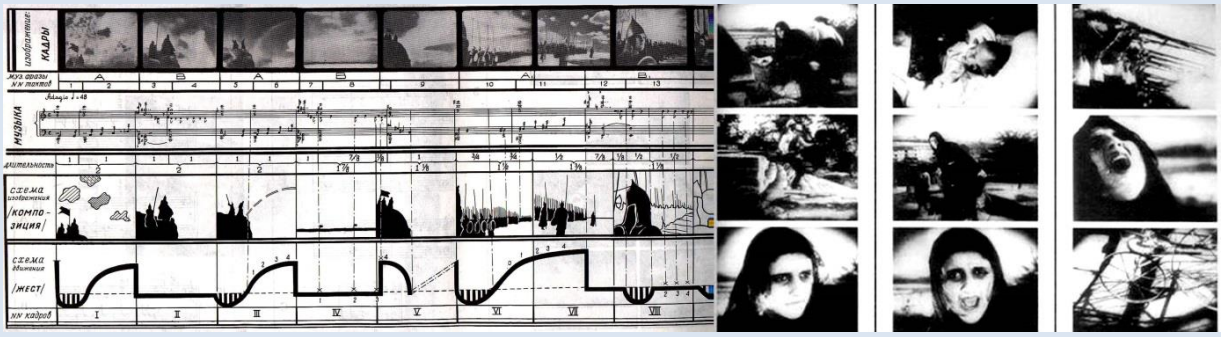
VAN EISENSTEIN TOT HYPERTEKST

De invloed van technische, mediale ontwikkelingen op de moderne Nederlandse letterkunde



Een masterscriptie ten behoeve van de opleiding
Literatuur en cultuurkritiek aan de
Universiteit Utrecht

Universiteit Utrecht

Begeleider: dr. S.B. Vitse (moderne Nederlandse letterkunde)
Tweede lezer: dr. L.J. Ham (moderne Nederlandse letterkunde)
J.E.M. van Rooij, 3113922
Juli 2016

‘De essentie van film moet men niet zoeken in beelden, maar in de onderlinge relatie tussen de beelden.’ – Sergej Eisenstein

‘De snelheid van transport- en communicatiemiddelen en de ontwikkeling van de metropool hebben de beleving van tijd en ruimte zodanig veranderd, dat de lineairiteit van het schrift onvermijdelijk in het ongerede is geraakt.’ – Jacq Firmin Vogelaar

‘Google is een goudmijn, een soort god die nieuwe ordes schept.’ – Peter Verhelst

Dankwoord

De studie van intermedialiteit is voor mij persoonlijk het meest interessante onderwerp dat tijdens mijn master Literatuur en cultuurkritiek aan bod is gekomen. In deze masterscriptie hoop ik dan ook een bijdrage te mogen leveren aan een overzicht van intermediale technieken in de moderne Nederlandse letterkunde. Via deze weg wil ik Sven Vitse hartelijk danken voor de eerste, grondige kennismaking met het fenomeen intermedialiteit en de deskundige en motiverende begeleiding van mijn masterscriptie. Daarnaast wil ik mijn familie danken voor alle steun die nodig is geweest tijdens het schrijven van deze scriptie.

Inhoud

INLEIDING **6**

Historisch kader 6

Onderzoeksvraag en hypothese 7

Leeswijzer 8

HOOFDSTUK 1 Intermedialiteit **9**

1.1. Vormen van intermedialiteit *9*

1.1.1. Gescheiden kunstdisciplines: tijd of ruimte 9

1.1.2. Het vervagen van grenzen tussen de verschillende kunstdisciplines: tijd en ruimte ... 11

1.1.3. Een simultane beleving 12

1.2. Remediation *13*

HOOFDSTUK 2 Nieuwe Zakelijkheid en film **15**

2.1. Theorievorming en begripsbepaling *15*

2.1.1. Een lapidaire stijl 15

2.1.2. Het moderne leven en sociale geëngageerdheid 15

2.1.3. De invloed van de film en simultaanverhalen 16

2.1.4. De materialiteit van het boek 16

2.2. Nieuwe Zakelijkheid, film en literatuur in het interbellum *16*

2.2.1. Van Tachtiger woordkunst tot *10 PK* 16

2.2.2. Film en literatuur 18

2.3. Montage: Eisenstein en filmmontage *19*

2.4. Montagetechnieken in Stad *22*

2.4.1. Introductie 22

2.4.2. Montage door Fremdkörper 23

2.4.3. Montage in de narratief 25

HOOFDSTUK 3 Ander Proza en televisie **27**

3.1. Theorievorming en begripsbepaling *27*

3.1.1. Het literaire landschap in de jaren zestig en zeventig 27

3.1.2. Vogelaar en het neomarxisme en de materialistische literatuurtheorie 28

3.2. De consumptiemaatschappij en de opkomst van de televisie 30

3.3. Montage: Het mes in beeld 31

3.3.1. Meyer: montage, citaten en eenheid 32

3.3.2. Vogelaar: montage en het doorbreken van de eenheid 32

3.4. Montagetechnieken in Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval 33

3.4.1. Introductie 33

3.4.2. Montage door Fremdkörper 34

3.4.3. Montage in de narratief 35

HOOFDSTUK 4 Postmodernisme en internet 38

4.1. Theorievorming en begripsbepaling 38

4.1.1. Het postmodernisme: een potpourri aan betekenissen 38

4.1.2. Het postmodernisme van Bart Vervaeck 39

4.2. De opkomst van het internet 39

4.2.1. Het encyclopedische Web 1.0 40

4.2.2. Het sociale Web 2.0 40

4.2.3. Het semantische Web 3.0 40

4.3. Montage: Van montage naar netwerk 41

4.3.1. Hypertext en technotext 41

4.3.2. Netwerkstructuren 42

4.4. Montagetechnieken en netwerkstructuren in Zwerm 42

4.4.1. Introductie 42

4.4.2. Montage door Fremdkörper 44

4.4.3. Montage in de narratief 45

BESLUIT 49

LITERATUURLIJST 52

INLEIDING

Historisch kader

> bij zich aan huis krijgen. Hij drukt op en knopje, en het leven komt tot hem (Huizinga 1935: 133).

Johan Huizinga maakte zich in de jaren dertig van de twintigste eeuw al zorgen om de invloed van massacommunicatie en massamobiliteit, terwijl de grootste technologische – en dan met name digitale – ontwikkelingen in de 21e eeuw nog moesten komen. Door de vele mensen die nu gebruik maken van het internet en communiceren via sociale netwerken en mobiele telefoons, is het westerse wereldbeeld het afgelopen decennium drastisch veranderd. Waar eerst nog kranten en journaals het nieuws brachten (en tegelijkertijd fungeerden als een filter op het nieuws), zijn het nu de tweets en facebookposts van wereldburgers die direct zélf het nieuws de wereld inbrengen. Dankzij de verregaande digitalisering is het nieuws eenvoudig te vermenigvuldigen en verspreiden en altijd en overal beschikbaar. Hierdoor lijken wij het nieuws live – bijna simultaan met het gebeurde – te beleven. Een exemplarisch voorbeeld hiervan is hoe de Arabische lente eind 2010 startte: de zelfverbranding van de wanhopige fruitverkoper Mohamed Bouazizi in het arme zuiden van Tunesië. Deze actie veroorzaakte grote verontwaardiging. Eerst alleen onder de plaatselijke bevolking, maar uiteindelijk – via de verspreiding van de beelden op social media – in het hele land en de internationale gemeenschap met als gevolg het vertrek van president Zine Al-Abidine Ben Ali (Willems e.a. 2012).

Hoewel alle hypes rond het web 2.0 dit wel doen vermoeden, is dit gevoel van simultaneïteit niet iets van pakweg het laatste decennium. Het is iets waar mensen al ruim anderhalve eeuw naar streven. Al tijdens de industriële revolutie is de basis gelegd voor de moderne infrastructuur die massacommunicatie, massamobiliteit en massale consumptie van energie mogelijk maakte (Van der Woud 2010: 17). De macht over tijd en ruimte en het gevoel van simultaneïteit begon met het verbeterde spoornetwerk en postsysteem, maar zou met de komst telegraaf pas echt gerealiseerd gaan worden:

> de volkeren [hebben] zich evenwel als om de strijd beijverd […] hunne gedachten met bliksemsnelheid van stad tot stad, van land tot land te overvoeren. […] Alom verlangt dit middel van gemeenschap eene ongeloofelijke uitbreiding; weldra zullen Petersburg, Triëst, Weenen, Berlijn, Hamburg, Frankfort, Brussel, Parijs en Londen slecht één keten vormen […] (*Verslag der Commissie, 15 Juli 1850*, in: J.J. van Kerkwijk 1870, bijlage B, viii, ix. In: Van der Woud 2010: 344).

Toen de telegraaf eenmaal goed werkte, bleven de technische, mediale ontwikkelen elkaar snel opvolgen (Van der Woud 2010: 356). De drang naar snelle nieuwsgaring en het gevoel van een simultane beleving van dit nieuws werd steeds groter, dat blijkt ook uit de snelle opeenvolging van uitvindingen als de grammofoon, radio, fotografie en film. Overigens was dit pas het begin van de mediaontwikkeling: na de Tweede Wereldoorlog ging deze ontwikkeling door met de komst van de televisie en is door de komst van het internet rond de millenniumwisseling explosief gegroeid.

Technische ontwikkelingen in de media hebben altijd geleid tot verwondering en angst bij mensen. Zo liep het publiek in paniek weg uit het Grand Café in Parijs, toen de gebroeders Lumière daar in 1895 een van hun eerste films, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* vertoonden, omdat de echtheid van het bewegende beeld het publiek angst inboezemde. Uit het bovenstaande voorbeeld blijkt dat door de technische ontwikkelingen ook nieuwe kunstvormen als fotografie, film en uiteindelijk digitale kunst ontstonden. Deze technische ontwikkelingen beïnvloedden dus contemporaine kunstenaars. Omgekeerd reflecteerden deze kunstenaars, zowel via de nieuwe als traditionele kunstdisciplines, op de technische ontwikkelingen. Hierbij staan begrippen als media, mediumspecificiteit en technologische vernieuwingen steeds weer centraal.

Onderzoeksvraag en hypothese

In deze scriptie wil ik onderzoeken in hoeverre deze technische ontwikkelingen in de media de toepassing van nieuwe procedés in de moderne Nederlandse letterkunde hebben beïnvloed. Het gaat hier om procedés als montage en netwerkstructuren. Als vormen van nieuwe media heb ik gekozen voor film in de jaren dertig van de twintigste eeuw, televisie in de jaren zestig van de twintigste eeuw en internet aan het begin van de 21e eeuw.

De centrale onderzoeksvraag in deze scriptie is dan ook:

In hoeverre hebben technische, mediale ontwikkelingen de toepassing van nieuwe procedés in de moderne Nederlandse letterkunde beïnvloed?

Om de centrale onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, staan de volgende deelvragen centraal:

1. *In hoeverre heeft de ontwikkeling van film de montage in de Nieuw Zakelijke literatuur beïnvloed?*
2. *In hoeverre heeft de ontwikkeling van televisie de montage in het Ander Proza beïnvloed?*
3. *In hoeverre heeft de ontwikkeling van internet de montage en netwerkstructuren in het postmoderne proza van het begin van de 21e eeuw beïnvloed?*

Als rode draad in mijn scriptie heb ik gekozen voor de montagetechniek, het netwerk en remediation. Montage is eigenlijk niets anders dan een procedé waarbij twee of meerdere elementen naast elkaar worden geplaatst in een kunstwerk. Te denken valt aan citaten uit een ander kunstwerk, *ready-mades* of krantenartikelen en reclameteksten. Een van de beroemdste theorieën over montage komt van de Russische filmmaker Sergej Eisenstein. Volgens hem wordt de betekenis van het ene beeld bepaald en versterkt door de toevoeging van het andere. Dat gebeurt pas tijdens de montage. Juist zo kan de beleving en mening van de kijker worden gemanipuleerd. In een netwerkstructuur wordt ook een groot aantal tekstelementen met elkaar verbonden; hier wordt echter een onvatbaar verband gecreëerd zonder eenduidige betekeniskern (Vitse 2009b: 444). Volgens het *remediation*-principe van Bolter en Grusin zijn nieuwe mediavormen eigenlijk nooit helemaal nieuw, maar komen ze altijd voort uit oudere media. Zo komt film voort uit theater en radio, bevat televisie eigenschappen van film en zijn op het internet weer elementen van tekst en televisie te vinden. Het

eeuwenoude boek is steeds als rots in de branding naast de nieuwe mediavormen zoals film, televisie en het internet blijven bestaan. Daarom is mijn hypothese dan ook dat niet alleen nieuwe mediavormen kenmerken van een ouder medium in zich opnemen, maar dat ook een oud medium als het boek eigenschappen van film, televisie en internet in zich opneemt.

Leeswijzer

In het eerste hoofdstuk van deze masterscriptie staan de verschillende vormen van intermedialiteit en het *remediation*-principe centraal. Ik schets hier een historische lijn van Lessings esthetische intermedialiteit van tijd en ruimte naar de mediumspecificiteit van Greenberg om vervolgens via de *spatial form* van Frank bij Kerns opvattingen over technische, mediale ontwikkelingen en de hang naar simultane belevingen uit te komen. Want juist dit principe van simultaneïteit is als eerst heel duidelijk terug te vinden bij de film als het nieuwe medium en later ook bij de televisie en het internet. De tweede helft van dit hoofdstuk bevat een uiteenzetting van Bolter en Grusins *remediation*-principe.

