

Authenticiteit of creatieve recycling?

Over een heruitgave van het ondergrondse tijdschrift *De Schone Zakdoek* (1941-1944)

Marieke Winkler

SAMENVATTING

In deze bijdrage wordt stilgestaan bij de rol van de editiewetenschap als culturele autoriteit. Als casus dient het ondergrondse tijdschrift *De Schone Zakdoek*. Het verscheen tussen 1941 en 1944 in een oplage van één exemplaar en kenmerkte zich door een tekstueel en visueel zeer gevarieerde inhoud. Tot op heden ligt dit kleurrijke curiosum opgeborgen in het archief van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag. Sinds 1981 is voor het publiek een bescheiden zwart-wit bloemlezing beschikbaar.

In navolging van D.F. McKenzie's (brede) tekstbegrip wordt de multimediale inhoud van *De Schone Zakdoek* geanalyseerd en met behulp van Walter Benjamins aurabegrip wordt vervolgens onderzocht hoe de unieke samenstelling van het tijdschrift een reproductie in de weg heeft kunnen staan. De these dat literatuur bestaat bij gratie van haar beschikbaarheid wordt met deze casus op scherp gesteld en behandelt daarmee een aantal primaire vragen die de editiewetenschap zich stelt: wat is de (basis)tekst? En hoe doet een heruitgave recht aan die tekst?

1. 'LITERATUUR BESTAAT BIJ GRATIE VAN HAAR BESCHIKBAARHEID'

1.1. DE NOODZAAK VAN EEN VERANTWOORDE UITGAVE

'Aan elke wetenschappelijke studie die zich richt op teksten moet een verantwoorde tekst ten grondslag liggen,' schrijft Marita Mathijsen in haar handboek *Naar de letter*. (1998, p. 28) Pas wanneer een verantwoorde editie is afgeleverd, een editie die respect toont voor de historiciteit van het artefact, kan het werkelijke onderzoek beginnen. Dat wordt tevens benadrukt door Hugo Brems in de opening van het tweede Cross Over-congres in Leuven (januari 2009): 'Literatuur bestaat slechts bij de gratie van haar beschikbaarheid. En de eigenheid van een tekst wordt in belangrijke mate uitgemaakt door

de wijze waarop een tekst beschikbaar werd of wordt gemaakt.¹ Brems haalt deze passage uit de *call for papers* aan als de centrale kwestie rond het congresthema ‘De plaats van de tekst.’ Hij vraagt hiermee expliciet aandacht voor de rol van de vaak als hulpdiscipline beschouwde editiewetenschap. Is het niet juist deze discipline, zo vraagt hij zich af, die zich bezighoudt met de meest essentiële vraag: *wat* is de tekst? Immers, voordat men met teksten aan de slag gaat en voordat men ze kan gaan plaatsen en beoordelen, moet men toch eerst helder hebben wat de tekst is?

In deze bijdrage wordt de relatie tussen de beschikbaarheid van het object en het (voort)bestaan ervan nader onderzocht. De wijze waarop een tekst beschikbaar wordt gesteld, en de keuzes die men maakt in het complexe traject dat daaraan vooraf gaat, blijken van grote invloed op de manier waarop een tekst – al dan niet succesvol – voortleeft in de maatschappij en wetenschapsbeoefening. Een goede casus om deze vraag te onderzoeken vormt het ondergrondse tijdschrift *De Schone Zakdoek*, dat tussen 1941 en 1944 verscheen in een oplage van één exemplaar.² Een aflevering van het tijdschrift is schaars goed en de originele nummers die bewaard zijn gebleven, liggen heden ten dage dan ook goed opgeborgen en voor het publiek ontoegankelijk in de geklimatiseerde archieven van het Letterkundig Museum te Den Haag.³

De inhoud van de originele nummers kenmerkt zich door een grote onderlinge afhankelijkheid van tekstuele en visuele bijdragen, zoals tekeningen, collages, readymades en foto’s. Zowel tekst als beeld werden vervaardigd in de geest van het surrealisme en dadaïsme, dat tijdens het bestaan van *De Schone Zakdoek* weinig gewaardeerd werd in Nederland (Van Bork & Laan, 2000; Van den Berg & Dorleijn, 2002). Ondanks het feit dat een aantal medewerkers – auteurs en kunstenaars – na de oorlog naam maakten, de waardering voor het avant-gardisme groeide en technische omstandigheden voor reproductie vereenvoudigden, liet een heruitgave op zich wachten. Pas in 1981 verscheen van de hand van Theo van Baaren, een van de oprichters van het tijdschrift,

¹ Tweede Congres Nederlandse Literatuur, gehouden te Leuven op 16 januari 2009. Zie <http://www.arts.kuleuven.be/cross_over/> [7 januari 2010]

² Van *De Schone Zakdoek*, in verwijzingen hierna weer te geven als *DSZ*, verschenen drie jaargangen: jaargang 1 omvat nummer 1 t/m 12 (waarvan 1 t/m 8/9 in 1941, en 10 t/m 12 in 1942 verschenen); jaargang 2 omvat nummer 13/14 t/m 23/24 (waarvan 13/14 t/m 19/20 in 1942, en 21/22 en 23/24 in 1943 verschenen); en jaargang 3 omvat de nummers 25/26 t/m 35/36 (waarvan 25/26 t/m 31/32 in 1943, en 33/34 in 1944 verschenen).

³ Waar men wel beschikking over kan krijgen, na schriftelijke aanvraag en financiële vergoeding, is een stapel (beschadigde) cd-roms.

een bescheiden zwart-wit bloemlezing die deze inhoud van *De Schone Zakdoek* onder de aandacht van een groter publiek bracht.

Na het uitkomen van de bloemlezing duikt de naam van *De Schone Zakdoek* af en toe op in besprekingen over avant-gardeïnvloeden in ons taalgebied. Slechts een enkele keer vormde het een onderwerp van structurele bespreking, zoals in *Een surrealistisch avontuur tussen De Stijl en Cobra* (1986) van Hans Renders en in Piet Calis' *Het ondergronds verlangen: schrijvers en tijdschriften tussen 1941-1945* (1989). Beide uitgaven vormen nog steeds de enige twee studies die men raadpleegt over dit onderwerp. Toch blijkt ook in deze studies de vraag met wat voor tekst we te maken hebben, en waar die te plaatsen, moeilijk te beantwoorden. Calis overweegt zelfs of hij *De Schone Zakdoek* überhaupt wel zal bespreken aangezien een uitgave in één exemplaar toch moeilijk een tijdschrift kan worden genoemd.

