

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/101784>

Please be advised that this information was generated on 2019-10-22 and may be subject to change.

INLEIDING

Helleke van den Braber & Inger Leemans

In de kunstwereld is de criticus wellicht de meest omstreden 'soort'. Al eeuwenlang wordt de criticus gevreesd, bespot en aangevallen. Hij is een mug, die het bloed van edeler dieren drinkt: 'schoon tot het geslacht der Pygmeeën behorende, durven ze reuzen van de eerste grootte aantasten'.¹ Hij is als een eunuch in een harem, die moet toekijken hoe andere mensen het doen, terwijl hij zelf niet kan participeren. Het meest afschrikwekkende beeld van de criticus wordt wellicht geschilderd door Jonathan Swift in *The Battle of the Books* (1704). Daarin vormt de godin 'criticism' een monsterlijke combinatie van domheid, zwartgalligheid en venijn, met kattenklauwen, ezelsoren, uitvallende tanden en naar binnen gekeerde ogen. 'Her diet was the overflowing of her own gall; her spleen was so large as to stand prominent, like a dug of the first rate'.²

Deze omstreden soort zou nu, aan het begin van de 21e eeuw, met uitsterven worden bedreigd. Alom luidt men de noodklok over de beroerde staat van de literaire en culturele kritiek, die op sterven na dood zou zijn. Dat zou de criticus vooral aan zichzelf te danken hebben: aan de ene kant zou hij zich te veel hebben opgesloten in zijn ivoren toren, aan de andere kant zou hij zich hebben uitverkocht aan de massa, in de sloppen van *Grub Street*.

Eerst de *Ivory Tower*. De rol van de (academisch) geschoolde criticus in het publieke domein lijkt volledig uitgespeeld. Dat wordt onder andere betoogd door Rónán McDonald, die zijn studie hierover de ominieuze titel *The Death of the Critic* (2007) meegaf. Volgens McDonald is de dood van de geschoolde criticus vooral te wijten aan de ontwikkelingen in de academische wereld. Sinds de jaren '60, met de opkomst van de structuralistische en poststructuralistische theoretische scholen en vooral met de recente aandacht voor *cultural studies*, met hun canonschuwe aanpak, hun diffuse cultuurbegrip en hun 'heavy, jargon-infested vocabulary', zouden academici en het grote publiek volledig van elkaar vervreemd zijn geraakt.³

Werd in Engeland de criticus dood verklaard, in Nederland werd onlangs een hoogleraarpost in het leven geroepen om de kritiek te reanimeren. Hoogleraar 'Literaire kritiek' Elsbeth Etty ziet vooral *Grub Street* als bedreiging. De kritiek wordt volgens haar weggedrukt door de populistische amusementsindustrie, door de dwang van de kijk- en luistercijfers.⁴ De macht van de markt zou de kwalitatieve, geschoolde kritiek bedreigen. Kranten en tijdschriften trekken almaar minder lezers, waardoor zij hun rol als (kritische) culturele beoordelaars verliezen. Televisie en radio lijken, nu de meeste boekenprogramma's zijn verdwenen, vaak meer geïnteresseerd in het persoonlijke verhaal van de makers en minder in kritische beschouwingen van de producten. Met het internet kwam een nieuw kritiekmedium op, maar ook daar zetten de individuele lezer en kijker de professionele criticus onder druk. De Vlaamse letterkundige Matthijs de Ridder meent dat het beter zou zijn als de literaire kritiek afscheid zou nemen van de traditionele media en naar het internet zou verhuizen.⁵ Besprekingen van 'ervaringsdeskundigen' floreren, op boekensites zoals Amazon, scholierensites, theatersites als Moosc.nl of 8weekly.nl, of filmsites zoals Rottentomatoes.com. Met cijfers, sterren, tomaten, plusjes en minnetjes wordt het 'verdict' van de 'peers' weergegeven in 'you decide'-polls. Het publiek bepaalt zijn eigen smaak. De noodlijdende criticus lijkt definitief begraven te zijn met de opkomst van de blogosfeer: 'we are all critics now'.⁶

Met name vanuit de academische en journalistieke wereld worden pogingen ondernomen om de criticus te redden. De criticus zou weer een 'man-met-de-hamer' moeten worden, die gefundeerde oordelen kan verwoorden over cultureel hoogstaande producten, als 'antidotum tegen de vervlakking, de vercommercialisering en de in reclamebureau bedachte exploitatie van de smakeloosheid'.⁷ Het is de taak van de criticus om via een geïnformeerde beoordeling en secure analyse de waarde van een cultuurproduct te bepalen. Er zou een nieuw kritisch idioom ontwikkeld moeten worden, waarin zowel de persoonlijke ervaring als de professionele analyse worden ingezet. Rónán McDonald concludeert: 'perhaps the critic is not dead, but simply sidelined and slumbering. The first step in reviving him or her is to bring the idea of artistic merit back to the heart of academic criticism. "Judgement" is the first meaning of *kritos*'.⁸ Een ander tegenwicht zou gevonden kunnen worden in de bestudering van de geschiedenis van de kritiek, want 'much of the recent drama of criticism comes from a wilful ignorance of its past'.⁹

Wanneer men echter de geschiedenis van de kritiek nader beschouwt, dan wordt meteen duidelijk dat klokkenluiders als Etty en McDonald (alhoewel zij de dood van de criticus als recent fenomeen omschrijven en vooral

actuele ontwikkelingen aanwijzen als oorzaken voor de bedreiging van de kritiek) in een lange traditie staan. De strijd om de juiste invulling van de taak van de criticus is even oud als de professie zelf. Al eeuwenlang klaagt men erover dat critici oppervlakkig zijn (geworden) in hun aanprijzingen, vijandig in hun oordeel, bevooroordeeld, inaccuraat, ongeïnformeerd of gewoon saai. Een 'golden age of reviewing', waarin kritieken juist wél de gedroomde diepgravendheid, opbouwende toon, objectiviteit, nauwgezetheid, kennis en levendigheid vertoonden, lijkt nooit te hebben bestaan.¹⁰ In dit boek willen we laten zien dat de recente Nederlandse en Engelse klachten en aanvallen in een lange traditie staan van polemieken rond kunst- en cultuurkritiek. De geschiedenis van de kritiek is een opeenstapeling van polemieken, ruzies, scheuringen en debatten over de juiste vorm en functie ervan.