In hoofdstuk twee, drie en vier bespreek ik achtereenvolgens de Nieuw Zakelijke literatuur, het Ander Proza en het postmodernisme. Hoofdstuk twee begint met de theorievorming rondom de Nieuwe Zakelijkheid. In de tweede paragraaf staat de link tussen film en Nieuw Zakelijke literatuur in het interbellum centraal en paragraaf drie bevat een uiteenzetting van Eisensteins montagetechniek. Hoofdstuk twee eindigt met een analyse van enkele exemplarische voorbeelden van montagetechnieken in *Stad* van Ben Stroman. Het derde hoofdstuk gaat over Ander Proza en televisie. Ook dit hoofdstuk begint met de theorievorming rondom het Ander Proza en de literatuur in de jaren zestig en zeventig. De opkomst van de televisie in de consumptiemaatschappij bespreek ik in de tweede paragraaf. In de derde paragraaf staan de montagetechnieken van de schrijvers die zich rondom het Ander Proza groepeerden centraal. De laatste paragraaf bevat een analyse van enkele representatieve montagetechnieken in *Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval* van Jacq Firmin Vogelaar. Het laatste hoofdstuk gaat over het postmodernisme aan het eind van de 21^{e} eeuw en de opkomst van het internet. De eerste paragraaf bevat wederom een uiteenzetting van de theorievorming rondom het postmodernisme. In paragraaf twee bespreek ik de opkomst van het internet. De derde paragraaf gaat over de ontwikkeling van montage naar netwerk. Ik eindig dit hoofdstuk met een analyse van enkele representatieve vormen van montagetechnieken en netwerk in *Zwerm* van Peter Verhelst.

HOOFDSTUK 1 Intermedialiteit

De studie van intermedialiteit focust zich op allerlei wisselwerkingen tussen cultuurproducten die gebruik maken van verschillende media. Tot het domein van de intermedialiteit behoren bijvoorbeeld samenwerkingsverbanden tussen beeldende kunstenaars en literaire auteurs. Het onderzoek kan zich echter ook richten op kunstwerken die strikt genomen van slechts één medium gebruikmaken, maar die karakteristieken van een ander medium in hun vorm trachten te verwerken (zoals wanneer een schrijver een tekst componeert volgens muzikale of filmische principes). De studie van intermedialiteit analyseert verschijnselen gaande van eenvoudige allusies tot complexe vormen van mediacombinatie en mediatranspositie.

In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk staan de verschillende vormen van intermedialiteit en simultaanbeleving in de kunsten centraal. Zo wordt een lijn geschetst van Lessings ideeën over tijd en ruimte, de mediumspecificiteit van Greenberg, Franks *spatial form* en de door techniek beïnvloede simultaanbeleving van Kern. We zien dat uiteindelijk de temporele sequens van de verhaallijn die in Lessings tijd vanzelfsprekend was, door simultaanbeleving wordt doorbroken. Iets dat ook gebeurt in montage- en netwerkromans. De tweede paragraaf gaat over het *remediation*-principe van Bolter en Grusin: nieuwe mediavormen als film, televisie en internet zijn eigenlijk nooit volledig nieuw, maar bevatten steeds weer elementen uit oudere media.

1.1. Vormen van intermedialiteit

1.1.1. Gescheiden kunstdisciplines: tijd of ruimte

Afbeelding 1 Laocoön groep

Met zijn essay *Laocoön* benoemt de Duitse schrijver en filosoof G.E. Lessing (1729-1781) duidelijk wat het mediumspecifieke element is voor iedere kunstdiscipline. Hij is de eerste die het onderscheid tussen literatuur en beeldende kunst helder heeft verwoord: literatuur speelt zich af in de tijd en beeldende kunst in de ruimte. Als uitgangspunt voor zijn tekst koos Lessing de beeldengroep die de dood van de Trojaanse priester Laocoön uitbeeldt. Opmerkelijk is dat Laocoön in de *Aeneis* van Vergilius het uitschreeuwt van de pijn op het moment dat hij het slangengif binnenkrijgt, terwijl hij in de beeldengroep niet meer dan een zucht lijkt te slaken.

Deze schreeuw in het verhaal en de zucht in het beeld ondersteunen Lessings visie dat een schreeuw in een Griekse tragedie minder schokkend is dan het beeld van een schreeuwende man. Immers, vanuit beelden komt de dreiging van het visuele. Lessing veronderstelt dat beelden ons direct, dus zonder tussenkomst van het temporele, kunnen beïnvloeden. Daarom zijn beelden gevaarlijker dan

woorden. Kortom: de temporele kunst van het woord verschilt essentieel van de ruimtelijke kunst van het beeld en beide kunstvormen dienen volgens Lessing dan ook strikt gescheiden te blijven.

De kunsthistoricus Clement Greenberg (1909-1994) grijpt in zijn 'Towards a newer Laocoön' halverwege de twintigste eeuw terug op de tekst van Lessing en legt de nadruk op de eigenheid en de specifieke mogelijkheden van een kunstvorm. Greenberg vindt het van wezenlijk belang om de kenmerken van de verschillende kunstvormen te bediscussiëren. Hij gaat uit van een contextuele benadering: culturele fenomenen zijn volgens hem een reflectie van sociale omgevingsfactoren (Greenberg 1986: 23). Dit is de reden dat Greenberg gelooft dat ieder tijdvak een dominante kunstvorm heeft (Greenberg 1986: 24-26). Zo was in de zeventiende eeuw de literatuur de dominante kunstvorm – terwijl de muziek in die tijd de meest productieve kunstvorm was. Het is daarom – aldus Greenberg – ook logisch dat de dominante kunstvorm fungeert als voorbeeld voor de andere, niet-dominante kunstvormen. Hierdoor proberen deze niet-dominante kunstvormen de kenmerken van de dominante kunstvorm na te bootsen en over te nemen. Het omgekeerde kan ook gebeuren: een dominante kunstvorm kan kenmerken van een niet-dominante, maar wel productievere kunstvorm in zich opnemen. Dit zal leiden tot een verwarrende toestand en de verschillende kunstvormen – met name de niet-dominante kunstvormen – zullen uit balans worden gebracht.

Sinds de romantiek ziet Greenberg een ontwikkeling van meer durf in de schilderkunst: de schilderijen worden steeds intenser doordat er steeds meer nadruk komt te liggen op de verf, hierdoor wordt de mediumspecificiteit benadrukt. Door de mediumspecificiteit komt de nadruk steeds meer op de vorm te liggen. Vanaf de romantiek signaleert Greenberg veel tweederangs schilderijen; deze zouden volgens hem teveel de nadruk leggen op het narratieve. Vanuit de nadruk op de vorm is de abstracte schilderkunst ontstaan.

In de avant-garde wordt het gebruik van het perspectief steeds meer ondermijnd, waardoor het perspectief geen neutraal middel meer is: immers hoe beter het perspectief is, des te figuratiever het schilderij is. Je kunt nu dus zowel in de inhoud als in de vorm van een schilderij een boodschap lezen:

> Discussion as to purity in art and, bound up with it, the attempts to establish the differences between the various arts are not idle. There has been, is, and will be, such a thing as confusion of the arts. From the point of view of the artist engrossed in the problems of his medium and indifferent to the efforts of theorists to explain abstract art *completely*, purism is the terminus of a salutary reaction against the mistakes of painting and sculpture in the past several centuries which were due to such a confusion (Greenberg 1986: 23).

Hierom benadrukt Greenberg de mediumspecifieke kenmerken van de verschillende kunstvormen. Iedere kunstvorm moet volgens hem op zichzelf staan en niet samensmelten met een andere discipline:

> Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art (Greenberg 1986: 32).

Juist in modernistische en avant-gardistische werken worden deze grenzen opgezocht. Greenberg verklaart de abstractie in de schilderkunst vanuit de mediumspecificiteit:

> The avant-garde, both child and negation of Romanticism, becomes the embodiment of art's instinct of self-preservation. […] As the first and most important item upon its agenda, the avant-garde saw the necessity of an escape from ideas, which were infecting the arts with the ideological struggles of society. Ideas came to mean subject matter in general. […] This meant a new and greater emphasis upon form, and it also involved the assertion of the arts as independent vocations, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and entitled to respect for their own sakes, and not merely as vessels of communication (Greenberg 1986: p. 28).

De literatuur is een kunstvorm die Greenberg moeilijk te specifiëren vindt: is een tekst een verhaal, een klankspel of een typografisch gegeven? Volgens Greenberg zit het mediumspecifieke van literatuur niet in het visuele of sonore. Het mediumspecifieke van literatuur moet meer psychologisch benaderd worden, poëzie suggereert immers een betekenis. Het mediumspecifieke van literatuur is dus te vinden in psychologie en betekenis:

> Sound, he [Mallarmé] decided, is only an auxiliary of poetry, not the medium itself; and besides, most poetry is now read, not recited: the sound of words is a part of their meaning, not the vessel of it. […] The medium of poetry is isolated in the power of the word to evoke associations and to connote. […] The poet writes, not so much to *express,* as to create a thing which will operate upon reader's consciousness to produce the emotion of poetry. The content of the poem is what it does to the reader, not what it communicates (Greenberg 1986: 33-34).

Mediumspecificiteit is voor Greenberg belangrijk voor de waardetoekenning van een kunstwerk: puurheid in de kunst is belangrijk. Daarom heeft abstracte schilderkunst volgens hem meer waarde dan allegorische schilderkunst. Doordat Greenberg de meest revolutionaire aspecten van de schilderkunst in de vorm zoekt, is hij uiteindelijk te zien als een puristische Lessing: tijd (literatuur) en ruimte (beeldende kunst) moeten gescheiden blijven. Een verschil tussen Lessing en Greenberg is dat Greenberg het begrip mediumspecificiteit concreet invult: hij heeft het over materialiteit en Lessing slechts over tijd en ruimte.

1.1.2. Het vervagen van grenzen tussen de verschillende kunstdisciplines: tijd en ruimte

Juist de mediumspecifieke opvattingen van Lessing en Greenberg worden in het interbellum ondermijnd: zo vonden er in Zürich samenwerkingen plaats tussen dadaïstische kunstenaars uit verschillende disciplines, maar waren er ook modernistische schrijvers die montageprincipes uit de filmtheorie in hun romans toepasten.

Joseph Frank zette uiteindelijk in op het relativeren en ondermijnen van Lessings en Greenbergs tweedeling tussen woord (tijd) en beeld (ruimte). Volgens Frank is literatuur niet alleen temporeel, maar ook ruimtelijk. Frank zag in het modernistische werk van onder andere Marcel Proust en James Joyce structurele gelijkenissen in hun gebruik van ruimtelijke vorm. Hierdoor was het volgens hem

noodzakelijk te onderzoeken wat de relaties zijn tussen kunstdisciplines en het culturele klimaat waarin zij gecreëerd zijn. Voor zijn onderzoek ging Frank terug naar de beroemde jaarmarktscène in Gustave Flauberts *Madame Bovary*. De manier waarop Flaubert deze scène weergeeft, is volgens Frank een methode die cinematografisch is te noemen: er vinden namelijk – simultaan – drie verschillende handelingen plaats. Op het laagste niveau verdringt de menigte zich in de straat en is er het vee dat naar de tentoonstelling wordt gebracht; op het tweede niveau gaat het om de ambtenaren die tijdens de veiling bombastische taal uitslaan; en op het hoogste niveau bevinden zich Emma en Rudolphe die de hele procedure in de drukte beschouwen tijdens hun amoureuze conversatie. Flaubert breekt hier met de temporele sequens waar taal normaal in vervat zit om zo een simultane waarneming mogelijk te maken (Frank 2005: 2).

Deze scène illustreert, op kleine schaal, wat Frank bedoelt met de ruimtelijke weergave van de vorm in een roman. Voor de duur van de scène wordt de sequentiële stroom van tijd in het verhaal gestopt. Deze handelingen zijn naast elkaar geplaatst om zo de verhaallijn te onderbreken: de betekenis van de hele scène is alleen te geven door de verschillende handelingen naast elkaar te leggen. Dit geldt ook voor *Ulysses* van James Joyce waarin het leven van een dag in Dublin wordt beschreven: de betekenis van deze roman krijg je pas achteraf, als je het geheel overziet. Dit maakt *Ulysses* niet temporeel maar ruimtelijk – een verhaal dat je alleen maar kunt herlezen (Frank 2005: 64).

Volgens Frank is het dus mogelijk om tijd in ruimte weer te geven door met behulp van simultane gebeurtenissen de temporele sequens van een verhaallijn te doorbreken. Dit maakt de tweedeling van Lessing en Greenberg achterhaald.

1.1.3. Een simultane beleving

De *spatial form* van Frank gaat over het weergeven van tijd in een ruimtelijke eenheid en de mogelijkheid om verschillende gebeurtenissen op verschillende plaatsen simultaan te ervaren. Dit gevoel van een simultane beleving is volgens Kern mogelijk gemaakt door de draadloze telegraaf en gedramatiseerd door het zinken van de *Titanic*. Dit was volgens hem een grote verandering in de belevenis van het heden – *the present*:

> Thinking on the subject was divided over two basic issues: whether the present is a sequence of single local events or a simultaneity of multiple distant events, and whether the present is an infinitesimal slice of time between past and future or of more extended duration. The latter debate was limited largely to philosophers, but the issue of sequence versus simultaneity was expressed by numerous artists, poets, and novelists and was concretely manifested in some new technology in addition to the wireless – the telephone, the highspeed rotary press, and the cinema (Kern 2006: 67-68).

