De verborgen ideologie van *Mandril* (1948-1953): kunstkritiek als politiek wapen

HANS RENDERS

Als we onder journalistiek niet alleen de producten van journalisten verstaan, maar ook hun denken en doen voordat die producten klaar zijn, dan is het niet gewaagd te veronderstellen dat de journalistiek vooral steunt op twee pijlers: die van de politieke cultuur en die van wat nogal ongelukkig is aangeduid als de artistieke cultuur. Wie over politieke cultuur spreekt, heeft het over ideologie. Net als 'cultuur' is dat ook zo'n woord dat van alles kan betekenen. Laten we het eens opvatten in de betekenis die de Franse filosoof Jean-François Revel er in zijn boek *La Connaissance inutile* (1988) aan gegeven heeft: een mengsel van sterke emoties en simpele ideeën dat tot uitdrukking komt in een gedragsvorm.[1]

Het is een wat negatieve omschrijving van ideologie, die volgt uit Revels uitgangspunt dat ideologisch denken voorafgaat aan het onderzoeken en beargumenteren van feiten, ook als het tegenovergestelde beweerd wordt. Hij schrijft ideologisch denken niet zozeer toe aan politici, als wel aan intellectuelen. Andere onderzoekers hebben de consequenties van ideologisch denken voor het journalistiek handelen onderzocht. Michael Schudson kwam in zijn studie *Discovering the News* tot de conclusie dat journalisten hun normen en waarden proberen te objectiveren door het belang van 'feiten' te benadrukken. Gaye Tuchman zegt het misschien nog kernachtiger: 'the word "objectivity" is fraught with meaning'.[2]

Je kunt ideologie onderzoeken door te kijken naar de verborgen en onbewuste motieven achter openlijk uitgesproken overtuigingen. Bij artistieke cultuur in relatie tot journalistiek ligt dit soort onderzoek minder voor de hand dan bij politieke cultuur, tenzij bedoeld wordt het onderzoek naar de geëngageerde kunstjournalistiek die *agitprop* of sociaal-realisme aan de man wil brengen. In pershistorische studies wordt bijna altijd de nadruk gelegd op de politieke cultuur van het onderzochte medium. Aandacht voor kunst (strikt genomen zou hier moeten staan 'artistieke cultuur') is in dergelijke studies zeldzaam, ook al is dat een substantieel onderdeel van een krant of tijdschrift.[3] De kunstpagina's en de berichten over kunst op de nieuwspagina's als historische bron laten we graag over aan kunsthistorici en neerlandici, maar die hebben vaak weer weinig belangstelling voor hoe journalistiek werkt. Zij zoeken naar de recensies van een boek of een tentoonstelling om meer te weten te komen over de receptie van een kunstenaar of stroming. In het gunstigste geval wordt die receptie ook nog wel ideologisch geduid, maar zonder dat daarbij rekening wordt gehouden met het verschil tussen journalistiek als product en journalistiek als professie. Vanuit pershistorisch oogpunt is het zinvol om niet alleen naar aandacht voor kunst in krant of tijdschrift te kijken, maar ook of juist om de institutionele achtergronden van journalistieke teksten over kunst te onderzoeken.

De vraag in hoeverre politiek nieuws over politiek gaat, is onzinnig, terwijl je je

met recht kunt afvragen in hoeverre kunstnieuws nog over kunst gaat. Die vraag drong zich tenminste bij mij op tijdens het lezen van kunstpagina's in kranten en tijdschriften uit de jaren veertig en vijftig. Voortbordurend op die vraag, zal het hier verder gaan over verborgen ideologieën in kunstartikelen als onderdeel van een bepaalde journalistieke cultuur van vlak na de Tweede Wereldoorlog. Omdat een dergelijk onderwerp te breed is om algemeen te behandelen, zal ik een en ander toesnijden op het opinieblad *Mandril* (1948-1953); het navolgende is te lezen als een *case study* van de relatie kunst en politiek in de context van journalistieke vernieuwing. In hoeverre werd de journalistieke aandacht voor kunst in *Mandril* gestuurd door verborgen ideologieën, niet alleen in de feitelijke berichtgeving maar ook in de wijze waarop er over kunst werd geschreven?

Mandril als vernieuwend medium stond niet op zichzelf. In het kielzog van de uit het verzet stammende krant *Het Parool* verschenen in de tweede helft van de jaren veertig van de vorige eeuw een paar journalistieke week- en maandbladen die het doorbreken van de nog steeds verstarde patronen in de (direct na afloop van de Tweede We-

reldoorlog weer) verzuilde maatschappij hoog in het vaandel hadden geschreven. Twee titels zijn in dit verband illustratief. Op 21 september 1945 verscheen bij de voormalige verzetsuitgeverij De Bezige Bij, met financiële hulp van Stichting Het Parool, het eerste nummer van *Ruim Baan*, een tijdschrift voor Nederlandse jongeren onder redactie van Henriëtte van Eyk, Wim Hora Adema en A. Viruly. De redactie van dit opiniërende tijdschrift wist een keur van intellectuelen en kunstenaars – let op het veronderstelde onderscheid – aan haar blad te binden. Het tweewekelijkse *Ruim Baan* was dan wel *voor* jongeren maar zeker niet specifiek *van* jongeren, zoals de medewerkerslijst laat zien. Daarop prijken de namen van de meest uiteenlopende medewerkers, van Bertus Aafjes tot Theun de Vries, van Anton van Duinkerken tot Joop den Uyl en van Simon Vestdijk tot Willem Wittkampf.[4] Wat aan deze lijst opvalt is dat jong naast oud, gelovig naast niet-gelovig en politiek naast artistiek broederlijk vertegenwoordigd zijn. Stichting Het Parool doekte het blad in januari 1947 na 34 nummers om financiële redenen op. De Bezige Bij had al eerder afgehaakt.[5]

Ruim Baan is een voorbeeld van het naoorlogse streven om een onverzuilde pers van de grond te krijgen door partijpolitiek uit de weg te gaan en het taboe op te heffen dat in zoveel katholieke en protestantse bladen nog rustte op humor en onafhankelijk denken. Ook laat *Ruim Baan* zien dat er een behoefte bestond om kunst op dezelfde actuele wijze te *coveren* als politiek. Er was in *Ruim Baan* veel aandacht voor nieuwe kunstvormen uit Amerika als film en jazz, maar ook de Amerikaanse journalistieke trends kregen meer ruimte dan voorheen: de reportage, de column en de cartoon bijvoorbeeld. Het was een Amerikaans novum om zo nu en dan de eerlijke *man in the street* aan het woord te laten, dit nog voordat Henri Knap in 1947 in *Het Parool* begon met zijn rubriek 'Amsterdams Dagboek'.

