

EEN POPULAIRE ARISTOCRAAT

Arthur van Schendel en het lezerspubliek in de jaren dertig

A POPULAR ARISTOCRAT. ARTHUR VAN SCHENDEL AND THE READING PUBLIC IN THE 1930S

153

In Dutch literary culture of the first half of the twentieth century, intellectual elite and general public were not only separate, but even opposite categories. ‘High-brow’ and ‘middlebrow’ held polarized positions in matters of cultural hierarchy and literary taste, which led to fierce debates. Strikingly, one author was able to bridge this gap: Arthur van Schendel (1874-1946) appealed both ends of the spectrum and thus had an exceptional, connecting role in the cultural divides of the interwar period. This article analyses the responses to Van Schendels so-called ‘Dutch novels’ in order to find out what made Arthur van Schendel highly valued by leading professionals as well as loved by the reading audience.

In de openingsscène van de Amerikaanse film *Lady Bird* (Greta Gerwig, 2017) zitten de hoofdpersoon Christine en haar moeder in de auto. Uit de luidsprekers klinkt het slot van een boek dat ze beluisterd hebben. Beiden zijn in tranen. Het blijkt de roman *The Grapes of Wrath* van John Steinbeck te zijn. Dat boek stamt uit 1939, maar kennelijk kan het lezers van nu nog zo diep ontroeren.

The Grapes of Wrath is een veelgeprezen en veelgelezen Amerikaanse roman, een sprekend voorbeeld van de zogeheten *Great American Novel*. Deze roman bekleedt een heel bijzondere plaats in de Amerikaanse literatuur. Dat bemerken de onderzoekers van het *Stanford Literary Lab* toen ze een onderzoekscorpus wilden samenstellen van twintigste-eeuwse Engelstalige romans.¹ Hoe moesten ze uit de vele duizenden romans die in de twintigste eeuw zijn verschenen een bruikbaar corpus selecteren? De belangrijkste werken moesten er wel in zitten, maar ze wilden ook recht doen aan de canondiscussies van de jaren tachtig en negen-

* Dit artikel is een bewerking van het afscheidscollege dat Erica van Boven gaf op 13 oktober 2018 bij haar vertrek als hoogleraar Letterkunde aan de Open Universiteit.

1 Mark Algee-Hewitt en Mark McGurl, ‘Between canon and corpus. Six perspectives on 20th-century novels’, *Pamphlets of the Stanford Literary Lab*, *Pamphlet 8* (januari 2015), <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet8.pdf>.

tig, en zich dus niet eenzijdig richten op de hoge literatuur. De onderzoekers besloten daarom zich te baseren op ranglijsten, lijsten van de beste romans van de twintigste eeuw. Daarvan bestaan er nogal wat, variërend van lijsten van cano-nieke, klassieke meesterwerken samengesteld door literaire professionals, zoals *The Modern Library 100 Best Novels of the 20th Century*, tot lijsten op basis van lezersvoorkeuren of zelfs louter op basis van verkoopcijfers, zoals de bestsellerlijst van de twintigste eeuw uit *Publisher's Weekly*. In totaal bekeken de onderzoekers zes ranglijsten. Die liepen sterk uiteen. Kennelijk bestaan er verschillende criteria om de beste romans van de twintigste eeuw te selecteren. De bestsellerlijst week het sterkst af; slechts acht van de bijna honderd bestsellertitels stonden ook op andere lijsten. Daarmee zagen de onderzoekers het idee bevestigd dat het grote publiek een heel andere smaak heeft dan de literaire vakmensen, anders gezegd: dat de belangrijk geachte canonteksten over het algemeen weinig toegankelijk of weinig aantrekkelijk zijn voor het grote publiek en dus buiten de academische wereld weinig worden verkocht. Het gaat dan om de spanning tussen artistieke en commerciële waarden, tussen de autonome en de heteronome polen in de artistieke productie.

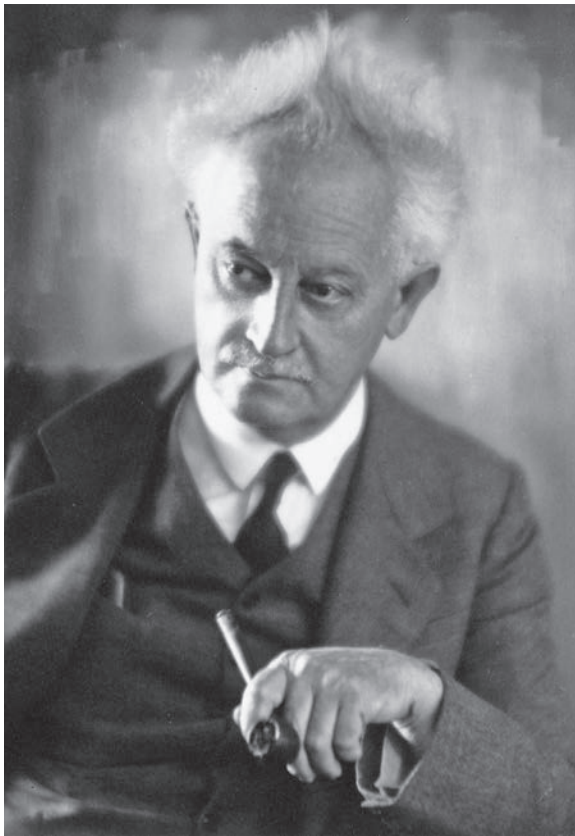
Toen de Stanford-onderzoekers uiteindelijk de zes lijsten combineerden en visualiseerden als een grafisch netwerk van teksten, bleek er slechts één roman te zijn die op alle zes ranglijsten voorkwam en die het middelpunt van het netwerk vormde, één roman dus die door alle groepen, letterkundige professionals én gewone lezers, tot de beste van de eeuw werd gerekend en dat was *The Grapes of Wrath*. Dat werk heeft dus een unieke positie: het heeft veel artistiek prestige en is tegelijk zo aantrekkelijk dat het een nummer één bestseller kan zijn.

Zo'n boek als *The Grapes of Wrath*, dat na tachtig jaar nog tranen oproept bij moeders en dochters, hebben we in de Nederlandse literatuur misschien niet, maar we hebben wel een schrijver die in de eerste helft van de twintigste eeuw tot in de jaren vijftig een vergelijkbare positie als die van Steinbeck heeft ingenomen, en dat is Arthur van Schendel (1874-1946). Van Schendels schrijverschap overlapt deels met dat van Steinbeck (1902-1968), hij produceerde net als Steinbeck een groot romaneuvre en beleefde zijn bloeitijd in de jaren dertig, hij werd net als Steinbeck voorgedragen voor de Nobelprijs (Steinbeck kreeg hem wel, in 1962, en Van Schendel niet, in 1938)² en bovenal: hij staat net als Steinbeck in alle ranglijsten van zijn tijd bovenaan. In de woorden 'van zijn tijd' zit het verschil tussen de twee auteurs. Het tijdperk Van Schendel liep na zijn dood in 1946 al snel ten einde en dat van Steinbeck duurt nog steeds voort.