Uitvindingen als telegrafie en telefoon comprimeren de afstand in tijd en leiden hierdoor tot verdichting. In het begin van de twintigste eeuw ontstond er een groot besef van verdichting en door deze perceptie gingen veel kunstenaars spelen met simultaneïteit. Cinematografen werken veel met

dit concept: er vindt bij film verdichting plaats omdat het mogelijk lijkt op verschillende plaatsen tegelijk te zijn. De montagetechniek in de film suggereert deze simultaneïteit:

> The discovery of the cinema between 1893 and 1896 portended its international scope and the simultaneous experience that is was able to suggest. […] Film expanded the sense of the present either by filling it with several noncontiguous events or showing one event from a variety of perspectives. Three techniques were used: double exposure, the montage balloon, and parallel editing (Kern 2003: 70).

In de hierboven beschreven *cinematic montage* worden scènes die zich op steeds verschillende momenten afspelen aan elkaar gemonteerd waardoor ze een geheel vormen. Deze vorm van simultaneïteit ziet Kern ook in het werk van Flaubert en Joyce. Het gevolg hiervan is dat men het heden in de reële wereld bewuster beleeft (Kern 2003: 88).

1.2. Remediation

In hun studie *Remediation* (2000) beargumenteren Jay Bolter en Richard Grusin aan de hand van vele voorbeelden dat nieuwe mediavormen eigenlijk nooit helemaal nieuw zijn, maar altijd voortkomen uit oudere media. Om deze ontwikkeling helder uiteen te zetten, maken Bolter en Grusin gebruik van een uitgebreid begrippenapparaat: immediacy, remediation, mediation en hypermediacy.

Bolter en Grusin gaan voor hun stelling helemaal terug naar de uitvinding van het lineaire perspectief in de renaissance. Sinds schilders deze techniek hebben geperfectioneerd, verwacht het publiek een vorm van immediacy – een directe ervaring – te vinden in schilderijen. Immediacy is volgens hen:

> a style of visual representation whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium (canvas, photographic film, cinema, and so on) and believe that he is in the presence of the objects of representation' (Bolter en Grusin 2000: 272-273).

Het publiek moet vergeten dat het naar een schilderij kijkt en moet het gevoel krijgen dat het deel wordt van de uitgebeelde scène, hierdoor krijgen de toeschouwers een realistische kijk op de inhoud van het schilderij. Het gaat er dus om dat het publiek zich kan onderdompelen ('immersed') in het medium en vergeet op welke wijze het medium gerepresenteerd wordt (Bolter en Grusin 2000: 22-23). Virtual reality is volgens Bolter en Grusin het meeste ultieme voorbeeld van de eis van immediacy (Bolter en Grusin 2000: 22).

Afbeelding 2 renaissance perspectief

Lijnrecht tegenover immediacy plaatsen Bolter en Grusin de term hypermediacy: 'a style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium' (Bolter en Grusin 2000: 272). Het gaat om multimediatoepassingen waarbij de veelheid van verschillende media wordt benadrukt – het gaat hier niet om wat er wordt afgebeeld, maar om hoe iets wordt afgebeeld (Bolter en Grusin 2000:

41). Een goed voorbeeld hiervan is een dadaïstische collage of de fotomontage techniek: de kijker wordt zich hyperbewust van het gebruikte medium – de foto('s). Een van de oudste voorbeelden van hypermediacy is misschien wel de middeleeuwse tekst versierd met intialen en miniaturen. Een recenter voorbeeld is een 'window styled' website. Internetpagina's hebben het kenmerk om verschillende mediavormen zoals tekst, beeld en geluid tegelijkertijd te representeren – net als de prachtig versierde middeleeuwse teksten.

Afbeelding 3 hypermediacy in de middeleeuwen

Afbeelding 4 een 'window styled' computerscherm

Mediation is volgens Bolter en Grusin de inlijving van nieuwe media door oude media. Dit impliceert volgens hen dat alle mediation remediation is. Bijvoorbeeld: een online krant bevat alle elementen van de papieren versie, maar zal ook multimedia elementen als bewegende beelden bevatten. Remediation is dan het proces waarbij de zogeheten 'nieuwe' media hun culturele betekenis krijgen door andere, 'oudere' media te herschrijven of vernieuwen.

Bolter en Grusin stellen vervolgens dat digitale media altijd streven naar transparantie en immediacy (zoals de 'immersive' virtual games doen). Hypermedia en transparante media zijn dan tegenpolen die hetzelfde nastreven: het verlangen om de beperkingen die representaties met zich meebrengen teniet te doen, om zo een 'levensechte' ervaring voor het publiek te bewerkstelligen. De transparante digitale applicaties proberen deze levensechte ervaring te bereiken door het feit dat er gerepresenteerd (gemedieerd) wordt te ontkennen. Digitale hypermedia zoeken de levensechte ervaring door representaties van media te vermenigvuldigen om zo een gevuld gevoel, een verzadigde ervaring, te creëren die voor levensecht kan doorgaan. Beide bewegingen zijn dan strategieën van remediatie (Bolter en Grusin 2000: 53).

Er is hier sprake van twee paradoxen. De eerste is dat hypermedia altijd gezien worden als een middel om immediacy te bereiken (Bolter en Grusin 2000: 53). De tweede paradox is dat digitale technologieën die immediacy bewerkstelligen altijd eindigen als remediations, zelfs als deze bedoeld zijn om mediation te ontkennen – oftewel de dubbele logica van remediation (Bolter en Grusin 2000: 54-55).

Samenvattend gezegd – aldus Brillenburg Wurth en Rigney – laat remediation zien dat media (zowel in semiotische als in sociale zin) nooit helemaal los van elkaar opereren en functioneren. Media kijken naar elkaar, imiteren elkaar en reflecteren op elkaar. Vernieuwingen binnen een medium zijn dan ook (deels) vaak een spelletje 'leentjebuur': ze nemen procédés en methoden over uit andere media (Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 147-148

HOOFDSTUK 2 Nieuwe Zakelijkheid en film

Dit hoofdstuk gaat over de Nieuwe Zakelijkheid en de opkomst van de film. In de eerste paragraaf bespreek ik de theorievorming rondom de Nieuwe Zakelijkheid in de Nederlandse literatuur. De tweede paragraaf gaat over de moderne samenleving en de opkomst van de film. In de derde paragraaf ga ik dieper in op de montagetechnieken van Eisenstein. Tot slot analyseer ik enkele exemplarische voorbeelden van montagetechnieken in *Stad* van Ben Stroman.

2.1. Theorievorming en begripsbepaling

De term Nieuwe Zakelijkheid werd in 1923 voor het eerst gebruikt in Duitsland door G.F. Hartlaub, directeur van de Städtische Kunsthalle Mannheim (Van den Toorn 1987: 40). Hartlaub schreef een aantal kunstenaars met het verzoek om werk in te zenden voor een tentoonstelling:

> Ich möchte im herbst eine mittelgrosse Ausstellung von Gemälden und Graphik veranstalten, der man etwa den Titel geben könnte 'Die neue Sachlichkeit'. Es liegt mi daran, repräsentative Werke derjenigen Künstler zu vereinigen, die in den letzten zehn Jahren weder impressionistisch abstrakt, weder rein sinnenhaft äusserlich noch rein konstruktiv innerlich gewesen sind. Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennerischen Zuge true geblieben oder wieder true geworden sind. (G.F. Haurtlaub, *Rundhschreiben*, 18 mei 1923, geciteerd in: Smalenbach 1940; ook in Schmied 1969, 7 te lezen in: Van den Toorn, 1987: 40).

De omschrijving was nogal vaag en verschafte nog niet echt duidelijkheid over wat de Nieuwe Zakelijkheid nu werkelijk was. Inmiddels hebben de contemporaine en eigentijdse critici meer duidelijkheid verschaft over wat Nieuwe Zakelijkheid precies inhoudt.

2.1.1. Een lapidaire stijl

De Nieuw Zakelijke literatuur is zakelijk, nuchter en bondig. De schrijvers maakten gebruik van een lapidaire stijl die sterk contrasteert met de woordkunst van Tachtig: de 'mooischrijverij' wordt afgeschaft en slechts de functionele woorden blijven over (Anten 1982: 122). De wijze van vertellen beperkt zich tot de feiten. Er vindt een duidelijke overlap plaats met de journalistiek.

2.1.2. Het moderne leven en sociale geëngageerdheid

Vanzelfsprekend heeft het Nieuw Zakelijke Proza aandacht voor 'het moderne leven'. Dit uitte zich in de keuze voor onderwerpen als auto's, machines , steden, industrie, sport, film, ontdekkingsreizen en stakingen (Anten 1982 en Goedgebuure 1992), maar ook door de visie die de moderne kunstenaar op de werkelijkheid heeft: een visie zonder explicatief psychologisch verloop (Goedgebuure 1992). Al met al zijn de nieuw zakelijke boeken sterk geëngageerd te noemen doordat de onderwerpen van het verhalend proza vaak sociaal-economische problemen weergaven (Anten 1982). Dit geldt sterk

voor Ilja Ehrenburgs *10 PK, het leven der auto's* en *8.100.000 M ^{3} zand* van Revis. Ook al komen in deze romans bekende persoonlijkheden zoals Ford of Churchill voorbij, toch zijn de producten in deze romans belangrijker dan de individuele persoonlijkheden (Van der Toorn 1987: 50).

2.1.3. De invloed van de film en simultaanverhalen

Ook de invloed van de film en het filmscenario doen zich gelden in de Nieuw Zakelijke literatuur. De romans en verhalen hebben de neiging om in hun compositie de handelingen te structureren volgens korte, scenisch opgezette hoofdstukken (Goedgebuure 1999: 18-19). Nauw hiermee verwant is het streven naar objectiviteit: strak proza waarbij het gaat om 'koele observaties', ieder 'emotioneel engagement' ontbreekt en nuchterheid geldt als kwaliteitseis (Anten 1982: 124-126). Hier hangen de simultaan-verhalen, waarbij verschillende verhaallijnen gelijktijdig verteld worden, nauw mee samen. Men probeerde van de journalistieke stijl van de reportage een kunstvorm te maken zoals bijvoorbeeld Ben Stroman doet in *Stad* (Van der Toorn 1987: 51).

2.1.4. De materialiteit van het boek

Als laatste aspect van de Nieuwe Zakelijkheid noemt Van der Toorn de aandacht die gevraagd wordt voor de materialiteit van het boek. Niet alleen in de boekbanden en de omslagen, vaak met collages van foto's, werd duidelijk gemaakt dat het om moderne werken ging, maar ook in de grafische vormgeving. In *Sjanhai* van Wagener en *Stad* van Stroman werd met de typografie geëxperimenteerd: krantenberichten werden in afwijkend lettertype gezet, een zakenbrief verscheen in machineschrift, bijbelteksten in gotische letters. Ook op deze manier trachtte men het karakter van de Nieuwe Zakelijkheid tot uitdrukking te brengen (Van der Toorn 1987: 52).

2.2. Nieuwe Zakelijkheid, film en literatuur in het interbellum

Deze paragraaf gaat over de relatie tussen film en Nieuw Zakelijke literatuur in het interbellum. In de eerste subparagraaf wordt het ontstaan van de Nieuwe Zakelijkheid besproken als reactie op de poëtica van Tachtig en het huiskamerrealisme. De tweede subparagraaf handelt, aan de hand van Antens studie 'Film en literatuur in het interbellum: symbiose of een karikatuur van een synthese' over de relatie tussen film en literatuur in het interbellum. Aan bod komen het ontstaan van de filmliga, de relatie tussen film en literaire theorie en de filmische literatuur.

2.2.1. Van Tachtiger woordkunst tot *10 PK*

Het Nederlandse nieuw zakelijke proza kan gezien worden als een reactie op de poëtica van Tachtig. De groep Tachtigers die in 1880 opstond om de 'aller-individueelste expressie van de aller-

individueelste emotie' te vertolken, vond dat het afgelopen moest zijn met de tot dan toe moraliserende romans. Vorm en inhoud moesten één zijn en de uitingen van de emoties stonden centraal. Om dit te bereiken maakten zij gebruik van de woordkunst: series neologismen, woordkoppelingen en synesthesieën sierden de poëzie en het proza. Al in 1912 uitte Constant van Wessem hierover zijn kritiek toen hij de stand van zaken in de Nederlandse letterkunde overzag: 'Wij schijnen op iets te wachten. Maar op wat dan toch? […] De beweging van '80 lijkt een uitgebloeide plant' (Van Wessem 1912: 145-145). Het was Van Wessem nog niet helemaal duidelijk op welke vernieuwing hij precies wachtte. Wel was duidelijk dat het werk van Tachtig én het post-naturalistische 'huiskamerrealisme' de mensen verveelde en dat iedereen smachtte naar iets 'nieuws'. Helaas duurde het nog tot 1931 voordat er écht iets nieuws gebeurde in de Nederlandse letterkunde: toen verscheen *10 PK. Het leven der auto's* van de Rus Ilja Ehrenburg – een roman die een belangrijk ijkpunt is geweest voor het proza in het interbellum (Anten 1993: 163). De invloedrijke criticus Menno ter Braak schreef dan ook naar aanleiding van deze roman op 25 maart 1934 in zijn wekelijkse boekbespreking voor *Het Vaderland*:

> Voor de litteratuur-historici van het jaar 2000 – en trouwens reeds daarvoor – die er zich toe gaan zetten om uit te maken, welke figuren de Nederlandse letterkunde van 1933 en omgeving hebben beheerst, zal één naam met reclameachtige duidelijkheid aanstonds naar voren springen: Ilja Ehrenburg. Als deze litteratuur-historici een scherpe neus hebben, zullen zij in die letterkunde twee tijdvakken kunnen onderscheiden: het tijdvak vóór en het tijdvak ná het verschijnen van *Het Leven der Auto's*, het boek, waarmee Ehrenburg bij ons eigenlijk pas goed carrière heeft gemaakt (Ter Braak *VW5*: 138).

