

CLW • 4 (2012) Cahier voor Literatuurwetenschap

Literatuurwetenschap en uitgeverijonderzoek

Kevin Absillis & Kris Humbeek (red.)



Literatuurwetenschap en uitgeverijonderzoek

CLW 4 • CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP

LITERATUURWETENSCHAP EN
UITGEVERIJONDERZOEK

Kevin Absillis & Kris Humbeek (red.)



© Academia Press
Eekhout 2
9000 Gent
Tel. 09/233 80 88 Fax 09/233 14 09
Info@academiapress.be www.academiapress.be

De uitgaven van Academia Press worden verdeeld door:

J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel
Sint-Kwintensberg 87
B-9000 Gent
Tel. 09/225 57 57 Fax 09/233 14 09
Info@story.be www.story.be

Ef & Ef Media
Postbus 404
3500 AK Utrecht
info@efenefmedia.nl www.efenefmedia.nl

Kevin Absillis & Kris Humbeek (red.)
Literatuurwetenschap en uitgeverijonderzoek
Gent, Academia Press, 2012, 127 pp.

Opmaak: proressmaes.be

ISBN: 978 90 382 2047 5
D/2012/4804/236
U1927
NUR 617

Niets uit deze uitgave mag worden veeelvoudigd en/of vermenigvuldigd door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

INHOUDSTAFEL

LITERATUURWETENSCHAP EN UITGEVERIJONDERZOEK

Inleiding: literatuurwetenschap en uitgeverijonderzoek	5
<i>Verworven ideeën, overwonnen standpunten en nieuwe uitdagingen</i> Kevin Absillis & Kris Humbeek	
Methoden in het uitgeverijonderzoek	11
<i>Een stand van zaken en een bericht uit de onderzoekspraktijk</i> Frank de Glas	
Literatuursociologie als engagement.	27
<i>Robert Escarpit over het uitgeverswezen</i> Laurence Van Nuijs	
‘Strangeness is in the eye of the beholder’	45
<i>Uitgeverijen als cultuurbemiddelaars voor de vertalingen van</i> <i>Louis Paul Boon</i> Sara Verbeek	
Leren lezen	61
<i>Over de beoordeling van manuscripten door acquirierend redacteuren</i> Thomas Franssen	
Uitgeven in oorlogstijd	79
<i>Over de reeks ‘Fransche kunst’ van A.W. Sijthoff (1917-1922)</i> Mathijs Sanders	
Een uitgever met een pinnenmuts	93
<i>De sprookjesvertalingen van K. Bouter en Bert Koenen, pseudoniemen van</i> <i>Lodewijk Opdebeek</i> Vanessa Joosen	

HET VELD

Ironie.	113
July De Wilde	
Het essay	119
Reindert Dhondt	
Personalía	125

**LITERATUURWETENSCHAP EN
UITGEVERIJONDERZOEK**

INLEIDING:
LITERATUURWETENSCHAP EN UITGEVERIJONDERZOEK

Verworven ideeën, overwonnen standpunten en
nieuwe uitdagingen

Kevin Absillis & Kris Humbeeck
Universiteit Antwerpen

Lange tijd was het in studies over Nederlandse en Vlaamse uitgeverijen de gewoonte om in de inleiding te beweren dat het onderzoek op dit domein eigenlijk nog moest beginnen (o.a. Simons 1984: 8; De Glas 1989: 63). Maar in de jaren negentig kwam het uitgeverijonderzoek ook in ons taalgebied van de grond. Uit een enkele jaren geleden in het *Cabier voor Literatuurwetenschap* gepubliceerde bijdrage bleek dat het aantal wetenschappelijke publicaties over uitgeverijen dat de laatste kwarteeuw in Vlaanderen en Nederland verscheen al lang niet meer op de vingers van een hand geteld kon worden (Absillis 2009). Intussen is daar nog een reeks recentere publicaties bij gekomen. Zo werden aan Nederlandse en Vlaamse universiteiten enkele proefschriften verdedigd die de specifieke rol van literaire uitgeverijen in uiteenlopende periodes belichten (van Renssen 2011; Weijermars 2012). Ook tijdschriften wijdde speciale nummers aan het onderwerp. De rijke carrière van Reinold Kuipers werd bijvoorbeeld door een vijftiental onderzoekers uitgebreid gedocumenteerd en besproken in het literair-historische tijdschrift *Zacht Lawijd* (Van Faassen, Renders & Stuyck 2010) en het Zuid-Afrikaanse literatuurwetenschappelijke periodiek *Stilet* wijdde een sterk internationaal gekleurd themanummer aan uitgeverijonderzoek, waarin ook Vlaanderen en Nederland de nodige aandacht kregen (Venter & Galloway 2008). Voorts werden er tal van losse artikelen gepubliceerd over de meest diverse uitgeverijkwesties: van de bloemlezingen van Geert van Oorscot (Sonnenschein 2010) en de Indonesische handelstak van uitgeverij W. Van Hoeve (Tholen 2011) tot de Vlaamse Pockets van uitgeverij Heidelberg (Simoens 2010). Ook meer theoretische thema's werden behandeld: de uitgever als poortwachter (Laan 2010), de impact van taalideologie op het redactiebeleid (Absillis 2009) en de rol van de uitgever in het proces van de zogenaamde symbolische productie (Kuitert 2008). In de door uitgeverij Brill opgezette monografieënreeks *Library of the Written Word* verschenen voorts twee Engelstalige studies over de rol van wetenschappelijke uitgeverijen in Nederland (Andriess 2008; Edelman 2008). Dit is slechts een greep uit het recente aanbod.

Terzelfder tijd bleven cultuur- en literatuurhistorische overzichtswerken (o.a. Van den Berg & Couttenier 2009; Rymenants, Humbeeck & Robert 2010) als-

ook wetenschappelijke tekstedities (Decorte 2012; Daisne 2012; Köhler 2011; Hermans 2011; Boon 2011; Boon 2012) en biografieën (Theunynck 2010) de nodige aandacht besteden aan de werking en de rol van uitgeverijen. Uitgeverijen zelf hielden bovendien een oud gebruik in ere, namelijk de opluistering van belangrijke momenten in hun bestaan met publicaties over hun bedrijfsgeschiedenis (bijvoorbeeld Wilssens, Vanlandschoot & Reynebeau 2010). Op deze manier is belangrijke informatie ontsloten, ook al valt er strikt wetenschappelijk wel wat af te dingen op de door sommige onderzoekers gehanteerde methode en de gepresenteerde inzichten en conclusies (vgl. Absillis 2011).

Het vermelden waard is verder het feit dat instellingen als de Bibliotheek van het boekenvak (Amsterdam), het Letterkundig Museum (Den Haag) en het Letterenhuis (Antwerpen) hun collectie de voorbije jaren opnieuw konden verrijken met diverse uitgeversarchieven.¹ Met name het Letterenhuis heeft zich de laatste jaren trouwens extra ingespannen voor de acquisitie van uitgeversarchieven. Nadat een enquête uitwees dat er onder uitgevers en hun medewerkers nog altijd veel onduidelijkheid bestaat over het selecteren, klasseren en archiveren van correspondenties, boekhouding en bedrijfsdocumentatie, heeft Het Letterenhuis een brochure ontworpen die handige tips bevat en een sensibiliserend effect beoogt. Deze brochure zal eind 2012 in omloop worden gebracht.

Tot slot kan worden geconstateerd dat ook algemene archieven de voorbije jaren de ontsluiting van uitgeverscollecties ter harte namen, wat ontegenzeggelijk een goede zaak is. Zo werd de omvangrijke, in het Rijksarchief (depot Beveren) bewaarde ‘nalatenschap’ van de Vlaamse uitgeverijen Orbis en Orion ontsloten – de inventaris van Johan Dambruyne bevat een schat van nieuwe wetenswaardigheden over de met elkaar verknoopte geschiedenissen van beide firma’s (Dambruyne 2008).

Om de resultaten van recent en nog lopend uitgeverijonderzoek te confronteren met de literatuurwetenschap organiseerde de Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap in samenwerking met de Vlaamse Werkgroep Boekgeschiedenis, het Instituut voor de Studie van de Letterkunde in de Nederlanden (ISLN) en de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience een studiedag die op 24 november 2010 aan de Universiteit Antwerpen plaatsvond onder de titel ‘Literatuurwetenschap en uitgeverijonderzoek: Verworven ideeën, overwonnen standpunten en nieuwe uitdagingen’. Centraal stond de vraag of het uitgeverijonderzoek zoals het zich de laatste decennia in Vlaanderen en Nederland heeft ontwikkeld, theoretische inzichten, methodologische invalshoeken en een begrippenapparaat heeft opgeleverd die voor de literatuurwetenschap bruikbaar kunnen zijn. Terzelfder tijd werd nagedacht over de vraag of recente inzichten in

1. Zie voor recente aanwisten, inventarissen en archiefontsluitingen de respectievelijke websites:

<http://www.bibliotheekvanhetboekenvak.nl>;

<http://www.letterenhuis.be/eCache/MDN/30/02/434.bWFpbj0zMDAyNDEw.html>;

<http://www.letterkundigmuseum.nl/>.

Over het beleid van de Bibliotheek van het boekenvak: van Krevelen 2012.

de literatuurwetenschap nieuwe impulsen kunnen geven aan het uitgeverijonderzoek. Onder meer de volgende kwesties leken de initiatiefnemers urgent:

- Van welke theorieën, concepten en methodologieën is in het uitgeverijonderzoek tot dusver gebruik gemaakt? Wat heeft het een en ander concreet opgeleverd? Welke lacunes kunnen er worden vastgesteld?
- Welke auteurs, theorieën, concepten hebben tot nog toe onvoldoende aandacht genoten? Wat zijn de belangrijkste en meest beloftevolle nieuwe inzichten in dit onderzoeksveld?
- Zijn er historische perioden die in het uitgeverijonderzoek onderbelicht zijn gebleven en die dringend meer aandacht zouden moeten krijgen?
- Hoe kunnen uitgeversarchieven – nog beter dan nu al het geval is – worden bewaard? En wat zijn de meest aangewezen ontsluitingsmethoden voor dit bedrijfseconomische en literair-historische erfgoed?
- Welke lessen kan de literatuurwetenschap trekken uit het uitgeverijonderzoek?
- Met welke literatuurwetenschappelijke inzichten moet het uitgeverijonderzoek zeker rekening houden?

De in dit *Cahier voor literatuurwetenschap* verzamelde bijdragen van Thomas Franssen, Frank de Glas, Laurence Van Nuijs en Sarah Verbeek werden voor het eerst gepresenteerd op de VAL-studiedag in 2010. Ze zijn met het oog op deze publicatie grondig bewerkt en uitgebreid. Als keynote spreker op het congres stond De Glas voor de opdracht om het onderzoeksveld te overschouwen en met name de diverse tot dusver gehanteerde theorieën te evalueren. Van Nuijs breekt in haar bijdrage een lans voor het sociologische, en tegelijk maatschappelijk geëngageerde werk van de ten onrechte in de vergetelheid verzeilde Robert Escarpit. De aan de Universiteit van Amsterdam verbonden socioloog Franssen en de aan de Artesis Hogeschool verbonden vertaalster Verbeek zijn jonge onderzoekers die hun eerste bevindingen binnen het onderzoeksveld presenteren. Franssen bestudeert de acquisitie van literaire vertalingen in het contemporaine Nederlandse uitgeefbedrijf; Verbeek onderzoekt de manier waarop buitenlandse uitgevers Vlaamse literatuur in vertaling in de markt zetten.

De bijdragen van Vanessa Joosen en Mathijs Sanders kwamen tot stand na de studiedag van de VAL. Joosen presenteert onderzoek naar Lodewijk Opdebeek, een Vlaamse uitgever die voor zijn eigen fonds tal van sprookjes vertaalde. Sanders belicht het tot dusver nauwelijks onderzochte Nederlandse boekbedrijf ten tijde van de Eerste Wereldoorlog in een case-study over een monografieënreeks van A.W. Sijthoff.

Uiteraard geven de bijdragen in dit *Cahier* geen definitieve antwoorden op alle bovengenoemde onderzoeksvragen. Wel gaan ze elk op hun eigen manier met de thematiek aan de slag en demonstreren ze de rijke verscheidenheid die het in Nederland en Vlaanderen uitgevoerde uitgeverijonderzoek vandaag typeert zowel wat aanpak, onderwerpkeuze als theoretische inbedding betreft. Het is niet een-

voudig om uit die verscheidenheid thans vast verworven ideeën of voorgoed overwonnen standpunten te destilleren. Maar er tekenen zich lijnen af. Zo demonstren Verbeek en Sanders dat de intussen klassieke, door Lewis Coser gemunte metafoor van de uitgever als *gatekeeper* ondanks recent geuite bezwaren (Laan 2010) nog steeds van nut is en door onderzoekers als zelfs min of meer onproblematisch wordt ervaren. Evenzeer het opmerken waard is dat de veldtheorie van Pierre Bourdieu, toch het referentiepunt bij uitstek in het Vlaamse en Nederlandse uitgeverijonderzoek tot dusver (Absillis 2009: 111), in geen enkele van de hier gepresenteerde bijdragen nog als een volwaardig denkkader functioneert. Alleen De Glas bewijst wederom zijn grote schatplichtigheid aan het werk van de Franse socioloog, al permitteert hij zich net als vroeger (De Glas 1998) wel meer dan een kritische kanttekening. In twee andere bijdragen wordt de impact van Bourdieu op het uitgeverijonderzoek te groot genoemd en deels als onwenselijk voorgesteld. Van Nuijs wijst er bijvoorbeeld op dat de dominantie van Bourdieu de niet geringe verdiensten van zijn voorganger Robert Escarpit heeft versluierd. Bovendien blijkt Bourdieus werk op enkele punten meer te danken te hebben aan Escarpit dan Bourdieu wil toegeven. Franssen bekritiseert in zijn bijdrage Bourdieus statische benadering van smaak- en oordeelsvorming en suggereert als nieuwe inspiratiebron het in het Nederlandstalig literatuuronderzoek vrijwel onbekende werk van Antoine Hennion.

Wat de uitdagingen voor het uitgeverijonderzoek in Vlaanderen en Nederland betreft: die blijven ongemeen groot. Het droogjes inventariseren van synchroon gemeten feiten voldoet duidelijk niet. Relevant insitutioneel onderzoek – daarover bestaat een ruime consensus – veronderstelt een diachrone, cultuurhistorische dimensie (Dorleijn & van Rees 2006: 20 e.v.). Juist op dit vlak zou het werk van Bourdieu overigens nog wel eens van pas kunnen komen (Absillis 2009: 107 e.v.), met name ook om de afstand te overbruggen tussen concrete case-study's en een meer beschouwend, theoretisch vertoog met algemene probleemstellingen en hypothesen. Tot slot verdient de vraag op welke punten en hoe precies literatuurwetenschap en uitgeverijonderzoek elkaar kunnen aanvullen verdere reflectie. Evenals in het ruimere institutionele onderzoek blijven de specifieke hoedanigheden van de (literaire) tekst in het uitgeverij-onderzoek nog te vaak onderbelicht. Is dat dan onvermijdelijk? Het is een kwestie die tot grondige discussie noodt.

De dwingende behoefte aan zowel concreet onderzoek als metareflectie blijft bestaan. Dat kan bezwaarlijk anders: al met al is het uitgeverijonderzoek in Vlaanderen en Nederland nog steeds een erg jonge discipline. Daartegenover staan een opmerkelijke dynamiek en gezonde ambities.

Dankbetuiging

Voor hun financiële steun aan het congres danken we het FWO en het Departement Letterkunde van de Universiteit Antwerpen. De Vlaamse Werkgroep Boekgeschiedenis en de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience zijn we erkentelijk voor de logistieke steun en de fijne samenwerking.

Bibliografie

- Absillis, K. 'Voorbij het aperitief. Een overzicht van het wetenschappelijk onderzoek naar uitgeverijen in Nederland en Vlaanderen', in: *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 1, 2009, 91-115.
- Absillis, K. '[Recensie van] Marie-Anne Wilssens, Romain Vanlandschoot, Marc Reynebeau, *De toekomst is al begonnen. 100 jaar Uitgeverij Lannoo. Het verhaal van een voorzichtige durver*', in: *De gulden passer*, 89 (2), 2011, 295-296.
- Andriessse, C.D. *Dutch Messengers. A history of science publishing, 1930-1980*. Leiden/Boston: Brill, 2008.
- Van den Berg, W. & Couttenier, P. *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1800-1900*. Amsterdam: Bert Bakker, 2009.
- Boon, L.P. *Niets gaat ten onder*. Eds. Humbeek, K. e.a. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 2011.
- Boon, L.P., *Boontje's reseruaat*. Eds. Humbeek, K. e.a. Utrecht/Antwerpen/Amsterdam: De Arbeiderspers, 2012.
- Brouwer, H. 'De vele geschiedenissen van het boek', in: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, 1, 1994, 7-24.
- Daisne, J. *De trein der traagheid. Digitale editie*. Gent: KANTL, 2012 [24 september 2012]: <http://edities.ctb.kantl.be/daisne/index.htm>.
- Dambuyne, J. *Inventaris van het conglomerataatsarchief van Orbis en Orion Uitgevers NV, VUBT NV en rechtsvoorgangers 1923-1983*. Brussel: Rijksarchief, 2008.
- Decorte, B. *Germinal. Documentaire varianteneditie*. Eds. Vandeveld, F. & Vanhoutte. E. Gent: KANTL, 2012.
- De Glas, F. *Nieuwe lezers voor het goede boek. De Wereldbibliotheek en Ontwikkeling/De Arbeiderspers voor 1940*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1989.
- De Glas, F. 'Authors' Oeuvres as the Backbone of Publishers' Lists: Studying the Literary Publishing House after Bourdieu', in: *Poetics*, 25, 1998, 379-397.
- Dorleijn, G. & van Rees, K. "Het Nederlandse literaire veld 1800-2000", in: Dorleijn, G. & van Rees, K. (red.) *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt, 2006, 15-37.
- Edelman, H. *International publishing in the Netherlands, 1933-1945. German exile, scholarly expansion, war-time clandestinity*. Leiden/Boston: Brill 2008.
- Van Faassen, S., Renders, H. & Stuyck, J. (red.) *Reinold Kuipers. Uitgever*. [Themanummer van] *ZL: literair-historisch tijdschrift*, 9 (3), 2010.
- Hermans, W.F. *Volledige werken deel 3. Romans: De donkere kamer van Damocles; Nooit meer slapen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.

- Köhler, K. *Verzameld proza*. Eds. De Ridder, M. & Vantorre, L. Antwerpen/Brussel: Letterenhuis/ASP, 2011.
- Van Krevelen, L. 'Ontsluiting van het verleden en aansluiting bij het heden van de boekenwereld. De ervaringen van de Bibliotheek van het Boekenvak te Amsterdam', in: *De gulden passer*, 2012 (1), 97-103.
- Kuiter, L. 'De uitgeverij en de symbolische productie van literatuur. Een historische schets 1800-2008', in: *Stilet*, 20 (2), 2008, 67-87.
- Laan, N. 'De uitgeverij als poortwachter?', in: *Nederlandse Letterkunde*, 15 (2), 2010, 146-191.
- Van Renssen, F. *'Lezer, er zijn ook Belgen!' Interactie tussen de Nederlandse en Vlaamse literatuur via literaire kritiek en uitgeverij (1980-1995)*. Nijmegen: Radboud Universiteit, 2011. [proefschrift]
- Rymenants, K., Humbeeck, K., Robert, J. (red.) *Literatuur en crisis. De Vlaamse en Nederlandse letteren in de jaren dertig*. Antwerpen: AMVC-Letterenhuis, 2010.
- Simons, L. *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen I. De negentiende eeuw*. Tiel: Lannoo, 1984.
- Simoens, E. 'Het verborgen verdriet van de Vlaamse Pockets', in: *Zacht Lawijd*, 10 (2), 2010, 101-120.
- Sonnenschein, J. 'De reeks als genre. Over bloemlezingen van G.A. van Oorschoot', in: *nY*, (8) 2010, 594-607.
- Theunynck, P. *Karel van de Woestijne. Biografie*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2010.
- Tholen, J. 'Ibu dan anak: moeder en kind als bedrijfstrategie. De Indonesische periode van uitgeverij W. Van Hoeve', in: *De boekenwereld*, 27 (3), 2011, 165-173.
- Venter, R.M.R. & Galloway, F. (red.) [Themanummer van] *Stilet: Tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging*, 20 (2), 2008.
- Weijermars, J. *Stiefbroeders. Zuid-Nederlandse letteren en natievorming onder Willem I, 1814-1834*. Hilversum: Verloren, 2012.
- Wilssens, M.-A., Vanlandschoot, R. & Reynebeau, M. *De toekomst is al begonnen: 100 jaar Uitgeverij Lannoo. Het verhaal van een voorzichtige durver*. Tiel: Lannoo, 2010.

METHODEN IN HET UITGEVERIJONDERZOEK

Een stand van zaken en een bericht uit de onderzoekspraktijk

Frank de Glas
Universiteit Utrecht

Het onderzoek naar de boekenuitgeverij heeft zich sinds de jaren tachtig langs verschillende lijnen ontwikkeld. In dit opstel geef ik een beeld van verschillende theorieën en methoden die internationaal in dit onderzoek toegepast zijn. Ook ga ik na, welke perspectieven of disciplines hier nog mogelijkheden bieden. Een en ander licht ik toe aan de hand van een eigen onderzoek naar een Nederlandse uitgeverij uit de twintigste eeuw. Het gaat om uitgeverij Meulenhoff te Amsterdam, in de periode 1900-2000 een prominente uitgever van zowel Nederlandstalige literatuur als van het werk van vele buitenlandse auteurs (waaronder diverse Nobelprijswinnaars) in Nederlandse vertaling. De conclusies die er bij dit soort empirisch-kwantitatief onderzoek te trekken zijn, leiden ook tot kanttekeningen bij de theorieën rond uitgeverijen. Ten slotte stip ik de relatie aan tussen literatuurwetenschappelijk onderzoek en de studie van de uitgeverij. Sinds enige decennia heeft ook de literatuurwetenschap meer oog gekregen voor de rol van literaire instituties, waaronder die van de boekenuitgeverij. Welke lessen kan de literatuurwetenschap trekken uit het uitgeverijonderzoek? Maar ook: met welke literatuurwetenschappelijke inzichten moet omgekeerd het uitgeverijonderzoek rekening houden?

Uitgeverijstudie in de jaren tachtig

Om met een persoonlijke noot te beginnen: ik ben zelf op dit terrein terechtgekomen dankzij een studie naar twee Nederlandse uitgeverijen uit de periode 1905-1940. Het ging om bedrijven die de arbeidersklasse in aanraking wilden brengen met kwaliteitsliteratuur. Ze deden dat door het verspreiden van goedkope boeken via aangepaste kanalen. Niet alleen via de boekhandel maar ook via vakbonden, door middel van colporteurs en verkoop op abonnement. De ene uitgeverij was de in 1905 in Amsterdam gestichte Wereldbibliotheek, gemodelleerd naar de Britse Everyman's Library en de Duitse Büchergilde Gutenberg. De andere, Ontwikkeling, werd in 1916 opgericht in de schoot van de Nederlandse sociaaldemocratische partij SDAP en zou in 1929 opgaan in De Arbeiderspers. Ze vertoonde qua opzet en structuur gelijkenissen met andere uitgeverijen die werkten voor politieke partijen of stromingen, zoals het Duitse Dietz Verlag, de Britse

Left Book Club of de Franse Librairie du Travail (Hodges 1978; Graf 1998; Bardouillet 1997).

Mijn onderzoek voerde ik uit in het kader van de nieuwe Faculteit der Letteren aan de Universiteit Tilburg. Daar was in 1981 een groep jonge onderzoekers gestart met sociologisch gerichte studies van het literaire veld. Al in de jaren zeventig hadden een aantal Nederlandse Letterenfaculteiten meer aandacht ontwikkeld voor de sociologische context van de letterkunde. Men trachtte toen, in navolging van kunstsociologische inzichten uit voornamelijk Duitsland en de Engelstalige wereld, het literaire werk vanuit twee invalshoeken te benaderen: enerzijds de wijze waarop de samenleving aan bod kwam in het werk, en anderzijds de werking van het literaire werk in de samenleving. Daarnaast was er sociologische belangstelling voor het hele circuit rond het literaire werk. Dat leidde tot studies naar de sociologie van de auteurs, de boekproductie en de lezer (voor een overzicht zie Dirkx 2000). Aanvankelijk bestond er in de Letterenfaculteiten nogal wat weerstand tegen het omarmen van de sociologische studie van het kunstwerk. Velen vonden dat dit een zaak was van de discipline van de sociologie en niet van de letterkundestudies. Maar vanaf 1980 werden deze benaderingen geleidelijk meer geaccepteerd. Ook de literaire kritiek, het literatuuronderwijs en de distributiekanaalen voor het boek en de lezers werden toen aan empirisch en sociologisch geïnspireerde analyses onderworpen. Voor de uitgeverij bleef de aandacht vooralsnog evenwel beperkt.

Wat was er in de hier slechts in grove stroken geschetste context voorhanden aan onderzoek naar de boekenuitgeverij? Er bestonden veel bedrijfsgeschiedenissen die wel documentaire verdiensten hadden maar meestal oppervlakkig bleven en vaak een hagiografisch karakter bezaten. Het beperkte aantal studies met academische pretenties had vooral een cultuurhistorische inslag. Het uitgangspunt van mijn proefschriftonderzoek was dat wetenschappelijk uitgeverijonderzoek een solide empirische basis moest hebben en uitgevoerd diende te worden in het kader van een bepaalde theorie. Cruciaal leek mij de omvattende studie van het fonds (het geheel van uitgegeven titels). Sommige onderzoekers zijn op zoek gegaan naar een 'uitgeverspoëtica' als basis voor de fondsselectie (bijvoorbeeld De Vries 1995). Maar na een kritische toetsing van dit begrip leek mij dit niet werkbaar. Uitgeverijhandboeken gaven evenmin weinig aanknopingspunten: zij waren wel heel informatief inzake het maken van boeken en het verspreiden ervan, maar de kern van de uitgeversactiviteit (het aanleggen van een fonds) bleef onderbelicht (Geiser 1985; Bouvaist 1986; Schönstedt 1991; Schuwer 1994).

Ik vond enkele sporadische voorbeelden van uitgeverijstudies ondernomen vanuit economisch-historische of bedrijfskundige optiek. In de Franstalige wereld was traditioneel al veel aandacht voor reflectie op de productie van boeken en van literatuur. Het werk van Pierre Bourdieu vormde hier een interessant nieuw perspectief, in het bijzonder door de introductie van het concept van het culturele/literaire veld en het door de Franse socioloog gemaakte onderscheid tussen de materiële en de symbolische productie van literatuur. Bourdieu verwierp zoals

bekend de ‘teleologische’ visie op de wording van auteursreputaties (gebaseerd op charisma en talent). In plaats daarvan stelde hij de vraag welke inspanningen de auteurs zelf en de literaire instituties om hen heen deden ter verbetering van hun culturele positie. Dit leverde interessante nieuwe vragen op voor het onderzoek van de boekenuitgeverij als literaire institutie. Wel ondervond ik dat studies van Bourdieu en diens volgelingen naar uitgeverijen in de jaren tachtig nog beperkt van opzet bleven.¹ Bovendien bleven er in Frankrijk allerlei uitgeverijstudies verschijnen waarin zijn werk nauwelijks een rol speelde. Kennelijk werd Bourdieus zienswijze niet per se door iedereen gedeeld.

In Duitsland ondernam intussen een groep rond Siegfried J. Schmidt pogingen om Niklas Luhmanns systeemtheorie toe te passen op het literaire domein (Schmidt 1980). Maar die aanzetten bleven nogal schematisch en tot gedetailleerde uitgeverijstudies kwam het niet. In de Verenigde Staten vond interessant antropologisch getint empirisch onderzoek plaats, maar dat betrof uitgeverijen van non-fictie, speurde vooral naar de beweegredenen van redacteurs (*editors*) en liet de fondsvorming verder grotendeels buiten beschouwing (Coser 1982; Powell 1985).

Vanwege het gebrek aan andere theorievorming rond de werking van uitgeverijen ben ik daarom voor mijn eigen promotieonderzoek op zoek gegaan naar een ‘theorie’ over het uitgeven van boeken. Hoewel, ‘theorie’ was hier nog een te groot woord. Eerder ging het om het opsporen van de principes die in het vak werden gezien als richtinggevend voor het uitgeversvak en die tot een soort voor-theoretische reflectie zouden kunnen leiden. Het leverde met andere woorden hoogstens een aanzet voor een onderzoeksmethode. Ik ging onder meer te rade bij uitgeversgeschriften, biografieën, autobiografieën van uitgevers of redacteurs om die principes op het spoor te komen (in Frankrijk bijvoorbeeld in publicaties van Bernard Grasset, Edmond Buchet, Robert Laffont, Hubert Nyssen, Françoise Verny; in Duitsland van Herbert Göpfert, Anton Kippenberg, Reinhard Piper, Siegfried Unseld; in Groot-Brittannië van Stanley Unwin, Fredric Warburg en Philip Unwin). De uitspraken en opvattingen van al deze beroemde uitgevers brachten mij tot de vragen die richtinggevend zouden worden voor mijn wetenschappelijke onderzoek (o.a. De Glas 1989 & 1992), zoals: Wat was het aandeel van langlopende auteursoeuvres? Wat was het aandeel van exclusief aan deze uitgeverij verbonden schrijvers? Hoeveel debutanten bracht men, hoe combineerde men uiteenlopende genres en boeksoorten in een fonds? Hoe werkte de zogenoemde interne subsidiëring? Wat was de relatie tussen het doorgaan met het oeuvre van een auteur en diens economische bijdrage aan het bedrijfsresultaat?

1. Bijvoorbeeld afgedrukt in twee themanummers van *Actes de la recherche en sciences sociales*: ‘Littérature et politique’, 111-112 (maart 1996); ‘Édition, Éditeurs’, 126-127 (maart 1999).

Uitgeverijonderzoek sinds 1990

Het verzet van de gevestigde letterkundestudie tegen de sociologische benadering ebde in de jaren negentig stilaan helemaal weg. De studie van literaire instituties is toen in ieder geval sterk uitgebreid. Ook in recente literatuurgeschiedenissen (zowel die over volwassenen- en jeugdliteratuur) wordt nu aandacht besteed aan het uitgeverijlandschap waarin de besproken auteurs functioneren (Bekkering 1989; Brems 2006). Internationaal is inmiddels bovendien ook al een enorme vloed aan literatuur over uitgeverijwereld en boekenvak verschenen. Sinds de jaren zestig-zeventig heeft er in het boekenvak een enorme schaalvergroting en vercommercialisering plaatsgevonden. Veel onafhankelijke uitgeverijen zijn opgegaan in grote, beursgenoteerde concerns. Anders dan de uitgevers van de oude stempel (vaak aan het hoofd van familiebedrijven), zijn de hoofdpersonen uit de moderne internationaal georiënteerde concerns zwijgzaam over hun uitgeverijactiviteiten. Veel van wat in de contemporaine uitgeverijwereld gebeurt, blijft geheim (Schuwer 1998: 438; Dirkx 1999: 71). Wel verschenen er behoorlijk wat historische studies over het uitgeverijwezen van de twintigste eeuw. In Nederland en Vlaanderen kreeg het uitgeverijonderzoek impulsen zowel vanuit de literatuurgeschiedschrijving als vanuit sociologische benaderingen (Janssen 2000). In het Duitse onderzoek werd de cultuurhistorische traditie voortgezet met een reeks monografieën over afzonderlijke uitgeverijen, met daarin ook empirische studie van (delen van) uitgeversfondsen. Daarnaast verscheen een meerdelig overzichtswerk (Jäger e.a. 2003). Enkele uitgeverijstudies knoopten aan bij de traditie van het economisch-historische onderzoek (Baetens 1996; Sundin 1996). In de Angelsaksische wereld ontstond in het begin van de jaren negentig de discipline van de *Book History*. De beoefenaren daarvan verenigden zich in de Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP). In dit kader verschenen veel uitgeverijstudies die vaak in het verlengde van de anglistiek en de nationale letterkundestudies lagen en vragen daaraan ontleenden (Winship 1995; Finkelstein 2002). Ook in Frankrijk bleef veel verschijnen, zowel over de macro-economie van de boekenmarkt als over individuele uitgeverijen, al dan niet in het spoor van het werk van Bourdieu (o.a. twee themanummers van *Actes de la recherche en sciences sociales* over de uitgeverijwereld en een over het uitgeven van vertalingen²).

De variatie naar onderwerp en invalshoek die uit deze opsomming blijkt, geeft al enigszins aan dat de internationale uitwisseling van onderzoeksresultaten in het uitgeverijonderzoek nog niet optimaal is. Vele uitgeverijstudies blijven naar mijn mening iets te veel gevangen in de beperkingen van het eigen taalgebied en bouwen te weinig voort op de bevindingen van uitgeverijonderzoek in andere landen. In dit opzicht is er in het uitgeverijonderzoek nog geen sprake van een echt

2. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127 en 130 ('Édition, éditeurs' I et II) (1999 en 2002); 144 ('Traductions: les échanges littéraires internationaux'), 2002.

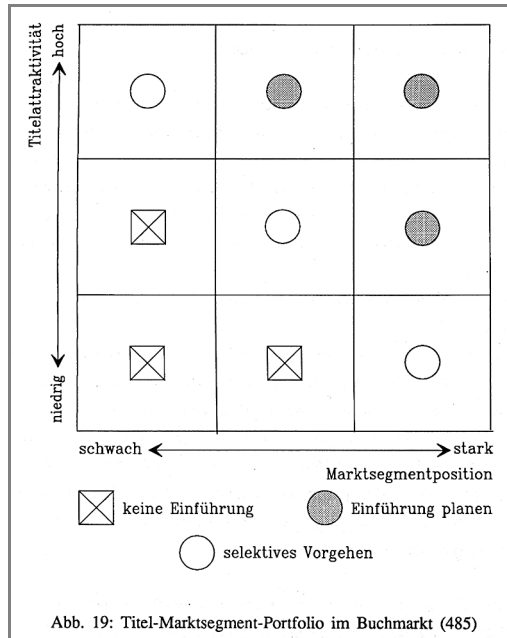
internationale discussie over de progressie van de discipline, zoals die bijvoorbeeld wel bestaat in de discipline van de bedrijfsgeschiedenis, die hieronder aan de orde komt.

Naast de economisch-historische, cultuurhistorische en literatuurhistorische benaderingen kan het uitgeverijonderzoek naar mijn mening profiteren van werk dat de laatste decennia verscheen in de Amerikaanse empirische cultuursociologie en in het domein van bedrijfsgeschiedenis en bedrijfskunde. Twee sociologen zijn in het bijzonder interessant, namelijk Howard Becker en Richard Peterson. In het werk van Becker (1982) is vooral de notie van belang dat cultuurproductie bij uitstek te zien is als een collectief proces. Becker onderstreept daarbij dat het cultuurproduct-in-wording voortdurend onderworpen is aan een proces van 'editing' (het aanpassen van het product aan in de betreffende instituties bestaande normen). Becker stelt tevens dat *conventies* hierin een belangrijke rol spelen (en dat bij ieder nieuw product de vraag speelt in hoeverre het conventies volgt dan wel uitdaagt). Beckers nadruk op het belang van samenwerking in de cultuurproductie zou hem later op kritiek komen te staan van Bourdieu en diens volgelingen, die juist het gewicht van rivaliteit en strijd binnen en tussen de generaties in de culturele arena benadrukten (Bourdieu 1983: 316).

Richard Peterson (1985) op zijn beurt heeft het begrip gemunt van de zogenoemde sociale of maatschappelijke 'constraints' die de cultuurproductie sturen en inperken. Hij noemt als maatschappelijke randvoorwaarden het geheel van wetten en regels, de stand van de technologie, de organisatie van de bedrijfstak, de interne structuur van bedrijven, carrièrepatronen van medewerkers en ten slotte de structuur van de markt. Een cruciaal inzicht van Peterson is dat artistieke ontwikkelingen op lange termijn beslissend beïnvloed kunnen worden door geheel buiten-artistieke factoren die teruggaan op deze 'constraints'. Ook dat is een prikkelende gedachte.

Daarnaast is naar mijn mening de discipline van de bedrijfsgeschiedenis vruchtbaar voor het uitgeverijonderzoek (Chandler 1990). Bedrijfshistorici hebben theorieën ontwikkeld over de lange-termijnevolutie van bedrijfsvormen, maar ook nuttige vragen gesteld over hun functioneren. Hoe is een bedrijf georganiseerd? Waarom veranderen familiebedrijven in de loop van de tijd van karakter? Waar haalt men de grondstoffen, hoe vernieuwend is men met producten en distributiestrategieën, wat is de kwaliteit van het ondernemerschap? Allemaal vragen die ook in de studie van de uitgeverij natuurlijk een rol spelen.

De bedrijfskunde zou ook op andere punten nog inspiratie kunnen bieden. Bijvoorbeeld de methode van de zogenoemde *portfolio analysis*. Die gaat na hoe het productenpakket van een bedrijf zich door de tijd heen ontwikkelt in relatie met het marktaandeel en de toekomstkansen van een product. In boekenland gaat het dan om genres, auteurs of titels. Voortbouwend op het werk van Schulz (1960) onderscheidde Robert Escarpit al in 1965 exploitatiepatronen van uiteenlopende boektypen in het uitgeverijfonds (*Livre de choc*, *Livre de fond*, *Best-*



Figuur 1. De zogenoemde *portfolio analysis* van de Boston Consulting Group toegepast op de boekenuitgeverij (Bezold 1991: 118).

seller'), een onderzoekslijn die sindsdien nog te weinig benut is (Escarpit 1965: 122³).

De bedrijfskunde werpt ook licht op de keuze van uiteenlopende exploitatievormen van boeken in relatie met hun spreiding in de tijd en de prijsstelling van die exploitatievormen. Denk bijvoorbeeld aan varianten als hardcovers, paperbacks, pockets, boekenclubedities, vertalingen, eventueel verfilmingen (Bezold 1992). Daarnaast zou het uitgeverijonderzoek baat kunnen hebben bij een precieze analyse van de ontwikkeling van de distributiestructuur in de detailhandel. Sinds de jaren zeventig-tachtig is er zowel in de Verenigde Staten als in Europa een sterke concentratie in de boekendistributie ontstaan door de opkomst van boekhandelsketens (Schuwer 1998). Steeds minder mensen beslissen welke boeken daadwerkelijk onder ogen komen van de consumenten. Uitgeverijen zijn in hun fondsbeleid in toenemende mate afhankelijk geworden van de mogelijkheid om hun boeken effectief onder de aandacht van de boekenkopers te brengen. Dat heeft weer een weerslag op de continuïteit van de boekenproductie zelf (Rouet 2007; Thompson 2010). Ten slotte kan de discipline van de bedrijfskunde ook profijtelijk zijn bij het doorgronden van de recente processen in het boekenvak,

3. Zie ook de bijdrage van Laurence Van Nuijs in dit cahier.

nu de digitalisering de traditionele verhoudingen in de uitgeverijwereld-oude stijl totaal overhoop lijkt te halen.

Kwantitatief fondsonderzoek

Hoe heeft het onderzoek naar de fondsvorming van uitgeverijen zich nu in eigenlijke zin ontwikkeld? De bovenvermelde studie van Lewis Coser uit 1980, die gebruik maakte van een groot aantal interviews met uitgevers en redacteuren, is herhaald door Albert Greco in 2005 en door John Thompson tussen 2007 en 2009. Beiden ondervroegen opnieuw een groot aantal uitgeverijredacteuren over de wijze waarop zij een fonds aanlegden (Greco 2007; Thompson 2010). Ook andere publicaties boden inzicht in de werking van selectieprocessen bij uitgeverijen en de rol van het ‘Comité de lecture’ daarbij (Simonin & Fouché 1999). Daarnaast verschenen monografieën met en over de correspondentie tussen auteurs en uitgevers die eveneens licht wierpen op dit selectieproces.

Bovendien werd kwantitatief empirisch onderzoek van fondsen ondernomen. Een studie van Bourdieu en anderen uit 1999 trachtte de Franse literaire uitgeverijen op macroniveau te positioneren in het literaire veld aan de hand van vijf criteria: *statut juridique et financier; liens de dépendance financiers ou commerciaux; poids sur le marché; capital symbolique; importance de la littérature étrangère* (Bourdieu 1999). Men kan erover twisten of deze analyse echt geslaagd mag heten, omdat hier toch weer hele globale labels gehecht worden aan in zichzelf toch veel heterogene fondsen. Individuele *case studies* ondernamen kwantitatieve analyses van delen van uitgeverijfondsen, bijvoorbeeld die van Parinet over La librairie Flammarion of die van Triebel over het Duitse Eugen Diederich Verlag (Parinet 1992; Triebel 2004). Thumerel (2002) trachtte in het verlengde van Bourdieus net genoemde studie uit 1999 een nadere analyse te maken van het fonds van de Éditions P.O.L., opgericht door Paul Otchakovsky-Laurens in 1983.

Een zorgvuldige evaluatie van deze studies brengt mij tot de conclusie dat deze interessante vragen voor fondsonderzoek opleveren, maar op bepaalde punten verdere precisering behoeven. Naar mijn mening is het zaak om de opbouw van een fonds te analyseren tegen de achtergrond van het lange-termijn-exploitaatiebeleid van een uitgeverij. Door welke overwegingen laten uitgevers zich daarbij leiden? Een bloemlezing van uitspraken van uitgevers zelf hierover leverde mij de volgende uitgangspunten op:

- continuïteit is de hoofdzaak in de boekenuitgeverij;
- uitgevers herhalen steeds ‘wij geven geen boeken uit, maar auteurs’;
- een fonds moet ten behoeve van de risicospreiding een goede mix hebben (oud/jong, publieksgericht/voor ingewijden, etc.);
- een uitgeverijfonds profileert zich met afzonderlijke subgenres en auteurs;
- constante vernieuwing, verjonging met verse auteurs is noodzakelijk;
- interne subsidiëring is een essentieel hulpmiddel;

- een goede backlist is onmisbaar;
- gewijzigde marktomstandigheden leiden tot aanpassingen in het fondsbeleid.

Deze uitgangspunten hebben me de vragen opgeleverd voor het hieronder besproken onderzoek.

Een casus: uitgeverij Meulenhoff 1895-2000

De Amsterdamse firma Meulenhoff, opgericht in 1895 door J.M. Meulenhoff (1869-1939), was gedurende de twintigste eeuw een van de meest vooraanstaande uitgeverijen in het Nederlandse taalgebied. Gedetailleerd kwantitatief onderzoek van het gehele fonds (5560 nieuwe titels over de periode 1903-2000) vormde de hoofdmoot van mijn onderzoek (De Glas 2012). Ik onderscheidde in de loop van de twintigste eeuw bij Meulenhoff vijf verschillende ‘management regimes’: perioden waarin een persoon of groep personen aan de leiding vanuit een bepaalde opvatting van het vak en met een specifiek netwerk van auteurs en van partners in en buiten het boekenvak, zijn of hun stempel zette op het fondsbeleid. Zo werd het mogelijk in detail te bestuderen hoe in deze tijdvakken de aandelen van uiteenlopende fondssegmenten varieerden (fictie, literair en niet-literair; non-fictie, in deze studie onderverdeeld in negentien genres; eerste drukken en herdrukken). Daaromheen ging ik na welke hulpmiddelen de uitgeverij door de jaren heen gebruikte in haar exploitatiestrategie (reeksen, tijdschriften, samenwerking/co-producties met andere uitgeverijen). Ik zocht uit in hoeverre de uitgeverij in bepaalde perioden doorging met sommige auteurs (Nederlands-talig en vertaald) en de publicatie van het werk van anderen beëindigde. Ook keek ik naar de instroom van debutanten en ging ik na wat die debutanten uiteindelijk opleverden qua oeuvre en qua herdrukken. In hoeverre lukte het om deze jonge auteurs inderdaad op te kweken tot langlopende fondsauteurs? Uit dit onderzoek kwam het beeld naar voren van de uitgeverij als een mammoettanker. Koerswijzigingen vinden heel geleidelijk plaats maar ze doen zich wel onmiskenbaar voor.

Wat wees deze studie uit over de theoretische perspectieven die hierboven werden genoemd? Ten eerste bleek me dat de waarnemingen van Becker nog steeds heel relevant kunnen zijn. De productie van boeken is een collectief proces. Alle betrokkenen vormen een soort netwerk rond de uitgeverij, dat door sommigen aangeduid is als een intellectuele ‘humuslaag’ nodig om een kwaliteitsuitgeverij haar werk te kunnen laten doen. Conventies spelen daarbij niet alleen een rol in het literaire fictiesegment maar ook in andere fondsgedeelten.

Ten tweede vond ik ook Petersons begrip van ‘constraints’ van allerlei aard bruikbaar. Mijn onderzoek leverde vele voorbeelden op van economische, politieke of bedrijfstak-gerelateerde factoren waar de uitgeverij mee te maken heeft.

Het fondsbeleid bleek beïnvloed door zulke uiteenlopende zaken als de positie van de algemene-boeken-uitgeverij in het Meulenhoff-concern, de concurrentieverhoudingen op de manuscriptenacquisitiemarkt, of bovenliggende (vaak internationaal bepaalde) politieke, economische of culturele verschuivingen. In andere gevallen hingen de uitgeverijkeuzes af van de mogelijkheid/onmogelijkheid of de bereidheid/niet-bereidheid van auteurs om door te gaan bij deze uitgeverij, van mogelijkheden in technologie en afzetmarkt dan wel van de medewerking van de boekhandel. Tijdgenoten merkten in de jaren zestig bijvoorbeeld op dat de in 1960 gelanceerde reeks 'Meulenhoff Editie' een succes kon worden door de technische productiemogelijkheid van een relatief laaggeprijsde bindvorm (de paperback), die zowel voor boekhandel als lezers aanvaardbaar was als drager van kwaliteitstekst.

