

## Victoriaanse seriemoordenaars: de opkomst van de Engelse detective novel in de negentiende eeuw

PETER DE VOOGD

Toen Charles Dickens in 1849 een dame in een boekwinkel hoorde vragen wanneer de volgende aflevering van *David Copperfield* zou verschijnen, schrok hij. Volgende week, zei de boekhandelaar, en Dickens snelde naar huis, want hij moest de aflevering nog schrijven.<sup>1</sup> In 1866 hoorde Anthony Trollope toevallig een dominee in zijn club zeggen dat Mrs Proudie hem gruwelijk verveelde. Mrs Proudie is een personage in *The Last Chronicle of Barset*, dat in serievorm verscheen in 1866 en 1867 – de schrijver stond op, deed zijn jas aan, ging naar huis, en vermoordde haar.<sup>2</sup> De anecdotes zijn welbekend. Minder bekend is de achtergrond ervan. In dit artikel zal ik aandacht besteden aan twee aspecten die nauw verbonden zijn en beide te maken hebben met de uitgeverspraktijk van de negentiende eeuw in Engeland: het ene institutioneel, het andere narratologisch. Ik begin met het institutionele, de wijze waarop literatuur (met name de roman) werd uitgegeven en verspreid.

Aan het begin van de negentiende eeuw waren romans nog steeds erg kostbaar, en de meeste Engelse uitgevers vonden dat prima, niet in het minst omdat ze een lucratieve overeenkomst hadden gesloten met de zogenaamde *circulating libraries* (leenbibliotheken). De uitgever produceerde driedelige romans, die 10/6 (tien shillings en zes pennies) per deel kostten, ofwel een ruime anderhalve pond voor de hele roman, wat een enorm bedrag was. Voor wie het vergeten is: één pond bevatte twintig shillings, één shilling twaalf pennies. Voor de betere stand en luxe producten was er nog een 'dure' pond, de guinea, ofwel 21 shillings (daarmee werden notarissen bijvoorbeeld betaald, die dan de extra shilling doorschoven naar hun boekhouder). Er zaten dus 240 pennies in een pond (en 252 in een guinea). Makkelijk is anders, maar zo werkte het, tot 1971, toen het metrieke stelsel werd ingevoerd. Zoals altijd is het buitengewoon lastig erachter te komen wat de relatieve prijs was van een boek, maar mijn standaardmaat, de prijs van een pint bier, geeft een duidelijke prijsvergelijking. Een pint bier kostte twee pennies, dus een boek

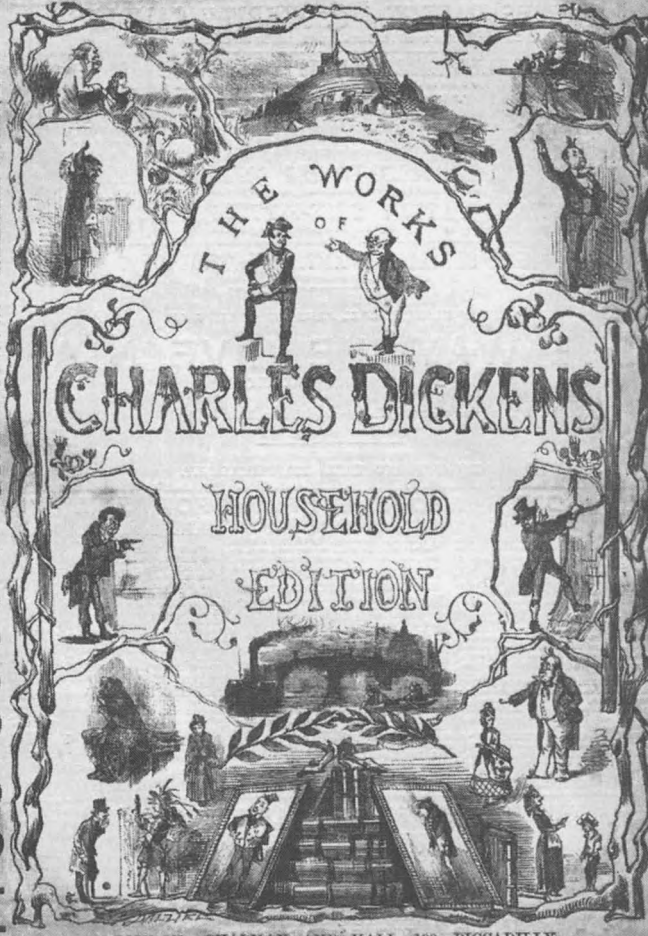
Part 33.

