# MAKE CHAPBOOKS GREAT AGAIN

een internationale geschiedenis met een Nederlandse toekomst

Laurens van de Linde
Nederlandse taal en cultuur, Master Literair bedrijf
S4145828
laurensvandelinde@gmail.com
Prof. dr. Jos Joosten, dr. Usha Wilbers

# INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD ..... 1
ABSTRACT ..... 2
INLEIDING EN AANLEIDING ..... 2
PROBLEEMSTELLING EN HAAR UITWERKING ..... 4
METHODE ..... 6
LITERATUUROVERZICHT ..... 8
DE VELDTHEORIE VAN BOURDIEU ..... 8
HET KAPITAAL ..... 9
HET LITERAIRE VELD IN NEDERLAND ..... 10
HET LITERAIRE VELD IN DE VERENIGDE STATEN ..... 16
VELD VERSUS FIELD: VERGELIJKING LITERAIRE VELD VERENIGDE STATEN – NEDERLAND ..... 21
EEN UITGEBREIDE GESCHIEDENIS VAN CHAPBOOKS ..... 24
BOEKREEKSEN ..... 29
HET HEDENDAAGSE CHAPBOOK ..... 33
CHAPBOOKS IN NEDERLAND EN ZIJN LITERAIRE VELD ..... 33
CHAPBOOKS IN DE VERENIGDE STATEN EN HUN LITERAIRE VELD ..... 47
DEFINITIE VAN HET HEDENDAAGSE CHAPBOOK ..... 49
DISCUSSIE EN CONCLUSIES ..... 51
LITERATUURLIJST ..... 55
PAPIEREN BIBLIOGRAFIE ..... 55
DIGITALE BIBLIOGRAFIE ..... 57

# VOORWOORD

Bij dezen wil ik allereerst de mensen bedanken die me vroegen hoe het met de scriptie stond, direct gevolgd door een verontschuldiging ("is dat een verboden onderwerp?", "daar wil je vast nu even niet aan denken"): ik ben jullie oprecht dankbaar voor jullie interesse en jullie brutaliteit die het altijd wint van jullie beleefdheid; het zorgde ervoor dat ik, wanneer ik vertelde hoe het ermee ging en hoe ik me erbij voelde, zowel aan jullie als aan mezelf uitlegde dat het eigenlijk allemaal wel meeviel, dat het leuk was om te doen en dat, zolang je een onderwerp hebt dat je kan blijven boeien, je nooit uitgekeken bent. Het maakte dat ik weer zin kreeg om de bibliotheek in te gaan, zelfs toen de wasmachine mijn USB-stick opat en besloot selectief documenten te corrumperen (SCRIPTIE VERSIE EEN.ZES.docx: kapot; Cadeautips Sinterklaas en Kerst 2014.docx: heel).

In het bijzonder bedank ik Jos Joosten, mijn begeleider, voor onze gesprekken over een tweetalige opvoeding en een vakantiehuisje in de Achterhoek en natuurlijk over de scriptie, waarbij hij keer op keer met interessante leestips en nog niet uitgezochte ideeën kwam die ik maar wat graag uitpluisde en incorporeerde. Daarnaast bedank ik Usha Wilbers voor het kritisch lezen van dit werk; Wout, die me hielp bij het kiezen van een richting en het concretiseren van ideeën; Esther voor haar niet aflatende steun en oprechte interesse, die door bleef vragen als ik geen zin had erover te praten maar wist dat het beter was het wel te doen; en, ten slotte, mijn moeder.

# ABSTRACT

In deze masterscriptie is onderzoek gedaan naar een fenomeen binnen de literatuur dat al sinds de late Middeleeuwen bestaat en na lange afwezigheid in de 20e eeuw een wedergeboorte heeft doorgemaakt: het chapbook. Aanvankelijk waren de boekjes bijeengeraapte flarden tekst in welk genre dan ook die door marskramers werden verkocht aan de mensen die geen echte boeken konden betalen, maar na hun doorstart in de Verenigde Staten de 20e eeuw, nadat ze door de opkomst van de paperback en dagbladen – goedkopere en betere alternatieven – tijdens de Industriële Revolutie van het toneel verdwenen, was de naam het voornaamste dat hetzelfde bleef. De nieuwe chapbooks werden middelen voor experimentele dichters om zonder een contract bij een erkende uitgeverij hun poëzie te verspreiden onder liefhebbers, tegen weinig geld, en zijn van daaruit het veld in getrokken. Ruim een halve eeuw nadat het moderne chapbook zijn intrede deed in het Amerikaanse literaire veld, gebeurde dat in 2012 ook voorzichtig in Nederland, met onderhand drie initiatieven. In de Verenigde Staten heeft het chapbook zich ontwikkeld tot een *standalone* binnen iemands oeuvre, als het ware: schrijvers publiceren een chapbook na al werk te hebben uitgebracht omdat de vorm hen aanstaat, schrijvers brengen uitsluitend chapbooks uit en ambiëren niet meer dan dat, of schrijvers zien het als opmaat naar een grotere publicatie. In Nederland heeft die laatste functie de nadruk, maar blijft het na vier jaar nog wennen aan het fenomeen – de vraag is of dat wel moet.

This master's thesis sheds light on a phenomenon that has existed in literature since the Middle Ages and, after a period out of the spotlight, has had a resurgence in the 20th century: the chapbook. Initially, chapbooks were sold by chapmen to the masses, who couldn't afford real books: small booklets thrown together, usually consisting of a whole number of genres. The chapbook disappeared from view during the Industrial Revolution due to the rising popularity of the paperback and the newspaper – cheaper and better alternatives – but after its revival in the United States, mostly in the second half of the 20th century, above all the name stays the same. The new chapbooks were used by experimental writers (mostly poets) to distribute their work for a low price and without the need of a publishing house. From their start with the Beatniks chapbooks have been developing and growing within the American literary field. In more recent years – 2012, to be precise – the chapbook has found its way back to the Netherlands, with three chapbook initiatives so far. In the United States the chapbook has taken on the role of a standalone unlike any other publication in a writer's work: writers work on a chapbook after having published 'regular' work because the form interests them, writers solely publish chapbooks and don't aspire to publish anything else, or writers view chapbooks as a stepping stone to a 'real' publication. For the time being that last function prevails in the Netherlands as primary motivation to write a chapbook, but it's too early to frame the chapbook within the literary field – we should ask ourselves if that's even necessary.

# INLEIDING EN AANLEIDING

"'Literaire toekomst van Nederland zal Nijmeegs zijn.'" Zo kopte de *spread* die verscheen op 8 mei 2015 in *De Gelderlander*.[1] Het citaat is afkomstig van Frank Tazelaar, directeur en artistiek leider van Literair Productiehuis Wintertuin en coördinator van de schrijfopleiding Creative Writing aan ArtEZ Arnhem. Volgens Tazelaar komt de vernieuwing binnen de literatuur nu uit de periferie van het land, en niet meer uit de culturele centra in de Randstad. Dado ziet een verband tussen de stelling van Tazelaar en een constatering die Wim Pijbes, in dat jaar juryvoorzitter van de Libris Literatuurprijs, doet. Pijbes stelt namelijk in het juryrapport van de prijs dat de toekomst van de literatuur vrouwelijk zal zijn. Op de shortlist staan twee vrouwen, beiden met Nijmeegse wortels: Niña Weijers (*De consequenties*) groeide op in Nijmegen en Esther Gerritsen (*Roxy*) in Gendt.

Of de toekomst van de literatuur vrouwelijk, Nijmeegs – of, iets algemener, perifeer – is of zelfs beide is nog maar de vraag, maar een bepaalde tendens oostwaarts valt moeilijk te ontkennen: de Turing Gedichtenwedstrijd, een van de grootste Nederlandstalige gedichtenwedstrijden, werd dit jaar gewonnen door Else Kemps, een derdejaars studente Creative Writing uit Malden, de landelijke afsluiter van de Boekenweek (het Boekenbal voor lezers) vond dit jaar plaats in Nijmegen en in Arnhem wordt sinds 2015 Nieuwe Types georganiseerd, een jaarlijks festival met aandacht voor actuele ontwikkelingen in het literaire veld en afstuderende studenten van verschillende schrijfopleidingen in Nederland en België – dit zijn slechts enkele voorbeelden. Nijmeegse schrijver Thomas Verbogt bemerkt dit ook in het artikel van Dado.

> "In het oosten gebeurt erg veel op literair gebied. Vooral in de cafés. Als je iets doet in Nijmegen merk je meteen dat er belangstelling is. Ik denk dat het klimaat nu gunstig is." En dat was vroeger echt niet zo, zegt Verbogt. Verbogt verhuisde halverwege de jaren zeventig van Nijmegen naar Amsterdam. "Nijmegen was toen nog dogmatisch, een literair klimaat was er niet en ook geen poel van talent. Er was één literair café. Nijmegen is nu veel ontvankelijker dan toen. Er is een bepaalde gretigheid."[2]

Een voorbeeld van zo'n talentenpoel is te vinden in de vorm van een literair agentschap waarmee Wintertuin in 2013 is begonnen, en waarin jonge schrijvers worden begeleid bij hun schrijf- en ontwikkelingsproces. De schrijvers leren omgaan en schrijven met een redacteur, zichzelf profileren als artiest en continuïteit in hun proces te krijgen: "zowel artistieke ondersteuning als coaching bij de opbouw van hun beroepspraktijk."[3] Een concreet resultaat dat volgt uit deze begeleiding is een 'chapbook', een kleine bundeling werk van een schrijver. Het maken van zo'n bundeling teksten kan meerdere redenen hebben, waarvan Wintertuin er één als volgt omschrijft: "[Chapbooks zijn] kleine publicaties, die de opmaat vormen voor een uitgave bij een landelijke uitgever, waarin de schrijvers een voorproefje geven van hun talent."[4]

Het chapbook speelt in zijn huidige vorm – als van een eenvormig fenomeen mag worden gesproken – vooralsnog een rol in de marge van het literaire veld in Nederland. In de late

[1] Dado 2015, Cultuur p. 3.
[2] Ibid.
[3] http://www.wintertuin.nl/wintertuin-lanceert-literair-agentschap/, geraadpleegd op 3 juni 2016.
[4] http://www.wintertuin.nl/chapbookpresentaties-agentschap/, geraadpleegd op 24 mei 2016.

Middeleeuwen en de daaropvolgende eeuwen, in ieder geval tot de 19e, bestond het chapbook in Nederland als een verzamelnaam voor volksboekjes (bestaand uit samenraapsels van verschillende al dan niet literaire documenten) die door marskramers van dorp naar dorp werden gebracht ter verkoop. Deze boekjes verdwenen met de Industriële Revolutie en het groeiende aanbod van goedkope lectuur – waarover later meer – tot het chapbook in 2012 opnieuw de kop opstak in de Nederlandse literaire wereld aan de hand van een boekjesreeks van Joost Baars. Deze huidige insteek lijkt te zijn geënt op de Noord-Amerikaanse chapbookcultuur, waar chapbooks sinds de herintroductie door de Beat Poets wederom een rol zijn gaan spelen in het literaire veld. Nu de literaire voedingsbodem in Nederland voor deze eigenzinnige boekjes steeds gunstiger lijkt te worden – de toenemende aandacht voor talentontwikkeling, technologische ontwikkelingen op het gebied van (goedkope) drukmethoden – is het een kwestie van tijd voor het chapbook wederom een prominente rol inneemt in het Nederlandse literaire veld. De vraag is: hoe ziet dat proces eruit?

## PROBLEEMSTELLING EN HAAR UITWERKING

Zoals gezegd is de Nederlandse chapbookcultuur – hoewel cultuur op dit punt vooralsnog een vrij prematuur begrip is – een opkomend fenomeen dat zijn oorsprong vindt in de Noord-Amerikaanse benadering van het chapbook. Daarnaast *was* er al zoiets als een chapbook, een aantal eeuwen geleden. De inleiding alleen al, en in principe het drietal regels dat hierboven staat an sich, roept een myriade aan vragen op: kwesties over de ontstaansgeschiedenis in Nederland en de Verenigde Staten, de naamgeving en of er een verbinding te leggen is tussen het ouderwetse chapbook en het hedendaagse, om maar een handvol te noemen – en dat is nog voor de twee verschillende chapbookculturen met elkaar zijn vergeleken of hun functie in het literaire veld in beide landen is onderzocht. Voor dit artikel is het raadzaam de vele uiteenlopende maar alle even prangende onderzoeksvragen onder te verdelen in drie categorieën: ten eerste de ontstaansgeschiedenis en levensloop van chapbooks in beide landen, ten tweede de functie die chapbooks in beide landen uitoefenen binnen het literaire veld zoals in kaart kan worden gebracht aan de hand van de theorieën van Pierre Bourdieu, en ten laatste de verhoudingen tussen Nederland en de Verenigde Staten wat de chapbooks betreft met als uitgangspunt de voorgaande twee categorieën.

Wat de ontstaansgeschiedenis betreft, moet worden uitgezocht welke rol chapbooks in het verleden vervulden (de ‘ouderwetse’ vorm) en hoe hun levensloop eruitzag. Daarmee expliciet verbonden is de naamgeving: waar komt de naam *chapbook* vandaan? Vervolgens moet op het pad van ontstaansgeschiedenis voort worden geborduurd en moet worden onderzocht wat de huidige situatie omtrent de kleine boekjes in zowel Nederland als de Verenigde Staten is. Interessant en relevant om te onderzoeken hierbij is hoe technologische en maatschappelijke ontwikkelingen hebben bijgedragen aan de huidige vorm van het boekje naast de historische traditie: welke obstakels kwam het onderweg tegen en, wellicht het meest belangrijke, welke ontwikkelingen zouden als universeel kunnen worden beschouwd en welke als cultuur- en tijdgebonden. Aan de hand van resultaten uit deze vragen kan

antwoord worden gegeven op de vraag: hoe is het tegenwoordig met het chapbook gesteld in Nederland en de Verenigde Staten, en welke historische, technologische en maatschappelijke gebeurtenissen en ontwikkelingen hebben ervoor gezorgd dat de chapbooks zijn wat, hoe en waar ze op dit moment zijn?

Ten tweede is van belang om na te gaan welke functie de chapbooks vervullen en hebben vervuld in het literaire veld door de jaren en eeuwen heen: informatie die relevant is voor duiding van de voorgeschiedenis van het chapbook en cruciaal voor een blik op de toekomst. Veel verschillende aspecten komen hierbij kijken: het inherente karakter van het chapbook in een bepaalde periode of cultuur, de plek in het veld die het chapbook inneemt met daarnaast het beoogde karakter dat derden (schrijvers, uitgevers) het boekje toedichten, de verschillende manieren waarop het chapbook zich van de vormen van kapitaal bedient, de spelers die worden beïnvloed, hetzij negatief of positief, door het chapbook binnen het literaire veld en uiteraard een mogelijk toekomstbeeld voor het kleine boek. Deze veelheid aan vragen gaat schuil in de ogenschijnlijk simpele vraag 'wat is de rol van chapbooks binnen het literaire veld door de jaren heen?', waarmee een zo volledig mogelijk beeld van de altijd transformerende, fluctuerende functie van een van de spelers in het literaire veld wordt geschetst.

Ten laatste worden de twee onderzochte landen vergeleken op de twee tot dan toe onderzochte punten. De twee ontstaansgeschiedenissen, of misschien beter, als wordt bevonden dat beide vormen één gemeenschappelijke voorouder hebben, levenslopen worden met elkaar vergeleken: overeenkomsten worden getoond en verschillen geduid aan de hand van de historische, technologische of maatschappelijke context, of wellicht aan de hand van nog een ander facet. De bewegingen die beide varianten van het chapbook maken in hun lokale literaire veld worden met elkaar vergeleken, met aandacht voor de beoogde zowel als de eigenlijke functie en de omringende spelers. Aan de hand van de resultaten die uit bovenstaande onderzoeksvragen komen en het naast elkaar leggen van de twee culturen wat deze aspecten betreft, kunnen, hoewel voorzichtig, uitspraken gedaan worden over de toekomst, naar verwachting met name wat de Nederlandse, jongere traditie van het chapbook betreft maar hopelijk ook over de situatie in de Verenigde Staten.

Verwacht wordt dat chapbooks in beide landen, al zal dat meer het geval zijn in Nederland, een rol in de marge innemen ten opzichte van de andere spelers in het literaire veld. Enerzijds is het een opkomend fenomeen dat zijn sporen in dit nieuwe, experimentele jasje wellicht nog moet verdienen, anderzijds is het een drager die zich bij uitstek goed leent voor literatuurverspreiding die kleinschalig is en niet per se de ambitie heeft daarboven uit te stijgen. Een van de spelers die zonder twijfel zal worden beïnvloed door het chapbook is het literaire tijdschrift, gezien het vrij soortgelijke doel dat beide spelers nastreven: een talentenpoel van schrijvers zijn, die in het tijdschrift maar waarschijnlijk ook steeds meer in het chapbook een plek hebben om te experimenteren, te publiceren en gelezen te worden zonder eerst een roman of dichtbundel te hebben voltooid. Dit zal zeker zo zijn in Nederland – in de Verenigde Staten is dit wellicht minder het geval, en leeft het naast elkaar. Het is aannemelijk dat gezien de omvang van 'de literaire wereld' in de Verenigde Staten dergelijke redelijk

soortgelijke initiatieven zonder al te veel concurrentie naast elkaar kunnen bestaan, terwijl men in Nederland al snel op elkaars lip zit bij in principe wat dan ook. Daarnaast is het zeer aannemelijk en haast niet te ontkennen dat technische ontwikkelingen een enorme rol en gaan spelen in de vlucht die chapbooks mogelijk gaan maken in Nederland, mits goed ingezet – de manier waarop dit in de Verenigde Staten is gebeurd, kan veel inzichten verschaffen over enerzijds het effect van dergelijke ontwikkelingen op één literair product en de literatuur als geheel, en anderzijds over het pad dat het Nederlandse boekje zou kunnen gaan bewandelen. Door het ontwerpen en drukken van kleine, eerste 'proeven', die, hoewel representatief voor een schrijver, nog niet een totaalbeeld geven van deze schrijver, is er meer ruimte voor experiment en creativiteit dan in een complete bundel of roman – daarnaast heeft de schrijver wat meer vrijheid en ruimte juist voor dat experiment doordat de druk van buitenaf minder hoog en de verwachtingen getemperd en vrij van geest zijn: de mogelijkheden op het gebied van drukken en printen maar ook het internet kunnen hier dus een grote rol spelen.

Toch blijft het nog maar de vraag of Nederland een juiste voedingsbodem heeft voor dit soort boeken, of initiatieven. De chapbooks excelleerden, zoals later uitgebreid aan bod zal komen, bij de Beatniks in de Verenigde Staten door het experiment dat erin zat, en een dergelijke beweging lijkt minder dichtbij in Nederland. Nu Wintertuin het chapbook wil omvormen tot een product dat juist aantrekkelijk voor lezers en uitgevers zou moeten zijn – iets dat samen zou kunnen gaan met experimentele poëzie maar dat vaker niet dan wel doet – lijkt dat experimentele karakter stukje bij beetje verloren te gaan. Misschien goed, omdat het de vraag is of zoiets hier werkt, maar bovenal moet worden gewaakt dat het unieke karakter van het chapbook wel in het vizier moet worden gehouden om niet tot een simpele voorpublicatie te verworden, een voetnoot in het latere leven van een schrijver.

## METHODE

Om dit proces in kaart te kunnen brengen, is er een aantal onderzoeksstappen om te worden gezet. Ten eerste zal een overzichtelijke geschiedenis moeten worden geschetst van het chapbook in ouderwetse vorm zoals het in Nederland en het buitenland – voornamelijk Engeland, om de connectie met de Verenigde Staten en de huidige situatie helder te krijgen – is voorgekomen. Inzicht in het ontstaans- en verdwijningsproces van het klassieke chapbook kan aantonen hoe het hedendaagse chapbook afwijkt van de oudere variant, en hoe het maatschappelijke klimaat invloed kan hebben op de levensloop van bijzondere of onalledaagse uitgaven. Ten tweede moeten de hedendaagse chapbooksituatie en het literaire veld als geheel in kaart worden gebracht voor de Verenigde Staten, waar de boekjes immers al langer een rol spelen in het literaire veld en tijd hebben gehad om zich een plekje in het veld toe te eigenen, en voor Nederland, waar het fenomeen in een veel jonger stadium verkeert. Ten derde moet geïnventariseerd worden welke ontwikkelingen op, onder andere, technologisch en maatschappelijk vlak die in de 21$^{e}$ eeuw een rol spelen van belang kunnen zijn bij de 'nieuwvorming' van het Nederlandse chapbook, en ten laatste moet het Amerikaanse traject vergeleken worden met het

Nederlandse, aan de hand waarvan uitspraken kunnen worden gedaan over de toekomst van het chapbook in Nederland.

Wat het onderzoeksveld betreft, vindt de afbakening ervan veelal in de onderwerpkeuze al plaats: omdat het fenomeen in Nederland vrij onbekend is, is het onderzoeksveld redelijk klein en laat het aardig wat ruimte voor hypothetisering. Dit is een ander verhaal in de Verenigde Staten: hoewel de chapbooks vrij jong zijn – in theorie is de huidige variant nu een kleine eeuw oud, maar in de praktijk heeft het chapbook in de tijd van de Beat Generation pas een concrete vorm aangenomen – heeft het wel een rijke en bijzondere geschiedenis. Mede daarom is voor deze twee landen gekozen: het huidige chapbook heeft veel voeten in de Amerikaanse aarde en lijkt van daaruit overgewaaid te zijn naar Nederland. De ontstaansgeschiedenis is daar tevens het meest helder beschreven en lijkt daar ook de daadwerkelijke doorstart te hebben gemaakt in de vorm die we nu kennen, een 'visitekaartje', een pamflet voor nieuwe, vaak experimentele teksten van eveneens nieuwe dichters.

Dit onderzoek is erg theoretisch, descriptief en, zeker in het geval van de Nederlandse situatie, verkennend van aard is, en dit wordt weerspiegeld in de onderzoeksmethoden en de afbakening van het theoretisch kader – uitslagen van enquêtes zouden bijvoorbeeld simpelweg niet ter zake doende zijn. In het onderzoek naar de levensloop van de chapbooks in binnen- en buitenland is uiteraard veel aandacht voor de theorieën en schema's die Bourdieu opstelde aangaande het literaire veld en zijn werking, de verschillende soorten kapitaal en de wederzijdse invloed die kapitaal en de spelers in het veld op elkaar uitoefenen. Aan de hand van de theorieën van Bourdieu en anderen over het literaire veld kan de huidige situatie in Nederland en de Verenigde Staten worden geschetst en de rol van de chapbooks – en de spelers die hen beïnvloeden en door hen worden beïnvloed – daarin te beschrijven. Gezien het belang van de veldtheorie voor dit artikel en de plaatsaanduiding van het chapbook, worden, voordat verder de geschiedenis van het kleine boek uit de doeken wordt gedaan, de theorieën van Bourdieu over het veld en de verschillende vormen van kapitaal besproken. Vervolgens worden de huidige literaire velden van Nederland en de Verenigde Staten in kaart gebracht aan de hand van deze en andere theorieën aangaande interactie en afbakening binnen de culturele sector.

# LITERATUUROVERZICHT

## DE VELDTHEORIE VAN BOURDIEU

"Des espaces structurés de positions (ou de postes) dont les propriétés dépendent de leur position dans ces espaces et qui peuvent être analysées indépendamment des caractéristiques de leurs occupants (en partie déterminées par elles."[5] Dit is de definitie die de Franse socioloog Pierre Bourdieu geeft van de verschillende velden die hij voorstelt bij zijn veldtheorie, aan de hand waarvan hij de werking van de maatschappij trachtte te duiden. Bourdieu poneerde de veldtheorie in de jaren 80 van de vorige eeuw, aan de hand waarvan hij stelt dat actoren binnen een bepaald veld relaties met elkaar aangaan en elkaar beïnvloeden, wat leidt tot bepaalde verhoudingen ten opzichte van elkaar, individueel of in groepen, en uiteindelijk resulteert in de accumulatie van verschillende soorten kapitaal. Al deze factoren leiden ertoe dat elk 'gethematiseerd' veld, of het nu de literatuur, economie, politiek of iets anders beschrijft, een eigen unieke, altijd veranderende structuur en eigen doelstellingen heeft.