Hoewel de bloemlezing de aandacht voor het tijdschrift (tijdelijk) heeft vergroot, doet het in zijn bescheiden uitvoering amper recht aan het kleurrijke karakter van het tijdschrift. Niet alleen de originele, maar ook een verantwoorde uitgave blijkt onbeschikbaar, waardoor nauwkeurig veldonderzoek niet mogelijk is. De door Brems aangehaalde these dat literatuur bestaat bij gratie van haar beschikbaarheid wordt op scherp gesteld in het bijzondere geval van de ontoegankelijke tekst. Wanneer gekeken wordt hoe een verantwoorde heruitgave van *De Schone Zakdoek* eruit moet zien, zal dan ook als eerste de vraag met wat voor tekst we hier te maken hebben, moeten worden beantwoord. Pas dan is te bepalen op wat voor wijze een heruitgave recht doet aan het unieke (literaire) kunstwerk.

1.2. EEN BREDE TEKSTOPVATTING

De Schone Zakdoek kenmerkt zich, als gezegd, door een sterke onderlinge afhankelijkheid van tekstuele en visuele bijdragen. Tezamen met de letterlijk unieke verschijningsvorm geeft dit de tekst meer het voorkomen van een beeldend kunstwerk dan van een literair werk. De plaatsing van het tijdschrift die ik hier wil voorstellen is een plaatsing in de traditie van het kunstenaarsboek. Het genre van het kunstenaarsboek of *artist's books* wordt door Johanna Drucker als volgt gedefinieerd: 'The Artist's Book (...) is a independently produced artistic vision in book form that makes use of the book as a form not just incidentily but significantly.' (Drucker, 1995, p. 15) Door zijn bijzondere verschijningsvorm reflecteert het *artist's book* automatisch op zijn eigen presentatie. Dat maakt een facsimile-uitgave de meest geschikte vorm voor

dit soort werk. Het dwingt degene die het in handen heeft, na te denken over de identiteit van het werk. Wat is de tekst, zijn dat alleen de woorden of ook de beelden? Wat zijn de mechanismen van productie en reproductie? En mogen we dit werk wel een tijdschrift noemen? Een tekstopvatting die zeer goed aansluit bij deze plaatsing werd eind jaren tachtig geformuleerd door de Nieuw-Zeelandse editiewetenschapper Donald F. McKenzie (1931-1999). In zijn *Bibliography and Sociology of Texts* (1986) spreekt hij, in een poging zijn onderzoeksobject te definiëren, over de ‘gedestabiliseerde’, de ‘instabiele’, de ‘open’ tekst. (McKenzie, 2001, p. 51) McKenzie vat de tekst in semiologische zin breed op:

Onder teksten versta ik typografisch, beeld-, mondelinge en numerieke data in de vorm van kaarten, prenten en muziek, van geluidsarchieven, van films, van video’s en van alle informatie die via de computer is opgeslagen, eigenlijk alles dus, lopend van inscripties tot de modernste vormen van discografie. (p. 172)

Het is een opvatting die zeker met de huidige digitale middelen actueel in de oren klinkt. Het gaat in deze opvatting om een tekstualiteit die niet verbonden is aan een dominant medium, maar die zich uitbundig verspreid over tal van doorgeefluiken. De brede tekstbenadering van McKenzie is zeer relevant in het licht van de hier besproken casus omdat het speciale aandacht richt op (andere) visuele bewijzen naast de gedrukte letter die de betekenisconstructie van de tekst sturen. Tegelijk zorgt de voorgestelde verbreding van het tekstbegrip voor een verbreding van het werkerrein van de editiewetenschapper; het richt de aandacht op de complexiteit van productieomstandigheden en beziet de brede historische context waarin de tekst tot stand komt (waarover meer in de volgende paragraaf). Volgens McKenzie is het tijdschrift of boek ‘nooit enkel een opmerkelijk *object*,’ het is zoals elke andere technologie ‘onvermijdelijk het product van menselijk handelen binnen een complexe en zeer veranderlijke context.’ (p. 6) De consequentie van deze benadering is de vooronderstelling dat betekenis niet inherent aan de tekst is: ‘Betekenis is niet wat bedoeld wordt, maar wat we gezamenlijk bereid zijn eruit op te maken.’ (p. 49) Deze opvatting over de totstandkoming van de betekenis van een tekst sluit nauw aan bij Pierre Bourdieu’s theorie dat het met name sociaal-maatschappelijk voorwaarden zijn die het mogelijk maken bepaalde teksten tot de literatuur te benoemen. Meer dan de specifieke formele kenmerken bepaalt het functioneren in het literaire veld de literaire waarde van een werk, omdat ‘kwaliteit wordt *toegekend* (...) en niet inherent is aan welk kunstwerk dan ook’ zoals Jos Joosten het formuleert in zijn door Bourdieu geïnspireerde essaybundel *Misbaar. Hoe literatuur*

literatuur wordt. (Joosten, 2008, p. 21) Problematisch wordt deze aanname echter in het geval van een ontoegankelijk kunstwerk – en dit is precies wat Brems benadrukt, omdat de analyse van het symbolisch kapitaal van de tekst in dit geval minder relevant is. Een sprekend voorbeeld is hier de aandacht voor de historische avant-garde in het algemeen. Deze maakt pas sinds dertig jaar een vlucht, wat niet zo vreemd is wanneer men zich realiseert dat de literaire productie van de avant-garde pas afgelopen decennia in edities is verschenen. Een voorbeeld is de eerste editie van de poëzie van Theo van Doesburg; in 1975 verzorgd door K. Schippers en pas in 1983 gevolgd door twee uitgaven waarin ook het proza aan bod kwam. (Van den Berg & Dorleijn, 2002, p. 8) Pas daarna kon Van Doesburg als onze ‘enige echte avantgardist’ de boeken ingaan. (Anbeek, 1999, p. 124) In het geval van *De Schone Zakdoek* is de tekst niet of nauwelijks beschikbaar gesteld door culturele autoriteiten, zij heeft dus de vertaalslag naar het publiek niet kunnen maken. Een eng institutionele beschouwing van de casus zet in dit geval weinig zoden aan de dijk, het is juist de formele benadering die hier verheldering kan geven. Juist wanneer men zich afvraagt hoe de tekst beschikbaar moet worden gesteld, blijken formele kenmerken op de voorgrond te treden: dient het authentieke manuscript als uitgangspunt of de gedrukte tekst? Wat is het authentieke manuscript? Wanneer de tekst, zoals in het geval van *De Schone Zakdoek*, een sterke onderlinge afhankelijkheid vertoont van typografische en beeldende data, in hoeverre is het dan wenselijk en mogelijk de oorspronkelijke vorm(geving) over te nemen? En is het niet juist deze hybriditeit van de tekst die een inpassing in het literaire veld in de weg staat? De taak van de editiewetenschapper blijkt tegelijk reconstruerend en construerend van aard, reden om hieronder, naast een bespreking van de historische context, een analyse van het originele materiaal te geven.