Het bleek ook nuttig om een aantal concepten uit de bedrijfsgeschiedenis te hanteren. Dat leidde tot een duidelijker beeld van de mate waarin het ondernemerschap van Meulenhoff zich al dan niet onderscheidde van de branchegenoten in de omarming van bepaalde exploitatiestrategieën.

De ideeën van Bourdieu bleken eveneens zinvol voor de analyse van de vraag: hoe bouwt men in een bepaalde periode onder een bepaald managementregime een culturele positie op? Interessant was dat vanaf de jaren zestig de uitgeverij steeds actiever bleek te worden op het terrein van de zogenoemde symbolische productie. De uitgeverij ging zich meer bemoeien met de beeldvorming rond auteurs en dat kwam ook tot uitdrukking in het exploitatiebeleid maar ook in de marketing en de pr-inspanningen. Tegelijkertijd gaven mijn resultaten echter aanleiding tot allerlei nieuwe kanttekeningen bij Bourdieus stellingen.

Kanttekeningen bij Bourdieu

Op verschillende plaatsen heeft Bourdieu aangeduid dat een uitgever zich profileert door het vormen van een 'écurie' waarin een groep auteurs (als ware het een equipe van sportsterren) cultureel prestige geeft aan een uitgeverij. Mijn bevinding is dat je dit wat moet relativeren. Er is enorm veel verloop in een uitgeverijfonds, met heel veel auteurs heeft de uitgeverij maar een vluchtig contact.

Een andere nuance zou ik willen aanbrengen in Bourdieus voorstelling dat het begrip 'strijd' zo centraal staat in het literaire veld. Uitgevers hebben duidelijk ook gemeenschappelijke belangen, bijvoorbeeld het opkweken van jonge generaties. Jonge auteurs wisselen vaak van uitgeverij, en vooral in het publiceren van tijdschriften lijken uitgevers veeleer een collectief dan een individueel belang te dienen.

Bourdieu legt voorts veel nadruk op de artistieke strijd van de jongeren tegen de oudere generaties. Ook dit zou ik op grond van mijn bevindingen uit het Meulenhoff-onderzoek willen nuanceren. Het bleek mij dat er wel steeds nieuwe generaties van schrijvers zich bij de uitgeverij aandienden, maar het was niet zo

duidelijk dat ze ook anders schreven of zich afzetten tegen de voorgaande generaties.

Uit de resultaten van mijn fondsonderzoek bleek verder dat het vasthouden van oudere, succesvolle auteurs het werven van nieuwe schrijvers ook in de weg kan staan. Dat kan een lastig dilemma voor een uitgever zijn. In het geval van Meulenhoff waren een aantal gezichtsbepalende auteurs verbonden met stromingen of oriëntaties die bij de jonge generatie slecht lagen, bijvoorbeeld Hubert Lampo (weinig populair onder jongere letterkundigen vanwege zijn ‘magisch realisme’), of Bertus Aafjes, die zich erg negatief had uitgelaten over de poëzie van de Vijftigers, vooral die van Lucebert.

Mijn onderzoek wees bovendien uit hoe dynamisch het literaire veld in de lage landen gedurende de twintigste eeuw was. De ongeschreven regels van dat veld lagen niet voortdurend vast, ze verschoven geleidelijk, waarbij de uitgeverijen die spelregels steeds meer trachtten te beïnvloeden. De uitgevers gingen zich vanaf de jaren vijftig meer en meer bemoeien met de symbolische productie (bijvoorbeeld bij hun pogingen om auteurs langer in de belangstelling te houden of opnieuw in de belangstelling te brengen).

Mijn onderzoek onderstreepte voorts dat er in het literaire veld niet één centrale autoriteit of één kwaliteitshiërarchie bestond. Er bestonden uiteenlopende belangengroepen in het literaire veld. Die omvatten de uitgeverij-insiders, de literaire smaakmakers (leden van jury’s van belangrijke prijzen, letterkundige critici, hetzij academisch hetzij verbonden aan kranten en tijdschriften), de professionele lezers (bijv. middelbare-schoolleraars), gewone lezers (liefhebbers/incidentele lezers) en de boekenkopers-niet-lezers. Al deze groepen keken verschillend aan tegen het aanbod en tegen een uitgeverij.

Als je iets wilt zeggen over de samenhang tussen materiële en symbolische productie van boeken en van auteurs, moet je naar mijn mening veel preciezer kijken (dan Bourdieu en zijn volgelingen) naar exploitatiepatronen en -strategieën. Het gaat dan om vragen als: welke exploitatievormen worden in welke volgorde gekozen? Wat is de tijdsplanning daarbij? Hoe werkt men samen met de distributiekanaalen? Enzovoort.

Wat ook vragen oproept is het onderscheid dat Bourdieu (1977) maakte tussen de financieringsstrategieën van uitgeverijen die produceren voor het veld van de uitgebreide productie (*champ de grande production*), en zij die produceren voor het veld van de beperkte culturele productie (*champ de production restreinte*). Het lijkt me dat deze financieringsstrategieën uitermate complex zijn, complexer in ieder geval dan deze simpele (maar vaak geciteerde en in onderzoek overgenomen) tegenstelling suggereert.

Ten slotte is er de vraag naar de geldigheid van Bourdieus visie op het ontstaan van culturele hiërarchieën. Zijn de voorheen gezaghebbende culturele instituties ook aan het einde van de twintigste eeuw nog wel zo dominant? Dit is een vraag die de laatste jaren van allerlei kanten is afgevuurd. Het lijkt erop dat sinds de jaren negentig in de westerse wereld steeds minder mensen hun culturele voor-

keuren laten afhangen van meningen van gezaghebbende culturele instanties. Dit wordt ook bevestigd door het sociaalwetenschappelijk onderzoek naar cultuurparticipatie. De al eerder vermelde Peterson kwam een hele tijd terug met de stelling dat de culturele omnivoor opkomt, die keuzes uit de hoge en uit de populaire cultuur moeiteloos combineert (Peterson & Kern 1996). Veel onderzoek uit andere landen bevestigt dit en levert aanwijzingen dat het klassieke patroon van culturele socialisatie al volop doorbroken is (Verboord, Janssen & van Rees 2006: 310). Mensen beginnen in hun jonge jaren met populaire kunstvormen en blijven daarbij, geven die niet meer op voor het ijzere repertoire. Er zijn tekenen dat het autonome culturele veld (gekenmerkt door de oppositie tussen hoge en lage kunst en een hoog maatschappelijk prestige van de ‘hoge’ kunst) zoals Bourdieu dat zag opkomen aan het einde van de negentiende eeuw, aan het verdwijnen is.

Traditionele uitgeversaxioma's ter discussie

Ik zette hierboven uiteen dat er uit de geschriften van een reeks uitgevers uit de bloeitijd van de onafhankelijke literaire uitgeverij (1900-1970) allerlei principes zijn af te leiden die ten grondslag liggen aan het opbouwen en zakelijk exploiteren van een fonds. Mijn Meulenhoff-onderzoek gaf aanleiding om ook bij deze principes kanttekeningen te maken.

Ten eerste lijken deze uitgangspunten alleen te gelden wanneer een fondsredactie voldoende autonomie binnen een uitgeverijconcern heeft. Alleen dan lijkt daadwerkelijk de ruimte te bestaan om een beleid te voeren dat de genoemde principes volgt en niet voortdurend doorkruist wordt door ingrepen vanuit de concernleiding. In het geval van Meulenhoff bijvoorbeeld werd de redactie opgezadeld met series die de inkoopafdeling met steun van de directie op eigen houtje had aangekocht.

Verder werd me duidelijk dat het begrip ‘interne subsidiëring’ genuanceerd moest worden. Het is een complex verschijnsel; de rol van de backlist loopt uiteen per fondssegment. Die rol kan voor de literaire fictie een andere zijn dan voor niet-literaire fictie of non-fictie, en ook weer uiteenlopen tussen oorspronkelijk Nederlandstalig werk en vertaalde titels.

Een derde waarneming is dat de laatste decennia de motieven achter de uitgeefbeslissing van karakter veranderen. Uiteenlopende exploitaties lijken niet zozeer na elkaar maar meer naast elkaar gepland te worden. De uitgeefbeslissing lijkt vanaf het begin af te hangen van de vraag of er voldoende exploitaties (hardcover, paperback, pocket, boekenclubeditie, eventueel al een vertaling) haalbaar zijn om sowieso aan het boek te beginnen.

Bij dit alles is het de vraag of tegen het einde van de twintigste eeuw het klassieke uitgangspunt nog opgaat dat de kwaliteitsuitgever geen boeken uitgeeft, maar schrijvers. Willen uitgevers nog over een langere tijd investeren in jonge auteurs? Dat wordt steeds minder zeker. De Duitse boekwetenschapper Günter

Fetzer heeft in 2000 beweerd dat de traditionele brede kwaliteitsuitgeverij van het algemene boek verleden tijd is. Het is nu een 'Fachverlag für Unterhaltung' geworden (Fetzer 2000: 181). Het uitgeven van literatuur is een nichebezigheid aan het worden.

Als tussentijdse conclusie kan ik noteren dat de uiteenlopende cultuur- en literatuursociologische benaderingen van de laatste decennia erg vruchtbaar zijn geweest voor het uitgeverijonderzoek. De resultaten van empirisch onderzoek geven echter ook aanleiding om die theorieën op sommige punten bij te stellen. Ik kom zo op het laatste punt in mijn betoog: de relatie tussen uitgeverijonderzoek en literatuurwetenschap. Beide disciplines zijn de laatste decennia al meer en meer naar elkaar toegegroeid, maar ze zouden mijns inziens nog meer van elkaar kunnen profiteren.

De wisselwerking tussen uitgeverijonderzoek en literatuurwetenschap

Het lijkt mij dat de literatuurwetenschap en het uitgeverijonderzoek elkaar meer diensten kunnen bewijzen dan tot dusver het geval is geweest. Wat kan de literatuurwetenschap leren van het uitgeverijonderzoek? De literatuurgeschiedschrijving en de auteursbiografie moeten er rekening mee houden dat uitgevers in het verleden vaak een steunende en soms sturende rol hadden in de totstandkoming van het auteursoeuvre. Uitgevers waren daarbij vaak belangrijker dan zij zich voordeden. De uitgever is wel bestempeld als de 'eerste criticus' van de auteur. Soms speelden uitgevers een cruciale rol in het coachen van auteurs, en in het stimuleren om (door) te schrijven. Uitgevers bepalen wie er toegang krijgt tot de literaire markt. Omdat er voor het schrijverschap geen diploma's of andersoortige certificering bestaat en het evenmin een beschermd beroep is, zijn het in feite de uitgevers die als eerste uitmaken wie als serieuze schrijver te beschouwen is en wie niet.

Uitgevers brachten in het verleden getalenteerde mensen bij elkaar, zij stichtten tijdschriften, zij zetten zich in voor een positieve reputatievorming. Denk aan het onder de aandacht brengen van hun auteurs bij jury's van literaire prijzen. Daarnaast bemoeiden ze zich uiteraard ook met de definitieve vorm van de tekst. In niet weinige gevallen fungeerden uitgeverijredacteurs als *gatekeepers*, keurmeesters van de grondstof van de boekenketen (of die nu van debutanten of van gevorderde auteurs afkomstig was). In het verborgene pasten zij die grondstof in mindere of meer ingrijpende wijze aan aan de eisen van literaire norm, publieksvoorkeur en uitgeverijwens (De Glas 2006). Absillis (2009: 276-277) heeft laten zien dat die ingrepen van uitgeverszijde extreem ver kunnen gaan. Uitgevers en hun redacteurs konden zelfs auteurs afraden om bepaalde teksten uit te geven. Tot slot hebben uitgevers in het verleden ook een rol gespeeld in het clusteren van auteurs tot groepen of stromingen. Vaak is te zien dat clusters het sterkst optreden in het begin van schrijverscarrières en dat individuele auteurs later weer meer hun eigen weg gaan.

Het uitgeverijonderzoek kan op zijn beurt weer lering trekken uit de bevindingen van de literatuurwetenschap als het gaat om inzichten in de werking van het creatieve proces. Onderzoek naar uiteenlopende voorstadia van een literaire tekst trok in het verleden soms profijt van de studie van briefwisselingen tussen auteurs en hun redacteurs. Het formuleren van uitgangspunten voor nieuwe artistieke stromingen werd soms bevorderd door uitgevers die auteurs letterlijk of figuurlijk bijeenbrachten. Bijvoorbeeld in de redacties van literaire tijdschriften of in bundels die door de buitenwacht werden gezien als de aftrap van een vernieuwingsbeweging, al dan niet geflankeerd door manifesten of andersoortige poëtische geschriften. Ten slotte speelden ook in de beeldvorming rond werken en auteurs de uitgevers op de achtergrond nogal eens een rol.⁴ Waar de literatuurwetenschap het ontstaan van letterkundige reputaties op lange termijn bestudeerde, was regelmatig ook de invloed van literaire instituties voelbaar (Rodden 1989). Allemaal punten kortom waarop deze twee benaderingen elkaar wederzijds op belangwekkende wijze zouden kunnen bevruchten.

Bibliografie

- Absillis, K. "From now on we speak civilized Dutch": the authors of Flanders, the language of the Netherlands, and the readers of A. Manteau', in: *Language and Literature*, 18, 2009, 265-280.
- Baetens, R. *Brepols. Drukkers en uitgevers 1796-1996*. Turnhout: Brepols, 1996.
- Bardouillet, M.C. *La Librairie du Travail*. Paris: Maspéro, 1997.
- Becker, H. S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Bekkering, H. e.a. (red.), *De hele Bibelebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland en Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam: Querido, 1989.
- Bezold, J. *Preis- und Produktdifferenzierung. Determinanten des strategischen Produktmanagements im Buchverlag*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1992.
- Bourdieu, P. 'La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques', in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, 3-43.
- Bourdieu, P. 'The Field of Cultural Production', in: *Poetics*, 12, 1983, 311-356.
- Bourdieu, P. 'Une révolution conservatrice dans l'édition', in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, 1999, 3-28.
- Bouvaist, J.-M. *Pratiques et métiers de l'édition*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1986.
- Brems, H. *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Chandler, A. D. *Scale and Scope. The Dynamics of Industrial Capitalism*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1990.
- Coser, L. A. et. al. *Books. The Culture and Commerce of Publishing*. Chicago: Basic Books, 1982.

4. Zie de bijdrage van Sara Verbeeck in dit cahier.

- De Glas, F. *Nieuwe lezers voor het goede boek. De Wereldbibliotheek en 'Ontwikkeling' De Arbeiderspers vóór 1940*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1989.
- De Glas, F. 'The Literary Publishing House as Gate-keeper', in: *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL)*, 11 (1), 1992, 103-118.
- De Glas, F., 'The Role of the Editor in the Fiction Publishing Branch. Towards the Institutional Analysis of a Profession', in: *FRAME*, 18 (3), 2006, 7-25; ook op <http://www.let.uu.nl/~Frank.deGlas/personal/Role%20of%20the%20Editor%20FdG%202005.pdf> (31 januari 2012).
- De Glas, F. *De regiekamer van de literatuur. Een eeuw Meulenhoff 1895-2000*. Zutphen: Walburg Pers, 2012.
- De Vries, G.J. *Ik heb geen verstand van poëzie. G.A. van Oorschot als uitgever van poëzie*. Amsterdam: Van Oorschot, 1995.
- Dirkx, P. 'Les obstacles à la recherche sur les stratégies éditoriales', in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, 1999, 70-74.
- Dirkx, P. *Sociologie de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2000.
- Escarpit, R. *La révolution du livre*. Paris: Unesco, 1965.
- Fetzer, G. 'Das Ende des Publikumsverlags. Eine These und vierzehn Anmerkungen', in: Hanuschek, S. e.a. (red.) *Die Struktur medialer Revolutionen. Festschrift für Georg Jäger. Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland 34*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, 178-184.
- Finkelstein, D. *The House of Blackwood. Author-publisher relations in the Victorian Era*. University Park: PSU Press, 2002.
- Geiser, E. A. (red.) *The Business of Book Publishing*. Boulder: Westview Press, 1985.
- Graf, A. J.H.W. *Dietz 1843-1922. Verleger der Sozialdemokratie*. Bonn: Dietz, 1998.
- Greco, A. e.a. *The Culture and Commerce of Publishing in the 21st Century*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Hodges, S. *Gollancz. The Story of a Publishing House 1928-1978*. London: Gollancz, 1978.
- Jäger, G. e.a. *Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1870-1918 Teil 1 & 2*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 2001-2003.
- Janssen, S. 'Onderzoek naar twintigste-eeuwse literaire uitgeverijen. Een stand van zaken', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, 7, 2000, 65-80.
- Parinet, E. *La librairie Flammarion 1875-1914*. Paris: IMEC, 1992.
- Peterson, R. 'Six Constraints on the Production of Literary Works', in: *Poetics*, 14, 1985, 45-67.
- Peterson, R.A. & Kern, R.M. 'Changing highbrow taste: from snob to omnivore', in: *American Sociological Review*, 61, 1996, 900-907.
- Powell, W. *Getting into Print. The Decision-making Process in Scholarly Publishing*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Rodden, J. *The Politics of Literary Reputation. The Making and Claiming of 'St. George' Orwell*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Rouet, F. *Le livre. Mutations d'une industrie culturelle*. Paris: La documentation française, 2007.
- Schmidt, S. J. *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Band I. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig: Vieweg, 1980.

- Schönstedt, E. *Der Buchverlag: Geschichte, Aufbau, Wirtschaftsprinzipien, Kalkulation und Marketing*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Schulz, H.F. *Das Schicksal der Bücher und der Buchhandel*. Berlin: Walter de Gruyter, 1960.
- Schuwert, Ph. *Traité pratique de l'édition*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1994.
- Schuwert, Ph. 'Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales', in: Fouché, P. (red.), *L'édition française depuis 1945*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, 425-459.
- Simonin, A. & Fouché P. 'Comment on a refusé certains de mes livres. Contribution à une histoire sociale du littéraire', in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, 1999, 103-115.
- Sundin, S. *Från bokförlag till mediekoncern. Huset Bonniers 1909-1929*. Göteborg: Ekonomisk-Historiska Institutionen vid Göteborgs Universitet, 1996.
- Thompson, J. *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. London: Macmillan, 2010.
- Thumerel, F. 'La dualité d'un éditeur de littérature générale singulier (P.O.L.)', in: Thumerel, F. (red.) *Le champ littéraire français au XXe siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2002, 153-166.
- Triebel, F. *Der Eugen Diederichs Verlag 1930-1949: ein Unternehmen zwischen Kultur und Kalkül*. München: Beck, 2004.
- Verboord, M., Janssen, S., van Rees, C.J. 'Indicatoren voor classificatie in het culturele en literaire veld', in: Dorleijn, G.J. & van Rees, C.J. (red.) *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland en Vlaanderen 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt, 2006, 285-310.
- Winship, M. *American Literary Publishing in the Mid-Nineteenth Century. The Business of Ticknor and Fields*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LITERATUURSOCIOLOGIE ALS ENGAGEMENT

Robert Escarpit over het uitgeverswezen¹

Laurence Van Nuijs

FWO-Vlaanderen / KU Leuven

In de hedendaagse internationale literatuurwetenschap geniet het onderzoek van de Franse literatuursocioloog, romanschrijver en publicist Robert Escarpit (1918-2000) lang niet dezelfde bekendheid als dat van vermaarde literatuursociologen of boekhistorici zoals Pierre Bourdieu of Robert Darnton. Toch heeft Escarpit, minstens binnen het Franse domein van de literatuursociologie en de boekgeschiedenis, het statuut van een klassieke auteur verworven. In recente overzichten van deze disciplines wordt Escarpit steevast vermeld als de oprichter, in het Frankrijk van de jaren vijftig en zestig, van een specifieke literatuurwetenschappelijke benadering, namelijk de empirische literatuursociologie (Dirkx 2000: 103-108; McCleery & Finkelstein 2005: 2; Aron & Viala 2006: 40). Het onderzoeksprogramma waarvan hij de grote lijnen schetst in *Sociologie de la littérature* (1958), besteedt voor het eerst op een systematische manier aandacht aan een aantal tot dusver weinig bestudeerde literaire verschijnselen (*faits littéraires*): de eigenlijke ‘consumptie’ van literatuur, de distributiekkanalen van het boek, de lezer, literaire instituties zoals uitgeverijen en de literaire kritiek, het boek als materieel object, ‘minderwaardige’ of ‘populaire’ vormen van literatuur, of sociologische fenomenen zoals de *bestseller*. Tijdens de twee daaropvolgende decennia wordt dit onderzoeksprogramma verder uitgewerkt door Escarpit en de medewerkers van het door hem opgerichte Centre de sociologie des faits littéraires te Bordeaux, dat in 1965 wordt omgedoopt tot het Institut de littérature et de techniques artistiques de masses (ILTAM). Beide benamingen hebben een sterk programmatische inslag. Met ‘faits littéraires’ wordt gewezen op het geheel van maatschappelijke fenomenen die een rol spelen bij het concrete functioneren van de literatuur; met de verbinding van ‘littérature’ en ‘techniques artistiques de masse’ ligt de nadruk op de dynamiek tussen de literatuur, of nog de ‘hogere’ cultuur van de elite, en de ‘lagere’ culturele productie – die eveneens als ‘artistiek’ wordt gezien – van de massa. De resultaten van Escarpit en zijn medewerkers verschijnen in publicaties zoals *Atlas de la lecture à Bordeaux* (Escarpit & Robine 1963), *La Révolution du livre* (Escarpit 1965), *Le Livre et le conscrit* (Escarpit, Robine & Guillemot 1966) en *Le Littéraire et le social* (Escarpit 1970).

In meerdere opzichten kondigt het werk van Escarpit de latere institutionele en veldtheoretische benadering aan van onderzoekers als Jacques Dubois en Bour-

1. Ik dank Jan Baetens en Bart Keunen voor hun lectuur en suggesties.

dieu, zoals hij ook een voorschot neemt op de boekhistorische benadering van Roger Chartier en Darnton. Niettemin maakt het werk van de algemeen als oprichter en voorloper van de hedendaagse literatuursociologie erkende onderzoeker vandaag niet echt meer het voorwerp uit van nieuwe debatten en actualiserende lecturen. Enerzijds is zijn naam opvallend afwezig in verschillende toonaangevende boekhistorische publicaties (zoals onder meer Darnton 1991 en Cavallo & Chartier 1997). Zelfs de eerder aangehaalde reader van McCleery en Finkelstein beperkt zich tot een eenmalige en al met al stereotiepe vermelding van Escarpit; hetzelfde geldt voor het door Simon Eliot en Jonathan Rose samengestelde overzichtswerk *A Companion to the History of the Book* (2007). Als hij dan toch eens in de hedendaagse literatuursociologie mag optreden, dan wordt Escarpit gewoonlijk al gauw voorgesteld als de vertegenwoordiger van een weliswaar verdienstelijke maar enigszins eenzijdige benadering van de literatuur. Zo voert Jérôme Meizoz Escarpit in de eerste hoofdstukken van *L'Œil sociologue et la littérature* verschillende keren op precies om een aantal misverstanden te illustreren die de dialoog tussen literatuur en sociologie bemoeilijken. Volgens Meizoz heeft Escarpit weliswaar aandacht voor het gegeven dat een literaire tekst het voorwerp kan uitmaken van nieuwe interpretaties, maar vergeet hij de eigenlijke vraag naar de 'betekenis' van de tekst te stellen: de nadruk zou liggen op de materiële omstandigheden en de kwantificeerbare dimensies van de literaire communicatie (2004: 17-18). Vergelijkbare kritieken werden al in de jaren tachtig geformuleerd aan het adres van de empirische literatuursociologie – zij het op een meer normatieve manier – vanuit sociokritische hoek. Zo citeert Peter V. Zima in zijn *Manuel de sociocritique* Escarpit in één adem met de vertegenwoordigers van de Duitse 'Soziologie der Literatur' (Hans Norbert Fügen en Alphons Silbermann) en de Zweed Karl Erik Rosengren. Deze 'empirische' en 'kwantitatieve' vorm van literatuursociologie – die Zima onderscheidt van de 'kwalitatieve' of 'kritische' variant – gaat uit van het weberiaanse postulaat van de waardevrijheid (*Wertfreiheit*) en sluit daarom elk esthetisch waardeoordeel uit. Hierdoor wordt de interne structuur van het literaire object verwaarloosd, wat volgens Zima leidt tot een naïef ideologische en bijgevolg conformistische reproductie van de smaak van het grote publiek (1985: 213-215). Ook Bourdieu signaleert in zijn vele geschriften de naam van Escarpit nauwelijks, wat des te verbazingwekkender is omdat tussen beide onderzoekers duidelijke parallellen te trekken zijn (cf. infra). Zo verwijst Bourdieu in het nochtans allesbehalve flinterdunne *Les Règles de l'art* amper één keer naar Escarpit, en dan nog wel in een voetnoot. Het heet in die noot overigens nogal schamper dat Escarpit de relaties tussen culturele productie en maatschappij veel te eenzijdig denkt, en met name blind blijft voor de specifieke werking van het literaire veld (1992: 380).

Een voor de hand liggende reden van de stilte rond Escarpits publicaties is wellicht dat de culturele realiteit die hij bestudeerde in de jaren vijftig en zestig intussen grondig veranderd is. Zeker het strikte onderscheid dat Escarpit ziet (en veroordeelt) tussen de hoge, kwalitatief hoogstaande cultuur van de elite en de ste-

reotiepe culturele productie voor de lagere klassen, lijkt in een context van toememende democratisering van cultuur en van cultureel omnivorisme voorbijgestreefd.² Daarnaast is er mijns inziens echter een tweede reden voor de stilte rond de publicaties van Escarpit, die alles te maken heeft met het ‘engagement’ waarop zijn werk gebaseerd is. Zoals ik in wat volgt wens aan te tonen, profileert Escarpit zich in zijn sociologische publicaties als een vurige verdediger van een humanistisch en links ideaal van het boek, de literatuur en de cultuur. Dit ideaal kleurt zijn literatuursociologie door en door, en lijkt de betrouwbaarheid van zijn onderzoeksresultaten meermaals op losse schroeven te zetten. In dit opzicht komt het onderzoek van een socioloog als Bourdieu alvast minder gedateerd over. Uiteraard werkte Bourdieu zeker ten tijde van *La Distinction* (Bourdieu 1979) eveneens met dat intussen achterhaalde onderscheid tussen ‘hoog’ en ‘laag’; en ook Bourdieu heeft zich geregeld een geëngageerd onderzoeker getoond. Zijn engagement is echter minder ‘naïef’, of nog, ‘reflexiever’ dan dat van Escarpit. Deze reflexieve dimensie maakt dat Bourdieus onderzoek vandaag nog steeds door talrijke sociologen wordt opgepikt (los van het feit dat de samenleving en met name de markt van de culturele goederen is veranderd) (bijvoorbeeld Martin 2010), terwijl Escarpits werk in dat opzicht eerder dat van een ‘voorloper’ lijkt te zijn, dat slechts interessant blijft vanuit wetenschapshistorisch perspectief.

Het in de literatuurwetenschap tegenwoordig overheersende beeld van Escarpit als gedateerde ‘statisticus’ of op zijn best voorloper, is dus zeker niet geheel onterecht, maar het verdringt intussen een complexere realiteit. Dat is jammer. Meer in het bijzonder blijft een van de fundamentele – maar daarom niet minder problematische – dimensies van Escarpits onderzoeksprogramma systematisch onderbelicht, namelijk zijn nauwe band met sociaal engagement en met een welbepaalde, humanistische visie op literatuur en cultuur. In deze bijdrage wens ik dan ook, via een lectuur van een aantal programmatische teksten en concrete analyses over het uitgeverswezen, Escarpits benadering van de literatuur toe te lichten met het oog op de sociale en politieke bezorgdheid over de verspreiding van cultuur die eraan ten grondslag ligt.³ Deze dimensie lijkt me zoals gezegd een van de redenen te zijn waarom het werk van Escarpit vandaag zo weinig wordt geciteerd en bediscussieerd. In wat volgt zal ik meermaals Escarpits perspectief vergelijken met dat van Bourdieu. Omdat de nadruk ligt op Escarpit, en niet op de auteur

-
2. Dit omnivorisme impliceert overigens niet dat klassenverschillen geen rol meer spelen in de distributie en consumptie van cultuur. Zo blijkt uit sociologisch onderzoek dat de culturele omnivoren, die zowel van de hogere culturele productie genieten als populaire vormen van cultuur consumeren, bijna uitsluitend te vinden zijn in de hogere sociale klassen (zie Peterson 1992).
 3. Deze bijdrage gaat met andere woorden enkel in op het wetenschappelijke werk van Escarpit en laat andere onderdelen van zijn uitgebreide oeuvre buiten beschouwing. Naast literatuurwetenschapper was Escarpit gedurende vele jaren (tussen 1949 en 1974) kroniekschrijver voor *Le Monde*. Hij schreef daarnaast een twintigtal jeugd- en kinderboeken, verschillende kortverhalen en romans, waaronder *Le Fabricant des nuages* et *Le Littératron* (zie Dineen 1989 en 1990), toneelstukken en essays. Voor een volledige bibliografie van Escarpit, zie Fourgeaud & Robine (2001). Het eerste deel van de hier voorgestelde analyse herneemt enkele elementen uit mijn eerdere presentatie van Escarpits onderzoeksprogramma (Van Nuijs 2007).

van *Les Règles de l'art*, zal de vraag naar de invloed van andere voorlopers op het werk van Bourdieu hier buiten beschouwing blijven. Ook ligt de nadruk uitsluitend op de publicaties van Escarpit, niet op die van zijn medewerkers van de 'school van Bordeaux'.

Dimensies van een onderzoeksprogramma

Op een programmatisch niveau rust de empirische literatuursociologie van Escarpit op vier pijlers. Deze worden niet als dusdanig opgelijst door de literatuursocioloog, maar worden duidelijk naar voren geschoven in verschillende programmatische teksten die hij van het einde van de jaren vijftig tot begin jaren zeventig publiceert, met name in het in de 'Que sais-je?'-reeks uitgegeven *Sociologie de la littérature* (1958a) en in de inleidende tekst uit de collectieve bundel *Le Littéraire et le social* (1970a). In deze teksten gaat de definitie van de empirische literatuursociologie ook steeds gepaard met een nadrukkelijke positionering ten opzichte van concurrerende benaderingen in het (voornamelijk Franse) literatuurwetenschappelijke veld. De eerste drie dimensies hebben betrekking op de wetenschappelijkheidsaanspraken van de empirische literatuursociologie; de vierde dimensie slaat op de maatschappelijke rol die haar wordt toegekend.

Ten eerste dient de empirische literatuursociologie zich aan als een *contextuele* en *totaliserende* benadering van literatuur. Escarpit distantieert zich zo nadrukkelijk van elke benadering die zich beperkt tot de studie van de auteur of de tekst (ook als ze de sociale inbedding van het literaire object niet volledig verwaarloost). Escarpit neemt daarentegen het volledige communicatiecircuit in beschouwing waarin de literatuur functioneert (de drie dimensies van de literatuur): de productie, de distributie en de consumptie. Hij beroept zich hierbij op een aantal voorlopers, zoals Mme de Staël en Hippolyte Taine, maar vooral op de vertegenwoordigers van de Franse vergelijkende literatuurwetenschap (René Hazard, René Étiemble, Jean-Marie Carré), een onderzoekstraditie waarbij zijn eerste publicaties, waaronder *De quoi vivait Byron?* (1952) en *L'Angleterre dans l'œuvre de Madame de Staël* (1954), trouwens volledig aansluiten.⁴ Het traditionele onderzoeksdomein van de literatuurwetenschap wordt met andere woorden aanzienlijk verruimd: naast de tekst en de auteur, komen voortaan ook andere actoren in het vizier (de lezer, de boekhandel, de literaire kritiek) en wordt er systematisch aandacht besteed aan de materiële dimensie van de literaire communicatie. Hierbij dient opgemerkt te worden dat deze verruiming bij Escarpit vooral op programmatisch en theoretisch vlak gebeurt: de eerder aangehaalde kritiek op zijn gebrek aan aandacht voor de tekstbetekenis is met andere woorden wat de programmatische dimensie van zijn onderzoeksprogramma betreft ongegrond.

4. Zie Van Nuijs (2007) en Ducrey (2000) voor een gedetailleerde analyse van de verhouding tussen het comparatistische werk van Escarpit en zijn literatuursociologische benadering.

Vervolgens zet de literatuursociologie zich nadrukkelijk af tegen elke normatieve bepaling van het literaire object. Enerzijds viseert Escarpit hierbij elke benadering die uitgaat van een bepaald esthetisch waardeoordeel over de literatuur en bijgevolg vaak de door de elite gevestigde canon reproduceert. Zo veroordeelt Escarpit onder meer de literatuuropvatting van René Wellek, waarvan hij de selectiviteit in verband brengt met het fundament van elke elitaire maatschappij: ‘il s’agit en fait d’un système qui tire sa cohérence non de la matière sur laquelle s’exerce la sélection, mais de l’attitude sélective qui est la démarche fondamentale de toute société élitare’ (1970: 10). Anderzijds keurt Escarpit ook alle benaderingen van de literatuur af die aan het literaire object een bepaalde politieke of sociale functie toekennen. Niettegenstaande zijn meermaals gebleken sympathie voor de culturele ontwikkelingen in de Sovjetlanden (vgl. zijn beschouwingen over de ‘ingenieurs van de ziel’, 1958a: 97), bekritiseert hij zo de communistische kritiek en het ‘socialistisch realisme’, zij het niet zozeer vanwege hun dogmatische en totalitaire karakter, maar omdat ze gebaseerd zijn op een beperkende definitie van literatuur (1958a: 10, 1970: 12).⁵

De afkeer van elke normatieve bepaling van het literaire object heeft op theoretisch vlak twee gevolgen. Ten eerste leidt dit tot een bijkomende uitbreiding van het onderzoeksveld: voortaan worden ook literaire fenomenen die buiten de traditionele definitie van literatuur vallen (populaire vormen van literatuur, de niet-geschoolde lezer, het commerciële distributiecircuit, etc.) volwaardige onderzoeksobjecten. Ten tweede vertaalt deze terughoudendheid zich in een functionalistische benadering van literatuur. De literatuursocioloog gaat niet uit van een bepaalde literaire essentie, maar heeft aandacht voor de talrijke betekenissen die zich in de loop van de geschiedenis en in uiteenlopende contexten op de betekenaar ‘literatuur’ hebben geënt. Dit perspectief komt exemplarisch naar voren in de bijdragen van Escarpit over de notie ‘literatuur’ voor encyclopedische publicaties zoals *Histoire des Littératures* (1958b) en de sterk op etymologische en semantische analyses gebaseerde *Le Dictionnaire international des termes littéraires* (1970c), een project waarvan Escarpit trouwens een van de initiatiefnemers was. Ook andere gangbare concepten uit de literatuurwetenschap contextualiseert Escarpit voortaan veel nadrukkelijker in zijn eigen publicaties, bijvoorbeeld die van ‘auteur’ en ‘literaire productie’ (Escarpit 1958a), ‘boek’ (Escarpit 1965) of nog ‘grote literatuur’ (*grande littérature*) (Escarpit 1966). Dit betekent echter niet dat de socioloog zich geheel onthoudt van beschouwingen over de specificiteit

5. Escarpits kritiek richt zich hierbij niet zozeer op de traditie van het westers marxisme, maar op de marxistische *partij*opvatting (zowel op de Sovjetkritiek als op de literatuurkritiek binnen de Franse communistische partij). Zo haalt hij in *Sociologie de la littérature* de Sovjetkritiek aan als een voorbeeld van een contextuele benadering van de literatuur die zich beperkt tot het bestuderen van de literatuur als weerspiegeling van de werkelijkheid, en dus niet uitgegroeid is tot een ware literatuursociologie. Dat de communistische kritiek een strikt ideologische invulling geeft aan die ‘weerspiegeling’ (positieve helden, geloof in het socialisme, etc.) lijkt Escarpit niet te storen – hij gaat er in ieder geval niet op in (zie 1958a: 10). In *Le Littéraire et le social* verwijst hij op een gelijkaardige manier naar Mao, wiens literatuuropvatting volgens hem ‘selectief’ is (zie 1970: 12).

van het literaire object, al beroept hij zich hierbij met enige omzichtigheid op een louter pragmatisch criterium: het literaire karakter van een werk wordt bepaald door de manier waarop het wordt gebruikt. Tegelijk lijkt dit pragmatische criterium samen te hangen met een tekstueel criterium, maar hier gaat Escarpit niet expliciet op in. Zo verwoordt hij zowel in *Sociologie de la littérature* als in *Le Littéraire et le social* nogal intuïtief de gedachte dat sommige teksten zich meer dan andere lenen tot een 'literair gebruik', en hiertoe met andere woorden een zekere 'aanleg' (*aptitude*) bezitten. In *Sociologie de la littérature* wordt een dergelijk 'literair gebruik' in eerste instantie op een negatieve manier omschreven als een 'niet-utilitair', 'niet-functioneel' gebruik van een bepaalde tekst:

Il est bien entendu que nous ne définissons la littérature par aucun critère qualitatif. Notre critère est ce que nous appelions l'aptitude à la gratuité. Est littéraire toute œuvre qui n'est pas un outil, mais une fin en soi. Est littéraire toute lecture non fonctionnelle, c'est-à-dire satisfaisant un besoin culturel non utilitaire. Dans la mesure où il permet de s'évader, de rêver ou au contraire de méditer, de se cultiver gratuitement, tout écrit peut devenir littérature. G.K. Chesterton a même montré qu'il y a un usage littéraire de l'indicateur des chemins de fers. (1958a: 22)

Verderop in hetzelfde werk klinkt het dan weer dat een definitie van literatuur een convergentie of een compatibiliteit veronderstelt in de intenties van de lezer en de auteur (Escarpit 1958a: 23). Escarpit komt op deze idee terug in het kader van zijn theorie over de drie 'publieken': literatuur ontstaat volgens hem wanneer een bepaald werk het publiek waarvoor het oorspronkelijk bestemd was (*public interlocuteur*) ontstijgt en een anoniem publiek bereikt. Dit anonieme publiek bestaat ofwel uit lezers die tot dezelfde sociale groep behoren als de auteur en zich met andere woorden in het werk herkennen (*milieu public*), ofwel uit lezers met een andere achtergrond dan de auteur die het werk op een creatieve manier 'verraden', door er een eigen betekenis aan te geven (*grand public*). In *Le Littéraire et le social* werkt Escarpit dit standpunt verder uit in dialoog met Jean-Paul Sartre, Lucien Goldmann en Roland Barthes, en schuift hij de 'aanleg tot creatief verraad' (*aptitude à la trahison créatrice*) expliciet naar voren als criterium voor literaire specificiteit (zie in dit verband ook Escarpit 1961):

[...] est littéraire une œuvre qui possède une 'aptitude à la trahison', une disponibilité telle qu'on peut, sans qu'elle cesse d'être elle-même, lui faire dire dans une autre situation historique autre chose que ce qu'elle a dit de façon manifeste dans sa situation historique originelle. (1970: 28)

Dit pragmatische criterium is ook verzoenbaar met de globale, door Escarpit in zijn historische en etymologische bijdragen gestelde diagnose van hoe literatuur in de hedendaagse maatschappij functioneert. Terwijl literatuur oorspronkelijk een vorm van communicatie was die beperkt bleef tot de culturele elite met toegang tot het boek, hebben technologische evoluties (zoals de boekdrukkunst, de

ontwikkeling van de pers en de opkomst van het boek in pocketformaat) er in de loop der eeuwen voor gezorgd dat een steeds groter wordend publiek toegang heeft gekregen tot de literaire communicatie. Maar in tegenstelling tot het oorspronkelijke, beperkte publiek van de literatuur (dat van de geleerden) beschikt dit grote publiek niet noodzakelijk over de juiste culturele competenties om de literaire communicatie te ontcijferen. Literatuur vindt met andere woorden steeds minder plaats binnen een beperkte kring waarin de literaire tekst 'correct' wordt ontcijferd, maar maakt het voorwerp uit van veel vrijere interpretaties binnen het 'grote publiek'. 'Creatief verraad' wordt met andere woorden de specifieke modus waarop literatuur in de hedendaagse massamaatschappij functioneert.

Ten derde blijkt de wetenschapsclaim van de empirische literatuursociologie uit de aanbevolen methodologie, waarin meetbare gegevens een belangrijke rol spelen: 'C'est donc par l'étude de données objectives exploitées systématiquement et sans idée préconçues qu'il conviendra d'aborder le fait littéraire' (1958a: 26). Statistische gegevens moeten toelaten om de 'grote lijnen' van uiteenlopende literaire verschijnselen te vatten; ze moeten aangevuld worden met 'objectieve gegevens' over de context waarin ze functioneren (politieke regimes, culturele instituties, economisch en juridisch statuut van de betrokken actoren); en ze dienen aangevuld met concrete *casestudies* aan de hand van methodes uit de algemene en vergelijkende literatuurstudie (1958a: 26). De aanbevolen methodologie vloeit in dit opzicht voort uit de twee eerder vermelde wetenschapsclaims: de literatuursocioloog moet een overkoepelend zicht hebben op het literaire object en zal zich onthouden van speculatieve beschouwingen. In *Le Littéraire et le social* onderscheidt Escarpit drie grote sporen in het onderzoek naar de verbanden tussen literatuur en maatschappij: de sociologie van het boek, de psychosociologie van het lezen en de sociologie van het literaire werk. Ook hier pleit hij voor voldoende variatie aan methodologieën: 'Il faut donc un arsenal méthodologique très souple, les deux armes de base étant pour l'étude du particulier l'analyse structurale ou dialectique, pour l'étude du multiple l'exploitation statistique' (1970a: 40).

Naast een wetenschappelijke discipline dient de literatuursociologie zich ten slotte aan als een maatschappelijk geëngageerde praktijk. Zo wordt in de inleidende paragraaf 'Pour une politique du livre' van *Sociologie de la littérature* (1958a: 14-16) de nadruk gelegd op de noodzaak van een grotere en preciezere terreinkennis, die de verspreiding van het boek moet verbeteren. Ook in *Le Littéraire et le social* wordt de nauwe band tussen onderzoek en maatschappelijk engagement benadrukt: 'Nous pensons que toute science doit être expérience vécue avant d'être théorie et que dans les sciences humaines en particulier, il n'y a de théorie acceptable que fondée sur une expérience pratique en vue d'une action immédiate' (1970: 41). Voor de socioloog belemmert dit engagement in geen geval de wetenschappelijkheidsaanspraken van de literatuurstudie. Integendeel, de literatuursociologie van Escarpit vindt haar bestaansreden precies in het feit dat ze ten dienste staat van een concreet sociaal engagement, dat zijn grondslag vindt in verontwaardiging over het feit dat cultuur en literatuur een elitaire zaak blijven.

Wat haar maatschappelijk geëngageerde karakter betreft vertoont de literatuursociologie van Escarpit op het eerste gezicht dan ook een zekere gelijkenis met de sociologie van Bourdieu, die zich eveneens op uiteenlopende manieren en in verschillende contexten nadrukkelijk in het maatschappelijke debat heeft geprofileerd. Toch is er een fundamenteel verschil tussen het ‘engagement’ van beide sociologen. Kort samengevat kan men stellen dat Bourdieu zich profileert als een ‘specifieke intellectueel’, die de kennis die hij opbouwt vanuit zijn wetenschappelijk werk inzet in het kader van een bepaalde vorm van engagement (Pinto 2000). Omdat de socioloog net de machtsverhoudingen in verschillende sectoren van de maatschappij onderzoekt, heeft zijn werk politieke implicaties. Zo is *Les Héritiers: les étudiants et la culture* (Bourdieu & Passeron 1963) niet enkel een empirische analyse van het Franse schoolsysteem, maar tegelijk een indirecte veroordeling van de arbitraire machtsverhoudingen die eraan ten grondslag liggen en die bepaalde ongelijkheden in stand houden. De socioloog ‘objectiveert’ via zijn onderzoek de sociale machtsverhoudingen en oefent daarmee een vorm van symbolisch tegengeweld uit. Op dit punt vinden de militant en de socioloog elkaar – al blijft hun engagement fundamenteel verschillend: ‘Conduit, par son travail même, à exercer une contre-violence symbolique, le sociologue déconstruit par l’analyse ce que le militant défait ou perturbe par l’action’ (Pinto 2000: 73). Eén van de basisvoorwaarden voor een dergelijk ‘specifiek’ engagement is dat de onderzoeker voortdurend over de objectiviteit van zijn onderzoeksresultaten waakt. Bij Bourdieu gebeurt dit onder meer via een verregerende vorm van reflexiviteit. Verschillende werken die uitgebreid terugkomen op de gehanteerde methodologie en haar objectiverende karakter, getuigen daarvan (bijvoorbeeld Bourdieu & Wacquant 1992).