In *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century* geeft John Thompson vier redenen waarom Bourdieus veldtheorie ons kan helpen de uitgeverswereld beter te begrijpen. Ten eerste is de theorie, en het concept van verschillende, op elkaar reagerende velden an sich, een manier om direct duidelijk te maken dat de uitgeverswereld in feite niet één duidbare wereld is, maar eerder een veeltal aan werelden, "a *plurality of fields*, each of which has its own distinctive characteristics." Thompson bedient zich van een analogie met bordspellen, die voor een buitenstaander alle lijken op spellen met een speelbord en poppetjes op dat bord representatief voor de speler maar in de praktijk een unieke set regels hebben voor dat bord en die poppetjes.[6] Ten tweede illustreert de idee van het veld direct dat niets, geen speler of werk, in isolatie opereert, maar dat iedereen in relatie tot elkaar werkt en leeft: relaties van macht en competitie, maar ook van samenwerking. "The theory constantly reminds us that the actions of any particular agent or organization are always part of larger whole, a system if you like, of which they are part but over which they do not have any overall control.[7] De derde reden die Thompson aandraagt om de veldtheorie te gebruiken, is dat het de toeschouwer duidelijk maakt *hoe* spelers elkaar kunnen beïnvloeden in het veld, namelijk aan de hand van verschillende soorten van kapitaal (hierover meer in HET KAPITAAL). Via de verschillende vormen en de onderlinge distributie van kapitaal kunnen de plekken van spelers in het veld worden geduid en verklaard, en kan worden uitgelegd op welke manier ze van elkaar afhankelijk zijn: wie wanneer geeft en wanneer neemt. De, in zijn ogen belangrijkste, reden bewaart Thompson voor het laatst. Hij stelt dat ieder uitgeefveld een unieke dynamiek heeft, die hij de "logic of the field" noemt. Alle spelers in het veld kennen deze logica, die inherent is aan het veld, en kunnen zich hiervan bedienen om zodoende in het veld te overleven: "They may not be able to explain the logic in a neat and concise way, they cannot give you a simple formula that sums it all up, but they can tell you in

[5] Bourdieu 1984, p. 113.
[6] Thompson 2010, p. 4.
[7] Ibid, p.4-5 .

great detail what it was like when they first entered the field, what it's like now and how it has changed over time."[8]

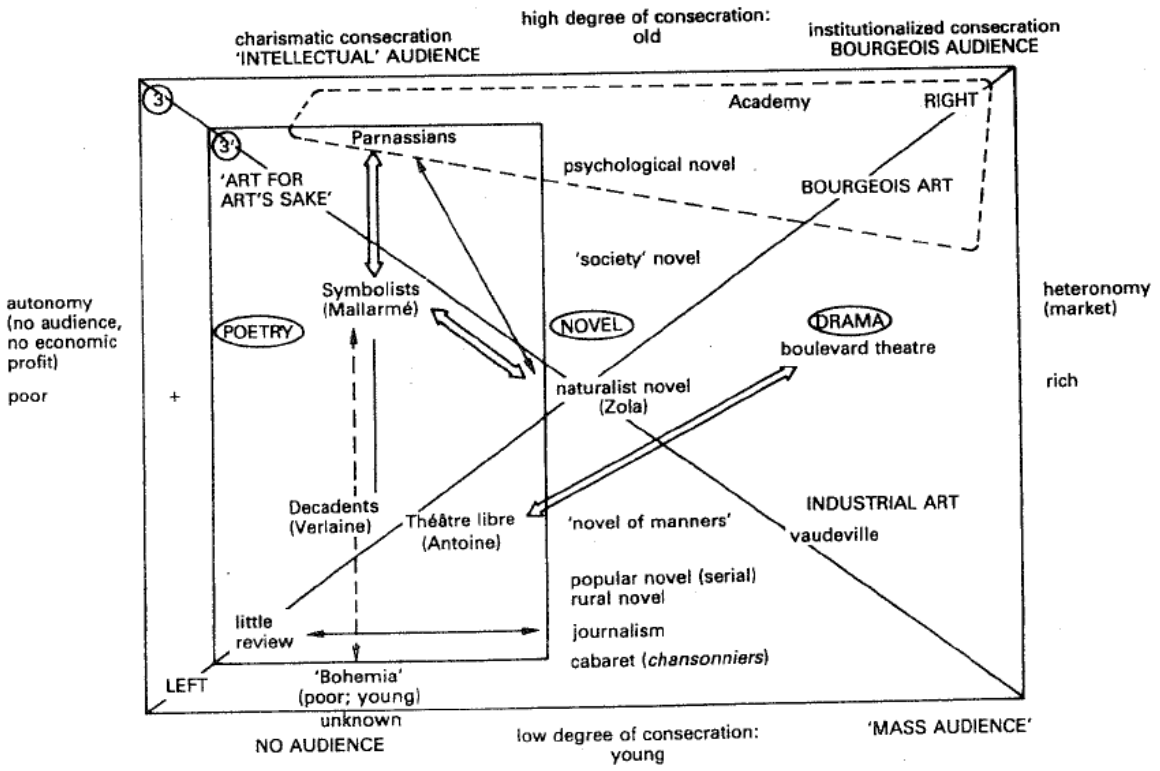
**HET KAPITAAL**

Het literaire veld is, zoals hierboven gezegd is en latere voorbeelden zullen expliciteren, altijd veranderend en in beweging – ongrijpbaar haast. De spelers zijn continu verwikkeld in een dialoog waarbij de argumenten hetzelfde blijven maar de retorische middelen altijd in ontwikkeling zijn. Een van de manieren om relaties en rollen van spelers te duiden, is wat Bourdieu het kapitaal noemt en als volgt beschrijft: "Capital is accumulated labor (in its materialized form or its 'incorporated,' embodied form) which, when appropriated on a private, i.e., exclusive, basis by agents or groups of agents, enables them to appropriate social energy in the form of reified or living labor."[9] Aan de hand van zijn veldtheorie zijn vier vormen van kapitaal te onderscheiden, ieder met hun eigen wijze van vergaring die zal worden toegelicht in het licht van het literaire veld. Ten eerste is daar het economisch kapitaal, de geldelijke waarde van een kunstwerk. Economisch kapitaal wordt vergaard door betaalde optredens, de boekverkoop en prijzengelden. Ten tweede onderscheidt Bourdieu het symbolisch kapitaal, of symbolische productie: de artistieke waarde die wordt toegekend aan een boek. Recensies (of het ontbreken ervan), onderscheidingen en juryrapporten spelen hierin een rol. Ten derde is er een soort kapitaal dat voortvloeit uit de culturele onderlegdheid, opvoeding en opleiding van de kunstenaar, het culturele kapitaal, en ten laatste het sociaal kapitaal, dat bestaat uit bijdragen aan de hand van het netwerk van de kunstenaar, vergaard door het netwerk en de kunstenaar zelf.[10]

Met name het economisch en symbolisch kapitaal zijn interessant voor de ontwikkeling en de consecratie van de chapbooks in de tegenwoordige tijd, zeker in het geval van de Beat Poets, waar de twee soorten kapitaal bewegingen maakten die aan de hand van het schema weergegeven in figuur 1, een schema van het Franse literaire veld in de tweede helft van de 19e eeuw waarin Bourdieu het symbolische (verticale as) en economische (horizontale as) kapitaal tegen elkaar afzet, goed te duiden zijn. In het schema is te zien hoe de vier uitkomsten te definiëren zijn. De hoek links onderin is gereserveerd voor de kunstenaar met weinig geld en weinig erkenning en publiek – de onbekende, overwegend jonge kunstenaar. Links bovenin vinden we de arme, maar wel erkende kunstenaar, de artiest die geen winstoogmerk maar de idee van *l'art pour l'art* hoog in het vaandel heeft staan: de kunst omwille van de kunst. Terwijl de kunstenaar links onderin geen publiek bedeeld is, kan, volgens het schema, die links bovenin rekenen op een "intellectual audience", dat waarschijnlijk eenzelfde visie als de kunstenaar aanhoudt. Interessant aan de linkerpool van dit veld is dat de arme kunstenaar autonoom is wegens zijn gebrek aan geld: hij is onafhankelijk van anderen omdat hij überhaupt niet in stand gehouden wordt door derden, terwijl dat aan de rechterpool wel zo is. Daar wordt kunst bedreven met inachtneming van een bepaalde rol voor geld, of in ieder geval een vorm van

[8] Ibid., p. 11.
[9] Bourdieu 1986, p. 46.
[10] Bourdieu 1980, p. 262, 268.

economisch kapitaal. Aan het uiteinde van beide assen staat de culminatie van zowel symbolische erkenning als economisch voordeel in de vorm van de kunst voor een 'bourgeois audience'. De bourgeoiskunst onderscheidt zich van de l'art pour l'art wegens een gebrek aan (de zoektocht naar) autonomie en, zo zegt Paul Lopes, zijn minder lange geschiedenis: "The difference is in the lapse into formalism of restricted high art in its quest for autonomy and its elaborate history of competencies."[11] Een voorbeeld van een schrijver in deze hoek zou Arnon Grunberg zijn, wiens boeken veel zijn verkocht en bekroond door de jaren heen maar wiens werk ook kwalitatief en esthetisch hoog gewaardeerd wordt – hier speelt de bekroning duidelijk zowel op het symbolische als economische vlak een rol. Ten laatste wordt de 'mass audience' bediend door kunstenaars die met hun werk weinig symbolisch kapitaal maar veel economisch kapitaal verkrijgen: in deze categorie kan men denken aan dergelijke gedramatiseerde autobiografieën en thrillers – al wordt in dat laatste geval getracht het niveau enigszins te verheffen door het te laten voorgaan door het adjectief 'literaire'.




**Figuur 1** *schema van het Franse literaire veld in de tweede helft van de 19e eeuw, waarin '+' staat voor een dominante positie of pool en '-' voor een negatieve.*[12]

## HET LITERAIRE VELD IN NEDERLAND

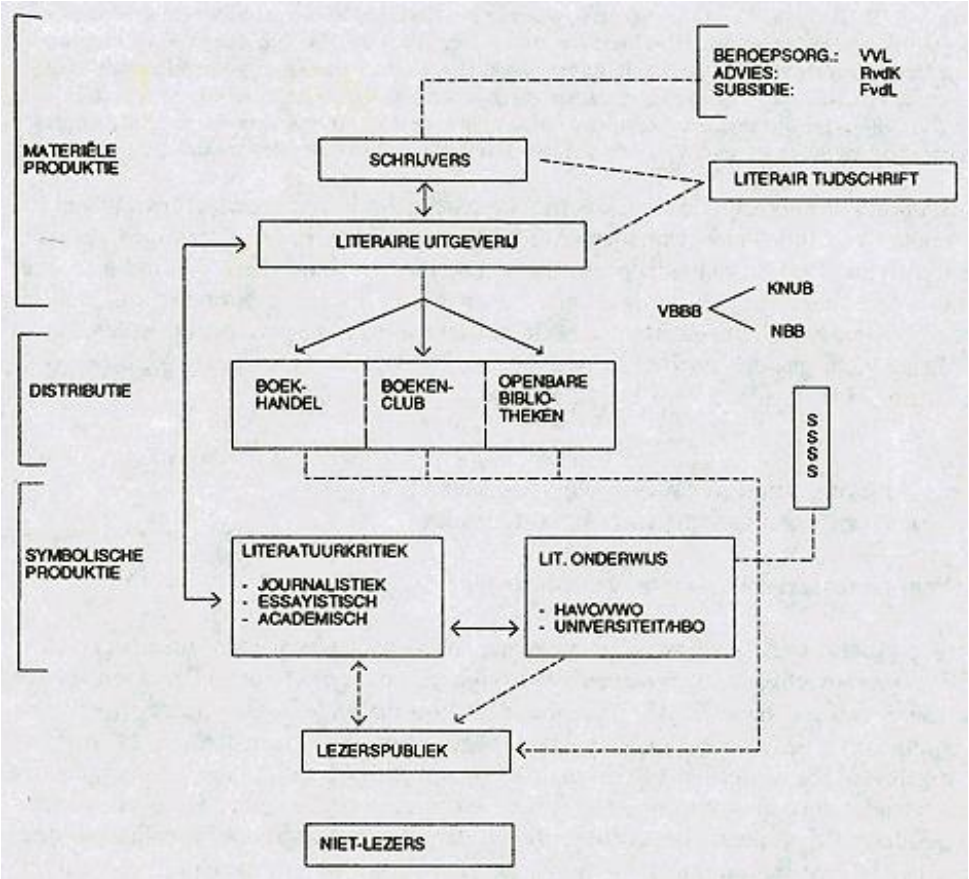
In 1993 verscheen een brochure van de hand van literatuurwetenschappers Kees Van Rees en Gillis Dorleijn, getiteld *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld. Aandachtsgebied literaire opvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap*, waarin ze uiteenzetten waarom "institutioneel onderzoek het inzicht kon verdiepen in het functioneren van literatuuropvattingen en de mogelijkheid

[11] Brown & Szeman 2000, p. 181.
[12] Bourdieu 1993, p. 49.

bood om ideeën over het belang van de context te preciseren."[13] De schrijvers vertegenwoordigden ieder een van de twee in het voorstel verenigde richtingen: de institutionele analyse enerzijds (Van Rees) en de studie naar literatuuropvattingen anderzijds (Dorleijn).[14] Dertien jaar later sloegen ze hun handen wederom ineen voor *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800 – 2000*. In dit boek trachten Van Rees en Dorleijn het Nederlandse literaire veld in kaart te brengen in zijn huidige vorm en een overzicht van de gebeurtenissen die eraan vooraf gingen te geven. Dit doen ze aan de hand van elf historisch opgezette hoofdstukken, ieder een aspect van het literaire veld belichtend: oud-directeur van uitgeverij Meulenhoff Laurens van Krevelen vertelt bijvoorbeeld over de geschiedenis van 'zijn' uitgeverij, Nel van Dijk neemt de kunstkritiek onder handen tijdens het interbellum in de Nederlandse dagbladen en literatuurwetenschapper Gert-Jan Johannes het literatuuronderwijs in de 19e eeuw. Van Rees en Dorleijn hanteren de volgende definitie van het literaire veld: "[D]e verzameling literaire instituties, organisaties en actoren betrokken bij de materiële en symbolische productie, de distributie en consumptie van wat 'literatuur' wordt genoemd."[15] In het boek trachten de wetenschappers een indruk te geven van de verschillende instituties (*hence the name*) die een rol spelen in het literaire veld gedurende de negentiende en twintigste eeuw, met speciale aandacht voor de kritiek, het onderwijs en de uitgeverijen.

Deze institutionele analyse, "waarin diverse instituties en personen in onderlinge wisselwerking betrokken zijn bij de materiële en immateriële productie en verspreiding van literaire werken", heeft geleid tot een schematische weergave van het literaire veld zoals dat er in Nederland tegenwoordig – althans, tot aan het einde van de 20e eeuw in ieder geval, aldus Van Rees en Dorleijn – uitziet. [16] Bourdieu maakte geen onderscheid tussen verschillende kunstdisciplines bij het poneren van het veld, maar schaarde het onder de noemer 'cultureel veld', dat, hoewel het een goed begin is, uiteindelijk een te weinig genuanceerde en fijngevoelige term is. Er kan worden aangenomen dat het literaire veld op soortgelijke wijze opereert als andere culturele velden, maar dat ook op bepaalde punten wordt afgeweken, bijvoorbeeld op het gebied van onderzoek en distributie.

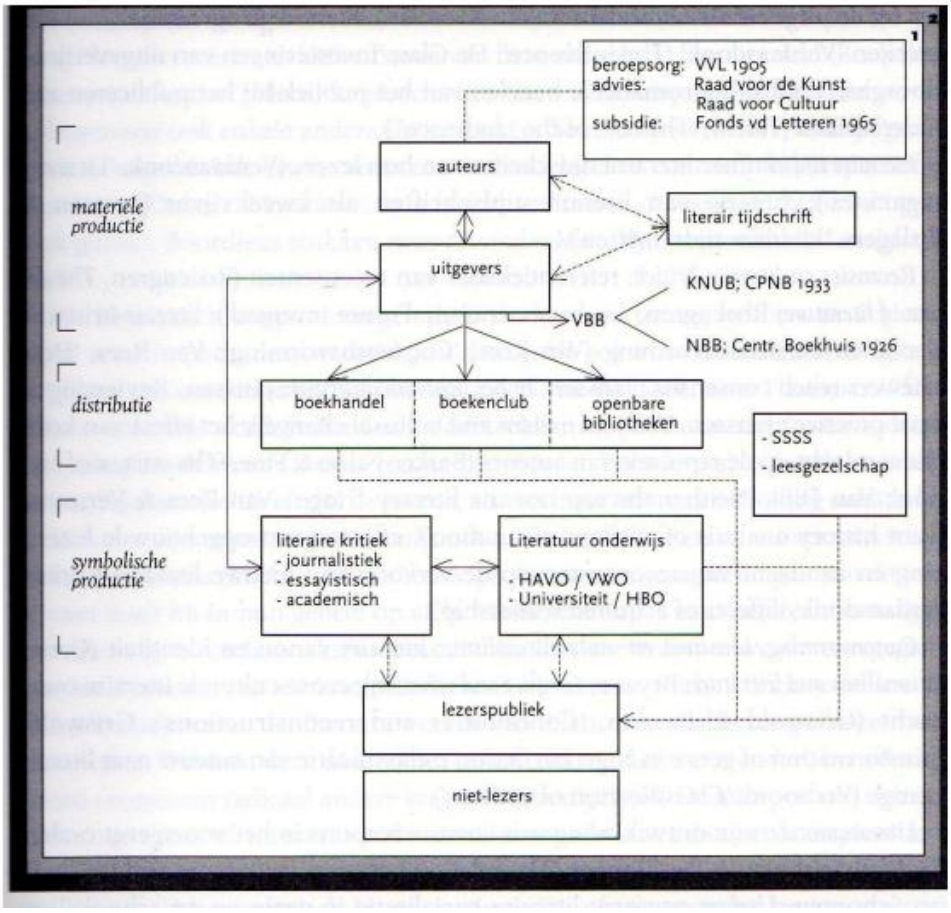
[13] Van Bork & Laan 2010, p. 30.
[14] Janssen 1994, p. 18.
[15] Van Rees & Dorleijn 2006, p. 15.
[16] Van Voorst 1996, p. 145.




**Figuur 2** *schema van het literaire veld tegen het eind van de 20e eeuw, zoals door Van Rees en Dorleijn in 1993 gerealiseerd.*[17]

In figuur 2 is het schema van het literaire veld opgenomen zoals Van Rees en Dorleijn dat in hun brochure van 1993 opstelden, met daarin opgenomen de verschillende instituties en de categorieën waarvoor zij zorg dragen.[18] Dit zijn kort gezegd de producenten, onder wie ze de schrijvers, de uitgeverijen en de tijdschriften scharen; de distributeurs, waarmee de boekhandels en bibliotheken worden bedoeld en de consumenten die zorgen voor symbolische productie van het werk in de vorm van onderzoek en kritische bespreking. Figuur 3 laat een "geüpdatet" model zien zoals het verscheen in *De productie van literatuur*, waarbij het literaire veld zelf niet aangepast wordt, maar wel wordt ingebed in het overkoepelende culturele veld, dat op zijn beurt in het maatschappelijke veld ingebed is (beide zijn aangegeven aan de hand van een omlijsting). Ook worden in dit model de afkortingen toegelicht – althans, van de instituten die in direct contact met de auteurs staan.

[17] Van Rees & Dorleijn 1993, p. 7.
[18] Temme 2009, p. 7.




**Figuur 3** *schema van het literaire veld tegen het eind van de 20e eeuw, ingebed in het culturele veld (2), dat weer is ingebed in het maatschappelijke veld (3).*[19]

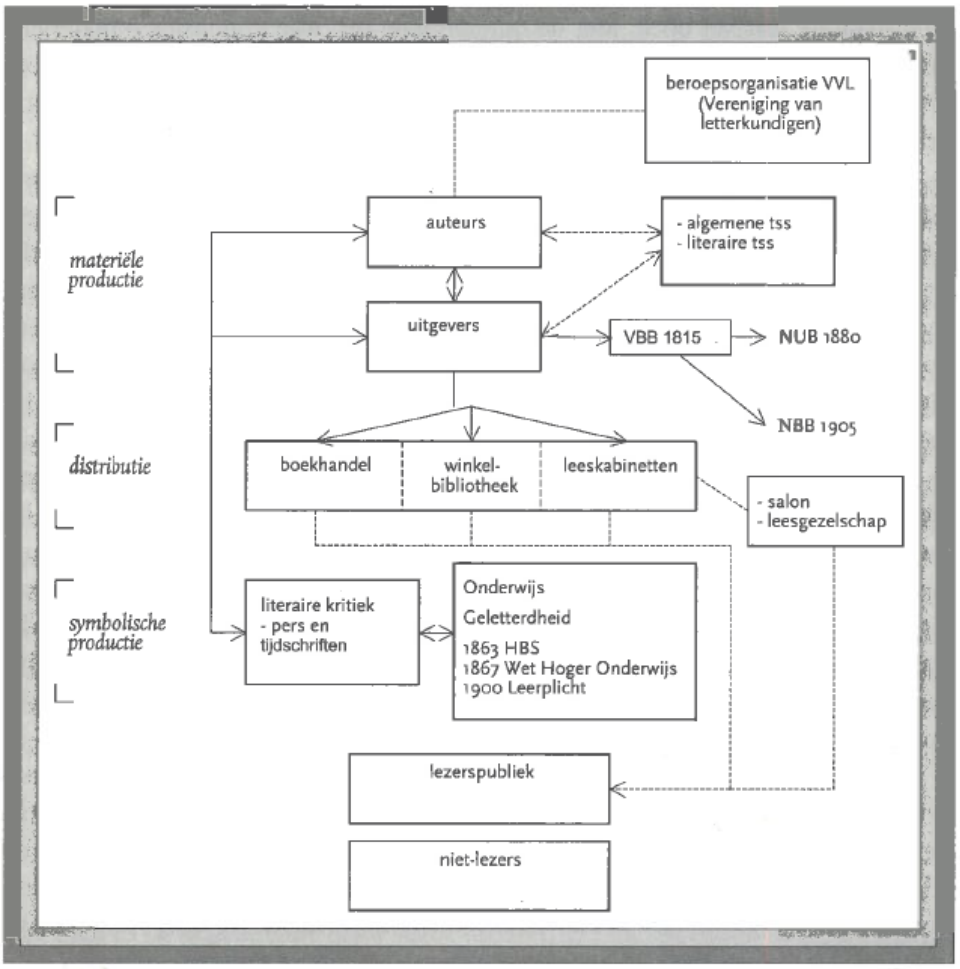
Een opvallend gebrek in dit schema is de literaire prijs als producent en toekenner van symbolisch kapitaal. Hoewel veel van de op het gebied van economisch kapitaal interessante prijzen pas vrij laat, halverwege de jaren 90, de kop opstaken (de Libris Literatuur Prijs en de Fintro Literatuurprijs, voorheen de Gouden Boekenuil, werden in 1994 respectievelijk 1995 voor het eerst uitgereikt en zijn goed voor €50.000,- in het eerste en €25.000,- in het tweede geval), was daarvoor zeker al sprake van de literatuurprijs als een begrip in de Nederlandse letterkunde: de AKO Literatuurprijs (nu ECI Literatuurprijs), de C. Buddingh'-prijs, P.C. Hooftprijs en de Prijs der Nederlandse letteren werden immers al jaren, en in de laatste twee gevallen decennia, uitgereikt. Ook bij deze prijzen was het prijzengeld zeker niet mis: de AKO Literatuurprijs keerde ƒ100.000 uit, wat veranderde in €50.000 na de intrede van de euro.

Interessant is dat het prijzengeld van de P.C. Hooftprijs sterk toenam in 1990, van ƒ8000,- naar ƒ100.000,-, wat gebeurde onder invloed van de eerder genoemde commerciële AKO Literatuurprijs – de P.C. Hooftprijs daarentegen was een staatsprijs.[20] Hieruit kan worden opgemaakt dat het symbolisch kapitaal dat een prijs toekent aan een schrijver of boek samenhangt met het geldbedrag dat aan de prijs verbonden is. Een bijzonder geval wat deze prijs betreft is de weigering

[19] Van Rees & Dorleijn 2006, p. 19.
[20] Jansen & Laan 2015, p. 298.

van de P.C. Hooftprijs door Willem Frederik Hermans die het oorspronkelijke bedrag, ƒ8000,-, afsloeg omdat een typiste een tikfout maakte en er ƒ18.000,- op de oorkonde stond: liever helemaal geen geldbedrag dan 'slachtoffer' worden van een administratieve blunder.