MARCH, 1874.

Price Sixpence.

EACH PACKET IS LABELLED  
JAMES EPPS & CO.  
HOMOEOPATHIC CHEMISTS, LONDON.

PPS'S COCOA. {GRATEFUL.  
COMFORTING.



THE WORKS  
OF

CHARLES DICKENS

HOUSEHOLD  
EDITION

LONDON: CHAPMAN AND HALL, 193, PICCADILLY.

Advertisements to be sent to the Publishers, and to Messrs. Adams and Francis, 59, Fleet Street, E.C.

**MR. STREETER**

JEWELLER AND WATCH MAKER, has removed from  
CONDUIT STREET to  
18, NEW BOND STREET, LONDON, W.

van 380 pennies was inderdaad peperduur en een zaak van de elite, het grote publiek had er gewoonweg het geld niet voor.

De leenbibliotheek vroeg 1 guinea per jaar, en daar kon je dan het hele jaar door iedere week één deel voor lenen; voor het dubbele bedrag per jaar mocht je zoveel delen lenen als je wilde, en omdat romans meerdelig werden uitgegeven betaalden de meeste mensen dus twee guineas. Dat de prijs in guineas werd berekend bevestigt overigens de luxe status van literatuur.<sup>3</sup> De grootste leenbibliotheek, Mudie's Select Library (die zelfs in de naam met dat 'select' de status van een boek aangaf) bevatte vele duizenden titels in miljoenen exemplaren, en bedong een forse korting van de uitgevers (meer dan 50 procent). Maar die hadden op hun beurt een gegarandeerde afzet, zonder dat ze kosten hoefden te maken voor marketing. Zo sneed het mes aan vele kanten. De leenbibliotheeken waren erbij gebaat de boekenprijzen kunstmatig hoog te houden, zodat lezers liever leenden dan kochten, gemakzuchtige uitgevers zorgden voor meerdelige edities, vaak met behulp van veel wit tussen de regels en dik papier, en waren verzekerd van afname, de lezers betaalden een relatief laag bedrag per jaar en konden zoveel lezen als ze wilden. Nieuwe titels moesten voldoen aan de voorwaarden van de leenbibliotheeken, en deze dwangsituatie duurde tot tegen het einde van de eeuw. (George Gissing heeft een mooie roman geschreven, *New Grub Street* [1891], waarin de hoofdpersoon worstelt met het door de leenbibliotheeken opgelegde format van de roman). Een andere grote leenbibliotheek, die van W.H. Smith, had ook nog eens het alleenrecht voor krantenkiosken in stations, en kon helemaal van alle walletjes eten. Want door de spoorwegen was het lezerspubliek enorm uitgebreid en de stationskiosk verkocht ook de zogenaamde Railway Novels en Yellowbacks: spotgoedkope tweekolommige herdrukken van populaire titels (de naam 'yellowback' slaat op de gele lokkleur die aan deze uitgaven werd gegeven, zodat ze er in de kiosk visueel uitsprongen).

De publicatiegeschiedenis van een negentiende-eeuwse Engelse roman verliep volgens een vast patroon: pas als een nieuwe titel een paar jaar in de leenmarkt had gecirculeerd, werd een ééndelige goedkopere versie uitgebracht, aanvankelijk met 5 of 6 shilling nog steeds stevig geprijsd overigens; als de titel weer een jaar of twee later nog steeds verkoopbaar leek, kwam een eenvoudige herdruk uit die doorgaans 3/6 kostte; weer later werd dan een yellowback gepubliceerd en voor slechts 1 shilling verkocht.

