

CLW • 5 (2013) Cahier voor Literatuurwetenschap

Marges van de literatuur

**Arnout De Cleene, Dirk De Geest &
Anneleen Masschelein (red.)**



Marges van de literatuur

CLW 5 • CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP

MARGES VAN DE LITERATUUR

Arnout De Cleene, Dirk De Geest & Anneleen Masschelein (red.)



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

Arnout De Cleene, Dirk De Geest & Anneleen Masschelein (red.)
Marges van de literatuur
Gent, Academia Press, 2013, 172 pp.

Opmaak: proxessmaes.be

ISBN: 978 90 382 2251 6
D/2013/4804/263
U2112
NUR 617

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

INHOUDSTAFEL

MARGES VAN DE LITERATUUR

Inleiding: Differentiatie, problematisering & perspectief	5
Arnout De Cleene, Dirk De Geest & Anneleen Masschelein	
De gestileerde auteur	17
<i>Stijl, auteurschap en grafische literatuur</i>	
Charlotte Pyllyser & Steven Surdiacourt	
Wat heet marginaal theater?	29
<i>Een doorlichting van het discours rond 'marge' in het naoorlogse West-Europa</i>	
Thomas Crombez	
De marge is overal	41
<i>Precariteit en de cultuur- en literatuurwetenschap: het geval Italië</i>	
Joost de Bloois & Monica Jansen	
Waar alles geoorloofd is	57
<i>Een discursieve receptieanalyse van Sophie Podolski's Le pays où tout est permis</i>	
Arnout De Cleene	
In de marge van het lijden	75
<i>Sferen van voldoening en ascese in het werk van Michel Houellebecq</i>	
Sofie Verraest	
To Keep Her Near.	89
<i>Total Identification and Melancholic Incorporation in the Oeuvre of Rebecca Brown</i>	
Lies Xhonneux	
Novellisatie: literair fenomeen in de marge of geschikte mediale netwerker?	103
Heidi Peeters	
'Listen – I'm not dissin but there's something that you're missin'	115
<i>Songteksten als literair genre en onderzoeksgebied voor Culturele Studies</i>	
Geert Buelens	

INHOUDSTAFEL

BIJDRAGE BUITEN HET THEMA

Drie generaties documentaire literatuur	135
<i>Theorie en voorgeschiedenis van de experimentele documentaire</i>	
Thijs Festjens & Gunther Martens	

HET VELD

Jeugdliteratuur	157
Vanessa Joosen	
Literatuursociologische benaderingen van de auteur	163
Laurence van Nuijs	
Personalía	169

MARGES VAN DE LITERATUUR

INLEIDING: DIFFERENTIATIE, PROBLEMATISERING & PERSPECTIEF

Arnout De Cleene, Dirk De Geest & Anneleen Masschelein

KU Leuven

Tot voor enige tijd was het domein van de ‘marge’ niet alleen een stimulerend, maar ook nadrukkelijk een programmatisch onderzoeksdomein. ‘Marge’ stond voor alles wat niet ingeburgerd (vastgeroest) was, voor het nieuwe, het alternatieve, het antidogmatische... Die bewuste transgressie van de orde van het esthetische establishment resulteerde niet enkel in een aanmerkelijke verbreding en zelfs omkering van het onderzoeksterrein – allerlei verboden, vergeten en verdrukte minderheden kregen eindelijk de emancipatorische stem die hun toekwam –, ze veranderde het veld van de literairwetenschappelijke en literair-historische praktijk. De jongste tijd lijkt het er echter op dat die productieve marge de voorposten van het literatuurwetenschappelijke debat heeft verlaten. Prefixen als ‘para-’, ‘triviaal-’ of ‘outsider-’ raakten bestoft en lijken nog slechts vaag te herinneren aan een tijd – de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw – toen de vanzelfsprekende verbinding van literatuur met de canon (een beperkt aantal *high-brow* teksten en gezaghebbende auteurs) nog voldoende voet in de grond had om er een polemische kreet tegenover te plaatsen. Het wijden van een themanummer aan de marge lijkt anno 2013 daarom een bij voorbaat marginale onderneming. Het roert enerzijds een afwezig onderwerp aan in het huidige literaire en literatuurwetenschappelijke klimaat; het verschijnt anderzijds in temporeel opzicht laattijdig en riskeert als niet meer dan een nostalgische uitloper van vergeelde discussies te worden gerecipieerd.

Van nostalgie is hier nochtans geen sprake. Het doorbreken van het absolute gezag van de canon lijkt ondertussen beslecht en een kwestie die, tenminste in principe, geen nieuwe discussie behoeft (hoewel de invulling ervan steeds opnieuw en anders gebeurt). Daardoor dringt zich de vraag op welke functie ‘de marge’ in het huidige literatuurwetenschappelijke veld kan vervullen en, daaraan voorafgaand en essentiëler, of de literatuurwetenschap überhaupt nog baat heeft bij het oprakelen van een in menig opzicht verraderlijk begrip. Die verraderlijkheid schuilt onder andere in het feit dat het aanwenden van ‘marge’ als methodologisch instrument een binaire logica lijkt te impliceren – ‘marge’ ontleent maar haar identiteit en haar waarde aan een ‘centrum’ – die we als een historisch artefact kunnen beschouwen. Is het, met andere woorden, mogelijk om buiten die tegenstelling te treden en de notie ‘marge’ anders in te vullen? Die vraag wordt natuurlijk ook ingegeven door het feit dat binaire opposities haast vanzelf sterk evaluatief beladen zijn. Een nieuwe invulling kan een te eenzijdige blik op

de marge als te veronachtzamen domein of omgekeerd als plaats waar per definitie vernieuwing zich voltrekt (zoals de polysysteemtheorie bijvoorbeeld lijkt te suggereren) proberen bij te stellen. Ten slotte rijst uiteraard de cruciale vraag op grond van welke criteria men kan bepalen wat tot een marge behoort of behoort.

Wij beschouwen het niet als onze opgave om die vragen sluitend te beantwoorden, maar enkele preliminaire bedenkingen van theoretische en methodologische aard zijn, bij wijze van inleiding, op hun plaats. Meer specifiek spitsen wij ons hier toe op een aantal probleemvelden, die, zo willen we betogen, tevens het literatuurwetenschappelijke potentieel van het begrip ‘marge’ aantonen. Die aspecten draaien telkens rond de vraag welke functie het spreken over literatuur in termen van marge heeft. De vraagstelling brengt ons er ook toe enkele sleutelwerken en recente publicaties over ons thema aan te geven. Want ook al kan de marge niet langer als een *hot item* beschouwd worden, ze duikt, al dan niet in de coulissen en al dan niet in andere vormen en met een andere nomenclatuur, steeds opnieuw op in de literatuurstudie. Hoe kunnen we de ‘marge’ in relatie tot de literatuur conceptualiseren? Wat betekent het een tekst ‘marginaal’ te noemen? In welke mate speelt de literatuurwetenschap een centrale rol in het beschrijven van (zelfverklarde) ‘marginale’ domeinen? Aan de hand van deze perspectieven – achtereenvolgens conceptueel, descriptief en historisch-disciplinair – hopen we de marge, als onderwerp en als methodologie, in haar meerduidigheid te laten verschijnen, haar te problematiseren door enkele historische en conceptuele valkuilen bloot te leggen, en haar mogelijke waarde als onderzoeksperspectief aan te geven.

Een conceptuele problematiek

‘Marge’ is meerduidig, zowel in semantisch als in etymologisch (Lat. ‘margo’) opzicht. Het begrip kan zowel wijzen op grens als op drempel, en kan zowel slaan op de witruimte naast de tekst in een boek als op de oever van een rivier. Het woord ‘marge’ draagt zo reeds de spanning in zich tussen een literaire (de witruimte) en een niet-literaire betekenis, en tussen een statische (grens) of een dynamische (drempel, oever) connotatie. Die veelzijdigheid maakt ‘marge’ zowel complexer als aantrekkelijker dan synoniemen als ‘periferie’ of ‘limiet’, die eenduidiger zijn maar bijvoorbeeld de link met de tekstuele witruimte ontberen. De marge van de literatuur, zo tonen de bijdragen in dit nummer, laat zich immers op uiteenlopende wijzen invullen. Door de verschillende perspectieven om via het begrip marge de literatuur te benaderen, wordt niet alleen de uniciteit en de abstraheerbaarheid van ‘marge’ ondermijnd, maar ook haar problematische relatie tot en problematisering van ‘de literatuur’ en de literatuurwetenschap aan de oppervlakte gebracht. Dat leidt tot een impliciete – derridaanse – vraag die door dit nummer waart: als er meerdere, onbepaalde marges zijn, kunnen we dan

nog spreken van *een* literatuurwetenschap, van *de* literatuurwetenschap?¹ Daarom is het aangewezen om – in navolging van Derrida’s ‘Tympan’ bij *Marges de la philosophie* (1972) – niet enkel het meervoud te gebruiken (‘marges’ in plaats van ‘marge’), maar ook om het bepaalde lidwoord te vervangen door het onbepaalde lidwoord (‘marges’ in plaats van ‘de marges’).

Conceptueel reveleert ‘marges’ een nog complexere dynamiek wanneer we de notie willen beperken tot een specifiek domein. Wat betekent het te spreken van de literaire marge, de marge van de literatuur of marginale literatuur? Spreken van literaire marges klinkt, in het licht van de etymologie, niet alleen deels pleonastisch, het geeft ook aan dat de marge literair is, waardoor de niet-literaire betekenis ervan wordt geminimaliseerd. De avontuurlijkheid van ‘marges’ als onderzoeksperspectief is net dat het mogelijk is de literatuur (en de literatuurwetenschap) te benaderen vanuit omliggende ‘gebieden’ die niet-literair (of niet-literatuurwetenschappelijk) zijn. Daarnaast heeft het begrip ‘marginale literatuur’ de connotatie van een bepaalde verzameling teksten die zich laten kenmerken door een ahistorische en essentiële marginaliteit. Daardoor gaat echter de dynamische component van het woord grotendeels verloren.

‘Marges van de literatuur’, daarentegen, confronteert het literaire met het niet-literaire, en het statische met het dynamische: het laat toe het onderwerp met een open blik te benaderen. Anders dan Derrida’s analyse van (de) marges van de filosofie zijn de voorliggende analyses van (de) marges van de literatuur tegelijk meer open én gesloten. *Meer open*: de marges die in dit nummer onderzocht worden, tonen zich als een niet louter talig (filosofisch of tekstueel) probleem. Het is Michel Foucault die in het bekende ‘Des espaces autres’ (1984) het ruimtelijke denken van de marge heeft verbonden met concrete ‘marginale’ plaatsen, de heterotopieën.² Het betreft ruimtes die een geschiedenis hebben en dus dynamisch zijn. Eerder dan marges te associëren met leegte, verschijnen ze, vanuit Foucaults benadering, als (streng) genormeerde gebieden die als dusdanig onderzocht kunnen worden: ‘Nous ne vivons pas à l’intérieur d’un vide qui se colorerait de différents chatoulements, nous vivons à l’intérieur d’un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables’ (2001[1984] 1574).³ De heterotopie is historisch veranderlijk, maar concreet aan te wijzen en ze beantwoordt aan een geheel van regels.

1. ‘S’il y a des marges, y a-t-il encore une philosophie, la philosophie?’ (Derrida 1972: ix).

2. ‘Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l’institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu’ils sont absolument autres que tous les emplacements qu’ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies’ (Foucault 2001 [1984]: 1574-1575).

3. Het is dit inzicht dat mee aan de basis ligt van een recente kruisbestuiving tussen de cultuurwetenschap en de geografie. Zie hiervoor bijvoorbeeld Soja 1989.

Net zoals Foucault de marge zowel conceptueel als concreet (materieel) opvat, staat ook in dit nummer de marge niet enkel conceptueel ter discussie. Marges onderzoeken van een discipline die zich, historisch gezien, definieerde aan de hand van een *tekstueel* object, vraagt om ook de niet-tekstuele marges (die haar historische contrapunt vormen) onder de loep te nemen. **Charlotte Pylyser** en **Steven Surdiacourt** laten in dat opzicht zien dat de relatie van de literatuur tot de visueel-artistieke productie in de *graphic novel*, nieuw licht werpt op de manier waarop de auteursfunctie in die marge ingevuld wordt. Marges zijn bovendien institutioneel verankerd. Een netwerkanalyse, zo betoogt **Thomas Crombez**, toont hoe het marginale theater – een kruisbestuiving tussen literatuur als tekst en literatuur als performance – zich een weg baande door de jaren zeventig van de vorige eeuw.

Zo komen marges aan de oppervlakte die, in tegenstelling tot wat men intuïtief zou denken, het tegendeel zijn van een volstrekt niet genormeerd, chaotisch gebied. Dergelijke marges van de literatuur zijn *meer gesloten* dan Derrida's marges: hoewel er geen sprake is van een strakke hiërarchische orde (waarbij marges, afhankelijk van het perspectief van de onderzoeker, een positieve of negatieve waardering krijgen ten opzichte van het centrum/de centra), vertonen ze wel degelijk *een eigen ordening*. Marges zijn bij uitstek de plaats waar het niet-literaire en het marginaal-literaire in confrontatie treden en nieuwe verbindingen aangaan. In een dynamische en functionalistische conceptualisering van de literatuur vormen ze een ruimte (of veeleer ruimtes) waarin zowel vernieuwende als verouderde literaire fenomenen (naast teksten en auteurs ook concepten, media, instituten, ...) tijdelijk een onderkomen vinden. Marges zijn constituerende elementen binnen het legitimatieproces van de literatuur. Bij uitbreiding is elk semiotisch systeem volgens Yuri Lotman afhankelijk van zijn periferieën en grenzen: 'Since in reality no semiosphere is immersed in an amorphous, "wild" space, but is in contact with other semiospheres which have their own organization (though from the point of view of the former they may seem unorganized) there is a constant exchange, a search for a common language, a *koine*, and of creolized semiotic systems come into being. Even in order to wage war there has to be a common language' (1990: 142). Marges reveleren hoe literatuur én literatuurwetenschap zichzelf onophoudelijk (her)definiëren ten opzichte van en aan de hand van een *Umwelt*, of niet-literatuur. Deze autopoiesis of zelf-creatie komt niet door middel van een strikte grens tot stand, maar door een grijze, veranderende zone die zich telkens weer concreet verankert – en dus analyseerbaar is. Dat geldt bij uitstek voor de moderne en postmoderne dynamiek, die in dit nummer prominent aanwezig is. Misschien is het zelfs mogelijk om de marge of een specifieke invulling ervan te beschouwen als een centraal kenmerk van de moderniteit of de modernistische/avant-gardistische dynamiek. Deze thematiek speelt ook een rol in de bijdrage van **Joost de Bloois** en **Monica Jansen** die onderzoekt hoe het economische begrip precariteit kan leiden tot verzet en tot nieuwe impulsen in de Italiaanse kunst en cultuur. Met de blik gericht op de rand van het (Itali-

aanse) literaire veld zien we hoe literatuur, filosofie en economie net daar een intrigerende verbinding aangaan en hoe de *littéraire* marge gehanteerd wordt om een bredere sociaal-culturele impact te ambiëren.

Een descriptieve problematiek

Hoewel het woord ‘marge’ tegenwoordig minder courant is in het literatuurwetenschappelijke discours, en ook verwante begrippen als ‘periferie’ en ‘outside’ niet langer onontbeerlijk lijken, blijft een ruimtelijke conceptualisering van de literatuur prominent aanwezig. Ze is onder meer traceerbaar binnen en sinds de komst van de postkoloniale studies en het betrekken van niet-westerse literatuur binnen de literatuurwetenschap. Pascale Casanova, bijvoorbeeld, benadert de wereldliteratuur in *La république mondiale des lettres* (1999) met een vocabularium dat onmiskenbaar ruimtelijk is: ‘ce sont les vastes *contrées* de la littérature, l’univers où s’engendre ce qui est déclaré littéraire [...]. Il y aurait donc des *territoires* et des *frontières* littéraires indépendants des tracés politiques, un monde secret et pourtant perceptible par tous et surtout par les plus démunis’ (1999: 14, onze klemtoon). Het gaat hier om een ruimte die onderzocht dient te worden – met inbegrip van de marges, die hier als ‘frontières’ opduiken – in haar relatie tot de literaire geschiedschrijving. Casanova’s spatiale terminologie is niet zozeer abstract-theoretisch, maar heeft hier in de eerste plaats een direct geografisch correlaat. Wanneer Casanova haar onderzoeksprogramma beschrijft als een analyse van ‘la localisation d’un présent spécifique: le “méridien de Greenwich” littéraire’ (1999: 15), wordt echter meteen duidelijk hoe een dergelijke ruimtelijke terminologie onvermijdelijk een metaforische bijklank heeft.

Die metaforiek komt tot uiting wanneer ruimtelijke begrippen niet verwijzen naar concrete plaatsen en gebieden, maar gehanteerd worden om meer theoretische en abstracte ‘dimensies’ van de literatuur en de literatuurgeschiedenis te benoemen. Op dit vlak zouden we zelfs kunnen gewagen van een explosie van ruimtelijke begrippen: concepten als ‘veld’, ‘narratieve ruimte’, ‘possible world’, ‘paratopie’ of ‘wereldliteratuur’... zijn niet weg te denken uit de actuele literatuurwetenschap. Hoewel elk van deze begrippen de strikt binaire structuur van het denken in termen van centrum en marge tracht te vermijden, blijft Bachelards *caveat* uit zijn klassieke studie *La poétique de l’espace* onverminderd relevant: ‘Dehors et dedans forment une dialectique d’écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du oui et du non qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d’images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif’ (2012 [1957]: 191). Bachelard vraagt zich af of er een manier is om binnen de verschillende menswetenschappen buiten deze geometrische categorieën te denken: ‘si le métaphysicien ne dessinait pas, penserait-il?’ (2012 [1957]: 191) Dezelfde vraag gaat op voor de let-

terkunde: kan een literatuurwetenschapper zijn/haar discipline beoefenen zonder marges en centra uit te tekenen? Voor het beschrijven van literaire teksten volstaat een dergelijke geometrische tweedeling volgens Bachelard niet (zijn casus is het werk van Henri Michaux); meer nog, een dergelijke dialectiek van binnen en buiten, centrum en marge reduceert de complexiteit ervan.

De bedenkingen van Bachelard liggen aan de oorsprong van het reeds geciteerde 'Des espaces autres' van Foucault. Waar dit essay via Bachelard 'l'espace du dehors' onderzoekt, is het 'la pensée du dehors' dat in een ander artikel als uitgangspunt dient. Foucault onderzoekt hier, voortbouwend op Blanchots oeuvre, de mogelijkheid om de afwezigheid van het subject te relateren aan het wezen van de taal:

Comment avoir accès à cet étrange rapport? Peut-être par une forme de pensée dont la culture occidentale a esquissé dans ses marges la possibilité encore incertaine. Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en recueillir que l'invincible absence, et qui en même temps se tient au seuil de toute positivité, non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates, cette pensée, par rapport à l'intériorité de notre réflexion philosophique et par rapport à la positivité de notre savoir, constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot 'la pensée du dehors'. (2001 [1966]: 549)

Als we de marges – hier die van de taal en de subjectiviteit, maar evengoed die van de literatuur – willen onderzoeken, moet ook ons perspectief op een of andere manier marginaal of 'en dehors' zijn. Dit is een precaire onderneming: 'Extrême difficulté de donner à cette pensée un langage qui lui soit fidèle. Tout discours purement réflexif risque en effet de reconduire l'expérience du dehors à la dimension de l'intériorité' (Foucault, 2001 [1966]: 551). De enige mogelijkheid om te ontsnappen aan deze dwingende dialectiek is het wijzigen van de wetenschappelijke taal zelf, een poging die Blanchots schrijftuur ('qui n'est ni de la fiction ni de la réflexion' (Foucault, 2001[1966]: 553)) kenmerkt, maar – op een geheel andere manier – evengoed terug te vinden is in Foucaults vroege werken, zoals zijn *Histoire de la folie* (1962).⁴ Deze strategie is vaak bekritiseerd: ze veronderstelt enerzijds een (vroeg-) heideggeriaanse, ontologische definitie van de marge als pure negativiteit, en leidt anderzijds tot een (semi-) wetenschappelijk discours dat

4. Een gelijksoortige redenering volgt Derrida in *Marges de la philosophie*: 'Comment interpréter [...] telle étrange et unique propriété d'un discours qui organise l'économie de sa représentation, la loi de son propre tissu de telle sorte que *son* dehors ne soit pas son *dehors*, ne le surprenne jamais, que la logique de son hétéronomie raisonne encore dans la cave de son autisme?' (1972: viii). De oplossing bestaat er volgens Derrida in de marge van binnenuit te deconstrueren: 'Il faudrait à la fois, par des analyses conceptuelles rigoureuses, philosophiquement *intraitables*, et par l'inscription de marques qui n'appartiennent plus à l'espace philosophique, pas même au voisinage de son autre, déplacer le cadrage, par la philosophie, de ses propres types. Écrire autrement' (1972: xx).

zich grotendeels onttrekt aan falsificatie. Het blijft niettemin een actuele thematiek. Hybride schrifturen, in navolging van voorbeelden zoals Roland Barthes en Walter Benjamin, floreren in de vorm van blogs, creatieve non-fictie, autobiografieën, autoficties en ficties, die elk op verschillende wijze de ruimte tussen literatuur en theorie bespelen.

De gevolgen van deze gedachtegang – een ‘marginaal’ onderwerp vraagt om een ‘marginale’ schriftuur? – zijn ingrijpend; ze klinken ook door in de hier verzamelde bijdragen. Zelfs wanneer men de marge los denkt van de binaire opposities, kampt ze nog steeds met het probleem dat ze hier enkel in ‘centrale’ – wetenschappelijke – bewoordingen een plaats kan krijgen. In hoeverre de marge op die manier gecorrumpeerd wordt, en vooral wat het betekent om vanuit dit besef een literaire tekst of traditie te beschrijven, komt aan bod in **Arnout De Cleenes** beschouwing van de receptie van de ‘outsiderauteur’ Sophie Podolski. **Sofie Verraest** onderzoekt dan weer de mogelijkheden om Sloterdijks ruimtelijke terminologie toe te passen op Houellebecq's oeuvre.

Een disciplinaire problematiek

Ook vanuit wetenschapshistorisch en disciplinair perspectief toont de marge zich als een dynamisch en problematisch begrip. De manier waarop sinds de jaren zestig door literatuurwetenschappers geijverd is om het begrip ‘literatuur’ en de verzameling teksten die haar zouden constitueren open te trekken, vertoont zowel continuïteit als discontinuïteit. In de vorige eeuw moest de literaire canon zich, onder toenemende druk, openstellen voor de integratie van uiteenlopende (voorheen) ‘marginale’ genres, zoals de postkoloniale en de populaire literatuur. De ambitie en het resultaat van dat programma uitte zich in een fundamentele verbreding van het corpus: niet alleen Stéphane Mallarmé en James Joyce moesten bestudeerd worden, ook Aimé Césaire en Ian Fleming eisten voortaan hun plaats op. De modernistische canon kwam onder vuur te liggen; haar navolgers moesten de aandacht delen met tot dan toe niet of minder bestudeerde auteurs en teksten. De grenzen van de literatuur en de wetenschap die haar bestudeert, werden opengesteld: gelijktijdig met – en beïnvloed door – een theoretische en methodologische paradigmawissel die het poststructuralisme inluidde (maar die ook al vroeger getraceerd kan worden in het werk van de Russische formalisten en Praagse structuralisten), vernieuwde ook het onderzoeksperspectief. Nog steeds weerklinken stemmen die de literaire canon (als westers, blank en mannelijk) aanvallen en streven naar een integratie van onderzoeksgebieden die te weinig aan bod komen.

Ondanks deze legitieme literatuurwetenschappelijke vernieuwing blijft echter de vraag in hoeverre de voorheen genegeerde teksten niet nog steeds een marginale status hebben. Kwantitatief levert dat voor sommige ‘marginale’ populaire genres een paradoxale vaststelling op. Hoeveel lezers van J.K. Rowlings *Harry Potter*-cyclus zijn er voor het aantal lezers van Prousts *À la recherche du temps*

perdu, enerzijds? Hoeveel literatuurwetenschappelijke essays over *Fifty Shades of Grey* voor het aantal studies over *Un coup de dés* anderzijds? Door de receptie en het publiek van marginale literatuur na te gaan, toont de marge zich in een ander licht. De marges van de literatuur lijken voorbestemd voor wat, historisch gezien, te vereenzelvigen is met een sociale hiërarchie. Die literair-sociologische benadering staat onder meer centraal in Marc Angenots recente *Les dehors de la littérature*: ‘La mise à l’écart du paralittéraire, il y a plus d’un siècle, avait ce mérite qu’elle carburait à l’évidence: elle est homologue de la supériorité “de classe” du bourgeois cultivé’ (2013: 11). Nochtans kan het onderzoeken van deze populaire, niet-gecanoniseerde literatuur, in relatie tot de canon, een nieuw licht werpen op het functioneren van de literatuur zelf. De vraag die Angenot stelt, is daarom: ‘*que savent ces genres exclus, que savent-ils de la modernité et de la vie moderne que la littérature légitime, produit d’une raréfaction et d’une “sublimation” [...], purifiée de je ne sais quelle indignité conjointe à je ne sais quelle utilité dégradante, à je ne sais quelle triviale destinée de consommation et d’obsolescence programmée, que la haute littérature, dis-je, ne se soucie pas de savoir et de donner à voir?*’ (2013: 17).⁵ De literaire marge (*in casu* de negentiende-eeuwse populaire literatuur), zo betoogt Angenot, heeft het potentieel om *andere* kennis van de literatuur en haar functioneren te reveleren. Men moet dus op de hoede te zijn om de marge-discussies te bestempelen als een louter historisch gegeven: de hedendaagse literatuurwetenschap mag zich dan wel principieel profileren als een open wetenschappelijk veld, een vluchtige blik op de concrete praktijk toont de noodzaak om de marge blijvend te bestuderen en herdenken.

Sinds het begin van de eenentwintigste eeuw valt echter een andere dynamiek op, die zich vooral in het Angelsaksische gebied situeert. Niet langer het uitbreiden van de literair-wetenschappelijke interesse is de ambitie (hoewel de achterliggende doelstelling nog steeds het doorbreken van de hegemonie van de klassieke literaire canon is). De beweging die nu gemaakt wordt, is het transformeren van literatuurwetenschappelijke methodologieën tot (elementen binnen) inter- en transdisciplinaire disciplines die zich noemen naar de marge die ze onderzoeken. Daarbij wordt vrijwel steeds een sociale ‘marge’ als uitgangspunt genomen. Een snelle blik op het actuele menswetenschappelijke landschap toont de prominente aanwezigheid van Women’s Studies, Disability Studies, Native-American Studies, Black Studies, Hispanic Studies, Queer Studies, enzovoort. Kenmerkend voor al deze ‘Studies’ is de nadrukkelijke interdisciplinaire benadering van het onderwerp, waarbij naast sociologie, filosofie en recht ook cultuur- en literatuurwetenschap een plaats krijgen. Deze ‘Studies’ differentiëren zich ostentatief ten opzichte van de literatuurwetenschap: ze bestuderen niet alleen een door haar ‘miskend’ en marginaal onderwerp, maar tonen ook de noodzaak van een verruimde methodologische benadering en profileren zich expliciet als interdiscipli-

5. In zijn boek bestudeert Angenot laatnegentiende-eeuwse genres zoals *science-fiction*, ‘romans pour les femmes’ en socialistische poëzie.

nair. Ze vestigen zich bovendien via een eigen institutionele verankering (die hen legitimeert in contrast met de disciplines die hun interdisciplinariteit voeden). Naast toenemende academische publicaties (met als meest zichtbare element het verschijnen van ‘readers’) en congressen, is er ook een pedagogische verankering met een eigen curriculum.

Deze ontwikkelingen zijn bijzonder boeiend. Ze laten zien hoe verrijkend het kan zijn om de gangbare en geijkte paden van de afzonderlijke disciplines te verlaten en zich te concentreren op de complexiteit van objecten vanuit een veelheid aan perspectieven. Tegelijk echter brengt de aantrekkingskracht van zo een brede benadering het risico met zich mee dat de specificiteit van onderzoekstradities en van objecten daardoor opgaat in een minder precies totaalbeeld. Enerzijds is de emancipatorische claim gegrond: een constant herdenken van wat het onderwerp van de literatuurwetenschap uitmaakt is inderdaad wenselijk én noodzakelijk. De verbreding van onderzoeksthema’s en het overschrijden van disciplinaire grenzen waarop deze ontwikkeling steunt, die ze belichaamt en ook expliciet claimt, sluit aan bij een openheid die de menswetenschappen de voorbije decennia toenemend karakteriseert. Die openheid staat anderzijds in schril contrast met de nieuwe verkaveling die bewerkstelligd wordt door de institutionele claim van specificiteit van elk van deze studies. Het lijkt te leiden tot (modieuze) niches die een vage gemeenschappelijke insteek hebben, maar zich (radicaal) begrenzen via hun onderwerp.

De plaats die de literatuurwetenschap daarbij inneemt, lijkt steeds ‘marginaler’ te worden: ze bekleedt dan wel een positie binnen het interdisciplinaire kader, de manier waarop ze ingelijfd wordt, lijkt telkens een idiosyncratische toe-eigening te zijn. In welke constellatie van disciplines komt de literatuurwetenschap terecht, en hoe verhoudt ze zich tot de culturele studies, de overkoepelende interdiscipline? Bovendien is er, vanuit literatuur-theoretisch standpunt, frequent een problematische analogie vast te stellen: de ‘Studies’ buigen zich over teksten waarbij auteurs en personages, genese en inhoud, parallellen vertonen; of beter: ze worden beschouwd als relevant *omdat* ze die parallellen vertonen. De emancipatorische claim voedt zich zowel aan het onderwerp van de tekst (een problematische, marginale identiteitskwesie bij een verteller/personage) als aan de biografische achtergrond van de auteur (een problematische, marginale identiteit van de schrijver). De opkomst van deze ‘Studies’ is een ontwikkeling die via het diachronische perspectief van de marge in haar volle disciplinaire paradoxaliteit aan het licht komt. De marginaliteit die als een geuzennaam de wetenschappelijke claim ondersteunt, lijkt exponentieel te groeien wanneer het gaat om Black Queer Studies (red. Johnson & Henderson 2005), Feminist Disability Studies (red. Hall 2011), enzovoort.

Deze disciplinaire thematiek van de marge speelt op de achtergrond van meerdere bijdragen in dit cahier – zij het zonder een exclusief sociale invulling van die marge. **Lies Xhonneux** beroept zich op de Queer Studies bij haar bespreking van het werk van Rebecca Brown. **Heidi Peeters** onderzoekt het potentieel van de

Orphan Studies voor het bestuderen van novellisaties. **Geert Buelens** schippert tussen literatuur- en cultuurwetenschappen om songteksten een plaats te geven, met de overzeese Hiphop Studies in het achterhoofd.

In margine

De voorliggende verzameling artikelen heeft geenszins de pretentie de marges van de literatuur exhaustief in kaart te brengen. Op het spel staat veeleer wat het betekent om een uitspraak als ‘in kaart brengen’ te hanteren en op welke manier de marge binnen een dergelijke ruimtelijke benadering van de literatuur zowel historisch als conceptueel een problematisch en tegelijk (en daardoor) productief wetenschappelijk vertrekpunt kan vormen. Exhaustiviteit staat bovendien lijnrecht tegenover elke mogelijke invulling van de marge: haar onvoorspelbaarheid en ongelimiteerde verstrooiing lijkt een wezenskenmerk, dat niettemin in een terugkerende én transformerende orde aan de oppervlakte komt. Precies die polysemie is wat marges tot een onuitputtelijk reservoir voor de literatuurstudie maakt. Dit themanummer kan daarom niet anders dan onvolledig zijn. De postkoloniale literatuur komt niet aan bod, net zo min als de wereldliteratuur. Een populair onderzoeksonderwerp als *middlebrow*, dat de relatie tussen marge en centrum herdenkt vanuit een ‘tussenruimte’, staat in geen enkele bijdrage centraal. De witruimte die teksten en manuscripten omgeeft en, al was het maar om etymologische redenen, een plaats zou moeten krijgen in dit nummer, komt niet aan bod.

Ook de witruimtes die deze teksten insluiten, blijven onbesproken. Ze worden daarenboven letterlijk wit gelaten. Ze verbergen de originele context waarin de auteurs hun voordracht brachten op de VAL-dag (KU Leuven, 16.11.2011), die aan de basis van dit cahier ligt; ze verzwijgen de opmerkingen van referenten en de inbreng van het publiek, de herwerkingen van de auteurs (die we erkentelijk zijn voor hun originele bijdragen), de commentaren van reviewers (die we bij deze willen bedanken), en onze eigen bedenkingen, verwondering en vragen bij wat op het eerste gezicht een (te) dispaaraat geheel van teksten leek. De maagdelijkheid van de marges is dus verraderlijk. Dit nummer wil marges van de literatuur vanuit die veelzijdige problematiek slechts selectief bevragen. Zo is de witheid van deze marges evengoed een nieuw vertrekpunt. Ze verwachten bijkomende referenties, lijnen die de essentie van een bijdrage aanduiden, vraagtekens die op lacunes, vaagheden of onjuistheden wijzen. De marges vragen om benut, ingevuld, beschreven te worden. De marge is de ruimte waar de tekst ophoudt geschreven te zijn, en opnieuw be- en geschreven wordt. De marge is, bij uitstek, de ruimte van de lezer.

Bibliografie

- Angenot, M. *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*. Paris: Honoré Champion, 2013.
- Bachelard, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 2012 [1957].
- Casanova, P. *La république mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- Derrida, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- Foucault, M. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972 (Collection Tel).
- Foucault, M. 'Des espaces autres', in: *Dits et écrits II: 1976-1988* (red. Defert, D. & Ewald, F.). Paris: Gallimard, 2001 [1984], 1571-1581.
- Foucault, M. 'La pensée du dehors', in: *Dits et écrits I: 1954-1975* (red. Defert, D. & Ewald, F.). Paris: Gallimard, 2001 [1966], 546-567.
- Hall, K. Q. (red.) *Feminist Disability Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- Johnson, E.P. & Henderson, M.G. (red.) *Black Queer Studies. A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Lotman, J.M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* (vert. Shukman, A.). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- Soja, E. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso Press, 1989.

DE GESTILEERDE AUTEUR

Stijl, auteurschap en grafische literatuur

Charlotte Pylyser & Steven Surdiacourt

KU Leuven

Verschijselen in de marge zijn interessante uitgangspunten voor een reflectie over de mechanismen die culturele systemen vorm geven en bestendigen. Doordat ze veelal afwijken van de heersende norm maken ze de onderliggende waarde-economie van het systeem (opnieuw) zichtbaar. Bovendien dagen ze de theoreticus steeds weer uit om andere, betere descriptieve modellen te ontwikkelen. Zo wordt de een-op-eenconceptualisering van het verband tussen werk, stijl en auteurschap, die vaak op culturele centrumfenomenen gebaseerd is, uitgedaagd door en in een aantal gebruiken aan de zelfkant van het literaire systeem. Een van de meest tot de verbeelding sprekende voorbeelden van een dergelijke afwijkende (genrefictionele) praktijk is ongetwijfeld het stationsromannetje. De heteronome logica, die formulaire reeksen zoals die van het beruchte uitgeverconcern Harlequin kenmerkt, zorgt namelijk voor een complexe distributie van wat Foucault in 'Qu'est-ce qu'un auteur?' ([2001] 1969) de auteursfunctie noemt (zie Goris 2011): ten minste een deel van de auteursfunctie wordt opgenomen door de uitgever. Ook het stripverhaal, het medium dat centraal staat in deze reflectie, stelt de een-op-eenopvatting over de band tussen stijl en auteur op de proef, en dat niet alleen omdat stripverhalen vaak ontstaan in een collectief productieproces.

Het veld van de grafische literatuur heeft sinds het begin van de jaren negentig zowel in de Verenigde Staten als in Europa een ingrijpende transformatie ondergaan. Met de introductie van het format van de *graphic novel* (zie Baetens 2011) zocht en zoekt het zich los te maken uit de culturele marge en aan te sluiten bij het literair-artistieke centrum. Het is dan ook geen toeval dat dit nieuwe culturele fenomeen zich spiegelt aan de praktijk die zich in het brandpunt van het hedendaagse literaire bedrijf bevindt: de *novel*, de roman. De prototypische¹ *graphic novel* onderscheidt zich onder meer van het klassieke stripverhaal of de *comic* door het publicatieformaat – een (hardcover) boekformaat in plaats van het Franco-Belgische album of de Amerikaanse *comic book* – en de voorkeur voor het op zichzelf staande verhaal, de zogenaamde *one-shot*. Daarnaast richt de *graphic novel* zich in tegenstelling tot het klassieke stripverhaal en de *comic book* voorna-

1. De *graphic novel* blijft binnen comics studies een gecontesteerd fenomeen dat niet werkelijk als een medium of genre op zich functioneert, maar toch een distinctieve praktijk of modus belichaamt. Deze tekst heeft vanzelfsprekend niet de ambitie om een doorgedreven, laat staan exhaustieve, bottom-up beschrijving te presenteren van de vorm. In plaats daarvan opteren we voor een prototypisch model van de *graphic novel*, aangevuld met een aantal veldobservaties, dat een werkbare beschrijving van een aantal kernelementen van het fenomeen (vooral in relatie tot de klassieke strip) naar voor moet brengen.

melijk tot een volwassen publiek. Nog belangrijker, echter, zijn de activering en de cultivering van een auteurspraktijk en vooral van een auteursdiscours die het graphic novel-fenomeen met zich meebrengt. Waar de klassieke strip in de regel tot stand komt binnen het raamwerk van een samenwerking, minimaal tussen een tekenaar en een scenarioschrijver, zijn graphic novels vaak het resultaat van de inspanningen van een enkel individu dat zich in een autonome creatiologica inschrijft.² Het hoeft niet te verbazen dat de groeiende aanwezigheid van het auteursdiscours binnen het veld van de grafische literatuur zich uit in een versterking van een personalistische visie op stijl. In Vlaanderen zien we die visie onder meer bevestigd en verdergezet op het educatief-institutionele niveau, door de inbedding van het belang van de zoektocht naar een eigen stylistische stem in het curriculum van de enige stripopleiding die het landsdeel rijk is, namelijk de opleiding Beeldverhaal in Sint-Lukas Brussel.

De complexe wisselwerking tussen de heteronome logica van het collectieve productieproces dat het stripbedrijf domineerde tijdens de vorige eeuw en het autonome paradigma dat het striplandschap dezer dagen bepaalt, komt tot uiting in een aantal interessante gevallen van stijltoekenning die binnen het (wetenschappelijke) spreken over strip tot nu toe onderbelicht zijn. Het gaat dan om stripmakers uit de twintigste eeuw, zoals Hergé, Bob De Moor en Edgar P. Jacobs, die zich binnen het commerciële (heteronome) collectieve productiecircuït zo onderscheiden hebben dat zijzelf als auteur en hun stijl als een auteursstijl herkend kunnen worden. Alhoewel Hergé, De Moor en Jacobs een auteursfunctie op zich nemen die in tegenstelling tot die van de grote uitgeverconcerns (à la Harlequin) de constructie van een auteurssubject vooropstelt, zijn er toch een aantal complicaties in verband met de manier van werken van die drie auteurs, die niet vanuit een personalistische visie op stijl (waarbij stijl een bijna biologische, onvervreemdbare, uiting en verlenging is van een auteurssubject) gevat kunnen worden. Deze complexe gevallen zullen aan het einde van deze tekst uitgebreider besproken worden.

Naar aanleiding van de hierboven geschetste complexiteit en als antwoord op het feit dat theoretische reflecties in verband met stijl en auteurschap vaak een overweldigend personalistische inslag hebben, pleiten we ervoor om, ten minste wat strips betreft, het personalistische centrumdenken over auteursstijl tussen haakjes te zetten. We schetsen een functionalistisch alternatief dat ook rekening houdt met het contextuele aspect van stijltoekenning. Ons doel daarbij is niet om een definitief antwoord te geven op de vraag hoe een bepaalde stijl als auteursstijl (h)erkend wordt, maar om het belang van de historisch-contextuele en visueel-

2. Ook Rodolphe Töpffer (1799-1846), de Zwitserse oervader van de strip, schrijft zich in in de autonome productiologica. Het zou dus vanuit diachroon perspectief wat kort door de bocht zijn om de graphic novel als een absoluut product van een lineaire ontwikkeling te beschouwen. In contrast met de hedendaagse graphic novelbeweging heeft het werk en het discours van een Töpffer echter weinig te maken met de aangehaalde legitimatie-oriëntatie en de rol die de discursieve cultivering van auteurschap daarin speelt. Het is daarom ook vooral op dat vlak dat we de eigenheid van het fenomeen van de graphic novel willen situeren.

tekstuele specificiteit van het stripmedium bij die toekenningsprocessen uit de verf te laten komen. Dat doen we in eerste instantie door een foucauldiaans contextueel-ideologisch model te construeren van de relatie tussen auteurschap en strip. Dat model confronteren we vervolgens met een aantal gevallen die aan zijn prototypische karakter ontsnappen en dus indicatief zijn voor het bestaan van een tweede factor met betrekking tot de problematiek van auteursstijl in strips, die van tekstuele herkenning en continuïteit. Bij wijze van afsluiter worden de gevallen Hergé, De Moor en Jacobs uitvoeriger besproken om zo het belang van de interactie tussen de contextuele en de tekstuele factor te illustreren.

Stijl: van een personalistische naar een functionele opvatting

In een personalistische stijlopvatting wordt stijl gezien als een uiting van de persoonlijkheid van de auteur en dus als een biologische categorie, als ‘un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l’auteur’ zoals Roland Barthes (1953: 178) schrijft in *Le degré zéro de l’écriture*. Stijl, voegt Barthes (1953: 178) eraan toe, is dan niet het resultaat van een keuze, maar van een lichamelijke opwelling [*poussée*] die aan de controle (en dus ook aan de verantwoordelijkheid) van de auteur ontsnapt. Het onbewuste karakter van de stijl garandeert hier zijn onvervreemdbaarheid en biedt zo een (mogelijke) verklaring voor het gemak waarmee een bepaalde stijl aan een auteur kan worden gekoppeld. Christelle Reggiani (2002) stelt dan ook vast dat een dergelijke romantische opvatting van stijl berust op een veralgemeend principe van eenheid: een individuele auteur heeft één eigen (want: onvervreemdbare) stijl waarmee hij homogene teksten produceert die deel uitmaken van een coherent oeuvre. Het persoonlijke karakter van de stijl in deze opvatting maakt elke vorm van kritische reflectie onmogelijk. Een verschijnsel dat zo diep geworteld is in de eigenheid van de auteur laat zich immers niet in objectiverende termen vangen en kan dus enkel het onderwerp vormen van een al even persoonlijk waardeoordeel door de criticus of de theoreticus. Zo bevestigt de Amerikaanse criticus Robert C. Harvey in *The Art of the Funnies* (1994) eerst de geldende stijlopvatting (‘Graphic style is to the visual character of a comic strip what diction is to language: each is so peculiarly distinct to every practitioner that the relation it may have to such external matters as story is very subtle. A cartoonist’s style is distinctly his own, his mark on his work’ (Harvey 1994: 16)) om dan te besluiten dat de bespreking van de stilistische aspecten van een stripverhaal slechts ‘a matter of personal taste’ kan zijn (Harvey 1994: 17).

Het is de beroemde (en beruchte) herformulering van de auteursproblematiek in ‘Qu’est-ce qu’un auteur?’ die een andere, meer vruchtbare manier introduceert voor het begrijpen van de band tussen stijl en auteurschap. Voor Foucault is de auteur (we herhalen even voor de duidelijkheid) een functie die toegekend wordt aan een bepaald type discours en die, onder meer, bepaald wordt door de socio-

culturele context waarin die vertogen circuleren. Van wezenlijk belang daarbij is dat Foucault het gecultiveerde *a priori* van de auteur radicaal doorbreekt. De auteur gaat, in Foucaults visie, niet vooraf aan de tekst. Een tekst (of een boek, theorie, traditie of discipline) kan in tegendeel een auteursfunctie toegekend krijgen als hij aan bepaalde voorwaarden voldoet en binnen een context functioneert die het auteursconcept (h)erkent. Foucault herkent verder in de romantische invulling van het auteursconcept een ideologische constructie waarbij de auteur weergegeven wordt als het omgekeerde van wat zijn historisch reële functie is. In tegenstelling tot het idee dat de auteur functioneert als principe van oneindige en overvloedige betekenisexpansie (een neveneffect van de onkenbaarheid die het auteursconcept in de personalistische visie toegekend wordt) stelt Foucault dat de auteursfunctie systematisch als regulerend en inperkend principe ingezet wordt: ‘La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l’univers des discours’ (2001 [1969]: 831). De auteursfunctie is voor Foucault slechts één (maar wel een erg belangrijk) van de vele mechanismen waarmee de veelheid aan discoursen gestructureerd wordt en het is dus ook niet ondenkbaar, zoals hij aan het einde van zijn tekst suggereert, dat de auteursfunctie in de toekomst plaats zal moeten maken voor andere vormen van discoursregulering. De denker benadrukt ook dat de werking van de auteursfunctie als reguleringsmechanisme sterk afhankelijk is van de specifieke context waarin ze functioneert: ‘elle [la fonction-auteur] ne s’exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation’ (Foucault 2001 [1969]: 831).

In ‘Qu’est-ce qu’un auteur?’ wordt ons dus een alternatief aangeboden voor de veronderstelling dat een tekst en zijn stijl een onvervreembare, persoonlijke, intrinsieke en biologische uiting van een reëel auteurssubject zijn, een opvatting die – zoals we verder in de tekst zullen zien – duidelijk aanwezig blijft in het hedendaagse spreken over auteurschap binnen het stripveld. Natuurlijk zijn met een andere benadering van het concept auteur de uitdagingen die het concept stijl met zich meebrengt, niet verdwenen. Maar ook hier helpt Foucault ons op weg met een opmerking over de band tussen auteurschap en stijl. Over die band schrijft hij dat de moderne literaire kritiek de auteur (onder andere) inzet als principe van stilistische eenheid [*unité d’écriture*]. Dat principe laat ons toe stilistische veranderingen te begrijpen en te beschrijven volgens ‘les principes de l’évolution, de la maturation ou de l’influence’ (Foucault 1969 [2001]: 830). De nadruk die Foucault legt op het principe van eenheid voert ons terug naar zijn opvatting van het auteursbegrip als inperkend mechanisme dat ons toelaat betekenis te puren uit de discursieve chaos waarmee we interageren. We kunnen ons echter niet van het idee ontdoen dat de relatie tussen stijl en auteurschap (vooral in stripverhalen) nog hechter is dan Foucault het voorstelt. Het is allicht overdreven te beweren dat (omgekeerd) stijl ingezet kan worden om veranderingen en tegenstrijdigheden in het (een?) auteurschap te lijmen, voornamelijk omdat auteurschap (in tegenstelling tot stijl) geen waarneembare (in ons geval een erg dominante, visuele) neer-

slag in de tekst zelf heeft. Auteur en stijl op hetzelfde functionele niveau plaatsen zou dus een vergissing zijn.³ Maar toch lijkt grafische stijl, door het mechanisme van herkenbaarheid en herkenning, een factor te zijn die de toekenning van een auteursfunctie aan een tekst mee bepaalt. Daarom zullen we in onze zoektocht naar de mechanismen die, in het veld van de grafische literatuur, bepalen dat (en of) een bepaalde stijl als auteursstijl wordt herkend, naast de contextuele (en in die volgorde) ook rekening houden met een (inter-)tekstuele factor.

Stripverhaal of graphic novel: de contextuele factor

Wat het externe aspect betreft, herinneren we aan Foucaults stelling dat de auteursfunctie niet alle discoursen op een constante en universele manier beïnvloedt en aan het belang dat hij daarbij hecht aan de institutionele bewegingen van de verschillende discoursen. Kijken we naar de socio-historische, productie- en institutionele tendensen die zich aftekenen binnen respectievelijk het literaire veld, het veld van de strip en dat van de graphic novel, dan kunnen we inderdaad een interessante discrepantie opmerken wat de toekenning van de auteursfunctie betreft.

Binnen het literaire veld, tenminste als we ons op het centrum van dat veld richten, is de auteur een alomtegenwoordig gegeven. We hebben het dan over de *originator*, het expansieve ideologische product dat al lange tijd (sinds de zeventiende eeuw) onze literaire ervaring vergezelt. De dominantie van de expansieve auteur culmineert in een fenomeen dat ook Foucault al opmerkte in ‘Qu’est-ce qu’un auteur?’: de personalitycultuur, de toenemende tendens van de individualisering die zich – net zoals in andere domeinen van de samenleving – zwaar laat gelden binnen het veld van de literatuur. Het belang van artistieke prijzen, het systeem van subsidies (in Vlaanderen) en waardering van opinies in diverse media plaatsen de auteur op een voetstuk waar zijn geschreven helden nooit op kunnen klauteren. Socio-historisch (de personalitycultuur sinds de opkomst van de roman), productieel (de literaire auteur heeft relatief veel controle over het productieproces) en institutioneel (auteursbeurzen, scheppingsbeurzen, onderwijs) gezien neemt het auteurssubject een prominente plaats in in de literatuur, hetgeen volgens de redenering van Foucault een reden is waarom literatuur één van die vertogen is die tegenwoordig een auteursfunctie op zich kunnen nemen. Op zijn beurt zorgt de contextuele toekenning van de auteursfunctie aan wat als literatuur wordt herkend ervoor dat auteur en stijl makkelijker met elkaar in verband gebracht worden.

3. Eventueel zou men hier een onderscheid kunnen maken tussen stijl en stijlfunctie (in zoverre zo’n onderscheid geen misbruik maakt van de flexibiliteit van Foucaults denkraam), maar de exploratie van dit begrippenpaar zou ons te ver doen afdwalen van onze onderzoeksvraag.

De koppeling auteurssubject-stripverhaal is daarentegen veel minder evident. Het veld van het klassieke stripverhaal is georganiseerd volgens de principes van de cultuurindustrie. Daarin wegen bedrijfsstrategieën zwaarder door dan de wensen van individuele kunstenaars. Binnen die context worden tekenaars niet noodzakelijk erkend als de auteurs van hun werk, ze zijn in de eerste plaats producenten die hun opdrachtgevers teksten, tekeningen en verhalen leveren. In een dergelijk systeem is grafische stijl dan ook vooral op te vatten als het effect van een bepaald productieproces gestuurd door een bedrijfslogica. Een goed voorbeeld van een stripreeks die zich in een dergelijke logica inschrijft is de in België ooit bijzonder populaire avonturenstrip *Bessy*. Alhoewel *Bessy* een vaste waarde geworden is binnen het jeugdstripsegment weet, slechts een minderheid van de lezers dat de stripreeks een tijdlang door Willy Vandersteen gemaakt is. Dat de naam van Vandersteen niet geassocieerd wordt met *Bessy* (maar natuurlijk wel met *Suske en Wiske*) heeft een dubbele reden: niet alleen is er binnen de economie van de cultuurindustrie weinig (of geen) plaats voor de erkenning van een auteurssubject, maar bovendien is de gebruikte stijl te stereotiep (te weinig opvallend, te weinig verschillend) om Vandersteens auteurschap alsnog te (be)vestigen.

De opvallendste uiting van de beschreven industriële logica is ongetwijfeld het studiosysteem waarin meerdere makers (tekenaars, scenaristen, ...) werken aan de realisatie van een enkel product. Dergelijke vormen van collectieve (en vaak anonieme) productie hebben een grote rol gespeeld in de ontwikkeling van het Amerikaanse stripverhaal. In een ietwat verschillende vorm zijn ze ook terug te vinden binnen de Frans-Belgische traditie (o.a. Studio Vandersteen of de Studios Hergé). Het productieproces in het studiosysteem valt nog het beste te vergelijken met de auto-assemblage. Will Eisner, de latere vader van de Amerikaanse graphic novel en mede-oprichter van de bekende Eisner-Iger *shop* (of studio) schrijft: 'We made comic book features pretty much the same way Ford made cars. I would write and design the characters, somebody would pencil them in, somebody else would ink, somebody else would letter' (geciteerd in Wright 2001: 6). De grote uitdaging voor elk van de medewerkers van een dergelijke shop is natuurlijk niet de ontwikkeling van een eigen stijl, maar het aanhouden (over verschillende afleveringen en verhalen) van een consistente studiostijl. Dat streven naar consistentie wordt nog het best gevat in de woorden die Max Gaines, een van de pioniers van de Amerikaanse strips, zijn medewerkers placht toe te roepen: 'Don't give me Rembrandt, give me production!' (geciteerd in Wright 2001: 22). Toch duiken (of doken, vermits de digitalisering van het productieproces een grotere stilistische controle lijkt mogelijk te maken) er door de voortdurende tijdsdruk en de moeilijkheden van de collectieve productie wel eens stilistische inconsistenties op in de verhalen, zoals Hatfield (2011: 48) opmerkt. Deze inconsistenties fungeren tegelijkertijd als zeldzame sporen van het productieproces en als afwijkingen die het algemene streven naar consistentie bevestigen.

Het gevolg van dit productie- en waardesysteem is dat er binnen het stripveld veel minder een personalitycultuur heerst; personages, werelden (het befaamde

Marvel Universe, bijvoorbeeld) en uitgeversideologieën staan centraal. En de stijl van de verschillende stripverhalen verwijst dan ook eerder naar grotere entiteiten (zoals een bepaalde uitgeverij) dan naar individuele kunstenaars.

Natuurlijk kan de auteursfunctie niet enkel toegekend worden aan een subject; een uitgever of een school kunnen volgens de logica van Foucaults model ook een auteursfunctie op zich nemen. In dat geval lijkt de ideologische dimensie die typerend is voor de manier waarop we in de praktijk omgaan met auteurs echter weg te vallen, hetgeen de daadwerkelijke toekenning van de auteursfunctie aan zo'n entiteit bemoeilijkt. De institutionalisering van het universeel expansieve auteurssubject verzwakt immers de mogelijkheid tot (contextuele) auteurstoekenning aan bepaalde instituties (maar maakt ze niet onmogelijk zoals in het geval van de uitgevers Marvel en D.C. in de VS en de school van Marcinelle of de Brusselse school in België). In elk geval blijven de kunstenaars die werkzaam zijn in het veld van het stripverhaal vooral makers. Slechts uitzonderlijk zullen ze een auteursfunctie toegekend krijgen binnen het culturele systeem, soms (en steeds vaker) geholpen door retroactieve contaminatie vanuit het recent opgedoken graphic novel-model.

Met de graphic novel is een model in het leven geroepen dat aspecten van het literaire systeem in een spanningsverhouding plaatst met elementen van de klassieke strip. In het veld van de graphic novel wordt namelijk veel belang gehecht aan de kunstenaar als auteur. Daardoor kan de auteursfunctie veel gemakkelijker in het medium gecodeerd worden dan het geval is bij het stripverhaal (al leidt dat niet noodzakelijk tot een corresponderende decoding bij de ontvanger). De auteurspositie is zo centraal in dit veld dat de makers van graphic novels in de regel een compleet auteurschap ambiëren, waarbij dezelfde kunstenaar zowel het scenario als de tekeningen verzorgt. De beschreven eigenheid van de graphic novel kwam opvallend goed naar voren in een interview dat we in februari 2012 afnamen van een aantal studenten van de opleiding Beeldverhaal aan de Brusselse kunsthogeschool Sint-Lukas (Studenten beeldverhaal Sint-Lukas Brussel academiejaar 2011-2012). In het programma van deze opleiding wordt expliciet vermeld dat de studenten opgeleid worden tot auteurs en niet tot studiomedewerkers van bestaande striphuizen. Dat werd ook door de studenten herhaaldelijk benadrukt. Deze leden van de knip-en-plak-generatie bleken een verrassend romantische opvatting te hebben van wat een auteur is of zou moeten zijn. Hun opvatting stemde in grote lijnen overeen met de biologische, personalistische interpretatie van het auteursconcept. Het *a priori* van de auteur in combinatie met het idee van stilistische eenheid kwam heel duidelijk naar voor in hun conclusie dat 'je altijd door je eigen ogen kijkt naar wat je weergeeft' (studenten Beeldverhaal Sint-Lukas Brussel). Het imiteren van andermans stijl is dus onwenselijk en zelfs onmogelijk.

Het belang van het auteurssubject (en de afstand die dat genereert ten opzichte van de traditionele strip) wordt in het voorbeeld van de opleiding Beeldverhaal bijzonder sterk benadrukt en zelfs verheven tot essentieel element van de graphic novel-vorm. Als die opvatting eenmaal binnen een onderwijssysteem

gehanteerd wordt, zorgt dat op zijn beurt natuurlijk opnieuw voor de institutionele verankering van de mogelijkheid tot (en het belang van) het coderen van de auteursfunctie in de graphic novel. Eenvoudig gesteld wordt er over graphic novels vaak gesproken in termen van auteurschap. Dat wordt ook gereflecteerd in, onder andere, de persoonlijke media-aandacht voor de kunstenaars. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat de (auto)biografie het genre bij uitstek is dat de graphic novel typeert (denken we aan *Maus* van Art Spiegelman en *Persepolis* van Marjane Satrapi, of recenter, *Fun Home* van Alison Bechdel).

Wat stijl en auteurschap betreft moet dus een onderscheid gemaakt worden tussen werken die binnen het stripdiscours gesitueerd kunnen worden en werken die als graphic novels herkend worden. De constructie van een auteursstijl wordt voor de eersten ondermijnd van buitenaf, door de discursieve en productionele context eigen aan de strip, terwijl de laatsten functioneren in een context die erg veel ruimte laat voor de auteur en zijn stijl (door de (over)activering van de ideologische dimensie van de auteursfunctie).

Verschil en herkenning: de (inter-) tekstuele factor

De economie van waarden die de productie, circulatie en receptie van grafische verhalen bepaalt, speelt, zoals we beschreven hebben, een grote rol in de erkenning (of niet) van de maker van een verhaal als auteur. Toch is die contextuele inbedding niet voldoende om te garanderen dat een kunstenaar al dan niet als auteur (h)erkend wordt en dat zijn/haar stijl als auteursstijl herkend wordt. Er zijn immers kunstenaars die er ondanks de geïnstitutionaliseerde anonimiteit van het commerciële circuit in slagen hun stempel te drukken. Omgekeerd zijn er ook kunstenaars uit het veld van de graphic novel die zich niet als auteur weten door te zetten. Bekende voorbeelden uit de eerste groep zijn natuurlijk Hergé (wiens verhalen in de Verenigde Staten interessant genoeg als graphic novels gepromoot worden) en Franquin en, in een Amerikaanse context, Will Eisner en Jack Kirby (die zijn status als auteur bevestigd zag in een recente academische studie die, niet toevallig, een belangrijk hoofdstuk bevat over zijn stijl (zie Hatfield 2012)). De tweede groep bestaat vooral (maar niet uitsluitend) uit kunstenaars die (nog) geen naam gemaakt hebben en over wie het dus moeilijk is uitspraken te doen. Dat laatste wijst nog maar eens op het belang van de auteursfunctie als discoursstructurend mechanisme.

Om de afwijkingen met betrekking tot het contextuele model te verklaren, moeten we rekening houden met een factor die we tot nog toe slechts zijdelings belicht hebben: de tekst zelf of, beter, de relaties tussen verschillende teksten. In de reeks van complexe operaties die de toekenning van een auteursfunctie bepalen (en dan vooral in het ruimere veld van de grafische literatuur), lijkt namelijk het stilistische aspect zelf een belangrijke functie te hebben. De auteursfunctie zou dan, tenminste deels, het effect zijn van een bepaalde stilistische constellatie. Het

dubbele auteurschap van Jean Giraud (als Jean Giraud (of soms Gir) en Moebius) is, bijvoorbeeld, in grote mate opgehangen aan de stilistische herkenbaarheid van beide auteurspersonae. Natuurlijk spelen in dit specifieke geval naast de stilistische aspecten ook generische (western versus sciencefiction) en verhaaltechnische (een eerder klassieke tegenover een meer experimentele verteltrant) aspecten een niet te onderschatten rol.