Los van de vraag of Bourdieu zelf helemaal in zijn opzet slaagt, is het voor een goed begrip van Escarpits onderzoeksprogramma belangrijk op te merken dat een dergelijke, reflexieve dimensie bij hem in veel mindere mate aanwezig is. Escarpits maatschappelijke engagement vloeit niet zozeer voort uit een aantal wetenschappelijk onderbouwde bevindingen over culturele gelijkheid en ongelijkheid, maar lijkt eraan vooraf te gaan. Zo wordt Escarpits onderzoeksprogramma van meet af aan gekleurd door een specifieke, maar nergens uitdrukkelijk gethematiserde of geproblematiseerde opvatting van cultuur en literatuur. Escarpit ziet hier overigens zelf in geen geval een contradictie in, zoals blijkt uit programmatische uitspraken waarin hij de wetenschap de taak toebedeelt om mee de maatschappelijke rol van literatuur te definiëren: ‘Se demander “que peut la littérature?” est déjà une attitude plus scientifique que se demander “qu’est-ce que la littérature?”’, mais il serait mieux encore de se demander “que pouvons-nous faire de la littérature?”’ (1970a: 41). Enerzijds zet de socioloog zich met andere woorden nadrukkelijk af tegen elke normatieve bepaling van het literaire object, wat zich vertaalt in de hoger toegelichte functionalistische benadering, die overigens in verband valt te brengen met de manier waarop Bourdieu in zijn analyses het standpunt van de actoren in het veld tracht te reconstrueren en de manieren waarop ‘literaire’ of

‘culturele’ waarde wordt gecreëerd. Anderzijds veronderstelt de geëngageerde literatuursociologie van Escarpit juist een bepaalde visie op de waarde en de eigenheid van cultuur en literatuur, in naam waarvan de socioloog net op zoek gaat naar manieren om het ‘boek’ en de ‘literatuur’ te promoten bij het grote publiek. Zo worden cultuur en literatuur in de theoretische teksten van Escarpit stevast geassocieerd met emancipatie en vorming (‘dans la mesure où il permet de s’évader, de rêver ou au contraire de méditer, de *se cultiver* gratuitement, tout écrit peut devenir littérature’, 1958a: 23). Ook de eigenlijke onderzoekspraktijk getuigt zoals in het laatste deel van dit artikel zal blijken van dit specifieke, humanistische ideaal van de literatuur.

Onderstaand citaat waarin Escarpit de taak van de literatuursociologie omschrijft, illustreert de verschillende dimensies van zijn onderzoeksprogramma – de terughoudendheid ten opzichte van elke a-priorische definitie van literatuur, het samengaan van kennis en handelen, de terughoudendheid ten opzichte van elke inhoudelijke bepaling van literatuur, de idee van literatuur als een circuit van uitwisseling en dialoog die de basis vormt van de beschaving:

On voit donc quelle tâche peut s’assigner une critique sociologique. Elle ne dira pas ce qu’est la littérature, mais elle dira ce qu’elle fait, ce qu’elle devient. Elle considérera que son rôle n’est pas uniquement un rôle de connaissance, mais un rôle d’action, non en enseignant aux écrivains ce qu’ils doivent écrire, ni aux lecteurs ce qu’ils doivent comprendre ou ressentir, mais en aidant par tous les moyens et à tous les niveaux les écrivains, les lecteurs et tous ceux qui, à un titre ou un autre, font partie de leur appareil relationnel, à enrichir, à amplifier, à diversifier, à généraliser et – pourquoi pas – à massifier ce dialogue des esprits au moyen des mots, que nous appelons maintenant littérature et qui portera peut-être demain un autre nom, mais sans lequel il n’est pas de civilisation possible. (1975: 22)

De onderzoekspraktijk: Escarpit over de uitgever

De onderzoekspraktijk van Robert Escarpit kenmerkt zich door een grote verscheidenheid en een zekere verbrokkeling. Zo bestaan er van bepaalde analyses verschillende versies en is het niet altijd helemaal duidelijk hoe bepaalde, lokale (met name in de regio van Bordeaux uitgevoerde) onderzoeken aansluiten bij een ruimer programma waarin de verschillende dimensies van de literatuur met een bepaalde systematiek worden onderzocht. Bovendien komen in deze publicaties eigen interpretaties van bestaande gegevens, zelf uitgevoerde enquêtes en programmatische stellingnames in wisselende verhoudingen voor. Ook Escarpits onderzoek naar uitgeven en uitgeverijen krijgt vorm in uiteenlopende publicaties.

In *Sociologie de la littérature* (1958a) wijdt Escarpit meerdere bladzijden aan de werking van uitgeverijen. Binnen het model van literaire communicatie is de uitgever de schakel die de ‘distributie’ mogelijk maakt: het is zijn functie om de individuele daad van de literaire creatie tot bij de lezer te brengen. Escarpit

bespreekt de geschiedenis van de uitgeversfunctie (en met name de oorspronkelijke, nauwe verwevenheid met de functie van de boekhandelaar), alsook de verschillende handelingen die de uitgeversfunctie uitmaken: de selectie van manuscripten, de materiële productie van het boek en de distributie. Het zwaartepunt van de analyse ligt bij de rol van de uitgever in de hedendaagse literaire communicatie. Volgens Escarpit verloopt deze communicatie binnen twee afzonderlijke systemen. In het eerste geval speelt de literaire communicatie zich af in een ‘beperkt systeem’ (*circuit restreint*), waaraan ‘geletterde’ individuen deelnemen: deze beschikken, dankzij hun scholing, over de mogelijkheid om een eigen, literair oordeel uit te brengen, en behoren tot de hogere socio-professionele bevolkingsgroepen. Ze hebben toegang tot literatuur via de zogenaamde ‘gemiddelde boekhandels’ (*librairies moyennes*) met een specifiek ‘literair’ aanbod. De geletterden nemen op twee manieren actief deel aan het literaire leven: enerzijds worden in deze groep de schrijvers, uitgevers, literatuurspecialisten, critici gerekruteerd, anderzijds heeft ook de geletterde lezer volgens Escarpit de mogelijkheid om het literaire leven mee vorm te geven (via bewuste keuzes in het aanbod en omdat de literaire kritiek mede de stem van het geletterde publiek vertolkt). In het tweede geval speelt de literaire communicatie zich af in wat Escarpit ‘populaire systemen’ (*circuits populaires*) noemt. In tegenstelling tot de geletterden uit het ‘beperkte systeem’, behoren de individuen uit de ‘populaire systemen’ tot socio-professionele categorieën die weliswaar over een ‘literaire smaak’ beschikken, maar geen expliciet en doordacht literair oordeel kunnen uitbrengen. Ze hebben volgens Escarpit net als de geletterden ‘literaire behoeftes’ maar daaraan wordt steeds van buitenaf voldaan. Ook de kanalen waarlangs ze aan hun leesvoer geraken zijn verschillend: het gaat overwegend om kleine boekhandels, tabakswinkels of plaatsen waar niet in hoofdzaak boeken worden verkocht. Het publiek van de populaire systemen is passief: het moet het stellen met gestandaardiseerde producten of met de enkele klassieken en *bestsellers* die toevallig aan het geletterde circuit ontsnappen: ‘Il n’y a pas de “retour” possible du public vers l’éditeur. La nécessaire adaptation du livre aux besoins du lecteur est obtenue par le procédé mécanique de la standardisation.’ (Escarpit 1958a: 8) Het ‘populaire’ publiek krijgt met andere woorden slechts ten dele toegang tot de ‘kwaliteitsvolle’ productie en beschikt niet over de mogelijkheid – in tegenstelling tot de geletterde lezer – om deze productie op zijn beurt te beïnvloeden.

Dit onderscheid kondigt in zekere mate het onderscheid aan tussen het ‘(sub)veld van de beperkte productie’ (*champ de production restreinte*) en het ‘(sub)veld van de uitgebreide productie’ (*champ de grande production*) dat Bourdieu maakt in *Les Règles de l’art* (1992). Maar anders dan bij Bourdieu, die deze twee subsystemen koppelt aan de analyse van de specifieke logica’s die er heersen (de commerciële logica en de winstmaximering in het geval van de grote productie, het geloof in de autonomie van de kunst in het geval van de beperkte productie), wil Escarpit vooral aantonen dat grote bevolkingsgroepen uitgesloten blijven van de eigenlijke literaire communicatie en dat dit ten koste gaat van een authen-

tieke, participatieve vorm van literatuurbeleving. Tussen de beschrijving door klinkt voortdurend een pleidooi voor een kwaliteitsvolle literaire communicatie voor een groot publiek, waarbij de mogelijkheid van een ‘dialogoog’ of een ‘wisselwerking’ tussen consument en producent – zoals die binnen het beperkte systeem bestaat – naar voren wordt geschoven als garantie voor kwaliteit. Volgens Escarpit zou ook het geletterde circuit hierbij gebaat zijn, omdat het in zijn huidige functioneren in een veel te enge kring wordt gekenmerkt door steriliteit en verspilling: ‘La concentration des talents et des moyens matériels dans cette zone sociale trop réduite conduit à un gaspillage regrettable’ (1958a: 84); ‘la distribution en circuit fermé n’offre que l’alternative du gaspillage et de la stérilisation’ (1958a: 85). De analyse van Escarpit mondt dan ook uit in een aantal suggesties om deze situatie te verbeteren.

Eén daarvan heeft betrekking op de functie van de uitgevers. Escarpit moedigt hen aan om meer gebruik te maken van goedkope edities, waarin niet alleen grote werken uit de canon gepubliceerd kunnen worden, maar ook pas verschenen werken. Dit zou de participatie van de lezer uit het ‘populaire circuit’ aan het literaire leven bevorderen: ‘il est essentiel qu’il n’y ait pas de décalage chronologique et que le public “bon marché” participe à la vie littéraire active en même temps que le public “cher”’ (1958a: 91). Dit soort aanbevelingen plaatsen zich helemaal in het verlengde van het explicietere pleidooi voor een authentieke, populaire cultuur dat Escarpit een jaar voor de verschijning van *Sociologie de la littérature* hield in het themanummer over ‘Littérature et grand public’ van *Informations sociales*, het tijdschrift van de Caisse Nationale des Allocations Familiales, waaraan verschillende figuren deelnamen uit de Franse volkseducatieve beweging ‘Peuple et culture’. Escarpit schreef voor elk deel van deze publicatie een aantal tussentijdse bevindingen evenals de eindconclusie. Vertrekkende vanuit de vaststelling dat de literatuur waarmee het grote publiek het moet stellen alle kwaliteit en creativiteit ontbeert,⁶ pleit Escarpit voor toenadering tussen beide literaire systemen. Meer auteurs uit het volk moeten volgens hem de kans krijgen om te publiceren, uitgevers moeten hun elitaire esthetische smaak laten varen en meer risico’s durven te nemen (bijvoorbeeld door de grootschalige uitgave van literaire klassieken en kwaliteitsvolle hedendaagse werken), literaire critici moeten het volk helpen om zelfbewust te worden, en de distributiekkanalen voor het grote publiek moeten zich professionaliseren naar analogie met die voor het beperkte publiek:

Le problème technique des lectures populaires, de l’amélioration des lectures populaires, est donc d’abord d’établir des dérivations qui joignent les deux circuits et permettent entre eux la recherche d’un équilibre, puis d’équiper matériellement le circuit du grand public afin que puisse se faire sentir cet appel qui suscite les talents et leur permet de se réaliser, enfin d’aider le grand public à prendre conscience d’un goût qui lui est propre. (1957: 137-138)

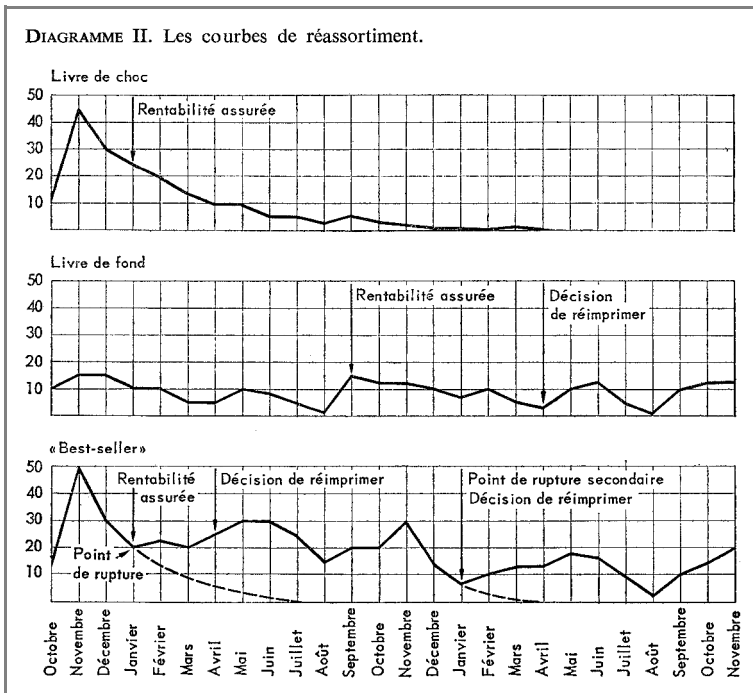
6. Escarpits aanbevelingen tonen aan in welke mate zijn literatuursociologie in weerwil van de ‘pragmatische’ benadering van literatuur en de aandacht voor ‘populaire’ smaken en vormen van cultuur schatplichtig blijft aan een elitaire visie op cultuur.

Ook latere analyses van de uitgeversfunctie, zoals *La Révolution du livre* (1965), getuigen van deze verwevenheid van empirisch onderzoek en engagement in naam van een bepaald literair ideaal. *La Révolution du livre* is Escarpits globale analyse van de opkomst van het 'boek voor de massa', het boek in pocketformaat, het goedkope boek of de *paperback* (de termen worden door elkaar gebruikt). Het werk bestaat uit drie delen: een historisch overzicht van het boek als materieel object, een analyse van de boekproductie op wereldschaal en een beschouwing over de toekomst van het boek. De verschillende hoofdstukken worden aangevuld met een tiental tabellen met cijfermateriaal over het boekbedrijf in de jaren vijftig en zestig. Het boek bevat ook een analyse van het 'literaire succes', die Escarpit overigens zou hernemen in *Le Littéraire et le social* (1970c), waarin de rol van de uitgever nadrukkelijk ter sprake komt.

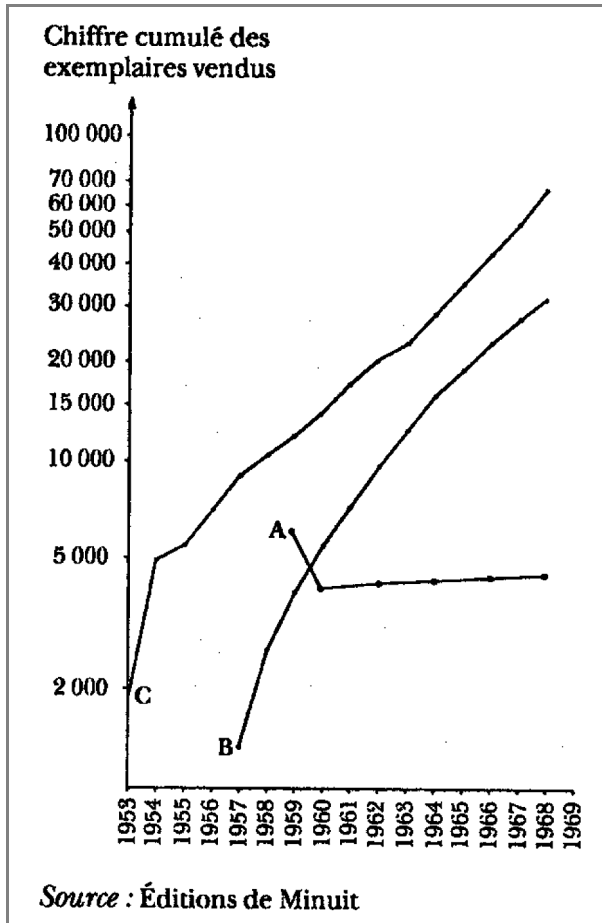
Escarpits uitgangspunt is dat de industrie van het literaire boek zich veel meer dan andere industrieën kenmerkt door risico's. In dat opzicht is Escarpits analyse geen louter empirische beschrijving, maar ook gedeeltelijk een theoretische voorstelling van zaken. Hij gaat ervan uit dat literatuur in wezen creatief en onvoorspelbaar is, en vraagt zich vervolgens af welke mogelijkheden de uitgever heeft om met deze onvoorspelbaarheid om te gaan. Meer bepaald maakt Escarpit hierbij een onderscheid tussen de commerciële mechanismen van het literaire apparaat (*l'appareil littéraire*) en het functioneren van literatuur als een creatieve vorm van communicatie tussen auteur en lezer (*le processus littéraire*). Escarpit onderscheidt drie manieren om de onvoorspelbaarheid eigen aan het uitgeven van literaire boeken in te perken. Een eerste optie is de conserveringsuitgave (*édition de conservation*), waarbij de uitgever een 'object-boek' (*livre objet*) uitbrengt. Zo'n boek draagt niet in eerste instantie bij tot de eigenlijke literaire communicatie, maar functioneert als een object waaraan een materiële waarde verbonden is (de kwaliteit van de uitgave). Een tweede optie is de consumptie-uitgave (*édition de consommation*), waarbij gekozen wordt voor literatuur waarvan de verkoop voorspelbaar is of de verkoopskansen in ieder geval heel sterk worden gestimuleerd: heruitgave van klassieken (met name in goedkope edities) en uitgave van werken waarrond men een hele promotiecampagne opzet en waarbij het aanbod wordt aangepast aan een vooraf bestaande vraag. Een derde en laatste vorm van uitgeven is de experimentele uitgave (*édition expérimentale*), die volgens Escarpit als enige de eigenlijke literaire communicatie bevordert omdat ze openstaat voor de onvoorspelbaarheid van literatuur: 'Avec elle, il ne peut y avoir de planification, mais sans elle il ne peut y avoir de littérature' (Escarpit 1970: 134). Deze vorm van uitgeven berust op het principe van wat vaak 'interne kruissubsidie' wordt genoemd: de commercieel rendabele titels die het financiële draagvlak creëren voor de uitgave van boeken die niet of veel minder rendabel zijn. Meer bepaald scheppen drie types van editie deze marge voor experiment: 1) de uitgave van 'shokboeken' (*livres de choc*), die in een initiële fase een hoge verkoop kennen; 2) de uitgave van 'fondsboeken' (*livres de fonds*), die een regelmatige verkoop kennen; en 3) de uitgave van 'bestsellers', die de eigenschappen van de eerste twee

boeken combineren (het grote succes bij de lancering wordt verschillende keren herhaald).

Escarpits analyse (afbeelding 1) vertoont opvallende gelijkenissen met de analyse die Bourdieu (1992) enkele jaren later zal maken van de werking van literaire uitgevers. Zo vergelijkt Bourdieu eveneens, aan de hand van de verkoopcijfers van drie boeken bij Minuit, een 'schokboek' (curve A) met twee 'fondsboeken' (curves B en C) (zie afbeelding 2; de verschillende weergave ligt aan het feit dat de verkoopcijfers van Bourdieu cumulatief worden weergegeven). Ook maakt Bourdieu een vergelijkbaar onderscheid tussen de economische logica van de commerciële uitgave van de cultuurindustrie enerzijds, en de anti-economische logica van de artistieke of literaire uitgave anderzijds. Met beide logica's stemmen twee productiecycli overeen: terwijl commerciële ondernemingen zich kenmerken door korte productiecycli, waarbij uitgevers anticiperen op een bekende of berekenbare vraag, kennen de artistieke of literaire ondernemingen een lange productiecyclus, waarbij het nemen van risico's gepaard gaat met een langetermijnvisie. Zowel Bourdieu als Escarpit komen tot de vaststelling dat uitgeverijen in wisselende verhoudingen deze twee logica's hanteren.



Figuur 1. Robert Escarpit trachtte al in 1965 de exploitatiecyclus van uiteenlopende boektypen in het uitgeverijfonds schematisch weer te geven (boeken met een hoge verkoop in een korte periode; gestaag doorlopende slow-sellers; langer lopende bestsellers). (1965: 127).



Figuur 2. Vergelijkende groei van de verkoop van drie werken gepubliceerd bij Minuit (Bourdieu 1992: 204).

Ook hier verduidelijkt de vergelijking met Bourdieu de eigenheid van Escarpit's opvatting. Terwijl Bourdieu in het vervolg van zijn analyse vooral inzet op het in kaart brengen van hoe verschillende actoren in het veld literaire waarde creëren, kiest Escarpit voor een betrokken standpunt door op zoek te gaan naar manieren om de (door hem als een creatieve dialoog tussen auteur en lezer opgevatte) literatuur te stimuleren. Net als in de eerder besproken teksten over de uitgever wijst Escarpit bijvoorbeeld doorlopend op de bedreigingen voor de authentieke literaire communicatie inherent aan dit systeem. En net als in *Sociologie de la littérature* en *Informations sociales* pleit Escarpit in *La Révolution du livre* voor het uitbreiden van de werking van het 'beperkte systeem' naar de 'populaire systemen'. Daarvan blijft hij bovendien de tekortkomingen benadrukken: ze kenmerken zich door een gestandaardiseerde productie en de lezers uit de 'populaire

systemen' beschikken, tenzij ze via goedkope edities tot klassieken uit het 'beperkte circuit' toegang krijgen, niet over de mogelijkheid tot een vorm van actieve participatie.⁷ Tegelijk ziet Escarpit ook wat de werking van het 'beperkte systeem' van de literatuur bedreigt, namelijk de verdringing van de experimentele uitgave door steeds dwingendere commerciële imperatieven die het beroep van de literaire uitgever en de literatuur op termijn ondermijnen:

Il y a là de quoi nous faire réfléchir. En effet, si fuyant le risque, l'éditeur tente de programmer outre mesure [...] il fait vivre son entreprise, certes, mais il oublie que son devoir et son intérêt sont aussi, d'une part, de donner sa chance à l'écrivain inconnu, d'autre part, d'assurer sa rentabilité à l'écrivain consacré. Il court le danger, pour peu que les autres éditeurs aient la même attitude, de voir disparaître cette agitation, cette inquiétude intellectuelle qui sont le climat du fait littéraire et sans lesquelles le livre perd son support social vivant [...]. (1965: 132)

Conclusie

Het lot van Escarpit binnen de hedendaagse literatuurwetenschap is behalve weinig benijdenswaardig ook in meer dan één opzicht paradoxaal. De opvatting dat zijn aanpak weliswaar verdienstelijk maar intussen voorbijgestreefd moet heten, lijkt alvast meer gebaseerd op een aantal stereotiepe omschrijvingen van zijn benadering dan op een doorgedreven lectuur van zijn werk. Dat met name de hedendaagse literatuursociologie Escarpit vooral associeert met een 'waardevrije' en overwegend 'cijfermatige' benadering van de materiële aspecten van de literatuur is zelfs nogal dubieus. Critici zoals Meizoz hebben terecht opgemerkt dat Escarpit relatief weinig aandacht heeft voor de tekstuele dimensie van literatuur, maar dit betekent dus niet dat zijn literatuursociologische aanpak louter 'empirisch' was. Wie zelfs nog maar even in het werk grasduint, valt naast de objectiviteit en methodiek al heel gauw een vorm van literair idealisme op. Mist het werk van Escarpit zo een zekere vorm van reflexiviteit die men vandaag van een 'empirische' en 'sociologische' benadering zou verwachten, dan slaagt ze er precies door deze instelling wel in de hedendaagse literatuurwetenschapper te confronteren met een aantal fundamentele vragen over zijn eigen engagement als onderzoeker. Hoe ziet de literatuursocioloog zijn eigen maatschappelijke rol, indien hij, in tegenstelling tot Escarpit, de opschorting van elk waardeoordeel (en dus ook van een elke vorm

7. Ondanks Escarpits op het eerste gezicht positieve houding ten opzichte van evoluties die zorgen voor een grotere verspreiding van cultuur, zoals de opkomst van het boek in pocketformaat, deelt hij met andere woorden de terughoudendheid van enkele tijdgenoten die net als hij benadrukken dat de grotere verspreiding van het boek niet noodzakelijk gepaard gaat met een actievere participatie van de 'massa' aan cultuur. Damisch (1964) veroordeelt zo de 'poche' omwille van zijn louter reproducerende of 'recyclende' karakter, en Matzneff (1965) ziet er een 'kariatuur' in van de ware cultuur, die, in tegenstelling tot de 'pocketcultuur', een traag en grondig rijpingsproces vereist. Zie ook Baetens (2001) en Absillis (2009: 276-281) voor enige historische contextualisering van cultuurkritische uitspraken over literatuur in zakformaat.

van literair idealisme) als basis neemt voor zijn benadering? Beroept de hedendaagse onderzoeker zich dan louter op epistemologische waarden? En hoe bewust bewandelt hij dan de grens tussen het beschrijven en objectiveren van bepaalde machtsstructuren en het impliciet of expliciet veroordelen ervan?

Daarnaast blijft Escarpit een pionier van het literatuursociologische onderzoek. Hij dacht een brede, contextuele benadering uit en zijn onderzoeksresultaten bezitten ondanks het idealistische vertoog waarin ze zijn ingebed een ten onrechte miskende relevantie. Verschillende inzichten van Escarpit, zoals zijn beschrijving van de werking van een ‘beperkt’ en een ‘populair’ cultureel systeem of zijn analyse van de literaire boekindustrie, blijven ook voor de hedendaagse literatuursociologie relevant, al dienen enkele kanttekeningen gemaakt te worden bij een dergelijke actualisering. Zo kan de werking van het ‘geletterde circuit’ vandaag niet meer beschreven worden zonder rekening te houden met het fenomeen van concentratie in het uitgeverswezen, dat literaire uitgevers steeds afhankelijker maakt van volkomen nieuwe actoren (investeerders en aandeelhouders). Zij hanteren een logica die vreemd is aan die van de actoren uit het geletterde circuit zoals Escarpit ze beschrijft, en zorgen voor het doorvoeren van een verregaande vorm van rationalisering, die bepalend wordt voor de keuze voor het al dan niet uitgeven van bepaalde boeken (zie Schiffrin 1999, 2005 en 2010, alsook Habrand 2010). Daarnaast dient ook de vraag gesteld te worden in welke mate het onderscheid tussen beide circuits vandaag bijgestuurd dient te worden, niet alleen in een tijd van culturele omnivoren (Peterson 1992), maar bijvoorbeeld ook met het oog op de verstrengeling van het boek met multimedia en de nieuwe vormen van ‘populaire’ literatuurbeleving die hiermee gepaard gaan (Collins 2010).

Bibliografie

- Absillis, K. *Vechten tegen de bierkaai. Over het uitgevershuis van Angèle Manteau (1932-1970)*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2009.
- Aron P. & Viala A. *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- Baetens, J. ‘Publier: exposer’, in: Zurbach C. (red.) *Actas do IV Congresso internacional de Associação portuguesa de literatura comparada (Evora, maior 2001)*. Vol III: *Literature e Outras Artes*. Universidade de Evora, cd-rom, 2004.
- Bourdieu, P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. *Les Héritiers: les étudiants et la culture*. Paris: Minuit, 1989.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Seuil, 1992.
- Bourdieu, P. *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998 (1992).
- Cavallo, G. & Chartier, R. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil, 1997.

- Collins, J. *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture became Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Damisch, H. 'La culture de poche', in: Damisch, H. *Ruptures cultures*. Paris: Minuit, 1976 (1964), 57-73.
- Dineen, R. 'Amnesia? – That's Fantastic', in: *New Zealand Journal of French Studies*. 1989 (1), 39-51.
- Dineen, R. 'Robert Escarpit *Le Littératron: 'un nuagiste à la fac'*', in: *University Fiction*. 1990 (5), 75-102.
- Darnton, R. *Gens de lettres, gens du livre*. Paris: Odile Jacob, 1991.
- Dirkx, P. *Sociologie de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2000.
- Ducrey, G. 'Robert Escarpit (né en 1918), ou quand le sociologue naît du comparatiste', in: *Revue de littérature comparée*, 74 (3), 2000, 427-438.
- Eliot, S. & Rose, J. (red.) *A Companion to the History of the Book*. Malden, Mass.: Blackwell, 2007.
- Escarpit, R. *De quoi vivait Byron? Présenté par André Maurois*. Paris: Deux-Rives, 1952.
- Escarpit, R. *L'Angleterre dans l'œuvre de Madame de Staël*. Paris: Marcel Didier, 1954.
- Escarpit, R. 'Le pain quotidien', in: *Informations sociales. 'Littérature et grand public'*, 9 (1), 1957, 135-138.
- Escarpit, R. *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958a.
- Escarpit, R. 'Histoire de l'histoire de la littérature', in: Queneau, R. (red.) *Histoire des littératures III. Littératures françaises, connexes et marginales*. Paris: Gallimard, 1958b, 1737-1880.
- Escarpit, R. 'Creative Treason as a Key in Literature', in: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 10, 1961, 16-21.
- Escarpit, R. & Robine, N. *Atlas de la lecture à Bordeaux*. Bordeaux: CSFL, 1963.
- Escarpit, R. *La Révolution du livre*. Paris: Unesco/Presses Universitaires de France, 1969 (1965).
- Escarpit, R., Robine, N. & Guillemot, A. *Le Livre et le conscrit*. Paris-Bordeaux: Cercle de la Librairie-Sobodi, 1966.
- Escarpit, R. 'De la littérature comparée aux problèmes de la littérature de masse', in: *Études françaises*, 2 (3), 1966, 349-358.
- Escarpit, R. 'Le littéraire et le social', in: Escarpit, R. (red.) *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Flammarion, 1970a, 9-41.
- Escarpit, R. 'Succès et survie littéraires', in: Escarpit, R. (red.) *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Flammarion, 1970b, 129-163.
- Escarpit, R. 'La définition du terme 'littérature'', in: Escarpit, R. (red.) *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Flammarion, 1970c, 259-272.
- Escarpit, R. 'Le littéraire et le social', in: *Actes du VI^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée (31 août – 5 septembre 1970)*, 1975, 17-22.
- Fourgeaud, M. & Robine, N. *Hommage à Robert Escarpit. Universitaire, écrivain, journaliste. 24 avril 1918 – 19 novembre 2000*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2001.
- Habrand, T. 'Faire comme tout le monde comme personne', in: *Indications. La revue des romans [Éditer autrement]*, 2010, 17-20.
- Martin, J.-P. (red.) *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Cécile Defaut, 2010.

- Matzneff, G. 'Désespoir de poche', in: Matzneff, G. *Le Défi*. Paris: La Table Ronde, 2002 (1965), 67-73.
- McCleery, A. & Finkelstein, D. *The Book History Reader*. London-New York: Routledge, 2005.
- Meizoz, J. *L'Œil sociologue et la littérature*. Genève-Paris: Slatkine érudition, 2004.
- Peterson, R. A. 'Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore', in: *Poetics*, 21, 1992, 243-258.
- Pinto, L. 'Une sociologie militante. L'engagement politique de Pierre Bourdieu', in: *Regards sociologiques. [Les pratiques sociales des sociologues]*, 22, 2001, 67-79.
- Schiffrin, A. *L'Édition sans éditeur*. Paris: La Fabrique, 1999.
- Schiffrin, A. *Le Contrôle de la parole*. Paris: La Fabrique, 2005.
- Schiffrin, A. *L'Argent et les mots*. Paris: La Fabrique, 2010.
- Van Nuijs, L. 'La sociologie de la littérature selon Escarpit. Structure, évolution et ambiguïtés d'un programme de recherche', in: *Poétique*, 149 (1), 2007, 107-127.
- Zima, P. V. *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard, 1985.

‘STRANGENESS IS IN THE EYE OF THE BEHOLDER’

Uitgeverijen als cultuurbemiddelaars voor de vertalingen van Louis Paul Boon

Sara Verbeeck

Artesis Hogeschool Antwerpen / Universiteit Antwerpen

Mijn onderzoek naar buitenlandse uitgeverijen heeft als doel meer te leren over de positionering van Vlaamse auteurs in het buitenlandse literaire veld, in casu van Louis Paul Boon in de Franstalige cultuur. De titel van dit artikel alludeert op het alom geciteerde ‘beauty is in the eye of the beholder’ en suggereert dat een auteur slechts *vreemd* of *anders* is vanuit het perspectief van de toeschouwer. De uitgever van vertalingen speelt in het bepalen van die vreemdheid een cruciale rol: de manier waarop de uitgever een auteur positioneert en presenteert, bepaalt immers in belangrijke mate de wijze waarop het publiek de auteur percipieert. Mijn hypothese is dat onderzoek naar buitenlandse uitgeverijen van vertalingen meer licht kan werpen op de beeldvorming rond en het imago van de Vlaamse auteur Louis Paul Boon in andere culturen, in zoverre dat dergelijk onderzoek ook rekening houdt met de informatie op de flaptekst, de positionering van de auteur in de fondsljsten van de uitgever, het imago van de auteur geconstrueerd door de uitgeverij en de rol van de *agents of translation* (Milton & Bandia 2009), die een cruciale rol spelen in de totstandkoming van vertalingen.

Vertalingen publiceren: een samenspel tussen cultuurbemiddelaars, ‘gatekeepers’ en ‘agents’

Petra Broomans (2006: 62) stelt dat ‘een nationale literatuur [...] wellicht alleen in een ander land ontvangen [kan] worden als er een duidelijk beeld van is’. Voor het creëren en/of promoten van een dergelijk beeld zijn cultuurbemiddelaars nodig. Broomans definieert hun rol als volgt:

een persoon die in principe werkt met een specifiek taal- en cultuurgebied [die] vaak meerdere posities in het veld van de cultuuroverdracht in [neemt],[...] [voor] de bemiddeling van een andere (nationale) literatuur en de culturele context daarvan naar de eigen (nationale) literatuur en culturele context. [...] De motivatie kan esthetisch zijn en/of een ideologisch-cultuurpolitieke achtergrond hebben. (Broomans 2006: 64)

Dit artikel tracht te reconstrueren wat de bemiddelende rol is van de uitgeverij in het publiceren en vertalen van Louis Paul Boon. Cultuurbemiddelaars zijn, nog

steeds volgens Broomans, ‘bemiddelaars in beelden’ (2006: 65). Het scheppen van dergelijke beelden, via keuzes van uitgevers om een vertaald werk op te nemen in een bepaalde collectie om het zo een zekere identiteit te geven, kan mogelijk leiden tot het creëren van stereotypen in die beeldvorming. De bemiddelaar treedt zo in een eerste fase van het vertaalproces op het voorplan, namelijk bij de selectie van bepaalde auteurs en teksten. Voor dergelijke bemiddelaars onderscheidt Wikén Bonde (2006) twee types. Ten eerste vermeldt ze het type van de ‘missionaris’, namelijk iemand die ‘goed op de hoogte is van de heersende canon [in de broncultuur] en ook persoonlijke voorkeuren koestert’ (Wikén Bonde 2006: 125), zoals moedertaalsprekers die verblijven in het buitenland. Vervolgens noemt ze het type van de ‘helper’, een ‘bemiddelaar afkomstig uit het extramuraal veld¹ die toevallig in aanraking is gekomen met de broncultuur en er belangstelling voor heeft gekregen’ (2006: 126). Het betreft dan bijvoorbeeld vertalers, journalisten en uitgevers afkomstig uit de doelcultuur die ijveren voor de publicatie van een werk uit een andere cultuur. Als deze helper een hogere, belangrijke positie in het veld bekleedt, dan heeft zijn of haar missie een grotere kans op slagen. Zowel Broomans als Wikén Bonde benadrukken echter dat een bemiddelaar meer dan waarschijnlijk meerdere posities bekleedt en vanuit verschillende invalshoeken tracht een bepaalde auteur of tekst bekendheid te geven in de doelcultuur. Vanuit deze hoek treedt bemiddeling dan ook vooral op het voorplan bij de totstandkoming van een werk of in het (positief) naar voren brengen van een (vertaald) werk en (vertaalde) auteur. Het betreft hier met andere woorden alle randfactoren die bij de publicatie van de vertaling betrokken zijn.

Dergelijke cultuurbemiddelaars worden in de vertaalkunde ook wel eens omschreven als ‘agents of translation’. Volgens Milton & Bandia (2009) nemen deze ‘agents’ een intermediaire positie in tussen de vertalers en de eindgebruiker van een vertaling. In hun verzamelbundel over ‘agency’ focussen de auteurs op ‘their role in terms of cultural innovation and change’ (2009: 1). ‘Agents’ kunnen immers het dominante systeem uitdagen, zowel in een politieke context, waar door middel van de bemiddeling van een individu zelfs een hele emancipatiebeweging op gang kan komen (Bastin 2009), als op literair vlak, waar bijvoorbeeld een tijdschrift of zelfs een individuele redacteur een rol kan spelen in de verdere verspreiding van ideeën. Daarnaast hebben ‘agents’ de mogelijkheid om via vertalingen het beeld dat een bepaalde cultuur heeft van de ‘andere’ in grote mate te beïnvloeden (Uchiyama 2009). Ook Lefevere (1992) benadrukt in zijn werk *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* het belang van fenomenen als ‘manipulatie’ en ‘patronage’. Hij definieert patronage als ‘any power (person, institution) that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature’ (1992: 15) en verduidelijkt op die manier dat patronage als een van

1. Wikén Bonde ontleent de concepten intramuraal en extramuraal aan de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. Intramuraal Neerlandistiek wordt bedreven aan universiteiten in Nederland en Vlaanderen, terwijl de extramuraal variant aan buitenlandse universiteiten bedreven wordt (2006:124).

de controlerende factoren bepalend kan zijn voor de manipulatie van literatuur. De verschillende vormen van patronage kunnen namelijk vertaalkeuzes bepalen, zowel direct – via de invloed die bemiddelaars uitoefenen op vertaalbeslissingen – als indirect via het bepalen van de parameters waarbinnen de vertalers werken (Marinetti 2010).

Ook Heilbron & Sapiro zien vertalen als 'vecteur des échanges culturels internationaux' (2008: 43) en benadrukken het belang van de economische en politieke realiteit waarbinnen deze vertalingen verschijnen. De auteurs bekijken deze uitwisseling vanuit een sociologische invalshoek die rekening houdt met de interactie tussen een economische, politieke en culturele logica. Om vertalen als sociale praktijk te kunnen begrijpen is het noodzakelijk, zo stellen de auteurs, om in de analyse alle deelnemende actoren te integreren (zowel individuen als instituties). Elke logica wordt gedragen door een geheel van actoren die op hun niveau bemiddelen en die samen met de vertaalactiviteit strijden 'la hiérarchie des valeurs de cet espace' te bewaren of te ondermijnen (2008: 44).

'Agents' kunnen hun invloed dus op verschillende wijze uitoefenen. Specifiek voor de literatuur uit Vlaanderen in het buitenland gaat het om onder meer de Vlaamse en Nederlandse uitgevers zelf, redacteuren van de auteurs, de buitenlandse vertalers uit het Nederlands, het Nederlandse Letterenfonds, het Vlaams Fonds voor de Letteren, de Vlaamse Vertegenwoordigers in het buitenland, Het Beschrijf, lectoren en docenten Nederlands in het buitenland, enzovoort. Tot de belangrijkste 'agents' behoren de buitenlandse uitgevers. Zij vervullen als 'gatekeeper' een beslissende rol in het selectieproces van vertalingen en beïnvloeden zo het beeld dat in de doelcultuur over de broncultuur ontstaat. Anders Bay definieert een 'gatekeeper' als 'een instantie die bepaalt wie of wat toegang krijgt tot een bepaalde markt' (2006: 24). Susanne Janssen (2000: 68-69) haalt Schüking aan, die de uitgeverij metaforisch omschrijft als 'Torwachter an der Aussenpforte des Tempels des literarischen Ruhmes' (Schüking 1931/1961). Bij vertaalde literatuur bepaalt de uitgeverij immers welke literaire producten uit de vreemde cultuur geïntroduceerd worden op de eigen markt. De uitgeverij kan in deze sturing zelfs zo ver gaan dat er een vertekend beeld van die bepaalde literatuur en/of cultuur ontstaat, omdat ze bijvoorbeeld enkel werken selecteert die aansluiten bij de heersende denkpijsten uit de eigen cultuur² (cf. Lefeveres 'manipulation'). Literaire vertaling van werken uit een minderheidstaal kan zelfs aanleiding geven tot een defensieve, protectionistische reactie vanwege de meederheidstaal (Meylaerts 2000). Een uitgever bekleedt op deze manier de positie van eerstelijnsbemiddelaar. Een 'agent' mag dan wel de publicatie van een bepaald vertaald werk/vertaalde auteur voorstellen, de uitgeverij heeft altijd het laatste woord en beslist welke werken effectief hun intrede doen in de doelcultuur. Vandaar het belang

2. Susanne Janssen (2000:69) vermeldt het voorbeeld van de Nigeriaanse romanciers waarvan het beeld gestuurd werd door de Engelse uitgevers. Uit een studie van Wendy Griswold (1992) bleek dat de werken die werden vertaald, geselecteerd waren op basis van overeenstemming met westerse ideeën.

om het samenspel tussen deze ‘agents’ of bemiddelaars duidelijk in kaart te brengen, indien men een zo compleet mogelijk beeld wil krijgen over de culturele bemiddeling rond een auteur.

Louis Paul Boon in vertaling: culturbemiddelaars, ‘gatekeepers’, ‘agents’

Volgens de vertalingendatabase van het Nederlandse Letterenfonds³ zijn dertien werken van Boon⁴ in vertaling verschenen, wat een totaal oplevert van zevenenvijftig vertalingen in achttien verschillende talen.⁵ Het Duitstalige cultuurgebied neemt met elf stuks het leeuwendeel van de vertalingen voor zijn rekening. Verder volgens zijn er vier vertalingen zowel op de Engelse, Franse, Poolse als Zweedse markt⁶ gebracht. In de meeste talen is er echter slechts een enkel werk in vertaling verschenen.

Het werk van Boon wordt ruim vertaald, maar het zijn vooral de Oost-Europese en Scandinavische landen die Boon in vertaling uitbrengen. Deze vertalingen betreffen hoofdzakelijk drie werken: *Menuet* (M), *De Kapellekensbaan* (KB) en *Mijn kleine oorlog* (MKO).⁷ Wat de talen betreft waarin er slechts een titel is verschenen, gaat het steeds om een van die romans.⁸ Bij de grote afnemers wordt deze top drie ook altijd vertaald, soms bestaan er zelfs verschillende versies van hetzelfde werk, zoals in het Duits, dat drie vertalingen⁹ van KB kent.

-
3. In deze database worden enkel publicaties opgenomen van volledige romans of bijdragen in verzamelbundels en een aantal literaire tijdschriften. Omdat niet alle mogelijke voorpublicaties werden opgenomen, is het beeld van Boon mogelijk niet volledig.
 4. De volgende romans zijn vertaald tussen 1955 en 2011: *Abel Gholaerts* (1944), *Blauwbaardje in Wonderland en andere grimmige sprookjes voor verdorven kinderen* (1962), *De Bende van Jan de Lichte* (1957), *De meisjes van Jesses* (1973), *De Kapellekensbaan* (1953), *Menuet* (1955), *Mijn kleine oorlog* (1946), *De Paradijsvogel* (1958), *Vergeeten straat* (1946), *Zomer te Ter-Muren* (1956) en tot slot *De Zwarte Hand of het anarchisme van de negentiende eeuw in het industriestadje Aalst* (1976). Daarnaast zijn ook *Boontjes uitleenbibliotheek* (1949) met onder andere *Maagpijn* en de novelle *Boontjes twee spoken* (1952) en fragmenten uit bovenstaande romans in tijdschriften verschenen.
 5. Boon werd vertaald naar de volgende talen: Bulgaars (1), Duits (11), Deens (1), Engels (4 + 1 in voorbereiding), Ests (1), Frans (4), Hongaars (2), Italiaans (1), Noors (1), Pools (4), Portugees (1), Roemeens (1), Russisch (1), Servo-Kroatisch (1 + 1 in voorbereiding), Spaans (1), Tsjechisch (2 in voorbereiding), Turks (1) en Zweeds (4 + 1 in voorbereiding). In deze talen werden zowel romans (43), een toneelbewerking (1) als publicaties in verzamelbundels en tijdschriften (13) vertaald.
 6. Op dit moment werkt de Zweedse Claus-vertaler Per Holmer aan de vertaling van *De Paradijsvogel* en werkt Paul Vincent aan een nieuwe Engelse vertaling van *Menuet*. Vincent sleepte in 2012 de twejaarlijkse Vondel Translation Prize in de wacht voor zijn vertaling van *My little war* (2010, Dalkey Archive Press).
 7. Ik zal vanaf nu de vermelde afkortingen gebruiken om naar deze werken te verwijzen.
 8. Met uitzondering van het Roemeens, waarin een vertaling verscheen van *De bende van Jan De Lichte* (1984, Univers).
 9. *Eine Strafe in Ter-Muren* door J. Hillner, bij Carl Hanser (1970); *Ein Mädchen aus Ter-Muren* door H. Herfurth bij Volk und Welt (1987) en *Der Kapellekensweg, oder der 1. illegale Roman von Boontje* door G. Seferens bij Luchterhand (2002).

Tussen 1955 en 1979 verschenen ongeveer evenveel vertalingen als in de periode na Boons dood. In de eerste periode gaat het aantal vertalingen in een stijgende lijn, nadien stabiliseert dat aantal en verschijnen er een of maximum twee Boon-vertalingen per jaar. Toch blijft de Vlaamse auteur het goed doen op de vertaalmarkt, getuige de recente publicaties in het Engels (*My little war*, Dalkey Archive Press, 2010), het Duits (heruitgave van *Menuett*, 2011, en van *Mein kleiner Krieg*, 2012, bij Alexander Verlag) het Turks (*Şapeli Yolu*, Bizim, 2011) en de vertalingen die nog in voorbereiding zijn naar onder andere het Tsjechisch, het Engels en het Zweeds.

De Duits- en Franstalige uitgevers van Boon

Hoe positioneren de uitgeverijen van de Boonvertalingen zich nu in het literaire veld? Ik neem de Duitstalige en de Franstalige uitgeverssituatie met betrekking tot Boon verder onder de loep.