Het economische aspect van literatuurprijzen is niet onbelangrijk, en kan zelfs doorslaggevend zijn voor schrijvers: zo wordt in deel 18 van de literaire reeks *Uitgelezen* uitgelegd hoe de Vlaamse schrijfster Brigitte Raskin met het prijzengeld van de AKO literatuurprijs – ze won in 1988 – haar baan in het onderwijs kon opzeggen om zich op het schrijven te storten.[21] Daarnaast genereert de literaire prijs naamsbekendheid, wat zich verdeelt over economisch en symbolisch kapitaal: enerzijds leidt het mogelijk tot een groter boekkopend publiek, anderzijds bouwt de schrijver een naam op die "een zeker prestige afdwingt bij collega's en lezers."[22]




**Figuur 4** *schema van het literaire veld tegen het eind van de 19e eeuw, ingebed in het culturele veld (2), dat weer is ingebed in het maatschappelijke veld (3).*[23]

Een reden waarom het schema in figuur 3 maar weinig afwijkt van het schema in figuur 4 – waarover later meer – is de generalisering die in deze beide schema's plaatsheeft: termen als 'literaire kritiek' en 'literair tijdschrift' worden in de begeleidende brontekst mondjesmaat toegelicht en kunnen wegens

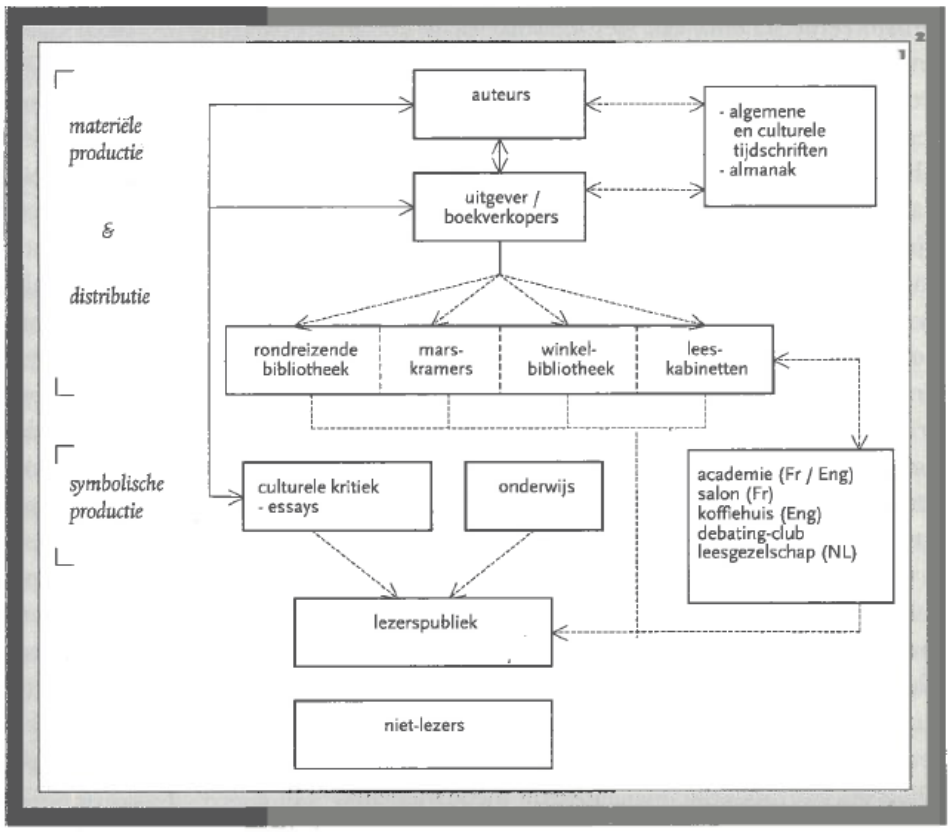
[21] Oevering 2002, p. 121.
[22] Thompson 2005, p. 9; Demoor et al. 2006, p. 72.
[23] Van Rees & Dorleijn 2006, p. 33.

hun algemene karakter in de verschillende schema's blijven staan, maar belangrijk om te realiseren is hoe veranderlijk deze spelers zijn. Het literaire tijdschrift behelst met de opkomst van het internet bijvoorbeeld naast papieren periodieken in toenemende mate online tijdschriften als *De Optimist* en *hard//hoofd*, en papieren tijdschriften die online aangeboden worden, zoals *De Gids*. Voor literaire kritiek en bespreking kan nu ook (letterlijk) gekeken worden naar het boekenpanel van *De Wereld Draait Door*, dat in ieder geval economisch een belangrijke speler is getuige een artikel dat op de website van *HP/De Tijd* verscheen, of, tot voor kort, *Brands met boeken*.[24] Daarnaast kan voor recensies tegenwoordig een veeltal aan recensiesites worden geraadpleegd, dat uiteenvalt in professionele besprekingen enerzijds (*Tzum.info*) en recensies van liefhebbers of amateurs anderzijds (*Hebban.nl*, *Goodreads.com*).

Wanneer het schema dat Van Rees en Dorleijn uittekenden naast hun schema van het veld rond 1900 (zie figuur 4) wordt gelegd, valt op dat de twee schema's nagenoeg hetzelfde zijn: aan de kant van de materiële productie zitten uiteraard de auteurs met de uitgevers en de algemene en literaire tijdschriften, de distributie wordt door de boekhandels en bibliotheken gedaan – in het schema anno 1900 is een rol nog weggelegd voor leeskabinetten, in 2000 zijn boekenclubs, ondernemingen "gericht op de verkoop en distributie van boeken (…) op tenminste landelijke schaal aan leden die een koopverplichting hebben tegenover deze onderneming", vaak met een ledenkorting, opgedoken – en de symbolische productie is in beide gevallen op te delen in de journalistieke receptie enerzijds en de academische waarde anderzijds.[25]

In het schema dat het veld rond 1800 voorstelt (zie figuur 5), blijkt ook veel overeen te komen met de recente varianten maar is distributie en materiële productie nog één categorie: gaandeweg zijn deze dus opgesplitst. Interessant om te zien is dat hier de marskramer nog een hand heeft in de boekdistributie, evenals de rondreizende bibliotheek. De marskramer is een interessante figuur in de boekdistributie die je nu nog zou kunnen herkennen in de Open Dicht Bus, een "mobiel instituut ter bevordering en verspreiding van poëzie, literatuur en mooie muziek."[26] De marskramers speelden een belangrijke rol bij de distributie van triviaalliteratuur (almanakken, pamfletten, blauwboekskens), in steden en, vaker, op het platteland. Het marskramen blijkt een wijdverbreid en door boekverkopers gehekeld verschijnsel te zijn, getuige de vele rekesten aan plaatselijke overheden, waarin wordt gevraagd maatregelen te treffen tegen de colporteurs.[27] Naast irritatie onder boekverkopers zijn de marskramers ook verantwoordelijk voor de naam van de chapbooks: in het Engels staan ze bekend als *chapmen*.

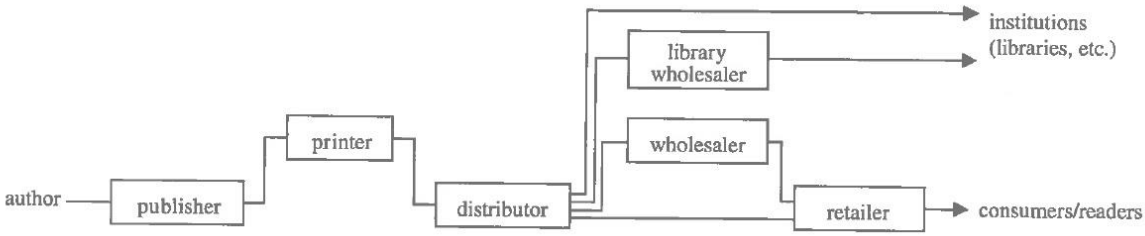
[24] Muller 2014.
[25] Kuitert 1997, p. 194.
[26] http://www.opendichtbus.nl/, geraadpleegd op 24 mei 2016.
[27] Bork et al. 2012.




**Figuur 5** *schema van het literaire veld tegen het eind van de 18e eeuw, ingebed in het culturele veld (2), dat weer is ingebed in het maatschappelijke veld (3).*[28]

## HET LITERAIRE VELD IN DE VERENIGDE STATEN

Om de huidige chapbooksituatie in de Verenigde Staten te kunnen schetsen en hun plek in het literaire veld aldaar te bepalen, is het allereerst noodzakelijk ook dit veld uit te tekenen. Door dit veld vervolgens naast de weergave van het literaire veld voor Nederland te leggen, is het mogelijk overeenkomsten en verschillen tussen de twee velden en de twee literaire bedrijven bloot te leggen.

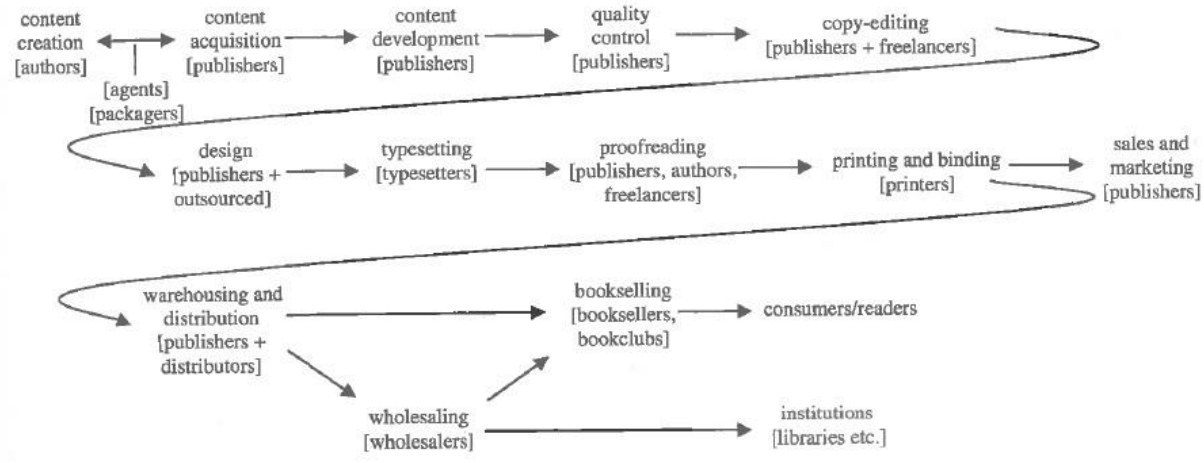



**Figuur 6** *schema van de* book supply chain, *zoals geponeerd door Thompson.*[29]

In *Books in the Digital Age* (en vijf jaar later herhaald in *Merchants of Culture*) geeft Thompson een schematische weergave van het uitgeversbedrijf in de Verenigde Staten middels een *flowchart*, zoals

[28] Van Rees & Dorleijn 2006, p. 32.
[29] Thompson 2005, p. 20.

weergegeven in figuur 6.[30] Het is een basale, vereenvoudigde weergave van de weg die het boek aflegt van schrijver naar lezer, "a simple visual representation of the book supply chain."[31] Aangezien dit schema enkel het traject dat het boek aflegt (en, hoewel in zeer mindere mate, het productieproces) weergeeft, is hier vrijwel geen ruimte voor enige actieve spelers wier functie in het veld voornamelijk het toekennen van symbolisch kapitaal is, waardoor de spelers in dit veld onder te verdelen zijn in 'materiële productie' enerzijds, de *author*, *agent*, *publisher* en *printer*, en 'distributie' anderzijds, de *distributor*, *library wholesaler*, *wholesaler* en *retailer*. Beargumenteerd kan worden dat in ieder geval de *agent* symbolisch kapitaal toekent aan de schrijver, althans zodanig dat hij of zij bij een uitgeverij boeken mag uitgeven. Daarnaast worden de consumenten, die zeker een rol spelen in de toekenning van symbolische productie, weergegeven als passieve partijen – overigens logisch, daar het hier om een *book supply chain* gaat. Opmerkelijk is echter dat, hoewel dit schema in principe al een – zeer rudimentaire – eerste versie is van het literaire veld in de Verenigde Staten, de laatste stap, het onderkennen en benoemen van het symbolisch kapitaal en de spelers die daarin een cruciale rol spelen, niet wordt gezet – zeker gezien het feit dat Thompson erkent dat economisch en symbolisch kapitaal de twee belangrijkste vormen van kapitaal zijn voor het succes van een uitgeverij: "[T]he structure of the publishing field is shaped above all by the differential distribution of economic and symbolic capital, for it is these forms of capital that are particularly important in determining the competitive position of the firm."[32] Desondanks biedt dit schema een goede uitgangspositie om het literaire veld verder uit te tekenen.




**Figuur 7** *schema van de* publishing value chain, *zoals geponeerd door Thompson.*[33]

Een tweede diagram dat Thompson schetst is de *publishing value chain*, de manier waarop in het productieproces waarde wordt toegekend aan het uiteindelijke eindproduct.[34] Het is in principe een uitgebreide weergave van het schema in figuur 6, waarbij dieper wordt ingegaan op het produceren

[30] Thompson 2010, p. 15.
[31] Ibid.
[32] Ibid., p. 9.
[33] Thompson 2005, p. 21.
[34] Ibid.

van boeken: "[E]ach of the links performs a task or function which contributes something substantial to the overall task of producing the book and delivering it to the end user, and this contribution is something for which the publisher (or some other agent or organization in the chain) is willing to pay."[35] Thompson noemt twee manieren waarop spelers in dit veld onderhevig zijn aan verandering: enerzijds wegens beslissingen van bovenaf omtrent rendement, anderzijds door de technologische ontwikkelingen binnen het literaire bedrijf. In het eerste geval gaat het om het overslaan van bepaalde schakels in de keten als die speler niets substantieels bijdraagt of de kosten hoger zijn dan resultaat. In het tweede, voor dit artikel interessantere geval kan technologische verandering mutaties in het veld teweeg brengen, wat niet per se hoeft te leiden tot obsolete spelers maar wel de noodzaak van veranderlijkheid benadrukt.

> The functions of the typesetter, for example, have been radically transformed by the advent of computerization, which has tended to eliminate the need to re-key the text, and some typestters have sought to take on new functions, such as marking-up textys in specialized languages like XML, in order to protect their position (or to reposition themselves) in the value chain.[36]

In navolging van figuur 6 valt ook in de *publishing value chain*, of de 'keten van productiewaarde'[37], de groep spelers uiteen in producenten enerzijds (van *content creation* tot en met *printing and binding*) en distributeurs anderzijds (*warehousing and distribution*, *wholesaling* en *bookselling*) met wederom de *consumers/readers* en *institutions*, in dit schema zeer globaal weergegeven, als verantwoordelijk voor de symbolische waarde.

Thompson onderkent in *Merchants* het belang van symbolisch kapitaal van een uitgeverij, door het te omschrijven als "one of those intangible assets that is enormously important for publishing firms. For publishers are not just employers and financial risk-takers: they are also cultural mediators and arbitrators of quality and taste." Hij vervolgt dat uitgeverijen die veel symbolisch kapitaal hebben opgebouwd kunnen rekenen op vertrouwen van literaire agenten, verkopers en lezers, wat op indirecte wijze kan worden omgezet in economisch kapitaal, en dat symbolisch kapitaal ook direct verantwoordelijk kan zijn voor financieel succes: "[A] book that wins a major literary prize will very commonly experience a sharp upturn in sales, and may even lift the sales of other books by the same author."[38] De symbolische waarde, of de "quality", kan volgens Thompson "in various ways" worden uitgedrukt, met als belangrijkste factor – en daarbij de enige die hij expliciteert in zijn boek – de potentie die het boek heeft om literaire prijzen of enthousiaste besprekingen binnen te slepen.[39]

In *Rethinking Comparative Cultural Sociology. Repertoires of Evaluation in France and the United States* schrijft Daniel Weber een essay genaamd 'Culture or Commerce? Symbolic Boundaries in French and American Book Publishing', waarin hij het uitgeversveld in de Verenigde Staten met dat

[35] Ibid.
[36] Ibid.
[37] Hoewel letterlijk vertaald het woord 'uitgeefwaarde' beter zou passen, dekt 'productiewaarde' de lading beter en is het een duidelijiker begrip.
[38] Thompson 2010, p. 8-9.
[39] Ibid., p. 10.

in Frankrijk vergelijkt, in het bijzonder gericht op de *symbolic boundaries*, de classificatie van intellectueel of literair werk.[40] Een interessante bevinding uit zijn onderzoek is het feit dat het uitgeversveld in Frankrijk sterk gericht is op culturele hiërarchie: "French interviewees appeal more to literary and intellectual heritage and how a new book, author, or genre relates to that tradition, either continuing it or deliberately breaking with it."[41] De Amerikaanse traditie echter is veel pragmatischer, waarin de uitgevers het lezerspubliek en de boekverkopers zien als de drijvende krachten achter het ontstaan van nieuwe genres en classificaties: "American interviewees, by contrast, regardless of their publishing background, see a greater congruity between sales results and a good book."[42] Weber beargumenteert dat dit geen recente trend is maar eerder een pijler waarop de Amerikaanse uitgeefwereld gebaseerd is: toen deze wereld in de 19e eeuw een groeispurt doormaakte en de "mature industry" werd die we nu nog kennen, waren de Amerikanen de eersten om op grote schaal reclame te maken en nieuwe *advertising techniques* over te nemen, en methodes te hanteren om boeken onder de grote massa te verspreiden – de paperback is hier een voorbeeld van.[43] De verminderde aandacht voor de culturele hiërarchie zou te maken kunnen hebben met het feit dat de Verenigde Staten simpelweg veel minder culturele en historische bagage hebben dan Europa heeft, waardoor dat aspect hoe dan ook minder interessant is dan het lucratieve – dit kan ook een verklaring zijn voor de in verhouding kleinere aandacht voor het symbolische kapitaal in het boekproductieproces: Amerikaanse uitgeverijen hebben nu eenmaal meer interesse voor verkoopcijfers omdat de idee van een literaire canon simpelweg minder relevant is.

Een interessante speler in het literaire veld die niet onbenoemd mag worden gelaten wegens de grote rol die ze heeft gespeeld, is ex-talkshowhost Oprah Winfrey. Met haar vijftien jaar lopende boekenclub, Oprah's Book Club, koos ze elke maand (aanvankelijk gebeurde dit maandelijks, na verloop van tijd besloot ze omwille van de werkdruk drie à vier boeken per jaar te lezen) een boek om samen met haar kijkers te lezen en om in haar programma te bespreken. Deze mondiale variant op de boekenclub heeft ervoor gezorgd dat veel titels die aanvankelijk niet altijd even goed (meer) verkochten, pontificaal in de kijker werden gezet.

> With 46 recommendations in six years, Ms. Winfrey had championed a diverse group of modern authors -- Toni Morrison, Wally Lamb and Mary McGarry Morris among them -- whose members saw sales of their books grow exponentially, as hundreds of thousands of loyal viewers rushed out in search of the latest selection, often sending it zooming up best-seller lists.[44]

Deze consumeerdrang, ook wel het *Oprah Effect* genoemd, lijkt aanvankelijk goed te zijn voor de boekverkoop en de (hernieuwde) aandacht voor literair werk. De vertalers van *Anna Karenina* keken verbaasd op toen ze niet 20000 versies van het boek Tolstoj zouden gaan verkopen maar ruim

[40] Weber 2000, p. 127.
[41] Ibid, p. 128.
[42] Ibid.
[43] Ibid., p. 142; Tebbel 1972a, p. 160.
[44] Wyatt 2004.

800000.[45] Nu is Tolstoj niet een obscure schrijver die de aandacht nog nodig heeft, maar blijft het prijzenswaardig dat een talkshowhost op die manier mensen aan het lezen weet te krijgen die niet zo snel een pil als *Anna Karenina* zouden oppakken. Vergelijkbaar met het boekenpanel van *De Wereld Draait Door* zorgt Winfrey ervoor dat literatuur weer in de huiskamer hoort en toont ze de enorme kracht van het autoriteitsargument aan, en meer nog dan wat *De Wereld Draait Door* doet, zorgt ze voor een behaaglijk gevoel van eenheid en identificatie met haar lezers.

> (…) the assertion that she's just like her Clubbers, slugging through the novel just like they did, the coach who does calisthenics with the team. Her affirmation of solidarity with the other Clubbers new to Tolstoy, espcially the moms who hadn't read a novel since high school and pushed their babies in strollers as they trudged on through the novel, could hardly be more emphasized.[46]

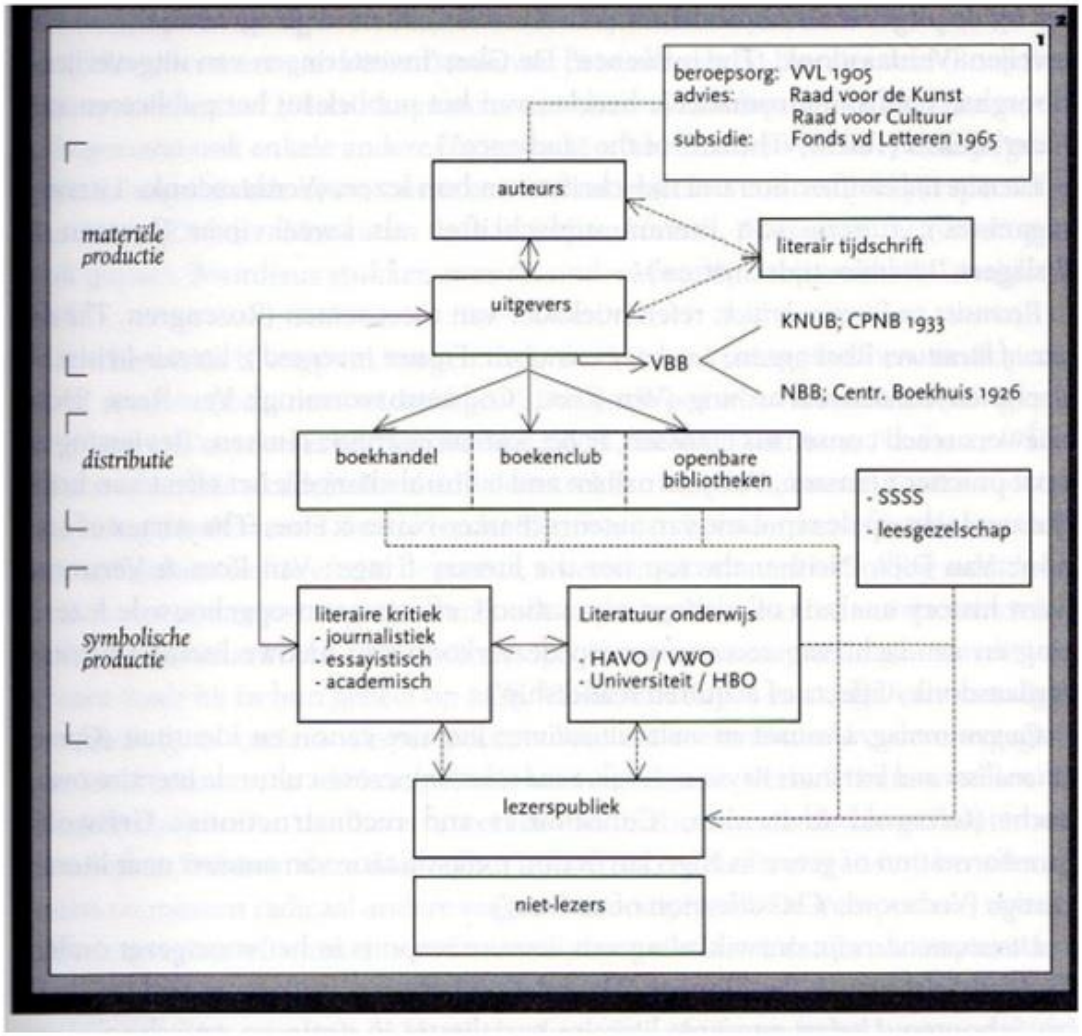
Dat er voor haar uiteraard deels een economisch motief achter schuilgaat, is niet geheel verrassend, aangezien ze, hoewel ze geen financiële winst haalt uit de boekverkoop an sich, in haar boetiek accessoires (zogenaamde "reading clothes", bijvoorbeeld) verkoopt aan haar kijkers- en lezerspubliek: "The marketplace has invaded the library, but apparently there is no sense of a contradiction lurking anywhere on the premises. (…) By this point, the fact that this reading community is also a target audience, and that both are being cultivated carefully, is explicitly acknowledged by the program."[47]

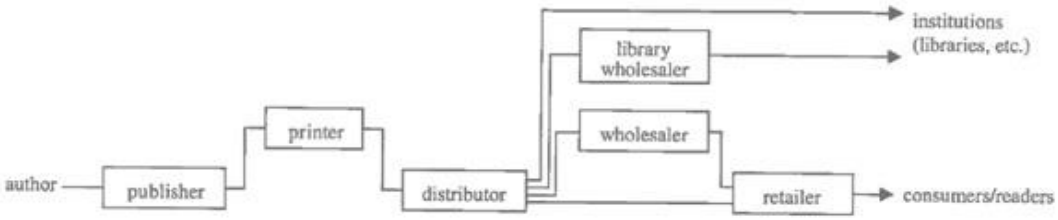
Echter, hoewel het voor de hand liggend is om aan te nemen dat een stijging in de boekverkoop van obscure boeken en klassiekers – na de doorstart van de boekenclub lazen ze slechts nog 'klassiekers', "great books that have stood the test of time", waarmee Winfrey in wezen zelf aan een literaire canon ging bouwen, al waren dat zeker niet enkel Amerikaanse boeken – alleen maar goed kan zijn voor het boekenvak en literatuurminnend publiek, is dat niet het gehele verhaal.[48] In 2014 verschijnt een paper genaamd 'Demand Spillovers, Combative Advertisements, and Celebrity Endorsements' in het Amerikaanse tijdschrift *American Economic Journal: Applied Economics*, waarin Craig Garthwaite het daadwerkelijke effect van Oprahs boekenclub op de boekenmarkt uiteenzet. Hij concludeert dat de boekenclub in feite geen nieuw lezerspubliek aantrekt maar zich schuldig maakt aan *business stealing*: "Following the endorsement, there are large sales declines in genres that were popular among customers likely to respond to the endorsement. If anything, following an endorsement aggregate sales of adult fiction are decreased."[49] *Celebrity endorsements* leiden dus tot een verandering van koopgedrag binnen de reeds afgebakende groep consumenten, en kan dus tot gevolg hebben dat, hoewel Oprah aandacht geeft aan bepaalde boeken die meer aandacht *hadden* moeten verdienen, ze de aandacht wegneemt van boeken die die aandacht juist nodig gaan hebben vlak na hun publicatie.

---

[45] Ibid.
[46] Collins 2010, p. 93.
[47] Ibid., p. 97.
[48] Wyatt 2004.
[49] Garthwaite 2014, p. 102.

