

## SEL-REEKS 14

# OPROER IN DE LETTEREN

---

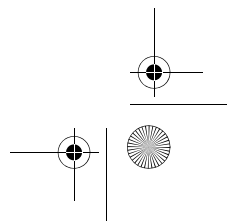
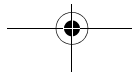
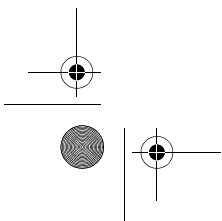
## SIXTIES-PROTEST IN DE LAGE LANDEN

Onder redactie van

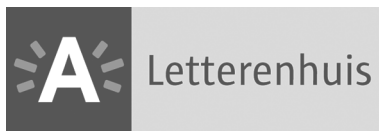
Gwennie Debergh, Nele Janssens & Lieselot De Taeye



ACADEMIA  
PRESS



STUDIECENTRUM  
EXPERIMENTELE  
LITERATUUR 



Uitgeverij Academia Press  
Coupure Rechts 88  
9000 Gent  
België

[www.academiapress.be](http://www.academiapress.be)

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediodivisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 94 014 ##### #  
D/2021/45/###  
NUR###

Gwennie Debergh, Nele Janssens & Lieselot De Taeye (red.)  
*Oproer in de letteren. Sixties-protest in de Lage Landen*  
Gent, Academia Press, 2021, 269 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo  
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

© Gwennie Debergh, Nele Janssens & Lieselot De Taeye & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

*Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.*

## SLUIT DE RIJEN

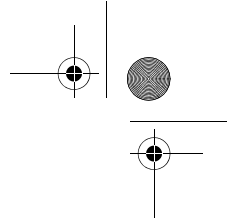
### Botsende cultuurpolitieke visies tijdens het Tweede Schrijversprotest (1970)

Laurens Ham

Op 13 januari 1970 stalen zeventig auteurs zo'n 600 boeken uit de Openbare Bibliotheek op de Amsterdamse Keizersgracht. Ze namen de werken mee naar Rijswijk, waar ze werden gedeponeerd in de hal van het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM). Daarmee wilden ze hun eis van het bibliotheekleenrecht kracht bijzetten: schrijvers moesten, vonden ze, voortaan vergoed worden voor bibliotheekuitleningen omdat het groeiend aantal uitleningen anders voor inkomstenderving zorgde.

Een ruige tegenculturele actie? Spontaan kon je haar in elk geval niet noemen. Twee fotografen waren erbij om alles vast te leggen, en niet de minsten: Nico van der Stam, vooral bekend als popfotograaf voor jongerenbladen als *Hitweek* en *Twen*, en Eddy Posthuma de Boer, die al sinds de jaren vijftig vaak schrijvers fotografeerde (*Weggeboek* 1970, 64). Ook een verslaggever van omroep VPRO was erbij en maakte er meteen een televisie-item van.<sup>1</sup> De kranten werden eveneens onmiddellijk ingeseind, zodat avondkranten als *De Tijd* en *Nieuwsblad van het Noorden* al diezelfde dag over de actie konden schrijven (*De Tijd* 1970b; *Nieuwsblad van het Noorden* 1970a). De bibliotheek en het ministerie werden niet overvallen: actievoerster Annie M.G. Schmidt overhandigde tijdens de invasie een brief aan de bibliotheekdirecteur om het doel van de actie uit te leggen, en Ed. Hoornik, vanuit wiens huis de stoet schrijvers naar de Keizersgracht was getrokken, had het Ministerie diezelfde dag van de komst van de schrijvers op de hoogte gesteld. In de wat ironisch getoonzette verslagen van 'Hopper' (pseudoniem van Nico Scheepmaker) en Alfred Kossmann werd dan ook de keurigheid van de actie benadrukt. Hopper interpreteerde de strakke voorbereiding als een les die door artistieke actievoerders geleerd was: eerdere "tomaat-acties" (zoals ik ze nu maar even, alles op één hoop vegend, zal noemen) waren onvoorbereid, niet humorvol genoeg of slecht getimed geweest (Hopper 1970; Kossmann 1970). Dat werd nu ruimschoots goedge maakt met een actie die moest bewijzen hoe eensgezind Nederlandse schrijvers zich tegen onrechtvaardig beleid keerden.

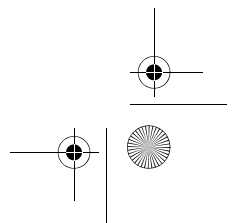
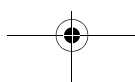
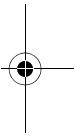
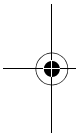
Met 'tomaat-acties' doelde Hopper op de grote hoeveelheid kunstenaarsacties die sinds 1969 waren uitgevoerd. De onrust begon in mei 1969 toen binnen de uitgespro-



ken activistische kringen van de Beroepsvereniging van Beeldend Kunstenaars (BBK) ‘permanente actie’ werd aangekondigd, wat uiteindelijk onder meer resulteerde in het meermaals bezetten van de Nachtwachtzaal in het Amsterdamse Rijksmuseum. Minstens evenveel persaadacht was er voor twee protesten van andere kunstenaarsgroeperingen: Aktie Tomaat (het gooien van tomaten, een rookbom, roomsoezen en rotte eieren tijdens theatervoorstellingen door theatermakers) en Aktie Notenkraaker (het geratel, gefluit en de andere verstorende geluiden door studenten, muzikanten en componisten in het Amsterdamse Concertgebouw). Het rommelde kortom in de Nederlandse kunstwereld, zowel artistiek als politiek gezien. De genoemde acties waren immers zowel gericht op vernieuwingen van de kunstpraktijk als op beleidsveranderingen: kunstenaars eisten meer ruimte voor vernieuwende kunst, ook via een ruimhartiger subsidiestelsel voor avant-gardistisch werk, én meer inspraak in de cultuurpolitiek. De schrijvers konden niet achterblijven en sloten zich vanaf januari aan bij de algehele sfeer van contestatie in de Nederlandse kunstwereld.

Toch lijkt er bij nader inzien ook een kloof te gapen tussen de componisten, de theatermakers en beeldend kunstenaars aan de ene kant en de schrijvers aan de andere. In de eerste plaats was dat een leeftijds kloof. Aktie Notenkraaker werd uitgevoerd door een groep dertigers, onder wie Louis Andriessen en Peter Schat. Ook bij de beeldend kunstenaars ging het veelal om mensen van rond de dertig, die soms – zoals in het geval van actiecomitélid Ernst Vijlbrief – een recente provogeschiedenis achter de rug hadden. Een aantal van de leidende Tomaat-actievoerders (Lien Heyting en Ernst Katz) waren zelfs pas in de twintig: ze waren nog niet lang daarvoor aan de toneelschool begonnen (Zonneveld 1994). De schrijvers echter vertrokken vanuit het huis van Ed. Hoornik (59) en Mies Bouhuys (43) en hadden naast de jonge actie-leider J. Bernlef (32) ook Simon Carmiggelt (56), Schmidt (58) en zelfs Henriëtte van Eyk (73) in de gelederen. Daarnaast kon de groep schrijvers-actievoerders qua politiek radicalisme niet tippen aan de andere kunstenaarsgroepen: terwijl veel jonge componisten en beeldend kunstenaars marxistisch geïnspireerd waren, kon dat van auteurs als Hoornik, Carmiggelt en Schmidt niet worden gezegd. Een derde verschil school in de agenda van de actievoerders: de schrijvers pleitten wel voor een ander subsidiestelsel, maar stonden zeker niet allemaal een vernieuwende kunstpraktijk voor. Daarmee hing nog een vierde kwestie samen: bij de schrijvers ging het veelal niet om aanstormende talenten die hun naam in de kunstwereld nog moesten verdienen, terwijl dat zeker bij de theatermakers en componisten wel het geval was: sommige van de genoemde namen waren literaire kanonnen, die deels ook institutionele machtsposities in handen hadden.

De protesterende schrijvers vormden kortom een wat eigenaardige groep, waarin rijp en groen, machtig en onmachtig samen optrokken. Hoe eensgezind waren de schrijvers eigenlijk in hun tegenculturele engagement? Wie dieper doordringt in de talloze debatten over literatuurbeleid en -beoefening die in en kort rond 1970 in het spoor



van de genoemde bibliotheekactie gevoerd werden, ziet dat schrijvers het maar moeilijk eens konden worden. Zo gezien was de strakheid van de bibliotheekactie een façade, die diepe meningsverschillen maskeerde waar het de opvattingen over poëtica's en over (cultuur)politiek betrof.

## Schrijversprotesten in de literatuurgeschiedschrijving

In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik de acties rond 1970-1971 het 'Tweede Schrijversprotest' noemen, zoals gebruikelijk. 'Gebruikelijk' is overigens relatief: de hoeveelheid literatuur over deze actie is op één hand te tellen. Naast een aantal beknopte digitale bronnen (Droog 2015; Weijts 2018) bestaat er één recentere studie die er substantiële aandacht aan besteedt: *Geen vogel kan van louter fluiten leven* (Micheels 2006, 171-185). Dat cultuurhistoricus Pauline Micheels uitvoerig op het protest ingaat, is niet verwonderlijk: haar boek is een geschiedenis van honderd jaar Vereniging van Letterkundigen (VvL), de schrijversbelangenvereniging die het voortouw nam in de actie.

Letterkundigen besteedden echter niet tot nauwelijks aandacht aan de actie. Zo wordt het Tweede Schrijversprotest niet besproken in relatief recente literatuurgeschiedenissen als *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (1993, tweede druk 1998), Ruiters en Smulders' *Literatuur en moderniteit* (1996) en Vaessens' *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* (2013), al hebben alle drie de boeken veel oog voor politieke en institutionele aspecten (Schenkeveld-Van der Dussen 1998; Ruiters e.a. 1996; Vaessens 2013). Ook in Sander Bax' *De taak van de schrijver* (2007), een ten dele cultuurhistorische benadering van de literatuur tussen 1968 en 1985, komt het protest niet voor, net als in Wouter de Nooy's publicaties over schrijvers in de jaren zeventig (De Nooy 1993; De Nooy 2006). Het oudere *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijfjaar Nederlandse literatuur 1966-1971* (1973) bevat alleen schrijversportretten en vermeldt de acties ook niet (Fens e.a. 1973). Hugo Brems wijdt in de 792 pagina's van *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) welgeteld één bijzin aan het protest: 'na een volgende golf van schrijversacties in 1970 werd de subsidie [van het Fonds voor het Letteren, LH] aanzienlijk verhoogd en werd het bestuur van het Fonds hervormd om de werking efficiënter en onafhankelijker te maken' (Brems 2006, 251).

Brems spreekt terecht van een 'golf van schrijversacties': schrijvers gingen niet alleen de straat op, ze haalden ook de kranten (met tientallen artikelen), televisie en radio met hun protesten en werden meerdere malen in de Tweede Kamer besproken.<sup>2</sup> Die grote contemporaine zichtbaarheid maakt het gebrek aan wetenschappelijke aandacht voor het protest opmerkelijk. Dat het Tweede Schrijversprotest een blinde vlek is, laat zich het gemakkelijkste demonstreren aan de hand van het *Manifest voor de*

*jaren zeventig* (1970), ondertekend door Peter Andriessse, Hans Plomp, Heere Heeresma en George Kool. Dit even bekende als beruchte manifest wordt in alle genoemde literatuurgeschiedenissen kort of uitgebreider besproken.<sup>3</sup> De retoriek daarbij is telkens vergelijkbaar: de auteurs merken vermoeid op dat het in dit manifest louter over geld in plaats van over poëtische inhoud gaat, waarna het programma-tische slot wordt besproken waar de ‘eigenlijke’ betekenis van de tekst zich openbaart.<sup>4</sup>

De eerste negenentwintig van dit eenendertig pagina’s tellende pamflet handelen *uitsluitend over geld*, dat wil zeggen over de sociaal-economische positie van de schrijver. De laatste bladzijde is gereserveerd voor een programma, waarvan de essentie in de volgende zeven zinnen besloten ligt... (Ruiter e.a. 1996, 314).

In het afsluitende tienpuntenplan worden allerlei eisen gesteld met betrekking tot de verdeling van royalty’s en subsidies en pas daarna, op een laatste bladzijde, *blijkt waar het ze eigenlijk om te doen is*: zij willen voor zichzelf en de literatuur die zij voorstaan, een deel van de koek (Brems 2006, 349; cursivering door mij, LH).