Wat het Duits betreft, hebben zeven verschillende uitgeverijen de rechten gekocht voor het publiceren van een vertaling.¹⁰ Er werkten acht verschillende vertalers¹¹ op het oeuvre van Boon, waarvan er drie – Herfurth, Hillner en van Beuningen – meerdere werken vertaalden. De Duitse vertalingen zijn verspreid over de periode tussen 1970 en 2011, met een duidelijk hoogtepunt aan het eind van de jaren zeventig, dat wellicht te verklaren valt door Boons nominatie voor de Nobelprijs en zijn toegenomen marktwaarde, die de concurrentie tussen uitgeverijen heeft aangezwendeld. Ook in Scandinavië en vooral in Zweden is die strijd tussen de uitgeverijen over de vertaalrechten opvallend. De Nobelprijsgeruchten zorgden bovendien voor extra kansen voor andere Nederlandstalige auteurs in Zweden, zoals Hubert Lampo, Marnix Gijsen en Jef Geeraerts (Wikén Bonde 2006: 136-138). Toen Boon in 1979 stierf zonder Nobelprijs, waren de uitgeverijen in Zweden niet langer geïnteresseerd.

Wat de posities van de Duitstalige uitgeverijen betreft, valt het op dat een aantal uitgeverijen uit het literaire centrum Boon uitgegeven hebben,¹² zoals Carl Hanser, Aufbau, Volk und Welt en Heyne. De prestigieuze uitgeverij Carl Hanser uit München publiceerde onder meer vertalingen van een groot aantal Nobelprijswinnaars, zoals Herta Müller, Orhan Pamuk en J.M.G. Le Clézio. Aufbau, de Oost-Duitse uitgever opgericht in 1945, groeide uit tot een van de grootste literaire uitgevers van de DDR. Uitgeverij Volk und Welt (1947-2001) was de belangrijkste uitgeverij van de DDR op het vlak van internationale literatuur. Bij Heyne werden internationaal gerenommeerde auteurs van 'Unterhaltungslitera-

10. Peter Selinka, Alano, Volk und Welt, Carl Hanser, Heyne, Aufbau, Luchterhand en Alexander.

11. H. Van Beuningen, S. George, H. Frank, H. Herrfuth, J. Hillner, G. Seferens, B. & A. Antkowiak en H. Müller.

12. Ter gelegenheid van de editie van 2010 van de Frankfurter Buchmesse werd in een nummer van *Cicero* (Schreiber 2010: 158-160) een top 20 gepubliceerd van de belangrijkste uitgeverijen in Duitsland.

tur' gepubliceerd, zoals John Grisham en Stephen King. Kortom, wat het Duitstalige cultuurgebied betreft, bevindt Boon zich in uitstekend gezelschap en wordt hij omringd door uitgevers met naam en faam.

In het Franstalige cultuurgebied krijgen we echter een totaal ander verhaal. Er zijn slechts vier Franse vertalingen verschenen. In databases zoals die van het Letterenfonds zijn er soms wel werken terug te vinden waarvan de vertaalrechten gekocht werden, maar die nooit verschenen zijn: van *Été à Ter-Muren*¹³ en *Femmes du monde*¹⁴ is er geen materieel spoor terug te vinden. De verklaring is wellicht van economische aard: de Zwitserse uitgeverij L'Age d'Homme, die de rechten aankocht voor een tweede Boonvertaling, *Été à Ter-Muren*, werd wellicht op andere gedachten gebracht door het geringe succes van *La Route de la Chapelle* (L'Age d'Homme, 1999).

Voor de vier Franse vertalingen die uiteindelijk wel verschenen zijn, gaat het om drie romans. MKO is tweemaal vertaald. Men zou kunnen vermoeden dat het om een herdruk gaat, zoals bij *Menuet*, dat herdrukt werd ter gelegenheid van het Parijse Salon du Livre, dat in 2003 in het teken stond van de Nederlandstalige literatuur en voor een ware vertaalpiek zorgde (Verhelst 2006: 78-79). Bij nader inzien blijkt het echter om totaal verschillende versies te gaan. De vertaalster, Marie Hooghe, die ondertussen ook al KB vertaald had, vond dat haar eerste vertaling van MKO (1986) niet langer voldeed. Ze heeft Francis Dannemark van de Franse uitgeverij Le Castor Astral kunnen overtuigen om een nieuwe vertaling te publiceren (*Ma petite guerre*, 2004), waarin Boons stijl veel beter naar voren komt.

In het Frans is er één vertaling per decennium verschenen. Geruchten in verband met de Nobelprijs spelen hier dus duidelijk geen rol. De vertalingen zijn veeleer te danken aan Hooghe, die hier effectief is opgetreden als een 'missionaris'. Gefascineerd door Boon stapte ze naar uitgeverijen om hen te overtuigen om zijn werk in Franse vertaling te publiceren.

Literaire subsidiekanalen en culturele vertaalpolitiek zijn bij de totstandkoming van de vertalingen echter niet te onderschatten. Voor alle drie de vertalingen verkregen de uitgeverijen subsidies.¹⁵ Dannemark merkt op dat dergelijke literaire subsidies de enige manier zijn om het boekenbedrijf enigszins rendabel te houden (in Logie & Schyns 2005: 45).

13. Bijvoorbeeld in de database van het Nederlandse letterenfonds: *Été à Ter-Muren (Zomer te Ter-Muren)*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2002.

http://www.nlpvf.nl/basic/auteur1.php?show=all&aut_vertid=43&Author_ID=102 [22 maart 2011].

14. Onder andere terug te vinden op de website van Fnac en Amazon. Het boek *Femmes du monde* van Boon werd volgens deze sites uitgegeven bij uitgeverij Du Rocher in de collectie Anatolia in november 2005. Er wordt zelfs een vermelding gemaakt van het ISBN 2268056694. Toch is dit werk, dat vermoedelijk een vertaling is van *De Fenomenale Feminiteek* nooit verschenen

15. Voor de eerste vertaling van MKO (*Ma petite guerre*, La Longue Vue, 1986) werd een beroep gedaan op het Commissariaat-generaal voor de Internationale Samenwerking. De vertaling van KB (*La Route de la Chapelle*, L'Age d'Homme, 1999) werd mede mogelijk gemaakt door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. De tweede vertaling van MKO (*Ma petite guerre*, Le Castor Astral, 2004) verscheen met steun van het Vlaams Fonds voor de Letteren en het Franse Centre National du Livre.

Ook wat de positionering van de uitgeverijen betreft is het Franse verhaal anders dan het Duitse. Terwijl de Duitse uitgeverijen zich in het centrum bevinden, opereren de uitgeverijen die Boon in het Frans hebben gepubliceerd veeleer in de periferie. Deze uitgeverijen bevinden zich in Zwitserland, België (Brussel) en in Bordeaux, in plaats van in het Franse literaire centrum Parijs. Dit is nochtans geen kenmerkende situatie voor alle Vlaamse auteurs. Hugo Claus, de Vlaamse succesauteur bij uitstek in Frankrijk, prijkt met 24 (!) vertaalde romans op de fondslijsten van Actes Sud (Arles) en L'Age d'Homme (Lausanne), maar evengoed bij grote Parijse spelers als Éditions du Seuil, Éditions de Fallois en Julliard.

De Franstalige uitgeverijen van Boon tonen een gediversifieerde politiek wat betreft de samenstelling van de fondslijsten van en de beeldvorming rond Vlaamse auteurs in vertaling. De Belgische uitgeverij Complexe¹⁶ heeft naast Boon enkel *Un soir, un train* van Johan Daisne (*De trein der traagheid*, vertaling door Maddy Buysse) uitgegeven in dezelfde collectie en in hetzelfde jaar waarin de vertaling van *Menuet* verscheen (1973). Deze werken werden opgenomen in de collectie Le Plat Pays, die onder leiding stond van Jacques De Decker. De herdruk van *Menuet* verscheen in de collectie L'Heure furtive (2003), een collectie van novellen.

La longue Vue is een imprint van Editions Mols, een Belgische uitgeverij met haar hoofdzetel in Waver. Onder deze naam verschenen de eerste publicaties in de jaren tachtig in *La pie sur le gibet*, een collectie die tot doel had contemporaine Vlaamse schrijvers bekend te maken in Franstalige landen. In dat fonds werden auteurs uitgegeven die al in verschillende talen vertaald waren. Op de achterflap werd het doel van de collectie als volgt omschreven: 'L'occasion de découvrir une littérature proche par la géographie, mais souvent baroque, violente, insolite. Un domaine inconnu au cœur même de l'Europe.' Een aantal bekende namen uit de Vlaamse literatuur werden hier vertaald, zoals Geeraerts, Lampo en Ward Ruyslinck, maar even goed enkele destijds jonge, beginnende auteurs zoals Herman Brusselmans.

De Zwitserse uitgeverij L'Age d'Homme hanteert geen eenduidige strategie voor het verspreiden van een beeld van de vertaalde Vlaamse literatuur. De vertaling van Boon wordt ondergebracht in de collectie Néerlandais, waar hij de enige auteur is gebleven. Nochtans bevinden er zich ook andere Vlaamse auteurs in het fonds van de uitgeverij, zoals Claus, Lampo en Jozef Deleu, maar zij verschenen in de collectie Belge, naast een aantal Franstalige Belgen. Van Claus heeft de uitgeverij een heel gedifferentieerd aanbod, van proza over theater tot poëzie. Vertalers van dienst zijn Alain van Crugten, Marie Hooghe en Marnix Vincent. Over Claus' theater wordt gezegd: '[u]n théâtre bien dans la manière flamande: baroque, pamphlétaire, poétique'. Van Lampo is het oorspronkelijk in 1960 verschenen en met de Belgische Staatsprijs bekroonde *De komst van Joachim Stiller* ver-

16. Deze uitgeverij werd in 2007 overgenomen door VILLO en heeft nu haar hoofdkantoor in Parijs.

taald (door Xavier Hanotte, 1993). Het wordt beschreven als ‘le chef-d’oeuvre de cet écrivain anversois’. Over Deleus *Vivre la frontière* (vertaald door Marnix Vincent, 1999) deelt de uitgeverij mee:

‘Ma patrie est la langue néerlandaise.’ Ce[t]te phrase de Jozef Deleu, Flamand qui s’est donné pour tâche de diffuser la culture de la communauté néerlandophone, permet de saisir l’ensemble de sa démarche. Le thème du présent ouvrage est la frontière, tant physique (France et Belgique) que symbolique (l’amour et la mort).¹⁷

Uit deze vergelijking blijkt de nogal incoherente aanpak van de uitgeverij om auteurs uit hetzelfde taalgebied voor te stellen als lokaal (‘anversois’), regionaal (‘flamand’) en communautair (al is het dan via een verwijzing naar de onbestaande ‘communauté néerlandophone’).

De laatste Boonvertaling is uitgegeven door Le Castor Astral. Deze uitgeverij tracht zowel gevestigde auteurs te rehabiliteren en onbekende teksten van klasieke auteurs uit te brengen als hedendaagse auteurs een kans te bieden. De firma stelt zelf op haar webstek¹⁸ dat ze zich veraf bevindt van de grote uitgeverijen (die onder dwang van de rentabiliteit opereren), aangezien ze tracht met passie en plezier te publiceren. Boon verscheen in de Bibliothèque flamande, een collectie van proza en poëzie bedoeld om de Vlaamse schrijvers tot bij het Franse publiek te krijgen. Het gaat hier om gerenommeerde namen uit de Vlaamse literatuur zoals Geeraerts, Leonard Nolens en Willem Elsschot.

Uit het voorgaande komt naar voren dat hoe preciezer een fondsljst is, hoe meer ze een bepaalde beeldvorming rond literaire identiteit vooronderstelt en hoe meer er ook een precieze beeldvorming zal voorkomen in peri- en parateksten allerhande. Dit is een interessante vaststelling, waar verder onderzoek duidelijkheid over kan verschaffen.

Beeldvorming in de Franse vertalingen van Louis Paul Boon

Mede door dergelijke selectie van een bepaald fonds oefenen uitgeverijen als ‘gatekeepers’ ook invloed uit op de beeldvorming rond de auteurs of werken die deel uitmaken van dat fonds. Hun keuze voor een bepaalde exploitatievorm, zoals paperback of hardcover, kan een werk bovendien het nodige prestige geven of het net gemakkelijker verkoopbaar maken. Dergelijke keuzes voor ‘uiterlijk behang’ – Susanne Janssen (2000: 75) citeert deze term van Kuitert – bepalen mee de beeldvorming over het werk in de doelcultuur. Een wervende consumentgerichte paratekst en publiciteit via flapteksten, advertenties, uitgeverijprospectussen, de

17. Citaat over het werk van Jozef Deleu, zoals vermeld op de website van de uitgeverij L’Age d’Homme http://www.lagedhomme.com/boutique/fiche_produit.cfm?ref=2-8251-1267-4&type=24&code_lg=lg_fr&num=91, laatst geraadpleegd op 20 november 2010.

18. Zie hiervoor de geschiedenis van de uitgeverij op <http://www.castorastral.com/historique.php>, laatst geraadpleegd op 18 april 2012.

website van de uitgeverij en recensies positioneren daarnaast niet enkel de auteurs en hun teksten op de markt, maar bepalen ook mee het beeld van de Vlaamse literatuur. Deze beeldvorming gebeurt doorgaans op basis van de verschillen of gelijkenissen met de kenmerken van de eigen literatuur: de kwaliteit van de vertaalde auteurs wordt aangeprezen bij bemiddelaars en agenten door middel van een soort vergelijkend onderzoek tussen het eigene en het vreemde. De marketingmachine van uitgeverijen expliciteert, met andere woorden, bij welke traditie of bij welk genre vertaalde werken aansluiting vinden, of met welke in de doelcultuur bekende auteurs of tendensen hun werk verwant is.

Nordicité

De beeldvorming rond de Franse vertalingen van Louis Paul Boon wordt gekenmerkt door veelvuldige verwijzingen naar een complex van beelden dat in het Franstalige cultuurgebied bekend is en dat oorspronkelijk betrekking heeft op de laatnegentiende-eeuwse canon van de Franstalige Belgische literatuur. Het gaat hier om wat specialisten omschrijven als 'la nordicité', een geheel aan thematische, vormelijke en stilistische kenmerken dat binnen het Franstalige cultuurgebied bekend stond en staat als kenmerkend voor 'Noordelijke' auteurs.¹⁹ In die hoedanigheid laat de 'nordicité' als complex geheel van als typisch ervaren beelden en kenmerken toe het andere, het vreemde te benoemen en te omschrijven op basis van wat bekend is in de eigen cultuur. De doelcultuur eigent zich zo het vreemde toe en reduceert het tot een vastgelegd geheel van typische kenmerken. Vanwege dit reductionisme heeft de term *nordicité* een eerder negatieve bijklank verworven. Zoals Christian Morissonneau (1978, geciteerd in Paul Painchaud 1979: 616) reeds stelde, werd het vaak als 'instrument d'appropriation d'un espace donné' aangewend. Voor de Franstalige Vlaamse symbolisten als Maeterlinck, Verhaeren of Rodenbach was hun 'nordicité' een manier om zich te differentiëren van het Parijse centrum, door het afficheren van een thematisch, stilistisch, generisch anders-zijn dat verband hield met hun Germaanse identiteit, die tegenover een linguïstische identiteit met het Parijse centrum stond. In Parijs echter functioneerde die 'nordicité' als een geheel van stereotyperende elementen dat het centrum toeliet dat anders-zijn te interpreteren en op te nemen in de eigen literatuur. Op die manier kregen typische verwijzingen naar Vlaamse folklore en schilderkunst (de Vlaamse Barok), naar het Belgische klimaat (regen en mist), naar de geografie (kanalen en vlaktes), de Vlaamse architectuur (belforten en begijnhoven) of het Vlaamse volkskarakter als een mengvorm van mysticisme (i.e. het tegengestelde van de Franse rationaliteit) en jovialiteit een dubbele culturele functie. Deze bestond enerzijds uit de bevestiging van een eigen, nationale literaire identiteit in het toen quasi eenduidig Fransschrijvende België, die omschre-

19. Voor meer informatie verwijst ik naar Denis & Klinkenberg 2005 en Meylaerts 2004.

ven wordt als de combinatie tussen Franse taal en Germaanse cultuur ('nordicité'), en anderzijds uit het ontstaan van een beperkte welomschreven legitimiteit van dat anders-zijn in het Parijse centrum. Die beperkte legitimiteit is die van het exotisme, dat toelaat naar waarde te schatten wat 'anders' is, zonder de symbolische autoriteit van het eigene en van het centrum in vraag te stellen. 'Nordicité' staat aldus als een scherm tussen de Vlaamse en de Franse cultuur dat aan beide kanten de identiteit definieert.

Uit de beeldvorming rond de Franse vertalingen van Louis Paul Boon blijkt dat het 'nordicité'-complex tot vandaag het beeld van de Vlaamse literatuur in het Franstalige cultuurgebied blijft bepalen. Het gaat dan echter niet langer om een authentiek identitair discours, maar wel om een geheel aan clichés dat in de promotie van vertalingen wordt aangewend om de exotische specificiteit van de auteur/literatuur in kwestie te benadrukken.

Deze 'nordicité' kan op verschillende manieren tot uiting komen, bijvoorbeeld op flapteksten, in collectietitels, maar even goed in de vertalingen zelf, waar de vertaler bepaalde strategieën kan hanteren om het vreemde/exotische karakter van de originele tekst in de verf te zetten. Mijn klemtoon ligt echter op de rol die de uitgeverij speelt in het al dan niet naar voren brengen van die 'nordicité' als verkoopsargument en de manier waarop die tot uiting komt in de receptie van de vertalingen.²⁰

Beeldvorming door de uitgevers

De naam van het imprint Le Plat Pays, waaronder *Menuet* verscheen, refereert aan Vlaanderen en aan het bekende lied van Jacques Brel uit 1962, dat bol staat van kathedralen, kanalen en grijze hemels. De verwijzing naar dit geografische kenmerk van Vlaanderen is een stereotiep beeld uit de 'nordicité'-benadering. De collectie werd opgericht door De Decker, literair journalist bij *Le Soir*, die een actieve rol speelde in de promotie van de Vlaamse literatuur in het Franstalige cultuurgebied (o.a. door het aanbrenge van *Het verdriet van België* bij Julliard in Parijs, zie De Decker 2001). Hij kan gezien worden als actieve bemiddelaar van de Vlaamse literatuur in het Franstalige cultuurgebied.

De eerste vertaling van MKO (1986) verscheen in de collectie *La pie sur le gibet*, waarvan de naam verwijst naar het schilderij 'De ekster op de galg' van Pieter Breughel de Oude. Dit is een duidelijk voorbeeld van 'nordicité'. De zogenaamde picturale stijl van de Vlaamse literaire meesters is een van de steeds terug-

20. In de perceptie van de beelden kan er een verschil optreden tussen 'nordicité' in Frankrijk en in Franstalig België. Dit artikel toont echter enkel aan dat die beelden bestaan en laat de kwestie van hun mogelijk andere perceptie in Franstalig België buiten beschouwing. Voor meer informatie rond deze kwestie, zie Meylaerts 2009.

kerende stereotiepe beelden wanneer er over de Vlaamse cultuur en literatuur gesproken wordt in de Franse cultuur.²¹

In 2004 werd de nieuwe vertaling van MKO uitgebracht in de collectie *Escalles des Lettres* (voorheen *Escalles du Nord*), meer bepaald in de *Bibliothèque flamande* van de Franse uitgever Le Castor Astral. Hoewel het label 'flamande' voor sommige auteurs²² de neerbuigende suggestie wekt dat de auteurs nog steeds het regionale niveau niet ontstegen zijn, oppert de bezieler van deze reeks Francis Dannemark dat het een eervolle historische associatie oproept met bijvoorbeeld de Vlaamse primitieven (Logie & Schyns 2005: 40). De Franstalig Belgische schrijver en uitgever Dannemark kan bestempeld worden als een cultureel bemiddelaar van het type 'missionaris'. Hij is persoonlijk betrokken bij de totstandkoming van deze collectie en promoot op deze manier de Vlaamse literatuur in Frankrijk. Op de cover van MPG (2004) staat over Boon: 'Son style est fruste, violent, mal dégrossi, voire *trivial ou patoisant*, mais ce choix est délibéré, animé de nobles intentions' (eigen cursivering). Het extra benadrukken van de dialectische taal kan een teken zijn van exotisme. In de Franse literatuur bestaat er een zeer sterke voorkeur voor een specifieke literaire taal. Er zijn slechts enkele canonicke werken waarin hybride taalgebruik aanwezig is, met als belangrijkste voorbeeld een van de inspiratiebronnen van Boon, Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* (1932). Boons vertaalster waagt zich niet aan de keuze voor een bepaald Frans dialect, maar probeert het verlies van het Aalsterse socio-dialect dat zo karakteristiek is voor Boon te compenseren door het hanteren van een orale volkstaal. Deze compensatiestrategie maakt het verlies natuurlijk nooit volledig goed. Vanuit het oogpunt van een uitgeverij is het gebruik van dialect mogelijk een risico gezien de voorkeur voor standaard-Frans in Parijs. De vertaling is hier echter gepubliceerd bij een niche-uitgeverij in de periferie, die zich net daardoor kan profileren met een welbepaalde, zij het in het centrum bekende, specificiteit.

Hierboven is beschreven hoe de Franse receptie van Boon ingebed is in een bekend specificerend discours, namelijk de 'nordicité', dat hem vreemd genoeg over dezelfde kam scheert als de Franstalige Vlaamse schrijvers van het einde van de negentiende eeuw die toen potten braken in Parijs (Maeterlinck, Verhaeren, Rodenbach,...). Voor de vertaling van KB uit 1999, die verscheen bij de Zwitserse *L'Age d'Homme*, is dit echter niet het geval. Boon wordt hier, zoals reeds gesteld, opgenomen in de collectie *Littérature néerlandaise*. Toch maakt de website van de uitgeverij gebruik van een stereotiepe manier om de Vlaamse literatuur te positioneren, namelijk door te verwijzen naar Hugo Claus²³, die stelt: 'Louis-Paul Boon est notre écrivain le plus important, la source la plus généreuse de la

21. Pellerin (2007) maakt bijvoorbeeld de vergelijking tussen Breughel en de Vlaamse schrijvers: '[Q]uand on est du pays de Breughel, son coin de terre, son village, ce peut être la terre entière!'.

22. Het betreft hier de dichters Miriam Van hee en Leonard Nolens, die weliswaar erkennen Vlaamse dichters te zijn, maar niet dat ze in het 'Vlaams' schrijven.

23. Website van *L'Age d'Homme*, http://www.lagedhomme.com/boutique/fiche_produit.cfm?ref=2-8251-1204-6&type=20&code_lg=lg_fr&num=91, laatst geraadpleegd 31 maart 2011.

littérature flamande, une source qui a crevassé le champ infatué de notre art d'écrire, si bien qu'aucun jeune écrivain qui a lu Boon ne peut plus écrire comme on le faisait auparavant'.

Ook in de receptie treedt er een zekere vorm van stereotypering op in de beeldvorming rond Boon. Omdat continu dezelfde beelden naar voren komen, lijkt het of ook hier erg bemiddeld wordt, door de uitgeverij of door anderen, zoals literaire agenten. Het gaat hier dan om verwijzingen naar geruchten over de Nobelprijs, vergelijkingen met Breughel of met andere auteurs (doorgaans Claus en Céline) en het benadrukken van Boons voorliefde voor de volkstaal. Op de flapteksten is het de uitgeverij die opteert voor het hanteren van een bepaalde stereotiepe beeldvorming rond Boon. Op de cover van MPG (1986) bijvoorbeeld worden twee beelden naar voren gebracht die dienen als verkoopsargumenten om het Franstalige publiek warm te maken voor de schrijver, namelijk de Nobelprijs en de verwijzing naar Céline.

Uit de analyse van enkele receptiedocumenten blijkt dat ook hier deze beelden zeer vaak voorkomen. In het eerste voorbeeld uit *Le quotidien de Paris* wordt onmiddellijk Claus aangehaald – weliswaar gespeld met een K – met zijn bekende werk *Le chemin des Belges*' (sic!, in plaats van *Le Chagrin des Belges*).

En lancant en 1984 la collection la Pie sur le gibet, Charles de Trazegnies s'était fixé comme but de faire connaître les écrivains flamands dans les pays francophones. Traduite dans de nombreuses langues, la littérature flamande est encore peu connue du lecteur français. Un livre comme le *Chemin des Belges*, d'Hugo Klaus, reste une exception. Aussi faut-il saluer le courage d'un petit éditeur qui, de Bruxelles, tente, à sa manière, de mettre fin à la querelle de Clochemerle qui opposent les communautés flamande et wallonne.' (De C 1986)

Jacques Hermans maakt in *La libre Belgique* opnieuw de vergelijking met Claus en hanteert de gebruikelijke stereotiepe beelden:

L'ambiguïté des sentiments des Flamands, leur mentalité terre à terre, Louis Paul Boon les dénonce sans ambages. Si le thème s'apparente à celui de Hugo Claus dans "Le Chagrin des Belges", la présentation le rapproche de "Het boek Alfa" de Ivo Michiels. [...] "Ma petite guerre" est un monde, un livre qu'il faut lire avec un grain de complicité. Le style patoisant, breughelien de l'auteur verse parfois dans la caricature triviale. Mais il faut réveiller les consciences, y proclame Boon, fils spirituel de Céline et Flamand cosmopolite. "Ma petite guerre" est un témoignage précieux, proposé dans les meilleures conditions au lecteur francophone. (Hermans 1987)

Ook in de receptie van de andere vertalingen duiken dergelijke verwijzingen courant op. Hoewel er een grote kloof bestaat tussen de eerste en tweede vertaling van MKO blijkt dat het gebruik van zulke clichébeelden nog voortleeft tot op de dag van vandaag. In 2004 werd de vergelijking met de Vlaamse schilders nog maar eens gemaakt in de literatuurbijlage van *Le Soir*: 'Louis Paul Boon l'ancien, Erwin Mortier le nouveau, Jef Geeraerts le désopilant... Lecture de romans flamands

d'hier et d'aujourd'hui' (De Decker 2004) is een subtiële allusie op die Vlaamse primitieven.

Conclusie

De voorbeelden zijn *legio* om aan te tonen dat de uitgeverij als 'gatekeeper', al dan niet met de hulp van culturele bemiddelaars, de beeldvorming rond Vlaamse auteurs in het buitenland, aanstuurt. Uit de casus Boon blijkt echter ook dat een onderzoeker verder moet kijken dan de uitgeverij alleen als hij meer te weten wil komen over de beeldvorming over een auteur in het buitenland. Alleen als de onderzoeker alle informatie over het verschijnen van een bepaald werk zo volledig mogelijk in kaart brengt (via een studie van de paratekst, de rol van instellingen en 'agents', de receptie van die auteur, en zo meer) is het mogelijk om uitspraken te doen over het imago van een auteur in het buitenland. Een onderzoeker wordt hier wel geconfronteerd met enkele terugkerende problemen. Uitgeverijen zijn bijvoorbeeld heel karig met het verstrekken van informatie zoals verkoopcijfers. De afstand tot buitenlandse uitgeverijen kan hier de toegang tot de archieven nog extra bemoeilijken. Daarnaast zijn uitgeverijen uit de marge vaak een kort leven beschoren, waardoor een onderzoeker geen archieven meer kan consulteren.

Wat de vertalingen van Boon betreft, blijkt uit deze verkennende studie dat de uitgeverijen en cultuurbemiddelaars de auteur van *De Kapellekensbaan* een literaire identiteit opleggen, enerzijds door te appelleren aan een specifiek, veeleer clichématig beeld van de Vlaamse literatuur, anderzijds door te verwijzen naar de bekendste Vlaming (Hugo Claus) en de meest met Boon verwant geachte Fransman (Louis Ferdinand Céline). 'Strangeness is in the eye of the beholder.' De wederwaardigheden van Boon in Frankrijk illustreren in ieder geval hoe uitgevers auteurs van vertaalde titels uit Vlaanderen in de markt proberen te zetten als 'vreemd' en 'exotisch' (cf. *nordicité*) maar tegelijk als voldoende interessant en begrijpelijk voor het doelpubliek.

Bibliografie

- Bastin, G.L. 'Francisco de Miranda, intercultural forerunner', in: Milton, J. & Bandia, P. (red.) *Agents of translation*. Amsterdam: Benjamin's, 2009, 19-42.
- Bay, A. 'Wanneer heeft u voor het laatst een Nederlands boek gelezen? De receptie van Nederlandse literatuur in Deense vertaling, 1990-2004', in: Broomans, P., Linn, S., Vogel, M., van Voorst, S. & Bay, A. (red.) *Object: Nederlandse literatuur in het buitenland. Methode: onbekend. Vormen van onderzoek naar de receptie van literatuur uit het Nederlandse taalgebied*. Groningen: Barkhuis, 2006, 21-36.
- Boon, L.P. *La route de la chapelle, ou le 1er roman illégal de Boontje*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1999 [vertaling Marie Hooghe].

- Boon, L.P. *Ma petite guerre*. Brussel/Bordeaux/Parijs: Le Castor Astral, 2004 [vertaling Marie Hooghe].
- Boon, L.P. *Ma petite guerre*, Brussel: La Longue Vue, 1986 [vertaling Marie Hooghe].
- Boon, L.P. *Menuet*, Brussel: Complexe, 1973 [vertaling Lode Roelandt; heruitgave in 2003].
- Broomans, P. 'Martha Muusses en de drie M's. Over de studie naar cultuurbemiddeling', in: Broomans, P., Linn, S., Vogel, M., van Voorst, S. & Bay, A. (red.) *Object: Nederlandse literatuur in het buitenland. Methode: onbekend. Vormen van onderzoek naar de receptie van literatuur uit het Nederlandse taalgebied*. Groningen: Barkhuis, 2006, 57-70.
- De C, G. 'Littérature flamande', in: *Le quotidien de Paris*, 14 oktober 1986.
- De Decker, J. 'Un Flamand à Paris: Hugo Claus et la Francophonie', in: Herman, J., Tack, L. & Geldof, K. (red.) *Lettres ou ne pas lettres: mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2001, 537-545.
- De Decker, J. 'Willem Elsschot et Louis Paul Boon, auteurs du nord aux antipodes l'un de l'autre', in: *Le Soir*, 2 juli 2004.
- Editions l'Age d'Homme, 'Belge: Jozef Deleu – Vivre la frontière', [november 2010]: http://www.lagedhomme.com/boutique/fiche_produit.cfm?ref=2-8251-1267-4&type=24&code_lg=lg_fr&num=91.
- Griswold, W. 'The writing on the mud wall. Nigerian novels and the imaginary village', in: *American sociological review*, 57, 1992, 709-724.
- Heilbron, J. & Sapiro, G. 'La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux', in: Sapiro, G. *Translatio: le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRS, 2008, 25-44.
- Hermans, J. 'La "petite guerre" de Louis Paul Boon', in: *La Libre Belgique*, 29 januari 1987.
- Jansen, S. 'Onderzoek naar twintigste-eeuwse uitgeverijen. Een stand van zaken', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, 7, 2000, 65-79.
- Klinkenberg, J.M. & Denis, B. *La littérature belge: précis d'histoire sociale*. Brussel: Labor, 2005.
- Le Castor Astral, 'Historique', [april 2012]: <http://www.castorastral.com/historique.php>.
- Lefevre, A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 1992.
- Logie, I. & Schyns, D. 'Portret van uitgever Francis Dannemark: een literaire grensganger', in: *Filter*, 12 (3), 2005, 38-45.
- Marinetti, C. 'Cultural approaches', in: Gambier Y. & van Doorslaer, L. (red.), *Handbook of Translation Studies online*, 2010.
- Meylaerts, R. 'Als Vlaams eigenlijk Frans is: vertalingen in België', in: *Filter*, 7 (3), 2000, 35-41.
- Meylaerts, R. 'Kleine literaturen in vertaling: buitenkans of gemiste kans?', in: Jookens, L., Verstraete, H., Hinderdael, M. (red.) *De aarde heeft kamers genoeg. Hoe vertalers omgaan met culturele identiteit in het werk van Erwin Mortier*. Antwerpen: Garant, 2009, 33-49.
- Meylaerts, R. 'La traduction dans la culture multilingue: à la recherche des sources, des cibles et des territoires', in: *Target* 16 (2), 2004, 289-317.

- Milton, J. & Bandia, P. (red.). *Agents of translation*. Amsterdam: Benjamin's, 2009.
- Nederlands Letterenfonds, 'Vertalingendatabase', [18/04/2012]: <http://www.nlpvf.nl/vertalingendb/zoek1.php>.
- Painchaud, P. 'La nordicité: nouveau mythe canado-québécois de politique étrangère', in: *Études internationales*, 10 (3), 1979, 614-624.
- Pellerin, G. 'Quelques propos sur la littérature flamande' (2007/06/04), [31 maart 2011]: <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=11&id=2681>.
- Schreiber, D. 'Die Buch-Macher', in: *Cicero*, 2010, 158-160, [november 2010]: http://www.cicero.de/97.php?ress_id=7&item=5438.
- Uchiyama, A. 'Translation as representation: Fukuzawa Yukicki's representation of the "Others"', in: Milton, J. & Bandia, P. (red.) *Agents of translation*. Amsterdam: Benjamin's, 2009, 63-84.
- Verhelst, M.S. *La littérature néerlandaise dans tous ses états*. Leuven, 2006. [onuitgegeven licentiaatsverhandeling]
- Wikén Bonde, I. 'Van het ene polysysteem naar het andere. De receptie van de Vijftigers in het Zweedse literaire veld', in: Broomans, P., Linn, S., Vogel, M., van Voorst, S. & Bay, A. (red.) *Object: Nederlandse literatuur in het buitenland. Methode: onbekend. Vormen van onderzoek naar de receptie van literatuur uit het Nederlandse taalgebied*. Groningen: Barkhuis, 2006, 123-146.

LEREN LEZEN

Over de beoordeling van manuscripten door acquirierend redacteuren

Thomas Franssen

Universiteit van Amsterdam

Acquirierend redacteuren bepalen onder meer welke boeken aangekocht worden door een uitgeverij om vertaald te worden.¹ En, hoewel ze hun keuzes moeten voorleggen aan de uitgever en andere redacteuren, werken ze relatief autonoom en zijn ze vaak de enige die binnenkomende manuscripten lezen. Maar hoe doen ze dat? Met dit probleem in mijn hoofd ging ik het veld in. Mijn veld was de Nederlandse literaire wereld en mijn studieobject was de acquirierend redacteur van vertaalde fictie.² De vraag die ik me stelde was: hoe beoordelen acquirierend redacteuren buitenlandse manuscripten van nieuwe auteurs?

In de intussen vrij uitgebreide Nederlandse en Vlaamse studie van het uitgeverswezen (vgl. Absillis 2009a: 92-93) is er weinig aandacht voor de beoordeling van nieuwe manuscripten. Susanne Janssen signaleerde deze lacune al meer dan tien jaar geleden (2000: 78), maar op enkele aanzetten na is er niet echt veel gebeurd (De Glas 2006; Absillis 2009b). Ik vermoed dat dit twee oorzaken heeft. Ten eerste is er geen heldere of efficiënte onderzoeksmethode of -benadering voorhanden om de werkwijze van de acquirierend redacteur te onderzoeken. Daarnaast is er ook een meer structureel probleem dat te maken heeft met de dominante theoretische perspectieven op het gebied van smaak en smaakoordelen.

Er wordt vanuit gegaan dat smaakoordelen automatisch voortkomen uit de disposities, of specifiek de literatuuropvatting, van de beoordelende actor. Ik zal echter laten zien dat dit verre van automatisch gaat. Het beoordelen van manuscripten is veel, onzeker en moeilijk werk. Door er vanuit te gaan dat een smaakoordeel gewoon ontstaat en dit niet empirisch te onderzoeken, wordt een gedeelte van het literaire bedrijf onderbelicht gelaten. Door het proces van literaturopvatting naar smaakoordeel wél te bevragen kan nieuw onderzoeksterrein worden ontsloten.

In deze bijdrage wil ik de contouren schetsen van een onderzoeksveld, de sociologie van de literaire beoordeling. Ik zet deze af tegen de huidige sociologie

-
1. Met dank aan de collega's van de *qualification in practice seminar* van de AiSSR en de *informal paper workshop* op het AMC en aan Piet Franssen, Tjitske Holtrop, Giseline Kuipers, Anna Mann, Annemarie Mol, Jeannette Pols, Rogier van Reekum en Mandy de Wilde.
 2. Met fictie wordt hier de breedst mogelijke categorie bedoeld, van de meest commerciële tot de meest literaire boeken.

van de smaak. Ik zal uiteenzetten dat smaak in (Nederlandstalig) uitgeverijonderzoek tot dusver werd onderzocht als een (stabiele) eigenschap van een individu of groep maar dat het beoordelen van manuscripten moeilijk binnen dit kader onderzocht kan worden. Daarna beschrijf ik kort een sociologische benadering die volgens mij een alternatief model kan bieden voor het begrijpen van literaire beoordelingen. Vervolgens analyseer ik, ter illustratie, de beoordeling van buitenlandse manuscripten door Nederlandse acquirerend redacteurs.

Sociologie van de smaak

Enkele jaren geleden maakte Absillis (2009a) voor het *Cahier voor literatuurwetenschap* een inventaris van de manieren waarop er tot dusver in de Lage Landen aan uitgeverijonderzoek is gedaan. Hij laat zien dat er aanvankelijk grofweg twee 'scholen' te onderscheiden waren: één die voortbouwde op de veldsociologie van Pierre Bourdieu en methodes en inzichten ontleende aan de empirische literatuursociologie, en één die aansluiting zocht bij de zogenaamde 'boekgeschiedenis nieuwe stijl', een in feite veeleer 'filologische' discipline die zich minder theoretisch profileert en waarvan Robert Darnton een internationaal boegbeeld mag heten. In de loop van de jaren 1990 vond in Nederland een soort kruisbestuiving plaats tussen beide onderzoeksparadigma's. Bovendien werd met name het meer empirisch georiënteerde onderzoek verrijkt met perspectieven uit het poëtica-onderzoek zoals dat in de literatuurwetenschappelijke wereld onder meer door Gillis Dorleijn en Wiljan van den Akker op de kaart was gezet.

Het artikel van Absillis is met name interessant omdat hij dwarsverbanden weet te leggen tussen de verschillende onderzoeksscholen, zo ook op het gebied van smaak. Ten eerste signaleert hij de invloed van Bourdieu, en met name van diens aanval tegen de charismatische ideologie die berust op de idee dat 'goede' smaak aangeboren zou zijn. Smaak is niet aangeboren maar aangeleerd, zo stelt Bourdieu, en draait in de eerste plaats om distinctiedrang; *La distinction* (1979) is een grondige poging verschillen in smaak sociologisch te duiden. Ten tweede bespreekt Absillis smaak in relatie tot het onderzoek van literatuurwetenschappers die wel sociologisch geïnspireerd zijn maar vanuit literatuurwetenschappelijke vragen onderzoek doen naar uitgeverijen. Ze onderzoeken de literaturopvattingen van individuele en institutionele actoren. Smaak is voor hen een historisch specifiek, analytisch kader.

Deze twee benaderingen van smaak leiden tot twee onderzoeksgebieden. Bourdieu vindt vooral smaakverschil interessant. Hij stelt dat verschillen in smaak verband houden met klassenverschillen. Smaak, zo laat hij zien, is een uiting van een bepaalde stand en sociale positie, en wordt 'gebruikt' om mensen van andere standen uit te sluiten. Dit geldt ook voor het literaire veld, waarbinnen een strijd gaande is tussen aanhangers van verschillende literaturopvattingen. De groep die

‘gelijk’ krijgt, bepaalt wat de hoogste vorm van literatuur is en wint zo zelf in aanzien (Bourdieu 1993).

Dorleijn en Van Rees voegen een poëtische benadering toe aan de sociologische analyse van het literaire veld. Onderzoek naar smaak is voor hen het onderzoeken van literatuuropvattingen die binnen hun historische en culturele context hun betekenis krijgen. Dit onderzoek is een combinatie van sociologische analyses en de zogenoemde reconstructie-benadering, waarin poëtica's of literatuuropvattingen worden gereconstrueerd (Van Rees & Dorleijn 1993; Dorleijn & Van Rees 2006). Smaakopvattingen onderzoekt men dus door deze in hun culturele context te plaatsen of naar de sociale en politieke werking van smaakverschillen te kijken. Dat onderzoek naar literatuuropvattingen is uiteindelijk belangrijk omdat men er vanuit gaat dat smaakopvattingen iets doen of teweegbrengen. Het zijn namelijk de literatuuropvattingen die ‘de perceptie van de eigenheid en kwaliteit van literaire werken [sturen]’ (Absillis 2009: 102). Smaakopvattingen zouden dus het uiteindelijke oordeel over een object mogelijk maken.

Maar hoe werkt smaak dan? Geeft een ‘goede’ smaakopvatting automatisch een ‘goede’ beoordeling van een manuscript? In de al benoemde theorieën lijkt het daar wel op. Smaak wordt namelijk in de gehele onderzoekstraditie geconceptualiseerd als een eigenschap van een individu of klasse in algemene zin, en de literatuuropvatting behoort tot een bepaalde groep schrijvers, critici of andere actoren in het literaire veld. De smaakopvatting is geïnternaliseerd in de habitus, een concept van Bourdieu dat hij in zijn bij tijd en wijle onnavolgbare stijl omschrijft als:

The conditionings associated with a particular class of conditions of existence produce the habitus, systems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representation. (Bourdieu 1990: 53)

De habitus is de brug tussen structuur en *agency*, tussen heersende culturele opvattingen en concrete smaakoordelen. Door ‘socialisatie’ thuis en op school verwerven mensen een stabiele³ set disposities die bepalend zijn voor hun doen en laten. Zo ook in het literaire veld waar actoren ‘als natuurlijk’ de plaats vinden die bij hun habitus past. Op die positie vinden ze medestanders met dezelfde smaakopvattingen. Zo schrijft Bourdieu:

Because subjective intentions and unconscious dispositions contribute to the effectiveness of the objective structures to which they are adjusted, their interlacing tends to guide each agent to his ‘natural niche’ in the structure of the field. It will be understood, moreover, that publisher and author can only experience and interpret the pre-established harmony achieved and revealed by their meeting as a miracle of predestination. (Bourdieu 1985: 36)

3. Hierbij moet gezegd worden dat de mate van stabiliteit en eenheid van de habitus ter discussie staat, zowel in Bourdieus eigen werk (vgl. Bourdieu, 1993: 189 en 72-73) als daarbuiten (Lahire 2003; King 2000).

De empirische literatuurwetenschappers hebben, overigens niet zonder kanttekeningen (o.a. De Glas 1996), belangrijke elementen uit Bourdieus theorie overgenomen waaronder het veld- en habitusconcept (Absillis 2009a: 94). Het belangrijkste verschil is dat in de empirische literatuurwetenschap het analyseren van de literatuuropvatting evenwel een grotere rol speelt dan in sociologisch onderzoek. Reconstructieonderzoek is vaak gericht op het analyseren van de literatuuropvatting van uitgevers (of schrijvers, recensenten enz.) binnen hun literaire context (en dus niet de sociaal-economische context) waarin de genoemde actoren functioneren (Janssen 2000: 70-71; vgl. De Vries 1994). Het mechanisme waar smaakoordelen uit voortkomen is echter hetzelfde als in de sociologische benadering.

Op het habitusconcept is veel kritiek gekomen. De habitus is bekritiseerd vanwege de structuralistische neiging die het in zich zou dragen (Alexander 1995), de deus-ex-machina-achtige functie die het vervult in Bourdieus theorie (DiMaggio 1979) en de veronderstelde stabiliteit en eenheid van de habitus (King 2000). Door haar verregaande integratie van Bourdieus sociologische inzichten gaat deze kritiek in principe ook op voor de Nederlandse empirische literatuurwetenschap. Smaak is volgens die Nederlandse empirische literatuurwetenschap in de eerste plaats vroeg in het leven aangeleerd, maar blijft daarna relatief stabiel. Actoren zijn zich niet bewust van de sociale mechanismen die hun smaak bepalen. Zoals uit het citaat van Bourdieu hierboven blijkt, worden ontmoetingen tussen gelijkgestemden zelfs ervaren als 'predestinatie'. Daarmee worden smaakoordelen schijnbaar automatisch en non-reflexief gevormd, en gedetermineerd door 'objectieve' posities in het veld. De actor zelf heeft weinig mogelijkheden hier iets aan te doen, maar hij hoeft ook niets te doen om tot een smaakoordeel te komen. Smaak en smaakoordelen zijn er gewoon.

Een sociologie van de literaire beoordeling

Het uitgeverijonderzoek uit de hoek van de empirische literatuurwetenschap gaat hiermee voorbij aan de onzekerheid die inherent is aan culturele productie (Hesmondhalgh 2002) en zeker aan het werk van bijvoorbeeld de acquirerende redacteur. Het is namelijk heel moeilijk om boeken 'goed' te beoordelen omdat of een boek 'goed' is pas echt bepaald wordt als het boek uitgegeven is. De waarde van een nieuw cultureel object komt tot stand in een sociaal, collectief proces (Becker 1984). De redacteur kan anticiperen op wat lezers en critici zullen denken maar heeft geen enkele zekerheid dat men het eens zal zijn met zijn of haar oordeel. Onzekerheid speelt op elk vlak in het productieproces een grote rol. Zo liet Becker recent zien hoe lastig het is om te bepalen wanneer een kunstwerk eigenlijk 'af' is (Becker 2006), en in onderzoek naar het werk van recensenten wordt hun onzekerheid over hun oordeel keer op keer benadrukt (Janssen 1997; Glynn & Lounsbury 2005). Meer in het algemeen geldt voor 80% van de culturele producten dat ze 'flop'pen' (Hesmondhalgh 2002). En alhoewel economisch succes verre

van het totaal aan waarde vertegenwoordigt, is die verhouding tekenend voor de onzekerheid van culturele productie in het algemeen en de moeilijkheid van het redacteurschap in het bijzonder.