Slimme schrijvers zochten natuurlijk een uitweg om aan de tirannie van de Mudies te ontsnappen, en het was Charles Dickens die de formule ontwikkelde die het uitgevers-establishment ondergroef en hemzelf steenrijk maakte. Hij bracht zijn romans uit over een periode van anderhalf jaar, en spreidde daarmee zowel de schrijfarbeid als de kosten; hij omzeilde de leenbibliotheken, en creëerde zijn eigen markt. Dickens ontleende deze nieuwe vorm overigens aan een oude praktijk. Al in de vorige eeuw al hadden uitgevers vooral dure werken in afleveringen uitgegeven om de kosten te spreiden, en tegen het einde van de achttiende eeuw werden populaire titels voor een groter publiek in losse katernen gespreid uitgebracht en verkocht. Vooral de meerdelige series van 'Select Novels', 'British Classics' en 'Select Poets' in Cooke's 'Cheap and Elegant Pocket Library' die voor 1 shilling per 60 pagina's werd verkocht is hier een goed voorbeeld van. Maar het is belangrijk te beseffen dat er een groot verschil is tussen serieel publiceren (een bestaande tekst in kleine stukken gespreid uitgeven) en serieel schrijven.<sup>4</sup>

Wat Dickens ontwikkelde was iets nieuws, en het sloeg in als een bom. Zoals veel grote uitvindingen kwam een en ander bijna per ongeluk tot stand. Aanvankelijk was hij ingehuurd om een serie korte schetsen te schrijven bij komische staalgravures. De illustrator stierf, de uitgever wilde de uitgave stopzetten, Dickens zei nee, wist een goede illustrator, en bedong meer tekst en minder afbeeldingen. Wat aanvankelijk niet meer dan een reeks losstaande grappige verhalen bij staalgravures had moeten zijn, groeide al heel snel uit tot een steeds meer samenhang vertonend literair meesterwerk, met karakterontwikkeling van wat eerst gewone typetjes waren, met verhaallijnen die in elkaar gingen grijpen, met emotionele ontwikkeling en spanningsbogen. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, dat in maandelijkse afleveringen verscheen tussen april 1836 en november 1837, was een geweldige bestseller. Van de eerste aflevering werden nog geen 400 exemplaren verkocht, maar tegen de tijd dat het vijftiende nummer uitkwam gebeurde dat in een oplage van 40.000 exemplaren. Dickens was nog maar 25 jaar oud en in één klap beroemd, en rijk.

De *Pickwick Papers* leverden de succesformule waarmee heel wat beroemde romans in het midden van de negentiende eeuw zijn geschreven. Mrs en Anthony Trollope, William Ainsworth, Captain Marryatt, Thackeray en nog veel meer, nu vergeten schrijvers maakten zich los van de leenbibliotheken

en gaven hun werk in delen gespreid in de tijd uit. Toen George Eliot haar meesterwerk *Middlemarch* concipieerde, en direct wist dat ze heel veel ruimte nodig had, besloot ze de roman in acht afzonderlijke delen voor 5 shilling per deel uit te geven in de loop van 1871 en 1872. Deeluitgave werd zelfs toegepast op non-fictie: John Henry Newman's autobiografie *Apologia pro Vita sua* verscheen in acht wekelijkse delen in 1864, en Robert Browning's *The Ring and the Book*, een lange reeks dramatische gedichten, kwam in 1868-1869 uit in vier maandelijks verschijnende delen.

