



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De waarde van woorden

Over schrijverschap

Kuitert, L.

Publication date

2002

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Kuitert, L. (2002). *De waarde van woorden: Over schrijverschap*. (Oratiereeks). Vossiuspers UvA.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

De waarde van woorden

Vossiuspers UvA

Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Colorscan, Voorhout

Opmaak: JAPES, Amsterdam

Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 90 5629 243 9

© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2002

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912^o het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

De waarde van woorden

Over schrijverschap

Rede

Uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt
van hoogleraar in de Boekwetenschap
aan de Universiteit van Amsterdam
op vrijdag 22 maart 2002

door

Lisa Kuitert



VOSSIUSPERS UvA

Voor Kaisa

Waarde toehoorders, dames en heren,

Bij een gemiddelde Nederlandse literaire uitgeverij vallen per week al gauw zo'n veertig ongevraagde manuscripten in de brievenbus. Vooral **Atlas**, **De Arbeiderspers** en **Ambo** hebben het zwaar te verduren: ze staan in het telefoonboek vooraan. Schrijvers, amateurschrijvers wel te verstaan, hebben weinig oog voor de specifieke kenmerken van een uitgeverij, zodat alleen al daarom de ongevraagde manuscripten in de prullenbak verdwijnen met als argument 'Past niet in het fonds'. Wat een papierverspilling! Schrijvers en uitgevers zouden een voorbeeld moeten nemen aan de negentiende-eeuwse uitgever Gosler die in 1885 het tijdschrift *Het Manuscript. Orgaan ter bevordering der gemeenschappelijke belangen van uitgevers, schrijvers en redactiën* opzette – een gouden vondst.

Het ging om een contactadvertentieblad, waarin schrijvers anoniem hun manuscripten te koop aanboden aan geïnteresseerde uitgevers. De schrijvers gaven een korte impressie van het manuscript en noemden hun prijs. Net als bij de contactadvertenties konden geïnteresseerden onder nummer reageren, en uitgever Gosler trad op als koppelaar. Een beroemde schrijver had dan ook tegen Gosler gezegd: 'Nu hoor eens! Ik zou liever uit bedelen gaan langs de huizen dan dat ik in uw blad mijne producten aankondigde!' ¹ Toch werden maandelijks wel een stuk of twaalf manuscripten aangeboden, waaronder ook vertalingen van werk van George Sand, Tolstoj en een zekere Freia, auteur van een historische novelle in de Friese taal. Helemaal spannend is de aanbieding van het manuscript *De Waterdamsche Dagblad-Compagnie* door H. van Bodelswaert (een pseudoniem) dat in 300 bladzijden een satire op een welbekende Amsterdamse uitgever gaf. Het boek is voor zover bekend jammer genoeg nooit verschenen. ² Ook *Het Manuscript* hield het niet lang vol. De met succes verhandelde manuscripten waren op de vingers van een hand te tellen. Na een jaar ging het blad op in *De Leeswijzer*, een letterkundig nieuwsblad, van dezelfde uitgever.

LISA KUITERT

Wat leert de korte geschiedenis van dit obscure blaadje?³ In elk geval dit: schrijvers waren meer dan honderd jaar geleden al zó professioneel dat kennelijk zelfs de beroemdste onder hen het woord ‘product’ in de mond gelegd kon worden – sprekend over zijn pennenvruchten. Tegelijk zien we hoezeer deze coryfee zich schaamt voor die zakelijk professionele houding, zelfs zozeer dat hij nog liever aan de bedelstaf zou gaan dan zijn werken te *verkopen*. Opkomst en ondergang van *Het Manuscript* hangen met dergelijke gevoeligheden samen.

Het is een paradox die ook nu het schrijverschap kenmerkt, waar geld een non-issue is, en ware kunst met armoede wordt geassocieerd. De paradox van de schrijver als hoer en als heilige. ‘Geldbeluste auteurs hollen literatuur uit’ stond in koeienletters op de opiniepagina van *NRC Handelsblad* najaar 2001.⁴ Het artikel van Herman Stevens refereerde aan de financiële eisen van schrijvers die als ‘de Groep Mak’ de geschiedenis in zouden gaan. ‘Niet uit gretigheid’, haastte Mak-lid Nelleke Noordervliet zich nader te verklaren, ‘maar om zakelijke scheefgroei en ongelijkheid recht te zetten’. ‘Geld’, zei ze, ‘is daarbij niet de essentie’. De groep keerde zich tegen de verzakelijking in de literatuur, tegen de concernvorming waarvan auteurs de rekening gepresenteerd krijgen. Maar Hermans Stevens zag dat anders. Volgens hem leidt dit protest tegen verzakelijking alleen maar tot nog meer verzakelijking. Als de groep Mak zijn zin krijgt, is er geen financiële buffer meer. Dan is het met het eigenzinnige debuut, de risicovolle poëziebundel gedaan. Die kan een uitgever alleen brengen als de kosten worden gedekt door een bestseller.⁵

Een interessante theorie: zou de invloed van een groep schrijvers zo ver kunnen gaan dat honorariumeisen de literatuur in de toekomst doen veranderen? Een verandering, omdat zo voor een bepaald soort literatuur geen financiële speelruimte meer bestaat? Deze vraag is een mooi uitgangspunt voor een exposé dat de vakgebieden die me na aan het hart liggen – literatuurgeschiedenis en boekgeschiedenis – bij elkaar brengt. Ik wil het de komende drie kwartier hebben over de schrijver en zijn schrijverschap, en aan de hand van drie voorbeelden laten zien dat meer onderzoek op dit terrein wenselijk is.

Het afgelopen jaar heb ik mij wel eens afgevraagd hoe het ook weer gekomen is, dat ik bij de boekgeschiedenis verzeild geraakt ben. Zoals zovelen onder u, ben ik ooit een hartstochtelijk veellezer geweest, totdat ik in aanraking kwam met de neerlandistiek en de literatuurwetenschap, een terrein dat ik koos juist *omdat* ik zoveel van lezen hield. Maar de werkelijkheid was hard: de literatuur die ik goed vond, verdween uit beeld en ik moest steeds vaker een boek lezen waarvan ik de kwalitei-

DE WAARDE VAN WOORDEN

ten niet kon inzien. Een matig boek kortom, waarvan je juist leerde dat het zo geslágd was, zoals ik ook moest begrijpen dat de meest onleesbare poëzie de beste was. Ik hield meteen op met lezen daarvan, en heb me de rest van de studie afgevraagd waar dit rotsvaste vertrouwen in literaire waardeoordelen vandaan komt. Voor geërgerde lezers biedt, behalve een vlucht in Karel van het Reve, ook de boekgeschiedenis een ontsnapping.⁶ Waarom? Omdat het je de mogelijkheid geeft je voor alle boeken te interesseren, ook de slechte, want de boekhistoricus *hoeft* ze uit de aard van zijn vak niet te lezen.

Boekwetenschap luidt de officiële naam van dit vakgebied, en daarmee wordt bedoeld de wetenschap die zich bezighoudt met zowel het gedrukte als het handgeschreven boek in al zijn aspecten, ook de anatomie van één enkel exemplaar (dus hoe het gemaakt is), en ook de geschiedenis van de boekdrukkunst. Dat is een enorm weids terrein, waarin ik zelf een voorkeur heb voor boekgeschiedenis: de bestudering niet van één boek, maar van hét boek, en wel in de context van zijn tijd. Sceptici beweren dat boekgeschiedenis zijn beste tijd heeft gehad nu het boek door digitale middelen wordt ingehaald.⁷ Dat laatste lijkt mij vooralsnog niet aan de orde, en ook de boekgeschiedenis bloeit als nooit tevoren. Nog dit jaar wordt het boekhistorische handboek *Bibliopolis* gepresenteerd, een monsterproject waaraan tientallen boekhistorici hebben meegewerkt en dat heel modern óók online verschijnt. Er is een vereniging voor boekhistorici opgericht die al zo'n zeshonderd leden telt. En er zijn wel vier tijdschriften en twee jaarboeken – een gegeven dat onder de studenten altijd aanleiding geeft tot veel hilariteit: is daar echt een markt voor?!

Boekgeschiedenis vervult klaarblijkelijk een behoefte. Naar mijn idee is boekgeschiedenis, net als begripsgeschiedenis een discipline die helpt bepaalde processen beter te leren begrijpen door in te zoomen op een ogenschijnlijk niet belangrijk detail: een woord, een medium, een letter, een gevoel.⁹ Want via de omweg van het 'onbelangrijke detail' kun je bepaalde wetmatigheden, bepaalde processen scherper in kaart brengen. Ik herinner me de fascinerende opzet voor een studie over de geschiedenis van de kus, ook zo'n schijnbaar onbelangrijk detail, dat desalniettemin de cultuurgeschiedenis als geheel kán omvatten mits met de juiste blik bekeken. Het boek is met de kus te vergelijken: ook daar is het mogelijk dat de onderzoeker door middel van 'het boek' de geschiedenis laat spreken. Daarbij heeft elke onderzoeker zijn stokpaardje, en ik kom er maar meteen rond vooruit dat dit bij mij de

literatuur is. Er bestaat nog geen naam voor, maar je zou het ‘literaire boekgeschiedenis’ kunnen noemen.