Het voorbeeld van Giraud laat duidelijk zien hoe de eigenlijke kunstenaar terugvalt op het principe van de veralgemeende eenheid (één auteur – één stijl – één coherent oeuvre) en dus gebruikmaakt van de ideologische constructie van de auteur als oorsprong om voor zichzelf een dubbel auteurschap te verzekeren. Tegelijkertijd toont dit voorbeeld wat de voorwaarden zijn waaraan een bepaalde stijl moet voldoen om als auteursstijl te kunnen functioneren. Op dit niveau spelen twee belangrijke en samenhangende concepten: onderscheid en herkenbaarheid. Om als auteursstijl te kunnen functioneren moet een stijl zich voldoende onderscheiden van andere stijlen en bovendien onmiddellijk herkenbaar zijn. Zelfs een kunstenaar die zich inschrijft in een bepaalde stilistische traditie moet zich een stijl aanmeten die zich voldoende onderscheidt van andere werken in dezelfde stroming, tenminste als hij/zij als auteur (h)erkend wil worden. Yves Chaland en Joost Swarte zijn, bijvoorbeeld, twee auteurs die zich duidelijk inschakelen in de traditie van klare lijn (de naam 'klare lijn' is trouwens door die laatste ingevoerd), maar die er tegelijkertijd in slagen een duidelijk onderscheidbare stijl te ontwikkelen. Het principe van auteursherkenbaarheid vraagt, naast een waarneembaar verschil met bestaande stijlen, ook een zekere vorm van continuïteit. Die continuïteit moet verzekeren dat verschillende werken in een gelijke of overeenkomstige stijl toegeschreven kunnen worden aan dezelfde auteur. Die noodzaak tot continuïteit sluit echter niet uit dat er een vorm van transformatie of stijlontwikkeling plaatsvindt.

De interactie tussen contextuele en tekstuele factoren: bij wijze van conclusie

Om onze reeks reflecties af te sluiten zonder te concluderen, stellen we aan het einde van deze tekst drie voorbeelden (Kirby, Hergé, Jacobs) kort voor. De bespreking van de voorbeelden moet ons toelaten om een aantal van de geïntroduceerde principes te hernemen en te toetsen aan een complexere werkelijkheid.

Jack Kirby (1917-1994) begon op 18-jarige leeftijd aan zijn loopbaan als tekenaar, eerst in de wereld van de animatiefilm en later als medewerker van verschillende *shops* en perssyndicaten. Het eerste hoogtepunt in Kirby's ontwikkeling is de oprichting van de Simon & Kirby *shop* in 1940 (en die zou bestaan tot het midden van de jaren vijftig). De studio was vooral bekend voor zijn werk in het superhelden- (met *Captain America* als speerpunt) en misdaadgenre en voor de ontwikkeling van *romance comics*. Het werk van Kirby valt in deze periode al op

door de barokke kracht en kinetische energie van zijn lijnvoering. Kirby's naam (samen met die van Stan Lee) wordt echter vooral geassocieerd met de vernieuwing van het superheldengere in de jaren zestig voor uitgever Marvel. Kirby zou nog tot het einde van de jaren zeventig werkzaam blijven in de stripproductie (een tijdje bij concurrent DC (voor het eerst als tekenaar én scenarist) en daarna terug bij Marvel). Daarna keerde hij definitief (met als uitzondering een aantal strips voor kleinere uitgevers in de jaren tachtig) terug naar de wereld van de animatie.

Voor ons betoog is het vooral interessant om te zien hoe Kirby erin slaagt zich te onderscheiden door zijn idiosyncratische stijl, die, in een systeem dat in principe geen ruimte voorziet voor een auteurssubject, als auteursstijl (of *signature-style* zoals Hatfield (2012) het noemt) (h)erkend kan worden. Zijn stijl is zo herkenbaar dat hij bedacht is met het adjectief 'kirbyesque' dat, althans volgens Hatfield (2012: 4), ingeburgerd is bij de Amerikaanse stripfanaten. De toegekende auteursfunctie blijkt bovendien zo sterk dat Kirby op verschillende momenten in zijn loopbaan medewerkers in dienst heeft om 'Kirby te doen', zodat een groot deel van zijn werk 'of assembly-line nature' was 'and thus only glancingly touched by him' (Hatfield 2012: 7). Nog opvallender is dat Kirby na de jaren zestig het slachtoffer dreigt te worden van zijn eigen succes: zijn stijl wordt dan zodanig geassocieerd met de vernieuwing van het superheldengere (die zelf onlosmakelijk verbonden was met Marvel) dat zijn stijl de status van auteursstijl dreigt te verliezen. Hatfield schrijft: 'That his work has been so widely imitated, to the point of becoming an industry standard in the 1960s, does not lessen its eccentricity – its peculiar charm and energy – but has made it more difficult to appreciate his genuine impact. Influence, when widespread enough, camouflages itself' (2012, 4). Die laatste observatie is vooral waar in een cultureel systeem waarin de imitatie van succesvolle formules eerder de regel dan de uitzondering is.

Een auteur waarvan het zo goed als onmogelijk is om de invloed te onderschatten is Hergé (1907-1983). Ook hij begint aan zijn loopbaan als tekenaar in een commerciële omgeving, maar weet zich al snel te onderscheiden door zijn klare lijn-stijl (die niet alleen een bepaalde grafische vormgeving is, maar ook (en belangrijker) een nieuwe manier van vertellen inhoudt). In 1950 richt Hergé de Studios Hergé op. De medewerkers van de studio (onder wie een aantal tekenaars die later zelf naam gemaakt hebben zoals Jacques Martin en Bob De Moor) moesten Hergé bijstaan in de uitbouw van zijn oeuvre. Aanvankelijk beperkte de taak van de studiomedewerkers zich tot de meer technische aspecten van het vak (letteren, inkleuren, ...) maar gaandeweg kregen ze een grotere invloed. Het is belangrijk de Studios Hergé niet te verwarren met grotere gezichtsloze instituties die zelf een auteursfunctie zouden kunnen uitoefenen (het Amerikaanse DC, bijvoorbeeld). De Studios Hergé waren veeleer een verlengstuk of beter een deel van de auteur Hergé en de studiomedewerkers werden dus in de eerste plaats aangeworven om, in Hatfields (2012) woorden 'Hérge te doen'. Het is veelzeggend dat de strips steeds getekend werden met de auteursnaam Hergé en niet met die van

de studio (en dat in tegenstelling tot de merknaam Studio Vandersteen die wel eens op stripverhalen prijkt).

Dat het niet altijd even eenvoudig is om het werk in een erkende auteursstijl verder uit te bouwen, bewijst de publicatie van het 23ste album van de avonturen van Kuifje (*Tintin et les Picaros*, 1976). Het album is nagenoeg volledig getekend door Bob De Moor en het verschilt stilistisch opvallend van de andere verhalen. Maar de auteursstatus van Hergé was toen al (en is nog steeds) sterk genoeg om een dergelijke stilistische afwijking te kunnen opvangen. In het verhaal van Hergé en Bob de Moor zien we een interessante wisselwerking tussen tekstuele en contextuele factoren. Hergé overstijgt de context van de commerciële strip dankzij zijn unieke tekstuele stijlkenmerken en wordt een auteur, maar zijn auteurschap, nu geïntegreerd in de stripcontext, zorgt er ook voor dat de stijl van De Moor niet als auteursstijl herkend kan worden.

Tot slot bespreken we nog een geslaagd voorbeeld van stilistische voortzetting. In 2009 verscheen een nieuw avontuur van Blake en Mortimer, *La Malédiction des Trente Deniers*. Het album bouwt niet alleen voort op het universum van Edgar P. Jacobs, maar de twee tekenaars (René Sterne en Chantal De Spiegeleer) hebben er bovendien voor gekozen om Jacobs' auteursstijl te gebruiken, om 'Jacobs te doen' (en slagen daar wonderwel in). Het grote verschil met het voorgaande voorbeeld is dat in dit geval het gebruik van een bepaalde auteursstijl niet geautoriseerd is door de auteur zelf; deze was op het tijdstip van de publicatie immers al 22 jaar overleden. Jacobs is een van die kunstenaars die zich zodanig heeft kunnen onderscheiden binnen het commerciële circuit dat hij als auteur erkend is. Voor deze publicatie met een duidelijk commercieel doel, vallen de tekenaars terug op de bekendheid van Jacobs als auteur en op de herkenbaarheid van zijn stijl. De auteursfunctie van Jacobs blijkt dus zo danig sterk dat na zijn dood andere makers kunnen blijven verder bouwen aan zijn oeuvre, zonder zelf als auteur gezien te worden.

Bibliografie

- Baetens, J. 'The Graphic Novel', in: *The Cambridge History of the American Novel*. New York: Cambridge University Press, 2011, 1137-1153.
- Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- Foucault, M. 'Qu'est-ce qu'un auteur?', in: *Dits et Ecrits I: 1954-1975* (red. Defert, D. & Ewald, F.). Paris: Gallimard, 2001 [1969], 817-849.
- Goris, A.. *From Romance to Roberts and Back Again: Genre, Authorship and the Construction of Textual Identity in Contemporary Popular Romance Novels*. Katholieke Universiteit Leuven, 2011. [Dissertatie]
- Harvey, R. C. *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- Hatfield, C. *Hand of Fire. The Comics Art of Jack Kirby*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

- Meesters, G. 'Les significations du style graphique. *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen et *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet', in: *Textyles*. 36-37, 2010, 215-233.
- Menu, J.-C. *La bande dessinée et son double*. Paris: L'Association, 2011.
- Reggiani, C. 'Le style comme indice: Le postulat de l'unité', in: *Fabula, la recherche en littérature*, 2002 [oktober 2011]: http://www.fabula.org/atelier.php?Le_style_comme_indice%3A_le_postulat_de_l%27unit%26eacute%3B
- Riffaterre, M. 'L'inscription du sujet', in: Molinié, G. & Cahné, P. (red.) *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994, 283-312.
- Studenten beeldverhaal Sint-Lukas Brussel academiejaar 2011-2012. Persoonlijk interview. 23 februari 2012.
- Wright, B. W. *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.

WAT HEET MARGINAAL THEATER?

Een doorlichting van het discours rond ‘marge’ in het naoorlogse West-Europa

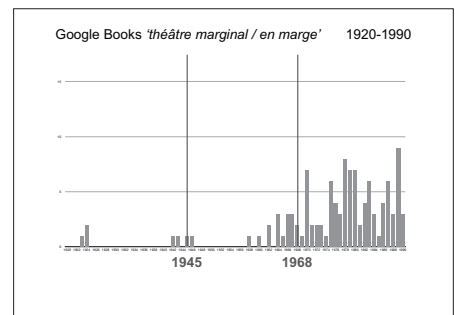
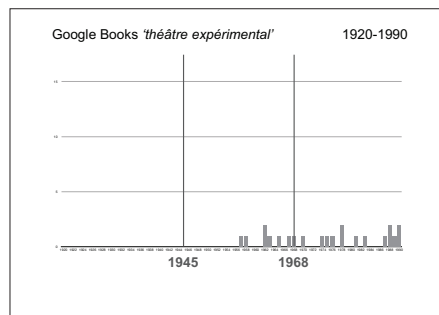
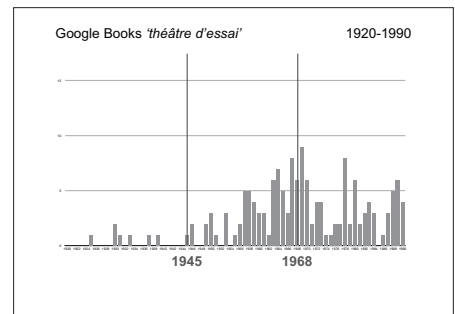
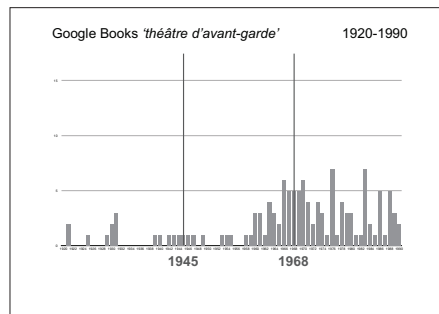
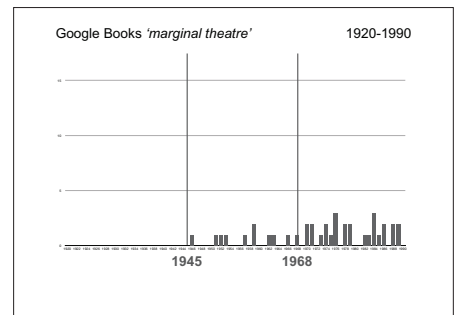
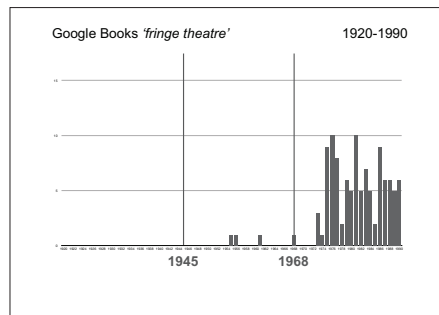
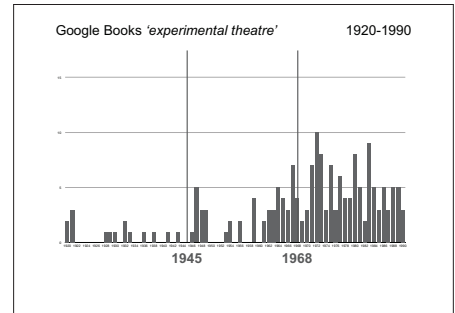
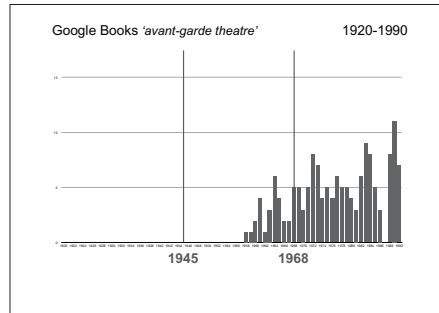
Thomas Crombez

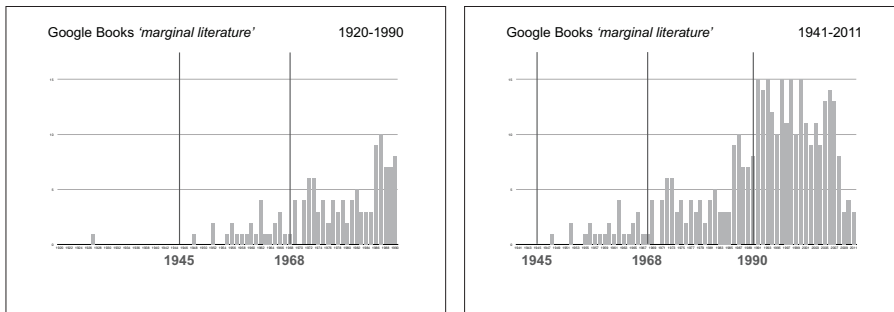
Kon. Academie voor Schone Kunsten Antwerpen /
Sint Lucas Antwerpen / Universiteit Antwerpen

Wat betekent het zich in een culturele marge te begeven? Wat is de impact van zo een beslissing? En vooral: hoe gaat dat in zijn werk? Dat er in de VS en Europa tijdens de Koude Oorlog sprake is van ‘tegencultuur’, of liever, dat een grote groep culturele actoren zichzelf systematisch begon te omschrijven met termen als *avant-garde*, *marge*, *contestatie*, *dissident*, *experimenteel* en dergelijke meer, was al een sociaal feit op het ogenblik dat Theodore Roszak de term in 1969 lanceerde met zijn boek *The Making of a Counter Culture*. De term ‘marge’ wordt in die gevallen erg zelfbewust aangewend. Er is niet zozeer sprake van een al maatschappelijk of politiek gemarginaliseerde groep, maar eerder van een doorgaans door de marginalen zelf in het leven geroepen, culturele periferie.

Sinds de introductie van grootschalige digitale corpora zoals Google Books (gestart in 2004), waarin alle soorten en genres van boekpublicaties zijn vertegenwoordigd, valt zo een observatie ook op een kwantitatieve manier te verifiëren.¹ Kijken we alleen naar de Engelstalige en Franstalige publicaties van de twintigste eeuw opgenomen in Google Books, dan komt al snel een duidelijke tendens naar voren wanneer de evolutie in beeld wordt gebracht van uitdrukkingen als *avant-garde theatre*, *experimental theatre*, *fringe theatre*, *marginal theatre*, *théâtre d’avant-garde*, *théâtre d’essai*, *théâtre expérimental*, *théâtre marginal* en *théâtre en marge*. De meeste van die termen worden pas na Wereldoorlog Twee geïntroduceerd, winnen dan aan populariteit, en raken rond 1968 definitief ingeburgerd. Ook wat betreft de meer frequente uitdrukking *marginal literature* is dezelfde evolutie merkbaar.

1. Google digitaliseerde de voorbije jaren niet minder dan 15 miljoen boeken en periodieken en maakt die online beschikbaar en doorzoekbaar. Het bedrijf schat dat er in totaal zo’n 129 miljoen (unieke) boeken gepubliceerd werden. Het corpus representeert ca. 10% daarvan en kan dus een representatieve steekproef genoemd worden. Frequenties van woorden en uitdrukkingen vallen te raadplegen op een programmatische wijze via de Google Book Search API, of op een visuele en meer toegankelijke wijze via de Google Ngram Viewer. Kwantitatief cultuuronderzoek op basis van Google Books werd begin 2011 door Jean-Baptiste Michel en andere onderzoekers met de naam ‘culturomics’ bedacht (Michel et al. 2011).





In de hedendaagse podiumkritiek en de theaterwetenschap echter is de term *marginaal theater* nauwelijks nog te vinden. Drie steekproeven mogen dat toelichten. Van het podiumkunsten tijdschrift *Etcetera*, dat sinds 1983 wordt gepubliceerd en toonaangevend was in de ontwikkeling van het kritische discours over kunstenaars als Jan Fabre, Jan Lauwers, Jan Decorte of Anne Teresa De Keersmaeker, werden onlangs de eerste vijftientig jaargangen gedigitaliseerd door het Platform Digital Humanities van de Universiteit Antwerpen.² In het hele corpus wordt niet meer dan driemaal melding gemaakt van termen als ‘marginaal theater’ of ‘theater in de marge’. De vermelde kunstenaars mogen vandaag helemaal tot de theatercanon behoren, anno 1983 was dat beslist niet het geval. De moeilijke situatie op vlak van subsidies waarin zij hun carrière moeten beginnen, doet verwachten dat meer bijdragers van *Etcetera* een term als ‘marginaal’ inzetten om dit werk te situeren en te evalueren. Ook in de krantendatabank Mediargus, die artikels uit Vlaamse dag- en weekbladen vanaf 1998 doorzoekbaar maakt, kunnen niet meer dan vier vermeldingen worden teruggevonden. Geen van deze vermeldingen slaat bovendien specifiek op een bepaalde subgroep van makers of activiteiten. Internationaal blijkt dat de uitdrukking ‘marginal theatre’ in de theaterwetenschappelijke tijdschriften hier en daar opduikt, maar steevast als synoniem voor ‘minority theatre’ wordt gebruikt: theater gemaakt door een reeds feitelijk gemarginaliseerde bevolkingsgroep, eerder dan door een groep die de naam aanwendt om een marge te *creëren*.³ ‘Marginaal theater’ is daarom een interessante term om van naderbij te onderzoeken. In tegenstelling tot termen als *avant-gardetheater* of *experimenteel theater*, die al snel een veel bredere betekenis kregen en dus ook couranter werden gebruikt, bleef *marginaal theater* een term die specifiek samenhang met de culturele evoluties in de nasleep van mei 1968, en daarna in onbruik raakte.

2. Zie: <http://theater.ua.ac.be/etc>.

3. In de afdeling Performing Arts van de tijdschriftendatabank JSTOR zijn vier academische artikels te vinden die dateren van na 1990 en de term ‘marginal theatre’ (in de betekenis van ‘minority theatre’) aanwenden.

Deze observatie wil ik in de volgende bijdrage van naderbij onderzoeken aan de hand van een aantal concrete documenten waarin marginaal theater een belangrijke rol speelt. Ik koos met name voor documenten die werden gepubliceerd binnen de context van twee welbepaalde casussen, een colloquium en een themanummer van een tijdschrift. Dit betekent telkens dat meerdere auteurs bijdroegen tot de documenten, en dat ze op een voldoende breed forum verschenen om een groot publiek te kunnen bereiken.

Mijn eerste casus is de collectie artikels die in de pers verschenen naar aanleiding van het colloquium 'The Marginal Theatre: Intentions and Effectiveness', dat georganiseerd werd door regisseur Franz Marijnen in oktober 1973 in opdracht van PROKA, en plaatsvond in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Gent (met aansluitend voorstellingen in de Zwarte Zaal). Mijn tweede casus is *Qu'est qu'un théâtre marginal en France*, het vierde nummer van *Le théâtre*, een tijdschrift in boekvorm dat werd uitgegeven door avant-garde-auteur Fernando Arrabal bij Christian Bourgeois te Parijs. Dit themanummer verscheen in 1970.

Aan de hand van deze casussen wil ik afoetsen hoe de uitdrukking 'marginaal theater' functioneerde binnen het naoorlogse theaterdiscours in West-Europa, en in het bijzonder de scherpere toon die hoorbaar wordt in het kielzog van de als gefaald gepercipieerde studentenrevolte van mei '68. Waar kwam de noodzaak vandaan om een dergelijke term te introduceren? Waarom wilden makers en critici nadrukkelijk een marge en een mainstream afbakenen? Hoe reëel was het onderscheid tussen marge en centrum? Werd de term door de culturele actoren zelf als een geuzennaam gebruikt, of niet? Functioneert de marge dus wel of niet als een *discursief habitat*, een soort linguïstische en mentale ruimte die toelaat om de eigen activiteiten tegenover zichzelf en anderen te legitimeren?

Avant-garde-instituties

Alvorens de documenten zelf te analyseren wil ik beknopt schetsen binnen welke context ze werden gepubliceerd. Een discours vanuit vogelperspectief bekijken, zoals hierboven gebeurde, is nuttig om een overzicht te krijgen. De betreffende documenten functioneerden echter ook binnen een welbepaalde sociale context, binnen een netwerk van critici, auteurs en theatermakers. Betekenisvol is verder dat deze context voor de beide casussen overlapt. Zo komen de vertegenwoordigers van het marginale theater zelf in beeld, ook al is niet iedereen het eens met die naamkeuze.

Uitgenodigde sprekers op het colloquium 'The Marginal Theatre' waren onder meer Ellen Stewart van het experimentele theaterhuis La MaMa (New York), regisseur Max Stafford-Clark van het Traverse Theatre in Edinburgh, Ritsaert ten Cate van het Amsterdamse Mickery Theater, en de Vlaamse regisseur Franz Marijnen, die bij Jerzy Grotowski in Polen had gestudeerd en na een drie-

jarig verblijf als lesgever in de VS het gezelschap Camera Obscura had gesticht. Uit documenten uit het PROKA-archief blijkt dat Marijnen aanvankelijk ook andere toonaangevende vertegenwoordigers uit het experimentele theater in de VS en Europa had aangeschreven, zoals Andrei Serban, Charles Marowitz, Peter Stein, Jérôme Savary en Jerzy Grotowski.⁴ Verdere details over de sociale context van het colloquium zijn te vinden in het programma van de voorstellingen die aansluitend in Gent worden getoond. Die komen vooral van Poolse gezelschappen (Teatr STU, Teatr 77) en het Schotse Theatre 7:84.

Wat zou de geïnformeerde theaterbezoeker elders recent gezien kunnen hebben, wanneer hij zich in oktober 1973 naar het colloquium begaf? Hét theater-evenement uit die periode is uiteraard *Mistero Buffo*, waarvan de nieuw opgerichte INS (Internationale Nieuwe Scène) vanaf 1972 voor afgeladen volle zalen honderden opvoeringen geeft. Het spektakel toont scènes uit een alternatief, links evangelie, op basis van een script van Dario Fo, verwezenlijkt met technieken zoals farce, koorzang en talrijke ‘volksliederen’ door Wannes Van de Velde in het Antwerps dialect geschreven. Maar ook andere jonge theatergroepen zijn het pad van het engagement ingeslagen. De acteurs van de ontbonden Werkgemeenschap van de Beursschouwburg hebben zich verenigd tot Het Trojaanse Paard, dat stukken opvoert die zowel op nationaal als internationaal vlak een subversieve toon aanslaan. De titels van hun producties spreken voor zich, bijvoorbeeld *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opgang van Viktor De Brusselseire* (1970), *Leve het gewin, we stikken erin* (1971) en *Vietnam '72* (1972). Ook opmerkelijk begin jaren zeventig zijn de sterk fysiek geïnspireerde producties van het Théâtre Laboratoire Vicinal, waaraan Marijnen nog als coach had meegewerkt, zoals *Real Reel* (1971) of *Chaman Hooligan* (1973). Globaal genomen situeert het colloquium zich dus duidelijk in het progressieve theatermilieu van de vroege jaren zeventig, zowel wat betreft het politiek geëngageerde aspect als de zoektocht naar een nieuwe, fysieke en ritualistische theatertaal.

Soortgelijke referenties bepalen het kader van *Qu'est qu'un théâtre marginal en France* (1970). Toonaangevend is daar Le Grand Magic Circus et ses animaux tristes, het gezelschap van diezelfde Jérôme Savary die ook voor het Gentse colloquium een uitnodiging zal ontvangen. Hij levert een satirisch opgesteld programma voor het komende seizoen, dat meteen komaf maakt met een aantal clichés van het experimentele theater (zoals het gebruik van naakt en het ‘gegarandeerd goede geweten na afloop van de voorstelling’) (Savary 1970: 38). Ook de andere gezelschappen vermeld in de bijdragen van dit boekje behoren duidelijk tot het politieke – of ‘vormingstheater’, meestal met komische inslag en/of gebruikmakend van middelen geassocieerd met volkstheater, zoals poppenspel, farce en circus. Opmerkelijk is het internationale veld dat bestreken wordt. Er

4. Zie de volgende ongetitelde documenten uit het PROKA-archief: lijst met genodigden voor het paneldebat; brief van Marijnen aan Andrei Serban; brief van Marijnen aan Jérôme Savary; brief van Marijnen aan Jerzy Grotowski (9 mei 1973).

wordt melding gemaakt van auteurs en regisseurs uit de Franse avant-gardistische milieus, zoals Jorge Lavelli, Jean Genet of Arrabal, maar ook van heel wat Amerikaanse groepen. Daarbij is er naast het voor de hand liggende Living Theatre ook aandacht voor het Bread and Puppet Theatre (Peter Shumann), het Open Theatre, de San Francisco Mime Troupe, het Teatro Campesino (Luis Valdez) en heel wat Afro-Amerikaanse gezelschappen. Ten slotte zijn er ook enkele verrassingen uit de wereld van de beeldende kunst, die eerder naar de kant van de happening of *performance art* neigen, zoals Ben Vautier en Carolee Schneemann.

Het rijke internationale netwerk dat schuilgaat achter zowel het Gentse colloquium als het Parijse themanummer, is eigenlijk een fundamenteel kenmerk van de niet-conventionele podiumkunsten in de periode na 1968. Betrekkelijk snel wordt een circuit van ‘avant-garde-instituties’ uitgebouwd van kleine theaterhuizen en festivals die zich expliciet richten op het experimentele theater. Het omvat in de Lage Landen onder meer Mickery Theater, PROKA, Théâtre 140 en later ook Kaaitheater; in Groot-Brittannië het Edinburgh Fringe Festival; in Frankrijk het Festival van Nancy. Ook in de beeldende kunst wordt op datzelfde moment een wijd vertakt netwerk voor avant-gardekunst uitgebouwd. Daar ontstaat het deels op eigen kracht vanuit kunstenaarscollectieven, zoals in het geval van de ‘anti-galleries’: in Antwerpen zijn dat Wide White Space, A379089, Ruimte Morguen, Ruimte Z, Club Moral, Vacuüm voor Nieuwe Dimensies, Today’s Place, of Montevideo; in Brussel Galerie MTL; in Aalst New Reform. Het zijn deze plekken die de basis zullen vormen voor het steeds dichterbij de mainstream aanleunende netwerk van de kunstencentra, die het West-Europese landschap van de jaren tachtig en negentig zullen typeren.

De documenten over marginaal theater die concreet geanalyseerd worden in het vervolg van deze bijdrage, moeten dus gezien worden tegen de achtergrond van een toenemende aanvaarding en integratie van avant-gardekunst. Niet langer zijn avant-gardegroeperingen veroordeeld tot sociale marginalisering, zoals nog het geval was geweest voor de vooroorlogse (‘historische’) avant-gardes, die zich grotendeels kenbaar moesten maken via eigen publicaties en subversieve acties in de openbare ruimte. De naoorlogse avant-garde krijgt, zij het met vallen en opstaan, een structurele inbedding in de laatmoderne samenleving.

Wat heet marginaal theater?

‘Marginaal’ lijkt dus, vanuit die context bezien, een erg problematisch label voor de experimentele podiumkunsten van de vroege jaren zeventig. In hoeverre is het dus gerechtvaardigd om het gebruik van de term ‘marginaal theater’ op te vatten als een legitimering van de nieuwe theaterpraktijk? De ambiguïteit die in die uitdrukking schuilt, komt in de documenten op talrijke plekken naar voren. Eerst zal ik de analyse aansnijden vanuit de casus van het Gentse colloquium en daarna de overgang maken naar *Qu’est qu’un théâtre marginal en France*.

De krantenkoppen die kort na *The Marginal Theatre: Intentions and Effectiveness* verschijnen, laten er weinig twijfel over bestaan; de aanwezigen kunnen het niet eens worden over de relevantie of zelfs maar de betekenis van het marginaal theater.

Geen teater is marginaal (De Roeck 1973)

'Marginaal toneel': definitie gezocht maar niet gevonden (Anoniem 1973)

Marginaal theater is het niet (Meert 1973)

Le théâtre marginal existe-t-il? (De Decker 1973)

La difficulté de définir le mot 'marginal'... (M.D. 1973)

Diezelfde woordenstrijd valt ook onmiddellijk op in de (erg summiere) notulen van het colloquium. Sprekers als Ellen Stewart verzetten zich met klem tegen een concept als 'marginaal theater' omdat het een zelfmarginalisering impliceert, terwijl het hier net gaat om een herontdekking van het 'eigenlijke' (niet-gedegeneerde) theater. 'There are only marginal people who are not conversant with the cosmic happening all over the world. There is no marginal theatre' (PROKA-archief 1973a). Marijnen sluit zich hierbij aan wanneer hij de taak van de criticus als volgt definieert: 'And a critic should be like a drum in Africa reaching the deepest parts in the forest and informing us that something is happening' (PROKA-archief 1973c).

Terwijl de definitie van 'marginaal theater' dus omstreden is, geldt dat veel minder voor de sociale semantiek van het begrip – wie of wat er in de praktijk mee wordt aangeduid. Al uit de openingsvragen van moderator Carlos Tindemans (docent theaterwetenschap aan de UIA in Wilrijk) blijkt dat de titel van het colloquium eerder als een vraag moet gelden dan als een wezensbepaling. Het gaat er niet om het marginale theater te definiëren, zo stelt Tindemans. Veeleer moet men de debatten opvatten als een poging om de 'impulsen' van het marginale theater – en iedereen is het er blijkbaar over eens wie of wat onder dat etiket valt – in kaart te brengen (PROKA-archief 1973a).

Die vanzelfsprekendheid is ongetwijfeld gelieerd aan het brede maar hechte circuit van avant-garde-instituties dat hierboven besproken werd. Dus 'men weet wie men is', en dat wordt ook nadrukkelijk gearticuleerd. Uitdrukkingen die dat netwerk aanduiden, zoals 'marginaal theater', worden op een zelfbewuste manier gehanteerd. Wat hierboven uit het vogelperspectief bleek, was toen al algemeen aanvaarde kennis:

Ellen Stewart ziet 'La Mama' allermintst als marginaal, maar integendeel als levend in de kern zelf van het teater. Nu kan men vragen hoe het teater dat hier bedoeld wordt moet genoemd worden: liever experimenteel, alternatief teater, avant-garde, underground, laboratoriumteater? (Verreyt 1973)

Het 'andere' theater, dat tijdens dit colloquium ook bedacht werd met naampjes als 'alternatief', 'maagdelijk', 'experimenteel', 'fringe', 'avant-garde', 'guerilla'. (De Roeck 1973)

Dezelfde tendens is merkbaar in de bredere theaterpers van begin jaren zeventig. In het voorjaar van 1973, op hetzelfde moment dat Marijnen de voorbereidingen treft voor het Gentse colloquium, geeft Roger Arteel een nummer uit van het culturele tijdschrift *Vlaanderen* met als thema ‘Theater en engagement na ’50’. De openingsbladzijde geeft een overzicht van alle mogelijke termen uit het semantische veld van niet-conventioneel theater:

avant-garde toneel – documentair theater – ritueel theater – workshop – studio – agitprop
 – absurd theater – fysisch theater – creative drama – episch drama – vervreemding – straat-
 toneel – vormingstheater – geëngageerd theater – arenatoneel – marginaal theater –
 bewustmakingstheater – kamertoneel – café-theater – bewegingstheater – panisch theater
 – ontspanningstheater – volkstheater – psychodrama (Arteel 1973)

Opnieuw is dit een wezenlijk verschil met de historische avant-garde uit de eerste helft van de twintigste eeuw, die niet een even sterk gearticuleerd bewustzijn van zichzelf als avant-garde had. Wat zegt die zelfbewuste omgang met etiketten zoals ‘alternatief’, ‘avant-garde’, ‘experimenteel’ of ‘marginaal’? In het slotstuk van mijn analyse wil ik betogen dat binnen dat discours een inherente zelfontmaskering werkzaam is, wat ik zal verbinden met voorbeelden uit de tweede gevalstudie.

Vandaag ligt het voor de hand om met een ‘ontmaskerende’ blik naar het avant-gardediscours te kijken. Daarmee situeren we ons op een standpunt *na* het einde van de avant-gardes (Mann 1991). We ontwaren én doorprikken in dat discours onmiddellijk een naïeve tegenstelling tussen een hegemonisch centrum van de cultuur enerzijds en een subversieve marge anderzijds. Dat leidt zonder omwegen naar de typische avant-gardistische logica van provocatie en transgressie van bestaande culturele normen. In ons achterhoofd verbindt een ononderbroken lijn de *serate* van de futuristen aan de vooravond van Wereldoorlog Eén – waarbij ze een zo breed mogelijk publiek schoffeerden met nonsenscomposities, aanstootgevende manifesten en ‘lawaaitionmachines’ (*intonarumori*) – met de naaktheid en het ritualistisch geweld van heel wat happenings en experimenteel toneel tijdens de jaren zestig en zeventig. Die twintigste-eeuwse lijn laat zich even goed door-trekken naar hedendaagse, bewust aanstootgevende kunst, zoals pakweg Dennis Tyfus’ installatie *Gargles from Ipanema*, die in oktober 2011 verwijderd werd uit de videobiënnale Contour in Mechelen.⁵

Inderdaad is die naïeve logica van de ‘gevaarlijke kunst’ sterk aanwezig in het discours omtrent marginaal theater. In het linkse en Vlaamsgezinde weekblad *De Nieuwe* wordt het Gentse colloquium door Frans Verreyt onmiddellijk in die termen gekaderd: ‘Het teater waaraan Proka aandacht schonk, is van het soort dat de neokapitalistische maatschappij, telkens wanneer ze repressief wenst op te tre-

5. Tyfus liet in het station Mechelen-Nekkerspoel een video zien van een oudere dame die sensueel danste op de tonen van (een vervormde, tragere versie van) de bossanovahit *Girl from Ipanema*. Vanwege talrijke negatieve reacties besliste de NMBS om het kunstwerk te verwijderen, drie dagen voor de sluiting van Contour 2011.

den, onmiddellijk uitschakelt' (Verreyt 1973). Het zou evenwel oppervlakkig zijn om te stellen dat dit de enige tendens is in de berichtgeving. Uit nadere analyse blijkt juist dat in het naoorlogse avant-gardediscours 'altijd al' het bewustzijn van de ontmaskering aanwezig was. De gevaarlijke kunst was reeds geneutraliseerd en in een marge ondergebracht; men 'was al ontmaskerd'. *Terwijl* het naoorlogse avant-gardeproject gerealiseerd werd, ging het in de hoofden van de makers al vergezeld van het bewustzijn van de recuperatie. Zij konden niet anders dan rekening houden met het feit dat uitgerekend de naoorlogse burgerlijke welvaartsstaat, gefundeerd op een kapitalistisch *Wirtschaftswunder*, de mogelijkheidsvoorwaarden bood om een authentieke marge te bewonen. Het resultaat van die tegenstrijdige krachten is, hoe kan het ook anders, een kunst en een discours van het *ongemak*, zoals moderator Carlos Tindemans aan het begin van het tweede paneldebat aangeeft:

Even if we concede that the impact of theatre on society as a whole is marginal, we may further the suggestion that the basic impulse behind the marginal theatre is a kind of social uneasiness. If the theatre can be an instrument to voice this uneasiness, shouldn't we look how it can be brought to its maximum effect. (PROKA-archief 1973b)

Ook in het themanummer *Qu'est-ce qu'un théâtre marginal en France* is het dit 'geëngageerd-ontmaskerd' bewustzijn dat de hoofdtoon voert. Er wordt een avant-garde hoorbaar die de spot drijft met zichzelf én tegelijk het klassieke discours van de subversieve kunst voortzet. Onnavolgbaar is de satirische toon van de 'Catalogue hiver printemps 1970', die het Grand Magic Circus van Jérôme Savary als bijdrage levert. Enkele uittreksels zijn al illustratief:

N° 8: Ode au printemps – Dix jeunes gens nus courent dans votre jardin, en lancant des fleurs. Complet avec flûtiste et chœurs. 1000 F

[...]

N° 13: Spectacle de théâtre d'avant-garde dit 'théâtre en marge'. Avec:

Symbologie judéo-chrétienne.

Lamento collectif sur:

- La guerre au Viet-nam;
- Logements pour les pauvres;
- La pollution atmosphérique;
- La justice;
- La liberté;
- L'égalité;
- La fraternité;
- L'amour;
- L'affaire Ben Barka;
- La guerre au Tchad;

- L'affaire palestinienne;
- Les barricades de Mai;
- Le massacre de Milan;
- Courte évocation des camps de concentration;
- La délinquance juvénile.

Avec, à l'entracte: signature d'une pétition pour la libération de Régis Debray.

DEUX HEURS DE SPECTACLE INTENSE. BONNE CONSCIENCE GARANTIE A LA SORTIE.
Spécial pour maison de la culture et grands festivals (remboursé à 80% par le ministère des affaires culturelles). 15000 F (Savary 1970: 36-38)

Een avant-garde die met zichzelf de spot drijft, én tegelijk blijft geloven in en zorgt voor de continuering van het project van de avant-garde: dat is de reële kern van de tegencultuur van de jaren zestig en zeventig.

Het ongemak maximaliseren

Samenvattend meen ik te kunnen spreken van een 'reële' kern van de tegencultuur, omdat de concrete politieke en sociale omstandigheden er op wijzen dat de tegencultuur niet louter een zelf gecreëerd en cultureel fenomeen was, maar op bepaalde momenten ook een maatschappelijke marginalisering opriep. Een term als 'repressief optreden' krijgt zo wel degelijk betekenis en illustreert de vitaliteit van het concept avant-garde. Die repressie was in een aantal gevallen hoogst tastbare realiteit. Denk aan de veroordeling van Hugo Claus wegens zedenschennis door de rechtbank van Brugge, in juni 1968, vanwege de opvoering van *Mascheronen*, waarin drie naakte acteurs de Heilige Drievuldigheid uitbeeldden. Een jaar later werd de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg hardhandig door de Brusselse politie uit het theater verdreven na een protestactie die door de Raad van Beheer van die schouwburg niet gesmaakt werd. Op de Olympische Spelen van München in 1972 werd na de moord op de elf Israëlische atleten een algemene *lockdown* ingesteld, die ook de sluiting van de zogenaamde *Spielstraße* met zich meebracht, een soort cultureel festival in de marge van de Spelen, waaraan avant-gardistische straatkunstenaars (zoals het Grand Magic Circus, de Japanse groep Tenjo Sajiki en de City Street Theater Caravan uit New York) deelnamen. In België zou het nog twee jaar duren voor experimentele of geëngageerde groepen ook maar de mogelijkheid kregen om subsidies aan te vragen, onder het nieuwe theaterdecreet van 1975.

Elk van deze gegevens versterkte de perceptie van een politiek bewuste groep kunstenaars dat de 'neokapitalistische maatschappij' inderdaad, 'telkens ze repressief wenst op te treden', deze groep kon viseren en 'uitschakelen'. In oktober 1973 leek mei '68 dichterbij dan ooit. Er zijn dan ook opvallend veel echo's van Frans Verreyts mening aan te treffen in de casusdocumenten. Bij het einde van het col-

loquium nam Marijnen het woord en vroeg, ‘zélf met tranen in de stem, de weinig mensen in dit land die nog écht theater willen maken, zich niet te laten muilbanden door de kortzichtigen’ (Verhoye 1973). Ook Tindemans’ oproep om de ‘uneasiness’ die het theater kan vertolken te maximaliseren, sluit daarbij aan. En in *Qu’est-ce qu’un théâtre marginal en France* had Dominique Nores beknopt de inzet van het naoorlogse engagement geformuleerd als het ontmaskeren van de repressieve tolerantie: ‘Serait politique tout ce qui contraindrait les fonctions de contrôle à quitter leur faux visage de tolérance’ (Nores 1970: 25).

‘Marginaal theater’ is een etiket dat op het eerste gezicht té makkelijk in het typische avant-gardediscours past. Dat discours blijkt zijn eigen ontmaskering en zelfkritiek in zich te dragen, zelfs al te vooronderstellen. De sprekers van dat discours zijn zich ten volle bewust van de ‘repressieve tolerantie’ van de naoorlogse, kapitalistische samenleving. Maar ónder die zelfkritiek zit wel degelijk ook een bewuste herneming van het avant-gardediscours. De betekenis die ‘subversief’ of ‘politiek’ theater dan krijgt, is die van ontmaskering van de repressieve tolerantie of het aanwakkeren van ‘the basic impulse of social uneasiness’.

Bibliografie

- [Anoniem] “‘Marginaal toneel’: definitie gezocht maar niet gevonden’, in: *Vooruit*. 16 okt. 1973.
- Arteel, R. ‘Theater en engagement na ’50’, in: *Vlaanderen*. 22 (133), mei-juni 1973, 129.
- De Decker, J. [JDD] ‘Le théâtre marginal existe-t-il?’, in: *Le Soir*. 19 okt. 1973.
- De Roeck, J. [DR] ‘Geen teater is marginaal’, in: *De Standaard*. 16 okt. 1973.
- Mann, P. *The Theory-Death of the Avant-garde*, Bloomington: Indiana UP, 1991.
- M.D. ‘La difficulté de définir le mot “marginal”...’, in: *La Flandre libérale*. 18 okt. 1973.
- Meert, H. ‘Marginaal theater is het niet’, in: *Het Laatste Nieuws*. 16 okt. 1973.
- Michel, J.-B. et al. ‘Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books’, in: *Science*. 331 (176), 2011, 176-182.
- Nores, D. ‘Possibilités d’un théâtre en marge’, in: *Le théâtre*. 4, 1970, 25.
- PROKA-archief, ‘Summary of the first meeting’. 13 okt. 1973. (1973a)
- PROKA-archief, ‘Summary of the second meeting’. 13 okt. 1973. (1973b)
- PROKA-archief, ‘Summary of the third meeting’. 14 okt. 1973. (1973c)
- Savary, J. ‘Catalogue hiver printemps 1970 du Grand Magic Circus et ses animaux tristes’, in: *Le théâtre*. 4, 1970, 36-38.
- Verhoye, B. ‘Wat is marginaal in het theater?’, in: *De Nieuwe Gazet*. 17 okt. 1973.
- Verreyt, F. [VR] ‘De neokapitalistische maatschappij wil een soort teater repressief uitschakelen: Colloquium te Gent over “marginaal teater” te Gent én “marginale” producties’, in: *De Nieuwe*. 19 okt. 1973.

DE MARGE IS OVERAL

Precariteit en de cultuur- en literatuurwetenschap: het geval Italië

Joost de Bloois & Monica Jansen

Universiteit van Amsterdam / Universiteit Utrecht

Van de Spaanse *Indignados* over het sociale verzet in Griekenland tot de studentenprotesten in Groot-Brittannië en Chili: een grote verscheidenheid aan bewegingen eigent zich de term 'precariteit' vandaag wereldwijd toe en is derhalve een hedendaags politiek sleutelbegrip. De term 'precariteit' verwijst in de eerste plaats naar de structurele bestaansonzekerheid onder het wereldwijde, neoliberale kapitalisme, waarin precariteit niet zelden wordt aangeduid met eufemismen als 'flexibiliteit' of 'inzetbaarheid', of het ooit door de EU gelanceerde oxymoron 'flexicurity'.¹ In alle gevallen zien we hoe wat voorheen de regel was (de fordistische 'vaste baan' en daaraan gekoppelde bestaanszekerheid) nu uitzondering wordt. Zodoende verwijst precariteit tevens naar, even fundamentele, kwetsbaarheid en afhankelijkheid, en, in hetzelfde conceptuele cluster, naar willekeur. Precariteit verenigt dus van meet af aan het economische, het politieke en ethische, en zelfs het ontologische, omdat precariteit ook kan staan voor een fundamentele rationaliteit of wederzijdse afhankelijkheid, zoals we zien in het werk van Judith Butler (2006) of Jean-Luc Nancy (2001). We zullen zien hoe precariteit de verwevenheid van al die gebieden aanduidt, en de ingrijpende kentering die hierin plaats vindt van marge naar centrum: precariteit wordt in de hedendaagse politieke economie tot conditie die ook en vooral de cultuur op zeer indringende wijze raakt (en die zeker geen politiek neutrale conditie is: veel eerder een beheersingsstrategie). Precariteit is vandaag meer en meer de *conditio sine qua non* voor de productie van cultuur, en als zodanig het onderwerp en de inzet van culturele representaties (De Bloois 2011/2012). Bijgevolg moet het concept precariteit beschouwd worden als een sleutelbegrip voor de cultuurwetenschap, en in het bijzonder als een concept dat de mogelijke politieke betekenis van hedendaagse cultuur blootlegt (niet in de laatste plaats omdat het juist de dubbelzinnigheden van die politieke betekenis toont).

1. Voor de definitie van *flexicurity* die de Europese Commissie hanteert, zie <http://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=102&langId=en>.

Precario bello?

Al ruimschoots voor de huidige crisis geeft de groeiende precariteit in het alledaagse leven van veel Europeanen aanleiding tot de verbeelding ervan in culturele uitingen, en horen we hoe precariteit geclaimd wordt als nieuwe politieke of activistische identiteit (hoewel er, zoals we zullen zien, nogal wat af te dingen valt op dat begrip 'identiteit'). Bijvoorbeeld in Italië bedient de zogenaamde '1000 euro generatie' (*generazione 1000 euro*) zich, sinds de lancering van het gelijknamige realityboek in 2005, van de literatuur, de documentaire film en de nieuwe media (dat wil zeggen: de creatieve industrie waarin de '1000 euro generatie' voor een steeds belangrijker deel werkzaam is) om de sociale, psychologische en culturele gevolgen van de permanente opschorting van bestaanszekerheid te tonen. Zoals bleek tijdens de gewelddadige protesten in Italië op 15 oktober 2011 tijdens de wereldwijde Occupy Wallstreet manifestaties: het precariaat toont zich meer en meer de drijvende kracht achter vormen van sociaal verzet die zich niet langer vertegenwoordigd voelen door de geïnstitutionaliseerde sociale partijen.² Meer en meer weet het precariaat zich, al dan niet terecht, de nieuwe *dangerous class*, zoals de Britse socioloog Guy Standing (2011) het noemt.

Deze verbeeldingen en het opeisen van precariteit als katalysator voor politiek protest zijn het effect van een fundamentele ommekeer in de politieke economie in de afgelopen drie decennia. We zien hoe sinds de late jaren zeventig het sociale weefsel binnenste buiten is gekeerd: wat voorheen de 'marge' genoemd kon worden, bevindt zich nu in het centrum. Als illustratie hiervan kan de ondergang van de *precario bello* dienen. De *precario bello* werd door de Italiaanse 'autonomistische' marxisten in de jaren zeventig geprezen als de nieuwe voorhoede voor het bevrijdende sociale alternatief, tegen de incorporatie van het proletariaat in het kapitalisme, zoals dat door de vakbonden en parlementaire socialisten werd voorgestaan.³ De *precario bello* sleet niet langer zijn leven in de fabriek, van negen tot vijf, maar werkte tijdelijk, her en der, en weigerde zo het regime van de arbeid. Echter, zoals oud-autonomisten als Franco 'Bifo' Berardi vandaag keer op keer constateren: de *precario bello* heeft gekregen wat hij wilde, maar op de voorwaarden van het kapitalisme (Berardi 2009).⁴ Het neoliberale, zogenaamde postfordis-

2. Meer recent heeft de overwinning van Beppe Grillo's Movimento 5 Stelle bij de nationale verkiezingen in januari 2013 aangetoond dat voornamelijk precare dertigers zich door de antipolitieke komiek vertegenwoordigd zien.

3. Voor de geschiedenis van het Italiaanse autonomisme en de *Autonomia*-beweging zie bijvoorbeeld Tari (2011) of Wright (2002).

4. Bifo heeft verklaard op Beppe Grillo te hebben gestemd, om het kapitalistische Europa een stok in de wielen te steken, om Italië onbestuurbaar te maken en omdat de 5 Stelle beweging een werkloosheidsuitkering garandeert evenals een dertig-urige werkweek. Zie <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/02/25/elezioni-2013-bifo-vota-beppe-grillo-lunico-contro-leuropa-capitalista/511988/>. Wat Grillo 'burgerlijk inkomen' noemt ('citizen's income') moet overigens niet verward worden met wat onder 'basic income' wordt verstaan, aldus *Basic Income News*: 'It is clear, therefore, that what they call a citizen's income is actually a kind of unemployment benefit, either contributory or non-contributory. This is not a mere linguistic issue. It actually hides – or reveals, according to the standpoint – an inadequate and shallow knowledge of welfare state policies by mainstream politics, which implies the risk to implement a workfare measure passed off as a basic income' (<http://binews.org/2013/03/italy-5-star-movement-and-the-confusing-proposal-of-a-citizens-income/>).

tische kapitalisme heeft de ‘baan voor het leven’, en de productiewijze waarop deze gestoeld was, doen verdwijnen. De precario bello werd de mobiele, immer omschoolbare en inzetbare, en vooral ook arbeidsrechtelijk onbeschermd, ‘flexwerker’ van vandaag, die dit alles juist als ‘eigen verantwoordelijkheid’ terug gereserveerd krijgt. De conditie van de precare, ‘marginale arbeiders’ onder het fordisme (jongeren, vrouwen, migranten) wordt die van het gros van de arbeiders onder het postfordisme (die plots geen arbeiders meer heten, maar ‘werknemers’ die aan hun *employability* werken).

Zoals gezegd, deze omslag is nauw verbonden met de veranderende, dominante productiewijzen van het hedendaagse kapitalisme: die bewegen zich van de fordistische lopende band naar wat de autonomisten de *fabbrica sociale* noemden, het alledaagse leven en het sociale weefsel als werkvloer; van industriële productie en fysieke arbeid naar de kennis- en beleveniseconomie en de immateriële, cognitieve en creatieve arbeid die daarbij hoort. Het is precies de veranderende productiewijze die de ‘marge’ naar het centrum doet verschuiven: de immateriële arbeid (van de kenniswerkers, de zorgverleners of de creatieven) doet de scheiding tussen alledaags leven en de tijd en ruimte van het ‘werk’ verdwijnen. Wat voorheen buiten de ‘werkvloer’ viel (in het domein van de ‘cultuur’: communicatie, creativiteit, emotie en affect) is nu opgeschoven naar het hart van de economie. Deze verschuiving loopt parallel aan de opmars van de politieke economie van het neoliberalisme: de uitholling van het traditionele arbeidersstatuut is een van de pijlers van de neoliberale politiek die alle mogelijke obstakels voor de wereldwijde vrije markt doet verdwijnen (en bovendien sterk leunt op het immateriële: op communicatienetwerken, op speculatie enzovoort).

Foucault indachtig kunnen we precariteit, in de zojuist geschetste context, opvatten als beheersingsstrategie – als een instrument van biopolitieke *gouvernementaliteit* (Foucault 2002). Precariteit kneedt het ideale subject van het frictieloze globale kapitalisme – een biopolitiek subject waaruit de scheidslijn tussen leven en werk verdwenen is, en wiens fundamenteel menselijke eigenschappen, communicatie/emotie/creativiteit, voortdurend verzilverd worden (zie Foucault 1998 en Negri en Hardt 2000; zie ook Federici 2004).

Design your life! cultuur, creative industries en cultuurkritiek

Binnen deze conditie neemt ‘cultuur’ een uiterst ambivalente positie in. We zien hoe de economie de cultuur opslokt, niet volgens Adorno’s receptuur van de cultuurindustrie (waarin de cultuur op industriële wijze geproduceerd wordt),⁵ maar omgekeerd: het is de economie die zich van culturele productiewijzen bedient. Enerzijds worden kunstenaars en creatieven (maar ook kenniswerkers zoals academici) ironisch genoeg de nieuwe modelarbeider. Berucht is Richard Florida’s uit-

5. Zie Adorno (2001); voor een hedendaagse kritiek op Adorno, zie Lash & Lury (2007).

spraak: het nieuwe model voor de werkplek is niet langer Henri Fords fabriek, maar Andy Warhols Factory... (Florida 2003).⁶ Anderzijds verliest de cultuur haar *status aparte* en lost op in de economie (dit wordt treffend geïllustreerd door het huidige cultuurbeleid van de Nederlandse regering: waar de kunsten buitenproportioneel worden getroffen door bezuinigingen, worden de, rendabeler geachte, *creative industries* juist beloond).⁷

Deze radicale ommekeer in de status van wat wij voorheen, in grote mate van vanzelfsprekendheid, ‘cultuur’ noemden, moet het uitgangspunt zijn van hedendaagse cultuurstudie, in bijzonder die van de politieke betekenis van cultuur. We kunnen ons terdege afvragen wat de politisering van cultuur nog betekent in een context waarin de ‘relatieve autonomie’ van kunst en cultuur vervangen is door wat de kunsttheoretica Isabelle Graw ‘relatieve heteronomie’ noemt: de vraag is niet langer die naar de mate van onafhankelijkheid van cultuur ten opzichte van het kapitalisme, maar naar de mate van afhankelijkheid, want alleen die varieert nog (zie Graw 2010). Nu IKEA’s *design your life!* tegelijkertijd credo en bevel van de biopolitieke, neoliberale disciplinerende is geworden, moeten we ons afvragen of de fundamentele verwevenheid van cultuur en economie, de cultuur nog intact laat als plaats van politiek verzet en kritiek: eet de economie de cultuur niet domweg leeg? Zijn cultuurmakers niet allang ingelijfd bij wat Diederich Diederichsen het ‘biopolitieke proletariaat’ noemt en bevinden zij zich naast de *celebrities* en popsterren van de dag, kandidaten in *reality shows* of pornosterren, die net als zij alle facetten van hun bestaan laten uitbetalen: hun emoties, creativiteit en lichamen? (zie Diederichsen 2008). Is de ‘autonomie’ van kunst en cultuur niet allang vernauwd tot perfect circulaire zelfreferentialiteit (juist omdat zij effectief elke distantie verloren heeft?), waarin met regelmaat, maar zonder overtuiging en nog minder succes, de spoken van de avant-garde worden opgeroepen? Dit gebeurt niet zelden vanuit een voluntarisme dat allang niet meer gestoeld kan worden op de sociale en politieke status van de cultuur: zo bepleitte de Nederlandse kunstenaar Jonas Staal onlangs een revolutie à la Beuys, die de nieuwe ‘creatieve mens’ moet verwezenlijken (Staal 2011).⁸

Zoals de theoreticus van het ‘cognitariaat’ ‘Bifo’ Berardi stelt: wanneer we precariteit als conditie willen denken, dienen we vooraleerst de afwezigheid van bemiddeling tussen tegengestelden te denken: het precare subject staat onbemiddeld bloot aan de werking van het kapitaal en de cultuur is hierop geen uitzondering (zie Berardi 2009). De *post-operaio* filosoof Paolo Virno⁹ voegt daaraan toe dat dus ambivalentie onoplosbaar deel uitmaakt van de precare conditie: er is

6. Vergelijk ook het platform voor cognitieve werkers in de educatieve sector, Edufactory (<http://www.edufactory.org/wp/>).

7. Zie tevens Jameson (1991).

8. Voor een kritiek op het begrip ‘autonomie’ in de hedendaagse kunst zie De Bloois (2012).

9. *Post-operaio* denkers als Virno, Maurizio Lazzarato en Antonio Negri betogen dat ‘labor is just as central to capitalism as it was before, but [...] the mode of labor has changed and has become largely immaterial and affective rather than physical’ (Leven 2012, lemma ‘Immaterial Labor’ in *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization*).

geen politiek-ideologische marge voor het preciaire subject. De artistieke *virtuoso* die zijn talenten aan de wereld weet te verkopen (eerder dan zijn arbeidskracht) lijkt naadloos over te kunnen lopen in de opportunist en cynicus die zijn vermogens strategisch inzet (zie Virno 1996).

Voor de cultuurstudie betekent dit dat we allang voorbij de onzinnige debatten omtrent hoge/lage cultuur zijn: de *status aparte* van kunst en cultuur is reeds opgelost in de markt; de grens tussen kunst en cultuur enerzijds en design, media, creatieve industrie, luxegoederen en investeringsobjecten anderzijds is simpelweg vervaagd (cultuur is nu per definitie samengesteld: ook en vooral in economisch opzicht). Kunst en cultuur zijn, als etiket, op zijn best een niche, die ook hier weer volmaakt voldoet aan het neoliberale piramidemodel (een uiterst smalle top van maatschappelijke winnaars en een uiterst brede basis van verliezers; met bovenaan, recentelijk, de voor miljoenen geveilde foto's van Andreas Gursky). In de praktijk is de wereld van kunst en cultuur vooral een *sweatshop* waar gratis en voor niets de creatieve arbeid en het experiment verricht wordt waar een veelvoud van sectoren dankbaar gebruik van maakt. Die ambivalentie moet het uitgangspunt zijn voor het bestuderen van cultuur vandaag en vraagt om een ander kritisch vocabulaire; en, hoe bestuderen wij die ambivalentie vanuit academische instituties die zelf wellicht al even ambivalent zijn, want evenzeer ingebed in de postfordistische 'kenniseconomie'?

Precariteit als de afwezigheid van bemiddeling, zoals Berardi het noemt, heeft een tweede, ingrijpende consequentie voor de productie van cultuur en de politieke betekenis van cultuur: de afwezigheid van politieke representatie. Dat wil zeggen: precariteit markeert het verdwijnen van het klassieke klassenbegrip en de vormen van politieke vertegenwoordiging die hierop gestoeld waren; precariteit markeert de overgang naar wat we de postburgerlijke maatschappij zouden kunnen noemen: een maatschappij waarin politieke belangen, en de vertegenwoordiging die daarbij hoort, niet langer de weerspiegeling zijn van de twintigste-eeuwse, gecompartmenteerde wereld van de arbeid. Een begrip als Negri en Hardts 'multitude' probeert deze nieuwe constellatie te vangen, en zoekt, in positieve zin, naar nieuwe, directe en niet-statische politieke organisatievormen die uitgaan, niet van te onderscheiden klassen, maar van een fundamentele veelvoudigheid aan politieke actoren. Echter, Negri en Hardts 'multitude' gaat terdege uit van de constatering dat een postburgerlijke maatschappij altijd ook een postdemocratische is. Dat is minder dramatisch dan het klinkt: emancipatoir politiek handelen valt immers niet per se samen met representatieve democratie, maar dit gegeven heeft wel ingrijpende gevolgen voor de politieke betekenis van kunst en cultuur. Postburgerlijk betekent dat kunst en cultuur als gemeengoed zijn opgegeven. Zo is ook de precarisering van de arbeid alleen mogelijk wanneer de gedachte van een gedeelde maatschappelijke zorgplicht, zoals die ten grondslag lag aan de Europese welvaartsstaat, wordt losgelaten en de structuren en instituties worden gebouwd die de ontmanteling van het gemeenschappelijke verwezenlijken ('flexibilisering' van de arbeidsmarkt, individualisering van het zorg- en pensioenstelsel, de

oukazes van het IMF en de Europese ‘Trojka’ enzovoort). In dit opzicht markeert precariteit als conditie het *point of no return* van de liberale politiek, die in essentie antiburgerlijk is. Zoals filosofen als Jacques Derrida (2002) en Jacques Rancière (2006) stellen: er bestaat een fundamentele verbondenheid tussen kunst, cultuur en democratie: kunst is de plek voor dat wat wij onvoorwaardelijk delen. Wat blijft er van de politieke betekenis van kunst en cultuur over als die verbondenheid wordt doorgesneden; wat als ‘gemeengoed’ uitsluitend nog gedefinieerd lijkt te worden als dat wat ons moet beschermen tegen de psychosociale gevolgen van precariteit (vooraleerst: politie en gezondheidszorg, maar niet de cultuur); wat als de representatieve democratie de vergaarbak wordt voor het populistisch-nostalgisch ressentiment dat voortkomt uit diezelfde precariteit; wat als ‘gemeengoed’ vervangen wordt door ‘draagvlak’, dat een betrekkelijk giftige samentrekking is van economische rentabiliteit, de wens van de meerderheid en zoiets duisters als de volkswil (zie De Bloois 2011)?