2. ONGRIJPBAAR OF (ON)BEREIKBAAR? – *DE SCHONE ZAKDOEK* (1941-1944) ALS UNIEK KUNSTOBJECT

2.1. GENESE – HISTORISCHE ACHTERGROND

Zoals gezegd, verscheen *De Schone Zakdoek* in de jaren 1941 tot 1944 in een oplage van één exemplaar. Door te kiezen voor een minimale oplage omzeilden oprichters Gertrude Pape (1907-1988) en Theo van Baaren (1912-1989) de tijdens de bezetting ingestelde censuur. In 1941 werd door de Duitse bezetters de zogenaamde Nederlandse Kultuurkamer in het leven geroepen, een initiatief dat tot doel had iedereen die in de kunsten werkzaam was, onder te brengen in

gilden. Op deze manier kon de kunstproductie nauwkeurig in de gaten worden gehouden, want alleen degenen die lid waren, mochten zich bezighouden met het vervaardigen en verspreiden van cultuurproducten. Dit hield in dat iedere literaire publicatie een controle moest ondergaan, waarbij werd gekeken of het geschrevene overeenkwam met de nationaal-socialistische opvattingen van de Kultuurkamer. Veel auteurs voelden er niets voor zich aan te melden bij het departement, waardoor een legitieme mogelijkheid tot publicatie voor hen onmogelijk werd. (Calis, 1989) Toch ontstond er ondanks het publicatieverbod een rijke ondergrondse literatuur. (Jong, 1958) De oplossing van Pape en Van Baaren om de censuur te ontduiken was weliswaar uitzonderlijk maar doeltreffend. Door maar één exemplaar te vervaardigen kon *De Schone Zakdoek* simpelweg niet als een officiële publicatie worden gezien. Het exemplaar kwam vervolgens door middel van circulatie in handen van verschillende lezers, wat overigens geen ander lezersaantal opleverde dan andere ondergrondse bladen. (Calis, 1989) De keuze voor de minimale oplage werd daarnaast ingegeven door de mogelijkheid die deze vorm bood om eenmalig beeldmateriaal zoals tekeningen, collages en foto's op te nemen.⁴ Een aardig voorbeeld daarvan is het omslag van het dubbelnummer 8/9 (1941): deze is beplakt met een echte zakdoek.⁵ Dat lijkt nu slechts een illustratie bij de komische titel, die de kunst relateert door haar op eenzelfde niveau te plaatsen als het alledaagse. In de oorlogsjaren was een schone zakdoek echter allerminst een alledaags attribuut; door het op de bon gaan van wasmiddelen werd het een kostbaar product. De titel van het tijdschrift is een ordinair gebruiksvoorwerp en bijzonder luxeproduct ineen. De zakdoek krijgt als *objet trouvé* zijn artistieke betekenis door de specifieke, historische context waarin het wordt gepresenteerd.

Gedurende het driejarige bestaan van het tijdschrift hebben ongeveer veertig verschillende auteurs en beeldend kunstenaars meegewerkt. Naast de redactiekern van Van Baaren en Pape publiceerden in het tijdschrift o.a. de dichters Ad den Besten en Cees Buddingh' (zijn 'Gorgelijmen' verschenen voor het eerst in *De Schone Zakdoek*), dichter-tekenaar Chris J. van Geel, dichtersrijver L.Th. Lehmann, schrijver-fotograaf-filmmaker Emiele van Moerkerken (zijn portretten van auteurs als Du Perron, Ter Braak en Vestdijk vonden een eerste podium in *De Schone Zakdoek*) en dichter Leo Vroman. Het wekelijks, en later maandelijks, samenkomen van de verschillende medewerkers en het mondeling uitwisselen van kennis en kunde tijdens die bijeenkomsten, vormde de ruggengraat van het tijdschrift. Het waren de op papier gestelde

⁴ Dit punt benadrukt Van Baaren later in de inleiding van de bloemlezing. (Van Baaren, 1981, p. 10)

⁵ Zoals alle omslagen: gemaakt door Gertrude Pape.

resultaten van die bijeenkomsten en samenwerkingsverbanden – een aanzienlijk deel van de teksten werd door meer dan één auteur geschreven – die het tijdschrift vulden. *De Schone Zakdoek* is in dat opzicht een waar gemeenschapswerk. Wanneer het vanwege de oorlogsomstandigheden eind 1943 onmogelijk wordt regelmatig bijeen te komen, blijkt de basis te zijn weggevallen en wordt het tijdschrift opgedoekt.

2.2. UITWERKING – INHOUDELIJKE ANALYSE

De redactie van *De Schone Zakdoek* heeft zich nooit expliciet geprofileerd in een programmatisch geschrift of beginselverklaring. Polemische essays werden niet gepubliceerd, politiek was taboe en groepsmanifestaties (zo de redactie die al wenste) waren in de oorlogssituatie bij voorbaat uitgesloten. Dat betekent echter niet dat de medewerkers een duidelijke kunstopvatting misten. Bij nadere bestudering van de jaargangen komt een specifieke positiebepaling in het literaire landschap naar voren. Dat gebeurt met name in het terugkerende spel met de titel, waarvan het reeds genoemde *objet trouvé* een tastbare uitwerking is.