**VELD VERSUS FIELD: VERGELIJKING LITERAIRE VELD VERENIGDE STATEN – NEDERLAND**




**Figuur 8** *de als uitgangspunt genomen literaire velden van Nederland (dankzij Van Rees en Dorleijn) en de Verenigde Staten (dankzij Thompson), respectievelijk.*

Zoals aan de hand van Thompsons ruwe schets van het literaire veld in de Verenigde Staten en Webers bijdrage aan *Rethinking Comparative Cultural Sociology* al is vastgesteld, is er in dat veld minder aandacht voor het symbolische kapitaal, maar viert het economische kapitaal hoogtij. Uiteraard worden in de Verenigde Staten prijzen uitgereikt en worden boeken besproken in kranten en tijdschriften, maar het aandeel van literatuur in Amerikaanse kwaliteitskranten blijkt onder te doen voor de contemporaine populaire fictie: goed verkopende boeken blijken interessanter gevonden te

worden dan de Literatuur.[50] Het Nederlandse veld daarentegen "lijkt een middenpositie in te nemen. Hoewel de kunst- en cultuursector minder grote hiërarchische verschillen kent, blijkt de culturele elite nog steeds de voorkeur te geven aan traditionele 'hoge' kunsten. Kranten besteden bijvoorbeeld veel meer aandacht aan literatuur dan aan populaire fictie."[51]

Een manier waarop symbolisch kapitaal wel degelijk een rol gaat spelen in het veld van beide landen, maar die in beide schema's volstrekt niet terugkomt, is het ontstaan van schrijfopleidingen. Opleidingen *creative writing* zijn in de Verenigde Staten niets nieuws: de eerste echte schrijversschool ontstond al voor de Tweede Wereldoorlog, in 1936, aan de University of Iowa, de Iowa Writers' Workshop, en ook elders in het land werden, hoewel op kleinere schaal, cursussen gegeven – in 1939 volgde Salinger bijvoorbeeld een cursusreeks kortverhalen schrijven aan de Columbia University's School of the Arts en begon Princeton University te experimenteren met een schrijfopleiding – die zich uiteindelijk ontvouwden en uitbreidden tot complete, volwaardige bacheloropleidingen.[52] Na de Tweede Wereldoorlog zette deze lijn van het institutionaliseren van creatief schrijven zich door bij steeds meer vooraanstaande universiteiten: zo begon Stanford University in 1946 the Stanford Creative Writing Program and Writing Fellowships, volgde in 1947 de University of Denver met een Creative Writing Program en in 1948 voegde Indiana University zich hierbij, om maar een aantal van de oudere schrijfopleidingen te noemen.[53]

Ook dit is een voorbeeld van de Verenigde Staten die het voortouw nemen in vergelijking tot Nederland, wiens eerste schrijfopleiding die zich volledig richt op creatief schrijven in 2011 haar deuren opende: de opleiding Creative Writing aan ArtEZ hogeschool voor de kunsten in Arnhem.[54] Volgens Tazelaar, die tevens de oprichter van de opleiding is, zou de behoefte aan nieuwe manieren van talentontwikkeling, waarvan het geredigeerde chapbook van Wintertuin er één is, "te maken kunnen hebben met het langzaam verdwijnen van het literaire tijdschrift, van oudsher een belangrijke kweekvijver. In het snel veranderende landschap zoeken uitgevers naar passende nieuwe selectiemethoden en verdienmodellen."[55] Dit sluit aan bij de bevindingen van Bart Temme in zijn masterscriptie 'Het literaire tijdschrift als kweekvijver en debatplaats. Een stand van zaken.', waarin hij bemerkt dat het literaire tijdschrift twee van zijn drie functies, te weten de rol van het literaire tijdschrift als kweekvijver en debatplaats, in de loop der jaren is verloren.[56] Dit zou, afgaande op de uitspraken van Tazelaar, betekenen dat daadwerkelijk wordt gezocht naar manieren om het gestaag minder relevant wordende literaire tijdschrift te vervangen door nieuwe initiatieven, kijkend naar de

[50] Bezemer en Berkers 2015, p. 161.
[51] Janssen, Verboord en Kuipers 2010.
[52] http://arts.columbia.edu/writing/undergraduate; http://arts.princeton.edu/academics/creative-writing/creative-writing-history/, beide geraadpleegd op 2 oktober 2016.
[53] http://creativewriting.stanford.edu/history; http://www.du.edu/ahss/english/graduate/creative-writing-phd/history.html; http://iub.edu/~mfawrite/about/, alle geraadpleegd op 2 oktober 2016.
[54] http://www.schrijvenonline.org/nieuws/artez-arnhem-start-in-2011-creative-writing-hbo, geraadpleegd op 2 oktober 2016.
[55] Polak 2011.
[56] Temme 2009, p. 47-48.

overzeese schrijfcultuur: poetry slams, chapbooks en schrijfopleidingen. Deze behoefte aan een nieuwe manier van talentontwikkeling klinkt ook door in het juryrapport van de C. Buddingh'-prijs voor het beste Nederlandstalige poëziedebuut, opgesteld door juryleden Rokus Hofstede, Patrick Peeters en Anne Vegter. Zij concluderen daarin namelijk afgaande op de inzendingen voor de prijs dat de stap tussen de publicatie van losse gedichten en de publicatie van een bundel steeds moeilijker te zetten wordt: "We constateren dat de oogst aan poëziedebuten die in 2014 meedingen voor de C. Buddingh'-prijs is afgenomen ten opzichte van vorig jaar: 21, vijf minder dan in 2013."[57] De stap naar een erkende publicatie blijkt steeds groter te worden, waarschijnlijk in de hand gespeeld door de afnemende symbolische waarde van het publiceren in tijdschriften en het gebrek aan een waardige vervanger.

Een manier voor schrijvers om symbolisch kapitaal te vergaren die ondertussen steeds relevanter wordt, is, zoals reeds genoemd, de schrijfopleiding. Het opleiden van schrijvers aan schrijfopleidingen is immers een trefzekere manier om symbolisch kapitaal te genereren *als* het op zijn plek is (dat wil zeggen: als de schrijfopleiding een degelijke is). Om een ideale voorstelling van dat proces te maken: erkende schrijvers wordt gevraagd te doceren aan de opleidingen, afgestudeerde schrijvers zien succes met hun werk wat positief afstraalt op de opleiding in kwestie, wat zorgt dat de schrijfopleiding groeit en dat meer erkende schrijvers geïnteresseerd zijn daar les te geven wegens de goede naam, et cetera.[58] Hoewel schrijfopleidingen in beide velden niet worden genoemd, spelen ze wel degelijk een rol binnen de vergaring van, met name, symbolisch kapitaal.

[57] Juryrapport C. Buddingh'-prijs 2014.

[58] Interessante voetnoot is hier dat twee van de belangrijkere schrijfwedstrijden – losse inzendingen, geen bundels of romans – in 2016, Write Now! En de Turing Gedichtenwedstrijd, zijn gewonnen door Roos Vlogman en Else Kemps respectievelijk, afgestudeerd en studerend aan Creative Writing aan ArtEZ hogeschool voor de kunsten respectievelijk.

## EEN UITGEBREIDE GESCHIEDENIS VAN CHAPBOOKS

Hoewel de marskramers, die in het literaire veld van figuur 5 reeds voorkwamen, heden ten dage een marginale rol spelen in de boekenindustrie, blijft hun bestaan zoals gezegd voortleven in de naam van de chapbooks, die ondertussen een heel ander karakter aannemen en een andere functie vervullen dan de ouderwetse variant. Op de website van de Britse krant *The Guardian* schrijft Chris Morton in 2007 een kort artikel over de levensloop en de toekomst van de chapbooks, en durft te stellen dat de toekomst van het chapbook – in ieder geval wat Engeland betreft – online ligt. Deze ontstaansgeschiedenis is vrij helder tot op de hedendaagse ontwikkelingen, waar vooralsnog onzekerheid over lijkt te heersen (in 2007, althans).[59] Hij begint bij de *chapmen*, de marskramers in Engeland, die kleine, zeer goedkope en onverzorgde ("crudely made and definitely coverless") poëziebundeltjes met zich meedroegen om te verspreiden onder het nieuwsgierige volk. Het waren, zo zegt Morton, vaak opstandige teksten die op deze manier werden verspreid ("chapbooks were treated as very dangerous by the political and religious authorities because they distributed new ideas"), en dus een rol in de marge in leken te nemen. De chapbooks ontwikkelden zich tot tijdschriften en stripverhalen enerzijds en kinderboeken anderzijds, zo zegt Morton, waarna hij een voorspelling doet over het 'lot' van de boekjes.

> Chapbooks were usually eagerly anticipated serialised episodes and in that spirit they've digitally evolved into the ether unnoticed as TV soaps ... As to their online future, to honour their material and grass-roots ethos they must be download-able and printout-able ... So I'm going to argue that chapbooks still exist today and are already in digital form - but not as arbitrarily chosen internet publications or even podcasts by tenuous re-definition or by any self-styled website's proclamation ... But seeing that chapbooks were originally produced by autonomous printer/publishers who defiantly opposed cultural imposition from above, perhaps chapbook's and chapmen's true successors are blogs and bloggers ...?).[60]

Sam Riedel geeft op het Amerikaanse poëtische blog THEthe Poetry, een "blog about poetics, for both poets and non-poets", een iets gedetailleerder verslag van de overstap van ouderwetse naar hedendaagse chapbooks, ditmaal in de Verenigde Staten en aan de hand van de Beat Poets, waarin hij ook teruggrijpt op het dadaïsme van het begin van de 20e eeuw.[61] Overigens interessant is dat in dit artikel de ontwikkeling van de chapbooks al wordt gekoppeld aan de technologische ontwikkelingen op het gebied van ontwerpen, drukken en binden, iets wat op meerdere plaatsen wegens het ambachtelijke, kleinschalige karakter van de boekjes terugkomt.

Riedel vertelt ook over de *chapmen*, en legt de aantrekkingskracht uit die van de boekjes uitgaat.

---

[59] Morton 2007.
[60] Ibid.
[61] http://www.thethepoetry.com/about/, geraadpleegd op 24 mei 2016; Riedel 2012.

> The lure of these chapbooks was not merely due to their inexpensive price. A typical chapbook could contain information about any number of things: travel almanacs and tales of adventure in far-off lands; household guides; reference materials on religion, superstition, and the occult; bardic collections of songs, jokes, and riddles, the direct predecessors of the Elizabethan jest-book; and, often, tales of romance, comedy, drama, and sundry works of prose fiction.

Chapbooks konden, zo vertelt Riedel, van alles bevatten – of dat nou een origineel was of een in elkaar geknutseld boekje uit verschillende chapbooks (piraterij was toen ook al aan de orde, al moet daarbij in acht worden genomen dat het fenomeen 'auteursrecht' pas echt van de grond kwam in Nederland na de invoering van de Auteurswet 1912, die we nu simpelweg nog kennen als de Auteurswet).[62] Men plaatste geen kritische kanttekeningen bij de inhoud of vorm van het boekje, aangezien het chapbook een manier was om tegen een lage prijs aan een vorm van literatuur te komen. In zijn overzichtswerk *A History of Book Publishing in The United States* neemt John Tebbel een kritischer houding aan tegenover het chapbook en het bedrijf eromheen. Wat het verdienmodel van de chapbooks betreft, zegt hij: "Publishers did not hesitate to abridge or otherwise chop up the contents to suit themselves or the audience, changing and mutilating texts, titles and even illustrations, not scrupling to steal or invent whatever they thought was needed to sell a book."[63] Kate Thomas sluit zich bij de genuanceerde variant van Riedel aan in haar artikel 'The History of Chapbooks', en legt uit dat deze chapbooks, waarvan ze de eerste exemplaren in de 17e eeuw plaatst, in elke vorm voorkwamen ("pamphlets, political or religious tracts, nursery rhymes, poetry, folk tales, children's literature and almanacs") en op deze manier een belangrijke rol speelden bij de overdracht van populaire cultuur op het 'gewone' volk.[64] Tebbel definieert op zijn beurt het lezerspubliek als "[a] semiliterate population uninterested in literary work. Chapbook readers liked crime stories, simple fiction and romance, other people's misery, travel, adventuren, biography, religious sentiment, songs jokes, fortune telling and any kind of excursion into the occult."[65]

Door industriële ontwikkelingen en aangescherpte regels (de vernieuwingen rondom de drukpers, het verbod op openbaar aanbieden van je koopwaar als marskramer) stierf het chapbook langzaam maar zeker zo goed als uit, zegt Riedel.[66] Thomas beweert ook dat de Industriële Revolutie[67] een belangrijke rol speelde, maar betrekt het op het publiek: de lezer raakte uitgekeken op het toch ouderwetse chapbook – zeker met het opkomen van de krant als goedkope alternatieve leeswaar – waarop het chapbook omstreeks 1780 'slechts' nog een rol speelde bij de jeugdliteratuur.[68] Tebbel beargumenteert dat, hoewel chapbooks rond 1725 in de Verenigde Staten begonnen te circuleren en bleven bestaan tot ca. 1825 ("although they did not disappear completely until a decade or so

[62] Ras 2009-2010, p. 24.
[63] Tebbel 1972a, p. 160-161.
[64] Thomas 2011.
[65] Tebbel 1972a, p. 160.
[66] Riedel 2012.
[67] De Industriële Revolutie vond in de Verenigde Staten plaats in de 19e eeuw, in de periode 1820-1870.
[68] Thomas 2011.

afterward"), ze een grotere rol speelden dan Thomas ze toebedeelt, die wel duidt waaraan de chapbooks ten onder gaan maar niet de connectie legt tussen de opkomst van de goedkope alternatieve leeswaar en de kleine boekjes die eraan vooraf gaan: "[Broadsides and chapbooks were a]nother kind of specialized eighteenth-century publishing, forecasting the paperback industry."[69] Tebbel legt uit dat er tot dan toe geen "mass market" voor boeken was rond 1830, aangezien het lezen van boeken was voorbehouden aan een rijke elite met genoeg vrije tijd.[70] Het chapbook kan worden gezien als een opmaat, een "experiment" dat uiteindelijk resulteerde in de "paperback revolution", die Tebbel in de Verenigde Staten tussen 1830 en 1845 plaatst.[71]

Tussen het verdwijnen van het chapbook 'oude stijl' in het begin van de 19e eeuw en de hernieuwde aandacht voor het boek aan het begin en in de loop van de 20e eeuw vindt een interessante gebeurtenis plaats die dienst doet als overgangsfase: de publicatie en verspreiding van het literaire tijdschrift *The Chap-Book* aan het einde van de 19e eeuw in de Verenigde Staten. Het literaire tijdschrift, dat wel een van de eerste "little magazines" wordt genoemd, werd verspreid van mei 1894 tot en met juli 1898 en verscheen twee keer per maand.[72] De boeken verschenen bij Stone & Kimball, de uitgeverij van Harvard-studenten Herbert S. Stone en Ingalls Kimball "which published beatuifully designed books."[73] Daniel Hannah legt uit welke eigenschappen van het klassieke chapbook beklijfden bij deze uitgaven (de doelgroep, de betaalbaarheid) en welke transformeerden (het uiterlijk): "*The Chap-Book* (…) sought, through competitive pricing and through imitation of both the more expensive monthly reviews and the cheaper illustrated magazines, to capitalize on a growing body of economically limited readers hungry for affordable encounters with the discourse of taste."[74] Hoewel het tijdschrift, dat bijdragen had van onder anderen H.G. Wells, Julian Hawthorne en Henry James, een andere vorm had dan de chapbooks die ervoor en erna kwamen, deelde *The Chap-Book* het doel van het goedkoop aanbieden van literatuur aan een tot dan toe moeilijk te bereiken doelgroep met het oude chapbook, en het doel van een esthetisch hoogwaardig – gezien de reeksvorm bibliofiel te noemen – product met de chapbooks zoals die zich in de loop van de 20e eeuw ontwikkelden.[75] Daniel Hannah omschrijft het als volgt aan de hand van een citaat van Anne Goldstein: "'*The Chap Book* [sic] was at once an avant-garde magazine and a period piece, a literary magazine and an adverisement' for Stone and Kimball products, moving between 'radical and reactionary, commercial and artistic impulses.'"[76]

[69] Tebbel 1972a, p. 160.
[70] Ibid., p. 240.
[71] Ibid., p. 242.
[72] Schlereth 1982, p. 6.
[73] Hannah 2013, p. 95; Tebbel 1972b, p. 345.
[74] Hannah 2013, p. 95.
[75] Wells 2001; Colavito 2009, p. 206; Hannah 2013, p. 95-96.
[76] Hannah 2013, p. 95.

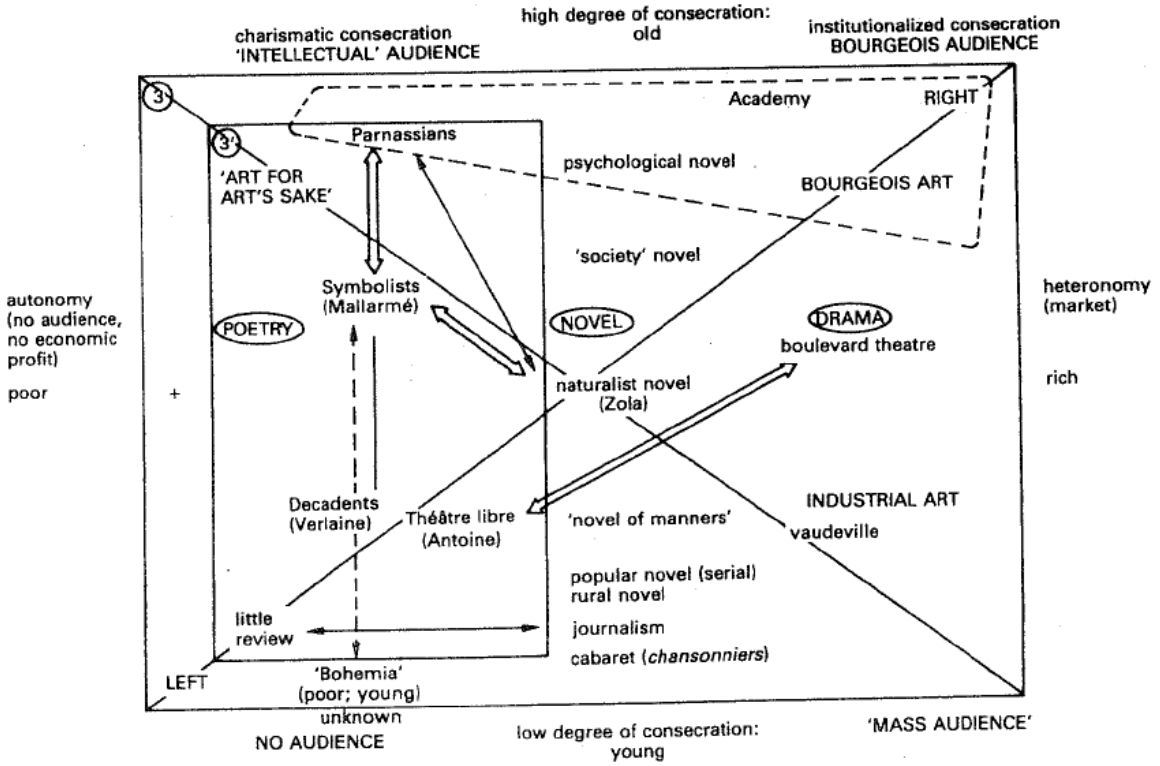
De Dada-beweging, zegt Riedel, zag in het begin van de 20e eeuw waarde in het verspreiden van goedkope, snel vervaardigde boekjes voor de lagere klassen van de samenleving.[77] Diane Woodcock zegt iets soortgelijks en noemt naast de dadaïsten ook de Russische avant-gardistische dichters als hergebruikers van de chapbooks: "[T]hey effectively reached new audiences and promoted innovative work. Chapbooks often were the only option for experimental poetry."[78] Dit verklaart wellicht beter waarom Riedel, die over de dadaïsten niet uitweidt, de chapbooks op haast vanzelfsprekende wijze koppelt aan de Beat Generation in de jaren 50 en 60 van de vorige eeuw: deze dichters waren van zichzelf al vrij arm (voormalig vriendin van Jack Kerouac Joyce Johnson legt uit dat "[Kerouac] had very little money. He was one of those people who knew how to live on nothing. He really just owned the clothes on his back."[79]) en hadden geen toegang tot high-tech drukapparatuur. Het chapbook bleek de perfecte uitkomst, en, zo bleek, niet alleen wegens de financiële voordelen.

Riedel licht toe: "[T]here was certainly something to be said for the idea of printing short pieces of writing in a similarly small format. Using mimeograph machines and the cheapest paper and cardstock available, the beats were able to present their often obtuse verse in more easily-digestable chunks." De boekjes waren iets langer dan hun voorouders met 50 à 60 pagina's, maar nog steeds goedkoop genoeg voor aanhangers van de Beat Poets. Een interessante bijkomstigheid die deze lengte en manier van drukken en verspreiden met zich meebracht, zegt Thomas, was dat de bundels die de Beatniks uitbrachten, ontworpen waren als gehele, eenvormige boekjes. Hierdoor kwam de focus niet op de gedichten te liggen maar op het boek als geheel: de som der delen, als het ware. De bundel *Howl and Other Poems* van Allen Ginsberg werd oorspronkelijk uitgegeven op deze manier: een klein, vierkant, zwart-wit boekje "with great ambition but no grandeur. The modern poetry chapbook had been born."

Aan de hand van onderstaand schema, dat in HET KAPITAAL reeds kort is toegelicht, is na te gaan welke plek het chapbook innam in de publieke opinie en hoe dit verschoof in de loop van de tijd. Aanvankelijk kunnen de Beat Poets en het chapbook in de hoek van de 'art for art's sake' worden geplaatst: de schrijvers hadden aanhangers maar weinig financiële middelen om hun teksten en ideeën te verspreiden, wat het chapbook zo aantrekkelijk maakte. De eerste kopers van het obscure bundeltje *Howl* in 1956 zullen niet door hebben gehad wat ze in handen kregen, en op wat voor manier die boekjes de tand des tijds zouden doorstaan. Via de Amerikaanse online verkoopsite eBay is een eerste druk van Ginsbergs bundel te bemachtigen die lichtelijk beschadigd is en de jouwe kan zijn voor een slordige $2500,-. Via AbeBooks, een webwinkel voor nieuwe en gebruikte boeken, gaat een originele versie in goede staat weg voor $4000,-, en de duurste die er te vinden is kost nog eens een ruime twintigduizend dollar extra: $25000,-. Daarvoor krijgt de lezer een gesigneerde eerste editie die

[77] Riedel 2012.
[78] Smallwood, Harris & Brackett-Vincent 2012, p. 17.
[79] Gifford & Lee 1978.

voorzien is van een twee pagina's tellende introductie van de Amerikaanse dichter William Carlos Williams en op de achterkant een sticker: "Price 75 cents on rear cover."[80]




**Figuur 6** *schema van het Franse literaire veld in de tweede helft van de 19e eeuw, waarin '+' staat voor een dominante positie of pool en '-' voor een negatieve.*[81]

Riedel vervolgt dat technologische ontwikkelingen steeds meer toelieten in het produceren van en experimenteren met chapbooks, waar hij vervolgens niet veel over uitweidt. In plaats daarvan vervolgt hij snel de weg van het chapbook naar het internet, het *online chapbook*, waarbij de kosten uiteraard al helemaal verdwenen zijn. Hier is de nadruk steeds minder te komen liggen op het experiment en eigenzinnigheid maar is deze vorm van het chapbook een vorm die gericht is op wijde verspreiding en popularisatie.

Een interessant onderdeel van het chapbook dat hij wel belicht, is de vorm die het boekje heeft, fysiek gezien: aanvankelijk was het simpelweg een verzameling beschreven papiertjes, losjes aan elkaar genaaid en slechts zelden met een echt voorblad. Heden ten dage echter kunnen de boekjes veel meer vormen aannemen en wordt ook meer aandacht geschonken aan vorm, uiterlijk en duurzaamheid van het eindproduct – afhankelijk van het doel dat het chapbook dient. Het boekje kan

80 http://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=13768693742&searchurl=fe%3Don%26sortby%3D17%26tn%3Dhowl%2520other%2520poems%26kn%3DHowl%2520and%2520Other%2520Poems%2520%26an%3Dallen%2520ginsberg, geraadpleegd op 3 juni 2016.

81 Bourdieu 1993, p. 49.

een goedkoop, simpel gebonden, hoewel verzorgder, boekje blijven, maar kan ook een professionele uitgave worden.

Riedel sluit zijn uiteenzetting af door de marskramer van een aantal eeuwen terug in de huidige situatie te plaatsen.

> Chapbooks are now one of the most widely-accepted forms in which contemporary poetry is published. The prolific combination of desktop publishing programs and high-quality digital printing has struck millions of people with the ability to affordably publish a small book of poetry, prose, or anything else they desire (though poetry chapbooks have dominated the field for decades). Some chapbooks are issued in limited runs, often signed in the case of more famous writers, for collectors and devotees. This has led to a lively trade in antiquarian and modern collectable chapbooks, and today these slender tomes are appreciated by readers of every class—something the simple chapman, peddling his wares through the English countryside, would have thought ridiculous so many centuries ago.[82]

**BOEKREEKSEN**

Riedel noemt in het voorgaande citaat al het fenomeen *limited run*, een speciale, verzorgde uitgave van in dit geval een chapbook die slechts in een beperkte oplage beschikbaar is: een mooi vormgegeven boekje voor "collectors and devotees", een verzamelobject, haast. De mate van bibliofilie omtrent chapbooks heeft juist hier een interessante weg gevolgd. Aanvankelijk was juist de afwezigheid van enige vorm van uiterlijke schoonheid de reden dat chapbooks lang konden gedijen in het toenmalige literaire klimaat: boekjes voor 'het volk' waren juist verstoken van enige bibliofiele waarde, om de prijs laag te houden en de boeken te kunnen verkopen aan de minder bedeelden – verzorgde boeken waren simpelweg veel te duur. Echter, naarmate de technologische ontwikkelingen op het gebied van de boekdrukkunst sinds de herintrede van het chapbook een vlucht namen – denk aan de stencilmachine en verschillende vormen van printen (laserprinten en digitaal printen) – is er steeds meer aandacht gekomen voor het uiterlijk van de boekjes: de mogelijkheid om boekjes redelijk goedkoop mooi te laten drukken is aanwezig en omdat het chapbook tegenwoordig een vehikel is om literatuur te verspreiden (onder ander door zelfpublicerende dichters, over wie later meer) in plaats van om slechts een samengeraapte bundeling uiteenlopende teksten te slijten, is het op een verzorgde manier afleveren van de bundel een veel belangrijkere aangelegenheid geworden, zowel op persoonlijk als commercieel gebied.