‘Precariteit’ verwijst precies naar de omkering die zich de afgelopen decennia voltrokken heeft en waaraan het vocabulaire van kunst en kunstkritiek zich, grotendeels, nog moet aanpassen. In de eerste plaats in de verhouding tussen cultuur en gemeenschap die geen ruimte meer laat voor hetzij oude avant-garde reflexen (waarin de kunst, paradoxaal genoeg, juist vanwege haar *status aparte* voor de gemeenschap zou kunnen spreken), hetzij de esthetisering en politisering van de marge (die vaak van dezelfde denkfiguur uitgaan: de uitzonderlijkheid van de marge voorziet haar van universele betekenis). De marge is niet langer de *locus* van kritiek en politiek handelen domweg omdat marge en centrum niet langer te onderscheiden zijn. Precariteit als conditie toont de alledaagse, absolute nabijheid van centrum en marge (precariteit is de permanente crisis: de permanente dreiging van het financiële, psychosociale bankroet: precariteit vervangt het marginale door het bipolaire). In plaats van het halfduister van de marge, hebben we de *no go area* in het volle daglicht: de zichtbare maar, wederom, onbemiddelbare vormen van uitsluiting (zoals belichaamd door de *hoodies* van London of Birmingham, zie Standing 2011), de fundamentele asymmetrie, die geen sociale mobiliteit meer toelaat (en zeker niet verward kan worden met het klassiek marxistische ‘antagonisme’).

De esthetisering van de precariteit, de reflex van de *precario bello*, zoals we die zien in het werk van bijvoorbeeld de beeldend kunstenaar Thomas Hirschhorn,¹⁰ is dan ook enerzijds vooraleerst een vorm van depolitisering. Precariteit wordt hier gereduceerd tot een stijlfiguur: die van het transitoire, het vluchtige, het kwetsbare (een stijlfiguur die aanschurkt tegen de clichés van de artistieke moderniteit). Anderzijds is ook het hernieuwde appel op ‘arbeid’ in cultuur en cultuurkritiek ambivalent. Met name in postautonomistische cultuurkritiek worden cultuur- en kenniswerker opgevoerd als diegenen die de fakkel van de oude arbeider

10. Zie in het bijzonder Hirschhorns Bijlmer Spinoza Project, <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/pdfs/hirschhorn2.pdf>.

overnemen: ‘arbeid’ dient wederom als anker voor politisering. Echter, het feit dat immateriële arbeid nog altijd arbeid is (in de betekenis van de productie van meerwaarde: dat is het zeker), betekent niet per se dat zij onderwerp van identificering en daarmee politisering wordt. Precariteit toont precies het verdwijnen van het werkend subject, waarvoor zoiets als ‘de Hardwerkende Nederlander’, paradoxaal genoeg, symbool staat: de Hardwerkende Nederlander identificeert zich niet, collectief, als ‘arbeider’, maar als individuele ondernemer.¹¹ De vraag is of de hernieuwde equivalentie tussen culturele productie en ‘arbeid’ iets verandert aan deze verdwijning van het werkend subject; de vraag is helemaal of dit opgelost kan worden door de politisering dan wel esthetisering van de armoede in bijvoorbeeld Negri en Hardt of Agamben.¹²

‘Precariteit’, als conditie voor de productie van cultuur, toont hoe problematisch de idee van cultuur als marge voor ‘kritiek’ is wanneer de (institutionele, politieke, economische) mogelijkhedenvoorwaarden voor kritiek (voor de marge zelf) verdwijnen. Tegelijkertijd biedt ‘precariteit’, als sleutelconcept voor hedendaagse cultuurstudie, een cluster aan begrippen die de politieke cultuurkritiek in een nieuwe richting kunnen sturen. Het is even urgent als waardevol om die richting te onderzoeken.

Italië. Voorbeelden van ethisch-esthetisch verzet in de marge van de cultuur

Op 14 juni 2011 is te Rome het Teatro Valle bezet en op 5 mei 2012 de Torre Galfa in Milaan, in beide gevallen door de zogenaamde ‘laboratori dell’arte’, oftewel werknemers in de kunstsector. Teatro Valle diende als voorbeeld voor het Milanese MACAO project dat de symbolische bezetting op zich heeft genomen van de toren die ooit de zetel was van een oliemaatschappij en daarna van een bank. ‘Teatro Valle Occupato’ is dan ook een ‘emblematische’ bezetting die de teloorgang van het Italiaanse culturele systeem in het algemeen aanklaagt, en die een culturele revolutie propageert die besmettelijk wil zijn: andere bezettingen zijn bijvoorbeeld die van het Garibaldi Theater in Palermo (op 13 april 2012) en op de website (www.teatrovalleoccupato.it) figureren onder de rubriek ‘Amici’ (vrienden) vele gelijkaardige culturele initiatieven. Wat deze verbindt zijn de sleutelbegrippen ‘autonomie’, ‘auto-organisatie’ en ‘transversaal’, begrippen die wortelen in de militante en de creatieve *Autonomia*-bewegingen van de jaren zeventig in Italië, waarbij, uitgaand van het aantal *tags* op de website van ‘Teatro Valle Occupato’, de creatieve vleugel van mediasocioloog en activist Bifo meer gevolg lijkt te hebben dan de militante theorievorming van Negri, ex-leider van *Autonomia Operaia*.

11. Zie De Bloois (2011a).

12. Zie Negri en Hardt (2011) en Agamben (2011).

Bovengenoemde begrippen stonden ook centraal bij de spontane staking van het Collettivo Precari Atesia dat in april 2007 in verzet kwam tegen de onredelijke arbeidsvoorwaarden van het internationale callcenter Atesia in Cinecittà, een buitenwijk van Rome. Niet met een staking, het wapen van de fabrieksarbeider, maar met een ‘break collettivo’, een spontane werkonderbreking, uitgevoerd met creatieve middelen door flexibele en heterogene ‘werkeenheden’ (zie voor een analyse hiervan Jansen 2010). Dit voorbeeld van autonome ‘auto-organisatie’, opererend vanuit de lokale marge tegen de neoliberalisering, wordt in de documentaire *Parole sante* (Heilige woorden, 2007) verteld en in scène gezet door Ascanio Celestini, een theatermaker die zijn esthetische middelen inzet om individuen de mogelijkheid te bieden om zich te verbinden aan een vorm van collectief verzet buiten de structuren van traditionele politieke partijen en vakbonden.

Behalve de collectieve dimensie die met esthetische middelen tot stand wordt gebracht, of sterker nog, in het leven wordt geroepen, is een ander gemeenschappelijk element tussen de verschillende genoemde acties het scheppen van een deelbare ervaring door middel van *storytelling*. Op de website van Teatro Valle Occupato wordt de missie van het initiatief per datum 5 juli 2012 beschreven als het maken van Teatro Valle tot een plek die gewijd is aan Italiaans hedendaags toneel, met het doel om aan de behoefte tegemoet te komen om weer een proces van verhalen en verbeelden van de werkelijkheid op gang te brengen. Er worden dan ook verschillende workshops georganiseerd om voorstellingen te maken met zogenaamd ‘crisis’-materiaal, en het gezelschap Teatro Valle Occupato treedt zelf op bij verschillende manifestaties in het land (zoals bij de campagne ‘10x100.it Genova 2001 non è finita’ op 5 juli 2011 voor een rechtmatige procesvoering tegen de verantwoordelijken van de ongeregelde tijdens de G8 in Genua 2001).¹³ Het artistieke project MACAO (of M[^]C[^]O) is niet alleen via een dagboek en video’s dagelijks op de website (www.macao.mi.it) te volgen, maar Ivan Carozzi’s persoonlijke ervaring van de bezetting van 5 mei is verrat in het e-book *Macao*, ‘instant’ uitgegeven door Feltrinelli (juni 2012).

Deze platformen in de non-profit marge van de cultuur ontlenuen dus hun zichtbaarheid en legitimiteit aan hun tweede leven in de virtuele ruimte. Het Teatro Valle collectief heeft bijvoorbeeld een ‘Statuto partecipato’, een oprichtingsstatuut dat continu in ontwikkeling is dankzij de online input van haar sympathisanten en dat van het theater een ‘bene comune’, gemeengoed, wil maken. In de Engelse versie van de ‘Foundation Campaign’ valt te lezen dat: ‘If we win this battle, the Foundation Valle as a Common will be the first European institution to be operated on a principle of self governance. It could then serve as a model in different sectors, as a bold and risky experiment of creating a political laboratory for all’.¹⁴ Ook het

13. Zie ‘10x100.it G8 Genova 2001 NON È FINITA_Uno, nessun@, trecentomila...’, http://www.teatrovalleoccupato.it/10x100-it-g8-genova-2001-non-e-finita_uno-nessun-trecentomila.

14. ‘The role of the artist is to make revolution irresistible’, <http://www.teatrovalleoccupato.it/become-member-of-fondazione-teatro-valle-bene-comune>. Op 10 november 2012 heeft het initiatief de *Euro-Med Dialogue Award* gewonnen.

MACAO-project treedt naar buiten als een baanbrekend experiment, 'A place where artists and citizens can gather together in order to invent a new system of rules for a common and participatory management which, in an autonomous way, will redefine time and priorities of their work and allow them to experiment new common languages'.¹⁵ Het Italiaanse culturele veld vervult klaarblijkelijk nog steeds zijn laboratoriumfunctie zoals verklaard werd door Paolo Virno en Michael Hardt in de door hun geredigeerde essaybundel *Radical Thought in Italy. A Potential Politics* (Virno & Hardt 2006: 4).

Deze episodes zijn te plaatsen binnen een denken over politiek en kunst buiten de instituties dat zowel inspiratie zoekt bij Italiaanse postautonomistische denkers als bij internationale denkers over vrijheid en autonomie, met als centrale referentiepunten Foucault, Deleuze en Guattari. Het begrip 'marge' wordt in deze theorieën ook expliciet doorgedacht en zowel uit het paternalisme gehaald van het linkse politieke apparaat als uit de uitsluiting ervan in het rechtse politieke spectrum. In dit verband is het interessant om stil te staan bij Roberto Ciccarelli's en Giuseppe Allegri's *La furia dei cervelli* (2011), 'De furie van de hersens', een collectie essays die de 'vlucht' (fuga) van de hersens naar het buitenland (*brain-drain*) waar de media over spreken herbenoemt als een tegen zichzelf gerichte 'furie' (Ciccarelli & Allegri 2011: 11) op lokale basis (143). Zo kan een potentieel gevormd worden voor nieuwe, autonome vormen van samenleven buiten de normerende instellingen van de democratie. Dit potentieel wordt door Ciccarelli en Allegri, beiden freelance-filosofen, de 'Quinto Stato' genoemd, de Vijfde Staat, die stoelt op de drie peilers van autonomie, coöperatie en onafhankelijkheid. De ruimte waarin deze vorm kan krijgen is die van de 'bene comune', en een voorbeeld hiervan is de Teatro Valle in Rome, dat door de auteurs uitgebreid wordt besproken. De artiest en theatermaker heeft sowieso een streepje voor op de activist en de politicus die beperkt is tot de regels van het politieke idioom: de *performance* is altijd in wording, een onophoudende collectieve *happening* waarin sociale rollen gesimuleerd kunnen worden en de mogelijkheid van een ander leven in scène kan worden gezet. De Vijfde Staat beweegt zich uitdrukkelijk niet in de marge maar richt zich op het creëren van nieuwe autonome vormen van burgerschap binnen de grenzen van een 'vijandelijke maatschappij' (Ciccarelli & Allegri 2011: 129). Het politieke programma, dat zoals wordt aangegeven raakvlakken vertoont met de Freelance Union in de Verenigde Staten, kan als volgt worden samengevat: het scheppen van een autonome ruimte die niet gescheiden is van de bestaande sferen van politieke vertegenwoordiging, maar die, door het sluiten van allerlei verbonden, alternatieve normatieve en institutionele constructies kan opzetten die immanent zijn en hun basis vinden in verhoudingen van wederkerigheid, solidariteit en uitwisselbaarheid (Ciccarelli & Allegri 2011: 136). Deze Quinto Stato zal wegens haar sociale coalitie van burgers nooit het gevaar

15. 'Press release MACAO_May 5th Milan', http://www.teatrovalleooccupato.it/press-release-macao_may-5th-milan.

lopen te veranderen in een nieuwe bureaucratische structuur die van bovenaf bemiddelt tussen kapitaal en werk, tussen civiele samenleving en Staat. Het gaat om, zoals Étienne Balibar dat genoemd heeft, een politiek van ‘égalité’ (Ciccarelli & Allegri 2011: 137). Kortom, politiek wordt door Ciccarelli en Allegri begrepen als ‘uitgaan van jezelf’ – een principe dat is doorgegeven door de feministische beweging van de jaren zeventig – en de Vijfde Staat is geen afzonderlijke sfeer maar een ‘politieke mogelijkheid’ (Ciccarelli & Allegri 2011: 150). Il Quinto Stato is inmiddels ook een beweging voor preciaire werknemers met een eigen virtueel platform (www.ilquintostato.it), die zijn ontstaan koppelt aan de bezetting van Teatro Valle, ontmoetingsplaats voor gelijkgestemde zielen, voor zover dat mogelijk is in Italië waar (radicaal) links haar grip op de samenleving aan het verliezen is.¹⁶

Ciccarelli heeft op zijn beurt ook een visionaire fictie geschreven, *2035: Fuga dal precariato* (2011), waarin hij fantaseert dat alle ‘cognitieve werkers’ van de jonge generatie werkzaam sinds 1996 emplooi hebben gevonden in de thuiszorg, en in een geheel afhankelijke, dienstbare positie terecht zijn gekomen. Via democratische weg is deze situatie niet op te lossen en de *lost generation*, inmiddels over de zestig in 2035, komt in opstand. Hiervan getuigt een geheim rapport over de revolutie van 1 mei 2035, waarbij het ministerie van onderwijs in vlammen opging en de minister van onderwijs, tevens leider van de grootste vakbond, in een aanslag ernstig gewond raakte en stierf. De conclusie van het rapport is dat hij zijn dood te danken heeft aan de rol die hij gespeeld heeft in de crisis van het onderwijs met de invoering van het zogenaamde ‘contratto intimo’, het intieme contract. Dit pact gaf de illusie autonomie te verbinden met ‘meritocrazia’, verdienstelijkheid, maar in werkelijkheid ontaardde dit in totale onderwerping en uitbuiting. Hier bewust van geworden, is de wanhopige meute zonder perspectief op beter in opstand gekomen. In de essaybundel van Ciccarelli en Allegri wordt de ‘meritocrazia’ een karikatuur genoemd van de sociale ladder wanneer er geen carrièreperspectief is en hervormingen van het arbeidsrecht ontbreken. Het enige succes dat de zogenaamde ‘Tweede Republiek’ in Italië sinds 1993 bereikt heeft, is de marginalisering van nog meer nieuwe armen (Ciccarelli & Allegri 2011: 157).

Een andere visie die aansluit bij de acties in de artistieke en cognitieve sector is die van Maurizio Lazzarato, onafhankelijk socioloog en filosoof met wortels in het *operaismo*, die naar aanleiding van de beweging van de *Coordination des Intermittents et Précaires d’Île de France* in Parijs, spreekt van een ‘esthetisch paradigma’. Lazzarato heeft het nog specifieker over een ethisch-esthetisch paradigma, dat hij bovendien een ‘proto’-paradigma noemt, ‘to emphasize that we are not referring to institutionalized art [...] but to the dimension of creation in a nascent state, perpetually in advance of itself’ (Lazzarato 2008: 175), en hiermee sluit hij

16. De Quinto Stato meet zich in haar blog aan de Movimento 5 Stelle maar lijkt er niet helemaal uit te komen waar de twee bewegingen elkaar ontmoeten en waar ze tegengestelde wegen inslaan (‘La sinistra è morta, solo un grillo la potrà salvare?’, <http://furiacervelli.blogspot.be/2013/02/la-sinistra-e-morta-solo-un-grillo-la.html>). Zie hierover ook de reflectie van de filosoof Carlo Formenti (2012).

aan bij Félix Guattari's vertrekpunt dat kunst niet gezien moet worden als een instituut, maar dat eerder gebruik moet worden gemaakt van haar technieken, haar creatieprocessen en praktijken zodat ze zich kunnen ontwikkelen in andere domeinen, 'in order to make use of them outside of, at the limits of or transversally within the space designated by the institution of art' (Lazzarato 2008: 175). De term 'coördinatie' doelt op een vorm van politieke organisatie die gebruik maakt van expressieve mechanismen en strategieën van verandering die aansluiten op de instabiele dynamiek van een postidentitaire politiek. Het esthetische paradigma is essentieel voor het ombuigen van het traditionele principe van politieke actie, dat gebaseerd is op ergens 'tegen zijn', naar een nieuwe vorm van organisatie rond het principe 'samen zijn' in een collectief proces van *autopoiesis*. Politieke subjectivering wordt binnen dit paradigma gedacht als de polyfonie en heterogeniteit van politieke standpunten, als creativiteit als proces, oftewel als het continu bevragen van de identiteit van het politieke subject en object, en uiteindelijk dus als *autopoiesis* en autoproductie, waarmee de capaciteit bedoeld wordt om eigen normen en coördinaten te produceren (Lazzarato 2008: 178).

Dit betekent dat de vakbonden niet als gesprekspartner voor bemiddeling tussen burger en Staat worden gezien. Enkel auto-organisatie kan garanderen dat de normen een gedeeld, of 'immanent' draagvlak hebben. Met *intermittents* worden in de eerste plaats de freelancers in de culturele en cognitieve sector bedoeld, maar de term is, sinds het algemeen worden van de conditie van precariteit in het postfordistische stelsel, gemeengoed geworden en dus heeft de traditionele campagne van links om te strijden voor de rechten van werknemers met een vaste baan geen maatschappelijke relevantie meer. In een interview met het culturele tijdschrift *Alfabeta2* zegt Lazzarato dat hij de term 'kenniswerker', in het Italiaans 'lavoratore cognitivo', of 'lavoratore della conoscenza' zoals dat gebedigd wordt door de beweging TQ, minder correct vindt dan die van *intermittent*, aangezien dit laatste begrip een 'transversale' of ook wel 'doorsnee' conditie is geworden die verschillende sociale sectoren met elkaar verbindt. Bovendien is kunstenaarschap, zo betoogt hij, een ambigu concept want het is ook een rol die de maatschappij je toeschrijft en waarin je niet wil worden opgesloten (Inglese 2011: 5). TQ (www.generazionetq.org) valt eveneens binnen het spectrum van de bewegingen voor kenniswerkers in de creatieve sector, met als specifiek karakter dat deze beweging, met een manifest, zich richt op de generatie dertig-veertigjarigen en met name, maar niet alleen, opkomt voor wie werkzaam is in de sector van de tekstproductie.

Macao van Carozzi, het hybride verslag van een bezetting die tien dagen geduurd heeft (van 5 tot 15 mei), brengt verschillende elementen van het ethisch-esthetische paradigma zoals Lazzarato dat beschrijft in de praktijk. Er wordt in het dagboek verwezen naar de erfenis van de jaren zeventig waar ook afstand van wordt genomen. Zo vertoont de herinnering aan de bezetting, in de vorm van de instant sepiakleurige foto's die op internet geplaatst zijn, frappante overeenkomsten met de beelden van de Loden Jaren van het terrorisme in Italië. De verteller

merkt echter ook op dat de jaren zeventig lijken op een stencilmachine die al veertig jaar doordraait met het verschil dat de hier vertelde feiten uit het heden stammen (Carozzi 2012: 3). Het verschil in de tijd gaat gepaard met een verschil in methode en dat maakt Bifo – hier gepresenteerd als docent aan de Kunstacademie Brera te Milaan en niet als de oprichter van Radio Alice in het Bologna van de jaren zeventig – duidelijk in een les aan het collectief: met de bezetting van een wolkenkrabber zetten zij de actie vanuit de *underground* om in verticaliteit.¹⁷ Met dit gebaar wordt een waarde geproduceerd die veel politieker is, namelijk schoonheid, frisheid en potentie (Carozzi 2012: 6). De bezetting is bevrijding geworden.

Zoals Lazzarato aangaf is het creatieve potentieel van de kunst, en niet meer politieke actie, in staat om overtuigingen en verlangens te mobiliseren (2008: 173). Dit wordt voor Carozzi duidelijk wanneer tijdens een assemblee geroepen wordt dat kunst politiek is, een te barse jaren zeventig uitspraak die de aanwezigen doet vrezen dat de creatieve artistieke puls in het gedrang zal komen door het varen van een steeds militantere koers (Carozzi 2012: 18). De deelnemers aan de actie behoren tot de generatie die eind jaren tachtig, begin jaren negentig is geboren, de generatie die dus na de dertigers en veertigers van TQ komt. Deze generatie kunstzinnige twintigers is in feite opgegroeid met de precariteit in de genen en het enige wapen waarmee ze zich van het mediacircus van de Tweede Republiek kunnen onderscheiden is hun creativiteit (Carozzi 2012: 12).

Naast het dispositief van de kunst spelen affecten een cruciale rol in de ervaring van de bezetting. Lazzarato grijpt terug op de affectieve semiotiek van Guattari en stelt vast dat de ‘boodschap’ niet wordt doorgegeven door linguïstische reeksen, maar via het lichaam, gebaren, intensiteiten, ritmes, kortom via affecten en affecties (Lazzarato 2008: 177). Dit proces wordt vrijwel letterlijk zo beschreven door Carozzi wanneer na enkele dagen de onderlinge contacten steeds intensiever en heviger worden, en er een ‘warmere’ vorm van kennis in circulatie wordt gebracht, een ononderbroken keten van omhelzingen, handen schudden, liefkozingen, schouderkloppen en kussen (Carozzi 2012: 11). Er wordt bovendien een liefdesgeschiedenis geënceneerd, of liever gezegd gefantaseerd, tussen de ik-persoon en de proactieve Giulia, waarmee het collectieve en het individuele subject met elkaar verbonden worden: de gebeurtenissen van die dagen worden herleid tot wat er gaande is tussen ‘jou en mij’ (Carozzi 2012: 15).

Taal wordt aldus als creatief en politiek instrument ingezet en vindt inspiratie niet zozeer in hooggestemde idealen als in de populaire cultuur: de charmezanger Gigi D’Alessio kan net zo goed dienen om het discours open te breken als high-brow auteur Luciano Bianciardi die de oorspronkelijke ‘bewoners’ van de Galfa Toren in de prille jaren zestig als ‘ectoplasmici impiegatizi’, ambtelijke ectoplasma’s, karakteriseerde (Carozzi 2012: 8). De bezetting van de toren wordt op

17. Bifo (2012) heeft naar aanleiding van de bezetting ook een statement afgegeven aan de media waarin hij verklaard heeft dat kunstenaars dragers zijn van de precariteit en spreekbuis van een revolutie tegen de uitbuiting door het kapitalisme. Hij spreekt dan ook met een neologisme van ‘activismo’.

speelse, experimentele wijze verwoord: de eerste levensminuten van Macao bestaan uit 'buiksprekend gestamel en pingpong-achtig getik' (Carozzi 2012: 8). De artistieke input maakt van de bezetting/bevrijding een kunstwerk, een *happening*, en daarmee sluit de operatie ook aan bij wat Ciccarelli en Allegri beschrijven als de meerwaarde van een *performance* boven een politieke demonstratie. Bovendien is de beweging niet homogeen maar polyfoon en bestaat deel ervan uitmaken ook in de kunst je te confronteren met wat er gebeurt (Carozzi 2012: 22), op de actievloer maar ook in de beeldvorming op internet. MACAO-M^AC^AO vormen het reële en virtuele gezicht van het actieplatform dat zich continu verplaatst van *common* naar *common*. Het meest recente bezette gebouw is een slachthuis. Een zich telkens verplaatsende marge dus die zich niet laat marginaliseren maar die in de marges van het systeem ruimtes, *open spaces*, schept voor autonomie, coöperatie en creatief potentieel.

De hier besproken theorieën en artistieke praktijken omtrent precariteit, hoewel zij niet altijd dezelfde optimistische toon delen, vertrekken steeds vanuit dezelfde constatering: de marge is overal. Als het enige overgebleven gemeengoed onze fundamentele sociaal-economische en culturele kwetsbaarheid is, dan is ook de *locus* van het verzet overal – en dat is, op zijn minst sinds de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw de marge. Zoals we zagen is precariteit fundamenteel ambigu: we kunnen zelfs stellen dat zij in haar dubbelzinnigheid nog meerduidig is. Als de nieuwe productievoorwaarde in het culturele domein keert de precaire conditie ieder artistiek-cultureel privilege (onzekerheid, maar vrijheid en persoonlijke expressie) om in een *de facto* onderworpenheid aan de logica van het neoliberale kapitalisme. Tegelijkertijd, zoals het geval Italië laat zien, is de uitdijende marge ook de plek voor alternatieve organisatievormen, in zowel culturele als politieke zin. Precariteit is een voortdurend kat-en-muisspel tussen het verschroeiende marktdenken en de *commons*, waarvan de uitkomst, nog even althans, uitgesteld wordt.

Bibliografie

- Adorno, T. W. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 2001.
- Agamben, G. *De la très haute pauvreté*. Paris: Rivages, 2011.
- Berardi, F. 'Bifo'. *Precarious Rhapsody*. New York: Autonomedia, 2009.
- Berardi, F. 'Bifo'. 'Il ruolo degli artisti al tempo della dittatura finanziaria', in: *Micromega*. 9 mei 2012 [april 2013]: <http://blog-micromega.blogautore.espresso.repubblica.it/2012/05/18/franco-bifo-berardi-il-ruolo-degli-artisti-al-tempo-della-dittatura-finanziaria/>.
- Bloois, J. de. 'De politiek van de hyperbool. Over onzichtbare vijanden, populisme en hardwerkende Nederlanders', in: *KRISIS*. 3, 2011 [april 2013]: <http://www.krisis.eu/content/2011-3/krisis-2011-3-08-de-bloois.pdf>.

- Bloois, J. de. 'Over hardwerkende Nederlanders en andere politieke dieren', in: *Courant*. 99, 2011 [april 2013]: <http://vri.be/nl/files/over-hardwerkende-nederlanders-en-andere-politieke-dieren-joost-de-bloois> (2011a).
- Bloois, J. de. 'Making Ends Meet. Precarity, Art and Political Activism', in: *Volume*. 30, Winter 2011/2012, 4-10.
- Bloois, J.de. 'Without Exception. Art, Consensus and the Public Sphere', in: *OPEN*. 23, 2012, 72-83.
- Butler, J. *Precarious Life*. London: Verso, 2006.
- Carozzi, I. *Macao*. Milano: Feltrinelli, 2012.
- Celestini, A. & il Collettivo Precari Atesia. *Parole Sante*. Roma: Fandango, 2007 (DVD + boek).
- Ciccarelli, R. 2035. *Fuga dal precariato*. Milano: il Saggiatore, 2011.
- Ciccarelli, R. & Allegri, G. *La furia dei cervelli*. Roma: Manifesto libri, 2011.
- Derrida, J. *Without Alibi*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Diederichsen, D. *On (Surplus) Value in Art*. Berlin: Sternberg Press, 2008.
- Federici, S. *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004.
- Florida, R. *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books, 2003.
- Formenti, C. 'Grillo e il Quinto Stato', in: *Alfabeta2*. 25, 2012 [april 2013]: <http://www.alfabeta2.it/2012/12/20/grillo-e-il-quinto-stato/>.
- Foucault, M. *The History of Sexuality. The Will to Knowledge*. London: Penguin, 1998.
- Foucault, M. 'Governmentality', in: *Power. Essential Works of Michel Foucault 1954-1984. Volume Three*. London: Penguin, 2002, 201-222.
- Generazione 1.000 euro* [april 2013]: <http://www.generazione1000.com/>.
- Generazione TQ* [april 2013]: www.generazionetq.org.
- Graw, I. *High Price. Art between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- Ieven, B. 'Immaterial Labor', in: Ritzer, G. (red.) *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization*. Oxford-Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012.
- Il QuintoStato* [april 2013]: www.ilquintostato.it.
- Inglese, A. 'Intermittenti e precari, l'esperienza della Francia. Conversazione con Maurizio Lazzarato', in: *Alfabeta2*. II(14), november 2011, 4-5.
- Jameson, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jansen, M. 'Reconstructing the "Bond" of Labour Through Stories of Precarietà. Storytelling According to Beppe Grillo, Aldo Nove, and Ascanio Celestini', in: *Romance Studies*. 28 (3), 2010, 194-205.
- Lash, S. & Lury, C. *Global Culture Industry. The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Lazzarato, M. 'The Aesthetic Paradigm', in: O'Sullivan, S. & Zepke, S. (red.) *Deleuze, Guattari, and the Production of the New*. London/New York: Continuum, 173-183.
- MACAO* [april 2013]: www.macao.mi.it.
- Nancy, J.-L. *Being, Plural, Singular*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Negri, T. & Hardt, M. *Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

- Negri, T. & Hardt, M. *Commonwealth*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011.
- Rancière, J. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2006.
- Staal, J. 'De hardwerkende Nederlander en de scheppende mens. Een aanval op een van ons is een aanval op ons allen', in: *OPEN Noodnummer: Over de nieuwe politiek van cultuur*. 2011, 53-54.
- Standing, G. *The Precariat. The New Dangerous Class*. London: Bloomsbury, 2011.
- Tari, M. *Autonomie! Italie, années 1970*. Paris: Éditions la Fabrique, 2011.
- Teatro Valle Occupato* [april 2013]: www.teatrovalleoccupato.it.
- Virno, P. & Hardt, M. (red.). *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Virno, P. 'Virtuosity and Revolution. The Political Theory of Exodus', in: Virno, P. & Hardt, M. (red.) *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, 189-210.
- Wright, S. *Storming Heaven. Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*. London: Pluto Press, 2002.

WAAR ALLES GEOORLOOFD IS

Een discursieve receptieanalyse van Sophie Podolski's *Le pays où tout est permis*

Arnout De Cleene

FWO-Vlaanderen/KU Leuven¹

De interesse voor literatuur geschreven door 'waanzinnigen' neemt opmerkelijk toe in de tweede helft van de twintigste eeuw: op de *littéraire-artistieke* aandacht in het expressionisme en surrealisme, volgt een groei aan *literatuurkritische* en *-wetenschappelijke* analyses van de relatie tussen literatuur en gekte.² Dat discours over 'waanzinnige literatuur' is sterk doordrongen van een ruimtelijke retoriek. In navolging van Roger Cardinal, die beeldende kunst gemaakt door psychisch en sociaal deviante kunstenaars in de jaren zeventig het sindsdien succesvolle label *outsider art* meegaf als alternatief voor Jean Dubuffets *art brut*, zouden we in dit verband kunnen spreken van outsiderliteratuur: 'Totally alien, the new art (an art that has always been) proliferates quietly *round the outskirts of the cultural city*' (Cardinal 1972: 179-180, mijn nadruk). Waanzinnige literatuur heeft een duidelijke ruimtelijke connotatie. We vinden haar *outside*, in de marge, in de periferie; ze vertoeft onveranderlijk aan de buitenzijde van een steeds opnieuw en anders – artistiek, medisch, politiek, sociaal, enzovoort – gedefinieerd centrum.

Dát ruimtelijke concepten veelvuldig voorkomen in het beschrijven van (waanzinnige) literatuur, is op zich niet verwonderlijk. George Lakoff en Mark Johnson maken in *Metaphors we live by* (1980) duidelijk dat ons dagelijks taalgebruik doordrongen is van ruimtelijke en richtingsmetaforen. Deze metaforen vormen coherente en systematische figuurlijke velden die ontspruiten aan culturele en fysieke ervaringen: 'These spatial orientations arise from the fact that we have bodies of the sort we have and that they function as they do in our physical environment' (2003 [1980]: 14). Ook wetenschappelijke theorieën hanteren deze metaforen: 'The intuitive appeal of a scientific theory has to do with how well its metaphors fit one's experience' (2003 [1980]: 19). De alomtegenwoordigheid

1. Ik dank de reviewers en Helena Elshout voor de waardevolle opmerkingen bij deze tekst.

2. Deze groei is onder andere te merken in het verschijnen van bloemlezingen van literatuur geschreven door waanzinnige auteurs (bijvoorbeeld *Écrits Bruts*, red. M. Thévoz, 1979, *Les Fous Littéraires*, red. A. Blavier, 1982, *Raster 24: Gestoord/verstoorde teksten*, red. J. Vogelaar, 1983) en in de publicatie van literatuurwetenschappelijke studies over het onderwerp (zie bijvoorbeeld de analyses van Michel Thévoz uit de jaren zeventig, het werk van Julia Kristeva, Monique Plaza, de toename van studies gewijd aan Antonin Artaud, enzovoort).

ervan maakt dat dit figuurlijke taalgebruik vaak onopgemerkt blijft, dat de evoluties die het ondergaat onder de radar blijven en dat de veronderstellingen en effecten ervan hun impliciete karakter behouden.

Het voorkomen van ruimtelijke metaforen in een (literatuur)wetenschappelijk discours kan dan wel verklaard worden vanuit cognitieve invalshoek, de opmerkelijke toename ervan in de tweede helft van de twintigste eeuw, de concrete metaforen die gebruikt worden en de specifieke manier waarop deze functioneren en in stelling gebracht worden wanneer waanzin aan bod komt, vragen om een alternatieve benadering. In haar analyse van de tijdens de laatste decennia toegenomen integratie van ruimtelijke metaforiek binnen de sociologie – een tendens die ook voor de literaire theorie opgaat – benadrukt Ilana Friedrich Silber dat het gebruik ervan verregaande theoretische en methodologische vooronderstellingen met zich mee brengt. Dat dit discursief mechanisme desondanks weinig onderzocht wordt, is daarom verwonderlijk:

One reason for this is the double nature of spatial metaphors that makes them especially insidious and almost invisible: on the one hand, they tend to be [...] abstract [...]; on the other hand, they are deeply intertwined with and thus harder to distinguish from their equivalents in ordinary language [...] and from the many spatial and orientational categories [...] that inform our taken-for-granted, daily lexicon. Spatial metaphors, as a result, are less 'visible' and catchy but also potentially more pervasive than most metaphors hitherto allowed to shape sociological writing. (1995: 326-327)

In dit artikel wil ik vanuit discoursanalytisch perspectief de focus leggen op de receptie van de Belgische schrijfster Sophie Podolski (1953-1974). Podolski is een intrigerende, experimentele stem uit de Franstalige literatuur van het begin van de jaren zeventig die regelmatig als 'waanzinnig' getypeerd werd en wordt.³ In deze bijdrage ligt de nadruk op het wijdverbreide maar vaak onopvallende gebruik van ruimtelijke metaforen in het literaire discours dat haar en haar werk tot onderwerp neemt. Podolski publiceerde slechts één werk tijdens haar leven, dat ze op eenentwintigjarige leeftijd beëindigde. Door de bespreking van dit werk, *Le pays où tout est permis* (1972), en van de receptie ervan in de herdruk bij Les Éditions Belfond, in *Tel Quel* en in de tentoonstelling *Tire la langue*, tracht ik de ruimtelijke karakteristieken van het discours in relatie tot de waanzin bloot te leggen. Zo licht ik het receptieparcours toe van een 'marginaal' of 'outsiderauteur' als Podolski en die karakterisering als 'marginaal' of 'outsider' uit en bespreek de functie ervan. Het gaat niet zozeer om het traceren

3. De vraag of Sophie Podolski al dan niet waanzinnig is, is irrelevant in deze studie. Van belang is de vaststelling dat zij en haar werk waanzinnig genoemd worden. Wanneer er in dit artikel sprake is van waanzin houdt dit geen bepaling van een psychische toestand in: rond het woord zouden telkens aanhalingstekens kunnen staan om het discursieve karakter ervan te beklemtonen. Uit vormelijke overwegingen laat ik ze vanaf hier achterwege.

of poneren van de plaats van Podolski en haar werk in het literaire discours, maar om ruimtelijke metaforen en waanzin in relatie tot elkaar te onderzoeken binnen deze specifieke casus. Dit artikel wil geen antwoord bieden op de vraag *waar* Podolski's waanzin (sliteratuur) gelokaliseerd wordt of moet worden, maar *hoe* in het spreken over Podolski's waanzin ruimtelijke metaforen aangewend worden.

Enkele methodologische aspecten kaart ik vooraf aan. In navolging van de discoursanalytische methodologie die Michel Foucault in *L'archéologie du savoir* (1969) en *L'ordre du discours* (1971) uiteenzet, wil ik bekijken hoe ruimtelijkheid een bepaalde orde genereert in het discours en hoe zij het mogelijk maakt dat (op een specifieke manier) over waanzinnige literatuur, en Podolski's werk in het bijzonder, gesproken kan worden. Beschouwd als een *règle de formation* van het discours, is de ruimtelijkheid deel van de 'conditions auxquelles sont soumis les éléments de cette répartition (objets, modalité d'énonciation, concepts, choix thématiques). Les règles de formations sont des conditions d'existence [...] dans une répartition discursive donnée' (2011 [1969]: 57). 'Discours' en 'ruimtelijkheid' brengen ons ook bij het recente en populaire concept 'paratopie'. Dominique Maingueneau lanceerde dit discoursanalytische begrip met het oog op het onderzoeken van de literaire ruimte die als effect en als voorwaarde van het literaire discours geldt en die de literatuur legitimeert in relatie tot de sociale ruimte. Die literaire ruimte ziet Maingueneau op verschillende niveaus terugkeren: naast concrete plaatsen, zoals het salon in de achttiende eeuw, vinden ook poëtische en narratieve 'ruimtes' onderdak bij de paratopie (Maingueneau 2004: 70-116).

Ook in dit artikel wordt 'ruimte' op verschillende niveaus behandeld. Het vaststellen van de aanwezigheid van ruimtelijke metaforen is slechts een eerste stap. De cruciale vraag is op welke manier deze metaforen aangewend worden. Ze kunnen daarbij meerdere en uiteenlopende ladingen dekken: ze lenen zich tot een institutionele positietoekenning van de auteur of een beschrijving van haar plaats in een literaire traditie of internationale context, maar ook semiotische eigenschappen van de tekst, het schrijfproces en claims van psychisch-biografische aard laten zich ruimtelijk invullen. Daarbij komt dat ook literaire teksten zelf een specifieke ruimtelijkheid hanteren en uitdragen: zowel de narratieve ruimte als de materiële en paratekstuele vormgeving van een boek zijn daarbij van belang. Zo worden in dit artikel disparate discursieve aspecten bijeengebracht door het hanteren van de ruimtelijke metaforiek als invalshoek. Dit maakt het niet alleen mogelijk om een brede blik op het receptietraject van Podolski te verkrijgen, maar vooral om de relatie tussen deze verschillende aspecten te onderzoeken: hoe wordt de 'marge' telkens in stelling gebracht om een waanzinnig (genoemde) auteur als Podolski te plaatsen?

Het voorliggende artikel kan, tot slot, niet ontsnappen aan het gebruik van (ruimtelijke) metaforen.⁴ Het onderzochte ruimtelijke discours dreigt zo vervangen te worden door het ‘onderzoekende’ ruimtelijke discours; de geanalyseerde ‘marge’ echoot in de conclusie als de analyserende ‘paratopie’.⁵ Dit verhindert echter niet dat de discursieve functie van ruimtelijke metaforiek bestudeerd kan worden, niet zozeer om die metaforiek te verwerpen of te vervangen, maar om haar te identificeren in een historisch-problematisch ‘veld’ waarin zij functioneert, en om haar transformaties bloot te leggen in relatie tot het discours dat zij ordent, en waardoor zij geordend wordt:

En essayant de la vérifier à travers des ‘exemples’, nous pourrions peut-être, du même coup, remplir le concept de métaphore, en suivre toute une tradition [...] et reconnaître, en même temps que la règle de ses transformations, la limite de sa plasticité. (Derrida 2011 [1972]: 273)

‘Une rue de l’“Energie Lyrique”’

In 1972 verschijnt *Le pays où tout est permis* bij Montfaucon Research Center, het Brusselse kunstenaarscollectief waar Sophie Podolski deel van uitmaakte. Een jaar later publiceert Les Éditions Belfond een transcriptie van het handschrift dat als facsimile in de originele uitgave te zien en te lezen was.⁶ De tekst lijkt een auto-

4. Zowel Foucaults als Maingueneau’s kader roepen dezelfde, op Jacques Derrida’s inzichten geënte bedenkings op. Bedienen hun beider methodologieën zich niet bij uitstek van ruimtelijke metaforen (‘rupture’, ‘région’, ‘limite’, ‘dispositif’, ‘domaine’, ‘paratopie’, ...)? Kan de vraag die hier gesteld wordt over discursieve ruimtelijkheid afdoende beantwoord worden aan de hand van een benadering die zich niet conceptueel lijkt te differentiëren van haar onderzoeksobject? In ‘La mythologie blanche’, Derrida’s analyse van de functie die metaforen vervullen in het filosofische discours, wordt beargumenteerd dat het spreken over metaforen niet anders dan metaforisch kan zijn: ‘Comment le rendre *sensible*, sinon par métaphore? [...] On ne peut en effet accéder à l’usure d’un phénomène linguistique sans lui donner quelque représentation figurée’ (2011 [1972]: 249). Zowel Maingueneau als Foucault tonen zich bewust van deze problematiek en expliciteren het gebruik van ruimtelijke concepten. Foucault: ‘Essayer de le [le discours] déchiffrer [...] à travers des métaphores spatiales, stratégiques permet de saisir précisément les points par lesquels les discours se transforment dans, à travers et à partir des rapports de pouvoir’ (Foucault 2001 [1976]: 33). Maingueneau: ‘S’agissant de création littéraire, des métaphores topographiques comme celles de “champ” ou d’“espace” ne sont de toute façon valides qu’entre guillemets. Certes, l’espace littéraire fait en un sens partie de la société, mais l’énonciation littéraire déstabilise la représentation que l’on se fait communément d’un lieu, avec un dedans et un dehors’ (Maingueneau 2004: 72).
5. Wat Derrida in ‘La structure, le signe et le jeu’ opmerkt over ‘structuur’ en ‘centrum’, gaat evengoed op voor ‘marge’: ‘toute l’histoire du concept de structure [...] doit être pensée comme une série de substitutions de centre à centre, un enchaînement de déterminations du centre. Le centre reçoit, successivement et de manière réglée, des formes ou des noms différents’ (Derrida 1979 [1967]: 410).
6. In 1979 gaf Transédition deze facsimile opnieuw uit. De transcriptie die in 1973 verscheen bij Les Éditions Belfond, vertoont vele wijzigingen ten opzichte van het originele manuscript, zoals Marc Dachy aangeeft in een nawoord bij het aan Podolski gewijde zesde nummer van het tijdschrift *Luna-Park* (*Snow Queen*). Zonder te kunnen achterhalen op wiens initiatief de wijzigingen doorgevoerd werden, stelt Dachy: ‘l’édition typographiée des éditions Belfond est fautive et trompe gravement le lecteur’ (Dachy 1980). Het gaat om correcties van foutieve spelling, interpunctie en zinssneden die weggelaten, toegevoegd of gewijzigd zijn, waarbij we volgens Dachy van censuur kunnen spreken: ‘Si les corrections modifient le sens, suppriment des jeux de mots, en outre des séries de mots ont non seulement été sucrées mais remplacées par des termes qui ne laissent pas de doute sur la nature malveillante de la censure, au sens banal, exercée insidieusement à l’insu de l’auteur’ (Dachy 1980). Het is desalniettemin de getranscribeerde uitgave uit 1973 die in mijn artikel als referentie genomen wordt, wegens het ontbreken van paginering bij de andere uitgaven.

biografische stortvloed aan associatieve gedachten, ervaringen, vragen en bedenkingen te zijn, neergepend in een ritmische, hoogst muzikale stijl waarin thema's als drugs, seksualiteit en psychische ziekte door de verteller/auteur beschreven worden. Communicatieve, esthetische, narratieve en grammaticale categorieën en normen worden constant overschreden. De lezer wordt al op de eerste pagina aangesproken (en geschoffeerd): 'Lettre à tous les mondes – vous êtes tous des cons' (15). De interpunctie is minimaal en wordt grotendeels opgevangen door het koppelteken – een ingekort gedachtestreepje dat de tekst nog sterker profileert als een onbewerkte en directe neerslag van een *monologue intérieur*. 'Zinnen' krijgen nadruk door het vaak onverwachts overschakelen op het gebruik van hoofdletters. De taal wisselt zonder verdere uitleg van Frans naar Engels naar Spaans en terug. Naast dagboekfragmenten, reportages en cryptische jeugdherinneringen vinden ook brieven een plaats in de tekst, waarin de verteller een geadresseerde (Joëlle) aanschrijft in haar eigen semi-fonetische taal: 'na capour ni kon ni cul caca li do na pourra lir lurne di lor a par i si yad ucb onvan enc ork eusaf kecha chèp am alin etqui çi marm otte de sein icol a bu le trou tout entier [...]' (142).

Het valt op dat de tekst experimenteert met de representatie van de narratieve ruimte. De volgende citaten bieden een blik op die ruimte en de stijl van het boek in het algemeen:

je ne suis pas en prison - non non et non - je suis seulement AILLEURS - avec d'autres - j'ai besoin d'eux absolument. (48)

toujours speed pisse - flip - puff - ship - shit - joint - grass - op - coke - D - mese - cocha colha - elle doit avoir les mâchoires solides. *J'aime parler du néant par-dessus tout - parce qu'il n'y a que ça qui m'intéresse réellement* - ça nous agace - la volupté - le Droit Evident à la Volupté - la même néant. (54-55, mijn nadruk)

Elles prennent dans la nuit le même chemin que moi - je remarque que les noms des rues sont changés il y a maintenant - à Lorient une rue de 'l'Energie Lyrique'. Quel étonnant conseil municipal peut donner des noms pareils à des rues la nuit. (71)

[...] tout le monde sait que le plus court chemin de PARIS à BERLIN c'est la ligne droite - ce qui rend la poésie rectiligne - Halli Allo - à la périphérie de l'énigme - une partie veut cette humidité des coins d'orties. (122)

Een delirische beschrijving van de ruimte neemt niet alleen thematisch en narratief gezien een belangrijke plaats in binnen de tekst, ook vormelijk valt de tekstruimte op door de ongewone bladspiegel: de afwezigheid van paragrafen, hoofdstukken en zinnen maken *Le pays* tot een bijna amorf geheel, waarin dan weer zoals gezegd plots nadruk gelegd wordt door het gebruik van kapitalen. Bovendien vergezellen delen uit het handgeschreven manuscript als facsimile de transcriptie. We zien afbeeldingen van de originele manuscripten, gedomineerd door een idiosyncratisch handschrift; de tekst, niet zelden woekerend in alle richtingen van het blad, maakt plaats voor symbolen en vloeit over in tekeningen. Een

consequente of coherente ruimte, zo tonen ook de bovenstaande citaten aan, is niet terug te vinden. Podolski mag dan wel spreken van ‘la poésie rectiligne’, het lineaire wordt duidelijk genegeerd, de marges ingevuld, woord en beeld vormen een symbiose. Kortom, de tekst legt nadruk op zijn ruimtelijkheid. Die karakteristiek wordt ook in de receptie van het boek als een handelsmerk van Podolski’s schrijftuur naar voren geschoven. Zo lezen we bijvoorbeeld in Françoise Collins beschrijving van Podolski in de *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*:

Elle tient ensemble un certain espace. Elle occupe la page sous la garde incessante du non-dit de la mort. [...] Elle [l’écriture] va droit devant soi, dans un sens qui n’a pas de direction. [...] Le ‘voyage’ n’est pas un départ, mais une suite de bonds parmi les points lumineux qui balisent la nuit du quotidien. Il ne s’agit pas de ‘planer’. L’écriture de Sophie Podolski n’est pas un envol: c’est une suite de bonds. (1996: 475)

In de receptie van het boek als herdruk bij Les Éditions Belfond wordt ook op het niveau van de paratekst met een vorm van ruimtelijkheid gewerkt. Eerst is er de titel. Tegen de vraag van de auteur in, die de titel *Sang sûr* voorstelde, behield de uitgeverij de originele titel *Le pays où tout est permis*, die verwijst naar een specifiek (*le pays*), maar niet nader genoemd of gesitueerd land (*le pays*) waar alles geoorloofd is (Dachy 1980). Anders dan de originele cover, waarop een zwerm gevleugelde fallussen te zien is, herneemt de cover van de versie uit 1973 de ruimtelijkheid uit de titel door (uitgescheurde) delen van een landkaart met Arabische plaatsnamen weer te geven, die verloren liggen tussen een verzameling objecten zoals negatieven, een handschrift (anders dan dat van Podolski), een blad van een boom, een stopcontact, een vissenstaart, ... Dit alles krijgt een stempel mee waarop zowel het Brusselse kunstenaarscollectief *Montfaucon Research Center* te lezen staat, als het label van een archiefstuk. Daarmee wordt de ruimte uit de titel en het manuscript gesitueerd in en gekoppeld aan een literair-institutionele ruimte die het boek legitimeert als archiefstuk: deze tekst is het bewaren waard.

Op de achterflap vinden we een gefictionaliseerde biografie, waarbij het geboortjaar van de auteur vergezeld gaat van de volgende beschrijving: ‘Le goût du lait transforme la naissance en *folie* excrémentielle dans le sommeil des heures de la ville’ (mijn nadruk). De auteur profileert zichzelf (of wordt geprofileerd) als waanzinnig, al vanaf haar geboorte. Daarnaast duikt de naam van Philippe Sollers op samen met een fragment uit diens voorwoord bij het boek. In dat fragment valt een andere belangrijke referentie op: ‘les paroles dit artaud sont un limon qu’on n’éclaire pas du côté de l’être mais du côté de son agonie’ (11). Sollers noemt en citeert Antonin Artaud (uit diens ‘Préambule’ bij de uitgave van zijn verzameld werk, Artaud 2004 [1956]: 21). Naast de vorm(geving) en thematiek van het boek zouden we ook de culturele referentiepunten ‘Sollers’ en ‘Artaud’ kunnen beschouwen als een manier om Podolski via de paratekst te lokaliseren in een bekend segment van het literaire spectrum. De coördinaat Sollers situeert Podolski op de as van de contemporaine, poststructuralistische, avant-gardisti-

sche kritiek; de coördinaat Artaud situeert Podolski in een romantische traditie van waanzin en *poètes maudits*. Die laatste situering wordt tevens bevestigd door de voorname plaats die Podolski inneemt in Alain Bretons anthologie *Les nouveaux poètes maudits* (1981). In deze bloemlezing figureren Franstalige auteurs, waaronder Podolski, die een vroegtijdig einde maakten aan hun door *malédiction* – door Breton ingevuld als drugverslaving en psychische ziekte – getekende leven. Fragmenten uit *Le pays* worden geciteerd en becommentarieerd, waarbij Breton op lyrische wijze gebruik maakt van een ruimtelijk getint discours: ‘A distance déjà du monde “normal”, Méphistophélès d’elle-même, Sophie Podolski, avec obstination, rage même, aligne images, noms, remarques, lettres à des amis, dessins, récits tronqués. [...] Seule articulation que sa formule exige, le tiret. Loin, la littérature. Même, elle s’en moque, comme de sa situation présente, comme de son destin’ (161).⁷ In Bretons beschouwing staat *Le pays* op gespannen voet met, want ver verwijderd van, de literatuur. Via de nadruk op de zelfmoord van de auteur wordt het boek zo een (metafysisch) marginaal karakter toegedicht.

In het excentrieke en hermetische voorwoord – sterk verwant met Podolski’s stijl – bij *Le pays où tout est permis* leidt Sollers Podolski’s tekst in door de (biografische) waanzin te koppelen aan een regio die zich, ruimtelijk gesproken, steeds ‘au-delà’ situeert: ‘quelqu’un qui a mal au-delà du mal qui jouit par-delà le joui’ (Sollers 1973: 11). Net als Breton plaatst Sollers het boek in een ruimte die buiten het gekende ligt, buiten de literatuur zelfs, en buiten statische dichotomieën; een ruimte die niet alleen literair-esthetisch perifeer is, maar tevens alle wetmatigheden en categorieën overstijgt: ‘nous n’avons jamais été des écrivains et pas non plus le contraire’ (Sollers 1973: 13).

Le pays spreekt *in en met* een duidelijk gemarkeerde literaire en talige ruimtelijkheid. Naast de tekst zelf, benadrukt ook de paratekst in de heruitgave bij Les Éditions Belfond de ruimtelijke dimensie van Podolski’s schriftuur. We kunnen met Foucault gewagen van een ‘langage de l’espace’, een ruimte die het thematische niveau overstijgt; een ruimte die de discursieve voorwaarde vormt voor de tekst om zich te uiten en er tegelijk het effect van is: ‘L’écart, la distance, l’intermédiaire, la dispersion, la fracture, la différence ne sont pas les thèmes de la littérature d’aujourd’hui; mais ce en quoi le langage maintenant nous est donné et vient jusqu’à nous: *ce qui fait qu’il parle*’ (2001 [1964]: 435, mijn nadruk). Die ruimte is ongedefinieerd en chaotisch. Het werk wordt voorgesteld als een tekst die zich onttrekt aan de ruimtelijke orde en de wetten van de literaire wereld, een amorfe tekstuele massa waarin elke vorm van een narratief, stilistisch of thema-

7. In Alain Bretons bloemlezing – niet te verwarren met André Breton, in wiens bloemlezing *Anthologie de l’humour noir* (1940) Podolski ook niet misstaan zou hebben – wordt in de inleiding Artaud, naast Rimbaud, als belangrijkste referentiepunt genoemd. De zelfmoord, die als biografische rode draad door de bloemlezing loopt, wordt beschreven als dat wat de verzamelde teksten tot een coherent geheel maakt, doordat ze een *afstand* creëert tussen auteur en lezer: ‘En se tuant, il [l’auteur] se met hors d’atteinte de toute loi et, par là, le suicide devient sa liberté sublime. [...] Véritable prise d’otage de soi-même, son acte fait que le suicidé impose une distance infranchissable entre lui et nous, comme il lance son ultime réplique’ (Breton 1981: 18).

tisch centrum ontbreekt. Het boek wordt bovendien als niet-literair geprofileerd. Tegelijkertijd echter verschijnt het bij de uitgeverij Belfond, met een inleiding van Sollers en met de connotatie van archiefstuk en dus op een klassieke literair-institutionele wijze. Ondermeer via de associatie met het archetype van de experimentele, ‘vervloekte’ en waanzinnige auteur Artaud verankert ‘waanzin’ mede het werk in een marginale locatie, aan de zijkant van het literaire spectrum. Dat deze specifieke vormen van ruimtelijkheid zich op verschillende niveaus manifesteren, is niet onproblematisch. Dat *Le pays* zowel marginaal is als tegelijk ruimtelijke dichotomieën overstijgt, maakt haar ruimte bij uitstek paratopisch: ‘donnée et élaborée, structurante et structurée, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d’accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance’ (Maingueneau 2004: 86).

‘Un chant de voix féminines qui semblait sortir de poitrines brisées’

Een van de voornaamste receptiebronnen van *Le pays où tout est permis* is het tijdschrift *Tel Quel*, geleid door onder andere de reeds genoemde Philippe Sollers.⁸ In het nummer 53 en 55 uit 1973 verschijnen reproducties van handschriften uit *Le pays où tout est permis*. De publicatie van die fragmenten moet gekaderd worden binnen de evolutie die het tijdschrift begin jaren zeventig doormaakte. De hoop op een poëtische en tegelijk politieke (maoïstische) revolutie verdwijnt langzaam naar de achtergrond: ‘Au prix d’une nouvelle métamorphose, *Tel Quel* délaisse la rhétorique militante des avant-gardes. La revue ne se mobilise plus sous aucune bannière mais élabore une conscience nouvelle de son rôle. [...] L’utopie avant-gardiste se dissipe et ce sont de nouveaux horizons qui, apparaissant, demandent à être explorés’ (Forest 1995: 512). De voornaamste nieuwe horizon is die van het feminisme. Deze nieuwe profilering zorgt ervoor dat Podolski’s oeuvre in het zicht van *Tel Quel* kan komen. Vrouwelijke auteurs zouden over een alternatieve literaire stem beschikken, een stem die de transgressie belichaamt, en in het kielzog daarvan ook verbonden wordt met waanzin. Zo schrijft Marguerite Duras in *Tel Quel*: ‘Une femme est beaucoup plus proche de la folie qu’un homme, puisqu’elle est plus proche de toutes les transgressions. On peut dire qu’il n’y a que les femmes qui écrivent complètement. Peut-être n’y a-t-il des femmes qui écrivent’ (Duras, geciteerd in Forest 1995: 513).⁹

8. Een exhaustief overzicht van de receptie van Podolski is hier niet aan de orde. Een verder onderzoek naar een aantal intrigerende receptiebronnen zou de vraagstelling kunnen uitdiepen. Zo duikt Podolski’s naam op in verschillende van Roberto Bolaño’s boeken, waaronder *Los detectives salvajes* (1998) en *Amberes* (2002). Voor een verdere beschouwing van Bolaño’s receptie van Podolski en een blik op de correspondentie tussen Sollers en Podolski, zie Denis St-Amand (2013).

9. Forest ziet het opkomende succes van het stripverhaal als een bijkomende positieve invloed op de receptie van Podolski’s grafische manuscripten in *Tel Quel* (Forest 1995: 514). Ook in het themanummer ‘Recherches féminines’ (*Tel Quel* 77, 1977) duiken teksten van Podolski op.

Zo komt het dat we Podolski's handschriften – letterlijk en figuurlijk – geflankeerd en omkaderd zien door een tekst van Julia Kristeva, de belangrijkste en tegelijk ook meest kritische stem binnen de nieuwe koers die *Tel Quel* vaart. Meer bepaald verschijnt in het nummer 52 het eerste deel van Kristeva's invloedrijke essay 'Le sujet en procès'; het tweede deel van het essay volgt op de facsimile's uit Podolski's *Le pays où tout est permis* in het nummer 53. Podolski zit ruimtelijk ingesloten in Kristeva's theoretische uiteenzetting. Deze plaatsing nodigt uit, suggereert zelfs, om Podolski's manuscript te lezen in het licht van de theorie die Kristeva in het essay uiteenzet.

In 'Le sujet en procès' vertrekt Kristeva vanuit inzichten uit de lacaniaanse psychoanalyse om de relatie tussen de evolutie van het subject, ideologische structuren en taal(verwerving) te schetsen, en om te beschrijven hoe avant-gardistische literatuur zich binnen dit kader manifesteert. Met betrekking tot die literatuur stelt Kristeva:

[...] c'est 'l'avant-garde artistique' qu'incombe d'exemplifier le renversement matérialiste de ce procès de la négativité qui dissout l'unité subjective. À travers une pratique spécifique qui touche le mécanisme même du langage (chez Mallarmé, Joyce, Artaud) ou les systèmes de production mythiques ou religieux (Lautréamont, Bataille), 'l'avant-garde littéraire' présente à la société – ne fût-ce que dans ses coulisses – un sujet en procès, s'attaquant à toutes les stases d'un sujet unaire. (Kristeva 1972: 16)

In avant-gardistische literatuur wordt de lezer 'oprispingen' van ongecontroleerde betekenis-in-wording gewaar die getuigen van het bestaan van een 'semiotische sfeer'. Die semiotische sfeer is prelinguïstisch en -oedipaal, bevat constant bewegend semiotisch materiaal, en gaat vooraf aan (maar is ook de voorwaarde voor) de repressieve en disciplinerende sociale en talige organisatie ervan. Deze literatuur biedt zo een kritiek op de linguïstische en ideologische normering in de kapitalistische maatschappij en het bijbehorende subject in zijn symbolische modaliteit. Ze vertoont daarmee raakvlakken met de waanzin. De avant-gardistische literatuur is een 'procès schizophrénique' (1972: 16), maar mag niet gelijkgesteld worden met de gekte. Haar *representatieve* karakter limiteert de literatuur ten opzichte van de waanzin, die zich in een absolute ontkenning van elke mogelijke orde niet meer representatief kan noemen: '*Le rejet absolu de la phase thétiqque, subjective et représentative, est la limite même de l'expérience avant-gardiste; elle ouvre sur la folie ou sur une logique exclusivement expérimentale au sens d'une expérience intérieure – mystique*' (Kristeva 1973: 35).