Explosieve kritiek: uitgangspunten van het boek

De bijdragen aan dit boek nemen deze strijd om de 'juiste' invulling van de kritiek als uitgangspunt. Dat betekent dat de geschiedenis van kunst- en cultuurkritiek door ons wordt gezien als een permanente zoektocht naar een passende vorm en inhoud, en naar een geschikte rol voor de criticus. Dat deze zoektocht met zoveel strijd gepaard is gegaan, komt doordat critici bij de uitoefening van hun beroep geconfronteerd worden met vele, vaak conflicterende, eisen en belangen. Zo botst hun eigen behoefte aan positionering en profilering vaak met de objectieve en autonome kritiek waar schrijvers en lezers op zitten te wachten. Ook hun welhaast natuurlijke neiging tot groepsvorming en orkestratie wringt met de eis dat kritiek in de eerste plaats onafhankelijk en eerlijk zou moeten zijn. Al sinds de kritiek bestaat heerst er een voortdurende spanning tussen de functie en taken die de criticus zichzelf toeschrijft, en de eisen die anderen (schrijvers, lezers, instituties) aan zijn/haar werk stellen. Het uitoefenen van kritiek wordt op deze manier gekenmerkt door een aantal fundamentele spanningsvelden, die uit de aard der zaak wel nooit zullen worden opgelost en die door de tijd heen steeds opnieuw tot uitbarstingen zullen blijven leiden. In de hoofdstukken van dit boek zijn het steeds die spanningsvelden die zullen worden geanalyseerd.

Om het onderzoeksveld enigszins te beperken, hebben we ons toegepitst op kritiek in periodieken. Vanaf 1750 ontwikkelen tijdschriften zich immers tot hét medium voor het kritisch beoordelen van andermans werk.¹¹ Als broedplaats en kweekvijver, cultuurbemiddelaars en opinieleiders zijn het de motoren achter nieuwe culturele ontwikkelingen.¹² Waren

recensies eerst vooral vriendelijke samenvattingen van het geschrevene of vertoonde, gedurende de achttiende eeuw gaan recensenten zich meer 'oordelend' opstellen. Dit leidt geregeld tot onmin, ingezonden brieven, woedende tegenreacties en zelfs hooglopende ruzies, die dan vaak weer de oorzaak zijn van de oprichting van nieuwe periodieken, waarin een ander soort kritiek zal worden beoefend. De tijdschriftkritiek is een mijnenveld, waarin alleen zeer behoedzaam manoeuvrerende recensenten explosieve situaties kunnen vermijden. Dit soort ontploffingen bieden echter wel prachtige inzichten in de structuur van het kritieklandschap: ze leggen de loopgraven bloot waarin de verschillende groepen critici zich hebben verschanst en geven de gevoeligheden van critici, auteurs en lezers feilloos weer. Explosies, scheuringen en oprichtingen van nieuwe tijdschriften dwingen de critici vaak om hun eigen opvattingen over de regels en voorwaarden van de kritiek – die anders vaak impliciet blijven – onder woorden te brengen. Juist deze momenten van explicitering van de regels, voorwaarden, taken en functies van de kritiek bieden een uitgelezen mogelijkheid te onderzoeken langs welke lijnen de kunst- en cultuurkritiek in de loop der eeuwen is geëvolueerd.

Dit boek geeft een overzicht van de ontwikkelingen in de kunst- en cultuurkritiek in periodieken tussen 1750-1940 in Engeland en Nederland. Elk artikel gaat uit van een belangrijke culturele gebeurtenis – de publicatie van een controversieel werk, de opvoering van een toneelstuk, de opening van een tentoonstelling – die aanleiding heeft gegeven tot een explosie in de tijdschriftenkritiek. De artikelen beschrijven debatten, polemieken, en ruzies, die aanleiding hebben gegeven tot een breuk of koerswijziging binnen een kritiekorgaan, of tot scheuring tussen verschillende tijdschriften/kranten. Elke explosie vormt voor de auteurs van dit boek aanleiding tot een analyse van de inhoud, vorm of infrastructuur van de kunstkritiek op dat moment en van de ontwikkelingen die daar mogelijk in plaatsvonden. De analyse biedt inzicht in de manier waarop kritiek functioneert of kan functioneren, welke belangen er met het uitoefenen van kritiek zijn gemoeid, of/en in welke vormen en discursieve patronen de kritiek werd vormgegeven. Hoe positioneren critici zich ten opzichte van elkaar, en hoe proberen ze zich van elkaar te onderscheiden? Welke belangen waren er met het uitoefenen van kritiek gemoeid? In welke termen sprak men over kunst en cultuur, en over het recenseren zelf?

Door enkele explosies uit de rumoerige geschiedenis van de tijdschriftenkritiek centraal te stellen, geven we een overzicht van de opkomst van het (kritisch) recenseren in periodieken en van enkele belangrijke verschuivingen in het kritieklandschap in de periode 1750-1940. Daarbij is gekozen voor Nederland en Engeland, omdat in beide landen al in een

vroeg stadium een vergelijkbare rijke journalistieke cultuur werd ontwikkeld. Beide landen worstelden weliswaar niet tegelijkertijd, maar wel op een gelijksoortige manier met de opkomst van massacultuur en de expansie en differentiatie van de culturele markt. Interessant is bovendien dat we met Nederland en Engeland de overeenkomsten en verschillen in beeld krijgen tussen een land met een relatief klein en een relatief groot cultureel veld. In die zin kan *Explosieve kritiek* ook gelezen worden als een eerste voorzet voor een nog te schrijven, veel groter vergelijkend onderzoek naar tijdschriftkritiek in Europa.

In het boek is gekozen voor een aanpak waarbij momenten uit de geschiedenis van de literaire kritiek én uit die van de theater- en muziekkritiek belicht worden. Daarbij staan niet zozeer (als zo vaak) de verschillen tussen deze drie domeinen centraal, maar wordt juist gezocht naar parallellen in de eisen die critici, kunstenaars en publiek aan het functioneren van de kritiek stellen. De opzet is daarbij niet om een uitputtend historisch overzicht te geven van de ontwikkelingen op het gebied van de kunst- en cultuurkritiek in beide landen, maar om aan de hand van enkele explosieve debatten inzicht te krijgen in de spanningsvelden, discussies en dilemma's die het recenseren tussen 1750 en 1940 hebben bepaald. Daarbij ligt de focus op de uiteenlopende manieren waarop critici hun rol en taak hebben proberen vorm te geven, in relatie tot het veld waarin ze bewogen, tot de cultuurproducenten en tot het publiek. We kijken dan ook niet zozeer naar de opvattingen van de criticus over het gerecenseerde object of cultuurdomein, maar naar zijn visie op de eigen rol als criticus (hetgeen natuurlijk vaak wel samenhangt met de meer algemene visie van de criticus op kunst of cultuur).¹³ Daarbij zien we de geschiedenis van de kritiek allereerst als de geschiedenis van een permanente strijd om de (institutionele) macht, waarin critici hun best doen zich ten opzichte van elkaar te positioneren, bijvoorbeeld door bondgenoten te vinden of zich juist van elkaar te onderscheiden. Kritische oordelen ontlenen hun betekenis, zo wordt ook in de recente bundel *Kritiek in crisistijd* gesteld, aan de 'rol [van critici] in [een] netwerk van relaties en de dynamiek van aantrekking en afstoting, inclusie en exclusie die ermee gepaard gaat'.¹⁴ Deze behoefte aan positionering en legitimering heeft gevolgen voor de keuze voor het medium (tijdschrift, krant, pamflet) waarin ze hun kritiek publiceren.