Een Nederlandse New Yorker

Een blad dat dit alles in versterkte mate uitdroeg was het vanaf 1 oktober 1948 verschijnende 'maandblad voor mensen' *Mandril*, een opinieblad voor liberale lezers. Rationaliteit werd door de redactie als voorwaarde voor liberalisme beschouwd. Dat die rationaliteit ook op spottende wijze geuit kon worden illustreert de titel van het blad, waarmee naar een in West-Afrika levende aapsoort verwezen wordt die er geen been in ziet zijn blote billen naar het publiek toe te keren. De mandril wordt ook wel bosduivel genoemd omdat hij vervaarlijk kan grommen. De redactie van *Mandril* maakte er geen geheim van dat haar een Nederlandse equivalent van het Amerikaanse weekblad *The New Yorker* voor ogen stond.[6] Rubrieken werden gewoon overgenomen. Zo was de meestal door Eduard Elias geschreven openingsrubriek 'On dit....on dat' een regelrechte imitatie van *The New Yorker*-rubriek 'The Talk of the Town'. Een eerste verkenning van de cartoons in *Mandril* laat er nauwelijks twijfel over bestaan dat de Nederlandse cartoonisten zich soms wel erg direct lieten inspireren door hun Amerikaanse collega's.[7]

Charles Boost, Eduard Elias, Henri Knap, Frits van der Molen en C.B. Zijlstra vormden de redactie van het eerste nummer. Bob Steinmetz zorgde voor de opmaak. Een hoofdredacteur was er niet, hoewel in het eerste nummer van de derde jaargang Charles Boost in een jubileumartikel als zodanig genoemd wordt. De oprichters van *Mandril* hadden in die eerste bevrijdingsjaren weer geleerd wat lachen was, waarbij ze duchtig werden gestimuleerd door cartoons, coca-cola, kauwgum en pocketboeken. Zij waren niet de enigen die zich door de nieuwe wereld lieten *entertainen*: bundels als *Het lachen niet verleerd...* en *En zó lacht Amerika*, die in 1947 en 1948 verschenen, zijn maar

twee titels onder vele andere uit dit genre. In de Prismapocketserie en de Zwarte beertjes zat menig goedverkopend humorboekje. Prisma adverteerde zelfs met de slagzin 'Help de koude oorlog bestrijden met goede humor en ontspanning'.[8] Het eerste nummer van *Mandril* sloeg aan, de 5000 gedrukte exemplaren waren binnen twee dagen uitverkocht, zodat er nog eens 5000 bijgedrukt werden.[9]

De redacteuren van *Mandril* waren ervaren journalisten die een *lifestyle* voorstonden zonder zichtbare politieke voorkeur. Eduard Elias en Henri Knap namen het voortouw. De eerste schreef in *Elseviers Weekblad*, onder de pseudoniemen Praetvaer en Edouard Bouquin, en onder een serie andere schuilnamen schreef hij ook voor andere bladen. Knap werkte bij *Het Parool*, waar hij onder de naam Dagboekanier zijn toen al beroemde rubriek verzorgde. Charles Boost was filmredacteur bij *De Tijd* en Frits van der Molen zat bij *Elseviers Weekblad* en kluste wat bij in *Elegance*. De redacteuren wekten in hun blad op *magazine*-formaat graag de indruk wars te zijn van politiek door op een bloedserieuze wijze de luchtige kant van het bestaan te belichten. Een exposé over de etiquette van het fooiengeven paste heel goed in deze aanpak. In het redactioneel aan het einde van de eerste jaargang werd het ook openlijk geschreven: het ging de 'mandrilleurs' alleen maar om het plezier een blad te maken. Evenals grote broer *The New Yorker* dat al zo vaak verkondigd had, hoefde er ook met *Mandril* niets bereikt te worden. Idealisme, laat staan politiek idealisme, kom je in *Mandril* niet tegen. Toch werd in de rubriek 'On dit....on dat', die vaak de toon van een redactioneel commentaar had, opgemerkt dat het oordeel van *Mandril* over politiek serieus genomen diende te worden, te meer daar dat oordeel geen gezag of invloed had: 'Ge kunt dan zeggen wat u voor de mond komt.' Over politiek werden dus wel opmerkingen gemaakt, maar het is moeilijk een regelrechte politieke overtuiging in *Mandril* verwoord te zien. Waarom? Het niet hoeven uitspreken van politieke wensen is dikwijls het voorrecht van de gevestigde orde wier wensen al vervuld zijn. En zoals Herbert Altschull in *From Milton to McLuhan* zo overtuigend aangetoond heeft: zogenaamd objectief over politiek schrijven leidt tot bevestiging van de *mainstream* van de gevestigde politieke opvattingen en daaruit komt politieke zelfgenoegzaamheid voort, zoals ook uit de geschiedenis van *Mandril* nog zou blijken.[10]

De *Mandril*redactie vond in Jules Perel de ideale uitgever. Hij was gespecialiseerd in tijdschriften waarin politiek maar beter op afstand gehouden kon worden: *Hilton Holland Magazine* en *Ideaal Wonen*. Kort na de oprichting van *Mandril* werd hij tevens uitgever van *Tussen de Rails*. Ook was hij verantwoordelijk voor de uitgave van het vanaf 1937 verschijnende *Elegance*.[11]

Enkele adverteerders van deze *glossy* voor de elegante vrouw wisten ook de weg naar *Mandril* te vinden. De meeste nummers van *Mandril* bevatten een paginagrote advertentie voor *Elegance* en andersom adverteerde *Elegance* voor *Mandril*. Perel wist ook nog advertenties van hotels, coca-cola, nylons en sterke dranken binnen te halen. Op adverteerders moest je zuinig zijn. Dus toen Elias in een artikel kritische opmerkingen maakte over het Doelen-Hotel, greep Perel hoogstpersoonlijk in en publiceerde zijn enige bijdrage ooit voor *Mandril*, waarin hij schreef dat Elias 'zeer onredelijk' was geweest in zijn kritiek. De horeca bleef adverteren, maar daarmee kon Perel het tekort aan abonnees op den duur niet meer compenseren. De verwachte toeloop van andere adverteerders bleef uit, zelfs de medewerking van de beroemde *copywriter* Karel Sartory, die verhaaltjes schreef voor *Mandril*, kon hierin geen verandering brengen. In het voorjaar van 1953 hield Perel het na 44 nummers voor gezien.[12]

Mandril

Juli 1949 No 10

DE tekenaar van de omslag is ditmaal Charles Boost, die aan zijn redacteurschap van Mandril het recht ontleende te ontlenen ook eens op de buitenkant van dit blad voor te komen. Charles Boost werd in Breda geboren, nu ruim veertig jaar geleden en hij heeft — zo lang hij zich herinneren kan — getekend. Van zijn vroegst bekende afgaan-werk is helaas nietmeer bezaard gebleven. Trouwens eenzelfde lot ondergingen zijn latere pen-en-inkt-tekeningen, die in eendagsbladjes als kranten en weekbladen (De Tijd, De Groene, Vrij Nederland) verschenen. Boost's tweede liefde, de film, dateert ook uit zijn jeugd, maar is in de loop der jaren tot een critische gemengdheid teruggebracht.

*

Redactie: C. Boost, Mr. E. Elias, H. A. A. R. Knap, Frits van der Molen en Hugh Jans.
Typographie: B. J. F. Steinmetz.
Uitgever: Jules Perel, Amsterdam.
Redactie- en Administratie-adres: Raphaëlplein 17, Amsterdam-Zuid. Tel. 99014.
Losse nummers f 0.25. Jaarabonnement f 9.50. — Postgiro 518700.

*

Aan dit nummer werkten mede:
Nel Bakker — Fientje Louw — Fietje Westendorp — Guus Albrecht — Ch. Boost — Henk Byronsard (ps.) — Wim Bijmoet — Remco Campert — A. Duif-Doeve — Hans van Derken (ps.) — Kees van Dongen — Mr. E. Elias — Herman Focke — Jacques Gans — Wim Hersen — Heinrich Heinemann — Joel (ps.) — Hugh Jans — Henri A. A. R. Knap — Dr. K. Landsberg — Ferdinand Langen — Marnix (ps.) — Melle — Frits van der Molen — St. John Rixon — Ralph Prins — Swildens — Mathieu Smedts — Wim van Wieringen (ps.).

*

Overneming van artikelen of tekeningen is toegestaan, uits na overleg met de redactie.

Mandril

JULI 1949 MAANDBLAD VOOR MENSEN

On dit....on dat

OPSNIJERIJ

ALS u dit leest, hebben wij met ons allen weer een nieuwe gemeenteraad gekozen. Maar terwijl wij dit schrijven moet dat nog gebeuren. En als wij uit het raam kijken, zien wij onze straat versierd met uithangborden uit allerlei vensters, waarop de nummers zeker vermeld van diverse lijsten: van liberalen, katholieken, socialisten en protestanten. In onze straat zijn de communisten er niet bij. Er wonen wel een paar families, die van communisme worden verdacht (zo heet dat immers tegenwoordig?) maar die dan toch in elk geval hun communisme teveel als een privé-genoegen beschouwen om het op karton geschilderd uit hun erker te willen hangen.