Deze roman zorgde met zijn nieuw zakelijke stijl voor de vernieuwing waar iedereen al zo lang op aan het wachten was. Het was een roman die, aldus Anten, 'in tal van opzichten tegemoet kwam aan de wensen van degenen die zich afzetten tegen het post-naturalistisch realisme' (Anten 1993: 164). De bezwaren die critici als Van Wessem troffen in het zogeheten 'huiskamerrealisme' zoals 'de omvang, de breedsprakige picturale beschrijvingen, de uitvoerige en oppervlakkige psychologische explicaties en de beperktheid van visie die tot uiting kwam in de stofkeuze […]' kwamen absoluut niet terug in het werk van Ehrenburg (Anten 1993: 164). Het werk van Ehrenburg bevatte geen intrige met een chronologisch handelingsverloop, maar was kortweg een montage van korte scènes. Dit wekte niet alleen de illusie van dynamiek, maar bracht ook een illusie van simultaneïteit tot stand. Door de caleidoscopische structuur van de roman werden de lezers in een snel tempo geconfronteerd met een grote hoeveelheid korte handelingen, die zich zonder overgangen op de meest uiteenlopende plaatsen gelijktijdig af leken te spelen. Andere kenmerken van deze roman zijn:

> De eenvoudige identieke syntaxis van de bondige scenario-achtige zinnen, het gebruik van de onvoltooid tegenwoordige tijd, de afwezigheid van psychologiserend commentaar in de vertellerstekst, het noemen van veel namen van bestaande personen, instellingen en lokaties, het referen aan 'echte' feiten en gebeurtenissen uit de actualiteit en, niet het minst, het maatschappelijk engagement (Anten 1993: 164).

Veel schrijvers volgden dan ook Ehrenburgs voorbeeld: de Nieuwe Zakelijkheid in Nederland was geboren. De nieuw zakelijke literatuur bouwde voort op de functionalistische architectuur en het

Nieuwe Bouwen. Het is literatuur die uitgaat van 'form follows function': zoals de vorm van het bouwwerk van ondergeschikt belang is aan de functie van dat bouwwerk, gaat het in de literatuur niet langer om het weergeven van emoties, maar moet men de feiten objectief weergeven.

2.2.2. Film en literatuur

De filmliga

De manier waarop Ehrenburg zijn roman vormgaf, kreeg veel navolging in Nederland en werd daarom al snel het Ehrenburg-procedé genoemd. Zoals uit de vorige paragraaf blijkt, bevatte *10 PK* alle ingrediënten van krant en film. De fragmentarische structuur en de snelle opeenvolging van korte, scène-achtige passages zonder de bijbehorende verbindende tussenfasen zijn eenvoudig te relateren aan de montagetechniek van Eisenstein. Deze Russische montagefilms – de kunstfilms – stonden in een schril contrast met de films die doorgaans in de bioscopen te zien waren. In 1921 was de Nederlandse Bioscoopbond opgericht en zij bepaalde wat wel en niet vertoond kon worden: dit waren hoofdzakelijk commerciële, Amerikaanse 'Hollywoodproducten'. Toen de Nederlandse overheid ook nog de film *De moeder* van Poedvokin verbood vanwege 'communistische propaganda', richtten mensen als Ter Braak en Dick Binnenkijk in 1927 de Filmliga op met de volgende doelstellingen:

> Eens op de honderd keer zien wij: de film. Voor de rest zien wij bioscoop. De kudde, het commerciële regime, Amerika, Kitsch. In dit stadium zijn film en bioscoop elkaars natuurlijke vijanden. Ons geloof in de zuivere, autonome film, de film als kunst en als toekomst, is nutteloos, als wij niet zelf de zaak ter hand nemen. Wij willen dat. Wij willen zien wat er in de werkplaatsen der Fransche, Duitsche en Russische avant-garde geëxperimenteerd en bereikt is (Ivens 1970: 17 in Anten 1993: 164).

De relatie tussen film en literaire theorie

De oprichting van de Filmliga en het bijbehorende tijdschrift *Filmliga* hebben er mede toe geleid dat de Nederlandse critici de film als een serieus en zelfstandig medium gingen zien. Men ging er vanuit dat de kunstfilm een impuls kon geven aan de prozavernieuwing. Immers: de mimetische grondslag van de realistische literatuur en conventionele film werd verworpen en vervangen door het 'alogische, irrationele en simultane' (Anten 1993: 165).

In de verhandelingen van Jules Sonnefeldt en Constant van Wessem komt deze invloed van de kunstfilm op de theorievorming over het proza het duidelijkst naar voren. In een kort artikel in *De vrije bladen* over 'Roman en film' schreef Sonnefeldt het volgende:

> Schrijft uw romans met de techniek der film. Deze is wereldveroverend. Eenvoudig. Componeer korte scenes. Zorg voor krachtige, direct aansprekende handeling. Kort en krachtig. Zonder bladzijdenvullende overdaad. Vermoei Uw lezers niet met de wouden der aarde aan papier verslindende litertuur-ballast. En dan: Geen filosofie. Geen Idee. Geen moraal. De roman is geen cursus der Volks-Universiteit (Sonnefeldt 1926: 48-49).

Van Wessem was van 1924 tot 1931 redacteur van *De vrije bladen*. Waar Ter Braak in 1925 'het realisme als de bleke plant van de romanpsychologie' nog hekelde, kwam *De vrije bladen* in 1926 met een speciale filmaflevering (Ter Braak, 'Werkelijkheid'. In: *De Propria Curesartikelen 1923-25*. Den Haag 1978: 334. In: Anten 1993: 165). Naast beschouwingen van Van Wessem bevat dit nummer bijdragen van onder anderen Sonnefeldt en Ter Braak. In 'De invloed van de cinema op de moderne literatuur' verbindt Van Wessen het moderne en dynamische levensgevoel met de film als geschikt medium om dit gevoel weer te geven:

> Iedere nieuwe tijd schept een nieuwe gevoeligheid en die van de onze is die voor het 'draadloze', het rythmische, het bewegende. […] De cinema heeft ons een nieuw soort mededeelingsmiddel opgeleverd voor onze emotionaliteit (Van Wessem 1926: 245).

Wel heeft de cinema volgens Van Wessem slechts indirect effect op de literatuur, omdat de cinema niet het enige is wat invloed heeft gehad op de ontwikkeling van het moderne proza. De les die de moderne roman uit de cinema kan trekken, luidt volgens Van Wessem als volgt:

> Door middel van korte zakelijke, zwaar met suggesties geladen noteeringen, het drama oproepen, zonder bij-bespiegelingen of stijlveranderingn, 'sans fil', in een rythme berekend op de spanning, op het emotioneele hoogtepunt, plotseling, klaar, verpletterend. De versnelling van het geheel wordt geen versneld *tempo*, zooals sommigen meenen, maar het gevolg van een naar de emotie geregeld rythmisch gebeuren, waarbij alle overtollige 'franje' wegvalt. (Dat is wat men in den modernen geest 'sec' noemt) (Van Wessem 1926: 247).

Filmische literatuur: 'de Nederlandse tak van de familie Ehrenburg'

Vanaf 1930 verschenen er zoveel filmische romans dat er eigenlijk wel van een hype gesproken kan worden. Denk bijvoorbeeld aan: *Harten en brood* (1932) van Albert Kuyle naar het gelijknamige filmscenario, *Stad* (1932) van Ben Stroman – een caleidoscoop van momentopnamen – *Zand* (1932) van Revis en *Zuiderzee* (1934) van Jef Last. Door de stofkeuze en adaptie van de *close-up*-techniek zijn al deze romans, *Zand* uitgezonderd, door de literaire kritiek veelal veroordeeld tot *would-be* modernisme. Hierdoor gingen deze romans teveel op een filmscenario lijken (Anten 1993: 167). Van Wessem waarschuwde al voor deze manco's: wanneer het filmische procedé te schools zou worden toegepast, zou de filmische schrijfwijze tot een methode worden verheven, waardoor het gevaar van een geforceerde stijl voortdurend op de loer ligt (Van Wessem 1926 *VB* 3: 177).

2.3. Montage: Eisenstein en filmmontage

In het interbellum voelden alle modernistische kunstenaars het gewicht van het verleden op hun schouders drukken – behalve de filmmakers. De film werd immers als moderne discipline geboren en was door de afwezigheid van geschiedenis vrij van traditionele ballast waardoor de film zeer ontvankelijk was voor de vindingrijkheid van de uitvinders. Toeschouwers konden zich verbazen over

de technische vernieuwingen als close-ups, montage, animatie, split screen, geluid, kleur, deep-focustechniek en special effects: de film bood – voor zover het gaat over de meer intellectuele films – alle ruimte aan modernistische experimenten (Gay 2007: 328-330).

Bij montage – een van die moderne procedés – wordt een beeld gecreëerd door twee of meer beelden naast elkaar te plaatsen. Een vorm van montage is metaforiciteit: door twee beelden naast elkaar te zetten maakt de kijker er een eigen, derde beeld van – bijvoorbeeld het beeld van sigaretten en cowboys, de kijker zal roken associëren met stoer en mannelijk gedrag. Montage kun je dus opvatten als een manier van knippen en plakken: twee beelden die niets met elkaar te maken hebben worden naast elkaar worden gezet waardoor de kijker door middel van deze juxtapositie ideeën en betekenissen afleidt (Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 141-142).

De Rus Sergej Michajlovitsj Eisenstein (1898-1948) heeft dit concept omgebogen naar een samenstelling van contrasterende beelden: het concept van intellectuele montage (Brillenburg Wurth & Rigney 2006: 142 en Vijfvinkel 1986: 27). Om de montagetheorie van Eisenstein goed te kunnen plaatsen is het noodzakelijk iets van zijn achtergrond te weten.

Alhoewel Eisenstein toneelspeler had willen worden, studeerde hij architectuur aan de technische hogeschool in Sint-Petersburg. Na het uitbreken van de Russische Revolutie in 1917 werd Eisenstein ingelijfd bij de genie en toen de oorlog met Japan uitbrak, had het leger een grote behoefte aan militairen met kennis van het Japans. Eisenstein greep zijn kans en schreef zich in aan de Academie van de centrale staf, afdeling Oosterse talen in Moskou. Hij leerde Japans en sloot zich in Moskou aan bij het 'Proletkuttheater', eerst als toneelbouwer en later als regisseur. Na de revolutie werd Eisenstein ontslagen van zijn burgerlijke verplichting om architect te worden. Door de revolutie heeft Eisenstein in het leger discipline bijgebracht gekregen en – door zijn studie Japans – heeft hij mathematisch leren denken: eigenschappen die hem later als filmregisseur van pas kwamen. Als filmer in dienst van zijn land had Eisenstein de plicht om zijn toeschouwers te motiveren om aan de slag te gaan om met zijn allen iets te maken van de nieuwe socialistische staat. Eisenstein verdiepte zich in de psyche van de toeschouwer om erachter te komen hoe je mensen moet motiveren. Hij bestudeerde het mechanisme dat gaat werken als de toeschouwer een film ondergaat. Zodra hij dit mechanisme ontrafeld had, ontstond de mogelijkheid om films te maken die de bioscoopbezoeker zou aanzetten tot daden (Vijfvinkel 1986: 27-28).

Naar analogie van de technische wetenschappen onderscheidt Eisenstein in de kunst 'Attraktionen', waarover hij het volgende zegt:

> Een attractie is uitsluitend gericht op de reacties van de toeschouwer. Een werkelijk radicale benadering opent principieel nieuwe mogelijkheden om een 'actief, functionerend product' te construeren (een toneelspektakel): in plaats van de statische weerspiegeling van een thematisch, noodzakelijke gebeurtenis, waarbij om de gebeurtenis af te wikkelen alleen handelingen toegelaten zijn die logisch met die gebeurtenis verband houden, wordt een nieuw procedé geïntroduceerd: de vrije montage van willekeurig geselecteerde en zelfstandige actieve functies (attracties): een montage, die mikt op een mathematisch berekend sloteffect – de montage van de attractie (Eisenstein 1981: 17-18).

Het gaat Eisenstein om de reactie die hij bij het publiek wil ontlokken door middel van attracties. Montage is de term die Eisenstein gebruikt om deze attracties met elkaar te verbinden. Eisenstein legt dit uit aan de hand van het tekenonderwijs in Japan. Wanneer men daar een kersenbloesemtak moet tekenen, worden vierkanten, rechthoeken en cirkels van verschillend formaat voor de tak gehouden: kleine stukken tak worden van dichtbij en veraf getekend. Pas op het eind worden al deze delen bij elkaar gevoegd – gemonteerd. Deze bij elkaar gevoegde stukjes zijn te vergelijken met de shots van een film: ontelbare combinaties zijn mogelijk en de objecten kunnen vanuit een verschillend perspectief worden belicht.