Om te begrijpen hoe redacteuren een oordeel vormen, zoek ik aansluiting bij sociologen die geïnspireerd zijn door *science and technology studies*, speciaal de pragmatische sociologie van Hennion, en de materiële semiotiek van Law en Mol. In deze traditie staat centraal hoe iets gedaan wordt, en niet waarom, en vooral al het werk dat daarbij komt kijken van alle actoren, menselijk en niet-menselijk (Mol 2010). Een actor wordt breed opgevat als alles en iedereen die er 'toe doen' in een situatie, oftewel alles en iedereen die een verschil maken (Law & Mol 2008).

Ik deel met deze benadering het type vragen dat gesteld wordt. Ook mij gaat het om de manier waarop objecten (in casu boeken) tot stand komen. Daarbij is de focus op de agency van niet-menselijke objecten in deze benadering interessant, en zelfs cruciaal, omdat juist in de kunstsociologie het object zo belangrijk is, maar ook zo vaak vergeten wordt (de la Fuente 2007; Acord & DeNora 2008; Strandvad 2012). Ik ben dan ook niet de eerste die met deze benadering richting de kunst kijkt. Hennion ontwikkelde een 'sociology of listening' (Hennion 2001: 2) als aanvulling op de 'sociology of music'. Ook op eten (Mann et al. 2011) en drugs gebruiken (Gomart & Hennion 1999) wordt deze benadering toegepast. Muziek, voedsel en drugs worden beluisterd, geproefd of ingenomen. De manier waarop dit gebeurt, de specifieke plek waar en het moment waarop, in specifieke gezelschappen of met specifieke technieken, is cruciaal voor wat er uiteindelijk ontstaat. Om het voorbeeld van drugs iets verder te concretiseren, alle elementen die hierboven genoemd zijn, zorgen samen uiteindelijk voor een 'goede' of 'slechte' *trip*. Die ervaring kan niet worden gereduceerd tot alleen de genomen drugs, het gezelschap waarin dat gebeurde of de muziek die speelde. De trip is uiteindelijk iets nieuws dat ontstaat uit de samenkomst van alle elementen. Deze benadering kan op heel verschillende objecten en processen worden toegepast maar in de muzieksociologie is ze het verst ontwikkeld (bijvoorbeeld DeNora 2000). Hennion vat zijn benadering van muziekliefhebbers⁴ als volgt samen:

[A]mateurs rely as much on the properties of objects – which, far from being given, have to be deployed in order to be perceived – as on the abilities and sensibilities one needs to train to perceive them; they rely as much on the individual and collective determinisms of attachment, as on the techniques and devices necessary in a situation for things to be felt. Understood as reflexive work performed on one's own attachments, the amateur's taste is no longer considered an arbitrary election which has to be explained (as in the so-called 'critical' sociology) by hidden social causes. Rather, it is a collective technique, whose analysis helps us to understand the way we make ourselves become sensitized, to things, to ourselves, to situations and to moments, while simultaneously controlling how those feelings might be shared and discussed with others. (Hennion 2007: 98)

4. Liefhebbers zijn vergelijkbaar met wat in de Engelse vertalingen van het werk van Hennion *amateurs* worden genoemd.

Hennion legt hier niet alleen zijn eigen benadering uit, maar hij bekritiseert op hetzelfde moment ook Bourdieus ‘so called “critical” sociology’, want waar Hennion kijkt naar het werk dat erin gaat zitten om een muzieksmaak te ontwikkelen en op een ‘goede’ manier naar muziek te luisteren, is voor Bourdieu smaak slechts iets dat verklaard moet worden door verborgen sociale oorzaken.

Hennion stelt dat actoren zichzelf gevoelig moeten maken, oftewel sensitiseren (Mol & Law 2004), voor bepaalde prikkels en dat ze zelf bepalen hoe en waarmee ze hun smaak ontwikkelen (Teil & Hennion 2004: 30-31). De uiteindelijke muziekervaring die zo ontstaat is dus geworteld in de specifieke situatie, in het netwerk van elementen dat in die situatie er toe doet. Welke elementen dit zijn, is voor Hennion uiteindelijk steeds een empirische vraag. Kijkend naar zijn eigen analyse van muziekliefhebbers (Hennion 2001; Hennion 2008), zijn het bijvoorbeeld de plaats waar de liefhebber luistert, de techniek en het apparaat waarmee geluisterd wordt (denk aan de meest gesofisticeerde digitale drager of juist de oude platenspeler uit je jeugd). Maar het object blijft evenzeer belangrijk. Voor de ene luisteraar draait het om de teksten, terwijl de andere vooral geïnteresseerd is in ritme. Die verschillen vragen om andere luistertechnieken. Een luisteraar die vooral voor de tekst naar (lied)muziek luistert, zal misschien een boek met teksten erbij houden of opschrijven wat hij of zij hoort, terwijl luisteraars die gefocust zijn op ritme en melodie een stereo-installatie hebben met extra veel lage tonen zodat zij de bas goed kunnen voelen.

Vanuit deze benadering wil ik nu naar het werk van acquirerend redacteuren kijken. Acquirerend redacteuren worden in de wetenschappelijke literatuur doorgaans voorgesteld als *gatekeepers* (Coser 1975; vgl. Laan 2010) van het literaire veld: ze beslissen onder meer welke vertaalrechten de uitgeverij aankoopt. Ik heb me in het bijzonder gericht op de vertaalstroom tussen het Nederlandse literaire veld en het Anglo-Amerikaanse veld. Dit acquisitieproces is namelijk het interessantst omdat de overvloed aan manuscripten er het grootst is, er de meeste competitie tussen Nederlandse uitgevers bestaat en uit het Anglo-Amerikaanse veld de meeste vertalingen vandaan komen. In het bijzonder zijn acquisities van debuterende, of in ieder geval voor de uitgeverij nieuwe, auteurs interessant omdat die gepaard gaan met de grootste onzekerheid.

Het acquisitieproces verloopt in vier fasen: het verwerven van informatie van buitenlandse uitgevers, literaire agenten of de eigen scouts over nieuwe manuscripten; het bepalen welke manuscripten interessant genoeg zijn om ze aan te vragen bij de rechthebbende partijen; het lezen van de aangevraagde manuscripten; en tot slot het presenteren van de uiteindelijk geselecteerde manuscripten in de redactievergadering (Franssen & Kuipers 2011).

Bij het analyseren van dit proces heb ik drie vragen: wat is het object dat door redacteuren wordt beoordeeld? Hoe lezen en beoordelen ze dit? En hoe leren ze een ‘goede’ beoordeling te maken?

Empirisch materiaal

De voorbeelden die ik in het vervolg van dit artikel aanhaal, zijn gebaseerd op interviews met 24 acquirereend redacteurs van Nederlandse uitgeverijen die vertaalde fictie voor volwassenen uitgeven. Deze data zijn uitvoerig beschreven in een eerdere publicatie (Franssen & Kuipers 2011) waarin het hele acquisitieproces wordt geanalyseerd.

Oordelen

Acquirereend redacteurs beoordelen een manuscript eigenlijk twee keer. Eerst moeten ze namelijk bepalen of ze een manuscript willen aanvragen – dat is de eerste beoordeling. En daarna worden de aangevraagde manuscripten gelezen – een tweede beoordeling.

Het eerste oordeel

De eerste beoordeling van een manuscript vindt plaats zonder dat het manuscript bekeken wordt, en vaak heeft de redacteur het manuscript nog niet eens in handen. De redacteur beschikt in deze fase slechts over een beschrijving van het manuscript. Die beschrijving bevat informatie over de achtergrond van de auteur, de literair agent of uitgeverij die de rechten beheert, uitgeverijen in andere landen die het boek al aangekocht hebben, een genre aanduiding, en een omschrijving van het verhaal in een klein aantal zinnen.

Deze beschrijving is onderdeel van een lange rij beschrijvingen en komt binnen als onderdeel van het dagelijks of wekelijks rapport van de scout, of in een van de vele mails die de redacteur per dag krijgt van agenten en uitgevers. Dergelijke beschrijvingen worden in bulk behandeld door de redacteur tijdens de kantooruren, dus wanneer de redacteur op de uitgeverij is. Deze beschrijvingen worden niet uitgeprint of op een e-reader gezet, maar gewoon van het computerscherm afgelezen. De manier van lezen is vluchtig en anders dan wanneer een manuscript wordt gelezen, zoals ik straks zal laten zien.

Bij het lezen van deze beschrijvingen zijn er drie evaluatierepertoires (Lamont 1992), die redacteurs gebruiken. Het eerste is een institutioneel repertoire, de andere twee zijn esthetisch. Het institutionele repertoire bestaat uit de kennis van de redacteur over de verschillende literaire velden die voor hem of haar belangrijk zijn. Redacteurs gebruiken hun idee van de structuur van een literair veld om het manuscript te plaatsen in relatie tot hun eigen uitgeverij. Komt het manuscript bijvoorbeeld van een uitgeverij of agent waar ze vaker iets van kopen? Geven ‘zij’ boeken uit die ‘wij’ vaak ook leuk vinden? Meer in het algemeen vragen redacteurs zichzelf af: lijkt hun plaats in het veld en hun catalogus op die van ons? Zo vertellen drie redacteurs:

Als ik een nieuw manuscript ga bekijken dan denk ik: ‘had ik hier nou wat over gehoord?’ Of ik zie wie het net heeft aangekocht. Als ik zie dat iemand die ik goed ken waarvan ik de smaak hoog heb zitten het ook gekocht heeft dan ga ik eens kijken. Maar ik ga nooit blind iets kopen omdat een ander het gekocht heeft, maar dat helpt soms wel. Andersom ook. Als ik zie dat er St. Martin’s Press bij staat is het meestal niet een boek voor mij. Dan is het vaak te commercieel.⁵ (5: Een ervaren redacteur bij een uitgeverij van commerciële fictie en literatuur)⁶

Nou ja, als er dan bij staat dit is een boek in de *little black dress*-lijn, dan kijk ik er al niet eens naar. Als je het een beetje kan plaatsen: ‘oh, het zit bij die uitgeverij of in die lijn’. Dan kun je daar ook alweer een selectie mee maken. (3: Een ervaren redacteur van een uitgeverij van commerciële fictie)

[B]uitenlandse uitgevers die een genre uitgeven wat wij ook zoeken. Dan heb je hetzelfde referentiekader. (6: Een ervaren redacteur bij een literaire uitgeverij)

Het plaatsen van het manuscript in het veld is belangrijk omdat redacteurs boven alles geïnteresseerd zijn in wat er ‘past’ bij hun uitgeverij:

maar als ik echt kijk voor een boek voor de [Uitgeverij X] kijk ik naar: ‘past het in het fonds, en op welke plek?’ (3: Een ervaren redacteur van een uitgeverij van commerciële fictie)

Het moet sowieso in je fonds passen. (4: Een ervaren redacteur van een thrilleruitgeverij)

Ik probeer zoveel mogelijk rekening te houden met hoe ons fonds eruit ziet. Met alle boeken die we al hebben gedaan. En dan probeer ik nieuwe dingen vanuit dat oogpunt te lezen. (2: Een jonge redacteur bij een thrilleruitgeverij)

Op basis van deze plaatsing in het veld kunnen al veel manuscripten genegeerd worden. Die worden niet aangevraagd en hun beschrijvingen gaan de (digitale) prullenbak in.

Voorts wordt bij het beoordelen van een beschrijving een esthetisch evaluatierepertoire gebruikt: een genre-indeling. Redacteurs werken voor een uitgeverij of imprint die een beperkt aantal genres uitgeeft en ze gaan dan ook af op het genrelabel dat door de auteur, agent, scout of uitgeverij aan een boek is toegekend. Dit klinkt simpel, maar het label heeft meestal vergaande implicaties voor de kans dat een titel uitgegeven of aangevraagd wordt. Zo geeft een aantal uitgeverijen alleen *literaire* thrillers uit en dus heeft een manuscript dat slechts als ‘thriller’ gelabeld wordt sowieso geen kans, ook al zou het de kwaliteiten hebben die een redacteur zoekt, omdat het op basis van dat label al niet gelezen wordt.

5. Alle citaten heb ik omwille van de leesbaarheid omgevormd van spreektaal naar schrijftaal. De letterlijke tekst van de citaten kunnen bij de auteur opgevraagd worden.

6. De kwalificaties van de uitgeverijen zijn door mij gegeven, waar mogelijk op basis van zelfkwalificaties van redacteurs in de interviews of op de website van de uitgeverij.

Soms heb je aan een paar woorden al genoeg. Je kunt heel veel dingen al overslaan omdat je ziet welk genre het is: 'Woman's Romance, daar hebben wij niks aan dus laat maar.' Daar ga je dan gewoon overheen. (7: Een jonge redacteur bij een thrilleruitgeverij)

Naast deze twee evaluatierepertoires is er een derde repertoire, eveneens esthetisch, dat gebruikt wordt bij het lezen van de samenvatting van de verhaallijn, maar ook bij het lezen van het manuscript zelf. Dit repertoire is eigenlijk een verzameling van genre-repertoires. Van elk genre wordt namelijk iets anders verwacht en redacteurs kunnen 'de knop omzetten'⁷ als ze van genre wisselen, drie redacteurs beschrijven de verschillen tussen genres:

Bij thrillers kan je zeggen: 'het moet psychologisch zijn want dat zijn de thrillers die het goed doen.' En ontwikkelen de karakters zich? Want in de oude standaard thrillers bleven de karakters altijd heel plat. Dat is dus belangrijk. Is het plot wel spannend genoeg? Is de twist wel geloofwaardig? (9: een ervaren redacteur van een literaire en thrilleruitgeverij)

Ik hou heel veel van chick lit. En ik moet het een goede chick lit vinden anders gaat het weg. Maar wat is goed? Is het technisch goed? Is het creatief genoeg? (...) Het moet een beetje spannend zijn, het moet romantisch zijn in dat genre. (10: Ervaren redacteur van een uitgeverij van commerciële fictie)

De criteria bij literatuur en bij spanning. Algemeen zijn die wat ik daar straks zei: 'goed geschreven.' (...) Bij literatuur kan je met een goed verhaal verder komen. Bij spanning moet het plot ook gewoon ijzersterk zijn. En in literatuur kan je als lezer meer waarderen dat er doorgegaan wordt op dingen die minder bijdragen aan het plot dan bij spanning. Dus er zijn wel andere criteria voor die twee. (11: Een jonge redacteur van een literaire en thrilleruitgeverij)

Met deze drie evaluatierepertoires beoordelen redacteurs de beschrijving van een manuscript. Die beoordeling is al met al nogal vluchtig. Hierin speelt mee dat het aanvragen van een manuscript weinig werk is. Redacteurs zijn selectief, maar het is geen probleem als ze iets aanvragen dat uiteindelijk toch niet interessant blijkt te zijn. Al is het wel de bedoeling zo min mogelijk tijd te besteden aan manuscripten die het niet gaan worden.

Uiteindelijk gaat het bij het wel of niet aanvragen van een manuscript om het gevoel dat er ontstaat door de combinatie van elementen in de beschrijving. Dat gevoel hoeft niet veel te zijn, 'goh, interessant', 'kan leuk zijn' of 'zou kunnen passen' is genoeg. Zo vertellen twee redacteurs:

Je moet zelf die drie zinnen net nog heel interessant hebben gevonden om het manuscript te bekijken. En als dat niet zo is, nou dan sla je het over. (12: Een jonge redacteur bij een literaire en commerciële fictie uitgeverij)

7. Zo vertelt een jonge redacteur van een commerciële fictie uitgeverij (8).

En dan ga je – nou ja zo'n stukje tekst kan vaak al wel in een paar zinnen meteen zeggen, of lijken te zeggen of het wat is of niet. Dus je gaat er dan vervolgens meer over vragen. Soms staan er al dingen bij, die heeft aan dit en dit, deze film, tv-serie of zo meegeschreven, dat is dan wel interessante informatie. Dan is de blurb over de inhoud niet zo interessant, maar is het feit dat die persoon al meer heeft gedaan wel weer interessant. Of soms laat je je leiden door uitgeverijen in het buitenland waar zo iemand al door wordt uitgegeven. Dan zou het ook wel bij ons kunnen passen. Maar over het algemeen is het wel eventjes de tekst lezen en kijken of dat je überhaupt iets lijkt of niet. (3: Een ervaren redacteur van een uitgeverij van commerciële fictie)

Het tweede oordeel

Als de redacteur heeft uitgekozen welke manuscripten gelezen moeten worden, vraagt hij of zij die aan bij de rechthebbende partij. Het object van de beoordeling is nu niet meer de beschrijving van het manuscript, maar het manuscript zelf. Dit wordt niet vluchtig gelezen tijdens de kantooruren op de uitgeverij maar juist thuis in relatieve rust. Naast de plaats van handeling verandert nu ook de leesteknik. Er wordt niet gescand omdat uitgekozen manuscripten sowieso interessanter zijn dan al die beschrijvingen. Het doel is dan ook om een beeld te krijgen van het volledige manuscript. Alleen van dat 'volledig' komt in de praktijk vaak weinig terecht. De redacteur heeft namelijk veel te doen en neemt dus ook voor dit gedeelte van het proces relatief weinig tijd, zeer zeker minder dan een 'gewone' lezer zou doen. De redacteur leest namelijk maar tussen de 20 en 100 pagina's van het manuscript. Als er in die tijd niets 'gebeurt' met de redacteur wordt het manuscript 'weggelegd'. En dat is voor de meeste redacteurs ook echt een fysiek 'wegleggen' van het manuscript op een stapel die naar de prullenbak gaat.

Dat is trouwens een interessant gegeven. Als de redacteur nu een manuscript leest is dit sowieso niet meer vanaf het computerscherm. Hij of zij zet het manuscript of op een e-reader of, en dat was bij de redacteurs die ik heb gesproken in de meeste gevallen zo, het manuscript wordt uitgeprint. Twee redacteurs vertellen over dit deel van de beoordeling:

Dus ik print over het algemeen tussen de vijftig en de honderd pagina's uit. Dat is gewoon volstrekt arbitrair, net waar ik zin in heb. En dat neem ik mee en dan zie ik wel waar ik ophoud. En dat kan echt na de eerste alinea zijn en dat kan aan het eind van het boek zijn. Dat is mijn criterium aan het boek, wanneer hou ik ermee op. (13: Een ervaren redacteur van een thrilleruitgeverij)

De eerste twintig pagina's, de eerste vijftig pagina's die je leest dan moet je toch wel door het boek gegrepen worden. (...) En dat bepaalt of je wel of niet verder gaat lezen. (...) Ja je moet er wel echt door gegrepen worden, ik denk dat dat het allerbelangrijkst is. Het maakt niet uit of er een heel spannend plot in zit of wat dan ook. Als je maar gewoon echt de neiging hebt om door te gaan lezen, dat is al vrij uniek hoor. Want als je 20 boeken per week bekijkt en

bij één van die boeken echt door wil lezen dat is al vrij uniek. De meeste boeken heb je na 20 pagina's wel zoiets van: 'fuck it'. (6: Een ervaren redacteur bij een literaire uitgeverij)

Deze twee redacteurs beschrijven dat ze lezen tot ze er genoeg van hebben, en dat is vaak al vrij snel het geval. Wat er in het gunstigste geval gebeurt, is dat ze willen doorlezen of gegrepen worden door het manuscript. Dit is de 'klik' of, zoals in het citaat hieronder, het 'hé-effect':

Dat kan dus ook weer van alles zijn. Dat is altijd wel een goed geschreven verhaal. Dat is echt een conditie zonder welke een aankoop sowieso niet plaatsvindt. Het is altijd goed geschreven, maar wat het hé-effect geeft dat kan een handeling zijn maar ook een personage, dat kan van alles zijn. (4: Een ervaren redacteur van een thrilleruitgeverij)

En dit 'hé-effect' is een belangrijk element in het beoordelen van een manuscript uit ieder genre. Het is ook noodzakelijk voor een positieve beoordeling van een manuscript. Deze noodzakelijkheid komt naar voren bij redacteurs die vinden dat het boek rationeel wel 'klopt' maar het niet 'voelen':

En dan ga je lezen, en dan moet het gewoon goed zijn, je moet het willen doorlezen, als je niet wil doorlezen is er stront aan de knikker. (...) Je moet door willen lezen. Er zijn boeken waarvan ik denk het is goed gedaan, maar het werkt voor mij niet. Het is heel moeilijk om het dan aan te kopen want ik moet er wel achter staan. Als ik er niet in geloof raakt het nauwelijks in de winkel. (11: Een jonge redacteur van een literaire en thrilleruitgeverij)

Dit gevoel is wel nodig, maar ook weer niet genoeg. Een andere redacteur vertelt over een boek waar hij een erg goed gevoel bij had, maar waarbij hij niet het idee had dat er publiek voor zou zijn:

Er was een heel mooi boek, waar we uiteindelijk niet op geboden hebben. Ik wilde het wel graag doen. (...) Maar er moet een reden zijn als het gaat om vertalingen, dat je denkt dat mensen dit in het Nederlands willen lezen dat is één. Dat ik het mooi vind is niet genoeg, maar is wel een noodzakelijk voorwaarde. Dat er een commercieel potentieel in zit is niet genoeg, maar is wel een noodzakelijk voorwaarde. (14: Een ervaren redacteur bij een literaire uitgeverij)

Voor deze redacteur moet er dus naast een 'klik' met een boek ook een potentieel publiek zijn. Dat is een vierde evaluatierepertoire dat er pas in dit deel van het proces bij komt. Bij alle redacteurs die ik heb gesproken, speelt minimaal een vaag idee van een potentieel publiek een rol. Voor sommige uitgeverij is het erg belangrijk en neemt de afzetoverweging misschien wel de overhand, anderen echter maken zich er niet echt druk om en stellen dat er altijd wel '3000 mensen zoals ik'⁸ zijn die het boek ook leuk zullen vinden.

8. Zo vertellen een ervaren redacteur van een literaire en commerciële fictie uitgeverij (17) en een ervaren redacteur van een literaire uitgeverij (18).

Het beoordelen van een manuscript is uiteindelijk iets heel anders dan het beoordelen van een beschrijving van een manuscript. Dit komt op de eerste plaats door de plek die het inneemt in het selectieproces. Na het positief beoordelen van een beschrijving wordt het manuscript nog niet aangeschaft; na het positief beoordelen van een manuscript waarschijnlijk wel. En dit verschil maakt dat er andere objecten, evaluatierepertoires, situaties, leestechnieken en gevoelens een rol spelen. Dit is echter allesbehalve automatisch en non-reflexief. Redacteuren moeten namelijk bewust aanleren op deze manier te lezen en zichzelf gevoelig maken voor wat ‘goed’ is.

Leren lezen

Deze manier van lezen en beoordelen is voor redacteuren heel anders dan het lezen dat ze voor hun plezier doen, zoals ook de liefhebber leest. Niet alleen het doel is anders, ook de grote overvloed, onzekerheid en tijdsdruk maken dat redacteuren anders te werk gaan. De redacteuren merken zelfs dat lezen voor het plezier moeilijker is geworden doordat ze gewend raken alleen maar te lezen om tot een beoordeling te komen. Zo vertellen twee redacteuren:

Je raakt het gewoon kwijt, je hebt geen geduld meer om boeken te lezen voor je plezier. (1: Een ervaren redacteur bij een literaire uitgeverij)

Ik merk wel dat ik een soort ongeduld heb opgebouwd omdat ik wel altijd met dat oog lees van: ‘kan dit iets zijn of niet.’ En ik moet snel beslissen want het is zonde van de tijd als ik een heel boek uitlees wat ik uiteindelijk toch niet wil uitgeven. En ik merk het ook met de krant lezen. Je gaat wel echt veel selectiever met teksten om. (2: Een jonge redacteur bij een thrilleruitgeverij)

Deze twee redacteuren geven aan dat de ‘moeilijkheid’ in het lezen voor hun plezier pas is ontstaan nadat ze als redacteur aan het werk zijn gegaan. Ze zijn zo gericht op het vormen van een oordeel dat ze al snel iets niet goed vinden en weg leggen. Dat is zinvol voor hun werk bij de uitgeverij. Een goed gevoel moet namelijk alleen naar boven komen bij sommige boeken, boeken die bij de uitgeverij passen. Om dat te kunnen vaststellen is er ‘Fingerspitzengefühl’, ‘gut feeling’ of intuïtie nodig. Redacteuren vertellen:

Dat is toch meer een soort van intuïtie. Dat is echt dat ‘Fingerspitzengefühl’ wat hij [de redacteur doelt hier op een oudere collega] heeft, en dat ik hoop te krijgen. (...) Nou ja ik heb het gedeeltelijk, anders zat ik niet op deze functie. Maar het moet zich nog ontwikkelen. Maar dat is echt ‘Fingerspitzengefühl’. En dat ontwikkel je ook met rondkijken als je zelf in het buitenland bent. Dan ben je op Schiphol, ga je daar in de winkels kijken wat er ligt. Dus het is je voelsprietjes uitsteken, overal luisteren, zelfs op feestjes. Ik wil het niet vaak over mijn werk hebben, maar toch vind ik het leuk om van die mensen te weten van: ‘wat lees

jij en wat lees jij.' En dat varieert dus van feestjes van mij of van vrienden, tot een feestje van mijn moeder, die zestig wordt. Ik zit dan in haar kennissenkring en hoor wat dat soort mensen lezen. (12: Een jonge redacteur bij een literaire en commerciële fictie uitgeverij)

Ja het gaat heel erg om instinct. (15: Een ervaren redacteur bij een literaire uitgeverij)

Alle redacteurs verwijzen naar de moeite die het kost om te komen tot het 'Fingerspitzengefühl'. Maar in tegenstelling tot de interpretatie die door Bourdieu en zijn navolgers van deze metafoor gegeven wordt – als een 'vernatuurlijkende' discursieve truc die het leerproces versluit en een aangeboren gevoel voor smaak geloofwaardig maakt – geven deze redacteurs aan dat 'Fingerspitzengefühl' hebben een kwaliteit is die je moet verwerven, een techniek die je moet leren.

Dat leerproces speelt zich voornamelijk op de uitgeverij af, waar men oefent, aanscherpt en weer verder oefent. Zo vertelt een redacteur uitgebreid over het krijgen en aanscherpen van dit gevoel. Hij verwoordt het als 'gut feeling':

En dan is het die 'gut feeling' en ervaring, en dat is raar. Ik kan me voorstellen dat het lastig is om er grip op te krijgen. Wij hebben het gewoon, ik denk dat als je er een aantal jaren op inwerkt, je een soort intuïtief gevoel krijgt van dit is belangrijk. Dat heeft gewoon te maken met ervaring hebben met wat er daar buiten met dat boek gebeurt. Wie zijn er aan het bieden, wie zijn aan het lezen, wat zijn de eerste geluiden? Wat dat betreft is zo'n scout ook enorm belangrijk, die echt daar ter plaatse met die redacteurs spreekt en zegt: 'hé, waar wordt het mee vergeleken.' 'Wordt het vergeleken met een boek wat je al hebt gedaan, of waar je op hebt geboden?' Dat zijn geluiden waarvan je denkt hé. (...) Op het moment dat je een boek afwijst, en het wordt achteraf een heel groot succes, dan moet je voor jezelf nog een keer die exercitie doen waarom je iets hebt afgewezen. Nog een keer nadenken of je er iets uit kan leren, of je dingen niet hebt gezien of niet hebt gevoeld, of wat dan ook. Dat moet je wel doen. Ik heb *Life of Pi* afgewezen. Ik heb niet zo heel veel met dat boek en Meulenhoff, ik werkte toen bij Meulenhoff, had zijn eerste boek gedaan. 346 van verkocht of zo. Tweede boek hadden ze niet gedaan. En dan komt dit boek. Dan heb je dus een auteur die helemaal niets verkocht heeft, waar de boekhandel al iets bij heeft van; laat maar. Ik bedoel 'mislukt', dat etiquette hangt er dan al op. En dan moet je aankomen met een boek over een jongetje en een tijger op een vlot. (...)

Interviewer: hoe weet je nou of iets in zijn genre een goed boek is?

Redacteur: Nou je weet het niet zeker. Dat is een kwestie van heel veel gelezen hebben. Je referentiekader opbouwen, dat genre gelezen hebben. En dat is niet wezenlijk anders dan een voetbalscout die langs de kant staat. Waarom? Omdat hij tienduizenden jongetjes heeft zien voetballen. (16: Een ervaren redacteur van een literaire uitgeverij)

Deze lange quote laat goed zien hoe redacteurs zelf hun werk ervaren. Speciaal interessant is de zin 'Nog een keer nadenken of je er iets uit kan leren, of je dingen niet hebt gezien, of niet hebt gevoeld, of wat dan ook.' Hier komen in een zin het leren van denkkaders ('niet hebt gezien') en het leren van voelen ('niet hebt gevoeld') bij elkaar. En voor deze redacteur is dat blijkbaar volkomen normaal.

Jonge redacteuren zijn zich dan ook zeer bewust van het leerproces dat ze doormaken. Hierboven was dat het geval met de redacteur die met lichte bewondering kijkt naar een oudere collega die het ‘Fingerspitzengefühl’ heeft. Zo vertellen drie jonge redacteuren echter ook over de evaluatierepertoires:

Ik zal je eerlijk zeggen dat ik daar nog niet heel goed in thuis ben in al die uitgeverijen. Dat zijn ook vaak van die conglomeraten die ik niet zo heel goed voor ogen heb, hoe dat allemaal precies in elkaar zit. (...) Ik denk dat aan de uitgever die al veel langer meedraait, de uitgeverijen ook meer zeggen. (8: Een jonge redacteur van een uitgeverij van commerciële fictie)

Toen ik begon, toen kende ik namelijk ook nog niet alle buitenlandse uitgeverijen. Dus dan hoorde ik bijvoorbeeld dat aan die en die landen een manuscript verkocht was, en toen dacht ik: ‘oh, wat interessant, belletje rinkelen, belletje rinkelen.’ En dan zei mijn collega: ‘ja, maar kijk even naar welke uitgeverijen het verkocht is.’ Toen bedacht ik van: ‘hmm, ja.’ (12: Een jonge redacteur bij een literair en commerciële fictie uitgeverij)

Ik had ook niet zo heel veel thrillers gelezen dus ik was des te dankbaarder dat ze me hier alsnog aannamen. Maar ik had ook gezegd van: ‘ja wat ik niet weet dat leer ik bij. Ik ga de komende twee weken gewoon even bijlezen.’ En dat heb ik gedaan. En daarmee lees je niet meteen alles, maar op een gegeven moment met dat acquireren lees je zoveel. (2: Een jonge redacteur bij een thrilleruitgeverij)

Het is dus door de ervaring van het eindeloos lezen en beoordelen dat de evaluatierepertoires worden aangeleerd en de redacteur gesensitiseerd raakt, wat door de redacteuren ‘Fingerspitzengefühl’, ‘gut feeling’ of intuïtie wordt genoemd. Redacteuren hopen dat hierdoor op het juiste moment de ‘alarmbellen’ afgaan. Dat is dan wat de ‘klik’ of het ‘hé-effect’ is, de alarmbel.

‘Goed’

Redacteuren hebben een klik bij ‘goede’ boeken. Maar wat is ‘goed’? Zoals in de verschillende citaten hierboven naar voren komt, kan ‘goed’ zitten in allerlei elementen. Vandaar mijn gebruik van aanhalingstekens; ‘goed’ is situatie-afhankelijk. Voor een thrillerredacteur zijn een plot en veel spanning ‘goed’, voor een redacteur die op zoek is naar een literaire roman hoeft dat absoluut niet zo te zijn. En de ‘klik’ hoeft niet eens esthetisch van aard te zijn; het is geen puur smaakoordeel. Het kan ook zijn dat een manuscript ‘goed’ is omdat de redacteur beseft dat de uitgeverij wel eens heel veel geld met het boek zou kunnen verdienen. ‘Goed’ hangt dus af van allerlei elementen en kan niet gereduceerd worden tot een los element. Het oordeel dat een manuscript ‘goed’ is, ontstaat uit het netwerk van objecten, mensen, ideeën en gevoelens waar het deel van uitmaakt, maar het manuscript was niet al ‘goed’ voordat het in dat netwerk terecht kwam.

Conclusie

In dit artikel heb ik willen laten zien dat het interessant en belangrijk is om de beoordeling van nieuwe manuscripten door acquirierend redacteurs te onderzoeken. Door dit te doen kunnen we kennis verwerven over een proces dat tot nu toe onderbelicht is gebleven in de literatuursociologie, namelijk de manier waarop smaakoordelen tot stand komen.

Geïnspireerd door inzichten uit *science and technology studies* heb ik aan de hand van drie vragen, over het object, over de manier van lezen en beoordelen en over het leren van zo lezen en beoordelen de beoordeling van buitenlandse manuscripten door Nederlandse acquirierend redacteurs geanalyseerd. Ik heb laten zien dat er eigenlijk twee objecten worden beoordeeld. In eerste instantie gaat het alleen maar om een beschrijving van het manuscript met wat achtergrondinformatie. De redacteur beslist op basis hiervan of hij of zij het manuscript überhaupt wil zien. Als de redacteur het manuscript uitkiest, wordt dat het object voor een tweede beoordeling. Op basis van die tweede beoordeling besluit de redacteur of hij of zij het manuscript wil aankopen. Het is dus cruciaal om in de analyse van dit proces het object mee te nemen omdat dit in de loop van het proces verandert.

In deze twee beoordelingsrondes zijn de evaluatierepertoires anders en verschilt ook de plek waar gelezen wordt en de manier waarop er gelezen wordt. Redacteurs zijn in dit proces op zoek naar een goed gevoel, een ‘klik’ met een manuscript. Dit is voor hen noodzakelijk om het boek aan te kopen. Redacteurs leren hoe ze moeten lezen en beoordelen door heel erg veel te lezen, constant te oefenen en vooral door te reflecteren op hun eigen beslissingen en op de ideeën en gevoelens die daarbij opkomen. Hiermee heb ik laten zien dat de beoordeling een bepaalde techniek vraagt en het moeite kost die te leren. Smaakoordelen zijn dus verre van automatisch en verre van simpel.

Het onderzoeken van dit soort processen geeft inzicht in de manier waarop culturele waarde ontstaat en hoe iets ‘goed’ of ‘slecht’ wordt. Het zijn niet alleen redacteurs die hierbij betrokken zijn. Als een boek uitgegeven is, wordt het proces herhaald door recensenten (Janssen 1997) en in bijvoorbeeld leesclubs (Childress & Friedkin 2011). Steeds weer opnieuw wordt gekeken of het manuscript, dat inmiddels een ‘echt’ (want uitgegeven) boek is, een ‘goed’ boek is. Het onderzoeken van dit soort processen kan – naast het analyseren van literatuuropvattingen en institutionele processen – verder inzicht bieden in de manier waarop teksten ‘meer’ worden en kunnen uitgroeien tot kunstwerken.

Bibliografie

Absillis, K. ‘Voorbij het aperitief. Een overzicht van het wetenschappelijk onderzoek naar uitgeverijen in Nederland en Vlaanderen’, in: *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 1, 2009, 91-115. (2009a)

- Absillis, K. "From now on we speak civilized Dutch": the authors of Flanders, the language of the Netherlands, and the readers of A. Manteau', in: *Language and Literature*, 18, 2009, 265-280. (2009b)
- Acord, S. & DeNora, T. 'Culture and the Arts. Art Worlds to Arts-in-Action', in: *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 619, 2008, 223-237.
- Alexander, J. 'The Reality of Reduction. The Failed Synthesis of Pierre Bourdieu', in: Alexander, J. *Fin de Siècle Social Theory*. New York: Verso, 1995.
- Becker, H. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Becker, H., Faulkner, R. & Kirshenblatt-Gimblett, B. *Art from Start to Finish. Jazz, painting, writing, and other improvisations*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Bourdieu, P. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Editions de minuit, 1979.
- Bourdieu, P. 'The Market of Symbolic Goods', in: *Poetics*, 14, 1985, 13-44.
- Bourdieu, P. *In Other Words*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Bourdieu, P. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Bourdieu, P. 'A conservative revolution in publishing', in: *Translation studies*, 1, 2008, 123-153.
- Childress, C. & Friedkin, N. 'Cultural Reception and Production: The Social Construction of Meaning in Book Clubs', in: *American Sociological Review*, 77, 2012, 45-68.
- Coser, L.A. 'Publishers as Gatekeepers of Ideas', in: *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 421, 1975, 14-22.
- DeNora, T. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DiMaggio, P. 'Review Essay: On Pierre Bourdieu', in: *American Journal of Sociology*, 84, 1979, 1460-1474.
- Dorleijn, G. & van Rees, K. *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- Franssen, T. & Kuipers, G. 'Overvloed en onbehagen in de mondiale markt voor vertalingen. Nederlandse redacteuren in het transnationale veld', in: *Sociologie*, 7, 2011, 67-93.
- De la Fuente, E. 'The "New Sociology of Art". Putting art back into social science approaches to the arts', in: *Cultural Sociology*, 1, 2007, 409-425.
- De Glas, F. 'Authors' Oeuvres as the Backbone of Publishers' Lists. Studying the Literary Publishing House after Bourdieu', in: *Poetics*, 25, 1998, 379-397.
- De Glas, F. 'The Role of the Editor in the Fiction Publishing Branch. Towards the Institutional Analysis of a Profession', in: *FRAME*, 18, 2006, 7-25.
- Glynn, M. & Lounsbury, M. 'From the Critics' Corner. Logic blending, Discursive Change and Authenticity in a Cultural Production System', in: *Journal of Management Studies*, 42, 2005, 1031-1055.
- Gomart, E. & Hennion, A. 'A Sociology of Attachment. Music Amateurs, Drug Users', in: Law, J. & Hassard, J. (red.), *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell, 1999.
- Hennion, A. 'Music lovers. Taste as performance', in: *Theory, Culture, Society*, 18, 2001, 1-22.
- Hennion, A. 'Those Things That Hold Us Together. Taste and Sociology', in: *Cultural Sociology*, 1, 2007, 97-114.
- Hennion, A. 'Listen!' in: *Music and Arts in Action*, 1, 2008, 36-45.
- Hesmondhalgh, D. *The cultural industries*. London: Sage, 2007².

- Janssen, S. 'Reviewing as a Social Practice. Institutional Constraints on Critics' Attention for Contemporary Fiction', in: *Poetics*, 24, 1997, 275-297.
- Janssen, S. 'Onderzoek naar twintigste-eeuwse uitgeverijen. Een stand van zaken', in: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, 7, 2000, 65-79.
- King, A. 'Thinking with Bourdieu against Bourdieu', in: *Sociological Theory*, 18, 2000, 417-433.
- Laan, N. 'De uitgeverij als poortwachter?', in: *Nederlandse letterkunde*, 15, 2010, 146-191.
- Lahire, B. 'From the Habitus to an Individual Heritage of Dispositions. Towards a Sociology at the Level of the Individual', in: *Poetics*, 31, 2003, 329-355.
- Lamont, M. *Money, Morals & Matters*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Law, J. & Mol, A. 'The Actor-Enacted. Cumbrian Sheep in 2001', in: Knappett, C. & Malafouris, L. *Material Agency*. Berlin: Springer, 2008.
- Mann, A., Mol, A., Satalkar, P., Savirani, A., Selim, N., Sur, M., Yates-Doerr, E. 'Mixing Methods, Tasting Fingers. Notes on an Ethnographic Experiment', in: *HAAU: Journal of Ethnographic Theory*, 1, 2011, 221-243.
- Mol, A. & Law, J. 'Embodied Action, Enacted Bodies: The example of Hypoglycaemia', in: *Body & Society*, 10, 2004, 43-62.
- Mol, A. 'Actor-Network Theory. Sensitive Terms and Enduring Tensions', in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 50, 2010, 253-269.
- Rees, K. van, & Dorleijn, G. *De impact van literatuuroopvattingen in het literaire veld*. Den Haag: Stichting Literatuurwetenschap, 1993.
- Sapiro, G. 'Globalization and Cultural Diversity in the Book Market. the Case of Literary Translations in the US and in France', in: *Poetics*, 38, 2010, 419-439.
- Strandvad, S. 'Attached by the product: A socio-Material Direction in the Sociology of Art', in: *Cultural Sociology*, 6, 2012, 163-176.
- Teil, G. & Hennion, A. 'Discovering Qualities or Performing Taste? A Sociology of the Amateur', in: Harvey, M., McMeekin, A. & Warde, A. *Qualities of food*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- Thompson, J. *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity, 2010.
- De Vries, G.J. *Ik heb geen verstand van poëzie. G.A. van Oorschoot als uitgever van poëzie*. Amsterdam: Van Oorschoot, 1994.
- Warde, A. 'Dimensions of a Social Theory of Taste', in: *Journal of Cultural Economy*, 1, 2008, 321-336.

UITGEVEN IN OORLOGSTIJD

Over de reeks 'Fransche kunst' van A.W. Sijthoff (1917-1922)

Mathijs Sanders

Radboud Universiteit Nijmegen

Sinds enkele decennia bestaat er onder historici een levendige belangstelling voor de internationale culturele betrekkingen tussen Nederland en de omliggende landen tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hoewel Nederland buiten de gevechtshandelingen bleef als gevolg van een behoedzame neutraliteitspolitiek en vooral door het belang dat de oorlogvoerende landen hadden bij een neutrale buffer, liet de 'Grote Oorlog' het land niet onberoerd. De cultuurstrijd die deze oorlog ook in de ogen van tijdgenoten was, bracht vele pennen in beweging. Het ligt dan ook voor de hand dat het onderzoek naar de publieke opinievorming zich vooral heeft toegeleefd op de periodieke pers en in mindere mate op de verenigingen en genootschappen die de culturele betrekkingen tussen Nederland en andere landen wilden reguleren.¹ Aan het Nederlandse uitgeversbedrijf tijdens de oorlog is daarentegen nog weinig aandacht besteed.² Als knooppunten in het literaire en culturele bedrijf en als 'gatekeepers of ideas' (in de bekende metafoer van Lewis Coser) spelen uitgeverijen evenwel een belangrijke rol bij zowel de materiële als de symbolische productie van cultuur. Na de ruime aandacht die literatuurhistorici de afgelopen jaren hebben geschonken aan de literatuur van de jaren 1914-1918, wil ik in deze beschouwing de rol van uitgeverijen benadrukken in wat de Nederlandse componist en muziekcriticus Matthijs Vermeulen in 1918 aanduidde als 'de oorlog [die] woedt in de wereld der gedachte.' (Vermeulen 1918: 1) Daartoe belicht ik de reeks 'Fransche kunst', een serie van negentien monografieën die de Leidse uitgeversmaatschappij A.W. Sijthoff tussen 1917 en 1922 op de markt bracht. Mede op basis van overgeleverde correspondentie schets ik de totstandkoming en de cultuurpolitieke achtergrond van deze reeks, met bijzondere aandacht voor het netwerk van personen en instituties dat bij dit opmerkelijke initiatief betrokken was.

-
1. Recente en toonaangevende studies zijn die van Mühlhausen (1998), Frey (1998), Boterman & Vogel (2003), Abbenhuis (2006), Tames (2006), Kraaijestein & Schulten (2007).
 2. Zie Kuitert (2004: 275): 'There is scarcely any research into the effect the First World War might have had on the production, distribution and consumption of books.'

Verantwoordelijkheidsgevoel en noodwendigheidsbesef

Opgericht in 1851 groeide de drukkerij en uitgeverij A.W. Sijthoff in de tweede helft van de negentiende eeuw uit tot een imperium dat zich met D.A. Thieme, Martinus Nijhoff en A.C. Kruseman tot de grote vier van de Nederlandse uitgeverwereld mocht rekenen. De catalogus die in 1950 verscheen ter gelegenheid van het eeuwfeest van de onderneming geeft een indrukwekkend beeld van een breed en veelzijdig fonds (Anoniem 1950). Behalve aan de omvang en diversiteit van het fonds moet het succes van de uitgeverij worden toegeschreven aan de uitgebalanceerde combinatie van prestigieuze uitgaven voor een select publiek en goedkopere boeken voor het groeiend aantal lezers uit de sociale middengroepen, die zich in de tweede helft van de negentiende eeuw meldde op de boekenmarkt. Naast vermaarde reeksen voor de internationale geleerdenwereld (zoals de *Codices Graeci et Latini*, fotografische reproducties van Griekse en Latijnse handschriften in groot formaat en voorzien van commentaar door deskundigen uit binnen- en buitenland) bracht Sijthoff kookboeken, modebladen, populaire naslagwerken en volksuitgaven met werken van schrijvers als Jacob van Lennep en Hendrik Conscience op de markt, vaak in samenwerking met andere uitgevers. ‘De geleerde verplichtte hij evenzeer aan zich als de eenvoudige doorsnee-lezer’, aldus Nop Maas over oprichter A.W. Sijthoff (Maas z.j.: 10). Successen boekte Sijthoff ook met de uitgave van dagbladen en van populaire tijdschriften als *Het Leeskabinet* (1886-1893), *De Kunstkronek* (1856-1910), *De Gracieuze* (1865-1936) en het geïllustreerde weekblad *Panorama* (1913-1928).