Ook de ‘literaire boekhistoricus’ wil bepaalde wetmatigheden scherper in beeld krijgen. Dat is een kwestie van de juiste vragen stellen. Maar weinig mensen zijn, als je het ze op de man af vraagt, werkelijk geïnteresseerd in de boekproductie van de afgelopen vijftig jaar, maar wat ze *allemaal* willen weten, is hoe het komt dat het ene boek wel ‘literatuur’ genoemd wordt en het andere niet. Hier hebben we zo’n proces, dat via een detail scherper geanalyseerd kan worden. In het proces van selecteren en hiërarchiseren van boeken zijn onder anderen de uitgevers bepalend. Prins Willem Alexander indachtig kun je ‘literatuur’ met recht *een mening* noemen, en meningen zijn subjectief en beïnvloedbaar. Niemand weet immers nog waar de grenzen van literatuur beginnen en waar ze ophouden, sinds het nagenoeg geheel blanco boek *Wit* van Herman de Vries uit 1962 in *Het spel en de knikkers* (zijnde hét schoolboek voor literatuur) wordt omschreven als ‘een van de meest opmerkelijke boeken die in de jaren tussen 1960 en 1970 in Nederland verschenen’.¹⁰ Een lezer die een streekroman voor zijn neus krijgt, uitgegeven door (bijvoorbeeld) Querido en gehuld in een typisch Querido-jasje, zal als hij slim is nog denken aan een *pastiche*, maar hoogstwaarschijnlijk gaan de meesten ervanuit dat het gewoon een mislukte *literaire* roman betreft. Met een beetje geluk wordt de streekroman zelfs besproken, lees: afgekraakt, in de literaire bijlage. Naar mijn stellige overtuiging wordt deze stunt elke maand wel door een uitgever uitgeprobeerd, maar adequaat onderzoek op dit punt ontbreekt. Wat ik maar zeggen wil is dit: het verhaal over de boekproductie wordt wel degelijk interessant, wanneer je er die literaire waardebeoordeling bij haalt. Een uitgeverij drukt een stempel op een boek – letterlijk, maar ook figuurlijk – en de boekgeschiedenis maakt zulke dingen zichtbaar.

Hoe gaat de boekhistoricus te werk? Om te beginnen zie je dat boekgeschiedenis vragen beantwoordt die veelal in andere vakgebieden zijn opgeworpen, maar dat het dit op geheel eigen wijze doet. Die eigen manier ontstaat door de aanname van boekhistorici dat het boek als ‘medium van cultuuroverdracht’ moet worden onderzocht. Het doel is om zo inzicht te verwerven in de wijze waarop ideeën in gedrukte vorm werden doorgegeven en hoe de kennisneming met het gedrukte woord het denken en doen van mensen heeft beïnvloed. Om te voorkomen dat boekhistorici daarbij ‘vaak zijpaden inslaan en in niet ter zake doende specialisaties verzeild raken’ heeft Robert Darnton in 1982 het zogeheten communicatiemodel geïntroduceerd.¹¹ Het gaat om een schematisch overzicht, in de vorm van een ke-

DE WAARDE VAN WOORDEN

ten, waarin de weg is uitgetekend die een tekst aflegt van schrijver, via uitgever en boekverkopers en aanverwante personen, naar de lezer, inclusief de factoren die enigszins op die tekst van invloed kunnen zijn. Het is eigenlijk heel simpel, maar wel veelomvattend, niet te hanteren zelfs, omdat het vrijwel elk aandachtsgebied uit de boekwetenschap dekt. Er is dus al door Barker en Adams een tegenmodel geopend, waarin het boek zelf, en niet de mensen die er iets mee doen, centraal staat.¹²

De grootste winst van het model van Darnton is dat het aangeeft dat men niet te beschroomd moet zijn om als boekhistoricus een soort (zoals hij dat noemt) ‘holistische visie op het boek als communicatiemiddel’ te ontwikkelen, want juist *die* blik vormt immers het bestaansrecht van ons vak. Dat hoeft niet te betekenen dat de boekhistoricus telkens de hele wereld van A tot Z rondom zijn particuliere onderwerpje beschrijft, en steeds weer zijn verhaal begint met het obligate: ‘reeds de oude Grieken...’. Context verkrijgt je al wanneer je gaat zoeken naar verklaringen buiten je eigen specialisme. De Engelse boekhistorica Tessa Watt geeft daarvan mooie voorbeelden, waar ze het heeft over het populaire drukwerk voor minvermogenden in de vijftiende en zestiende eeuw. Zelfs het behang op de muur bleek een functie te hebben – arme mensen plakten kladpapier met houtsneden en flarden teksten op de wand om het bestaan wat op te vrolijken.¹³

Uit het Darnton-model waren in Nederland vanouds de afzonderlijke boekdrukkers en uitgevers favoriet, maar de laatste jaren is gelukkig het onderzoek naar de lezer op gang gekomen, en daarbij ook voor andere distributiekanaalen. Toch komen nog steeds zeker twee schakels uit Darntons keten er in het boekhistorisch onderzoek bekaaid af. Dat is ten eerste die van de recensent, die feitelijk in het geheel niet voorkomt in het model, maar hooguit gerangschikt kan worden onder Darntons ‘lezers’ of onder zijn ‘intellectuele invloeden/publiciteit’. De (literaire) kritiek is weliswaar in andere vakgebieden als onderzoeksonderwerp ontdekt – bijvoorbeeld binnen de taalbeheersing, maar daarbij gaat het meer om de inhoud van de recensie dan om de maker daarvan: de recensent.¹⁴ Ook binnen de empirische literatuursociologie is er aandacht voor de kritiek, en evenmin veel ruimte voor een meer historiserende aanpak.¹⁵ In de boekgeschiedenis moet de eerste studie over de recensent nog geschreven worden.¹⁶ Daarmee is de criticus naar mijn idee onderschat. Een recensent kan dusdanig bepalend voor de *histoire d'un livre* zijn dat de auteur of de uitgever er als gevolg van diens oordeel maar het bijltje bij neergooit. Kees Buddingh’ stopte na een vernietigende kritiek van W.F. Hermans met de publicatie van zijn dagboeken, en Ronald Giphart wilde het slot van zijn roman *Phileine*

LISA KUITERT

zegt sorry in de tweede druk herschrijven, nadat recensenten er opmerkingen over hadden gemaakt. En werd niet het tijdschrift *De Gids* in 1837 begonnen door uitgever Beijerinck die boos was op een recensie van zijn prachtwerken in de *Vaderlandse Letteroefeningen*, waarop hij dan maar besloot een eigen blad op te richten? *De Gids* is nu al bijna 170 jaar een gezaghebbend tijdschrift.¹⁷

De andere schakel in de keten die tot nog toe naar mijn idee tezeer veronachtzaamd wordt door boekhistorici, is de auteur. Die staat wél prominent in het model, maar het onderzoek naar deze factor in het communicatiecircuit staat in de kinderschoenen. Het gaat hier uiteraard niet om de auteur en zijn biografische gegevens, ook niet om de schrijver als creatief persoon. Het gaat om het schrijverschap, meer in het algemeen dus de beroepsgroep 'schrijvers' en de status van dat beroep (als het al als een beroep gezien werd). Het beroep van schrijver staat, evenals de andere schakels in Darntons model, onder invloed van de economische en maatschappelijke verwickelingen. De auteur is een producent, en daarmee een speelbal van, onder meer, de markt. Tegelijk heeft zijn beroep een symbolische meerwaarde. Hij is geenszins te vergelijken met andere producenten die onder invloed van de markt verkeren. De schrijver heeft, om in termen van Bourdieu te spreken, 'cultureel kapitaal'.¹⁸ De schrijver is kunstenaar.

Studies over het *beeldend* kunstenaarschap zijn, ook in Nederland, moeiteloos te vinden. Zo weten we inmiddels dat de kunstenaar in de eerste helft van de negentiende eeuw als een heel bijzonder mens werd gezien, en dat de kloof tussen de ware kunstenaar en het 'domme' publiek dan ook steeds groter werd.¹⁹ Het kunstenaarschap bood in theorie de mogelijkheid om een treetje hoger te komen op de sociale ladder. Hoewel kunstenaars vereerd konden worden met ridderorden of monumenten, bleek die sociale mobiliteit toch beperkt te zijn, en was kunst voor de kunstenaar in de eerste plaats onmiskenbaar handel.²⁰ Hoe was dat voor schrijvers in de negentiende eeuw? Werden zij ook als 'kunstenaar' gezien of was schrijven een ambacht? Was het gewoon handel? Werden schrijvers vereerd, gelauwerd met lintjes of in monumenten vereeuwigd? Welke sociale achtergrond had de gemiddelde schrijver toen? Het is allemaal nog niet afdoende onderzocht. Dat het schrijverschap niet zo een twee drie te definiëren viel, blijkt wel als we er een woordenboek uit 1872 bij pakken. Daar staat bij schrijverschap: *beroep van schrijver, broodschrijverij*, terwijl bij de B onder 'broodschrijver' wordt toegelicht: *'arme schrijver voor het dagelijksch brood, hongerig auteur'*.²¹

DE WAARDE VAN WOORDEN

Een schrijver was tot eind achttiende eeuw iemand die niet zozeer uit eigen inspiratie schreef, hij schreef in groepsverband, zoals in genootschappen gebeurde. Of hij was voor hogergeplaatsten aan het werk, dan schreef hij in opdracht. En ook de schrijver die voor zichzelf schreef, werd geen eigen inspiratie toegedicht, maar inblazingen door God of de muzen die zijn schrijfhand stuurden. In de achttiende eeuw zie je dat theoretici steeds vaker inspiratie gaan herkennen als iets dat niet van buitenaf, maar *van binnenuit* komt. De schrijver is niet een willoos instrument in de handen van anderen, hij heeft zelf 'genie', en het werk dat hij schreef, behoorde hemzelf exclusief en onlosmakelijk toe.²² Dit soort denkbelden *over* het schrijverschap is verbonden met de maatschappelijke positie van de schrijver. Met een beroep op zijn genie was het immers niet teveel gevraagd dat er ook een auteurswet kwam die zijn creatie wettelijk beschermd. Als de creatie beschermd was, kon de maker ervan zich 'auteur' noemen, waarmee zijn status gevestigd was. Bescherming, op zijn beurt, was afhankelijk van de mate van originaliteit van de creatie, waarmee het kringetje dus rond is.²³ De visie op de schrijver-als-genie maakte dat nog tot in onze tijd door velen het biografische element als dé verklarende factor voor een literair werk wordt gezien. Velen zullen zich herinneren dat een spreekbeurt op school over een gelezen boek, steevast begon met: 'Der Verfasser ist geboren in...'. Die biografische interesse voor afzonderlijke auteurs stond de aandacht voor *schrijverschap*, voor de hele beroepsgroep dus, in de weg.