Wie, denken wij altijd in zulke verkiezingsdagen, zal zich door het aanschouwen van een (altijd lelijk) stuk karton laten afbrengen van zijn jarenlang gekoesterde voorkeur voor een roomse heer met een bril, om plotseling te gaan stemmen op die dikke communist, die zich laat kieken met zo'n hoera-kuif van het frisse proletariaat? Welke communist zal zich, denken wij dan verder, wenend aan de borst werpen van een gereformeerde candidaat (op aanplakbiljetten afgebeeld met zolk een hoge boord, dat wij van de aanblik alleen al pijn in de nek krijgen), alléén omdat zijn benedenbuurman het nummer van die hoge boord uit zijn venster heeft hangen? Wie komt er thuis en zegt tot zijn vrouw: „Zeg, ik zag in de Langestraat zòveel bordjes van de gristelijk-historischen, dat ik maar es afstap van de socialisten en op d i e hui ga stemmen!"

Niemand. Wij allen weten schier van onze geboorte af met welke partij, met welke inzichten, wij ter wereld zijn gekomen en aanstonds willen, althans zullen sterven. Al die bordenhangerij is meer een meedoen uit prestige-overwegingen, een tegen-elkaar op-opsnijen, een u i t s t a l l i n g van eigen overtuiging.

Wij denken er over, volgend jaar een bord uit onze erker te hangen met de onthulling: „Wij drinken nog altijd een scheutje melk in onze thee." Zulke mededelingen duunken een interessanter, en onthullender dan de kreet onzer buurvrouw van schuin-beneden-rechts, dat zij het zo met de heer Romme eens is. Ach, wáárover eens?

ZEDELIJKHEID 1

VAN de honderd schilderijen, welke Kees van Dongen in het Museum Boymans te Rotterdam exposeerde, zijn, twee weken na de opening van de tentoonstelling, twaalf doeken verwijderd op last van de loco-burgemeester, wethouder J. van Tilburg. Ongezonde belangstelling enerzijds, ernstige bezwaren uit brede kringen van de burgerij anderzijds schijnen de aanleiding geweest te zijn tot deze snelle en radicale zuiveringsactie. Maar de eigenlijke oorzaak moet toch gezocht worden in de waakzaamheid van het A.R.-gemeenteraadslid M. A. Oudkerk, die trouwens aan zijn naam zekere verplichtingen heeft.

M. A. Oudkerk, zo lezen wij in De Tijd, werd door gesprekken met ingezetenen attent gemaakt op de tentoonstelling en hij kondigde het college van B. en W. een interpellatie aan in de eerstkomende raadsvergadering. Of het nu angst was voor deze, ongetwijfeld ongezouten, interpellatie, of dat B. en W. het niet op zich konden laten zitten, dat een raadslid en nog wel een A.R. raadslid, eerder op de hoogte was van het rosse kunstleven dan zij, een feit is, dat het college, zonder zich een oogenblik te bedenken en zonder nog gesprekken met ingezetenen te voeren, een onderzoek ter plaatse is gaan instellen. Men moet zich dat voorstellen: het voltallige college van B. en W. onder aanvoering van loco-burgemeester J. van Tilburg op bezoek in Museum Boymans! Van Dongen — Kees mogen we wel zeggen — nooit gedacht hebben, dat hem een stedelijke onderscheiding gebracht werd. Maar neen, de heren kwamen alleen maar even kijken, even speuren door lorgnetten, zonnebrillen en met het blote oog, als die uitdrukking gepermitteerd is, naar de oorzaken van de ernstige bezwaren uit brede kringen en de ongezonde belangstelling uit de meer enge kringen. Nou, M. A. Oudkerk had niet overdreven, of beter de ingezetenen, met wie hij had gesproken,

Outgoing people

Kijken we naar de redactionele pagina's van *Mandril* dan valt op dat Elias en Knap geen blad voor de mond namen. Al in het eerste nummer wordt zonder omwegen iemand die het distributiebonnensysteem bekritiseerde vergeleken met Göring, die ooit zou hebben gezegd dat Nederlanders weinig bonnen nodig hebben omdat ze toch alles zwart doen. Op dezelfde bladzijde wordt sympathie betuigd aan de Indonesiërs die streven naar zelfbestuur. Maar volledige onafhankelijkheid, dat ging wat ver. De kwestie Indonesië werd op het eerste gezicht objectief bekeken. In het eerste nummer van de tweede jaargang (oktober 1949) stond een raillerend stukje over Frans Goedhart, met behulp van *Het Parool* in de politiek verzeild geraakt, die in de Tweede Kamer vragen had gesteld over door Nederlanders begane wreedheden in Indonesië.[13] De redactie van *Mandril* had ook foto's gezien van wreedheden door Indonesiërs begaan. 'Waarom, dachten wij, stelt de heer Frans Goedhart daarover niet óók vragen? Wij willen wrede Nederlanders niet sauveren. Wij vinden wrede Nederlanders even walgelijk als wrede Indonesiërs. Maar waarom (dachten wij verder) moeten

heren van links alléén Nederlandse wreedheden zien en heren van rechts alleen Indonesische wreedheid?'

Berichten over de toen juist begonnen wapenwedloop tussen Oost en West stonden naast een beginselverklaring van de redactie waarin deze beloofde dat *Mandril* uitsluitend oorspronkelijke door Nederlandse kunstenaars gemaakte cartoons zou publiceren, en nog steeds op dezelfde bladzijde werd een tekst met voor niemand leesbare chinees-ogende karakters afgedrukt, waar de redactie onder schreef: 'dat zijn de verdachtmakingen van de inzender met een verontwaardiging, die de aandachtige lezer van het bovenstaande stellig zal delen'. De 'Chinese' tekst werd in latere nummers nog wel eens opnieuw geplaatst, steeds met een ander redactioneel commentaar eronder, dat begon in de trant van: zoals de lezer zelf kan lezen.... *Mandril* wilde tenslotte ook een satirisch blad zijn. De rubriek 'On dit....on dat' stond vol met dit soort korte bijdragen, daarna volgden al dan niet met pseudoniem gesigneerde artikelen, royaal gelardeerd met vignetten, cartoons en zelfs fotocollages. Sommige medewerkers hadden een specialisme, bijvoorbeeld Ellen Waller die films besprak en Hans van Derksen (pseudoniem van Han van der Kraan) die altijd schreef over Parijs.[14] Mathieu Smedts, correspondent voor *de Volkskrant*, berichtte over Londen onder de oubollige kop 'Big Pennevruchten', anderen leverden korte verhaaltjes, vaak absurdistisch van toon en thema. Remco Campert en Simon Carmiggelt waren daar goed in. Henri Knap en Eduard Elias leverden commentaar op de actualiteit. Het zijn de bijdragen uit deze laatste categorie die doorgaans een liberale, om niet te zeggen libertijnse, sfeer ademden zolang het over politiek ging. Door niets gehinderd gaven Elias en Knap hun mening over de wereld om hen heen en concludeerden met grote regelmaat dat het de burgerlijkheid was waar Nederland aan onderdoor ging. Dat woord burgerlijk als negatieve kwalificatie was in die dagen zo populair dat je je afvraagt waar de echte burgers zich verstopt hielden.