Het standaard format voor in delen uitgegeven romans was dat van de meeste romans van Dickens, en zag er als volgt uit: elk nummer bestond uit twee katernen met een gekleurd omslag en twee paginagrote illustraties: 32 pagina's tekst totaal, met advertenties op de omslag om de kosten verder te drukken, en een verkoopprijs van een shilling. Er waren twintig nummers waarvan de laatste twee tegelijkertijd uitkwamen, zodat de volledige roman uitkwam op precies één pond, maar gespreid over negentien maanden. Mijn ideale literatuurcursus negentiende-eeuwse Engelse letterkunde zou dan ook negentien maanden duren, waarin we bijvoorbeeld 1847-1848 zouden behandelen, en in ieder geval Thackeray's *Vanity Fair* en Dickens's *Dombey and Son*, die in die periode nagenoeg gelijktijdig verschenen, zouden lezen zoals ze indertijd werden geschreven en gereciperd: 'in parts', zoals dat toen in het Engels heette.

Welke narratologische consequenties had de seriële vorm? Zelfs als de schrijver van te voren een redelijk compleet beeld heeft van wat hij gaat doen, zullen in het schrijfproces onverwachte wendingen voorkomen, al is het maar omdat van maand tot maand reacties van de lezers bekend worden die het noodzakelijk maken het verhaal bij te stellen. Toen in 1843 de verkoop van *Martin Chuzzlewit* daalde, liet Dickens zijn hoofdpersoon naar Amerika gaan, zodat hij geheel nieuwe en interessante onderwerpen kon aansnijden; en toen Dickens hoorde dat Miss Mowcher, een joods personage in *David Copperfield*, bij zijn joodse lezers in slechte aarde viel, paste hij haar karakter in volgende afleveringen aan. Terwijl Thackeray's *The Newcomes* verscheen, ontving de schrijver heel wat brieven van lezers die hem smeekten, Clive Newcome met Ethel te laten trouwen. Uiteindelijk gaf Thackeray toe – hij moest hiervoor wel zijn verhaal omgooien – en schreef aan een vriend: 'What could a fellow do? So many people wanted 'em married'.<sup>5</sup> Heel be-

kend is het geval van *The Old Curiosity Shop*: het is noodzakelijk voor de plot dat het meisje Nell doodgaat; gedurende de eerste maanden had geen lezer dat door, maar naarmate er meer hints in de tekst verschenen, kreeg Dickens steeds meer brieven van lezers die onraad roken. Het leidde tot smeekbedes: 'Please, Mr Dickens, don't let Little Nell die' – dat hielp overigens niet, Dickens liet haar fijn melodramatisch sterven.

Uit veel brieven en dagboeken blijkt hoezeer de lezers meeleeften met de romans die ze 'in parts' aan het lezen waren, erover correspondeerden met anderen, de auteur fanmail of zelfs tips stuurden ('als ik u was zou ik het volgende doen...') – een geweldige bron voor receptiestudie! In zijn voorwoord voor de boekpublicatie van *Pendennis*, dat in 1849 en 1850 verschenen was, schreef Thackeray hierover het volgende (p. xv):

In his constant communication with the reader the writer is forced into a frankness of expression ... It is a sort of confidential talk between writer and reader ... I have found many thousands more readers than I ever looked for.

Overigens kon de schrijver in de laatste twee delen natuurlijk alles zeggen wat hij wilde: er hoefden immers geen verdere nummers verkocht worden, en het is dan ook vaak juist in delen 19 en 20 dat de auteur zich weinig stoort aan de gevoeligheden van de lezers.

Lezen 'in parts' maakte de lezers heel gespitst op de technische kanten van verhaalopbouw. En net als vaak de schrijver zelf, wisten zij nooit hoe een en ander zou aflopen: snel even naar het einde van je boek gaan kon immers niet. Het getuigt van inzicht bij ten minste één lezer, die Dickens een brief schreef toen Paul Dombey al in de vijfde aflevering dood ging: 'What are you to do with the fifteen that are to follow?'<sup>6</sup> Soms blijven wij voorgoed een antwoord schuldig: van *The Mystery of Edwin Drood* waren nog maar zes delen verschenen toen Dickens stierf, en er zijn heel wat essays geschreven over het mogelijke einde van dat verhaal. Maar ook het begin kon problematisch zijn. Als een aflevering eenmaal uitgekomen is, kan deze niet herzien worden, en eenmaal gemaakte vergissingen kunnen pas worden hersteld wanneer na de seriële uitgave het boek zelf verschijnt. Vaak levert de vergelijking van de seriële uitgave en de boekuitgave dan ook heel interessante verschillen op.