Renders en Calis wijzen in hun studies op de intertekstuele herkomst van de titel, die is terug te voeren op het gedicht ‘Palmström’ van de Duitse dichter Christian Morgenstern (1871-1914). Als Morgensterns alter ego Palmström tijdens een wandeling zijn neus wil snuiten en zijn zakdoek te voorschijn haalt, wordt hij plots ontroerd door de schoonheid van het rode stukje stof: ‘Palmström wagt nicht sich hineinzuschneuzen, – / er gehört zu jenen Käuzen, / die oft unvermittelt-nackt / Erfurcht vor dem Schönen packt.’ (Morgenstern, 2006, p. 126) Hij besluit het niet te bevuilen, vouwt zijn zakdoek weer op en vervolgt ‘*ungeschneuzt*’ zijn weg. Het verhaal van Palmström wordt door Van Baaren in het tweede nummer herverteld in de vorm van een ‘en toen en toen’-relaas van een kind. Het belang van de titel en de daaraan verbonden noties van humor en lichtvoetigheid worden benadrukt in een evenzo speelse en luchtige vorm. Het komische en ongezwollen taalgebruik van Morgenstern maakte grote indruk op Van Baaren. Het vormt een constante in het tijdschrift en is bij anderen terug te vinden: van Ad den Bestens ‘Ik zie de bekkens van de Wijze gapen./ Zijn schedel lispelt: ‘Melk is goed voor elk.’/ En ik ga naast hem liggen om te slapen.’ (*DSZ* 15/16) en Leo Vromans ‘Lurk demonstreert met veel gebaren/ zijn piool met 82 snaren, / ’t spel is moeilijk, maar de keus niet zwaar, / elke toon heeft zijn eigen snaar.’ (*DSZ* 4) tot Jan Wits: ‘Ik peuter aan mijn natte schoen / en denk aan ’t klatren van fonteinen / op zuidelijk zonbeschenen pleinen, / maar

moet het met de gootpijp doen.’ (*DSZ 2*) Een ander voorbeeld van het spel met de titel en het alledaagse taalgebruik is in het derde nummer te vinden:

Voor uw lichamelijke verkoudheid
een schone zakdoek
Voor uw geestelijke verkoudheid
DE SCHONE ZAKDOEK

Ondertekening onderbreekt, waardoor de spreuk doet denken aan een advertentieslogan. Een nieuw product wordt aangeprezen voor een kwaal die wat serieuzer is dan de ordinaire verkoudheid; *De Schone Zakdoek* helpt ons bij ons geestelijk onwel zijn. Het concept van een ziekte waarvoor *De Schone Zakdoek* een remedie vormt, wordt in een andere advertentie uit hetzelfde nummer gecontrasteerd met een antiremedie:

Naar dr. Braak en co voor betere ziekten, griep in luxe uitvoering
Wenst u last van uw blinde darm
Influenza of koliek?
Braak en co maakt ieder ziek
Hun rekening elk arm

De overeenkomst tussen ‘dr. Braak en co’ en Ter Braak en Du Perron ligt voor de hand. Het beeld van de dokter die de patiënt vertelt wat hij moet doen om weer gezond te worden, is een passend beeld van de invloed van Menno ter Braak en Eddy du Perron op het literaire klimaat in Nederland tijdens het interbellum en daarna. Dat de patiënt er behalve zieker ook armer van wordt, is goed te begrijpen in het licht van de uiterst negatieve reactie van de *Forum*-mannen op het surrealisme.⁶ De medewerkers van *De Schone Zakdoek* deelden allen in meer of mindere mate een affiniteit met het surrealisme, zoals Hans Renders aan de hand van interviews heeft gedocumenteerd in zijn boek *Verijdelde dromen* (1986).⁷ Vanuit de redactie kan daarom het uitsluiten van

⁶ Du Perron had het surrealisme in 1929 in een brief aan N.A. Donkersloot omschreven als: ‘God, God, wat een ploertendommetje – Maar daar hoeft men zelfs niet meer dan een letter aan vuil te maken. Het zal ook wel dood bloeden, dat beweginkje.’ (Renders, 1989, p. 23) Redbad Fokkema haalt in deze context nog een uitspraak aan van Van Moerkerken en Buddingh’, die op de vraag waarom de surrealistische principes van spontaniteit en *écriture automatique* werden afgewezen, antwoordden: ‘het mocht niet van Du Perron of Criterium.’ (Fokkema, 1999, p. 84)

⁷ Buddingh, Van Geel, Lehmann, Van Moerkerken en Pape maakten in 1938 kennis met het surrealisme via de internationale surrealistische tentoonstelling in galerie Robert te Amsterdam. Het was een van de laatste exporttentoonstellingen van de surrealisten; reeds in 1924 had André Breton het eerste ‘Manifeste du Surréalisme’ geschreven, waarin hij opriep tot een mentale bevrijding door middel van de verbeelding. (Zie ook Fokkema, 1999, p. 83)

het surrealisme en daarmee van het irrationele en onderbewuste alleen maar worden beoordeeld als een verarming. Het later bevestigen van de schone zakdoek op de voorpagina laat tenslotte de belofte van de advertentie in vervulling gaan. De lezer heeft uiteindelijk een echte zakdoek in handen: een gebruiksvoorwerp dat uitnodigt om opgepakt en geconsumeerd te worden.

Het surrealisme vormde een algemene inspiratiebron, naast de specifieke inspiratiebron Morgenstern. De affiniteit met deze kunststroming komt bijzonder sterk naar voren in het beeldmateriaal dat is opgenomen in het tijdschrift. Zo laten de vele tekeningen van Pape een voorkeur voor het kinderlijke en spontane zien. Het zijn schetsmatige pentekeningen die soms nog kinderlijker aandoen dan echte kindertekeningen die ook te vinden zijn in het tijdschrift.⁸ Verspreid over de verschillende jaargangen vormen de ongetitelde en ongenummerde tekeningen van Pape een opvallende homogene groep door het consequente lijnenspel van in elkaar overlopende gezichten, armen en benen, soms in combinatie met geometrische vormen.

In *Verijdelde dromen* (1989) ziet Renders *De Schone Zakdoek* als het hoogtepunt van de surrealistische tendens in Nederland, en uiteraard zijn begrippen als het *objet trouvé* of *decalcomanie* van de surrealisten overgenomen. Naast het gebruik van surrealistische procedés leggen de redactieleden echter een dadaïstische mentaliteit ten opzichte van het materiaal aan de dag, waarin de noties van non-originaliteit en variatie tevens een centrale plaats innemen. De eerder geciteerde reclameslogans sluiten bijvoorbeeld goed aan bij de dadaïstische voorkeur voor onartistieke en clichématige teksttypen.⁹ Onartistiek is bijvoorbeeld het plaatsen van (verzonnen) advertenties, een truc die terug te vinden is in de verschillende jaargangen. Het heeft vooral een komisch effect vanwege de geringe oplage, maar soms krijgt het komische een wrange bijmaak, bijvoorbeeld wanneer rouwadvertenties uit de krant worden overgenomen

⁸ Deze waren van de hand van de 13-jarige Gerdi Wagenaar, de dochter van kunsthedelaar Willy Wagenaar, wiens kunsthandel was gevestigd in Utrecht. Hij vormde een belangrijke schakel in de overdracht van avant-garde ideeën uit het buitenland naar Nederland. Zo zorgde hij ervoor dat de tijdschriften van verschillende avant-garde bewegingen bij hem ter inzage lagen. Tot zijn klantenkring behoorden, behalve Pape en Van Baaren, onder anderen de schilders Pijke Koch en Johannes Moesman en de schrijvers Helman, Marsman en Hanlo. (Laan, 2001, p. 134)

⁹ Dit wordt vaak verklaard vanuit de gedachte dat het juist die genres zijn die ertoe uitnodigen te spelen met conventionele betekenissen en gedachtepatronen: 'The goal was thus to exhaust the normal meanings of existing words and to expose this purely conventional status. Words were subject to a ceaseless play of allusion, puns, anagrams, cryptograms and suggestive brevities.' (Morely, 2003, p. 63)

en het selectie criterium de bizarre naam van de overledene blijkt te zijn. Een-zelfde grimmige bijklank heeft een advertentie uit nummer 3:

VERLOREN

gaande van Old Dutch naar Modern

EEN HOOFD

tegen goede beloning terug te bezorgen

aan het bekende adres.