Deze institutionele analyse wordt gecombineerd met tekstanalytisch onderzoek door discursieve patronen in kritische teksten zichtbaar te maken en in te gaan op het vocabulaire dat critici in verschillende historische perioden hebben gebruikt. Het is interessant deze geleidelijke ontwikkeling van een kritisch idioom over de decennia heen te volgen,

ook omdat critici zich tussen 1750 en 1940 allengs op een ander publiek gaan richten. Daarmee verandert niet alleen hun terminologie, maar ook de toon die ze in hun kritieken aanslaan. Beide aspecten (het institutionele en het discursieve) vertonen grote samenhang: critici zetten hun opvattingen over vocabulaire en 'toon' met regelmaat in als wapen in de positioneringsstrijd.

Onderzoek naar (tijdschrift)kritiek

Elk onderzoek naar de geschiedenis van de kritiek heeft te kampen met een afbakeningsprobleem. In het Engelse onderzoeksveld is 'criticism' evenals het Nederlandse 'kritiek' een zeer breed begrip dat schommelt tussen cultuurkritiek en elke vorm van filologische of tekstuele analyse: het kan dus zowel verwijzen naar, bijvoorbeeld, feministische kritiek op televisieprogrammering als naar postkolonialistische studies of bijbelkritiek. Studies over 'kritiek' kunnen dan ook gericht zijn op het werk van cultuurcritici (zoals Marx, Freud, of de Frankfurter Schule), maar ook betrekking hebben op het bespreken van specifieke cultuuruitingen, zoals boekpublicaties, theater- of muziekvoorstellingen en kunstprojecten.

'Literary criticism' lijkt een duidelijker afgebakend begrip: de meeste historische studies richten zich ook op dit veld. Ook deze studies beginnen echter vaak met de constatering dat literaire kritiek elke vorm van literatuuranalyse in kan houden, en daarmee ook de academische bestudering van literatuur (literatuurgeschiedenis, literatuuranalyse, *New Criticism*, et cetera) incorporeert. Een ander probleem met 'literatuurkritiek' als onderzoeksgebied is dat hier kritiek op andere kunsten, of kritiek op niet-artistieke werken buiten beschouwing blijft, terwijl wél vaak perioden worden bestudeerd waarin literatuur als categorie niet helder was afgebakend van andere kunsten of domeinen. Literatuur maakte immers tot ver in de negentiende eeuw onderdeel uit van de letterkunde, waaronder ook de wetenschappen werden begrepen. 'Literary criticism' maakt dus een disciplinaire afbakening die a-historisch kan worden genoemd. Een derde probleem betreft het feit dat 'het vellen van een kritisch oordeel' vaak als onderscheidend kenmerk van kritiek/criticism wordt beschouwd. Dit is problematisch, omdat in veel historische perioden en binnen verschillende kritiekgroepen dit immers juist niet het doel van de kritiek is geweest: de criticus moest selecteren, samenvatten, uitleggen en wellicht ook interpreteren, maar hoefde niet per se een oordeel te vellen over de waarde van het werk.

Binnen het onderzoeksveld naar 'criticism' en 'Literaturkritik' bestaat nog maar weinig aandacht voor de infrastructuur van de kritiek – net zo

min overigens als voor de discursieve dimensie ervan.⁵ Studies met betrekking tot de geschiedenis van kritiek, zoals het standaardwerk *A History of Modern Criticism: 1750-1950* van René Wellek, richten zich vooral op de tekstueel inhoudelijke kant van de literatuurkritiek. Zij beschrijven de poëtische criteria waarmee de literatuur door de eeuwen heen is beoordeeld, en hebben weinig oog voor de media waarin deze meningsvorming tot stand is gekomen.⁶ Eenzelfde insteek vindt men in de Duitse studies over 'Literaturkritik'.⁷ *The Cambridge History of Literary Criticism* wil ruimte geven aan alle 'master narratives of criticism', waardoor dit meer een algemene literatuurgeschiedenis is geworden, met aandacht voor poëtische opvattingen, kunstclassificaties, humanistische commentaren, canonvorming, lezerspubliek, vertaalpraktijken, stijlconcepten, retorica, et cetera.⁸

Naast aandacht voor 'criticism' wordt ook een onderzoeksgebied onderscheiden dat zich richt op 'reviewing'. Dat onderzoeksgebied valt deels samen met het onderzoek naar culturele periodieken. Het gaat dan vaak om bibliografische naslagwerken en explorerende studies waarbij de praktijk van het recenseren in kaart wordt gebracht, bijvoorbeeld via het opstellen van lijsten van recensietijdschriften en via kwantitatief onderzoek naar de recensiepraktijk.⁹ Nu en dan worden nieuwe edities uitgegeven van recensies en kritieken van beroemde auteurs,¹⁰ maar verreweg de meeste initiatieven gaan nu uit naar het digitaal beschikbaar stellen van recensieperiodieken en indexen op gerecenseerde werken.¹¹

Versillende studies naar de geschiedenis van 'reviewing' richten zich op de bespreking van toonaangevende recensietijdschriften,¹² of van enkele van de leidende literaire critici.¹³ Cultuursociologen hebben recent meer aandacht besteed aan de rol die deze critici en het recenseren hebben gespeeld in canoniseringprocessen en het vormgeven van culturele velden.¹⁴ Tijdschriften creëren via hun kritische beoordelingen 'imagined communities' die zich onderscheiden door een bepaalde 'smaak'.¹⁵ Daarbij gaat de aandacht nu niet meer alleen uit naar het centrum, maar ook naar de periferie, naar de 'kleine tijdschriften' en de rol van vrouwelijke recensenten,¹⁶ en naar periodieken met aandacht voor *lowbrow*-cultuur.¹⁷ Ook het schaarse onderzoek naar theater- en muziekkritiek beweegt zich veelal in het brede veld van de geschiedenis van 'reviewing'. Er zijn inmiddels enkele standaardwerken verschenen over de geschiedenis van de theaterkritiek,¹⁸ en ook in overzichtswerken over de geschiedenis van het theater komt allengs meer aandacht voor het aandeel van critici.¹⁹ In de Britse en Nederlandse theaterwetenschap is recent het een en ander gepubliceerd over de bemiddelende of infrastructurele rol van theatercritici als 'gatekeepers', en over hun aandeel in de totstandkoming van een kwaliteitsoor-

deel.³⁰ In het onderzoek naar muziekgeschiedenis wordt ook vooral sinds de jaren '90 veel aandacht besteed aan de opkomst en ontwikkeling van de muziekkritiek en de formerende rol die deze kritiek heeft gespeeld in het denken over muziek en opvoering.³¹