Het waren de autonomisten in de literatuurwetenschap die daarin verandering brachten. Zij stelden de positie van de schrijver ter discussie, omdat alleen de tekst er volgens hen toe deed.²⁴ In 1968 werd de schrijver zelfs 'dood' verklaard door Roland Barthes, die opperde dat dit het gevolg was van de 'geboorte van de lezer'. In zijn optiek is het de lezer die de tekst betekenis geeft, de 'auteur' is slechts een van de vele interpretatiemogelijkheden van een tekst. Volgens deze literatuurbenadering was auteursintentie dus niet van belang: er was alleen maar tekst, vorm, structuur. Michel Foucault vulde de theorievorming aan met een uiteenzetting over de auteur als de bouwer van een oeuvre in zijn essay 'Qu'est-ce-qu'un auteur?'.²⁵ Hoewel de persoon van de schrijver er niet toe doet (volgens de autonomisten) herkennen we hem toch in zijn oeuvre. Het was Foucault die, zij het met de nodige vertraging, door zijn artikel de aanzet heeft gegeven tot hernieuwd onderzoek naar de auteur. Het inspireerde Roger Chartier, boekhistoricus pur sang, die voortborduurde op het verschijnsel 'oeuvre'. We spreken van 'de nieuwe Mulisch', 'de complete Hermans' alsof de naam van de auteur synoniem is met zijn werk.²⁶

LISA KUITERT

Over het schrijverschap in Nederland in algemene zin is de afgelopen jaren door boek- of literatuurhistorici weinig geschreven, een handvol artikelen op zijn hoogst.²⁷ Er zijn natuurlijk wel bijdragen te vinden over afzonderlijke schrijvers met hun uitgever(s), en er zijn briefwisselingen gepubliceerd van auteur en uitgever, die veel gegevens opleveren. Maar een synthese bieden ze niet.²⁸ Op dat terrein overheerst het writersblock. Misschien komt dat doordat wij het bijzondere van dit metier niet ten volle onderkennen. Tenslotte is bijna iedereen – zuigelingen en andere analfabeten uitgezonderd – in Nederland ‘schrijver’, zoals in maart 1998 op de voorpagina van een kwaliteitskrant te lezen was. Nederland telt bijna een miljoen schrijvende inwoners! Amateurschrijvers wel te verstaan. Schrijven is naast macraméeën volkshobby nummer één geworden. Het is geen erkend beroep; er bestaan geen officiële opleidingen voor zoals dat wel het geval is voor beeldend kunstenaars. Wel zijn er handboeken voor beginnende auteurs, en talloze schrijfcursussen, zelfs speciaal eentje voor de multiculturele debutant.²⁹ En er zijn uitgevers, de zogeheten *vanity-presses*, waar men tegen betaling zijn werk kan doen verschijnen, wat tegenwoordig met Printing On Demand betrekkelijk eenvoudig gaat. Wie dat te duur vindt, kan op een kleine honderd internetsites terecht waar men kosteloos zijn werk aan de openbaarheid kan prijsgeven.³⁰ Het lijkt voor iedereen te zijn weggelegd, maar net als bij voetbal dwepen de amateurs met de *professionals*. Elk jaar is er wel een krant of tijdschrift dat een themanummer aan het schrijverschap – niet aan het notarisschap of kunstenaarschap – wijdt. In 2001 waren dat onder meer *HP/De Tijd* – over de schrijver als ster – en *Vrij Nederland* – over de schrijver als ondernemer.³¹ Als een schrijver van uitgever verandert is dat voorpaginanieuws, zijn het er meer dan één tegelijk dan is het zelfs iets voor het NOS-journaal. Belangstelling voor het schrijverschap is er dus wel degelijk, en dat het onderwerp zich leent voor wetenschappelijk bestudering wijzen de buitenlandse studies uit.

Daarmee is nog niet gezegd wat het nut is van dit soort naspeuringen, wat je ermee kunt aantonen. Hoe voorkom je dat zo’n studie blijft steken in een paar aardige anekdotes over honoraria en boze uitgevers? Aan de hand van enkele voorbeelden hoop ik duidelijk te maken dat onderzoek naar schrijverschap meer oplevert dan dat. Laat ik daartoe deze openingszin uit een literaire roman voorlezen:

Zoo een Friesche landman, een Zeeuwsche kustbewoner, een burger van de Vlaamsche of Geldersche grenzen op den 16den Maart des jaars 1595 het statelijk Delft ware binnengetreden, zonder voorbereid te zijn op ‘t geen hij er

DE WAARDE VAN WOORDEN

zien zoude, ware hij wis door de uiterste verbazing getroffen bij 't aanschouwen van Goverts oude stad in vollen feesttooi, te midden van den OORLOG! dien verschrikkelijken oorlog, die op het veertigjarige martelaarschap was gevolgd; een oorlog, waarvan het einde niet was te voorzien, en die reeds zooveel bloed kostte, en zooveel tranen en zooveel goud, door den vrijheidlievenden landzaat niet onwillig, maar even zeker niet uit zijn overvloed voor de algemeene zaak ten offer gebracht; een oorlog waarvan hij, beklagenswaardige plattelandsbewoner, in zijn verwoesten oogst, in zijne verbrande schuren, in zijn bedreigd gezin, de loodzware lasten op iedere wijze had te dragen; een oorlog, die de beroorde burgers der grens- en kuststeden in gedurige siddering hield onder den slag van brandschatting en plundering, van overvallen des vijands en van invallen der woeste krijgsbenden, die beschermers heetten en maar al te vaak zich baldadige overweldigers toonden; een oorlog in het eind, die alles verarmde en deed kwijnen, wat niet uit dat onvermijdelijk kwaad zelf nieuwe levenskracht vermocht te putten, noch versche bronnen van welvaart voor zich zag uitspringen, nu de oude waren verstopt.³²

Eén zin! Van een hele bladzijde lang, bestaande uit een beschrijving die wij vandaag de dag zouden samenvatten met: Delft was in 1595 in oorlog. Insiders hebben misschien al geraden dat het de beginzin is van een roman van Bosboom-Toussaint, *De Delftsche Wonderdokter* uit 1870. Voor velen onder u was in elk geval al wel duidelijk dat het hier om een negentiende-eeuwse roman ging, zoal niet vanwege het taaleigen, dan wel vanwege de omslachtige en breedspakige schrijfstijl. Deze stijl is zo kenmerkend voor negentiende-eeuwse fictie, dat menigeeen niet aan die romans kan denken zonder een flinke gaap te onderdrukken. Ik zal dus maar niet nog een paar voorbeelden van dit soort beschrijvingen geven, ook al omwille van de tijd. De vraag is wel: waar komt deze omslachtige stijl vandaan – waarom hadden de negentiende-eeuwse romanciers zoveel omhaal van woorden nodig? Daarvoor moeten we het negentiende-eeuwse boekbedrijf eens wat beter bekijken.

Rond 1800 kende de Nederlandstalige literatuur geen eigen moderne romantraditie en niet omdat er geen interesse voor zou bestaan, of onvoldoende inspiratie.³³ De oorzaak ervan lag, naar het zich laat aanzien, in de positie van de schrijver. Het schrijven van een roman kostte veel tijd, en die inspanning werd meestal niet betaald. Voor de uitgever was het lucratiever om succesvolle romans uit het buiten-

land te vertalen. Hij hoefde een buitenlandse auteur niets te betalen en het vertalen kon hij zelf ook wel. ‘Wie met schrijven zijn dagelijksch brood denkt te bekomen, is niet op den regten weg’, schreef het kritische literaire tijdschrift *Apollo* nog in 1827.³⁴ Die situatie veranderde langzaam.

Een eerste stap was in elk geval de inwerkingtreding van de Wet op het kopijrecht van 1817. Dit was de eerste wet waarin met zoveel woorden was vastgelegd dat de (Nederlandse) schrijver als eerste gerechtigd was zijn werk te vermenigvuldigen en te exploiteren. In de achttiende eeuw vond men het nog heel normaal dat niet de schrijver maar de uitgever de eigenaar was van de tekst. Dat veranderde dus. Maar aan de honorering was dat nauwelijks te merken: de schrijvers kregen soms iets, maar vaak niets – hooguit een kleinigheid voor de spaarpot van de kinderen of wat presentexemplaren. Toch was 1817 een mijlpaal. De wet liet er geen twijfel over bestaan dat *de auteur* de maker was, en dus degene die de vruchten van zijn arbeid moest kunnen plukken. Het schrijven was daarmee officieel een broodwinning geworden.