Dit actieve fondsbeleid werd na het overlijden van Sijthoff in 1913 voortgezet door A.W. Frentzen. Deze benoemde in 1916 Johan Tersteeg als mededirecteur. Terwijl Frentzen zich hoofdzakelijk bezighield met de kranten en tijdschriften, kreeg zijn nieuwe kompaan de verantwoordelijkheid over het boekenfonds. Tersteeg had in de jaren voor zijn aantreden bij de uitgeverij enige bekendheid verworven als prozaschrijver. Zowel onder zijn eigen naam als onder het pseudoniem J. Eilkema de Roo waren novellen van zijn hand verschenen in periodieken als *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, *Boon's Geïllustreerd Magazijn*, *Het Leeskabinet* en *De Jonge Gids*. Enig succes had hij ook geboekt met zijn romans *Dubbele levens* (1910) en *De man van veertig jaar* (1914), die beide herdrukken zouden beleven. Tersteeg was dus bekend met en in de Nederlandse literaire wereld. Bovendien had hij tussen 1905 en 1916 de nodige internationale ervaring opgedaan als medewerker in het Haagse filiaal van de beroemde Franse kunsthandel Bousod, Valadon & Co., die ook kantoor hield in New York, Londen, Berlijn en Brussel (Colmjon 1955). Tersteeg was zich goed bewust van het belang van een veelzijdig boekenfonds voor een breed publiek. In zijn boekje *De uitgever en zijn bedrijf*, dat in 1930 verscheen als geschenk ter gelegenheid van de eerste ‘boekendag’, rekende hij het tot de taak van uitgevers om ‘op schrandere wijze een harmonische vereniging tot stand te brengen tusschen eenerzijds hun idealis-

tisch-cultureel verantwoordelijkheidsgevoel en anderzijds hun praktisch-commercieel noodwendigheidsbesef.’ (Tersteeg 1930: 59)

Als directeur van een groot en prestigieus uitgeversconcern raakte Tersteeg vanaf 1916 betrokken bij een groot aantal organisaties in de boekenwereld. In 1918 aanvaardde hij het hoofdredacteurschap van het maandblad van de in 1880 opgerichte Nederlandsche Uitgeversbond (*De Uitgever*). Ook nam hij zitting in het bestuur van de Vereniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels en van de Vereniging tot Vereenvoudiging van onze Schrijftaal. Het tijdschrift van deze vereniging, *Vereenvoudiging*, werd sinds 1906 mede geredigeerd door Pieter Valkhoff, die net als Tersteeg in de eerste jaren van de nieuwe eeuw zijn geluk had beproefd als schrijver van verhalen en romans, maar die de literatuur spoedig inruilde voor de Romaanse filologie (Serrurier 1942). Waar en wanneer Tersteeg en Valkhoff elkaar leerden kennen is bij gebrek aan brieven en andere bronnen niet meer precies te reconstrueren, maar het is aannemelijk dat zij via deze vereniging in elkaars blikveld kwamen. De reeks ‘Fransche kunst’ was een resultaat van hun samenwerking, die voortspoot uit maar ook gehinderd werd door het spanningsveld tussen ‘verantwoordelijkheidsgevoel’ en ‘noodwendigheidsbesef’. De reeks kan niet los worden gezien van initiatieven die rond 1916 werden ontplooid en die tot doel hadden de betrekkingen tussen Nederland en Frankrijk te versterken.

Nederland-Frankrijk

Op zondag 12 maart 1916 kwamen zes bevriende publicisten bijeen om zich te beraden op de mogelijkheid een comité in het leven te roepen dat de kennis van Franse wetenschap, cultuur en letterkunde in Nederland moest bevorderen.³ Het initiatief kwam van Valkhoff, die zich gesteund wist door zijn leermeester Jean-Jacques Salverda de Grave, die sinds 1907 de leerstoel Romaanse filologie in Groningen bekleedde. Door zijn vooraanstaande positie in de geleerde wereld en zijn wijdvertakte netwerk was Salverda de Grave de aangewezen persoon om het genootschap te leiden. Ook de andere aanwezigen hadden hun sporen verdiend waar het de Frans-Nederlandse betrekkingen betrof. Cornelia Serrurier was in 1912 gepromoveerd op haar studie *Pierre Bayle en Hollande*, waarna zij in 1914 werd benoemd als privatdocent aan de Leidse universiteit. Johan de Meester had zich als romanschrijver en criticus schatplichtig getoond aan het Franse naturalisme en was sinds 1908 redacteur van het maandblad *De Gids* en letterkundig redacteur van de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. De Haagse schilder en kunstcriticus Philippe Zilcken had zijn bewondering voor Franse meesters nooit onder stoelen of banken geschoven en bovendien had hij met zijn monografie *Peintres hollandais modernes* (1899) het werk van Jozef Israëls, de gebroeders Maris en

3. Deze paragraaf is een uitwerking van delen uit Sanders (2009).

Anton Mauve onder de aandacht van het Franse publiek gebracht. Het zestal werd gecomplementeerd met W.G.C. Byvanck, de Fransgeoriënteerde criticus die enig opzien had gebaard met zijn door Marcel Schwob vertaalde en door Anatole France geleide boek *Un Hollandais à Paris en 1891: Sensations de littérature et d'art*.

Na een tweede bijeenkomst op 7 mei in een wat groter gezelschap werd besloten tot de oprichting van 'Nederland-Frankrijk. Genootschap voor wetenschap, letteren en kunst.' Het genootschap zou informele banden onderhouden met het in Parijs gevestigde Comité France-Hollande, dat deel uitmaakte van de in 1915 opgerichte vereniging L'Idée Française à l'Étranger, die als doel had om een tegenwicht te bieden tegen de Duitse propaganda in het buitenland (Kraaijestein & Schulten 2007: 251). In een circulaire, die in het voorjaar van 1916 werd verspreid, presenteerde het genootschap zijn plannen: 'Nous songeons à organiser des conférences de savants et de littérateurs français, des expositions de l'oeuvre des peintres français, des auditions d'oeuvres françaises. [...] Nous voudrions composer des catalogues de travaux scientifiques français et hollandais, afin d'empêcher que les revues et les manuels allemands continuent à avoir le monopole, ou du moins à dominer, dans l'enseignement des sciences techniques. Il y a là un terrain admirable à cultiver. Notamment, il nous paraît urgent que les éditeurs français nous aident plus que dans le passé à faire connaître ici leurs publications.'⁴ Het genootschap profileerde zich als een netwerk van geëngageerde en politiek onafhankelijke wetenschappers en kunstenaars die opereerden buiten de invloedssfeer van de levensbeschouwelijke zuilen.

Het werkprogramma getuigde van een vrijwel onbegrensde bedrijvigheid. Binnen een jaar na de oprichting telde het genootschap zeven regionale afdelingen en ruim achthonderd leden (Anoniem 1931). De activiteiten die het genootschap organiseerde bleven in de landelijke dagbladen niet onopgemerkt. Een van de eerste wapenfeiten was een reizende tentoonstelling van impressionistische Franse schilders. Dankzij de samenwerking tussen regionale afdelingen van het genootschap en instellingen als Panorama Mesdag (Den Haag), de Vereniging van de Kunst (Utrecht) en de Rotterdamsche Kunstkring kon in verschillende steden van november 1916 tot april 1917 werk van onder anderen Manet, Gauguin, Monet en Redon worden bewonderd (Anoniem 1931: 11-12 en Asselin 1917). In tegenwoordigheid van diplomaten uit verschillende Europese landen sprak Philippe Zilcken een dankwoord tot de Franse gezant. In zijn toespraak – eerst in het Frans en daarna in het Nederlands – benadrukte Salverda de Grave vervolgens de innige verwantschap tussen Nederland en Frankrijk, die niet ten koste zou gaan van de nationale onafhankelijkheid:

Nederlanders zijn wij; Nederlanders blijven wij; Nederlanders zoo als de geschiedenis ons heeft gemaakt. Wat wij willen is: te beletten dat onze volksaard schade zou kunnen onder-

4. Circulaire geciteerd naar Piérard (1918: 51-52).

vinden van te eenzijdige inwerking van buiten. Wij achten de Romaanse cultuur onmisbaar en wij beroepen ons op de heilzame rol die zij steeds heeft gespeeld in ons wetenschappelijk en ons artistiek leven. Want zij is de uiting van oprechtheid in de kunst, van helderheid in de wetenschap, zij is de leerschool van zelfbeheersing en van heerschappij over de stof.⁵

Het zijn deze krachtige stereotypen die de betoogtrant van veel genootschapspublicaties kenmerkten. Toen Salverda de Grave in 1917 in *De Gids* nog eens uit de doeken deed waar het Genootschap Nederland-Frankrijk voor stond, benadrukte hij opnieuw de verwantschap van Nederland met de Romaanse cultuur maar voegde hij zich ook behoedzaam naar het neutraliteitsdiscours:

De stichting van het Genootschap 'Nederland-Frankrijk' is een daad, niet van haat tegen Duitsland, en evenmin in de eerste plaats van sympathie voor Frankrijk, maar van nationale zelfverdediging. Zij is een gevolg van de oorlog, in zover als de oprichters de noodzakelijkheid dier zelfverdediging hebben leeren inzien door feiten en toestanden, waarvan de oorlog hun al de dreigende verschrikking heeft geopenbaard. De oorlog is dus de aanleiding geweest, maar meer ook niet. Want wij willen dat ons werk duurzaam zal zijn en wij verwachten dat het vooral in vreedstijd vruchten zal dragen. (Salverda de Grave 1917: 354)

Deze voorgewende neutraliteit nam niet weg dat de leden van het genootschap in de pers werden geportretteerd als fervente francofielen. Ook uitgeverij Sijthoff leek de Entente goed gezind. Deze uitgeverij bracht niet alleen verschillende publicaties van genootschapsleden op de markt, maar ook het in 1915 opgerichte tijdschrift *La Revue de Hollande*, een Franstalig maandblad dat een intellectuele *trait-d'union* beoogde te vormen tussen de Franse en de Nederlandse cultuur en waarin verschillende leden van het genootschap actief waren. Hoewel het tijdschrift zich presenteerde als een politiek neutraal periodiek, een open veld voor vrije gedachtevorming, was het voor iedere lezer volstrekt duidelijk aan welke zijde het blad zich schaarde. In 1916 publiceerde Salverda de Grave in dit tijdschrift een omvangrijk essay, getiteld 'Hollandais et Français', dat wederom een eenstemmige lofzang op de Franse cultuur behelsde en waarin de auteur de historische, mentale verwantschap tussen Nederland en Frankrijk onderstreepte (Salverda de Grave 1916).

Hoezeer deze initiatieven de gemoederen konden verhitten, blijkt uit een reactie in het Duitsgezinde opinieweekblad *De Toekomst*, dat sinds de oprichting in april 1915 hamerde op het aambeeld van de 'volksbloedverwantschap' tussen Nederland, Vlaanderen en Duitsland (Tames 2006: 60-78, Hemels 2010: 101-102). Op grond van die verwantschap moest redacteur J.G. Sleswijk vaststellen dat *La Revue de Hollande* een vreemdeling op Nederlandse bodem was. Een Franstalig tijdschrift dat door buitenlanders werd geredigeerd kon toch bezwaarlijk de belangen van het neutrale Nederland dienen. De verwijzingen naar Bayle

5. Salverda de Grave, geciteerd naar het verslag 'Tentoonstelling van Fransche kunst' in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 21 november 1916.

en Descartes in het blad vond hij misplaatst: anders dan deze filosofen konden Fransen zich anno 1915 toch vrij uitspreken in eigen land? Door nu als ballingen te poseren maakten de redacteurs van het tijdschrift misbruik van de geschiedenis. Bovendien leverde *La Revue de Hollande* volgens Sleswijk een overdreven voorstelling van de Frans-Nederlandse geestverwantschap: ‘Het behoeft zeker wel nauwelijks vermelding, dat de druppel Fransch bloed, die in de aderen van onze Koningin vloeit, in de “Revue de Hollande” tot een zee is aangezwollen.’ (Sleswijk 1915: 360) Nederlanders zouden zich de bevrijding van het Franse juk moeten herinneren en de Vlaamse strijd tot voorbeeld moeten nemen. De verwijten troffen zowel *La Revue de Hollande* als haar uitgever Sijthoff, immers: ‘deze is om hare Entente-propaganda in Nederland bekend.’ (Anoniem 1916: 233)

Sijthoff was niet de enige uitgever die zich op glad ijs begaf. Zo importeerde J.M. Meulenhoff in 1914 het Franse weekblad *L’Illustration*, waarin de Duitse wandaden in woord en beeld werden aangeklaagd, wat de Nederlandse uitgever op felle kritiek kwam te staan in enkele Nederlandse kranten (Funke 1995: 42-43). Uit het verschijnen van de reeks *Gedenkboek van den Europeeschen oorlog* tussen 1914 en 1919 (vier delen), het tweedelige geïllustreerde *Oorlogsalbum* in 1914 en de serie *De groote oorlog* (1918-1919) blijkt dat ook Sijthoff zich bewust was van de publieke belangstelling voor de oorlog in het neutrale Nederland en dat de uitgeverij niet uitsluitend partij koos voor de Entente: de laatstgenoemde reeks immers bestond uit vertalingen van boeken over ‘de belangrijkste episoden uit den Wereldoorlog’ die in opdracht van de Duitse generale staf waren geschreven (Anoniem 1915: 131).

Franse kunst

In deze omstandigheden begon Sijthoff in 1917 aan de reeks waarvan de volledige titel luidde: *Fransche kunst. Bibliotheek van Fransche letterkunde, schilderkunst, muziek, enz.* De redactie van de serie was in handen van Valkhoff, die als secretaris verbonden was aan het Genootschap Nederland-Frankrijk en die als gevolg van de veelvuldige afwezigheid van Salverda de Grave de dagelijkse leiding ervan had.⁶ Als uitgever was Tersteeg zich waarschijnlijk goed bewust van het belang van reeksen voor de profilering van zijn fonds.⁷ Meer dan individuele titels zorgen reeksen door hun periodiciteit voor duurzaamheid en continuïteit en kunnen zij kopers voor langere tijd aan de uitgeverij binden (De Glas 1989: 44). Bovendien kon een herkenbare serie niet alleen de zichtbaarheid van de uitgeverij, maar ook die van het Genootschap Nederland-Frankrijk vergroten. De boekjes werden weliswaar

6. Brief van P. Valkhoff aan J. Greshoff, 24 januari 1917, Letterkundig Museum Den Haag, signatuur V00142B1.

7. Ik sluit mij aan bij de begripsbepaling van Kuitert (1997: 8), die een serie definieert als ‘een reeks boeken van verschillende auteurs, die door de uitgever als serie is gepresenteerd onder vermelding van een serie-naam, en met een beoogde meerdeligheid’. ‘Reeks’ en ‘serie’ gebruik ik in het vervolg als synoniemen.

niet expliciet als genootschapsuitgaven gepresenteerd, maar de selectie van de auteurs en het gegeven dat Sijthoff de serie op de markt bracht zal lezers op het spoor hebben gezet van het genootschap.

Uit de correspondentie tussen Valkhoff en diverse (potentiële) medewerkers blijkt wat de serieredacteur voor ogen stond: een reeks met monografieën en bloemlezingen over moderne Franse kunst voor een breed publiek.⁸ Met Tersteeg kwam hij overeen dat het auteurshonorarium 15 gulden per vel zou bedragen indien de kopij eerder in een tijdschrift of dagblad was gepubliceerd en 25 gulden indien het een eerste publicatie betrof. Leden van het Genootschap Nederland-Frankrijk genoten een korting van 20% op de verkoopprijs, die varieerde van één gulden en vijftig cent tot één gulden en negentig cent.⁹ De reeks zou uiteindelijk 19 delen tellen (zie bijlage). De gekartonnerde boekjes met een omvang tussen de 100 en de 150 pagina's werden – dankzij financiering door het Genootschap Nederland-Frankrijk – geschonken aan openbare leeszalen en schoolbibliotheken (Anoniem 1931: 10-11). Het sober vormgegeven binnenwerk werd omlijst door fraaie bandontwerpen van respectievelijk Jacob Jongert (de delen 1 tot en met 6) – een leerling van Richard Roland Holst, die wegens drukke werkzaamheden zelf voor de opdracht bedankte – en Johan Briedé (de delen 7 tot en met 19).¹⁰

Tersteeg en Valkhoff deelden hun liefde voor de Franse cultuur. Kort voor zijn benoeming bij Sijthoff had Tersteeg in *La Revue de Hollande* vurig gepleit voor culturele uitwisseling tussen Nederland en Frankrijk.¹¹ Deze onmiskenbare verwantschap kon niet verhinderen dat er regelmatig spanningen waren tussen de uitgever en de reeksredacteur. Dat Tersteeg voortdurend de commerciële belangen en vooral risico's van de serie benadrukte stoorde Valkhoff, die zich door de 'benauwde koopmansgeest' van de uitgever in zijn oprechte idealisme voelde aangetast.¹² Uit zijn brieven aan Jan Greshoff blijkt dat ook Valkhoff niet blind was voor de financiële implicaties. Hij realiseerde zich terdege dat de reeks enkel kon blijven verschijnen bij een voldoende debiet. Om die reden moedigde hij Greshoff aan om de boekjes onder de aandacht te brengen van de lezers van het dagblad *De Telegraaf*: 'Er is nu grote belangstelling voor Frankrijk. Laten we daarvan gebruik maken!'¹³ De spanning was uit de lucht toen de uitgever begin 1918 concludeerde dat de eerste delen uit de reeks goed waren verkocht, zodat de serie kon worden gecontinueerd.¹⁴

-
8. Voor het onderzoek naar de samenstelling van de reeks raadpleegde ik de brieven van P. Valkhoff aan J. Greshoff, J. Tielrooy, A. Prins en C. van Wessem die zich alle bevinden in het Letterkundig Museum, Den Haag. Het correspondentie- en bedrijfsarchief van Sijthoff bevat helaas geen bronnen met betrekking tot de reeks.
 9. Brieven van Valkhoff aan Greshoff, 12 maart 1917 en 18 februari 1918. Zie ook *Brinkman's Catalogus*. Verkoopprijzen werden vermeld op advertentiestroken van Sijthoff.
 10. Brief van Valkhoff aan Greshoff, 2 februari en 3 maart 1917.
 11. *La Revue de Hollande* 2 (1916), 6: 567-568.
 12. Brief van Valkhoff aan Greshoff, 3 maart 1917.
 13. Brief van Valkhoff aan Greshoff, 18 februari 1918.
 14. Brief van Valkhoff aan Greshoff, 18 februari 1918.

Bij de samenstelling van de reeks maakte Valkhoff gebruik van het netwerk binnen en rond het Genootschap Nederland-Frankrijk. De briefkaarten waarmee hij correspondeerde met beoogde contribuanten, droegen veelal het opdruk ‘Genootschap Nederland-Frankrijk’ en ‘Franse kunst’, waardoor de institutionele verstrengeling van uitgeverij, genootschap en reeks zichtbaar werd. Zelf opende hij de reeks met *De Franse geest in Frankrijks letterkunde*, gevolgd door Salverda de Grave en Cornelis Veth. Ook de genootschapsleden Johannes Tielrooy, Cornelia Serrurier en Emile Boulan zouden delen aan de serie bijdragen. Maar *Franse kunst* moest meer zijn dan de spreekbuis van een genootschap. Om de reikwijdte en afzetmarkt van de reeks te vergroten wendde Valkhoff zich tot Greshoff. Als literatuurcriticus van *De Telegraaf* schonk Greshoff regelmatig aandacht aan Franse literatuur en zijn opvattingen over de Franse cultuur waren sterk verwant met die van Valkhoff. ‘Il n’importe que nos provinces du Nord parlent une langue voisine de la langue teutonne, leur esprit de liberté, de sursaut, et d’insoumission est le contraire de l’esprit german’, schreef hij in 1915 (Greshoff 1915: 11). Niet alleen bevond Greshoff zich in *De Telegraaf* op een uitgesproken Fransgezind podium waarop hij zoals gezegd reclame kon maken voor de reeks, ook beschikte hij over een gestaag groeiend netwerk van schrijvers in Nederland en Vlaanderen voor wie hij nogal eens optrad als adviseur, bemiddelaar of mentor (Missinne 2004). Valkhoff maakte graag van dit netwerk gebruik. Regelmatig liet hij per brief aan Greshoff weten ‘de grootste sympathie’ te hebben voor diens literatuurkritische werk.¹⁵ Al in augustus 1915 had hij Greshoff verzocht hem in verbinding te stellen met de hem nog onbekende dichter Jan van Nijlen, die in 1914 vanuit Antwerpen naar Nederland was gevlucht en daar probeerde om van de pen te leven. In het maandblad *Groot Nederland* las Valkhoff diens gedicht ‘In ballingschap’ en hij zou dat gedicht graag in een Franse vertaling afdrukken in de door hem geredigeerde rubriek ‘Revue des revues’ van het eerder genoemde tijdschrift *La Revue de Hollande*, waar het een maand later verscheen.¹⁶ Ook als redacteur van *Franse kunst* ambieerde Valkhoff bijdragen van Van Nijlen, zo liet hij Greshoff weten.¹⁷ Door diens bemiddeling zouden in deze reeks Van Nijlens monografieën over Francis Jammes en Charles Péguy verschijnen, terwijl zijn generatie- en landgenoot André de Ridder – bevriend met Greshoff sinds hun beider betrokkenheid bij het kosmopolitische Vlaamse tijdschrift *De Boomgaard* (1909-1911) – een monografie schreef over Rémy de Gourmont. Ook kon Valkhoff een beroep doen op Greshoff bij de acquisitie van essays van de vermaarde componist en muziekcriticus Matthijs Vermeulen, die sinds 1915 hoofd was van de kunstredactie van *De Telegraaf*.¹⁸ Greshoffs pogingen om J.C. Bloem aan te trekken als leve-

15. Brief van Valkhoff aan Greshoff, 3 maart 1917.

16. Brief van Valkhoff aan Greshoff, 21 augustus 1915. ‘In ballingschap’ verscheen in *Groot Nederland* 13 (1915), 8: 208-211. Valkhoffs vermoedelijk eigen prozavertaling van het gedicht (‘En exil’) verscheen in *La Revue de Hollande*, 1 (3), 1915, 364-365.

17. Brief van Valkhoff aan Greshoff, 18 augustus 1917.

18. Brief van Valkhoff aan Greshoff, 22 oktober 1917.

rancier van een monografie over de Franse gedoemde dichteres Marceline Desbordes Valmore liep daarentegen op niets uit.¹⁹

Eind 1919 kwam de reeks op de tocht te staan. De afzet daalde. Valkhoff spoorde Greshoff aan om alles in het werk te stellen om de serie onder de aandacht van het publiek te brengen via aanbevelingen in *De Telegraaf* en door collega-critici aan te moedigen om de nieuwe delen in een gunstig daglicht te plaatsen.²⁰ Medio 1920 werd besloten geen nieuwe titels meer aan te nemen, zodat onder andere Constant van Wessem's beschouwing over *De geest der Fransche muziek* op de plank moest blijven liggen.²¹

Het voert te ver om hier alle delen van de serie de revue te laten passeren. Om een indruk te geven van de algemene teneur geef ik enkele representatieve voorbeelden. Hoewel aan de reeks geen uitgewerkt redactioneel programma ten grondslag lag, kan het eerste deel wellicht als een verkapte beginselverklaring worden opgevat. Valkhoffs *De Franse geest in Frankrijks letterkunde* introduceerde in de titel reeds een kernbegrip dat in andere delen eveneens een sleutelrol zou spelen: 'geest'. Valkhoffs boek wilde blijkens het voorwoord een schets zijn 'van de Franse geest in zijn eenheid en verscheidenheid'. (Valkhoff 1917: 1) Die Franse geest moest begrepen worden als het smeltpunt van historisch gegroeide kwaliteiten. Levendigheid, rechtvaardigheid, helderheid en hoofsheid zijn volgens Valkhoff distinctieve eigenschappen van de Fransman. De Fransen zijn bovendien voortreffelijke partners in genootschappelijkheid: 'Anderen zijn ideeën mede te delen en ze hen te doen delen, anderen mee te voeren in zijn stijgen tot het ideaal, is altijd ene vreugde voor de Fransman geweest.' (Valkhoff 1917: 38) Door genootschappelijkheid voor te stellen als een essentiële kwaliteit van 'de Fransman' voegde Valkhoff zich naar bekende en dus herkenbare stereotypen en interteksten en naar een voorstelling die minstens teruggaat op de *Encyclopédie* van Diderot en d'Alembert, die in het lemma 'Caractère des nations' noteerden: 'Ainsi le caractère des François est la légèreté, la gaieté, la sociabilité, l'amour de leurs rois & de la monarchie même, & c.' (Leerssen 2000: 277-278) In zijn instemmende bespreking van Valkhoffs boek in *De Amsterdammer* noemde Johannes Tielrooy 'harmonieuze gelijkmatigheid' de grondtrek van de Franse geest. Die grondtrek verklaarde waarom het huidige Frankrijk oorlog voert 'tegen de oorlog zelf' en waarom juist Frankrijk is aangewezen 'om aan het totstandkomen van die nieuwe wereldorde, van die gemeenschap der volkeren mede te werken, waarvan deze oorlog waarschijnlijk de geboorte beteekent.' (Tielrooy 1918)

Vergelijkbare voorstellingen en argumentatiepatronen domineerden de andere delen uit de reeks. In *Latijnsche lente*, een verzameling van eerder in *De*

19. Over Bloem: brief van Valkhoff aan Greshoff, 11 september 1917 en brief van J.C. Bloem aan Aart van der Leeuw, 8 mei 1917 (in: Kets-Vree 1979: 121).

20. Brieven van Valkhoff aan Greshoff 29 juli en 26 augustus 1919.

21. Brief van Valkhoff aan Van Wessem, 9 april 1920 (Letterkundig Museum, Den Haag, signatuur V00142B1). Een autograaf van *De geest der Fransche muziek* bevindt zich in het Letterkundig Museum, Den Haag, signatuur W00527H1.

Telegraaf verschenen stukken, hield ook Jan Greshoff zijn lezers het voorbeeld van de Franse geest voor ogen. De oorlog diende men volgens Greshoff te beschouwen als een botsing tussen twee beschavingen:

Deze beschavingen moeten zich aan elkander in een uitersten krijg zuiveren om naast elkaar en volmaakt zelfstandig te kunnen voortbestaan. Het gaat in dezen oorlog niet alleen om politiek en economisch overwicht: het gaat om de hoogste belangen der menschheid. Het gaat om den Stijl. (Greshoff 1918: 22)

De 'Duitsche Kultur' was volgens Greshoff in verval als gevolg van materialisme en mercantilisme, terwijl de 'Civilisation Française' zich na 1870 'door de innerlijke kracht van het volk' wist te verheffen. Deze dichotomie tussen de 'Germaanse' en de 'Romaanse' cultuursfeer liep als een rode draad door de reeks *Franse kunst*. Zo verbond C.P. van Rossem in *Het moderne Fransche tooneel* de aard van het Franse toneel met de geest van 'de Latijn' die zoveel helderder was dan die van 'de Germaan': 'De evenwichtige bouw van de fransche comédie past zich geheel aan aan de psyche van het fransche volk dat de vorm-schoonheid, als een openbaring van de natuur in haar zuiver lijnen-spel en evenwichtige proporties, met groote liefde verheerlijkt en aanbiedt.' (Van Rossem 1918: 5) Scherper nog was Matthijs Vermeulen in zijn tweedelige *De twee muzieken*, over de presentie van Franse muziek in Nederland. Zijn boek moest worden gelezen als een daad van verzet tegen wat de auteur beschouwde als Germaanse annexatiedrang en tegen de nefaste invloed van 'de Bismarckcomponist' Wagner. Tegenover deze Germaanse wanstaltigheden plaatste hij 'de latijnsche karakteristieke en oorsprongen van Beethoven' en brak hij een lans voor de volgens hem in Nederland veronachtzaamde componisten Ravel en Debussy (Vermeulen 1918, I: 17).

Vergelijkbare cultuuropvattingen en literaire voorkeuren formuleerde Jan van Nijlen in zijn boeken annex bloemlezingen over *Fancis Jammes* en *Charles Péguy*. Van Nijlen was door bemiddeling van Greshoff sinds voorjaar 1917 in dienst als bezoldigd recensent voor Franse literatuur van *Groot Nederland*.²² Zorgvuldig wikkend en wegend wees Van Nijlen in de door hem besproken boeken die aspecten aan die hij kon verbinden met zijn classicistische opvattingen, waarin vormvastheid, 'klassieke eenvoud' en traditiebewustzijn belangrijke waarden waren (Musschoot 1994). Die waarden lagen volgens hem in de Franse traditie verankerd. In *Jammes* zag hij het ideaal weerspiegeld van zijn eigen dichterschap: bevrijd van de 'ziekelijke woordorgieën der symbolisten' getuigden diens 'zuivere', 'klassieke' gedichten van 'vlekkeloze vormschoonheid', van 'een hoogere geestelijke orde die kiest en bouwt.' (Van Nijlen 1918: 24). In *Péguy* bewonderde hij het 'onbaatzuchtig patriotisme', diens 'eenvoudige, gezonde ironie' en de 'orde en klaarheid' van diens werk dat geheel vrij was van 'onfransche gedachten en teutoonsche methodes.' (Van Nijlen 1919: 46, 77) In de reeks als geheel teken-

22. Brieven van Frans Coenen aan Van Nijlen, 16 maart en 22 mei 1917. AMCV Letterenhuis, signatuur C322, nr. 76.700/108 en 109.

den zich zo de contouren af van een uitgesproken traditiebewuste, classicistische kunstopvatting die als ‘typisch Frans’ werd gepresenteerd.

Besluit

Sijthoff stond met zijn belangstelling voor buitenlandse literatuur en cultuur bepaald niet alleen. Ook in de eerste decennia van de twintigste eeuw was Nederland een literair en cultureel importland (Van den Braber & Gielkens 2010: 16). Nogal wat beginnende boekhandelaren en uitgevers (onder wie de eerder genoemde Tersteeg) brachten een deel van hun leerjaren door in buitenlandse ‘boekensteden’ als Leipzig en Parijs en waren als uitgevers sterk op de omringende landen georiënteerd. De reeks *Franse kunst* was voor uitgeverij Sijthoff onmiskenbaar een waagstuk. De auteurs die aan de reeks bijdroegen hadden geen van allen eerder bij Sijthoff gepubliceerd en stonden niet vanzelfsprekend garant voor een goede verkoop, ook al was de afname van een deel van de oplage door leden van het Genootschap Nederland-Frankrijk gegarandeerd. Het lag niet voor de hand om in de ook economisch onzekere oorlogstijd, waarin velen werden geconfronteerd met toenemende schaarste, oplopende prijzen en werkloosheid, te starten met een nieuwe reeks essays (Brugmans 1983: 449-458). Maar niet alleen economisch, ook in cultuurpolitiek opzicht liep de uitgeverij een risico. Zoals bleek uit de reacties in het pro-Duitse weekblad *De Toekomst* kon de uitgeverij gemakkelijk beticht worden van uitgesproken sympathie voor de Entente en daardoor een deel van het potentiële lezerspubliek verliezen. Als algemene uitgeverij had Sijthoff weinig belang bij een enkelzijdig programmatisch profiel. Wie de fondscatalogus voor de jaren 1914-1918 doorneemt kan zich echter niet aan de indruk onttrekken dat de uitgeverij onder leiding van Tersteeg een Franse koers uitzette. Dat Sijthoff naast *Franse kunst* in 1917 ook een *Scandinavische Bibliotheek* opzette kan die indruk niet geheel wegnemen. Uit het gegeven dat verschillende delen uit de reeks een gunstige pers kregen in dag- en weekbladen en in een veelgelezen tijdschrift als *Den Gulden Winckel* kan worden opgemaakt dat in ieder geval de meeste recensenten ‘de reeks handzame boekjes’ verwelkomden (G.v.E. 1920: 120) De Franse koers die Tersteeg in samenwerking met Valkhoff had ingezet, zou de uitgeverij na de wapenstilstand geen windeieren leggen. Na de oorlog kreeg Sijthoff de opdracht om alle uitgaven van het in 1919 in Den Haag gevestigde Permanente hof van internationale justitie te drukken en uit te geven, nadat het met succes in de jaren 1917-1918 het blad *Nouvelles de Hollande, Revue du Nederlandsche Anti-Oorlogsraad* (dat ook in het Engels en Duits verscheen: *Holland News, Holländische Nachrichten*) had geproduceerd en geëxploiteerd. Zonder zelf een actieve cultuurpolitiek te bedrijven, faciliteerde de uitgeverij initiatieven die voortsporen uit de francofile netwerken rond Tersteeg en Valkhoff. Onderzoek naar reeksen als *Franse kunst* kan dan ook iets zichtbaar maken van de vaak verborgen dynamiek van internationale literaire betrekkingen en van de manier

waarop uitgevers, redacteuren, auteurs en de culturele instituties waarin zij zich organiseerden de receptie van buitenlandse literatuur regisseerden.²³

Bijlage

Fransche kunst. Bibliotheek van Fransche letterkunde, schilderkunst, muziek, enz. onder redactie van P. Valkhoff. A.W. Sijthoff's Uitgevers-Maatschappij, Leiden.

1. P. Valkhoff, *De Franse geest in Frankrijks letterkunde*. 1917
2. J.J. Salverda de Grave, *De Troubadours*. 1917
3. Cornelis Veth, *Fransche Caricaturisten*. 1918
4. Jan van Nijlen, *Francis Jammes*. 1918
5. J. Greshoff, *Latijnsche lente. Opstellen en aantekeningen*. 1918
6. Johannes Tielrooy, *Maurice Barrès*. 1918
7. C.P. van Rossem, *Het moderne Fransche tooneel*. 1918
8. Matthijs Vermeulen, *De twee muzieken*. Deel I. 1918
9. Matthijs Vermeulen, *De twee muzieken*. Deel II. 1918
10. C. Serrurier, *De Pensées van Pascal*. 1919
11. Jan van Nijlen, *Charles Péguy*. 1919
12. André de Ridder, *Remy de Gourmont*. 1920
13. Emile Boulan, *Figures du dix-huitième siècle. Les sages: Fontenelle et Mme de Lambert*. 1920
14. Just Havelaar, *Auguste Rodin*. 1920
15. Marguerite de Rouville, *De Levenskunst van Vauvenargues*. 1920
16. J.J. Salverda de Grave, *De historie van Jan van Parijs*. 1921
17. Georges Jean-Aubry, *Fransche muziek*. Deel 1. 1922*
18. Georges Jean-Aubry, *Fransche muziek*. Deel II. 1922*
19. M. de la Prise, *De eenzame van Port-Royal*. 1922

* Vertaling door M.J. Prensela van Georges Jean-Aubry, *La musique française d'aujourd'hui*. Paris 1916.

Bibliografie

- Anoniem. 'Gazette de Hollande contra Revue de Hollande', in: *De Toekomst*, 2 (11), 1916, 233.
- Anoniem. *Gedenkschrift 15 jarig bestaan Genootschap Nederland-Frankrijk 1916-1931*. Wageningen: Drukkerij Vada, z.j. [1931].
- Anoniem. *A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N.V. Leiden 1851-1951*. Leiden: A.W. Sijthoff, 1950.
- Abbenhuis, M. *The Art of Staying Neutral. The Netherlands in the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

23. Een vergelijkend onderzoek naar het fondsbeleid van Nederlandse uitgevers tijdens de Eerste Wereldoorlog zou het beeld kunnen preciseren. Kuitert (2004) pleit dan ook terecht voor meer aandacht voor het Nederlandse boekbedrijf tijdens die oorlog en voor een internationale benadering.

- Asselin, H. *L'Impressionisme. Conférence faite à Amsterdam, dans la grande salle de l'exposition Française, au Stedelijk Museum, le 3 février 1917*. Leiden: A.W. Sijthoff, 1917.
- Boterman, F. & Vogel M. *Nederland en Duitsland in het Interbellum*. Hilversum: Verloren, 2003.
- Braber, H. van den & Gielkens, J. (red.) *In 1934. Nederlandse cultuur in internationale context*. Amsterdam/Antwerpen: Querido, 2010.
- Brugmans, I.J. *Paardenkracht en mensenmacht. Sociaal-economische geschiedenis van Nederland 1795-1940*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1983.
- Colmjon, G. 'J. Tersteeg', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1953-1955*. Leiden: E.J. Brill, 1955, 86-94.
- Coser, L. 'Publishers as gatekeepers of ideas', in: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 421, 1975, 14-22.
- E., G.v. [Gerard van Eckeren]. 'Remy de Gourmont, door [André de Ridder]', in: *Den Gulden Winckel*, 18 (8), 1919, 120-121.
- Frey, M. *Der Erste Weltkrieg und die Niederlande. Ein neutrales Land im politischen Kalkül der Kriegsgegner*. Berlin: Akademie Verlag, 1998.
- Funke, V. *Immer met moed. Een portret van de uitgever J.M. Meulenhoff (1896-1939)*. Amsterdam: Meulenhoff, 1995.
- Greshoff, J. *À la Gloire de Belgique. Anthologie de la littérature belge par J. Greshoff avec une lettre-préface d'Emile Verhaeren. Les écrivains d'expressions Française*. Amsterdam: Van Looy, 1915.
- Hemels, J. *Een journalistiek geheim ontsluit. De Dubbelmonarchie en een geval van dubbele moraal in de Nederlandse pers tijdens de Eerste Wereldoorlog*. Apeldoorn/Antwerpen: Spinhuis Uitgevers, 2010.
- Kets-Vree, A. *De brieven van J.C. Bloem aan Aart van der Leeuw*. Den Haag: Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1979.
- Kraaijestein, M. & Schulten, P. (red.). *Wankel evenwicht. Neutraal Nederland en de Eerste Wereldoorlog*. Soesterberg: Aspekt, 2007.
- Kuitert, L. *Het uiterlijk behang. Reeksen in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997.
- Kuitert, L. 'The "Dutchness" of Dutch book history: reflections concerning the "Great War" and the Dutch book trade 1914-191', in: *Quaerendo*, 34 (3-4), 2004, 274-285.
- Leerssen, J. 'The Rhetoric of National Character. A Programmatic Survey', in: *Poetics Today* 21 (2), 2000, 267-292.
- Maas, N. *Altyt Waek Saem. De drukker-uitgever A.W. Sijthoff (1829-1913)*. Z.p.: Annonce Pers, z.j. [1996].
- Missinne, L. 'A la Gloire de Verhaeren. De jonge Jan Greshoff en de Frans-Belgische literatuur', in: De Geest, D. & Meylaerts R. (red.) *Littératures en Belgique: diversités culturelles et dynamiques littéraires / Literatures in België: culturele diversiteit en literaire dynamiek*. Bruxelles: P.I.E. Lang, 2004, 255-268.
- Mühlhausen, W. e.a. (red.). *Grenzgänger. Persönlichkeiten des deutsch-niederländische Verhältnisses*. New York/Berlin: Waxmann, 1998.
- Musschoot, A.M. "In de enge cel van 't middelmatig lot". Op zoek naar de poëtica van Jan van Nijlen', in: Musschoot, A.M. *Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot*. Gent: Studia Germanica Gandensia, 1994, 155-173.

- Piérard, L. *Gross-Deutschland, la Belgique et la Hollande*. Bruxelles/Paris: Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1918.
- Salverda de Grave, J.J. 'Hollandais et Français', in: *La Revue de Hollande*, 1 (7), 1916, 829-853.
- Salverda de Grave, J.J. 'Waarom het Genootschap "Nederland-Frankrijk" is opgericht', in: *De Gids*, 81 (2), 1917, 354-364.
- Sanders, M. "'Vive la France et la Hollande amies!'" The Netherlands-France Society between 1916 and 1919. The Construction of a Repertoire', in: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal of Literary Studies*, 44 (2), 2009, 317-334.
- Serrurier, C. 'Pieter Valkhoff', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1942*. Leiden: E.J. Brill, 147-154.
- Sleeswijk, A. 'De "Revue de Hollande" – en nóg iets', in: *De Toekomst*, 1 (18), 1915, 360-361.
- Tames, I. *Oorlog voor onze gedachten. Oorlog, neutraliteit en identiteit in het Nederlandse publieke debat 1914-1918*. Hilversum: Verloren, 2006.
- Tersteeg, J. *De uitgever en zijn bedrijf*. Amsterdam: Nederlandsche Uitgeversbond, 1930.
- Tielrooy, J. 'De Fransche geest', in: *De Amsterdammer*, 16 februari 1918.
- Wiegel, M. 'Enkele ideologische en politieke aspecten van het literair-kritische werk van Jan Greshoff', in: Berndsen, F.A.H. e.a. (red.), *Poëtica-onderzoek in de praktijk*. Groningen: Passage, 1993, 63-77.

De sprookjesvertalingen van K. Bouter en Bert Koenen, pseudoniemen van Lodewijk Opdebeek

Vanessa Joosen
Universiteit Antwerpen

De grote rol van de Antwerpse uitgever Lodewijk Opdebeek (1869-1930) bij de ontwikkeling van de jeugdliteratuur in Vlaanderen is al meermaals erkend, zowel door contemporaine als door hedendaagse specialisten in het veld (Willekens 1989: 483-484; Ghesquière & Quaghebeur 2002: 230). Niet alleen stimuleerde zijn uitgeverij sterk de productie van Vlaamse jeugdliteratuur, zij introduceerde ook een groot aantal Nederlandse en vertaalde kinderboeken op de Vlaamse markt. Minder bekend is het feit dat Opdebeek zelf veel van die vertalingen voor zijn rekening nam. Hij publiceerde die meestal niet onder zijn eigen naam, maar onder pseudoniemen, zoals K. Bouter en Bert Koenen. Vooral op sprookjesvertalingen legde hij zich in de jaren 1920 intensief toe.

Lodewijk Opdebeek vertaalde en bewerkte de meeste sprookjes zo vrij dat deze teksten inzicht geven in zijn poëtica van de jeugdliteratuur. In dit artikel hanteer ik het model van de 'implied translator' van Emer O'Sullivan om de opvattingen over sprookjes en jeugdliteratuur van deze belangrijke uitgever af te leiden.¹ De 'stem van de vertaler' zoals O'Sullivan de impliciete vertaler ook wel eens noemt, uit zich onder meer in voorwoorden en voetnoten (2005: 109). Bij de sprookjesvertalingen van Opdebeek is dergelijk materiaal niet beschikbaar. Wel zijn van hem enkele brieven bewaard gebleven waarin hij over zijn vertaalpraktijk en over kinderboeken schrijft.² Daarnaast kunnen de opvattingen van de vertaler afgeleid worden uit de vertaling zelf: 'the translator's voice can also be identified on another discursive level, on the level of the narration itself as a voice dislocated from the voice of the narrator of the source text' (O'Sullivan 2005: 109). Uit de wijzigingen ten opzichte van de brontekst kan de onderzoeker zo een beeld van de vertaler construeren. Hier zijn met name de wijzigingen relevant die niet door taalkundige vertaalproblemen zijn ingegeven, maar die gemotiveerd zijn door een bepaalde ideologie, poëtica of kindbeeld. Het gaat dan concreet over toevoegingen, weglatingen en stilistische veranderingen. Dergelijke ingrepen zijn in de vertalingen van Opdebeek talrijk. Zoals verschillende onderzoekers (o.a. Desmidt 2005) maak ik in dit artikel geen strikt onderscheid tussen getrouwe vertaling, vrije vertaling of bewerking, die ik als verschillende punten op een conti-

1. Emer O'Sullivan baseert zich hiervoor op een concept van Theo Hermans (1985).
2. Deze brieven bevinden zich in de collectie van het Letterenhuis te Antwerpen.

nuüm beschouw. In de paratekst van zijn vertalingen maakt Opdebeek het onderscheid soms wel – bij sommige teksten staat expliciet vermeld dat ze ‘vrij bewerkt’ zijn. Hoewel dit een indicatie is van de mate waarin hij heeft ingegrepen in de tekst, betekent de afwezigheid van deze vermelding bij andere vertalingen echter geenszins dat hij daar steeds een getrouwe vertaling heeft afgeleverd.

Jeugdliteratuur kent een lange traditie van vrije vertalingen en bewerkingen. Dit kan enerzijds verklaard kan worden door de lage status en perifere positie van kinderboeken binnen het literaire polysysteem (Shavit 2006): bewerkers hebben weinig schroom om de verhalen naar hun hand te zetten. Anderzijds wordt de jeugdliteratuur gekenmerkt door een vrij specifiek, asymmetrisch communicatiemodel (Ghesquiere 2000: 24-26). Kinder- en jeugdboeken worden vrijwel zonder uitzondering door volwassenen geschreven en komen steeds via bemiddeling van volwassenen (uitgevers, ouders, leerkrachten, bibliothecarissen, enzovoort) bij het kind terecht. Soms schat een volwassen bemiddelaar de culturele uitwisseling die met een vertaling gepaard gaat in als een al te hoge drempel voor het jonge doelpubliek. Om die reden worden vreemde of moeilijke elementen regelmatig verklaard, vervangen of weggelaten. Bovendien vinden er bij veel oudere vertalingen van kinderboeken opvallende verschuivingen plaats die ideologisch bepaald zijn, vaak vanuit een pedagogische opvatting dat kinderen voor sommige zaken beschermd moeten worden (dood, geweld, seksualiteit) en dat ze nood hebben aan een duidelijke les. Vergelijkend onderzoek tussen bron- en doelttekst van jeugdboeken kan de onderzoeker dan ook inzicht geven in de opvattingen over kinderen en kinderboeken van de vertaler, de uitgeverij en de doelcultuur. In het geval van Opdebeek vallen vertaler en uitgever samen – het is niet bekend of hij zijn sprookjesvertalingen liet nakijken door een redacteur.