Explosiegevaar in kritiekland

De periode 1750-1940 overziend laat de geschiedenis van de kritiek een aantal opmerkelijke constanten zien. Critici raken, zoals gezegd, door de eeuwen heen telkens over dezelfde kwesties in debat. Daarbij tekenen zich steeds vergelijkbare ontwikkelingen af. Veranderingen in de culturele infrastructuur brengen veranderingen in de organisatie van de (periodieke) kritiek teweeg, waarna de rol van de criticus verschuift, en een nieuw kritisch ideaal wordt geformuleerd, vaak ook ondersteund door een nieuw kritisch jargon. Dit soort verschuivingen gaat gepaard met explosieve debatten over de juiste rol van de criticus, en zijn verhouding tot publiek, producenten, en maatschappij. De critici zijn in deze debatten uiterst kritisch over de tekortkomingen van het eigen vak: steeds wijzen zij op de spanningsvelden en paradoxen die besloten liggen in de positie van de criticus. We noemen hieronder de belangrijkste.

'Information overload' <--> periodieke kritiek

In het recente debat wordt regelmatig het idee opgeworpen dat kritiek nodig is om orde aan te brengen in het bombardement aan (informatie over) culturele initiatieven. Het denkbeeld dat de criticus ingezet kan worden als gids in een tijd van 'information overload', is geenszins een nieuw gegeven: al vanaf het ontstaan van de recensiepers aan het eind van de zeventiende eeuw werpen recensenten zich op als bemiddelaars tussen het overdadig aanbod en de lezers die door de bomen het bos niet meer zien.³² Het tijdschrift biedt als nieuwe medium een uitgelezen mogelijkheid om het lezerspubliek periodiek en in handzame porties door de vele publicaties te leiden. Met de toename aan het aantal titels in de achttiende eeuw zien we dan ook onmiddellijk een groei van het aantal recensietijdschriften.

De ontwikkeling van de periodieke kritiek in de achttiende eeuw was een belangrijke voorwaarde voor de opkomst van de professionele criticus. Tot ver in de achttiende eeuw was de criticus toch vooral eerst filosoof, theoloog, literator, wetenschapper, predikant of onderwijzer. Van professionele critici is pas op grotere schaal sprake sinds de negentiende eeuw, als gevolg van de verdere uitbreiding van het tijdschriftenaanbod en van

de opkomst van de bestudering van literatuur als academische discipline.³³ Toch groeide ook al in de achttiende eeuw het aantal auteurs dat zichzelf als criticus zag, en dat zich uitsprak over de ideale vorm van kritiek.

In eerste instantie werd de praktijk als uitgangspunt voor het ideaal genomen. Recensenten werden vaak uit de kringen van vakbeoefenaars gerekruteerd, wat samenhang met het idee dat een criticus zelf moest excelleren in de discipline die hij beoordeelde. Een criticus van poëzie moest idealiter zelf ook gedichten schrijven. Als kenner kon hij de kennis uit het onderzoeksveld bemiddelen voor de geletterde lezer. Dat gebeurde doorgaans via niet zozeer evaluerende, maar vooral beschrijvende recensies, waarin de inhoud en de utilitaire strekking van het werk centraal stonden.³⁴

Bemiddelaar <--> beoordelaar

In de tweede helft van de achttiende eeuw werden recensietijdschriften opgericht waarin een nieuwe 'oordeelkundige' of 'vrijmoedige' vorm van recenseren werd aangekondigd. Recensies zouden zich niet moeten beperken tot het samenvatten en aanprijzen van publicaties (zoals in de traditionele geleerdentijdschriften), of tot het ventileren van een persoonlijke mening (zoals in de recensiebladen van beroemde critici als Pierre Bayle).³⁵ De criticus moest trachten tot een algemeen geldend oordeel te komen via een grondige bespreking van de publicatie. Onpartijdigheid was hierbij cruciaal: 'want waarheid had nu eenmaal geen gezicht, maar was onzijdig'.³⁶

Tegen deze achtergrond moeten ook de publicatie van enkele nieuwe toneeltijdschriften gezien worden. Edwin van Meerkerk beschrijft in zijn hoofdstuk 'Het dochtertje van monsr. Smit' de opkomst van de kritische toneelkritiek in de Nederlandse Republiek in de jaren '60 van de achttiende eeuw. Hij schetst hoe met de opkomst van gespecialiseerde toneeltijdschriften ook de inhoud van de kritiek en de rol van de criticus werden geherformuleerd, waarbij een nieuw kritisch jargon werd ontworpen. De traditionele toneelrecensies bestonden uit samenvattingen van de toneelteksten, gelardeerd met citaten, waarna een kort waardeoordeel volgde op basis van ethische normen, ondersteund door de (Frans-)classicistische poëtische eisen van wellevendheid en zedelijkheid. De criticus stelde zich op als onderdeel uitmakend van het publiek, waarbij hij een beschavende rol op zich nam door vooral die toneelstukken te bespreken die het publiek konden stichten.

Met de opkomst van nieuwe toneelkritische tijdschriften zoals de *Hollandsche toneel-beschouwer* (1762-1763) verschoven vrijwel al deze elementen. Niet alleen de toneelteksten, maar ook het spel en de ensce-

ring werden door de recensent besproken. De recensenten dienden een bij de speelpraktijk passend kritisch meetsysteem en uitgebreider kritisch vocabulaire te ontwikkelen, waardoor de lat voor de acteurs hoger kwam te liggen. Er werden met name andere eisen gesteld aan het effect dat het toneel moest bewerkstelligen: critici gingen er nu van uit dat een voorstelling de kijker sterk moest beroeren, 'de traanen op de wangen' moest brengen. De focus verschoof in de recensies daarmee verder richting de reacties van het publiek: de criticus plaatste zichzelf nu buiten, of zelfs boven het publiek, dat hij van een afstand analyseerde.

Terwijl in de oudere recensiebladen recensent en publiek op één lijn werden gesteld – de criticus dient het algemeen belang – werd in de kritische bladen eerder een verschil gestipuleerd tussen de geschoolde smaak van de criticus en de smaak van het 'gemeen', dat kwaliteit vaak niet herkent, maar vanwege haar getalmatige dominantie de schouwburgprogrammering wel bepaalt. In de traditionele bladen werden kijkersreacties beschreven, in de nieuwe werden zij beoordeeld en voorgeschreven. Criticus en publiek gingen zich anders tot elkaar verhouden.