Vanaf het midden van de negentiende eeuw waren er inderdaad verschillende schrijvers die leefden van de pen. Net als nu ging dat gepaard met aanzienlijke neveninkomsten door voorleesavonden in het land, journalistieke bijdragen en stukjes-in-opdracht voor onder meer de jaarlijkse almanakken. Wie de levensgeschiedenissen bekijkt van J.J. Cremer, Conrad Busken Huet, W.J. Hofdijk, Multatuli en anderen, zal opmerken dat zij bepaald geen genoegen namen met ‘een aardigheidje voor de kinderen’.³⁵ Dat hing niet alleen maar samen met de wettelijke bescherming van de auteur, maar ook met het gegeven dat met schrijven inmiddels meer te verdienen viel. Het werkveld werd breder. Hierop waren maatschappelijke factoren van invloed: meer mensen hadden meer redenen en ook meer mogelijkheden om zich te interesseren voor de pennenvruchten van de schrijvers. De bevolking van Nederland raakte in een eeuw tijd bijvoorbeeld al meer dan verdubbeld. Men is het er daarom in zijn algemeenheid wel over eens dat de zogeheten ‘lezersrevolutie’ ergens in de tweede helft van de negentiende eeuw zijn beslag kreeg.³⁶

Het groeiend getal lezers vereiste talrijke nieuwe voorzieningen, zoals vlot leesbare tijdschriften, dagbladen met feuilletons, almanakken met literaire bijdragen, en romans in afleveringen, die binnen de schrijverswereld voor een grote hoeveelheid extra werk en inkomsten zorgden.³⁷ ‘Met eene produktiviteit die aan dieren van lagere orde doet denken, wordt er geschreven, vertaald, gecenseerd (...)’ aldus letterkundige Taco de Beer in 1876.³⁸ Het is dan ook niet zo gek dat uitgever

DE WAARDE VAN WOORDEN

Gosler in 1885 op het idee kwam zijn contactadvertentieblad *Het Manuscript* te beginnen. En niet alleen het aantal uitgegeven titels steeg – van ruim 1500 in 1848 tot een kleine 3000 in 1896 – maar vooral ook de oplagen. Was in 1800 een oplage van 1000 exemplaren al veel, rond 1880 zijn oplagen van 10.000 exemplaren niet uitzonderlijk meer.³⁹ De boekenmarkt floreerde en schrijvers profiteerden daar financieel van mee.

En nu kom ik terug bij de zo kenmerkende breedsprakigheid van negentiende-eeuwse romans. Schrijvers – van fictie en van nonfictie – kregen, anders dan nu, een eenmalig bedrag bij inlevering van de kopij. Dat honorarium werd vooraf afgesproken en daarbij werd een prijs bepaald per vel ingeleverde kopij. De schrijvers kregen dus betaald per hoeveelheid tekst! Een ingenieuze novelle leverde (afzonderlijk uitgegeven) nauwelijks iets op, een romannetje weinig, maar een kloeke roman in twee of drie delen, dat tikte behoorlijk aan. Het loonde, met andere woorden, om je verhaal breed op te zetten en geen beschrijving uit de weg te gaan. Taco de Beer, die zich opwierp als de negentiende-eeuwse consumentenman van de literatuur, had dat ook gezien toen hij schertsend over de romanciers van zijn tijd opmerkte: ‘Er kan geen sprake van zijn, elk deel en elk onderdeel van het kunstwerk naar den eisch te schetsen, te teekenen en af te werken, – er is alleen sprake van het werk af te krijgen *en ‘t zoo lang mogelijk te maken*’.⁴⁰ Bosboom-Toussaint wier openingszin ik zojuist citeerde was een echte beroepsschrijfster. Hoewel haar man als beeldend kunstenaar ook geld binnenbracht, was algemeen bekend dat de schrijfster schreef om den brode. Volgens Busken Huet was zij zelfs de best-betaalde auteur van het land, wat erop wijst dat in de literatuur vrouwen serieus genomen werden.⁴¹

Er zullen zeker ook andere oorzaken zijn aan te wijzen voor de zo kenmerkende breedsprakigheid van negentiende-eeuwse romans. En ook kun je niet zeggen dat alle schrijvers van breed uitgesponnen romans dat deden om per saldo meer te verdienen. Immers, algemeen wordt aangenomen dat de historische roman omwille van de *couleur locale* veel beschrijvingen bevatte. Maar het kwam wel verdacht goed uit dat ruimhartig strooien met gedetailleerde uitweidingen ook financieel aantrekkelijk was! De tegenwerping dat achttiende-eeuwse romans toch ook al langdradig waren, gaat mijns inziens evenmin op. De kampioenen van dit genre in Nederland, Betje Wolff en Aagje Deken, wier roman *Willem Leevend* maar liefst acht delen telde, werden namelijk óók per hoeveelheid betaald: 30 gulden per vel van 16 bladzij

den.⁴² De in geldnood verkerende schrijfsters kunnen als de eerste ‘broodschrijsters’ worden beschouwd.

Dat een korte novelle (in boekvorm) minder opleverde dan een kloeke roman moet alom bekend geweest zijn en zulke neveneffecten hebben naar mijn idee hun weerslag op de romantraditie. Iets soortgelijks is opgemerkt naar aanleiding van de Engelse Victoriaanse roman, die zwaar onder invloed stond van de Engelse leesbibliotheken.⁴³ Om het mogelijk te maken een nieuwe roman direct al aan meer dan één lezer uit te lenen, kregen de uitgevers het verzoek de boeken in drie delen te hakken. Omdat de bibliotheken de belangrijkste afnemers waren, kwamen Engelse uitgevers aan dit verlangen tegemoet. Ze vroegen de auteurs dan ook om hun romans in drie of meer delen te *schrijven* en elk deel met een spannende *cliffhanger* te besluiten zodat de lezers ook het volgende deel zouden vragen. De Victoriaanse roman kenmerkt zich dus door een spanningsboog die inzakt en aanzwelt, al naar gelang de omvang van het boek. Die stijl raakte ingeburgerd, ook bij schrijvers die niet voor de leesbibliotheken schreven. De theorie over de langdradigheid is moeilijker te bewijzen. We weten immers nooit precies wat er in het hoofd van de schrijver tijdens het schrijven omging.

Misschien bent u dus nog niet overtuigd van de noodzaak onderzoek te doen naar het schrijverschap? Een tweede voorbeeld dan maar: de broodschrijver en de bohémien. Zoals gezegd was het na 1850 mogelijk geworden om als literaire auteur, wanneer er voldoende neveninkomsten waren, van de pen te leven.⁴⁴ Het zal geen toeval zijn dat in de jaren 1870 de discussie losbarstte over een wel heel verwerpelijke sujet dat de nationale letteren bevulde: de broodschrijver.⁴⁵ Jan ten Brink vatte de angst voor dit scheldwoord als volgt samen: ‘Laat een man van genie verzen schrijven, men neemt er geen notitie van of de eerste vraag luidt: wie is hij? wat is zijne betrekking? hij is toch geen broodschrijver?’⁴⁶ Schrijvers riepen om het hardst dat er met schrijven géén droog brood te verdienen viel en dat ze het daar ook niet voor deden. Ze klaagden hierover meestal tijdens, of aan de vooravond van een nieuw Taal & Letterkundig Congres.⁴⁷ Het onderwerp auteurshonoraria was in deze jaren *hot* omdat er een nieuwe auteurswet in de maak was, waar al ruim een decennium lang op gebroed werd. De overheid moest vooral niet denken dat schrijvers een luxeleventje leidden. Met de nodige retoriek smeed letterkundige Taco de Beer zijn lezers in het gezicht: ‘Ga ze na, uwe mannen van naam, uwe geliefde, veel gelezen schrijvers – wie van hen kan zich onverdeeld aan zijn arbeid, aan zijne studie overgeven, levende van den opbrengst zijner werken?’⁴⁸ Ja, de knutselaar, die achter

DE WAARDE VAN WOORDEN

elkaar wegpwerpromans in elkaar flanst, die wel, maar die kan gemist worden, zei De Beer, die zelf leefde van zijn werk als leraar aan de HBS. Ook Busken Huet, die met zijn journalistieke werk voor de *Java Bode* per abonnee betaald werd en aldus f 2000,- per maand verdiende, mengde zich in de discussie.⁴⁹ En J.A. Vitranga, beter bekend als Jan Holland, schreef erover in het geestige *Brieven aan neef Gerrit*. Vitranga zelf stelde een daad, door zijn boeken in eigen beheer uit te geven.

Er moet dus een zekere wrijving zijn ontstaan tussen het schrijven-voor-geld, en het schrijven-om-de-kunst. Was het in 1817 nog zo dat een schrijver bijna per definitie om de kunst schreef want van geld was eenvoudigweg geen sprake, rond 1870 waren er al zoveel beroepsschrijvers die van de pen leefden, dat vertrossing – om een anachronisme te gebruiken – op de loer lag. Niet het geld zelf was bedenkelijk, maar het feit dat daar een wederdienst tegenover kwam te staan. Was een schrijver die schreef wat de uitgever van hem verlangde nog wel een ‘artiest’, een kunstenaar? Die vraag werd nijpend, omdat de boekenmarkt een massamarkt aan het worden was, een gebruiksmarkt waar vraag en aanbod goed op elkaar werden afgestemd.

Voor de schrijver-kunstenaar gloorde er desondanks licht aan het eind van de tunnel. Want juist deze massamarkt maakte het mogelijk voor een schrijvende bovenlaag om zich als echte kunstenaar te profileren.⁵⁰ Daarvoor was het noodzakelijk je van de broodschrijvers te onderscheiden. Dat kon op twee manieren: enerzijds door alleen nog maar te schrijven om het schrijven en financieel succes af te wijzen, anderzijds door afstand te nemen van de gevestigde smaak. Het schrijven-om-het-schrijven was een credo dat rond 1870 onder de literaire bovenlaag vrij algemeen was: men wilde immers niet voor een broodschrijver worden aangezien. Maar desondanks moest er brood op de plank. Vandaar dat in de discussies die op onder meer de taal- en letterkundige congressen werden gevoerd, gehamerd werd op het bestaan van een ‘nieuwe’ categorie schrijvers, die wel leefde van de pen maar géén broodschrijver was.⁵¹

Het afstand nemen van de gevestigde smaak lag wat ingewikkelder. Bourdieu heeft daar een interessante theorie over. Volgens hem gaan in de negentiende eeuw twee ‘markten’ zich van elkaar onderscheiden: één waarbinnen het oordeel van critici en beroepsgeenoten over je reputatie zwaar weegt, met als hoogste beloning: canonisatie. De andere de markt waar succes en verkoopcijfers het zwaarst wegen. Daarmee signaleert hij dat in de negentiende eeuw een categorie van ‘weerbarstig’ proza en poëzie is opgekomen, die we literatuur zijn gaan noemen, en die we hoger

waarderen dan de vlot leesbare boeken die veel succes behalen. Een onderscheid dat vandaag de dag nog altijd veel discussies oproept.