Binnen Kristeva's theorie neemt het aan Plato ontleende concept *chora* een primordiale plaats in als een verdere bepaling van de semiotische modaliteit van het subject: 'Ce réseau pulsionnel qu'on pourra lire par exemple à travers les bases pulsionnelles des phonèmes non-sémantisés d'un texte d'Artaud, représente (pour la théorie) *le lieu mobile-réceptable du procès*, qui prend la place du sujet unaire. Un tel lieu que nous allons appeler une *chora* est la représentation qu'on peut don-

ner au sujet en procès' (1972: 13-14). Naast het veelvuldig voorkomen van 'espace', 'topologie', 'lieu', 'dehors' getuigt bovenal de cruciale plaats die het concept chora inneemt, van de ruimtelijke retoriek die Kristeva's essay doordrenkt. De chora, gerelateerd aan waanzin, wordt beschreven als een mentale, semiotische ruimte die zich in de coulissen van de maatschappij bevindt. De ruimtelijke beschrijving ervan hanteert een verticale hiërarchie: de chora situeert zich 'onder' de symbolische, normatieve, talige ruimte. Belangrijk is dat het een mentale ruimte is die zich echter tegelijk onttrekt aan de tegenstelling binnen-buiten of onder-boven door haar dynamische karakter: deze ruimtelijke, euclidische dichotomieën zijn net een eigenschap van de manier waarop een subject functioneert in zijn normatieve en symbolische hoedanigheid: 'The *chora* is made up of movements and articulations. These movements and articulations constitute a spatial domain. It is a space which underlies and precedes, but by the same token eludes the dispositions of geometry or spatiality. [...] it precedes measurable, unified, empirical space as we are used to conceiving it' (West-Pavlov 2009: 44). In Kristeva's analyse van Artauds teksten, haar uitgelezen voorbeeld van de semiotische energie van de chora, keert deze spatiale retoriek terug: 'C'est ce rejet et sa chora mobile que la pratique d'Artaud présente dans sa pureté, en assignant à la représentation et au phantasme leur *place subordonnée* de gardienne d'une unité à excéder, de *dépôt* du plaisir à rejeter jusqu'à la jouissance' (1973: 31, mijn nadruk). Podolski's teksten staan tien pagina's van deze uitspraak verwijderd. Daarom, en ook vanwege de stilistische (bijvoorbeeld de glossolalie) en thematische (bijvoorbeeld de drugcultus) overeenkomsten tussen Podolski en Artaud, dringt een lectuur van Podolski als vrouwelijke evenknie van *le Momo* en als 'representatief voor de chora zich op'.¹⁰

Kristeva typeert de chora in *Le sujet en procès* als vrouwelijk. Binnen de feministische weg die *Tel Quel* inslaat, wordt het literaire experiment door vrouwelijke auteurs binnen een theoretische en ruimtelijke kader geplaatst dat waanzinnige karakteristieken vertoont. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Kristeva, in een interview met Xavière Gauthier, in 1974 Sophie Podolski – hier expliciet – noemt als hét voorbeeld bij uitstek van 'l'écriture féminine'. Een nieuwe visie op taal is duidelijk te merken in '*une terre étrangère dans l'écriture des femmes: est-ce depuis un corps asymbolique, spasmé?*' (Gauthier 1974: 100, mijn nadruk). Kristeva leest in Podolski:

une écoute de la langue, de son tissu phonétique, de son articulation logique, et, à travers tout ce *réseau* écrit et dessiné, les conflits idéologiques-théoriques-politiques de l'époque. L'avant-garde a toujours partie liée avec *l'under-ground*. Seulement, aujourd'hui, c'est une

10. Podolski lijkt ook zelf de 'broederlijke' relatie met Artaud aan te stippen in *Le pays où tout est permis: 'Artaud a mis le vide de ses pupilles c'est un frère - dans les nôtres - de monstres marins énormément fiévreux'* (1973: 86).

femme qui dit cette conjonction. C'est important. Parce que dans son expérience sexuelle, sociale, symbolique, le fait d'être 'femme' lui a simplement servi pour devenir autre chose: un sujet en procès. (100, mijn nadruk)

Podolski wordt gerecipieerd als hét *sujet en procès*, als de vrouwelijke parallel van Artaud in een discours waarin feministische, waanzinnige, psychosociale en literaire thema's samenkomen en in het ruimtelijke kader van de chora gesitueerd worden.

'Hic vive la Belgic! Fabiolo et le roi Boudin'

Meer dan vijftien jaar later duikt Podolski opnieuw op, deze keer niet binnen de context van een avant-gardistisch getint feminisme, maar binnen de context van de historiografie van de Franstalige literatuur in België. In 1990 wordt de tentoonstelling *Tire la langue: les irréguliers du langage* georganiseerd door Marc Quaghebeur. Die tentoonstelling geeft een eigenzinnig overzicht van de geschiedenis van de Franstalig-Belgische letteren als een repliek op de voordien dominante profilering van de Franstalig-Belgische literatuur als een literatuur die in wezen een verlengde van de Franse is. Van de jaren twintig tot zeventig wordt de eigenheid van de Franstalig-Belgische literatuur genegeerd, waardoor een aantal excentrieke stemmen buiten de overzichtswerken vallen.¹¹

Om die 'amputation de la mémoire culturelle' (Quaghebeur 1980: 515) te counteren benadrukt *Tire la langue* de eigenheid van de Franstalig-Belgische literatuur door 'irregulariteit' tot constante in en essentie van haar geschiedenis te verheffen. De Franstalig-Belgische literatuur wordt op die manier, ruimtelijk gesproken, letterlijk gesitueerd in de marge van de Franstalige literatuur, als literatuur die zich afzet tegen de centralistische, normatieve Parijse literaire macht: 'dès sa naissance, le corpus littéraire belge de langue française traduit en sa langue un travail de décalage, de remaillage, voire de "rembourrage" par rapport à Paris. Ce travail caractérise encore aujourd'hui cette littérature' (Quaghebeur 1990: 109). De Franstalig-Belgische literatuur gaat in tegen de talige en literaire Parijse normen (met Henri Michaux, Charles De Coster, Jean-Pierre Verheggen, ...), alsook tegen de normatieve scheiding van literatuur en beeldende kunsten (met René Magritte, Christian Dotremont, Hergé, ...). Het volgende citaat van Quaghebeur uit de bijbehorende catalogus *Un pays d'irréguliers* (1990) vat de toon, de inhoud en de inzet van de tentoonstelling goed samen:

En France, la langue va de soi. Elle n'est point faite de trous et d'amidon. Elle peut produire Artaud ou Guyotat. Elle ne peut accoucher d'un tel rire et d'une telle hénaurmité. Le filon qui va de Verheggen à De Coster, en passant par Blavier ou Ghelderode, Dotremont ou

11. Voor een gedetailleerde analyse van de tentoonstelling *Tire la langue*, zie De Cleene (in druk).

Alechinsky, appartient à une autre histoire. Le baroque suppose, et l'enfermement, et l'incertitude. Il ne souffre ni le triomphe de la déesse Raison, ni la rigueur de l'Etat moderne. (Quaghebeur 1990: 130)

Het is niet alleen de relatie tot het Parijse culturele centrum die deze irregulariteit aanwakkert, ook de nationale context – de afwezigheid van een unitaire moderne staat – zorgt volgens Quaghebeur voor een intensivering van het esthetische principe ervan.

De vele analyses van de evolutie van de Franstalig-Belgische literatuur geven slechts geringe aandacht aan deze tentoonstelling. Wanneer die aandacht er toch is (zie onder andere het werk van Jean-Marie Klinkenberg en Paul Dirkx), lijkt een analyse van de manier waarop de literaire ruimte vorm krijgt te ontbreken, of beter: de literatuurwetenschap neemt met een op de polysysteem- of veldtheorie geënt vocabularium de gepostuleerde spatialiteit (een centrum-periferie model) over in de methodologie. Een gedetailleerde analyse die de ruimtelijke aspecten van het discours in de tentoonstelling en catalogus onderzoekt, legt een meer complex functioneren bloot.

In het gedeelte 'Quand la langue explose' van de tentoonstelling werden werken getoond, '[qui] donnent à voir dans des pages et dans des toiles douloureuses le cri de leur révolte sans issue', werken die een meer duistere, minder ludieke kant van de irregulariteit laten zien. Naast de delirische en hallucinatorische teksten van Moreau en Pansaers, Mandelbaum en Joostens vinden we daar ook facsimile's uit *Le pays où tout est permis*. Podolski wordt in de catalogus niet alleen genoemd in het rijtje Artaud, Joyce en Burroughs, auteurs bij wie moderniteit en destructie van taal en geest de rode draad vormen, ze wordt bovendien verheven tot 'l'emblème, la souveraine et la martyre' van die traditie. Quaghebeur situeert Podolski op een manier die raakvlakken vertoont met Kristeva's discours:

Tous ne résisteront pas [...] aux fabuleux pouvoirs de dissolution qu'ouvrent les remises en cause de l'époque dans un pays où la langue fait défaut. Généralement d'ailleurs, ceux-là se sont plongés, jeunes, sans distance aucune, dans le magma pré-signifiant où les mots s'entassent de façon sérielle et s'emmêlent aux images sans qu'une forme, sans qu'une phrase en émane vraiment, en canalise l'aveuglante lave. Il faut évoquer à cet égard la figure de Sophie Podolski, jeune suicidée qui laisse un livre d'infra et d'ultra langue, significative-ment intitulé *Le pays où tout est permis*. (Quaghebeur 1990: 125-126)

Deze sectie van de tentoonstelling krijgt in de catalogus de titel 'en deça et au delà du langage, l'hallucination' mee. De tentoonstellingmakers geven zo een opmerkelijke invulling aan de gepostuleerde irregulariteit door deze te koppelen aan de psychische ziekte die het leven van de auteurs bepaalde. Als een quasi-synoniem van irregulariteit lijkt 'waanzin' de geponeerde identiteit van de Franstalige literatuur in België in het project retorische kracht bij te zetten. Ook de bijzondere

aandacht voor André Blaviers anthologie *Les fous littéraires* (1982) past in dit kader.¹²

In tegenstelling tot de receptie bij *Tel Quel* en Kristeva krijgen we hier vooral een horizontale ruimtelijke structuur die de contextualisering en profilering van Podolski bepaalt: zij en haar boek behoren letterlijk tot een culturele, subnationale identiteit die zich ziet als de rand van het Franstalige gebied. Paul Dirckx spreekt in dit geval van een *auto-périphérisation*: ‘une propension incorporée, pratique, quasi ludique, à se desservir selon des logiques littéraires [...], définies et valorisées ailleurs’ (Dirckx 2000: 357). De tentoonstelling eigent zich daarbij de titel van Podolski’s boek – ‘significativement intitulé *Le pays où tout est permis*’ – toe door ‘le pays’ te interpreteren als Franstalig België. In dit discours blijft tegelijk een ruimtelijke karakterisering aanwezig die aan Kristeva schatplichtig lijkt te zijn: *Le pays* is ‘un livre d’infra et d’ultra langue’, ‘en deçà et au delà du langage’, een literaire ruimte, die, met behulp van een geologische metaforiek, voorgesteld wordt als ‘l’aveuglante lave’ die bij een vulkaanuitbarsting in een ‘explosie’ naar boven komt en die zich buiten de dichotomie centrum-marge plaatst. Wanneer Podolski’s schrijftuur beschreven wordt in termen van ‘le magma pré-signifiant’, komt het discours van de tentoonstelling erg dicht aan te leunen bij Kristeva’s beschouwing van *Le pays* als voorbeeld van muzikale, lichamelijke avant-gardistische oprispingen uit een pre-linguïstische semiotische sfeer.

‘Le pays où tout est permis’

Wat zowel bij Kristeva als bij Quaghebeur opvalt, is dat de theoretische kaders die ze aanwenden om Podolski te beschrijven, aspecten van Podolski’s schrijftuur lijken te echoën en te integreren. In *Le pays où tout est permis* lezen we bijvoorbeeld:

alors un chant lointain flotta dans l’air sans changement - trembla dans la stupeur immense - un chant de voix féminines qui semblait sortir de poitrines brisées - de gorges fendues comme de fragiles roseaux - pareils à ces sens qui s’éveillent dans le fond des vieilles épinettes aux cordes lâches lorsqu’une main en presse les touches usées - un chant inégal et strident - sur un rythme vulgaire et allègre qui était triste comme les plus tristes choses de la vie - dans cette immobilité et dans cette lumière. (Podolski 1973: 65)

12. Jean-Pierre Verheggen, een van de medeauteurs van de catalogus, opent *Les folies-belgères* (1990), een tekst die vele verwantschappen vertoont met *Un pays d’irréguliers*, met twee citaten die de Franstalig-Belgische literatuur typeren als ‘waaninnig’. Het gaat om een aforisme van Achille Chavée uit het tijdschrift *Daily-Bûl*: ‘On devrait exiger de chacun un certificat de folie passagère’ en om een fragment van Roland Topor: ‘J’ai souvent l’impression, et pas mal de Belges également, que la Belgique est une Nef des Fous’. In de inleiding van *Un pays d’irréguliers*, ondertekend door ‘Hubou-roi’ (waarin we onmiskenbaar Verheggen horen), wordt een gelijkaardige metafoor gehanteerd: ‘Là-bas [België], pas de centre. Des nébuleuses. Pas d’histoire. Son semblant. Nul discours de la méthode. Jadis, *l’éloge de la folie*. Maintenant, mille radeaux de la mémoire médusée’ (Quaghebeur et al. 1990: 7, mijn nadruk). De auteur knipoogt hier naar Marcel Mariëns *Le radeau de la mémoire* (1983) – zelf een verwijzing naar Géricaults *Le radeau de la Méduse*.

Podolski beschrijft hoe een als vrouwelijk getypeerd gezang de immobiele lucht doorkruist, een gezang afkomstig uit gebroken borstkassen, een gezang als het geluid afkomstig uit een oude citer. De overeenkomsten met Kristeva's beschrijving van de chora zijn treffend. Net als Kristeva's analyse van de vrouwelijke avant-gardistische literatuur, beschrijft ook Podolski de 'voix féminines' als een muzikale, lichamelijke dynamische ruimte die uit de diepte, uit de 'poitrines brisées' breekt en zich daarmee verzet tegen het immobiele leven.

Met betrekking tot het discours dat we terugvinden in *Les irréguliers du langage*, merken we een gelijkaardig verband. Podolski schrijft: 'C'est parce que nous sommes au Paradis que tout dans ce monde nous fait mal. Hors du Paradis, rien ne gêne car rien ne compte. La sagesse accompagne les fleuves... Sagesse et Paix (Malaga) - Volcan. Majestueux Montagne incontestablement inonde régulièrement de boue de lave et de malheurs' (1973: 105). Ook het gedeelte van de catalogus waar Podolski behandeld wordt, beschrijft de Franstalig-Belgische literaire ruimte en de irreguliere onderstroom die haar eigen is in termen van 'lava' en 'magma'. Podolski heeft enkele keren aan België gerefereerd: 'c'est du belge de toute façon - et c'est pas du français tout ça pour *montrer* que tu as *raison* - anormal capricieux c'est la nouvelle vague - dont le creux est en février - écrire n'importe quoi mais écrire' (1973: 129); 'ce livre contient TOUTES les histoires les plus folles - les mandarins dits caesar sont chez le boucher - Hic vive la Belgic! Fabiolo et le roi Boudin vive la France Nom de Dieu' (130). Het Belgische en Franse worden door Podolski in een spanningsveld geplaatst. Het hermetische karakter van deze beschrijvingen laat toe dat Quaghebeur in *Tire la langue* een theoretisch kader kan creëren waarin de door Podolski genoemde 'histoires les plus folles' en 'l'anormal capricieux' als literair-historische essentie van Franstalig België geïnterpreteerd worden.

Het gebruik van 'ruimte' binnen de receptie van Podolski staat in verband met ruimtelijke aspecten uit het primaire document, *Le pays où tout est permis*. Hoe functioneert deze interactie en op welke manier kan de relatie tussen beide benoemd worden? Een antwoord komt aan de oppervlakte wanneer we het voorgaande recapituleren en de discursieve consequenties ervan doordenken. We vinden *Un pays* telkens terug in een marge. Enerzijds toont die marge zich als een stabiel conceptueel kader dat aan een aantal wetmatigheden voldoet. De waanzinnige literatuur bevindt zich, volgens een horizontale of verticale binaire logica, onder of naast een centrum. Tegelijkertijd onttrekt die marginale ruimte zich aan de euclidische, binaire opdeling centrum-periferie en laat zich kenmerken door een uitbarstende, pulserende, exploderende, muzikale en lichamelijke chaos. De ruimtelijke orde van het receptiediscours haalt aan de ene kant retorische kracht uit een duidelijke tegenstelling, maar aan de andere kant wordt ze tevens geponeerd als wat 'buiten' die tegenstelling staat: Podolski vertoeft in een marge die niet als een 'marge' gedacht kan worden. Het is een paratopische periferie die *Le pays* in een spanningsveld plaatst ten opzichte van de gevestigde literatuur en haar op die manier legitimeert als literatuur die geen literatuur wil zijn.

Anderzijds verandert de literaire ruimte waarin Podolski gelokaliseerd wordt. De discursieve regels blijven dezelfde, maar sluiten aan bij verschillende theoretische constellaties en nomenclaturen. De paratekst van de heruitgave van *Le pays* bij Les Éditions Belfond kadert de tekst in een avant-gardistisch en biografisch marginaal spectrum van de literatuur. Die marge verschijnt als chora bij Kristeva. Podolski maakt deel uit van een psychoanalytisch getinte theorie van het subject. Later vinden we haar terug als een van de *irréguliers du langage*: Podolski's marge verplaatst zich naar de concrete grenzen van Franstalig-België en de rebelse culturele identiteit die haar inwoners kenmerkt.

Bovenstaande analyse zegt echter meer over de gehanteerde ruimtelijke metaforen dan enkel 'la règle de ses transformations'. We stuiten tezelfdertijd op 'la limite de sa plasticité' (Derrida 2011 [1972]: 273). De geponeerde transgressiviteit van Podolski's *Un pays* problematiseert genreomschrijvingen, literaire canons, het oedipale subject en verwerpt bovenal de ruimtelijke dichotomieën die haar trachten te situeren. Er ontstaat een paradoxale situatie: literatuur geschreven door een waanzinnig auteur als Podolski verkrijgt de status van een uniek fenomeen dat aan alle conceptualisering ontsnapt en *buiten* gekende normen, genres, concepten en ruimten valt. Wanneer deze eigenschappen uitgesproken worden, zien we echter een discursieve orde optreden die deze literatuur juist conceptualiseert en instrumentaliseert in relatie tot andere thema's en op die manier inpast in andere, vaak gezaghebbende ('centrale') discoursen. Podolski kan op deze manier niet anders dan 'misplaatst' zijn: het discours dat deze tekst wil denken als een absolute (ruimtelijke) transgressie, ondergraaft de conceptuele (ruimtelijke) basis waarmee ze haar denkt. Als haar tekst zich verzet tegen ruimtelijke categorisatie, en als die tekst als 'marginaal' wordt benoemd, dan verliest ofwel de laatstgenoemde stelling haar wetenschappelijke validiteit ofwel de eerstgenoemde interpretatie haar juistheid. *Le pays où tout est permis* verzet zich tegen elke poging om dat land als marge te benoemen.

Deze paradoxale situatie komt telkens opnieuw voor wanneer Podolski gerecipiëerd wordt. We zouden kunnen gewagen van een discursief mechanisme: het is niet zozeer, of in ieder geval niet enkel, een door ruimtelijke concepten doordrongen discours dat het mogelijk maakt dat over Podolski gesproken wordt; het omgekeerde geldt evenzeer: Podolski maakt het mogelijk, dwingt haar commentatoren er zelfs toe, dat over literatuur en waanzin in ruimtelijke termen gesproken wordt. *Le pays où tout est permis* produceert literair-discursieve marges: het discours over Podolski getuigt van een proliferatie van ruimtelijkheid. Het verschijnen van elementen uit de primaire tekst in de theoretische kaders waarmee deze tekst benaderd wordt, vindt hierin een mogelijke verklaring. Podolski's tekst bulkt van opvallende ruimtelijke karakteristieken, zo is duidelijk. De voorgaande analyse toonde hoe de titel en thema's van Podolski's manuscript worden toegeëigend binnen haar receptie, waardoor de Franstalig-Belgische literatuur zich kan tonen als een ongenormeerde perifere ruimte waar alles toegestaan is. Op gelijksoortige wijzen worden de lichamelijke, vrouwelijke en muzikale eigenheden van

het manuscript de kenmerken van een prelinguïstische semiotische ruimte bij Kristeva en Sollers. Maar ook het situeren van *Le pays où tout est permis* als een waanzinnige, transgressieve tekst aan de hand van de ruimtelijke elementen die het *zelf* aanlevert, mislukt telkens opnieuw. *Le pays où tout est permis* creëert zijn eigen marge, ondergraaft haar geldigheid en vraagt om haar als een andere marge te herdenken. Het boek herinnert aan Foucaults beschouwing – inclusief ruimtelijke metaforiek – over de discursieve functie van ‘le commentaire’ ten opzichte van een primaire tekst:

le commentaire n'a pour rôle, quelles que soient les techniques mises en œuvre, que de dire *enfin* ce qui était articulé silencieusement *là-bas*. Il doit, selon un paradoxe qu'il déplace toujours mais auquel il n'échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit. Le moutonnement indéfini des commentaires est travaillé de l'intérieur par le rêve d'une répétition masquée: à son horizon, il n'y a peut-être rien d'autre que ce qui était à son point de départ, la simple récitation. [...] Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour. (Foucault 2012 [1971]: 27-28)

Foucaults deterministische toon lijkt te impliceren dat de wildgroei van marges in het literatuurbeschuwendelijke discours met betrekking tot Podolski onvermijdelijk is. De gepresenteerde analyse van haar receptie komt bij dezelfde vaststelling uit. Podolski's teksten verzeilen telkens opnieuw in een perifeer isolement, een repetitieve, transgressieve marge zonder uitweg, een periferie die ze zelf creëren. *Le pays où tout est permis* zou enkel dán aan haar marge kunnen ontsnappen, wanneer we haar zouden denken als een land waar alles niet, en niet alles, geoorloofd is.

Bibliografie

- Artaud, A. 'Préambule', in Artaud, A. *Œuvres* (red. Grossman, E.). Paris: Gallimard, 2004, 19-22. [1956]
- Breton, A. (red.) *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Sagittaire, 1940.
- Breton, A. *Les Nouveaux poètes maudits. Anthologie*. Paris: Saint-Germain-des-Pres, 1981.
- Cardinal, R. *Outsider Art*. New York: Praeger Publishers, 1972.
- Cleene, A. De. 'L'irrégularité malgré tout? Une analyse polysystémique de l'exposition *Tire la langue*', in: *Lettres Romanes* (in druk).
- Collin, F. 'Sophie Podolski', in: Makward, C.P. & Madeleine C-H. (red.) *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie Ndiaye*. Paris: Éditions Karthala, 1996, 474-476.
- Dachy, M. 'Notes', in: Podolski, S. *Snow Queen* (Luna-Park, 6). Bruxelles: Transédition, 1980.
- Derrida, J. 'La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines', in Derrida, J. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1979 [1967], 409-428.
- Derrida, J. 'La mythologie blanche', in: Derrida, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 [1972], 247-324.

- Dirkx, P. 'Une périphérie?'. In: Berg, C. & Halen, P. (red.) *Littératures belges de langue française. Histoire & perspectives (1830-2000)*. Bruxelles: Éditions Le Cri, 2000, 341-368.
- Forest, P. *Histoire de Tel Quel: 1960-1982*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- Foucault, M. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 2011 [1969].
- Foucault, M. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 2012 [1971].
- Foucault, M. 'Le langage de l'espace', in: Foucault, M. *Dits et écrits I: 1954-1975* (red. Defert, D. & Ewald, F.). Paris: Gallimard, 2001, 435-440. [1964]
- Foucault, M. 'Questions à Michel Foucault sur la géographie', in: Foucault, M. *Dits et écrits II: 1976-1988* (red. Defert, D. & Ewald, F.). Paris: Gallimard, 2001, 28-40. [1976]
- Gauthier, X, 'Oscillation du "pouvoir" "au refus" (entretien avec Julia Kristeva)', in: *Tel Quel*, 58, 1974, 99-100.
- Kristeva, J. 'Le sujet en procès', in: *Tel Quel*, 52, 1972, 12-30.
- Kristeva, J. 'Le sujet en procès (suite)', in: *Tel Quel*, 53, 1973, 17-38.
- Lakoff, G. & Johnson, M. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003 [1980].
- Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Podolski, S. *Le pays où tout est permis*. Bruxelles: Montfaucon Research Center, 1972.
- Podolski, S. *Le pays où tout est permis*. Paris: Les Éditions Belfond, 1973.
- Podolski, S. 'Le pays où tout est permis', in: *Tel Quel*, 53, 1973, 5-16.
- Podolski, S. 'Et toujours...', in: *Tel Quel*, 55, 1973.
- Podolski, S. 'Inédits', in: *Tel Quel*, 74, 1977.
- Podolski, S. *Le pays où tout est permis*. Bruxelles: Transédition, 1979.
- Podolski, S. *Snow Queen* (Luna-Park, 6). Bruxelles: Transédition, 1980.
- Quaghebeur, M. 'Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone', in: Sojcher, J. (red.). *La Belgique malgré tout. Littérature 1980. Revue de l'université de Bruxelles 1-4*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, 501-525.
- Quaghebeur, M., Verheggen, J.-P. & Jago-Antoine, V. (red.) *Un pays d'irréguliers*. Textes et images choisis par Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen et Véronique Jago-Antoine. Postface de Marc Quaghebeur. Bruxelles: Éditions Labor, 1990 (coll. Archives du futur).
- Quaghebeur, M. 'Entre image et babil', in: Quaghebeur, M., Verheggen, J.-P. & Jago-Antoine, V. (red.) *Un pays d'irréguliers. Textes et images choisis par Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen et Véronique Jago-Antoine. Postface de Marc Quaghebeur*. Bruxelles: Éditions Labor, 1990, 109-130 (coll. Archives du futur).
- Silber, I.F. 'Space, fields, boundaries: The rise of spatial metaphors in contemporary sociological theory', in: *Social Research*, 62 (2), 1995, 321-355.
- Sollers, P. 'Biologie', in: Podolski, S. *Le pays où tout est permis*. Paris: Les Éditions Belfond, 1973.
- St-Amand, D. 'Sophie Podolski, maudite petite belge', in *@analyses*, 8 (1), 2013, 35-54.
- Verheggen, J.-P. *Les folies-Belgères*. Paris: Seuil, 1990.
- West-Pavlov, R. *Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2009.

IN DE MARGE VAN HET LIJDEN

Sferen van voldoening en ascese in het werk van Michel Houellebecq

Sofie Verraest
Universiteit Gent

Mon corps tendu jusqu'au délire
Attend comme un embrasement
Un devenir, un claquement;
La nuit, je m'exerce à mourir.
(Houellebecq 2006: 155)

'We zijn in een "buiten" dat binnenwerelden draagt.' Zo vat Peter Sloterdijk in het eerste deel van zijn *Sferen*-trilogie (1998-2004) de huidige toestand in de Eerste Wereld samen (Sloterdijk 2007: 23). Als we de Duitse cultuurfilosoof mogen geloven, betekent deze moderne erkenning van ons fundamenteel 'buiten-zijn' een diepgravende omkering van wat in het bewustzijn als centraal en marginaal geldt. Terwijl de mens zich zowel in 'primitieve' als in metafysische zinsystemen vanzelfsprekend gedragen weet door een beschermend 'binnen' – een zogenaamde 'endosfeer' of kortweg 'sfeer' –, vervalt die vanzelfsprekendheid vanuit modern oogpunt. Sferen omschrijft Sloterdijk als denkbeeldige 'morfo-immunologische bouwsels' (Sloterdijk 2007: 35): veilige, omsloten ruimtes waarin we ons graag opgenomen achten en die ons moeten afschermen van 'de provocaties van de buitenwereld' (35), van 'het zinloze, wezensvreemde, oncontroleerbare' (18) ofte 'het niet-eigene' (24). Onder deze noemer valt een veelheid aan immunruimtes die variëren van de intieme sfeer die moeder en kind verenigt tot de universele sfeer die volgens de grote metafysische stelsels al het bestaande omvat.

Vooraf die laatste zorgden er tot voor kort voor dat de westerling zijn 'binnen-zijn' ten allen tijde voor lief mocht nemen en als onvervreemdbaar mocht beschouwen. Maar nu de metafysica aan geloofwaardigheid heeft ingeboet, lijken de kaarten herschud. Steeds minder zien we de plaats die ons gegeven is, als een veilige endosfeer, steeds vaker als een zogenaamde 'exosfeer', een onberekenbare 'uiterlijkheid'. Sloterdijk spreekt van een 'primaat van het "buiten"' (Sloterdijk 2007: 23). Terwijl de endosferische toestand nog het kernstuk van het metafysisch mensbeeld vormde, kan deze staat voor de moderne scepticus slechts marginaal zijn. 'Binnen' zijn we voorlopig alleen nog in de marge van een fundamenteel, existentieel 'buiten'. Endosferen worden in de Eerste Wereld steeds vaker gedefinieerd als randverschijnselen die niet zonder meer gegeven zijn, maar door de mens zelf geproduceerd dienen te worden en dus kwetsbaar en tijdelijk zijn. Hoewel Sloterdijk zelf een 'postpessimistisch' standpunt voorstaat (Sloterdijk

2009: 609-611) en de gemarginaliseerde, zelfgecreëerde endosferen in de eerste plaats positief – als heilzame ‘ontlaste cellen [...] elk met zijn eigen opmonteringsgeheim’ (514-515) – wil definiëren, is het makkelijk in te zien hoe het verlies van ons evident ‘binnen-zijn’ in het werk van een melancholicus als Michel Houellebecq (David 2011) ook mistroostiger vormen kan aannemen. De auteur stelt inderdaad scherp op de drastische gevolgen van de marginalisering van de endosfeer, een spilthema van zijn proza waar dit artikel een blik op werpt vanuit een ‘sferologische’ invalshoek.

Enfant terrible van de Franse literatuur, racist en islamofob, troosteloze pessimist en cynicus van het eerste uur – het ontbreekt de Franse schrijver niet aan epitheta in de vulgariserende pers. Naar eigen zeggen wil Houellebecq in de eerste plaats ‘creuser vers le Vrai’ als ‘fossoyeur [...] de la société’ en ‘frapper là où ça compte’ (Houellebecq 2008: 26, 23). Als een seismograaf wil hij de huidige westerse cultuurtrillingen opmeten en de pijnpunten compromisloos blootleggen. In Sloterdijkiaanse termen: hij wil onze huidige exosferische levensomstandigheden analyseren en thematiseren. Maar als een auteur die eveneens een onmiskenbare hang naar het lyrische en utopische heeft – hij zou niet de eerste verholen idealist zijn die als cynicus wordt gedoodverfd –, kaart hij daarenboven onze honger naar endosferen aan en geeft weer hoe deze naar de marge zijn verbannen. Reden te meer om Houellebecqs universum door een Sloterdijkiaanse bril te bekijken. We doorlopen daarbij het logische traject dat ook richting geeft aan de bewegingen in Houellebecqs universum zelf. Uitgaande van de verweesdheid van het verlangend lichaam in de exosfeer, nemen we achtereenvolgens onze toevlucht tot endosferen van voldoening en ascese, waarna het traject tot een natuurlijk eindpunt komt en de apocalyptische spanning waarvan Houellebecqs hele werk doortrokken is, ontlasting vindt.

Vertrek: De exosfeer en het lijden van het verlangend lichaam

Ons traject – of liever dat van de bewoners van Houellebecqs universum – begint buiten, in de kilte van de exosfeer. Wie Houellebecq zegt, zegt individualisering van de maatschappij, en hoewel Sloterdijk verre van de eerste is om daar een theorie van te formuleren,¹ is hij wel de eerste om dat op een ruimtelijke manier te doen (Sloterdijk 2007: 23). De filosoof beschouwt de vraag naar het waar als cruciaal, omdat alleen de mens geen ongedieerde toegang tot de onmiddellijke omgeving kan verdragen en er derhalve nood aan heeft zijn eigen ruimtes of ‘endosferen’ voort te brengen. Omdat de onversneden onmiddellijkheid hem al te onvoorspelbaar, vormeloos, bedreigend, verstoken van betekenis voorkomt, en *à la limite* onbewoonbaar is – een ‘exosfeer’ –, eigent de mens zich ruimtes toe om zich in te verschansen: binnenruimtes. Hoewel Sloterdijk als doorgewinterd cul-

1. Zie onder andere Giddens 1990; Bauman 2001; Beck & Beck-Gernsheim 2002.

tuurfilosoof het epistemologische statuut van deze ruimtes onbesproken laat, kan er weinig twijfel over bestaan dat het om virtuele ruimtes gaat, mentale constructies die bij wijlen ook materiële veruiterlijkingen in de actuele wereld kennen. Belangrijk voor ons is dat met de vraag naar het waar impliciet ook de vraag naar centraliteit en marginaliteit in de ruimtelijke verbeelding wordt gesteld. En die vraag is volgens Sloterdijk van bijzonder belang in de moderne westerse context die een schrijver als Houellebecq zo nauwlettend wil doorlichten, aangezien daar een omkering optreedt.

Als we de ‘primitieve’ ontwikkeling van endosferen – die van *Bellen* (1998) – even links laten liggen, moeten we in de premoderne periode vooral rekening houden met de metafysische sfeervorming die centraal staat in het tweede volume van Sloterdijks trilogie: *Globes* (1999). Vanuit metafysisch oogpunt beslaat een beschermende endosfeer het hele universum en kan de mens dus onbekommerd ‘in de wereld thuis zijn’ (Sloterdijk 2007: 539). Zijn veilige, bewoonbare ruimte omvat de totaliteit; ze is een ‘Al-Bol’, een ‘reservoir van alles’, een ‘globe’ (2007: 414). Uit *Schuim* (2004), het derde volume van de trilogie, blijkt echter dat zo’n ‘globische’ sfeervorming in de moderniteit in toenemende mate wordt ondergraven door de postulering van de naakte onmiddellijkheid, van de exosfeer als primordiale menselijke leefruimte. Terwijl de globe er als robuuste symbolische constructie nog in slaagde om te verenigen wat moeilijk verenigbaar is en vertrouwd te maken wat in se beslist onvertrouwd is – namelijk een weidse wereldruimte bevolkt door niets dan onbekenden (2007: 539) –, waait in de ‘precaire toestand van postmetafysische alledaagsheid’ (2007: 804) de wind van het buiten. De autoriteit van universele en a-prioristische endosferen moet het afleggen tegen het ont-nuchterende, vaak bevreemdende, moderne bewustzijn van de exosfeer.

Endosferen kunnen dan nog wel gevormd worden, maar alleen tegen de achtergrond van deze fundamentele exosfeer, dat wil zeggen in tweede instantie en in de marge. Niet langer universeel gegeven, wordt de endosfeer *a posteriori* door de mens vervaardigd: een berenvel tegen de vrieskou van de buitenwereld. Zo ruimt in de verbeelding de Ene dikwandige Al-Sfeer plaats voor een willekeurige veelheid van beperkte, situationele en wankelbare eilandjes in de uiterlijkheid. Sloterdijk spreekt van een pluraliteit van broze zeepbellen: schuim. En met de kosmische kou – de ‘permanente crisis van het holisme’ ofte de ‘immuniteits-schemering’ (Sloterdijk 2009: 137, 135) – sluipt ook de zinarmoede binnen.

De onthulling van de naakte feitelijkheid [...] markeert een fase in de overgang van de Oud-Europees-metafysische naar de modern-postmetafysische sfeervormingen. Het hoort thuis bij de beginstadia van de verschuiming. Waar onder het bewind van de metafysica zin alleen verleend kon worden door hem te laten steunen op oer-zin, noodzakelijkheid en de profetische blik, stapte de moderniteit over op zinverlening door projecten tegen de achtergrond van niet-zin, toeval en pronostiek. Deze ongekende metamorfose wordt door de betrokkenen als nihilistische crisis ervaren; haar uitlopers zijn nog steeds acuut [...]. (Sloterdijk 2007: 804)

Een stuk tekst dat niet zou misstaan als omschrijving van het fictionele universum van Michel Houellebecq, uitlopers van de nihilistische crisis inclusief. In de proloog van *Les particules élémentaires* kadert de verteller zijn verhaal binnen de ‘troisième mutation métaphysique’ (1998: 11), na het christendom en de moderne wetenschap de jongste omwenteling in het westerse wereldbeeld, dit keer in de richting van individualisering. Het resultaat in ‘la seconde moitié du XXe siècle’ is een ontredderde maatschappij waarin ‘[l]es sentiments d’amour, de tendresse et de fraternité humaine avaient dans une large mesure disparu’ (Houellebecq 1998: 9). Dit zijn de contouren van de wereld waarin vrijwel elke protagonist van Houellebecq zich bevindt. De oude waarden eenmaal ongeldig verklaard, dient zich een naakte exosfeer aan, een wereld waarin volgens het hoofdpersonage van de novelle ‘Lanzarote’ ‘[a]ucune position sociale, aucun lien ne [peut] plus être considéré comme assuré. Nous [vivons] les temps de tout avènement et de toute destruction possibles’ (Houellebecq 2000: 74). Ook Sloterdijk karakteriseert de moderniteit als ‘het avontuur van de permanente herziening van de regels’ (Sloterdijk 2009: 337). De moderne mens laat zich niet langer ‘imponeren door het romantische of katholieke teruggrijpen op het van oudsher vastgestelde’ maar gaat stilzwijgend uit van de ‘voorstelling [...] dat zeden, instituties, wetten, syntaxissen en levensvormen iets zijn wat men mag veranderen, zodra men het kan verbeteren’ (2009: 337).

Maar dat is niet zonder gevolgen. Het bankroet van de oude spirituele maatstaven en ethische waardeschalen, de ‘destruction des valeurs morales judéo-chrétiennes’ (Houellebecq 1998: 71), reduceert de Houellebecqiaanse mens tot niets meer dan een verlangend lichaam: ‘nous sommes des corps, nous sommes avant tout, principalement et presque uniquement, des corps’, concludeert protagonist Daniel in *La possibilité d’une île* (Houellebecq 2005: 213). En een lichaam kan het geluk alleen nog in zichzelf zoeken, oftewel in de vluchtige fysieke en zintuiglijke ervaring, in de vervulling van verlangens. De verteller van *Les particules élémentaires* duidt het maatschappelijke resultaat als een diepgewortelde ‘apologie de la jeunesse et de la liberté individuelle’: een ‘hedonistisch-libidinale’ levenshouding waarop ‘l’industrie du divertissement’ handig inspeelt door een arsenaal aan ervaringen ter consumptie aan te bieden (Houellebecq 1998: 71).

In hun narcistische zoektocht naar instant genoegdoening raken al deze lichamen van elkaar geïsoleerd. Als ze elkaar al vinden, dan niet langer in een gedeeld ethisch of spiritueel waardesysteem, maar in de intensiteit van de zintuiglijke ervaring. Met name in de seksuele eenwording lijkt het isolement heel even te kunnen oplossen in Houellebecq’s universum. Eens de mens is teruggebracht tot een lichaam, is ‘[t]oute énergie [...] d’ordre sexuel, non pas principalement, mais exclusivement’, zo beweert Daniel in *La possibilité d’une île* (2005: 217). Nadat de symbolische eenmaking van een gedeeld waardebestel onmogelijk is gemaakt, blijft alleen nog een ‘possibilité pratique du bonheur’ (2005: 306) overeind die volledig op seksualiteit berust.

Wie ook maar enigszins bekend is met het werk van de Franse schrijver zal echter opwerpen dat deze praktische mogelijkheid maar zelden, en nooit finaal, wordt bereikt. Daar zijn twee belangrijke hinderpalen voor verantwoordelijk – de twee gapende wonden van het leven ‘in de uiterlijkheid’ in Houellebecqs analyse. Een eerste is het ouder worden. Als het bestaan alleen nog in en door het lichaam gevaloriseerd kan worden, vormt de aftakeling van datzelfde lichaam effectief een onoverkomelijk obstakel. Volgens de held, of veeleer de antiheld, van *Extension du domaine de la lutte*, Houellebecqs eerste roman uit 1994, is ‘l’adolescence [...] la seule période où l’on puisse parler de vie au plein sens du terme [...] l’homme est un adolescent diminué’ (1997: 92). Hij deelt deze mening met het merendeel van Houellebecqs personages, die zich al te makkelijk verliezen in een manifeste *culte de la jeunesse*.

Een tweede hindernis die het geluk van de fysieke liefde in de weg staat, is de meedogenloze competitie die gegadigden tegen elkaar opzet en het toenemende geweld dat daarmee gepaard gaat (zie ook Sloterdijk 2009: 284-285). De fameuze uitbreiding van het concurrentiemodel van het economische naar het seksuele strijdperk vormt natuurlijk het titelonderwerp van Houellebecqs eerste roman *Extension du domaine de la lutte*, maar ook de verteller van *Les particules élémentaires* merkt bijvoorbeeld op dat met ‘la liberté sexuelle [...] un nouveau champ s’ouvre à la compétition narcissique’ (Houellebecq 1998: 82). Deze ontwikkeling mondt uiteindelijk uit in het doembeeld van een mensheid wier vijandigheid zodanig is aangescherpt dat ze in barbaerij vervalt (*La possibilité d’une île*). In afwezigheid van spirituele en ethische waardebepalingen lijkt de biologische imperatief zich inderdaad des te meer te doen gelden. Dit uit zich niet alleen in het belang van de lichamelijke verlangens waarvoor elkeen zich (ten koste van elk gemeenschapsgevoel) voluit in de strijd werpt,² maar ook in de buitenproportionele intensiteit van het overlevingsinstinct. De bewoners van Houellebecqs wereld ondervinden een vaak dwingende behoefte om hun eigen dood op de een of andere manier te overleven – een behoefte waarop het klonen een antwoord tracht te bieden in *Les particules élémentaires* en *La possibilité d’une île*. In het essay met de veelzeggende titel ‘Consolation technique’ (2002) beschouwt de schrijver het menselijke klonen effectief als een betere instandhouding van het individu dan de voortplanting, omdat de kloon het zelf getrouwer kan kopiëren (2009: 207-213). Maar meer daarover aan het einde van ons traject.

2. ‘Men kan de individualistische stroming misschien nog het best begrijpen wanneer men haar als een luxevorm van in-de-wereld-zijn beschouwt. Een individu is iemand die aanspraak maakt op de geprivilegieerde toegang tot zichzelf als bezitter van belevenissen. Dit resulteert in de opdracht zichzelf te consumeren’ (Sloterdijk 2009: 577-578).

Onderweg: *Cornu copiae* en marginale endosferen van voldoening

Door de ouderdomsaftakeling en de snoeiharde competitie in de arena van verlangens gaat het lichaam veelal gebukt onder lijden: Houellebecqs toegespitste versie van de exosfeer. Maar zijn universum houdt daar niet op. In respons worden naderhand ook endosferische tegenwerelden ontwikkeld – of althans pogingen daartoe –, een natuurlijke reactie volgens Sloterdijk:

Binnen de kortste keren verliezen de verbijsterde massa's het dak boven hun hoofd, zonder dat hun de zin van hun uitwijzing voldoende duidelijk is gemaakt. Teleurgesteld, verkild en verlaten hullen ze zich in surrogaten van vroegere wereldbeelden, zolang die nog een vleugje van de warmte van vertrouwde veiligheidsillussies lijken te bevatten. (Sloterdijk 2007: 21-22)

In Houellebecqs wereld nemen zulke surrogaatsferen in de marge van de uiterlijkheid twee prominente vormen aan. Het gaat om twee tegengestelde vrijstellingen van het leed berokkend door het verlangend lichaam: endosferen waarin verlangen volkomen bevredigd zijn enerzijds, en endosferen waarin ze finaal uitgebannen zijn anderzijds. Het traject van de Houellebecqiaanse protagonist die een uitweg zoekt, leidt doorgaans eerst naar de endosferen van voldoening, niet alleen een constante in het werk van de Franse schrijver, maar algemener ook in onze cultuur. Zo wordt in *Les particules élémentaires* duidelijk gemaakt dat Michel Djerzinski's eugenetische antwoord op het lijden van de mensheid geïnspireerd is door '[l]a solution des utopistes – de Platon à Huxley, en passant par Fourier [qui] consiste à éteindre le désir et les souffrances qui s'y rattachent en organisant sa satisfaction immédiate' (Houellebecq 1998: 200).³ Volgens Daniel Hollis valt zo een endosfeer van overvloed en voldoening terug te traceren tot de Middeleeuwen, waar een hele utopische traditie wortel schiet, 'the [...] "Land of Cockayne" tradition, which sought to relieve [...] of drudgery through the pure satisfaction of sensual pleasures' (Hollis 1998: 14; zie ook Pleij 1997: 93).

Van dergelijke 'pleasures' vormt seksueel genot het summum in Houellebecqs universum. Het zijn dan ook de plaatsen of situaties die seksuele bevrediging toelaten die, al is het maar even, 'zeepbellen' in de marge van de uiterlijkheid kunnen worden. Daniel, de protagonist van *La possibilité d'une île*, meent dat 'l'amour partagé [est] le seul qui puisse effectivement nous conduire à un ordre de perceptions différent, où l'individualité se fissure, où les conditions du monde apparais-

3. De interesse die de schrijver voor Aldous Huxley toont (zie o.a. Houellebecq 1998: 103, 193-201), is van bijzonder belang in dit verband. De denker wordt door de verteller van *Les particules* geïdentificeerd als 'le véritable père spirituel du mouvement [de Mai 68]' (1998: 103), de beweging die in Houellebecqs wereld zoveel als het startschot van het huidige leed betekent. Toch lijkt de romancier – en eigenlijk net door de ontkenning van dat leed – eenzelfde hang naar volkomen bevrediging te delen met Huxley. Hoewel het buiten het bestek van dit artikel valt, zijn er heel wat parallellen te trekken tussen Houellebecqs universum en de endosferen van voldoening die Huxley schetst in *Brave New World* (1932) en *Island* (1962). David Bradshaw wijst terecht op de ambivalentie van *Brave New World*, die de roman dichter in de buurt brengt bij *Island* dan men op het eerste gezicht zou denken (Bradshaw 2004: v-xv).

sent modifiées, et sa continuation légitime' (Houellebecq 2005: 170). Een van Daniels latere (zogenaamd 'nieuwmenselijke') klonen laat bovendien verstaan dat de bovengenoemde dikwijls de indruk had 'd'être transporté dans un autre univers [...] lors de ses pénétrations charnelles' (431). Bij de gedachte aan zijn seksueel genot met Esther verzucht Daniel inderdaad: 'J'étais au paradis' (203). Als iets in het romaneske universum van Houellebecq in de buurt van het absolute komt, zal het wel de seksuele bevrediging zijn (zie ook Viard 2013: 14). Seks wordt dikwijls in religieuze of spirituele termen beschreven (o.a. Houellebecq 1998: 177, 185; 2000: 42-43; 2001: 113, 144, 169, 190; 2005: 180-181, 310) en de vrouw die voldoening brengt, wordt met kinderlijke onschuld, oprechtheid en een schijnbaar immateriële puurheid geassocieerd – een volwaardig antidotum voor het cynisme in de alledaagse exosfeer (o.a. Houellebecq 1998: 186, 248, 272; 2001: 153; 2005: 172, 190, 196, 204, 205, 263, 330).

Daarnaast treffen we ook een aantal concrete uitwerkingen van endosferen van voldoening aan die tezamen een niet onaardig deel van de fictionele ruimte in beslag nemen. Ons traject leidt eerst langsheen de utopische endosferen met hun 'globische' pretenties. De notoire *utopie soixante-huitarde* bijvoorbeeld. Volgens de verteller van *La possibilité d'une île* '[i]l y a une brève période idéale, pendant la dissolution des sociétés à morale religieuse forte, où les jeunes ont vraiment envie d'une vie libre, débridée, joyeuse' (Houellebecq 2005: 205). In Houellebecqs proza vinden we effectief een aantal plaatsen terug waar men deze utopie 'hier en nu' tracht waar te maken, vooral in *Les particules élémentaires*: het huis van David di Meola, bijvoorbeeld, of dat van Janine in Zuid-Frankrijk en later in Saorge, maar vooral ook de fameuze 'Lieu du Changement' met als doel: 'mettre en place une utopie concrète [...] selon les principes de l'autogestion, du respect de la liberté individuelle et de la démocratie directe [...] il s'agissait, enfin [...] de "baiser un bon coup"' (Houellebecq 1998: 121-122).

Een gelijkaardige utopie maakt de Raëlianen (aanhangers van een bestaande sekte gesticht door Claude Vorilhon⁴) geestdriftig, die zich in de novelle 'Lanzarote' bekwamen in 'éprouver du plaisir, et [...] donner du plaisir aux autres' en daarbij duidelijk 'globische' aspiraties hebben: ze verklaren dat 'la société irait beaucoup mieux si tout le monde avait l'honnêteté de se comporter comme eux' (Houellebecq 2000: 80-81). Het eerste deel van *La possibilité d'une île* werkt deze utopische beweging verder uit als de sekte van de Elohim. Kort samengevat (door de nieuwmenselijke kloon Daniel²⁵) belooft ze 'la conservation indéfinie de [la] jeunesse, et des plaisirs qui lui étaient associés' (Houellebecq 2005: 348). Zo tekent zich het 'nouvelle Jérusalem' in hun sektelied af (246).

Houellebecqs werk bevat overigens duidelijke kruisverwijzingen tussen de Elohimistische endosfeer en de *utopie soixante-huitarde*. De eerste profeet van de Elohimistische Kerk is niet toevallig afkomstig uit Californië, de bakermat van het gedachtegoed dat tot mei 1968 heeft geleid (125). Voorts vestigt de sekte zich sig-

4. Zie <http://nl.rael.org/rael>.

nificant genoeg op het eiland Lanzarote, waarvan de vulkanische bodem volgens de *New Age*-erfgenamen van de hippiebeweging bijzondere vibraties zou uitzenden (zie zowel Houellebecq 2000: 44 als 2005: 224). Voor de protagonist van ‘Lanzarote’ vertegenwoordigt het eiland ‘la possibilité d’une régénération, d’un nouveau départ’ (Houellebecq 2000: 74): de tabula rasa nodig voor een nieuwe, dit keer endosferische, wereld. Deze overtuiging wordt overigens verruimtlijkt in de beschrijving van het eiland, dat een radicaal elders, een nieuwe cultuurcompositie lijkt aan te kondigen: ‘Le ciel de Lanzarote [...] est sans cesse traversé de nuages [...] Les conceptions qui ont marqué l’Occident, que ce soit en Judée ou en Grèce, sont nées sous un ciel intangible, d’un bleu lassant. Ici, c’était autre chose; le ciel se renouvelait constamment dans sa présence’ (30).

Het mag dus zonder meer duidelijk zijn dat de utopie van voldoening een belangrijke plaats inneemt in het proza van Houellebecq. Maar de mondiale aanspraken van deze droom komen al gauw in botsing met de realiteit, zowel in zijn Elohimistische als in zijn *soixante-huitarde* variant. We laten de herziening van de Elohimistische leerstellingen voorlopig nog even terzijde (cf. infra), maar wat het lot van de *utopie soixante-huitarde* betreft, spreekt de transformatie van de ‘Lieu du Changement’ boekdelen: ‘Lieu privilégié de liberté sexuelle et d’expression du désir, le Lieu du Changement devait naturellement [...] devenir un lieu de dépression et d’amertume’, waarop de hartstochtelijke toevoeging volgt: ‘Adieu les membres humains s’entrelaçant dans la clairière, sous la pleine lune!’ (Houellebecq 1998: 134). In de jaren tachtig evolueert de Lieu ‘comme tant d’autres lieux [...] en Europe occidentale’ naar een ‘centre *New Age*’ (135), dat, ‘[m]is à part les ateliers de théâtre spontané et de massage californien [...], était au fond surtout un camping’ (127), een situationele, ervaringsmatige ‘zeepbel’ waar men in zijn vrije tijd van een ietwat liberalere omgeving kan gaan genieten – wat bij Michel Foucault een ‘heterotopie’ heet (1994: 752-762).⁵ In *De capsulaire beschaving* stelt Lieven De Caeter in een hoofdstuk gewijd aan vrijetijdsruimtes een gelijkaardige ontzuivering vast: ‘[e]erst was er de vrije tijd als utopie’ maar al gauw werd ‘de ruimte van de vrije tijd en de consumptie [...] een heterotopie’ (2004: 71-72). In sferologische termen: van de ‘globische’ droom van een nieuwe wereld gaat het naar de puur-situationele voldoening binnenin een van de vele ‘zeepbellen’ die de laatmoderne ruimte verschuimen.⁶

Maar ook zonder utopisch elan behoudt de endosfeer van voldoening een plaats in de marge van de normaliteit. Zelfs als een eenvoudige alternatieve camping biedt de Lieu nog altijd mogelijkheden die in de buitenwereld moeilijk

5. In een interview met Jean Le Bitoux prijst Foucault overigens het heterotopische potentieel van seksuele toevluchtsoorden als *darkrooms* en homosuona’s. Hij stelt ze als ontkoppelde ruimtes voor die, net dankzij deze ont koppeling, een ideale gedijplaats voor seksualiteit tot stand brengen: ‘you can meet the people who are there, and who are for you—as you are for them—nothing more than bodies, with whom the most unexpected combinations and fabrications of pleasure are possible’ (Foucault 2011: 399).

6. Algemeen zouden we utopieën als ‘globische’ verbeeldingsconstructies kunnen beschouwen en heterotopieën als concrete incarnaties van Sloterdijkaanse ‘zeepbellen’, maar een dergelijke uitwerking zou ons hier te ver leiden.

denkbaar zijn. Zo blijft Christiane naar de Lieu terugkeren omdat er ‘beaucoup moins de violence qu’au dehors’ (Houellebecq 1998: 175) is. De brutaliteit van de seksuele competitie en vijandigheid lijkt er enigszins getemperd. Dit bewijst ook haar ervaring met Bruno (Michel Djerzinski’s broer), die zich erover verbaast dat in tegenstelling tot in de ‘normale’ wereld zijn seksuele ontmoeting met Christiane door ‘aucun élément de séduction’ was voorafgegaan: ‘c’était quelque chose de très pur’ (1998: 177). Houellebecq’s proza bevat wel meer ruimtes die als – soms alleen verhoopde of verbeelde, soms ook geactualiseerde⁷ – zeepbellen van voldoening aandacht zouden verdienen. Naturistenresorts en parenclubs bijvoorbeeld, zoals het bestaande Cap d’Agde dat in *Les particules élémentaires* figureert (Houellebecq 1998: 265) en ook door de schrijver zelf besproken wordt in het essay ‘Cléopâtre 2000’ (Houellebecq 2002: 77-84), clubs en massagesalons voor sekstoeristen in Thailand, en bovenal de exotische *Aphrodite*-vakantieclubs die Valérie, Jean-Yves en Michel in *Plateforme* ontwikkelen om de noden van onbevredigde westerlingen te lenigen. Deze vakantieclubs markeren definitief het failliet van de seksuele bevrijding in het westen, waar ‘[o]ffrir [s]on corps comme un objet agréable’ en ‘donner gratuitement du plaisir’ volgens Michel een zeldzaam goed is geworden in de normaliteit (Houellebecq 2001: 254).⁸

Eindpunt: Marginale endosferen van ascese en de posthumane wereld

Ook de leiders van de Elohimistische Kerk komen uiteindelijk tot het besef dat de utopie van voldoening onvervulbaar is geworden in het huidige stadium van individualisering in het Westen. Het nastreven van verlangens kan dan ook niet losgekoppeld worden van zijn kwalijke neveneffecten, en met het inzicht dat men verlangens dan ook maar beter geheel kan vermijden, gaat de eindfase van het Houellebecqiaanse traject in. Niet toevallig kunnen we de redenen die Michel in *Plateforme* voor de seksuele onkunde van de westerling aanhaalt, probleemloos lezen als een omschrijving van de uiteindelijke levenscondities van de Elohimieten in *La possibilité d’une île*:

Nous sommes devenus froids, rationnels, extrêmement conscients de notre existence individuelle et de nos droits; nous souhaitons avant tout éviter l’aliénation et la dépendance; en outre, nous sommes obsédés par la santé et par l’hygiène: ce ne sont vraiment pas les conditions idéales pour faire l’amour. (Houellebecq 2001: 254)

7. Het is niet omdat een personage zijn endosferische hoop op een bepaalde persoon, situatie of plaats vestigt dat die verwachting ook altijd wordt ingelost. Als ‘zeepbellen’ noodzakelijk *geconstrueerd* zijn, dan zijn ze ook uiterst precair: het ontbreken van de minste component volstaat om ze uiteen te doen spatten en hun alternatief statuut op te heffen.

8. Zo is het ook niet toevallig dat de protagonist van ‘Lanzarote’ kort na zijn kennismaking met de Raëliaanse sekte een reis naar Indonesië onderneemt. Aan het einde van de novelle wordt sekstoerisme impliciet in verband gebracht met deze sekte, wanneer de ik-verteller er schijnbaar achteloos op wijst dat hij geen flauw benul heeft van het uiteindelijke verdict van het rechtsgeding tegen de sekte omdat hij op dat moment in Indonesië was.

Maar het zijn dus wel degelijk de levenscondities gepropageerd door de ‘Sœur suprême’ van de Elohimistische sekte in haar tweede fase, die volhoudt dat ‘la délivrance ne peut être obtenue que par l’ascèse’ (Houellebecq 2005: 454). Deze tweede Elohimistische utopie gaat uit van de boeddhistische gedachte van ‘détachement’ en de uitdoving van alle verlangens (447). Met wat eugenetische hulp moeten de nieuwmenselijke klonen van de Elohimieten een staat van ascetische onthechting bereiken: ‘La vie [...] des néo-humains se voulait apaisée, rationnelle, éloignée du plaisir comme de la souffrance’ (464-465). Als we Daniel Hollis mogen geloven staat een tweede utopische traditie effectief haaks op de hoorn des overvloeds van het Land van Cocagne, een ‘ancient Arcadian tradition in which the desire for satisfaction is tempered through moderation’ (Hollis 1998: 14), een droom van ‘Arcadian frugality and simplicity’ (17), van een ‘world of scarcity’ gebaseerd op een ‘ascetic approach’ (xiv).

Op de uitspatting volgt derhalve de onthouding, maar ook in deze tweede fase blijft Lanzarote de *haut lieu* van de Elohimistische Kerk. Deze keer lijkt het eiland echter een voorspelbaar en beheerst ascetisch leven aan te kondigen veeleer dan intense voldoening: ‘cette île au climat tempéré, égal où l’ensoleillement et la température ne connaissent [...] que des variations minimes, était bien l’endroit idéal pour accéder à la vie éternelle’ (Houellebecq 2005: 302).⁹ Wanneer de Elohimistische Kerk dan werkelijk ook eeuwig leven garandeert (via herhaalde kloning) en deze eeuwigheid bovendien vrijstelt van de imperfecties van het temporele leven, vindt ze aansluiting bij een eeuwenoude globische traditie, die van de monotheïstische religies (zie Sloterdijk 2007: 458-492 en 673-890).¹⁰ Na de kwelling van de tijd, de zoete eeuwigheid: ‘Refermant la parenthèse du devenir, nous sommes [...] entrés dans un état de stase illimité, indéfini’ (Houellebecq 2005: 417). Zo formuleert de nieuwmenselijke Daniel25 het althans, voor wie ‘[I]’univers était enclos dans une espèce de cocon ou de stase, assez proche de l’image archétypale de l’éternité’ (471). Een monotoon leven zonder lijden dus, maar ook zonder intensiteit. Volgens de leerstellingen van de Opperzuster moet de uitdoving van het verlangen mettertijd overigens geoptimaliseerd worden door de uitbanning van het lichaam zelf, dit concentratiepunt van het lijden van de westerling: op een dag zullen de nieuwmenselijken volstrekt numeriek zijn.

Om de paradijselijke staat van ascese te kunnen bereiken, leeft elke nieuwmenselijke volkomen geïsoleerd in een hoogbeveiligde woning en onderhoudt hij met zijn soortgenoten alleen nog episodische virtuele contacten. De hermetisch gesloten ‘enclaves’ (Houellebecq 2005: 434) van de nieuwmenselijken zijn

9. Dat zulk quasi-metafysisch denken in een overheersend postmetafysisch tijdperk als tegengif voor de uiterlijkheid wordt ingezet, hoeft volgens Sloterdijk niet te verwonderen: ‘In de postmetafysisch correcte kernculturen van het Westen houdt men zich aan een soort zin-dieet (het hoeft niet altijd heilsgeschiedenis te zijn), terwijl de marginale en reactieve culturen zich opnieuw of nog steeds met transcendentale zoetigheid volstoppen’ (Sloterdijk 2007: 804).

10. Net als in Huxleys *Brave New World* zou men ook in *La possibilité d’une île* systematisch alle elementen van het discours van de Elohimieten kunnen opsporen die als een parodie van de christelijke geloofsleer zijn opgevat.

beschreven als uitgespaarde zones van regelmatigheid en rust in het hart van de chaos rondom, waar het barbaarse geweld van een gedegeneerde mensheid regeert en de voormalige mensencultuur volledig is vernietigd. Binnenin de enclaves moet het gedrag ‘aussi prévisible que le fonctionnement d’un réfrigérateur’ zijn (441). Volgens het Elohimistische geschrift *Prolégomènes à l’Edification de la Cité centrale*, dat expliciet boeddhistisch van inspiratie is, mogen nieuwmenselijken uiteindelijk niets anders zijn dan ‘[des] mammifères rationnels de taille et de complexité moyennes; aussi est-il loisible, au sein d’une vie stabilisée, d’établir un répertoire complet des conduites’ (441).