Anonimiteit <--> partijdigheid

Het door Lotte Jensen beschreven toneelblad *Amstels schouwtooneel* zet rond 1800 deze oordeelkundige kritieklijn voort door zichzelf als 'onpartijdig, doch tevens vrymoedig' te presenteren. Nieuw daarbij is het feit dat hierbij de eis van anonimiteit, waaraan tot dan toe algemeen werd vastgehouden, werd losgelaten: criticus Abraham Louis Barbaz ondertekende de recensies met zijn eigen naam. Deze omslag in het denken over de anonimiteitseis voor de criticus rond 1800 is opmerkelijk: waar in de Verlichte tijdschriften anonimiteit gezien werd als dé voorwaarde voor een onpartijdige, objectieve recensie, wordt nu de zaak volledig omgedraaid. Anonimiteit wordt in de nieuwe visie gezien als potentiële dekmantel voor oneerlijke en partijdige kritiek op de persoon, terwijl een recensent die bij naam bekend is altijd 'binnen de palen der rechtvaardigheid en bescheidenheid' zal blijven.

De revolutionaire jaren zouden de achtergrond geweest kunnen zijn voor deze verschuiving in het denken over anonimiteit: in deze jaren werd juist partijdigheid tot doel gesteld. Tijdschriften werden tot spreekbuizen van politieke visies gemaakt. Ook de toneelwereld polemiseerde, en liet kritische bladen verschijnen waarin satire en hekeling voorop stonden. Dit soort bladen laveerden in hun kritieken tussen beoordelen en berispen, tussen letterkundige en politieke stellingname. Barbaz' eis om de anonimiteit van de criticus te laten vallen wordt tegen het licht van deze ontwikkelingen begrijpelijk: nu het Verlichte ideaal van algemene, universele oorde-

len failliet was verklaard, kon de recensent maar beter openlijk uitkomen voor de eigen 'kleur'.

Jensen laat in haar bijdrage echter zien dat het ideaal van onpartijdigheid en openheid juist voor de toneelwereld onhaalbaar was: de rollen van critici, toneelproducenten en recipiënten waren te zeer met elkaar verweven, hetgeen steeds tot grote conflicten leidde. Dichter-criticus Barbaz mag in zijn nieuwe blad dan de onpartijdige en bescheiden criticus tot ideaal verheffen, hij is ook zelf toneelauteur. Zodra zijn eigen toneelteksten worden bekritiseerd door anderen verwordt zijn recensietijdschrift tot een medium om zijn persoonlijke vetes in theaterland uit te vechten. Voor een klein veld, zoals de Nederlandse theaterwereld rond 1800, is een open en onpartijdige kritiekpraktijk lastig te realiseren, zeker wanneer de recensent niet langer anoniem is. Zo werd Barbaz herhaaldelijk persoonlijk en publiekelijk aangevallen. Hij werd in een satirische klucht als personage opgevoerd, hij werd belasterd en bedreigd en men kwam zelfs aan zijn huis om verhaal te halen. Zijn eis om de anonimiteit van de criticus te laten vallen werd dan ook door andere recensenten niet overgenomen. In de negentiende eeuw bleef het anoniem recenseren nog lange tijd de norm, terwijl anderzijds de roep om een meer persoonlijke, subjectieve kritiek luider werd.

Autonomie van de kritiek

Universeel <--> subjectief

De achttiende-eeuwse tendens om de kritiek los te maken van een strikt utilitaire visie, en toe te werken naar een meer op esthetische gronden oordelende kritiek, krijgt in de negentiende eeuw meer voet aan de grond. Onder invloed van de Romantiek ontwikkelde zich een meer impressionistische kritiek, waarbij werd uitgegaan van persoonlijke voorkeuren en impressies die men tijdens het lezen, kijken of luisteren kon opdoen. In Nederland zien we aan het einde van de negentiende eeuw de opkomst van een sterk persoonlijk getoonzette kritiek, waarin critici als de Tachtiger Lodewijk van Deyssel op basis van hoogst subjectieve criteria een vlijmscherp, kunstig geformuleerd en gepassioneerd oordeel velden over het werk van collega-auteurs. Ze lieten zich daarbij leiden door hun eigen zintuiglijke en emotionele gewaarwordingen bij de beschouwing van kunst, wat nu eens lyrische ontboezemingen opleverde, dan weer felle scheldkannonades. Geen wonder dat ze als critici zowel gezaghebbend als gevreesd waren. In hun kritieken wilden ze noch rechter, noch bemiddelaar zijn, maar het gerecenseerde werk op persoonlijke en subjectieve wijze langs

hun eigen artistieke meetlat leggen. Dit betekent dat hun kritieken feitelijk vooral *henzelf* uitdrukten, en op zelfbewuste wijze dienst deden als kunstwerken op zich. Deze autonome kritiek, gepresenteerd en ontvangen als een volwaardige, door eigen wetten gereguleerde kunstvorm, was deels geïnspireerd op Franse en Engelse voorbeelden.³⁷ In de periode na 1890 zouden tal van autonome critici actief zijn, niet alleen in de literatuur, maar ook in het theater en in de muziek.

Deze ontwikkeling ging overigens gepaard met veel debat. Tegenstanders van de subjectieve kritiek benadrukten het gevaar dat het niet primair door deskundigheid ondersteunde oordeel kwetsbaar zou zijn voor het verwijt van vriendjespolitiek. Odin Dekkers beschrijft in zijn artikel 'Collins versus Gosse' de animositeit over 'log-rolling' in de tweede helft van de negentiende eeuw: een kleine klik van machtige literati zou elkaar de hand boven het hoofd houden in de Engelse wereld van de kunstkritiek. De titanenstrijd voltrok zich tussen *Ivory Tower*-criticus John Churton Collins (de Oxfordse classicus die als 'the louse on the locks of literature' bekend stond) en *Grub Street*-criticus (of althans: zo werd hij door Collins afgeschilderd) Edmund Gosse, autodidact. Anders dan in Nederland, werd in Engeland de kritiek omschreven in termen van 'ere-codes'. Wie zich schuldig maakte aan te ongenueanceerde, te persoonlijk gerichte of buitenproportioneel felle kritiek schond niet alleen het blazoen van een collega-schrijver, maar ondermijnde ook het aanzien en niveau van de kritiek. Collins zou zich niet als een gentleman hebben gedragen en met zijn ongemeen kritische uithalen de 'the decencies of literary life' hebben overschreden.

Een tegenbeweging pleitte vervolgens voor een terugkeer naar objectieve classificatie, in plaats van subjectieve oordeelsvorming. Critici zouden moeten terugkeren naar een niet-oordelende kritiek, nu niet vormgegeven via Verlichte idealen van publieksbeschaving en waarheidsvinding, maar geformuleerd in Darwiniaanse termen: in deze wetenschappelijke vorm van literatuurkritiek is de criticus een 'literary botanist' die classificeert om de 'deugden' van een werk bloot te leggen. Terwijl in de Verlichting dit soort kritiek juist bij uitstek geschikt werd geacht om het publiek te stichten, werd zij in de negentiende eeuw juist geformuleerd als antwoord op een té grote publiekswerking: een wetenschappelijke en objectieve kritiek zou weerstand moeten bieden aan de dominantie van de volkssmaak.