Om de verkoop erin te houden, moest ieder aflevering op zich kunnen staan, en voldoende boeiends opleveren voor een zo groot mogelijke groep lezers. Vandaar dat de typisch negentiende-eeuwse Engelse roman een dubbele plot heeft, en in iedere aflevering een goede mix geeft van tragisch en komisch, van verhaal, beschrijving, en dialoog, met voldoende aanknop-punten zodat ook de lezer met een slecht geheugen het verhaal weer goed kan volgen (na een maand, waarin ook vaak andere boeken werden gelezen).

Van Dickens zijn aantekeningen bewaard gebleven waaruit blijkt hoe-zeer hij in het format van de afleveringen schreef: zowel qua mengen en markeren van verhaallijnen en afwisselen van toonzetting, als simpelweg op lengte: 32 bladzijden, niet meer, niet minder: hij schreef met opzet op een aangepast papierformaat zodat hij precies wist wanneer hij aan zijn taks was gekomen. Thackeray, die zijn romans zelf illustreerde, kon overigens altijd nog uitwijken naar in de tekst te plaatsen houtsneden (en deed dat ook geregeld wanneer hij stof te kort kwam). Voor alles was het nodig, de lezer te verlokken ook de volgende aflevering aan te schaffen, en dus was het slim iedere aflevering met een 'cliffhanger' te beëindigen. Een fraai voorbeeld is in een heel vroege aflevering van *Vanity Fair* te vinden, wanneer Becky Sharp, die zojuist ten huwelijk is gevraagd, uitroept dat ze al getrouwd is. Een totale verrassing, ook voor de lezer, die een hele maand moet wachten om er achter te komen met wie, wanneer, en hoe. Alle technieken die in de serievorm werden gehanteerd, worden nu natuurlijk gebruikt door de schrijvers van soapseries.

Wat Dickens kon, konden anderen ook, en de maandelijks of per kwartaal uitkomende literaire tijdschriften gingen er snel toe over, romans in feuilleton uit te geven. *Blackwood's Magazine*, *Fraser's*, *Bentley's Miscellany* om maar een drietal beroemde tijdschriften te noemen, en vele anderen (zie de *Wellesley Index to Victorian Periodicals*) kochten de rechten op van duizenden auteurs. Dickens werd zijn eigen uitgever en richtte de tijdschriften *Household Words* en *All the Year Round* op, waarin heel wat romans, ook van anderen, werden gepubliceerd, met een kien oog voor publiciteit. Toen het wekelijks verschijnende *All the Year Round* in 1859 werd gelanceerd, adverteerde Dickens op het Londense openbare vervoer en deelde hij 250.000 strooifolders uit. Thackeray werd een jaar later redacteur van de *Cornhill Magazine*, misschien wel het succesrijkste tijdschrift van de negentiende eeuw, waarin hij naast

zijn eigen werk ook romans van schrijvers als Trollope, Wilkie Collins, Charles Read, en Elizabeth Gaskell plaatste. Door het tijdschrift werd de 'part'-uitgave van één titel uit de markt gedrukt: in de maandtijdschriften, die met 128 of meer bladzijden uitkwamen (minstens vier keer zoveel als een enkel 'number' dus) werden verscheidene titels tegelijkertijd gesimaliseerd: de lezer kreeg nu heel wat meer waar voor zijn geld. De weektijdschriften bleven niet achter bij deze ontwikkeling. Serieel publiceren in de tijdschriften leidde natuurlijk tot kortere deeltteksten, en tot de noodzaak van nog meer snelle plotwendingen en tussentijdse climaxen. Maar de algemene principes van het serieel schrijven bleven, en zo kan men stellen dat de reactie op de tirannie van de driedekker en de leenbibliotheken leidde tot een nieuwe wijze van romanschrijven, en wel één die zich bij uitstek leende voor melodrama en spanning. Dickens's grote vriend en collega, William Wilkie Collins, vatte het zo samen: 'make 'em laugh, make 'em cry, make 'em wait.'