Volgens Sloterdijk gaat het er in de boeddhistische ascese inderdaad om een soort van schuilplaats voor het strijdperk van verlangens te creëren: ‘Met zijn subtiele analyse van de causale keten die tot ongelukzalige fixaties leidt, probeert het boeddhisme [...] mensen uit de arena van de begeerte te bevrijden en ze van het gevoel te verlossen dat ze onvermijdelijk tot de verliezers behoren’ (Sloterdijk 2009: 286). Significant genoeg zijn de protagonisten van de Franse schrijver nu net zulke typische verliezers van de seksuele competitie. Volgens Houellebecq-specialist Bruno Viard toont de auteur zich bijzonder gevoelig voor ‘le clivage de la société en winners et losers’ en ‘c’est dans l’exclusion sexuelle qu’il s’est spécialisé’: ‘[I]es héros de Houellebecq [...] sont des perdants dont la vie sentimentale et érotique est lamentable’ (Viard 2004: 127).¹¹

Vanwaar de nood aan ascetische verlichting. Maar ook dit keer is er een kink in de kabel. Als we de levenscondities van de nieuwmenselijken van naderbij bekijken, blijken ze bepaalde pijnpunten van de mensheid ‘in haar laatste fase’ (die Houellebecq in onze tijd situeert) niet alleen verder te zetten, maar zelfs te radicaliseren. Niet alleen verzegelt hun ‘capsulairste’ aller maatschappijen (De Cauter 2004) voor altijd de onmogelijkheid van wat voor menselijke eenmaking dan ook, maar ze drijft eveneens de virtualisering van de contacten in de netwerkmaatschappij (Castells 2000) op de spits die Houellebecq zo hevig bekritiseert (o.a. Houellebecq 1997: 40-46 en 2005b: 31; zie ook Sloterdijk 2009: 351). Het leven in de nieuwmenselijke enclaves blijkt dan uiteindelijk ook verre van paradijselijk te zijn. Hoewel de nieuwmenselijken een rust kennen die hun menselijke voorgangers vreemd was, blijft de beloofde gelukzaligheid achterwege.

Ook hier worden de globale aanspraken met andere woorden ondergraven. De nieuwmenselijken Daniel²⁵ en Marie²³ verkiezen ten langen leste zelfs de dood boven een eeuwig leven van onbewogen gelijkmoedigheid. Daniel²⁵ besluit uiteindelijk: ‘Le bonheur n’était pas un horizon possible. Le monde avait trahi’ (Houellebecq 2005: 474). Wat overblijft is een alternatieve zeepbel die misschien wel verkiesbaar is boven de brutaliteit van de buitenwereld (in dit geval geradicaliseerd tot pure barbarij), maar evenwel geen verlossing brengt. We hebben hier

11. Ook Sloterdijk tilt dit probleem in de huidige context op tot het breed-maatschappelijke niveau: ‘het experiment van de moderniteit, voor zover het de consumptie- en concurrentieverhoudingen betreft, [heeft] tot een bijna grenzeloze deregulering van de erotoop [...] geleid’ (Sloterdijk 2009: 287).

te maken met een extreme uitvergroting van een zeepbeltafereel dat we ook elders in het romaneske universum van Houellebecq aantreffen, wanneer het nog gewoon om de mensencultuur gaat zoals we die kennen. Denk maar aan de omheinde villa op het Franse platteland waar Jed Martin in *La carte et le territoire* de laatste dertig jaar van zijn leven doorbrengt (Houellebecq 2010: 409-428) of het dorpje Souppes in dezelfde roman, waar het personage Houellebecq zich naar eigen zeggen in afwachting van zijn dood terugtrekt om nog meer lijden te vermijden: ‘ma vie s’achève, et je suis déçu. Rien de ce que j’espérais dans ma jeunesse ne s’est produit [...] maintenant j’en ai juste assez, je voudrais juste que tout se termine sans souffrances excessives’ (261). In beide gevallen een ascetische zeepbel, een kluizenaarshut in de marge van het actieve maatschappelijke leven. Het verband tussen dergelijke plaatsen en de postapocalyptische nieuwmenselijke wereld is niet denkbeeldig. Zo wordt Souppes beschreven als ‘toujours aussi désert, paisiblement et comme structurellement désert; c’était exactement ainsi que se présenterait le monde [...] après l’explosion d’une bombe à neutrons intergalactique’ (Houellebecq 2010: 360). Benadrukt wordt hier niet alleen Souppes’ radicale breuk met de gangbare werkelijkheid, maar ook de verwantschap van het dorp met een postcataclysmische wereld.¹²

Als *La possibilité d’une île* eindigt met de woorden ‘La vie était réelle’ (Houellebecq 2005: 474), dan kan dat alleen maar betekenen dat voor Daniel²⁵ het leven *te* reëel blijft. De endosfeer die een radicaal elders had moeten zijn, biedt maar een lichte verbetering ten opzichte van het leven van zijn menselijke voorganger. Hij verklaart zich uiteindelijk ‘indélivré’ (473) en verlaat zijn hoogbeveiligde enclave, zich ten volle bewust van het feit dat zijn vertrek het einde van zijn nieuwmenselijke geslacht inluidt en *de facto* dus zelfmoord betekent. Somber einde voor een utopie die zelf al op de teloorgang van elke vorm van werkelijk contact – maatschappelijk dan wel seksueel – is gestoeld. Zelfs de meest drastische tabula rasa, die komaf maakt met de mensheid zelf, brengt met andere woorden geen bevredigende oplossing voor de problemen van de geïndividualiseerde maatschappij sinds de ‘derde metafysische mutatie’. De uiterlijkheid overheerst, de marginalisering van de endosfeer lijkt definitief. Een lichte aarzeling nog, tussen eugenetische herprogrammering en woeste barbarij, maar het resultaat is eender: de cultuurdood. Einde traject.

12. Ook Jed Martins omheinde villa op het platteland wordt indirect geassocieerd met een posthumane en postapocalyptische wereld. Eens hij naar de villa is verhuisd – waar hij een vlak, geïsoleerd leven leidt, zich uiteindelijk enkel nog met vloeibaar voedsel voedt, kortom ‘[prend] congé d’une existence à laquelle il n’avait jamais totalement adhéré’ (Houellebecq 2010: 426) –, breekt Jed zijn voorgaande artistieke praktijk af, waarna hij zich gedurende dertig jaar uitsluitend toelegt op een laatste kunstwerk, het groots opgezette videowerk waarmee de roman eindigt en dat niets minder dan de vernietiging van de mensencultuur verzinnebeeldt: ‘les représentations des êtres humains [...] se délitent sous l’effet des intempéries, [...] semblant [...] se faire le symbole de l’anéantissement généralisé de l’espèce humaine. Elles [...] [sont] étouffés par les [...] plantes. Puis tout se calme, il n’y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total’ (428).

Bibliografie

- Bauman, Z. *The Individualized Society*. Cambridge: Polity Press, 2001.
- Bradshaw, D. 'Introduction,' in: Huxley, A. *Brave New World*. London: Vintage, 2004, v-xv.
- Beck, U. & Beck-Gernsheim, E. *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London: Sage, 2002.
- Castells, M. *The Rise of the Network Society*. London: Blackwell, 2000.
- David, M. *La mélancolie de Michel Houellebecq*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- De Cauter, L. *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Rotterdam: NAi Uitgevers, 2004.
- Foucault, M. 'Des espaces autres', in: Foucault, M. *Dits et écrits: 1954-1988* (red. Defert, D. & Ewald, F.). Paris: Gallimard, 1994, 752-762.
- Foucault, M. 'The Gay Science', *Critical Inquiry*. 37 (2011): 385-403.
- Giddens, A. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Hollis, D. W. *The ABC-CLIO World History Companion to Utopian Movements*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1998.
- Houellebecq, M. *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Éditions J'ai lu, 1997.
- Houellebecq, M. *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998.
- Houellebecq, M. *Lanzarote. Récit et photos*. Paris: Flammarion, 2000.
- Houellebecq, M. *Plateforme*. Paris: Flammarion, 2001.
- Houellebecq, M. 'Clépâtre 2000', in: Houellebecq, M. *Lanzarote et autres textes*. Paris: Libro, 2002, 77-84.
- Houellebecq, M. *La possibilité d'une île*. Paris: Fayard, 2005.
- Houellebecq, M. *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*. Monaco: Éditions du Rocher, 2005b.
- Houellebecq, M. *Poésies: Le sens du combat, La poursuite du bonheur, Renaissance*. Paris: J'ai lu, 2006.
- Houellebecq, M. 'Rester vivant: méthode', in: Houellebecq, M. *Rester vivant et autres textes*. Paris: Libro, 2008, 5-27.
- Houellebecq, M. 'Consolation technique', in: Houellebecq, M. *Interventions 2*. Paris: Flammarion, 2009, 207-213.
- Houellebecq, M. *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010.
- Huxley, A. *Brave New World*. London: Vintage, 2004.
- Huxley, A. *Island*. London: Vintage, 2005.
- Pleij, H. *Dromen van Cognac. Middeleeuwse fantasieën over het volmaakte leven*. Amsterdam: Prometheus, 1997.
- Sloterdijk, P. *Sferen Band 1. Bellen-Globes*. Amsterdam: Boom, 2007.
- Sloterdijk, P. *Sferen Band 2. Schuim*. Amsterdam: Boom, 2009.
- Viard, B. 'Houellebecq du côté de Rousseau', *C.R.I.N.: Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*. 43 (2004) [Januari 2013]: <http://fr.scribd.com/doc/49977568/Houellebecq-du-cote-de-Rousseau>.
- Viard, B. *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

TO KEEP HER NEAR

Total Identification and Melancholic Incorporation in the Oeuvre of Rebecca Brown

Lies Xhonneux
Universiteit Antwerpen¹

The violence of ‘cuts and blows and fists’ that crowds the pages of Rebecca Brown’s collection of stories *What Keeps Me Here* (1996: 102), in which various relationships – between lesbian (ex)lovers, artists and their work, parents and children – are explored, is the rule rather than the exception in her oeuvre. Brown, a contemporary American author, has largely escaped critical notice so far, though her most famous novel, *The Gifts of the Body*, is popular with the general reading audience (Mudede 2005: n.pag.). In his introduction to a 2005 interview with Brown, journalist Charles Mudede portrayed her as an ‘underappreciated’ literary ‘genius’ who is denied many of the state grants she keeps applying for (n.pag.). Yet even in the niche of queer fiction, Brown’s work has been marginalised because of its unapologetic representation of the more negative aspects of same-sex relationships. The difficulties Brown had with finding a publisher are a case in point: ‘the gays wouldn’t publish [my work] because it did not contain positive role models’, she explained in a personal interview.

Operating at the margins of queer fiction, Brown provides a remarkable countervoice to the representations typifying that niche: her deidealised portrayals of lesbianism differ markedly from what I have elsewhere called ‘the generally positive and mutually enriching woman-to-woman relationships depicted by more well-known lesbian authors’ (Xhonneux 2013: 49). I will concentrate here on the effects that imbalanced and even violent relationships may have on Brown’s lesbian narrators, who are completely taken in by their partners, in both senses of the word. They are fascinated, but also completely assimilated or incorporated by their lovers. In addition, I will analyse the effects that the (still widespread²) marginalisation of woman-to-woman couples has on Brown’s depictions of the opposite process, namely her narrators’ melancholic incorporation of their lovers after the end of their relationship. It is important to stress from the beginning that many of these relationships are socially unacknowledged, even

1. I would like to thank the anonymous reviewers for their useful and constructive suggestions.

2. While the assertion that lesbian couples are still often disregarded in culture is valid for the scenarios Brown represents, I do not want to suggest that this claim is therefore automatically just as valid everywhere today. Younger writers, for instance, will be more inclined to devote attention to the contemporary sensitivity to gender norms and the possibility of same-sex relationships – even if these recent developments should not be idealised or overestimated.

if Brown rarely portrays the surrounding society. Her readers are typically confronted with claustrophobic one-on-one interactions between two lovers, which means that they are actually only witnessing the chilling *consequences* of a social prohibition on same-sex desire (a prohibition that may or may not be still in place in the invisible wider society, but that lingers on anyhow, in visible after-effects such as an increased psychological vulnerability).

We will see how Brown's battered heroines may actually desire to stay with their abusive lovers, which reveals that this twisted form of 'intimacy' is extremely powerful in its effect, especially given the confined character of these socially unaccepted relationships. Rather than leaving their violent partners, Brown's protagonists typically struggle to adapt themselves to them. The culturally normal idea of 'becoming one' in a love relationship is, therefore, frequently translated into a submissive act of total and uncritical identification in Brown's work. While, according to standard definitions, identification denotes a 'process whereby the subject assimilates an aspect, property or attribute of the other and is transformed, wholly or partially, after the model the other provides' (Laplanche & Pontalis 1973: 205), Brown's fiction concentrates on the more negative aspects of invasion, menace, and absorption that are in fact just as much part of the concept (206). Indeed, her heroines' extreme commitment to their lovers tends to be rather unbalanced. Thus it makes sense, for this article, to complement a general psychoanalytic framework on identification with a more specific theory on sadomasochism (especially as deployed in a same-sex context by Leo Bersani), which allows for a reading of such 'undemocratic' identifications as masochistic submissions.

Embeddedness in the same-sex relationship, or an 'overidentification' between its members (Burke & Follingstad 1999: 505), has mainly been theorised in terms of 'merger', a defence mechanism lesbians are said to deploy against a homophobic environment that denies or is out to actively dissolve their relationships. Many lesbian women allegedly compensate for such external pressure by tightening the boundaries of their relations and, consequently, see themselves solely in terms of this close(d) love dyad (e.g. Becker 1988; Burch 1993; Mencher 1997; Felicio & Sutherland 2001; Weinstock 2004). Next to relying on clichés about women's inherently other-oriented perspective, the theory insinuates that a heterosexual unit – in which, following this line of reasoning, male emotional distance compensates for a female tendency to merge – is the only healthy option. Yet Brown's oeuvre may be said to offer an innovative fictional exploration of the theory of merger. After all, the imbalanced same-sex unions Brown portrays do not fit the scenario outlined in such theories: in the couples she depicts, only *one* partner becomes absorbed by her lesbian lover, who does retain her independence. This may suggest that merger cannot always be so easily explained in gendered terms. Furthermore, given their focus on the negative effects of a lover's assimilation in the relationship, Brown's fictional portraits cannot be understood in all their complexity through the standard theoretical approaches to merger,

which are generally much more optimistic: Jacqueline Weinstock, Julie Mencher, and Beverly Burch for instance, tend to idealise lesbian couples as especially relational, hence especially successful. Brown's work presents us with scenarios that differ widely from such positive accounts.

Brown's oeuvre, moreover, engages with the *dual* nature of identification, a term that can be both active and passive ('to assimilate' versus 'to be assimilated'). Her narrators, whose selves are often totally invested in the couple form, are obviously at risk when their relationships come to an end. Frequently, they try to deal with their grief by actively incorporating the lost other by whom they were passively incorporated before – a defence mechanism that, in psychoanalytic theory, is better known as melancholia. The process should be seen as an unsuccessful resolution of the pain over object-loss (as opposed to the successful strategy of mourning) in which the subject is at risk. After all, in the course of a melancholic identification, 'the ego identifies with the lost object', i.e. with the object that has to be abandoned, in a desperate attempt to hold on to it (Laplanche & Pontalis 1973: 486). Thus 'object-loss' threatens to become 'ego-loss': this 'substitution of identification for object-love' (Freud 1917: 249) leads to self-destructive behaviour, dramatised in Brown's work by the suicidal tendencies of her abandoned heroines.

Importantly, the love relationships these heroines so unsuccessfully grieve for were not recognised as such in the first place due to their same-sex character, so their pain over their breakup is completely denied. Sigmund Freud conspicuously theorised that those witnessing the melancholic's behaviour 'cannot see clearly what it is that has been lost' (1917: 245). Judith Butler builds on this observation to describe the social silences surrounding same-sex desire, calling melancholia 'a miming of the [loss one] cannot mourn' (1997: 142). She argues that, in a heteropatriarchal regime, any sexual subject is necessarily constituted by the double negation of the 'formula "I have never loved" someone of similar gender and "I have never lost" any such person' (23). Thus, the 'foreclosure' of same-sex love creates 'the possible domain in which love and loss can operate' (25). Butler's subsequent realisation that 'sociality' as a whole is 'afflicted by melancholia' (24) is invaluable for a reading of Brown's works. Even if the latter focus on one-on-one interactions rather than on the surrounding society, they nevertheless show the detrimental consequences of the prohibition on homosexuality on the possibility of properly and publicly mourning for a same-sex lover.

Throughout this discussion, psychoanalytic paradigms will be evoked to help interpret Brown's texts and their protagonists. The fictionality and textuality of Brown's work – and, by extension, of her heroines – obviously do not allow us to unproblematically 'psychoanalyse' her characters, yet Brown's literary texts can productively be read as both substantiating and critically exploring certain widespread sociological and psychoanalytic theories. These models remain an enormous source of inspiration for, e.g., queer theory, which nevertheless exists in a problematic relationship to them. According to queer theorist David Halperin,

psychoanalysis continues to possess the ‘single viable vocabulary for describing our subjective worlds’ (2007: 10), while, in its essence, psychoanalysis would consider homosexuality an aberration.

‘I Wasn’t Anything’³: Self-Loss Through Total and Uncritical Identification

Brown’s work, depicting imbalanced and frequently even violent same-sex relations, presents us with a refreshing view on lesbianism. She addresses the taboo that her lesbian characters may wish to stay with (and be completely taken over by) their aggressive, yet mesmerising, partners. ‘An Enchantment’, one of the tales from *What Keeps Me Here*, recounts the relationship between a cruel ‘empress’ and the nameless narrator, who is ‘battered, beaten, silenced’ (1996: 107). The sociologist Lynn Jamieson thinks that in such unequal relationships intimacy is ‘at best the forced intimacy of a coercive and controlling dominant figure’ (1998: 169), yet Brown’s work suggests that this kind of intimacy need not be forced. After all, as the narrator describes what she considers ‘the most terrible part’ of the experience: ‘I didn’t want to leave Her’ (1996: 103). The empress’ potent strategy keeps the narrator craving for her lover – a twisted form of intimacy that carries sadomasochistic overtones, especially since violence is inherent in their sexual activities too: ‘I felt the metal and slapping gloves and I felt Her rise above me and Her hand was on my throat [...] and She did the thing [i.e. the narrator’s oblique way of referring to sex]’ (102). Defenders of S&M argue that it ‘exposes the mechanisms of power in society’ (Bersani 1995: 83) and ‘puts into question assumptions about power inhering “naturally” in one sex or one race’ (85). This denaturalization of a gendered power dynamic is interesting in the context of stories like ‘An Enchantment’, as traditional explanations of same-sex violence in the wake of Claire Renzetti’s pioneering work⁴ have tended to rely on heterosexual interpretative frameworks and the rather rigid views on (gendered) power distribution that these entail. Véronique Jaquier, for instance, attributes to Renzetti and Charles Harvey (Renzetti’s co-editor for *Violence in Gay and Lesbian Partnerships*) the idea that the roles of ‘perpetrator and victim’ are often ‘gender specific’ (2010: 312).

‘Building a Second Closet’, Renzetti’s widely cited 1989 article on violence in lesbian couples, concluded that ‘abusers may be excessively dependent on their partners for emotional and/or financial support’ and that violence may erupt

3. From: ‘An Enchantment’ in *What Keeps Me Here* (1996: 104).

4. Renzetti’s 1988 article on ‘Violence in Lesbian Relationships’ was one of the first to explain it in terms of a power inequality between partners. Lockhart, White, Causby & Isaac 1994; Burke & Follingstad 1999; and Balsam & Szymanski 2005 are just a few of the theorists who build on Renzetti’s insights. In Lockhart et al.’s study, for instance, the effect of factors like the batterer’s ‘emotional dependency’ is explained by means of Renzetti’s findings on ‘an imbalance of power between partners’ (1994: 476).

when a victim desires more freedom: an abuser who fears abandonment is said to employ ever more desperate measures. This theory, which attaches importance to the 'similarities between homosexual partner abuse and hetero-sexual partner abuse', seems to regard lesbian relationships through a heterosexual lens, echoing the well-known thesis that 'violence is especially likely among heterosexual couples when the male partner perceives his power in the relationship to be diminishing. The violence becomes a means for him to assert dominance and control' (Renzetti 1989: 158).

Such heterosexually inspired arguments are not very helpful to make sense of Brown's fictional scenarios. In her work we witness the exact opposite, and equally plausible, process: the dominant partner resorts to physical abuse, reasoning (correctly) that her more submissive lover will not leave her, no matter what she does. Consider, for instance, how the narrator of 'An Enchantment' describes her violent partner in *What Keeps Me Here*, even translating the latter's power into capitalised pronouns: 'She was bigger than me, huge, and She had all that gear, and it was Her house, and Her castle, and Her town' (1996: 102). Deeming themselves untouchable, perpetrators like Brown's empress undertake extreme actions without considering the consequences. Their submissive partners, by contrast, are unlikely to perform acts that may harm the relationship to which they clutch. 'Why did I put up with it?' the narrator wonders. 'She was more, She was the most' (96), and that is exactly why. When sociologists like Lowell Gaertner and Vangie Foshee predict that 'increased commitment should promote cooperative strategies for conflict resolution [instead of violence]', they automatically only consider the abuser's commitment (1999: 230). Brown addresses the (perhaps counterintuitive) devotion of the battered lesbian to the relationship, suggesting how it may be surprisingly strong despite, or exactly because of, its violent nature: the narrator of 'An Enchantment' used to deem herself 'a very lucky girl to be among Her [lover's] chosen' (1996: 91).

This attraction can be traced to 'the appeal of renunciation' in S&M (Bersani 1995: 95). Indeed, given the power imbalance that characterises the average lesbian couple Brown portrays, it is perhaps unsurprising that the more dependent partner in such units is prone to masochistically sacrificing her identity to her dominant partner. The idea of 'becoming one' in a relationship is, in general, considered desirable or at least normal and it recurs often in Brown's oeuvre. 'Isle of Skye' from *The Terrible Girls – A Novel in Stories*, as Brown subtitled her collection – contains a beautiful example of two lovers who find a much-desired harmony when they make love: 'One of our hands is on one of our thighs. One of our tongues is on one of our breasts. One of our hands is on one of our backs' (1992: 30). More often, though, no egalitarian merging can be found in Brown's work. In 'An Augury', a story from her 2006 collection *The Last Time I Saw You*, the narrator's language of unity – unlike the 'us' of 'Isle of Skye' – is exposed as being dictated by her lover. Talking about how 'you moved into my apartment', the narrator is quick to correct herself: 'Or *our* apartment, rather.

It took a while to get used to saying that. Our this. Our that. Our everything. You told me, anyway, to watch what I said' (Brown 2006: 10). Instead of an egalitarian unison, Brown's work mainly represents one partner's typical readiness to set her own self aside in the relationship. It typically depicts this character's total and uncritical identification with, and consequent absorption by, her dominant lover.

Identification in this sense corresponds to Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis' standard definition of the concept: a 'process whereby the subject assimilates an aspect, property or attribute of the other and is transformed, wholly or partially, after the model the other provides' (1973: 205). This development is deemed 'healthy' in its variant of incomplete or critical identification; it 'is not generally total'. Brown, however, emphasises the elements of invasion, menace, and absorption that are equally part of the process of identification (208). *The Last Time I Saw You* provides us with a striking dramatisation of the process. The once again nameless first-person narrator of the penultimate story, 'Enough', is literally absorbed by her partner in a narrative that describes how both the narrator and her lover are *inside* the latter. Addressing her partner, the narrator notes: 'I am in here with you [...]. And the amazing thing is this doesn't bother the big you outside at all!' (2006: 84).

Such an absorption of a lover in her relationship may be discussed in the light of merger, a coping strategy that is also known as 'fusion', or lovers 'los[ing] themselves and their personal boundaries in their partnerships' (Becker 1988: 214). Fusion has mainly been linked to lesbian couples, because sociologists deem it an effect of gendered traits (Becker 1998: 214; Burch 1993: 94-96; Bohan 1996: 190; Weinstock 2004). Supposedly female characteristics like being nurturing, emotionally expressive, or other-oriented are said to derive from the fact that mothers rather than fathers are generally responsible for child rearing, so that girls develop difficulties with distancing themselves from others while boys do not (Weinstock 2004: 209). In addition to relying on stereotypical female characterisations that can easily be refuted, this well-rehearsed theory pathologises lesbian couples as 'shadow-like couplings in which the two individuals involved are incapable of achieving any degree of autonomy' (Krestan & Bepko 1980: 278). Because the hypothesis appeals to psychosocial assumptions that are traced back to the mother-daughter bond, woman-to-woman couples are implicitly deemed derivatives of this prior relation, which in turn allows for a condemnation of lesbians as being behind on the standard developmental scheme. Moreover, theories which propose that merger is an inevitable consequence of gendered traits present heterosexual unions as the only healthy relational option. Following a popular line of reasoning, the 'independent' male partner ensures the protection of precious boundaries in such relations, in which identification is further lessened by the gender difference. If 'women cling' and 'men distance' (Krestan & Bepko 1980: 284), only a combination of both sexes can guarantee a satisfactory couple form.

Brown manages to avoid such misogynistic and homophobic thinking by depicting sadomasochistically inflected relationships in which just *one* partner loses herself, only to become completely absorbed by a lover who does retain her autonomy. Clearly, merger cannot be explained in gendered terms here, given that this lover is also a lesbian woman. In addition, Brown – as my examples on the typically violent or sadomasochistic nature of her heroines' relations already suggested – does not succumb to the temptation of idealising the 'inherent closeness' of lesbian couples, as critics like Jacqueline Weinstock, Julie Mencher, or Beverly Burch seemingly cannot avoid doing. The former condemns the prevalent theories on merger because of the value they assign to autonomy rather than because of their basis in stereotypes about childrearing or femininity. Actually accepting the cliché of women being more 'relational' than men, Weinstock reckons the degree of fusion in lesbian relations to be exactly what makes for their 'success'. Weinstock concludes that 'lesbian relationships actually reflect a way of relating intimately with another that could serve as a model for healthy relationships' (2004: 220). Burch likewise stresses the 'value of merger', for instance as 'the basis for [a] profound relationship' (Valory Mitchell quoted in Burch 1993: 96), and Mencher suggests that fusion may be 'both normative and growth-enhancing for lesbian couples' (1997: 317). Brown, by contrast, does not shy away from depicting the possibly negative consequences of her narrators' total identification with their lovers or their frequent assimilation into their relationships, deploying her fiction to raise the topic of a *loss of self* in imbalanced couples instead.

For instance, Brown sometimes turns her heroines' bodies into territories, and as such they are exposed to invasion in imbalanced relationships (Xhonneux 2010). Especially in 'Isle of Skye', the already mentioned story from *The Terrible Girls*, she displays an awareness of the connection between sexuality and territoriality. Addressing her partner, the nameless narrator says, 'You are the country I return to' (1992: 31). Yet the narrator's own country ends up being occupied by the addressee's, as is apparent from her passport, on which her nation of origin is 'buried under colored marks of countries [she has] forgotten. And of [her partner's]' (34). Much as the narrator's nation is taken over by other countries, she is herself annexed by her partner. Such situations can easily lead to a partner's loss of self, as the submissive first-person narrator of *The Dogs*, Brown's 'Modern Bestiary', also knows. 'She [i.e. her dominant partner] disappeared me bit by bit [sic]', this character admits (1998: 13). The irregular grammar in this quote illustrates the narrator's loss of control in the submissive position. (The masochist, Bersani argues, derives satisfaction from 'giv[ing] up control over [her] environment' (1995: 95), and relinquishing the power to control the world through language may be part and parcel of this experience, even if we will see that such 'self-shattering' (94) is not always positive in Brown's work.) Moreover, by adding an agent who would not have been there in the grammatically correct version of the sentence (i.e. if the verb would have been used intransitively: 'I

disappeared bit by bit'), Brown's narrator underlines the agency and power of the 'she'.

A lack of self in a relationship – or, in other words, the disappearance of 'the very boundaries' of that self (Bersani 1995: 100) – is occasionally desired by Brown's heroines. The narrator of 'A Vision' from her fictionalised autobiography *The End of Youth*, for instance, says of her lover, 'I wanted to, with her, annihilate myself' (2003: 58), thus displaying 'the human subject's potential for a jouissance in which the subject is momentarily undone' (Bersani 1995: 100). Yet Brown's oeuvre mainly shows the painful consequences this engenders. The narrator of 'An Enchantment' from *What Keeps Me Here*, whom we have met before, is reduced to nothing in comparison to the empress she admires and desperately wants to please: 'I wasn't anything. I wasn't who I'd been before'. When the empress finally forces her plaything to leave, Brown literalises the idea that the narrator is but a shadow of her former self through a striking description of what she sees when she runs away: 'there were stars and the moon above me and I saw the shadow of myself and it resembled me' (1996: 104). Afterwards, the narrator takes a long time healing (106). Thus Brown – here as elsewhere in her oeuvre – vividly portrays the damaging effects of self-loss through a total identification with the loved being. Roland Barthes beautifully explains this predicament from the point of view of the amorous subject: 'I have projected myself into the other with such power that when I am without the other I cannot recover myself: I am lost, forever' (1979: 49).

'Her Inside'⁵: A Melancholic Incorporation of the Lost Object

Brown's heroines, whose selves are totally invested in their relationships, obviously run an enormous risk when they lose the partners they completely identified with (to the point of being absorbed by them). They frequently resort to a rather desperate reverse technique to deal with 'the wanting that stays on after you stop having', to quote the narrator of the title story of *Annie Oakley's Girl*, Brown's 1993 miscellany of stories. Conspicuously, they incorporate the exes they were passively incorporated by before (though we should nuance claims about their complete 'passivity' by noting that their ready willingness to be assimilated may be a sign of their more or less active participation in the process. In Bersani's account of S&M, too, the masochistic partner is quite active in her pursuit of desire). This strategy indicates the dual nature of the concept of identification, which can be understood both 'transitively' and intransitively (Laplanche & Pontalis 1973: 205). Thus we can distinguish between an active and a passive type of identification: to assimilate the other, or to be assimilated by her or him. The concept of active identification that concerns us here (as opposed to its somewhat

5. From: 'A Ventriloquist' in *The Last Time I Saw You* (2006: 53).

more passive variant which the previous section dealt with) can be theorised as a defence mechanism: ‘among those who have suffered the loss of another person, through death or other causes [e.g. the end of a relationship], the internalization of the lost person’s image, beliefs, or wishes keeps that person psychologically alive within the bereaved’ (Cramer 2001: 668). Brown, who calls herself ‘a melancholic gal’ (2000: n.pag.), can be said to engage creatively with a phenomenon that is better known as melancholia in psychoanalytic theory. Freud described it as a process of unfinished grief whereby ‘an object which was lost has been set up again inside the ego – that is, [...] an object-cathexis had been replaced by an identification’ (1923: 28). The melancholic incorporates the lost object, so that ‘the existence of the lost object is physically prolonged’ and ‘the love-relation need not be given up’ (Freud 1917: 249, 245).

The narrator of ‘Trying to Say’ from *The Last Time I Saw You* is one of Brown’s many protagonists dealing with ‘unfinished grief’. She has been trying to come to terms with ‘[w]hat happened’ since the addressee broke up with her, but she inevitably ends up ‘tortur[ing]’ herself with memories (2006: 21). One of these recollections concerns her ex’s characteristic rasp when she ‘almost couldn’t say what [she] needed, though what [she] said was not actually “speech”, as much as some kind of noise’ (26). Strikingly, the narrator seems to have internalised and appropriated the addressee’s typical behaviour. Her inability to speak is established in the opening lines of ‘Trying to Say’, which retrospectively discusses her relationship with her lover and her emotional problems due to its ending: ‘I am moving my mouth but nothing is coming out’ (23). Here Brown can be said to dramatise the psychoanalytic paradigm or coping mechanism I have just described: the narrator has resorted to a melancholic incorporation of her lost partner. Brown’s narrator explains her condition as follows:

I go back, if no longer in the real physical geographic world, then at least in a *figurative* world where, I am loath to confess[,] I live a substantial portion of my life, to ‘you’, or rather, as you seemed to know before I did, to that place in my head where my relationships took place. Wherein I pulled yourself [sic]. (26)

In this last sentence, as in the earlier quote from *The Dogs*, ungrammaticality has its uses. By structurally separating the ‘wherein’ clause from its long-winded main sentence, Brown’s narrator gives it prominence (this act of internalisation is indeed what matters most in the story). Moreover, seeing that the clause is uttered by an ‘I’, the only alternatives for the ungrammatical pronoun ‘yourself’ are ‘myself’ and ‘you’. Yet the fusion of these two options is in fact appropriate given the melancholic merger of subject and lost object (‘you’) that was precisely the result of this act of ‘pulling in’.

Melancholia has been theorised as a process of internalisation whereby the melancholic’s entire world is reduced to her or his unusual mental state. The result of melancholia, Freud posited, is a certain ‘cessation of interest in the

outside world' and a consequent replacement of actual social ties with mental surrogates of antagonistic or supportive relations (1917: 244). In the case of Brown's narrator, something similar happens: her psyche is transformed into the place where she 'lives a substantial portion of her life', to appropriate Brown's phrasing. Brown describes how the incorporative act of melancholia comforts her narrator, who is thereby able to – in her own words – continually 'return to a figure of [her ex] in that which is left of [her] own private want gouged, love slammed, envy eaten addle of a brain' (2006: 23). The obsessive nature of this activity is aptly translated into Brown's maddening sentence structure: the perplexing accumulation of idiosyncratic adjectives that drives this sentence is likely to spur the reader on – in search of either an addition that would clarify what has been read, or the release of a full stop. Thus the structure conveys the energy the narrator invests in her act of, as she puts it, 'coming back and back to you' (23).

It should be noted that not all of Brown's characters take such drastic measures to ensure ongoing contact with their girlfriends after the end of their love relationships. Metafictionally representing her narrators as storytellers, Brown's work also embodies what might be called a 'literary melancholia' in scenes where her heroines use their stories to address their ex-lovers in an attempt to salvage and sustain their presence, thereby 'incorporating' them on the story level. After all, in a continued discourse with a lost lover, the latter may be 'absent as referent', but she is nevertheless still 'present as allocutory' (Barthes 1979: 15) – hence the remarkable omnipresence of addressees in Brown's oeuvre. The author herself has suggested that her typical use of the second person singular may have a similar, autobiographical reason. Conspicuously, this narrative practice began as a way of addressing 'a girlfriend with whom [she] was obsessed'. Brown explains that the stories from her first collection, *The Evolution of Darkness*, as well as parts of *The Terrible Girls*, 'started as sort of letters [she] knew [she] would never send' (Stadler 1999: 8). In her subsequent works, Brown continued to evoke an addressee (whose real-life referent changed throughout the years) in order to construct a personal myth: 'A couple of girlfriends later the "you" referred to someone else, but for the purposes of mythologizing my life into writing, the name in the fictions remained "you"' (7). As I have argued elsewhere, this practice resulted in an oeuvre that can be approached as a kind of 'serial autobiography' (see Xhonneux 2012).

Yet we should keep in mind that melancholia actually constitutes an *unsuccessful* resolution of the pain over object-loss in which the subject is at risk – as opposed to a satisfactory compensation for loss in mourning, which entails the possibility of re-achieving an interest in life and becoming 'free and uninhibited again' (Freud 1917: 245). In the latter, more productive solution, the subject is said to handle the pain of loss by disengaging, step by step, from the lost object until she or he is finally able to reconnect with the outside world. This approach differs from the melancholic state, in which a similar detachment from the object

cannot be achieved and the pain persists, because the lost object is 'withdrawn into the ego'. The melancholic's incorporation of the love object entails an extremely potent kind of identification, but one that is wrongly directed and destructive, namely the 'identification of the ego with the abandoned object' (249).⁶ Incorrectly assuming the ego to be the object that must be left behind, the melancholic becomes suicidal (252). Moreover, the understandable anger at the other for being gone, while it can usually no longer be directed at that loved and frequently idealised being, can easily be turned against the self. Extraordinary self-contempt, then, should be understood as 'reproaches against a loved object which have been shifted away from it on to the [...] own ego' (248). In the ambivalent love-hate relationship toward the lost other, love opposes the annihilation of the object, which is then accepted as the annihilation of the ego: 'the hate comes into operation on this substitute object, abusing it, debasing it, making it suffer'. Aggressive impulses are completely 'turned around upon the subject's own self which consumes itself, as it were' (251).

While literal acts of self-devouring occur in Brown's oeuvre – *The Dogs*, for instance, contains a horrible scene in which the addressee offers the narrator her own heart on a tray and forces her to eat it (1998: 131)⁷ – Brown also dramatises the wish to commit suicide which is shared by many of her characters after their love relationships end. The nameless heroine in 'She' is a case in point. 'She' is one of the prose poems inspired by a number of paintings by Nancy Kiefer in *Woman in Ill-Fitting Wig* and it recounts the protagonist's self-destructive tendencies due to the loss of her partner. She repeatedly considers killing herself, so as to 'finally, at last, rid [herself] of her' (2005: 5; my italics). Because of the sparseness of Brown's style in *Woman in Ill-Fitting Wig*, ambiguity arises concerning the identity of the 'her' this heroine wants to dispose of. Yet it most likely refers to an ex-lover, memories of whom she continually 'haul[s] [...] around as if by with and in her skin [sic]'. The protagonist struggles with a 'longing for that which is/remains forever out of reach' (4): this long-gone love 'had its hook in her' (3). She fails to block the recollections, nor can she leave her incorporated ex behind. Trying to convince herself that '[s]omeday [...] she would be rid of it', Brown's heroine sadly acknowledges that this will 'not [happen] soon' (4). She therefore turns her aggression against herself: 'mortification' becomes 'a kind of solution', 'a way out' (2).

6. In light of the narrative practice that we have just discussed, it is important to note that melancholia is not solely a 'destructive' resolution: interesting fiction might emerge from this state of mind too.

7. This image is reminiscent of Emily Dickinson, who envisioned 'the heart as an extracted organ quivering on a flat surface' (Paglia 1990: 360) in 'My Heart upon a little Plate', even if Dickinson's narrator gives her precious organ to another woman rather than eating it herself (2005: 1027). Camille Paglia, in 'Amherst's Madame de Sade', focuses on Dickinson's poetic 'abuses of the body' (1990: 631) to argue for a rethinking of the poet as a 'sodomasochistic imaginalist' (624). As befits the S&M-inspired relationships that Brown depicts, the fragmented body assumes centre stage in her work too, most frequently in the context of a literalisation of bodily metaphors (e.g. 'to eat one's heart out'). In *The Dogs* and *The Terrible Girls*, for instance, characters who lose their hearts to someone literally have it hacked out of their bodies.

To conclude, it is telling that the love affairs Brown's heroines so unsuccessfully grieve for are mainly lesbian relationships that were not recognised as such in the first place. In the previously mentioned story from *The Last Time I Saw You*, 'Trying to Say', where the narrator admits to having 'pulled' her ex-partner inside her head so as to preserve her after the end of their relationship, the former was apparently denied the possibility of properly (publicly) mourning the loss of her lover. The latter's friends 'didn't know who [the narrator] was' (2006: 23) and her daughter was not aware of her mother's lesbianism either (22). When we apply Judith Butler's definition of melancholia as an 'incorporation of loss, a miming of the [loss] it cannot mourn' (1997: 142) and pay attention to her insistence that 'a loss in the world that cannot be declared enrages [...] and becomes the loss "in" the ego that is nameless and diffuse and that prompts public rituals of self-beratement' (185), we may begin to understand the surprising number of melancholic protagonists in Brown's work. The pain over the loss of an unrecognised love is obviously augmented through the denial of grief that comes from its unmentionable nature. Mourning this kind of loss is socially prohibited, and the resultant 'melancholic effects' of such an exclusion can, as we have seen, reach 'suicidal proportions' (148). With the ban on homosexuality still in place as one of the founding principles of our heteronormative society, the love for – and thus the possible loss of – a same-sex partner is 'foreclosed from the start'. While Butler is right to argue that this situation engenders a general 'mourning for unlived possibilities' (139), Brown devotes attention to the equally likely outcome of an 'un-mourning' for possibilities that were actually 'lived', but never acknowledged. Brown's fiction convincingly dramatises the problem that, to be able to begin a healthy process of mourning, it is imperative that the lost relationships of lesbians are first recognised – a possibility homophobic society frequently denies them, with detrimental consequences.

Works Cited

- Balsam, K. & Szymanski, D. 'Relationship Quality and Domestic Violence in Women's Same-Sex Relationships: The Role of Minority Stress', in: *Psychology of Women Quarterly*. 29, 2005, 258-269.
- Barthes, R. *Fragments of a Lover's Discourse*. London: Jonathan Cape, 1979.
- Becker, C. S. *Unbroken Ties: Lesbian Ex-Lovers*. Boston: Alyson Publications, 1988.
- Bersani, L. *Homos*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Bohan, J. *Psychology and Sexual Orientation*. London: Routledge, 1995.
- Brown, R. *Annie Oakley's Girl*. San Francisco: City Lights, 1993.
- Brown, R. 'Romantic Propaganda: God's Country, on Glorious Display at the Frye', in: *The Stranger* (9-15 March 2000). [May 2012]: <http://www.thestranger.com/seattle/romantic-propaganda/Content?oid=3431>.
- Brown, R. *The Dogs: A Modern Bestiary*. San Francisco: City Lights, 1998.
- Brown, R. *The End of Youth*. San Francisco: City Lights, 2003.

- Brown, R. *The Last Time I Saw You*. San Francisco: City Lights, 2006.
- Brown, R. *The Terrible Girls: A Novel in Stories*. San Francisco: City Lights, 1992.
- Brown, R. *What Keeps Me Here: A Book of Stories*. New York: HarperCollins, 1996.
- Brown, R. Personal interview. Seattle, 20 March 2012.
- Brown, R. (texts) & Kiefer, N. (images). *Woman in Ill-Fitting Wig*. Washington: Gorham Printing, 2005.
- Burch, B. *On Intimate Terms: The Psychology of Difference in Lesbian Relationships*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- Burke, L. K. & Follingstad, D. R. 'Violence in Lesbian and Gay Relationships: Theory, Prevalence, and Correlational Factors', in: *Clinical Psychological Review*. 19 (5), 1999, 487-512.
- Butler, J. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Cramer, P. 'Identification and Its Relation to Identity Development', in: *Journal of Personality*. 69 (5), 2001, 667-688.
- Dickinson, E. 'My Heart upon a little Plate', in: Franklin, R. W. (red.) *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 2005, 1027.
- Felicio, D. M. & Sutherland, M. 'Beyond the Dominant Narrative: Intimacy and Conflict in Lesbian Relationships', in *Medication Quarterly*. 18 (4), 2001, 363-376.
- Freud, S. 'Mourning and Melancholia', in: Strachey, J. (red.) *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14. London: Hogarth, 1917, 243-258.
- Freud, S. 'The Ego and the Id', in: Strachey, J. (red.) *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19. London: Hogarth, 1923, 3-66.
- Gaertner, L. & Foshee, V. 'Commitment and Perpetration of Relationship Violence', in: *Personal Relationships*. 6, 1999, 227-239.
- Halperin, D. M. *What Do Gay Men Want? An Essay on Risk, Sex, and Subjectivity*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.
- Jamieson, L. *Intimacy: Personal Relationships in Modern Societies*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- Jaquier, V. 'Same-sex Domestic Violence', in: Fisher, B. S. & Lab, S. P. (red.) *Encyclopedia of Victimology and Crime Prevention*. London: SAGE Publications, 2010, 311-314.
- Krestan, J.-A. & Bepko, C. S. 'The Problem of Fusion in the Lesbian Relationship', in: *Family Process*. 19 (3), 1980, 277-289.
- Laplanche, J. & Pontalis J.-B. *The Language of Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1973.
- Lockhart, L. L., White, B. W., Causby, V. & Isaac, A. 'Letting Out the Secret: Violence in Lesbian Relationships', in: *Journal of Interpersonal Violence*. 9 (4), 1994, 469-492.
- Mencher, J. 'Intimacy in Lesbian Relationships: A Critical Reexamination of Fusion', in: Jordan, J. V. (red.) *Women's Growth in Diversity: More Writings from the Stone Center*. New York: The Guilford Press, 1997, 311-330.
- Mudede, C. 'Rebecca Brown: An Underappreciated Writer of Masterpieces', in: *The Stranger* (13-19 October 2005). [March 2013]: <http://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=23582>

- Paglia, C. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Random House, 1990.
- Renzetti, C. M. 'Building a Second Closet: Third Party Responses to Victims of Lesbian Partner Abuse', in: *Family Relations*. 38 (2), 1989, 157-163.
- Stadler, M. 'Rebecca Brown: The Byronic Woman', in: *Lambda Book Report*. 8 (3), 1999, 6-8.
- Weinstock, J. S. 'Lesbian FLEX-ibility. Friend and/or Family Connections Among Lesbian Ex-lovers', in: *Journal of Lesbian Studies*. 8 (3), 2004, 193-238.
- Xhonneux, L. "'My People Seem to be Falling to Bits': Confused Minds and Broken Bodies in the Writings of Samuel Beckett and Rebecca Brown", in: *English Text Construction*. 3 (1), 2010, 22-43.
- Xhonneux, L. 'The Serial Mythology of a Non-Representative Self: Rebecca Brown's Life Writing', in: *Authorship*. 2 (1), 2012, n.pag: <http://www.authorship.ugent.be/journals/index.php?journal=authorship&page=article&op=view&path%5B%5D=71&path%5B%5D=141>
- Xhonneux, L. 'Forever "Alone, Inside, Together"? Isolation *A Deux* in the Work of Rebecca Brown', in: *Journal of Language, Literature and Culture*. 60 (1), 2013, 48-62.

NOVELLISATIE: LITERAIR FENOMEEN IN DE MARGE OF GESCHIKTE MEDIALE NETWERKER?

Heidi Peeters

KU Leuven

Het genre van de novellisatie (een ‘literaire’ adaptatie van een audiovisuele tekst) verenigt de meest verschillende, haast contradictoire literaire bestanddelen – commerciële pulpromans, postmoderne poëzie, idiosyncratische mengvormen van verhaal en essay.¹ Het fenomeen bevindt zich op het kruispunt tussen literatuur, film en televisie, zodat het eerder wordt bepaald door externe factoren, door de diverse media waartussen het schippert en waarbinnen het in de marge functioneert, dan door inhoudelijke of formele vereisten. Net daardoor kan de identiteit van de novellisatie dan ook beter negatief gedefinieerd worden: de novellisatie is geen film, geen televisieserie, maar ook geen ‘echte’ literatuur. Tevens bezit ze, door haar grote diversiteit – die gemaskeerd wordt door het overwicht van de niet-prestigieuze commerciële Hollywoodnovellisatie – geen eigen poëtica, wordt ze nauwelijks als genre erkend en kan ze niet bogen op eigen klassiekers. De marginaliteit van de novellisatie is dus een dubbele marginaliteit: een externe marginaliteit ten opzichte van de media in wiens schaduw ze staat, en een interne marginaliteit door het niet erkennen van de meer experimentele vormen binnen het genre. Ondanks deze marginaliteit blijkt ze een nuttig onderzoeksobject, net omdat ze het denken over centrum en periferie binnen literatuur, film en televisie, over de interactie tussen media, in een ander perspectief kan plaatsen.

In de komende pagina’s zal de marginaliteit van de novellisatie eerst gepositioneerd worden binnen het denkkader van de *Orphan Studies*, die een lans breken voor onderzoek naar verloochende mediale fenomenen. Vervolgens wordt haar positie binnen het veld van de adaptatiestudies onder de loep genomen, als anomalie enerzijds en als symptoom van een netwerklogica anderzijds. Ten slotte wordt dit netwerkdenken getransponeerd naar het gehele domein van de literatuur en wordt de novellisatie-functie naar voren geschoven als een van de parameters voor potentieel literair succes binnen de mediale jungle.

De novellisatie als mediale orphan

De term ‘novellisatie’ zorg meteen voor verwarring. Voor het geestesoog van de toehoorder roept deze term allicht beelden op van vernieuwing, of lijkt hij op de novelle te alluderen, het kleine broertje van de roman. Het van ‘novelization’

1. Voor een reflectie over het feit of de novellisatie al dan niet als genre kan worden bestempeld, verwijs ik graag naar het hoofdstuk ‘De novellisatie in Vlaanderen. Een genre of een dimensie?’ in Peeters 2009.

afgeleide anglicisme beschrijft echter een ‘omzetting tot roman’ of ‘romanisering’, waarbij enerzijds het proces zelf en anderzijds het resultaat van dat proces, een leesbare tekst wordt bedoeld. Mikhail Bakhtin doelde met de term op de capaciteit van de romanvorm om andere literaire genres (bijvoorbeeld het epos) kenmerken van de roman te laten overnemen, hen te ‘romaniseren’ (‘to novelize’) (Bakhtin 1981: 7), terwijl de term vandaag, zeker in haar Engelse vorm, een intermediale, adaptatieve dimensie behelst en de omzetting van een (audiovisuele) mediale tekst tot romanvorm (en bij uitbreiding, elke literaire vorm) omschrijft. Als inmiddels verjaard neologisme krijgt de Nederlandstalige term echter geen bestaansrecht en wordt hij noch in het Van Dale woordenboek, noch in de officiële woordenlijst opgenomen, een semantische ontkenning die de relatieve verloochening van het fenomeen in het Nederlandse taalgebied weerspiegelt.² Naast onbekend, is de term ook niet helemaal juist, want zowel te breed als te smal voor de lading die hij dekt. Hoewel de term in principe alle soorten adaptaties omvat waarbij het eindresultaat een roman is (dus ook biografische gegevens en historische feiten, politieke traktaten, heldendichten, toneelstukken...) en de eerste novellisaties weldegelijk omzettingen van toneelstukken tot romans waren (Matthews 1916), is de term ‘novelization’ te breed. Hij wordt immers bijna uitsluitend gebruikt om adaptaties van films of televisieseries te labelen (Baetens 2008, Larsson 1995, Atelitano & Re 2006). Anderzijds is hij te smal, omdat de teksten waarin de films en series hun neerslag vinden niet altijd ‘novels’ of romans hoeven te zijn, maar ook korte verhalen, prentenboeken of gedichten voor novellisaties kunnen doorgaan.

Kwantitatief domineren commerciële novellisaties het aanbod, paperback romans op basis van de scenario’s van (*big budget*) films of televisieseries, die door broedschrijvers, vaak onder pseudoniem, in sneltempo worden gefabriceerd om samen met de release in boekenwinkels en kiosken te liggen, boeken die voor de producenten relatief makkelijke winst opleveren en voor de consumenten makkelijk entertainment (Baetens 2008). In het Nederlandse taalgebied domineren lokale televisienovellisaties de markt (voor Vlaanderen onder andere *Schipper naast Mathilde*, *T.V.-processen*, *De Collega’s*, *Het geheim van Sardonis*, *Terug naar Oosterdonk*, *Witse*, het ‘dagboek’ van *Sara*, de vele boeken van Studio 100-series), aangevuld met vertalingen van Engelstalige film- en televisienovellisaties (*Star Wars*, *E.T.*, *Ocean’s Eleven*, *Lost*). Navertellingen in dagbladen of kranten, gedichten en literaire experimenten zijn veel zeldzamer en blijven onder de radar. Een editie van het tijdschrift van de Katholieke Propaganda Centrale, ‘De schoonere film’ (1939), bevatte bijvoorbeeld korte novellisaties van ‘stichtelijke’ films als *The Little Princess* en Norman Taurogs *Boys Town*. Dirk Van Bastelaere adapteerde in de cyclus ‘Binnenkort in uw cinema’ in zijn bundel *De voorbode van iets*

2. Vanuit academische en literaire hoek werden pogingen ondernomen om het fenomeen in het Nederlandse taalgebied onder de aandacht te brengen. De literaire en literair-theoretische tijdschriften *Deus ex Machina*, *Parmentier* en *Spiegel der Letteren* brachten tussen 2006 en 2009 elk een themanummer uit waarin het novellatiefenomeen werd belicht.

groots (2006) een aantal films (*Dangerous Liaisons*, *Crash*), series (*The X-Files*) of genres (de kostuumfilm, de film noir) tot gedichten en ook Patrick Conrad en Johan Daisne waagden zich wel eens aan een filmgedicht. Die laatste vond met zijn filmatiek, een mengvorm tussen navertelling en filmkritiek, een erg zeldzame bastaardvorm van de novellisatie uit. Ook Ivo Michiels' scenario-roman *Een tuin tussen hond en wolf (een film)* (1977) valt onder de experimentele novellisatie te categoriseren: deze tekst functioneerde als scenario van de film *Een vrouw tussen hond en wolf* van André Delvaux (1979), maar gold tegelijk als zelfstandige leestekst en zou in 1978 zelfs de Belgische Staatsprijs voor Proza in de wacht slepen.

Het onderzoek naar een verloochend genre als de novellisatie kan geklasseerd worden binnen het paradigma van de *Orphan Studies*, een term die op basis van het onderzoek van filmtheoreticus Dan Streible gelanceerd werd in 2007 (Streible 2007 & 2008). Streible breekt een lans voor het onderzoek naar zogenaamde *orphan films*, vergeten films, niet-gearchiveerde films, films in de marge, met als prototypische voorbeeld de vele boksfilms uit de *early film* periode, die aanvankelijk werden gemaakt om het publiek dat de echte match niet kon bijwonen een – uiteraard op voorhand en meestal met andere boksers opgenomen – filmisch equivalent aan te bieden. De meerderheid van deze films ging verloren door gebrekkige conservatie, wat niet zozeer te maken had met argeloze nalatigheid van de copyrightheigenaars, maar met het feit dat de films – en dus ook hun commerciële houdbaarheid – extreem tijdsgebonden waren en archivering dus geen economisch nut had. Orphan films zijn 'films that have survived, but have no commercial interest to pay the costs of their preservation' (Corrigan & White 2004: 392).

Orphan films komen terecht in de marge van het filmveld vanwege hun actualiteitsgebonden karakter en hun beperkte houdbaarheidsdatum, niet omdat ze gemaakt zijn voor een beperkt publiek. Ze staan heel even in het centrum, om daarna meteen naar de marge verwezen te worden. 'Centraliteit', in dit geval de contraire pool van 'marginaliteit', wordt binnen deze invulling datgene waarvan de bekendheid de tijd wel doorstaat, datgene dat losgekoppeld kan worden van zijn actualiteitswaarde en daardoor de moeite van het herbekijken en conserveren waard is.

Streible roept op om via de 'orphan'-term aandacht te besteden aan de intrinsieke waarde van alle vergeten of verloochende mediale fenomenen, maar ook aan de manier waarop ze ons wat kunnen leren over eveneens vergeten, want niet gearchiveerde aspecten van het institutionele veld dat hen uitspuwde. Belangrijk is dat het 'orphan'-concept getransponeerd kan worden naar andere velden dan het filmische:

Rather than focus narrowly on an artefact's copyright status to define its orphanhood, we do better to apply the orphan concept to the study of media and culture writ large. By sharing the expertise and passions of all those devoted to saving, studying and creatively using all manner of neglected media, we tap into a powerful intellectual model. (Streible 2008: 128)

De commerciële novellisatie hoort overduidelijk thuis binnen het project van de Orphan Studies en is ‘marginaal’ in de zin die hierboven beschreven werd. Ze wordt door de producenten, net als de boksfilm, als een tijdsgebonden medium beschouwd, dat slechts waarde bezit zolang de film in de zalen speelt of de televisieserie in de aandacht staat, om daarna naar de ramsj van tweedehandszaken te worden verbannen en te verdwijnen uit de annalen van literatuur, film en televisie. Bovendien worden de commerciële novellisaties, zoals Jan Baetens uiteenzet, ondanks de massale productie ervan, ook door critici, archivariissen, bibliothecarissen en historici al dan niet moedwillig genegeerd (Baetens 2008: 10). Het gaat immers om een inferieure vorm van wegwerpliteratuur, literatuur met een beperkte houdbaarheidsdatum.

Anderzijds verdonkeremaant de relatieve dominantie van de commerciële Hollywoodnovellisatie binnen het genre ook het bestaan van zeer diverse andere novellisatievormen, die op een historisch niveau, in de loop van de voorbije eeuw, maar ook op een synchroon niveau, in de velden film, televisie en literatuur, op zeer diverse manieren en in zeer diverse nationale contexten hebben gefunctioneerd. Binnen het ‘orphan’-dom van de novellisatie, bevindt zich dus nog een andere vorm van marginaliteit: de doorgaans meer experimentele, meer prestigieuze vormen, die echter niet als novellisaties worden erkend, zijn orphans binnen het genre van de novellisatie. Het contradictoire van deze situatie is dat veel van deze binnen het genre ‘marginale’ novellisatievormen net wel beantwoorden aan de vereisten van centraliteit en dat net zij in staat zijn om, mits ze erkend worden als novellisaties, het fenomeen een minder vergankelijke en dus minder marginale positie te verlenen.

Hoewel de novellisatie een mediale orphan is, blijkt het fenomeen belangrijker dan aanvankelijk zou worden vermoed. De novellisatie is namelijk symptomatisch voor de manier waarop mediale teksten – en dus ook literaire teksten – vandaag alsmaar meer binnen een netwerk van andere media gaan functioneren. Om dit aspect van de novellisatie en van ons mediale landschap in kaart te brengen, ondernemen we een korte excursie naar de adaptatietheorie.

Novellisatie als adaptatie

Adaptatie – het omvormen van een tekst in het ene medium tot een tekst in een ander medium – werd lang beoordeeld op basis van de getrouwheid ervan en werd als dusdanig gezien als een één-op-éénproces dat metaforisch, net als Roman Jakobsons communicatieschema, inspiratie lijkt te halen bij het communicatieproces van de telefoon of de telegraaf. Deze conceptualisering van het adaptatieproces gaat ervan uit dat een brontekst in een eerste medium ‘getrouw’ getransporteerd moet worden naar een nieuwe mediale omgeving, waarbij hij noodzakelijkerwijs ook aan een aantal veranderingen moet worden onderworpen.

Volgens deze conceptualisering wordt een tekst binnen een bepaald medium dus gedecodeerd en gehercodeerd in functie van een nieuw medium, met de bedoeling een nieuwe mediale tekst te creëren die zo weinig mogelijk verschilt van de oorspronkelijke tekst en zoveel mogelijk dezelfde boodschap uitdraagt. Belangrijk binnen deze visie op adaptatie is dat zij hiërarchisch geladen is: de brontekst wordt gezien als superieur ten opzichte van de doelttekst, adaptaties zijn a priori inferieur en aanpassingen naar het medium van de doelttekst een noodzakelijk kwaad.

Fidelity is vandaag niet langer bon ton, in elk geval niet binnen het academische discours en het zwaartepunt verschoof er van de brontekst naar de doelttekst. Adaptatie wordt impliciet geïntegreerd binnen de ietwat darwinistische medium-theoretische logica die Jay David Bolter en Richard Grusin presenteren in hun *Remediation: Understanding New Media* (Bolter & Grusin 1999), waarbij het proces geconcipieerd wordt als de teleologische aanpassing van een tekst in een ouder en daardoor ook minder performant medium naar een nieuwer en daardoor meer capabel medium, een proces dat *remediation* of remediatie wordt genoemd. Net zoals meer geadapteerde soorten binnen de biologische evolutie de niet aangepaste soorten verdringen, gaan meer performante, nieuwe, ‘adapterende’ media de plaats innemen van oudere media. Bolter en Grusin stellen dat de motor die de mediale evolutie aandrijft een dubbel streven is naar als maar meer realiteit enerzijds (*transparency* en *immediacy*) en als maar meer mediatie anderzijds (*hypermediacy*). De performantie van media wordt binnen deze visie dan ook bepaald door de mate waarin ze beantwoorden aan die twee schijnbaar tegengestelde polen. Wanneer oude media, die minder transparant, onmiddellijk en hypergemedieerd zijn volgens de hedendaagse maatstaven, toch willen overleven binnen de mediale jungle, kunnen ze aan ‘repurposing’ doen, door de meer performante media te imiteren. Kranten zouden zo bijvoorbeeld de lay-out van websites gaan overnemen. Teksten die als voldoende waardevol ervaren worden om ‘geconserveerd’ te worden, krijgen de kans om dankzij adaptatie te overleven binnen meer aangepaste media die transparanter, onmiddellijker en hypergemedieerder zijn (en daardoor superieur). De hiërarchische balans helt binnen deze conceptualisering dus over naar de doelttekst, die beter aangepast is aan de mediale standaard.