Waar het hier om gaat is dat beide schrijvers in de smaak vielen bij de literaire kenners (schrijvers, critici, academici) én bij het grote publiek en dat is een zeld-

2 Zie voor de bezwaren van het Nobelcomité Ralf Grüttemeier, 'Nederland en de Nobelprijs voor literatuur, 1901-1965', *Nederlandse letterkunde* 21, nr. 2 (2016): 159-84.

Afb. 1 Arthur van Schendel in 1938. (Fotoatelier Frans Hals, collectie Literatuurmuseum)



zame positie. In Nederland was dat nog uitzonderlijker dan elders, want de kloof tussen de literaire wereld en het grote publiek was hier groter en scherper dan in de meeste landen. Dat zal ik hieronder eerst toelichten alvorens de vraag te beantwoorden hoe Van Schendel in beide kampen zo geliefd kon worden en wat dat zegt over de literaire cultuur en vooral ook over het publiek van die tijd. Daarmee sluit ik aan bij recent onderzoek dat, geïnspireerd door de internationale *Middlebrow studies*, de literatuur, vooral die van het interbellum, vanuit een breder perspectief bestudeert, in relatie tot het lezerspubliek en de boekenmarkt.³

3 Erica van Boven, *Bestsellers in Nederland, 1900-2015* (Antwerpen: Garant, 2015); Erica van Boven, Mathijs Sanders, Pieter Verstraeten, red., *Echte leesboeken* (Hilversum: Verloren, 2017); Bram Lambrecht, *Publieksliteratuur uit Vlaanderen tijdens het interbellum. Een pedagogisch project* (Antwerpen: Garant 2018); Janneke van der Veer, *Onrustig is ons hart* (Schalkhaar: De Eierland Pers, 2018); Alex Rutten, *De publieke man* (Hilversum: Verloren, 2018); Ryanne Keltjens, 'Boekenvrienden. Bemiddelende kritiek in Ne-

ELITE EN PUBLIEK

De literatuursocioloog G.W. Huygens schreef in 1946 dat er in Nederland geen literatuur bestaat die zowel de elite als het brede publiek bevredigt. Ook al is in de twintigste eeuw de cultuur gedemocratiseerd en zijn het niveau en de smaak van het lezerspubliek sterk verbeterd, zo schreef hij, toch is de kloof tussen elite en publiek in stand gebleven.⁴ Dat had de bekende criticus E. du Perron in 1934 al geschreven: er zijn schrijvers 'voor de elite' en er zijn publieksschrijvers, men kan niet beide groepen bedienen.⁵

156 Elite en publiek waren niet alleen gescheiden categorieën maar ze stonden ook vijandig en vol onbegrip tegenover elkaar. Dat is een typisch twintigste-eeuws verschijnsel. Weliswaar had Multatuli al in 1861 in de inleiding van zijn *Minnebrieven* geschreven 'Publiek, ik veracht u met grote innigheid', maar dat kwam nog voort uit teleurstelling over de reacties op de *Max Havelaar* van twee jaar eerder. Met de Tachtigers, eind negentiende eeuw, waren schrijvers en publiek pas echt van elkaar verwijderd geraakt. Deze dichters waren niet in de lezers geïnteresseerd en de lezers van hun kant begrepen weinig van de Tachtigerliteratuur en lieten die links liggen.

In de jaren dertig werd de stemming jegens het grote publiek nog veel negatiever. In die jaren was de opkomst van de massa, de massamens die een bedreiging zou vormen voor de cultuur en de politieke stabiliteit, uitgegroeid tot hét probleem van de tijd. Het leidde tot verhitte debatten waarin onder meer *De opstand der horden* (1933) van de Spaanse filosoof José Ortega y Gasset, over de massa en de massamens, een rol speelde. Met het begrip 'massamens' doelde Ortega y Gasset niet op één type of één stand (bijvoorbeeld de arbeiders) maar op de 'gemiddelde mensch', de seriemens, de mens voor zover hij niet uniek is, voor zover het niet gaat om zijn persoonlijke aard. In feite doelde hij op het gelijkgeschakelde, het kwantitatieve of collectieve dat nu sterk opkwam en dat het kwalitatieve, persoonlijke, individuele in de cultuur dreigde te verdringen.⁶ Jonge schrijvers/critici van die jaren zoals E. du Perron, Menno ter Braak, J. Greshoff en H. Marsman waren zeer vatbaar voor zulke ideeën. Zij maakten zich sterk voor de individuele persoonlijkheid en ze zagen het groeiende lezerspubliek in deze termen van massa en gemiddelde. Zie bijvoorbeeld wat Du Perron in 1934 zei over 'Het monster Groot-Publiek':

derlandse publiekstijdschriften in het interbellum' (proefschrift, Rijksuniversiteit Groningen, 2018).

4 G.W. Huygens, *De Nederlandse auteur en zijn publiek* (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1946), 197, 221.

5 E. du Perron, 'Jan Lubbes', in *De smalle mens*, deel 2 (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1965), 184-85.

6 José Ortega y Gasset, *De opstand der horden* (Den Haag: Leopold, 1948), 58.

Het is juist de voornaamste karakteristiek van dit monster dat het geen enkel onderscheidingsvermogen bezit, hoogstens een onfeilbaar instinct voor wat goedkoop, grof en zo mogelijk actueel genoeg is om éénmaal, en dan zonder moeite en als tijdpassering (of summiere levensles) te worden verslonden.⁷

Bij de bovengenoemde schrijvers/critici, die in de jaren dertig een invloedrijke positie innamen, bestond vooral de angst dat door het groeiende massapubliek de literatuur steeds verder zou ontaarden in een consumentenmarkt – in deze jaren was de aandacht voor ‘consumentisme’ en ‘consumptie’ op gang gekomen. Het lag natuurlijk ook voor de hand dat de boekenmarkt veranderde door de toetreding van veel nieuwe lezers; uitgevers gingen immers hun best doen die nieuwe publieksgroepen te bedienen. De criticus Roel Houwink vroeg zich in *De Nederlander* dan ook bezorgd af wat er overblijft van de literatuur als ‘het publiek “wil” dit en het publiek “wil” dat niet’ het criterium zou worden voor de uitgave van manuscripten en misschien ooit zelfs voor het schrijven van romans.⁸ Een nog groter schrikbeeld was dat het publiek een stem zou gaan opeisen in het culturele en literaire debat.