Een voorbeeld van zo'n bibliofiele reeks chapbooks is Halverwege Chapbooks, "nieuwe poëzieuitgaves door crowdfunding."[83] Joost Baars, initiatiefnemer van Halverwege Chapbooks, maakt het op deze manier mogelijk poëzie uit te geven zonder budget, op zeer kleine schaal: bundels worden binnen een vaste periode op aanvraag gedrukt en daarna nooit meer herdrukt, wat iedere bundel direct

[82] http://www.thethepoetry.com/2012/02/chapbooks-a-short-history-of-the-short-book/, geraadpleegd op 21 april 2016.
[83] http://halverwegechapbooks.nl/, geraadpleegd op 16 juni 2016.

tot een *limited run* maakt. Gecombineerd met een vaste plek binnen een reeks die elke bundel inneemt, is dit naast een literaire duidelijk ook een bibliofiele uitgave.

Wat het bibliofiele karakter betreft, heeft het chapbook in Nederland genoeg officieuze voorlopers die op veel gebieden overlap vertonen met de chapbooks, maar toch niet met hen mogen worden samengetrokken. Een voorbeeld van zo'n voorloper is de Zwarte Reeks, een bibliofiele boekenreeks die van 1989 tot 2001 heeft gelopen en werd uitgegeven door Uitgeverij Herik in Landgraaf. De reeks bestaat uit een 54 delen tellende serie bundels van bekende schrijvers die voor de reeks nieuw werk aanleverden en lieten illustreren door eveneens bekende kunstenaars: Kopland, Bernlef, Campert, Claus en Komrij zijn slechts enkele van de schrijvers die bijdroegen aan de reeks die slechts in beperkte oplage verscheen.[84] Dichter en recensent Tom van Deel beschrijft het in een artikel in *Trouw* als volgt: "De liefhebbers van boekvormgeving en typografie kunnen aan de Zwarte Reeks hun hart ophalen, want een breed scala aan vormgevers is ingeschakeld. Geen boekje is gelijk aan een ander."[85]

Een andere boekenreeks bestaand uit kleine uitgaven van (onder meer) toonaangevende schrijvers is de Slibreeks, een boekenreeks die sinds 1972 loopt en waarvan het meest recente exemplaar (*De stad van Morandi* van Jan Brokken) in 2014 verscheen: "Een serie kleine boekjes, die lezers met literaire belangstelling de kans wil geven om gemakkelijk en tegen een aantrekkelijke prijs kennis te maken met het werk van bekende en onbekende auteurs."[86] Het werk dat uitgebracht wordt in deze reeks is werk dat nog niet in Nederland is verschenen: een opvallend debuut of een eerste vertaling, bijvoorbeeld. Werk van Kopland, Biesheuvel en Tellegen verscheen reeds bij CBK Zeeland, alle in een beperkte oplage van 500 stuks – ook hier is duidelijk gekozen voor een beperkte oplage van de boeken. Evenals bij de Zwarte Reeks wordt voor de vormgeving samengewerkt met verschillende kunstenaars, om zo tot een verzorgd resultaat te komen. De Slibreeks is bij de toenmalige uitgeverij, CBK Zeeland, stopgezet en is naar verluidt overgenomen door Den Boer | De Ruiter, maar tot op heden is daar geen nieuw boek verschenen.[87] Zeer recent is bekendgemaakt dat de reeks nu met zekerheid doorgang gaat vinden bij Den Boer | De Ruiter met op het programma boekjes van Alfred Schaffer, A.L. Snijders, herman de vries en J.M.A. Biesheuvel. De belangrijkste verandering in de formule van de reeks is de publicatie: in plaats van dat er op vier verschillende momenten in het jaar een boekje verschijnt, worden de vier boekjes gezamenlijk gepresenteerd.[88]

Belangrijk in bovenstaande gevallen is dat het om nog niet eerder verschenen werk gaat, van bekende en minder bekende schrijvers, waarbij zorg wordt gedragen voor een esthetisch bevredigend resultaat: een mooi vormgegeven boekwerkje. Dit onderscheidt deze reeksen van bijvoorbeeld de Literaire Juweeltjes die wordt uitgegeven door B for Books, een "creatieve uitgeverij van innovatieve

[84] Van Deel 1997.
[85] Van Deel 1999.
[86] http://www.cbkzeeland.nl/slibreeks, geraadpleegd op 21 april 2016.
[87] Peppelenbos 2015.
[88] Peppelenbos 2016.

producten", voor Bruna.[89] De boekjes verschenen aanvankelijk in beperkte oplage bij de Bruna, maar in plaats van nieuw werk gaat het hier om reeds eerder geschreven, geselecteerd werk voor de uitgaven. Ook is er, in tegenstelling tot de Slibreeks en de Zwarte Reeks, geen expliciete aandacht voor een samenwerking tussen beeldend kunstenaar en schrijver wat de vormgeving betreft. De bedoeling van de Literaire Juweeltjes wordt ten slotte duidelijk wanneer naar de laatste pagina's van een dergelijk Juweeltje wordt gebladerd: "Achterin elk deeltje staan telkens kortingsbonnen waarmee voor minder geld meer werk van de schrijvers kan worden gekocht in de boekhandel."[90] De juweeltjes dienen als een visitekaartje – om een of andere reden komt het idee van een *gateway drug* naar boven – voor de lezer, om hem op een eenvoudige en goedkope manier bekend te laten raken met de schrijver en hem ertoe te zetten meer boeken te kopen. Interessant hieraan is dat de Juweeltjes een expliciet aangegeven doel dienen, in tegenstelling tot de hierboven genoemde reeksen die meer autonoom van aard zijn, als reeks bezien uiteraard. Naast hun karakter als verzamelobject – zeker gezien het aanvankelijk exclusieve karakter van de Juweeltjes – vervullen ze dus ook een taak als promotie voor de schrijver en voor (de verkoop van) zijn boeken, meer dan de andere reeksen.

In 1997 publiceerde Lisa Kuitert, tegenwoordig gewoon hoogleraar Boekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam, het vijf delen tellende overzichtswerk *Het uiterlijk behang. Reeksen in de Nederlandse literatuur*. Het boek biedt een overzicht van uitgevers in de 20e eeuw en de uitgeefformules die zij hanteren, met een toespitsing op de periode 1945-1996. In de inleiding zegt Kuitert dat *Het uiterlijk behang* gaat over "literaire series en hun uitgevers, over hun motieven en strategieën, over valse hoop, ijdele verwachtingen en onvermoede successen." Ze noemt het een "uiteenzetting van de literair-historische en cultuurhistorische achtergronden van de reeksen", waarbij ze de reeksen en de uitgeverijen vanuit verschillende invalshoeken benadert. [91] Per deel laat ze een ander aspect zien, als het ware een vogelvlucht door Nederlandse reeksen; zo komen de gebonden boeken allereerst aan bod, gevolgd door de pocketreeksen en omnibussen. Laatstgenoemde verbindt ze met de zogehete boekenclubs onder de noemer 'Een sieraad voor de huiskamer' alvorens ze op de moderne schrijver uitkomt en de paperbackserie. Een interessante conclusie die Kuitert trekt in het vijfde deel, 'Het uiterlijk behang. Epiloog' genaamd, komt in de vorm van een vraag: "Wat *is* de geschiedenis van de literaire serie voor geschiedenis? Is het een economische, een literaire, een boekhistorische geschiedenis of is het niet meer dan een handvol anekdoten?"[92] Dit doet denken aan het literaire veld en diens werking, waarin de verschillende spelers en de verschillende soorten kapitaal continu met elkaar verstrengeld en in dialoog zijn, en waarbij niet één individu of groep geïsoleerd kan worden.

> Van al deze benaderingswijzen is immers in *Het uiterlijk behang* wel iets terug te vinden. In de wereld van het boek hangt alles met elkaar samen. De markt beheerst het uitgeversbedrijf en stuurt de uitgever

[89] http://www.bforbooks.nl/, geraadpleegd op 18 juni 2016.
[90] http://web.archive.org/web/20080118090038/http://www.literairejuweeltjes.nl/, geraadpleegd op 18 juni 2016.
[91] Kuitert 1997, p. 7-8.
[92] Ibid., p. 343.

> in de richting van een bepaalde manier van uitgeven. Die uitgeversmethoden kunnen weer gevolgen hebben voor de literatuur, en de literaire verwikkelingen drukken op hun beurt weer een stempel op de markt.[93]

Volgens Kuitert is de eerste stap die de uitgever zet na het besluit te hebben genomen een reeks uit te geven, het uiterlijk van de reeks als geheel. De reden waarom het uiterlijk van een boekenreeks dermate belangrijk is voor de uitgever is even simpel als logisch: "Voor álle boeken geldt dat omslag en bindwijze van groot belang zijn. Mensen laten zich in de winkel soms door een aantrekkelijke uitvoering verleiden. Bij een literaire serie, denken uitgevers extra goed na over vormgeving en bindwijze, want dan moet het ontwerp lang mee kunnen."[94] Het moet een ontwerp zijn dat tijdloos genoeg is om de levensloop van de reeks te doorstaan en tegelijkertijd aantrekkelijk genoeg om bezoekers tot een aankoop te overtuigen. Wat het uiterlijk betreft, bemerkt Kuitert een onderscheid tussen twee soorten reeksen die hun intrede doen in de jaren vijftig van de vorige eeuw en waarvan slechts één de tand des tijds overtuigend heeft doorstaan: de sobere, bibliofiele uitgave die zich bedient van mooi papier en een weloverwogen letter enerzijds en de luxe-uitvoering anderzijds, die zich kenmerkt door "opdikkend papier, door een stevige (kunst)lederen of linnen band al dan niet met goudopdruk en vaak voorzien van een wervend stofomslag" anderzijds – laatstgenoemde kan nu als klassiek en gedateerd bestempeld worden, terwijl eerstgenoemde, getuige de voorgaande voorbeelden van boekreeksen, nog volop in zwang is.[95]

Interessant is hoe het uiterlijk van het werk, de vorm van de reeks, al dan niet bewust vertaald wordt naar de inhoud van de boekjes: de sobere reeksen dienden als vehikel voor de "moeilijk verkoopbare genres", uiteenlopend van poëzie tot kortverhalen en essays, terwijl de luxueuze reeksen dienst deden als dragers van romans, voornamelijk van goed verkopende auteurs.[96] Reeksen droegen dus bij aan de beeldvorming, het imago en de consecratie van auteurs die opgenomen werden: de sobere reeksen (De Windroos, De Beuk, de series van Stols) waren het toonbeeld van artistieke verfijning en eruditie, "reeksen voor de literaire elite, waarin bijvoorbeeld enkele vijftigers zijn gedebuteerd."[97] Aan de hand van deze beschrijving zijn dwingende parallellen te trekken met het Amerikaanse chapbook van die tijd, zoals gezegd boekjes die gevuld werden met teksten die niet direct in de algemene, gegeneraliseerde smaak vielen maar wel de interesse wekten van echte liefhebbers en verzamelaars, deels ook wegens de beperkte oplage en de strakke, subtiele uitvoering – twee termen die Kuitert tevens gebruikt om 'sober' te duiden.

Een minder voor de hand liggende verschijningsvorm van experimentele literatuur in Nederland in de tijd dat het chapbook in opmars was in de Verenigde Staten kan, hoewel vrij schaars, worden aangetroffen in de pocketseries die in de jaren zestig aan populariteit toenamen.

---

[93] Ibid., p. 344.
[94] Ibid., p. 343.
[95] Ibid., p. 345.
[96] Ibid.
[97] Ibid.

> In pocketseries verschenen naast detectives, 'humor' en non-fictie ook literaire uitgaven. De uitgevers van de Ooievaars en de Literaire Pockets gingen daarin vrij ver. In deze serie verscheen ook meer experimentele literatuur, waaronder poëzie. De Ooievaar-bloemlezing *Nieuwe griffels, schone leien* heeft de gebloemleesde vijftigers veel goed gedaan. Maar deze twee reeksen waren de uitzonderingen op een meer behoudende koers.[98]

Uitgerekend het pocketboek is een manier om de drempel voor literatuur drastisch te verlagen: door de lage prijs en hoge oplage duurde het niet lang voor pockets boekwinkels veranderden in kiosken voorzien van pocketwanden en –kastjes en hun kop opstaken in de schappen van de SPAR-kruidenier.[99] Wat de lage prijs en het weinig hechtbare karakter betreft, doet het pocketboekje veel denken aan het ouderwetse chapbook, dat de uitgelezen manier was voor 'het volk' om aan lectuur te komen. Inhoudelijk gezien ligt dat iets anders: afgezien van bovenstaand voorbeeld van experimentele pocketpoëzie, werden de pockets voornamelijk ingezet om 'vlotte romans', de boeken die in groten getale de toonbank over zouden vliegen in het nieuwe format, te herdrukken. Experimentele literatuur speelt dus een rol in de marge, en hoewel – met recht – beargumenteerd kan worden dat experimentele literatuur *by its very nature* een rol in de marge speelt en deze conclusie een pleonastisch karakter heeft, is het alsnog interessant op te merken dat in de pockettraditie wel degelijk een plek was voor experimentele poëzie onder de hoede van toonaangevende uitgeverijen als De Bezige Bij en Bert Bakker (een van de drie fondsen samen met Ooievaar en Prometheus die nu Uitgeverij Prometheus vormen), terwijl Amerikaanse dichters hun chapbooks in de kinderschoenen bijvoorbeeld lieten uitgeven bij, om *Howl* nog maar eens als voorbeeld te gebruiken, een erg kleinschalige *independent bookstore-publisher combination* gerund door de dichter Lawrence Ferlinghetti.

# HET HEDENDAAGSE CHAPBOOK

## CHAPBOOKS IN NEDERLAND EN ZIJN LITERAIRE VELD

Volgens het Algemeen letterkundig lexicon van de 'digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren', of dbnl.nl, kan voor de term 'chapbook' tevens de definitie van 'volksboek' worden geraadpleegd: het chapbook is een "[v]erzamelnaam voor al het eenvoudige drukwerk uit de late Middeleeuwen en de daarop volgende eeuwen (de zgn. blauwboekskens) dat onder het volk werd verspreid via leurders (colportage) en marktkramers (Eng. chapbooks < chapman = marskramer). De term volksboek stamt oorspronkelijk uit de Duitse romantiek en impliceert een negatief waardeoordeel (triviaalliteratuur)."[100] Hier wordt dus de etymologie van de naam getoond: het oorspronkelijke volksboek werd ook wel chapbook genoemd wegens de mars- of marktkramers – het is aannemelijk te stellen dat de hedendaagse variant de term wegens vanwege de vorm en de manier van verspreiding en verkoop heeft overgenomen, zonder verder acht te slaan op de *chapmen*. De digitale bibliotheek kent enkel de ouderwetse verschijningsvorm van het chapbook, waarover wordt uitgeweid: zo wordt

[98] Ibid., p. 347.
[99] Ibid., p. 346.
[100] Van Bork et al. 2012-2015.

gezegd dat het begrip 'volksboek' tot voor kort een ruimere definitie dan tegenwoordig had. Het was "een goedkope herdruk van een, deels door haar inhoudelijke waarde, deels door toeval al eeuwen bestaande tekst op slecht papier, geïllustreerd met versleten houtsneden (houtsnede) die vaak niet (meer) bij de tekst pasten en die alleen bestemd was voor de onderste lagen van de bevolking."[101]

In navolging van de eerder genoemde definitie van het boek, wordt ook hier de diverse inhoud en de veelheid aan genres besproken die het volksboek bevatten kan: "sagen, legenden, spreukenverzamelingen, godsdienstige traktaten, populairwetenschappelijke geschriften, historische verhalen, schoolboekjes, bewerkingen van middeleeuwse ridderromans, heiligenlevens (hagiografie), medische handboekjes, almanakken, tover- en bezweringsboekjes, liederboekjes, werkjes over tafelmanieren of handleidingen om te leren spellen en lezen etc."[102] Deze reeks tekstsoorten echoot de opsommingen die Riedel en Thomas gaven, wat insinueert dat het volksboek en het chapbook een gemeenschappelijk oorsprong hebben of uit elkaar voort zijn gevloeid via internationaal contact, bijvoorbeeld handel of reizigers.

De hierboven genoemde ruime definitie is, aldus het lexicon, enkel toepasbaar op de volksboeken die stammen uit de latere eeuwen, "omdat hiermee de oorsprong van de laatmiddeleeuwse teksten wordt ontkend en men aan hun functioneren in de tijd van ontstaan (de 16de eeuw) voorbijgaat. In deze context wordt de term prozaroman door literatuurhistorici alleen gebruikt om het verschil te benadrukken tussen deze teksten en de ridderroman, de gebruikelijke benaming voor de middeleeuwse ridderverhalen in verzen."[103] Wanneer tegenwoordig over laatmiddeleeuws werk wordt geschreven, wordt wel duidelijk onderscheid gemaakt tussen de volksboeken en de prozaromans: "Onder een volksboek verstaat men nu de contemporaine consumptieliteratuur die, in tegenstelling tot de prozaroman, niet beschouwd kan worden als 'gesunkenes Kulturgut': almanakken, toverboekjes, rijmpjes enz."[104]

Opvallend aan de opname van chapbook en volksboek in het Algemeen letterkundig lexicon is dat hier nog echt de ouderwetse, traditionele definitie van het chapbook wordt gehanteerd: de definitie die we ook al terugzagen in het schema van Van Rees en Dorleijn en in de Engelstalige uiteenzetting van het boekje. De geleidelijke herintreding in Europa en op grotere schaal in de Verenigde Staten wordt echter niet genoemd. Reinder P. Meijer noemt in zijn literatuurgeschiedenis *Literature of the low countries* de *Lanseloet* als een vroeg voorbeeld van een chapbook – aan de hand hiervan is het gemaakte onderscheid dat in de dbnl-definitie wordt genoemd wat eenvoudiger te duiden – stammend uit 1486, en Pieter Moelans betoogt in zijn doctoraat 'Handgeschreven liederen' onder meer dat geen exclusieve link te bespeuren is tussen chapbooks en het gewone volk, een uitspraak die de economische restricties die het verkrijgen van literatuur in enige vorm met zich mee brengt maar al te

[101] Ibid.
[102] Ibid.
[103] Ibid.
[104] Ibid.

gemakkelijk van de hand doet.[105] Uiteraard is het zo dat cultuur niet voorbehouden is aan een bepaalde maatschappelijke groep, maar het is genuanceerder dan Moelans het stelt. Menselijke smaak valt niet in te kaderen aan de hand van een bepaalde klasse maar wordt wel gestuurd en beïnvloed door de mogelijkheden en onmogelijkheden: financiële beperkingen en het culturele aanbod.

> Individuele kopers van populaire boekjes, tot welke sociale geleding ze ook behoren, kopen niet de totaliteit van populaire literatuur aan. Ze kopen individuele boekjes aan naar hun eigen smaak. Geen enkele vorm van cultuur behoort exclusief toe aan één bepaalde maatschappelijke groep, en geen enkele maatschappelijke groep beperkt zich tot één bepaalde vorm van cultuur.[106]

Dit zijn twee van de toch al vrij schaarse vermeldingen van het chapbook, in welke vorm dan ook, in het Nederlandse literair-wetenschappelijke veld. Een, enigszins, contemporaine bron – "Tot diep in de negentiende eeuw wist dit soort persproducten zich te handhaven. En nog kennen we de Belgische en Fransche kleurdruksels voor de jeugd: een blad met tal van plaatjes waaronder een toelichtende tekst." – die het chapbook bespreekt, is een krantenartikel dat in 1930 in de katholieke krant *De Tijd* verscheen en in een klein artikel antwoord gaf op de vraag: "Wat is een Chap-Book?"[107] De schrijver van het artikel, die in de krant slechts met L. v. d. B. wordt aangeduid, legt uit dat de marskramers niet in hoog aanzien bij de schrijvers stonden, aangezien de marskramer een groot deel van het verhaal reeds vertellen kon aan de hand van de aangeleverde houtsnede en de algemene ontwikkeling van de lezer ("(…) volksvertelsels, met soms kinderlijk-naïef geïllustreerde verhalen, meest genomen uit de bijbelsche geschiedenis of de moraliseerende volksoverlevering.").[108] Ook deze schrijver geeft een reden voor de tijdelijke ondergang van het chapbook: "In de negentiende eeuw verloor het chapbook, dank zij de betere volksliteratuur welke er kwam, snel terrein." Dit is enigszins in overeenstemming met de redenen die Thomas en Riedel aandragen: er komt een kwalitatief beter alternatief.

In het hedendaagse Nederlandstalige literaire veld neemt het chapbook, waarvoor nog geen definitie is geformuleerd in het Algemeen letterkundig lexicon, een iets andere gedaante aan. Frank Keizer publiceerde twee chapbooks: *Dear world, fuck off, ik ga golfen* was zijn eerste uitgave en kwam uit op 7 juni 2012 en *Mijn eigen problemen* zijn tweede, uitgebracht in 2015. Beide bundels verschenen bij Uitgeverij Stanza.[109] Stanza is een printing on demand uitgeverij en non-profitorganisatie, opgericht door dichter Ton van 't Hof, die er onder meer zijn eigen boeken uitgeeft.[110] Printing on demand, of POD, houdt in dat uitgevers geen inschatting hoeven te maken van het aantal boeken dat ze minimaal moeten laten drukken om niet prematuur uitverkocht te geraken, maar boeken op aanvraag kunnen laten bijdrukken – een verschijnsel dat hand in hand gaat met de

[105] Meijer 1978, p. 45.
[106] Moelans 2010, p. 11.
[107] V. d. B., 1930.
[108] Ibid.
[109] https://frankkeizer.net/biografie/, geraadpleegd op 21 april 2016.
[110] http://www.ollauogalanestas.nl/webshop/uitgeverijen/stanza/, geraadpleegd op 27 juni 2016; Lindner 2011. Een overzicht van titels van Stanza is te vinden op https://uitgeverijstanza.wordpress.com/.

ontwikkeling van snellere printers en de vergemakkelijking van het digitaal behandelen van kopij.[111] Ook houdt dit in dat het voor schrijvers gemakkelijker wordt om op eigen houtje een boek (in veelvoud) te laten drukken zonder ook maar bij een uitgeverij of drukkerij binnen te zijn geweest.

De uitgeverij van Van ‘t Hof is inmiddels gefuseerd met onder andere particuliere initiatieven als crU (het poëziefonds van dichter Nanne Nauta) en Uitgeverij Loewak (de uitgeverij van dichter Martijn Benders die enkel boeken van Benders uitgeeft en sieraden van zijn hand), en meer bibliofiel aangelegde uitgeverijen als Opwenteling, Tungsten en Perdu om ollauogalanestas.nl te beginnen, een website voor poëziedistributie van kleinere uitgeverijen.[112] Een andere dichter die bij een aantal minder bekende uitgeverijen heeft uitgegeven (Leida, waar zijn chapbook *Medewerker beleidsbeïnvloeding* verscheen, De Witte Uitgeverij, De Opwenteling) en terugkomt op Van ‘t Hofs weblog, is Guido Utermark.[113] In het november van 2009 verscheen zijn debuutbundel *Ik ben een stad ommuurd door dromen* bij De Witte Uitgeverij in het kader van de reeks Haags Fris.[114] Deze reeks werd in het voorjaar van 2009 gestart door Harry Zevenbergen, toenmalig stadsdichter van Den Haag, en is bedoeld voor de verspreiding van de poëzie van jong schrijftalent in (de buurt van) Den Haag. In mei 2013 publiceerde Utermark *Medewerker beleidsbeïnvloeding* bij Leida, een poëziebundel die op verschillende plekken wordt geduid als zijnde een chapbook, onder andere op de website van literair tijdschrift *Liter*, in een bespreking van Utermarks nieuwste bundel door Ruben Hofma.[115] Hofma bespreekt *Wel verbinding geen contact*, de bundel die in het voorjaar van 2014 verscheen bij Uitgeverij De Opwenteling.

> *Wel verbinding geen contact* is eenvoudig vormgegeven. Daarnaast ontbreken biografie, portretfoto, dankwoord, aantekeningen, et cetera. De gedichten volgen elkaar afdelingloos op; alleen een inhoudsopgave is present. De auteur hecht blijkbaar geen waarde aan tierelantijn, maar voelt zich thuis bij eenvoud. Vanuit de eenvoud kan Utermark de wereld om hem heen analyseren en vastleggen als een wereld vol absurditeiten. Dat doet hij effectief, en daarom is deze poëzie in de marge meer aandacht waard.”

De bundel van Utermark is een uitgeklede, sobere bundel, zonder opsmuk, die, afgaande op de tekst van Hofma, zou passen in de stijl van het moderne chapbook. Een laatste schaarse verschijning van Utermark vindt men in een interview dat Ruben Hofma afnam bij Ton van ‘t Hof.[116]

In 2014 studeerde Wout Waanders af aan de Radboud Universiteit met zijn masterscriptie ‘De Luie Hommel’, waarin hij het uitgeversklimaat in Nederland beschrijft en de opkomst van zogenaamde niet-traditionele uitgeverijen, opbloeiend aan de hand van digitalisering en commercialisering, uiteenzet – kleine uitgeverijen zoals de hiervoor genoemde instanties Leida en

[111] Van Bork et al. 2012-2015.
[112] http://www.ollauogalanestas.nl/webshop/uitgeverijen/, geraadpleegd op 30 juni 2016.
[113] https://tonvanthofblog.wordpress.com/tag/guido-utermark/, geraadpleegd op 21 april 2016.
[114] http://regentenkamer.nl/productie/haags-fris/, geraadpleegd op 27 juni 2016.
[115] Hofma 2014a.
[116] Hofma 2014.

Stanza.[117] Hierin bemerkt hij de rol die printing on demand speelt bij de opkomst van deze initiatiefjes, en waarom juist POD een 'uitkomst' is.