De passage over subsidie (de ‘lange inleiding’, zoals Vaessens (2013, 222) haar noemt) is echter niet een afdwaling voordat de groep tot zijn eigenlijke poëtische punt komt; in werkelijkheid is die poëtica nauwelijks los te zien van de reflecties op subsidiëring die vooraf gingen. Deze tekst is namelijk een directe bijdrage aan het Tweede Schrijversprotest van auteurs die deels bij de acties betrokken waren, waardoor er veel voor te zeggen is de passages over geld tot kern van de tekst uit te roepen. Hoe dan ook is het *Manifest* zonder die context nagenoeg niet te begrijpen, maar in geen van de genoemde bronnen wordt deze relatie zelfs maar aangestipt.<sup>5</sup>

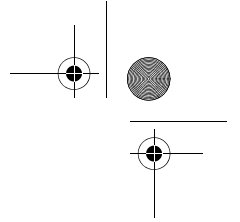
Het Tweede Schrijversprotest is niet het enige moment van contestatie in de Nederlandse letteren dat over het hoofd is gezien. Hetzelfde geldt bijvoorbeeld voor de Pocketstaking van 1958, het Eerste Schrijversprotest van 1962-1963 en een actie van vertalers in 1980.<sup>6</sup> Wie daarnaast nog de gedurige discussies in schrijverskringen over kunstbeleid meerekent, bijvoorbeeld rond de veelbesproken ministeriële nota *Kunst en kunstbeleid* uit 1976, komt erachter dat er in Nederland een periode van pakweg 25 jaar (1958-1982) is geweest waarin er voortdurend gediscussieerd werd over de sociaaleconomische positie van auteurs en hun positie tussen staat en markt. Talloze debatten zijn er in die jaren gevoerd, over werkbeurzen, bibliotheekleengeld, standaardcontracten, vaste vertalershonoraria per woord, maar ook over welk publiek de gesubsidieerde literatuur zou moeten bereiken en hoe kwetsbare literatuur zou kunnen worden beschermd tegen de wetten van de markt. Voor het aanzien van de literatuur en het maatschappelijk functioneren van schrijvers zijn die discussies van onschatbaar belang geweest.

In de studie naar de Nederlandse letterkunde is er van oudsher echter weinig aandacht geweest voor de financiële invloeden die overheid en markt op de naoorlogse literatuur gehad hebben.<sup>7</sup> Er is wel een levendige literatuursociologische traditie opgekomen vanaf de jaren negentig, geïnspireerd op Pierre Bourdieu, maar daarin is altijd veel meer aandacht geweest voor symbolisch dan voor economisch kapitaal.<sup>8</sup> De agitatie rond sociaal-economische vraagstukken is misschien mede hierdoor nooit deel geworden van het canonieke literatuurhistorische verhaal van de Lage Landen. Dat probleem lijkt minder groot te zijn in de theaterwereld, waar alle discussies rond *Aktie Tomaat* in 1979 al uitvoerig werden geboekstaafd (Deddes 1979), waar na 25 jaar op de gevolgen ervan werd teruggeblikt (Meyer 1994) en de actie definitief in de canon van de theatergeschiedenis werd bijgezet met een stuk in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* – de ‘theatertegenhanger’ van *NLG* (Van Engen 1996). Ook de ‘muziektegenhanger’ van *NLG* bevat een stuk over de *Aktie Notenkraaker* (Samama 2001), en daarnaast werd uitvoerig op de actie ingegaan in recente boeken (Adlington 2013; Oskamp 2016; Rusch 2016). Leeft de *illusio* dat kunst niets met financiële beslommeringen te maken zou hebben sterker in de literaire wereld dan in andere kunstvelden? Dat is moeilijk hard te maken – maar het zou eventueel een verklaring voor het verschil in aandacht kunnen zijn.

De gebrekkige aandacht voor de sociaal-economische context in de literatuurstudie zal ook iets te maken hebben met de slechte ontsluiting van de bronnen die ons erover informeren. Wie meer over protesterende schrijvers wil weten, zal zich veelal moeten wenden naar niet- of semi-literaire bronnen: nota’s en stukken van overheden en actiegroepen, krantenartikelen, correspondenties, televisie- en radio-uitzendingen et cetera. De ontsluiting van die bronnen is recentelijk spectaculair verbeterd: niet alleen heeft het Hilversumse beeldarchief Beeld en Geluid audiovisuele bronnen veel gemakkelijker toegankelijk gemaakt, alle Tweede-Kamerstukken tot 1995 staan ook online, net als miljoenen krantenpagina’s en honderden beleidsgerelateerde teksten (onder meer via de uitstekende digitale bibliotheek van beleidsorganisatie Boekman). Tot voor kort was het bijzonder tijdrovend om dit type onderzoek uit te voeren. Die vaststelling gaat overigens niet enkel op voor de literatuur, maar ook voor de andere kunsten.

De derde reden voor het geconstateerde gebrek is theoretisch van aard. In het bloeiende domein van de *cultural policy studies* is literatuur sterk ondervertegenwoordigd, onder meer omdat er talloze landen zijn waarin de literatuur vrijwel geheel aan de vrije markt wordt overgelaten.<sup>9</sup> Dat maakt dat de geschiedschrijving van literatuurbeleid ook internationaal in hoge mate nog van de grond moet komen, een probleem dat minder speelt voor de muziek, het theater en de beeldende kunst.

Tot slot kan het Tweede Schrijversprotest ook in de marge zijn verdwenen om poëtische redenen. Tomaat en Notenkraaker vormden een artistieke breuk van belang:



nieuwe generaties kunstenaars speelden zichzelf ermee in de kijker, terwijl oudere groepen en makers er eerder mee naar de marge werden verbannen. Dat kwam onder meer omdat er van een zekere eensgezindheid sprake was over de richting die de nieuwe kunst moest nemen. Die eensgezindheid ontbrak bij de schrijvers die deelnamen aan het Tweede Schrijversprotest, zoals ik al aangaf: weliswaar waren er meerdere auteurs bij de acties betrokken die ook poëticaal nieuwe lijnen probeerden uit te zetten, maar zij opereerden meestal te individueel om een artistieke revolutie te kunnen veroorzaken. Een bestudering van de positionering van drie toonaangevende stemmen in het Tweede Schrijversprotest – van J. Bernlef, Jacq Vogelaar en de Zeventigers – toont dit aan. Voordat die bespreking van start kan gaan, is het echter zaak de aanleiding en de gebeurtenissen van het Schrijversprotest beter in beeld te krijgen.

## Tegen de uitgevers en de overheid

Het Tweede Schrijversprotest was de meest ambitieuze poging tot dan toe om de beroerde sociaaleconomische positie van auteurs onder de aandacht te brengen. De twee voornaamste doelwitten waren de uitgevers en de overheid. Daarmee vormde dit protest in feite een gecombineerde herhaling van punten die al in 1958 (Pocketstaking) en 1962-1963 (Eerste Schrijversprotest) naar voren waren gebracht.

Alle protesten speelden zich af in en rond de VvL, die vanaf eind jaren vijftig langzaam een activistische koers begon te varen. In 1955 had Anton van Duinkerken bij een jubileumbijeenkomst van vijftig jaar VvL nog stellig beweerd dat de Vereniging niet over de verhouding tussen overheid en auteurs ging (dat deed de Voorlopige Raad voor de Kunst) en evenmin een politieke kleur had (Van Duinkerken 1955). Vanaf 1957, met de verkiezing van de socialistische hoogleraar en dichter Garnt Stuiveling tot voorzitter, begon de vereniging echter duidelijker politiek stelling te nemen. Daarbij ging het om zaken rond internationale solidariteit, bijvoorbeeld met vervolgde Russische of Indonesische auteurs, maar evengoed om de aangescherpte strijd met overheid en markt over de sociaaleconomische positie van de auteur in Nederland. In november 1958 steunde de Vereniging bijvoorbeeld een protest van een groep dichters, onder wie Remco Campert, Gerrit Kouwenaar, Sybren Polet en Cees Nooteboom. Zij gaven in een open brief aan dat het honorarium van 2,75 gulden per gedicht in de zojuist verschenen pocketbloemlezing *Nederlandse poëzie van de 20<sup>e</sup> eeuw* ‘princiepelijk te laag’ was, zeker gezien de grote oplage van 25.000 exemplaren: ‘[W]ij vinden [...], dat er een dwaze situatie ontstaat wanneer een uitgever de roep krijgt, de cultuur te bevorderen door poëzie uit te geven in grote oplagen, terwijl dit in werkelijkheid gaat ten koste van de cultuurproducent, in dit geval de dichter’ (Het vrije volk 1958). De dichters dreigden voortaan hun medewerking aan zulke pocketbloemlezingen te staken als ze niet beter betaald zouden worden. Daarmee



startte een jarenlang getouwtrek tussen uitgevers en dichters over honorering, die in 1961 erin resulteerde dat vier dichters zich door middel van een kort geding terugtrokken uit een bloemlezing van Gottmer (*Algemeen Handelsblad* 1961; *De Telegraaf* 1961). Ook na deze zaak zou de strijd tussen uitgevers en auteurs over fatsoenlijke royalty's nog niet zijn beslecht.

In 1962-1963 ageerde het Eerste Schrijversprotest – geleid door een apart Actiecomité, maar sterk verbonden aan de VvL – niet zozeer tegen het bedrijfsleven, maar eerder tegen de overheid. Op 11 december 1962 ondertekenden 65 Nederlandse schrijvers een brief waarin de 'noodtoestand' in de leefsituatie van Nederlandse schrijvers werd uitgeroepen. Van de sterk gestegen subsidies voor de kunsten in de laatste jaren (20 miljoen gulden in 1963, tegen 12 miljoen in 1960) was vrijwel niets bij schrijvers terechtgekomen: zij hadden slechts zo'n 60.000 gulden te verdelen, een bedrag dat vooral opging aan staatsprijzen en eregelden. Subsidies waren voor vrijwel alle schrijvers echter hard nodig als aanvulling op hun inkomen: vrijwel niemand in het kleine Nederlandse taalgebied slaagde erin van de pen te leven. De schrijvers kondigden aan het Schrijversbal en andere Boekenweekactiviteiten in 1963 te zullen boycotten en literaire prijzen te weigeren, zolang de overheid geen structurele oplossing zou bieden voor dit probleem.<sup>10</sup> Na een vurige discussie en onderhandeling tussen cultuurstaatssecretaris Ynso Scholten en het VvL-Actiecomité werd de zaak kort voor de Boekenweek van 1963 geschikt. Twee jaar later leidde dit tot de oprichting van het Fonds voor de Letteren, het eerste semi-overheidsfonds voor cultuur.

Ondanks dit eclatante succes waren de grieven van de auteurs zeker niet voorbij. In de loop van de jaren 60 bleven er voortdurend discussies bestaan over de rechten en financiële mogelijkheden van auteurs. Toen in 1969-1970 het tegenculturele momentum in Nederland op zijn hoogst was, werden ook de schrijvers meegezogen in de contestatie. De steun voor deze nieuwe golf protesten was breed, ook bij oudere generaties, maar een bijzondere rol was weggelegd voor auteurs die een generatie jonger waren dan de demonstranten van 1958 en 1963: Ernst van Altena (1933), J. Bernlef (1937), Eduard Visser (1942) en Jacq Vogelaar (1944). Zij speelden een leidende rol bij de bibliotheekactie in januari, maar ook bij andere acties in de loop van 1970: een nieuwe oproep tot boycot van de Boekenweek (die na onderhandelingen werd opgeschort); een protestactie op de Amsterdamse Dam waarbij pamfletten werden uitgedeeld; de 'verzegeling' van bibliotheken onder het motto 'Wie hier 1 boek leent is 1 dief', en een boycot van de Boekenmarkt in de Amsterdamse RAI. Samen maakten deze protesten 1970 met recht tot een 'jaar van actie', zoals ook besloten was op de VvL-ledenvergadering van 3 januari van dat jaar (*Mededelingen* 1970, 1).

## Cultuurpolitieke twistpunten: lezer, welzijn, democratisering

Wellicht was het te danken aan deze strijdlustige jongere generatie – gevormd door de hervormingszin van de late jaren zestig en de vroege jaren zeventig – dat de gekozen standpunten in 1970 meer uitgesproken waren dan bij de twee eerdere protesten. Niet alleen stelden de actievoerders concrete eisen aan de overheid (bibliotheekleen-geld en aanzienlijke verhoging van de gelden voor het Fonds voor de Letteren) en de uitgevers (instemming met een standaardcontract voor auteurs), hun acties waren in feite op een omvorming van de gehele literaire infrastructuur gericht. ‘Het gaat niet goed / met het boek / met de lezer / met de uitgever / met de schrijver’, zo kopte de door Bernlef en Bert Voeten samengestelde brochure *Weggeboekt* die alle bezwaren op een rij zette. Het zou niet goed gaan met het boek omdat de prijs ervan steeds verder opliep, onder meer vanwege stijgende arbeidskosten en kosten voor papier, druk- en bindtechniek (*Het vrije volk* 1968). Het zou als gevolg van die stijgende prijzen slecht gaan met de lezer: er bestond een grote angst dat boeken almaar meer luxe-producten werden, die voor de ‘lagere welstandsklasse’ überhaupt niet te betalen waren (Phaff 1971). Het zou slecht gaan met de uitgevers omdat kleinere en minder commerciële fondsen in de toekomst onder druk konden komen te staan: de toene-mende drang tot vorming van grote, zakelijk geleide concerns werd vooral met argus-ogen gevolgd door experimentele auteurs en opiniemakers aan de linkerkant van het politieke spectrum (*Te Elfder Ure* 1972). De aanname dat al deze ontwikkelingen slecht zouden kunnen uitpakken voor de maatschappelijke en economische positie van auteurs, vooral voor hen die minder behapbaar werk maakten, werd breed gedeeld.