Bij sprookjes is de drempel om als vertaler in te grijpen nog lager dan bij andere kinderboeken. De bekendste sprookjesverzamelingen in de Westerse wereld worden verondersteld hun wortels te hebben in de orale vertelcultuur. Dat is bijvoorbeeld het geval met de sprookjes van Charles Perrault, die zijn verzameling presenteerde als *Contes de ma mère l'Oye* (1697) en met Moeder de Gans een vertelster opriep die de orale traditie van zijn verhalen belichaamde. Ook de Gebroeders Grimm gingen er prat op met hun *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1857) de Duitse vertelcultuur op schrift te stellen. Bij de authenticiteit van zulke ontstaansgeschiedenissen, i.e. bij de verhouding tussen de getrouwe weergave van mondelinge bronnen en de eigen schriftelijke inbreng van deze verzamelaars, zijn al door veel onderzoekers kritische kanttekeningen geplaatst (o.a. Haase 1999, Warner 1995). Maar los van dat debat is het een feit dat de bekendste sprookjes als een soort gemeengoed beschouwd worden, waarmee vrij kan worden omgegaan. Ook het wisselende doelpubliek van de sprookjes van Perrault en Grimm is een reden waarom sprookjes vaak bewerkt zijn: aanvankelijk bestond het publiek eerder uit volwassenen dan uit kinderen en verschillende van hun sprookjes bevatten angstaanjagende passages en erotisch getinte scènes die later niet geschikt voor kinderen werden geacht. Er bestaan dan ook veel meer vrije vertalingen en bewer-

kingen van sprookjes dan getrouwe vertalingen, en ook Lodewijk Opdebeek veroorlooft het zich om sterk in te grijpen in de inhoud en stijl van de sprookjes van Grimm en Perrault. Vooraleer ik inga op zijn vertalingen, schets ik kort een beeld van de uitgeverij Opdebeek en het aandeel jeugdliteratuur in haar fonds. Deze informatie is belangrijk om het extra-literaire beeld van de uitgever/vertaler scherp te krijgen en zijn vertaalopvattingen te kunnen interpreteren.

Uitgeverij Opdebeek en haar sprookjesproductie

Lodewijk Opdebeek richtte de Antwerpse uitgeverij die zijn naam draagt op in 1900.³ Voordien had hij in Brussel gewerkt als hoofdredacteur van het weekblad *Vlaamsch en Vrij*, en zijn leven lang zou hij een grote betrokkenheid tonen bij de Vlaamse beweging (Sonck 1994: 26-32). Naast zijn werk als uitgever en vertaler schreef Opdebeek verschillende boeken, zowel fictie als non-fictie, vaak rond Vlaamse thema's of in een Vlaamse setting. *De tranen van Sint Pieter* (1922), *Peters Kind* (1928) en *Bloemekens van den Vlaamschen Rozelaar* (1928) zijn de bekendste titels. Hij was ook medestichter van de Vereniging ter Bevordering van het Vlaams Boekwezen in 1929. Jeugdboeken maakten van bij het begin een belangrijk deel uit van het fonds Opdebeek. Na de dood van Lodewijk in 1930 zette zijn zoon Gabriel het bedrijf verder, dat zich nu nog meer op jeugdliteratuur richtte, tot het in 1953 na een financieel moeilijke periode overgenomen werd door de Nederlandsche Boekhandel. Tot 1982 behield die nog de naam Opdebeek voor de jeugduitgaven (Simons 1984: 154-155).

'Een Vlaming van kop tot teen', zo wordt Opdebeek door André De Ridder omschreven in zijn *In memoriam*: 'Weinig of niets had Opdebeek van een cosmopoliet' (1930: 481). Hoe verknocht de uitgever aan Vlaanderen mocht zijn, uit zijn fonds blijkt evenzeer een grote interesse voor buitenlandse jeugdliteratuur en een goed oog voor kwaliteit. Uitgeverij Opdebeek introduceerde verschillende Nederlandse en enkele vertaalde kinderclassieken in Vlaanderen, waaronder *De avonturen van Pinokkio* van Carlo Collodi (1914). Daarnaast gaf zij ook belangrijke Vlaamse werken uit, zoals *Jan zonder vrees* van Constant de Kinder (1910) en de heldenverhalen van Abraham Hans (vanaf de jaren 1910), die in het interbellum 'wellicht de meest gelezen en ook de meest bekende Vlaamse auteur' was (Ghesquière 1996: 134). Verder verschenen bij Opdebeek de meisjesboeken van Dina Demers, waarvan met name *Eenig dochtertje* (1905) wordt beschouwd als vernieuwend (Ghesquière 1996: 117-199). Op beeldend vlak was Opdebeek eveneens een innovator 'met illustraties die nauw aansluiten op de ontwikkelingen van de moderne kunst in België' (De Bodt 2003: 54). Bovendien stimuleerde

3. Leen Sonck noemt als voorloper de Nationale Drukkerij, door L. Opdebeek en zijn oom J. Vergaert in 1894 gesticht te Brussel (1994: 3, 38). In 1899 moest het bedrijf sluiten en een jaar later werd de Antwerpse uitgeverij gesticht, aanvankelijk nog onder de naam Nationale Drukkerij (Sonck 1994: 40).

Opdebeek kunstenaars als Edmond van Offel (1871-1959) om voor kinderen te schrijven,⁴ en lobbyde hij voor de positie van het kinderboek op de Vlaamse scholen – uit bezorgdheid om de literaire vorming, maar voorts niet zonder financiële bijgedachten. Het onderwijs was voor de uitgever uiteraard een belangrijke afzetmarkt, onder meer door het systeem van prijsboeken.

‘L. Opdebeek is een onzer laatste romantici’ liet het Nederlandse tijdschrift *De Gids* optekenen (1926: 419), verwijzend naar Opdebeeks Vlaamse idealisme en bevoegenheid. Was het ook een romantische ingesteldheid die de uitgever ertoe aanzette, gaandeweg zoveel sprookjes en volksverhalen te publiceren? In de eerste twee decennia van zijn bestaan bevatte het fonds al enkele verzamelingen met sprookjes en volksverhalen, zoals *Sprookjes, legenden, sagen, liederen: afgeluisterd te Heyst-op-den-Berg en omstreken* van Frans Coeckelbergs (1903), *Rond den haard: berijmde sprookjes* van Constant de Kinder (1904) en *Sagen, legenden en andere vertelsels uit den volksmond te Herzele en het omliggende* van Cyriel de Vuyst (1920). In de loop van de jaren 1920 breidde het fonds sterk uit en de sprookjesvertalingen hadden een belangrijk aandeel in die expansie. Ze verschenen zowel als aparte, dunne boekjes als in kleine en uitgebreide bundels. Veel van deze titels zijn niet gedateerd, maar worden door Staf Loots aan het begin van de jaren 1920 gesitueerd, een periode waarin Opdebeek bijzonder actief was als vertaler. Rond 1922 verscheen een hele reeks sprookjesboeken op naam van K. Bouter, het pseudoniem dat Lodewijk Opdebeek het vaakst voor zijn sprookjesvertalingen hanteerde. Een ander pseudoniem, Bert Koenen, dook een jaar later op, en werd initieel vooral voor biografieën gebruikt. Er zijn ook enkele niet gedateerde sprookjes onder dit pseudoniem verschenen, evenals de vierdelige reeks *Sprookjes van de Gebroeders Grimm* (1928-1929). Tussen 1927 en circa 1948 rolde bij Opdebeek de Gouden Sprookjesreeks van de pers, een uitgave waaraan auteurs als Jef Mennekens, Bert van Wynendaele, Jan De Schuyter, Vict. Vermeyen en Paul Kiroul hadden bijgedragen. Binnen deze reeks werden eveneens diverse sprookjes van K. Bouter heruitgebracht. De meeste sprookjesuitgaven werden geïllustreerd door de reeds genoemde Edmond van Offel. Daarnaast zijn er ook met pentekeningen van Elza/Elsa van Hagendoren, die vooral qua vormgeving als een belangrijk vernieuwer gezien wordt (De Bodt 2003: 57). Na de dood van Lodewijk Opdebeek bleef de uitgeverij een groot aantal sprookjeswerken uitgeven. Dat waren zowel heruitgaven van oude vertalingen als nieuwe literaire sprookjes, bijvoorbeeld van de hand van Paul Kiroul. Ook wereldsprookjes en lokale volksverhalen bleven deel uitmaken van het fonds Opdebeek.

4. Zo getuigt Edmond van Offel in een brief aan Tony Suffeleers d.d. 5 juli 1958 (Letterenhuis): ‘Ik kwam ertoe kinderboeken te schrijven omdat de uitgever Lode Opdebeek mij erom verzocht.’

Opdebeek als vertaler

Het is niet uitzonderlijk binnen de jeugdliteratuur dat een uitgever als vertaler optreedt.⁵ Evenmin is het ongewoon dat jeugdboeken anoniem of onder een pseudoniem vertaald worden. Gillian Lathey noemt de vertalers in de ondertitel van *The Role of Translators in Children's Literature* niet voor niets 'invisible storytellers'. Meestal wordt die anonimiteit verklaard door de lage literaire status van kinderboeken, maar Lodewijk Opdebeek zelf geeft er een andere verklaring voor: 'In de twee laatste jaren schreef of werkte ik een 40tal sprookjes om. Stilaan krijgt deze nieuwe bewerking een grooten bijval. Verbeteringsraad, schoolhoofden enz. bevelen de sprookjes van K. Bouter aan. [...] Ik nam, om de eentonigheid van een naam te breken, verschillende pseudoniemen aan onder andere Bert Koenen – naam mijns grootvader, de vader van mijn moeder, Peter dus – G. Raal, K. Bouter enz'.⁶ Commercieel succes was waarschijnlijk niet de enige motivatie voor Opdebeek om in een hoog tempo sprookjes te vertalen. Volgens Van Offel, die veel sprookjesuitgaven van K. Bouter illustreerde, speelde ook Opdebeeks sympathie voor kinderen een belangrijke rol: 'Waren 't zekere affiniteiten niet die hem ook, zonder dat hij 't wist, zoovele boekjes voor kinderen schrijven deed, en sprookjes vertellen? Hij vertelde ze voor zijn eigen zoowel als voor de kleinen, denk ik. Hij had er nooit mee gedaan, te putten in dien rijken schat van de oude sproken, die zijn een bloeisel van de eeuwige kinderlijke volksziel en de volkswijsheid' (Van Offel 1930: 491-492).

Veel tijd kan er in de vertalingen niet kruipen, zo verzucht Opdebeek nog: 'Alles moet na 't kantoorwerk gebeuren. Hoe gaarne ik ook mijn werk zou herlezen en polijsten ik vind er moed noch tijd toe. [...] Ik werk vlug, te vlug.'⁷ De Ridder ziet deze haastige werkwijze ook elders in het oeuvre van Opdebeek: 'Ik weet wel dat Opdebeek nooit een "ciseleerder" is geweest, een lang en geduldig, streng-kritisch schiftende en schikkende, ideologisch zichzelf controlerende woordkunstenaar. Dit matig en bezadigd, schrandere en cursief werken lag dan ook niet in zijn aard. Zijn werk mist wel eens maat en bezonkenheid' (De Ridder 1930: 484). Het aantal sprookjes dat onder de pseudoniemen K. Bouter en Bert Koenen bij Opdebeek verscheen, is in elk geval hoog. Bovendien valt er uit de vertalingen nauwelijks een duidelijke visie op sprookjes of een vaste vertaalstrategie af te leiden. Enkele tendensen keren regelmatig terug, maar eerder dan volgens een duidelijke lijn lijkt zijn vertaalactiviteit via verschillende grillige wegen te lopen. In wat volgt belicht ik hoe Opdebeek in zijn vertalingen op de typische ingrediënten en genrekenmerken van het toversprookje varieert. Ik beperk me

5. Sinds de jaren 1970 verschijnen er bij Lemniscaat bijvoorbeeld veel vertalingen op naam van L.M. Niskos, een pseudoniem voor de uitgeverij zelf. Jacques Dohmen was bij Querido vanaf de jaren 1980 zowel vertaler als uitgever, en bij De Eenhoorn staan verschillende recente vertalingen op naam van uitgeefster Marita Vermeulen.

6. Brief van L. Opdebeek aan J. Péé, d.d. 10 februari 1925, Letterenhuis.

7. Brief van L. Opdebeek aan J. Péé, d.d. 10 februari 1925, Letterenhuis.

daarbij tot zijn bewerkingen van enkele klassieke sprookjes met een vermeende volkse oorsprong, met name die van Perrault en Grimm.

Toen het nog toverde in Vlaanderen

Sprookjes worden getypeerd door hun onbepaalde chronotoop (Joosen 2008: 67-69): zoals de beginformule soms aangeeft spelen ze zich af in een onbepaalde tijd en ruimte ('er was eens in een land hier ver vandaan'). Dit kenmerk onderscheidt hen van bijvoorbeeld de sage, waar er wel een plaats- en soms een tijdsaanduiding is. De sprookjeswereld van Grimm en Perrault lijkt in sommige opzichten op de westerse wereld van voor de industriële revoluties, maar er is een belangrijk verschil. Magie is een vanzelfsprekend onderdeel van de sprookjeswereld en de personages kijken niet op van sprekende dieren, gedaanteverwisselingen, wensen en vloeken. Bij de vertalingen van Opdebeek valt op hoe hij in sommige sprookjes de kenmerken van deze wereld al van bij het begin flink aanzet. Dat is bijvoorbeeld het geval bij *Repelsteeltje*, waar hij de magische dimensie in de eerste zin benadrukt: 'Het is een geschiedenis die voorviel in den ouden tijd toen er kabouters leefden' (Bouter s.d.: 5).⁸ Dit soort ingrepen expliciteren de genrekenmerken en anticiperen op een later voorval in het sprookje, wanneer het kabouterachtige mannetje Repelsteeltje opduikt. Vooruitverwijzingen als deze voegt Opdebeek wel vaker toe. Een voorbeeld van zijn stilistische onzorgvuldigheid bij zo'n wijziging vind je aan het begin van 'De ijzeren oven', waar hij pleonastisch schrijft: 'In den tijd, dat er tooverheksen bestonden, werd eens een koningszoon door een heks betooverd' (1929: 2).⁹ De openingszin van *Repelsteeltje* kan je verder als een verwijzing lezen naar de gefingeerde auteur van dit boek, K. Bouter. De situering van het verhaal in de verleden tijd onderstreept dat K. Bouter een pseudoniem is – kabouters behoren immers tot 'den ouden tijd' en tot de sprookjeswereld.

Expliciteert en versterkt Opdebeek met dit soort toevoegingen de kenmerken van de sprookjeswereld, bij andere vertalingen verschuift hij de eigenschappen van de sprookjeschronotoop, zodat ze nauwer gaan aanleunen bij de sage. Opmerkelijk is dat hij de sprookjes daarbij niet situeert in de landen waaraan ze ontleend zijn, maar dat hij ze verplaatst naar Vlaanderen (een voorbeeld van wat in de vertaalkunde 'domesticatie' of 'naturalisatie' heet). Vaak spelen de sprookjesvertalingen zich af in streken waar Opdebeek zelf verwantschap mee voelde. Zo situeert hij het bos van Roodkapje ten Westen van een stad in de Kempen (Bouter 1929: 5). Opdebeek woonde zelf in 's Gravenwezel, in de Voorkempen, en ging vaak wandelen in de Kempen, zoals hij meermaals getuigt in *Bloemekens van den Vlaamschen Rozelaar*. Dezelfde setting vinden we terug bij *Janneke en Mieke*, zijn

8. 'Es war einmal ein Müller, der war arm' (Grimm 2001, I.285).

9. Bij Grimm: 'Zur Zeit, wo das Wünschen noch geholfen hat, ward ein Königssohn von einer alten Hexe verwünscht' (2001: II.193).

versie van ‘Hans en Grietje’: ‘In dien tijd – wat is ’t reeds lang geleden! – lagen er in ’t Noord-oostelijk gedeelte van de provincie Antwerpen uitgestrekte bosschen’ (Bouter 1923: 3). *De gelaarsde kat* wordt gesitueerd in Brabant, waar Opdebeek een deel van zijn jeugd doorbracht (Bouter 1929: 3). *Van de visser en zijn vrouw*, K. Bouters bewerking van ‘Van de visser en zijn vrouw’, speelt zich dan weer af ‘aan onze kust’, meer bepaald op een woeste plek ‘tusschen Nieuwpoort en de Fransche grens’, in de buurt van ‘Sint Idebaldus’ (1926: 3). De specifieke introductie van reële plaatsnamen verhindert trouwens niet het voorkomen van magie. Zo spreekt de verteller van *Janneke en Mieke* van ‘het mirakuleuze land der Kempen’ (1923: 20). In *Tafeltje! Ezeltje! Knuppeltje!* gebeurt die combinatie al in de eerste zin. De onbepaalde tijd van het sprookje en het natuurlijk voorkomen van magie blijven behouden, maar de locatie wordt gepreciseerd: ‘In den tijd, dat het nog toverde, woonde er, verre in de Kempen, een arme kleermaker’ (1922: 5). Een verdere inburgering van de Duitse en Franse sprookjes in de Vlaamse cultuur gebeurt bovendien door de namen, die Opdebeek regelmatig aanpast, zoals Janneke en Mieke al tonen.

Genieten van het sprookjesbos

Nauw samenhangend met de verbondenheid die Opdebeek voelde met Vlaanderen is zijn grote liefde voor de natuur. Persoonlijke getuigenissen over de uitgever gaan zelden voorbij aan de weelderige tuin die hij in ’s Gravenwezel bezat en met veel zorg beheerde (zie o.a. De Ridder 1930, Van Offel 1930, briefwisseling Letterenhuis). De zogenaamde Paradoutuin hoorde bij de Zonnehoeve in ’s Gravenwezel, waar Opdebeek sinds 1909 woonde (Sonck 1994: 41). Bovendien maakte Opdebeek graag lange wandelingen in de natuur. De uitgebreide natuurimpresies behoren tot de opvallendste toevoegingen in de sprookjesbewerkingen van Opdebeek.¹⁰ Bij *Het Meisje zonder Handen*, bijvoorbeeld, voegt hij een lange beschrijving toe van de appelboom van de molenaar, die door Grimm enkel kort vermeld wordt: ‘Ein Müller war nach und nach in Armut geraten und hatte nichts mehr als seine Mühle und einen großen Apfelbaum dahinter’ (2001: I.176). K. Bouter breidt deze inleiding een stukje uit, en gaat dan over tot een omvangrijke lofbetuiging aan de appelboom:

Die boom was de trots van den mulder. Het was dan ook een pracht van een boom! Wanneer hij in de Meimaand in bloem stond, was het of de heele wereld vol licht en geur kwam. Het was een boom van reusachtige afmetingen en vele menschen kwamen van heel ver om in de Lente naar dien bloemenberg te zien. In den Zomer zag men zijn vruchten zwellen en zijn takken naar den grond buigen. Maar in den Herfst werd het mirakel hernieuwd: de rezenkruin hing vol roode appels zoodat men tak noch blad meer zag. Het was er zoo schoon:

10. Voor aanvullende voorbeelden, zie o.a. *Janneke en Mieke* en *Roodkapje*.

de molen, die in zotte voorjaarswinden zijn wieken als kruisen sloeg in het blauw geluchte; de appelboom, die als een bloemenkoepel afstak op het jonge groen der lariksen en de eerste botten der beuken en waarover de zachte zangen der bijen zoemden; het jonge gras, dat lag als een vurig tapijt van het helderste groen! (Bouter 1922: 5)

Ook in de bijgaande illustratie van Van Offel, met wie Opdebeek graag in de natuur vertoefde, is de weelderige appelboom afgebeeld. De grote liefde van de molenaar voor zijn appelboom heeft gevolgen voor de rest van het verhaal. Ze voegt namelijk een extra element van spanning toe wanneer de molenaar, in ruil voor rijkdom, aan een mannetje belooft dat hij hem zal geven wat er achter zijn molen staat. Bij Grimm (2001: I.176) is de keuze snel gemaakt: ‘Was kann das anders sein als mein Apfelbaum?’ denkt de molenaar, en geeft meteen toe. In de vertaling zorgt de vraag voor een moreel dilemma en een emotioneel moment: ‘Mijn appelboom! dacht de molenaar, terwijl een nijdige schicht door zijn hart priemde. Te dien stond zag hij in visioen de weelde van den bloemenboom in de Lente, de overweldigende roode appeltrofee in den Herfst. Hij antwoordde niet, ontroerd door dit zicht’ (1922: 6). Na aandringen van het mannetje geeft de molenaar toe, om dan nog zwaarder getroffen te worden door onheil dan hij had verwacht. Vlak achter de molen staat immers zijn dochter de was op te hangen, en zo heeft hij zijn eigen kind aan de duivel verkocht.



Figuur 1. Illustratie van Edmond van Offel bij *Het meisje zonder handen* (Bouter 1922), met centraal in beeld het titelpersonage en rechts de achter de geliefde appelboom postvattende duivel.

Waar het bos in sommige sprookjes, zoals *Roodkapje* en *Hans en Grietje*, ook een plaats van ontbering en gevaar is, wordt deze dimensie door Opdebeek weg-gewerkt. Ook daar benadrukt hij de schoonheid van de natuur, met de beschrijving van prachtige bloemen en zingende vogels. Het ongerepte bos geldt in zijn werk bovendien als een natuurlijke voedingsbodem voor sprookjes en volksverhalen. Zo begint K. Bouter althans het sprookje van *Janneke en Mieke*: ‘Alleen boomen en venen en de groote eenzaamheid met haar stille geheimen, waaruit de sprookjes en vertelselkens van het land zijn gegroeid’ (1923: 5). De natuur wordt er geromantiseerd als de ideale biotoop van het kind, waarin het gezond en gelukkig kan opgroeien. Zo breidt Opdebeek in *Van Sterken Hans, die naar zijn Vader zocht* (1927) het begin van Grimm, dat aansluit bij die gedachte, aanzienlijk uit:

Es trug sich zu, daß die Mutter einmal ins Holz ging, Tannenreiser zu lesen, und den kleinen Hans, der erst zwei Jahr alt war, mitnahm. Da es gerade in der Frühlingszeit war und das Kind seine Freude an den bunten Blumen hatte, so ging sie immer weiter mit ihm in den Wald hinein. (Grimm 2001: II.303)

Zekeren dag ging de moeder naar het bosch om hout te sprokkelen en zij nam Hansje mede. De lente lag over het land en zong haar lied tusschen de hooge boomen van het woud. De natuur ontwaakte, de lijster float. In 't gras bloeiden vele anemonen en madeliefjes, en langs de grachten keken boterbloemen naar hun gouden oogen in het water. 't Was plezierig om zien, en Hansje liep over en weder terwijl de wind door zijn vlashaar stroelde en zijn wangetjes kleurde. Hij plukte de eerste bloemen van het voorjaar, zoodat zijn handje het ruiker-tje bijna niet meer kon omvatten. (Bouter 1927: 3)

In de vertaling van deze passage combineert Opdebeek twee technieken die hij veelvuldig toepast: de romantisering van de natuur geldt immers tegelijkertijd als psychologische motivatie voor de moeder, die steeds verder het bos in gaat. Er wordt een parallel geschapen tussen de ontwakende natuur en het kind in de lente van zijn leven, dat als het ware door de wind geaaid wordt. De idylle wordt verstoord wanneer enkele rovers moeder en kind ontvoeren naar een duistere grot, een grauwe setting die een sterk contrast vormt met de geïdealiseerde natuur.

Wolken van baby's en kleine lievelingen

Met dit sprookje is meteen ook een volgende opvallende rode draad in de vertalingen aangeduid: de cultus van het gezonde, vrolijke en ingoede kind. De baby van de molenaarsdochter bij *Repelsteeltje*, door Grimm slechts getypeerd als ‘ein schönes Kind’ (2001: I.287) wordt bij Opdebeek ‘Een schat, een rozig wolkje van een kindje. Welk een blijdschap voor de jonge moeder, welk groot geluk voor den koning!’ (15) De vlaggen worden uitgestoken en de moeder wijkt geen moment van het gouden wiegje. De invloed van het romantische kindbeeld, waarbij het onbedorven kind leeft als één met de natuur is onmiskenbaar. Judith Plotz

beschrijft dit beeld van het kind als volgt: 'In an age dominated by vitalist biological ideas, children are regularly depicted as the indigenes of nature: at once *originary* models of ideal nature, unselfconscious and self-sufficient models of natural beauty, and irrepressible engines of vital power' (Plotz 2001: 6; zie ook Vloeberghs 2008: 33-35). Roodkapje wordt grootgebracht in 'de schoone school der natuur' (Bouter 1929: 6), maar moet ook haar ouders gehoorzamen. In tegenstelling tot sommige romantici die het kind beschouwen als 'self-sufficient' en dus zonder nood aan opvoeding (Plotz 2001: 78), idealiseert Opdebeek immers ook de relatie tussen ouders en kinderen. Dat blijkt enerzijds uit de keuze van de vertaalde sprookjes, waarin vaak een goede relatie tussen ouders en kind centraal staat, en anderzijds uit zijn wijzigingen en toevoegingen. De moeder van Hans uit het bovenvermelde sprookje is vertederd wanneer hij haar een ruikertje bloemen geeft: 't Was toch zoo haar lieveling' (Bouter 1927: 3-4). Eerder is Hans beschreven als een zegen voor zijn ouders: 'een leuk ventje, wiens grootste vermaak het was op vaders knieën te klauteren en zijn kleine vingertjes in zijn grooten baard te doen verdwijnen' (3). Het zijn allemaal toevoegingen waarin Opdebeek een beeld oproept van het guitige, speelse kind, dat zorgeloos opgroeit bij zijn ouders en in de natuur. Hiermee vindt hij aansluiting bij de 'heile Kinderwelt' die de setting was voor de meerderheid van de kinderboeken in de eerste decennia van de twintigste eeuw. De vele verkleinwoorden die hij toevoegt dragen bij tot een beeld van lieflijkheid en schattigheid.

Toonde Opdebeek met zijn productie van volksboekjes wel een sociaal engagement, uit zijn sprookjes is geen maatschappelijke kritiek op te tekenen. Ook Janneke en Mieke zijn, ondanks de honger en ontbering die zij lijden, gelukkige en uitbundige kinderen: 'Men kon hen des avonds al van verre hooren afkomen. Heel de stilte van het bosch trilde onder hun zang en gelach' (1923: 4). Hun honger dragen zij lange tijd met berusting en nadien zoeken ze zelf naar oplossingen. Deze kinderen worden dan ook niet door hun ouders in het bos achtergelaten, en van een boze stiefmoeder zoals bij Grimm is in *Janneke en Mieke* geen sprake. De kinderen beslissen vrijwillig om elders eten te gaan zoeken, en hun ouders blijven dus van een moeilijke beslissing en de bijbehorende schuld gespaard. Zowel bij *Janneke en Mieke* als bij *Klein Duimpje* benadrukt Opdebeek op het einde de goede band met de ouders, die door de heldendaden van hun kinderen opnieuw in staat zijn om voor hen te zorgen.

Soms slaat de lieflijke onschuld van het kind om in domme naïviteit. Roodkapje is hiervan het toonbeeld. De 'kleine süße Dirne' van Grimm (2001: I.156) wordt als een kinderlijk schoonheidsideaal beschreven aan de hand van allerlei natuurmetaforen:

Zij had blonde krullen, van dat schoone blond als 't koren tegen het rijp worden, zeer licht en met gouden schaduwen. In haar rond blozend gezichtje keken twee helderblauwe oogen en haar mond was klein en de lippekens waren rood, rood als kersen. [...] Ons meisje hield van bloemen, was zelf een bloem en daarom ook hield zij zooveel van de zon en van het

grote bosch vol geuren [...]. Hoe wonderschoon en kinderlijk naïef blonken haar blauwe oogskens tegen het helle rood van het kapje uit en hoe plezierig waaiden haar vlasse lokken, weerszijden haar ooren weg. Het kabotseke lag om haar hoofd als een roode bloem. (Bouter 1929: 5)

Roodkapjes grote liefde voor de natuur geldt meteen ter verontschuldiging van haar occasioneel lichtzinnige gedrag, zo verduidelijkt de verteller. Ze wil niet ongehoorzaam zijn, maar wordt soms overvallen door ‘een zekere lichtzinnigheid, een vrijheid van voelen en bewegen, die ze zich van dieren en vogels, in het woud, had aangepast en eigen gemaakt’ (6). Het mag duidelijk zijn dat de verteller hier vooral sympathie heeft voor het natuurkind, dit ‘kind van het woud’ (8), ‘dat een schoon hartje bezat’ (6). Haar liefde voor de natuur is voldoende om haar fouten te vergeven.

Vermoorde onschuld

De vraag is nu of het lieflijke beeld van kinderen dat Opdebeek in zijn sprookjes schetst, ook gereflecteerd wordt in het beeld van het kind als lezer dat uit zijn vertalingen spreekt. Neemt hij de kinderen onder zijn lezers net zozeer in bescherming als de ouders in zijn sprookjes dat proberen te doen? De wreedheid van sprookjes staat al eeuwenlang ter discussie, en wanneer sprookjes voor kinderen uitgegeven worden, gebeurt dat wel vaker zonder de angstaanjagende passages (zie Joosen 2012). Hoewel De Ridder een uitspraak van Opdebeek citeert die het omgekeerde doet vermoeden – ‘Het verdrietige zal ik niet vertellen, want over trieste dingen moet men zwijgen als over een doode’ (1930: 486) –, schuwt Opdebeek als sprookjesbewerker het geweld en het verdriet niet altijd. Zo bewaart hij in *De trouwe Johannes* de passage waarbij de koning zijn eigen kinderen ontvoert. Weliswaar worden ze later terug tot leven gewekt, maar dit is toch een van de meest angstaanjagende gebeurtenissen in de hele Grimmverzameling. Terwijl zijn tijdgenoten de gruwelijke passages in *Klein Duimpje* vaak aanpassen, beschrijft Opdebeek hoe de reus zijn eigen dochters doodt: ‘Hier moet ik zijn, mompelde hij en hij sneedt een voor een het hoofd van zijn eigen dochters af. – Dat is juist een beet voor mijn ontbijt, lachte de reus, met een beetje boter gebakken bestaat er geen beter gerecht op de wereld. En hij veegde zijn mes aan een deken van het bed af en likkebaarde [sic.]’ (Bouter 1922: 15).¹¹ Toch doet Opdebeek aan het eind een belangrijke concessie aan de nachtrust van de gevoelige

11. In sprookjes wordt vaak meer geweld voor kinderen getolereerd dan in andere publicaties. Zo drukt Gabriel Opdebeek in 1949 zijn bezorgdheid uit over moordverhalen en verwijst hij daarbij naar zijn lezers, die voor 90% katholiek zijn: ‘Zaken als kindermoord en kinderverkrachting zijn zoo sadistisch, dat ze maar liever verzwegen blijven’ (cit. In Sonck 99). In 1945 en 1952 werd echter nog wel *Klein Duimpje* in de bovenvermelde bewerking van Lodewijk Opdebeek uitgegeven, dus met behoud van een zeventevendige kindermoord.

lezers, die misschien is ingegeven door *De trouwe Johannes*. De meisjes worden op het eind van het verhaal terug tot leven gewekt met een magische zalf, waarmee hun hals bestreken wordt (Bouter 1927: 18). Deze wijziging gebeurt echter na de gruwel. Bij *Janneke en Mieke* daarentegen stelt de bewerker de lezer vooraf al even gerust, wanneer de heks in het verhaal opduikt: ‘Het was een leelijke menschener, een wangedrocht, gelijk er nu, gelukkig, niet meer leven, maar toen de schrik waren van het verre, duistere verleden’ (1923: 13).

Zoals eerder gesteld valt er niet altijd een duidelijke lijn te trekken in de keuzes die Opdebeek als vertaler maakt. Wordt het geweld in bovenstaande passages enigszins gerelativeerd door een gelukkig einde, dan scheidt de vertaler er ogenschijnlijk genoeg in om de bloederige passages in andere sprookjes nog eens extra te benadrukken. Zo wordt in *Het Meisje zonder Handen* het afhakken van de handen bijzonder bloederig beschreven in vergelijking met Grimm: ‘De bijl knarste met één slag door de polsen van zijn dochter en het bloed verfde het groene gras rood. De appelboom begon voor de tweede maal te bloeien en zijn bloemen waren rood als rozen’ (Bouter 1922: 9).¹² Uiteindelijk loopt ook dit verhaal goed af, wat mogelijk de expliciete beschrijving van de gruweldaad weer verzacht, en het fragment biedt Opdebeek de kans om de organische verbondenheid van de geliefde appelboom en het meisje nog een keer op te voeren. In *Roodkapje* komt de lezer van Opdebeek te weten dat haar kapje ergens in de slokdarm van de wolf is blijven steken, waarna het dier met zijn poot in zijn muil ‘koterde’ om het eruit te krijgen en tevergeefs probeert om te braken (1929: 15). Dergelijke onsmakelijke details vind je bij Grimm noch bij Perrault. Ze worden hier toegevoegd als een extra vorm van leedvermaak met de slechterik van het verhaal.

Een groter taboe dan het geweld blijken de seksueel getinte passages uit de sprookjes. Zo worden in Opdebeeks bewerking van *De trouwe Johannes* wel de hoofden van de koningskinderen afgehakt, maar wordt een andere passage geëlimineerd. Die heeft te maken met de derde opdracht van Johannes, de trouwe knecht die door het vuur gaat voor zijn koning. In een voorspelling van enkele raven hoort hij dat de koningin een groot onheil te wachten staat: ‘wenn nach der Hochzeit der Tanz anhebt und die junge Königin tanzt, wird sie plötzlich erbleichen und wie tot hinfallen: und hebt sie nicht einer auf und zieht aus ihrer rechten Brust drei Tropfen Blut und speit sie wieder aus, so stirbt sie’ (Grimm 2001: I.60). Voor veel vertalers van dit sprookje is een dienaar die aan de borst van de koningin zuigt, een stap te ver en ook Opdebeek past dit aan. Als Johannes haar ‘dadelijk drie droppels bloed aftapt, dan is zij aan het gevaar ontsnapt’ (Bouter 1927: 9). De heelmethode is nog steeds ingrijpend genoeg om Johannes in diskrediet te brengen bij de hovelingen, maar zijn daad is niet langer seksueel getint zoals bij Grimm.

12. Bij Grimm: ‘Darauf legte sie beide Hände hin und ließ sie sich abhauen’ (2001: I.177).

Levende personages met veel gevoel

Eerder bleek al dat Opdebeek geneigd is de typische, vlakke karaktertekening van het sprookje aan te passen. Emoties en beweegredenen worden bij Grimm en Perrault nauwelijks beschreven, en als er al angst, woede, liefde of verdriet gesignaleerd wordt, dan gebeurt dat doorgaans kort. Personages worden in de klassieke sprookjes meestal gedefinieerd door hun daden, en de motivatie daarvoor kan door de lezer zelf ingevuld worden. Opdebeek tovert de summier vertelde verhalen echter om tot psychologische drama's waarin de emoties van de betrokkenen uitgebreid belicht worden. Ik neem opnieuw *De trouwe Johannes* als voorbeeld. Terwijl de lezer bij Grimm voor waar moet aannemen dat Johannes een trouwe dienaar is, maakt Opdebeek duidelijk waaruit die trouw dan precies bestond:

Johannes was grijs geworden in den dienst van zijn vorst. Des morgens, voor dag en dauw, stond hij bij het bed het ontwaken van zijn meester af te wachten, des avonds dekte hij hem toe en verliet de koninklijke slaapkamer niet alvorens de vorst de oogen had gesloten. In dagen van vreugde en in dagen van rouw stond hij hem terzijde, was zijn trooster, zijn raadsman, zijn vriend. (Bouter 1927: 4)

Met concrete beelden roept de bewerker de relatie tussen koning en dienaar op en maakt ook duidelijk dat Johannes een oude dienaar is, iets wat in het sprookje van Grimm niet expliciet gezegd wordt. Gaandeweg wordt de psychologie van Johannes verder uitgewerkt, en elke opdracht waar de trouwe knecht voor staat is aanleiding voor een nieuw dilemma, met stijgende spanning. Johannes weet door een voorspelling van drie raven namelijk dat er allerlei onheil boven het hoofd van de koning hangt, maar hij kan het niet vertellen omdat hij anders verandert in steen. De innerlijke verscheurdheid die dat in de dienaar teweegbrengt, wordt door Opdebeek veel uitgebreider belicht dan bij Grimm, en ook de nevenpersonages krijgen een grotere rol toebedeeld. Zo beschrijft Opdebeek de bedrukte sfeer nadat Johannes de bruidskleren van zijn meester in het vuur gegooid heeft, terwijl zijn daad bij Grimm blijkbaar zonder effect blijft:

Nun ward die Hochzeit gefeiert: der Tanz hub an, und die Braut trat auch hinein (Grimm 2001: 1.61)

De bruiloft werd gevierd zonder statiekleederen. Er woog iets zwaars op de genoodigden. Vooral Johannes bleef treurig gestemd, want hij wist dat een groot gevaar de koningin bedreigde en rouw over zijn meester zou brengen. Doch de koningin was verheugd en lachte aan tafel haar geliefden bruidegom vrolijk toe en bracht wat licht in de atmosfeer van somberheid. (Bouter 1927: 11)

Met deze toevoeging vergroot de ironische afstand tussen de lezer en de koningin – de lezer was immers net als Johannes getuige van het gesprek tussen de raven en weet dus welk onheil de koningin bedreigt. Hierdoor neemt ook de spanning in het verhaal toe.

Versterkt Opdebeek in dit sprookje de spannende momenten en diept hij zijn personages psychologisch uit, hij houdt tegelijkertijd de zwart-wit karaktertekening van Grimm in ere en stelt het contrast tussen goed en kwaad nog meer op scherp. Bij Grimm heeft de koning immers geen zuiver geweten: hij twijfelt aan de trouw van Johannes en laat hem ter dood veroordelen. Bij Opdebeek wordt de koning vrijgesteld van schuld, doordat de vertaler met de achterdochtige hovelingen een nieuwe groep personages introduceert – een groep die de koning bij elke vreemde reddingsactie meer onder druk zet om zijn dienaar af te vallen. De ‘valsche hovelingen’ spreken meer en meer kwaad over Johannes, en een rechtbank – dus niet de koning, zoals bij Grimm – veroordeelt hem tot de galg. Net zoals de ouders van Hans en Grietje maakt Opdebeek van de koning een eenduidig, goedhartig personage.

Christelijke toverkracht

Ten slotte spreekt uit de vertalingen onder de naam van K. Bouter en Bert Koenen een dubieuze houding ten opzichte van religie. Opdebeek stond zelf bekend als een religieus man, en was zich ook bewust van het katholieke overwicht in de bibliotheken, aan wie hij veel boeken verkocht (Sonck 1994: 98). Toch verwijderd Opdebeek uit verschillende sprookjes verwijzingen naar God. Zo vraagt de kleermaker uit *Zeven in één slag* niet aan God om zijn confituur te zegenen, zoals bij Grimm. In *Van het duifje in het woud* (beter bekend als *De oude vrouw in het bos*), verwijderd hij de zin waarin het hoofdpersonage haar lot in Gods hand legt. In dezelfde bundel, *Sprookjes en vertellingen van de Gebroeders Grimm*, ondergaat *De witte en de zwarte bruid* nog een ingrijpendere aanpassing. Dit sprookje begint met de topos dat Onze Lieve Heer in vermomming de aarde betreedt en enkele mensen aan een test onderwerpt. Opdebeek verandert hem in ‘een als bedelaar verkleed heer’ (Koenen 1929: 4). De religieuze macht van Christus wordt hier bovendien vervangen door de voor sprookjes banalere toverkracht. Ook de waarschuwing van Onze Lieve Heer aan de witte bruid, dat ze bij haar drie wensen ‘het beste’ (i.e. de hemel) niet mag vergeten, wordt weggelaten. In de vertaling van Opdebeek vraagt ze spontaan om in de hemel toegelaten te worden. De zin waarin broer Reginald God elke dag dankt voor zijn mooie zus is eveneens weggelaten.

Van consistentie is hier echter geen sprake. Christelijk getinte sprookjes en legendes nemen een groot aandeel in binnen het corpus dat Opdebeek vertaalde. Laat hij de religieuze figuren en uitspraken weg in de bovengenoemde verhalen, in andere sprookjes uit dezelfde bundel voegt hij verwijzingen naar God toe. *Van een prinses die parelen schreide* (beter bekend als *De ganzenhoedster bij de bron*) krijgt aanvullingen als ‘God beware mij!’ (Koenen 1929: 19) en ‘Zend mij, om de liefde Gods, toch niet weg!’ (22). Ook in *De trouwe Johannes* wordt de invloed van God op de gebeurtenissen breder uitgemeten, en vooral in *Het Meisje zonder Handen*, dat ook bij Grimm al christelijk gekleurd is, benadrukken de talrijke toe-

voegingen de kracht van het geloof. Nadat het titelpersonage door de stomiteit van haar vader aan de duivel is verkocht, vertelt ze hem het volgende: “Vader, de duivel heeft op mij geen vat, zoo ik dit zelf niet wil. God is sterker dan de booze en Hij zal niet gedoogen dat ik ten onder ga.” Gedurende de drie jaren bad zij alle dagen den hemel om haar zieleheil’ (Bouter 1922: 7). Wanneer de duivel haar komt halen, verschijnt ze als een heilige maagd voor hem: ‘De zon stond op en deed den witten kring om het meisje schitteren als een diamanten hoepel.’ (7) Door de kracht van haar geloof komt dit meisje als bijzonder moedig over, terwijl haar evenknie bij de Grimms vooral huilt en afwacht.

Conclusie

Uit de uitgebreide verzameling sprookjesvertalingen van Lodewijk Opdebeek blijkt de snelle werkwijze zoals hij die zelf beschrijft. Stilistisch levert hij niet de beste sprookjesteksten af, en hij is niet altijd consequent in zijn vertaalkeuzes, bijvoorbeeld wanneer het gaat over religieuze en gruwelijke elementen en over de sprookjessetting. Naast die grilligheden tekenen enkele tendensen zich onmiskenbaar af. Zijn liefde voor Vlaanderen uit zich in de domesticatie van sommige sprookjes, en in de sappige taal waarmee hij bijvoorbeeld *Roodkapje* opnieuw vertelt. Opdebeeks liefde voor de natuur kleurt regelmatig zijn beschrijvingen van de sprookjeswereld en ook zijn grote affectie voor kinderen en respect voor het traditionele gezin zijn zichtbaar. Opdebeek breidt de sprookjes van Grimm en Perrault eerder uit dan dat hij ze inkort, en hij ontpopt zich daarbij als een geboren verteller. Om dat talent roemt De Ridder hem:

Niemand beter dan hij wist den gepasten toon te vinden om tot den volksmens, tot meisje of knaap te spreken en door een wonder van ongekunstelde en opgewekte fantasie, van frisheid en gemoedelijkheid, van ongedwongen poëzie en simpele, bijna argelooze, maar stellige menselijkheid hun belangstelling gaande te maken, hun ontroering te bevorderen. Zeker dezer kortere verhalen zijn typische staaltjes van Vlaamsche vertelkunst, volgens een terzelfdertijd volksche en literaire opvatting. Ze zijn als gesproken, maar missen daarom niet de gevatheid en de sierlijkheid van de letterkundige schepping. Ze zijn oorspronkelijk en traditioneel. (1930: 488)

Dat schipperen tussen de bronnen van het sprookje, schriftelijk of mondeling, en de eigen inbreng van de verteller, typeert de hele overleveringsgeschiedenis van dit genre, waar ook de vertalingen deel van uitmaken (zie Joosen 2012). Het succes dat Opdebeek naar eigen zeggen had bij scholen en prijsraden, blijkt ook uit de herdrukken van zijn sprookjes tot in de jaren 1950. Het toont aan dat hij een goed evenwicht vond tussen de sprookjes van Grimm en Perrault en de aanvaardbare normen voor de jeugdliteratuur in de eerste helft van de twintigste eeuw, al kom je in zijn vertalingen gruwelijkheden tegen die je in andere kinderboeken uit deze periode niet gauw zult aantreffen.

Bibliografie

- A.C. [Recensie van L. Opdebeek, *Bloemekens van den Vlaamschen Rozelaar*], in: *De Gids*, 90, 1926, 418-419.
- Bouter, K. (pseudoniem van L. Opdebeek). *De gelaarsde kat*. Ill. E. van Hagendoren. Antwerpen: Opdebeek, 1929.
- . *De trouwe Johannes*. Antwerpen: Opdebeek, 1927.
- . *Het Meisje zonder Handen*. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, s.d. [1922]
- . *Het Roodde Vischje*. Ill. J. De Bosschère. Antwerpen: Opdebeek, 1926.
- . *Janneke en Mieke*. Ill. A. Sano. Antwerpen: Opdebeek, 1923
- . *Klein Duimpje*. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, s.d. [1922]
- . *Repelsteeltje*. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, s.d. [1922]
- . *Roodkapje*. Ill. E. van Hagendoren. Antwerpen: Opdebeek, 1929.
- . *Tafeltje! Ezeltje! Knuppeltje!* Antwerpen: Opdebeek, s.d. [1922]
- . *Van Sterken Hans, die naar zijn Vader zocht*. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, 1927.
- . *Zeven in één slag*. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, s.d. [1922]
- Coeckelbergs, F. *Sprookjes, legenden, sagen, liederen: afgeluisterd te Heyst-op-den-Berg en omstreken*. Ill. E. Pellens. Antwerpen: Opdebeek, 1903.
- Collodi, C. *De avonturen van Pinokkio*. Vert. J. Witlox. Ill. C. Chiostrì. Antwerpen: Opdebeek, 1914.
- De Bodt, S. 'Kunstenaars en illustratoren voor kinderen in Vlaanderen', in: De Bodt, S. & Kapelle, J. *Prentenboeken: Ideologie en Illustratie 1890-1950*. Amsterdam: Ludion, 2003, 50-57.
- De Kinder, C. *Jan zonder Vrees*. Antwerpen: Opdebeek, 1910.
- . *Rond den haard: berijmde sprookjes*. Ill. E. Pellens. Antwerpen: Opdebeek, 1904.
- Demers, D. *Eenig dochtertje*. Antwerpen: Opdebeek, 1905.
- De Ridder, A. 'Lode Opdebeek (1869-1930)', in: *De Vlaamsche Gids*, 1930 (11), 481-490.
- Desmidt, I. 'Verhaal van een kinderboek: Nils Holgerson in Nederland en Vlaanderen', in: *Filter*, 12, 2005, 79-88.
- De Vuyst, C. *Sagen, legenden en andere vertelsels uit den volksmond te Herzele en het omliggende*. Antwerpen: Opdebeek, 1920.
- Ghesquiere, R. *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. Leuven: Acco, 2000⁷.
- . 'Onbekend... (on)bemind?', in: *Uit de schaduw: een beknopte geschiedenis van de West-Vlaamse en de Westfaalse jeugd- en kinderliteratuur*, in: R. Ghesquière, J. Van Coillie, et al. Brugge: Graphic Group, 1996.
- Ghesquière, R., & Quaghebeur, P. (red.) *Averbode, een uitgever apart, 1877-2002*. Vol VI van *KADOC-artes*. Averbode: Averbode, 2002.
- Grimm, Gebr. *De ijzeren oven*. Vert. B. Koenen. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, s.d. [1929]
- . 1857. *Kinder- und Hausmärchen*. 3 vols. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Haase, D. 'Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales', in: Tatar M. (red.), *The Classic Fairy Tales*. New York: W.W. Norton & Company, 1999, 353-64.