> Opvallend is de aandacht voor de druktechniek Printing on Demand (POD). POD wordt door diverse wetenschappers in verband gebracht met de opkomst van de niet-reguliere uitgeverijen.[118] (…) Door digitaal te drukken is het mogelijk om boeken snel in kleine oplagen te produceren. POD-boeken worden daarom pas gedrukt, op het moment dat ze besteld worden. Op die manier kunnen de drukkosten laag blijven en zit de uitgeverij niet met onverkocht werk. Door POD kan het uitgeversrisico nog meer beperkt worden. Om die reden zorgt de techniek voor een aanwas aan niet-reguliere initiatieven.[119]

In zijn uiteenzetting onderscheidt Waanders drie verschillende categorieën niet-reguliere uitgeverijen die hij gewaar werd: de Vanity Press, het Eigen beheer en de Zelfstandige uitgever. Het verschil met reguliere uitgeverijen is dat deze drie vormen van uitgeverijen niet voldoen aan de definitie die Het Nederlands Letterenfonds geeft aan de uitgeverij. Volgens de definitie opgenomen in de *Regeling stimuleringsbeurzen literaire auteurs* is een reguliere uitgeverij "[e]en uitgeverij die een aanbieding aan de boekhandel verzorgt, die de gebruikelijke leveringsvoorwaarden hanteert en minstens één keer per jaar een fondslijst maakt; die beschikt over een professionele en onafhankelijke redactie en waarvan de publicaties een ISBN-nummer hebben."[120] Daarnaast, vervolgt Waanders, moeten uitgaven landelijk verspreid worden en mag het geen standaardprocedure zijn dat de auteur wordt ingezet bij de productie van het boek, een deel van de promotie- of distributiekosten zelf betaalt of zelf een bepaald aantal exemplaren van het product tegen betaling afneemt. De drie genoemde vormen wijken dus op een of andere manier af van deze definitie.[121]

In het geval van de Vanity Press-uitgeverijen, de ijdelheidshuizen, is dit het laatstgenoemde punt: schrijvers willen hun boek dermate graag gepubliceerd zien worden om dat tegen betaling te doen. Deze uitgeverijen richten zich dus niet op de boekenmarkt maar op de ijdelheid van de auteurs.[122] Doordat schrijvers zelf mee betalen aan de uitgave, en vaak zelfs de voornaamste sponsor zijn, maken zij ook de meeste keuzes omtrent het werk.[123] Vaak zijn dit, wegens het financieringsmodel van de *vanity presses*, de goedkopere keuzes, wat leidt tot een boek dat met weinig zorg is vormgegeven en opgemaakt. Vaak wordt ook inhoudelijk weinig professionele aandacht besteed aan het werk – ook hier heeft de schrijver als geldschieter een bepalende rol – waardoor het eindresultaat inhoudelijk zowel als formeel kwalitatief gezien in het algemeen lager is dan wanneer 'dezelfde' tekst, voor zover die hetzelfde was gebleven, verschenen was bij een erkende uitgeverij.[124]

De tweede niet-reguliere uitgeversvorm die Waanders onderscheidt, is wat hij 'eigen beheer' noemt, een uitgeefmethode geschikt voor schrijvers zonder uitgeverij die aan de hand van POD een

[117] Waanders 2014, p. 1.
[118] Bradley, Fulton, Helm & Pittner 2011.
[119] Ibid.; Waanders 2014, p. 8.
[120] Letterenfonds 2012.
[121] Waanders 2014, p. 2.
[122] Haugland 2006, p. 3.
[123] Waanders 2014, p. 9.
[124] Dilevko & Dali 2006, p. 212; Dougherty 2009, p. 184; Bradley, Fulton & Helm 2012, p. 134-135.

vlucht heeft genomen. Wat het financieringsmodel betreft, lijkt deze vorm op de *vanity press*, immers, de auteur dekt ook in dit geval de kosten voor zijn eigen werk. Waar het eigen beheer zich onderscheidt van de ijdelheid, is de uitgever: als de schrijver zijn werk in eigen beheer uitgeeft, is hij zelf de uitgever van zijn werk en komt het niet uit onder het label van de *vanity press*.[125] De naam van de uitgever die op het boek prijkt, heeft overigens weinig invloed op de symbolische status en vergaring van het werk: de schrijver die in eigen beheer uitgeeft, krijgt haast geen recensies, kan geen aanspraak maken op subsidie en 'telt niet meer mee'.[126]

De laatste vorm die uit het onderzoek van Waanders naar voren komt, is de 'zelfstandige uitgeverij': een uitgeverij die "niets van doen [heeft] met auteurs die voor hun eigen uitgave betalen", maar een andere reden heeft om niet te worden erkend.[127] "Doorgaans gaat het dan om bedrijven die zich richten op het vervaardigen van kleine oplagen. Omdat ze hun oplagen enkel onder een beperkt publiek verspreiden, kunnen ze niet als regulier worden gezien."[128] In de Engelstalige literatuur worden deze uitgeverijen aangeduid als *independent publishers* wegens het zelfstandige karakter: de City Lights Bookstore, de uitgeverij die *Howl* publiceerde, is een voorbeeld van zo'n zelfstandige uitgever.

Kuitert onderscheidt twee subcategorieën binnen de vorm 'zelfstandige uitgeverij': enerzijds de uitgeverij die zich op de vorm van de uitgave richt, anderzijds de uitgeverij die zich voornamelijk op de inhoud stort. De eerste, formele uitgeverij, omschrijft Kuitert als "de kleine, niet-commerciële privedrukkerswerkplaatsen, zoals De Zilverdistel (opgericht in 1910) waar, uit pure liefde voor de letteren, vernieuwende literatuur werd uitgegeven voor the happy few."[129] Bij deze uitgeverijen, die ook wel 'bibliofiele uitgeverijen' worden genoemd, staat het ambacht van het drukken centraal en is de vorm steeds belangrijker geworden ten opzichte van de inhoud.[130] Thompson sluit zich daar in *Merchants of Culture* bij aan: "[Other freelancers] are happy to work for less for the small indie presses simply because they like the books or the authors and they find it satisfying, both professionally and personally, to design the covers. Their reasons are more aesthetic and professional than political."[131] Het is hierom dat Kuitert deze zelfstandige uitgeverijen aanduidt als *private presses* of *marginale drukkers*.[132]

De andere subcategorie die Kuitert onderscheidt, is de uitgever die zich bovenal met de inhoud van het boek bezighoudt: "Een uitgave binnen zo'n exclusieve niet-commerciële private press was als een visitekaartje van echte literatuur met een grote L. We zien dus hieraan dat de uitgeverij een literaire institutie wordt, want de boeken die de private press voortbracht kregen het stempel

[125] Waanders 2014, p. 12.
[126] Laan 2010, p. 171.
[127] Waanders 2014, p. 12
[128] Ibid.
[129] Kuitert 2008, p. 79-80.
[130] Waanders 2014, p. 13.
[131] Thompson 2010, p. 161.
[132] Kuitert 2008, p. 80.

‘literatuur’. “[133] Waanders noemt het “uitgeverijen die opgericht zijn om een bepaald literair ideaal waar te maken”, uitgeverijen die bovenal een symbolische functie nastreven.[134] Thompson noemt de zelfstandige uitgevers anticommercieel: “Some freelancers see themselves as part of the same cultural and political project, sympathizing with (…) [the publishers’] countercultural values and their anti-corporate stance.”[135] Deze uitgevers bieden de grote, commerciëler ingestelde uitgevershuizen het hoofd, en nestelen zich aanvankelijk in de hoek van de *l’art pour l’art* in het getoonde schema van Bourdieu: weinig tot geen economisch kapitaal, meer symbolisch kapitaal.

Een opvallende conclusie die Waanders trekt aan de hand van het boek van Thompson is dat zelfstandige uitgevers in de praktijk maar weinig symbolisch kapitaal toegekend krijgen wegens een gebrek aan aandacht die ze krijgen in het drukke literaire landschap.[136] Dit zou kunnen komen door de opkomst van het internet, die het immers veel gemakkelijker maakt voor geïnteresseerden om een eigen uitgeverij op te richten en de wereld in te helpen.[137] Door de gestage toename van zelfstandige uitgeverijen en de verlaging van de drempel er een te beginnen, daalt de symbolische waarde van een dergelijke uitgeverij: immers, wat onderscheidt de ene uitgever van de vele andere in het maaiveld?

Waanders koppelt de opkomst van de verschillende niet-reguliere uitgeverijen direct aan de toenemende digitalisering en commercialisering binnen het uitgeversvak.[138] Commercialisering bij uitgevers zorgt ervoor dat grote uitgevershuizen zich steeds meer richten op grote schrijvers die grote aantallen boeken verkopen, waardoor steeds minder plaats is voor publicaties bedoeld voor een klein publiek.[139] Auteurs die worden afgewezen bij deze huizen “zoeken vervolgens hun heil bij minder reguliere initiatieven.”[140] Kuitert bemerkte de commercialisering van uitgeverijen in 2003 al.

> Onmiskenbaar broeit er wat in de boekenbranche. Maar wat precies? De commercialisering, zoals Doeschka Meijsing opmerkte, springt het meest in het oog. Uitgevers die hun auteurs op een catwalk laten lopen (Vassallucci), of condooms op hun boeken plakken (Podium) zijn voor menig weldenkend mens de voorbode van de totale nivellering van de waarachtige literaire smaak. Commercialisering is echter maar de helft van het verhaal, die ‘overdreven’ aandacht voor de markt en het geld komt immers ergens vandaan. Wat drijft de uitgevers voort?[141]

Met de andere helft van dit verhaal zou Kuitert zomaar kunnen doelen op technologische ontwikkelingen: ze noemt de techniek als één van de drie richtingen waaruit onrust onder uitgevers wordt aangewakkerd, naast de politiek en de samenleving.[142] Met techniek doelt Kuitert op “internet als verkoopkanaal en ook alles wat je ‘elektronisch uitgeven’ zou kunnen noemen: van *e-book* tot *e-*

---

[133] Kuitert 2015, p. 227.
[134] Waanders 2014, p. 13.
[135] Thompson 2010, p. 160.
[136] Waanders 2014, p. 13; Thompson 2010, p. 163.
[137] Ibid., p. 154.
[138] Waanders 2014, p. 2.
[139] Bradley, Fulton en Helm 2012, p. 132.
[140] Waanders 2014, p. 2.
[141] Kuitert 2003, p. 234.
[142] Ibid., p. 235.

*publishing*."[143] Kuitert voorspelt in 2003 reeds dat het e-book geen echte bedreiging enerzijds of melkkoe anderzijds gaat vormen voor uitgevers wegens tegenvallende marktresultaten, moeilijk te beveiligen webexemplaren en de conservatieve aard van de lezer.[144] Dat het e-book de houdbaarheidsdatum van het papieren boek tot nog toe nog steeds niet in gevaar heeft gebracht, blijkt uit een artikel van Simon Jenkins dat in mei 2016 op de website van de Britse krant *The Guardian* verscheen: "Shrewd observers noted the early signs. Kindle sales initially outstripped hardbacks but have slid fast since 2011. Sony killed off its e-readers. Waterstones last year stopped selling Kindles and e-books outside the UK, switched shelf space to books and saw a 5% rise in sales."[145] *E-publishing* daarentegen is een ander verhaal, aldus Kuitert, die opmerkt dat verschillende wetenschappelijke tijdschriften slechts op internet nog verschijnen. In Nederland zijn in de loop der tijd steeds meer literaire initiatieven opgestaan die (vrijwel) uitsluitend online opereren: literaire tijdschriften als *De Optimist, Tijdschrift Ei, hard//hoofd*, opiniërende tijdschriften (of platforms) als *deFusie* of het online journalistieke medium *De Correspondent*.

Ook de opkomst van de niet-reguliere uitgeverijen zijn volgens Waanders een gevolg van deze technologische ontwikkelingen.[146] Ze maken het goedkoper en gemakkelijker om een eigen uitgeverij te starten en boeken te drukken.[147] In haar artikel noemt Kuitert ook printing on demand als uitvloeisel van technologische doorbraken: "een veredelde kopieermachine die de pagina's bindt en van een mooi omslag voorziet terwijl je wacht."[148] Hoewel ze wel degelijk het voordeel ervan erkent ("Het klinkt ideaal: uitgevers kunnen hun voorraden afschaffen, van 'uitverkochte' boeken is geen sprake meer, ze kunnen ook veel gemoedelijker met slecht verkoopbare genres omspringen, en hoeven überhaupt geen risico's meer te nemen."[149]), ziet ze er uiteindelijk meer kwaad dan goed in. POD, zo zegt ze, zorgt ervoor dat iedereen in principe uitgever kan worden, wat voor verschuivingen in het uitgeverslandschap zou kunnen zorgen. Daarnaast is de kwaliteit van een 'on demand geprint' boekje verre van fantastisch: "Wie wel eens een volgens POD gedrukt boek in handen heeft gehad, weet bovendien dat het nog wel eventjes zal duren voor we echt van 'een boek' kunnen spreken. Een POD-boek oogt vooralsnog als een nepboek. Het ruikt vies en het papier voelt glad en vochtig."[150]

De verschuivingen in het uitgeverslandschap zijn gebeurtenissen waar in het onderzoek van Waanders ook over gesproken wordt.[151] Het ketenmodel – "een keten die met zijn schakels de verbinding vormt tussen schrijver en lezer, tussen maker en gebruiker", en in wezen een microveld is binnen het overkoepelende literaire veld – is, volgens Van der Weel, niet meer houdbaar: "Langzamerhand maakt de digitale technologie zo een einde aan de overzichtelijkheid die de uitgeverij

[143] Ibid., p. 237.
[144] Ibid., p. 237-8.
[145] Jenkins 2016.
[146] Waanders 2014, p. 2.
[147] Bradley, Fulton en Helm 2012, p. 109; Van der Weel 2012, p. 30-32.
[148] Kuitert 2003, p. 239.
[149] Ibid.
[150] Ibid.
[151] Waanders 2014, p. 3.

lange tijd heeft gekenmerkt."[152] Waanders bemerkt dat verschillende literatuurwetenschappers, onder wie Van der Weel, roepen om een helder overzicht van het uitgeverslandschap, zeker nu het zo hevig aan het veranderen is.[153] Dit is op de eerste plaats belangrijk voor het uitgeversonderzoek maar zal daarnaast ook nuttig zijn voor andere onderzoeksgebieden.[154] "Zo heeft het werk van uitgeverijen ook impact op de sociale, economische, culturele en literaire geschiedenis."[155]

Een ander initiatief waarbij POD wordt ingezet als boekdrukmiddel is de reeds genoemde reeks 'Halverwege chapbooks', van Joost Baars. [156] De vorm van de boekjes is ietwat gelijk aan de chapbooks van Keizer en Utermark: kleine bundels van beginnende dichters. Echter, het verschil aan de reeks van Baars is juist dat: het is een reeks boekjes van verschillende dichters (onder wie Baars zelf) die een chapbook uitgeven dat zich houdt aan een bepaalde vormentaal. Baars maakt bij de verspreiding van de 'Halverwege chapbooks'-chapbooks gebruik van de POD-techniek om poëzie te verspreiden zonder er verlies op te draaien – immers, hij drukt evenveel boekjes als het aantal mensen dat zich heeft aangemeld, dus hij blijft nooit met overgebleven boeken zitten. Hij noemt het "een reeks kleine, goedkope (€8,50 inclusief verzendkosten) dichtbundeltjes met een min of meer samenhangende reeks gedichten daarin."[157] Mensen die zich hebben aangemeld voor het project van Baars krijgen een e-mail wanneer een nieuw chapbook verschijnt, waarna ze twee weken de tijd hebben om zich in te schrijven. Na de deadline wordt precies dat aantal gedrukt. Het doel is hier om kleinschalig en sec voor de liefhebber poëzie te publiceren: poëzie uitgeven zonder budget, aangezien de chapbooks zichzelf financieren. Baars geeft op de website van 'Halverwege chapbooks' een definitie van het fenomeen 'chapbook', die erg in de lijn ligt van de eerder genoemde uitleg, maar wel een interessant licht schijnt op het eerste gedeelte van het woord wat de betekenis betreft: "[E]en kleine, goedkope boekpublicatie. De term 'chap' is analoog aan het Nederlandse woord 'koop'; chapbooks waren boekjes die door chapmen – koopmannen – aan de man werden gebracht."[158] Een interessanter gegeven volgt erna, als Baars meedeelt dat het chapbook als kenmerk heeft dat het vaak door de dichter of schrijver in kwestie zelf wordt gemaakt. Hier verschuift het historisch perspectief van de marskramer zonder aankondiging naar dat van de hedendaagse schrijver die in eigen beheer het chapbook uitgeeft om uiteenlopende redenen, zoals het schrijven voor liefhebbers of het hopen op een lancering naar een grotere publicatie.

In hetzelfde stuk tekst tracht Baars uit te leggen waarom de chapbooktraditie zoals zij in bijvoorbeeld de Verenigde Staten leeft, vooralsnog in Nederland niet van de grond kan komen, daarbij een interessante technologische ontwikkeling aankaartend die een toenemende rol speelt in de productie van boeken.

---

[152] Van der Weel 2012, p. 30, 32.
[153] Van der Weel 2012, p. 33.
[154] Waanders 2014, p. 3.
[155] Ibid.; Absillis 2009, p. 93.
[156] http://www.joostbaars.nl/halverwege-chapbooks/, geraadpleegd op 21 april 2016.
[157] Een overzicht van de boekjes vind je op http://halverwegechapbooks.nl/.
[158] http://halverwegechapbooks.nl/chapbooks/, geraadpleegd op 21 april 2016.

> De meeste poëzielanden kennen een levendige chapbook-traditie. Nederland niet, omdat er in Nederland de neiging bestaat om neer te kijken op uitgaves die buiten het 'officiële circuit' [sic] plaatsvinden. Dat is raar, en ongezond. Er is toch ook een alternatief podiumcircuit [sic]? Waarom dan niet een alternatief papieren circuit [sic]? Zeker nu het dankzij alle POD-mogelijkheden zo eenvoudig is om een papieren uitgave te maken, zou dat in Nederland moeten ontstaan. [159]

De individuele inspanningen van beginnende dichters en het op het collectief gerichte initiatief van Baars zijn de eerste van toch schaarse verschijningsvormen van chapbooks in Nederland. Op 29 november 2013, pakweg anderhalf jaar nadat Baars zijn eerste chapbook de wereld in hielp (17 maart 2012 verscheen *iemand anders*), presenteerden vijf schrijvers van Uitgeverij Stanza nieuw (of in ieder geval redelijk nieuw) werk op een literaire avond in Gent. De vijf schrijvers, Ton van 't Hof, Frank Keizer, Jan Pollet, Mark van der Schaaf en Bart FM Droog, schreven allen in de reeks Amsterdam Renaissance Chapbooks een chapbook dat ze die avond presenteerden.[160] Keizer presenteerde er zijn debuut dat een jaar eerder was uitgekomen, *Dear world, fuck off, ik ga golfen*, en ook Pollet trad op met zijn debuutchapbook: *Wit is beter in kleur*. Helaas is de website van Uitgeverij Stanza offline, en is er over deze avond niet veel meer te vinden. Wel blijken er in totaal door Stanza negen chapbooks te zijn uitgegeven, van de hand van, naast bovenstaand rijtje (van wie Van 't Hof en Van der Schaaf ieder twee boekjes uitbrachten), Sophia le Fraga en Olaf Risee.

Interessant om na te gaan voor deze schrijvers is welke positie hun chapbook inneemt in hun loopbaan als schrijver. In het geval van Van 't Hof is het simpelweg een uitgave in een langer lopende reeks zelf gepubliceerd werk, waaraan hij in 2015 vooralsnog zijn laatste bundel toevoegde: "Ton van 't Hof is met *Dingen sluiten nooit helemaal goed aan* alweer toe aan zijn tiende dichtbundel. Als regelmatig publicerende en gewaardeerde dichter die nooit is ingelijfd door het gangbare poëziecircuit [sic] (zijn bundels verschijnen bij zijn eigen uitgeverij Stanza) is hij een unieke stem in de Nederlandse poëzie."[161] De bundels die Van 't Hof aanleverde voor de chapbookreeks zijn getiteld *Ingangspunt* en *Mijn poëzie* (zijn achtste en negende bundel, respectievelijk). Ook Van der Schaaf, die in 2013 *Midlife Motivator* als chapbook presenteerde en wiens bundel *Eekhoornoase* zijn tweede is in de reeks van negen chapbooks, is blijven uitgeven bij Stanza: zijn vijfde bundel *Autocue* verscheen in 2015 en werd niet besproken.

Voor Droog en Pollet bleek het chapbook hun laatste uitgave tot op heden (november 2016): Pollet presenteerde in Gent zijn enige bundel en Droog met *Zeewaarts!* zijn laatste na bundels te hebben uitgebracht bij onder meer Uitgeverij Passage en Rottend Staal, een eigen-beheeruitgeverij voor dichters uit het collectief De Dichters uit Epibreren. Ook Risee, die geen bundel presenteerde in

---

[159] Ibid.
[160] http://www.poeziecentrum.be/oud/category/tags/amsterdam-renaissance-chapbooks, geraadpleegd op 21 april 2016; http://tumult.fm/node/1607, geraadpleegd op 30 juni 2016.
[161] http://wp.boekhandelvanrossum.nl/ton-van-t-hof-dingen-sluiten-nooit-helemaal-goed-aan/, geraadpleegd op 30 juni 2016.

Gent maar wel opgenomen werd in de reeks chapbooks schreef met *In de kersenboom*, verschenen in 2015, voorlopig zijn enige gepubliceerde bundel. De uitgave van Sophia Le Fraga, *Ik echt, jij echt* is een opvallende in deze reeks. Het is de laatste bundel die verschijnt in de negen delen tellende serie, en is een vertaling van gedichten van de in New York woonachtige dichteres en beeldend kunstenaar. De gedichten zijn bezorgd door Van 't Hof en is "een compilatie van gedichten uit haar chapbook *I DON'T WANT ANYTHING TO DO WITH THE INTERNET* (Keep This Bag Away From Children, 2012) en haar bundel *I RL, YOU RL* (minutes BOOKS, 2013)."[162]

De vijfde dichter die een bundel presenteerde en de enige uit de reeks die nog niet genoemd is, is Frank Keizer. Hij publiceerde twee chapbooks, beide bij Stanza (hoewel slechts de eerste bundel werd opgenomen in de hierboven genoemde serie) en debuteerde in 2016 met een 'volwaardige' poëziebundel bij uitgeverij Polis: *Onder normale omstandigheden*. De reacties op zijn bundel waren verdeeld, of beter gezegd: de rol van deze bundel en de twee voorgaande werd kritisch bekeken. Piet Gerbrandy bespreekt de bundel in *De Groene Amsterdammer* overwegend positief: "De gewild houterige combinatie van hopeloze abstracties en persoonlijk getob maakt deze poëzie kwetsbaar en aangrijpend."[163] Ook Bert Bultinck, hoofdredacteur van opinietijdschrift *Knack* is enthousiast en zegt dat Keizer "schopt, ontroert en troost", en dat *Onder normale omstandigheden* een bundel is "die barst van urgentie." Minder enthousiast over het werk in zijn geheel van Keizer is Chrétien Breukers op literair weblog *Tzum*. Hij recenseert de bundel in dichtvorm, en geeft af op het feit dat de bundel meedingt naar de C. Buddingh'-prijs voor het beste poëziedebuut: "het merendeel van de gedichten / stond al in een andere bundel van Keizer / maar nu is de bundel opnieuw nieuw / en telt hij als nieuwe titel / en plotseling ook als debuut /en daarom mag Frank meedoen aan de Buddingh'prijs [sic]."[164] Het is een interessant vraagstuk dat Breukers aansnijdt: is dit Keizers ware debuut? Hoewel de chapbooks formeel gezien alles weg hebben van, de term is eerder al gevallen, een volwaardige dichtbundel, is er genoeg te zeggen voor het stellen dat een chapbook eerder een 'predebuut' is dan een echt debuut – waarover later meer. Of Breukers' mening over de bundel voortkomt uit zijn frustratie wat de debuutbundelkwestie is lastig te zeggen, maar aannemelijk is het wel: "ach wat is deze bundel niet? / deze bundel is geen dichtbundel."[165]

Het is de vraag hoe dit eruit ziet voor het fonds van Halverwege Chapbooks, eveneens bestaand uit negen boekjes maar in dit geval wel van negen schrijvers: Joost Baars, Samuel Vriezen, Estelle Boelsma, Edwin Fagel, Bas Geerts, Thomas Möhlmann, Anne Becking, Matthijs Ponte en vanaf medio juli van dit jaar Gilles Boeuf. De groep dichters valt uiteen in eerder gepubliceerde auteurs (Boeuf bij Perdu, Meulenhoff en De Contrabas, Fagel bij Nieuw Amsterdam, Möhlmann bij Prometheus, Vriezen bij De Wereldbibliotheek,) en debutanten (Baars, Becking, Boelsma, Geerts,

[162] http://www.ollauogalanestas.nl/webshop/auteurs/sophia-le-fraga/detail/66/ik-echt-jij-echt---sophia-le-fraga.html, geraadpleegd op 30 juni 2016.
[163] Gerbrandy 2016.
[164] Breukers 2016.
[165] Ibid.