Deze teleologische, supersessionele logica, waarin oude verhalen omgezet worden tot romans, romans tot films, films tot computerspellen of 3D-films, die op hun beurt spoedig het veld van de virtuele realiteit zullen betreden, is aantrekkelijk. Novellisaties gaan echter in tegen deze supersessionele logica, want hier wordt het medium film, dat zowel op het vlak van *immediacy* en *hypermediacy* hogere punten scoort, omgezet naar het medium van de literatuur, dat op deze vlakken veel minder presteert. Novellisaties maken gebruik van een alfabetisch tekensysteem en er is allerminst sprake van hyperbolische mediatie of bruisende zintuiglijkheid. De novellisatie etaleert op tekstueel vlak doorgaans geen meer vernieuwende, meer sensoriele manier van schrijven dan de doorsnee literatuur, maar is poëticaal eerder traditioneel, zo niet reactionair, zoals betoogd in Baetens

(2008). Binnen de remediatieloga is de novellisatie dus opnieuw een marginaal fenomeen, deze keer in de zin dat het niet aangepast lijkt te zijn aan de mediale evolutie. De novellisatie is een adaptatieve anomalie.

Novellisaties en het netwerk

De novellisatie wordt door lezers vaak foutief gepercipieerd als een tot film geadapteerde roman, net omdat haar bestaan ongehoord lijkt binnen het dominante kader van de lineaire en teleologische logica van Bolter en Grusin. De marginale status die de novellisatie ook vanuit een adaptatieve standpunt lijkt in te nemen, schijnt het gelijk van de remediatietheorie te bevestigen. Binnen de remediatietheorie bestaan twee verklaringen die het bestaan van de novellisatie kunnen neutraliseren. Ofwel kunnen novellisaties gezien worden als een flauwe wanhoopspoging van de literatuur om aan de mediale evolutie naar als maar meer transparantie, onmiddellijkheid en hypergemedieerdheid deel te nemen door repurposing, door het medium film te imiteren. Een andere verklaring ziet hen als mediaal fossiel uit een periode waarin DVD's niet bestonden en boeken 'the next best thing' voor film waren. De visie op de novellisatie als flauwe repurposing of mediaal fossiel veronachtzaamt echter een aantal fundamentele elementen die bewijzen dat het remediatiemodel van Bolter en Grusin aan heroriëntatie toe is.

De marginaliteit van novellisaties en hun positie als mediale anomalieën zijn immers relatief. Commerciële novellisaties zijn dan wel bijzonder vergankelijke mediale orphans, ze worden op korte tijd vlot verkocht (zoals blijkt uit hun snel wisselende maar permanente aanwezigheid in boekenwinkels en krantenkiosken), wat erop wijst dat ze wel degelijk een functie vervullen voor hun lezerspubliek. Het feit dat novellisaties, als anomalieën binnen het remediatiemechanisme, toch relatief succesvol zijn, binnen de marges van de film of de televisieserie waarop ze zich baseren, toont aan dat het teleologische remediatiemodel niet waterdicht is en dat er andere verklaringen nodig zijn om het adaptatieproces dat onze hedendaagse maatschappij stuurt te begrijpen.

Het zou fout zijn om in het bestaan van de novellisatie een tegenargument te zien voor het streven naar alsmaar meer transparantie en hypergemedieerdheid, maar wat herzien dient te worden is het teleologische model waarop de remediatietheorie is gestoeld. Een waardige kandidaat om de hedendaagse mediale interactie te conceptualiseren, een die in staat is om ook adaptaties die niet binnen het teleologische verhaal passen een plaats te geven, is het concept van synergie binnen een adaptatieve netwerk van teksten (de film, de geadapteerde roman of de novellisatie, het computerspel, de televisieserie) zoals voorgesteld door Henry Jenkins in zijn *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Jenkins 2006), door Linda Hutcheon's *A Theory of Adaptation* (Hutcheon 2006) en in zekere mate ook al visionair voorspeld door André Bazin in 'L'adaptation, ou le

cinéma comme digeste' (1948).³ Media hebben weldegelijk hun specificiteit, maar die verhindert hen niet om op verschillende niveaus zeer intensief met elkaar te interageren, zowel op het niveau van de productie, de receptie, als dat van de tekst zelf.

Het adaptatieve netwerk kan reeds bestaan voor de creatie van de nieuwe mediale tekst, maar het kan ook door de tekst in kwestie geïnitieerd worden. Adaptatie loopt binnen deze visie parallel met cultureel succes en een tekst die faalt om een adaptatief netwerk te genereren, is gedoemd om in de vergetelheid te raken. De adaptatieve evolutie komt binnen deze visie niet neer op het vervangen van het ene medium door het andere, maar op het creëren van nieuwe teksten binnen een bestaand netwerk en op de veranderende dynamiek tussen centrum versus periferie binnen zo'n netwerk (teksten die centraler worden ten opzichte van teksten die zich naar de marge gaan bewegen). Literatuur wordt binnen deze netwerklogica dus niet 'vermoord' door de filmadaptatie, maar zal binnen het adaptatieve netwerk dat erdoor ontstaat allicht meer naar de marge verschuiven. Toch zal de roman, paradoxaal genoeg, op cultureel vlak aan centraliteit winnen. Hoezeer een literair werk ook bekroond en bejubeld mag worden, geen enkele prijs kan concurreren met het succes dat een roman te beurt valt na een film- of televisieadaptatie, wanneer de verkoop doorgaans exponentieel stijgt. Hoe dominanter het adaptatieve netwerk, hoe groter dus het potentiële belang van de teksten die zich erbinnen bewegen, zelfs voor de teksten die binnen dat netwerk eerder een marginale positie bekleden.

De relatie tussen de teksten in het netwerk dient niet gezien te worden als een vorm van voorgeprogrammeerde intertekstualiteit (allusie of parodie) of als ongeplande associaties die de kijker of de lezer kan maken. Het adaptatieve netwerk tussen teksten is veel fundamenteeler en de gehele tekst wordt er (opnieuw) door gedefinieerd. Het behoren tot een netwerk zorgt er immers voor dat de teksten boven zichzelf uitstijgen en het gehele netwerk metonymisch in de individuele tekst weergalmt. Het synergetische proces oefent potentieel dus een enorme impact uit op de teksten die binnen het netwerk circuleren. De observatie van Victor Burgin over de manier waarop films in de postmoderne maatschappij functioneren kan in feite toegepast worden op het functioneren van een adaptatief netwerk an sich.

A 'film' may be encountered through posters, 'blurbs' and other advertisements, such as trailers and television clips; it may be encountered through newspaper reviews, reference

3. André Bazin breekt in dit artikel een lans voor filmische adaptaties als waardevolle artistieke prestaties op zich enerzijds en als 'digeste' voor de moeilijk verteerbare romans die ze adapteren anderzijds, maar ook stelt hij dat het er uiteindelijk niet meer toe zal doen welke tekst de bron- of de doelttekst was. Zo verklaart hij profetisch dat critici in de toekomst adaptaties en hun 'originale' bronteksten metaforisch zullen beschouwen als gelijkwaardige vlakken van eenzelfde piramide, die culminerend in een synthetiserende imaginaire tekst (de 'top' van de piramide). Hij stelt dat romans in de eerste plaats een 'mythe' creëren, waarbij hun personages het publieke bewustzijn kunnen binnendringen en de romans overstijgen, zodat mensen Don Quixote en Gargantua kennen, zonder dat ze Cervantes of Rabelais hebben gelezen (Bazin 1948).

work synopses, and theoretical articles (with their 'film-strip' assemblages of still images); through production photographs, frame enlargements, memorabilia and so on. Collecting such metonymic fragments in memory, we may come to feel familiar with a film we have not actually seen. Clearly this 'film' – a heterogeneous psychical object constructed from image scraps scattered in space and time – is a very different object from that encountered in 'film studies'. (Burgin 1996: 22-23)

Net zoals de 'film' van Victor Burgin niet langer een object an sich is, maar een veranderlijke psychische constructie, opgetrokken uit metonymische scherven, een netwerk van teksten verzameld uit verschillende media, zo vormen verschillende adaptatiele teksten ook een netwerk dat als één psychische entiteit gaat functioneren, hoe veranderlijk en voorwaardelijk die ook mag zijn. Deze samenwerking van teksten wordt niet alleen op het tekstuele, receptieve, mentale niveau van de mediagebruiker bewerkstelligd, maar wordt ook op het niveau van de productie georkestreerd.

Binnen een adaptatiele netwerk wordt auteurschap iets collectiefs, eerder dan iets exclusiefs en op zich staands. Novellisaties erkennen hun meervoudige auteurs vaak op een expliciete manier. Als voorbeeld kan de kافت van de novellisatie *Sleepy Hollow* dienen, waar de novellistator Peter Lerangis vermeld staat, maar ook de scenarioschrijvers Kevin Yagher en Andrew Kevin Walker, terwijl de kافت verder expliciteert dat het boek gebaseerd is op 'the classic story by Washington Irving', wiens kort verhaal ook in de bundel is ingevoegd. In een wervende slogan boven de titel staan nog eens vijf andere 'auteurs' vermeld: 'Now a Major Motion Picture from Paramount and Mandalay: A Tim Burton Film starring Johnny Depp and Christina Ricci'. Acteurs, zoals Linda Hutcheon verdedigt, drukken door hun acteerprestaties immers net zo goed als de regisseur of de scenarist een stempel op het eindresultaat.⁴ De meervoudige auteursvermeldingen tonen aan dat individueel auteurschap binnen het novellistatieveld in het bijzonder, maar eigenlijk binnen elk adaptatiele netwerk, bijna onmogelijk is geworden. Het creatieve proces gebeurt alsmaar vaker binnen een netwerk van medescheppers, hoewel het meervoudige auteursschap natuurlijk niet gespeend blijft van hiërarchieën: Tim Burton bezit binnen het netwerk meer prestige dan Peter Lerangis en die laatste heeft de autoriteit van de eerste nodig om zijn auteurschap binnen de novellistatie te legitimeren.

4. 'As in staged works, the performers are the ones who embody and give material existence to the adaptation [...] Certainly in interviews, novelists often comment on their surprise when actors – through gesture, tone of voice, or facial expression – interpret through incarnation characters in ways the initial creator never envisaged' (Hutcheon 2006: 81).

Mentale interactie: lezen en herbekijken

Een novellisatie wordt dus ingeschreven binnen een adaptatieel netwerk en gaat de cognitieve interactie aan met de andere mediale teksten binnen dat netwerk, vooral met de film of televisieserie die zij novelliseert. Deze interactie verlaat zich trouwens op een paratekstueel niveau; de filmposter prijkt doorgaans op de cover, samen met expliciete vermeldingen dat het om een novellisatie gaat – ‘Het boek van de film’, ‘Na de film, nu ook het boek’, ‘Herbeleef de avonturen van de film’ of ‘De sage gaat verder’. Novellisaties zijn gericht op een publiek dat vertrouwd is met de film, maar er opnieuw, op een andere manier kennis mee wil maken. Ze kunnen dus verwijzen naar een bestaand fictioneel universum, zonder dit zelf volledig te moeten creëren. Zoals Peter Verstraten het verwoordt: ‘De novellisatie wordt genoten in het licht van de film en dus is de verbeelding al bij voorbaat ingetoomd’ (Verstraten 2009: 18). De novellisatie kan de sterke auditiële en visuele sensaties en emoties waaraan de lezer als kijker werd onderworpen opnieuw oproepen, maar nu duidelijker aflijnen en kaderen. Ook de onvertaalbaarheid van het visuele aspect van de film is geen probleem, omdat de film als raamwerk achter de woorden sluimert en dit visuele dus mentaal wordt opgeroepen.

Binnen de context van de mentale interactie en remediatie tussen novellisatie en film is het interessant om het proces van het herlezen zoals dat door Matei Calinescu wordt gepresenteerd te onderzoeken (Calinescu 1993). Calinescu ziet ‘lezen’ zelf (dus lezen voor de eerste keer) als een lineair, op een eindpunt gericht proces, met als doel het begrijpen van de plot en de personages. ‘Herlezen’ is daarentegen een heel ander proces, circulair van aard. De lezer keert immers terug naar een gekende tekst, een gekende plot. Calinescu schetst twee radicaal tegenovergestelde beweegredenen om een tekst te herlezen. Er is het *intellectuele* herlezen, waarbij de lezer terugkeert naar een tekst om de constructie ervan te savoueren en te analyseren, zowel op het niveau van de structuur als op het niveau van de zeggingswijze. Diagonaal daartegenover staat de compulsieve, enigszins kinderlijke manier van herlezen, waarbij de lezer op zoek gaat naar het plezier van de eerste lezing. Deze vorm van lezen is escapistisch en draait rond de zoektocht naar gegaanderd genot en ontspanning.

Aanvankelijk lijkt de prototypische novellisatie noch een uitgelezen tekst voor de eerste vorm van herlezen, noch voor de tweede vorm van herlezen: deze boeken zijn niet bedoeld voor een systematische analyse, maar ook niet om repetitief te worden verslonden. Calinescu’s concept van herlezen kan echter ook naar het filmische veld getransponeerd worden, waar een film *herbekeken* kan worden, vanuit analytisch oogpunt of omwille van het herhalen van het genot. Het is exact hier dat de novellisatie en de mentale remediatie die ze te bieden heeft ingezet kan worden. Als medium dat verschilt van de film, geeft het de kijkers een nieuwe ervaring, terwijl het tegelijkertijd het verhaal opnieuw verduidelijkt en nieuwe aspecten ervan blootlegt. Anderzijds zorgt de novellisatie ook voor een vorm van

herbekijken; ze keert immers terug naar het al gekende universum en het al gekende verhaal, waardoor de film opnieuw mentaal kan worden beleefd, maar toch op een andere manier.

André Bazin betoogde al dat filmadaptaties doorgaans een veel groter publiek bereiken dan de originele roman, hoe succesvol die zelf ook was (Bazin 1948: 33) (denken we aan geadapteerde kaskrakers als *The Lord of the Rings* van J.R.R. Tolkien, *Harry Potter* van J.K. Rowling, *The Name of the Rose* van Umberto Eco, Laclos' briefroman *Les liaisons dangereuses* of Stieg Larssons *Millennium*-trilogie). Deze trend zorgt ervoor dat de 'originele' romans ook de functie van novellisaties gaan vervullen, zowel op een institutioneel niveau als op dat van de receptie. De release van een film blaast (de verkoopcijfers van) een roman nieuw leven in, maar hij verandert ook de status ervan. De romans worden paratekstueel ingelijfd bij het filmische paradigma dat het adaptatie-netwerk gaat domineren. De filmposter wordt ook hier op de cover gezet, net als de vermelding dat het om 'het boek van de film' gaat. Op deze manier gaat ook de 'originele' roman als een novellisatie functioneren en wordt men aangemoedigd hem te lezen tegen de mentale achtergrond van de film. Met een boutade zou dus gesteld kunnen worden dat succesvolle romans, i.e. romans die geadapteerd worden tot film of televisieserie, institutioneel en receptieel uiteindelijk in zekere mate ook novellisaties worden.

De novellisatie in het literaire centrum

De novellisatie leek aanvankelijk het toonbeeld van literatuur in de marge, maar Dan Streible's oproep om ook dergelijke mediale orphans aan een grondig onderzoek te onderwerpen, blijkt vruchten te hebben afgeworpen. Niet alleen is de novellisatie in staat om onze kijk op de interactie tussen diverse media en het veld van de literatuur te veranderen, maar ook kan ze ons denken over centraliteit en marginaliteit, zowel binnen het literaire veld als binnen het ruimere, mediale universum bijstellen. De novellisatie bewijst in de eerste plaats dat teksten – en dus ook literaire teksten – niet in isolatie functioneren en ze dus ook niet op die manier mogen worden bestudeerd. In de tweede plaats, echter, toont een dieper onderzoek naar het fenomeen aan dat succesvolle literaire teksten, teksten die de tand des tijds doorstaan (dus de contraire pool van literaire orphans, literaire werken in de marge), dit bij uitstek doen door te gaan functioneren binnen een adaptatie-netwerk, door geadapteerd te worden tot films of televisieseries en op die manier uiteindelijk allemaal 'novellisaties' te worden (niet in strikte zin, maar wel in de functionele zin, zoals hierboven beschreven). Het verworden tot een novellisatie, aanvankelijk het kneusje van de klas, blijkt, met andere woorden, tegen alle verwachtingen in, een manier om de centraliteit van literaire teksten te blijven garanderen, want ook al fungeren ze in de marge van een film of een televisieserie, ingeschreven raken in een groter adaptatie-netwerk kan er net voor zorgen dat

de roman, nu als pseudo-novellisatie, een veel centralere positie zal innemen binnen het literaire veld.

Novellisaties bewijzen dat het binnen de literatuurwetenschap van primordiaal belang is om literatuur niet in afzondering van andere media te bestuderen, maar dat film en andere media als adaptionele krachten binnen het netwerk van de literatuur dienen te worden erkend, krachten die de betekenis en het functioneren van literaire teksten beïnvloeden en een institutionele en mentale stempel drukken op de literaire canon.

Bibliografie

- Autelitano, A. & Re, V. (red.) *Il racconto del film / Narrating the Film. La novellizzazione: del catalogo al trailer / Novelization. From the Catalogue to the Trailer*. XII International Films Studies Conference, Udine: Forum, 2006.
- Baetens, J. 'Novelization, a contaminated genre?', in: *Critical Inquiry*. 32 (1), 2005, 43-60.
- Baetens, J. & Peeters, H. 'Novellisatie, binnenkort in een boek in uw buurt', in: *Deus ex Machina*. 30 (117), 2006, 4-9.
- Baetens, J. *La novellisation*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2008.
- Bakhtin, M. 'The Epic and the Novel: Towards a Methodology for the Study in the Novel', in: Holquist, M. (red.) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981, 3-40.
- Bazin, A. 'L'adaptation, ou le cinéma comme digeste', in: *Esprit*. 16 (146), 1948, 32-40.
- Bolter, J.D. & Grusin, R. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1999.
- Burgin, V. *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Calinescu, M. *Rereading*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Corrigan, T. & White, P. *The Film Experience. An introduction*. New York: Bedford/St. Martin's, 2004.
- Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. New York/ London: Routledge, 2006.
- Jenkins, H. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.
- Larson, R.D. *Films into Books. An analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-ins*. Metuchen(N.J.)/ London: The Scarecrow Press, 1995.
- Matthews, B. 'The Dramatization of Novels and the Novelization of Plays', in: *A Book about the Theatre*. New York: Scribner's, 1916, 93-110.
- Peeters, H. 'V for Vendetta, een vat vol verwijzingen', in: *Deus ex Machina*. 30 (117), 29-32.
- Peeters, H. *De novellisatie in Vlaanderen. Een cultuurhistorische zoektocht naar een verloochend intermediaal fenomeen*. Leuven, 2009. [proefschrift]
- Streible, D. 'The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive', in: *Cinema Journal*. 46 (3), 2007, 124-128.

- Streible, D. *Fight Pictures. A History of Boxing and Early Cinema*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2008.
- Verstraten, P. 'Ongebreidelde beeldvorming. Zwartboek versus Jezus van Nazaret', in: *Parmentier*. 18 (4), 2009, 17-23.
- Diverse auteurs. *The Fiction Factory: Cinema op Papier*, themanummer van *Deus ex Machina, tijdschrift voor actuele literatuur*. 30 (117), 2006.
- Diverse auteurs. *Film en literatuur in Vlaanderen en Nederland*, themanummer van *Spiegel der Letteren*. 51 (3), 2009.
- Diverse auteurs. *Literatuur en film: het andere scenario*, themanummer van: *Parmentier*. 18 (4), 2009.

‘LISTEN – I’M NOT DISSIN BUT THERE’S SOMETHING
THAT YOU’RE MISSIN’

Songteksten als literair genre en onderzoeksgebied
voor Culturele Studies¹

Geert Buelens

Universiteit Utrecht/Universiteit van Stellenbosch

De ene marge is duidelijk de andere niet. Staan songteksten via de alomtegenwoordigheid van de popcultuur centraal in de culturele belevingswereld van nagenoeg iedere burger sinds de babyboomgeneratie, in het letterkundig onderzoek zit deze tekstsoort uitgesproken in de marge, in de Nederlandse letterkunde misschien nog wel meer dan elders. Maaike Meijer pleitte er in haar oratie uit 1999 voor om populaire liedteksten aan ernstig cultuurhistorisch onderzoek te onderwerpen, maar voorts heeft nagenoeg niemand zich hieraan gewaagd.² Voor het reguliere gedicht (veelal als obscuur, soms zelfs angstwekkend moeilijk ervaren) geldt het omgekeerde: vaste prik in elke letterenopleiding, onverminderd onderzocht in afstudeerscripties en academische studies. Op Bart Vervaeck en Kris Humbeeck na schreef elke hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde die vandaag actief is in Nederland en Vlaanderen zijn/haar proefschrift en/of het grootste deel van zijn/haar oeuvre over een genre met een – alle verhoudingen in acht genomen – minimaal publieksbereik. Het grootste culturele kapitaal blijkt dus verworven te kunnen worden door het kleinste genre.

Nu is dat in de omgekeerde economie die volgens Pierre Bourdieu de culturele sector kenmerkt eerder norm dan uitzondering: hoe kleiner het publiek, hoe groter het artistieke gehalte lijkt. Wie de artistieke wereld van vandaag bekijkt, merkt echter dat de reële economie ook daar stilaan de belangrijkste graadmeter geworden is. Bij de sanering van de Nederlandse cultuursector heeft de overheid expliciet die onderdelen van de kunstensector gespaard die een groot publiek bereiken.³ Ook in zogenaamde kwaliteitsmedia krijgen auteurs en theater- en filmregisseurs in toenemende mate aandacht in *evenredige* verhouding tot de grootte van hun publiek. De mening van de criticus doet er in die context nauwelijks nog toe. Een recensent kan een film of boek kraken, maar als die film of

1. Hoofdtitel ontleend aan de track ‘Poetry’ van KRS-One/Boogie Down Productions, 1987, hier geciteerd naar Bradley & DuBois (2010: 146). Onderdelen van de hier ontwikkelde argumentatie zijn ook in het Engels terug te vinden in Buelens (2011b).
2. Een vergelijkbaar punt maakte Jos Joosten toen hij in 1991 pleitte ‘voor een bestudering van songteksten en popmuziek als cultureel fenomeen met inachtneming van de eigen esthetische wetten die erin gelden’ (Joosten 1991: 50).
3. Zie over deze en andere evoluties onder meer het themanummer ‘Kunst op een keerpunt’, *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*. 89, winter 2011.

dat boek een publiekshit wordt zal de krant de auteur of regisseur niettemin groot interviewen. In een latere fase zal de krant zelfs een publicitaire actie opzetten rond boek of DVD, ook al vond hun huiscriticus deze niet (zo) interessant. De volgende stap is dan uiteraard dat die huiscriticus aan de kant wordt geschoven en vervangen wordt door iemand zonder literaire of filmische geloofsbrieven maar die wel *in tune* is met de smaak van het publiek.

In de academische wereld lijkt deze trend vandaag misschien nog niet heel zichtbaar, maar dat verandert snel. De door academici geponeerde intrinsieke kwaliteit van een onderzoeksobject lijkt steeds minder aanvaard te worden als legitimatie. In Nederland kunnen in toenemende mate cursussen enkel nog georganiseerd worden als ze een minimaal aantal studenten halen. En dat minimum stijgt. Voor een BA-cursus aan mijn eigen faculteit ligt de ondergrens intussen op dertig. Het verdwijnen van het gespecialiseerde poëzieonderwijs is hiermee weer een stap dichterbij gekomen. In dat licht lijkt een pleidooi om songteksten te gaan onderzoeken misschien een populistische knieval. Op je knieën gaan, om te redden wat er te redden valt. Maar er zijn ook andere redenen te bedenken.

In wat volgt wil ik op de volgende kwesties ingaan (zij het niet noodzakelijk in deze volgorde en volgens een strikte systematiek):

1. Hoe komt het eigenlijk dat de songtekst geen vanzelfsprekend studieobject is van Moderne Letterkundigen terwijl dit genre dat voor onze collega's bij historische letterkunde wel is? Zij editeren en annoteren niet alleen *Het Antwerps Liedboek* als was het een bundel van Achterberg, ze doen ook systematisch onderzoek naar liederen, onder meer in samenwerking met het Meertensinstituut (in het project Dutch Songs Online).
2. Waarom heeft ook de Cultural Studies de songtekst niet zichtbaar omhelsd in ons taalgebied, ondanks het feit dat er nauwelijks cultuurproducten te vinden zijn die zo alomtegenwoordig zijn in de samenleving vandaag?
3. Wat zou de studie van liedteksten ons kunnen bijbrengen? Zien we het als een manier om zieltjes te winnen voor de Grote Poëzie, als een cultuurhistorische bron of als intrinsiek interessant? In die context zal ik een paar voorbeelden uit het eigen taalgebied geven, maar ook ingaan op enkele buitenlandse gevallen. Onder meer de tegenwoordig *boomende* rap (of hiphop) studies zouden in deze context instructief kunnen zijn.

De songtekst & Cultural Studies

Dat is misschien het eerste wat opvalt als je je over deze kwestie buigt: het enorme verschil tussen de Nederlandstalige wereld en de grote ons bekende cultuurgebieden. Een extreem voorbeeld is, uiteraard, Nobelprijskandidaat Bob Dylan. Over hem bezit de Library of Congress meer dan honderd titels, waaronder maar liefst vierenvijftig onder de subheading 'Criticism and interpretation'. Onlangs is er zelfs een boek verschenen – *How to analyze the music of Bob Dylan* – in de sub-

categorie 'Juvenile Literature' (Manzella 2012). Een fenomeen als Dylan is uiteraard uitzonderlijk en het moet gezegd dat de Angelsaksische markt voor vaak erg middelmatige boeken over de *Song and Dance Man* schier onverzadigbaar lijkt,⁴ maar de Library bezit ook zo'n vijftig titels over Jacques Brel. Wat hebben wij in het Nederlands over Brel dat het hobbyisme of de hagiografie overstijgt?⁵ Een monografie van Johan Anthierens (1998) en een lang essay van Herman de Coninck (1984). En wat bestaat er over Raymond van het Groenewoud, wellicht de meest geprezen Nederlandstalige songschrijver van Vlaanderen? Een recent interviewboek (Heylen 2011), wat knipsels, een overzichtsstuk in *Ons Erfdeel* (Mutsaers 2004) en een kort stuk van Paul Bogaert in *DWB* (1999) over 'Twee meisjes'. Ik heb misschien nog een tekst gemist, controleren kan ik dat niet want – veelzeggend – de Bibliografie van de Nederlandse Taal- en Literatuurwetenschap (BNTL) heeft Van het Groenewoud niet als trefwoord. 'Taalgebruik van rappers' is wel een trefwoord – 1 artikel levert het op (van Kees 't Hart over De Jeugd van Tegenwoordig). Er bestaat méér hierover (zelf schreef ik zowel over De Jeugd als over Raymond in verschillende opstellen in het boek *Oneigenlijk gebruik* uit 2008), maar het wordt in ons vakgebied niet bibliografisch bijgehouden.

In de VS is dat heel anders. Iemand als oud-*Rolling Stone*-journalist en Berkeley- en Princeton-docent Greil Marcus gaf er niet alleen de rockjournalistiek enig sérieux, zijn boeken over onder meer Dylan en Elvis Presley werden klassiekers in de Cultural en American Studies. Op die manier werd ook de literatuurstudie beïnvloed. Een mooi voorbeeld is de mede door Marcus samengestelde *New Literary History of America* (Marcus & Sollors 2009) waarin een prachtig hoofdstuk van Joshua Clover over Dylan voorkomt waarin niet alleen Dylan als fenomeen wordt belicht, maar ook zijn plek in de Amerikaanse cultuur.

In het Nederlandse taalgebied speelt dit alles niet of nauwelijks. Twee popprofessoren heeft Nederland totnogtoe gekend: de filosoof René Boomkens en de socioloog Tom ter Bogt – maar vooralsnog geen literatuur- of cultuurwetenschapper.⁶ Ook vanuit de Cultural Studies is dit gebied in ons taalgebied niet echt omarmd. Wellicht in een poging mee te spelen op het internationale veld vormt de plaatselijke (Vlaamse, Nederlandse) populaire cultuur bij mijn weten zelden het onderwerp. En wanneer ze dat wel doet, dan bij voorkeur met niet-talige onder-

4. Naast meer en minder talentrijke amateurs buigen overigens ook talrijke academici zich over Dylan. Recente voorbeelden zijn onder meer te vinden in Ricks (2005) (een close-reading tekstanalyse door een anglist die naam maakte met boeken over Milton, Keats en Eliot), Wilentz (2010) (een amerikanist die in Princeton doceert) en de academische readers Boucher & Browning (2009), Dettmar (2009) en Sheehy & Swiss (2009).

5. Wellicht het meest diepgaande boek in ons taalgebied over popmuziek is *De donkere kant van de zon* (Meuleman 2009), maar daarin gaat het enkel over Angelsaksische artiesten en staan lang niet altijd de teksten centraal. Dat geldt overigens ook voor Boomkens (1994), de eerste min of meer academisch verantwoorde studie over popmuziek in het Nederlands en voor het gros van de bijdragen aan Steenmeijer (2005) over de functie en betekenis van muziek in de literatuur; de bestudeerde literatoren in dat boek komen ook uit het Nederlandse taalgebied, de hun inspirerende popmuzikanten blijkbaar niet of nauwelijks.

6. Ook de Vlaming Gert Keunen is op dit gebied academisch actief, ook hij is socioloog. Zie van hem Keunen (1996, 2002 en 2013).

werpen (wat liedjes, tv-drama of *comedy* bij uitstek wel zijn). Het handboek *Culturele studies. Theorie in de praktijk* (Baetens et. al. 2009), bijvoorbeeld, bevat een hoofdstuk over de Nederlandse, Vlaamse en Belgische identiteit, maar benadert die via alles wel beschouwd *highbrow* video-installaties en fototentoonstellingen.

De onvermijdelijke professionalisering en toe te juichen internationalisering van de literatuur- en cultuurstudie zou zo als neveneffect kunnen hebben dat in hoge mate talige vormen uit de eigen cultuur buiten het onderzoeksblikveld blijven. Over laaglandse cultuurproducten als *Man Bijt Hond*, Marco Borsato, *Loft*, 't Hof van Commerce, Doe Maar, De Strangers of *Zeg 'ns Aa* zijn me geen substantiële Cultural Studies bekend. Dat is jammer, want zowel semiotisch als cultuurkritisch valt er over al deze gevallen veel interessants te vertellen. En vast ook op zo'n manier dat ze internationaal relevant gemaakt kunnen worden, bijvoorbeeld door ze te bekijken vanuit in de cultuurstudies vigerende frames als gender, populisme of glocalisering.

In de Frans-, Duits- en Engelstalige wereld zijn er inspirerende voorbeelden te vinden. Een spectaculair geval zijn *rap* en *hiphop studies* – die institutioneel gesproken het voordeel hebben dat ze zowel vanuit African-American als Cultural Studies (en in toenemende mate ook Gender, Queer en Language Studies) belicht worden. Meer dan honderd boekstudies telt mijn erg snel samengestelde werkbibliografie op dit moment. Een hoogtepunt in die academische canonisering van het genre vond eind 2010 plaats met de publicatie bij Yale University Press van de ruim achthonderd pagina's tellende bloemlezing *Rap. The Lyrics*, waarin niet alleen de evolutie van het genre wordt gepresenteerd maar via inleidingen en annotaties ook een geschiedenis, canon en context voor dit repertoire wordt gepresenteerd (Bradley & DuBois 2009).

Hiphop studies: de nieuwe literatuurwetenschap?

Over die explosie aan boeken met en over rap schreef Baz Dreisinger in april 2011 in *The New York Times* '[t]he flourishing field of hip-hop studies has lately come to resemble a college English Department ca. 1950' (Dreisinger 2011), waarbij hij verwees naar het naast elkaar verschijnen van canonieke genregeschiedenissen, New Criticism-achtige interpretatieve Bijbels en de in dit veld nog substantiële aanwezigheid van marxistische benaderingen.

Op verschillende niveaus is dit een intrigerende analogie. Zo lijkt er een relatie te bestaan tussen het moment van academisering van een bepaald genre of medium en het moment waarop de creatieve bloei en evolutie van datzelfde genre aan zijn einde gekomen lijkt.⁷ Niet alleen *Retromania* van Simon Reynolds (2011) stelt dat de populaire muziek vandaag in een eeuwige *loop* lijkt terechtgekomen,

7. Vergelijk: 'beneath its sequined surface rock has always contained a searing power to communicate where being young and yearning was at. Like blues, it became respectable only after its period of greatest vitality had passed' (Goldstein 1969: 3).

niet langer in staat om verder te denken dan haar eigen geschiedenis. Die retrohype uit zich in het succes van een hele reeks bandjes die nauwelijks te onderscheiden zijn van groepen uit de jaren zestig, zeventig en tachtig, maar dus ook in een groot aantal monografieën over gecanoniseerde artiesten, lp's en eindeloze lijstjes met beste platen per decennium, genre en – zo bewees Studio Brussel in de herfst van 2011 met de Top Wijftig – geslacht. Het betreft dus een algemeen cultureel fenomeen dat binnen de hiphopwereld onder meer is waar te nemen in *Decoded* van Jay-Z (2010): dit boek, een *vanity project, from rags to riches*-autobiografie én proeve van intertekstuele en New Critical tekstanalyse ineen, ambieert ook een (zelf-)canoniserende werking te hebben en aan cultuurgeschiedenis te doen.⁸

Daarnaast valt op hoeveel studies er worden gewijd aan het oeuvre van specifieke artiesten en cd's binnen dit genre. Dat doet inderdaad denken aan de hoogtijdagen van het New Criticism – in ons taalgebied wellicht te situeren van de late jaren zestig tot eind jaren tachtig – toen het louter analyseren van een werk een doel op zich leek. Ook het door feminisme en poststructuralisme zo vermaledijde Great Author-concept maakt op deze manier een doorstart. Dat zie je bij Dylan (over welke andere nog levende dichter bestaan er vijftig boeken vol tekstinterpretaties?), maar dus ook bij Tupac Shakur (nu al vijftientwintig studies) of Jay-Z.

Een ander aspect van de analogie betreft de toenemende zelfreferentialiteit en intertekstualiteit van rap-teksten. Nu ben ik zelf bepaald geen rap-specialist, maar een wikiwebsite als rapgenius.com waar deze teksten worden geanalyseerd en geannoteerd geeft een verbazingwekkende inkijk in het universum waarover en waarin rappers vandaag schrijven. Voor wie geïnteresseerd is in culturele dynamiek en de manier waarop genres en repertoires evolueren, is dit buitengewoon fascinerend materiaal. Na een anarchistische beginfase blijken er zich ook op dit specifieke veld na een tijd canoniseringsprocessen voltrokken te hebben die niet alleen leiden tot de genoemde publicatieboom (te vergelijken met de hoeveelheid secundair materiaal dat in de neerlandistiek de afgelopen decennia gepleegd is over de Grote Drie of Boon en Claus), maar ook tot een nauwelijks nog te ontwarren tekstueel web waarin de groten verwijzen naar elkaar en naar, wat je zou kunnen noemen, de Klassieken (niet Homeros of Aeschylus maar *old skool* rappers als Kurtis Blow, Boogie Down Production of Public Enemy). Binnen een machistische subcultuur waarin de eigenheid traditioneel beklemtoond werd door het afzeiken van collega's, is deze consolidering van canonieke reputaties een interessant fenomeen. Maar het maakt de hiphopcultuur intussen ook een tot op substantiële hoogte *autonoom* veld; er gelden eigen regels en kennis van de codes en geschiedenis zijn stilaan onmisbaar om de teksten nog te kunnen begrijpen.

Ook hier is die analogie met een traditioneel Literatuurwetenschapdepartement instructief: net zoals je Eliot en Pound alleen maar kon begrijpen indien je

8. Zie de manier waarop het boek op de binnenflap wordt gepresenteerd: '*Decoded* is a book like no other: a collection of lyrics and their meanings that together tell the story of a culture, an art form, a moment in history, and one of the most provocative and successful artists of our time' (Jay-Z 2010).

een grote repertoirekennis had, zo lijkt dat vandaag in toenemende mate te gelden voor Kanye West en Jay-Z. Neerlandistische literatuurstudie tot de jaren negentig bestond vaak uit het traceren van interteksten. Symbolisch kapitaal werd vergaard door het demonstreren van een encyclopedische kennis op dit vlak. In hiphopkringen is het vandaag niet anders. Kennis van de klassieken en hun doorwerking is cruciaal om mee te tellen.

In de visie van iemand als William Marx (2005) markeert zo'n grote autonomie en zelfreferentialiteit (zowel op het niveau van gedichten/*rhymes* die over gedichten/*rhymes* gaan als op het niveau van interteksten die uit eenzelfde veld komen) een moment waarop een bepaald genre ten prooi dreigt te gaan vallen aan een vorm van devaluatie: wanneer die enorme waardering – zelfwaardering én kritisch-analytische/academische – een toppunt bereikt, zijn jongeren en substantiële delen van wat eens het vanzelfsprekende publiek was van zo'n genre al aan het afhaken. Niet iedereen heeft immers tijd, zin en geheugenruimte om zich zo te specialiseren, nog los van het feit dat een kunstvorm veelal zijn *cool* verliest wanneer annotaties en kennis van doen lijken. Het is de poëzie overkomen de afgelopen halve eeuw, misschien dreigt het nu ook voor rap en andere delen van de popcultuur.⁹

Literatuur voor het podium

Dat hiphop in toenemende mate een eigen domein vormt met bijbehorende academische discipline, zou als argument aangevoerd kunnen worden tegen mijn oproep om binnen Cultural Studies met liedteksten bezig te zijn. Moet er voor liedteksten dan ook geen eigen discipline ontwikkeld worden, los van de Cultural Studies, of literatuurstudie en neerlandistiek? Zowel institutioneel als principieel lijkt me dat een slecht idee. Gezien de ontwikkelingen in de Geesteswetenschappen (algemene krimp en verzwakking van de traditionele talenstudies in het bijzonder) is het bijzonder onwaarschijnlijk dat zich, zoals eerder gebeurde met genderstudies of theaterwetenschappen, nog nieuwe, min of meer autonome velden kunnen ontwikkelen, tenzij dan op het vlak van Digital Humanities. En het is ook zeer de vraag of dat wenselijk zou zijn. De grote troef van Cultural Studies is altijd de vanzelfsprekende interdisciplinariteit geweest. Samenwerking van literatuurwetenschappers, cultuurhistorici, specialisten in gender, etniciteit en performance lijkt dan ook op dit vlak het meest aangewezen.

Of liedteksten dan als een *literair* genre of sui generis beschouwd moeten worden, lijkt me niet de meest acute academische kwestie. Uitgaand van de vaststelling dat het gedicht in oorsprong een lied was (zie *lyric*), lijkt het een evident literair genre (Buelens 2012: 66-68). Dat was de theatertekst echter evenzeer en ook die is de afgelopen decennia bijna volledig buiten beeld van zowel de neerlandi-

9. Zie voor de dalende commerciële impact van rap (Coates 2007).

cus, literatuurwetenschapper als Cultural Studies onderzoeker gebleven. De zelfstandiging van de theaterwetenschappen heeft hier uiteraard veel me te maken; door de toenemende focus binnen die discipline op opvoering en performance is tekstbeschouwing vrijwel verdwenen. En in de oude betekenis hoeft die allicht ook niet terug te komen. Het lijkt me de gezamenlijke verantwoordelijkheid van literatuur- en theateronderzoekers om een instrumentarium te ontwikkelen voor de zinvolle bestudering van die teksten die bovenal voor een podium zijn geschreven. Zo beschouwd zit de liedtekst in hetzelfde schuitje als de *poetry slam*, het politieke strijddicht, de theatertekst en cabaret/*comedy* – allemaal teksten die het bovenal van de uitvoering moeten hebben.

De liedtekst en de Nederlandse essayistiek en literatuurwetenschap

De dynamiek tussen dichtkunst en *songwriting* speelt in de geschiedenis van de moderne poëzie en liedkunst geregeld een stimulerende rol. Om de soms als verstikkend ervaren autonomisering van de dichtkunst tegen te gaan werden via de populaire cultuur raampjes en deuren open gezet. Van Ostaijen liet zich inspireren door de charleston en Vlaamse straatliedjes, Lorca door kinderrijmpjes en Brecht door ballades (Buelens 2011a). Carl Sandburg en Allen Ginsberg bleken rolmodellen voor Bob Dylan, waarna Ginsberg zelf liedjes ging schrijven onder invloed van Dylan (Sandburg was in de jaren twintig overigens op beide vlakken actief). Ook dichters bij huis vonden interessante wisselwerkingen plaats. Gust Gils en Nic van Bruggen, bijvoorbeeld, gingen in het Engels liedjesteeksten schrijven en Van Bruggen nam drie van die 'popsongs' op in zijn bundel *rameau in maart* uit 1967. In deze kringen werd rockcultuur dus al snel ernstig genomen.

In ons taalgebied leidde dat echter niet tot enigszins systematische academische aandacht. Die was er wel – zij het bepaald niet overweldigend – voor het cabaret en wat in onze gewesten kleinkunst wordt genoemd. Dat woord geeft meteen ook aan hoe ernaar gekeken werd: het was misschien wel kunst, maar dan echt wel voor beginners.

Die houding vind je tot op zekere hoogte maar zonder dat het ooit denigrerend bedoeld is bij een van de bedrijvigste poëzie-essayisten uit de jaren zeventig, tachtig en negentig, Herman de Coninck. Hij geloofde in de *stepping stone* theorie. Zoals je via softdrugs uiteindelijk verslaafd geraakt aan heroïne, zo ook zou kennismaking met liedteksten en *light verse*-achtige poëzie de weg kunnen plaveien naar aandacht, misschien uiteindelijk zelfs liefde voor het Echte Werk (Faverey, Kouwenaar). In de kringen van De Coninck was aandacht voor de liedtekst overigens helemaal niet zo uitzonderlijk. Piet Piryns, bijvoorbeeld, jarenlang met De Coninck co-interviewer voor *Humo*, later ook mederedacteur van het *Nieuw Wereldtijdschrift*, is niet alleen de zoon van Remi Piryns – tekstdichter van het op IJzerbedevaarten en Zangfeesten nog altijd gekoesterde lied 'Gebed voor het Vaderland' – zijn wortels liggen in de Vlaamse kleinkunstabeweging uit de

vroege jaren zestig. In een cultureel bestel dat – onvergelijkbaar veel meer dan vandaag – gericht was op Frankrijk, hoopte de generatie van Piryns en De Coninck dat er zich een Nederlandstalige liedcultuur zou ontwikkelen in het spoor van George Brassens. Ernst van Altena – de Nederlandse vertaler van onder meer Brassens en Brel – genoot in die kringen een zeer hoog aanzien.¹⁰

Tot diezelfde generatie behoort ook Hugo Brems. Publieksvriendelijkheid is voor hem altijd een belangrijk criterium geweest. Hij wil niet alleen toegankelijk schrijven over poëzie, hij heeft vooral ook altijd toegankelijke poëzie verdedigd, poëzie die een band in stand trachtte te houden met de lezer en de realiteit van alledag. Een zeer interessant boek is in dat opzicht de essaybundel *De rentmeester van het paradijs* uit 1986 waarin onder meer waarderende opstellen staan afgedrukt over Anton Korteweg, Herwig Hensen, Eddy van Vliet, Herman de Coninck, Leonard Nolens en Luuk Gruwez. Het boek begint met het programmatische artikel ‘Nu we weten dat we verdwaald zijn’. Brems toont er zich terdege bewust van de marginaliteit van de dichtkunst en schrijft die in belangrijke mate toe aan wat hij de ‘alchemisten’ en de ‘constructivisten’ noemt onder de dichters (Brems 1986: 12), makers dus van poëzie als onbegrijpelijke orakeltaal of als zelfverheerlijkend meta-gewrocht. Maar hoe moest het dan wel? De auteur verlangt zeker niet naar volstrekt transparante gedichten. Of zoals hij het formuleert: ‘Omdat ik de gepantserde frigide maagd onaantrekkelijk vind, hoeft de hoer mij nog niet te behagen’ (15). Waarna hij zich niettemin genoodzaakt ziet uit te wijden over wat hij noemt de ‘charmes van de hoer’ (16). En dan gaat het niet alleen over poëzie in zelfhulpgroepen en ingezonden hartsgedichten in het door Brems ‘poëtisch onverdacht’ genoemde blad *Flair* (19), maar ook over het chanson en de popmuziek. ‘Als er nog ergens olie is in de lamp van de taal, dan is het wel hier’ (20).

In die context doet Brems vervolgens interessante observaties. Hij vermeldt – en dat is op zich al noemenswaard, want in ons vak zijn me hieromtrent geen andere opmerkingen bekend – dat ook in de moderne Nederlandstalige poëzie dichters teksten schrijven voor zangers. Ed Leeflang deed het voor Miel Cools, Cees Nooteboom voor zijn toenmalige vrouw Liesbeth List, Anton Van Wilderode voor de Vlaamsgezinde barden van De Vaganten. Brems stelt vervolgens dat het hier eigenlijk twee volstrekt gescheiden universa betreft. De Nederlandse poëzie als een wereld op zich en de lied- of kleinkunstwereld evenzeer. Ik moet toegeven dat ik die opmerking niet helemaal begrijp. Op het niveau van de *receptie* is, zoals gezegd, Brems’ observatie zeker te onderbouwen: aan liedteksten hebben neerlandici zich niet of nauwelijks gewaagd, ook niet als ze geschreven zijn door voorts zeer gecanoniseerde dichters als Hugo Claus (die ook voor Liesbeth List schreef) of Herman de Coninck (voor Della Bossiers en Leen Persijn). Maar

10. Veelbetekenend in deze context zijn de twee bloemlezingen *Randfiguren* die Altena in 1967 samenstelde op basis van materiaal dat hij vertaalde voor het gelijknamige VPRO-programma, waarin hij werk presenteerde van dichters/liedtekstschrijvers die zich, zoals de titel al suggereert, op de rand van verschillende genres bevinden (o.a. Kurt Tucholsky, Langston Hughes, Brederode, Georges Brassens, Jacques Prévert, Boris Vian, Ogden Nash, Christian Morgenstern, Louis Aragon, Carl Sandburg en Erich Kästner).

waren en zijn het echt wel volstrekt gescheiden circuits op het niveau van de *productie*?

Historisch gesproken zeker niet – zangers en dichters hebben in een schier onafgebroken lijn met elkaar samengewerkt, als de categorieën al niet samenvielen. Dat zie je in de Gouden Eeuw of in de Vlaamse Beweging in de negentiende en twintigste eeuw (bij onder meer Andreas De Weerd, René De Clercq, de al genoemde Van Wilderode) en in de socialistische beweging (Moysen in Vlaanderen, Henriëtte Roland Holst, Marie Vos en de gebroeders Troelstra in Nederland). In de naoorlogse poëzie lijkt het verhaal aan zijn einde te komen, maar hoe meer ik me erin verdiep, hoe sterker mijn indruk wordt dat dit minstens zoveel te maken heeft met de academische naweën van het New Criticism en *Merlyn* dan met de intrinsieke poëtische besognes van de dichters.¹¹

Hugo Claus, *songwriter*

Neem het geval Claus. In het postuum verschenen boek *De wolven* staat onder meer een facsimile van enkele bladzijden uit een liedboek dat Claus maakte voor Liesbeth List ('Nota's voor 17 Songs voor Liesbeth. Zeer matige schetsen', Claus 2011: 248-249). Op het niveau van de stijloefening was Claus uiteraard voor alles in. En zeker toen bleek dat zijn vriend Cees Nooteboom zich op dit gebied verdienstelijk maakte, zal het competitiebeest in hem wakker geworden zijn: dit kon hij ook. Dat uit deze bundel uiteindelijk slechts één lied terecht kwam op *Victoria*, Lists volgende lp uit 1970, zou best wel eens een ontgoocheling geweest kunnen zijn voor Claus, want van Nooteboom stonden er zes op de plaat (waarvan twee vertalingen) en van Remco Campert drie. Tegelijk – en dat is natuurlijk relevanter in deze context – past deze bedrijvigheid van Claus in wat wellicht zijn belangrijkste poëtische project was in de jaren zestig: het schrijven van uitgesproken *publieke* gedichten (Buelens 2008: 195-214). En hij kon er punten mee illustreren die voor zijn literatuuropvatting misschien nog wel belangrijker waren: een goed auteur kan in elk *format* werken en elke banaliteit kan door de juiste taalbehandeling bijzonder worden gemaakt.

Een interessante opmerking hieromtrent valt te lezen in een interview met Ischa Meijer uit 1970, waarin Claus over dit voorts onbestudeerd gebleven onderdeel van zijn oeuvre zegt:

We [Claus bedoelt: zichzelf en interviewer Meijer, gb] hoorden die platen. Ferrée [sic], Johnny Ray, Fred Astaire, noem maar op. We waren allebei bewogen. Door de allergrootste clichés die er maar bestaan. Iemand die dit cliché neemt en ter plekke vernietigt... Ik heb nu tien chansons voor Liesbeth List geschreven. Ik zal je een voorbeeld geven van zo'n cliché dat ik hanteer. Inhakend op de sfeer, zo straks in de trein... Dat 'blauwe uur'. Ik heb voor Liesbeth een heel simpele song gemaakt: Je vroeg mij een kleur/Dat zal ik veranderen in geur/Je

11. Zie voor een uitvoerig historisch overzicht en theoretische beschouwing Buelens (2012).

vroeg mij nog niets/ Toen heb ik gezegd: blauw/En zij zegt dan: blauw is wat je wou. Dat is dus helemaal op het thema van het blauwe uur. Precies door het heel simpel samenvoegen van klinkers, herhalingen, alliteraties, een chanson dat onvervangbaar is, nog nooit door iemand geschreven, toch on(ver)vangbaar. (Meijer 1970: 59-60)

In 'De anderen', het liefdeslied dat uiteindelijk op muziek van Boudewijn de Groot op *Victoria* zou verschijnen, varieert Claus doorlopend op klimatologische gemeenplaatsen ('Over jou en mij/overwegen zij/het voor en het tegen/en zon en regen', 'dat wij samen zon en sneeuw zijn', 'dat jij mijn lijf doet smelten/als de dooi het ijs in de gracht/als je naar mij lacht', 'dat ik dooi als het ijs in de gracht'). Tegelijk zoekt hij de grenzen van het conventionele lied op, onder meer door niet het geijkte strofe-refrein-strofe-refrein-brug-refrein-format te volgen maar zijn eigen structuur te ontwikkelen (aab/ccaa/dd/effghh/iib/jcj/kk/ellghh), waarbij de beide tweeregelige strofen (dd & kk) een hardheid binnenbrengen die in dit genre bepaald ongewoon is. 'Kale wijven, blik van ijzer/dode vijvers, houten lijven' en 'Hoor ze hikken achter het behang/zie ze stikken, zij zijn zo bang' versterken anderzijds dan weer wel de romantische gemeenplaats (verliefd stel versus 'de anderen' uit de titel) waar het lied op drijft. Zo beschouwd vormt deze liedtekst een *middlebrow*-variant van een centraal motief in het werk van Claus, de gepassioneerde enkeling die worstelt met de geborneerdheid van de burgerlijke omgeving.¹²

Een lied functioneert natuurlijk niet alleen in het oeuvre van de tekstschrijver, maar ook in dat van de zangeres, de geschiedenis van het genre en de cultuur. Claus' bijdrage over passionele liefde te midden van het droogklotige burgerdom past mooi op Lists lp *Victoria*, die na haar uiterst succesvolle platen met Theodorakisvertolkingen (1967) en Brel-vertalingen (1969) beschouwd kan worden als een late bijdrage tot de Nederlandse hippiecultuur. In de lijn van Lists Top 3-hit 'Pastorale' met Ramses Shaffy (herfst 1969) en Boudewijn de Groot's psychedelische conceptplaat *Picknick* (1967) begint de lp met de Lennaert Nijgh-titelsong vol 'regenboogogen', een 'fluwelen bellenpak' en 'liefde van zon en van nacht'. De kracht van de *flower power* blijkt echter beperkt, want net als in 'De anderen' van Claus komen bezielde buitenstaanders (hier kermisartiësten) in dit lied in conflict met achterdochtige burgers. Door de muziek en arrangementen van Thijs van Leer doet 'Victoria' eerder aan als een Nederlandse versie van Aphrodite's Child dan als kleinkunst en die associatie is niet toevallig. Nooteboom vertaalde voor de plaat ook 'Pentecost Hotel' (1968) van de Britse *prog rockers* Nirvana en schreef de tekst 'Nacht en dag' op muziek van de dan nog piepjonge multi-instrumentalist Egberto Gismonti, die in 1969 in Brazilië was gedebuteerd.¹³ Net zoals Serge

12. Voor *middlebrow* als tactiek binnen de ontwikkeling van de moderne literatuur en cultuur, zie Buelens (2012: 76-80).

13. Hoes en binnenhoes van *Victoria* vermelden verkeerdelijk 'Gismondi'. Onduidelijk is hoe List deze plaat kende. In 1967 bracht Philips een ep en in 1968 een lp van haar uit in Brazilië. Ze nam ook deel aan het Festival Internacional de Canção Popular in Rio.

Gainsbourg, met wie ze jaren eerder in Nederland optrad en van wie ze in 1967 'Sous le soleil exactement' had opgenomen, was Liesbeth List (in haar geval overigens slechts tijdelijk) de wereld van het *chanson* ontgroeid. Door de gelaagde muziek, de covers van Nirvana en Simon & Garfunkel ('Brug over troebel water'), de Braziliaanse basis van 'Nacht en dag', het Surinaamse volkslied '16 april' en de naar popnormen ambitieuze teksten van Claus, Nooteboom en Campert (die onder meer 'Scott-Fitzgerald' bijdroeg, een dialoog tussen Zeldà en 'Frances' [sic]) kan *Victoria* in zijn geheel misschien nog wel het best getypeerd worden als literaire wereldmuziek.

Het toegenomen belang van teksten in de populaire muziek sinds de jaren 1960

In 1970 verzamelde Claus een substantieel deel van zijn publieke productie uit het voorgaande decennium in de bundel *Van horen zeggen*. De liedteksten voor List hoorden daar, voor zover bekend, niet bij. Als liedteksten en gedichten al volstrekt gescheiden circuits waren, dan zit dat dus vooral in de verschillende functies die de teksten blijkbaar voor de auteur vervulden: er was een openbaar spreken dat ook in bundelvorm kon functioneren, en een variant die dat niet deed.

In de muziekwereld, ook in ons taalgebied, zou in dezelfde periode het belang van liedteksten zichtbaar toenemen. Na The Beatles bij *Sergeant Pepper* in 1967 zouden ook andere songschrijvers hun teksten bij de lp's voegen. In het Nederlandstalige gebied zie je dat behalve bij *Victoria* onder meer gebeuren bij Wannes Van de Velde (*Laat de mensen dansen*, 1969), de tekst van het openingslied 'Een wit gezicht' op Herman van Veens *Morgen* (1970) en de genoemde plaat van Leen Persijn (in 1977).¹⁴ De tekst van 'Henk', het lied dat Herman de Coninck schreef voor Persijn op muziek van Raymond van het Groenewoud, staat niet in *De Gedichten* van De Coninck (1998), maar dus wel op de binnenhoes – als hulp

14. Teksten werden ook soms in boekvorm uitgegeven. Uitgeverij Seghers bracht sinds 1962 een aparte reeks 'Poésie & Chansons' uit, met daarin onder meer bundels met liedteksten van Leo Ferré, Georges Brassens, Jacques Brel, Anne Sylvestre en Barbara. Een interview met de uitgever hierover: <http://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-toutes-lettres/3469940-pierre-seghers.html>; in 1966 bracht De Bezige Bij een boek uit met liedteksten van Lennaert Nijgh en Boudewijn de Groot. Van The Beatles verschenen pas eind jaren zestig teksten in boekformaat (de *Complete Works*-editie bij Thomas Rap in Amsterdam is volgens de catalogus van de Library of Congress de oudste; daar [1968] gedateerd bevat het boek alle teksten tot en met die van *The Beatles*, het zogenaamde *White Album* uit dat jaar); van Dylan verscheen het eerste boek met teksten pas in 1972. Vooral uitgeverij Nijgh & Van Ditmar heeft zich de afgelopen decennia gespecialiseerd in het (luxueus) uitbrengen van verzamelde liedteksten (in de 'Pluche' reeks waarin volumes met de teksten van onder meer Drs. P, Guus Vleugels, Annie M.G. Schmidt, Lennaert Nijgh, Raymond van het Groenewoud en, in vertaling, Jacques Brel verschenen). Daarnaast zijn bij deze uitgeverij onder meer ook liedteksten in boekvorm uitgebracht van Doe Maar (Jansz & Vrienten 2000) en *De Jeugd van Tegenwoordig* (2011) en vertalingen van de volledige werken van Dylan en The Beatles door de Joyce-, Shakespeare- en Kraus-vertalers Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes. Gezien de in voetnoot 10 vermelde bloemlezingen van Altena uit 1967 zou gesteld kunnen worden dat Nijgh & Van Ditmar zich al bijna een halve eeuw op dit vlak verdienstelijk maakt.

voor de luisteraar, maar toch ook om autonoom te lezen zou je denken, want de glasheldere dictie van Persijn maakte het afdrukken van de tekst eigenlijk overbodig. Tegelijk bevatte deze lp (naast enkele bewerkingen die De Coninck maakte van Poolse teksten, onder meer van Maria Pawlikowska-Jasnorzewska) op muziek gezette gedichten van Ed. Hoornik en Hans Andreus die wel degelijk ook in hun gedichtenbundels voorkwamen.¹⁵

Ook op dat gebied waren deze circuits dus niet gescheiden. Internationaal gesproken al helemaal niet, want in Frankrijk, bijvoorbeeld, maakte Leo Ferré een hele reeks platen op teksten van grote gecanoniseerde Franse dichters. De dichtkunst verleende het chanson een grotere culturele respectabiliteit en omgekeerd werden dichters geïnspireerd door de technische beperkingen en publieke mogelijkheden van de liedvorm. Het lijkt er, kortom, sterk op alsof die uitspraak van Brems over volstrekt gescheiden werelden meer zegt over zijn (modernistische) poëzieopvatting en, relevanter, bij uitbreiding over de algemene poëzieopvatting aan het begin van de jaren tachtig dan over de historische band tussen de poëzie en de liedschrijfkunst.

Die band beschouw ik als structureel (Buelens 2012), maar niet in elke periode manifesteerde hij zich even sterk. Het is geen toeval dat mijn voorbeelden vaak uit de late jaren zestig en vroege jaren zeventig dateren. In die periode kwamen er een aantal factoren samen die gunstig waren voor een wederzijdse bevruchting. Aan de kant van de muziek was er in eerste instantie de *folk boom*. Dylan maakte daar uiteraard deel van uit – het is ook in die context dat hij al heel vroeg, in 1963 in *The New York Times*, een dichter wordt genoemd (Shelton 1963) – maar vóór hem ook al Joan Baez, die haar grote doorbraak in de vroege jaren zestig in hoge mate te danken had aan haar bewerkingen van de klassieke Engelse *Child ballads*. Aandacht voor de tekst was voor *folkies* vanzelfsprekend en hoe politieker de beweging werd in de jaren zestig (Burgerrechtenbeweging, strijd tegen de oorlog in Vietnam) hoe belangrijker teksten werden.

In de Lage Landen waren dit de jaren van de kleinkunst, een belangrijke periode ook in de Vlaamse muziekgeschiedenis waarin na ruim honderd jaar eindelijk een variant werd ontwikkeld voor de Vlaamsgezinde strijdlieiders, maar waarin literaire aspecten onverminderd van belang bleven. De vroege liederen van Miel Cools, vaak op tekst van Jaak Dreesen of *Standaard*-journalist en -biograaf Gaston Durnez illustreren deze evolutie. Dat veel van Cools' vroege teksten, onder meer die van de hit 'Boer Bavo' onder het pseudoniem Bert Broes geschreven werden door dichter Albert Carrein, geeft aan hoezeer die traditie ook na de oorlog doorwerkte.¹⁶

15. Van Andreus, bijvoorbeeld, 'Liggen in de zon' uit *Muziek voor kijkdieren* (1951).

16. Carrein publiceerde onder een ander pseudoniem, E. Rinaka, in 1946 de repressiebundel *Loutering* bij uitgeverij Aurora van Jozef Claus, met wie hij in Kortrijk gevangen had gezeten; zoon Hugo leverde de illustraties (Absilis et.al. 2013: 27). Dat de Vlaamse kleinkunst initieel door de Vlaamse strijdlid- en gedichtstraditie en de collaboratie werd gekleurd mag ook blijken uit het feit dat de eerste liederen voor Cools werden geleverd door Armand Preud'homme en Bert Peleman.

Aan de kant van de poëzie speelden een aantal ontwikkelingen die ook gunstig waren in dit opzicht. In Amerika braken de *Beat poets* helemaal door en voor hun was populaire muziek erg belangrijk. In de jaren zestig zouden de Beats ook de overgang markeren van moderne-dichters-die-automatisch-iets-met-jazz-hebben (in Nederland de generatie Lucebert/Bernlef, in de Vlaamse poëzie bijvoorbeeld heel duidelijk bij de generatie van Willy Roggeman, Adriaan De Roover en de dichters rond het avant-gardetijdschrift *Labris*) naar de volgende generatie die op popmuziek gericht zou zijn (Leopold M. van de Brande en Rob Goswin, bijvoorbeeld, maar ook Nic van Bruggen en Patrick Conrad). Tegelijkertijd voltrok zich ook een duidelijke poëtische verschuiving die de aansluiting bij de popcultuur in de hand werkte. De Zestigsters stonden voor vormen van realisme en minder experimenteel taalgebruik – popzangers werden een vanzelfsprekender referentiepunt dan pakweg Lucebert of Kouwenaar.