Montage betekent dus ritme aanbrengen in beeld en tijd. De toeschouwer moet het ontbrekende deel tussen de twee shots die door middel van juxtapositie naast elkaar worden geplaatst, invullen met behulp van creativiteit. Deze shots moeten wel dusdanig gemonteerd worden, dat het geheel meer is dan de som der delen. Er ontstaat met andere woorden een gevoel van uitstijgen boven de inhoud – de overgang naar een andere dimensie waar Eisenstein op aanstuurt (Vijfvinkel 1986: 27-28).

Deze montagetechniek komt het duidelijkst naar voren in de film *Pantserkruiser Potemkin*. In deze stomme film over de opstand op de Potemkin in 1905 die oversloeg naar Odessa, worden in de beroemde trappenscène beelden van geweld (de moordende kozakken van de tsaar) afgewisseld met beelden van onschuld (weerloze kinderen) (Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 142). Door deze beelden zo tegenover elkaar te zetten, werd hun impact vergroot. Eisenstein perfectioneerde de montagetechniek die Flaubert voor het eerst toepaste in *Madame Bovary* (Gay 2007: 340).

Afbeelding 5 trappenscène – moordende kozakken

Afbeelding 6 trappenscène – onschuldig kind

Montage zet ideeën dus om in een scène. Montagetechnieken komen niet alleen voor in films maar ook in de literatuur: te denken valt aan het werk van de Duitse modernist Alfred Döblin (1878-1957) met *Berlin Alexanderplatz* (1929). In deze roman wordt door middel van de montagetechniek de lineaire romanstructuur ondermijnd: 'scènes worden naast elkaar geplaatst, of afgewisseld, en het is de beweging *tussen* de scènes die de voortgang van het verhaal in het hoofd van de lezer motiveert' (Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 143). Het is de lezer die door middel van juxtapositie een coherente en opeenvolgende verhaallijn moet reconstrueren door iedere keer weer betekenis te geven aan het contrast tussen twee gepresenteerde scènes. Deze montageliteratuur die een actieve

houding van de lezer vergt, kan volgens Brillenburg Wurth dan ook in verband worden gebracht met hypertexten die in veel postmoderne werken te vinden zijn (Brillenburg Wurth en Rigney 2006: 143).

2.4. Montagetechnieken in *Stad*

In deze paragraaf analyseer ik enkele montagetechnieken uit *Stad* die representatief zijn voor de hele roman, zonder hierin volledig te willen en kunnen zijn. Na de introductie bespreek ik in paragraaf 2.4.2. montagevormen door middel van Fremdkörper. Paragraaf 2.4.3. gaat over montage die in de narratief te vinden is door onder andere simultane gebeurtenissen.

2.4.1. Introductie

Journalist Ben Stroman (1902-1985) publiceerde in 1932 de nieuw zakelijke roman *Stad*: een grotestadsroman waarin de dynamiek van Rotterdam als havenstad in de jaren twintig centraal staat. Dat hij hier alles behalve een logisch-chronologische vertelling nastreeft, blijkt al uit het aan Conrad ontleende motto 'This is not a marriage-story'. De lezer krijgt slechts de informatie die nodig is om het leven van de Rotterdammers te reconstrueren. Bijzonder zijn de verschillende lettertypes, reclameteksten, brieven en krantenberichten waar de roman mee is doorspekt. De vormgeving hiervan is – evenals de schitterende omslag – van de hand van kunstenaar Paul Schuitema. De roman bevat veertien hoofdstukken die als titel allemaal de naam van een dag hebben, waardoor deze het karakter van een agenda of logboek krijgt.

Stad begint met cijfers: 'De vinger draait: 5.3.8.9.6.' (Stroman 1932: 8). Hieruit valt op te maken dat een winkeljuffrouw een telefoongesprek voert. Vervolgens belicht Stroman op caleidoscopische wijze de Rotterdammers vanuit verschillende perspectieven: inbrekers, kantoorklerken, zakenmensen en arbeiders worden in hun natuurlijke habitat geportretteerd. Zo is Ploon, een meisje van lichte zeden, 'zoo besjoeche as wat' en werd ze 'laveloos' toen Gijs haar 'zooveel lampies-licht' liet drinken 'as ze maar wou' (idem: 60). De toon is direct anders wanneer de heer Broens – directeur van de N.V. Handelsvaart – zijn secretaresse de opdracht geeft een brief te schrijven: de 'juffrouw' dient de brief 'direct' te schrijven en 'onmiddellijk' bij hem te laten brengen in het 'vloeiboek' (idem: 20). En wanneer de welgestelde vrijgezel Dick een avond uit is, is de zaal 'vol zoete geur van cocktails en likeur' en danst hij, terwijl 'de rythmen' de zaal in 'bolderen', de charleston (idem: 30).

Op deze manier meandert het verhaal, dat eigenlijk geen verhaal is, verder en proeft de lezer de sfeer van Rotterdam als grote, moderne stad in al haar diversiteit. Aan het eind van de roman lijkt er echter toch meer een duidelijke narratieve lijn te ontstaan: inbreker Gijs, de vriend van Ploon, is een inbraak aan het voorbereiden is in het kantoor van de heer Broens – directeur van de N.V. Handelsvaart. Uit het krantenbericht op de laatste pagina van de roman blijkt dat de directeur van de N.V. Handelsvaart in zijn kantoor is doodgeslagen toen inbrekers 'de brandkast à la sardine' wilden 'openscheuren' en dat van de daders nog ieder spoor ontbreekt (idem: 136).

2.4.2. Montage door Fremdkörper

Naast de simultane gebeurtenissen die tekstueel naast elkaar zijn gemonteerd, is er nog een montagetechniek in *Stad* aanwezig. Andere mediavormen zoals flitsende reclames, radiofragmenten, filmbeelden, advertenties en krantenberichten zijn in de roman gemonteerd met behulp van Paul Schuitema's fraaie vormgeving. Hieronder volgt een bespreking van een selectie van deze Fremdkörper.

Reclamezuilen

Wanneer juffrouw Berghem op zaterdagavond in de tram zit en door het raam naar buiten kijkt, flitsen de winkelreclames met de snelheid van de tram langs haar heen. Deze snelheid komt tot uiting doordat slechts de reclameslogans in verschillende lettertypes zonder verdere toelichting in de tekst zijn opgenomen: 'EET MEER FRUIT. **Beneden boksprijzen. Moordprijzen.** […] ALLES MOET WEG' (idem: 12). Een uitgebreide narratieve beschrijving zoals 'Het reclamebord voor de groentewinkel waarop het eten van meer fruit werd aanbevolen, nam juffrouw Berghem in de tram op weg naar huis in een flits waar. Hetzelfde gold voor de billboards voor de kruidenierszaak waarop staat dat alles "beneden boksprijzen" weg moest' ontbreekt hier.

Ook verderop komen de reclamezuilen terug (idem: 56). Eerst volgt een beschrijving van de straten van Rotterdam in het druilerige najaar: op het moment dat 'de lichte dagen zijn verduisterd en de wind is gegroeid tot een groot geweld' en 'de lage sleeperswagens [traag kraken]' […] 'hebben de auto's [reeds] lichten op' en '[prijzen] de reclamezuilen de vreugden des levens' (idem: 55-56). Hierna staat er een afbeelding die verschillende reclamezuilen weergeeft. De vormgeving doet ditmaal erg denken aan Paul van Ostaijens *Bezette Stad*. Door bijvoorbeeld de woorden 'blauw wit groen geel rood zwart' trapsgewijs dalend onder elkaar te plaatsen, wordt een accelerando gesuggereerd die past bij de snelheid van het leven in een moderne metropool. Het woord 'radio' met de golven eronder suggereert de aanwezigheid van een etablissement waar luidruchtige muziek wordt gespeeld en de tekst 'op ieders Lip!' laat zien hoe druk het in de stad is. De verschillende lettertypes van de reclamezuilen karakteriseren het vrolijke vreugden des levens waar eerder over geschreven werd.

kozijnen glanzen als het wit van gebroken oogen. Reeds hebben de auto's lichten op. De reclamezuilen prijzen de vreugden des levens:

ETHOVEN-AVOND

GEEF MIJ MAAR MI

H.O.

DON KOZ

RADIO

op
ieders
Lip!

BLAUW
WIT
GROEN
GEEL
ROOD
ZWART

De avond strijkt over de stad.
De kleuren vergaan, maar in de plassen en in het nat van keien en asphalt beginnen de vele schakeeringen van licht uit winkels en wagens en trams ril te leven. Nu fonkelen tallooze lichten op de Maas. Overdag was ze bruin-grijs en de koppen der golven waren wit. Dreigend en hoog lagen de zeeschepen voor de lood-

56

Afbeelding 7 reclamezuilen

Direct na deze afbeelding gaat de tekstuele beschrijving van de druilerige donderdagavond voort:

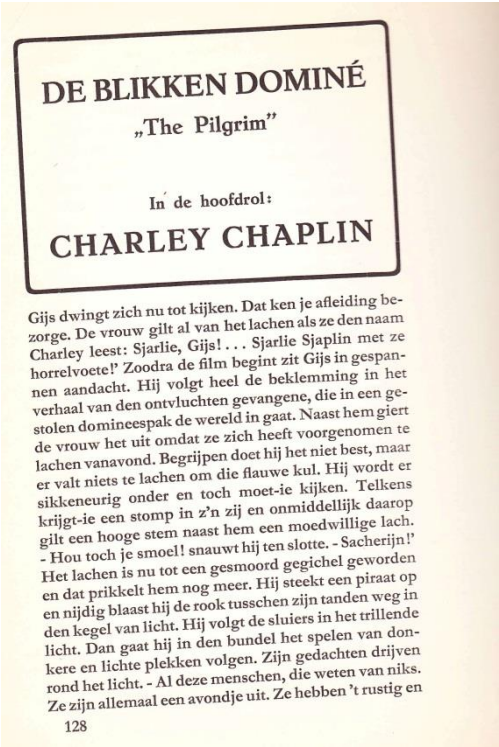
> De avond strijkt over de stad.
> De kleuren vergaan, maar in de plassen en in het nat van keien en asphalt beginnen vele schakeeringen van ligt uit winkels en wagens en trams ril te leven (idem: 56).

Film

De film was een van de belangrijkste nieuwe mediavormen in het interbellum en een bezoek aan een bioscoop een populaire vrijetijdsbestedingen. Wanneer Gijs en Ploon naar de bioscoop gaan om naar *The Pilgrim* met Charles Chaplin te kijken, is Gijs tijdens het journaal voorafgaand aan de hoofdfilm met zijn gedachten niet bij:

> Zonder aandacht is zijn blik tegen het doek. Hij hoort de vrouw praten met iemand naast haar: o ja, me man zaliger heb gevare en die heb me van alles verteld van die plase. Hij is gewees in Indië, in Amerika, in Londen, New-York, Brazilië, ik weet 'et allemaal niet zoo. – Zou Dolf al onderweg weze? Hij zal best klaren. Gehaaide gooser. – (idem: 127)

Het relaas van de vrouw wordt abrupt onderbroken door een bioscoopscherm met waarop het beginbeeld van *The Pilgrim* is te zien:


DE BLIKKEN DOMINÉ
„The Pilgrim"
In de hoofdrol:
CHARLEY CHAPLIN

Gijs dwingt zich nu tot kijken. Dat ken je afleiding bezorge. De vrouw gilt al van het lachen als ze den naam Charley leest: Sjarlie, Gijs! . . . Sjarlie Sjaplin met ze horrelvoete!' Zoodra de film begint zit Gijs in gespannen aandacht. Hij volgt heel de beklemming in het verhaal van den ontvluchten gevangene, die in een gestolen domineespak de wereld in gaat. Naast hem giert de vrouw het uit omdat ze zich heeft voorgenomen te lachen vanavond. Begrijpen doet hij het niet best, maar er valt niets te lachen om die flauwe kul. Hij wordt er sikkeneurig onder en toch moet-ie kijken. Telkens krijgt-ie een stomp in z'n zij en onmiddellijk daarop gilt een hooge stem naast hem een moedwillige lach. - Hou toch je smoel! snauwt hij ten slotte. - Sacherijn!' Het lachen is nu tot een gesmoord gegichel geworden en dat prikkelt hem nog meer. Hij steekt een piraat op en nijdig blaast hij de rook tusschen zijn tanden weg in den kegel van licht. Hij volgt de sluiers in het trillende licht. Dan gaat hij in den bundel het spelen van donkere en lichte plekken volgen. Zijn gedachten drijven rond het licht. - Al deze menschen, die weten van niks. Ze zijn allemaal een avondje uit. Ze hebben 't rustig en

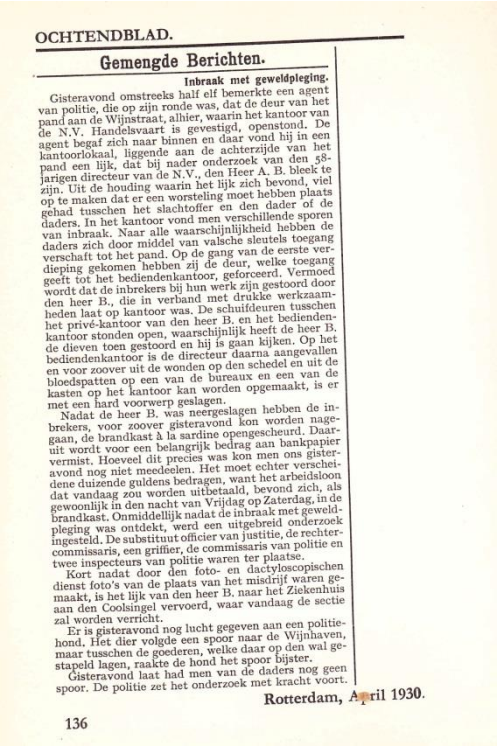
128

Afbeelding 8 bioscoopbezoek

Na dit beeld is Gijs blijkt uit de volgende tekst dat Gijs er wel weer met zijn gedacht bij is:

> Gijs dwingt zich nu tot kijken (idem: 128).