Mandril was een kritisch blad, maar de meeste artikelen waren optimistisch van toon, vooral als het over onderwerpen uit het moderne leven ging. Piet Beishuizen, even werkzaam bij *Het Parool*, publicerend in de tijdschriften *Metro* (1944-1946) en *Het Oordeel* (1945-1946), daarna actief in de *public relations* en bij *Televizier*, schreef een lang artikel over de toekomst van de televisie. Met enige gretigheid concludeerde hij dat 'iets van de Amerikaanse televisie-koorts' over de hele wereld zou komen.[15]

Er zijn een paar constanten in de 44 nummers die van *Mandril* verschenen. Het blad was, zoals gezegd, liberaal, de redactie deinsde er zelfs niet voor terug op politiek gebied gevarieerde meningen aan bod te laten komen. Verder werd er ironiserend geschreven over moralisme en zedenverwildering. In 1987 kon Charles Boost in een interview opmerken dat het blad in behoudende kring een dubieuze reputatie had. En de katholieke *Volkskrant* weigerde zelfs advertenties voor *Mandril* te plaatsen.[16] Politieke meningen in het blad waren vaker van progressieve dan van conservatieve snit. De uitzondering is steeds het communisme: daar kon niet fel genoeg tegen geageerd worden. De communisten mochten dan een opvallende rol hebben gespeeld in het verzet tegen de Duitse bezetter, *Mandril* was net als *Het Parool* anticommunistisch.

Samenvattend kan geconstateerd worden dat *Mandril* een belangrijke bijdrage heeft geleverd aan allerlei vormvernieuwingen in de journalistiek: systematische aandacht ging uit naar de cartoon – zoals de redactie zelf opmerkte, een vertelling van een actuele anekdote in één beeld – er werd plaats ingeruimd voor columns, er waren *features* over gewone mensen, zoals een goede slager of een bekende bezoekster van Artis en ten slotte werden er – naar voorbeeld van *The New Yorker* – korte verhalen in

Mandril gepubliceerd. Henry James en James Thurber waren er in Amerika beroemd mee geworden.[17] Hun Nederlandse evenknie in *Mandril* heette Ferdinand Langen (redacteur en productief medewerker van het literaire tijdschrift *Het Woord*, pseudoniem van E. Pannekoek).[18] Maar ook een goed *geresearched* verhaal over in welke cafés je moest komen of een reportage over het nachtleven rondom het Leidseplein van Max Dendermonde en al die andere verhalen over *outgoing* moderne mensen waren vernieuwend in de Nederlandse journalistiek.[19] De redactie zelf schreef meer dan eens dat zij het houden van redactievergaderingen in een café in de Nederlandse journalistiek geïntroduceerd heeft.[20] En misschien nog het allerbelangrijkste was de slim gekozen mix van politiek en cultuur die het blad belangwekkend en ook vernieuwend maakte, en daarbij de satirische toon waarin dit alles aan het papier toevertrouwd werd.[21]

Tegen Sandberg en de moderne kunst

Zo vernieuwend als *Mandril* in journalistiek opzicht was, des te behoudender toonde het blad zich in artistiek opzicht. Opvallend is dat in artikelen over literatuur en beeldende kunst, en dat was een aanzienlijk deel van de kopij, esthetische criteria zelden of nooit een rol spelen. De aandacht voor of de veronachtzaming van door andere media uitvoerig becommentarieerde boeken of tentoonstellingen had vaak een ideologische achtergrond. Om een dergelijke stelling te kunnen bewijzen moeten we niet alleen lezen wat er in *Mandril* stond, maar ook wat er niet in stond. Ook moeten we van bepaalde beschreven personen of onderwerpen de reputatie of de 'symboolwaarde' kennen. Laat ik met een onschuldig voorbeeld beginnen. Als Hans Gomperts, toen journalist bij *Het Parool* en oprichter van het anticommunistische literaire tijdschrift *Libertinage*, iets in zijn krant of tijdschrift had geschreven, kreeg dat altijd aandacht in *Mandril*. Zelfs als er iets in *Libertinage* had gestaan dat kritiek behoefde, – brieven van Du Perron aan Marsman die volgens Elias indiscreet waren – dan werd bij deze kritiek tot tweemaal toe geschreven dat *Libertinage* het beste letterkundige periodiek van Nederland was. En als Gomperts in datzelfde nummer een artikel over Du Perron schrijft, wordt het 'merkwaardig' genoemd dat hij daarin het hoofdstedelijke café Eijlders noemt. 'Dit soort kwasi-artistieke lokaliteiten,' schreef Elias, 'blijven de woede wekken van sommigen'. De strekking van deze venijnige woorden van Elias wordt duidelijk voor wie weet dat Eijlders de plek was waar de communistisch georiënteerde Reflexgroep, later Cobragroep, bij elkaar kwam. En ook iets begrijpelijker wordt zo'n agressief zinnetje als je de vele denigrerende opmerkingen in *Mandril* over gesubsidieerde kunstenaars verbindt met de wereld waaruit Elias, Knap, Van der Molen c.s. voortkwamen. Zij waren journalisten, *copywriters*, zakenlui of handelsreizigers die de kunst erbij deden in plaats van er een *fulltime* bezigheid van te maken. Zo gauw het over kunst ging, lijkt het alsof je een katholiek missieblad uit de jaren twintig leest. Met dit verschil dat *Mandril* kunst wél als een belangrijk onderdeel van de redactieformule beschouwde.

Joop Hardy, ook al medewerker van *Het Woord*, schreef in het derde nummer van *Mandril* dat het kenmerk van de kunst na Cézanne en Van Gogh was 'de visie op de werkelijkheid' vorm te geven, in plaats van 'het gevoelde of beleefde'. Hardy beklaagt zich erover dat de kunst zich van de natuur heeft afgewend, en dat 'wekt bij millioenen de indruk dat een nieuw glorietijdperk van de kunst' is aangebroken. 'Dit geloof in de abstracte schilderkunst getuigt echter van een, op zijn zachtst uitgedrukt, kinderlijke naïviteit.' Hardy noemt kunst die zich onafhankelijk van de natuur opstelt

'kil en koud' en 'even inhoudloos als voorstellingsloos als haar abstracte naam'. Over de tijdens de Tweede Wereldoorlog met de Duitsers collaborerende Franse schilder André Derain schrijft Hardy in het zevende nummer: 'Kunst en politiek zijn echter twee werelden die niet te verenigen zijn en hoe men over de politieke houding van Derain ook mag denken, hij blijft een van de grootste levende schilders. Zijn tentoonstelling is een oase in de woestijn die de wereld van de kunst geworden is na het optreden van de epidemie der abstracte of non-figuratieve schilderkunst.'

Vanuit de context van verzet tegen abstracte schilderkunst is het logisch dat er, in het julinummer van 1949, aan de bel getrokken wordt als een of ander 'burgerlijk' raadslid een paar schilderijen uit een tentoonstelling van Kees van Dongen, geen abstracte of experimentele schilder, laat verwijderen. Vrijheid, blijheid, zo leek *Mandril* voor te staan. Die vrijheid werd echter niet gegund aan Jhr. Sandberg, directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam. Nog vrij onschuldig was de aanval van Elias op Sandberg in zijn rubriek 'Noten op mijn zang'. Elias had in de in Willemstad uitgegeven krant *Beurs- en Nieuwsberichten* de schriftelijke weergave gelezen van een interview dat Sandberg aan de Antilliaanse radio had gegeven. Dat Elias *Beurs- en Nieuwsberichten* las was niet zo vreemd, want hij had eind jaren dertig en de eerste oorlogsjaren als journalist en hoofd van de regeringspersdienst op Curaçao gewoond, net als zijn mede-*Mandril*oprichter Frits van der Molen, die in die jaren als diplomaat op het eiland woonde. Van der Molen was in 1940 in Willemstad mede-oprichter geweest van het tijdschrift *De Stoep*. In een telegram aan Greshoff schreef hij dat dit tijdschrift als doelstelling nastreefde: 'Het onderbrengen schrijvers dichters beeldend kunstenaars om greep overweldigers ontkomen teneinde nederlandse literatuur in vrye meningsuiting voortzetten.'[22]

Sandberg zei in het interview dat hij schilders aanmoedigde te tekenen als kinderen, dat leverde mooie kunst op die hij graag in het Stedelijk wilde ophangen. Aan het slot van het vraaggesprek gaf hij een ironische veeg uit de pan aan 'Oude Zeuren'. Door zijn woordspelingen over apen en oude zeuren die zich achter glas zitten te krabben, was het duidelijk dat hier de *Mandril*club in het ootje werd genomen. En zo werd dat ook door Elias opgevat. Sandberg kon tevreden zijn, want Elias verloor zijn gevoel voor humor en fijnzinnigheid en eindigde zijn column verontwaardigd: 'openlijk voor Ouwe Zeur te worden uitgekreten. Hoe durven ze!' De kwestie Sandberg, zo mogen we het wel noemen, had een brede politieke achtergrond, waarvan Sandberg slechts het symbool was. Hoe durven *ze*, en niet hoe durft *hij*, schreef Elias dan ook.