Ethica <--> esthetica

De gebruikte Darwiniaanse terminologie geeft al aan dat de autonomisering van de kritiek geen eenduidig, lineair proces was. De kritiek bleef sterk verweven met de maatschappelijke en politieke opinievorming

waarvan ze zich los probeerde te weken. Rob van der Schoor betoogt in zijn hoofdstuk over de receptie van *Das Leben Jesu* van David Friedrich Strauß in het Nederlandse tijdschrift *De Tijdspiegel* (1844-1876), dat de literaire kritiek in dat tijdschrift niet los gezien kan worden van het levensbeschouwelijke discours. De ontwikkeling van een moderne, 'realistische' literatuurkritiek in *De Tijdspiegel*, waarin van kunst in plaats van idealiteitsvermogen juist een nauwgezet onderzoek van de werkelijkheid wordt verlangd, hangt direct samen met de stellingname van het blad in de vigerende debatten over metafysica. De *Tijdspiegel*-critici hielden een krachtig pleidooi voor een letterkundige kritiek die zich moest vrijmaken van de godsdienstige moraal en tegenover de ethische meetlat van andere periodieken een esthetische meetlat moest plaatsen.³⁸ Hun 'tegenstanders' zagen hierin een uitholling van de inhoudelijke kritiek: zij fulmineerden tegen de vormgerichte *Tijdspiegel*-critici 'die tevreden zijn als de vorm maar prijzenswaardig is, wijl ze bij de kunst alleen naar den vorm vragen.' Ook *De Tijdspiegel* echter zag in dat literaire oordelen ingebed waren in levensvisies: 'Ja, zelfs ons aesthetisch gevoel is langs wetenschappelijken weg in ons ontwikkeld en met de wijsbegeerte onafscheidelijk verbonden.' Debatten over literatuurkritiek werden dan ook uitgevochten op het levensbeschouwelijke vlak, met name door elkaar te beschuldigen van 'gewetenloos materialisme'. Dat betekent dat kunstkritische debatten op theologisch niveau werden uitgevochten, terwijl politieke, filosofische en maatschappelijke stellingnamen op hun beurt de kritische praktijk stuurden.

Opnieuw kan schaalvergroting gezien worden als de motor achter de ontwikkelingen. Met de uitbreiding van het lezerspotentieel en de opkomst van de grote publiekstijdschriften en langlopende recensiebladen, kon de kritiek zich in de negentiende eeuw verder ontwikkelen als apart veld. In Victoriaans Engeland kwamen klachten op over het ontbreken van een 'Academy of Letters,' een officiële instantie die factievorming tegen zou moeten gaan. Met de explosieve groei van vraag en aanbod van literaire producten werd vanaf 1850 *selectie* weer een hot issue in kritiekland. In periodes van 'information overload' wordt de selecterende rol van de criticus belangrijker. Er ontstond in deze periode nieuwe behoefte aan een onafhankelijke kritiek die in staat is met gezag het kaf van het koren te scheiden en een gefundeerd oordeel te vellen over de kwaliteit van nieuw verschenen werk. Kritiek kreeg daarbij een bij uitstek morele functie, als hét instrument bij uitstek om de grote groep van nieuwe lezers naar literatuur te leiden die hen moreel en emotioneel naar een hoger plan zou tillen. Anderen pleitten juist voor een objectiverende, classificerende, meer academische kritiek. Dit betekent dat het traditionele onderscheid tussen oordeelkundige of meer samenvattende boekbesprekingen nu plaatsmaakte

voor een nieuwe indeling in oordelende 'reviewing' en wetenschappelijk 'criticism' als aparte kritiekpraktijken.

Ook Usha Wilbers gaat in haar hoofdstuk 'Buchanan, Besant en de ethiek van Britse literatuurkritiek rond 1900' in op de oplopende spanningen als gevolg van de enorme schaalvergroting in het literaire veld. Zij meldt dat de periode tussen 1875 en 1914 een ruime verdubbeling laat zien in het aantal gepubliceerde romans en kranten en een verdriedubbeling van het aantal tijdschriften. De positie van de criticus kwam onder druk te staan door de democratisering van literatuur, door de toenemende kloof tussen de serieuze en de populaire pers, en door de groeiende spanning tussen de intelligentsia enerzijds en de groeiende groep van 'semi-educated' lezers anderzijds. Dit vroeg om maatregelen: het was zaak een dam op te werpen tegen de dreigende devaluatie van literatuur. Aan de hand van duidelijke normen moest voortaan scherper onderscheid worden gemaakt tussen 'goede' en 'slechte' literatuur. Zo kon hulp geboden worden aan de goedwillende lezer, die moeite had het kaf van het koren te scheiden. Dat daarbij niet alleen literaire maatstaven een rol speelden, maar ook morele, politieke en ideologische, blijkt uit Wilbers' beschrijving van de controverse tussen Robert Buchanan en Sir Walter Besant, beiden schrijver en criticus. Het conflict ontbrandde naar aanleiding van Buchanans harde aanval op de populaire auteur Rudyard Kipling. Besant vond Buchanans felle en persoonlijke kritiek op Kiplings werk 'utterly lacking in the critical spirit from beginning to end'. Ook hier zien we dat Britse critici zich in deze tijd kennelijk dienden te houden aan een ecode, die voorschreef dat kritiek vooral kalm, sober, rechtvaardig en gematigd moest zijn. Critici moesten zich opstellen als 'judges', die op basis van kennis en ervaring een gedegen en uitgebalanceerd oordeel velden.

Dat oordeel moest vooral ook een *moreel* oordeel zijn. Over het algemeen geldt dat wanneer de status van de criticus wordt bedreigd door de opkomst van nieuwe lezersgroepen, door 'information overload' of door nieuwe kritiekmedia, een van de mogelijke tegenreacties de benadrukking van de essentiële morele rol van de criticus is. Buchanan formuleerde de taak van de criticus opnieuw als de plicht om de lezer te beschermen tegen immoraliteit en te bepalen 'what books have a pernicious effect on readers fairly qualified to read them'. In feite keerde Buchanan met zijn oproep om van de criticus een man te maken die het ethische kaf van het koren kan scheiden, terug naar de achttiende-eeuwse, neoclassicistische ethisch-utilitaire opvatting over kritiek. Toen werd vooral de bemiddelaarsrol van de criticus benadrukt: zijn taak om de ongeschoolde lezer te socialiseren, en hem of haar te beschermen tegen onzedelijke of anderszins schadelijke lectuur.