Krantenberichten



OCHTENDBLAD.

Gemengde Berichten.

Inbraak met geweldpleging.

Gisteravond omstreeks half elf bemerkte een agent van politie, die op zijn ronde was, dat de deur van het pand aan de Wijnstraat, alhier, waarin het kantoor van de N.V. Handelsvaart is gevestigd, openstond. De agent begaf zich naar binnen en daar vond hij in een kantoorlokaal, liggende aan de achterzijde van het pand een lijk, dat bij nader onderzoek van den 58-jarigen directeur van de N.V., den Heer A. B. bleek te zijn. Uit de houding waarin het lijk zich bevond, viel op te maken dat er een worsteling moet hebben plaats gehad tusschen het slachtoffer en den dader of de daders. In het kantoor vond men verschillende sporen van inbraak. Naar alle waarschijnlijkheid hebben de daders zich door middel van valsche sleutels toegang verschaft tot het pand. Op de gang van de eerste verdieping gekomen hebben zij de deur, welke toegang geeft tot het bediendenkantoor, geforceerd. Vermoed wordt dat de inbrekers bij hun werk zijn gestoord door den heer B., die in verband met drukke werkzaamheden laat op kantoor was. De schuifdeuren tusschen het privé-kantoor van den heer B. en het bediendenkantoor stonden open, waarschijnlijk heeft de heer B. de dieven toen gestoord en hij is gaan kijken. Op het bediendenkantoor is de directeur daarna aangevallen en voor zoover uit de wonden op den schedel en uit de bloedspatten op een van de bureaux en een van de kasten op het kantoor kan worden opgemaakt, is er met een hard voorwerp geslagen.

Nadat de heer B. was neergeslagen hebben de inbrekers, voor zoover gisteravond kon worden nagegaan, de brandkast à la sardine opengescheurd. Daaruit wordt voor een belangrijk bedrag aan bankpapier vermist. Hoeveel dit precies was kon men ons gisteravond nog niet meedeelen. Het moet echter verscheidene duizende guldens bedragen, want het arbeidsloon dat vandaag zou worden uitbetaald, bevond zich, als gewoonlijk in den nacht van Vrijdag op Zaterdag, in de brandkast. Onmiddellijk nadat de inbraak met geweldpleging was ontdekt, werd een uitgebreid onderzoek ingesteld. De substituut officier van justitie, de rechter-commissaris, een griffier, de commissaris van politie en twee inspecteurs van politie waren ter plaatse.

Kort nadat door den foto- en dactyloscopischen dienst foto's van de plaats van het misdrijf waren gemaakt, is het lijk van den heer B. naar het Ziekenhuis aan den Coolsingel vervoerd, waar vandaag de sectie zal worden verricht.

Er is gisteravond nog lucht gegeven aan een politiehond. Het dier volgde een spoor naar de Vijnhaven, maar tusschen de goederen, welke daar op den wal gestapeld lagen, raakte de hond het spoor bijster.

Gisteravond laat had men van de daders nog geen spoor. De politie zet het onderzoek met kracht voort.

Rotterdam, April 1930.

136

Afbeelding 9 krantenartikel

Daarnaast wemelt *Stad* van de krantenberichten, het betreft hier zowel nieuwsberichten als advertenties, die als substituut voor gewone tekstregels worden gebruikt. Zo is slechts een kleine advertentie in de krant van woensdag in *Stad* gemonteerd om de verloving van Frans Hoving en Dick de Leeuw bekend te maken (idem: 104). Verder wordt er in de hele roman met geen woord over deze verloving gerept. Het slot van de roman wordt zelfs volledig door een krantenbericht weergegeven (idem: 136).

Al deze Fremdkörper zijn te interpreteren als substituut voor de narratief. Zij onderbreken het verhaal niet, maar vullen het slechts aan en zijn dan ook duidelijk in de tekst geïntegreerd. Behalve dat dergelijke Fremdkörper in de literatuur uit het interbellum als item an sich zeer vernieuwend zijn, problematiseren zij het leesproces van *Stad* dus niet.

2.4.3. Montage in de narratief

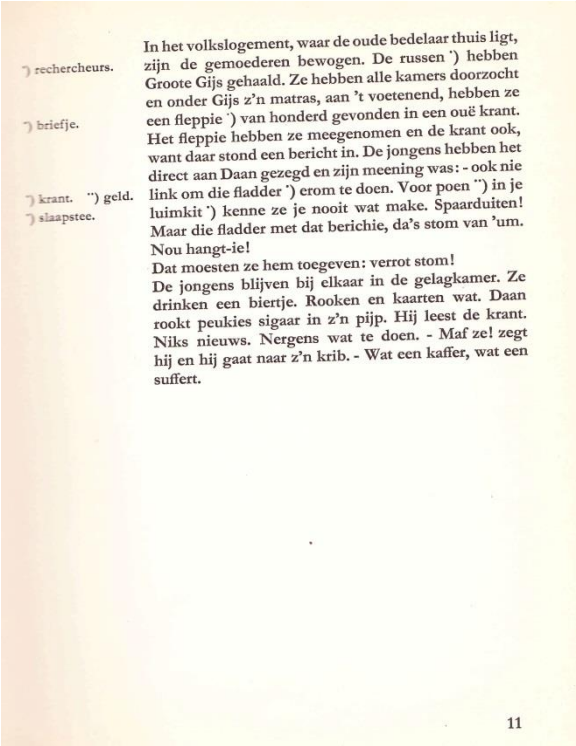
Simultaneïteit

Veel gebeurtenissen in *Stad* vinden simultaan plaats. Stroman verwerkt dit in zijn roman door deze simultane gebeurtenissen als filmshots, zonder tekstuele overgang, door middel van juxtapositie naast elkaar te monteren. Zo verlaat juffrouw Berghem op zaterdagavond ‘drie minuten voor acht’ de winkel waar zij werkt om zich te snellen naar de ‘dichtstbije tramhalte’ (Stroman 1932: 10). Deze handeling wordt in slechts zes regels op een hele pagina beschreven. De rest van de pagina is wit en fungeert daardoor als overgang naar het volgende shot dat zich op precies dezelfde avond afspeelt. In negentien regels, een halve pagina tekst, wordt ingezoomd op bedelaar en inbreker Gijs. De ‘russen’ halen hem in volkslogement op omdat ze onder zijn matras een ‘fleppie’ van honderd hebben gevonden in een ‘ouë’ krant (idem: 10-11).

Een vergelijkbaar voorbeeld is te vinden in het hoofdstuk dat de titel ‘Zondag’ draagt (idem: 80). In de eerste helft van dit hoofdstuk is te lezen hoe Frans haar zondag doorbrengt. Nadat het ‘beieren van de nabije kerkklok’ haar gewekt heeft ‘springt [Frans] het bed uit’ om vervolgens wat ‘doelloos in haar kamer rond [te rommelen]’. Nadat haar hospita de koffietafel heeft klaargezet, komt Mies op bezoek die Frans in de middag op een ‘biosje fuift’ (idem: 81-84). Vervolgens staat in een keer, wederom zonder tekstuele overgang, de zondag van Jan centraal. Hij gaat ‘als iederen Zondagochtend’ na het ontbijt ‘in de voorkamer studeeren’ terwijl zijn moeder en zusters naar de katholieke kerkradio luisteren. In de middag luistert hij met ‘zijn meisje’ in een etablissement naar een ‘strijkje’ (idem: 85-87).

Bovenstaande simultaangebeurtenissen waren zeer vernieuwend tijdens het interbellum en werken daarom ontregelend in *Stad*. Hier moet wel bij opgemerkt worden dat de simultaangebeurtenissen in *Stad* in de reële werkelijkheid ook daadwerkelijk simultaan plaats kunnen vinden en dat de hierboven beschreven scènes uiteindelijk voor de contemporaine lezer relatief makkelijk te interpreteren waren. De ontregeling in de roman is dus beperkt te noemen.

Voetnoten



*) rechercheurs.

*) briefje.

*) krant. **) geld.
*) slaapstee.

In het volkslogement, waar de oude bedelaar thuis ligt, zijn de gemoederen bewogen. De russen *) hebben Groote Gijs gehaald. Ze hebben alle kamers doorzocht en onder Gijs z’n matras, aan ’t voetenend, hebben ze een fleppie *) van honderd gevonden in een ouë krant. Het fleppie hebben ze meegenomen en de krant ook, want daar stond een bericht in. De jongens hebben het direct aan Daan gezegd en zijn meening was: - ook nie link om die fladder *) erom te doen. Voor poen **) in je luimkit *) kenne ze je nooit wat make. Spaarduiten! Maar die fladder met dat berichie, da’s stom van ’um. Nou hangt-ie!
Dat moesten ze hem toegeven: verrot stom!
De jongens blijven bij elkaar in de gelagkamer. Ze drinken een biertje. Rooken en kaarten wat. Daan rookt peukies sigaar in z’n pijp. Hij leest de krant. Niks nieuws. Nergens wat te doen. - Maf ze! zegt hij en hij gaat naar z’n krib. - Wat een kaffer, wat een suffert.

11

Afbeelding 10 ironiserende voetnoten

De narratieve lijn wordt, voor zover in *Stad* aanwezig, ook nog op een andere manier doorbroken: *Stad* wemelt, net als Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, van de ironiserende voetnoten die het dialect van de Rotterdammers van lage afkomst moeten verklaren. De lezer wordt uitgedaagd steeds te schakelen tussen de lopende tekst en de voetnoten in de marge. Zo hebben de ‘russen’ (de rechercheurs) Groote Gijs gehaald toen ze een ‘fleppie’ (briefje) van honderd gevonden hadden onder zijn matras (idem: 11).

HOOFDSTUK 3 Ander Proza en televisie

Dit hoofdstuk gaat over de literatuuropvattingen van Vogelaar en de consumptiemaatschappij. In de eerste paragraaf bespreek ik het literaire landschap in de jaren zestig en zeventig, Vogelaar en het neomarxisme en zijn materialistische literatuurtheorie. De tweede paragraaf gaat over de consumptiemaatschappij en de opkomst van de televisie. In de derde paragraaf staan de montagetechnieken van de schrijvers die zich rondom het Ander Proza groepeerden centraal. De laatste paragraaf bevat een analyse van enkele representatieve montagetechnieken in *Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval* van Jacq Firmin Vogelaar.

3.1. Theorievorming en begripsbepaling

3.1.1. Het literaire landschap in de jaren zestig en zeventig

Veel historici zien de jaren zestig, en niet de Tweede Wereldoorlog, als cesuur in de literatuurgeschiedenis. Pas toen vonden er echt grote veranderingen plaats: van de landing van de eerste mens op de maan tot het verzet tegen het gezag, de burgerlijke fatsoensnormen en uiteindelijk ook de consumptiemaatschappij (Van Boven en Kemperink 2006: 229). Kenmerkend voor deze periode zijn de hippies met hun 'flowerpower' en 'love and peace', de opkomst van de popmuziek via The Beatles en de Rolling Stones, de provobeweging die in Amsterdam op gang kwam, de bezetting van de Sorbonne in mei 1968 en vervolgens de Amsterdamse bezetting van het Maagdenhuis, maar ook de tweede feministische golf en seksuele revolutie (idem230-233).

Door deze veranderingen vielen oude structuren weg, kwam de ontzuiling echt op gang en werden 'persoonlijke bevrijding' en 'individuele ontplooiing' de nieuwe sleutelwoorden van de veranderende maatschappij (Van Boven en Kemperink 2006: 230-233). Zo vonden realistische, defictionaliserende romans als *Ik Jan Cremer* (1964) en *Bericht aan de rattenkoning* (1966) met hun karakteristieke kenmerken van maatschappijkritiek en taboedoorbreking gretig aftrek bij het grote publiek (idem: 234). Maar er kwam ook ruimte voor experimenteel of 'ander' proza van schrijvers als J.F. Vogelaar, Lidy van Marissing en Sybren Polet die zich groepeerde rondom het rijdschrift *Raster*. Ook zij waren meer dan ooit betrokken bij het maatschappelijke debat, maar bleven wel fictie schrijven en gebruikten hiervoor nieuwe experimentele technieken vanuit een links-politiek uitgangspunt (idem: 267). In de jaren zeventig groepeerde een belangrijke groep schrijvers zich rondom het tijdschrift *De Revisor*: deze auteurs bekleedden een middenpositie tussen de realistische literatuur en de *Raster*-experimenten (idem: 271).