Tijdens de oorlog was Sandberg actief geweest in het kunstenaarsverzet. En nog vóór de bevrijding was er de angst dat Sandberg en zijn groep er een, zoals de BVD het later noemde, 'geheime regie' op na hielden om Nederland na de oorlog naar communistisch model te hervormen. Om een dergelijk *masterplan* bevestigd te krijgen, werden BVD-ers aan het werk gezet om de clandestiene en illegale kranten en tijdschriften na te vlooien. Zo werd minutieus onderzocht wat er tijdens de oorlog in het blad *De Vrije Kunstenaar* had gestaan, zelfs werd aan spellingsvariantenonderzoek gedaan om de namen te achterhalen van de anonieme of onder schuilnaam schrijvende medewerkers. Elke opmerking die geïnterpreteerd kon worden als een toespeling op een na de bezetting te vormen communistische staat, werd door de BVD in geheime rapporten overgeschreven. Artikelen, affiches en interviews die met de Cobra-kunstenaars en Sandberg in verband stonden, werden getoetst aan het vermeende komplot.[23] Tot ver in de jaren vijftig was Sandberg in deze object van aandacht. Zijn openlijk beleden communistische opvattingen werden direct verbonden met de kunst die

hij in het Stedelijk Museum tentoonstelde. Figuratieve kunstenaars voelden zich door Sandberg op de mestvaalt van de geschiedenis geworpen en ze vergeleken hem daarom met 'een cultuurdictator van de nazi's'.

Alles wat vies en voos geacht werd in de beeldende kunst schreven Elias en Knap aan Sandberg toe. Toen in november 1949 de beroemde Cobra-tentoonstelling in het Stedelijk gehouden werd, liet de *Mandril*-redactie diezelfde maand in een kort artikeltje weten niet te zullen gaan kijken. Over de in 1951 gehouden internationaal aandachttrekkende Stijl-tentoonstelling werd zelfs helemaal niets geschreven. In 'On dit... on dat' werd betreurd dat Eduard Messer, ooit journalist bij *Het Parool* en nu hoofdredacteur van *Het Vrije Volk* en medewerker en later redacteur van *Mandril*, in zijn krant wel over de Cobra-tentoonstelling had geschreven. Gelukkig had in datzelfde *Vrije Volk* een felle aanval op de Cobra-kunstenaars, ook al politiek getint, van de schilder A.C. Willink gestaan. *Mandril* wilde alleen maar zeggen 'dat het ons àlles Appelmoes à la Corneille is.' In hetzelfde nummer wijdt Henri Knap toch twee bladzijden aan de Cobra-tentoonstelling, kennelijk zonder er geweest te zijn. Dat was ook niet nodig want zijn bevindingen waren strikt ideologisch. De Cobra-kunstenaars hadden volgens Knap een evident nihilistisch geestelijk leven. 'Zij bevuilen alles wat men aan waarden bijeen kan brengen, tot zelfs een reproductie van een Titiaan toe', hierbij doelend op de baard die Jan Elburg op zijn inzending voor de Cobra-tentoonstelling de Venus van Titiaan had aangeplakt. 'Waar zij hun anaal-erotiek nog niet konden sublimeren, gebruiken zij woorden als "kakken". (...) Gerrit Kouwenaar grijpt niet toevallig naar de Indiaan en zijn vredespijp als symbool: ook de nihilist Hitler is blijven steken in de lectuur van Karl May.'

Maar het ergste vond Knap het nog wel dat de ambtenaar Sandberg de gelegenheid had geschapen om dit soort schunnigheden te openbaren. Knap riep de Amsterdamse gemeenteraad dan ook ondubbelzinnig op om maatregelen te nemen. Een overbodige oproep want een paar weken eerder was de gewraakte collage van Elburg (die met de baard) al op last van de wethouder van cultuur uit het museum verwijderd. Als in het volgende nummer een ingezonden brief verschijnt waarin staat dat Sandberg onheus is bejegend, reageert Knap met de spitsvondige theorie: 'Wat ik voorspelde, is door deze reactie reeds nu verwezenlijkt: wie een vinger uitsteekt naar de heer Sandberg en zijn vrienden en geestverwanten, wordt door hen in de hoek gedreven der conservatieven.' Misschien om zichzelf wat te revancheren schreef Knap kort daarna een strijdbaar artikel waarin hij beargumenteerde waarom niet het naaktzwemmen tot zedenverwildering leidt, maar het verbod erop. Het was duidelijk dat de redactie niet wilde dat zij ook buiten de kunst een behoudend imago kreeg opgeprikt. Toen een kort verhaal van de stokoude schrijver Alexander Cohen werd afgedrukt, vond de redactie het nodig er in een kadertje bij te schrijven dat zij niet al zijn 'overtuigingen' deelde. Dat was een vreemde opmerking, want Cohen was vanaf het begin van zijn journalistieke carrière in de negentiende eeuw tot dan toe, geëvolueerd van anarchist naar reactionair. In een brief aan Boost schreef Cohen dat hij een afkeer had van het 'bestiale kannibalistische communisme'. Boost had hem echter laten weten dat *Mandril* geen plaats had voor artikelen met een politieke strekking, dus over zijn reactionaire ideeën mocht Cohen niks schrijven.[24] Ook toen Hans van Norden in het februarinummer van 1951 een artikel publiceerde onder de titel 'Kunst voor de cafetaria-mens' vond de redactie het nodig in datzelfde nummer in een commentaar te schrijven dat ze het weliswaar met de strekking van dit betoog eens was, maar ook dat sommige observaties van Van Norden wat genuanceerder bekeken konden worden.

Van Norden, broer van de *Parool*-directeur Wim van Norden, kunstschilder en fel anticommunist, beweerde dat hij in een tijd van verwarring en afbraak leefde omdat er te veel reproductiekunst voor echte kunst werd gehouden. Muziek maken was overbodig sinds de radio er was, schilderen was volgens Van Norden ook niet meer nodig sinds 'de heer Picasso' zijn litho's uit een map nam en liet inlijsten. Zelfs bij *Mandril* vonden ze dat hij een beetje doordraafde toen Van Norden over 'partijleden-kunstenaars' begon en het beladen woord 'Ersatz' gebruikte voor de in zijn ogen nepkunst.

Degene die de nepkunst exposeerde, Sandberg, kreeg van de redactie het verwijt zijn verderfelijke opvattingen met behulp van staatssubsidie aan het gewone volk op te dringen. Iemand die voorop liep in deze strijd tegen Sandberg was J.M. Prange, kunstredacteur van *Het Parool* en voormalig medewerker van *Ruim Baan*. Hij is een mooi voorbeeld van iemand die kunst vaak verbond met ideologie. Veel van zijn opvattingen zien we bijna letterlijk terug in *Mandril*. De theorie van J. Hardy bijvoorbeeld over de abstracten die zich van de natuur afkeren, was praktisch in dezelfde woorden zo geformuleerd door Prange, eerst in *Het Parool* en later nog eens samengevat in zijn

polemische boekje: *De God Hai-Hai en rabarber; Met het kapmes door de jungle der moderne kunst* (1957).