Tot dan toe had het publiek eigenlijk geen deel gehad aan de literaire wereld maar dat begon eind jaren dertig te veranderen. Toen begonnen er in populaire dagbladen aanvallen op de ‘ivoren toren’ te verschijnen. Zo klaagden uitgevers in *De Telegraaf* dat de moderne romanschrijvers nog steeds de leus ‘publiek, ik veracht u’ leken te dienen want ze schreven meer voor hun eigen kunstkringetje dan voor het publiek⁹ en in het dagblad *De Avondpost* opende de populaire criticus Doe Hans de aanval op wat hij noemde de ‘intellectualisten’ die een monopolie op de cultuur uitoefenden en alles afkraakten wat de gewone lezers mooi vonden (zoals de roman *Bartje* van Anne de Vries).¹⁰ In beide gevallen reageerde de criticus Menno ter Braak, want hij gold als ‘het opperhoofd van de intellectualisten’ en zo werd hij ook door Hans aangesproken. Hij ging uitvoerig in op de vraag van Hans wie het voor het zeggen heeft in de cultuur en er ontwikkelde zich een hele polemiek over de kwestie: telt alleen de stem van de deskundigen, de geletterde elite, of mag ook de smaak van de gewone lezers meewegen? Ter Braak was heel duidelijk: het publiek moet zich erbuiten houden en de cultuur aan de denkers overlaten want de gewone lezers hebben daar geen verstand van. ‘Schoenmaker, blijf bij je leest’, zei hij tegen Hans en de lezers en daarbij speelde de angst voor de groeiende invloed van de gemiddelde mens of massamens van Ortega y Gasset.¹¹

⁷ Ibidem, 186-87.

⁸ Geciteerd in Menno ter Braak, ‘Ongezonde toestanden’, in: *Verzameld werk* (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1949-51), 7:211.

⁹ ‘Ongezonde toestanden op de boekenmarkt’, *De Telegraaf*, 16 maart 1939.

¹⁰ Doe Hans, ‘Kunst en intellect’, *Het Ochtendblad*, 22 april 1939.

¹¹ Menno ter Braak, ‘Het gemiddelde’, in *Verzameld werk*, 7:238-60. Zie ook: Erica van Bo-

Maar deze polemiek eindigt – en daarom haal ik hem aan – met de vraag: ‘Waar staat Van Schendel?’ en daar vonden de partijen elkaar. Van Schendel stond voor alle partijen bovenaan: de intellectuelen bewonderden hem, de populisten hielden van hem en het grote publiek las hem. Hij was de uitzonderlijke schrijver die die groepen wist te verbinden en zo werd hij ook in *De Telegraaf* omschreven: als de enige grote schrijver die niet van het publiek was vervreemd.

MODERN ZONDER MODEMODERNISME

158 De polemieken stammen uit de late jaren dertig en dat is ook de periode dat de bewondering voor Van Schendel een piek bereikte in de literaire wereld. Van Schendel was toen al een oudere schrijver. Hij had een reeks van boeken op zijn naam, waaronder de bekende *Een zwerver verliefd* (1904) en *Een zwerver verdwaald* (1907). Vanaf 1930 begon hij achter elkaar een ander type romans te publiceren dat hem op het toppunt van zijn roem zou brengen: *Het fregatschip Johanna Maria* (1930), *De waterman* (1933), *Een Hollands drama* (1935), *De rijke man* (1936) en *De grauwe vogels* (1937), romans die later, na een artikel van Garmt Stuiveling uit 1950, de ‘Hollandse romans’ zijn gaan heten en die als een bijzondere vernieuwing werden beschouwd.¹² Het waren tamelijk sombere romans over gewone, eenvoudige burgers en arbeiders – een schipper, een winkelier, een handelaar, een tuinder – die spelen in de negentiende eeuw, in de wereld van het Hollandse calvinisme.

De romans tonen een ouderwetse tijd, met olielampen, turfkachels en handkarren maar ze werden door de jonge literaire generatie toch ‘modern’ gevonden. Dat kwam vooral door de sobere, ingehouden stijl. Die vormde een welkome vernieuwing na alle woordkunst en uitgesponnen beschrijvingen die toen nog gebruikelijk waren. Ook de objectieve verteltrant stak modern af tegen veel ethische romans van die tijd. Van Schendels Hollandse romans bevatten geen boodschap of moraal. Er is een neutrale verteller aan het woord die niet betoogt of oordeelt maar alleen laat zien. Wat hij laat zien is een negentiende-eeuwse wereld die volledig gedomineerd wordt door het Christendom, een wereld waarin de krachten van geloof en zondebesef zo sterk zijn dat ze zelfs tot de ondergang van goedwillende christenen kunnen leiden. Dat betekent echter niet dat de schrijver zelf gelovig was, laat staan dat hij een christelijke boodschap wilde brengen, want dat was geenszins het geval. Om deze redenen gold Van Schendel als modern. Tegelijkertijd schoot hij niet door in modieuze nieuwe vormen en ook dat werd zeer geapprecieerd. Eigenlijk was deze oudere schrijver voor veel vernieuwingsgezinde

ven, ‘Cultuurdebat in Nederland. De gemiddelde lezer contra “intellectualisme” in de late jaren dertig’, *Spiegel der Letteren* 54, nr. 3 (2012): 353–68.

12 Garmt Stuiveling, ‘Arthur van Schendels drie gestalten’, in *Steekproeven* (Amsterdam: Querido, 1950), 161–78.

jongeren op precies de goede manier ‘modern’, modern zonder ‘modemodernisme’ zoals Vestdijk zei.¹³

Bijna alle invloedrijke jonge schrijvers/critici waren bewonderaars, maar Menno ter Braak, hun ‘opperhoofd’, was meer dan dat. Voor hem ging Van Schendel in de jaren dertig als een model fungeren, een ijkpunt waaraan hij alles afmat, en vooral: als een instrument in zijn literaire politiek. In de kritieken die hij vanaf 1933 tot 1940 in *Het vaderland* schreef is dat goed te volgen. Hij wijdde er aan Van Schendel verreweg de meeste, namelijk elf. Zijn andere lievelingsauteurs kregen er maximaal zes of zeven: Multatuli (zes), Du Perron (zeven), Marsman (zeven), Walschap (zeven), Elsschot (vijf) en Greshoff (zes). Bovendien vermeldde hij Van Schendel 45 keer in recensies over andere schrijvers, en altijd als een positief, zelfs ideaal vergelijkings- of referentiepunt. Zulke *mentions* wijzen erop dat Van Schendel voor Ter Braak het hoogste belang had, hij vertegenwoordigde iets essentieels. Dan is de vraag natuurlijk wat dat was. De literatuurgeschiedschrijver Ton Anbeek¹⁴ en de samenstellers van *Drie Hollandse romans* menen dat Van Schendel precies de goede vorm van prozavernieuwing bracht, zoals hierboven beschreven:

Zo kan Ter Braak dit proza van Van Schendel in zijn kritieken op twee fronten inzetten: enerzijds tegen de ‘fraaiigheid’ van de ouderwetse écriture artiste, het ‘impressionistische klodderen met taal’ en anderzijds tegen de moderniteit van de nieuwe zakelijkheid.¹⁵

Dat was zeker een belangrijk punt, maar naar mijn overtuiging stond er nog iets anders op het spel, een kwestie die tegen het einde van de jaren dertig Ter Braaks grootste zorg was geworden, en dat was de groeiende invloed van de massa op de cultuur en de literatuur die ik hierboven besprak. Van Schendel was voor Ter Braak in de eerste plaats een wapen in de strijd die hij op dat front voerde.