3.1.2. Vogelaar en het neomarxisme en de materialistische literatuurtheorie

De Frankfurter Schule en kritische theorie

Vogelaars materialistische literatuurtheorie vindt, net als bijna alle twintigste-eeuwse kritische theorieën, zijn oorsprong in het marxisme. Deze sociaalwetenschappelijke stroming analyseert de loop van de geschiedenis als dialectische ontwikkeling van economische verhoudingen (Leezenberg en De Vries 2010: 247). De centrale gedachtegang hier is dat kunst – als onderdeel van de bovenbouw – volgens Karl Marx (1818-1883) de klassenongelijkheid en uitbuiting van het proletariaat – de onderbouw – in stand houdt. De Frankfurter Schule met haar kritische theorie behoort tot een van de onmiskenbare neomarxistische hoogtepunten die deze dialectische traditie heeft voortgebracht. De kritische theorie verschaft interpretaties van maatschappelijke verschijnselen in historisch perspectief, anticipeert op een toekomstige verandering in de maatschappij en onderhoudt een expliciete relatie tot de praktijk. De kritische theorie laat gedurende de hele geschiedenis zien dat de sociale relaties tussen mensen bepaald worden door de wijze waarop zij met hun materiële leven omgaan (idem: 178-181).

Naast Max Horkheimer, Walter Benjamin en Friedrich Pollock behoorde ook Theodor W. Adorno (1903-1969) tot de kern van de Frankfurter Schule. Samen met Horkheimer schreef hij *Dialektik der Aufklärung* (1947). Dit kritisch-elitaire werk vormt een grondige maatschappijkritiek op de kantiaanse verlichtingsidealen waarbij het verlichtingsproject niet heeft geleid tot 'vrijheid, gelijkheid en emancipatie', maar tot 'nieuwe vormen van overheersing en barbarij' en een wetenschappelijke vooruitgang die niet automatisch meer correspondeert met de maatschappelijke en culturele vooruitgang (idem: 185). Adorno oordeelde hiermee veel pessimistischer over de rol van wetenschap en techniek in een veranderende samenleving dan Benjamin deed in *Het kunstwerk in de tijd van zijn technische reproduceerbaarheid* (1936). Volgens Adorno bood de cultuurindustrie de luisteraar slechts amusement; deze massamuziek of 'gebruiksmuziek' verschilde pertinent van de elitekunst of 'kunstmuziek' en bevestigde en verhulde slechts de 'bestaande maatschappelijke orde en verhoudingen'. De serieuze muziek van bijvoorbeeld Arnold Schönberg zette aan tot nadenken en legde verborgen spanningen in de samenleving bloot (idem: 18).

Vogelaars materialistische literatuurtheorie

In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw waren het vooral links-politieke schrijvers die zich bezighielden met de neomarxistische literatuuropvatting van de Frankfurter Schule en een materialistische literatuurtheorie ontwikkelde. Vogelaar was hiervan de opmerkelijkste figuur en schreef hierover:

> Om het duidelijk te stellen: ik bedrijf politiek in literatuur, waarvoor een *materialistische kritiek* noodzakelijk is […]. Dat wil zeggen, ik lees een literair werk om te zien wat voor beeld het van de maatschappelijke werkelijkheid presenteert, welke positie het, bedoeld of onbedoeld, inneemt; algemener geformuleerd: ik probeer te onderzoeken hoe ideologiese strukturen en processen tot stand komen. Het gaat [mij dus om de vraag], *hoe* je een literair werk kunt lezen.

> Deze methode maakt deel uit van een maatschappijopvatting, waarvoor de tegenstellingen zowel op ekonomies en sociaal terrein als op kulturele gebieden tesamen één strijdtoneel vormen (Vogelaar 1974: 7).

Volgens Vogelaar is het uitgangspunt van deze materialistische theorie dan ook:

> Dat iedere menselike aktiviteit te beschouwen is als een aktiviteit van de maatschappelik bepaalde mens, dus ieder produkt geheel en al produkt van menselike arbeid. Ook het kunstwerk (Vogelaar 1972: 9) .

Vogelaar ziet kunst als een product van arbeid – koopwaar dat in een consumptiemaatschappij onderhevig is aan de wet van vraag en aanbod. Hierin is hij beïnvloed door de cultuurindustrie van Horkheimer en Adorno waar Vogelaar, net als Marx, een duidelijke overmacht ziet voor de bourgeoisie:

> Zowel de materiële als de geestelike produktiemiddelen zijn in handen van weinigen die met behulp daarvan de ontwikkeling van de gehele maatschappij bepalen in richtingen die overeenkomen met hun privé belangen (idem: 19).

Het bovenstaande inzicht biedt volgens Vogelaar wel kansen tot verandering. Hierin volgt Vogelaar meer de opvattingen van Benjamin dan die van Adorno, want:

> Deze praktiese taak kan de producent van kunst alleen dan op zich nemen als hij zijn abstrakte standpunt verlaat, dat wil onder meer zeggen dat hij vanuit de kunst de 'massakultuur' negeert maar deze als zijn objekt en werkterrein opvat (idem: 29).

Vogelaar relativeert dit wel door er aan toe te voegen dat de moderne kunst op geen enkele wijze met de massacultuur kan concurreren (idem: 29). Hij pleit uiteindelijk voor een kunst die zal bijdragen aan 'voorbereidend werk voor een feitelike omfunktionering van alle maatschappelike krachten voor alle mensen' en een aanval vormt op de cultuurindustrie (idem: 33). Kunst verwordt hiermee tot een bruikbaar politiek middel waarbij het 'kriterium voor de eventuele bruikbaarheid van welke kunstvorm dan ook is, in hoeverre ze inwerkt op denk- en zienswijzen, lees- en luistergewoonten' (idem: 31).

Samenvattend wilde Vogelaar met zijn literatuur de verhouding tussen kunst en maatschappij ter discussie stellen en de strijd aangaan met de kapitalistische kunst- en cultuurindustrie. Vogelaar wilde niet dat de lezer wegdroomde in een aangrijpend verhaal. De lezer moest daarentegen voortdurend nieuwe maatschappelijke verbanden leggen. Daarom maakte hij – samen met de andere *Raster*-schrijvers – in zijn fictie gebruik van verschillende vervreemdingstechnieken zoals wisselingen van perspectief, onlogische sprongen in tijd en ruimte en personages die in elkaar overvloeien (Van Boven en Kemperink 2006: 267-268). De belangrijkste techniek waar zij gebruik van maakten, was de montagetechniek. Met behulp van montage, maar vooral ook de demontage, zetten Vogelaar en consorten 'het mes in het beeld dat in allerlei traditionele genres van de maatschappij wordt gegeven, zoals in reportage en interviews' (Van Bork en Laan 2010: 272-273). De

traditionele literaire genres misvormden volgens Vogelaar namelijk het denken en waarnemen waardoor deze een vertekend beeld geven van de werkelijkheid. Het experimentele proza is een antwoord op deze misvormingen. En omdat het volgens Vogelaar onrealistisch is om een tekst tot een organisch geheel te maken, speelt hij met verschillende gemonteerde fragmenten die verschillen in lettertype, spellingsvorm en plot (Van Bork en Laan 2010: 274). Door op deze manier teksten te (de)monteren, legt hij de clichés en twijfelachtige vooronderstellingen bloot die aan de samenleving ten grondslag liggen (idem: 275).

Bij het bovenstaande moet ik wel een relativerende kanttekening plaatsen. In zijn essay 'Een charmante machine' stelt Vogelaar dat schrift en beeld niet louter als tegenstelden te zien zijn en dat beelden net zo goed te lezen zijn als teksten. Het is heel normaal om een schilderij te lezen als een tekst en dat geldt zeker voor reeksen van beelden zoals bij film, maar ook bij televisie. Daarnaast hekelt hij de overvloed aan informatie door alle nieuwe mediavormen en ziet hij het als taak van de schrijver om vorm te geven aan deze veelheid van informatie en de lezer de weg te wijzen. Vogelaar kiest er dan ook voor om 'tegen de stroom [te] schrijven tegen de niet aflatende stroom van worden en beelden in' (Vogelaar: 1986).

3.2. De consumptiemaatschappij en de opkomst van de televisie

Op 12 december 1949 gaf de toenmalige minister van Verkeer en Waterstaat toestemming tot de officiële introductie van televisie in Nederland:

> Na een zorgvuldige afweging van de verschillende belangen heeft de Regering zich bereid verklaard er aan mede te werken, dat het televisie-experiment gedurende twee jaren zal worden voortgezet. Deze voortzetting zal echter slechts op beperkte schaal geschieden en de overheid is niet bereid hiervoor speciale subsidies te verlenen (Van Hasselt).

Ondanks dit voorzichtige begin, verwierf de televisie al snel een centrale plaats in de Nederlandse samenleving. In 1955 bevestigde het parlement de verzuilde organisatie van de televisie en in 1956 werden 26.000 televisietoestellen geregistreerd, terwijl er wekelijks drie uur werd uitgezonden. In 1960 kende Nederland al 585.000 toestellen en steeg het aantal uitzenduren tot twintig per week en in 1968 groeide het aantal geregistreerde televisie toestellen tot drie miljoen en beschikte zo'n 80 procent van de Nederlandse huishoudens over een televisietoestel (Ruiter en Smulders 1996: 291-292). Deze ontwikkeling is een direct gevolg van de groeiende welvaart in het westen en de opkomst van de consumptiemaatschappij – hiermee zijn de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw te beschouwen als een echt keerpunt in de cultuurgeschiedenis (Van Boven en Kemperink 2006: 229-230). Deze buitengewoon snelle ontwikkeling zorgde er, nog meer dan de radio, voor dat alle mensen uit alle zuilen en rangen en standen van de samenleving hun horizon verbreedden. Zij werden direct geconfronteerd met wat er in de rest van de wereld gebeurde en werden – hoewel niet altijd zo bedoeld – min of meer gedwongen hier een standpunt over in te nemen. Zo heeft de

televisie als nieuw medium, meer dan de radio, door het expliciete gebruik van beeld een emancipatorische rol gespeeld in de volksopvoeding (Brems 2009: 255).

In de late jaren zestig nam een relatief onbekende schrijver als Heere Heersema wel elementen van nieuwe massamedia als televisie in zijn werk op. Met zijn ontwrichtende popart experimenteerde hij 'op vruchtbare wijze met de spanning tussen zogenaamde hogere en lagere literaire vormen' (Buelens 2015: 31). Zo gebruikte Heersema in zijn 'spy special' *Teneinde in Dublin* een succes format uit de massa-entertainmentindustrie als basis: 'de succesvolle spionageboeken in het spoor van Ian Flemings over James Bond [die] niet alleen aanleiding gaven tot de gelijknamige filmreeks, maar ook een schier eindeloze reeks doorslagjes en vaak komisch bedoelde pastiches in de bioscoop en op televisie' (idem: 30). Heersema koos in zijn werk, in tegenstelling tot auteurs als Robbebrechts en Vogelaar die vanuit ideologie en taalkritiek schreven, bewust voor een 'populistische aanpak, waarbij humor, seks, populaire genres en media niet ter discussie gesteld werden, maar wel geëxploiteerd' (idem: 25).

In de jaren negentig incorporeerden meer bekende Nederlandse auteurs elementen van massamedia als televisie in hun werk. Dit is duidelijk te zien in het werk van de generatie Nix. Een sprekend voorbeeld hiervan is het onderstaande fragment uit Gipharts *Giph*:

> 'Mag ik je wat vragen?' hijgde ik ingehouden verder. 'Waarom deed je eerst stom, toen leuk, toen weer zo heel erg stom en nu weer zo leuk tegen mij? Ik begrijp er niets van.'
> 'Wil je het echt weten?' blies ze.
> 'Ja.'
> 'Oef, ik ben blij dat het hier zo donker is. Ik durf het bijna niet te zeggen...'
> Ze zweeg heel lang.
> Zachtjes zuchtte ze iets.
> Ze zuchtte dat ze verliefd op me was.
>
> (Hier een commercial.)
>
> Ik kon het wel uitschreeuwen! Een half leven lang had ik mijn best voor haar gedaan, ik had haar honderdduizend maal geprobeerd te verleiden […] (Giphart 1993: 97).

De tekst wordt hier op een spannend moment, onverwacht onderbroken voor een reclame, net zoals in soapseries op televisie gebeurt.

3.3. Montage: Het mes in beeld

Voor auteurs van het Ander Proza is de relatie tussen taal en werkelijkheid niet alleen een literair, maar ook een ideologisch en politiek probleem. Conventionele vormen van literaire representaties leiden volgens hen tot onjuiste opvattingen over de werkelijkheid en moeten daarom eerst vernietigd worden om ze vervolgens te vervangen door alternatieve vormen. (Vitse 2009a: 245). Een zo'n alternatieve vorm is de montagetechniek.

In de bundel *Het mes in beeld en andere verhalen* staan prozateksten van Vogelaar, Van Marssing en Robbebrechts. Hugo Verdaasdonk bespreekt in zijn bijdrage aan de hand van Meyers *Das Zitat in der Erzählkunst* en Vogelaars 'Woekering van bekentenissen. Notities voor materiaal van schrijfwerk en partijdigheid' de montagetechniek en beschouwt deze als een 'avant-gardistische aanval op het organische karakter van het kunstwerk' (Vitse 2009b: 443).