Democratisering van het taalgebruik in de poëzie was in die jaren ook bij docenten en journalisten een aandachtspunt. Dat blijkt onder meer uit boekjes als Richard Goldsteins *The Poetry of Rock* (1969) of A.X. Nicholas' *The Poetry of Soul* (1971), waarin liedteksten werden afgedrukt als waren het gedichten. Het is vandaag nog moeilijk na te voelen hoe revolutionair dat was. Op het internet zijn nagenoeg alle teksten te vinden. Veertig jaar geleden bevatten enkel lp's van min of meer erkende, om niet te zeggen *pretentieuze* artiesten songteksten. De in deze boeken gebloemleesde Chuck Berry, Leiber & Stoller of Holland, Dozier & Holland hadden hier en daar misschien wel afgedrukt gestaan in tienerbladen,¹⁷ maar een *boek* verleende ze uiteraard extra status.

The Poetry of Soul bracht nog een ander aspect dat typisch was voor deze periode: een steeds uitgesprokener politieke insteek. In de strijd tegen het kapitalisme en imperialisme (in casu: de Vietnamoorlog) waren dichters en songschrijvers zij aan zij te vinden. Dit boekje presenteerde muziek en teksten echter ook uitdrukkelijk als zwarte expressievormen. Onderverdeeld in 'Black World as Passion', 'Black World as Pain', 'Black World as Protest' en 'Black World as Celebration' was het een uiting van *Black Pride* nog maar enkele jaren nadat aan San Francisco State het eerste departement Black Studies was opgericht.

Zulke boekjes met songteksten hadden een amusements- en een politieke ambitie, maar vaak ook een educatieve. Meest expliciet blijkt dat in een tweedelige, voor het onderwijs bedoelde bloemlezing *Poetry of Relevance* van Homer Hogan uit 1970 waarin hoofdstukken zijn gewijd aan singer-songwriters als Joni Mitchell, Neil Young, Leonard Cohen en Dylan, waarbij hun werk systematisch wordt vermengd met dat van – volgens de samensteller – verwante dichters uit de canonieke traditie. Een duidelijker toepassing van de *stepping stone theory* is me niet bekend.

Eén academische monografie vond ik voorsnog over dit onderwerp. In 1968 verscheen van Marie Naudin *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en*

17. Zie Voogd (1974) voor een Nederlands voorbeeld, een selectie uit *Tuney Tunes*.

France: Rôle unificateur de la chanson – een diepgaande studie die de interactie tussen beide vormen onderzoekt van de klassieke oudheid tot de tijd van Ferré, Brel en Brassens. Het grootste deel van het boek gaat echter over de band tussen de poëzie en de klassieke muziek – een internationaal erkend studieobject.¹⁸ Populairdere liedvormen lijken voor de moderne tijd vooral onderzocht door volkskundigen of *ethnomusicologists*, maar al bij al gebeurt dit relatief zelden. Vanuit de literatuurwetenschap of culturele studies is opvallend weinig systematische aandacht uitgegaan naar de dynamiek tussen de dichtpraktijk en het schrijven van liedteksten.¹⁹

Opdracht

In 1991 besteedde het tijdschrift *De Gids* een half themanummer aan wat de redactie noemde ‘De poëzie van pop’. ‘Het blijkt een strijdvraag of songteksten de poëzie van een nieuwe generatie uit een nieuwe wereld zijn of dat iedere tekstuiting die het *Be-bop-a-lu-ba* probeert te overstijgen a priori pretentief en kitscherig genoemd mag worden’ (Anoniem 1991: 48). Waarna weliswaar opstellen volgen die de nuance niet schuwen, maar het blijft niettemin opmerkelijk dat

- a. de cultuurdragers van *De Gids* het over ‘be-bop-a-lu-ba’ hebben in plaats van ‘be-bop-a-lu-la’ – een fout die ze bij ‘To be or not to be’ niet zouden maken. En
- b. de hier besproken liedteksten blijkbaar alleen naast de meetlat van de ‘grote’ poëzie gezet kunnen worden en zonder uitzondering in het Engels geschreven blijken (het dossier valt overigens in de rubriek ‘Buitenlandse literatuur’).

In een opstel van Marc Kregting over de liedteksten van Doe Maar, een decennium later in *De Gids*, staat een relevanter programma: ‘onderzoek naar songtek-

18. In het Nederlandstalige gebied kan in deze context verwezen worden naar onder meer Wauters (1983), Bronzwaer (1989), Van Bork (1995), Strategier (2001), Van Kempen (2004) en een speciaal dubbelnummer van *Gezelliana* (2007).

19. Het valt op dat twee recente boeken over poëzie en culturele studies (Damon & Livingston 2009; Bean & Chasar 2011) niet of nauwelijks liedjes van popteksten tot hun corpus rekenen. In zekere zin staan we bij het bestuderen van liedteksten vandaag niet veel verder dan Simon Frith toen hij in zijn intussen klassieke opstel ‘Why Do Songs Have Words’ (opgenomen in *Music for Pleasure*) collega’s sociologen bekritiseerde die songteksten als materiaal gebruiken om de ideologie van een maatschappij te bestuderen maar zich daarbij nauwelijks rekenschap geven van de performancecontext en andere literair-analytische en talige aspecten (Frith 1988: 107). Voor een handvol artiesten geldt dit niet langer; zij worden zowel inhoudelijk als formeel geanalyseerd en historisch gesitueerd. Wellicht de beste studie over de literaire bronnen van Dylan blijft Gray (2000); Harker (1980) biedt een orthodox-marxistische lektuur van onder meer Dylan en The Beatles; Schneider (2009) geeft een intrigerende interpretatie van de Beatles in het licht van de Britse literaire romantiek en MacDonald (1994, 2005³) geldt als een referentiewerk over *The Fab Four*. In het Nederlands valt wat betreft de Beatles op het proefschrift van Tillekens (1998) en het literaire essay van Groot (2004) te wijzen. Een zeldzame poging tot methodologische systematisering van liedtekstonderzoek is Behrendt (1991). Een toepassing van dit model op Nederlandstalige liedjes van Doe Maar, Spinvis, De Jeugd van Tegenwoordig en De Kift: Dumont (2012).

sten lijkt legitiem omdat het een geestesgeschiedenis kan blootleggen' (Kregting 2006: 112). Welaan, dan. Misschien moeten we daar eens mee beginnen.

Bibliografie

- 'Discover the Meaning of Rap Lyrics | Rap Genius', in: *Rap Genius*. [18 april 2013]: <http://rapgenius.com>.
- Absillis, K., Beeks S., Lembrechts, K. & Wildemeersch, G. (red.) *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek*. Antwerpen: De Bezige Bij Antwerpen, 2013.
- Altena, E. van. *Randfiguren Vol. 1. Joachim Ringelnatz, Kurt Tucholsky, Langston Hughes, Brederode, Georges Brassens, Jacques Prévert, Boris Vian*. Amsterdam: Van Ditmar, 1967.
- Altena, E. van. *Randfiguren Vol. 2. Christian Morgenstern, Paul Fort, Louis Aragon, Erich Kästner, Carl Sandburg, Ogden Nash*. Amsterdam: Van Ditmar, 1967.
- [Anoniem]. 'De poëzie van pop. Inleiding', in: *De Gids*. 154 (1), 1991, 48.
- Anthierens, J. *Jacques Brel. De passie en de pijn*. Amsterdam: L.J. Veen, 1998.
- Baetens, J., de Bloois, J., Masschelein, A. & Verstraete, G. *Culturele studies. Theorie in de praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Bean, H.R. & Chasar, M. (red.) *Poetry after Cultural Studies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2011.
- Beatles, The. *Complete Works*. Amsterdam: Thomas Rap, 1968.
- Beatles, The. *The Beatles Illustrated Lyrics*. Londen: MacDonald, 1969.
- Behrendt, M. *Englische und amerikanische Rocklyrik, 1950-1975: ästhetische und historische Strukturen*. Frankfurt am Main/New York: P. Lang, 1991.
- Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*. 89 ('Kunst op een keerpunt'), winter 2011.
- Bogaert, P. 'Stukjes', in: *DW B*. 144 (1), 1999, 116-118.
- Boomkens, R. *Kritische massa. Over massa, moderne ervaring en popcultuur*. Amsterdam: Van Gennep, 1994.
- Bork, G.J. van. 'Dèr Mouw en Wagner', in: Fleurkens, A.C.G., Korpel, L.G. & Meerhoff, K. (red.) *Dans der muzen. De relatie tussen de kunsten gethematiseerd*. Hilversum: Verloren, 1995, 187-194.
- Boucher, D. & Browning, G. (red.) *The Political Art of Bob Dylan* (second enlarged edition). Exeter: Imprint Academic, 2009.
- Bradley, A. & DuBois, A. (red.) *The Anthology of Rap*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Brems, H. *De rentmeester van het paradijs. Over poëzie*. Antwerpen: Manteau, 1986.
- Bronzwaer, W. 'Tussen muziek en literatuur. Een hoofdstuk uit Simon Vestdijks poëtica', in: Fens, K. & Verdaasdonk, H. (red.) *Op eigen gronden. Opstellen aangeboden aan Prof. Dr. J.J. Oversteegen ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar theoretische literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit Utrecht*. Utrecht: HES, 1989, 91-100.
- Bruggen, N. van. *Rameau in maart*. Brugge/Antwerpen: Uitgeverij De Galge, 1967.
- Buelens, G. *Oneigenlijk gebruik. Over de betekenis van poëzie*. Antwerpen: Vantilt, 2008.
- Buelens, G. 'Musical Boxes. The Impersonal Avant-Garde Poem, Everyday Language and Popular Song', in: Bru, S., Nuijs, L. van & Hjartarson, B. (red.) *Regarding the Popular*.

- Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2011a, 129-141.
- Buelens, G. 'Lyricist's Lyrical Lyrics: Widening the Scope of Poetry Studies by Claiming the Obvious', in: Fredriksson, M. (red.) *Current Issues in European Cultural Studies*. Linköping: Linköping University Electronic Press, 2011b, 495-504.
- Buelens, G. 'Poëzie die ernaar streeft oud nieuws te worden. Een herijking van het autonomiebegrip in het licht van topicale gedichten en liederen', in: *Spiegel der Letteren*. 54 (1), 2012, 61-91.
- Claus, H. *De wolken. Uit de geheime laden van Hugo Claus*. Schaevers, M. (red.) Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.
- Claus, H. *Van horen zeggen. Gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1970.
- Coates, T.-N. 'Hip-hop's Down Beat', in: *Time*. 17 augustus 2007 [18 april 2013]: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1653639,00.html>.
- Coninck, H. de. *De gedichten. Deel 2. Verspreide gedichten en vertalingen*. Brems, H. (red.) Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1998.
- Coninck, H. de. 'Jacques Brel en de dood: mannen onder elkaar. Over Jacques Brel als dichter', in: Coninck, H. de. *Het proza. Deel 1*. (red. Wispelaere, P. de) Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 2000 [1984], 377-395.
- Damon, M. & Livingston, I. (red.) *Poetry and Cultural Studies. A Reader*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- De Jeugd van Tegenwoordig. *Handboek der Jeugd*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2011.
- Dettmar, K.J.H. (red.) *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge University Press, 2009.
- Dreisinger, B. 'Book Review – Ice – A Memoir of Gangster Life and Redemption – By Ice-T', in: *The New York Times*. 22 april 2011, section Books / Sunday Book Review.
- Dumont, M. 'als je luistert naar de wolken...'. *Een pleidooi voor literair-wetenschappelijke aandacht voor Nederlandse liedteksten*. Universiteit Utrecht: MA-scriptie, 2012 [18 april 2013]: <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2012-0418-200404/UUindex.html>.
- Dylan, B. *Writings and Drawings*. Londen: Cape, 1973.
- Frith, S. *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. New York: Routledge, 1988.
- Gezelliana*. Speciaal nummer: 'De zingende dichter: Vlaamse en internationale liedkunst op poëzie van Guido Gezelle'. 19 (1-2), 2007.
- Gils, G. *Little Annie's lonely songbook*. Antwerpen: Walter Soethoudt, 1974.
- Goldstein, R., *The Poetry of Rock*. Toronto/New York: Bantam Books, 1969.
- Gray, M. *Song & Dance Man III. The Art of Bob Dylan*. Londen: Continuum, 2000.
- Groot, J., *Gelukkige lippen. Een koraal*. Amsterdam: De Harmonie, 2004.
- Harker, D. *One for the Money. Politics and Popular Song*. Londen: Hutchinson, 1980.
- 't Hart, K. 'Wartaal spacet meer dan Achilles. Het Nederlands van "De Jeugd van Tegenwoordig"', in: *Ons erfdeel*. 53 (2), 2010, 116-125.
- Heylen, M. *In mijn hoofd*. Antwerpen: De Bezige Bij Antwerpen, 2011.
- Hogan, H. *Poetry of Relevance*. 2 vols. Toronto: Methuen, 1970.
- Jansz, E. & Vrienten, H. *Dit is alles. De teksten van Doe maar en andere stukken*. Amsterdam: Nijgh & Ditmar, 2000.
- Jay-Z. *Decoded*. New York: Spiegel & Grau, 2010.

- Joosten, J. 'Alles wat goed, mooi en waar is', in: *De Gids*. 154 (1), 1991, 48-53.
- Kempfen, H. van. (red.) *J. H. Leopold. Poëzie en muziek*. Tilburg: Stichting J.H. Leopold, 2004.
- Keunen, G. *Surfing on pop waves. Een kwarteeuw popmuziek*. Amsterdam/Antwerpen: Meulenhoff/Kritak, 1996.
- Keunen, G. *Pop! Een halve eeuw beweging*. Tiel: Lannoo, 2002.
- Keunen, G. *Alternatieve mainstream. Over selectiemechanismen in het popmuziekcircuit*. Heverlee: LannooCampus, 2013.
- Kregting, M. *Laden en lossen. Confrontaties*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- MacDonald, I. *Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties*. Londen: Fourth Estate, 1994; Londen: Pimlico, 2005³.
- Manzella, T. R. *How to Analyze the Music of Bob Dylan*. Essential Critiques. Edina, Minn: ABDO, 2012.
- Marcus, G. & Sollors, W. (red.) *A New Literary History of America*. Cambridge Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- Marx, W. *L' adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation: XVIIIe – XXe siècle*. Parijs: Éd. de Minuit, 2005.
- Meijer, I. 'De banaliteit van Hugo Claus', in: *Haagse Post*. 25 februari 1970, 57-61.
- Meijer, M. *Machtige melodieën. Populaire teksten uit de jaren vijftig en zestig als bron voor cultuurgeschiedenis*. [S.l.: s.n.], 1999.
- Meuleman, B. *De donkere kant van de zon. Over popmuziek*. Amsterdam: Querido, 2009.
- Mutsaers, L. 'Raymond van het Groenewoud, antiposeur', in: *Ons erfdeel*. 47 (3), 2004, 385-390.
- Naudin, M. *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France. Role unificateur de la chanson*. Parijs: A. G. Nizet, 1968.
- Nicholas, A.X. *The Poetry of Soul*. New York: Bantam Books, 1971.
- Nijgh, L. & De Groot, B. *Voor de overlevenden en andere liedjes*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1966.
- Reynolds, S. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Londen: Faber & Faber, 2011.
- Ricks, C. *Dylan's Visions of Sin*. New York: Ecco, 2005.
- Schneider, M. *The Long and Winding Road from Blake to the Beatles*. Nineteenth-century Major Lives and Letters. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Sheehy, C. J. & Swiss, T. (red.) *Highway 61 Revisited. Bob Dylan's Road from Minnesota to the World*. Minneapolis/Londen: University of Minnesota Press, 2009.
- Steenmeijer, M. (red.) *Pop in literatuur*. Utrecht: IJzer, 2005.
- Strategier, P.E.M. *De taal der hartstochten. De visie van drie achttiende-eeuwse Nederlandse schrijvers op muziek en haar relatie met de dichtkunst*. Amsterdamse Historische Reeks, dl. 43. [S.l.: s.n.], 2001.
- Tillekens, G. *Het geluid van de Beatles*. Amsterdam: Het Spinhuis, 1998.
- Voogd, S. *Tuney Tunes. Een fascinerende selectie uit de jaargangen 1944-1964*, Skarabee Facsimile. Laren: Skarabee, 1974.
- Wauters, K. *Wagner en Vlaanderen, 1844-1914. Cultuurhistorische studie*. Gent: Secretariaat van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1983.
- Wilentz, S. *Bob Dylan in America*. Londen: Bodley Head, 2010.

Discografie

List, Liesbeth. *Victoria*. Philips – 6303 006, 1970.

Persijn, Leen. *Leen Persijn*. Eufoda – 1037, 1977.

Veen, Herman van. *Morgen*. Polydor Medium – 2441 003, 1970.

Velde, Wannes Van de. *Laat de mensen dansen*. Philips – 6320 007, 1969.

BIJDRAGE BUITEN HET THEMA

DRIE GENERATIES DOCUMENTAIRE LITERATUUR

Theorie en voorgeschiedenis van de experimentele documentaire

Thijs Festjens & Gunther Martens

Universiteit Gent

Documentaire teksten berusten op historische documenten en documentair feitenmateriaal.¹ In een groot aantal van deze teksten wordt er geprobeerd om zo objectief mogelijk rechtstreeks naar de omringende werkelijkheid of naar gebeurtenissen uit de ‘actualiteit’ te verwijzen. De representatie van een segment uit de documenteerbare werkelijkheid of van een actuele gebeurtenis impliceert echter een mediatieproces waarbij een verhaal gecreëerd wordt waarin onvermijdelijk fictionele elementen sluipen. In het sinds de jaren zeventig gevoerde debat rond een bredere term als het documentarisme² draait de discussie steevast rond de centrale vraag: is het documentaire de zaak zelf, vormen de breukvlakken van wat gedocumenteerd werd de uitgangspunten voor fictioneel werk en dus voor esthetische manipulaties of is het documentaire eigenlijk alleen maar een handig manipulerende fictionaliteit (Arnold/Reinhardt 1973: 7)? Elk van deze discussiepunten toont aan dat het documentaire zich niet eenvoudig laat definiëren. Zo kan het documentaire element niet alleen worden gebruikt om de scheiding tussen kunst en werkelijkheid op te heffen, maar ook om de maatschappelijke en/of politieke functie van de teksten te accentueren. Het is precies door de keuze en bewerking van het documentaire materiaal dat er betekenissen en verbanden aan het licht worden gebracht die geïsoleerde feiten elk voor zich nooit zouden kunnen tonen.

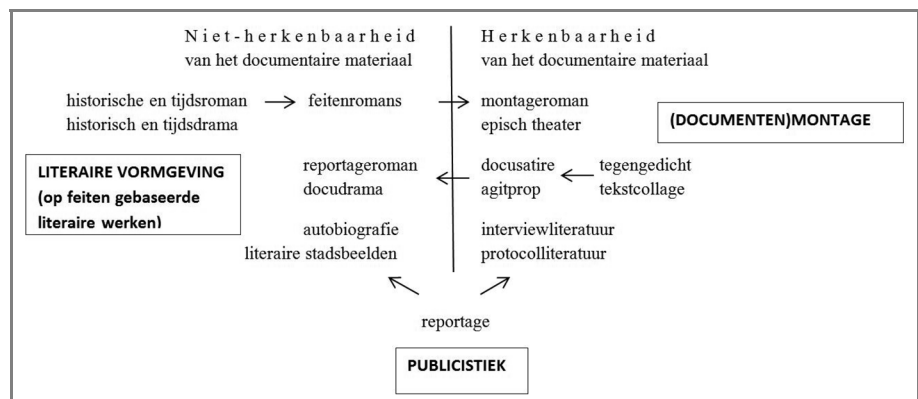
In dit artikel nemen we Nikolaus Millers poëtica van de documentaire literatuur als vertrekpunt om na te gaan in welke mate heterogene literaire genres van documentair materiaal gebruikmaken. Vervolgens schetsen we aan de hand van Bill Nichols’ *visuele* documentaire types de drie historische tendensen die sinds het begin van de vorige eeuw de documentaire literatuur kenmerken. Om deze drie historische tendensen adequaat met Nichols’ documentaire types te kunnen vergelijken, biedt vooral de Duitstalige context een geschikt kader, aangezien de

1. Ruim opgevat bevatten documenten feitenmateriaal over gebeurtenissen van de meest uiteenlopende aard en herkomst. Christoph Zeller ziet het verschil tussen documenten in een niet-esthetische samenhang (bijvoorbeeld allerhande akten die in een archief beschikbaar zijn) en documentaire kunst in hun gebruiksdoeleinde: ‘De in archieven opgeslagen akten constitueren werkelijkheid, terwijl documentaire literatuur de in documenten geattesteerde werkelijkheid interpreteert en op esthetische wijze presenteert’ (Zeller 2010: 109, onze vertaling). Zodoende negeert het documentaire materiaal op het moment van zijn esthetische transformatie de werkelijkheid waaruit het ontstond.
2. Documentarisme is hier een overkoepelende term waarmee de praktijk van het samenbrengen van documentair materiaal tot documentaire kunst aangeduid wordt.

documentaire golven daar het meest geprononceerd zijn.³ In het verdere verloop van het artikel wordt dan middels een veeleer pragmatische benadering zowel op genrekwesties, tekstkenmerken, als poëtische inzichten van nieuwere vormen van documentaire literatuur ingegaan, waarbij opnieuw voor een overwegend Duits-talige invalshoek gekozen wordt. Het voornemen is om een bijdrage te leveren die de gewijzigde status van het documentaire (na 2000, de ‘derde’ generatie) aan-toont op basis van de voorgeschiedenis ervan, de twee vroegere generaties. Het korte bestek van deze bijdrage indachtig worden nieuwe documentaire tendensen in het theater grotendeels buiten beschouwing gelaten.

Een poëtica van documentaire literatuur

Nagenoeg als pionier heeft Miller in zijn *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur* (1982) een poging ondernomen om de veelsoortigheid aan documentaire vormen van literatuur in een typologisch systeem onder te brengen en zo de begripsverwarring rond ‘het documentaire’ enigszins op te helderen. Volgens hem schuilt de begripsverwarring bij een term als documentaire literatuur (en de afbakening ervan) in het feit dat deze enerzijds non-fictie (zoals interviews en reportages) een esthetisch aanzien verschaft (documentaire *literatuur*) en er anderzijds de documentaire stof mee aangeduid wordt die logischerwijs de premisse van ieder literair product (zoals romans, drama’s, gedichten) vormt (*documentaire literatuur*). Hierdoor drukt de term een soort van zelftwijfel in de literatuur uit: documentaire literatuur stelt haar specifiek esthetische relatie tot de werkelijkheid ter discussie en verheft de journalistieke zakelijkheid tot nieuw esthetisch ideaal (Miller 1982: 9).



Afb.: Nikolaus Millers typologische driehoek (Miller 1982: 95, onze vertaling)

3. Zo wijst Brian Barton op twee hoogtepunten van het documentaire theater, dat natuurlijk geen exclusief Duits fenomeen is: van 1924 tot 1929 en van 1963 tot 1970 (Barton 1987: 1). Ook het belang van de Sovjet-Russische factografie en haar invloed op documentaire literatuur en theater komt in dit artikel aan bod.

Aan de hand van formele criteria die de lezer op het documentaire karakter van de tekst wijzen, wil Miller een poëtica van documentaire literatuur ontwerpen. Om de veelsoortigheid van haar verschijningsvormen enigszins te kunnen opdelen, vertrekt hij van een tweedeling. Die tweedeling stoelt op de mate van herkenbaarheid van het documentaire materiaal. Bij documentaire literatuur hoeft de montage van het materiaal immers niet noodzakelijk zichtbaar te zijn, aangezien deze veelvuldig door heterogene literaire vormen verborgen blijft (Miller 1982: 84f.). Zo is de documentaire stof waarop een reportageroman zich baseert minder duidelijk herkenbaar dan bij protocolliteratuur, waarbij op band en film opgenomen interviews door de auteur(s) getranscribeerd en tot proza verwerkt worden. Bij een *reportageroman* ligt de klemtoon op het inpassen van het documentaire materiaal in een esthetische, logische en narratieve samenhang, bij *protocolliteratuur* ligt die klemtoon op de montage zelf. Indien het documentaire materiaal dus na de verwerking in een literaire tekst herkenbaar is, dan neigt het literaire werk naar (documenten)montage. In Millers poëtica wordt documentaire literatuur niet als een tussengenre beschouwd en kan ze schematisch (zie afbeelding hierboven) worden voorgesteld door middel van een typologische driehoek van op feiten gebaseerde literaire werken, (documenten)montage en publicistiek (Miller 1982: 94ff.). Is de documentaire stof minder herkenbaar, dan staat de literaire vormgeving ervan centraal. Zo horen historische en tijdsdrama's, feiten- en reportageromans, docudrama's, autobiografieën en literaire stadsbeelden in Millers typologische driehoek tot de *literaire werken die op feiten gebaseerd zijn* en bestaat het spectrum van de *documentenmontage* uit montageromans en episch theater, docusatires, agitprop, tegengedichten en tekstcollages, interview- en protocolliteratuur. Als overgangstype bevindt zich in Millers model *het publicistische veld* van de reportage. In reportages kan de focus zowel op het 'objectieve' liggen (bijvoorbeeld door middel van interview- en protocolliteratuur) als op het 'subjectieve' (bijvoorbeeld het narratieve, niet zelden autobiografisch getinte ervaringsbericht). In Millers model illustreert de reportage dus niet alleen de ambivalentie van een literaire publicistiek, maar ook de problematiek van een documentaire literatuur an sich, aangezien zij zowel naar de uitstalling als naar de literaire verwerking van documenten kan neigen (Miller 1982: 94).

De vraag is natuurlijk of Millers criterium van de herkenbaarheid van het documentaire materiaal volstaat om documentaire literatuur te kunnen indelen. Enerzijds veronderstelt het kunnen herkennen van het gebruikte documentaire materiaal immers bepaalde leescompetenties en anderzijds kan een contemporaine lees- en zienswijze grondig van die van tijdgenoten verschillen. Wanneer men bovendien een blik op de traditionele literaire genres werpt, dan stelt men vast dat die al vaak in ruime mate documentaire stof opslorpen. Sinds mensheugenis vormen traceerbare feiten de basis van literaire werken, die echter in het kader van lyrische, dramatische of epische fictionalisering niet meer als dusdanig herkenbaar zijn. Zo ondergingen de historische stof en de documentaire sporen ervan (het protocol van Oberlin) uit Georg Büchners postuum in 1839 uitgege-

ven *Lenz* talrijke fictionele transformaties, die de lezer er niet van weerhouden de tekst te begrijpen zonder de precieze historische context ervan te kennen.⁴ De competente lezer heeft immers weet van de documentaire inhoud van deze fictionalisering en verwacht in plaats van inhoudelijke correctheid een dichtelijk omhulde waarheid. In dat licht mag de auteur de authentieke stof naar believen omvormen. Daarom verandert de herkenbare actualiteit van een tijdsroman ook niets aan zijn principieel fictionele status. Bij een *feitenroman* daarentegen houdt de auteur bij de fictionele bewerking zich dan weer zodanig strikt aan de feiten, dat de aanspraak op authenticiteit niet in het gedrang zou mogen komen. Het realisme van niet alleen feitenromans, maar ook van tijdsromans en historische drama's ontstaat vooral door de ontwikkeling van een werkelijkheidsillusie, die de woorden van de auteur de zekerheid van een poëtische waarheid verleent (Miller 1982: 86f.). Zo hoeft het lezerspubliek van *Lenz* niet uit te maken in welke mate Büchner van Oberlins geschriften gebruik heeft gemaakt. Die taak is voorbehouden voor de literair-historische onderzoeker. Een *historisch drama* verschilt dan ook enkel gradueel van een *documentair drama* in die zin dat bij laatstgenoemde de historische feiten minder soepel kunnen worden ingepast, maar als citaten zichtbaar moeten worden gemaakt. Een documentaire dramatekst kan bovendien bogen op paratekstuele kenmerken die het documentaire aspect ervan continu zichtbaar maken, terwijl zoets tijdens een theatrale encscenering minder voor de hand ligt.

Alhoewel de werkelijkheid van oudsher de basis vormt van literatuur – van Homerus' epische gedichten als een vorm van klassiek realisme via de omweg van Flauberts romantisch realisme tot Zola's modern naturalisme –, is de overgang van een literatuur met realistische insteek, waarbij de documentaire methode als hulpmiddel diende, tot een specifiek documentaire literatuur die met al bestaand, authentiek materiaal aan de slag gaat en deze werkwijze ook duidelijk aangeeft, terug te voeren tot de jaren twintig van de vorige eeuw. Toen maakte een documentair-esthetische praktijk van reportage en montage op basis van een nieuwzakelijke voorkeur voor feiten en gebeurtenissen opgang. De ontwikkelingsfasen van deze documentair-esthetische praktijk worden in de volgende paragraaf geëxploreerd. Om het documentarisme nog gedifferentieerder te kunnen belichten, ontlene we aan de *visual studies* een typologische matrix van documentaire vormen die ons toelaat om de drie historische tendensen of generaties van documentaire literatuur te vergelijken.

4. Ook in het treurspel van de zeventiende eeuw werd de feitelijkheid van de stof al benadrukt zonder dat men evenwel van documentaire drama's sprak. Als reden geeft Ingo Breuer aan, dat 'de documenten in de dramatekst niet als zodanig werden aangeduid, maar ze aan het leesdrama werden bijgevoegd als toelichtingen en bekrachtiging van de feitelijkheid van schijnbaar ongelooflijke gebeurtenissen' (Breuer 2004: 157, onze vertaling).

Historische types en vormen van visuele documentaires en documentaire literatuur

Wanneer we als kijkers geconfronteerd worden met visuele documentaires en die willen differentiëren van fictiefilms, dan gaan we intuïtief uit van drie basisveronderstellingen, namelijk dat documentaires ten eerste over de werkelijkheid gaan, ten tweede echte mensen tonen en ten derde verhalen vertellen over wat werkelijk gebeurde. Deze drie veronderstellingen volstaan uiteraard niet om de krachtlijnen van visuele documentaires te schetsen. Het is daarom van essentieel belang om na te gaan hoe filmmakers met het documentaire materiaal omgaan. Bill Nichols heeft een begrippenapparaat ontwikkeld om zes types van visuele documentaires te onderscheiden, dat ons inziens ook naar de literatuur getransponeerd kan worden. Hieronder sommen we eerst de zes types op (Nichols 2001: 31-32) en geven er ook telkens voorbeelden van filmdocumentaires bij:

1. de *expositorische* documentaire is een sterk retorische en persuasieve vorm van documentaire, die een gezaghebbende aanspraak op objectiviteit maakt en een (morele) boodschap vaak aan een prominente (mannelijke, sonore) vertelstem koppelt, zoals de klassieke televisiedocumentaire met David Attenborough, maar ook Werner Herzogs *Grizzly Man* uit 2005 en Davis Guggenheims *An Inconvenient Truth* uit 2006;
2. de *poëtische* documentaire: fragmentering van het materiaal tot een representatie van bijzondere aard; sfeer en stemming zijn belangrijker dan feitenkennis (type: Joris Ivens' *Regen* uit 1928; Godfrey Reggio's *Koyaanisqatsi* uit 1982 en Eric Steels *The Bridge* uit 2006);
3. de *observationele*, vlieg-op-de-muur-documentaire zonder vertelstem, bijvoorbeeld *Kongomani* (2001) door Marc Hoogsteyns-Boniface en *Unser täglich Brot* (2005) van Nikolaus Geyrhalter;
4. de *participatieve* documentaire waarbij aangegeven wordt hoe de werkelijkheid vorm krijgt door de tussenkomst van de filmmaker, genre Lanzmanns *Shoah* (1985) en de meeste documentaires van Michael Moore (die ook deels expositorisch zijn);
5. de *reflexieve* documentaire stelt de authenticiteit van het documentaire ter discussie (aan de hand van brechtiaanse vervreemdingstechnieken), zoals in Dziga Vertovs *De man met de camera* (1929), dat ook ten dele *participatief* is, en de meeste film-essays van Alexander Kluge;
6. de *performatieve* documentaire wordt begrepen als *speak-up* van geminoriseerde groepen (bijvoorbeeld op basis van gender of etnische identiteit), zoals het subjectieve verslag over de naziwaanzen *Nacht und Nebel* (1955) van Alain Resnais en de documentaire *Là-bas* (2006) van Chantal Akerman, waarin de onmogelijkheid van het spreken én het zwijgen over de Shoah/Holocaust gethematiseerd wordt.

De opkomst van zowel de expositorische als de poëtische documentaire loopt enigszins parallel met die van de historische avant-garde en de eerste generatie van documentaire literatuur en theater. Terwijl expositorische documentaires de vier basiselementen⁵ van de filmdocumentaire verenigen en dus eerder bij het werk van Bertolt Brecht aanleunen, zijn poëtische documentaires eerder met de experimentele praktijken van de historische avant-garde vergelijkbaar. In wat volgt passen we de begrippen van Nichols toe op de drie opeenvolgende generaties documentaire literatuur. Bij de vertaling van Nichols' criteria naar de documentaire literatuur zal blijken dat meerdere criteria gecombineerd worden door specifieke werken. Wallraff is participatief van opzet, maar expositorisch qua toon en stijl. Sebald is reflexief en performatief, maar voor bepaalde lezers erg poëtisch.

De eerste generatie: de documentaire avant-garde

De eerste generatie van documentaire literatuur ontstond in de jaren twintig van de vorige eeuw. De context voor auteurs als Egon Erwin Kisch, Kurt Tucholsky en Theodor Plievier is een breder intermediaal veld van documentaire uitdrukkingvormen die meestal revolutionair en avantgardistisch van opzet waren. In Duitsland waren het vooral de grote theatervernieuwers Erwin Piscator en Brecht die sociale wantoestanden aanklaagden. Ook de Sovjet-Joodse film- en documentairemaker Vertov beoogde met zijn werk een sociale omwenteling, maar zijn begrip *Kino-Pravda* ('film-waarheid') stond voor een radicale breuk met alle vormen van theatrale en narratieve structuren, aangezien deze het construeren van een nieuwe sociale realiteit belemmerden. Wat Vertov betrof, gingen film en revolutie hand in hand (Nichols 2001: 217). In deze revolutionaire zin kan het belang van futuristen als Vladimir Majakovski en Sergej Tretjakov niet onderschat worden. Enkele jaren na de Russische Revolutie ontpopten ze zich als constructivisten, maar het constructivistische programma raakte al snel in diskrediet. Niettegenstaande het feit dat de toegepaste productiekunst nog overtuigende resultaten kon voorleggen, werd bijvoorbeeld het constructivistische theater in de eerste plaats als kunst waargenomen en niet als praktisch organisatie-model. Halverwege de jaren twintig leidde dit tot een crisis aan het linkse kunstfront van de Sovjet-Unie en deed een nieuw concept zijn intrede, namelijk dat van de factografie. Als concept bleef de factografie net zoals het constructivisme een methode van praktijkgerichte levensopbouw, maar ze nam wel afscheid van abstracte en fictieve modellen van levensorganisatie. Factografie was in eerste linie een literair fenomeen (*literatura fakta*), maar werd snel door filmmakers en fotokunstenaars opgepikt. Tretjakov stelde de geloofwaardigheid van literaire fictie in vraag en

5. Die vier basiselementen zijn: indexicale beelden uit de realiteit; poëtische, affectieve associaties; narratieve kwaliteiten; retorische overtuigingskracht (Nichols 2001: 167).

legde zich toe op het schrijven van bio-interviews.⁶ In ruimere zin betekende factografie ook een methodiek die de algemene tendens uitmaakte van de Sovjet-Russische linkse kunst, waardoor ze zich op alle vlak wist te manifesteren, zo ook wat theater en muziek betrof. Factografie maakte uitsluitend gebruik van documentair materiaal zoals niet-literaire reportages en protocollen, maar ook film, foto- en fonografisch materiaal, opgenomen met moderne technische middelen. De kunstenaar diende het feitenmateriaal door speciale montagetechnieken zodanig te bewerken dat het geschikt was om doeltreffend in bepaalde maatschappelijke discussie in te grijpen (Mende 2009: 142f.). Voor de onderlinge betrekkingen tussen de vertegenwoordigers van de Sovjet-Russische avant-garde en de linkse intellectuelen van de Weimarrepubliek was een tussenpersoon als Tretjakov, die goed Duits sprak, cruciaal. Indicaties van hun onderlinge verwantschap waren onder meer de montagetechnieken en de gemeenschappelijke visie dat ideeën ondergeschikt waren aan materiaal.

In de Weimarrepubliek ontstond onder invloed van de nieuwe zakelijkheid, die zich via de schilderkunst en architectuur ook in de literatuur had doorgezet, een reportageachtig, erg op de actualiteit betrokken proza dat objectiviteit en functionaliteit aspireerde en daarom afzag van decoratieve overvloedigheden. Door het weren van alle overbodige literaire ornamenten werd de schrijfstijl nuchter en geserreerd. Factografie, nieuwe zakelijkheid en arbeidersliteratuur effenden het pad voor de doorbraak van reportages, arbeiderscorrespondenties⁷, reportageromans, agitproptheater en Piscators politieke theater (Fähnders 1997: 385). Het was de in Praag geboren joodse Duitser Egon Erwin Kisch die met zijn reportages wereldwijd faam en ook de bijnaam ‘razende reporter’ verwierf. We kunnen de literatuur van de nieuwe zakelijkheid en de daarmee eng verwante reportageliteratuur als voorlopers van de documentaire literatuur beschouwen: bij hun exploratie van reportage als nieuwe narratieve vorm werden overwegend sociale realiteiten gethematiseerd. De vele verschijningsvormen van de eerste generatie (nieuwe zakelijkheid, operationele literatuur, arbeiders- en reportageliteratuur) blijven grotendeels trouw aan de door Georg Lukács verkondigde beginselen van het literaire realisme, met name de noodzaak van een alwetende verteller en de voorstelling van personages uit een specifiek milieu als types met modelkarakter voor een hele groep.

6. De sociaal-realistische variant van het bio-interview gaat uit van een enkele biografie en bekijkt er minutieus alle aspecten van, maar claimt op die manier een generatie en de geschiedenis van een land of een hele cultuur zichtbaar te kunnen maken. We zullen zien dat in de derde generatie het interview zonder die pretentie en als vorm van zelfscenering wordt gebruikt.

7. Arbeiderscorrespondenties bestonden uit anonieme berichten over de heersende omstandigheden en toestanden in de bedrijven en fabrieken. Deze correspondenties werden hoofdzakelijk in *Die Rote Fahne* gepubliceerd, de krant die door Karl Liebknecht en Rosa Luxemburg in 1918 opgericht werd. Rond 1930 waren er circa 1500 correspondenten die sinds 1928 georganiseerd waren in de BPRS, de Bond voor proletarisch-revolutionaire schrijvers. Later zou de tweede generatie, met name Günter Wallraff (cf. infra) voor zijn industriereportages expliciet met deze beweging van arbeiderscorrespondenties aanknopen (Hoffmann 2006: 412).

In contrast tot de reportages van de nieuwe zakelijkheid stond een montage-roman als die van Alfred Döblin, namelijk *Berlin Alexanderplatz* (1929), waarin het ‘documentaire’ als een aspect verschijnt van moderne literatuur, die haar eigen fictionele status in vraag stelt. Döblin wilde de roman als modern epos doen herleven en liet daarom het verhaal van Franz Biberkopf op authentieke plaatsen in Berlijn plaatsvinden; om de epische fictie (het personele perspectief van Biberkopf) te bekrachtigen gebruikte hij de techniek van de documentenmontage (Miller 1982: 97). Systematisch verbond Döblin feitenmateriaal met dichtertelijke fantasie (*Tatsachenphantasie!*), zelfs de romantitel is er uitdrukking van.⁸ Op deze manier ontwikkelde hij een soort van ‘stenen stijl’ die men het best met een cinematografische vertelstijl kan vergelijken. In een artikel omschrijft Döblin deze stijl als volgt: ‘[I]k ben niet ik, maar de straat, de lantaarns, deze en deze gebeurtenis, verder niets. Dat is wat ik de stenen stijl noem’ (Döblin 1963: 18, onze vertaling). In *Berlin Alexanderplatz* blijft de verteller daarom anoniem en onzichtbaar waardoor de indruk ontstaat dat de geregistreerde dingen voor zichzelf spreken en zich – net als natuurverschijnselen – van de invloedssfeer van de verteller weten te onttrekken.

De tweede generatie: de agitatorische documentaire

Rond de jaren zestig braken observationele en participatieve documentaires voor het eerst door, zo ongeveer op hetzelfde moment waarop de documentaire literatuur van de tweede generatie als programma werd ingesteld. Als een van de hoofdredenen waarom filmmakers zich begonnen te beperken tot een louter observerende rol *at the keyhole*, wijst Nichols op de ontwikkeling van lichtgewicht filmapparatuur en bandrecorders die door één persoon gehanteerd konden worden (Nichols 2001: 172). Wanneer men zonder enige vorm van contextualisering gebeurtenissen registreert en vertoont, bestaat wel het gevaar dat bij de kijkers een ongemakkelijk voyeuristisch gevoel ontstaat. Complex is ook de encensering van een historische gebeurtenis met het specifieke doel om deel uit te maken van de geschiedschrijving. Zo is Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935) een van de eerste ‘observationele’ documentaires (Nichols 2001: 177), maar door de verregaande esthetisering kan men ook van een ‘poëtische’ inslag gewagen, terwijl deze documentaire voor de nazitop een propagandamiddel bij uitstek was.⁹ Meer inter-

8. De volledige titel luidt: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Het eerste deel *Berlin Alexanderplatz* verwijst naar een documentaire lokalisering, terwijl het tweede deel de fictionaliteit van het verhaal aantoont: Franz Biberkopf is een fictief figuur, maar zijn lot is exemplarisch en wordt dagelijks door anderen in Berlijn (en elders) gedeeld.

9. De machinale esthetiek, bekend door de optredens van de ‘Tiller Girls’ en Siegfried Kracauers cultuur van het massaornament, vinden we ook terug in de geometrisch decoratieve patronen en ritmische cadans van de georkestreerde mensenmassa’s uit *Triumph des Willens*. Net als Kracauer gaan auteurs als Robert Musil, Irmgard Keun en Döblin op zoek naar nieuwe literaire vormen om eerder het specifieke van een groep (een milieu) dan dat van een individueel personage te beschrijven.

actie tussen documentairemaker en subject is er in de participatieve modus, waar- bij eerstgenoemde *on the scene* aanwezig is; om een breder kader te schetsen maakt hij vaak gebruik van interviews en archiefmateriaal. Nichols ziet in de radio een van de voorlopers van de participatieve modus, aangezien in praatprogramma's directe interacties tussen de presentator en zijn gasten bijna als norm golden (Nichols 2001: 181).

De tweede generatie van documentaire literatoren werd esthetisch sterk door de Franse *Nouvelle Vague* beïnvloed (bijvoorbeeld Godards film *À bout de souffle* uit 1960); op politiek vlak speelden vooral de gebeurtenissen van mei '68 een doorslaggevende rol. Met haar klemtoon op zowel antiliteratuur als op antisubjectiviteit deed documentaire literatuur doelbewust afstand van 'de voor een literaire tekst constitutieve mogelijkheid, misschien zelfs noodzakelijkheid, om de door die tekst geponeerde werkelijkheid van de eigen literaire vorm afhankelijk te maken'¹⁰ (Czernin 1998: 25). De documentaristen van de jaren zestig wilden zo objectief mogelijk de bestaande machtsverhoudingen op zowel politiek, religieus, wetenschappelijk als moreel vlak bekritisieren en uitdagen. Niet alleen sociale onlusten waren het onderwerp van de tweede generatie, maar ook polemieken rond het innerlijk verwerken van het oorlogsverleden speelden een grote rol, zoals de literatuur rond de Auschwitzprocessen aantoonde; een voorbeeld hiervan is Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965). Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963) thematiseert dan weer de ambivalente houding van het Vaticaan tijdens de Shoah/Holocaust, terwijl Heinar Kipphardt's *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) een documentair drama is. In de jaren vijftig trok de beruchte senator McCarthy de betrouwbaarheid in twijfel van Oppenheimer, de natuurkundige die betrokken was geweest bij de ontwikkeling van de atoom- en waterstofbom. Kipphardt put in zijn stuk uit de verhoren door McCarthy.¹¹ Weiss, Hochhuth en Kipphardt introduceren het documentaire theater als kritisch medium met een grote maatschappelijke resonantie.

Tot deze tweede generatie kunnen eveneens auteurs zoals Alexander Kluge, Günter Wallraff en Erika Runge gerekend worden. Als geëngageerd onderzoeksjournalist gooide Wallraff tot in de jaren tachtig¹² hoge ogen met zijn *operationele* documentaire aanpak, waarmee maatschappelijke veranderingen in de praktijk nagestreefd werden. Hij slaagde erin om sociale thema's zoals werkvoorwaarden van gastarbeiders en andere minderheden op de politieke agenda te plaatsen. Wallraffs omstreden methode vertoonde parallellen met zowel onthullingsjournalistiek als met de participerende observatie van etnologen en sociologen: hij recheerde undercover en bracht er nadien vernietigend verslag over uit.

10. Onze vertaling (evenals het tweede citaat van Czernin, cf. infra). Zie in dit verband ook Zeller (2010).

11. George Steiner schrijft hoe Oppenheimer bij een theaterbezoek in Parijs zijn eigen persoon zag worden opgevoerd in een dramatisering – half fictie en half op feiten berustend – van het verhoor dat zo'n impact op zijn leven had gehad. Steiner vraagt zich af welke verdraaiingen van het ik, welke blik op zichzelf, welke masochistische vernederingen uit een dergelijke spiegeling resulteren (Steiner 2011: 178).

12. In 1985 verscheen van zijn hand *Ganz unten*, dat in Nederlandse vertaling *Ik (Ali)* heet.

Gaandeweg kon die manier van werken op minder sympathie rekenen bij critici van het establishment: het dominante perspectief van de waarnemer maakt een sterke aanspraak op werkelijkheid en authenticiteit; het is bovendien moraliserend van aard. Het blootleggen van een verborgen structuur vergt een ‘standpuntloos’ standpunt van waaruit scherpe kritiek mogelijk is. Daarnaast is het onthullen van de ‘naakte’ waarheid niet mogelijk zonder voorafgaande enscenering, kadrering en narrativisering binnen een bepaald medium. Bij Wallraff biedt de documentaire evenwel onveranderd een geprivilegieerde toegang tot een anonieme institutie, een economische realiteit. Dat de documentaire blik van vandaag eerder waarachtigheid aan de eigen zelfrelativering ontleent, is hem enigszins ontgaan.¹³

Naast de maatschappijkritische, vaak taboedoorbrekende drama's en Wallraffs industriereportages zijn ook Erika Runge's *Bottroper Protokolle* (1968) essentieel voor de documentaire literatuur van de tweede generatie. Het boek bestaat uit een bundel interviews, die Runge afnam van enkele bewoners van Bottrop, een kleine stad in het Duitse Ruhrgebied, die bijna volledig van een kolenmijn afhankelijk was. Naar aanleiding van de nakende stillegging en sluiting van de kolenmijn trok Runge naar Bottrop om er de subjectieve verwerking van maatschappelijke veranderingen te documenteren. Nadien stelde ze de protocollen van de interviews die ze met een bandopnemer had gemaakt te boek.¹⁴ Deze vorm van documentaire literatuur bleek overigens erg verwant aan de methoden van de audiovisuele media, aangezien Runge's interviews al op de radio werden uitgezonden nog voor ze in boekvorm verschenen. Ook werd in 1968 Runge's tv-documentaire *Warum ist Frau B. glücklich?* uitgezonden. Deze tv-documentaire was volledig aan de herinneringen van Maria B. gewijd, een van de geïnterviewde mensen uit Bottrop die niet alleen mijnwerkersweduwe, maar ook keukenhulp, vakbonds lid en moeder van vier kinderen was. Miller ziet de *Bottroper Protokolle* als voorbeeld voor een documentaire literatuur die zich voor het eerst tot een zelfstandig literair genre heeft ontwikkeld, aangezien Runge de techniek van documentenmontage als leidend vormprincipe hanteert. Het spectrum van deze ‘zelfstandige’ documentaire literatuur reikt dan van het eenvoudige citaat tot complexe tekstcollages, terwijl het constitutieve vormkenmerk ervan in de verdubbeling van eigen en door anderen gedane uitspraken ligt (Miller 1982: 97f.). Hoffmann daarentegen beschouwt Runge's *Bottroper Protokolle* als pure interviewliteratuur en ziet deze slechts als een voorvorm van documentaire literatuur (Hoffmann 2006: 408).

13. Zo gebruikt Wallraff in zijn documentaire *Schwarz auf Weiß – Eine Reise durch Deutschland* (2009) de gemeenplaats van de met plastic zak rondstruinende, arme, onontwikkelde zwarte uit Somalië om het alledaagse witte racisme in Duitsland actief uit te lokken en effectvol in beeld te brengen.

14. Tot Runge's ergernis bleek de redactie van uitgeverij Suhrkamp veelvuldig te hebben geschaafd aan de gesproken stijl die haar protocolbundel *Frauen. Versuche zur Emanzipation* (1969), op dezelfde leest geschoeid als de *Bottroper Protokolle*, kenmerkte.

Alexander Kluge is dan weer een sleutelfiguur binnen de ontwikkeling van geëngageerd naar encyclopedisch documentarisme. Van een streng-marxistisch, documentair auteur en filmmaker groeide hij uit tot een experimenteel-documentair auteur. Zijn vroegste protocolbundels (zoals *Lebensläufe* uit 1962) zijn uiterst zakelijk en getuigen van een sterke aversie tegen psychologisch realisme. De door Kluge geschetste levenslopen worden vanuit vogelperspectief beschouwd en in een geschiedenis van *longue durée* geplaatst. Zo bestaat de levensloop van 'De Spaanse wachtpost' uit niet meer dan een paar zinnen: 'In een Spaanse kazerne lag een hoop stro. Een wachtpost werd ervoor geplaatst. Het stro verrotte, zakte tot een hoopje ineen. De wachtpost – niet afgeroepen – stond er nog maandenlang voor' (Kluge 1986: 225, onze vertaling). In dit korte verhaal wordt de absurditeit en de volgzzaamheid van het menselijke handelen op de spits gedreven. Mechanismen die door mensen in het leven worden geroepen, worden door anderen in stand gehouden, hoe abstract en irreëel deze mechanismen in de loop van de geschiedenis door arbeidsdeling en gebrekkige communicatie ook mogen geworden zijn. Door herhaling van deze mechanismen ontstaan maatschappelijke structuren die quasi zelfstandig op de mensen lijken in te werken. Zeller geeft aan dat het niet de politieke inhoud is die voor Kluge het probleem van het documentaire vormt, maar het fictiegehalte van de realiteit zelf. Documentaire teksten zijn kunstwerken die beslag leggen op de rang van het werkelijke, terwijl de realiteit het fictieve substraat blijkt te zijn. In Kluges fictioneel-documentaire *Lebensläufe* worden werkelijkheidspartikels dan ook als het radicaal 'andere' van de werkelijkheid gepresenteerd. Deze levenslopen slaan nooit op het individu zelf – wie is die Spaanse wachtpost? –, maar op een bepaald type mens dat representatief is voor een hele groep. Karakteristiek in de literaire montages van Kluge is dan ook die continue schommeling tussen fantasie en feitelijkheid, waardoor ze enerzijds de gangbare voorstellingen van wat reëel is aan het wankelen brengen en anderzijds de utopie van authenticiteit doen uiteenvallen (Zeller 2011: 111). Kluges nieuwere proza (na 2000) is meer verhalend van aard, maar blijft documentair: het geeft zich over aan een wilde accumulatie van faits divers, *urban legends* en verwijzingen naar zowel historische als actuele gebeurtenissen. Dit plaatst het vertellen, dat autobiografisch wordt, in een sterk mondelinge traditie. Hierbij is sprake van een deels gelouterd, deels reflexief biografisme: de zakelijke observator krijgt weliswaar een persoonlijker profiel, maar zijn blik wordt nog steeds gefilterd door parameters van *longue durée* en door het onpersoonlijke perspectief dat aan de modernistische poëtica van het 'objectieve correlaat' (T.S. Eliot) herinnert. Het kantelmoment binnen deze ontwikkeling is de ontmoeting met Heiner Müller, met wie Kluge *fake interviews* op touw zet. Dit leidt tot een fantasievolle geschiedenisbricolage die – geschraagd door de *markers* van het documentaire en het historische – een vorm van geënceneerde en reflexieve anti-authenticiteit biedt, die we in wat volgt als het kenmerk van de derde generatie zullen omschrijven.

De derde generatie: fictioneel-documentaire literatuur, literaire non-fictie en docuficties

Sinds ca. 2000¹⁵ is er dan sprake van een derde generatie van documentaire literatuur. *Nieuwe* documentaire vormen duiken op waarvan het documentaire gehalte verenigbaar blijkt te zijn met experimenteel gebruik ervan: referentialiteit (als antoniem van fictionaliteit) wordt gecombineerd met zelfreferentie en het documentaire wordt gekoppeld aan een reflectie op het systeem ‘waarbinnen de werkelijkheid überhaupt kan worden gerepresenteerd’ (Czernin 1998: 21). Nichols’ beschrijving van reflexieve en performatieve documentaires geven hier toe al een aanzet. In Nichols’ reflexieve modus is het niet zozeer het engagement van de documentairemaker dat de aandacht opeist, zoals bij de participatieve modus het geval is, maar eerder de representatiemogelijkheden van het medium zelf. De toeschouwer wordt zowel empirisch als epistemologisch uitgedaagd om de documentaire te beschouwen als wat ze is, namelijk een constructie of een representatie van een bepaalde werkelijkheid (Nichols 2011: 194). Al zo vroeg als in Vertovs *De man met de camera* (1929) wordt gedemonstreerd hoe de indruk van realiteit een geconstrueerde is. De performatieve modus benadrukt dan subjectieve kwaliteiten als ervaring en geheugen (Nichols: 202f.). Alhoewel deze categorisering erg ruim is, sluit de subjectieve en affectieve vorm van het documentaire nauw aan bij de Engelse benaming voor documentaire literatuur: ‘testimonial literature’. Een bijzonder voorbeeld van de performatieve modus is de documentaire animatiefilm *Waltz with Bashir* (2008) van Ari Folman, waarbij het niet zozeer om de historische feiten (de Eerste Libanonoorlog in 1982) gaat, maar wel om de emotionele sporen die deze in de ziel van de mens kerven.

Bij de nieuwe documentaire tendensen, die in wezen tegengestelde patronen van referentialiteit en zelfreferentie zijn, staat de overtuiging centraal dat documenten zelf een materialiteit¹⁶ bezitten en dat hierdoor semiotische, narratieve, performatieve of genrematige aspecten zelf tot onderwerp kunnen worden gemaakt: het afstandelijke protocol, de kroniek, de gevalstudie, statistieken, cartografisch en visueel materiaal zijn vormen die betekenis genereren. Door experimenteel gebruik te maken van deze vormen weet de documentaire literatuur van de derde generatie inzichten uit het poststructuralisme, New Historicism en de ‘nieuwe vertelbaarheid’¹⁷ te combineren en is dus niet langer overtuigd van het

15. De begindatum is ontleend aan Porombka (2008). Porombka (2009) bedient zich dan van het oxymoron ‘emphatisch sachlich’.

16. Hier teert de documentaire literatuur op de esthetische richtlijnen ontwikkeld door de historische avantgarde van het interbellum (bijvoorbeeld futurisme, dadaïsme en constructivisme) en gekarakteriseerd door hun rechtstreeks verband met het artistieke materiaal (Zeller 2011: 109).

17. Als postmoderne reactie op de vaststelling dat alles al eens gezegd en verteld is gaat de ‘Neue Erzählbarkeit’ ervan uit dat literatuur middels een gereflecteerde en tegelijkertijd speelse omgang met het voorhanden zijnde materiaal toch een nieuwe vertelbaarheid van de wereld teweeg kan brengen.

feit dat de documentaire blik, hoe tegendraads of subversief ook, een hoger waarheidsgehalte kan opleveren dan de discoursen van de realiteit zelf.

Wat de Duitstalige context betreft, is het fenomeen van de popliteratuur de absolute antipode van Wallraffs discours. Schrijvers als Rainald Goetz, Stückrad-Barre en Christian Kracht gaan eveneens participatief te werk, maar celebreren het ongedistantieerde opgaan in de heersende trends en hypes, die ook sociologisch en ironisch worden gereflecteerd. Volgens Moritz Baßler vormt dit perspectief de betere voorwaarde voor het documentarisme en hij noemt de popliteratoren dan ook de nieuwe kroniekschrijvers of archivisten. Een kenmerk van de literaire neerslag van hun deels gearchiveerde, deels geïmproviseerde werkelijkheidsartikels is: ‘hoe realistischer, hoe treffender, en dit zowel op mimetische als polemische wijze’ (Baßler 2002: 100, onze vertaling). Het interesseveld van deze literatoren is zo breed dat men het documentarisme hier afwisselend encyclopedisch en poëtisch kan noemen. Zo worden hun reportages meestal gekarakteriseerd door een respectloze, onbetrouwbare verteller, die uitermate vooringenomen en soms zelfs beledigend is. Een opvallend gegeven is dat deze schrijvers – als persoonlijkheid – erg tegemoetkomen aan de mediabehoefte aan excentrieke of telegenieke *présence*. De verwevenheid met het journalistieke discours is effectief zeer groot. Martin Doll (2012) voert aan dat de auteurs hun *borderline journalism* in eerste instantie in tijdschriften en krantenbijlages, maar later ook in het domein van de fictie (de roman) publiceren.

Rond de millenniumwisseling kan men dus ook van een meer experimentele documentaire stroming gewagen: deze bestaat uit vormen van documentaire literatuur en drama die wel sterk referentieel, maar tegelijk ook eerder reflexief, performatief of poëtisch dan expositorisch of observationeel zijn. Dat deze derde generatie op een uitgesproken manier de referentialiteit van het document ter discussie stelt (zoals Winfried G. Sebald) heeft tot gevolg dat de auteurs in kwestie niet of nauwelijks naar de benaming ‘documentair’ verwijzen. Anders dan in de jaren zestig vertrekt deze nieuwe documentaire literatuur vanuit de onmogelijkheid om zelf buiten de ideologie te staan en gaat ze bewuster om met de medialiteit, waarbij het particularisme van het eigen standpunt en epistemologische twijfels bij de mogelijkheid tot direct engagement en artistieke kritiek onderkend worden.¹⁸

Net als fictionele literatuur is documentaire literatuur onderworpen aan de verbeeldingskracht van een arrangeur, die partikels uit de werkelijkheid kiest en deze als verplaatsbare decorstukken tot een nieuw geheel samenvoegt. Het verschil tussen documentaire en fictionele literatuur is dus louter gradueel, aangezien

18. De econoom Ève Chiapello en de socioloog Luc Boltanski hebben aangegeven dat de kritische attitude van de kunstenaarskritiek (autonomie, vrijheid, creativiteit, authenticiteit, ...) tot een centrale vaardigheid van de postfordistische managementcultuur is geworden. Deze bevinding tast het vertrouwen in de mogelijkheid van een puur observationeel standpunt verder aan, maar leidt ook tot een toename aan reflexieve of performatieve documentaires, waarbij precies de onmogelijkheid van de documentaire blik als waarachtig wordt ervaren (Boltanski/Chiapello 1999).

ze allebei de werkelijkheid als bouwstof gebruiken om een nieuwe werkelijkheid te creëren. Door objectiviteit na te streven zou documentaire literatuur wel beter in staat moeten zijn om bepaalde aspecten van de werkelijkheid afdoend te belichten, vooral wanneer het sociale en politieke vragen betreft die als heel complex of overweldigend worden ervaren. De subjectieve ingreep van de arrangeur verloopt dan op een meta-esthetisch niveau en beperkt zich tot de selectie en combinatie van geschikt documentair materiaal. Zo maakt de vertelinstantie plaats voor de documentaire vondsten die in collages en montages aan bod komen. Vooral wanneer het documentaire element niet gebruikt wordt om op sociale wantoestanden te wijzen, maar het alleen gekozen wordt om zijn vermeend grotere authenticiteit, is volgens Hoffmann een literatuur die de vloeiende grenzen tussen realiteit en fictie thematiseert, als correctief gewenst (Hoffmann 2006: 411).