Ponte). Bij de reeds gedebuteerde schrijvers gaat het om bundels die ze speciaal schreven voor Halverwege Chapbooks.[166] Interessant bij beide series is dat chapbooks niet voorbehouden zijn aan niet-gedebuteerde schrijvers. Bij Halverwege Chapbooks is dat nog duidelijker dan bij Amsterdam Renaissance Chapbooks, aangezien de chapbookschrijvende dichters in dit geval echt al 'gevestigde' namen zijn met bundels bij reguliere uitgeverijen als Meulenhoff, Nieuw Amsterdam en Prometheus. De nadruk ligt hier dus meer op het verspreiden van poëzie dan op het introduceren van nieuw talent.[167]

Wegens de aard van de chapbooks geschreven door Boeuf, Fagel, Möhlmann en Vriezen, speciale uitgaven die naast hun reguliere werk bestaan, is het relevanter de rol van het chapbook te analyseren in het geval van de schrijvers voor wie het chapbook de eerste uitgave vormt. Om te beginnen met de initiatiefnemer, Joost Baars: zijn chapbook, dat in april 2012 als eerste boekje van de lopende reeks verscheen, is vooralsnog zijn enige uitgave. Ook voor Becking (november 2014), Geerts (april 2013) en Ponte (juli 2015) is het chapbook de enige eigen papieren uitgave. Dit betekent niet dat de auteurs hebben stilgezeten: poëzie van Baars is in *Tirade* verschenen en Geerts heeft gepubliceerd in *Tortuca* en *nY*, om maar iets te noemen. Daarnaast kan worden beargumenteerd dat het, zeker in het geval van Ponte en, in iets mindere mate, Becking nog ietwat prematuur is om enige conclusie te verbinden aan de loopbaan van de schrijvers gezien de verschijningsdatum van hun bundels. Boelsma is de enige van de groep debutanten die haar chapbookpublicatie (oktober 2012) heeft opgevolgd met de publicatie van een tweede bundel: in maart 2016 verscheen bij Uitgeverij Stanza *alles is een onderbreking van de lege ruimte*. De bundel werd gepresenteerd in Perdu met voordrachten van onder anderen Hélène Gelens, Joost Baars en Edwin Fagel en een inleiding door Ton van 't Hof.[168] Ook presenteerde Boelsma op die dag haar bibliofiele uitgave *study for disfigured circle*.

Het derde concrete voorbeeld van een chapbookinitiatief en tevens de aanleiding tot dit onderzoek, is de reeks chapbooks die Literair Productiehuis Wintertuin eind november 2014 presenteerde op de vrijdag van het jaarlijks terugkerende Wintertuinfestival. Op de avond, die de 'Avond van de grote beloften' werd genoemd, presenteerden vier schrijvers hun chapbooks: Gerjon Gijsbers, Elske van Lonkhuyzen, Johan Roos en Marjolein Visser. Het jaar erop presenteerden wederom vier schrijvers hun boekjes: Juliet Gagnon, Helena Hoogenkamp, Lotte Lentes en Wout Waanders waren ditmaal de namen op het affiche. Op de website van Wintertuin wordt het chapbook een vergelijkbare functie toegedicht als de ep in de muzikale wereld heeft: "een professioneel visitekaartje waarin het kunnen van de auteur getoond wordt."[169] Dit wordt elders op de site verder toegelicht: "[Chapbooks zijn] kleine publicaties, die de opmaat vormen voor een uitgave bij een

[166] http://halverwegechapbooks.nl/hc6-haven-van-thomas-mohlmann-bestelperiode-loopt-tot-2-september/, geraadpleegd op 30 juni 2016.
[167] http://halverwegechapbooks.nl/halverwege-chapbooks/, geraadpleegd op 3 juli 2016.
[168] http://www.perdu.nl/nl/r/alles-is-een-onderbreking-van-de-lege-ruimte/, geraadpleegd op 3 juli 2016.
[169] http://www.wintertuin.nl/wintertuin-lanceert-literair-agentschap/, geraadpleegd op 3 juli 2016.

landelijke uitgever, waarin de schrijvers een voorproefje geven van hun talent."[170] De chapbooks zijn een direct gevolg van het literair agentschap dat Wintertuin in september 2014 lanceerde, en waarin jonge schrijvers intensief begeleid worden bij hun loopbaan als schrijver. De auteurs kunnen rekenen op artistieke ondersteuning enerzijds ("redactionele begeleiding bij de totstandkoming van nieuw werk") en coaching bij de opbouw van hun beroepspraktijk anderzijds ("optredens in literaire producties en tijdens (literaire) evenementen en de mogelijkheid les te geven binnen het workshopprogramma van Wintertuin."), naast vertegenwoordiging van de auteurs.

Het doel dat Wintertuin met dit agentschap voor ogen heeft, is helder: " Met deze nieuwe rol als literair agent tracht Wintertuin de talentontwikkeling in de schrijf- en publicatiecultuur te versterken."[171] De opzet van de chapbookreeks van het productiehuis is dan ook wezenlijk anders dan de chapbooks van Halverwege Chapbooks of Renaissance Chapbooks Amsterdam. Wat het uiterlijk van de uitgaven betreft, is er een veel eenzijdiger vormentaal voor de boekjes gekozen, waardoor het gevoel van een verzorgde serie wordt versterkt. Inhoudelijk valt op dat 'slechts' twee van de acht chapbooks poëziebundels waren: Roos en Waanders waren de enige agentschapschrijvers die gedichten presenteerden. De andere auteurs schreven proza, hetzij een reeks kortverhalen of één langer verhaal. Als wordt gekeken naar de productionele kant van het verhaal, valt direct op dat geen gebruik wordt gemaakt van POD. Juist door het afwijzen van printing on demand, verliest het chapbook van Wintertuin, hoe tegenstrijdig dit ook moge klinken, zijn exclusieve karakter. Dit is, getuige de functie van de boekjes, een opzettelijke keuze geweest, want het tonen van het talent van de auteur aan het grotere publiek is een belangrijk aspect van het agentschap van Wintertuin.

Dit grondbeginsel van literaire talentontwikkeling klinkt ook door in de selectie van schrijftalent door het productiehuis: de acht schrijvers die een chapbook publiceerden, hebben allen nog niet eerder bij een reguliere uitgeverij werk uitgegeven. Gijsbers presenteerde in november 2015 een columnbundel, *Ik keek naar boven en had geen idee*, bij uitgeverij Fagus, Lentes tekende in juni 2016 bij Uitgeverij Cossee voor haar debuutroman.[172] Ook in dit geval is het nog voorbarig om veel van deze schrijvers te verwachten gezien de verschijningsdatum van hun boekjes – wat het des te bewonderenswaardiger maakt in het geval van de twee hiervoor genoemde schrijvers – en zou het interessant zijn het vervolgtraject van deze chapbookschrijvers alsook de schrijvers van Halverwege Chapbooks en Amsterdam Renaissance Chapbooks in de gaten te houden en over vijf of tien jaar de stand van zaken omtrent hun schrijverschap op te maken.

De opname van Gijsbers' chapbook *Aan gort* in de *Leeslijst* heeft voor een aantal interessante reacties uit de pers gezocht. Tot dan toe was het chapbook, zoals aangegeven, een uitgave die zich sterk in de marge bewoog, en niet per se onder de aandacht van de algemene pers kwam. *Trouw* noemt

---

[170] http://www.wintertuin.nl/chapbookpresentaties-agentschap/, geraadpleegd op 3 juli 2016.
[171] http://www.wintertuin.nl/wintertuin-lanceert-literair-agentschap/, geraadpleegd op 3 juli 2016.
[172] https://www.facebook.com/Wintertuin/photos/a.330344481861.161127.88779381861/10153465161991862/?type=3&theater, geraadpleegd op 3 juli 2016.

chapbooks in de bespreking van de *Leeslijst* een nieuw fenomeen, waarbij de lezer zich kan afvragen in hoeverre het chapbook serieus wordt genomen.

> Tweehonderdtweeëntwintig titels dus, de eerste (*'Waterdonckse psalmen'*) uit circa 900, de een na laatste - weer een grapje- het nu nog onaffe *'Aan gort'* van de onbekende Gerjon Gijsbers. De eerste drie hoofdstukken van 'Aan gort' verschenen als 'chapbook' (iets nieuws: een proeve van bekwaamheid van een beginnende schrijver) bij het Nijmeegse Wintertuin.[173]

Dit is een opvallende manier om chapbooks te bespreken, aangezien, hoewel het in Nederland tot dan toe niet echt van de grond kwam, het geenszins een nieuwe ontwikkeling in de algemene literatuur is, zoals reeds is vastgesteld. Coen Peppelenbos spreekt in *Het Dagblad van het Noorden* als volgt over het chapbook van Gijsbers: "Nummer 221 is gewijd aan Gerjon Gijsbers, oud-student van de Radboud Universiteit, die een boekje uitbracht bij Wintertuin, ook uit Nijmegen. Het stukje gaat meer over de manier van uitgeven dan over de inhoud. Zo verwordt een mooi initiatief helaas tot gerommel in de marge."[174] Daniëlle Serdijn ten slotte zegt er in *De Volkskrant* het volgende over, en lijkt daarbij aan te tonen dat ze het idee achter de chapbooks, zeker in het geval van de visie van Wintertuin, niet begrijpt: "Nog een puntje van kritiek: de verzameling literaire werken en auteurs is willekeuriger dan noodzakelijk bij dergelijke projecten. Wel Paul Mennes met Tox, maar niet Yves Petry met De maagd Marino? En wel Gerjon Gijsberts [sic] die nog moet debuteren? Als dat niet door samensteller Jos Joosten komt."[175]

Echter, in de Nederlandse pers is één eerder artikel te vinden waarin chapbooks in de huidige vorm benoemd werden: een poëzierecensie van Piet Gerbrandy *De Groene Amsterdammer*, waarin hij het chapbook *1512* bespreekt van Vriezen.

> Om die vraag te beantwoorden zullen we eerst [Samuel Vriezens] bundel *1512* in handen moeten zien te krijgen. Dat valt nog niet mee, want het boek is uitgegeven door Halverwege Chapbooks (een initiatief van dichter Joost Baars), dat precies zoveel exemplaren drukt als er intekenaars zijn. Deze wijze van publiceren impliceert kritiek op commerciële uitgeverijen, die lukraak boeken op de markt dumpen en niet altijd belangstelling hebben voor literatuur die experimenteel en wat minder toegankelijk is. Bovendien is het een politiek statement, want dit concept voorkomt verspilling en laat zien dat lezers heel goed een anarchistische gemeenschap kunnen vormen die zich onttrekt aan de zogenaamd oppermachtige wetten van de markt. Paradoxaal genoeg appelleert Halverwege Chapbooks ook aan een snobistisch sentiment: omdat de bundels nooit herdrukt worden, zijn het bij voorbaat collector's items. Wil Samuel Vriezen zijn werk dus liever niet met het grote publiek delen? Dat blijkt niet het geval, want de tekst van *1512* is eenvoudig via zijn website te achterhalen. Maar ook dat is een vorm van publiceren waarop de machtige instituties vooralsnog geen invloed kunnen uitoefenen.[176]

[173] Ruyters & Rebergen 2015, p. 26.
[174] Peppelenbos 2015, p. 6.
[175] Serdijn 2015, p. 32.
[176] Gerbrandy 2012.

Een laatste melding van de chapbooks in het Nederlands taalgebied komt uit Vlaanderen: op 10 juni 2016 vond in Antwerpen het Felix Poetry Festival plaats, een drie dagen durend festival waarbij poëzie op diverse manieren op het podium wordt geplaatst. Op de vrijdag van het festival worden vijf chapbooks met bijbehorende vertalingen gepresenteerd van internationale dichters. Het gaat om de dichters Yekta (Frankrijk), Adam Pluszka (Polen), Katja Perat (Slovenië), Andre Rudolph (Duitsland) en Laura Accerboni (Italië), die worden aangekondigd als "veelbelovende talenten tussen de 28 en 40 jaar die in eigen land grote erkenning genieten." Het chapbook krijgt in dit programma de volgende betekenis: "Van iedere auteur werd er een booklet gemaakt met een selectie gedichten in de oorspronkelijke taal, in Nederlandse vertaling en in Engelse vertaling, plus een beknopte biografie. De booklets worden gratis uitgedeeld tijdens het festival."[177] Hoewel de combinatie van "veelbelovende talenten" en "grote erkenning" ietwat tegenstrijdig lijkt, is duidelijk dat het chapbook ook hier een vehikel voor het introduceren van schrijftalent aan een nieuw publiek is. In dit geval gaat het uitsluitend om dichters en is het chapbook een manier om hun poëzie te verspreiden onder een publiek dat het, gezien het internationale karakter, waarschijnlijk nog niet heeft gelezen.

## CHAPBOOKS IN DE VERENIGDE STATEN EN HUN LITERAIRE VELD

Het ontstaan van de chapbooks zoals we die nu kennen in de Verenigde Staten kan worden teruggevoerd op de schrijvers van de Beat Generation, en vindt zijn oorsprong zelfs eerder nog bij de dadaïsten.[178] Wegens deze in verhouding veel langere levensloop kent de Amerikaanse traditie een vele malen rijkere geschiedenis dan de Nederlandse. Er is sinds de opkomst van het internet ruimte ontstaan voor een online schrijfgemeenschap die zich vertaalt naar websites van bestaande tijdschriften als *Writer's Digest* of nieuwe, geheel aan chapbook gewijde websites: zo zijn er blogreeksen (de 'November Poem-A-Day Chapbook Challenge, waarbij geïnteresseerde schrijvers de gehele maand november toewerken naar een manuscript en kans maken op publicatie en een geldbedrag) en een heuse schrijfwijzer (beide op *Writer's Digest*) bedoeld voor chapbookschrijvers, en sites zoals The Chapbook Interview, die mensen aan het woord laten die met chapbooks bezig zijn.[179]

In november 2010 publiceert Writer's Digest het boek *Writer's Digest University: Everything You Need to Write and Sell Your Work*, waarin ook ruimte voor chapbooks is opgenomen. Uitgelegd wordt onder andere aan welke vormkenmerken chapbooks doorgaan voldoen ("A chapbook consists of approximately twenty-four to fifty pages (shorter lengths are most common). It's usually 5" x 8" (digest size), saddle stapled, with a soft cover – although chapbooks can have any dimension and style of binding."), hoe de inhoud moet worden samengesteld (liever een overkoepelend thema of een ander gevoel van overkoepeling dan losse, bijeengeraapte gedichten die gebundeld zijn om het bundelen), en dat het chapbook voor de dichter vaak een aanloop naar een volwaardige uitgave is. Daarnaast

[177] http://www.poeziecentrum.be/evenement/versopolis-felix-poetry-festival, geraadpleegd op 5 juli 2016.
[178] Riedel 2012.
[179] http://thechapbookinterview.com/

waarschuwen ze ervoor dat het belangrijk is toestemming te krijgen je eigen gedichten te publiceren die elders verschenen zijn.[180]

Ook is er, naast de blogreeksen en de schrijfwijzer van Writer's Digest, een website gewijd aan Amerikaanse chapbookschrijvers: The Chapbook Interview. De website is in 2012 online gegaan en is bedoeld om het chapbook te verkennen als "a literary form by interviewing chapbook authors and editors about the chapbooks they create." De site biedt ruimte voor interviews met schrijvers over het chapbook als een genre, en kunstvorm en een vehikel voor creatief werk: "Interviews explore all aspects of chapbook craft, including sequencing poems, chapbook design and layout, and collaborations. Interviewees include teachers of the chapbook and students of the chapbook, writers, poets, designers, editors, and collaborators."[181] Met hen wordt gesproken over het ontstaan van hun chapbook, hun eerste kennismaking met het genre en hoe zij tegen het fenomeen 'chapbook' aankijken (bijvoorbeeld wat voor hen een goed chapbook inhoudt: of dat nu een *singularity*, één overkoepelend uitgewerkt thema is of de grote poëtische aspiratie die eruit spreekt). Hierin wordt ook naar de Beat Generation gekeken en waarom de publicatie van chapbooks, samen met Beatteksten in het algemeen, op een gegeven moment stagneerde ("Other publishers of small books with Beat titles included Arif, Atticus, Bisbee Press Collective, and Hanuman Books. Many of these and other publishers of Beat works were short-lived, perhaps because of the subterranean and subversive quality of the literature itself"), en naar eerste aanrakingen met het genre (die soms in 2007, soms in 1995 plaatsvinden) en hoe het boek zich verhoudt tot andere literaire vormen als de *zine*.[182] Wat bovendien spreekt uit alle interviews, is het doel van de chapbooks voor de schrijver ervan: doorwerken naar een eerste grote publicatie.

Het fenomeen 'chapbook', zo betoogt non-fictieschrijver en slamdichteres Cristin O'Keefe Aptowicz, gaat een logische relatie aan met het fenomeen 'poetry slam', dat in de loop van de jaren 90 in Amerika steeds populairder werd. De *slammers* omarmden een "D.I.Y. culture" als gemakkelijke en goedkope manier om hun teksten te verspreiden: "The popularity of D.I.Y. (short for 'Do It Yourself') projects caused a surge in paper zines (homemade mini-magazines) in an age before popular blogs (online journals) made them nearly obsolete. Young and not so young poets in the slam community embraced this trend and started a still-strong movement toward self-publishing their own small booklets, called chapbooks."[183] Slammers gebruikten de boekjes dus om op eenvoudige wijze hun eigen werk te verspreiden, zonder financiële moeilijkheden of een contract bij een uitgever te hoeven hebben ondertekend. Daarnaast werden de boekjes ook door slamteams gebruikt om geld in te zamelen, de zogenaamde 'group chapbooks': "These books spotlighted the best of the team's poetry and included those ephemeral group pieces."[184] Met de voortdurende technologische ontwikkelingen

[180] Editors of Writer's Digest 2010, p. 81.
[181] http://thechapbookinterview.com/about/, geraadpleegd op 21 april 2016.
[182] Wiseman 2015.
[183] Aptowicz 2008, p. 285.
[184] Ibid.

veranderden de distributiemethoden van de slammers ook: na verloop van tijd begonnen de dichters cd's en dvd's van hun werk en optredens te verkopen.[185]

Wat opvalt aan de chapbooks in de Verenigde Staten is dat de boekjes, hoewel ze ook daar nog echt een niche-uitgave zijn, wel duidelijk een functie en een plaats in het literaire veld innemen. Er is een veeltal aan uitgeverijen dat zich slechts of deels toelegt op het uitgeven van de boekjes, met de reden om jonge schrijvers een duwtje in de goede richting te geven.

> Chapbook publishers present one of the best opportunity for young and emerging writers to get started. They allow you to get your fledgling work out there, and they give a "bump" to many writers who would have to struggle along for a few more years before publishing. They are a tradition in publishing, and we hope they survive for a very long time. In the age of electronic books and fast publishing, chapbook publishers sometimes seem a little superfluous, but they are a very good way to have your work validated by a publisher at a very young stage in a career. This is invaluable for some writers to give them the confidence to continue on with their writing.[186]

Een opvallend fenomeen dat hand in hand lijkt te gaan met het schrijven aan een chapbook, is het meedoen aan zogenaamde *Chapbook Competitions* of *Contests*: schrijfwedstrijden waaraan deelnemers kunnen meedoen door een maximumaantal pagina's aan gedichten (vaak 20 of 40) in te sturen en inschrijfgeld te betalen. De schrijver van het winnende chapbook krijgt doorgaans een gedrukt exemplaar (of een aantal exemplaren) en een geldbedrag.[187] Interessant is dat hier juist een omgekeerde beweging plaatsvindt van wat we zagen bij de slamchapbooks: bij de slammers was het chapbook een *means to an end*, een middel dat dienst deed als een naslagwerk en een manier om hun podiumteksten te verspreiden en te verkopen, terwijl bij de chapbookcompetities juist het chapbook het te beoordelen product is geworden.

## DEFINITIE VAN HET HEDENDAAGSE CHAPBOOK

Aan de hand van de voorgaande informatie, waaruit een bepaalde veelzijdigheid en polyinterpretabiliteit spreekt maar altijd met dezelfde speler aan de basis, kan een definitie van het hedendaags chapbook worden opgesteld: een definitie die juist wegens de diversiteit van de voorbeelden en, in ieder geval in Nederland, de nieuwigheid, een nog erg voorlopig karakter heeft. Het chapbook is een boekwerkje waarbij bovengemiddelde aandacht wordt geschonken aan de vormgeving, hetgeen leidt tot een verzorgde uitgave. Dit sluit niet uit dat het chapbook gezien kan worden als een sobere uitgave; hoewel dit paradoxaal klinkt, is de term 'sober', zoals beschreven in het kader van de boekenreeksen, zeker van toepassing op de "nieuwe" chapbooks. De boekjes zijn evenals hun gevente voorgangers klein van formaat zowel wat de hoogte en breedte als diepte betreft.

De diepte in deze beschrijving slaat op de hoeveelheid tekst die in het boekje wordt gedrukt: chapbooks zijn over het algemeen korte boekwerkjes met een onofficiële bovengrens van ca. 60 pagina's (ter illustratie: de Amsterdam Renaissance Chapbooks tellen alle tussen de 20 en 40 pagina's,

[185] Ibid.
[186] http://www.everywritersresource.com/chapbookpublishers/, geraadpleegd op 2 oktober 2016.
[187] https://www.poetrysociety.org/psa/poetry/resources/poetry_contest_chapbooks/, geraadpleegd op 2 oktober 2016.

de chapbooks van Literair Productiehuis Wintertuin zijn wat verdeelder; het kortste boek is een dichtbundel van 24 pagina's, het langste een verhaal in 72 pagina's – een uitschieter in de reeks boekjes) die zowel met poëzie als proza gevuld kunnen worden. Aanvankelijk was vooral poëzie gebruikelijk om met het chapbook de wereld in te hebben, zowel in de tijd van de Beat Poets als de initiatieven van Halverwege Chapbooks en Amsterdam Renaissance Chapbooks, maar de twee series die Wintertuin tot op heden publiceerde, bestaan grotendeels uit proza: zes van de acht chapbooks zijn verhalenbundels of delen van één verhaal. Ook de Amerikaanse boekjes zijn over het algemeen klein: schrijfwedstrijden houden vaak een maximum van 20 of 40 pagina's aan, terwijl de schrijfwijzer van *Writer's Digest* marges van 24 tot 50 pagina's vaststelt – opvallend is dat Amerikaanse chapbooks vaker worden gebruikt voor poëziebundelingen dan voor prozaboekjes.

De schrijvers van de bundels zijn in het geval van de Nederlandse chapbooks in vrijwel ieder geval schrijvers die aan het begin van hun (mogelijke) schrijverscarrière staan. Het chapbook vormt vaak de eerste echte uitgave van eigen werk van de schrijver (een echte eigen publicatie, met meer om het lijf dan een publicatie in een tijdschrift of opname in een bloemlezing), of, in een iets minder gebruikelijk geval, een eerste vertaalde versie van diens werk voor een nieuw publiek: hoe dan ook biedt het chapbook een manier om schrijvers te introduceren aan een breder publiek aan de hand van een steekproefsgewijze weergave van hun werk. Dit komt bij alle Nederlandse initiatieven terug, of het nu om een initiatief gaat waarbij poëzie wordt verspreid zonder budget voor liefhebbers of om een uitgeverij die haar talent wil showcasen aan de wereld door het podium te beklimmen en de boekjes als een predebuut of visitekaartje ziet. In de Verenigde Staten is het chapbook ook in veel gevallen een manier voor beginnende schrijvers om zich te etaleren en om voor hen als motivatie te dienen te blijven schrijven, maar is het niet tot hen beperkt: er zijn dichters met reeds bij een gevestigde uitgeverij uitgebrachte bundel die besluiten een chapbook te publiceren, mogelijk als afwisseling of als kans zich te focussen op één *singularity*, en er zijn nog meer dichters die chapbooks niet gebruiken als opstap naar een poëziebundel maar om welke reden dan ook chapbooks blijven uitgeven. De een is gecharmeerd door de vorm en de mogelijkheden die het kleine boekje biedt, de ander krijgt simpelweg niet de kans verder door te stoten in de uitgeverswereld. Opvallend aan de uitgeverijen is dat chapbooks vooralsnog uitsluitend worden uitgegeven door niet-reguliere uitgeverijen, zowel in de Verenigde Staten als Nederland.

Het chapbook is, concluderend, een uitgave van een niet-reguliere uitgeverij die formeel gezien kleiner en korter is dan een standaarduitgave met veel aandacht voor uiterlijke verzorging van zowel het buiten- als het binnenwerk, en inhoudelijk gezien verschillende literaire genres kan huisvesten van de hand van, over het algemeen, beginnende dichters.

# DISCUSSIE EN CONCLUSIES

‘Hoe ziet dat proces eruit?’ Dat was de vraag die aan het einde van de inleiding werd gesteld, waarmee het proces bedoeld wordt van het chapbook dat wederom een prominente rol in gaat nemen in het Nederlandse literaire veld. Aan die beginvraag kan aan de hand van de vergaarde informatie worden toegevoegd: ‘…en hoe gaat het nu verder met de chapbooks?’ Chapbooks zijn voor literatuur wat Brian Eno is voor muziek. Beide hebben een rijke, interessante geschiedenis met pieken en dalen die hier en daar onderbelicht is gebleven, beide zijn ongrijpbaar en voortdurend veranderend en beide zijn, hoe paradoxaal het ook moge klinken, verzekerd van een plekje in de marge van de heersende hiërarchie.

Chapbooks kennen een onstuimige geschiedenis die zich zowel in Europa als in de Verenigde Staten heeft afgespeeld en ze zijn in beide taalgebieden om vergelijkbare redenen op de achtergrond geraakt, om in recente tijden een ware renaissance door te maken. In de Verenigde Staten is deze heropleving al sinds halverwege de 20e eeuw gaande en in zeer recente jaren (lees: vanaf 2012) is ook in Nederland hernieuwde aandacht voor het kleine boekje gekomen. Het fenomeen is hier vooralsnog vrij onbekend: het onderzoeksveld is redelijk klein en van eerder onderzoek naar het onderwerp is moeilijk te spreken. Dit is een ander verhaal in de Verenigde Staten: hoewel het chapbook ook daar, absoluut gezien, jong is, heeft het wel een rijke geschiedenis. Mede daarom is voor deze twee landen gekozen: het huidige chapbook heeft veel voeten in de Amerikaanse aarde en het is zeer aannemelijk te stellen dat het Amerikaanse chapbook model stond voor de variant die we tegenwoordig in Nederland kennen, een ‘visitekaartje’, een pamflet voor nieuwe, vaak experimentele teksten van eveneens nieuwe dichters.