Autonoom <--> heteronoom

De veranderingen in het culturele veld die in Engeland aan het einde van de negentiende eeuw al in volle hevigheid waren doorgedrongen, bereikten Nederland enkele decennia later. Niet alleen de schaalvergroting, maar ook de verzuiling, die diepe voren in het culturele landschap trok, dwongen de kritiek tot zelfreflectie en herpositionering. Hoe om te gaan met het feit dat de elite- en massacultuur in toenemende mate in dezelfde publieke ruimte opereerden, en twistten om de gunsten van één publiek? Hoe zich te verhouden tot het feit dat 'de burgerlijke notabelencultuur, exclusieve drager van de vooruitgang, [...] gezelschap [kreeg] van een plebejische cultuurvariant, die op haar eigen manier minstens even dynamisch en bij de tijd was?'³⁹

Mede als gevolg van die verzuiling kenden de eerste decennia van de twintigste eeuw een ware hausse aan nieuwe culturele tijdschriften, die soms een vrijzinnige signatuur hadden, maar steeds vaker ook een katholieke, protestante of socialistische. De critici die deze bladen bevolkten bedienden een eigen, welbepaald publiek. Als gevolg daarvan maakten ze niet alleen een op hun doelgroep aangepaste selectie uit het culturele aanbod, maar hanteerden ze ook eigen, op hun specifieke lezerskring en doelstelling aangepaste beoordelingscriteria. Daardoor kwam de signatuur van de tijdschriften vaak nergens zo pregnant naar voren als juist op hun recensiepagina's. De opvattingen over wat 'goede' of geschikte cultuur was verschilden per tijdschrift, en wortelden inmiddels weer net zo vaak in politieke, maatschappelijke of religieuze denkbeelden als in louter esthetische.

In de jaren twintig en dertig spitsten de discussies zich dan ook vooral toe op de vraag of de kritiek autonoom moest zijn of blijven (subjectief, alleen naar zichzelf verwijzend, vooral een platform voor de persoonlijke opvattingen van de criticus), of juist heteronoom (dienstbaar aan een levensbeschouwelijke of politieke richting). De 'esthetische' of autonome beweging in de kritiek was in Nederland al sinds de Tachtigers en Van Deysse dominant, maar kwam onder stevige druk te staan. Wat dat betreft waren de critici weer op bekend terrein. Al in de achttiende eeuw functioneerden tijdschriften immers als spreekbuizen van een bepaalde politieke visie, en ook in de eerste helft van de negentiende eeuw konden recensenten hun kritiek nog relatief onbekommerd met maatschappelijke en politieke opinievorming verweven. De verzuilde critici, nieuwkomers in het veld, konden met hun heteronome opvattingen dus bogen op een lange traditie. Ze positioneerden zich zelfbewust tegenover de 'autonomen', die vooral actief waren in de neutrale of vrijzinnige periodieken, en vochten hard voor de culturele legitimatie van hun heteronome denkbeelden. Inzet

van de strijd was niet alleen de vraag wat (voor hun lezers) goede of passende literatuur, theater of muziek was, maar ook wat de taak en functie van de criticus moest zijn. Was hij beoordelaar en rechter, of toch vooral bemiddelaar en doorgeefluik?⁴⁰

De machtsverhoudingen in het culturele veld waren in deze periode verre van stabiel. Er werden veel literaire, recensie-, theater- en muziek-tijdschriften opgericht, maar daarvan ging een groot deel ook weer snel ten onder. Splitsingen, fusies en redactiewisselingen waren aan de orde van de dag.⁴¹ Naast deze interne strubbelingen werd volop de strijd aangeboden met concurrerende tijdschriften. Voor de bladen zelf én voor de critici die aan de bladen verbonden waren was het belangrijk een eigen positie te veroveren en te consolideren. Daarvoor moesten recensenten niet alleen de taal van hun tijdschrift beheersen (en vaak schreven ze in meerdere periodieken tegelijk!), maar zichzelf ook in beeld spelen als criticus met een eigen geluid. Deze drang tot legitimatie en positionering dwong hen tot explicitering van hun denkbeelden over kritiek. Geen wonder dat de toon van het debat in deze tijd ongemeen fel kon zijn. In de bijdrage van Mathijs Sanders ontmoeten we zo'n kameleontische criticus. Frits Hopman, een ambitieuze literaire 'klimmer' bij uitstek, probeerde rond 1920 voet aan de grond te krijgen bij het eerbiedwaardige tijdschrift *De Gids*. Dat hem dat lukte, was te danken aan zijn vermogen de aloude kritische traditie van *De Gids* zowel te consolideren als van nieuwe inhoud te voorzien. Zijn tegenstanders verweten hem zijn afbrekende, provocerende en onredelijke toon, maar zélf betoogde Hopman dat critici niet voor niets het artistieke geweten vormen van de gemeenschap: alleen door nietsontziend te *onderscheiden* kon de kritiek daadwerkelijk *leiden*. Zijn pleidooi voor een kritiek die méér was dan 'gemoedelijke publieksvoorlichting' wekte de geestdrift van gezaghebbende critici uit het vrijzinnige kamp: ook Menno ter Braak sprak zich uit voor een kritiek die, in de woorden van Sanders, een uiting was van een 'authentieke persoonlijkheid; kritiek was ik-gebonden en dus subjectief.'

Massa <--> elite

Voor Hopman, een *Ivory Tower*-criticus bij uitstek, moest de criticus dus vooral een oordelende rechter zijn; voor de heteronomen die tegen zijn opvattingen in verzet kwamen was de ideale recensent een betrouwbare en onpartijdige gids, die de lezer op toegankelijke wijze informeert. De *Grub Street*-kritiek die zij voorstonden moest neutraal zijn, genuanceerd, *niet* subjectief, en gericht op bemiddeling tussen literatuur en lezer. De genadeloze toon van Hopman, vonden deze *middlebrow*-critici, schond het decorum. Hij zou er beter aan doen minder af te gaan op zijn eigen, persoon-

lijke literatuuropvatting, en zich meer te voegen naar universele en door een breed publiek gedragen normen van literaire schoonheid. De verdere verbreding van het leespubliek, voor de autonomen een waar schrikbeeld, werd door de heteronomen juist een belangrijk agendapunt. Het was zaak méér mensen in aanraking te brengen met goede kunst. 'Aan de agenda van deze critici lag een ethiek ten grondslag die wortelde in respectievelijk de negentiende-eeuwse sociabiliteit en in het sociaal-democratische denken over gemeenschapskunst en cultuurspreiding', stelt Sanders dan ook.