EERSTE RANG

Ter Braak zag de literatuur als een hiërarchie, een rangorde. ‘Rang’ was voor hem de hoofdzaak. In zijn rangorde stond Arthur van Schendel bovenaan. In ieder stuk noemt hij hem een schrijver van de eerste rang, van de allereerste rang, van het eerste plan. Wat die eerste rang precies voor hem betekende, heeft Ter Braak uiteengezet in een stuk getiteld ‘Het rangbegrip’. Het rangbegrip, zo schrijft hij daar,

¹³ Simon Vestdijk, ‘Een pavane als medeminnaar’, in *Muiterij tegen het etmaal*, deel 1 (’s-Gravenhage: Stols, 1947), 10.

¹⁴ Ton Anbeek, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1990), 159.

¹⁵ Arthur van Schendel, *Drie Hollandse romans*, red. Hans Anten, Wilbert Smulders en Joke van der Wiel (Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2010), 541.

is 'een bij uitstek strijdbaar begrip' want in zijn eerste rang verdedigt de criticus 'de waarden, die hem het dierbaarst zijn' en 'den kunstenaar, zooals die zich volgens hem het zuiverst verhoudt tot de wereld'.¹⁶ Dat was dus Van Schendel: die belichaamde de literaire waarden die Ter Braak in deze periode het meest na aan het hart lagen.

Welke waarden dat zijn valt gemakkelijk uit de stukken af te leiden: daarin worden Van Schendels soberheid, zuiverheid, het onsentimentele en zijn 'mannelijke beheersing' geprezen. Maar de belangrijkste waarde lijkt toch te liggen in het woord 'aristocratisch'. Dat woord valt in bijna ieder stuk over Van Schendel. 160 Ter Braak doelt dan niet op een maatschappelijke bovenlaag of een elite van geld, maar op een 'aristocratie van de geest'. Dat was een sleutelbegrip in het interbellum. Ortega y Gasset sprak van een geestelijke aristocratie die het tegenwicht moest vormen tegenover de opdringende massamens en ook de historicus Johan Huizinga dacht in dergelijke termen. Het ging er om dat een intellectuele bovenlaag, een zelfbenoemde elite, de cultuur moest behoeden voor de nivellerende invloeden van de massa. In deze opvatting behoorde de cultuur ook rechtmatig aan die elite toe. Zo schreef de eerdergenoemde literatuursocioloog G.W. Huygens in 1946 dat de cultuur weliswaar gedemocratiseerd was maar dat 'de officiële literatuur' toch bestemd bleef 'voor een aristocratie van de geest' en gedomineerd werd door wat hij noemt 'de aristokratische smaak'.¹⁷

ARISTOCRATISCHE HOUDING

Als Ter Braak Van Schendel zo vaak en zo nadrukkelijk 'aristocratisch' noemt, is het in die betekenis: dat Van Schendel zich verre hield van de wensen van het publiek en de verlokkingen van de markt. Hij stond daarboven, zoals ook werd benadrukt door andere jonge critici, die hem prezen als 'hoog', 'verheven', 'soeverein', 'edel' en 'superieur'. Het omgekeerde van 'aristocratisch' heeft in de stukken van Ter Braak altijd iets te maken met verkoop, handel en massa: een 'kioskenmentaliteit', 'marktgeschreeuw' of 'het hevige en lawaaiige van de plebejer'.¹⁸ Dat had Van Schendel allemaal niet. Du Perron sprak in dit verband graag over 'commis-voyageurs' en ook hij beklemtoonde dat Van Schendel daar niets van had. Van Schendel is dus 'aristocratisch' omdat hij, in de woorden van Ter Braak, zich niet als een 'beleeftde literaire leverancier' naar de wensen van de lezer richt; geen concessies doet 'aan de gemene smaak'; hij iemand is die 'met aristocratische van-

16 Menno ter Braak, 'Het rangbegrip', in *Verzameld werk*, 6:409-14.

17 G.W. Huygens, *De Nederlandse auteur en zijn publiek* (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1946), 221.

18 Menno ter Braak, 'De duivelskunstenaar. Een studie over S. Vestdijk', in *Verzameld werk*, 4:264; Ter Braak, 'Slechte romans, die goede romans zijn', in *Verzameld werk*, 5:60; Ter Braak, 'Een vernieuwde Van Schendel', in *Verzameld werk*, 5:379.

zelfsprekendheid de behoeften van de gemiddelde lezer negeert'.¹⁹ Ook het woord 'zuiver' heeft hierop betrekking: Van Schendel laat zich niet bezoedelen of besmeuren door de markt. En dan was er nog het 'onsentimentele' van Van Schendel, zijn 'mannelijke beheersing', de 'mannelijke vorm van romantiek' die hij beoefent. Zo kon Van Schendel als wapen dienen tegen alle gevaren die in de jaren dertig de literatuur bedreigden: het massapubliek, de opdringende markt en de steeds talrijkere populaire damesromans.

Van Schendel stond dus model voor een zuiver literair, autonoom schrijverschap en zo was ook zijn houding of 'posture'.²⁰ Dat betekent niet dat die houding artistiek of bohemien was; Van Schendel presenteerde zich als een degelijke familieman, maar ook als een schrijver die alleen bezig was met schrijven en liefst niets losliet over zichzelf, zijn werk of zijn privéleven. 'Hij praatte nooit over zichzelf noch over zijn werk', zo herinnerde Jan van Nijlen zich.²¹ Volgens Greshoff hield hij altijd 'kiesch zijn persoonlijk leven voor zijn lezers verborgen'. Later, na Van Schendels dood schreef Greshoff: 'Vandaar dat er van vrijwel geen schrijver van betekenis zo weinig bijdragen voor een levensbeschrijving verkrijgbaar zijn'.²²

Een dergelijke terughoudendheid was uitzonderlijk in een tijd dat er een steeds grotere druk op schrijvers werd uitgeoefend om persoonlijke gegevens met het publiek te delen. Uit Amerika waren de persoonsgerichte publiciteitscampagnes komen overwaaien en het was duidelijk geworden dat het heel goed voor de verkoop was om de persoon van de schrijver in te zetten. Daar deed Van Schendel dus niet aan mee. Hij woonde in het buitenland (begin jaren dertig in Parijs en daarna in Italië), hield zich verre van het literaire leven en vermeed 'zelfs den schijn van reclame' zoals Greshoff schreef.²³ Die noemde dat 'proper' wat net zoets is als zuiver. Stuiveling noemde het later een 'aristocratische houding'.²⁴

GEEN CONCESSIONS AAN DE GEMENE SMAAK

Intussen was Arthur van Schendel toch opvallend populair bij het grote publiek en dat is wel raadselachtig. Hoe kan een schrijver die 'met aristocratische vanzelfsprekendheid de behoeften van de gemiddelde lezer negeert', die kennelijk niets deed om de lezers te behagen, toch zoveel weerklink bij die lezers oproepen? Het

¹⁹ Menno ter Braak, 'Drama in de verte. Arthur van Schendel, *De zeven tuinen*', in *Verzameld werk*, 7:376.