Er heerste dus een crisistemming – die op het eerste gezicht wat eigenaardig is voor wie de groeicijfers in deze periode overziet. De omzet in aantallen boeken steeg tussen 1963 en 1970 met 13 procent en de geldomzet zelfs met 124 procent. Het aantal bibliotheekleningen nam in diezelfde tijd met niet minder dan 80 procent toe. Puur vanuit de markt gerekend ging het kortom goed met zowel de uitgever en de boek-handel als de bibliotheek – al ging wel slechts een heel klein deel van de koek naar de auteurs. Maar onder deze blinkende cijfers school een verschraling en een almaar groeiende ongelijkheid, zo bewezen de marktonderzoekers van Stichting Spuurwerk betreffende het Boek. Wie de geldontwaarding en de bevolkingsgroei meenam, zag bijvoorbeeld dat het aantal gekochte boeken per gezin tussen 1963 en 1970 licht gedaald was, en procentueel was de hoogste welvaartsklasse voor een steeds groter deel van de boekenverkoop verantwoordelijk (*Rapport* 1971).

Dat men hier zo bezorgd over was, had alles te maken met de uitgesproken (cul-tuur)politieke standpunten aan het begin van de jaren 70. Die standpunten werden geuit door actoren op alle niveaus, zo wil ik hieronder laten zien: door protesterende kunstenaars uiteraard, zoals al bleek uit het grote aantal kunstenaarsprotesten van

deze periode; tot op zekere hoogte ook door instituties als de VvL, het Fonds voor de Letteren en linkse uitgevers als Van Genneep; door de (linkse) pers; maar ook door de politiek, waar het Ministerie voor Cultuur in deze jaren veel oor had voor de uitgesproken politieke ideeën van kunstenaars. Zo bestond er in het publieke debat een grote aandacht voor klassenvraagstukken, en dit vergrootte de zorg over het feit dat boeken vooral gegoede mensen toekwamen. De benadering van dit probleem kon echter heel verschillend worden aangepakt. Voor een institutie als de Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB), de private instelling die via de Boekenweek en andere acties de boekenconsumptie wilde bevorderen, leek democratisering neer te komen op popularisering, zoals twee CPNB-medewerkers in 1968 al aangaven (Smit 1968). Vooral na de aanstelling van de uit de reclame afkomstige Dick Ouwehand als CPNB-voorzitter in 1971 ging de organisatie een meer populaire koers varen, met een Lezersfeest in plaats van een Boekenbal, een Literair Songfestival, een Boekenweekgeschenk in de vorm van een 'poesiealbum' et cetera. Dat schoot menigeen in het verkeerde keelgat. In *Het Parool* blikte Ada van Benthem Jutting bijvoorbeeld ironisch terug op de 'kermisachtige' sfeer van het Lezersfeest: 'De uitgevers die het ditmaal mochten organiseren [...] hadden gezorgd voor gierende zweefbanen en knallende schiettenten, voor flip-, gok- en behendigheids spelen, voor botsautootjes en vuurvreters, voor leeuwen, honden, geiten en acrobaten'. Kritiek op de weinig eerbiedwaardige sfeer van het feest liet ze vooral blijken uit tussenzinnetjes als: 'Sommige lezers [...] liepen erbij alsof ze in de Kalverstraat aan het winkelen waren op een zomerdag. De enige band die iedereen bond was de "Stafmuziek van Stroodorp", die een lint van hoempamuziek trok door de hele hal' (Van Benthem Jutting 1970). In de communistische krant *De waarheid* vond Marisca Milikowski echter dat het feest juist niet laagdrempelig genoeg was geweest. De toegangsprijs was met 20 gulden (omgerekend ruim 39 euro) zo hoog geweest, dat met deze manifestatie alleen 'een heel beperkte kring mensen [wordt bereikt] die alles wat schrijver en modieus is vergoden, de snobs, het Avenue-publiek' (Milikowski 1970a). Er ontstond kortom een discussie over wie de beoogde lezer nu precies was en hoe popularisering ook tot een werkelijke doorbreking van de klassenbarrières zou kunnen leiden.

Een tweede cultuurpolitieke discussie ging over de maatschappelijke plek van kunst. Veel beleidsmakers zagen kunstwerken sinds het midden van de jaren zestig niet zozeer als een economisch product, ook niet als een autonoom object, maar vooral als een instrument om het niet-materiële welzijn van de samenleving te verbeteren. Deze visie werd verspreid door het in 1965 opgerichte Ministerie van CRM dat veelzeggend cultuur samenbracht met 'recreatie' en 'maatschappelijk werk'. Deze naamkeuze liet zien dat men niet alleen kunst met een grote K en een kleine k met elkaar wilde verbinden, maar dat kunst ook actief werd ingezet in de welzijns cultuur die vanaf dat moment vorm kreeg. De overheid zag het als haar taak om actief bij te dra-

gen aan het geluk en de maatschappelijke mogelijkheden van de gehele bevolking, en dat ging nadrukkelijk verder dan materiële bekommernissen. Bovenal zag de overheid zichzelf als een actor die cruciaal was voor het medevormgeven van een leefbare samenleving door niet-materiële beleidsterreinen als de kunst te stimuleren (Pots 2010, 294-297).

De duidelijkste verwoording van deze ambitie was een passage in de *Discussienota Kunstbeleid* (1972), een filosofisch getoonzette reflectie op de rol van kunst in de samenleving. Na een passage over de vier maatschappelijke functies van kunst (de vormgevende, educatieve, recreatieve en sociale functie) staat er:

De hoofdregel, die kan gelden voor een kunstbeleid is deze, dat kunst slechts de steun van een samenleving kan verkrijgen, indien en voor zover daar een samenlevingsbelang mee gemoeid is. Een aanduiding van dit belang ligt in de omschrijving van de vier functies, die hierboven is gegeven. In deze aspecten verdient kunst onze gemeenschappelijke aandacht, daar wordt ze ook grijpbaar voor de zorg van de overheid. Het is duidelijk, dat daarmee niet alle gedaantes van kunst binnen het gezichtsveld van de overheid komen. Dit is een bewuste keuze, kunst en overheid ontmoeten elkaar slechts daar waar kunst in een directe relatie tot de samenleving staat. Kunstbeleid staat niet in dienst van de kunst maar van de samenleving. Kunstbeleid kan niet anders zijn dan onderdeel van een welzijnsbeleid (*Discussienota* 1972, 30).

Ogenschijnlijk krijgt de kunst daarmee wel een zekere mate van autonomie toegeschreven: het is niet dat kunst *louter* een samenlevingsbelang heeft, maar het is alleen zo dat de overheid er beleid op zou kunnen maken *voor zover ze dat belang heeft*. Tegelijkertijd blijkt uit deze passage overduidelijk dat de kunst niet zozeer in haar autonome of abstract-esthetische bestaan, maar louter in haar functies een maatschappelijke rol zou kunnen spelen – en dat, wanneer er beleid wordt gemaakt, dat automatisch welzijnsbeleid is.

Het spreekt voor zich dat dit soort denkbeelden niet overal in kunstenaarskringen op gejuich werd onthaald. Tegenover een substantiële groep makers die zich met overtuiging een maatschappelijke rol aanmat – bijvoorbeeld via muzikale of beeldende wijkprojecten die eerder sociaal dan esthetisch uitdagend waren – stonden ook talloze kunstenaars die sterke twijfels hadden bij deze koers. Deels ging het daarbij om conservatieve stemmen als K.L. Poll die kritisch waren over de ‘welzijnsideologie’ die uit was op ‘de organisatie van het geluk’ (Poll 1975). Maar ook voor progressieve stemmen was een klakkeloos instemmen met het welzijnparadigma niet vanzelfsprekend. Zo bestond er bezorgdheid bij meer revolutionair of tegencultureel ingestelde mensen dat CRM met haar dirigistische beleid alle tegengeluiden in de samenleving in de

kiem smoorde. De tegencultuur zou door het ministerie, dat onder leiding stond van minister Marga Klompé met haar ‘bijna onbeperkte begrip’ voor protesterende kunstenaars (Kennedy 1995, 143), vakkundig bureaucratisch worden ingebed en van subsidies voorzien – waardoor er in de smalende woorden van Poll van een ‘gesubsidieerde revolutie’ sprake was (Poll 1968). Dit probleem speelde in allerlei kunstdisciplines, niet alleen in de literatuur. Zo merkte Tessel Pollmann in het literaire tijdschrift *Soma* over de pop-underground op: ‘[H]oe kun je *underground* beter tot *upperground* maken dan door het te subsidiëren, per formulier zichzelf in achtvoud in te laten vullen en te institutionaliseren’ (Pollmann 1969)? In de hoek van de auteurs was het onder meer toneelschrijver Otto Dijk die het duivelse dilemma onder woorden bracht: zonder subsidie was hij van de markt afhankelijk en was van verzet tegen de maatschappij geen sprake, maar met een subsidie bleef er van het revolutionaire élan ook weinig over:

Gebood de situatie van het ongesubsidieerde “kermistoneel” een solidariteit met de onderdrukten en dus een noodzaak tot afzetting tegen de maatschappij vanuit persoonlijke underdog-gevoelens, tegen de nu verleende sociale zekerheid voelt men kennelijk de verplichting zich, uit *verkeerd begrepen dankbaarheidsgevoelens*, aan die maatschappij te conformeren (Dijk 1969, 23).

Deze angst voor institutionalisering leidde tot een derde cultuurpolitiek discussiepunt in kringen van auteurs: de kwestie of en hoe schrijvers onafhankelijker van de regering zouden kunnen opereren, zonder hun subsidies te hoeven opgeven. Een van de mogelijkheden waarover gesproken werd, was het verder onafhankelijk maken van het Fonds voor de Letteren. Tot nog toe was dat secretariael nog altijd ingebed bij CRM, maar de schrijvers pleitten nu voor een eigen secretariaat. Ook werd eind 1969 een andere bestuurssamenstelling van het Fonds vastgelegd, die de inspraak van schrijvers verstevigde: de zetel voor de Koninklijke Nederlandse Uitgeversbond (KNUB) en die voor de Vereniging tot Bevordering van de Belangen des Boekhandels (VBBB) vervielen en de rol van de VvL in het Fondsbestuur werd vergroot (*Verslag* 1969-1970, 43-47).

Deze tendens zou geïnspireerd kunnen zijn door de groeiende democratisering op de werkvloer in deze jaren, die vooral zichtbaar werd in het principe van ‘arbeiderszelfbestuur’. In Nederland was men bijvoorbeeld rond 1970 sterk geïnspireerd door Joegoslavische arbeidersraden, die de autonomie en medezeggenschap van fabrieksarbeiders vergrootten (Brussel 1970). Schrijvers, beeldend kunstenaars, studenten en intellectuelen begonnen zichzelf in deze jaren meer en meer in termen van ‘arbeiders’ te definiëren en de aansluiting bij vakverenigingen te zoeken, vanuit het besef dat ze daarmee een steviger onderhandelingspositie zouden kunnen krijgen dan wanneer ze een geïsoleerde en marktafhankelijke positie van ‘kleine zelfstandige’ zouden cultive-



ren. Zo pleitte de BBK in 1969 bij Klompé voor ‘zelfbeheer’ (Istha e.a. 1969), noemde de VvL zich voortaan Vereniging van Letterkundigen-*Vakbond* van Schrijvers en sloot de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars – waar ook de VvL bij aangesloten was – zich aan bij de vakbond NVV.<sup>11</sup> Bernlef gaf in een interview aan dat die aansluiting bij de bond samenhang met het feit dat de schrijver zich ‘echt achtergestelde arbeiders’ voelden (*Nieuwsblad van het Noorden* 1970b).

Kortom: tijdens en rond het Tweede Schrijversprotest speelden verschillende intense cultuurpolitieke discussies, die mede bepaalden welke positie demonstranten innamen in het protest. Tegelijk bestonden er ook verschillende visies op de dieperliggende vraag hoe de literatuur zich tot de politiek (niet alleen de partijpolitiek, maar ook de protestcultuur) zou moeten verhouden. Eric Drott presenteerde in *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981* (2011) een drietal posities in de discussie over de verhouding tussen kunst (in Drotts geval: muziek) en politiek in Frankrijk rond 1970, die ook verhelderend zijn om de Nederlandse literaire wereld in die periode te begrijpen. Sommigen gebruikten politieke taal *performatief*, op een instrumentele manier, om hun positie in het artistieke veld te bevestigen of te legitimeren. Anderen zagen de verhouding tussen kunst en politiek als *conflicterend*: ze probeerden de grens tussen het politieke en het artistieke te bewaken. Weer anderen *offerden* de kunst op aan de politiek: ze gingen ervan uit dat artistieke overwegingen uiteindelijk aan politieke of revolutionaire doelstellingen ondergeschikt waren (Drott 2011, 3). Wie de posities van sleutelfiguren tijdens en rond het Schrijversprotest beter wil begrijpen, kan deze driedeling als uitgangspunt gebruiken, zo wil ik laten zien.