Bij Kluge hadden we vastgesteld dat de realiteit zelf al veel fictie bevat en dat documentaire teksten de rang van het werkelijke in beslag nemen. Sebald bouwt hierop verder. Zijn literaire technieken kunnen omschreven worden met de complementair geaarde begrippen van archeologie en bricolage: de knutselaar is een archeoloog in zoverre hij zijn kennis uit gefragmenteerde vondsten op een nieuwe, constructivistische manier bij elkaar voegt (Ölschläger/Niehaus 2006). Wat Sebald over de wereld schrijft, is tegelijk autoreflexief tekstcommentaar en dus van zelfreferentialiteit doordrongen: in ieder geschiedverhaal (ook het eigene) zijn zowel fictionaliteit, constructie en poëzie aan het werk, waardoor elke scherpe differentiatie tussen document en fictie noodzakelijkerwijze iets gebrekkigs in zich heeft. In zijn prozaboek *Austerlitz* (2001) beschrijft Sebald het gedeeltelijk authentieke levensverhaal van Jacques Austerlitz, een professor architectuur- en cultuurgeschiedenis die in de jaren veertig als Joods kind vanuit Praag naar Wales kon vluchten en bij een predikant en zijn vrouw opgroeide. Pas vele jaren later ontdekt Austerlitz zijn ware afkomst en begrijpt waarom hij zich zo ontworteld voelt. Austerlitz gaat op zoek naar sporen, verzamelt feiten, objecten en documenten, die hem moeten in staat stellen om het verleden te reconstrueren en opnieuw in herinnering te brengen. Hierin spiegelt zich Sebalds wens, het verloren gegane verleden enigszins te kunnen herstellen. Ook hij is een verzamelaar, een fanatieke archiefbezoeker, een rondtrekkende wandelaar die als literair archeoloog de sporen van het verleden in het landschap en in stadsbeelden wil aflezen. Ook hij moest kennis over de Duitse voorgeschiedenis inhalen, aangezien hij die niet had meegemaakt en men hem die in zijn kindertijd grotendeels had verzwegen. Naar eigen zeggen werd Sebald door de documentaire golf van de jaren zestig en zeventig aangespoord om met feitenmateriaal te werken: 'Ik geloof dat, literair gezien, juist in het overgangsgedebiet tussen document en fictie de interessantste dingen ontstaan.'¹⁹ Recherche en fictie, biografie en historiografie vermengt hij in *Auster-*

19. Uit het interview 'Ich fürchte das Melodramatische' dat Martin Doerry en Volker Hage van *Der Spiegel* in 2001 met Sebald deden, (onze vertaling), [31 juli 2013]: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html>

litz met elkaar, waardoor een ‘hybride’ prozavorm tot stand komt die door intermedialiteit en intertekstualiteit nog toeneemt. Op deze manier zaait Sebald bewust verwarring bij de lezer. Het Austerlitz-personage wordt ook psychologisch niet uitgediept en enkel getoond in zijn herinneringen, in zijn omgang met dode mensen en voorwerpen uit het verleden, kortom ‘door montage van beschrijvingen, documenten en reflecties’ (Verraguth 2003: 33, onze vertaling). *Austerlitz* is ook een montage van verschillende genres: biografie, detectiveverhaal, reportage en reisbeschrijving. Een derde soort van montage is Sebalds gebruik van zwart-witfoto’s, die als hulpmiddel voor zijn literaire archeologie dienen en hier en daar in *Austerlitz* als vondsten opduiken. Deze foto’s zijn zonder commentaar in de tekst gemonteerd (Kempowski deed voor zijn *Echolot*-project hetzelfde), wat het prozaboek niet alleen een documentair aura verleent, maar ook lege of onbestemde plaatsen doet ontstaan, die de lezer met associatief denken/herinneren moet opvullen. Ook al lijken foto’s aanspraak te kunnen maken op een ondubbelzinnige, visueel gefixeerde waarheid, fotomanipulatie bestaat al meer dan 150 jaar. Daarenboven zijn ook onbewerkte foto’s niet neutraal, want ze zijn slechts een momentopname en kunnen dus alleen een fragment van de werkelijkheid tonen. In *Austerlitz* wordt de vraag naar hun vermeende authenticiteit en bewijskracht op een suggestieve manier geënceneerd. Sebald drukt bijvoorbeeld over twee pagina’s gespreid een foto af van een videostill uit *Theresienstadt: Een documentaire over het vestigingsgebied van de Joden* (1944). Door de close-up krijgt het beeld een te vage, korrelige structuur (Sebald 2001: 353-354). Op die manier wordt de door nazi’s vervalste werkelijkheid nog een keer extra vervormd, aangezien het een videostill betreft uit een pseudodocumentaire, een zorgvuldig geënceneerde propagandafilm waarmee de nazi’s lieten uitschijnen dat de Joden in het concentratiekamp een normaal leven leidden.

Ten slotte willen we na de fictieel-documentaire literatuur van Kluge en Sebald ook nog kort ingaan op enkele in meer of mindere mate documentaire werken. Zo ontleent het literaire non-fictieboek de indruk van urgentie, authenticiteit en waarachtigheid aan een beproefd narratief procedé: Geert Maks *In Europa* (2004) is gestoeld op een vrij klassieke definitie van historicisme, namelijk de stelling dat ‘the past can be known only insofar as it has continued to exist in the present’²⁰ (White 1987: 91). Mak vertrekt vanuit de leefwereld van de lezers, nazaten en erflaters en dus niet vanuit het historische materiaal. Vanuit deze omkering kan men een plaats geven aan de recente stroom van literaire docuficties die in sterke mate vertrekken van geografische plaatsen en tegelijk creatief omgaan met de historische werkelijkheid. Jonathan Littells *Les Bienveillantes* (2006) en Laurent Binets *HHhH* (2010) zijn erg gehecht aan de historische waarheid; eerstgenoemde oriënteert zich met zijn historische fictieroman

20. Vergelijk ook met de uitspraak van het Austerlitz-personage, ‘dat niets van wat de geschiedenis vertelt waar is, dat het gebeurde nog helemaal niet is gebeurd maar nu pas gebeurt, op het moment dat wij eraan denken’ (Sebald 2003: 117).

(*faction*²¹) sterk aan de gedocumenteerde getuigenissen van de Auschwitz- en *Einsatzgruppen*processen, terwijl laatstgenoemde de historische biografie van de Gestapo-chef Richard Heydrich doorspekt met fictieve elementen en zelfreflecties over zijn eigen schrijversrol tijdens de totstandkoming van dit ‘factioneel’ werk. De roman citeert vakliteratuur die het socio-economische en historische kader voor de gebeurtenissen schetst, maar geeft daarnaast ook blijk van een sterk literariserende weergave en dit mede door middel van een onbetrouwbare verteller. Binet versterkt de narratieve suspense door (anachronistisch) te verwijzen naar achtervolgingsscènes in Franse films. Auteurs als Daniel Kehlmann²², Laurent Binet en Steve Sem-Sandberg²³ kunnen tot een stroming van ‘New Sincerity’ gerekend worden die afwijkt van de deconstructieve premissen van de historiografische metafiction.

Een voorbeeld van reportageachtige, experimentele historiografie is het boek *1913* (2012) van Florian Illies. Illies werd bekend met *Generation Golf* (2000), een in de stijl van een feuilleton geschreven studie van zijn eigen generatie. *1913* is de literaire prosopografie van een generatie aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog. Het boek staat bol van bekende en onbekende anekdotes uit de bekende levens van schrijvers, componisten en politici. Illies maakt gebruik van een alwetende verteller die kan omschakelen tussen handelingen die tegelijkertijd op verschillende locaties plaatsvinden. Proleptische kanttekeningen (die men in een boek over ‘de vooravond van’ zou verwachten) worden echter tot een minimum beperkt. Het tempo van de scènwisselingen ligt hoog en appelleert aan de verslaggeving bij een voetbalwedstrijd. Dat live-effect wordt ook verhoogd door het gebruik van de tegenwoordige tijd. Genrematig doet *1913* wat denken aan de ‘*historia literaria*’;²⁴ de tekst bestaat uit een compilatie van andere bronnen (veel egodocumenten) en wil eerder verrassen door onverwachte combinaties dan door psychologische uitdieping of het aanboren van een vernieuwend perspectief op bekende feiten.

-
21. Bij ‘faction’ (een porte-manteauwoord samengesteld uit ‘fact’ en ‘fiction’) vormen waargebeurde feiten de aanleiding om een fictief verhaal te schrijven, precies zoals Truman Capote voor *In Cold Blood* (1965) deed. Faction hangt nauw samen met een begrip als ‘New Journalism’: als reactie op het objectieve, droge opsommen van feiten ontstond deze literaire reportagestijl tijdens de jaren zestig en zeventig van de Verenigde Staten.
 22. Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005) verscheen een jaar later als *Het meten van de wereld*. Centraal in deze historische roman staan de biografieën van de Duitse wetenschappers Carl Friedrich Gauß en Alexander von Humboldt.
 23. In het Zweeds verscheen van Sem-Sandbergs hand de historische roman *De fattiga i Łódź* (2009), waarin het getto van Łódź (Litzmannstadt) vanuit het slachtofferperspectief wordt beschreven; de Nederlandse vertaling volgde twee jaar later: *De onzaligen van Łódź*. In *Ravensbrück* (2003, tien jaar later in het Nederlands verschenen) wordt de biografie van Milena Jesenská, een vriendin van Kafka, vanuit verschillende perspectieven uit de doeken gedaan. Opvallend is het veelvuldige gebruik van analepsis en prolepsis, evenals het gebruik van fragmenten uit boeken, artikels, reportages en essays van en over Milena Jesenská. In een afsluitende noot geeft de auteur uitleg bij zijn werkwijze.
 24. De ‘*historia literaria*’ kan men zowat als de *Reader’s Digest* ten tijde van de verlichting beschouwen.

Conclusie

Wanneer we nu opnieuw het schema van Millers typologische driehoek bekijken, valt op dat in de nieuwere documentaire literatuur de tak van de (documenten)montage zo goed als vermolmd is, en dat de andere twee takken nog floreren, zij het in gemodificeerde vorm. Zo zorgt een term als *faction* voor meer toenadering tussen de andere twee takken en kunnen literaire stadsbeelden met literaire reisbeschrijvingen worden aangevuld. Het meer experimentele gebruik van documentair materiaal van de derde documentaire generatie laat zich door de grote onderlinge verscheidenheid van de werken moeilijker in Millers schema invoegen en dus dient bij elk werk afzonderlijk overwogen te worden of het bij een bepaalde tak geassocieerd kan worden.

Het documentaire is dus steeds minder een genrekenmerk of een poëticaal programma, maar steeds meer een leesstrategie of een vorm van (documentaire) enscenering. Net zoals er (tot op bepaalde hoogte) een postmodern te lezen Marcel Proust mogelijk was, is ook de documentaire leeswijze van Proust denkbaar, zoals bijvoorbeeld door Sebald, die demonstreert hoe hij de (door Proust zorgvuldig gederealiseerde, gestileerde) settings van Prousts romans bereist en in kaart brengt. Dat daarbij de literair-esthetische habitus zelf aan een grondige transformatie onderworpen wordt, lijdt geen twijfel. Uit nieuwere experimenten met het genre blijkt dat het documentaire gehalte eerder fungeert als flexibele parameter of markering van het gezegde en/of het getoonde. De nieuwe dimensies die daarbij aan bod komen zijn eigen aan reflexieve en performatieve vormen van documentarisme: de relatie tussen literatuur en (nieuwe) economie (onder andere de thematisering van precare arbeidsvoorwaarden, met inbegrip van de precare status van de auteur-kunstenaar en van de documentaire).

Wat de centrale vraag van het documentarisme betreft en die we in de inleiding aanhaalden, mogen we allereerst stellen dat het documentaire niet de zaak zelf kan zijn, aangezien elk document duiding nodig heeft en het dus niet volstaat dat het in een literaire context geplaatst wordt om voldoende betekenis te genereren. Zo zou men Runges geluidsbanden met interviews fenomenologisch als de zaak zelf kunnen beschouwen, maar hoe raakt men dan zonder mediatie van geregistreerde feiten tot een pragmatische theorie die sociale misstanden kan tegengaan? Wat het tweede en derde punt betreft, hebben via het werk van Kluge en Sebald kunnen aantonen dat het overgangsgebied tussen documenten en fictie de inzet vormt van de derde generatie van documentaire literatuur. Deze manipuleert het historische materiaal, maar doet dit op een zodanig zelfbewuste en gemarkeerde wijze waardoor de bezorgdheid over het 'manipuleren van de werkelijkheid' (die tot het failliet van de tweede generatie leidde) niet langer aan de orde is.

Bibliografie

- Arnold, H.L. & Reinhardt S. (red.) *Dokumentarliteratur*. München: Edition Text + Kritik, 1973.
- Barton, B. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Baßler, M. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H.Beck, 2002.
- Baßler, M. *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen: Francke, 2005.
- Binet, L. *HHhH*. Paris: Grasset, 2010.
- Boltanski L. & Chiapello, È. *Le nouvel esprit du Capitalisme*. Parijs: Éditions Gallimard, 1999.
- Breuer, I. *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln: Böhlau, 2004.
- Büchner, G. *Lenz*. Stuttgart: Reclam, 2006 (1839).
- Czernin, F.J. 'Dialog über Heimrad Bäckers *nachschrift*', in: *wespennest*. 112, 1998, 18-29.
- Döblin, A. *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1963.
- Döblin, A. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Zürich/Düsseldorf: Walter-Verlag, 1996.
- Doll, M. *Fälschung und Fake: Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2012.
- Fähnders, W. 'Dokumentarliteratur', in: Fricke, H. e.a. (red.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: De Gruyter, 1997, 383-385.
- Hoffmann, D. *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Bd. 1: Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur*. Tübingen: Francke, 2006.
- Illies, F. *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 2012.
- Kluge, A. *Lebensläufe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. (*Lebensläufe* uit 1962 + toevoegingen)
- Kluge, A. *Chronik der Gefühle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- Littell, J. *Les Bienveillantes*. Paris: Les Éditions Gallimard, 2006.
- Mak, G. *In Europa: reizen door de twintigste eeuw*. Amsterdam: Atlas, 2004.
- Mende, W. *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*. Köln: Böhlau, 2009.
- Miller, N. *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München: Fink, 1982.
- Nichols, B. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 2001.
- Ölschläger, C. & Niehaus, M. (red.) *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. (Philologische Studien und Quellen 196). Berlin: Erich Schmidt, 2006.
- Porombka, S. 'Really Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen', in: Zemanek, E. & Krones, S. (red.) *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: transcript, 2008, 267-280.
- Porombka, S. 'Narrative Sachlichkeit. Kulturwissenschaftliche Perspektiven für den Umgang mit Sachtexten im Unterricht', in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*. 56, 2, 2009, 286-311.
- Sebald, W.G. *Austerlitz*. München, Wien: Hanser, 2001 en Amsterdam: De Bezige Bij, 2003.
- Sebald, W.G. *Campo Santo*. Uitgegeven door S. Meyer. München, Wien: Hanser, 2003.
- Steiner, G. *Gedanken dichten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2011.

- Verraguth, H. 'W.G. Sebald und die alte Schule', in: Arnold, H.L. (red.) *W.G. Sebald. Text + Kritik 158*. München: Edition Text + Kritik, 2003, 30-42.
- White, H. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Zeller, C. *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970*. Berlin: De Gruyter, 2010.

HET VELD

JEUGDLITERATUUR

Vanessa Joosen

Universiteit van Tilburg (NWO)/ Universiteit Antwerpen

De studie van de jeugdliteratuur heeft pas relatief recent een plaats gekregen in de literatuurwetenschap. Aanvankelijk waren het vooral pedagogen die zich voor kinderboeken en hun opvoedende waarde interesseerden. ‘Wetenschap was een ernstige zaak en kinderboeken... ja, kinderboeken was iets kinderachtigs en had niets met wetenschap te maken’, schetst Lea Dasberg (1978: s.p.) de afkeer van literatuurwetenschappers voor de jeugdliteratuur. Pas toen er in de jaren zeventig kritiek kwam op de tekstimmanente benadering van het ‘new criticism’, de aandacht voor context en ideologie in de literatuur toenam en het object van de literatuurstudie verbreed werd (met ook vrouwenliteratuur en koloniale literatuur), kwam de jeugdliteratuur in het vizier van de literatuurwetenschappers. Bovendien was er in het begin van de jaren zeventig sprake van een ‘emancipatie’ van de Nederlandstalige jeugdliteratuur: het genre won aan inhoudelijke en esthetische complexiteit en aan literaire status – eerst in Nederland, later ook in Vlaanderen.

Binnen de literatuurwetenschap zijn kinderboeken en adolescentenromans de voorbije decennia bestudeerd vanuit dezelfde invalshoeken en interessegebieden die voor de analyse van literatuur voor volwassenen dominant waren (o.a. feminisme, psychoanalyse, marxisme en poststructuralisme), vaak met een bijkomende vergelijkende component, waarbij gezocht wordt naar de verschillen tussen jeugdliteratuur en volwassenenliteratuur. Recenter zijn de *queer studies*, *ablism*, *imagologie*, *media studies*, *life writing*, cognitieve narratologie en *age studies* van invloed. Ideeën van denkers als Adorno, Bakhtin, Barthes, Bourdieu, Deleuze, Even-Zohar, Foucault, Genette, Iser, Kristeva, Said en Sontag zijn door de onderzoekers in het veld opgepikt en vertaald naar de specifieke context van de jeugdliteratuur. Zo trekt de Canadese onderzoeker Perry Nodelman (1992) een analogie tussen gekoloniseerde volkeren en kinderen wanneer hij de ideeën van Edward Said toepast op kinderboeken en kindercultuur: de jeugd is voor hem ook een gekoloniseerd land waarin volwassenen de plak zwaaien en kinderen allerlei strategieën ontwikkelen om aan die controle te ontsnappen.

Enkele stromingen uit de literatuurwetenschappen blijken bijzonder goed bij de studie van de jeugdliteratuur te passen. Kim Reynolds (2011: 42) wijst erop dat psychoanalyse een van de meest voor de hand liggende en vroegste theorieën was die toegepast werden op kinderboeken: er zijn talloze voorbeelden te vinden van verhalen waarin de wensdromen, angsten en frustraties van kinderen centraal staan en die zich lenen tot een psychoanalytische interpretatie. Zo wordt het afdalen naar Wonderland van Lewis Carrolls Alice geïnterpreteerd als een exploratie van haar onderbewuste. Jacqueline Rose (1984) leest J.M. Barrie’s *Peter Pan* dan

weer als een projectie van volwassen angsten en verlangens op de kinderwereld. ‘The boy who doesn’t want to grow up’ is geen wensdroom van het kind, maar van de volwassene. Daarnaast is het aantal kinderboeken waarin auteurs hun jeugdherinneringen verwerken aanzienlijk, en ook deze verhalen lenen zich voor psychoanalytische beschouwingen. Tegenwoordig worden die verhalen veelvuldig bestudeerd vanuit het zogenaamde *life writing*, een stroming die al dan niet gefictionaliseerde (auto)biografieën bestudeert.

Ook het feminisme van de tweede golf, dat in de jaren zestig in de Verenigde Staten ontstond en de emancipatie van de vrouw en de erkenning vrouwenliteratuur bevocht, heeft van meet af aan een belangrijke invloed gehad op de studie van de jeugdliteratuur. Enerzijds was het schrijven van kinderboeken voor vrouwen in de negentiende eeuw een acceptabele professionele bezigheid, en werden die oude boeken van vergeten schrijfsters gretig aan feministische analyses onderworpen. Anderzijds waren opvoeders uit de jaren zestig en zeventig bekommerd over de rolmodellen op het vlak van gender die de jeugdliteratuur aan jonge lezers aanbiedt. De populaire sprookjes van Charles Perrault en de Gebroeders Grimm werden om die reden zowel aangeprezen als veroordeeld. Tot op vandaag vormt de literaire constructie van seksuele identiteit een belangrijk aandeel in de studie van de jeugdliteratuur. *Queer studies* benadrukt dat de manier waarop mensen identiteiten en normen bepalen gebaseerd is op maatschappelijke conventies, bijvoorbeeld over gender. Vooral bij de analyse van adolescentenromans hebben de inzichten van o.a. Judith Butler de laatste decennia voor vruchtbare analyses gezorgd: in deze romans staan identiteitsvorming en het uitproberen (*performen*) van verschillende rollen immers vaak centraal.

Kijken we dan naar andere recente, toonaangevende publicaties in het veld van de jeugdliteratuur, dan blijkt een aantal theorieën en denkers opvallend sterk aanwezig, omdat ze bij uitstek geschikt zijn voor dit genre. Zo is de invloed van M.M. Bakhtin en Michel Foucault, met hun aandacht voor machtsverhoudingen en -omkeringen, groot in de studie van de jeugdliteratuur, dat nog steeds gezien wordt als een cultureel medium waarin volwassenen kinderen proberen te vormen (zij het minder openlijk en rechtlijnig als voordien). In *Power, Voice and Subjectivity in Children’s Literature* wijst Maria Nikolajeva (2010: 10) er bijvoorbeeld op dat het competente kind uit veel kinderboeken niet meer is dan een tijdelijke, carnavaleske omkering van de machtsverhoudingen, die er uiteindelijk toe dient om de controle van de volwassene over het kind te versterken.

Naast de hermeneutische studie van jeugdboeken heeft empirisch onderzoek naar het kind als lezer een relatief groot aandeel in dit veld (zie ook Ghesquiere 2011). Hierin vullen literatuurwetenschap, pedagogie, sociologie en psychologie elkaar aan. Recent is er bij onderzoekers ook belangstelling voor inzichten uit de cognitieve wetenschap. Zo verbindt John Stephens (2012) *cognitive mind mapping* met een populaire thematiek in kinderboeken: de multiculturele samenleving en de daarbij horende identiteitsvorming van kinderen als personages en als lezers.

Typerend voor de jeugdliteratuur is verder dat het beeld er vaak een belangrijk aandeel heeft, terwijl het aantal geïllustreerde boeken voor volwassenen eerder beperkt is. Voor de analyse van illustraties putten onderzoekers uit kennis en concepten binnen onder andere de semiotiek en de kunstgeschiedenis. Zo beschouwen Maria Nikolajeva en Carole Scott prentenboeken als een combinatie van twee semiotische codes (verbale en iconische tekens), die elk een aparte manier van lezen en interpreteren vragen. In eigen land ging Marita Vermeulen de invloeden na van grote Vlaamse en internationale meesters op het werk van hedendaagse illustratoren.

In tegenstelling tot de literatuur voor volwassenen heeft ook het e-boek al voor vernieuwing gezorgd in het jeugdboek, en dan met name in het prentenboek. Verschillende geïllustreerde klassiekers zijn al bewerkt tot interactieve digitale versies, en er worden nieuwe verhalen voor kinderen ontwikkeld die de mogelijkheden van de tablet-computer doelbewust integreren. De vraag is hoe die de vorm en het lezen van kinderboeken veranderen, en welke invloed ze uitoefenen op literaire competentie. De studie van de jeugdliteratuur is dan ook bij uitstek een interdisciplinair veld.

De laatste twee decennia is er een verschuiving merkbaar, die deze interdisciplinariteit nog versterkt. Het eigene van de jeugdliteratuur ligt in grote mate in de onevenwichtige communicatieve situatie (Ghesquiere 2009: 23-24), waarbij een volwassen schrijver zijn tekst in de eerste plaats aan kinderen richt. Daarnaast lezen er steeds andere volwassenen mee, hetzij voor hun eigen leesplezier, of als mediatoren die boeken selecteren om aan kinderen door te geven (uitgevers, leerkrachten, ouders, bibliothecarissen, enzovoort). Diezelfde situatie, waarbij de makers in leeftijd verschillen van een aanzienlijk deel van het doelpubliek, zien we ook bij andere cultuuruitingen voor de jeugd, zoals het jeugdtheater, de familie-film, kinderliedjes en kindertelevisie, maar eveneens bij speelgoed en games. Door de overlapping met andere kindgerichte media maakt de studie van de jeugdliteratuur tegenwoordig vaak deel uit van het bredere *cultural studies* (soms specifiek afgebakend als *childhood studies*). Jeugdboeken worden sowieso vaak bewerkt – denk bijvoorbeeld aan de films, games, het speelgoed, het themapark en de schier eindeloze stroom *fan fiction* die resulteerden uit J.K. Rowlings reeks rond *Harry Potter*, of aan alle luisterboeken, toneelbewerkingen en HEMA-merchandising die gemaakt zijn op basis van *Jip en Janneke*. Dit maakt jeugdliteratuur tot een boeiend onderwerp voor *media studies* en adaptatietheorie.

Het onderwerp van de studie, ‘de jeugdliteratuur’, is sowieso relatief en veranderlijk. ‘Literatuur’ is bij jeugdliteratuur nooit beperkt gebleven tot de schone letteren, maar behelsde van meet af aan ook pedagogisch georiënteerde boeken. De aandacht voor populaire lectuur en non-fictie is de laatste jaren toegenomen. Maar ook het begrip ‘jeugd’ is relatief, en de grenzen daarvan zijn opgerekt tot boven de achttien jaar. Cross-overliteratuur heeft de laatste twee decennia aan belang gewonnen: de term wordt zowel gebruikt voor kinderboeken die door volwassenen gelezen worden (zoals *Harry Potter*) als voor tienerboeken die qua the-

matiek en complexiteit aansluiten bij de volwassenenliteratuur (zoals in ons taalgebied de adolescentenromans van Bart Moeyaert, Anne Provoost, Floortje Zwigtman en Benny Lindelauf). Het corpus van bestudeerde teksten is dus niet alleen bijzonder gevarieerd, maar ook dynamisch. Over de definitie en afbakening van de jeugdliteratuur wordt nog steeds gediscussieerd.

De institutionele context

De jeugdliteratuur heeft weliswaar al lang de weg naar de literaire theorie gevonden, omgekeerd blijkt dat voorlopig nog nauwelijks het geval. Dat is een gemiste kans, zo benadrukt auteur Aidan Chambers: ‘I have often wondered why literary theorists haven’t yet realised that the best demonstration of all they say when they talk about phenomenology or structuralism or deconstruction or any other critical approach can be most clearly and easily demonstrated in children’s literature’ (geciteerd in Hunt 1991: 5). Toch situeert de studie van de jeugdliteratuur zich voornamelijk in gespecialiseerde vaktijdschriften, publicaties en cursussen. Er bestaat ook één Nederlandstalig wetenschappelijk tijdschrift over jeugdliteratuur – *Literatuur zonder leeftijd*. Daarin vroeg Rita Ghesquiere zich af of de studie van de jeugdliteratuur wel baat heeft bij een aparte status: ‘Zichtbaar worden is tegelijkertijd “zich afzonderen”’ (2011: 10). Zo dreigt jeugdliteratuur alleen bestudeerd te worden door een klein groepje vakidioten en blijven andere onderzoekers erop neer kijken als een ‘leuk’ maar wat kinderachtig onderwerp. Een betere integratie van de jeugdliteratuur in curricula en publicaties over literatuur is dus wenselijk, maar dat gebeurt in de praktijk relatief weinig: ‘Krijgt de jeugdliteratuur een plaats in algemene vakken zoals verhaalanalyse, semiotiek of vertaalwetenschap? Haalt wie onderzoek doet naar bijvoorbeeld de historische roman ook meteen historische jeugdromans erbij en wordt bij het onderzoek van Nederlandse poëzie in de jaren tachtig spontaan ook aan de jeugd- en kinderoëzie gedacht?’ vraagt Ghesquiere zich terecht af (2011: 10). Wie de jeugdliteratuur gaat zoeken in vakbeschrijvingen, anthologieën en literatuurgeschiedenissen moet zich doorgaans met weinig (of niets) tevreden stellen.

Institutioneel gezien blijft de positionering van de jeugdliteratuur in het academische veld bovendien een heikele kwestie. Vanaf de jaren zeventig vertaalt de toenemende academische aandacht voor jeugdliteratuur zich internationaal in een groeiend aantal proefschriften, onderzoekscentra en leerstoelen. Vermeldenswaard is de International Research Society of Children’s Literature (IRSCL), opgericht in 1970. Ze organiseert een tweejaarlijks congres, voorziet in financiële steun voor beginnende onderzoekers, geeft het tijdschrift *International Research in Children’s Literature* uit en verleent de IRSCL Award aan een gepubliceerd werk over kinder- en jeugdliteratuur.

Ook in Vlaanderen en Nederland is de groeiende aandacht voor jeugdliteratuur sinds de jaren zeventig merkbaar. Maar in tegenstelling tot bijvoorbeeld de

Verenigde Staten, het Verenigd Koninkrijk, de Scandinavische landen en Duitsland, krijgt de studie van de jeugdliteratuur hier maar moeilijk vaste voet aan de grond. De enige Vlaamse hoogleraar jeugdliteratuur, Rita Ghesquiere, is na haar emeritaat in 2009 niet vervangen, en in Nederland wordt na 2013 ook de Annie M.G. Schmidt leerstoel aan de Universiteit van Leiden opgeheven, die sinds 1995 bekleed werd door Helma van Lierop. Aan andere universiteiten lijkt de aandacht voor jeugdliteratuur af te hangen van occasionele interesses van hoogleraren en tijdelijke onderzoekers. Ze is vrijwel nergens verzekerd, ook al wordt er veel onderzoek verricht. Sinds 2011 wordt aan de Universiteit van Tilburg wel de eerste Nederlandstalige Master Jeugdliteratuur ingericht, en op doctoraal en postdoctoraal niveau is de studie van de jeugdliteratuur in Vlaanderen en Nederland een bloeiend en productief veld. In Vlaanderen is de laatste jaren onderzoek gedaan naar diverse onderwerpen, zoals kinderpoëzie (Jan Van Coillie), jeugdliteratuur over de Holocaust (Katrien Vloeberghs), sprookjesbewerkingen en intertekstualiteit (Vanessa Joosen), Latijnse sprookjes (Stijn Praet), vertalingen van jeugdboeken en sprookjes (Jan Van Coillie, Vanessa Joosen), canonisering (Sara Vandenbossche), bewerkingen van mythen (Sylvie Geerts) en prentenboeken (Kris Nauwelaerts).

Volgend jaar verschijnt bovendien een nieuwe geschiedenis van de jeugdliteratuur, onder redactie van Rita Ghesquiere, Vanessa Joosen en Helma van Lierop. Dat boek sluit aan bij een sterke internationale belangstelling voor de geschiedenis van de jeugdliteratuur. Het verleden van de jeugdliteratuur was lange tijd nauwelijks ontgonnen gebied, en biedt nog steeds volop ruimte voor verder onderzoek. Dat zal niet alleen resultaten opleveren voor onderzoekers in het veld. Jeugdboeken blijven immers een belangrijke bron om na te gaan wat leeft in een maatschappij en welke kennis, waarden en wereldbeeld de volwassenen aan de volgende generatie willen doorgeven. Daarvoor kiezen de makers van jeugdboeken al eeuwenlang uiteenlopende vormen en middelen, en die blijven het bestuderen meer dan waard.

Bibliografie

- Dasberg, L.. 'k Zag twee beren... maar één telt niet mee', in: *Project Jeugdliteratuur* 1.0.12., 1978.
- Ghesquiere, R. 'Zijn we goed bezig? Mijmeren over het onderzoek naar (jeugd)literatuur', in: *Literatuur zonder leeftijd*. 25 (84), 2011, 7-17.
- Hunt, P. *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Nikolajeva, M., en C. Scott. *How Picturebooks Work*. Londen: Routledge, 2001.
- Nodeman, P. 'The other: Orientalism, colonialism, and children's literature', in: *Children's Literature Association Quarterly*. 17 (1), 1992, 29-35.
- Reynolds, K. *Children's Literature: A Very Short Introduction*. London: Routledge, 2011.

- Rose, J. *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan, 1984.
- Stephens, J. 'Editorial: Cognitive Mind Mapping and Children's Literature', in: *International Research in Children's Literature*. 5 (2), 2012, v-ix.
- Vermeulen, M. *Buiten de lijntjes gekleurd*. Tiel: Lannoo, 2006.

Publicaties over jeugdliteratuur

- Ghesquiere, R. *Jeugdliteratuur in perspectief*. Leuven: Acco, 2009.
- Joosen, V. en Vloeberghs, K. *Uitgelezen jeugdliteratuur*. 2^{de} druk. Leuven: LannooCampus, 2011.
- Natov, R. *The Poetics of Children's Literature*. New York: Routledge, 2003.
- Nel, P. & Lissa, P. (red.) *Keywords for Children's Literature*. New York: New York UP, 2011.
- Nikolajeva, M. *Power, Voice and Subjectivity in Children's Literature*. London: Routledge, 2010.
- Nodelman, P. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2009.
- O'Sullivan, E. *Comparative Children's Literature*. London: Routledge, 2005.
- Parlevliet, S. *Meesterwerken met ezelsoren: bewerkingen van literaire klassiekers voor kinderen 1850-1950*. Hilversum: Verloren, 2009.
- Reynolds, K. & Grenby, M. *Children's Literature Studies: A Research Handbook*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Van den Hoven, P. *Jeugdliteratuur bestaat niet*. Leuven: LannooCampus, 2011.

Belangrijkste internationale tijdschriften

- International Research in Children's Literature*
Children's Literature in Education
Children's Literature Association Quarterly
The Lion and the Unicorn

LITERATUURSOCIOLOGISCHE BENADERINGEN VAN DE AUTEUR

Laurence van Nuijs
FWO-Vlaanderen / KU Leuven

Hoewel men de literatuursociologie vaak voorstelt als een ‘discipline’, kan men ze vandaag beter omschrijven als een kritische positie, die zich op het grensvlak situeert van verschillende tradities en haar coherentie niet zozeer dankt aan de instrumenten die ze inzet of aan de theoretische modellen waarop ze zich beroept, maar aan de contextualiserende houding die literatuursociologen aannemen ten opzichte van de literatuur. De hedendaagse sociologische auteursbenaderingen uit de Franstalige wereld die in deze bijdrage aan bod komen, vormen hier een illustratie van: ze maken dankbaar gebruik van methodes en instrumenten zowel uit de literatuursociologische traditie¹ als uit andere humane wetenschappen en uit de literatuurtheorie, met het oog op een beter begrip van de auteur als een sociale actor, als een discursieve constructie en als een verbeeldingsobject.

De twee fronten van de literatuursociologie

Traditioneel worden er binnen de literatuursociologie twee richtingen onderscheiden, die men, enigszins vereenvoudigend, kan omschrijven als *tekstextern* en *tekstintern*. Het eerste perspectief bestudeert het functioneren van *de literaire tekst in de maatschappij*. De tekst wordt gezien als een materieel product, dat in omloop wordt gebracht door verschillende ‘actoren’ (auteurs, uitgevers, boekhandelaars, critici, enzovoort) die ingebed zijn in een welbepaald maatschappelijk domein. Dit perspectief wordt in Frankrijk vanaf het einde van de jaren vijftig uitgewerkt door de comparatist Robert Escarpit en de onderzoekers van de ‘school van Bordeaux’. Binnen hun *empirische* benadering van het *litteraire feit* gaat onder meer aandacht uit naar de maatschappelijke positie van de auteur, zijn socio-professionele achtergrond en zijn inkomen (Escarpit 1958, 1970). Vanaf de jaren zeventig wordt dit perspectief systematischer uitgewerkt in het veldtheoretische model van Pierre Bourdieu (1971, 1992), dat de basis vormt voor een ware ‘sociologie van de auteur’ (Dubois 1978). Het ‘litteraire veld’ functioneert, vanuit dit literatuursociologische perspectief, als een gestructureerde sociale ruimte, een systeem van oppositionele relaties dat beregeld wordt door een aantal specifieke waarden en overtuigingen. In dit veld bezetten auteurs een bepaalde ‘positie’, die mee bepaald

1. Voor een recente kritische bespreking van de voornaamste concepten uit de literatuursociologie en de sociokritiek, zie Gremlin – COntEXTES, 2014.

wordt door hun traject (scholing, deelname aan verenigingen en groepen, medewerking aan tijdschriften, enzovoort). Hun handelingen, die programmatische en kritische teksten, manifesten, maar ook inhoudelijke en stilistische keuzes in het literaire werk omvatten, worden gezien als ‘strategieën’ die auteurs aanwenden. Zowel bewuste belangen als ‘onbaatzuchtige belangen’ (*intérêts désintéressés*) kunnen die strategieën motiveren.

Een van de sterke hypothesen van het bourdieuaanse model, dat verder wordt uitgewerkt, genuanceerd en aangevuld in het werk van onder meer Christophe Charle (1979), Alain Viala (1985) en Gisèle Sapiro (1999), betreft de ‘autonomisering’ van het literaire veld: rond het midden van de negentiende eeuw wordt het literaire veld in Frankrijk een relatief autonoom maatschappelijk domein, dat haar eigen regels definieert. Auteurs zullen zich meer bepaald toeleggen op de ‘beperkte’ productie, op een literatuur voor ‘literatoren’ die zich afzet tegen de ‘industriële literatuur’ en zich afzijdig houdt van het maatschappelijke leven. Tegen de achtergrond van die hypothese denken literatuursociologen na over de manier waarop de romantische visie op de auteur als ‘creatief genie’ tot stand komt, alsook over de vele paradoxen die de conditie van de moderne schrijver kenmerken. Hoe gaat de auteur bijvoorbeeld om met de contradictie tussen enerzijds commercieel succes en deelname aan de cultuurindustrie en anderzijds de wet van originaliteit en symbolische erkenning die het veld beregelt (Dubois 1978)? Ook de contradicties van het auteursstatuut worden belicht: bij gebrek aan een volwaardige bezoldiging en een ontwikkeld professioneel apparaat ziet de auteur zich genoodzaakt om zijn literaire activiteiten te koppelen aan een zogenaamd ‘tweede beroep’ en leidt hij op deze manier een ‘dubbelleven’ dat ook voor de eigenlijke schrijfspraktijk implicaties heeft (Lahire 2006).

Parallel met dit *externe* perspectief op het literaire object focust de meer *tekst-interne* vertakking van de literatuursociologie zich op *het maatschappelijke in de tekst*. Dit perspectief kent zijn eerste academische formuleringen in het werk van de Franse neomarxist van Roemeense afkomst Lucien Goldmann (1955, 1964). Zijn aanpak, het ‘genetische structuralisme’, brengt de correlaties (of ‘homologieën’) in kaart tussen het literaire werk, de wereldvisie en de sociale groep waartoe de auteur behoort. Wat betreft de auteursproblematiek blijft het genetische structuralisme schatplichtig aan een elitaire en intellectualistische visie: enkel de grote auteurs (Jean Racine, Blaise Pascal) zouden in staat zijn om diffuse mentale structuren om te zetten in coherente en expliciete betekenisdragende structuren.

In oppositie met het globale interpretatiekader van Goldmann ontwikkelt zich rond het einde van de jaren zeventig de *sociokritiek*. Het sociokritische onderzoeksmodel zet zich ook af tegen het veldtheoretische model (wegens zijn zogenaamd ‘determinisme’), en de structuralistisch-narratologische benaderingen van de literatuur (wegens hun zogenaamde ‘formalisme’). De sociokritiek wil een ‘poëtica van de socialiteit’ (*poétique de la socialité*) tot stand brengen waarvan het voornaamste object de ‘mediaties’ (*médiations*, Duchet 1979) tussen literatuur en maatschappij zijn. Deze ‘mediaties’ hebben zowel betrekking op het vertoog,

de instituties, de sociale structuren als op de verbeelding. In dit verband gebruikt Claude Duchet ook de term *'co-texte'*. Dit begrip verwijst naar het domein dat zich situeert tussen de vormelijke tekstinterne relaties en het extratekstuele, en wijst op het artificiële karakter van de traditionele tegenstelling tussen tekst en context. Zoals Anthony Glinoeer benadrukt in de inleidende tekst van *Carrefours de la sociocritique* (Glinoeer 2009), vormt de sociokritiek een verre van homogeen onderzoeksparadigma, want zij kreeg al snel te kampen met theoretische problemen (spanningsverhoudingen die inherent zijn aan haar centrale vraagstelling, zoals de relatie tussen tekstinterne en tekstinterne factoren), met institutionele versplintering (die in de jaren tachtig en negentig opdook), en met een proliferatie aan modellen en inspiratiebronnen (de neomarxistische traditie, de semiotiek, de foucauldiaanse discoursanalyse, de teksten van Michail Bachtin over dialogisme). Wat de auteursproblematiek betreft, heeft de sociokritiek onder meer de verdienste gehad om van het traditionele, monografische perspectief op de (grote) auteurs af te stappen en het perspectief te verruimen naar een veel breder, discoursanalytisch perspectief, dat toelaat om zowel literaire als andere teksten in te bedden in een geheel aan vertogen (wat Marc Angenot het 'sociale vertoog' of *'discours social'* noemt, Angenot 1989), zonder hierbij de reflectie over de specificiteit van de literatuur uit het oog te verliezen.

Hedendaagse invalshoeken en probleemstellingen

Binnen de hedendaagse literatuursociologie komt de auteur eerst en vooral aan bod in een reeks studies die een kritische reflectie bieden op de toepassing van het veldtheoretische model op de literatuur.² Zo wijzen verschillende theoretici (Vailant 2010, Dorleijn & Korthals Altes 2007) op de verwarring die in de veldtheorie bestaat tussen de autonomisering van het veld (een sociologische evolutie waarbij het veld steeds meer zijn eigen wetten bepaalt) en de verdediging van een autonomistische literatuuropvatting (volgens welke literatuur enkel naar zichzelf zou verwijzen en zich afzijdig dient te houden van het maatschappelijke leven). Tegen de achtergrond van dit genuanceerder autonomiseringsbegrip worden het statuut van de auteur, zijn maatschappelijke 'verantwoordelijkheid' (Sapiro 2010) en de verschillende aspecten van zijn 'professionalisering' (Dorleijn, Grüttemeier & Korthals Altes 2010) bestudeerd. Ook specifieke concepten uit de veldtheorie worden onder de loep genomen. Zo ontwikkelden Denis Saint-Amand en David Vrydaghs (2011) een kritische reflectie op de notie van 'illusio', door dieper in te gaan op de min of meer bewuste en reflexieve manieren waarop actoren deelnemen aan het literaire spel.

Bernard Lahire formuleert een radicalere kritiek op het veldtheoretische model (Lahire 2010). Kort samengevat verwijt Lahire aan Bourdieu dat hij te een-

2. Ik bespreek hier enkel kort studies waarin de auteur centraal staat.

zijdig focust op veldinterne regels en determinanten, terwijl volgens hem ook veldexterne (familiale, vriendschappelijke, politieke, religieuze) socialisaties ('*socialisations*') een beslissende invloed hebben op de literaire creatie. Het is juist door aandacht te hebben voor de ervaringen van de auteur en socialisaties 'buiten het veld', dat men recht kan doen aan de complexiteit van de auteur. Een auteur ziet Lahire niet zozeer als een actor (wiens 'positie' louter differentieel wordt bepaald), maar veeleer als een '*homme pluriel*' (bepaald door een geheel aan socialisaties en ervaringen).

Ook de aanhangers van de netwerktheorie verwijten het veldtheoretische model een zeker reductionisme. De netwerktheorie wordt vaak gehanteerd voor de studie van literaire systemen die minder gestructureerd zijn dan de Franse negentiende eeuw die bij Bourdieu centraal staat. Zo wordt de Franstalige Belgische literatuur in het bourdieuaanse model louter gezien als een 'subveld' van de Franse literatuur, en wordt de eigenheid van de relaties tussen actoren in deze '*institution faible*' miskend. Binnen het netwerkmodel heeft de werking van het literaire leven en zijn actoren niet zozeer met de eigenlijke structuur van het veld te maken, als wel met het individueel en rationeel handelen van actoren en met de aard en de organisatie van hun onderlinge relaties (Denis & Marneffe 2006, Dozo 2011, Verbruggen 2009).

Een andere, erg zichtbare sociologisch geïnspireerde reflectie over de auteur neemt de vorm aan van onderzoek naar de '(zelf)presentaties van de auteur'. Algemeen kan men stellen dat deze reflectie, zoals de Zwitserse literatuurwetenschapper Jérôme Meizoz (2007) ze onder de noemer 'postuur' ('*posture*') heeft uitgewerkt, voortbouwt op de inzichten uit de veldtheorie van Bourdieu en de 'sociopoëtische' benadering van Viala enerzijds, en de discoursanalyse van Dominique Maingueneau en Ruth Amossy anderzijds. Meizoz benadrukt dat beide benaderingen eenzelfde premisse delen: door aandacht te hebben voor de discursieve context waarin het (literaire) spreken tot stand komt (en die via het spreken tot stand wordt gebracht), verzet de discoursanalyse zich, net als de veldtheorie, tegen de mythe van de in zijn ivoren toren verheven auteur. De notie van 'postuur' maakt het mogelijk om een brug te slaan tussen de auteur als 'actor' in het veld en de auteur als tekstuele categorie. De notie slaat op het 'publieke beeld' van de auteur, of nog, op de 'manier waarop' de auteur een bepaalde positie in het veld bezet. De 'postuur' bevat zowel een discursieve component (de teksten van de auteur, zijn stijl, zijn personages) als een non-verbale component (zijn publieke gedrag) en komt tot stand via een samenspel van actoren (waaronder journalisten, commentatoren, andere auteurs, literaire critici).

In dit verband dient ook het pleidooi van de Franse 'theoreticus van de literatuurgeschiedenis' Alain Vaillant (2010) voor een 'geschiedenis van de literaire communicatie' vermeld te worden. Zijn onderzoek is verwant aan dat van Meizoz, in die zin dat ook bij hem 'sociale geschiedenis' en 'poëticaal onderzoek' hand in hand gaan. Wat de problematiek van de auteur betreft, komt het er vanuit dit perspectief onder meer op aan om de verschillende vormen van auctoriale aanwe-

zigheid in de tekst (zogenaamde ‘subjectivering’ of ‘*subjectivation*’) terug te koppelen naar globalere literatuurhistorische evoluties. Vaillant maakt hierbij zowel gebruik van concepten en instrumenten uit systemische benaderingen van de literatuur (waaronder de veldtheorie die hij uitvoerig bespreekt en bekritiseert in zijn *Histoire littéraire*) als van discoursanalyse en sociokritiek (Marc Angenot, Dominique Maingueneau), de stilistiek, de literaire historiografie en andere vormen van literatuurtheorie. Daarnaast is Alain Vaillant samen met Marie-Ève Thérenty ook de pionier van het onderzoeksdomein ‘pers en literatuur’, dat erg schatplichtig is aan de sociokritische traditie, en waarin centrale noties zoals die van ‘auteur’ en ‘oeuvre’ herijkt worden. Terwijl de aandacht voor de pers vanuit de literatuurwetenschap traditioneel beperkt bleef tot receptieonderzoek of tot de bijdragen aan de pers van zogenaamd ‘grote’ auteurs (bijdragen die men dan met de enigszins denigrerende term ‘voorpublicatie’ omschreef), staan sinds een tiental jaren de eigenlijke periodieke corpora centraal, wat onder meer toelaat om na te gaan hoe bepaalde gradaties van auctorialiteit ontstaan en hoe ze evolueren volgens de materiële dragers die hun circulatie bepalen (zie onder meer Aron & Gemis 2012).

Tot slot dienen ook nog de recente sociokritische studies rond de ‘sociale verbeelding’ (*imaginaire social*) vermeld te worden, zoals die onder meer door de Gremlin (‘Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions’) worden uitgewerkt. Binnen deze benadering is er veel aandacht voor literaire en andere representaties van het literaire leven en dus ook van de auteur. Zowel de traditionele representaties van de auteur als ‘creatief genie’ en de representaties van de auteur als een instantie die relaties onderhoudt met andere actoren in het literaire veld (uitgevers, critici) komen hierbij aan bod (Dozo, Glinoeur & Lacroix 2012). Dit type onderzoek brengt op die manier onderzoeksgegevens uit twee stromingen uit het hedendaagse onderzoek bij elkaar: de studie van netwerken en relaties (*sociabilités*) enerzijds en de studie van de literaire verbeelding anderzijds. Bovendien wordt een belangrijke dimensie van de literatuur aan het licht gebracht: het vermogen om zichzelf te thematiseren als een plaats van socialisatie, samenwerking en identiteitsverankering.

Bibliografie

- Angenot, M. 1889. *Un état du discours social*. Longueuil: Le Préambule, 1989.
- Aron P. & Gemis V. (red.) *COntEXTES [Le littéraire en régime journalistique]*. 11, 2012. (<http://contextes.revues.org/5296>)
- Bourdieu, P. ‘Le marché des biens symboliques’, in: *L’Année sociologique*, 22, 1971.
- Bourdieu, P. *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998 [1992].
- Charle, C. *La Crise littéraire à l’époque du naturalisme*. Paris: Presses de l’ENS, 1979.
- Denis, B. & de Marneffe D. *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri/ CIEL, 2006.

- Dorleijn, G. J. & Korthals Altes L. (red.) *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000): A Critical Assessment*. Leuven-Paris-Walpole: Peeters, 2007.
- Dorleijn, G. J., Grüttemeier, R. & Korthals Altes L. (red.) *Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*. Leuven-Paris-Walpole: Peeters, 2010.
- Dozo, B.-O. *Mesures de l'écrivain. Profil socio-littéraire et capital relationnel dans l'entre-deux-guerres en Belgique francophone*. Liège: Presses Universitaires de Liège – Sciences humaines, 2011.
- Dozo, B.-O., Glinoyer A. & Lacroix M. (red.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- Dubois, J. *L'Institution de la littérature*. Bruxelles: Labor, 2005 [1978].
- Duchet, C. (red.) *Sociocritique*. Paris: Nathan, 1979.
- Escarpit, R. *Sociologie de la littérature*. Paris: PUF, 1958.
- Escarpit, R. *Le Littéraire et le social*. Paris: Flammarion, 1970.
- Glinoyer, A. (red.) *Texte, revue de critique et de théorie littéraire [Carrefours de la sociocritique]*, 45/46, 2009.
- Goldmann, L. *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1955.
- Goldmann, L. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.
- Gremlin – COntEXTES. *Lexique Socius*, 2014. (<http://contextes.revues.org/5418#tocto2n1>)
- Lahire, B. *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris: La Découverte, 2006.
- Lahire, B. *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris: La Découverte, 2010.
- Meizoz J. *Postures littéraires*. Genève: Slatkine érudition, 2007.
- Saint-Amand D. & Vrydaghs D. (red.) *COntEXTES [Nouveaux regards sur l'illusio]*. 9, 2011. (<http://contextes.revues.org/4783>)
- Sapiro, G. *La Guerre des écrivains: 1940-1953*. Paris: Fayard, 1999.
- Sapiro, G. *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)*. Seuil: 2011.
- Vaillant, A. *L'Histoire littéraire*. Paris: Armand Colin, 2010.
- Verbruggen, C. *Schrijverschap tijdens de Belgische belle époque. Een sociaal-culturele geschiedenis*. Gent-Nijmegen: Academia Presse-Vantilt, 2009.
- Viala, A. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1985.

PERSONALIA

Joost de Bloois is als universitair docent verbonden aan de opleiding Literatuurwetenschap en Cultural Analysis van de Universiteit van Amsterdam. Hij publiceert over de nexus tussen cultuur en politiek. Over precariteit en cultuur schreef hij eerder voor o.a. *Volume*, *OPEN* en *Metropolis M*. Onlangs verscheen bij uitgeverij Boom zijn inleiding in het denken van Alain Badiou, over wie hij met Ernst van den Hemel in 2012 voor uitgeverij Octavo de bundel *Alain Badiou. Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek* redigeerde.

Geert Buelens is als professor Moderne Nederlandse Letterkunde verbonden aan de Universiteit Utrecht en als gasthoogleraar Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Stellenbosch (Zuid-Afrika). In 2008 was hij Kluge Fellow van de Library of Congress. Zijn onderzoek gaat vooral over de wisselwerking tussen literatuur en samenleving. Hij publiceerde uitvoerig over Paul van Ostaïjen, avantgarde poëzie, nationalisme en de poëzie van de Eerste Wereldoorlog. Zijn huidige onderzoek gaat over de cultuur van de jaren zestig, het schrijven van nationale en internationale literatuurgeschiedenissen, neutraliteit in de Eerste Wereldoorlog en de dynamiek tussen de poëzie en de liedkunst sinds de Romantiek.

Arnout De Cleene studeerde Cultuurwetenschappen aan de Universiteit Maastricht en de interuniversitaire opleiding Literatuurwetenschappen in Vlaanderen. Hij is werkzaam als aspirant van het FWO-Vlaanderen aan de KU Leuven, waar hij een proefschrift voorbereidt over de receptie van Nederlands- en Franstalige ‘waaninnige’ auteurs in de tweede helft van de twintigste eeuw. Hij publiceerde o.a. in *Spiegel der Letteren* en *Les Lettres Romanes*.

Thomas Crombez is docent aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Antwerpen) en aan Sint Lucas Antwerpen. Hij doceert er kunstfilosofie, theatergeschiedenis en performance. Zijn werk binnen de onderzoeksgroep ArchiVolt focust op de geschiedenis van avant-garde en performance en op nieuwe onderzoeksmethodes zoals digitale tekstcollecties en datavisualisering. Daarnaast is hij als onderzoeker verbonden aan het Research Centre for Visual Poetics van de Universiteit Antwerpen, waar hij ook het initiatief nam voor het Platform Digital Humanities (www.ua.ac.be/digitalhumanities). Recente boeken zijn *Het Antitheater van Antonin Artaud* (2008) en *The Locus of Tragedy* (2009). Alle artikelpublicaties van Crombez worden gearchiveerd op www.zombrec.be.

Thijs Festjens is als wetenschappelijk onderzoeker verbonden aan de afdeling Duitse Letterkunde van de Universiteit Gent. Zijn doctoraatsonderzoek betreft de nieuwere documentaire tendensen in de Duitstalige literatuur na 2000 en hun voorgeschiedenis. Tot zijn onderzoeksinteresses behoren literatuur en oorlog, de

relatie tussen de literaire ruimte en akoestiek en documentaire literatuur. Van zijn hand verschenen recentelijk publicaties over Rimini Protokoll en over de oorlogsdagboeken van Ernst Jünger.

Dirk De Geest doceert moderne Nederlandse letterkunde en Algemene Literatuurwetenschap aan de KU Leuven. Hij publiceert over Nederlandse literatuur (poëzie, tijdschriften en interbellumproza), over systeemtheorie, over *middlebrow* literatuur. Hij is lid van de onderzoeksgroep MDRN (www.mdrn.be).

Monica Jansen is als universitair docent Italiaans verbonden aan de Universiteit Utrecht en is tevens verbonden aan de Universiteit Antwerpen. In 2002 publiceerde zij *Il dibattito sul postmoderno. In bilico tra dialettica e ambiguità*. Ze publiceert regelmatig artikelen over Italiaanse hedendaagse literatuur en cultuur en heeft meegewerkt aan verscheidene boekredacties, waaronder *The History of Futurism. The Precursors, Protagonists, and Legacies* (2012, samen met Geert Buelens en Harald Hendrix). Haar onderzoek beweegt zich op het gebied van (laat) postmodernisme en modernisme studies. Van 2010 tot 2013 maakt ze als onderzoeker onderdeel uit van het NWO internationaliseringsproject 'Precarity and Post-Autonomia: the Global Heritage'. Ze is hoofdredacteur van *Incontri. Rivista europea di studi italiani*.

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

Gunther Martens is als onderzoeksprofessor Duitse letterkunde verbonden aan de Universiteit Gent. Tussen 2006 en 2010 was hij als (gast)docent verbonden aan UCL, VUB en UA. Zijn huidige onderzoeksinteresses betreffen *Affektrhetorik*, de encyclopedische roman en *computational stylistics*. Hij coördineert tevens onderzoeksprojecten over documentaire literatuur en over teksttheatraliteit. Onlangs verscheen een themanummer over retorische narratologie in *Language and Literature* (samen met Ralph Müller et al.). Hij is bestuurslid van de Internationale Robert Musil Gesellschaft (IRMG) en ondervoorzitter van het European Narratology Network (ENN).

Anneleen Masschelein is als docente verbonden aan de opleidingen Literatuurwetenschap en Culturele studies aan de KU Leuven. Haar onderzoek gaat over concept- en theorievorming in de twintigste en eenentwintigste eeuw en fenome-

nen aan de rand van de literatuur. Haar boek, *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory* (2011) is een studie van het ‘unheimliche’ in verschillende disciplines. Ze publiceerde over literatuurwetenschap, film en culturele studies. Haar huidige onderzoeksinteresses betreffen het ‘restoœuvre’ – dit is het creatieve werk van auteurs die in eerste instantie bekend zijn om hun theoretische werk, vooral in de humane wetenschap – en contemporaine thanatografische praktijken.

Laurence van Nuijs is als postdoctoraal onderzoeker van het FWO-Vlaanderen verbonden aan de KU Leuven. Ze promoveerde in 2010 op een proefschrift over communistische literaire kritiek, dat in 2012 verschenen is bij Peter Lang onder de titel *La Critique littéraire communiste en Belgique: Le Drapeau Rouge et De Rode Vaan (1944-1956)*. Haar huidige onderzoek betreft de relaties tussen pers en literatuur en het spanningsveld tussen autonome en heteronome literatuuropvattingen in de Franse literatuur van de twintigste eeuw, en in het bijzonder het oeuvre van de Franse romanschrijver, essayist en criticus Bernard Frank. Ze is redactiesecretaris van het meertalige tijdschrift *Interférences littéraires – Littéraire interférenties* en lid van het directiecomité van *CONTEXTES, revue de sociologie de la littérature*.

Heidi Peeters is als postdoctoraal medewerker verbonden aan het Instituut voor Culturele Studies en de Onderzoeksgroep Literatuur en Cultuur aan de KU Leuven. Ze voltooide haar doctoraat over de novellisatie in Vlaanderen en publiceerde artikels over de relatie tussen woord- en beeldcultuur, over fanfictie, de semiotiek van *music videos*, de specificiteit van het fotografische medium, Peter Greenaways *Tulse Luper Suitcases*, multimodaliteit bij adaptatie en audiovisuele poëzie.

Charlotte Pyllyser is als doctoraatsstudente verbonden aan de KU Leuven. Haar werk situeert zich binnen het domein van de culturele studies en richt zich voornamelijk op de contextuele en culturele problematieken die zich binnen het nationale en internationale stripveld aftekenen. Meer specifiek onderzoekt zij de institutionele eigenschappen van de Vlaamse *graphic novel* om zo tot een beter begrip van de noties culturele legitimatie en mediaverandering te komen.

Steven Surdiacourt is werkzaam als doctoraal onderzoeker van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek en is verbonden aan de onderzoekseenheid Literatuur en Cultuur van de Katholieke Universiteit Leuven. Zijn doctoraatsonderzoek is gewijd aan de narratieve structuur van het stripverhaal. Daarnaast heeft hij ook interesse voor de theorie en geschiedenis van de documentaire fotografie, de fotografische voorstelling van naoorlogs Duitsland, de visuele representatie van individuele auteurs en de invloed van Bruno Latours denken op mediumtheorie.

Sofie Verraest studeerde Taal- en Letterkunde en Vergelijkende Moderne Letterkunde aan de Universiteit Gent en de Aix-Marseille Université en Filosofie aan de Universiteit van Sofia. Momenteel bereidt ze aan de Universiteit Gent (Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap/Ghent Urban Studies Team) een proefschrift voor waarin ze de rol van heterotopie in narratieve ruimtebeelden van romans en stedenbouwkundige projecten sinds de Tweede Wereldoorlog nagaat. Ze is co-editeur van een thematisch nummer van *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* rond 'Landscape and its Narration' (2012; met Bart Keunen en Katrien Bollen). Recent publiceerde ze in *L'unité de l'oeuvre de Michel Houellebecq* (2013) en *Architecture et littérature: De l'adolescence à la maturité* (2013) als auteur en in *The Ideologies of Lived Space in Literary Texts, Ancient and Modern* (2013) als co-auteur.

Lies Xhonneux promoveerde eerder dit jaar in Antwerpen op een proefschrift over het oeuvre van de Amerikaanse auteur Rebecca Brown. Ze publiceerde onder meer in *Tijdschrift voor genderstudies*, *The Literary Encyclopedia*, *Authorship* en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Ze schrijft proza- en theaterrecensies en vertaalt samen met Bart Eeckhout de kortverhalen van Brown naar het Nederlands.

CLW • 5
(2013)

Marges van de literatuur

Hoe kunnen we de 'marge' in relatie tot de literatuur conceptualiseren? Wat betekent het een tekst 'marginaal' te noemen? In welke mate speelt de literatuurwetenschap een centrale rol in het beschrijven van (zelfverklaarde) 'marginale' domeinen? De marge is, als onderwerp en als methodologie, meerduidig en problematisch. Haar onvoorspelbaarheid en ongelimiteerde verstrooiing lijkt een wezenskenmerk, dat niettemin in een terugkerende én transformerende orde aan de oppervlakte komt. Precies die meerduidigheid is wat marges tot een onuitputtelijk reservoir voor de literatuurstudie maakt. De bijdragen in dit nummer onderzoeken kritisch de mogelijkheden van marges in de actuele literatuurwetenschap.

ISBN-13: 978-9038222516



9 789038 222516