Omdat na het midden van de negentiende eeuw geen strikte, alom geldende voorschriften meer bestonden voor literatuur, geen classicistische vormprincipes, geen vaste procédés, verkeerden de auteurs in ‘esthetische onzekerheid’. Wat is dan de norm als er geen norm is? De norm werd ‘vernieuwing’. Wie met iets nieuws kwam, had, volgens Bourdieu, de meeste kans op een gunstig oordeel van zijn collega’s en van critici. In Nederland voldeden de Tachtigers aan dat profiel. Zij maakten zich in literair opzicht los van hun voorgangers, waarmee ze de weg baanden voor die nieuwe categorie van weerbarstig proza en poëzie.⁵² Je kunt denk ik wel zeggen dat ‘literatuur-met-de-grote-L’ pas bestaat sinds de Tachtigers. Iets lager in rangorde stond fictie in het algemeen, waarvoor destijds de term *belletrise* of ‘fraaije letteren’ gebruikt werd. Mij lijkt het dat dit onderscheid tussen kunst en amusement – want daar hebben we het in feite over – niet is geforceerd door de lezers want die hadden er geen belang bij. De afscheiding van het ‘weerbarstige’ proza was een *schrijvers*belang, met geld en status als achtergrond. Ik zal dit toelichten.

Dat de Tachtigers afstand namen van de gevestigde smaak wordt onder meer verklaard uit ‘een gezamenlijk protest tegen de oude orde van conservatief-liberalen’, wat natuurlijk ook waar is.⁵³ Maar daarbij moet worden meegewogen dat deze schrijversgroep zich met opzet terugtrok in een ivoren toren en afstand nam van literatuur-als-‘gezelschapsspel’ om toch vooral als *kunstenaar-dichter* te worden gezien en niet als broodschrijver.⁵⁴ De jonge generatie van 1880 wilde het schrijven evenmin opvatten als een hobby, waar men zich aan overgaf in vrije uren als het werk gedaan, de preek geschreven was. Zij probeerden te leven van de pen, hoewel dat in feite onmogelijk was omdat ze op een veel te kleine lezersgroep mikten. Hadden ze wel een baan, zoals Gorter die les gaf op een middelbare school, dan kwam er daar in het logboek te staan: ‘Gorter: vergeten les te geven.’⁵⁵ Leven van de pen was alleen mogelijk als niet alleen het werk maar ook het *imago* van de schrijver geld opleverde. Onderzoekers als de Amerikaanse kunsthistoricus Robert Jensen menen dat kunstenaars aan het eind van de negentiende eeuw doelbewust de bourgeoisie ‘epateerden’ omdat ze zo meer aandacht konden krijgen, en de nieuwsgierige burgers dan eerder bereid waren in de buidel te tasten.⁵⁶ Hoe zit het dus met die Tachtigers? Waren het artistieke warhoofden, of getalenteerde zakenlui?

De Tachtigers waren gefixeerd op het schrijverschap. Niet alleen wat creativiteit en geëxalteerde inspiratie betrof – ‘Je moet half dood gaan bij het maken, dan komt

DE WAARDE VAN WOORDEN

er wat', schreef Herman Gorter over het dichten – maar ook in hun bohémien-gedrag en hun afstand nemen van het grote publiek. Poëzie is een zaak van weinigen, voor weinigen, zei Kloos zelfbewust in 1882.⁵⁷ Uiteraard ging ook voor de Tachtigers alleen de zon voor niets op, er moest toch geld binnenkomen. Daar hadden de jonge schrijvers hun oplossingen voor. Zo functioneerden familie en vrienden die onder de indruk waren, als mecenasen, en de schrijvers steunden ook elkaar want sommige Tachtigers kwamen uit gegoede kringen. Kloos kreeg bijvoorbeeld maandelijks f25,- van Van Eeden, voor het secretariaat van *De Nieuwe Gids* kreeg hij nog eens f600 per jaar.⁵⁸ Van Deyssel maakte onderscheid tussen echte kunst, en kunst & industrie en met dat laatste verdiende hij zijn boterham. Zakelijk instinct had hij wel: hij wilde het copyright op *Een liefde* van uitgever Brinkman terugkopen. 'Ik hoor van alle kanten dat ik met een 2e uitgave veel geld kan verdienen,' zei hij.⁵⁹ Ook sommige andere Tachtigers waren niet zo onzakelijk als men wel denkt.

Volgens mij zou er een fascinerende studie over de Nederlandse literatuur te schrijven zijn waarbij nu eens niet de stromingen, de stijl, de uitgaven en ook niet de schrijvers in het middelpunt staan, maar zoiets ogenschijnlijk futiels als *de honorering* van de auteur. Een literatuurgeschiedenis in termen van geld, zou denk ik een eyeopener kunnen worden. Zou die geschiedenis ook een verklaring kunnen geven voor de persoonlijke ervaring waar ik mijn verhaal van vandaag mee begon: mijn ontdekking van die 'stomvervelende' literatuur? Ik denk van wel. Daarvoor moeten we naar de tweede helft van de twintigste eeuw, om uit te komen bij mijn derde voorbeeld in de gedaante van een nieuw type schrijver: de subsidieschrijver.

Na de Tweede Wereldoorlog heerste er onder Nederlandse kunstenaars een zekere weerzin tegen staatsbemoeienis. Subsidies waren er dan ook vrijwel niet. Voor schrijvers, en trouwens ook voor anderen, moet het een armoedige tijd zijn geweest. Luxegoederen waren nog op de bon, uitgevers kampten met papierschaarste. Voorzieningen als AOW (1956) en de AWW (1959) markeerden begin jaren '60 een kentering: de opkomst van de 'verzorgingsstaat'.⁶⁰ Eind jaren '50 kwam ook de boekenmarkt in een stroomversnelling, onder meer dankzij de pocketboekenhousse en een groeiende groep lezers. Schrijvers merkten van die gunstige ontwikkelingen niet veel omdat uitgevers hadden bedacht dat zij hun auteurs voor de pocketboeken geen 10%, maar slechts 3% of 4% honorarium konden uitbetalen, onder het excuus dat de pockets anders niet zo goedkoop op de markt gebracht konden worden. Al in 1958 kwamen enkele Vijftigers hiertegen in het geweer. Toen ook de overheid zich niet om het inkomen van schrijvers bleek te bekommeren,

LISA KUITERT

barstte de bom. 65 Nederlandse schrijvers kwamen publiekelijk tot de conclusie dat hun financiële positie precair was en dat de overheid in actie diende te komen.⁶¹

Op 11 december 1962 verspreidden zij een circulaire met daarin hun noodkreet. Hiermee was het Schrijversprotest geboren, een episode in de Nederlandse literatuurgeschiedenis die tekenend is voor een verschuiving in de positie van de schrijver. Als heuse vakbondsleden gingen de schrijvers over tot het ultieme machtsmiddel: een staking. Zij kondigden aan, oh schrik, niet naar het eerstvolgende Boekenbal te gaan, evenmin reisbeurzen of opdrachten aan te nemen die aan de overheid gerelateerd waren, en ook niet plaats te nemen in juries.

Staatsecretaris Scholten vond dat schrijvers een vrij beroep uitoefenen, met alle risico's van dien. Die vrijheid willen ze toch ook? Hans Andreus kwam daarop met zijn dramatische uitspraak: 'Men *kies*t zijn schrijverschap niet, men *is* schrijver.' Daarom zouden schrijvers een minimumsalaris van f6000,- per jaar moeten ontvangen, plus de zekerheid van een pensioen voor elke beroepsschrijver. Dat weigerde de staatsecretaris, maar in tweede instantie kon toch een akkoord worden bereikt – volgens Garnt Stuiveling omdat zelfs de koningin zou hebben gezegd: ik kom alléén naar het boekenbal als het opgelost is.⁶²

Het belangrijkste punt in het akkoord was de stichting van een Fonds voor de Letteren in 1965. Aanvankelijk was dit een schamel geldpotje, maar door geregelde acties van auteurs en vertalers kan het Fonds inmiddels jaarlijks zo'n 5 miljoen euro besteden. Sinds de oprichting van het Fonds bestaat er een fijnmazig systeem van subsidieverlening aan auteurs, zowel voor hen die hun sporen al verdiend hebben als voor hen die net komen kijken.⁶³ Zo'n financiële regeling voor schrijvers heeft nooit eerder in de geschiedenis bestaan. Na alle soorten van honorering die het schrijverschap al kende, werd dit een volstrekt nieuwe variant. Dat moet toch, zou je denken, gevolgen hebben gehad. Is de literatuur op een of andere manier beïnvloed door de subsidiëring en heeft die invloed effecten op langere termijn?