## De pragmaticus: J. Bernlef

J. Bernlef (pseudoniem van Hendrik Jan Marsman) was in veel opzichten de leider van het Tweede Schrijversprotest. Zo was hij degene die de bibliotheeksteelactie bedacht.<sup>12</sup> Ook schreef hij met Polet, Vogelaar en Van Altena een discussiestuk dat op 3 januari werd voorgelegd tijdens de ledenvergadering van de VvL en dat de opmaat vormde tot het Schrijversprotest. Het is een stuk waarin ondubbelzinnige eisen worden gesteld, onder meer over de personeelsbezetting van het Fonds voor de Letteren, auteurssubsidies en wat de ‘subsidie aan de lezer’ werd genoemd: financiële bijdragen die boeken goedkoper moesten maken en daardoor toegankelijk voor bredere lagen van de bevolking.<sup>13</sup> Wanneer het om concrete eisen ging, zowel in de stukken van het Actiecomité als in de kranteninterviews die Bernlef gaf, was zijn toon vaak strijdbaar en gericht op een ondubbelzinnige verbetering van de sociaal-maatschappelijke positie van auteurs.<sup>14</sup>

Als het echter algemener over actievoeren ging, werd zijn toon vaak minder scherp, op het nonchalante af. In een interview met *de Volkskrant* klonk hij over concrete

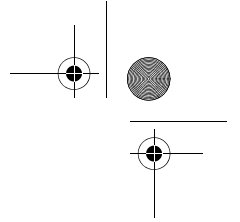
eisen behoorlijk strijdbaar (de boycot van de Boekenweek moest worden afgedwongen, ‘Saboteurs vliegen gegarandeerd de vereniging uit’), maar tegelijk gaf hij aan dat het Schrijversprotest niet streefde naar een radicaal andere maatschappij. Hij vergeleek daarbij de VvL-acties met die van de BBK, zoals hij in 1969-1970 vaker zou doen:

De BBK gaat veel verder. De VvL wil acties in het verlengde van de directe taak als beroepsvereniging. De BBK wil een heel andere maatschappij: is een groepering van geloofsgenoten. [...] [De voorstellen in het discussiestuk zijn] redelijke eisen op het gebied van het handelsverkeer (Bernlef in *De Volkskrant* 1970a).

Niet minder nuchter waren zijn uitspraken in een *Trouw*-interview, toen hij op het punt stond af te treden als vice-voorzitter van de VvL. Hij waarschuwde voor te lang op die plek blijven zitten (‘je moet niet blijven emmeren en zeuren bij de minister’), was er beducht op als actieleider ‘teveel gefixeerd’ te raken op idealen en vond het nodig om acties voorzichtig te plannen om je goede naam bij het publiek niet te verspelen (*Trouw* 1970b).

Zulke genuanceerde uitspraken waren tekenend voor Bernlefs cultuurpolitieke rol. Enerzijds waren er weinig auteurs die zo zichtbaar waren in de cultuurpolitieke organisaties van die tijd: hij was lid van de Raad voor de Kunst (1966-1970?<sup>15</sup>), bestuurslid VvL (1967-1968), vice-voorzitter VvL (1968-1970), lid van een commissie voor het herzien van de Raad voor de Kunst (1970), lid van de Commissie van Goede Diensten VvL-KNUB (1971) en (bestuurs)lid van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars (1971). Anderzijds vulde hij deze taken pragmatisch in én waakte hij erover ferm met zijn andere been in het ‘autonome’ literaire veld te blijven staan. Terwijl hij namelijk al die neventaken vervulde, zag hij ook nog kans een enorme reeks boeken en artikelen te publiceren waarin (cultuur)politiek praktisch geen rol speelde: twee verhalenbundels, twee romans, een essaybundel en drie dichtbundels in vijf jaar tijd.<sup>16</sup>

De essaybundel *Wie a zegt* (1970) geeft een uitstekend beeld van Bernlefs poëtische opvattingen in deze periode. In het essay ‘Visie is een kwestie van verblindings’ – op zichzelf al een opmerkelijke uitspraak, die zich tegen zoiets als een uitgekristalliseerde (maatschappij)visie lijkt te keren – bespreekt hij het ‘nieuwe realisme’ dat vanaf de jaren zestig in tijdschriften als *Gard Sivik* en *Barbarber* de kop opstak: Bernlef was zelf een van de mensen achter *Barbarber*, dus deze tekst laat zich ook lezen als een zelfpositionering. Hij geeft aan dat de nieuwe realisten – die hij met ‘men’, niet met ‘wij’ aanduidt – op zoek waren naar een ogenschijnlijk niet-gekleurde, verwonderde blik op de werkelijkheid: ‘Van een omliggende “visie”, die men steeds meer als een verblindings opvatte, probeerde men tot een vrijblijvender manier van schrijven te



komen, meer in overeenstemming met het voortdurend veranderende aspect van de werkelijkheid, zoals men die beleefde' (Bernlef 1970, 16). Dat leidde onder meer tot readymades en collagegedichten. Volgens de essayist 'kan men geloof ik niet anders dan blij zijn' met deze poëtische ontwikkeling, die poëzie 'weer maakt tot een ding onder dingen, een verbruiksartikel' – in deze verwoording klinkt de fascinatie van de nieuwe realisten voor de wereld van objecten en consumentenproducten door. Maar er schuilt een gevaar in deze poëtische opvatting. 'Bij lezing van de nieuwe poëzie blijkt mijns inziens soms een te blindelings vertrouwen op die werkelijkheid, alsof deze reeds geheel buiten het gedicht aanwezig zou zijn. [...] Pas in het gedicht ontstaat [echter] de werkelijkheid. Hoe meer die werkelijkheid *schijnbaar* op de ons omringende werkelijkheid lijkt, des te effectiever zal het gedicht de dubbele bodem van dat begrip aantonen' (Bernlef 1970, 17). Het gedicht moet de werkelijkheid dus niet zozeer reproduceren, feitelijk ook niet veranderen, maar vooral in een ander licht stellen. Daar zit een deconditionerende agenda achter die bij sommige Russische formalisten politieke trekken kreeg – maar dat lijkt bij Bernlef veel minder het geval. De dichters (en enkele prozaïsten) die hij in deze bundel bespreekt, behoren voor het grootste deel tot stromingen als nieuw realisme en Fluxus; politieke opvattingen komen in Bernlefs besprekingen dan ook nauwelijks ter sprake. Als hij het wel over politieke poëzie schrijft, is dat op een uitgesproken negatieve toon:

Politiek geëngageerde poëzie is "in" en als dat te cynisch mocht klinken: zij wordt gevraagd. [...] Geboren uit edele gevoelens als woede, verontwaardiging, onmacht over gruwelen als oorlog en hongersnood, waarbij zijn privé-gevoelens en belevenissen ineenschrompelen tot bagatellen waar hij de wereld niet langer mee mag lastig vallen, vinden de "geëngageerde gedichten" van een dichter meestal een gretig onthaal omdat zij direct beantwoorden aan een behoefte: de behoefte om ons kwade westerse geweten te sussen (Bernlef 1970, 122).

Vooraf de opmerking 'waarbij zijn privé-gevoelens...' is veelzeggend: juist omdat die eigen gevoelens en belevenissen en de eigenzinnige kijk op de alledaagse werkelijkheid gaat het Bernlef in zijn verdediging van de nieuwe realisten, niet om een politiek gekleurde blik op het grote onrecht van de wereld. Hij vindt dat goedbedoeld engagement bijna altijd tot slechte poëzie leidt, en dat is een doodzonde: 'Men kan natuurlijk zeggen dat het beter is één slecht gedicht over bijvoorbeeld Vietnam te schrijven dan negen over theelood, maar dan bevindt men zich al buiten het gebied van de poëzie en op het terrein van de wereldverbeteraars en overtuigers, een terrein dat ik hoogacht, maar waar zelden poëzie wil groeien' (Bernlef 1970, 122). Dat hierna een positieve bespreking volgt van de Russische politieke dichter Andrej Wosnessenski, is dan ook alleen maar omdat die een van de weinigen is die er volgens Bernlef in is geslaagd om de dichter en de revolutionair in zichzelf naadloos te laten samenkomen.



Bernlef leek de verhouding tussen kunst en politiek kortom als conflictueus te beschouwen, zij het op een wat andere manier dan de militante marxisten die Drott in *Music and the Elusive Revolution* besprak. Waar die ‘the patient work of politics’ schoon wilden houden van ‘the pleasures of music’ (Drott 2011, 3) gold voor Bernlef het omgekeerde: hij leek het autonome literaire werk niet te willen ‘besmetten’ met politieke opvattingen.

In ‘Een gesubsidieerd isolement’ (*De Gids* 1969), een van de eerste essays waarin hij zich uitsprak over zijn cultuurpolitieke visie, maakte hij dan ook het onderscheid tussen de principiële ‘activist’ en diens veel rekkelijker ‘collega-kunstenaar’. Het principiële activisme situeerde hij opnieuw in de gelederen van de BBK, waar men op een ramkoers met de overheid lag. Waar de overheid wilde dat de kunstenaars beter zouden ‘integreren’ in de maatschappij, en zich daar dus op zouden aanpassen, eisten de BBK-activisten juist inspraak in de vormgeving van die maatschappij. Bernlef gaf de beeldend kunstenaars gelijk voorzover ze hun autonomie beschermden. Het leek er volgens hem op dat CRM, vooruitlopend op een toekomst waarin ‘[m]achines en computers [...] het werk van arbeiders [zouden] overnemen’, de kunstenaar maatschappelijk wilden omvormen tot een ‘vrijtijdsambtenaar’ die keurig zou zijn ingepast in een welzijnsbeleid. Cynisch stelt hij zich een toekomst voor waarin kunstenaars in de schoothondjes én melkkoeien van een gekrompen financiële elite zijn veranderd:

De vrije tijd als probleem. Daarbij zouden de kunstenaars prachtig van pas komen (want zijn kunstenaars niet mensen die van hun hobby hun beroep hebben gemaakt). Ik zie het al voor me. Een geweldige zoethouderscultuur waarin de kunstenaar prachtig functioneert omdat de tweehonderd van Mertens (tegen die tijd teruggelopen tot vijftig) wel brood in dat zoet houden zien.<sup>17</sup> Of je nu met mensen of machines produceert, geld blijft geld (Bernlef 1969b, 212).

Tegelijk was duidelijk dat Bernlef zichzelf niet in het kamp van de hardliners plaatste. De compromisloosheid en het radicalisme van de activist waren weinig productief, zo schreef hij, wanneer ze niet tot concrete verbeteringen in de situatie van de kunstenaar resulteerden. Naar eigen zeggen was hij het wel ‘van harte eens’ met de maatschappijverandering die de activisten voorstonden – maar die ‘kan nog wel wat jaartjes op zich doen wachten. In de tussentijd moeten de kunstenaars niet de kans laten liggen om hun onafhankelijkheid te vergroten’ (Bernlef 1969b, 213). Wat die onafhankelijkheid precies betekende? In de eerste plaats de vrijheid hebben om zich maatschappelijk niet te laten integreren, maar die maatschappij wel vanaf de zijlijn te bestoken. En daarvoor leek expliciet politiek werk helemaal niet noodzakelijk te zijn:

Ik wens mij niet te laten integreren in de huidige maatschappij, maar ik wil wel geld van de overheid aannemen om als ik daar behoefte aan heb

kritiek op die maatschappij uit te oefenen. En laten we bedenken dat iedere kunstenaar die zonder oog-, oor- en andere kleppen op zijn werk doet die kritiek levert. De activist zal roepen dat dat paradoxaal en karakterloos is. Vanuit zijn geloof heeft hij misschien gelijk, vanuit de realiteit gezien niet (Bernlef 1969b, 213).

Hij koos zo een pad tussen politiek radicalisme en een naar eigen zeggen ‘realistische’ visie, een aanpak die retorisch ondersteund wordt door een wereldwijze, wat cynische toon. Aan het slot van het stuk keert dat geluid weer terug, als hij aangeeft zich ‘geen illusies’ te maken over de aanstaande kunstnota. Het economisch belang in Nederland prevaleerde volgens hem zozeer op minder materiële vraagstukken, en het onderwijssysteem deed zo weinig om de creativiteit van jonge mensen te stimuleren, dat de inhoud van die nota weinig meer kon zijn ‘dan het smeren van steeds dikkere lagen cultuur over een passieve bevolking.’ Hopelijk zou het stuk wel resulteren in een gestage stroom subsidiegelden naar kunstenaars, zodat die zich aan de markt konden blijven onttrekken. De slotzin van het stuk (‘In plaats van integratie een gesubsidieerd, en laten we hopen voorlopig, isolement’) combineert opnieuw een utopische kern met een ‘realistische’ gedesillusioneerdeheid: Bernlef lijkt hier plots te suggereren dat het isolement waarvoor hij pleit ‘voorlopig’ is, en dat er dus wel degelijk een wereld mogelijk is waarin kunst wél een geïntegreerde plaats heeft. Alleen: hij zal geen radicale politiek voeren om die wereld dichterbij te brengen.