Door *De Schone Zakdoek* als surrealistisch te categoriseren, blijven de vele en diverse dadaïstische bijdragen onderbelicht. Ondanks het feit dat de redactie zich afzijdig wenste te houden van politieke of smaakmakende kringen, blijken in deze bijdragen expliciete verwijzingen naar de literaire of maatschappelijke realiteit voor te komen. Geconcludeerd moet worden dat juist in de bijdragen die dichter bij de dadaïstische dan bij de surrealistische mentaliteit staan, quasinonchalante toespelingen op de oorlogssituatie voorkomen. Calis laat dit aspect noodgedwongen links liggen en Renders doet het af als onbelangrijk: ‘Overheersend zijn deze verwijzingen zeker niet, de kolder om de kolder voert de boventoon.’ (Renders, 1986, p. 36) Het gevaar bestaat dat de marginale maar veelzeggende bijdragen die niet op het conto van een auteur zijn te schrijven, ondergeschikt worden gemaakt aan de bijdragen waarin de dichter wel spreekt. De verwijzingen voeren inderdaad allerminst de boventoon, maar er moet wel op gewezen worden dat het juist in de hoek van de ‘kolder’ is, en op de ondoorzichtige grens tussen artistiek en onartistiek gebruik van het (beeld) materiaal, dat een serieuze ondertoon naar de oppervlakte komt.

2.3. NAVOLGING – VERSCHIL TUSSEN ORIGINEEL EN HERDRUK

Hoewel een groot aantal medewerkers na de oorlog blijft publiceren en naam gaat maken, niet alleen als individuele kunstenaar, maar ook in nieuwe samenwerkingsverbanden,¹⁰ laat een heruitgave van het werk relatief lang op zich wachten. Van Baaren benadrukt in de inleiding van de bloemlezing uit 1981 dat het uitblijven van een herdruk te maken heeft met het essentiële verschil tussen de originele uitgave en de eventuele reproductie daarvan. Dat wordt veroorzaakt door het nauw samenhangen van het directe contact (de maandelijks

¹⁰ Zo duiken de namen van C. Buddingh’, Chris J. van Geel, E. van Moerkerken en L. Th. Lehmann weer op in *Barbarber* (1958-1978), het ‘tijdschrift voor teksten’ van J. Bernlef, G. Brands en K. Schippers.

bijeenkomsten) en het concrete resultaat daarvan (een nieuw nummer van *De Schone Zakdoek*). In feite is het tijdschrift al een reproductie van een product dat niet terug te halen is. Een herdruk zou daar alleen maar verder van verwijderd raken: '[A] zou *De Schone Zakdoek* in zijn geheel herdrukt worden, dan zou dat boek toch geen recht doen aan onze vriendschap en onze gesprekken.' (Van Baaren, 1981, p. 12) Voor Van Baaren heeft het tijdschrift op zichzelf beschouwd niet veel waarde. Het is de zeer intieme drijfveer, namelijk het tonen van dankbaarheid voor de vriendschappen die tijdens de oorlog zijn ontstaan, die hem ertoe brengen de bloemlezing samen te stellen. Dat verklaart allicht het eenvoudige zwart-wit uiterlijk van de bloemlezing. (Dat terwijl, zoals bovenstaande bespreking juist wil onderschrijven, een facsimile-uitgave meer recht zou doen aan de diversiteit en multimedialiteit van de bijdragen.) Het verklaart daarentegen allerminst de tekst op de achterflap waaruit een zelfbewuste en ronduit zelfingenomen houding spreekt: 'Een boek dat de literatuurgeschiedenis een ander accent zal geven!' Consistent is Van Baarens bescheiden verklaring dus allerminst, wat leidt tot het vermoeden dat er nog een andere reden is voor het uitblijven van een verantwoorde editie. Immers, als Van Baaren erkent dat het tijdschrift reeds een reproductie is van een niet terug te halen product, en er in wezen dus geen definitieve, maar enkel een onvolledige teksteditie bestaat, waarom zou hij dan moeite hebben met een herdruk?

Het uitbrengen van één exemplaar en de eenmalige bijdragen, zoals het *objet trouvé*, maken een nummer van *De Schone Zakdoek* een uniek kunstwerk. Zelfs een identieke kleurenreproductie zou de betekenis van het tijdschrift veranderen, alleen al doordat het tijdschrift wordt gereproduceerd en de distributie ervan gedemocratiseerd. Buddingh' had in de jaren 1950 het idee opgevat om een bloemlezing uit te brengen, die is er vanwege het gebrek aan financiële steun niet gekomen. Zijn reactie achteraf is veelzeggend: 'En misschien is dat ook maar het beste, legenden moet je niet tot werkelijkheid proberen te maken. Er zijn er al zo weinig.' (Buddingh', 1990, p. 18) De mythische status van het tijdschrift verdwijnt met het verlies van haar auratische karakter.

Een nadere beschouwing van het aurabegrip maakt hier Van Baarens en Buddinghs reactie inzichtelijk. Wat er verloren gaat bij de reproductie is de unieke aanwezigheid in plaats en tijd van het object. Dit is wat Walter Benjamin in zijn beroemde essay 'Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit' (1936) het aura noemt:

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. (...)