²⁰ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (Genève: Slatkine, 2007).

²¹ Jan van Nijlen, 'Herinneringen aan Arthur van Schendel', *De Gids* 119 (1956): 419.

²² J. Greshoff, 'Arthur van Schendel', in *Het Salamanderboek* (Amsterdam: Querido, 1938), 135; Greshoff, 'Arthur van Schendel', in *Vierentwintig biografieën* (Amsterdam: Querido, 1954), 59.

²³ J. Greshoff, *Arthur van Schendel* (Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1934), 34.

²⁴ Garrit Stuiveling, 'Achter de verbeelding', *Haagsch Dagblad*, 22 september 1956.

moet door de romans zelf komen, want aan de mode van publieksoptredens en interviews deed Van Schendel als gezegd niet mee. De romans zijn echter op het eerste gezicht ook geen publiekstrekkers. Dat geldt voor hun uiterlijk: in hun effen linnen band zien ze er neutraal, zelfs tamelijk saai uit. In die jaren was dat overigens gebruikelijk, zelfs voor de grootste bestsellers; kleurige kaften met plaatjes en schrijversportretten zijn van latere datum.

162 Maar ook inhoudelijk is de aantrekkingskracht niet meteen duidelijk. Deze romans lijken aan geen enkel bestsellerprofiel te voldoen. Ze zijn niet aangenaam en licht verteerbaar, maar uitgesproken zwaar, somber en beklemmend. Ze behandelen loodzware thema's van noodlot, geloof, zonde en schuld en staan ver af van de toenmalige actualiteit en van de onderwerpen die toen in de mode waren; de bestsellers van de jaren dertig gingen over liefde, huwelijk en gezin, huiskamers en vrouwenkwesaties, vertederende jongetjes of de problemen van stad en platteland. Er zijn niet veel dialogen, zodat de zwarte bladzijden zonder lucht of pauze almaar doorgaan. Verder zijn de romans niet echt realistisch terwijl realisme de voorkeur van de lezers had (en heeft); Van Schendels boeken blijven enigszins vaag qua tijd en ruimte, de werkelijkheid is niet zo concreet en herkenbaar weergegeven als lezers graag hebben. Er zijn wel straatjes, stegen, bruggen en kerken in oude Hollandse steden zoals Gorcum (*De waterman*) of Haarlem (*Een Hollands drama*), maar het is toch een gestileerde werkelijkheid die tamelijk ver van de lezer blijft afstaan; er zijn geen concrete jaartallen of details waardoor de lezer zich er gemakkelijker in zou kunnen verplaatsen.

Daarnaast is het opvallend dat Van Schendel de spannendste gebeurtenissen niet uitbuit, maar ze juist zo ingehouden en stilletjes vertelt dat je er bijna overheen leest. Zie bijvoorbeeld *De grauwe vogels* over de twee stiefbroers Kasper en Thomas Valk. Thomas heeft een geweer en Kasper wil het hem afpakken; daarbij gaat het af en wordt Thomas in het gezicht geraakt. Dat ongeluk vormt de kern van het verhaal en bepaalt het treurige verhaalverloop, maar de gebeurtenis zelf staat er heel terloops: 'Het was maar een enkele beweging met zijn linkerhand, het schot ging af, Thomas viel, getroffen in het gezicht'.²⁵ Heel ingehouden is ook steeds het slot van de romans. Ze eindigen tragisch maar dat wordt stil en afstandelijk verteld, zoals *De waterman* waar Maarten Rossaart verdrinkt: 'En de hand liet los',²⁶ of *Een Hollands drama* waar Gerbrand en Floris in de vlammen omkomen: 'Men zag het wit gezicht van Werendonk voorovervallen tegen de ruit, die brak'²⁷ of van *De grauwe vogels*: 'Hij wist dat de eenzaamheid nabij was.'²⁸

²⁵ Van Schendel, *Drie Hollandse romans*, 327.

²⁶ Ibidem, 155.

²⁷ Ibidem, 304.

²⁸ Ibidem, 438.

HOLLANDS VOLKSKARAKTER

Er is in deze romans dus geen enkel effectbejag. Toch vonden ze volop lezers. Ze werden stevast goed verkocht: *Het fregatschip Johanna Maria* werd tijdens het leven van Van Schendel, dus tussen 1930 en 1946, veertien keer gedrukt en *Een Hollandsch drama* kwam in 1935 en 1936 zelfs op de bestsellerlijst van de *Haagsche Post* terecht, de top vijf van meest gevraagde boeken. De lezers waren kennelijk bereid behoorlijk wat moeite te doen voor deze zware romans en de vraag is: waarom? Voor een antwoord moeten we te rade gaan bij critici en getuigen uit die tijd. Voor hen was het duidelijk wat de lezers aantrok in deze boeken: het was het Hollandse. Van Schendel gold als een bij uitstek Hollandse romanschrijver; in de jaren dertig werd aan zijn naam stevast in één adem 'Hollands' toegevoegd. Dat gebeurde altijd op bewonderende toon en dat was bijzonder, want 'Hollands' was in die jaren een omstreden woord, het was één van de kwesties die de cultuur van de jaren dertig verdeelden. In de publiekssector, de middlebrow, was Hollands zonder meer iets positiefs. Daar werden 'echt Hollandse romans' en Hollandse waarden vurig verdedigd en zelfs werd de gewone, gemiddelde lezer als een 'echt-Hollands' verschijnsel gepresenteerd. De andere partij, de intellectuele elite, zocht juist aansluiting bij internationale bewegingen en wilde niets liever dan 'onHollands' zijn. Zo werd 'Holland' één van de meest beladen steekwoorden in de strijd tussen highbrow en middlebrow.