Een vergelijkbare middenkoers voert hij in oktober 1969, toen hij voorzitter was bij een hoorzitting over de toekomst van de Raad voor de Kunst, het orgaan dat bemiddelde tussen de kunstwereld en de overheid. Bij het begin van de BBK-acties in mei 1969 was ook ontevredenheid over de rol van de Raad ontstaan. Omdat de precieze bezwaren in het chaotische kunstdebat van die periode niet direct duidelijk waren, werden hoorzittingen belegd waarin over de toekomst van de Raad gesproken werd. Bernlef was daar vanwege zijn lidmaatschap bij de Raad ook bij betrokken. Helaas liepen die zittingen vanwege activistische interventies van BBK’ers nogal uit de hand. Uit het *Vrij Nederland*-verslag van Johan Phaff van de oktoberzitting is op te maken dat de chaos eerder vergroot dan verkleind werd, onder meer door ‘dierenvriend Gerard Esser, die haast nog harder schreeuwde dan een Canadese zeehond die op het punt is levend gevild te worden’ en ‘haarkunstenaar Mario Welman, die de microfoons met spuitlak verguldde’ (Phaff 1969).

Bernlef speelde die dag opnieuw een wat afstandelijker rol. Hij opende de sessie met een allegorische lezing waarin hij het kunstdebat in Nederland met een apenrots in een dierentuin vergeleek. De apen pleitten in zijn fabel voor de opheffing van ‘het hele instituut van de dierentuin’, maar wanneer dat niet mogelijk blijkt willen ze, als eerste stap, meer inspraak en rechten: ‘Voorlopig willen wij uit onze kooien en een verhoging van ons rantsoen tot minstens het driedubbele zodat wij al onze tijd kun-

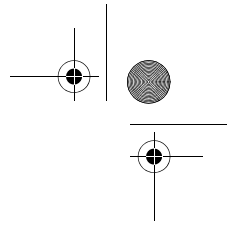
nen besteden aan het praten met de bezoekers, om ze te overtuigen van de onzinnigheden van hun wereld.’ De directrice – uiteraard gemodelleerd naar cultuurminister Klompé – liet in het verhaal blijken eerder de belangen van Philips, Unilever en de publieke omroep te volgen. Dat gaf volgens de aap-woordvoerder geen pas: ‘Volgens ons zou het pas van werkelijke democratie getuigen als de maatschappij haar critici behoorlijk honoreerde. Misschien is er dan nog iets te doen aan die beestenboel van jullie’ (Bernlef 1969c). Een fraai staaltje omkering – waarbij de menselijke wereld beestachtiger blijkt dan de apenrots – maar wel een veel behoedzamer activistische interventie dan diezelfde middag door de aanwezige BBK’ers werd gedaan.

Een van de meest utopische projecten waaraan Bernlef meewerkte was *Met verbeelding*, een nota van de Federatie die vooruitliep op de *Discussienota Kunstbeleid*. Daarin werd uitdrukkelijk gepleit voor een kunstbeleid waarin de verbeelding meer aan de macht zou komen; daarnaast pleitte de nota ook voor ‘voortdurende maatschappijvernieuwing’ en een utopie die niet uit optimisme, maar uit ‘noodzaak’ geboren zou zijn (Federatie 1972, z.p.).<sup>18</sup> Voor een communistische krant als *De waarheid* was dat beroep op de verbeelding veel te zweverig: concrete stellingnames en politieke overtuigingen ontbraken volgens beeldend kunstenaar en BBK-lid Arnold Reemer in deze nota (Reemer 1972).

## De revolutionair: Jacq Firmin Vogelaar

Hoewel Jacq Firmin Vogelaar ten dele met Bernlef optrok als medelid van het Actiecomité, koos hij net als *De waarheid* een veel steviger communistische lijn, die hem behoorlijk ver afbracht van Bernlefs ideeën. In de praktijk van het Schrijversprotest konden ze elkaar blijkbaar regelmatig vinden, maar cultuurpolitiek en poëticaal lagen hun posities ver uiteen. Vogelaar ging aan het einde van de jaren zestig tot pakweg eind jaren zeventig namelijk in hoge mate uit van een offerlogica in de verhouding tussen kunst en politiek (vgl. Drotts driedeling): hij bezag goedkeurend de neiging van jonge mensen om hun belangstelling van kunst naar activisme te verleggen.

Ik vind het op zich een gunstig teken dat de actieve figuren van de jongere generatie zich nauwelijks schijnen te interesseren voor het schrijven en lezen van “experimentele teksten” of iets dergelijks, maar meer belangstelling hebben voor aksieprogramma’s, of strategieën. Het zou best wel eens kunnen zijn dat wat voor kort mensen ertoe bracht hun bevrediging en uitdrukkingmogelijkheden in kunst en dergelijke gesublimeerde vormen te zoeken, wat onvrede maatschappelijk ongevaarlijk maakte en afleidde, nu gezocht wordt in politieke aksies en bevrijdingspogingen. Misschien is de oppositiebeweging van nu een positieve opheffing van de kunst, vruchtbaarder in elk geval dan het kleinburgerlijke geroep om afschaffing



annex democratisering. Want dit is slechts een zoveelste alibi geworden om van zelfkritiek af te zien (Vogelaar 1970, 11.10).

Op het eerste gezicht lijkt deze kritiek op ‘experimentele teksten’ en ‘demokratisering’ eigenaardig: is Vogelaar niet de vaandeldrager van het Ander Proza van deze periode, en heeft hij niet met zijn communistische opvattingen als geen ander oog voor klassenkwesties en democratisering? Om met dat laatste te beginnen: eerder in hetzelfde stuk geeft hij aan dat democratisering over het algemeen volstrekt verkeerd begrepen wordt, omdat beleidsmakers er slechts een vergroting van de consumptie onder verstaan: ‘[Z]oals de vice-voorzitter van de nieuwe Vereniging van Uitgevers in een interview zei: dat het erom ging insidentele [sic] en onregelmatige lezers naar de boekhandel te lokken’ (Vogelaar 1970, 11.9). Dat kon in zijn opinie echter nooit het doel van een werkelijk democratische literatuur zijn. Literatuur die als wapen kon fungeren in de klassenstrijd moest vooral *inzicht* geven: in de ideologische werking van de taal, in de materiële condities van de maatschappij, et cetera. Het schrijven van ‘experimentele’ titels bood, aldus Vogelaar, allerm minst de garantie dat er van zo’n inzichtgevende, revolutionaire werking sprake was. Literair experiment zonder stevige ideologische verankering werd op de boekenmarkt immers binnen de kortste keren onschadelijk gemaakt: ‘Goed[,] door in een boek af te rekenen met de retorische vormen en de bestaande wetten van logika, vecht men in feite tegen de bestaande uitdrukkingswijze van de bourgeoisie. Maar voor hetzelfde geld vormen deze pogingen tot interne verandering een zoveelste attractie op de pluralistische markt’ (Vogelaar 1970, 11.9). Een van de meest uitgesproken voorbeelden van zo’n schijn-experimentele roman was volgens Vogelaar Harry Mulisch’ *De verteller*, waarin politieke verhoudingen *niet* werden onthuld en verhelderd, maar juist werden gemythologiseerd – en daarmee moeiteloos ingesponnen in het burgerlijke waardenpatroon (Vogelaar 1974, 21).<sup>19</sup>

Het feit dat Vogelaar een offerlogica leek te volgen in zijn reflectie op de verhouding literatuur en politiek betekende bepaald niet dat hij literatuur onbelangrijk vond, of dat hij het schrijven louter instrumenteel wilde inzetten om een politieke boodschap aan de man te brengen. Het was juist dat soort instrumentele literatuur dat hij liever kwijt dan rijk was – net als die teksten die normbevestigend waren – terwijl hij zich inzette voor een literatuur waarin de taal als wapen kon fungeren. De taal functioneerde bij hem als een productiemiddel dat de gebruikers ervan – en daar rekende hij in eerste instantie de schrijvers toe, in tweede instantie de gehele maatschappij – weer zouden moeten veroveren op de reclamemakers, demagogen en amusementskoningen, zo zei hij in 1969 in een interview tegen Fernand Auwera (Auwera 1969, 156-157).<sup>20</sup> Die taak de taal als (communicatie)middel in te zetten kon de schrijver niet helemaal verwaarlozen, zo gaf hij aan in een gesprek met Lidy van Marissing in datzelfde jaar: literatuur die louter over haar eigen vorm gaat ‘legt [...] zich neer bij de

verdeling van de wereld in streng gescheiden deelbelangen, invloedssferen, en in haar afwijzing van onzin verdoemt ze zichzelf tot zinloosheid' (Van Marissing 1971, 125).

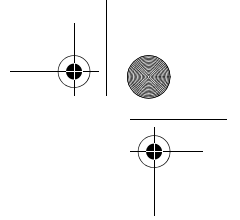
In 1969 stelde Vogelaar zich in verschillende interviews uitgesproken strijdbaar en consequent marxistisch op. Op het eerste gezicht koos hij een ander pad toen hij eind 1969, begin 1970 bij het Actiecomité Schrijversprotest betrokken raakte. Op 15 januari 1970 gaf hij bijvoorbeeld een interview aan *Trouw* waarin hij een visie ontvouwde die niet alleen in lijn lag met het Comité als geheel, maar die ook heel dicht bij Bernlef's interpretatie lag. Net als Bernlef stelde hij namelijk dat de BBK een principieel andere cultuurpolitiek eiste, maar dat dat voor de schrijvers niet gold: 'Wij moeten de fout vermijden de maatschappij te willen veranderen, zonder de stap te nemen om op concrete gebieden, zoals ons werk, de maatschappij te veranderen. Onze eisen kunnen allemaal uitgevoerd worden binnen het bestaande bestel. Wij zijn dus helemaal niet zo revolutionair' (*Trouw* 1970a). Wellicht wilde hij met deze opinie welbewust aansluiten bij de consensus in het Actiecomité: in hetzelfde interview gaf hij aan dat schrijvers alleen met enige inspanning solidair met elkaar zouden kunnen zijn, gezien hun onderlinge concurrentie, maar dat die solidariteit wel hard nodig was.

In het vuur van het schrijversprotest, in januari 1970, was het dus slim om een eenduidige koers te varen. Bij nader inzien bleek deze eensgezindheid echter in hoge mate schijn. Wie andere interviews met en stukken van Vogelaar uit deze periode leest, treft weer poëtische ideeën aan waarin hij wel degelijk veel minder realistisch-ontnuchterd over de wereld en de literatuur spreekt dan Bernlef. Dat is goed zichtbaar in het gesprek over literatuur tussen H.C. ten Berge, Rein Bloem, Gerrit Kouwenaar, Bernlef en Vogelaar, genotuleerd door Lidy van Marissing, in het zomer-nummer 1970 van *Raster*. Hoewel daarin niet expliciet over politieke opvattingen gesproken wordt, wordt al gauw duidelijk dat volgens Vogelaar iedere poëtische stellingname automatisch gepolitiseerd is – een gegeven waar Bernlef de vinger op legt. Over voorgaande generaties – waaronder de Zestigers waar Bernlef een leidende rol in speelde – zegt Vogelaar:

Na de eerste periode van de Vijftigers zie je een toenemend – scepticisme zou een te groot woord zijn – maar een soort ironische afstandname van de omgeving, met een ontzettend grote angst voor grote woorden, grote emoties; voor een deel natuurlijk uitermate gerechtvaardigd vanwege de achterliggende geschiedenis maar op dat moment ook elke vorm van verandering, van mogelijkheid tot actie, afsluitend.

*Bernlef*: Dan kom je op het gebied van de politiek.

*Vogelaar*: Ik geloof niet dat dat er los van staat. Telkens wordt er in die teksten een greep gedaan uit de realiteit met alle omgeving er afgeschraapt,



zodat elke mogelijkheid om perspectieven te zien – dus ook om in een perspectief te komen dat je afstand kunt nemen wordt uitgesloten. [...] Ze staan voor een groot deel afwijzend tegenover het inzicht dat de dingen veranderd kunnen worden en dat je ook met je werk in kunt grijpen (Van Marissing 1970-1971, 129).

Wat Vogelaar hier uiteenzet zou je wel degelijk een ‘revolutionaire’ stellingname kunnen noemen: hij stelt het als principieel doel van een literaire tekst om ‘de’ werkelijkheid op zo’n manier in perspectief te plaatsen, dat duidelijk wordt gemaakt dat er ook een andere werkelijkheid zou kunnen bestaan. Die mogelijkheidszin lijkt voor hem de uiteindelijke kern te zijn, aangezien hij wel degelijk zeer sceptisch is over de ambitie om een werkelijke ‘buitenstaanderspositie’ in te nemen. Daarvoor is zijn geloof in de dominerende ideologische kracht van de status quo te groot, een stellingname die uiteraard past bij zijn principiële marxisme (Van Marissing 1970-1971, 132).

