Bibliografie

- [Anoniem] 1933 – [Anoniem]: ‘Lezing van Willy Corsari over eigen werk in De Bijenkorf alhier’. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 5 mei 1933.
 [Anoniem] 1934 – [Anoniem, bespreking van: Emmy van Lokhorst, *De toren van Babel*]. In: *Algemeen Handelsblad*, 8 dec. 1934.

16 Zie Rymenants & Verstraeten 2009: 65, 71, 78.

- Ardis 2002 – Ann Ardis: 'Mapping the Middlebrow in Edwardian England'. In: *Modernism and Cultural Conflict 1880-1920*. Cambridge 2002.
- Bourdieu 2006 – Pierre Bourdieu: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. New York/London 2006.
- Van Boven 1997 – Erica van Boven: 'Ver van de literatuur. Het schrijverschap van Ina Boudier-Bakker'. In: *Nederlandse Letterkunde* 2 (1997) 3, 242-257.
- Van Boven 2009 – Erica van Boven: "Laat óns het geestelijk leven". De elite en de publieksliteratuur in het interbellum'. In: Lizet Duyvendak & Saskia Pieterse (red.): *Van spiegels en vensters. De literaire canon in Nederland*. Hilversum 2009, 45-70.
- Van Boven e.a. 2008 – Erica van Boven, Koen Rymenants, Mathijs Sanders & Pieter Verstraeten, 'Middlebrow en modernisme'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 124 (2008) 4, p. 304-311.
- Ter Braak & Du Perron 1962 – Menno ter Braak en E. du Perron: *Briefwisseling 1930-1940, deel 1*, Amsterdam 1962 (tweede druk).
- Carmiggelt 1949 – Simon Carmiggelt: *Iedereen kent ze*. 's-Gravenhage 1949.
- Donker 1930 – Anthonie Donker: 'Romancières'. In: *Critisch Bulletin* 1930, p. 475.
- Donker 1932a – Anthonie Donker: 'Incident in Lohwinckel'. In: *Ter zake. Beschouwingen over literatuur en leven*. Arnhem 1932, p. 54-62.
- Donker 1932b – Anthonie Donker: [bespreking van Willy Corsari, *Nummers*]. In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 10 nov. 1932.
- Helman 1931 – Albert Helman: *Wij en de literatuur*. Utrecht 1931.
- Humble 2004 – Nicola Humble: *The Feminine Middlebrow Novel 1920s to 1950s. Class, Domesticity and Bohemianism*. Oxford 2004.
- Huysen 1986 – Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington 1986.
- Nijhoff 1961 – Martinus Nijhoff: [bespreking van o.m. Henriette Roland Holst en Menno ter Braak]. In: 'Kroniek der Nederlandse letteren 11'. In: *Verzameld werk* 11/2, Den Haag 1961, p. 679-680.
- Nijhoff 1982 a – Martinus Nijhoff: 'Emmy van Lokhorst, Phil's laatste wil'. In: *Kritisch en verhalend proza (Verzameld werk 11)*, Amsterdam 1982.
- Nijhoff 1982b – Martinus Nijhoff: 'Alice Nahon'. In: *Kritisch en verhalend proza (Verzameld werk 11)*, Amsterdam 1982, 468-471.
- Du Perron 1965 – E. du Perron: 'Jan Lubbes'. In: *De smalle mens* 11, Amsterdam 1965 [1934], p. 165-194.
- Revis 1950 – M. Revis: 'Kleine oratio pro Corsari'. In: Henriette van Eijk (red.): *Willy Corsari*, Amsterdam 1950.
- Rymenants & Verstraeten 2009 – Koen Rymenants & Pieter Verstraeten: 'Europese literatuur voor luisteraars verklaard. De radiolezing als vorm van middlebrow-literatuurbeschouwing tijdens het interbellum'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125 (2009), 1, 55-80.
- Sanders 2008 – Mathijs Sanders: 'De criticus als bemiddelaar. Middlebrow en de Nederlandse kritiek in het interbellum'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 124 (2008), 4, 312-333.
- Schmitz 1934 – Marie Schmitz. In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 25 nov. 1934.
- Veth 1931 – Cornelis Veth: 'De litteraire vrouw en de zakelijkheid'. In: *Den Gulden Winckel* 30 (1931), p. 121-123.
- Woolf 1966 – V. Woolf: 'Middlebrow'. In: *Collected Essays, Volume Two*. London 1966, p. 196-203.

Adres van de auteur

Faculteit der Letteren RUG
 Oude Kijk in 't Jatstraat 26
 NL-9712 EK Groningen
 e.m.a.van.boven@rug.nl