Ook op dit punt verzoende Van Schendel de partijen want hij was, zoals Du Perron zei, 'op en top en van het zuiverste hollands' en toch 'geen spoor van Lubbes' (Jan Lubbes was zijn benaming voor Holland op z'n ergst).²⁹ Van Schendel is Holland, 'heel Holland', 'op een haast onverdiende manier voor Holland'³⁰ zei hij ook, en daarmee wist hij in één zin zijn bewondering voor Van Schendel en zijn minachting voor het Hollandse lezerspubliek uit te drukken, evenals Ter Braak die het een wonder noemde dat Nederland Van Schendel had voortgebracht, een schrijver zo 'werkelijk superieur-Hollands'.³¹ Over *Een Hollands drama* schreef Ter Braak: 'Geen boek vertegenwoordigt Holland beter dan dit' – en toch is er geen spoor van die benauwde huiskamersfeer die hij over het algemeen zo kenmerkend vond voor Hollandse romans.³²

Alom was men ervan overtuigd dat de kern van deze boeken gelegen was in het Hollandse en iedereen die de betekenis van Van Schendels romans voor zichzelf of voor de lezers wilde uitdrukken, kwam stevast bij dat Hollandse terecht. Zo zei de

29 E. du Perron, 'Jan Lubbes', in *De smalle mens*, deel 2 (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1965), 175.

30 E. du Perron, *Graffiti (Blocnote klein formaat)*, *De Vrije Bladen* 13, nr. 10 (1936): 16.

31 Menno ter Braak, 'De amateur', *Verzameld werk*, 6:239.

32 Menno ter Braak, 'Een Hollandse tragedie', in Willem Kloos et al., *Beschouwingen over Arthur van Schendel* (Amsterdam: Meulenhoff, 1976), 30.

letterkundige Fred Batten: 'Van Schendel behoort tot het hollands licht en het hollands water en de hollands hemel. In mijn liefde voor de kleinste regel van zijn hand is het onmiskenbaar bewijs van mijn nationaliteit gegeven.'³³ Met andere woorden: de liefde voor Van Schendel bewijst dat je een Nederlander bent. Dat was in 1946, kort na de oorlog toen men extra vatbaar was voor dit soort sentimenten. Diezelfde Batten zei: 'Het is hollands gebied waar hij werkt en hollands de vlag die er onzichtbaar waait.'³⁴ Volgens Adriaan Morriën in hetzelfde jaar 1946 is dat de reden dat Van Schendel 'de verschillendste menschengroepen heeft kunnen bekoren: hij heeft met zijn boeken bewezen, dat er inderdaad een Hollandsch volkskarakter bestaat.'³⁵

164 Een Hollands volkskarakter: die term wordt tegenwoordig liever niet meer gebruikt wegens associaties met *Blut und Boden* en eng nationalisme. Maar in de jaren dertig en veertig had 'Hollands volkskarakter' nog geen dubieuze lading en werd aan het bestaan ervan niet getwijfeld. Nationale sentimenten waren in die jaren sterk ontwikkeld en namen een prominente plaats in in het waardenpatroon. Vooraanstaande wetenschappers zoals de historici Romein en Huizinga (die het 'geestesmerk' noemde), de sociologen Kruijt en Van der Poel en de volkskundigen Meertens en De Vries publiceerden over het Nederlandse volkskarakter en probeerden nationale eigenschappen, deugden en ondeugden te benoemen.³⁶ De oorlog en bezetting wakkerden het idee van een Nederlandse volksaard aan en versterkten de liefde voor alles wat typisch Hollands was; veel publicaties hierover stammen uit de late jaren dertig en de oorlogsjaren.

Het was ook net na de oorlog dat er een letterkundige studie over dit onderwerp verscheen: *Karaktertrekken der vaderlandsche letterkunde*, door Anthonie Donker. Ook hij twijfelt niet aan het bestaan van een volkskarakter. Het is misschien onzeker waaruit het precies bestaat, zegt hij, maar 'met zekerheid beseft men dat het er is, met stelligheid wordt het beleefd en herkend.'³⁷ Juist in de letterkunde vinden we dat volkskarakter terug, volgens Donker en nog steeds geldt literatuur als dé uitdrukking van een nationale of culturele identiteit, zoals het tegenwoordig heet.³⁸

33 Fred Batten, 'De grote metgezel', in *Lof van Arthur van Schendel*, red. Fred Batten en Adriaan Morriën (Amsterdam: De Telg, 1946), 11.

34 Ibidem, 17.

35 Adriaan Morriën, 'De overgave aan de idee', in *Lof van Arthur van Schendel*, 20.

36 J. Romein, 'Beschouwingen over het Nederlandse volkskarakter' (lezing uit 1941), in *In opdracht van de tijd* (Amsterdam: Querido, 1946); J. Huizinga, 'Nederlands' geestesmerk' (lezing uit 1934), in *De Nederlandse natie* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1960), 145-87; J.P. Kruijt, *Het Nederlandsche volkskarakter en het socialisme* (Arnhem: Van Loghum Slaterus, 1934); D.C. van der Poel, *Inleiding tot de sociologie van Nederland* ('s-Gravenhage: Albani, 1949); P.J. Meertens en Anne de Vries, red., *De Nederlandsche volkskarakters* (Kampen: Kok, 1938).

37 Anthonie Donker, *Karaktertrekken der vaderlandsche letterkunde*, 2e druk (Arnhem: Van Loghum Slaterus, 1947), 8-9.

38 Volgens Joep Leerssen geldt literatuur 'as the very formulation of that society's cultural

Donker wijst Arthur van Schendel aan als de schrijver bij wie het sterkst en duidelijkst tot uitdrukking komt 'hoe "wij" zijn'.³⁹ Donker ziet het volkskarakter niet als iets biologisch of erfelijks maar hij zoekt het, net als de historici, in de gemeenschappelijke lotgevallen en ervaringen die de bevolking tot een eenheid hebben gesmeed, zoals de geloofsstrijd, de Tachtigjarige oorlog – en daarnaast in de invloed van de natuurlijke omgeving, het water.

In Donkers visie hebben twee krachten het Nederlandse volk gevormd: de bijbel en het water. Beide krijgen volgens hem het meest treffend vorm in het werk van Van Schendel. Donker werkt een paar voorbeelden uit. In *Een Hollandsch drama* valt volgens hem te lezen hoezeer het calvinisme het Nederlandse volk heeft gestempeld. Dat is niet alleen te zien in de sobere stijl maar ook in de thematiek van de roman. De winkelier Gerbrand van Werendonk, een man met een sterk plichtsbesef, doet boete voor zonden die zijn zwager heeft begaan. Die zwager heeft mensen bedrogen en is failliet gegaan en Van Werendonk offert alles op om de schulden af te betalen en de zoon van zijn zwager, zijn neef Floris, op het rechte pad te houden, wat tot een tragedie leidt. *Een Hollandsch drama* drukt als geen ander werk de invloed van het calvinisme uit, stelt Donker, een centraal element van het Nederlands volkskarakter en de sterkste bindende kracht van de natie. Ook volgens andere critici is dit boek eigenlijk 'hét hollands drama', 'dé Hollandse tragedie'. De bekende criticus dr. P.H. Ritter jr. spreekt op de radio, in zijn Boekenhalvuurtje van 27 oktober 1935, van 'de tragedie van ons volk', als een archetype: zo zijn wij, een volk van plichtsgevoel en rechtschapenheid maar ook van zonde en zondebesef en daarin ligt de betekenis van deze roman voor de lezers en voor de natie.⁴⁰ Het is ook 'de roman van een "huis"',⁴¹ zoals Du Perron zei – aan het einde van de roman gaat het oude huis in vlammen op – en ook dat gold als een typisch Hollands gegeven.