Dit leidt tot een tweespalt die in veel van Vogelaars stukken over cultuurpolitiek (die veelal gebundeld zijn in *Konfrontaties* (1974)) terug te zien is. Hij combineerde een radicale politieke theorie met een wat fatalistische houding waar het de politieke realiteit betrof: in veel van zijn stukken was hij uitgesproken somber over de wil en mogelijkheid van schrijvers om te protesteren, over de mogelijkheid om als schrijver de macht in de boekenwereld in handen te nemen, over de bereidwilligheid van uitgeverij en boekhandelaren om te veranderen. Zo kwam hij op een standpunt terecht dat in veel opzichten het spiegelbeeld was van Bernlefs stellingname: die was immers juist doortastend waar het de concrete politieke realiteit betrof (kijk maar naar zijn vele bestuurlijke nevenfuncties) maar uitgesproken sceptisch over revolutionaire politieke theorieën. Ook poëticaal was er een verschil: Bernlef ging er überhaupt niet van uit dat schrijvers moesten proberen om de werkelijkheid politiek te veranderen (ze moesten er alleen een eigenzinnige blik op werpen), terwijl Vogelaars poëtica wel degelijk draait om het ideologisch beïnvloeden en emanciperen van de lezer door middel van vervreemdingseffecten.

## De uitdagers: de Zeventigers

De politieke ideeën van Bernlef en Vogelaar komen dus niet overeen, al trokken ze gedeeltelijk samen op – maar ze liggen veel minder ver uit elkaar dan die van Vogelaar en de Zeventigers. Onder die naam is een groep schrijvers bekend geworden – onder wie Heere Heeresma, Guus Luijters, George Kool, Hans Plomp en Peter Andriess – die in de jaren zeventig begon te pleiten voor realistisch, toegankelijk proza. Haar belangrijkste publicitaire afzetpunten waren het hip-linkse opinieblad *De Nieuwe Linie* en het studententijdschrift *Propria Cures*: media waarin een ironie gecultiveerd

werd die volstrekt misplaatst zou zijn in Vogelaars ernstige lijfblad, *De Groene Amsterdammer*. ‘Sj. K.’ (vermoedelijk Sjoerd Kuyper) vatte in 1972 het verschil tussen de Zeventigers waarmee hij zich identificeerde en Vogelaar helder samen. Kuyper hield van ‘boekjes’ waarvan hij, gezeten bij de kachel, ‘lekker warm van binnen’ werd. ‘Maar lekker warm van binnen is tégen de revolutie, daarvan ben ik wel zeker, en J.F. [Vogelaar] is voor de revolutie’ (Vogelaar 1974, 86). Vogelaar opende een afdeling van zijn *Konfrontaties* over de Zeventigers met dit citaat, wat aangaf dat hij deze uitspraak typerend vond voor het verschil tussen deze groep schrijvers en hemzelf.

Inderdaad liggen de poëtica’s én politieke stellingnames van marxistische experimenten als Vogelaar en deze ironische realisten mijlenver uiteen. Wie echter iets meer gaat graven in de wortels van de beweging van Zeventig, merkt dat die verrassend genoeg terug te voeren zijn op het Tweede Schrijversprotest. Deze Zeventigers begonnen zich in de allereerste dagen van het protest te roeren met een stunt, namen zelfs deel aan verschillende acties in het kader van het Schrijversprotest, en lanceerden zichzelf uiteindelijk halverwege 1970 met een manifest dat een directe reactie was op de schrijversacties. Dat maakte dat hun vroege manifestaties wel degelijk politiek waren, in de performatieve zin (vgl. Drotts driedeling): ze zetten politieke taal en politieke discussies retorisch in om zichzelf poëticaal op de kaart te zetten.

De publieke lancering van de Zeventigers vond plaats in de dagen rond de bibliotheekactie van 13 januari 1970. Op 14 januari 1970, overigens niet toevallig de verjaardag van Bernlef, organiseerde het ‘Financierings-Fonds voor de Zeventigers’ een ludieke uitreiking waarbij louter aan sympathisanten prijzen werden toegekend, met excentrieke namen als ‘het Gouden Wurgkoord van het Bestormingskomitee “De Zangberg”’ en de ‘J. Bernlefprijs van het Wereldgenootschap Ekshibitionisme’ (Haveman e.a. 1970; *De Tijd* 1970a). Hiermee wilde een groep jonge auteurs protesteren tegen wat ze het ‘Hoornik-konsern’ noemde, onder wie ze vooral Ed. Hoornik en Bernlef rekenden, en daarnaast Eva Hoornik, Mies Bouhuys, K. Schippers en C. Buddingh’. Deze mensen vormden een kongsi die volgens het Financierings-Fonds door onderlinge vriendendiensten een onevenredige machtspositie in de letteren bezet hield – een situatie die de Zeventigers wilden ironiseren door zelf een vergelijkbare incestueuze prijsuitreiking te ensceneren.<sup>21</sup>

Deze kritiek was niet nieuw en is ook wel een beetje te begrijpen.<sup>22</sup> In de eerste plaats waren de beschuldigde schrijvers allemaal familieleden en goede vrienden van elkaar: Hoornik en Bouhuys waren getrouwd, hun kinderen Erica en Eva waren respectievelijk met K. Schippers en Bernlef gehuwd, en Buddingh’ was goed bevriend met Hoornik. Daarnaast bezaten ze allemaal niet alleen poëticaal, maar vooral bestuurlijk sleutelposities in de Nederlandse letterenwereld. Over Bernlefs vele bestuurlijke functies schreef ik al eerder, maar daarnaast werkte Hoornik bij *De Gids*; was Bouhuys bestuurslid van de VvL; en was Buddingh’ onder meer letterenredacteur bij

*Het Parool* en VvL-bestuurslid. Allemaal waren ze ook nog eens (groot)ontvangers van beurzen en honoreringen van het Fonds voor de Letteren.<sup>23</sup> En tot overmaat van ramp functioneerde het huis van Hoornik en Bouhuys op de Prinsengracht als een uitvalsbasis voor de Nederlandse intellectuele klasse van dat moment: met regelmaat verzamelden zich daar onder vele anderen journalist-politicus Han Lammers, componist Peter Schat, journalist Boebie Brugsma, en schrijvers als Bert Voeten, Adriaan Morriën en Harry Mulisch (Van der Veen 1974). Dat de bibliotheekactie van 13 januari óók vanuit dit huis was vertrokken, bevestigde nog maar eens de legendarische status die het had in de Nederlandse boekenwereld (hoewel het feit dat het zeer centraal gelegen was, dichtbij een grote bibliotheek, ook een belangrijke rol gespeeld zal hebben).

De auteurs die deelnamen aan het Financierings-Fondsspektakel van 14 januari namen echter wel een dubbelzinnige houding aan tegenover deze heersende literaire machten: hun tegendraadse houding tegenover het Hoornik-konsern namen ze even gemakkelijk weer terug. Zo namen in elk geval twee van hen deel aan de bibliotheekactie: Heeresma en Kool. Voor Andriessse gold wellicht hetzelfde, hoewel dat niet eenvoudig te bepalen is: in een typerend ironisch verslag schreef hij dat hij '[v]erkleed als de bekende haagse letterkundige K.L. Poll' deelnam.<sup>24</sup> Ook op andere momenten in 1970 was hun positionering ambigu. Heeresma verklaarde op 10 januari 'volledig achter het schrijversprotest' te staan (*Algemeen Handelsblad* 1970), maar provoceerde ruim een half jaar later zijn collega-schrijvers door als een van de weinigen de RAI-boekenmarktboycot te doorbreken.<sup>25</sup> En terwijl Andriessse jarenlang zijn best had gedaan om als lid ingeschreven te worden voor de VvL, ging hij in een interview met *Het Parool* tekeer tegen de vereniging: '[D]e Vereniging van Letterkundigen, het afschuwelijke gezicht van mensen die [het] alleen nog over 10 of 12 procent royalties kunnen hebben en over leenrecht' (Van Severen 1970).<sup>26</sup>

Het statement waarmee de Zeventigers er definitief in slaagden zichzelf in de letterenwereld te positioneren was op het eerste gezicht eenduidiger: het *Manifest voor de jaren zeventig*. In juni kondigden ze de tekst aan, onder meer in het genoemde *Parool*-interview; eind september kwam het boek uit, met Andriessse, Heeresma, Kool en Plomp als ondertekenaars. Het grootste deel van de tekst biedt een ernstige reflectie op de staat van het boekenvak en de financiering van de auteur. In vijf hoofdstukjes worden respectievelijk 'de schrijversakties', 'de marktpositie van de literatuur', 'de concentraties', 'de informatie' en 'de subsidies' geanalyseerd, waarna '[e]en programma voor de jaren zeventig' wordt ontvouwd en aan het slot de Zeventigers worden gepresenteerd. Het boekje kiest daarbij koers tussen een gedeeltelijk heel eigen en een gedeeltelijk in de tijd passende kijk op de literaire wereld.

Eigenzinnig is de sterke nadruk die de Zeventigers leggen op twee zaken: op debutanten en op de markt. Veel sterker dan het Actiecomité spreken de opstellers over



de literatuur als een markt van vraag en aanbod, waarbij de ‘leesbaarheid’ van een manuscript een cruciale rol zou moeten spelen (bijvoorbeeld in de beslissing om een beurs te verlenen voor publicatie van het boek).<sup>27</sup> Ook zijn ze uniek in het accent dat ze leggen op beginnende auteurs. Zo schrijven ze dat het de ‘aankomende en beginnende schrijvers’ zijn die als eerste getroffen worden door een aanpassing van het aanbod door uitgeverijen wanneer het slecht gaat met de markt, ‘degenen wier producten op de boekenmarkt het meest kwetsbaar zijn, maar die niettemin niet als leden van de Vereniging van Letterkundigen geregistreerd kunnen worden en die alleen al daarom niet in aanmerking kunnen komen voor een uitkering uit de fondsen’ (Andriess e.a. 1970, 13-14). Hier spreken de auteurs duidelijk uit eigen ervaring: zij hadden nog maar weinig titels op hun naam staan (met uitzondering van Heeresma) en konden dus niet altijd aanspraak maken op een beurs, omdat daarvoor ten minste twee boekpublicaties noodzakelijk waren.

Wie op grond van hun marktgerichtheid denkt dat de Zeventigers een vulgair commerciële koers varen, doet hun manifest echter geen recht. Verschillende van hun voorstellen vormen een variant van de progressieve ideeën die elders in het cultuurpolitieke debat van 1970 naar voren werden gebracht. Zo wijzen ze op de ‘concentraties’ in de uitgeverijwereld die toen breed als probleem werden gezien, niet in de laatste plaats door marxistisch georiënteerde schrijvers rond een blad als *Te Elfder Ure*. Het pleidooi om niet zozeer de auteur, maar eerder het boek te subsidiëren, doet sterk denken aan het ook door anderen gedeelde pleidooi voor de subsidie aan de lezer. En het voorstel voor de herziening van het subsidiestelsel dat ze doen, wil de winsten op boeken in eerste instantie zo eerlijk mogelijk verdelen:

Alle royalties van gesubsidieerde uitgaven per eerste druk alsmede een telkens kleiner gedeelte der royalties per volgende drukken worden geïnd door de subsidieraad. Alle winsten per uitgave per druk worden gedeeltelijk en in de verhouding van de gesubsidieerde kosten tot de uitgeverskosten van de eerste druk door de uitgevers terugbetaald tot het totale nominale subsidiebedrag per uitgave is voldaan. De totale inkomsten worden daarna jaarlijks aan de betrokken schrijvers uitgekeerd volgens bestaande sociale criteria en naar het aantal gepubliceerde woorden (Andriess e.a. 1970a, 27).

Schrijvers worden daarmee wel aangespoord productief te zijn (het aantal gepubliceerde woorden telt immers voor de hoogte van een beurs) en veel te verkopen (bij herdrukken gaat een steeds groter deel van de royalties direct naar de auteur toe), maar tegelijk zit er een sociaal verdeelmechanisme in dit voorstel dat sterker op gelijkheid is gebaseerd dan het eigenlijke model van dat moment. Daarin werd op grond van veronderstelde literaire kwaliteit immers onderscheid in de hoogte van beurzen gemaakt: men kon 8000, 5000 of 3000 gulden krijgen in 1969.