Om het chapbook te kunnen analyseren, zijn drie aparte onderzoeksgebieden onderscheiden: ten eerste de ontstaansgeschiedenis in zowel Nederland als de Verenigde Staten, ten tweede de functie die chapbooks in beide landen uitoefenen binnen het literaire veld zoals in kaart gebracht door Bourdieu, en ten derde de verhoudingen tussen Nederland en de Verenigde Staten wat de chapbooks betreft met als uitgangspunt de voorgaande twee onderzoeksgebieden. Bij dit onderzoek is veel gebruik gemaakt van de theorieën en schema’s die Bourdieu opstelde aangaande het literaire veld en zijn werking, de verschillende soorten kapitaal en de wederzijdse invloed die kapitaal en de spelers in het veld op elkaar uitoefenen: aan de hand van deze theorieën is de huidige veldsituatie in Nederland en de Verenigde Staten geschetst en de rol van de chapbooks – en de spelers die hen beïnvloeden en door hen worden beïnvloed – daarin beschreven.

Daarna zijn de twee velden met elkaar vergeleken, en bleek dat er in het Amerikaanse veld minder aandacht voor het symbolische kapitaal is en juist veel meer voor het economisch kapitaal. Zo doet het aandeel van literatuur in Amerikaanse kwaliteitskranten onder voor de contemporaine populaire fictie: goed verkopende boeken blijken interessanter gevonden te worden dan de Literatuur. Het Nederlandse veld daarentegen neemt een middenpositie in, want hoewel de kunst- en cultuursector minder grote hiërarchische verschillen kent, blijkt de culturele elite nog steeds de voorkeur te geven

aan traditionele ‘hoge’ kunsten. Kranten besteden bijvoorbeeld veel meer aandacht aan literatuur dan aan populaire fictie. Dit verschil in literaire velden zou een reden kunnen zijn dat het Amerikaanse literaire landschap zich voor deze en andere soortgelijke initiatieven – denk bijvoorbeeld aan *poetry slams* of (het ontstaan van) schrijfopleidingen – beter leent als voedingbodem: ze zijn simpelweg pragmatischer, doelgerichter, zakelijker. Uiteraard gaan bij schrijf- en voordrachtwedstrijden economisch en symbolisch kapitaal hand in hand, maar wanneer de beroepspraktijk of economisch gewin een belangrijke rol gaan spelen – bijvoorbeeld bij een wedstrijd waarbij prijzengeld en (verkoopbare) publicatie op het spel staan of een beroepsopleiding – kan haast niet worden ontkend dat het niet meer om ‘l’art pour l’art’ gaat: ondernemerschap binnen de letteren wordt aangemoedigd.

De *poetry slammers* gebruikten chapbooks om op eenvoudige wijze hun eigen werk te distribueren, zonder financiële moeilijkheden of een contract bij een uitgever te hoeven hebben ondertekend. Bij zogenaamde *Chapbook Competitions* of *Contests*, schrijfwedstrijden waaraan deelnemers kunnen meedoen door een maximumaantal pagina’s aan gedichten in te sturen en inschrijfgeld te betalen, krijgt de schrijver van het winnende chapbook doorgaans een gedrukt exemplaar (of een aantal exemplaren) en een geldbedrag. Hier vindt juist een omgekeerde beweging plaats van wat gebeurt bij de slamchapbooks: bij de slammers was het chapbook een *means to an end*, een middel dat dienst deed als een naslagwerk en een manier om hun podiumteksten te verspreiden en te verkopen, terwijl bij de chapbookcompetities juist het chapbook het te beoordelen product is geworden. Ten laatste is interessant om bij het verschil in velden op te merken dat het ontstaan van schrijfopleidingen in de Verenigde Staten op nagenoeg hetzelfde moment gebeurt als het herontdekken van chapbooks door de Beatniks, zo rondom en met name vlak na de Tweede Wereldoorlog – het chapbook bood een uitweg aan de steeds groter wordende groep schrijvers.

Resumerend, de toekomst van chapbooks. Om uitspraken over het hedendaagse Nederlanse chapbook te kunnen doen, is een duidelijke definitie nodig van de kleine boekjes: het Nederlandse chapbook is een boekwerkje waarbij bovengemiddelde aandacht wordt geschonken aan de vormgeving (hetgeen leidt tot een verzorgde uitgave). Dit sluit niet uit dat het chapbook gezien kan worden als een sobere uitgave; hoewel dit paradoxaal klinkt, is de term ‘sober’, zoals eerder beschreven in het kader van de boekenreeksen, zeker van toepassing op de nieuwe chapbooks. De grote aandacht voor het uiterlijk van de boekjes is mogelijk een van de oorzaken dat het *e-chapbook* minder uit de verf komt – dat en het feit dat *e-books* vooralsnog maar met moeite van de grond komen. De verzorgde vormgeving, de lay-out van het kleine boekje en de nostalgische waarde ervan zijn simpelweg niet te vertalen naar een beeldscherm. Daarnaast is een van de cruciale eigenschappen van het chapbook de verkoopbaarheid ervan: een klein boekje poëzie voor een klein geldbedrag. Dit maakt het chapbook bijzonder geschikt voor optredens en boekhandels, maar minder goed voor de *e-books*. In de Verenigde Staten is wel een aantal e-initiatieven, maar dat weegt simpelweg niet op tegen de analoge tegenspeler.

Aanvankelijk werd verwacht dat chapbooks in de tegenwoordige vorm in beide landen een rol in de marge zouden innemen ten opzichte van andere spelers in het literaire veld – nog meer het geval in Nederland dan in de Verenigde Staten. Enerzijds is het moderne chapbook een opkomend fenomeen dat zijn sporen in dit nieuwe, experimentele jasje nog moet verdienen, anderzijds is het een drager die zich bij uitstek goed leent voor literatuurverspreiding die kleinschalig is zonder de intrinsieke ambitie daarboven uit te stijgen. Een van de spelers die – zeker in Nederland; gezien de omvang van 'de literaire wereld' in de Verenigde Staten kunnen dergelijke initiatieven zonder al te veel concurrentie naast elkaar bestaan – onderhevig is aan de invloed van het chapbook is het literaire tijdschrift, gezien het doel dat beide spelers nastreven, maar wat het literaire tijdschrift steeds minder goed waar kan maken: een kweekvijverfunctie hebben voor schrijvers, die in het chapbook een plek hebben om te experimenteren, te publiceren en gelezen te worden zonder eerst een roman of dichtbundel te hebben voltooid. Wat de twee spelers tevens gemeen hebben, is de poortwachtersfunctie die het tijdschrift vroeger zo interessant als kweekvijver maakte: ook chapbooks, zelfs als ze via *printing on demand* worden uitgegeven, dienen aan een bepaalde kwaliteit te voldoen alvorens ze worden verspreid. Joost Baars benadert bijvoorbeeld schrijvers die hij interessant en goed vindt, en Wintertuin publiceert uitsluitend chapbooks van schrijvers uit het eigen agentschap. Er is dus niet zozeer sprake van een *vanity press* als wel een uitgave in eigen beheer.

De schrijvers van de bundels zijn in vrijwel ieder geval auteurs die aan het begin van hun schrijverscarrière staan. Het chapbook vormt vaak de eerste echte uitgave van eigen werk van de schrijver, of, in een iets minder gebruikelijk geval, een eerste vertaalde versie van diens werk voor een nieuw publiek: hoe dan ook biedt het chapbook een manier om schrijvers te introduceren aan een breder publiek aan de hand van een steekproefsgewijze maar zorgvuldig geselecteerde weergave van hun werk. Dit komt bij alle Nederlandse initiatieven terug, of het nu om een initiatief gaat waarbij poëzie wordt verspreid zonder budget voor liefhebbers of om een uitgeverij die haar talent wil showcasen aan de wereld door het podium te beklimmen en de boekjes als een predebuut of visitekaartje ziet. Vooralsnog worden chapbooks uitsluitend uitgegeven door niet-reguliere uitgeverijen, waarbij het lijkt alsof deze uitgeverijen simpelweg niet de ambitie hebben uit te groeien tot een 'erkende' uitgeverij. Dit sluit naadloos aan bij (het doel van) het chapbook zelf: de uitgeverij vormt een mogelijke opmaat naar een grotere uitgeverij zoals het chapbook de opmaat vormt tot een grotere uitgave.

In deze manier van uitgeven zit nog enigszins de oorsprong van de term *chapbook* in verstopt, de niet-reguliere uitgever als onconventionele verkoper, maar los daarvan is het bijzonder hoe de term zonder blikken of blozen overgenomen is vanaf de Beatniks: de term komt van de *chapman*, de marskramer, die bijeengeraapte boekjes verkocht voor weinig geld, maar dat is nagenoeg niet relevant meer. We kennen geen marskramers meer en de boekjes zelf zijn niet meer de bijeengeraapte bundeltjes van vroeger vol kinderliedjes en recepten. Natuurlijk blijft het literatuur die voor een

bredere doelgroep beschikbaar wordt en die anders mogelijk verloren gaat, maar het karakter van de teksten is veranderd. Voor een nieuw fenomeen doet de term wat gedateerd aan.

De oorspronkelijke chapbooks stierven een stille dood rond 1900, onder andere aan de hand van de paperbackindustrie die haar opwachting maakte. Tegen deze goedkope manier van literatuurverspreiding was het chapbook simpelweg niet opgewassen, en het 'degradeerde' tot jeugdliteratuur, waarna het zo goed als verdween. Het is aannemelijk om de opkomst van POD als moderne incarnatie van de aartsrivaal van het chapbook te zien, zeker nu de kwaliteit van POD-gedrukte boeken toeneemt, maar dat is voorlopig nog niet het geval. Juist omdat POD voor iedereen binnen handbereik ligt en kwalitatief steeds verzorgder werk aflevert, is het een instrument bij uitstek om chapbooks te kunnen verspreiden; denk bijvoorbeeld aan de eerste chapbookpionier in Nederland, Joost Baars. POD kan helpen bij het doen heropleven van chapbooks, precies omdat het boekje niet langer een goedkoop alternatief hoeft te zijn voor 'het echte werk' dat tevens onbetaalbaar was, maar een kunstvorm op zich. Interessant aan deze manier van verspreiden is dat, zoals Thompson al aangaf aan de hand van *typesetters*, de boekhandel niet meer een cruciale schakel vormt in het distributieproces, waar dat bij de reeksen van 15 à 20 jaar geleden nog wel zo was.

In Nederland staan schrijvers, lezers en uitgevers nog aan de wieg van het chapbook, en kan het nog gekneed en gestuurd worden. Het is verleidelijk om te zeggen dat het chapbook de onvermijdelijke overstap naar e-reading – zodra er een dragend digitaal alternatief is voor het boek – in zijn huidige vorm niet zal overleven, maar de vraag is of dat überhaupt wel waarschijnlijk is, en of publicaties zoals het chapbook niet op beide platformen vredig naast elkaar kunnen bestaan. Tot die tijd is het de vraag hoe die vorming van het Nederlandse chapbook eruit gaat zien, hoe bijvoorbeeld het boekje zich hier gaat ontwikkelen in een periode van een halve eeuw, zoals nu in de Verenigde Staten is gebeurd. Interessant zou zijn om na te gaan hoe het de chapbookschrijvers is vergaan na de publicatie van dat boekje, iets wat in dit onderzoek aan bod is gekomen maar wat met meer materiaal en een langere onderzoeksperiode een relevant vervolg hierop zou zijn. Het boekje put ontegenzeggelijk kracht uit het onconventionele karakter van zowel de vorm als de inhoud als de functie – maar om experimenteel en avant-gardistisch te blijven, moet het zichzelf opnieuw uit blijven vinden, en het is de vraag of dat nu wel nodig is. Het chapbook vond zichzelf opnieuw uit gedurende de 20e eeuw, maar heeft, voorlopig althans, een vorm gevonden waarmee het enigszins vertrouwd is. Het heeft geen recente natuurlijke vijanden om zich zorgen om te maken, en ook van het literaire tijdschrift heeft het voorlopig niets te vrezen. De echt experimentele schrijvers zullen op den duur iets anders vinden zodra het chapbook *mainstream* is geworden, maar het zal voor iedere beginnende schrijver een interessante onderneming blijven om op zo'n betrokken manier met eigen werk om te gaan. Daarnaast is het chapbook een middel voor schrijvers om zichzelf te profileren en te presenteren, en is het voor een uitgever of agent een handzaam schaalmodel van het kunnen en de werkwijze van een schrijver. En dat voor maar een paar euro.

# LITERATUURLIJST

## PAPIEREN BIBLIOGRAFIE

Absillis, K. ‘Voorbij het aperitief. Een overzicht van het wetenschappelijk onderzoek naar uitgeverijen in Nederland en Vlaanderen.’ In: *Tijding en Tendens: Literatuurwetenschap in den Nederlanden*, ed. door Bru, S. & Masschelein, A. Gent: Academia Press 2009, p. 91-115.

Aptowicz, C.O. *Words in Your Face: A Guided Tour Through Twenty Years of the New York City Poetry Slam*. New York: Soft Skull Press 2008.

B., L. v. d. ‘“Wat is een Chap-Book?”’ In: *De Tijd: godsdienstig-staatkundig dagblad*, 11 mei 1930.

Bezemer, H. & Berkers, P. ‘Vooral in het preutse Amerika. De dagbladberichtgeving over de Vijftig tinten-trilogie in cross-nationaal perspectief.’ In: *Seks in de nationale verbeelding: Culturele dimensies van de seksuele revolutie*, ed. door Andeweg, A. Amsterdam: Amsterdam University Press 2015, p. 159-178.

Bork, G.J. van & Laan, N. *Van romantiek tot postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*. Uitgeverij Coutinho: Bussum 2010.

Bourdieu, P. ‘Forms of Capital.’ In: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood 1986, p. 241-258. Vertaald door Richard Nice.

Bourdieu, P. *Questions de sociologie*. Parijs: Minuit 1984.

Bourdieu, P. *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press 1993, p. 29-73.

Bourdieu, P. ‘The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods.’ In: *Media, Culture and Society* 1980, 2, p. 261-293. Vertaald door Richard Nice.

Bradley, J., Fulton, B., Helm, M. & Pittner, K. ‘Non-traditional book publishing.’ In: *First Monday* 2011, 16, nr. 8.

Bradley, J., Fulton, B. & Helm, M. ‘Self-Published Books: An Emperical “Snapshot”.’ In: *The Library Quarterly* 2011, 82, nr. 2, p. 107-140.

Brown, N. & Szeman, I. *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*. Rowman and Littlefield Publishers 2000.

Colavito, J. *A Hideous Bit of Morbidity. An Anthology of Horror Criticism from the Enlightenment to World War I*. Jefferson, McFarland Publishers 2009.

Collins, J. *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham: Duke University Press 2010.

Dado, M. ‘“Literaire toekomst van Nederland zal Nijmeegs zijn.”’ In: *De Gelderlander*, 8 mei 2015, p. 3 (Cultuur).

Demoor, M., Vandenbussche, L. & Vandermassen, G. *Verslagen van het Centrum voor Genderstudies - UGent*. Gent: Academia Press 2006.

Dilevko, J., & Dali, K. ‘The self-publishing phenomenon and libraries.’ In: *Library & Information Science Research* 2006, 28, nr. 2, p. 208-234.

Dougherty, W. ‘Printing on Demand: What Librarians Should Know.’ In: *The Journal of Academic Librarianship* 2009, 35, nr. 2, p. 148-146.

Editors of Writer’s Digest. *Writer's Digest University: Everything You Need to Write and Sell Your Work*. Writer’s Digest Books.

Garthwaite, C. ‘Demand Spillovers, Combative Advertising, and Celebrity Endorsements.’ In: *American Economic Journal: Applied Economics* 2014, 6, nr. 2, p. 76-104.

Gerbrandy, P. ‘Weer opent zich een mogelijke wereld.’ In: *De Groene Amsterdammer*, 15 augustus 2012.

Gerbrandy, P. ‘Amsterdam-Noord.’ In: *De Groene Amsterdammer*, 16 maart 2016.

Gifford, B. & Lee, L. *Jack’s Book: An Oral Biography of Jack Kerouac.* New York: St. Martin's Press 1978.

Hannah, D. *Henry James, Impressionism, and the Public*. Abingdon: Ashgate Publishing 2013.

Haugland, Ann. ‘Opening the Gates: Print On-Demand Publishing as Cultural Production.’ In: *Publishing Research Quarterly* 2006, 22, nr. 3, p. 3-16.

Hofstede, R., Peeters, P. & Vegter, A. C. ‘Buddingh’-prijs 2014 Juryrapport.’

Jansen, J., Laan, N. *Van hof tot overheid. Geschiedenis van literaire instituties in Nederland en Vlaanderen*. Hilversum: Verloren 2015.

Janssen, S. *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum: Verloren 1994.

Janssen, S., Verboord, M. & Kuipers, G. ‘Classificaties in de kunstjournalistiek; Hoge en populaire cultuur in Europese en Amerikaanse elitekranten, 1955-2005.’ In: *Sociologie* 3 2010, p. 51-77.

Kuitert, L. *Het uiterlijk behang. Reeksen in de Nederlandse literatuur.* Amsterdam: De Bezige Bij 1997.

Laan, N. ‘De uitgeverij als poortwachter?’ In: *Nederlandse Letterkunde* 2010, 15, nr. 2, p. 146-191.

Meijer, R. *Literature of the Low Countries. A short history of Dutch literature in the Netherlands and Belgium*. Den Haag/Boston: Martinus Nijhoff 1978.

Moelans, P. ‘Handgeschreven liederen. Wereldlijke liedcultuur in liedhandschriften (Zuidelijke Nederlanden, ca. 1600 – ca. 1800) uit de Gentse universiteitsbibliotheek.’ Proefschrift, 2010.

Oevering, G. *Uitgelezen… reacties op boeken.* Den Haag: Biblion Uitgeverij 2002, 18.

Peppelenbos, C. ‘Een canon met een wijwaterkwast.’ In: *Dagblad van het Noorden*, 21 augustus 2015.

Ras, P. ‘De evolutie van het auteursrecht. Auteursrechtelijke bescherming door de geschiedenis heen.’ In: *Bedrijfs Jurisdiek* 2009-2010, 3, p. 19-25.

Rees, K. van & Dorleijn, G.J. *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld. Aandachtsgebied literaire opvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap*. Den Haag: Stichting Literatuurwetenschap 1993.

Rees, K. van & Dorleijn, G.J. *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000.* Nijmegen: Uitgeverij Vantilt 2006.

Ruyters, J. & Rebergen, W. '"De leeslijst".' In: *Trouw*, 22 augustus 2015.
Schlereth, W. *The Chap-book: a journal of American intellectual life in the 1890s*. Ann Arbor: UMI Research Press 1982.
Serdijn, D. 'Reünie van bekende boeken.' In: *De Volkskrant*, 12 september 2015.
Smallwood, C., Harris, C.S. & Brackett-Vincent, C. *Women on Poetry: Writing, Revising, Publishing and Teaching*. Jefferson: McFarland Publishers 2012.
Tebbel, J. *A History of Book Publishing in The United States. Volume I. The Creation of an Industry 1630-1865.* New York: R.R. Bowker Company 1978.
Tebbel, J. *A History of Book Publishing in The United States. Volume III. The Golden Age Between Two Wars 1920-1940.* New York: R.R. Bowker Company 1978.
Temme, B. 'Het literaire tijdschrift als kweekvijver en debatplaats. Een stand van zaken.' Masterscriptie, 2009.
Thomas, K. 'The History of Chapbooks.' 2011.
Thompson, J.B. *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press 2010.
Thompson, J.B. *Books in the Digital Age. The Transformation of Academic and Higher Education Publishing in Britain and the United States.* Cambridge: Polity Press 2005.
Voorst, S. van. 'Deense literatuur bij Uitgeverij Contact 1960-1970.' In: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis* 1996, 3, p. 145-164.
Waanders, W. 'De luie hommel.' Masterscriptie, 2014.
Weber, D. 'Culture or Commerce? Symbolic Boundaries in French and American Book Publishing.' In: *Rethinking Comparative Cultural Sociology: Repertoires of Evaluation in France and the United States*, ed. door Lamont, M. & Thévenot, L. Cambridge: Cambridge University Press 2000, p. 127-147.
Weel, A. van der. 'Van waardeketen naar waardeweb.' In: *Schakels in de keten van het boek*, ed. door Baggerman, A., Hoftijzer, P., Unger, G. & Weel, A. van der. Den Haag: Amsterdam University Press 2012, p. 29-35.
Wells, H.G. *The Time Machine*. Peterborough: Broadview Press, 2001 (editie N. Ruddick).

**DIGITALE BIBLIOGRAFIE**

Bork, G.J. van et al. *Algemeen letterkundig lexicon*, 2012. Via: http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01357.php, geraadpleegd op 24 mei 2016.
Breukers, C. 'Achteraf is alles altijd eenvoudig (18): Frank Keizer.' Op: *Tzum*, 16 maart 2016. Via: http://www.tzum.info/2016/03/achteraf-alles-duidelijk-18-frank-keizer/, geraadpleegd op 30 juni 2016.

Deel, T. van. ‘Zwarte reeks.’ In: *Trouw*, 14 februari 1997. Via: http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/2579653/1997/02/14/Zwarte-reeks.dhtml, geraadpleegd op 21 april 2016.
Deel, T. van. ‘Zwarte reeks.’ In: *Trouw*, 27 november 1999. Via: http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/2688634/1999/11/27/Zwarte-Reeks.dhtml, geraadpleegd op 16 juni 2016.
Hofma, R. ‘Zonder vertalers geen festival #1. Ton van ‘t Hof: “In Amerika gebeurt het”.’ Op: *Poetry International Rotterdam*, 3 maart 2014. Via: http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/activity/news/24153/Zonder-vertalers-geen-festival-1, geraadpleegd op 21 april 2016.
Hofma, R. ‘Hofma over “Wel verbinding geen contact”.’ In: *Liter*, 14 juli 2014. Via: http://www.leesliter.nl/index.php?option=com_content&view=article&id=353:recensie-wel-verbinding-geen-contact-van-guido-utermark&catid=65&Itemid=212, geraadpleegd op 21 april 2016.
Jenkins, S. ‘Books are back. Only the technodazzled thought they would go away.’ In: *The Guardian*, 13 mei 2016. Via: https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/13/books-ebook-publishers-paper, geraadpleegd op 30 juni 2016.
Letterenfonds. ‘Regeling stimuleringsbeurzen literaire auteurs 2005-2009.’ Via: http://wetten.overheid.nl/BWBR0018251/2005-05-15, geraadpleegd op 30 augustus 2016.
Lindner, E. ‘Flarf.’ In: *De Groene Amsterdammer*, 13 januari 2011. Via: http://www.groene.nl/artikel/136438, geraadpleegd op 21 april 2016.
Morton, C. ‘A pleasant history of the chapbook.’ Op: *The Guardian*, 4 januari 2007. Via: http://www.theguardian.com/books/booksblog/2007/jan/04/apleasanthistoryofchapbook, geraadpleegd op 21 april 2016.
Muller, N. ‘Analyse: hoe groot is de invloed van het boekenpanel van DWDD nu echt?’ In: *HP/De Tijd*, 19 december 2014. Via: http://www.hpdetijd.nl/2014-12-19/analyse-hoe-groot-de-invloed-van-het-boekenpanel-van-dwdd-nu-echt/, geraadpleegd op 24 mei 2016.
Peppelenbos, C. ‘Nieuws: Slibreeks herstart met vier nieuwe uitgaven.’ Op: *Tzum*, 23 september 2016. Via: http://www.tzum.info/2016/09/nieuws-slibreeks-herstart-vier-nieuwe-uitgaven/, geraadpleegd op 30 september 2016.
Peppelenbos, C. ‘Nieuws: Slibreeks verhuist naar uitgeverij Den Boer | De Ruiter.’ Op: *Tzum*, 7 april 2015. Via: www.tzum.info/2015/04/nieuws-slibreeks-verhuist-naar-uitgeverij-den-boer-de-ruiter/, geraadpleegd op 21 april 2016.
Polak, N. ‘Schrijven is misschien toch een vak. Leren schrappen.’ In: *De Groene Amsterdammer*, 9 februari 2011. Via: https://www.groene.nl/artikel/leren-schrappen, geraadpleegd op 2 oktober 2016.
Riedel, S. ‘Chapbooks: a short history of the short book.’ Op: *THEthe Poetry*, 14 februari 2012. Via: http://www.thethepoetry.com/2012/02/chapbooks-a-short-history-of-the-short-book/, geraadpleegd op 2 mei 2016.

Wiseman, L. ‘The Chapbook Interview: Michael Skau on god, humor and art.’ Op: *The Chapbook Interview*, 29 mei 2015. Via: http://thechapbookinterview.com/2015/05/29/the-chapbook-interview-michael-skau-on-god-humor-and-art, geraadpleegd op 21 april 2016.
Wyatt, E. ‘Tolstoy’s Translators Experience Oprah’s Effect.’ In: *The New York Times*, 7 juni 2004. Via: http://www.nytimes.com/2004/06/07/books/tolstoy-s-translators-experience-oprah-s-effect.html?_r=0, geraadpleegd op 17 oktober 2016.