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. (p. 14-15)

Het gevolg daarvan is dat het object ver verwijderd raakt van zijn oorsprong of ‘onauthentiek’ wordt. Benjamin stelt dat de kunst in de traditionele zin een rituele, magische functie heeft. Kunstobjecten kunnen herleid worden tot ceremoniële objecten, die het ritueel zelf tot doel hebben. Hiermee wordt het doel van de kunst de doelloosheid, en het kunstwerk is in deze functie autonoom. Maar op het moment dat kunst zijn authenticiteit verliest en veelvuldig gereproduceerd wordt, zo betoogt Benjamin, komt er een andere, politieke functie voor in de plaats. Wanneer kunst toegankelijk is voor iedereen, is het onderhevig aan de belangen van het grote publiek en neemt het afstand van zijn autonome, bevrijdende positie. Op deze dialectische wijze geformuleerd, belichaamt Benjamins verlies van het aura ‘a groundbreaking cultural shift from authenticity to replication, from uniqueness to seriality, and from original artwork to its “soulless” mechanical reproduction.’ (Duttlinger, 2008, p. 80) Het lijkt precies deze zielloosheid te zijn, de afstand van het kopie tot het origineel, die Van Baarens terughoudendheid ten opzichte van een herdruk van *De Schone Zakdoek* definieert. Benjamins notie werkt hier verhelderend omdat het een direct verband vermoedt tussen het auratische kunstwerk en een emanciperende, kritische functie van de kunst. Deze functie wordt later door Van Baaren in de inleiding bij de bloemlezing letterlijk genoemd: ‘We hebben getracht een kleine ruimte open te houden voor de doortocht van de geest van een vrije cultuur die zich niet aan opgelegde wetten van politieke machthebbers wilde onderwerpen.’ (Van Baaren, 1981, p. 12) Uit respect voor dit historische feit moet *De Schone Zakdoek* misschien met rust gelaten worden en behalve ongreepbaar ook onbereikbaar blijven. Zij het niet dat de inconsistentie van Van Baarens woorden de onderzoeker nog wat verder doet kijken dan de auteursverklaring.

3. NAAR EEN TOEGANKELIJKE TEKST – DE MOGELIJKHEDEN VAN EEN HERUITGAVE

3.1. DE ILLUSIE VAN AURA

Het uitsluiten van een editie op het moment dat het ideaal van de authentieke tekst niet bij benadering bereikt kan worden, laat de editiewetenschap weinig recht van bestaan. Allicht is dat een van de redenen waarom zij vaak als

hulpdiscipline wordt beschouwd en wordt gezien ‘als handwerk of als voorwerk voor het eigenlijke wetenschappelijke onderzoek.’ (Mathijssen, 1998, p. 28) Een wetenschap die erkent dat haar resultaat ‘uiteraard niet meer [is] dan een illusie van authenticiteit, een poging om de indruk van het originele document te benaderen,’ is nederig van aard; uiteindelijk is ‘zelfs een scan slechts een benadering van de kleur, de afmetingen, de textuur van het originele document,’ schrijft Dirk Van Hulle in zijn tekstgenetische studie *De kladbewaarders*. (2007, p. 29) Van Hulle's invulling van het begrip authenticiteit leidt tot de conclusie dat de fotografische en zelfs digitale weergave een mager alternatief is:

Vanuit Benjamins nostalgische reflex zouden digitale facsimile's van manuscripten vergelijkbaar kunnen lijken met het nepaura van filmsterren. (...) Het scannen van manuscripten levert enkel een virtueel handschrift op, maar het resultaat is geen fetisjvoorwerp zoals het auratische authentieke document, waarvoor enorme bedragen worden neergeteld. (p. 202)

Frappant is Van Hulle's aanduiding ‘nepaura’ als hij het heeft over de auratische ervaring in een technologische samenleving. Deze ervaring wordt onmiskenbaar afgewogen tegenover de traditionele aurabeleving, wat leidt tot de weinig verrassende conclusie dat die beleving ook met digitale middelen ‘nep’ is. Het aura is zelf een reproductie geworden. Van Hulle implementeert hier een statische uitleg van het begrip in een hopeloos dynamisch (massa)medialandschap. Op deze wijze gebruikt, is de toepassing van de term vooral nostalgisch en weinig vruchtbaar, en de vraag dringt zich op of men in het licht van een brede, ‘open’ tekstopvatting zoals geformuleerd door McKenzie de term niet anders moet gebruiken, ofwel het ideaal van de authentieke tekst dient aan te passen.

Voor een antwoord op deze tweede vraag is het interessant nogmaals te kijken naar het aurabegrip. Benjamins toepassing ervan is namelijk lang niet zo eenduidig als hierboven geschetst. De technologie of technologische reproductie is misschien de oorzaak van het verlies van het aura, tegelijkertijd is zij de factor die authenticiteit mogelijk maakt. Authenticiteit wordt door Benjamin niet gerelateerd aan het unieke werk van een individuele kunstenaar maar aan de unieke beleving van het object in het hier en nu. Die uniciteit is alleen vast te stellen als het vergeleken wordt met andere (kunst)objecten.¹¹ Aan de hand

¹¹ Deze paradox wordt uitgebreid onderzocht door verschillende auteurs in *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age* (2003), o.a door Dirk Baecker, die stelt dat ‘A work of art becomes incomparable by being compared.’ (p.12)

van een analyse van Benjamins geschriften over fotografie laat Duttlinger helder zien hoe technologie de oorzaak kan zijn van het verlies van het aura en tegelijkertijd een mogelijkheid biedt tot een behoud van authenticiteit:

While in the “Artwork” essay the aura of painting is said to stem from its origin in rituals “first magical, than religious”, here the magical value of photography is said to be the result of the technological recording process, which preserves a sense of immediacy even across a temporal distance. (Duttlinger, 2008, p. 85)

Benjamins definitie roept een interessante paradox op die niet zozeer te maken heeft met statische, historische of technologische categorieën als wel met een dynamische relatie tussen toeschouwer en kunstwerk. Vanuit Benjamins materialistische perspectief is het mogelijk dat een technische reproductie een authentieke ervaring oproept; het verkleint immers de afstand tussen toeschouwer en object en maakt het werk toegankelijk.¹² Het aura wordt aldus opgevat als typering van een bepaalde kunstbeleving of ‘a social “attitude” towards art’ in plaats van een inherente kwaliteit van het kunstwerk zelf. (Duttlinger, 2008, p. 90) Of zoals Baecker stelt in een bijdrage aan *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age* (2003): ‘At stake is not the loss of aura attributed by Benjamin to technology, but rather the almost inevitable reappearance of aura as the result of communication, and irrespective of the technology deployed.’ (p. 9) Door de aandacht te verschuiven van object naar toeschouwer geeft Benjamin het aura in een technologische samenleving een dubbele of ambigue betekenis.