Al meteen op de eerste bladzijde van zijn demagogische klaagzang zegt Prange dat de hedendaagse beeldende kunst voor hem het 'Hiroshima der kunst' vertegenwoordigt. Wat hem vooral tegenstaat is het zogenaamde Cézanne-complex, waaronder hij verstaat: 'de panische angst de boot te missen en een kunstrichting of een bepaalde kunstenaar niet tijdig te herkennen of zelfs geheel over het hoofd te zien.' Door deze angst wordt niet voor originaliteit en genialiteit gekozen maar voor 'het nieuwe'. En waar dat nieuwe toe leidt, dat had al vaak in *De Telegraaf* gestaan. Prange haalt met gretigheid een verslagje uit deze krant aan, waaruit bleek dat het niet alleen vijanden en verachters van abstracte kunst waren die de genialiteit van het nieuwe niet herkennen. In het Stedelijk Museum te Amsterdam was een schilderij van Paul Klee per vergissing op zijn kop gehangen. Prange eindigt met het naast elkaar afdrukken van een kindertekening van een driejarige jongen en een tekening van Piet Ouborg. Zijn commentaar laat zich raden.

Prange had zo'n hekel aan moderne abstracte kunst omdat daarin de natuur geelimineerd wordt, en het negatieve voorop staat, met als gevolg dat de modernen niets anders dan de weg bewandelen van 'een zinloos estetisch en decoratief spelen met materialen, kleuren en vormen, die geen middel meer zijn maar een doel op zichzelf gaan vormen.' Kunst moet een hoger ethisch doel kiezen, zo werd hier impliciet gezegd.

Prange noemt de moderne kunst 'voos': 'Wij zochten er naar Schoonheid – men toonde ons een verwrongen schijnbeeld; wij zochten naar kunst en men bood ons manifesten; wij zochten naar waarheid en vonden leugen en bedrog.' Even later merkt hij op: 'Wij zijn de avant-garde, want wíj hebben ons bevrijd van het bekrompen abstract-academisme der musea en van de officiële kunst, het modernisme.' Dat Prange zelf nooit in *Mandril* aan het woord kwam, is te verklaren uit zijn expliciete anticommunistische opmerkingen ('door moskou geregisseerde abstracten') waar hij zijn *Paroolstukken* mee doorspekte, en waar de *Mandril*redactie van verschoond wilde blijven.[25]

Henri Knap kwam in juli 1950 in een lang artikel over verstaanbaarheid van kunst tot een paar verhelderende uitspraken. De burger, ook de niet burgerlijke, en de kunstenaar zijn van elkaar vervreemd omdat ze elkaars blik op de werkelijkheid niet meer herkennen. Knap was daarom een tegenstander van rondleidingen voor de jeugd in musea waar onverstaanbare kunst werd gemaakt. Wat niet verklaarbaar is, moet niet worden goedgepraat want dat brengt gevoelige jongeren maar op een dwaalspoor 'en via een artistiek nihilisme worden [ze] verleid tot een afrekening met waarden en normen'. Het gaat in de kunst niet om het onderscheid tussen realisme en surrealisme maar tussen *geïnspireerd* en *bedacht*. Van dat laatste type had Knap een actueel voorbeeld. Piet Ouborg kreeg in 1950 de Jacob Marisprijs voor zijn abstracte tekening 'Vader en zoon', die volgens Knap een verderfelijke nihilistische uitstraling had. Prange had dat in *Het Parool* eerder zo gezegd, maar dat liet Knap onvermeld. De schilder Charles Eyck greep in *de Volkskrant* (van 4-7-1950) de kwestie aan om de hele naoorlogse kunstontwikkeling te hekelen. De Ouborg-rel bracht hem tot de overtuiging 'dat er tegen dergelijk asociaal voortwoekerend onkruid slechts één geneesmiddel bestaat': het intrekken van álle subsidies aan kunstenaars en 'het verbouwen van alle musea voor moderne kunst tot blindeninstituten'.[26] Ook de communistische kunstcritici in *De Waarheid* schoten veelvuldig uit hun slof als er weer een voorbeeld van 'artistiek nihilisme' gesignaleerd was.[27]

Behalve dat Knap de tekening van Ouborg een voorbeeld van cultureel negativisme vond, was hij vooral verstoord doordat 'een semi-officiële jury geld van de gemeenschap heeft verdaan aan deze hulde aan "de kleren van de keizer".' Dit soort verwijten was toen gangbaar, tot in de hoogste regeringskringen toe.

Hooghartig tegen *highbrow*

Ook over literatuur staan in *Mandril*, voor zover het Nederlandse literatuur betreft, uitsluitend behoudende opmerkingen te lezen. Met betrekking tot de literaire kritiek bijvoorbeeld werd schamper opgemerkt dat deze alleen lof toezwaaide aan experimenterende schrijvers. 'Het verhaal-met-handen-en-voeten is hier niet in tel.' Als voorbeeld werd Maurits Dekker genoemd, een schrijver die een stevig verhaal kan vertellen, maar door de 'letterkundige troep' voor oppervlakkig werd gehouden. Medewerking aan *Mandril* betekende niet dat je als schrijver buiten schot bleef. Anna Blaman en Gerard Reve hebben incidenteel gepubliceerd in het blad, maar evenzogoed waren zij voortdurend onderwerp van de neerbuigendheid van Elias en Knap. In het laatste nummer van de eerste jaargang brak Elias nog maar eens een lans voor de vertellers in de literatuur: Jan de Hartog, A.M. de Jong en Piet Bakker.[28] Omdat ze veel gelezen worden, zullen de critici het wel niks vinden, sneerde hij. 'De rest zoekt het in een gewichtig-doenerige intellectualiteit die eenvoudig onleesbaar is.' Dat Anna Blaman een goed schrijfster wordt gevonden, komt omdat 'onze dagblad-essayisten' voor de oorlog een bredere 'geestelijke armslag in de actualiteit' hadden. En over 'ex-Simon', hiermee doelend op Gerard van het Reve die kort daarvoor onder de naam Simon van het Reve *De Avonden* gepubliceerd had: 'Er ligt weer zo'n dor, puberig, zeurderig boekje voor mij van Van het Reve, die plotseling niet meer Simon blijkt te heten.' Een aanwijzing voor *Mandrils* negatieve houding ten aanzien van een bepaald soort literatuur stond in het berichtje over de weigering van staatssecretaris J. Cals om Reve een reisbeurs toe te kennen: 'Dat letterkunde alleen beoordeeld moet worden naar haar vorm en naar haar inhoud, doch niet naar haar strekking, dat is een standpunt dat wij niet gaarne voor onze rekening zouden willen nemen.' Hiermee schaarde *Mandril* zich achter de opvatting van de regering dat Reve 'op morele gronden onaanvaardbaar' werd verklaard. Toen kort daarna ook W.F. Hermans in opspraak raakte, deze keer over belediging van het katholieke volksdeel, vroeg *Mandril* zich af wat er zou gebeuren als iemand in een roman een SS'er beledigende woorden over joden zou laten zeggen. De rel over Jan Hanlo's gedicht 'Oote' is bekend. Het Eerste-Kamerlid voor de VVD W.C. Wendelaar vroeg zich op 22 april 1952 af of dergelijke 'uitingen van decadentie' in het door het rijk gesubsidieerde tijdschrift *Roeping* mochten staan. Het antwoord gaf hij zelf: neen, geen overheidssteun voor dit 'infantiel gebazel'.[29] Over Bert Schierbeek en zijn experimentele roman *Het Boek Ik*: 'Associatief proza dat geen logische zin heeft en ook niet wil hebben, voor een psychiater om van te watertanden.' Schierbeek had de kunstopvatting van *Mandril* over verstaanbaarheid en verklaarbaarheid kort daarvoor tijdens een lezing impliciet maar ook wel erg vierkant gehekeld door te beweren dat de experimentele literatoren taal alleen gebruikten als expressiemiddel en niet als methode van communicatie.[30]