Praktisch gezien bestaan er dus nogal wat overeenkomsten tussen de voorstellen van de Zeventigers en die van bijvoorbeeld Bernlef en Vogelaar. Tegelijk waren er onoverbrugbare ideologische en poëtische meningsverschillen met andere protesterende schrijvers. De nadruk die de Zeventigers legden op ‘leesbaarheid’ was voor veel commentatoren in 1970 bijvoorbeeld onacceptabel en platvloers (Van Marissing 1970; Geel 1970), terwijl een communistische krant als *De waarheid* de kapitalistische koers van het *Manifest* hekelde (Milikowski 1970b). Om de verwarring en de onenigheid compleet te maken, lieten de auteurs van het *Manifest* zich ook nog eens dubbelzinnig of negatief over hun eigen tekst uit. Zo werd al snel duidelijk dat Heere Heeresma en Hans Plomp weinig met de tekst te maken hadden gehad en er praktisch ongezien hun handtekening onder hadden gezet (Luijters 1970), waarna Andriessie de chaos verder vergrootte door in een door en door ironische tekst in *Propria Cures* te suggereren dat George Kool niet bestond. Hij zou louter een schuilnaam zijn waarachter een bont gezelschap van fascisten en communisten zou schuilgaan – want volgens Andriessie had het manifest zowel het verwijt gekregen extreem-links als extreem-rechts te zijn (Andriessie 1970).

Het lijkt er bij nader inzien op dat alleen de werkelijke opsteller van het boekje, Kool, woord voor woord achter deze tekst stond (Kool 2001, 249-252). Hij zou echter na het schrijven van het manifest snel uit de letterenwereld verdwijnen. Voor de andere drie ondertekenaars, en vooral voor Heeresma en Andriessie, was het boekje eerder, of ook, een pr-stunt: ze verbonden zich ermee aan de politieke debatten van die tijd, maar eigenlijk lanceerden ze zich vooral op een spectaculaire wijze in de literatuur. Geheel onjuist is het dus niet dat eerdere literatuurgeschiedschrijvers vooral bespraken om de poëtische uitspraak aan het einde: voor Heeresma, Andriessie en Plomp was dat misschien wel de passage waar zij zich het gemakkelijkst in konden vinden. Toch is het cruciaal om te zien dat de Zeventigers hun poëtische pleidooi voor leesbaar proza formuleren in een tekst die vooral over subsidieverdeling gaat. Voor hen was de literaire richting die zij voorstonden vooral te begrijpen vanuit een pleidooi voor radicale herziening van het subsidiestelsel.

## Wat kwam er terecht van het Schrijversprotest?

De cynisch-pragmatische aanpak van Bernlef, de consequent marxistische visie van Vogelaar en het provocatief-verwarrende optreden van de Zeventigers: het waren maar drie van de meest beeldbepalende posities in het Schrijversprotest van 1970. De driedeling van Drott die ik als heuristisch instrument gebruikte ik dit hoofdstuk, heeft vooral signalerende waarde in het beter begrijpen van verschillende visies op de verhouding kunst en politiek. In werkelijkheid was er namelijk nog een veel groter scala aan visies op de cultuurpolitiek, variërend van mensen die principieel het gehele protest afwezen tot auteurs die bepaalde actiedoelen en actiemethoden omhelsden,

maar andere te radicaal vonden. Die cultuurpolitieke onenigheid werd nog eens aangevuld door sterk verschillende poëtische ideeën, met name over de vraag of en hoe de schrijvers de werkelijkheid literair zou kunnen uitbeelden – en of de lezer daarmee op nieuwe politieke ideeën gebracht zou (moeten) worden. Ideologische én poëtische eensgezindheid ontbraken dus – en dat maakte een eenduidig optreden van de Nederlandse auteurs in dit actiejaar ingewikkeld.

Het werd daarmee lastig een krachtige hervormingsagenda voor de letterenwereld te formuleren, waarmee de autoriteiten effectief bespeeld hadden kunnen worden (zoals in de theaterwereld na *Aktie Tomaat* wél lukte). Een van de meest serieuze pogingen tot een herziening van het letterenbeleid – een nota over de subsidie aan de lezer, door een Commissie van Goede Diensten (VvL/KNUB) met onder meer Bernlef als lid – had bijvoorbeeld geen zichtbare invloed op het beleid van de jaren 1970 (Commissie 1973), wellicht door een gebrek aan steun vanuit het veld en de politiek. Op de langere termijn zouden verschillende van de gemakkelijker te realiseren doelstellingen van het Actiecomité echter wel gehaald worden. Halverwege de jaren 70 zou het Fonds voor de Letteren geleidelijk administratief en inhoudelijk autonoom worden, onder meer met een eigen Schrijvershuis in Amsterdam. In de loop van de jaren tachtig en negentig werden standaardcontracten in het leven geroepen; werd de Stichting Lira (1986) ter verdeling van leengelden opgericht; en kwam er een Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds (1991), dat in ieder geval een klein deel van de niet winstgevendende boeken met subsidies zou ondersteunen.

Wat er vooral *niet* slaagde, was de radicale systeemverandering die protestleiders als Vogelaar en in mindere mate Bernlef voor ogen stond. Een wezenlijke andere verhouding tussen politiek en kunst, of tussen kunstwerk en publiek, kwam niet tot stand. Dat leidde ertoe dat het Schrijversprotest praktisch in de vergetelheid raakte, hoe cruciaal de actie jaren 1970-1971 ook lijken om met name de poëtische en cultuurpolitieke posities rond 1970 goed te doorzien. Hoewel er nooit luidruchtiger werd geklaagd over het bestaan van een ‘wezenlijk’ kunstbeleid, was de cultuurpolitieke discussie vermoedelijk nooit van zo’n hoog niveau als toen. Het probleem was alleen dat de talloze ideologische, cultuurpolitieke en poëtische twistpunten ervoor zorgden dat het onmogelijk werd om de literaire rangen daadwerkelijk te sluiten.

## Literatuur

ADLINGTON 2013

R. Adlington, *Composing Dissent. Avant-Garde Music in 1960s Amsterdam*. New York, Oxford University Press, 2013.

ANDRIESSE 1970

P. Andriessse, ‘George Kool bestaat niet’, in: *Propria Cures*, 81, 5, 1970, 2.

ANDRIESSE e.a. 1970

P. Andriess, H. Heeresma, G. Kool & H. Plomp, *Manifest voor de jaren zeventig*. Amsterdam, De Bezige Bij 1970.

ALGEMEEN HANDELSBLAD 1961

'Vier dichters willen niet in bloemlezing', in: *Algemeen Handelsblad*, 18-01-1961.

ALGEMEEN HANDELSBLAD 1970

'Het loon van de schrijver', in: *Algemeen Handelsblad*, 10-01-1970.

AUWERA 1969

F. Auwera, *Schrijven of schieten? Interviews*. Antwerpen/Utrecht, Standaard, 1969.

BAX 2004

S. Bax, "'Vorm is als het wiel van een auto". Over realisme, postmodernisme en commercialiteit in Nederlandse literatuur uit de jaren zeventig', in: *Nederlandse Letterkunde*, 9, 4, 2004, 361-379.

BAX 2007

S. Bax, *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's Hertogenbosch, Next Academic, 2007.

VAN BENTHEM JUTTING 1970

A. van Benthem Jutting, 'Boekenbal-nieuwe-stijl brak met tradities', in: *Het Parool*, 04-03-1970.

BERNLEF 1969a

J. Bernlef, 'Het NVV en de kunstenaars', in: *Mededelingen Vereniging van Letterkundigen*, 1969, 4-8.

BERNLEF 1969b

J. Bernlef, 'Een gesubsidieerd isolement', in: *De Gids*, 132, 2, 1969, 211-213.

BERNLEF 1969c

J. Bernlef, 'Over het welzijn van de apen', in: *Vrij Nederland*, 11-10-1969.

BERNLEF 1970

J. Bernlef, *Wie a zegt*. Amsterdam, Querido, 1970.

BREMS 2006

H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bakker 2006.

BROUILLETTE 2014

S. Brouillette, *Literature and the Creative Economy*. Stanford, Stanford University Press, 2014.

BRUSSEL 1970

P. Brussel, *Baas in eigen bedrijf. Verslag van het bezoek in 1970 aan Joegoslavië*. 1970.

BUELENS 2015

G. Buelens, 'Heel andere tijden. Canoniseringsachterstand door ongelukkige profilering?', in: L. Bernaerts e.a. (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 17-43.

## COMMISSIE 1973

Commissie van Goede Diensten, *Integratie van de literatuur in het cultuurbeleid*. Amsterdam, 1973.

## DEDDES 1979

I. Deddes (red.), *Tomaat Documentatie. Een documentair verslag van een actie, 9 oktober 1969-28 februari 1970*. Amsterdam, Instituut voor Theateronderzoek en het Holland Festival, 1979.

## DEMEYER e.a. 2018

H. Demeyer & S. Vitse, 'Jacq Vogelaar. Schrijven als taalarbeid?', in: H. Demeyer & S. Vitse (red.), *Woekering en weigering. Metamorfosen en identiteit in het werk van Jacq Vogelaar*. Gent, Academia Press, 2018, 3-13.

## DISCUSSIONOTA 1972

*Discussienota kunstbeleid*. Den Haag, 1972.

## DORLEIJN e.a. 2006

G.K. Dorleijn & K. van Rees (red.), *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen, Vantilt, 2006.

## DROOG 2015

B.F.M. Droog, '50 jaar Letterenfonds, 1965-2015', in: *Droogmagazine*, 26-06-2015, geraadpleegd 03-09-2018 op <https://www.bartfmdroog.com/droog/letterenfonds.html#2desp/>

## DROTT 2011

E. Drott, *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981*. Berkeley/Los Angeles/Londen, University of California Press, 2011.

## VAN DUINKERKEN 1955

A. van Duinkerken, 'Bescherming van geestelijke eigendom. 50 jaar Vereniging van Letterkundigen I', in: *De Tijd*, 12-11-1955.

## VAN ENGEN 1996

M. van Engen, '9 oktober 1969: Begin van de Aktie Tomaat. De crisis in het theater leidt tot openlijk protest en acties van het publiek', in: R. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, 752-759.

## FEDERATIE 1972

Federatie van Kunstenaarsverenigingen, *Met verbeelding. Kunstnota*. Amsterdam, 1972.

## FENS e.a. 1973

K. Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1973.

## GEEL 1970

R. Geel, 'De "gewone" lezer en de leesbaarheid', in: *De Gids*, 133, 1970, 230-234.

## 'HANDELINGEN' 1970a

Handelingen Tweede Kamer OCV / UCV 1969-1970, 11-03-1970, geraadpleegd 03-09-2018 op <http://www.statengeneraaldigitaal.nl>

'HANDELINGEN' 1970b

Handelingen Tweede Kamer OCV / UCV 1969-1970 21-05-1970, geraadpleegd 03-09-2018 op <http://www.statengeneraaldigitaal.nl>

'HANDELINGEN' 1970c

Handelingen Tweede Kamer 1970-1971 17-11-1970, geraadpleegd 03-09-2018 op <http://www.statengeneraaldigitaal.nl>

HAVEMAN e.a. 1970

B. Haveman en J.-M. Steenhof, 'Dag in dag uit', in: *de Volkskrant*, 13-01-1970.

HOPPER 1970

Hopper, 'Zeg er 'ns wat van...'', in: *De Volkskrant*, 19-01-1970.

ISTHA e.a. 1969

D. Isha e.a., 'De kunstenaars en Klompé. Over de aksies van het BBK', in: *Te elfder ure*, 11-12, 1969, 493-501.

KENNEDY 1995

J.C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*. S. Kennedy-Doornbos (vert.). Amsterdam/Meppel, Boom, 1995.

KOSSMANN 1970

A. Kossmann, "'Correcte actie"', in: *Het vrije volk*, 15-01-1970.

LUIJTERS 1970

G. Luijters, 'Dit was ut dan', in: *Propria Cures*, 81, 3, 10-10-1970, 7.

VAN MARISSING 1970

L. van Marissing, 'Een mager manifest van vier dikdoeners', in: *de Volkskrant*, 25-09-1970.

VAN MARISSING 1970-1971

L. van Marissing, 'Literatuur in discussie', in: *Raster 4*, 1970-1971, 110-135.

VAN MARISSING 1971

L. van Marissing, *28 interviews*. Amsterdam, Meulenhoff, 1971.

MEDEDELINGEN 1970

*Mededelingen Vereniging van Letterkundigen I*, 1970.

MEYER 1994

D. Meyer (red.), *Tomaat in perspectief. Theater vernieuwing in de jaren '60 en '70*. Amsterdam, Theaterinstituut Nederland, 1994.

MICHEELS 2006

P. Micheels, *Geen vogel kan van louter fluiten leven. Vereniging van Letterkundigen 1905-2005*. Amsterdam/Antwerpen, Contact, 2006.

MILIKOWSKI 1970a

M. Milikowski, 'Rondleiding door de toren', in: *De waarheid*, 11-03-1970.

MILIKOWSKI 1970b

M. Milikowski, 'De burgerlijke schrijvers en de vernieuwers', in: *De waarheid*, 17-10-1970.

*NIEUWSBLAD VAN HET NOORDEN* 1970a

'Schrijvers gaan tot actie over', in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 13-01-1970.