Benjamin begreep authenticiteit in termen van afstand: technologische reproductie vergroot de afstand tussen origineel en kopie. En als ze op de juiste manier wordt toegepast, kan ze de afstand tussen object en toeschouwer verkleinen. Dat de manier waarop het werk technisch gereproduceerd wordt samenhangt met de ervaring van afstand wordt met name duidelijk in werk met beeldende kwaliteiten. Men denke bijvoorbeeld aan de facsimile-uitgave van Paul van Ostaijens *De Feesten van Angst en Pijn* uit 2006. Een kleine eeuw na dato worden de gedichten in deze vorm uitgegeven omdat zij ‘aan betekenis winnen doordat de woorden hun originele kleur hebben gekregen en voor het eerst zijn afgedrukt op het formaat van Van Ostaijens handschrift,’

¹² Het maakt dus niet zozeer uit welke techniek gebruikt wordt, maar wel hoe zij gebruikt wordt. Niet eens een heel vernieuwende gedachte, zo onderwijzen Antoine Hennion en Bruno Latour Benjamin postuum, want mechanisch of niet, ‘technique has always been the means of producing art.’ (Gumbrecht en Marrinan, 2003, p. 92)

zoals de uitgever de heruitgave toentertijd aankondigde. Tekenend is in dit opzicht de vergelijking tussen deze facsimile-uitgave van *De Feesten van Angst en Pijn*, die de gevoelsafstand tot het origineel verkleint, en de afstand die Renders ervaart met de bloemlezing van *De Schone Zakdoek*. Ondanks dat er in de bloemlezing beeldmateriaal is opgenomen, ervaart Renders, wanneer hij de originele jaargangen in handen heeft dat ‘*De Schone Zakdoek* nog veel levendiger is dan de bloemlezing doet vermoeden.’ (1989, p. 33) De bloemlezing is het magere alternatief geworden, inclusief nepaura, waar Van Hulle op doelt. Het uitbrengen van de bloemlezing laat de mythe voor een deel wegvallen, en dat is allerminst een bezwaar, zij het niet dat de lezer verwacht dat er een illusie van authenticiteit wordt opgewekt, een authenticiteit die veroorzaakt wordt door een minimale afstand tot het ‘menselijk handelen’ (McKenzie) en dat als de editie ervaart die recht doet aan de historiciteit van het artefact.

3.2. DE TOEGANKELIJKE MYTHE

Door de uiterst beperkt oplage heeft *De Schone Zakdoek* zich altijd opgehouden in de marge van de Nederlandse literatuurgeschiedenis. De specifieke verschijningsvorm draagt enerzijds bij aan haar mythische status, en maakt anderzijds een inpassing in bestaande genres moeilijk, want waar moet zij worden ondergebracht? Door de geringe navolging en het gebrek aan een verantwoorde editie blijft de mythe in stand. Het tijdschrift is nog steeds een fetisjvoorwerp, ontoegankelijk én onbereikbaar. Nauwkeurig veldonderzoek is niet mogelijk door het gebrek aan verantwoord materiaal.

De Schone Zakdoek is in bovenstaande analyse opgevat als een uniek tekstu-eel en visueel kunstwerk. McKenzie’s tekstbegrip bleek waardevol in de zin dat het een deur opent naar andere betekenisdragende elementen naast de letter. Tegelijk moet ook erkend worden dat de reikwijdte ervan zo breed is dat het werkkterrein moeilijk is af te bakenen. Dat gaf ook McKenzie al snel toe: ‘De erkenning dat die vormen van tekst en overdracht niet los van elkaar staan, maar onderling van elkaar afhankelijk zijn, of dat nu synchroon of diachroon is, impliceert een dermate ingewikkelde structuur van onderlinge relaties dat ze waarschijnlijk in geen enkel model te vatten zijn.’ (p. 6) De wetenschapper schippert tussen een reconstruerende en construerende benadering en sluit noodgedwongen een compromis. Hij maakt daarbij gebruik van restrictieve kaders: zo richt Calis zich op de ontstaansgeschiedenis en sociale

verhoudingen tussen de redactieleden en brengt Renders de poëtische parallellen tussen de surrealisten en de interbellum-kunstenaars in kaart. Het kader van deze bijdrage werd gevormd door het tijdschrift als beeldend kunstwerk (*artist's book*) en Benjamins aurabegrip, waaruit de conclusie volgde dat een verantwoorde editie van een visueel complexe tekst zoals *De Schone Zakdoek* een (digitaal) fotografische reproductie moet zijn.

Een dergelijke editie die recht wil doen aan de historiciteit van het werk, maakt het mogelijk het tijdschrift in een andere licht te zien – namelijk in die van het *artist's book* – dan waarin Calis en Renders haar plaatsten.

In de benadering waarin *De Schone Zakdoek* wordt opgevat als *artist's book* vallen de criteria van kwantiteit (Calis vraagt zich bij aanvang af of hij in het geval van een tijdschrift in één exemplaar wel van een tijdschrift mag spreken) en kwaliteit (Renders worstelt met de surrealistische stuip trekking die het tijdschrift laat zien) heel anders uit. De term *artist's book*, in het Nederlands doorgaans vertaald als kunstenaarsboek, verwijst naar zowel eenmansprojecten als samenwerkingsverbanden. Drucker beklemtoont hierbij dat het kunstenaarsboek geen eindproduct is, maar een onderdeel in een proces waarin de grenzen van de media en de wisselwerking tussen de verschillende disciplines worden afgetast. Belangrijke aspecten van het tijdschrift worden in deze benadering zichtbaar, met name het ontstaan van de bijdragen (en het tijdschrift als object) vanuit een interactie tussen verschillende kunstenaars én kunstgenres. Door *De Schone Zakdoek* als *artist's book* te beschouwen wordt recht gedaan aan de bijzondere verschijningsvorm van het tijdschrift en het daaraan ten grondslag liggende groepsgebeuren, zonder daarmee het verschil tussen de medewerkers uit het oog te verliezen. Daarmee past het ook in een algemenere tendens waar Laurens Van Krevelen, uitgever bij Meulenhoff, op wijst: 'Vele surrealistische geschriften van de afgelopen eeuw worden in deze tijd door reguliere uitgeverijen in diverse landen gebundeld en 'gecanoniseerd', nadat het werk tientallen jaren 'ondergronds' is gebleven in marginale boekjes.' (Van Krevelen, 2007, p. 51) In de schaarse literatuur over het kunstenaarsboek in Nederland is *De Schone Zakdoek* niet opgepikt. Zo noemt Rob Perrée in *Cover to Cover. Het kunstenaarsboek in perspectief* (2002) de avant-gardistische publicaties van Theo van Doesburg (*X-Beelden*, 1920) en die van Paul van Ostaïen in samenwerking met Jasper Jaspers (*Bezette Stad*, 1921). Waarna er volgens zijn overzicht dertig jaar stilte heerste en soortgelijke projecten pas na de oorlog weer worden opgepakt in het werk van de Vijftigers. Het is op dit vlak dat een heruitgave van *De Schone Zakdoek* de belofte die wordt uitgesproken op de achterflap van de bloemlezing waar zou kunnen maken.