Henri Knap deed in november 1949 (de maand waarin de Cobra-tentoonstelling in het Stedelijk open ging) een demagogische oproep aan schrijvers om 'voor óns, stommelingen' een 'eerlijk werk van geest en hand' te schrijven en dit dan in plaats van boeken de wereld in te slingeren die iets over 'de goot' duidelijk maken of romans als *Eenzaam Avontuur* van Anna Blaman waarin een lesbische liefde beschreven wordt. Het

bracht Knap tot de stelling dat kunst een ambacht behoorde te zijn, beoefend door ambachtslieden '– niet door kwasi halfgoden'. Als we hier de definitie van 'ideologie' zoals Revel die heeft verwoord in herinnering roepen – een mengsel van sterke emoties en simpele ideeën dat tot uitdrukking komt in een gedragsvorm – dan kunnen we niet anders concluderen dan dat Knap die definitie in praktijk heeft gebracht door zich met allerlei opinies die weinig met literatuur te maken hebben, te presenteren als literair criticus. 'Geef ons boeken, waarin mensen tot leven zijn gewekt, waarmee we ons kunnen identificeren. [...] Dàt vragen, dat eisen wij van u. Wij, uw klanten, uw koningen.' Net als de opmerkingen tegen de abstracte kunst, zijn de opinies over literatuur in *Mandril* te interpreteren als een pleidooi voor *low culture* voor 'de gewone man'. In een korte 'Redactionele opzet' die vlak voor verschijnen van het eerste nummer aan potentiële medewerkers werd verstuurd, schreef de redactie het nog eens duidelijk op: 'De inhoud zal zich beslist niet uitsluitend tot "highbrows" richten.'[31]

De *Mandril*redactie, en vooral Elias en Knap, was sterk gekant tegen overheidsondersteuning van de kunst, omdat die ondersteuning toch maar aan de verkeerde kunstenaars, lees: communistische kunstenaars, werd gegeven. Hoewel nooit in *Mandril* wordt gesproken over het communistische gevaar, lijkt het erop dat het blad behalve journalistieke vernieuwing ook de verborgen variant van het Amerikaanse McCarthyisme in Nederland geïntroduceerd heeft.

Conclusie

De voorkeur die *Mandril* voor *low culture* en humoristische literatuur aan de dag legde, verklaart de keuze voor medewerkers van allerlei gezindten. De redactie voerde een strijd tegen elitaire kunst. De vraag of die nu katholiek, communistisch of anderszins was, stond op het tweede plan. Het doorbreken van deze categorieën leidde tot het toen nog nauwelijks ontgonnen terrein van moderne Amerikaanse muziek, Amerikaanse *comics*, films en televisie.[32] Hiermee roeide de redactie in tegen de heersende naoorlogse angst voor massacultuur. Communisme en nationaal-socialisme hadden laten zien waar massacultuur toe leidde en daarom was er na 1945 een sterke behoefte aan *high culture*, cultuur met een opvoedende taak in de strijd tegen de ontbindende krachten van de politieke stromingen die Europa tot voor kort zo ontwricht hadden. *Mandril* is in deze context een modern medium te noemen, de redactie propageerde onbekommerd kunst, vaak *entertainment* genoemd, die als verderfelijk Amerikaans werd beschouwd en daarom gold als een gevaar voor het morele niveau van de bevolking. In de 'Redactionele opzet' werd 'mooischrijven' veroordeeld ten bate van 'feiten en nog eens feiten'. Van morele herbewapening kon daarom geen sprake zijn. Met name de globaliserende werking van Amerikaanse massacultuur werd in verzuilde kringen als een bedreiging voor de eigen identiteit ervaren. De Amerikanen hadden Europa weliswaar bevrijd van de nazi's, en vanaf 1948 zetten ze het Marshall-plan in werking waarvan Nederland economisch flink profiteerde, maar hun cultuur werd met grote argwaan bekeken. Vooral in intellectuele kringen bestond er grote argwaan tegenover film en televisie.[33] Aan *Mandril* was deze argwaan niet besteed.

In het laatste nummer van de tweede jaargang van *Mandril* werd de doelstelling van dit 'journal d'esprit' als volgt getypeerd: 'Een tijdschrift uitsluitend volgeschreven en volgetekend door Nederlanders van alle richtingen.' De meeste redacteuren en medewerkers van *Mandril* werkten bij *Elseviers Weekblad* of *Het Parool*, een merkwaardige combinatie, dit conservatieve weekblad en de in menig opzicht progressieve krant. Wat ze bond was de afkeer van het communisme. In *Elseviers Weekblad* en *Het Parool*

werd van die afkeer openlijk gewag gemaakt, in *Mandril* kreeg deze politieke afkeer de vorm van een kunstbeschouwing.

•> HANS RENDERS *is verbonden aan het Instituut Geschiedenis (sectie Journalistiek) van de Rijksuniversiteit Groningen. Hij publiceerde een monografie van het tijdschrift* Barbarber *(Martinus Nijhoff, 1986) en een cultuurhistorische studie over het tijdschrift* De Schone Zakdoek *(Joh. Enschedé en Zonen, 1989). In 1998 promoveerde hij op een biografie van Jan Hanlo (De Arbeiderspers) en vorig jaar verscheen van zijn hand een boek over het tijdschrift* Braak *(De Bezige Bij).*

1 Jean-François Revel, *La Connaissance inutile*, Parijs 1988, 164. Het citaat luidt: 'l'idéologie est un mélange d'émotions fortes et d'idées simples accordées à un comportement.'

2 Michael Schudschon, *Discovering the News; A social History of American Newspapers*, New York 1978; Gaye Tuchman, 'Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity', in: Howard Tumber, *News; A Reader*, New York 1999, 297.

3 Gerard Mulder en Paul Koedijk maken in *Lées die krant! Geschiedenis van het naoorlogse Parool 1945-1970*, Amsterdam 1996, bij vlagen een uitzondering op die regel, bijvoorbeeld waar zij op 379-382 over de relatie tussen *Het Parool* en *Tirade* schrijven. Over de verwevenheid tussen *Het Parool* en *Mandril* daarentegen schrijven ze geen woord.

4 Joke Linders, *Doe nooit wat je moeder zegt; Annie M.G. Schmidt - de geschiedenis van haar schrijverschap*, Amsterdam 1999, 56 en Hans Renders, *Braak; Een kleine mooi revolutie tussen Cobra en Atonaal*, Amsterdam 2000, 67-68. Zie ook: Willem Kuipers, 'Een jurk kost je al 23 punten', in: *de Volkskrant* 3-5-1985. Volgens Siem Bakker in zijn *Het literaire tijdschrift Het Woord 1945-1949*, Amsterdam 1987, 184, was *Het Woord* het eerste door De Bezige Bij uitgegeven tijdschrift. *Ruim Baan*, waarvan het eerste nummer van een maand eerder dateert, wordt niet genoemd in Bakkers minutieus beschreven uitgavebeleid van De Bezige Bij voordat *Het Woord* verscheen.

5 In een brief van 23-12-1946 van Wim van Norden van Stichting Het Parool aan uitgeverij De Bezige Bij wordt de opheffing van *Ruim Baan* aangekondigd. Uit een eerder schrijven van 14-11-1946 wordt duidelijk dat Stichting Het Parool inmiddels de financiële verantwoordelijkheid voor *Ruim Baan* op zich had genomen, Archief Stichting Het Parool, Amsterdam.