*NIEUWSBLAD VAN HET NOORDEN* 1970b

'Schrijvers wensen niet langer de willekeur van uitgevers', in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 25-02-1970.

## DE NOOY 1993

W. de Nooy, *Richtingen & Lichtingen. Literaire classificaties, netwerken, instituties*. Tilburg, Katholieke Universiteit Brabant, 1993, [onuitgegeven proefschrift].

## DE NOOY 2006

W. de Nooy, 'Eenheid door polarisering. Het Nederlandse literaire veld tussen 1970 en 1980', in: G. Dorleijn & C.J. van Rees (red.), *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen, Vantilt, 2006, 185-197.

## OSKAMP 2016

J. Oskamp, *Een behoorlijk kabaal. Een cultuurgeschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw*. Amsterdam, Ambo|Anthos, 2016.

## PHAFF 1969

J. Phaff, 'Over de afstand tussen de Raad en de rest', in: *Vrij Nederland*, 11-10-1969.

## PHAFF 1971

J. Phaff, 'De Vereniging van Letterkundigen zoekt een nieuwe waakhond', in: *Vrij Nederland*, 03-04-1971.

## POLL 1968

K.L. Poll, 'Minister Klompé beschouwt niemand als vijand', in: *Algemeen Handelsblad*, 23-11-1968.

## POLL 1975

K.L. Poll, 'De organisatie van het geluk. De welzijnsideologie, de oppositiepartijen en de kunst', in: *NRC Handelsblad*, 24-01-1975.

## POLLMANN 1969

T. Pollmann, 'Dag underground', in: *Soma*, 1, 1, 1969, 17.

## RAPPORT 1971

*Rapport over de boekenmarkt 1963-1971*, 1971.

## REEMER 1972

A. Reemer, 'Cultuurnota met verbeelding... en niet meer', in: *De waarheid*, 30-06-1972.

## DE ROVER 1998

F. de Rover, 'Juni 1970: Peter Andriess, Heere Heeresma, George Kool en Hans Plomp publiceren het *Manifest voor de jaren zeventig*', in: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam/Antwerpen/Groningen, Contact, 1998, 813-818.

## RUITER e.a. 1996

F. Ruiter & W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland, 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen, Arbeiderspers, 1996.

RUSCH 2016

L. Rusch, *“Our Subcultural Shit-Music”. Dutch Jazz, Representation, and Cultural Politics*. Amsterdam, Universiteit Amsterdam, 2016 [onuitgegeven proefschrift].

SAMAMA 2001

L. Samama, ‘Amsterdam, 17 november 1969: Actievoerders verstoren met rateltjes een concert door het Concertgebouworkest. Muziek en het onbehagen in de cultuur in de jaren zestig’, in: L.P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, Amsterdam University Press-Salome, 2001, 743-748.

SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN 1998

M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam/Antwerpen/Groningen, Contact, 1998 [1993].

VAN SEVEREN 1970

T. van Severen, ‘De Zeventigers staan op’, in: *Het Parool*, 01-06-1970.

SMIT 1968

G. Smit, ‘De kopstukken van de Boekenweek’, in: *de Volkskrant*, 26-03-1968.

TE ELFDER URE 1972

*Openbaarheid*. Themanummer van *Te Elfder Ure*, 19, 1-2, 1972.

DE TELEGRAAF 1961

‘Rechter geeft dichters gelijk’, in: *De Telegraaf*, 24-01-1961.

DE TIJD 1970a

‘De leuke letteren’, in: *De Tijd*, 12-01-1970.

DE TIJD 1970b

‘Schrijvers leggen beslag op boeken’, in: *De Tijd*, 13-01-1970.

TROUW 1970a

‘Schrijvers willen méér dan leengeld’, in: *Trouw*, 15-01-1970.

TROUW 1970b

“‘Het wordt nog slechter als minister Klompé weggaat’”, in: *Trouw*, 21-10-1970.

TROUW 1971

‘Dringen voor de deur bij minister Engels’, in: *Trouw*, 19-08-1971.

TROUW 1972

‘Kunstenaarsfederatie komt met beleidsnota’, in: *Trouw*, 01-07-1972.

VAESSENS 2013

T. Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen, Vantilt, 2013.

VAN DER VEEN 1974

A. van der Veen, ‘De literaire salon aan de Prinsengracht. Avonden met Eddie Hoornik’, in: *NRC Handelsblad*, 04-10-1974.

VERSLAG 1970

*Verslag over de jaren 1969 en 1970 van de stichting Fonds voor de Letteren*. Rijswijk, 1970.



## VITSE 2015

S. Vitse, 'De utopische methode. De poëtische positionering van J.F. Vogelaar in de jaren zestig en zeventig', in: L. Bernaerts e.a. (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015, 101-118.

## VOGELAAR 1970

J. Vogelaar, 'Proletarische kunst?', in: *Elite literatuur massa. Kongresmap*. Nijmegen, 1970, 11.1-11.10.

## VOGELAAR 1974

J. Vogelaar, *Konfrontaties. Kritieken en commentaren*. Nijmegen, Socialistische Uitgeverij, 1974.

## DE VOLKSKRANT 1970a

'Auteurs eisen leen-geld. Vandaag vergadering letterkundigen over de "Actie Schrijversprotest"', in: *de Volkskrant*, 03-01-1970.

## DE VOLKSKRANT 1970b

'Weekbladen', in: *de Volkskrant*, 22-10-1970.

## DE VOLKSKRANT 1972

'Kunstenars-federatie bezorgd over begroting', in: *de Volkskrant*, 30-06-1972.

## HET VRIJE VOLK 1958

'Boze dichters dreigen met pocketstaking', in: *Het vrije volk*, 10-11-1958.

## HET VRIJE VOLK 1968

'Boekenprijzen gestaag hoger', in: *Het vrije volk*, 04-10-1968.

## WEGGEBOEKT 1970

*Weggeboekt*. Amsterdam, 1970.

## WEIJTS 2018

C. Weijts, 'Anders moeten wij overgaan tot harde acties', in: Literatuurmuseum.nl, 03-01-2018, geraadpleegd 03-09-2018 op <https://literatuurmuseum.nl/artikelen/anders-moeten-wij-overgaan-tot-harde-akties/>

## ZONNEVELD 1994

L. Zonneveld, 'De slachtoffers van "Actie Toota"', in: *De Groene Amsterdammer*, 14-09-1994.

## ZWARTBOEK 1980

Actiegroep 'Geef ons heden', *Zwartboek van de actiegroep 'Geef ons heden'*. Amsterdam, 1980.

## NOTEN

1. Zie de catalogus van Beeld en Geluid: <http://in.beeldengeluid.nl/collectie/details/expressie/105430/false/true>.
2. Zo noemde Marga Klompé, minister van CRM, het schrijversprotest op 11-03-1970 (Handelingen 1970a). Verder haalde ze de 'ludieke actie' rond het leenrecht aan op 21-05-

- 1970 (Handelingen 1970b). Ook bij een discussie over het kunstbeleid in bredere zin op 17-11-1970 werd het schrijversprotest genoemd (Handelingen 1970c).
3. Bax doet dat trouwens vooral in Bax 2004. Vgl. Bax 2007, 387-388.
  4. Vgl. De Rover 1998, 813 en Bax 2004, 366.
  5. In de paragraaf 'De uitdagers: de Zeventigers' kom ik hierop terug.
  6. Zie verderop voor een toelichting op de Pocketstaking en het Eerste Schrijversprotest. In 1980 vormde zich een groep actievoerende vertalers rond het Instituut voor Vertaalkunde in Amsterdam, waar onder meer Hans Bakx, Paul Beers, Anneke Brassinga en Marko Fondse deel van uitmaakten. Zij brachten een zwartboek uit over de slechte financiële positie van vertalers, waarmee ze een politiek-maatschappelijk debat teweeg brachten (*Zwartboek* 1980).
  7. Twee uitzonderingen zijn Beekman 2015, die een overzicht geeft van de rol van de overheid op de literatuur sinds de negentiende eeuw, en Kuitert 2002, die ingaat op de economie van het schrijven.
  8. In het overzichtswerk Dorleijn e.a. 2006 is bijvoorbeeld nagenoeg geen aandacht voor economisch kapitaal. In een te verschijnen themanummer van *Nederlandse Letterkunde* laat een team historisch en modern letterkundigen (onder wie ikzelf) preciezer zien hoe weinig aandacht er voor verdienmogelijkheden voor auteurs is geweest in de wetenschap, waarna we enkele artikelen presenteren waarin wél aspecten van deze kwestie diachroon worden onderzocht.
  9. Een zeldzame uitzondering van een monografie exclusief over literatuurbeleid is Brouillette 2014.
  10. Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 79 Actiecomité Schrijversprotest 1962-1963.
  11. In een vroeg stuk over het Tweede Schrijversprotest werd het begrip 'zelfbeheer' ook met zoveel woorden gebruikt: 'Het Fonds voor de Letteren moet door de schrijvers, dichters en vertalers zelf worden beheerd. De waarnemer van CRM dient geen stemrecht te hebben, zoals nu het geval is' (*De Volkskrant* 1970a).
  12. Archief Stuiveling, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer 227 STUI (Stuiveling) correspondentie Marsman H.J., C691216.
  13. Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 8 Algemene ledenvergadering 1970.
  14. Vgl. bijvoorbeeld 'Schrijven wensen' 1970 en de notulen van de Actiecomité in Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 79 Actiecomité Schrijversprotest (1970-1971).
  15. Zijn exacte moment van uittreden heb ik niet kunnen achterhalen. Wel is het waarschijnlijk dat hij nog lid van de Raad was toen hij in 1970 meedacht over de herziening van het orgaan. In 1971 wordt hij in een aantal gerelateerde krantenstukken enkel genoemd als raad van de Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars, niet meer als lid van de Raad voor de Kunst (vgl. bv. *Trouw* 1971).
  16. In zijn interview met Fernand Auwera in *Schrijven of schieten* (1969) gaf Bernlef overigens wel aan dat hij meer oog voor politieke vraagstukken begon te krijgen; zo was hij bezig het politieke boek *Een onrechtvaardige beschouwing* van de Zweed Göran Palm te vertalen (Auwera 1969, 70).

17. 'De tweehonderd van Mertens' is een verwijzing naar een opmerking van vakbondsleider Jan Mertens uit 1968 dat de economische macht in Nederland in handen van zo'n tweehonderd mensen zou zijn.
18. Bernlefs precieze rol in het schrijven van deze tekst is niet duidelijk. *De waarheid* schreef de nota mede aan Bernlef toe, *Trouw* meende dat de tekst onder redactie van Daniël de Lange en Bernlef stond, terwijl *de Volkskrant* onderscheid maakte tussen een commissie die inhoudelijk medeverantwoordelijk was en een groep, onder wie Bernlef, die de tekst 'gere-digeerd' zou hebben (Reemer 1972; *Trouw* 1972; *De Volkskrant* 1972).
19. Zie voor een uitvoeriger analyse van Vogelaars poëtica in deze periode Vitse 2015.
20. Hans Demeyer en Sven Vitse beschreven deze standpuntbepaling raak: 'In het klimaat van de jaren zestig waarin auteurs zich moesten bekennen tot 'schrijven of schieten' (Auwera 1969) – autonomie of engagement, esthetiek of politiek – ziet Vogelaar het schrijven als niets anders dan schieten met andere middelen voortgezet. Die middelen zijn de taal en de literaire techniek' (Demeyer e.a. 2018, 3).
21. Buelens 2015 wees al op de machtsstrijd die in het manifest wordt uitgevochten.
22. Het tijdschrift *Kentering* (nummer 3/4, 1969) had al eens een vergelijkbaar argument over vriendendiensten rond Hoornik gemaakt.
23. Om 1969 als voorbeeld te nemen: Bernlef, Buddingh' en Hoornik ontvingen het hoogste stipendium van 8000 gulden; Schippers een toelage van 3000 gulden; Bouhuys, Eva Hoornik en Bernlef en Schippers diverse aanvullende honoreringen; en Bernlef, Bouhuys en Schippers aanvullende honorering voor schoollezingen (*Verslag* 1970, 15-23).
24. In een nagenoeg volledige lijst van deelnemers aan de actie (Hopper 1970) worden noch Poll, noch Andriessse genoemd.
25. Deze discussie is te volgen in een briefwisseling tussen VvL en Heeresma: Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 43 Correspondentie 1918-1972 H (H-Hert).
26. Dat Andriessse heel graag bij de VvL wilde horen, blijkt uit brieven tussen 1968 en april 1970: Archief VvL, Literatuurmuseum Den Haag, inventarisnummer V.3755 39 Correspondentie 1918-1972 (Amb-Avr).
27. Anders dan bijvoorbeeld Bernlef en Vogelaar pleiten ze ook juist niet voor een zo groot mogelijke rol van schrijvers en VvL bij het Fonds voor de Letteren, maar juist voor een raad die deels uit schrijvers zou bestaan, deels uit 'zakelijke specialisten' (Andriessse e.a. 1970, 26).