Het zal inmiddels duidelijk zijn geworden dat de nieuwe schrijfwijze in de handen van Wilkie Collins leidde tot wat niemand minder dan T.S. Eliot noemde 'the first and greatest of English detective novels'.<sup>7</sup> Dat was *The Moonstone*, dat in 32 wekelijkse delen in Dickens' *All the Year Round* verscheen van 4 januari tot 8 augustus 1868. Zoals wel vaker bij Eliots apodictische uitspraken is een relativerende voetnoot op zijn plaats: strikt genomen is de nu bijna geheel vergeten Charles Felix de uitvinder van de *detective novel*, met het drie jaar eerder in het tijdschrift *Once a Week* gesimaliseerde *The Notting Hill Mystery*. Maar *The Moonstone* is niet alleen veel bekender, het is ook echt veel beter geschreven. Zoals gebruikelijk in het seriële genre is de plot krankzinnig complex, lopen verscheidene verhaallijnen kriskras door elkaar, verschuift het vertellersperspectief regelmatig, en eindigt iedere aflevering met een typisch 'wat krijgen we nou'-moment (ook zonder aanduiding van de oorspronkelijke onderverdeling kan de oplettende moderne lezer vermoeden waar een aflevering eindigde). Sergeant Cuff is een overtuigende voorganger van de nu gangbare ietwat excentrieke lagere politieambtenaar die de zaak oplost ondanks de tegenwerking van superieuren, en ook verder bevat de roman vrijwel alle standaard-ingrediënten van het genre, zoals de beschrijving van forensische technieken, een moord in een afgesloten ruimte gepleegd, een verdacht gezelschap samengekomen in een landhuis, een gespeelde reconstructie van de misdaad waarbij de dader door de mand valt,



een ongeldig alibi, een laatste verrassing, en vele valse sporen. Sir Arthur Conan Doyle heeft veel van Wilkie Collins geleerd (deze wordt ook als zijn leermeester beschreven in Doyle's bewaard gebleven aantekeningen), en het is geen toeval dat ook hij zijn verhalen eerst in serievorm, in het tijdschrift *The Strand*, publiceerde.

De *detective novel* wordt een belangrijk genre in de tweede helft van de negentiende eeuw, maar weinig lezers zijn zich ervan bewust dat vrijwel alle technieken die in de negentiende-eeuwse sensatieroman voor het eerst werden uitgetoetst, hun oorsprong hadden in de wijze waarop fictie werd geproduceerd.

-> PETER DE VOOGD is hoogleraar Britse letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Hij publiceert vooral over de achttiende eeuw en het modernisme, en is eindredacteur van *The Shandean: An Annual Devoted to Laurence Sterne*.

1. Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*. London: Oxford University Press, 1955, 38. Zie ook: R. Ashley, 'Wilkie Collins and the Detective Story'. *Nineteenth-Century Fiction*, 6 (June 1951), 47-60; Linda K. Hughes, Michael Lund, *The Victorian Serial*. Charlottesville 1991; J. A. Sutherland, *Victorian Novelists and Publishers*. Chicago 1976; J.A. Sutherland, *Writers, Publishers, Readers*. New York 1995; G. Law, 'Wilkie in the Weeklies: The Serialization and Syndication of Collins's Late Novels'. *Victorian Periodicals Review*, 30 (Autumn 1997); en natuurlijk de *Wellesley Index to Victorian Periodicals 1824-1900* (CD-Rom). Toronto 1978.
2. Richard D. Altick, 'Publishing'. Herbert F. Tucker, ed., *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Oxford 1999, 296-7.
3. Altick, 'Publishing', 293.
4. Zie ook het artikel van Sophie Levie elders in dit nummer.
5. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, 34.
6. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, 41.
7. T.S. Eliot, *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 3d enlarged edn. 1951, 'Wilkie Collins and Dickens', 464.