De andere vormende kracht, het water, komt volgens Donker eveneens bij Van Schendel het beste tot uitdrukking en wel in *Het fregatschip Johanna Maria*, waar de zeeman Jacob Brouwer als een oerbeeld wordt neergezet, en in *De waterman* waar in de persoon van Maarten Rossaart de binnenschipper tot een symbolische gestalte is vereeuwigd. In deze thema's en gestalten, het calvinisme, het huis, de winkelier, de zeeman, de schipper, de rivieren, het water, het schip, in deze gewone mensen en hun gewone deugden van plicht en properheid, wist Van Schendel de Hollandse essentie te vangen, althans wat in die dagen kennelijk alom als de Hollandse essentie werd beschouwd.

identity'. Zie 'The rhetoric of national character. A programmatic survey', *Poetics Today* 21, nr. 2 (2000): 267-92.

³⁹ Ibidem, 9.

⁴⁰ Zie Alex Rutten, *De publieke man* (Hilversum: Verloren, 2018), 169.

⁴¹ E. du Perron, geciteerd in Willem Kloos et al., *Beschouwingen over Arthur van Schendel* (Amsterdam: Meulenhoff, 1976), 27.

SCHRIJVER VOOR ALLE PARTIJEN

166

In deze richting moeten we de betekenis van Arthur van Schendel voor de toenmalige lezers zoeken. In de Hollandse romans vonden de lezers gestalten en beelden die belangrijk en dierbaar waren. Van Schendel drukte voor hun gevoel hun eigen Hollandse ziel uit, hij vertelde het verhaal van hun eigen volk – zoals Steinbeck in *The Grapes of Wrath* het verhaal van de strijd en het doorzettingsvermogen van het Amerikaanse volk vertelde – en dat kreeg in de aanloop naar de oorlog, toen het Hollandse onder druk kwam te staan, nog extra belang. Van Schendel verwerkte de oer-Hollandse stof zoals de Griekse tragedieschrijvers mythische stof hadden verwerkt, zo zei Ter Braak⁴² en ook anderen wezen op die overeenkomst om te verklaren hoe Van Schendel zo'n belangrijke stem kon worden in de cultuur van zijn tijd.

Zijn geconcentreerde, bijna abstracte beeld van Holland sprak het publiek, maar ook de internationaal georiënteerde jongeren aan, omdat het niet ideologisch geladen was. Van Schendel propageerde niets: geen christelijke moraal, zoals we hiervoor zagen, en evenmin een ideaalbeeld van Holland en Nederlander-schap. Er waren middlebrowschrijvers die wel een nationalistisch ideaalbeeld verspreidden. Een bekend voorbeeld is Jan de Hartog met zijn immens populaire *Hollands glorie* (1940), die een gekleurde nationale mythe van Holland als ondernemende natie en als veilige gemeenschap uitdrukte. Dat beeld viel bij het grote lezerspubliek zeer in de smaak, maar bij de elite juist helemaal niet.⁴³

Met zijn onbevangen blik en ook door zijn compromisloze houding in de krachten van het literaire veld kon Van Schendel voor het grote publiek én voor de elite de belangrijkste schrijver van zijn tijd zijn, een schrijver met populariteit en prestige, typisch Hollands, maar tevens van Europees niveau of zelfs van wereld-formaat.

Toch is aan het tijdperk van deze grote schrijver al snel na zijn dood op 11 september 1946 een einde gekomen. Er waren na 1946 nog wel blijken van aandacht en waardering. Zo werd aan Van Schendel in 1947 postuum de P.C. Hooftprijs toegekend, er verschenen proefschriften en monografieën, het *Verzameld werk* kwam uit in 1976-1978 en een wetenschappelijke uitgave van *Drie Hollandse romans* verscheen nog in 2010. Maar als grootste Nederlandse schrijver werd hij in de jaren vijftig ingehaald door Vestdijk. Hoewel hij lang prominent in de schoolboeken bleef staan, vond hij steeds minder lezers en in de literatuurgeschiedenis heeft hij niet de plaats gekregen die men op grond van de brede waardering voor

42 Menno ter Braak, 'Tragische liefhebberij. Over Arthur van Schendel, *De rijke man*', in *Verzameld werk*, 6:245.

43 Erica van Boven, 'Hollandse helden. Gemeenschap en natie in middlebrowromans', *Nederlandse Letterkunde* 18, nr. 3 (2013): 147-60.



Afb. 2 Het borstbeeld van Arthur van Schendel door J.G. Wertheim in het Leidsebosje te Amsterdam, gefotografeerd in september 2018. (*Eigen collectie*)

zijn werk zou verwachten. Dat begon al bij de literatuurgeschiedschrijver Knuvel-der, begin jaren vijftig, die heel zuinig over Van Schendel schreef: men hoeft deze romans niet ‘tot meesterwerken te verheffen of hun auteur tot Neêrlands romanschrijver bij uitstek, [...] “Van Schendel was meer een goed vakman dan een groot schrijver.”⁴⁴ Dat kan trouwens ook als typisch Nederlands gelden, zo zuinig praten over de eigen literatuur en de beste eigen schrijvers. Ralf Grüttemeier zag bij Nederlandse literatuurgeschiedschrijvers een lagere waardering voor de eigen moderne literatuur dan bij literatuurhistorici uit andere landen.⁴⁵

⁴⁴ Gerard Knuvel-der, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, deel 4: *Derde tijdvak, 1875-1916*, vijfde druk (Den Bosch: Malmberg, 1976), 375; eerste druk verschenen in 1948-53. Citaat J. Noë in *Streven* 4 (1951), 473.

⁴⁵ Ralf Grüttemeier, ‘Nederlandse reserves tegenover moderne Nederlandstalige literatuur. Het beeld van Multatuli in literatuurgeschiedenissen’, in Jacqueline Bel, Rick Honnings, Jaap Grave, red. *Multatuli nu. Nieuwe perspectieven op Eduard Douwes Dekker en zijn werk* (Hilversum: Verloren, 2018), 85.