Het letterenbeleid van overheidswege is voor een groot deel gericht op wat men noemt 'afnamebeleid', wat inhoudt dat ernaar wordt gestreefd méér mensen tot het lezen van literatuur te bewegen.⁶⁴ Bij het Fonds voor de Letteren bekijkt men meer de aanbodzijde, die van de schrijvers, en valt veelvuldig in de beleidsstukken het woord kwaliteit.⁶⁵ De gedachte achter de subsidieregelingen van het Fonds is dat daarmee niet alleen de schrijver, maar ook de literatuur geholpen is. Het is de vraag of dat zo is. Hierover zullen de meningen verdeeld zijn maar naar mijn mening is de literatuur er bij alle stimulerende maatregelen vanuit de overheid de afgelopen ja-

DE WAARDE VAN WOORDEN

ren *niet* op vooruitgegaan. De zelfreinigende werking van de commercie wordt immers op deze manier gemist. Er bestaat nu een vorm van waardetoekenning die door adviseurs achter de schermen totstandkomt. De vraag of een boek wordt verkocht, speelt daarbij geen rol meer. Voor schrijvers heeft het negeren van verkoopcijfers een gunstig bij-effect. Net als de Tachtigers – overigens met meer zelfopoffering – deden, kunnen schrijvers nu afstand nemen van het grote publiek, en gerust een boek schrijven dat afwijkt van de heersende conventies. ‘Kwaliteit’ wordt immers door ingewijden toegekend, en met de subsidiesom bezegeld. Omdat literatuur zoals gezegd ‘een mening’ is, is het toekennen van kwaliteit een hachelijke zaak.⁶⁶ Ongetwijfeld geldt ook hier wat Bourdieu voor de negentiende eeuw opmerkte: esthetische onzekerheid leidt tot een hoge waardering voor vernieuwingen, of preciezer gezegd: een *te* hoge waardering voor vernieuwingen, want met vernieuwingen op zichzelf is niets mis. Je loopt als beoordelaar, en dus ook als schrijver, het minste risico wanneer je kiest voor iets wat afwijkt van de traditie. Het gevolg? Er verschijnen veel boeken waar de lezer, om in goed Hollands te spreken, geen touw aan vast kan knopen.

Het Fonds heeft namelijk jarenlang vooral ontoegankelijke, moeilijk verkoopbare literatuur gesteund.⁶⁷ Dat was immers de literatuur die commercieel niet rendabel was. Omdat de subsidietoekenning als een keurmerk fungeert – want toegekend door ingewijden – is onbedoeld een literair klimaat ontstaan waarin ontoegankelijke boeken als het summum worden gezien: ‘echte’ literatuur is hypercomplexe literatuur met vaagheden en open plekken, is gelaagd en multi-interpretabel. Op die manier vormt zich een nieuwe norm voor literatuur die op de categorie ‘onzekere’ auteurs een sturende werking kan hebben en aldus leidt tot verliteratuurde, gewild ontoegankelijke literatuur.⁶⁸ Het is die sturende werking die nader onderzoek verdient – alleen al omwille van een goed begrip van de literatuurgeschiedenis.

Maar, zult u zich afvragen, hoe komen die boeken dan in druk? Uitgevers lijken zich weinig bewust te zijn van het feit dat zij met het publiceren van iemands debuut een schrijverschap hebben gecreëerd: waarom zijn zij niet wat selectiever? Dat is simpel. De uitgever is geen recensent. Hij draait mee in het wereldje en houdt zijn ogen en oren open. Uitgevers weten wat en wie gesubsidieerd wordt, en slaan die informatie op. De gesubsidieerde auteurs of vernieuwende trends hebben kennelijk *iets*. Daarbij komt dat uitgevers incalculeren dat niet elk boek een *seller* hoeft te zijn, en liever een discutabel boek uitgeven, dan helemaal géén. Een moeilijk verkoopba-

LISA KUITERT

re roman kan bovendien, net als een onrendabele poëziebundel, bijdragen aan het zorgvuldig gekoesterde culturele imago van de uitgeverij. Maar als auteur tel je bij de fondsen pas mee – als je al iets gepubliceerd hebt! Zo ontstaat een gesloten circuit waarbinnen eigen regels gaan gelden. De literatuur wordt tot een reservaat waar hekken omheen staan; waar de gewone lezer niets te zoeken heeft.⁶⁹ De autonomie van de literatuur is een groot goed, maar het gevaar bestaat dat die autonomie doorslaat. Er verschijnen vandaag de dag te veel boeken die niemand lust. Subsidieproza.

Dames en heren,

De geschiedenis van de schrijver is dan wel een mooie brug tussen boekgeschiedenis en literatuurgeschiedenis maar ik geef meteen toe dat mijn invulling van die geschiedenis grotendeels hypothetisch is. Er valt dan ook nog veel uit te zoeken. Hier ligt een taak voor de boekgeschiedenis – in elk geval voor wat de negentiende en twintigste eeuw betreft. Het is een van de opdrachten van ons mooie vak om de literatuur van alle prouts en praal te ontdoen, en terug te gaan naar de *materie*: het boek van papier en inkt (nog wel) dat door een aarzelende en meestal zuinige uitgever op de markt is gebracht en in de winkel op kopers ligt te wachten. Voor dat boek is een investering gedaan, en die moet worden terugverdiend. Hoe gaat dat in zijn werk? Hoe zetten uitgever en schrijver zich hiervoor in? Wat voor consequenties hebben hun inspanningen, voor bijvoorbeeld de ideeënoverdracht door middel van dat boek? U hebt kunnen zien dat onderzoek op dit terrein fascinerend en pijnlijk tegelijk is. Fascinerend omdat je op zoek bent naar het grote geheim ('waarom dit boek wél en dat boek niet'), en pijnlijk omdat je weet dat de boekhistoricus per definitie een spelbreker is. Hij ontdoet de literatuur van de franje waar hij zelf ook zo graag in wil geloven.

Wat mij stimulerend lijkt voor het boekhistorisch onderzoek, is dat het probeert de boekhandel, en alles wat daarbij speelt, niet alléén als 'medium van cultuuroverdracht' te zien, maar daarnaast ook als institutie. Ik bedoel: niet alleen als voertuig van ideeën, maar ook als maker en/of stuurder van die ideeën. Uitgevers kunnen dat, bijvoorbeeld door hun boeken uit te geven in een serie, die dan met een klinkende naam als 'NEDERLANDSE KLASSIEKEN' wordt getooid, en boekverkopers kunnen dat, door die klassieken niet bij de literatuur te zetten maar bij de studieboeken.⁷⁰ In vrijwel elke schakel van Darntons communicatiecircuit speelt dat insti-

DE WAARDE VAN WOORDEN

tutionele karakter een rol. Ook de auteur kun je niet alleen als medium, als brenger van de boodschap zien, maar als institutie bovendien. Zijn roem, zijn faam, zijn naam en zijn inkomen zijn maar enkele manieren waarop een auteur onbedoeld de interpretatie van zijn werk beïnvloedt.

Dames en heren, ik kom tot een conclusie. Naar mijn idee heeft de hedendaagse literaire consumentenman Herman Stevens, die ik aan het begin van dit verhaal citeerde, gelijk met zijn vrees dat ‘geldbeluste auteurs’ de literatuur *kunnen* uithollen. Maar hoe geldbelust zijn de Nederlandse auteurs nou eigenlijk op de keper beschouwd? Zou het niet heerlijk zijn als wij vandaag de dag beschikten over een tijdschrift als *Het Manuscript*? Dan wist iedereen precies hoeveel de auteur voor zijn werk verlangt, en hoe lang het duurt voor een uitgever toehapt. En gesteggel over geld behoort daarmee tot het verleden. U begrijpt dat ik met mijn ‘literaire ongenoegen’ maar wat graag in de redactie van zo’n blad zou zitten.

Zeer gewaardeerde toehoorders, laat ik overgaan tot plechtige maar daarom niet minder gemeende dankwoorden aan het adres van de instelling waar ik benoemd ben. Ik dank de Universiteit van Amsterdam, in het bijzonder het College van Bestuur en de decaan van de faculteit Geesteswetenschappen, voor het gestelde vertrouwen, niet alleen in mij, maar ook in het vakgebied waarvoor ik hier sta. Ik zie het als mijn taak dat vertrouwen waar te maken en zal mijn beste krachten geven aan het voortbestaan van deze leerstoelgroep. Ik dank mijn nieuwe collega’s van Boekwetenschap, die mij zo hartelijk in hun midden hebben opgenomen en van wie ik, omdat zij allen een weer heel ander specialisme hebben, nog veel zal kunnen leren. Niet minder dank ik de ‘oude’ collega’s van Moderne Letterkunde, waar ik twaalf jaar geleden als aio bij aanschoof. Ook in de daaropvolgende jaren als postdoc en als faculteitsfellow heb ik mij tot op de dag van vandaag bij hen thuisgevoeld. In het bijzonder bedank ik mijn zeer gewaardeerde promotor Willem van den Berg en copromotor Marita Mathijssen, die mij beiden door de jaren heen enorm gesteund en gestimuleerd hebben. Ik bedank de medeonderzoekers, de vriendinnenschaar, en natuurlijk past hier een speciaal woord van dank aan het adres van het gezin waar ik uit kom en dat mij voor een deel gevormd heeft. De eigenzinnigheid van mijn beider ouders is voor mij een voorbeeld geweest; ik ben heel blij dat ik ze hier stralend voor mij zie. Ik denk daarbij ook aan mijn opa en tante, mijn broer en beide zussen en het lijkt me niet meer dan rechtvaardig dat ik mijn oratie opdraag aan mijn zus die al 18 jaar niet meer onder ons verkeert. Maar het meest van al bedank ik de twee

LISA KUITERT

mannen in mijn leven, Ingmar en Hans, die de twee polen in mijn bestaan – van hier helpen en daar geholpen worden – goed vertegenwoordigen. Mijn laatste woord geldt de studenten van alle opleidingen waar ik bij betrokken ben, maar in het bijzonder die van Boekwetenschap. Ik word een beetje weemoedig als ik terugdenk aan de jaren van studie die ik zelf grotendeels doorbracht op het prachtige zaaltje van de Bibliotheek van de Koninklijke Vereniging, waar de vriendelijkste mensen ter wereld mij niet aflatend van unieke en verloren gewaande archiefstukken voorzagen. Dat heerlijke zaaltje is er niet meer, maar de collectie nog wel. Die collectie is dode materie als ze niet door nieuwe generaties studenten in leven wordt gehouden, zoals een heel vakgebied gedragen wordt door studenten die met nieuwe gezichtspunten de verstofte docenten van tijd tot tijd wakker schudden. Ik hoop dat jullie mij nog vele jaren uit mijn winterslaap zullen houden.