4. NASCHRIFT: HET SUCCES VAN DE EDITIEWETENSCHAP

De reproductie is altijd een afspiegeling van het oorspronkelijke product. Sterker nog: het tijdschrift zelf blijkt een weergave van een ‘product’ wat nooit meer is terug te halen, zoals Van Baaren onderstreepte. Waarom zou men zich dan nog druk maken om het ‘aura’ van het object? Laat men zich dan niet al te zeer door nostalgische sentimenten leiden in een wetenschappelijke benadering van het onderwerp? In het geval van *De Schone Zakdoek* is het antwoord relatief eenvoudig te geven, omdat het in dit geval gaat om een object dat haar karakter ontleent aan haar unieke verschijningsvorm. Waar het andere teksten betreft, is men misschien eerder geneigd de vraag naar de achtergrond te schuiven, met inachtneming van de snelheid en de eenvoud waarmee teksten dankzij digitale reproductietechnieken beschikbaar en toegankelijk worden gemaakt. Hoe moet de editiewetenschapper die zich beroept op paralipomena en manuscripten te werk gaan als ‘originele’ handschriften verdwijnen en de schrijfpraktijk zich verplaatst van pen en papier naar toetsenbord, beeldscherm en *e-paper*? Het is denkbaar dat er meer op de harddisk wordt opgeslagen dan we mogen vermoeden, feit is dat we tot op heden nog niet de middelen hebben om het digitale handschrift onder de loop te leggen. Tot die tijd blijft de editiewetenschap de hulpdiscipline waarvan wordt gezegd dat zij misschien mooi en bijzonder is, maar dat zij in het huidige (digitale) mediaveld moeite heeft met overleven.

Anderzijds kan men ook stellen dat door de dynamiek en de verschillende dimensies van teksten en hun productie – extra zichtbaar in het gebruik van digitale media – het belang van de vraag ‘wat is de tekst?’ juist toeneemt. De door Brems genoemde taak van de editiewetenschapper als degene die het object van het literaire veld ontsluit en toegankelijk maakt voor het publiek, gaat er in de toekomst hoogstwaarschijnlijk heel anders uitzien, maar de vraag blijft even belangrijk. McKenzie wijst in dit opzicht op een essentiële eigenschap die iedere editeur heeft, of hij nu de historische wetenschapper is die uit verschillende versies de ‘correcte’ tekst wil destilleren of de literatuurcriticus die uit het werk de betekenissen wil creëren die er voor de huidige lezer het meest toe doen: ‘in beide gevallen gaat het om een scheppende handeling.’ (p. 56) De authenticiteit van een tekst, of het aura van een werk, is niet enkel verbonden met het traditionele, eenmalige kunstobject, als geaccepteerd wordt dat ‘van een werk dat niet geheel dood is immers altijd nieuwe versies gecreëerd zullen worden, of dat nu wordt gedaan door de auteur, door opeenvolgende generaties editeurs, door generaties

lezers, of door nieuwe schrijvers.’ (p. 54) Het is de creatieve handeling die ten grondslag ligt aan de verantwoorde herdruk of de reproductie en die zo veel mogelijkheden genereert. Immers, voordat een werk dood verklaard kan worden, zal het toch eerst met de hulp van culturele autoriteiten tot leven moeten komen.

Literatuur

- Benjamin, W. (2007). *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. [1936] Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buddingh’, C. (1990). *Buddingh’ van A tot Z. Ontmoetingen met Nederlandse en Vlaamse letterkundigen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Cabanne, P. (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: Viking Press.
- Calis, P. (1989). *Het ondergronds verwachten: schrijvers en tijdschriften tussen 1941-1944*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artist’s Books*. New York: Granary Books.
- Duttlinger, C. (2008). ‘Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography.’ *Poetics Today*, 29/1: 79-101.
- Fokkema, R. (1999). *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Gumbrecht, H.U. & Marrinan, M. (red.) (2003) *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Jong, D. (1958). *Het vrije boek in onvrije tijden: bibliografie van clandestiene en illegale belletrise*. Leiden: Sijthof.
- Joosten, J. (2008). *Onmisbaar. Hoe literatuur literatuur wordt*. Nijmegen: Vantilt.
- Laan, N. (2002). ‘Waardering voor het primitieve bij Nederlandse schilderes en schrijvers in het interbellum.’ In Van den Berg, H.F. & Dorleijn, G.J. (red.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen: Vantilt, p. 123-136.
- Mathijsen, M. (1998). *Naar de letter: handboek editiewetenschap*. Den Haag: Huygens Instituut.
- McKenzie, D.F. (2004). *Bibliografie en sociologie van teksten*. Vertaald uit het Engels door B.P.M. Dongelmans en A.H. van der Weel. Leiden: University Press.
- Morgenstern, Ch. (1940). *Alle Galgenlieder: Galgenlieder, Palström, Palma Kunkel, Der Ginzanz*. Leipzig: Insel.
- Morley, S. (2003). *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Renders, H. (1986) *Verijdelde dromen: een Surrealistische avontuur tussen De Stijl en Cobra*. Haarlem: Joh. Enschedé & Zonen.
- Van Baaren, T. (1981) *De Schone Zakdoek: onafhankelijk tijdschrift onder redactie van Theo van Baaren en Getrude Paape 1941-1944*. Amsterdam: Meulenhoff.

- Van Bork, G.J. & Laan, N., e.a. (2000). *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis 1800-2000. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Uitgeverij C.J.Aarts.
- Van den Berg, H.F. & Dorleijn, G.J. (red.) (2002). *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen: Vantilt.
- Van Hulle, D. (2007). *De kladbewaarders*. Nijmegen: Vantilt.
- Van Krevelen, L. (2007). 'De boeken achter de spiegel.' In Van Delft, M., de Niet, M. & Thomassen, K. (red.), *Bijzonder divers – Studies over opmerkelijk drukwerk in de 19^e eeuw*. Den Haag/Amsterdam: Koninklijke Bibliotheek De Buitenkant, p. 35-51.
- Van Ostaijen, P. (2008) *De Feesten van Angst en Pijn*. Gedichten met een nawoord van Geert Buelens. Nijmegen: Vantilt.