Van de latere literatuurgeschiedschrijvers Anbeek (1990), Schenkeveld-van der Dussen (1993) en Bel (2015) besteden de laatste twee veel meer ruimte aan Van Schendels tijdgenoten Elsschot en Nescio dan aan Van Schendel. Die tijdgenoten worden tegenwoordig inderdaad meer gewaardeerd, maar in hun eigen tijd werd Van Schendel veel hoger aangeslagen. Tegenwoordig is het gebruikelijk dat de literatuurgeschiedschrijving uitgaat van de betekenis en functie van de literatuur in zijn eigen tijd. Volgens dat principe, dat ook door Bel wordt gehuldigd,⁴⁶ zou Van Schendel in de literatuurgeschiedenis van de eerste helft van de twintigste eeuw een hoofdrol moeten krijgen als de meest geliefde en bewonderde schrijver van zijn tijd, als de schrijver die laat zien wat men toen echt belangrijk vond, als de schrijver bovenal die de diepe kloof tussen elite en groot publiek wist te overbruggen, de sterke culturele tegenstellingen van het interbellum wist te verbinden, een ongekend draagvlak had in de cultuur van vooroorlogs Nederland en dus ook als geen ander inzicht in die cultuur kan bieden. Dat heb ik hier willen laten zien.

De casus Van Schendel biedt bovendien enig inzicht in het lezerspubliek van de jaren dertig van de twintigste eeuw. Het is duidelijk geworden dat Du Perrons voorstelling van 'Het monster Groot-Publiek' sterk overtrokken, zelfs karikaturaalis. Kennelijk heeft hij zich laten leiden door de retorische voorstelling die schrijvers als Ortega y Gasset verspreidden over de dreigende massa en de opdringende massamens.

De populariteit van een ernstige, moeilijke schrijver als Arthur van Schendel toont aan dat het lezerspubliek van de jaren dertig niet zo eenzijdig consumentief en gemakzuchtig was ingesteld als Du Perron en de zijnen dachten. Veel lezers waren bereid moeite te doen voor de boeken van Van Schendel. Zij vonden in die boeken kennelijk iets dat voor hen van belang was en ze geloofden bovendien dat het lezen van serieuze boeken de moeite waard was, iets opleverde. Lezen was voor hen meer dan ontspanning. Zij zochten ook geestelijke verrijking, ontwikkeling en kennis; die 'halfopgeleide massamens' van de jaren dertig wilde juist uit die massa, wilde zich ontwikkelen, wilde 'burger' worden. Literatuur was, evenals andere vormen van cultuur, een belangrijk middel om dat te bereiken. In het middlebrow-onderzoek wordt dit verschijnsel 'reading up' genoemd, een term die verwijst naar de culturele en sociale stijging die veel lezers in de eerste decennia van de twintigste eeuw nastreefden.⁴⁷

Dat tijdperk van beschaving en verheffing en een bloeiende leescultuur ligt alweer ver achter ons. Inmiddels is, met het internet, een nieuwe mens geboren die door Alessandro Baricco in zijn veelbesproken cultuurkritische boek *De barbaren* (2010) de 'horizontale mens' wordt genoemd. Dat menstype reist liever over op-

46 Jacqueline Bel, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1900-1945* (Amsterdam: Bert Bakker, 2015), 25.

47 Zie Erica van Boven, Mathijs Sanders, Pieter Verstraeten, red., *Echte leesboeken* (Hilversum: Verloren, 2017), 8.

pervlakten en surft van het een naar het ander dan dat hij gebogen zit over een boek en de diepte ingaat.⁴⁸ Als we bij zulke lezers weer belangstelling voor Van Schendel willen wekken hebben we hulpmiddelen nodig: een pakkende biografie, verfilmingen, een tv-serie, want dat zijn, om met Marita Mathijssen te spreken, ‘de rollators, botox en viagra’ voor de oudere letterkunde.⁴⁹

BIBLIOGRAFIE

- Algee-Hewitt, Mark, en Mark McGurl. ‘Between canon and corpus. Six perspectives on 20th-century novels’. *Pamphlets of the Stanford Literary Lab, Pamphlet 8* (januari 2015). <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet8.pdf>.
- Anbeek, Ton. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1990.
- Baricco, Alessandro. *De barbaren*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2010.
- Boven, Erica van. ‘Cultuurdebat in Nederland. De gemiddelde lezer contra “intellectualisme” in de late jaren dertig’. *Spiegel der Letteren* 54, nr. 3 (2012): 353-68.
- . ‘Hollandse helden. Gemeenschap en natie in middlebrowromans’. *Nederlandse Letterkunde* 18, nr. 3 (2013): 147-60.
- . *Bestsellers in Nederland, 1900-2015*. Antwerpen: Garant, 2015.
- , Mathijs Sanders, Pieter Verstraeten, red. *Echte leesboeken*. Hilversum: Verloren, 2017.
- Grüttemeier, Ralf. ‘Het beeld van Multatuli in literatuurgeschiedenissen’. In Jacqueline Bel, Rick Honings, Jaap Grave, red., *Multatuli nu. Nieuwe perspectieven op Eduard Douwes Dekker en zijn werk*, 69-90. Hilversum: Verloren, 2018.
- Keltjens, Rianne. ‘Boekenvrienden. Bemiddelende kritiek in Nederlandse publiekstijdschriften in het interbellum’. Proefschrift, Rijksuniversiteit Groningen, 2018.
- Lambrecht, Bram. *Publieksliteratuur uit Vlaanderen tijdens het interbellum. Een pedagogisch project*. Antwerpen: Garant, 2018.
- Leerssen, Joep. ‘The rhetoric of national character. A programmatic survey’. *Poetics Today* 21, nr. 2 (2000): 267-92.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Rutten, Alex. *De publieke man. Dr. P.H. Ritter als cultuurbemiddelaar in het interbellum*. Hilversum: Verloren, 2018.
- Veer, Janneke van der. *Onrustig is ons hart*. Schalkhaar: De Eierland Pers, 2018.

Erica van Boven werkte tot 2018 als hoogleraar Letterkunde aan de Open Universiteit en tot 2017 tevens als hoofddocent moderne Nederlandse letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen. Zij publiceerde over publieksliteratuur in de twintigste eeuw en over genderaspecten van de literatuurgeschiedenis. Tot 2017 leidde zij het NWO-project *Dutch Middlebrow Literature, 1930-1940*. Recentelijk publiceerde zij *Bestsellers in Nederland, 1900-2015* (Garant, 2015) en werkte zij mee aan *Echte leesboeken. Publieksliteratuur in de twintigste eeuw* (Verloren, 2017) en *Sekse. Een begripsgeschiedenis* (Verloren, 2018).

⁴⁸ Alessandro Baricco, *De barbaren* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2010).

⁴⁹ Marita Mathijssen, ‘Bredero vernuftig in zijn en onze tijd geplaatst’, in *De Volkskrant*, *Sir Edmund* boeken, 15 september 2018, 36.