Dames en heren
Ik heb gezegd.

Noten

- * Met dank aan Willem van den Berg, Frans A. Janssen, Marita Mathijsen, Hans Renders en Garrelt Verhoeven voor hun commentaar bij een eerdere versie van deze tekst.
1. *Het Manuscript. Orgaan ter bevordering der gemeenschappelijke belangen van uitgevers, schrijvers en redacties* nr. 2, febr. 1885.
 2. In *Het Manuscript* nr. 5, mei 1885.
 3. Het bevindt zich in de afzonderlijk gecatalogiseerde verzameling van de Bibliotheek KVB (UB Amsterdam) en is alleen via de gedrukte catalogus van deze onvolprezen bibliotheek terug te vinden.
 4. *NRC Handelsblad*, 18 oktober 2001; auteur: Herman Stevens.
 5. Discussie op de opiniepagina van *NRC Handelsblad*, 18 oktober 2001. Zie ook de stukken in *Het Parool* op 3 oktober ('Topauteurs willen meer geld'), met reactie van Rik Smits ('Actie schrijvers geen simpele geldkwestie').
 6. K. van het Reve, *Literatuurwetenschap: Het raadsel der onleesbaarheid* (Huizingalezing), Baarn 1979.
 7. Zie de discussie op SHARP-discussielijst mei 2001 over 'book studies', en meer algemeen het openingsartikel in het eerste *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* (1994) van Han Brouwer, 'De vele geschiedenissen van het boek'. Vergelijk de eerdere discussies over het vakgebied in *Dokumentaal* 1984.
 8. *Nederlandse Boekhistorische Vereniging* met bijbehorend jaarboek en discussielijst met site op internet; tevens het *Jaarboek van het Nederlands genootschap van bibliofielen*. Voorts de tijdschriften *Quaerendo*, *De Boekenwereld*, *De Boekenpost*, *Uitgelezen Boeken* en nog enkele voor zeer specifieke doelgroepen bestemde tijdschriften.
 9. Vergelijk de studies over de begrippen 'vrijheid', 'vaderland' en 'beschaving' die recent zijn gepubliceerd: E.O.G. Haitsma Mulier en W.R.E. Velema (red.), *Vrijheid: een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*, Amsterdam 1999, N.C.F. van Sas (red.) *Vaderland: een geschiedenis van de vijftiende eeuw tot 1940*, Amsterdam 1999, P. den Boer (red.) *Beschaving: een geschiedenis van de begrippen hoofsheid, heusheid, beschaving en cultuur* Amsterdam 2001.
 10. P. Calis, F.P. Huygens, B.W.E. Veurman, *Het spel en de knickers*, dl. 2, Amsterdam 1974, p. 326.
 11. 'What is the History of Books?' in: K.E. Carpenter (red.), *Books and Society, in History. Papers of the Association of College and Research Libraries Rare Books and Manuscripts Preconference [...]* New York 1983, pp. 3-26. De Nederlandse vertaling verscheen in 1990: 'Wat is de geschiedenis van het boek', *De kus van Lamourette*, Amsterdam 1990, model op p. 125.
 12. Zie N. Barker (red.), *A potencie of life. Books in society. The Clark Lectures 1986-1987*, Londen 1993. Het model staat op p. 14. Het model heeft m.i. vooral een verklarende

waarde, en is minder bruikbaar voor boekhistorici om mee aan de slag te gaan, juist vanwege het ontbreken van 'personen' in dit schema. Immers vooral personen laten sporen na, dit in tegenstelling tot een grootheid als 'sociaal gedrag', iets dat in historisch onderzoek zonder identificeerbare personen moeilijk te onderzoeken valt.

13. Tessa Watt, *Cheap print and popular piety 1550-1640*, Cambridge 1991.
14. Zie bijvoorbeeld Rob Grootendorst, *Crisis in de kritiek. Argumentatietheorie en literaire recensies*, Amsterdam 1998.
15. Bijvoorbeeld Nel van Dijk, *De politiek van de literatuurkritiek. De reputatie-opbouw van Menno ter Braak in de Nederlandse letteren*, Delft 1994 en Susanne Janssen, *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*, Hilversum 1994. Zie voor enkele boekhistorische kanttekeningen bij empirisch-literatuursociologisch onderzoek o.m. Lisa Kuitert, 'Een vis op het droge', *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis 2* (1995), pp. 191-210.
16. Recent verscheen van Korrie Korevaart *Ziften en zemelknoopen. Literaire kritiek in de Nederlandse dag-, nieuws- en weekbladen 1814-1848* (Hilversum 2001), dat laat zien hoe rijk dit onderzoeksterrein is. Haar aanpak is evenwel, zoals zij zelf schrijft, meer 'tekstgeoriënteerd receptie-onderzoek'.
17. Zie Tineke Jacobi en Joke Relleke, "Een bespottelijke boekverkooperstwit"; aanzet tot de oprichting van de thans 150-jarige *De Gids*, *Ons Amsterdam* 1987 (dl. 39), afl. 9, pp. 198-203. Zie ook Remieg Aerts, *De letterheren. Liberale cultuur in de negentiende eeuw: het tijdschrift De Gids*, Amsterdam 1997.
18. P. Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* Amsterdam 1992, p. 172 e.v.
19. A. Hoogenboom, 'De stand des kunstenaars': de positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw, s.l. 1991, p. 46. Zie ook de studie van Ch. Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998.
20. A. Hoogenboom, *op.cit.*, p. 193.
21. *Nieuw woordenboek der Nederlandsche taal, bevattende [...]*, 1872, door J.H. van Dale (facsimile 1992).
22. Martha Woodmansee, *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York 1994.
23. Zie Woodmansee 1994, *op.cit.*, p. 40.
24. Al in de jaren twintig worstelden de Russische formalisten met de notie 'auteur'. Zie Nico Laan, *Het belang van smaak. Twee eeuwen academische literatuurgeschiedenis* Amsterdam 1997, pp. 174 e.v. In Nederland groepeerden de autonomisten zich onder meer in het tijdschrift *Merlijn* (1962-1966).
25. Het essay verscheen in *Bulletin de la société française de philosophie* 14/juli-sept. 1969, pp. 73-104. Een Nederlandse vertaling verscheen in *Literaire Cultuur. Tekstboek*. Heerlen 2001.

26. Er komen uit Frankrijk nog meer interessante studies op dit terrein, van onder anderen A. Viala (*Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Parijs 1985) en N. Heinich, (o.m. *Etre écrivain: création et identité*, Parijs 2000). Zie voor meer op empirische leest geschoeid onderzoek het reviewartikel van Susanne Janssen, 'The empirical study of careers in literature and the arts', in D. Schram en G. Steen (red.), *The psychology and sociology of literature. In honour of Elrud Ibsch*, Amsterdam 2001, pp. 323-357.
27. Zie onder meer Susanne Janssen 2001, *op.cit.*; Kees Bruin, 'Het gelukkige bezit van twee heel oude, kapitaalkrachtige freules. Steun van particulieren en overheid aan de letteren in Nederland sinds 1945', in: C. Smithuijsen (red.), *De hulpbehoevende mecenas. Particulier initiatief, overheid en cultuur 1940-1990*, Zutphen 1991. Lisa Kuitert, 'Schrijver van beroep. De professionalisering van de literaire auteur in de negentiende eeuw', en Ton van Kalmthout, 'Naar een volwaardige broodwinning. De moeizame professionalisering van Nederlandse en Vlaamse literatoren 1875-1914', allebei in *Boekmancahier* 13 (2001), nr. 47 en wel op pp. 23-34 en pp. 35-51. S. Hoogervorst, 'Letterkundige: beroep of roeping? De Vereniging van Letterkundigen 1905-1945', in: F. van den Burg e.a. (red.) *Kunst en beleid in Nederland* 6, Amsterdam 1993, pp. 189-219 en 236-241. Lisa Kuitert, 'In den beginne was de schrijver, maar dan? De beroepsauteur in boekhistorisch onderzoek', *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 1 (1994), pp. 89-106. Nog dit jaar zal verder verschijnen een studie in boekvorm over literair mecenaat in het interbellum: Helleke van den Braber, *Geven om te krijgen*, Nijmegen 2002.
28. Bijvoorbeeld G.L. Funke jr. (red.), *Briefwisseling tusschen Multatuli en G.L. Funke*, Amsterdam 1947; B.H. Molkenboer, 'Vondels drukkers en uitgevers', in: *Vondelkroniek* 12 (1941), pp. 17-71, 86-96, 121-148 en 152-188 (onvoltooid); L. Voet, 'Manuscripts and authors', in *The Golden Compasses. A history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, dl. 2, pp 279-301; A. Baggerman, *Een drukkend gewicht. Leven en werk van de zeventiende-eeuwse veelschrijver Simon de Vries*, Amsterdam 1993; H.T.M. van Vliet (red.), *Louis Couperus en L. J. Veen: bloemlezing uit hun correspondentie*, Utrecht 1987; R.L.K. Fokkema en Joost van der Vleuten (red.), *Gerrit Achterberg. Briefwisseling met zijn uitgevers* (2 dln.), Amsterdam 1989; S.J. van Faassen en S. Chen (red.), *Briefwisseling J. Greshoff-A.A.M. Stols* (3 dln.), 's-Gravenhage 1990-1992; Anky Hilgersom (red.), 'Geld verdienen zal ik er nooit aan'. *Briefwisseling Ed. Hoornik en A.A.M. Stols*, Den Haag 1999.
29. Onder meer het vuistdikke *Handboek voor schrijvers* (meest recente editie: Amsterdam/Antwerpen 2001) waarin maar liefst 17 pagina's gevuld zijn met adresgegevens van schrijfcursussen en 8 pagina's met schrijfgroepen. Cursus 'Grenzeloos Schrijven' voor de multiculturele debutant. Verder richt o.m. het tijdschrift *Schrijven* zich op de amateurschrijver.
30. Erwin Koning, 'Op het hele web is geen Nederlands literair tijdschrift van enige allure meer te vinden'. *Literaire tijdschriften en internet: een verkenning*. Niet-gepubliceerde doctoraalscriptie UVA-Nederlands, febr. 2002