Datzelfde (heteronome) ideaal werd in de jaren twintig ook in socialistische kringen hartstochtelijk beleden. Voor socialisten als A.M. de Jong, als theatercriticus verbonden aan *Het Volk*, stond de hele kritische praktijk in het teken van volksoopvoeding en volksverheffing. Het was essentieel dat de onervaren arbeidersklasse goede kunst voorgeschoteld kreeg – bij voorkeur, vond De Jong, kunst die niet besmet was met burgerlijke kunst-omde-kunst-ideeën. Het zijn, zo meende hij, de critici die de taak hebben dat grote arbeiderspubliek voor te lichten over wat dan wél acceptabele kunst was. Anders dan veel van zijn voorgangers wees hij culturele schaalvergroting niet af. Sterker nog, massale deelname aan cultuur juichte hij van ganser harte toe – als dat massapubliek zich dan maar wél door betrouwbare, socialistische critici liet leiden. In haar bijdrage laat Helleke van den Braber zien dat De Jong zich in zijn verzet tegen wat hij burgerlijke kunst noemde in de ogen van veel van zijn collega-critici overschreeuwde. Ze wezen daarbij niet zozeer op de inhoud, maar vooral op de toon van zijn recensies. De Jong zelf vond zijn werk gepassioneerd, betrokken, welgemeend en scherp. Zijn tegenstanders – vaak zelf ook socialist – noemden hem eerder bevooroordeeld, hardvochtig, ongenueanceerd en ondoordacht. Het idee dat critici onpartijdige bemiddelaars zouden moeten zijn, toch breed omarmd in heteronome kring, werd door De Jong zeker niet in praktijk gebracht. In feite stond hij in zijn opvattingen over kritiek veel dichter bij de aanhangers van de autonome kritiek. Hij zou het zeker met Frits Hopman eens zijn geweest dat leiden door onderscheiden de voorname taak van de criticus is.

Dat dit oordeel over de volle breedte van de culturele wereld werd gedeeld, blijkt uit de bijdrage van Natascha Veldhorst over Willem Pijper, een muziekcriticus die rond dezelfde periode actief was. Pijper slaagde er in een frisse wind te laten waaien in de gezapige en traditionele muziekwereld van die tijd. Daarmee trad hij in de voetsporen van voorgangers als Barbaz (in de achttiende eeuw) en Collins (in de negentiende eeuw), allebei net als Pijper oproerkrakers die er niet voor terugdeinsden collega-critici de maat te nemen. Net als A.M. de Jong was Pijper gevreesd om

zijn polemische toon en zijn onomwonden oordeel. Maar anders dan de socialist De Jong had Pijper geen enkel vertrouwen in de heilzame effecten van een brede, op de massa gerichte cultuur. Kunstenaars die zich teveel conformeerden aan de smaak van het grote publiek konden op zijn hoon rekenen. Om dezelfde redenen hekelde hij critici die meer lezers dachten te kunnen trekken door op reportageachtige wijze te berichten over 'strooiminkjes en modes'. Deze 'alles omlaag trekkende nivelleringswoede' leidde onherroepelijk tot crisis in het muziekbedrijf, meende Pijper. Hiermee zet de muziekcriticus zich af tegen critici die meer bezig zijn met de anekdotiek rond kunstenaars dan met serieuze beschouwing van wat ze maken.

De casus Pijper maakt duidelijk hoeveel macht critici inmiddels aan hun eigen kritische praktijk toekenden. Recensies zijn inmiddels veel méér dan een reflectie op en beoordeling van wat er zoal gemaakt, gespeeld en geschreven wordt. De kritiek, zo werd inmiddels gevoeld, heeft de macht de kunstpraktijk te maken of te breken, te redden of naar de ondergang te leiden. Voor zowel producenten als publiek is de mening van critici maatgevend geworden. Of hij nu opereert als man met de hamer of als dienstbaar doorgeefluik, de criticus heeft halverwege de twintigste eeuw een positie te verliezen. Twee eeuwen profileringsdrang in het culturele veld hebben hun uitwerking niet gemist: na talloze polemieken, debatten, provocaties, verzoeningen en nieuwe conflicten was zijn positie inmiddels zeer gezaghebbend geworden. Voor wie iets van waarde te verliezen heeft is de aanval, zoals altijd, de beste verdediging.

De criticus is dood: leve de criticus!

De bijdragen aan dit boek ondersteunen zo Gary Day's vaststelling in zijn *Literary Criticism: A New History*: 'the concerns of criticism remain fairly constant over a long period of time'.⁴² Als we de periode 1750-1940 overzien, is het niet moeilijk een aantal van die constanten aan te wijzen. Zo zien we in de hele periode dat in periodes van transformatie of schaalvergroting van het veld het debat over kritiek intensiveert. Dat debat wordt bovendien opvallend vaak aangejaagd door relatieve buitenstaanders, die hun nieuwe ideeën vol ambitie en profileringsdrang aan de gevestigde orde presenteren, waarna ze aangevallen en gecorrigeerd worden door de zittende critici. Veel van die nieuwkomers hanteren bovendien een fellere stijl dan de oudgedienden. Ze worden vervolgens vaak eerder op hun (harde) toon en vocabulaire aangevallen dan op de inhoud van hun recensies. De zittende kritiek pleit vaak voor mildheid, redelijkheid en nuance. Over het algemeen komt kritiek op critici (door recensenten onderling,

vanuit producenten of vanuit lezers) hetzij voort uit een té grote verbintenis van de criticus met het door hem besproken veld (hetgeen kan leiden tot vriendjespolitiek en partijdigheid), hetzij uit een té grote afstand tussen criticus en veld (hetgeen kan leiden tot het verwijt te veel vanuit een 'ivoren toren' te oordelen). De criticus laveert in deze periode tussen een elitaire en democratische (*middlebrow*-)positie.

Inhoudelijk is er tussen 1750 en 1940 een voordurende alternering te zien tussen pleidooien voor kritische en voor louter beschrijvende kritiek: nu eens wordt de ideale criticus als oordelende rechter voorgesteld, dan weer als onpartijdig doorgeefluik. Degenen die pleiten voor een oordelende kritiek formuleren hun pleidooi vaak in fellere bewoordingen dan pleitbezorgers van het andere kamp en ontwikkelen soms een uitgebreider kritisch jargon om de culturele producten mee te 'meten'. De kritiek laveert daarnaast ook tussen een behoefte aan een autonome(re) positie, en sturing door levensbeschouwelijke programma's.

Zo balanceren critici al eeuwenlang tussen de vele belangen die met hun moeizaam gekozen rol gepaard gaan. Die gekozen rollen hangen op complexe wijze samen met de infrastructurele opmaak van de kritiek, met de vorm die voor de kritiek wordt gekozen en de termen waarin die kritiek wordt vervat. Het samenspel tussen al deze factoren zorgt geregeld voor explosieve situaties, maar garandeert ook de vitaliteit van de kritiek. Telkens weer blijkt: daar waar de criticus dood wordt verklaard, komt hij tot leven.