6 Hans Mulder, 'De mislukte poging om in Nederland de humor van The New Yorker te introduceren; Mandril, maanblad voor mensen, 1948-1953', in: *Vrij Nederland* 9-6-1979. Nog voordat het eerste nummer verscheen, schreef Frits van der Molen in een brief, d.d. 22-7-1948, aan Jan Greshoff: 'Al heel lang ben ik bezig een blad als de New Yorker in Nederlandse trant in elkaar te zetten.' Letterkundig Museum, Den Haag.

7 *The Complete Book of Covers from The New Yorker 1925-1989*, with a foreword by John Updike, New York 1989.

8 Lisa Kuitert, *Het uiterlijk behang; reeksen in de Nederlandse literatuur 1945-1996*, [deel] 2, Amsterdam 1997, 119. *Het Nieuwsblad voor de boekhandel* maakt in elk geval in 1951 melding van deze slagzin. De 'Mandrilleurs' E. Elias en A. Duif stelden de bloemlezing samen *Lachen is Leven; een bloemlezing in woord en beeld van Nederlandse humor van 1883 tot 1958*, Utrecht 1958.

9 Brief Frits van der Molen aan Jan Greshoff, d.d. 29-10-1948, Letterkundig Museum, Den Haag.

10 Herbert J. Altschull, *From Milton to McLuhan: The Ideas behind American Journalism*, New York - Londen 1990, met name hoofdstuk 2 'Ideology and the Missing Theory of News' en hoofdstuk 3 'Philosophy and Some Fundamental Questions' zijn in deze instructief.

11 Ton Zeelenberg, 'Het mysterie Elegance; Was zij werkelijk een ondergeschoven oorlogskind?', in: *Elegance* 50(1993)12, december, 46-64; Hans Renders, 'Minstens vijftig jaar Elegance', in: NRC *Handelsblad* 19-11-1993; Joan Hemels en Renée Vegt, *Het Geïllustreerde Tijdschrift in Nederland; Bron van kennis en vermaak, lust voor het oog, Bibliografie*, Deel II: 1945-1995, Amsterdam 1997, 452-458.

12 De laatste nummers van *Mandril* zijn ongenummerd en ongedateerd verschenen. Dat verklaart waarom in diverse publicaties tegenstrijdige informatie wordt gegeven over hoeveel nummers er in totaal zijn uitgekomen en wanneer het doek definitief viel. Zo schrijft Henk van Gelder dat in totaal 48 nummers zijn verschenen, 'Mandril zat langs de kant en bekeek het goede', in: *De Tijd* 7-8-1987, 18-21. Erik Slagter beweert in zijn *Tekst en Beeld; Cobra en Vijftig, een bibliografie*, Tielt 1986, 34, dat het laatste nummer van *Mandril* in 1952 uitkwam.

13 Voor Frans Goedhart en zijn politieke loopbaan in relatie met *Het Parool*, zie: Gerard Mulder & Paul Koedijk, *Lées die krant! Geschiedenis van het naoorlogse Parool 1945-1970*, Amsterdam 1996, met name hoofdstuk 3 'Politieke vernieuwing'.

14 In de biografie van Ellen Waller door Sandra van Beek, *De grote illusie; Leven en liefde van Ellen en Gerry Waller*, Breda 2000, wordt haar medewerking aan *Mandril* niet genoemd. Een van de vele auteurs die onder pseudoniem meewerkten, was Wilhelmina J.T. van Aggelen. Als Ch. de Vos publiceerde zij in het decembernummer van 1949 een kort verhaal, brief Ch. de Vos aan Ch. Boost, d.d. 16-1-1950 en brief Ch. Boost aan Ch. de Vos, d.d. 24-1-1950, Letterkundig Museum, Den Haag.

15 *Mandril* 1(1948)11, oktober, 22-24.

16 Charles Boost in 'Mandril zat langs de kant en bekeek het gedoe', *De Tijd* 7-8-1987.

17 Brendan Gill, *Here at the New Yorker*, Londen 1990 (1ste druk 1975).

18 Hoewel Siem Bakker uitgebreid het bio- en bibliografische doopceel van de *Woord*-redacteuren licht, noemt hij *Mandril* geen enkele maal in zijn *Het literaire tijdschrift Het Woord 1945-1949*, Amsterdam 1987.

19 Max Dendermonde was kort daarvoor uit vaste dienst bij de VARA ontslagen omdat zijn chef van de redactie hem in aangeschoten staat op het Leidseplein was tegengekomen (mededeling Max Dendermonde).

20 Dat is een misvatting, want *De Kroniek* werd ook volledig vanuit de hoofdstedelijke horeca georganiseerd. Walter Thys, *De Kroniek van P.L. Tak; Brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw*, Gent 1955, passim.

21 In *Vrij Nederland* 9-6-1979 schreef Hans Mulder 'De mislukte poging om in Nederland de humor van The New Yorker te introduceren; Mandril, maandblad voor mensen, 1948-1953', p. 3-20. In dit artikel staan talloze citaten verzameld waaruit blijkt dat ook tijdgenoten *Mandril* als een journalistiek vernieuwend blad beschouwden. Frits van der Molen heeft lang rond gelopen met het plan 'de geschiedenis van deze pionierstijd van de Nederlandse journalistiek' te schrijven.

22 Ongedateerd telegram van Frits van der Molen aan Jan Greshoff, Letterkundig Museum, Den Haag.

23 Zie voor deze kwestie en het BVD-dossier over Sandberg: Hans Renders, *Braak, Een kleine mooie revolutie tussen Cobra en Atonaal; Met een facsimile-uitgave van het tijdschrift*, Amsterdam 2000, 38-44 en Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting; Een onderzoek naar de verhouding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*, Utrecht/Antwerpen 1978, 292-303.

24 *Alexander Cohen; Uiterst links, journalistiek werk 1887-1896*, samengesteld en ingeleid door Ronald Spoor, Amsterdam 1980; *Alexander Cohen; Uiterst rechts, journalistiek werk 1906-1920*, samengesteld en ingeleid door Max Nord; Alexander Cohen, *Brieven 1888-1961*, bezorgd door Ronald Spoor, Amsterdam 1997 en de niet gepubliceerde brieven aan de redactie van *Mandril*, i.c. Charles Boost, d.d. 2-1-1951 en 15-5-1952, IISG, Amsterdam.

25 Over de politieke betekenis van Prange in *Het Parool*, zie: William Rothuizen, 'J.M. Prange in de jungle der moderne kunst', in: *Het orgasme van Lorre; Nieuwe verhalen, gedichten en artikelen*, samengesteld door M. van Amerongen en R.O. van Gennep, Van Gennep, Amsterdam 1983, 199-210 en Gerard Mulder en Paul Koedijk, *Lées die krant! Geschiedenis van het naoorlogse Parool 1945-1970*, Amsterdam 1996, 382-385.

26 Willemijn Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland, de jaren 1945-1951*, Amsterdam 1984, 29.

27 Doris Wintgens, 'Reacties in de kranten op het beleid van het Stedelijk Museum', in: Willemijn Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland, de jaren 1945-1951*, Amsterdam 1984, 93-106.

28 Deze auteurs hoorden volgens een NIPO-enquête uit 1951 in het rijtje meest gelezen auteurs. Kees Schuyt en Ed Taverne, 1950; *Welvaart in zwart-wit*, Den Haag 2000, 437.

29 Hans Renders, *Zo meen ik dat ook jij bent; Biografie van Jan Hanlo*, Amsterdam 1998, p. 295-325.

30 H.J.A. Hofland, 'Mexico in Nederland', *Propria Cures* 23-6-1951.

31 'Mandril; Redactionele opzet', Letterkundig Museum, Den Haag.

32 Kirk Varnedoe en Adam Gopnik, *High & Low; Modern Art & Popular Culture*, New York, 1990.

33 Kees Schuyt en Ed Taverne, 1950; *Welvaart in zwart-wit*, Den Haag 2000, 410.