31. *HP/De Tijd*, 9 maart 2001; *Vrij Nederland*, 21 juli 2001
32. A.L.G. Bosboom-Toussaint, *De Delftsche wonderdokter deel 1*, geciteerd naar de derde druk 1883, ramsjuitgave D. Bolle Rotterdam.
33. Zie G.J. Johannes, *De lof der aalbessen. Over (Noord-) Nederlandse literatuurtheorie, literatuur en de consequenties van kleinschaligheid 1770-1830*, Den Haag 1997, p. 61.
34. *Apollo I* (1827), p. 2.
35. Nop Maas, “Wat ik doe, is geen kunst, helaas, ‘t zijn maar kunstjes!” De voordrachten-tournees van Multatuli 1878-1881’ in: W. van den Berg en P. van Zonneveld (red.), *Nederlandse literatuur in de negentiende eeuw. Twaalf verkenningen*, Utrecht 1986, pp. 200-226. Zie ook Kuitert, *op.cit.* 1994.
36. Zie W. van den Berg ‘Literatuur’ in: D. Fokkema en F. Grijzenhout (red.), *Rekenschap 1650-2000*, Den Haag 2001, pp. 233-256, i.h.b. pp. 235-245. Zie ook Lisa Kuitert, *Het ene boek in vele delen. De uitgave van literaire series 1850-1900*, Amsterdam 1993.
37. Over de ‘lezersrevolutie’ in Nederland, zie Han Brouwer, *Lezen en schrijven in de provincie. De boeken van Zwolse boekverkopers 1777-1849*, Leiden 1995.
38. *Handelingen van het taal- en letterkundig congres*, 1876, p. 70.
39. Zie hiervoor Kuitert, *op.cit.*, 1993, p. 83, en de cijfers in R. van der Meulen, *Een veertigjarige uitgeverloopbaan. A.W. Sijthoff 1851-1 januari 1891*, Amsterdam 1891.
40. T. de Beer in *Handelingen (op.cit.)*, 1876, p. 68 (cursivering van mij).
41. C. Busken Huet, *Litterarische fantasiën en kritieken*, dl. 10, Haarlem 1880, p. 117. Zie ook Lisa Kuitert, ‘Het debacle van een negentiende-eeuwse “vrouwenreeks”’ in: *Literatuur 18* (2001), nr. 3, pp. 150-159. Zie ook Toos Streng, *Geschapen om te scheppen. Opvattingen over vrouwen en schrijverschap in Nederland 1815-1860*, Amsterdam 1997.
42. Zie P.J. Buijnsters, ‘Inleiding’ bij de heruitgave van *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, Den Haag 1980, p. 6. Zie ook Paul Dijkstra, ‘De Cost en de Baet. Uitgeven en drukken in Amsterdam rond 1600’ in: J.W.J. Burgers e.a. (red.), ‘Gedrukt in Holland’, themanummer van *Holland 26* (1994), pp. 217-234.
43. P. Goetsch ‘Literaturoziologische Aspekte der Victorianischen Romanschlusses’ in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 1978, pp. 236-261, zie voor de Engelse leesbibliotheken ook R.D. Altick, *The English Common Reader. A social History of the Mass reading public 1800-1900*, Chicago 1957 en G.L. Griest, *Mudie’s circulating library and the victorian novel*, Newton Abbot 1971.
44. Hierbij aangetekend dat ‘literatuur’ rond 1850 nog niet een voor de lezers duidelijk afgebakende categorie boeken is.
45. Die discussie was ook al in de achttiende eeuw gevoerd, toen ‘spectators’, zoals Justus van Effen, zich hoog boven deze soort probeerde te verheffen, ook al leefden ze zelf ook van de pen. Zie o.m. Buijnsters, *Spectatoriale geschriften*, Utrecht 1991, en idem, *Nederlandse literatuur van de achttiende eeuw. Veertien verkenningen*, Utrecht 1984.
46. Jan ten Brink, *Haagsche bespiegelingen. Echoos uit den oorlogstijd 1870-1871*, s.l. 1871, p. 7.
47. Zie Ton van Kalmthout, *op.cit.*, 2001.

48. Taco de Beer, 'Het Internationaal Letterkundig Congres te Londen', in: *Nederland* (31) 1879, dl. 3, pp. 47-56 (p. 53).
49. Zie G. Termorshuizen, *Journalisten en heethoofden: een geschiedenis van de Indisch-Nederlandse dagbladpers 1744-1905*, Leiden 2001, p. 89.
50. Zie hiervoor o.m. Pierre Bourdieu, 'The market of symbolic goods', *Poetics* 14 (1985), pp. 13-44.
51. Zie voor een heldere uiteenzetting van de gebruikte terminologieën op dit punt: Helleke van den Braber, *Geven om te krijgen*, Nijmegen 2002 (ter perse).
52. Zie ook W. van den Berg in *Rekenschap, op.cit.*, p. 242, die de kloof minder exclusief aan de Tachtigers koppelt.
53. Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Literatuur en Moderniteit in Nederland 1840-1990*, Amsterdam 1996, p. 104.
54. Zie W. van den Berg, *op.cit.*, 2001, p. 242, en meer uitgebreid ook hfst. 2, 'De rentree van de mecenas', van Van den Braber in haar proefschrift *Geven om te krijgen*, Nijmegen 2002 (ter perse).
55. Uit de Absentielijst Leeraren van het Amersfoortsch Gymnasium, 1890 (25 maart). Enno Endt (red.), *Herman Gorterdocumentatie over de jaren 1864 tot en met 1897*, Amsterdam 1964, p. 205.
56. Robert Jensen, *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton 1994.
57. Zie de inleiding van Willem Kloos op de gedichten van Jacques Perk, herdrukt in J.C. Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig. Een vergelijkende studie*, Amsterdam 1968. Zie ook W. van den Berg in *op.cit.*, 2001.
58. Zie G.H. 's-Gravezande, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids. Brieven en documenten*, 2 dln., Arnhem 1955-1961.
59. Harry Prick, 'Een lucratief baantje: homme de lettres': verwickelingen rond de tweede druk van Van Deyssels roman "Een liefde", in: *Optima* 5 (1987), nr. 3-4, pp. 315-354.
60. Zie hiervoor Kees Schuyt en Ed. Taverne, m.m.v. Sandra van Voorst e.a., *1950: Welvaart in zwart wit*, Den Haag 2000.
61. Zie ook Marita Mathijssen, 'Literaire subsidies in de negentiende eeuw?', *Nederlandse letterkunde* 1 (1996), nr. 1, pp. 84-101.
62. Zie Kees Bruin 'Het gelukkige bezit van twee heel oude, kapitaalkrachtige freules. Steun van particulieren en overheid aan de letteren in Nederland sinds 1945', in C.B. Smit-huijsen (red.), *De hulpbehoevende mecenas*, Zutphen/Amsterdam 1990, p. 23.
63. Zie voor de onstaansgeschiedenis onder meer K. Bruin, *op.cit.*, (1990). Overigens zijn binnen het Fonds onlangs organisatorische wijzigingen doorgevoerd, onder meer met betrekking tot de subsidieverdeling, mijn uiteenzetting hier betreft de periode 1965-2001.
64. Zie o.m. de *Nota Letterenbeleid* 1988, en de veel bediscussieerde nota *Cultuur als Confrontatie* van staatssecretaris R. van der Ploeg, waarin 'participatie' eveneens een sleutelrol vervult: participatie door jonge schrijvers en schrijvers van multiculturele signatuur.

65. *Het gaat om kwaliteit* heet de recente nota van het Fonds waarin de toekomstplannen uiteengezet zijn (2000).
66. Zie voor een heldere uiteenzetting over de problemen rond kwaliteitstoekenning Rudi de Vries, 'Literaire kwaliteit: het oordeel van een organisatie. Het Fonds voor de Letteren en het kwaliteitsoordeel', in: H.O. van den Berg, M.A. Boorsma en H. van Maanen (red.), *De kwaliteit van de kunst en de organisatie van het oordeel*, Groningen 1994, pp. 131-169.
67. Rudi de Vries, *op.cit.*, 1994.
68. Het is in dit verband tekenend dat sommige schrijvers, naarmate de jaren verstrijken en de ervaring toeneemt, toegankelijker gaan schrijven. In het oeuvre van o.a. J.F. Vogelaar, Geerten Meijning en J. Bernlef is zo'n ontwikkeling aanwijsbaar.
69. Al in 1988 bestond hierover in de *Nota Letterenbeleid* enige zorg: 'De ontwikkelingen van de moderne markt kunnen leiden tot reservaatvorming van auteurs die belangrijk werk schrijven en publiceren maar te weinig tot de (grotere) markt doordringen.' (p. 138).
70. Zie hiervoor ook: Lisa Kuitert, 'Het Deltaplan in de literatuurgeschiedenis. Naar aanleiding van de verschijning van een nieuwe klassiekenreeks', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal – en Letterkunde* 115, nr. 1, 1999, pp. 1-14.