- Joosen, V. 'Sprookjesbewerkingen: Een ontmoeting tussen traditie en vernieuwing', in: Joosen, V. & Vloeberghs, K., *Uitgelezen jeugdliteratuur*. Tiel: LannooCampus, 2008, 63-82.
- . *Wit als sneeuw, zwart als inkt: De sprookjes van Grimm in de Nederlandstalige literatuur*. Tiel: LannooCampus, 2012.
- Koenen, B. (pseudoniem van L. Opdebeek) *Sprookjes en vertellingen van de Gebroeders Grimm*. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, 1929.
- Lathey, G. *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*. New York: Routledge, 2010.
- Loots, S. *Vlaamse kinderboeken van 1830 tot heden*. Vol I: 1830-1930. Antwerpen: VBC en Exa, 1986.
- Mennekens, J. *Gouden Sprookjesreeks*. Vol. VIII. Antwerpen: Opdebeek, 1932.
- Opdebeek, L. *Bloemekens van den Vlaamschen rozelaar*. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, 1928.
- . *De tranen van Sint-Pieter*. Ill. E. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, 1922.
- . *Peters kind*. Ill. S. van Offel. Antwerpen: Opdebeek, s.a.
- O'Sullivan, E. *Comparative Children's Literature*. New York: Routledge, 2005.
- Perrault, C. *Sprookjes van Moeder de Gans, of verhalen of sprookjes uit vroeger tijd, met moral*. Vert. A. van Nimwegen. Utrecht: Het Spectrum, 1977.
- Plotz, J. *Romanticism and the Vocation of Childhood*. New York: Palgrave, 2001.
- Shavit, Z. 'Translation of Children's Literature', in: Lathey, G. (red.), *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006, 25-40.
- Simons, L. *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen*. Vol I. Tiel: Lannoo, 1984.
- Sonck, L. *Uitgeverij Opdebeek: Haar stichter, zaakvoerder, evolutie en werking*. Leuven, 1994. [Licentiaatsverhandeling]
- Van Offel, E. 'Nog de stem van een vriend over Lode Opdebeek', in: *De Vlaamsche Gids*, 18, 1930 (11), 491-497.
- Vloeberghs, K. 'Door volwassenen gemaakt: Het kinderboek, het kind', in: Joosen, V. & Vloeberghs, K. *Uitgelezen jeugdliteratuur*. Tiel: LannooCampus, 2008, 19-39.
- Warner, M. *From the Beast to the Blonde*. London: Vintage, 1995.
- Willekens, E. 'Wat in de kinderjaren het harte boeit en tooit: Het kinderboek in Vlaanderen, 1830-1985', in: Bekkering, H. e.a. (red.), *De hele Biblebontseberg: De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam: Querido, 1989, 469-513.

HET VELD

IRONIE

July De Wilde

Hogeschool Gent / Universiteit Gent

Ironie, een concept dat teruggaat op de klassieke oudheid, vormt het studieobject van heel wat studies in zeer verschillende disciplines: in die literatuur over ironie bestaat weinig consensus over wat ironie is, hoe we haar kunnen indelen en wat voor doelen ze dient.

We kunnen ironie opsplitsen in vier categorieën: socratische, romantische, situationele en verbale ironie (vgl. Schoentjes 2001). Socratische ironie verwijst naar Socrates' methode om tot de waarheid te komen. In de eerste fase – de negatieve fase van ironie – dringt de schijnbaar onwetende vraagsteller bij zijn gesprekspartner aan op steeds preciezere antwoorden. Zo dwingt hij er de gesprekspartner toe zelf het onduidelijke of foutieve in zijn antwoord in te zien. Ook vandaag nog associeert men de term socratische ironie met de figuur van de dissimulator en de techniek van de geveinsde onwetendheid.

De romantische ironie vindt haar oorsprong in verschillende teksten van Duitse romantici of hun grootste lezers: van de gebroeders Schlegel en Tieck tot Hegel en Kierkegaard. Ironie wordt hier niet begrepen als *dialogotechniek* om anderen tot inzicht te dwingen, maar als een *levenshouding* ten aanzien van een wereld die gekenmerkt wordt door inherente tegenstrijdigheden en de afwezigheid van absolute waarden of rigide conclusies. In een dergelijke wereld is een rol weggelegd voor de kunstenaar: zijn doel is niet deze tegenstrijdigheden op te heffen, maar wel te becommentariëren. Zo kunnen literaire teksten de conventies van het vertellen problematiseren, metafictioneel commentaar geven en de handelingen en personages expliciet becommentariëren.

In tegenstelling tot de vorige twee categorieën associëren we de volgende twee niet met een specifieke historische context. Bij situationele ironie ligt de nadruk op de onvoorziene samenloop van omstandigheden of discrepanties in bepaalde situaties. Een vaak aangehaald voorbeeld is dat van de zakkenroller die op zijn beurt het slachtoffer wordt van een zakkenroller. Bij verbale ironie ten slotte situeren de ongerijmdheden zich op het niveau van de woorden. Als ik na een desastreuus examen aan een student zeg 'Dat heb je weer eens geweldig gedaan', dan gebruik ik het positief geladen adjectief 'geweldig' om een totaal andere boodschap over te brengen.

Aandacht voor *verbale ironie*

Het is zonder twijfel in deze categorie, de verbale ironie, dat het meeste onderzoek is gebeurd sinds pakweg 1980. Dat dit zo is, houdt verband met het potentieel dat ironie, als figuratief taalgebruik, biedt voor het beantwoorden van vragen die steeds centraler kwamen te staan in de cognitieve psychologie en de pragmatiek. Hoe wordt taal cognitief verwerkt? Welke rol spelen contextuele factoren bij die verwerking? Wat kunnen we afleiden uit de houding van de spreker? Waarom gebruikt men ironie? Dit soort vragen staan centraal in de bundel *Irony in Language and Thought. A Cognitive Science Reader* (Gibbs & Colston 2007). Terwijl gezocht werd naar antwoorden op deze vragen, gingen theoretici steeds kritischer staan ten opzichte van de standaarddefinitie van ironie als ‘het tegenovergestelde zeggen van wat je bedoelt’, een definitie die we reeds bij Quintilianus aantreffen. Steeds vaker werd gewezen op het onnauwkeurige karakter van de term ‘tegenovergesteld’ en op het feit dat deze term niet zo maar kan worden gelijkgesteld met een lexicaal item. Zo zien Sperber & Wilson (1992) ironie als een echoïsche vermelding (*echoic mention theory*): de spreker herhaalt een andere uiting en geeft een negatief waardeoordeel mee. Anderen merken op dat ironie in verband moet worden gebracht met veinzerij en sluiten theoretisch aan bij de kernideeën van de socratische ironie (de zgn. *pretense theory* van Clark & Gerrig 1984).

Niet alleen de invulling van de term ‘tegenovergesteld’ kwam onder druk te staan, ook de klassieke kijk op de *verwerking* van figuratief taalgebruik als een proces in twee opeenvolgende fases werd ter discussie gesteld. Metingen van lees- en reactietijden suggereerden immers dat de letterlijke en figuurlijke betekenis soms synchroon worden opgeroepen, en dat de co- en context bepalend zijn voor de cognitieve inspanningen van de interpreterende instantie (Gibbs 2003). Giora benadrukte dat het toekennen van de letterlijke of figuurlijke betekenis niet door context maar wel door *salience* – of een zekere opvallendheid – wordt bepaald, dat wil zeggen door de graad van consolidatie van bepaalde uitdrukkingen in ons mentaal lexicon. *Salience* wordt bepaald door vier factoren (Giora 2003: 15-18) die ik samenvat in vier vragen: (1) Hoe *frequent* is de uitdrukking? (2) Hoe *bekend* is ze? (3) In welke mate is ze *conventioneel*? (4) Is de uitdrukking *prototypisch*? *Salience* dus, en niet context, zou verklaren waarom een woord als ‘geweldig’ uit ons studentenvoorbeeld zo makkelijk als ironisch wordt geïnterpreteerd: de figuurlijke betekenis – ‘je examen was allesbehalve geweldig’ – is opvallender aanwezig in ons mentaal lexicon.

De laatste jaren ging ook steeds meer aandacht naar het *waarom* van ironisch taalgebruik. Waarom hanteert een spreker ironie als hij daarbij het gevaar loopt verkeerd te worden begrepen door de gesprekspartner? Ook hier werden verschillende, en vaak tegenstrijdige, verklaringen geformuleerd. Voor sommigen zwakt ironie de negatieve kritiek af en kan het zelfs tot een grotere intimiteit leiden. Anderen beweren net het tegenovergestelde, namelijk dat ironische kritiek harder aankomt dan een letterlijk commentaar. Ironie zou ook gebruikt worden om

bepaalde ontvangers uit te sluiten: de zogenaamde ‘schapen’ zouden zo gescheiden blijven van de ‘wolven’, die de ironie wel vatten en tot de geprivilegieerde groep horen. Ten slotte wordt ironie ook omschreven als het ‘wapen van de zwakere’, omdat de spreker via ironie zijn negatieve kritiek kan uiten en ten opzichte van zijn gesprekspartner tegelijkertijd kan ontkennen dat er een alternatieve betekenis aan zijn woorden kleeft.

Ook methodologisch werd vooruitgang geboekt wat betreft het herkennen van ironie in bepaalde teksttypes. Zo ontwikkelden Burgers et al. (2011), op basis van een heel strak omlinjnde definitie van ironie, een intersubjectieve identificatieprocedure voor ironie, de zogenaamde *verbal irony procedure* (VIP).

Ironie en literatuurwetenschappelijke benaderingen

Het leidt geen twijfel dat dit soort onderzoek bijdraagt tot een beter begrip van *wat* ironie is, *hoe* we haar verwerken of herkennen en *waarom* we haar gebruiken. Toch blijft de bruikbaarheid van dit onderzoek voor literatuurwetenschappelijke benaderingen beperkt. Ten eerste omdat de gehanteerde methodes zo anders zijn. Tegenover de experimentele methode van de cognitieve psychologie en de empirische basis van de pragmatiek, verkiest de literatuurwetenschap intuïtieve leesmethodes. Ten tweede omdat het type corpus en daardoor ook de invulling van het concept *ironie* zo verschillen. Verbale ironie wordt bij voorkeur onderzocht in informatieve teksten, (al dan niet gemanipuleerde) dialogen of getranscribeerde gesproken teksten. De meeste van deze analyses concentreren zich op het zinsniveau of het strikt afgebakende conversatiedeel. Het onderzoek naar ironie in literaire teksten betreft vaker de hele tekst bij de analyse, vooral als het kadert in een stilistische of narratologische analyse. In de roman wordt immers vaak gebruikgemaakt van een structurele vorm van ironie, die stoelt op onwetende personages enerzijds en wetende lezers anderzijds, of op de ongerijmdheden tussen verschillende vertellers en/of personages. Het gebruik van een strikte categorie als verbale ironie wordt in dat opzicht onhoudbaar: structurele ironie steunt altijd op *talige* middelen, maar als complex vertelfenomeen moeten ook de narratieve eigenschappen van de tekst in de analyse worden meegenomen.

Booths *A Rhetoric of Irony* (1974) is exemplarisch voor de retorisch narratologische benadering van ironie. Zijn uitgangspunt is het *interpretatieve* proces van de lezer: wanneer, hoe en waarom beslist de lezer dat een bepaalde passage niet letterlijk dan wel ironisch moet worden geïnterpreteerd? Volgens Booth zet de lezer een aantal stappen die hem ertoe leiden de letterlijke betekenis te verwerpen en zo, op basis van zijn kennis van en waardeoordeel over de impliciete auteur, de *echte, ironische* betekenis te reconstrueren. Vijf soorten signalen kunnen hem daarbij helpen: (1) waarschuwingen van de auteur (die bijvoorbeeld in de titel, voetnoten of het voorwoord vervat kunnen zitten), (2) duidelijke vergissingen van de verteller, (3) feitelijke ongerijmdheden in het werk, (4) stijlconflicten en

(5) discrepanties tussen de opvattingen van de verteller en de opvattingen die we bij de auteur vermoeden (1974: 53-76). Dat we tot op heden niet om Booths werk heen kunnen, heeft ongetwijfeld te maken met de volledigheid van zijn analytisch instrumentarium en de grondige tekstanalyses. Toch kwam er veel kritiek op de manier waarop hij het concept ‘impliciete auteur’ invult en op de gewoonte om tekstuele aanwijzingen systematisch toe te schrijven aan stabiele én reconstrueerbare auteursintenties. Wil de lezer de tekst correct interpreteren, dan moet hij de ironische signalen die door de auteur in de tekst worden neergelegd, correct ontcijferen en de ironische auteursintentie reconstrueren.

Anderen, zoals Hutcheon, verwerpen dit onwankelbare geloof in de formele signalen van de auteursintentie zoals we dat bij Booth terugvinden. In *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1994) vestigt ze de aandacht op de communicatieve situatie van het literaire werk: een roman wordt gegenereerd in een welomschreven context maar wordt ook gelezen in en vanuit een specifieke historische omgeving. Met andere woorden: iedere lezer assimileert de tekst in het kader van zijn directe omgeving en de interpretatieve gemeenschap waar hij toe behoort (Hutcheon spreekt van *discursive community* 1994: 85-110). Ironie kan niet eenduidig worden toegeschreven aan stabiele auteursintenties, maar vindt plaats als gevolg van een interpretatief proces dat kan veranderen naargelang van de context waarin het literaire werk wordt gelezen. Dit betekent niet dat Hutcheon een oneindige deconstructie van de tekst voorstelt; ze trekt wel in twijfel dat de reconstructie van een betekeniskern in alle omstandigheden, en dus vanuit alle lezersgemeenschappen, tot eenzelfde resultaat zal leiden. Ironie is niet inherent aanwezig in de tekst; zij is iets dat *mogelijk wordt* ('irony happens', zegt Hutcheon 1994: 18) doordat ironicus en interpreteerder tot eenzelfde discursieve gemeenschap behoren en zodoende waarden en normen delen. Zo verplaatst Hutcheon het argumentatieve zwaartepunt van ironie als retorische vorm naar ironie als discursieve strategie.

Dat ik Booth en Hutcheon als schoolvoorbeelden aanhaal, mag zeker niet de indruk wekken dat er sinds 1994 geen relevante bijdragen meer werden geleverd over ironie. Met mijn nadruk op Booth en Hutcheon heb ik er in de eerste plaats willen op wijzen dat de conceptuele analyse van ironie en de gehanteerde methodes niet los te koppelen zijn van de theoretische positie die de literatuurwetenschapper inneemt ten opzichte van auteursintentie, tekstuele eigenschappen en leesstrategieën. Tot op heden blijven discussies over ironie de theoretici verdelen in twee groepen. Voor de eerste groep is ironie een *tekstueel kenmerk* dat wordt gecodeerd door een impliciete auteur en wordt gedecodeerd door de impliciete lezer. De tweede groep legt de nadruk op interpretatieve processen en ziet ironie als een *fenomeen* dat tot leven komt door de constructie die de lezer maakt. Theoretici die zich kunnen vinden in de eerste kijk op ironie geven de voorkeur aan de retorisch-pragmatische aanpak. Theoretici die bij de tweede groep aansluiten benaderen ironie liever met een cognitief-constructivistische aanpak.

Ironie: van centrum naar periferie?

Mijn nadruk op Booth en Hutcheon heeft ook te maken met de exhaustieve opzet van deze twee monografieën: centraal stonden ironie, haar historische en theoretische achtergronden, alsook de analytische methode(s) om haar te bestuderen. In recentere studies, waarvan er in dit laatste deel drie aan bod komen, neemt ironie steeds minder die centrale (theoretische) positie in. Ze wordt vaak gebruikt als kritisch instrument voor de analyse van een bepaalde tekst of (een deel van een) oeuvre. Dit is bijvoorbeeld zo bij Adriaensen (2007), die ironie als invalshoek neemt voor de analyse van vier teksten uit Juan Goytisolo's latere werk (1993-2000). Adriaensen identificeert vier soorten ironie – correctieve, situationele, metafictionele ironie en auto-ironie – en toont in haar bewijsvoering aan hoe nauw de relatie is tussen het type ironie enerzijds en de theoretische premissen en methodologische voorkeuren anderzijds.

In het recentere onderzoek wordt ironie ook vaak behandeld naast, of ondergeschikt aan, andere literaire vraagstukken. Een treffend voorbeeld hiervan is Fludernik (1993: 319-359 en 2007), die ironie analyseert in het kader van de vrije indirecte rede. Fluderniks sterk linguïstisch georiënteerde literatuurstudie pleit voor een doorgedreven analyse van lexicale en syntactische elementen, die empirisch materiaal aanleveren voor anders nogal impressionistische uitspraken of oordelen over de 'vertellersstem'. Ironie, argumenteert ze dan, is een tekstueel effect dat zich voordoet als de taal van de verteller doorspekt wordt met incongruente elementen of echo's die kunnen worden toegeschreven aan een personage. Maar ook Fludernik waarschuwt dat tekstuele tegenstrijdigheden niet meer zijn dan signalen die interpretatieve twijfel zaaien. Ironie is altijd, zo luidt het, een pragmatisch fenomeen. Met andere woorden: zij ligt niet in de tegenstrijdigheden *per se* maar in de lezersreacties ten opzichte van de conversationele implicatuur die ontstaat bij het ontvangen van tegenstrijdige informatie.

Ook Currie (2010: 149-185) bespreekt ironie in de bredere context van vertellers en vertelling. Terwijl Fluderniks begrip van ironie vaag deed denken aan ironie als *echoïsche vermelding*, gebruikt Currie de theoretische bagage van ironie als *veinzerij*: een ironische verteller veinst (tijdelijk) dat hij aansluit bij het ideeëngoed van een van zijn personages en slaagt er zo in een gebrekkig standpunt bloot te leggen. Wel voegt Currie er onmiddellijk aan toe dat dit soort *ironisch vertellen* niet automatisch leidt tot een *ironische vertelling*. Deze laatste wordt, volgens Currie, gekenmerkt door het uitblijven van een stabiel en moreel verdedigbaar standpunt van waaruit de verhaalsof wordt voorgesteld. Een ironische vertelling gaat dus gepaard met het ontbreken van sluitende verklarende principes of openlijk didactische motivaties, een argumentatielijn die Currie illustreert aan de hand van een nieuwe interpretatie van Hitchcocks film *The Birds*.

Bibliografie

- Adriaensen, B. *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000). Arabescos para entendidos*. Madrid: Verbum, 2007.
- Booth, W. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Burgers, C., van Mulken, M. & Schellens, P.J. 'Finding Irony. An Introduction of the Verbal Irony Procedure', in: *Metaphor and Symbol*, 26 (3), 2011, 186-205.
- Currie, G. *Narratives and Narrators*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Clark, H. & Gerrig, R. 'On the Pretense Theory of Irony', in: *Journal of Experimental Psychology: General*, 113 (1), 1984, 121-126.
- Fludernik, M. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London/New York: Routledge, 1993.
- Fludernik, M. 'Interfaces of Language: The Case of Irony', in: Honegger, T., Orth, E.-M. & Schwabe, S. (red.) *Irony Revisited*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 11-26.
- Gibbs, R. 'Nonliteral Speech Acts in Text and Discourse', in: Graesser, A., Gernsbacher, M. & Goldman, S. (red.) *Handbook of Discourse Processes*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2003, 357-393.
- Gibbs, R. & Colston, H. (red.) *Irony in Language and Thought. A Cognitive Science Reader*. London: Routledge, 2007.
- Giora, R. *On our mind: Salience, Context, and Figurative Language*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Hutcheon, L. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London/New York: Routledge, 1994.
- Schoentjes, P. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.
- Wilson, D. & Sperber, D. 'On verbal irony', in: *Lingua*, 87, 1992, 53-76.

HET ESSAY

Reindert Dhondt

KU Leuven / FWO-Vlaanderen

Hoewel essays de laatste jaren korte verhalen en gedichten stilaan lijken te verdringen in literaire tijdschriften, worden ze vaak afgedaan als een vanzelfsprekend bijverschijnsel van de literatuur, als louter metateksten die secundair zijn ten opzichte van proza of poëzie. Ondanks hun alomtegenwoordigheid in de huidige publicatiecultuur en een groeiend aantal literatuurprijzen voor essay, wordt de studie van de evolutie en de esthetiek van essayistische teksten vaak veronachtzaamd in het literatuurwetenschappelijke onderzoek. De verwaarlozing van deze teksten is enerzijds te verklaren door hun generische tussenpositie (ze staan tussen literatuur en non-fictie, tussen creatieve en secundaire literatuur) en hun veelvormigheid zowel naar inhoud (gaande van moraliserend tot politiek-filosofisch essay) als naar medium (van foto-essay tot filmessay), en anderzijds door de moeilijke afbakening ten opzichte van verwante vormen zoals de column, het traktaat of het pamflet. Sommige critici beschouwen het essay dan ook niet zozeer als een specifiek genre dat eenvoudig afgelijnd kan worden van andere vormen van beschouwend proza, maar hanteren de term als een containerbegrip dat inwisselbaar is met de Angelsaksische categorie van ‘creative nonfiction’, waartoe zowel memoires als reisliteratuur behoren.

In weerwil van zijn onbepaaldheid en dubbelzinnig statuut wordt het essay doorgaans gekenmerkt door de aanwezigheid van een ik-vertelinstantie die een welbepaald thema niet systematisch of uitputtend behandelt zoals in een wetenschappelijk artikel of een monografie, maar op een meer tastende of ‘proevende’ manier te werk gaat. De essayist wil veeleer een subjectieve visie aan een ruim publiek verkondigen en hanteert hierbij meestal een persoonlijke en verzorgde stijl. Naast de zelfobservatie en twijfel die vervat zit in de etymologische definitie, wil het essay in de regel ook iets betogen of aan de orde stellen: niet zelden gaat de essayist uit van een actuele vraagstelling die het strikt particuliere overstijgt, en schuwt hij daarbij de polemieken niet. In wezen is de onderwerpskeuze – die varieert van triviaal tot highbrow – of de lengte van de tekst dus van ondergeschikt belang. Vooral sinds de opkomst van de dagbladpers in de negentiende eeuw nemen essays vaker de vorm aan van een artikel dan van een traktaat, dat eerder stichtelijk of didactisch van aard is, en weten ze de publieke opinie te mobiliseren. Essays verschijnen niet alleen in de pers, maar ook als voor- of nawoord, en kunnen naderhand al dan niet ongewijzigd in een zelfstandige bundel opgenomen worden. Mede door een toenemende literarisering is het essay daarenboven bij uitstek een genre waarvan het zwaartepunt van de betekenisproductie bij de lezer en niet zozeer bij de auteur gelegd wordt. Desondanks zijn receptietheoretische en sociologische studies van het essay uiterst zeldzaam, net zoals tekstgenetische studies

naar het associatieve en fragmentaire karakter van essays, die soms letterlijk uitwaaiëren over verschillende dragers. Denken we in dit verband maar aan de aantekeningen van Walter Benjamin op steekkaarten, vervoersbewijzen of briefomslagen, die hij voortdurend in een fichebak herschikte om uiteindelijk een doorwrocht essay te bekomen.

De essayistiek kent bovendien uiteenlopende nationale tradities, die meestal volgens thema of subgenre verder worden onderverdeeld. Dit blijkt ook uit de opzet van de ambitieuze *Encyclopedia of the Essay* (1997), met aparte ingangen voor het Japanse, Britse of Australische essay. Het essay wordt niet alleen gebezigd door de literaire kritiek (wat misschien juist de geringe literatuurwetenschappelijke interesse voor de essayvorm verklaart), maar het is tevens het genre bij uitstek waarin de volksaard gethematiseerd wordt. De Spaanstalige wereld kent bijvoorbeeld een sterke essayistische traditie waarin zo'n identiteitsdiscours overheerst: zo beïnvloedde Octavio Paz' *El laberinto de la soledad* (1950) menig Mexicaans romancier. Deze invloed op de literatuur maakt van essays sleutelteksten voor cultuurhistorisch of imagologisch onderzoek, al staat een resoluut comparatistische benadering van dit onderzoeksveld nog in de kinderschoenen, op een enkele aanzet na (Chadbourne 1983).

Essay als denkwijze

Hoewel de term geïntroduceerd werd door Montaigne (*Essais*, 1580) en het essay tot volle wasdom kwam in Frankrijk en Engeland, zijn de eerste theoretici uit de Duitstalige cultuursfeer afkomstig. Voor er sprake was van enige literair-historische of literair-theoretische belangstelling, beschreven de beoefenaars van het essay de spanning tussen bespiegeling en harde bewijsvoering. In 'Über Wesen und Form des Essays' (*Die Seele und die Formen*, 1911) verheft Georg Lukács het essay tot een kunstvorm die evenwel geen sluitende antwoorden biedt zoals de wetenschap. Desondanks is het essay een intellectueel aanvaard literair genre omdat niet het oordeel belangrijk is, maar wel het denkproces. Voortbouwend op dat idee stelt Theodor W. Adorno in 'Der Essay als Form' (*Noten zur Literatur*, 1958) dat de essayvorm absolute concepten en vaststaande definities weert. Als uitdrukking van spontane gedachten, halfweg tussen kunst en wetenschap, leent het essay zich bijgevolg perfect voor ideologiekritiek. Adorno interesseert zich weliswaar minder voor de artistieke dimensie dan voor de legitimiteit van het essayistische discours, maar zijn karakterisering van de essayvorm als fundamenteel open en fragmentarisch, kreeg veel navolging.

Vertrekkend vanuit Lukács en Adorno, maar ook vanuit Ian Watts *The Rise of the Novel*, verbindt Graham Good in *The Observing Self* (1988) het genre aan de opkomst van een nieuw wereldbeeld, dat gekenmerkt wordt door individualisme en relativisme. In een reeks afzonderlijke studies van auteurs van Bacon tot Orwell bestudeert hij de verwantschap tussen essay en (realistische) roman. In 'The

Skewed Path' (1989) staat de Amerikaanse criticus Robert Lane Kauffmann stil bij Adorno's paradoxale definitie van het essay als 'niet-methodische methode' en bij de manier waarop het genre soms eenzijdig voor ideologische doeleinden werd aangewend: zeker in de negentiende eeuw poneerden essayisten vaker uitgesproken leer- of geloofsstellingen, wat ten koste ging van het autobiografische karakter van hun teksten. Kauffmann definieert het essayisme (*essaying*) als een 'extradisciplinaire' denkwijze die van de platgetreden paden durft af te wijken en fundamenteel gekenmerkt wordt door digressie. Eenzelfde strekking treffen we aan in *Geschiede des Essays* (1999) van Christian Schärf, die het essayisme tegenover een holistisch en normatief wereldbeeld plaatst, alsook in 'Essayismus in unserer Zeit' (1993) van de Duitse filosoof Peter Sloterdijk, die de schatplichtigheid van het genre aan het scepticisme benadrukt. Al deze auteurs beschouwen het essay als een 'antitotalitair' en 'anticartesiaans' genre, hoewel ze er niet altijd in slagen recht te doen aan de grote verscheidenheid binnen de essaytraditie. Ondanks het feit dat al deze auteurs vertrekken vanuit de spanning tussen vorm en inhoud, slagen ze er onvoldoende in deze meer hermeneutische benadering te verzoenen met aandacht voor de discursieve inbedding of retorische organisatie van het essay.

Essay als discours

Aangezien ze niet zelden uit lezingen ontstaan, zijn essays van oudsher nauw verbonden met de welsprekendheidleer. In ons onderwijssysteem worden ze als voorbeelden van overredingskracht naar voren geschoven, ondanks het feit dat hun opbouw vaak vergeleken wordt met een zwerftocht die een loopje neemt met de klassieke regels van de *dispositio*. Nochtans vertoont het essay een eigen logica en coherentie binnen een meer discontinue opbouw, die een zigzagbeweging vertoont. Vanuit een meer pragmatische invalshoek spreekt Réda Bensmaïa (1986) in dit opzicht van een "Barthes-effect", dat berust op interne resonanties: de schrijftuur van Barthes is namelijk niet alleen "réflexif" of zelfbeschouwend maar bovenal "réflechissant" of bespiegeld.

Geïnspireerd door de klassieke retorica onderscheidt Marc Angenot in *La parole pamphlétaire* (1982) het vertellende van het betogende discours, dat hij vervolgens opsplijt volgens waarheidsaanspraak in een *discours du savoir* en een *discours doxologique*. Op basis van de pragmatische reikwijdte maakt hij binnen het 'doxologische' of opiniërende discours een opdeling tussen het didactische, rechtlijnige en onpersoonlijke *essai-diagnostic* en het meer dialogische, meanderende en subjectieve *essai-méditation*, enerzijds, en het zogenaamde *discours agonique*, anderzijds. Tot dit laatste discours, dat altijd een tegenvertoog veronderstelt, behoren zowel de polemiek, de satire als het pamflet.

Angenots enigszins rigide en weinig coherente typologie werd verder verfijnd door Pierre Glaudes en Jean-François Louette in hun overzichtswerk annex anthologie *L'Essai* (2011), waar het *essai-méditation*, dat zij tot *essai-débat* her-

dopen, deel uitmaakt van het ‘agonistische’ discours, net zoals de satire en het pamflet. De polemiëk beschouwen zij daarentegen als een intellectuele houding of een ‘modaliteit’. Om het *essai-débat* – dat niet zelden verstoken is van polemische intenties – te onderscheiden van de satire of het pamflet grijpen de auteurs naar het concept ‘ethos’ (d.i. het beeld dat een auteur van zichzelf ontwikkelt tijdens het discours) en brengen ze een onderscheid aan tussen respectievelijk een ‘empathisch’ en een ‘agressief’ ethos.

Het intertekstuele en dialogische karakter van het essay werd verder uitgewerkt door Thomas E. Recchio (1989) uitgaande van Bakhtin. De dialogiciteit slaat niet enkel op het innerlijke van de auteur of op de echo’s van andere auteurs, maar ook op de interactie met de lezer in de tekst en vertoont bovendien een sterke verwantschap met het filosofisch-didactische genre van de dialoog. Dergelijke veelstemmigheid is in Recchio’s optiek een uitdaging voor het onderwijs, waar studenten terugvallen op ofwel gezagsargumenten ofwel hun eigen ervaringen, maar er amper in slagen beide bronnen overtuigend te integreren in hun opstel. In *Textual Friendship* (2006) bepleit Kuisma Korhonen dan weer een ‘essayistisch pact’ tussen verteller, ‘implied author’ en de reële schrijver. Deze narratologische invalshoek vult Korhonen aan met een retorische analyse die zich wederom toespitst op het auteursethos. De constructie van een overtuigend ethos is essentieel voor het welslagen van wat Korhonen een ‘tekstuele vriendschap’ tussen auteur en lezer noemt. Het essay wordt wel eens als een pretentieuze, ijdel of egocentrische genre afgedaan. Het is dan ook enigszins ironisch dat de aandacht voor dit dialogische karakter, dat de courante identificatie van het essay met intellectuele zelfingenomenheid en bekentenisliteratuur weet te doorbreken, consequent wordt aangevuld met een analyse van de (weliswaar discursieve) zelfrepresentatie van de auteur, zijn ethos.

Essay als (anti-)genre en modaliteit

Het essay overschrijdt gemakkelijk de genreconventies aangezien het zich in de periferie van het literaire veld bevindt. In *Fiction et diction* (1991) plaatst Gérard Genette het essay in de categorie van de feitelijke teksten (*récits factuels*), die niet verhalend zijn. Toch sluit Genette niet uit dat fictionele kenmerken, zoals de innerlijke monoloog of stijlfiguren als ironie en metaforen, doordringen tot het essay. Niet-fictionele teksten zijn in wezen niet literair, maar zijn dat wel in potentie – hetgeen Genette als ‘littérarité conditionnelle’ aanduidt. Een dergelijke formeel-narratologische analyse laat echter moeilijk toe de relatie tussen het essay en de autobiografie of andere niet-fictionele prozageschriften te doorgronden.

Eenzelfde grensvervaging tussen fictie en non-fictie wordt vaak als een kenmerk van het postmodernisme naar voren geschoven: niet alleen integreren essays talloze literaire procedés, maar de postmoderne roman vertoont ook een sterke essayistische inslag, die een gevolg is van de hoge mate van zelfbewustzijn. In zijn

bespreking van het postmoderne essay verwerpt Bart Vervaeck (2001) dan ook het realiteitsgehalte als criterium om roman en essay van elkaar af te bakenen: beide zijn veeleer herschrijvingen van andere teksten dan beschrijvingen van de buitentalige realiteit. Vervaeck staat in zijn artikel langdurig stil bij parodistische herschrijvingen van het essay, al bekrachtigen zulke speelse bewerkingen tegelijkertijd de bestaande genreconventies.

De onstabiele genre-identiteit van het essay maakt dat vele auteurs het niet langer beschouwen als het 'vierde genre', maar als een soort tussengenre of een 'register' dat eigen kan zijn aan alle genres. Zo stelt Joel Haefner in 'Unfathering The Essay' (1989) dat het essay gekenmerkt wordt door zogenaamde 'intergenreality' of de dialoog van verschillende genres in één enkele tekst. Hij verwerpt het essay als een oprechte persoonlijke uitdrukking van een auteur, maar beschouwt het als een weerspiegeling van het sociale discours. In *The Essayistic Spirit* (1995) vertrekt Claire de Obaldia van de courante voorstelling van het essay als literatuur 'in potentia', als een perifeer genre dat aanvankelijk functioneert als een paratekst. In haar diachrone benadering is het essay een onvoldragen, pre-literair probeersel dat logischerwijs uitmondt in de meer volmaakte roman. In navolging van Alastair Fowlers *Kinds of Literature*, herijkt ze het essay als een 'modaliteit' (*mode*). Volgens De Obaldia waart deze 'essayistische geest' rond in de meeste twintigste-eeuwse romans en in de kortverhalen van bijvoorbeeld Borges, maar ontbeert het essay formeel distinctieve kenmerken. Het is door deze essayistische invloed dat de roman fragmentarisch, open en zelfreflexief werd. De moderne roman is dan ook per definitie essayistisch. De latente aanwezigheid van de roman in het essay heeft niet belet dat het essay zich als genre verder bleef ontwikkelen naast de roman, wat het bestaan van een schijnbaar tautologische categorie als het 'essayistisch essay' verklaart. De Obaldia's insteek is dynamischer dan het structuralistische model van Genette, maar de nadruk ligt vooral op het eenrichtingsverkeer van tekst naar lezer. Bovendien onderkent ze onvoldoende de stilistische, argumentatieve of narratieve specificiteit van het essayistische discours in de roman en het belang van de ethosconstructie.

Coda

Zoals uit het voorgaande blijkt, kent het onderzoek naar het essay een veelheid aan onderzoekstradities. In dit korte bestek hebben we echter geen subgenres als het grafische essay of het micro-essay kunnen behandelen. Van een van oorsprong westers verschijnsel werd het essay geglobaliseerd naarmate de vereisten voor zijn opkomst, met name een breed lezerspubliek, voldoende persvrijheid en de circulatie van tijdschriften en periodieken, couranter werden. Toch gebeurt er vooralsnog weinig onderzoek naar niet-westerse tradities van het essay vanuit een comparatistisch perspectief. Bovendien zijn de ambivalente relatie die het essay onderhoudt met institutionele vertogen en categorieën als *creative writing*, de

deconstructie van de grens tussen literaire creatie en beschouwing zoals in de geschriften van de zogenaamde *French Theory* of de *Yale Critics* en de aflijning van verwante vormen als de column nog onderbelicht in de huidige stand van het onderzoek. Ook in casestudy's van één oeuvre wordt het essay nog al te vaak als een metatekst aangezien die een sleutel biedt voor de interpretatie van het fictionele werk van de auteur, en zelden als een zelfstandige tekst die cruciaal is in de opbouw van symbolisch kapitaal en de beeldvorming van de auteur, elementen die ook de (her)interpretatie van het werk sturen. Voorts wordt de relatie met het politieke domein, de nieuwe media en de genderproblematiek zelden aangeboord. Daartegenover staat dat de studie van het politieke essay amper oog heeft voor de fictionaliteit van het discours. Een integratie van die verschillende perspectieven zou de kenmerkende autoreflexiviteit van het essay als praktijk en vorm enkel maar kunnen ten goede komen.

Bibliografie

- Angenot, M. *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.
- Bensmaïa, R. *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986.
- Chadbourne, R. M. 'A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay', in: *Comparative Literature Studies*, 20 (2), 1983, 133-153.
- Chevalier, T. (red.) *Encyclopedia of the Essay*. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.
- Genette, G. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- Glaudes, P. & Louette, J.-Fr. *L'Essai*. Paris: Armand Colin, 2011.
- Good, G. *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. London / New York: Routledge, 1988.
- Haefner, J. 'Unfathering the Essay: Resistance and Intergenreality in the Essay Genre', in: *Prose Studies*, 12, 1989, 259-279.
- Kauffmann, R. L. 'The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method', in: Butrym, A. (red.) *Essays on the Essay: Redefining the Genre*. Athens: University of Georgia Press, 1989, 221-240.
- Korhonen, K. *Textual Friendship: The Essay as Impossible Encounter. From Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*. Amherst: Humanity Books, 2006.
- Obaldia, C. de. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Recchio, T. E. 'A Dialogic Approach to the Essay', in: Butrym, A. (red.) *Essays on the Essay: Redefining the Genre*. Athens: University of Georgia Press, 1989, 271-288.
- Schärf, C. *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.
- Sloterdijk, P. 'Essayismus in unserer Zeit', in: Sloterdijk, P. *Medien-Zeit. Drei gegenwartsdiagnostische Versuche*. Stuttgart: Cantz, 1993, 43-64.
- Vervaeck, B. 'Essay en vertelling in postmoderne tijden', in: *Nederlandse letterkunde*, 6, 2001, 289-309.

PERSONALIA

Kevin Absillis studeerde Germaanse taal- en letterkunde aan de Universiteit Antwerpen en is momenteel aan deze instelling verbonden als docent moderne Nederlandse literatuur en algemene literatuurwetenschap. Zijn onderzoeksbelangstelling gaat uit naar de geschiedenis van het gedrukte woord sinds de Franse Revolutie, de Nederlandstalige literatuur van de negentiende en twintigste eeuw en het denken over taal, literatuur en culturele identiteit. Eind 2009 verscheen de handelseditie van zijn proefschrift onder de titel *Vechten tegen de bierkaai. Over het uitgevershuis van Angèle Manteau (1932-1970)* (2009). Recent co-redigeerde hij met Jürgen Jaspers en Sarah Van Hoof het boek *De manke usurpator. Over Verkavelingsvlaams* (2012).

July De Wilde studeerde Romaanse Talen (Frans en Spaans) aan de Vrije Universiteit Brussel en een Manama in Mexicaanse Literatuur (Universidad Autónoma de Puebla, Mexico). In 2011 behaalde zij haar doctoraat aan de Universiteit Gent met een studie over de vertaling van ironie in romans van Mario Vargas Llosa, Adolfo Bioy Casares en Guillermo Cabrera Infante. Ze werkt sinds 2004 bij de vakgroep Spaans van de faculteit Toegepaste Taalkunde (Hogeschool Gent) waar ze onder andere Spaanse taalvaardigheid, Spaanse en Latijns-Amerikaanse literatuur en Cultuur van Latijns-Amerika doceert. Haar voornaamste publicaties verschenen in *Meta*, *Linguistica Antverpiensia* en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*.

Reindert Dhondt studeerde Romaanse Taal- en Letterkunde en Geschiedenis aan de KU Leuven. In 2011 verdedigde hij zijn proefschrift over de barok in het fictionele werk van de Mexicaanse auteur Carlos Fuentes aan dezelfde universiteit. Momenteel werkt hij als postdoctoraal onderzoeker van het FWO-Vlaanderen op het essayistische discours van Fuentes, met bijzondere aandacht voor de kwestie van autorepresentatie of “ethos”, en is hij actief binnen de onderzoeksgroep LICHI (Literaturas y cine hispánicos) aan de KU Leuven. Recente publicaties in *Nuevas narrativas mexicanas* (2012), *Image and Narrative* (2012) (samen met Dominique Maingueneau en David Martens) en *Interférences Littéraires*.

Thomas Franssen studeerde Media & Cultuur en Sociologie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is als promovendus verbonden aan het Amsterdam Institute for Social Science Research (AISSR). Zijn onderzoek gaat over de invloed van globalisering op het Nederlandse literaire veld vanaf 1980. Hij is binnen de cultuursociologie geïnteresseerd in de praktijken en processen waarin kunstwerken en hun waarde tot stand komen. Over de praktijken van acquirerend redacteurs publiceert hij binnenkort (met Giseline Kuipers) een artikel in *Poetics*.

Frank de Glas studeerde Nederlands en Literatuurwetenschap aan de Katholieke Universiteit Nijmegen en aan de Universiteiten van Uppsala (Zweden) en Kopenhagen (Denemarken). Hij is universitair docent aan de Opleiding Literatuurwetenschap der Faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht. Voornaamste boekpublicaties: *Nieuwe lezers voor het goede boek. De Wereldbibliotheek en 'Ontwikkeling'/De Arbeiderspers vóór 1940* (1989) en *De regiekamer van de literatuur. Een eeuw Meulenhoff 1895-2000* (2012).

Kris Humbeek studeerde Germaanse taal- en letterkunde aan de KU Brussel en de Universiteit Antwerpen. Hij is hoogleraar Moderne Nederlandse letterkunde en Algemene literatuurwetenschap aan de Universiteit Antwerpen en codirecteur van het onder die universiteit ressorterende Instituut voor de Studie van de Letterkunde in de Nederlanden (ISLN). Hij is tevens hoofdredacteur van het *Verzameld werk* van Louis Paul Boon. Behalve over Boon, over het deconstructivisme en over de representatie van de trein in de literatuur publiceerde hij bijdragen over onder anderen Nicolaas Beets, Conrad Busken Huet, Gustaaf Vermeersch, Paul van Ostaijen, Filip De Pillecyn, Gerard Walschap en Hugo Claus.

Vanessa Joosen studeerde Germaanse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Antwerpen en haalde een MA in Children's Literature aan Roehampton University. Ze doceert jeugdliteratuur aan de Universiteit Antwerpen en werkt met een NWO VENI beurs als postdoctoraal onderzoeker aan de Universiteit van Tilburg. Ze is co-auteur van *Uitgelezen jeugdliteratuur* (met Katrien Vloeberghs, 2008) en auteur van *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales* (2011) en *Wit als sneeuw, zwart als inkt: De sprookjes van Grimm in de Nederlandse literatuur* (2012). Daarnaast recenseert ze jeugdboeken voor *De Standaard der Letteren*.

Mathijs Sanders studeerde Nederlandse Taal- en Letterkunde aan de Universiteit Utrecht en promoveerde aldaar op een proefschrift over literatuuropvattingen van katholieke Nederlandse schrijvers en critici tussen 1870 en 1940 (*Het spiegelend venster*, 2002). Sinds 2004 is hij als universitair docent Algemene Cultuurwetenschappen werkzaam aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij publiceert vooral over Nederlandse literatuur in de eerste helft van de twintigste eeuw, met bijzondere aandacht voor literaire kritiek en relaties met buitenlandse literatuur.

Laurence Van Nuijs is als postdoctoraal onderzoeker van het FWO-Vlaanderen verbonden aan de KU Leuven. Ze promoveerde in 2010 op een proefschrift over communistische literaire kritiek, dat in 2012 verschijnt bij Peter Lang onder de titel *La Critique littéraire communiste en Belgique: Le Drapeau Rouge et De Rode Vaan (1944-1956)*. Haar huidige onderzoek betreft de relaties tussen pers en literatuur en het spanningsveld tussen autonome en heteronome literaturopvattingen in de Franse literatuur van de twintigste eeuw, en in het bijzonder het oeuvre van de Franse romanschrijver, essayist en criticus Bernard Frank. Ze is redactie-

secretaris van het meertalige tijdschrift *Interférences littéraires – Littéraire interférenties* en lid van het directiecomité van *COntEXTES, revue de sociologie de la littérature*.

Sara Verbeeck is licentiaat vertaler-tolk. Ze is momenteel verbonden als onderzoeksassistent Vertaalwetenschap aan het departement Vertalers en Tolken van de Artesis Hogeschool Antwerpen en de Universiteit Antwerpen. Ze bereidt haar proefschrift voor over culturele bemiddeling in de Franse vertalingen en receptie van Louis Paul Boon, onder supervisie van de promotoren Kris Humbeeck (UA) en Kris Peeters (Artesis). Publicatie in *Atelier de traduction* (2009).