3.3.1. Meyer: montage, citaten en eenheid

In *Das Zitat in der Erzählkunst* bespreekt Meyer de reguliere manier waarop montagetechnieken werden toegepast in de literatuurwetenschap. Tot aan de jaren zestig was de enige consensus hierover dat gemonteerde elementen *Fremdkörper* zijn binnen een tekst zoals 'letterlijke of verminkte citaten uit andere teksten, vaststaande wendingen als spreekwoorden, clichés, stukken jargon, enz.' (Verdaasdonk 1976: 241). Deze citaten zorgden volgens Meyer voor 'een eigenaardige spanning' maar mochten de eenheid van de tekst niet doorbreken. Daarom was het van belang dat het opnemen van citaten die geen integrerende functie in een tekst vervult, met mate gebeurde. Ook moest het citaat, hoewel dit een *Fremdkörper* was binnen de tekst, verwijzen naar een meeromvattende eenheid waar het werk deel van uitmaakt. Tot slot maakte het genre waartoe de montageteksten behoorden, een 'betrekkelijk fragmentisme dragelijk'(idem: 243).

3.3.2. Vogelaar: montage en het doorbreken van de eenheid

Volgens de opvattingen van Vogelaar, in tegenstelling tot Meyer, hoeft een literaire tekstgeen eenheid te vormen. In het literaire werk komen twee typen tegenspraken voor: die tussen het taalteken en het object waar naar verwezen wordt en tussen de voorgevormde betekenissen van de praktische taal en het literaire taalteken. Het is dan ook geen vanzelfsprekendheid meer dat we via het praktische en literaire taalteken de werkelijkheid kunnen ervaren. De praktische taal vormt immers 'het bewustzijn van het maatschappelijke zijn' en de literaire taal vormt deze praktische taal om (idem: 245). De literaire technieken, waaronder de montagetechniek, die Vogelaar hiervoor gebruikt, zorgen voor 'een tegenspraak in de bewustzijnsvorming tussen taalteken en object' (idem: 246).

Uit Vogelaars beschouwing over montage valt vervolgens op te maken dat de specifieke maatschappijopvatting die in een werk via de literaire technieken tot uiting komt, afwijkt van het denken over de realiteit zoals in de praktische taal geuit wordt. Het is dan ook de materialistische literatuurtheorie die deze afwijking moet evalueren door te bepalen in welke mate het kunstwerk kennis over de realiteit geeft. Dit gebeurt doordat de inhoudelijke verschillen tussen de maatschappijopvatting en het maatschappelijke perspectief aanknopingspunten leveren om uit te maken of literaire technieken wel of niet kritisch worden gehanteerd (idem: 251).

3.4. Montagetechnieken in *Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval*

In deze paragraaf analyseer ik enkele montagetechnieken uit *Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval* die representatief zijn voor de hele roman, zonder hierin volledig te willen en kunnen zijn. Na de introductie bespreek ik in paragraaf 3.4.2. montagevormen door middel van Fremdkörper. Paragraaf 3.4.3. gaat over montage die in de narratief te vinden is door simultane gebeurtenissen.

3.4.1. Introductie

Jacq Firmin Vogelaar is het pseudoniem van Frans Broers (1944-2013). Als schrijver, literatuurcriticus, essayist en vertaler was Vogelaar het boegbeeld van het Ander Proza. Met *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* publiceerde hij in 1968 een roman die onmogelijk is terug te brengen tot een enkelvoudige verhaallijn. In deze roman is de hoofdpersoon Clemens een pion in een ingewikkeld spel die er probeert achter te komen waaraan hij gehoorzaamt en waarvoor en hoe hij gebruikt wordt. Hoe meer Clemens hierover te weten komt, des te chaotischer wordt alles voor hem (Vogelaar 1968: achterflap).

De inhoudsopgave van *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* bevat direct al twee opvallende elementen. De roman lijkt een traditionele inhoudsopgave te bevatten, maar de tekst in de inhoudsopgave correspondeert niet met de hoofdstuktitels die je in een roman zou verwachten. Zo zou er volgens de inhoudsopgave op pagina elf een hoofdstuk getiteld 'MINSK-NEGENTIENHONDERDZOVEELZO-EN-ZOLAAT' moeten beginnen (idem: 7). Pagina 11 bevat echter geen hoofdstuktitel: het vermeende hoofdstuktitel is volledig geïntegreerd in de tekst:

> PRAAG ZAGREB BERLIJN MUNCHEN MINSK OSLO EDINBURGH LYON [...] MET TERUGWERKENDE KRACHT NEGENTIENHONDERZOVEEL ZO-EN-ZOLAAT OP 'N ONBEWAAKT OGENBLIK WILLEKEURIG [...] (idem: 11).[1]

Een tweede ding dat opvalt aan de vermeende inhoudsopgave, is dat in deze roman vier verschillende typografieën door elkaar worden gebruikt die corresponderen met verschillende tekstsoorten.

Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval laat zich in eerste instantie lezen als een klassiek misdaadverhaal. De hoofdpersoon is de naïeve jongeman Clemens Munster die de wat oudere man Al Konnek naar de grote stad volgt, waar hij de opdracht krijgt om de directeur van een farmaceutische fabriek Omentes te volgen en fotograferen. Uiteindelijk moet Omentes worden omgebracht. Clemens probeert zich steeds maar weer vast te houden aan de zekerheden van dit klassieke misdaadverhaal omdat 'wat gebeurd is, niet meer opnieuw kan gebeuren, het is geen film die je nog eens kunt afdraajen' (idem: 112). Jammer genoeg heeft Clemens niets aan deze zekerheden want uiteindelijk staat een verhaallijn waarin Omentes sterft, naast een verhaallijn

[1] De onderstrepingen zijn van mijn hand.

waarin Omentes in leven blijft. Het aanvankelijk eenvoudige Clemens-verhaal vertakt zich als een boomstructuur, waarvan de vertakkingen verhaalvarianten zijn (Vitse 2009b: 462).

Al deze verschillende teksten, verhaallijnen en typografieën zorgen ervoor dat *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* een duizelingwekkend geheel aan nieuwe betekenissen en mogelijkheden biedt: 'het begin van een "eindeloze" roman' (Vogelaar 1968: achterflap).

3.4.2. Montage door Fremdkörper

Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval bevat vier verschillende soorten typografieën, die weer corresponderen met verschillende tekstsoorten. Het gaat om teksten in romein, cursief, klein-kapitaal en vet. Zo is het eigenlijke Clemens-verhaal, de geschiedenis van Clemens Mulder die in opdracht van Al Konnek Omentes schaduwt, merendeels in romein weergegeven. Dit verhaal wordt steeds doorbroken doordat Vogelaar er tekstfragmenten in andere lettertypes tussen plaatst.

De cursieve fragmenten zijn nog het meest te omschrijven als een vraag- en antwoordspel met de zachtaardige Clemens als 'quiz-slachtoffer' (Fens e.a. 1973: 324). Bijvoorbeeld wanneer Al en Clemens net in het hotel zijn gearriveerd in de grote stad*: 'nee ik meen 't, Al is 'n goede vriend van me, hij probeert me tenminste te helpen […] ik pas hier beter dan in zoon klein muf dorp'* (Vogelaar 1968: 19). Op deze manier krijgt de lezer op indirecte wijze meer te weten over de achtergronden van de personages uit de romeintekst (Mertens 1991: 81).

De teksten afgedrukt in een vette letter zijn passages uit een detective getiteld *De ratten* over een zeker inspecteur Grobes die met zijn adjudant Eppo een misdadiger De Rat tracht te ontmaskeren, die Clemens leest op zijn hotelkamer:

> 'en leest op de stoel voor het raam de laatste bladzijdes van **DE RATTEN** […] hij zit voor het raam en leest, […] **…Langzaam lieten ze de silinder door de opening zakken. […] Maar de vijfde man maakte geen aanstalten in zijn schelp te stappen en bleef op de rand staan…** houdt stil, het boek op de laatste bladzijde op z'n knie…' (Vogelaar 1968: 109-110)

Clemens' verblijf op zijn hotelkamer wordt steeds onderbroken door fragmenten uit deze detective:

> ''t boek glijdt op de grond, hij blijft lange tijd zo in elkaar gezakt in de stoel hangen - - - **- Maar inspekteur, - begon adjudant Eppo […] – INSPEKTEUR GROBES INSPEKTEUR GROES, - begon Eppo te roepen, en staarde met grote angstogen naar inspekteur Grobes die doodstil […] in de deur stond die nu open was –** na 'n lange (hoeveel) tijd, staat hij moeizaam op, en loopt langzaam, terwijl hij met z'n hand in z'n nek vrijft, naar 't bed […]' (idem: 111-113).

Vogelaar gebruikt klein-kapitaal voor stukken tekst met verschillende functies. Deze teksten lijken in eerste instantie vaak op zichzelf te staan, maar duiden toch op steeds verschillende manieren het Clemens-verhaal. Dit is bijvoorbeeld het geval bij een aantal crimineel getinte teksten. Een voorbeeld hiervan is:

> GAAT HIJ NU VOOR DE TAFEL STAAN EN DRAAIT HET HOOFD VAN DE DODE (ALTHANS MEN MAG AANNEMEN DAT HIJ DOOD IS WANT 'T GAAT ERG STROEF) MET 'T GEZICHT NAAR DE SPIEGEL' (idem: 78).

Dit fragment vervult twee functies. Doordat deze tekst door middel van juxtapositie in het Clemens-verhaal is geplaatst, krijgt het Clemens-verhaal nog meer het karakter van een misdaadroman. Maar tegelijkertijd wordt het Clemens-verhaal door de onderbreking van dit fragment verder in stukken gehakt. Al deze onderbrekingen zorgen ervoor dat de lezer niet ontspannen achterover kan leunen zoals bij een doorsnee detectiveroman.

Andere keren dragen de teksten in klein-kapitaal er slechts toe bij om de setting van het Clemens-verhaal, bij wijze van een couleur-locale, te duiden. Bijvoorbeeld op het moment dat Clemens zich op een station bevindt en op weg is naar de grote stad:

> 'PRAAG ZAGREB BERLIJN MUNCHEN MINSK […] 1967 EEN GEZICHT OM TE VERGETEN 17.14 […] WAAR WIE EN HOE IN DIE STAD OF DEZE BIJVOORBEELD 10 MINUTEN VOORDAT OP DRIEHONDERD METER AFSTAND 'N AUTO VAN RECHTS KOMT' (idem: 11).

De verschillende plaatsaanduidingen kunnen eindbestemmingen zijn van vertrekkende treinen en de nauwkeurige tijdsaanduiding suggereert de aanwezigheid van een grote stationsklok en de auto die van rechts komt, is meteen duidelijk dat er buiten het station in de grote stad veel, druk verkeer is.

En soms lijken deze fragmenten in klein-kapitaal geheel geïntegreerd in het Clemens-verhaal en hier een ironiserende werking op uit te oefenen doordat Vogelaar ineens een alwetende verteller aan het woord laat: 'WAARIN CLEMENS DE KONTAKTMAN ONTMOET EN 'N GEHEIME BOODSCHAP KRIJGT' (idem: 78).

Het meest exemplarische voorbeeld is het ingelaste citaat uit *Het labyrint der wereld*, een allegorisch werk van Comenius waarin Vogelaars poëtica resoneert: 'de ontregeling van het traditionele perspectief op de roman en de werkelijkheid' (Vitse 2011: 52):

> 'De brilleglazen waren, zoals ik later merkte, van het glas vooroordeel gemaakt, en het montuur waarin ze waren gevat, bestond uit het soort hoorn dat gewoonte heet' (Vogelaar 1968: 120).

Samenvattend zou je deze teksten in verschillende typografieën kunnen duiden als 'ingelaste fragmenten die als leesinstructie kunnen worden gelezen' (Vitse 2011: 52).

3.4.3. Montage in de narratief

Zoals we in paragraaf 3.4.2. hebben kunnen lezen, bestaat *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* uit naast elkaar gemonteerde tekstsoorten die corresponderen met verschillende typografieën waar het Clemens-verhaal een variant van is. Het Clemens-verhaal wordt dus steeds onderbroken door de tekstsoorten en citaten in andere typografieën die soms nauwelijks met de verhaallijn zijn te integreren. Daarnaast wordt de verhaallijn van het Clemens-verhaal zelf weer

verstoord door abrupte ‘breuken en hernemingen’ (Vitse 2011: 53). Hiervan geef ik in deze paragraaf een aantal voorbeelden.

Aan het begin van de roman zijn deze abrupte breuken en hernemingen nog korte jumpcuts door middel van filmische montage in de narratief. Zoals op het moment wanneer Clemens het hotel waar hij met Al verblijft verlaat om in de stad een koffiehuis te bezoeken. Hij wordt opgehouden door de portier en gedwongen de hotelrekening te betalen omdat anders de ‘hotelpolisie’ wordt gewaarschuwd (Vogelaar 1968: 23). Uiteindelijk belandt Clemens toch in het koffiehuis in de stad. Wanneer hij daarvandaan weer terugkomt in het hotel staat Al hem boos op te wachten, maar op het moment dat Al Clemens op zijn nummer zet, springt het verhaal weer terug naar het koffiehuis waar Clemens met iemand in gesprek was:

> Maar Al had ‘m ook zo weinig verteld enzo, hij hoort dus maar geduldig aan wat Al /
> wat de man naast hem te vertellen heeft […] (idem: 28).

Hierna gaat het verhaal weer verder bij Clemens die na zijn bezoek aan het koffiehuis weer terugkeert naar het hotel en onderweg een kilo appels koopt. Uiteindelijk blijft hij:

> voor het hotel staan en kijkt naar boven (idem: 29).

In de daar direct op volgende alinea wordt weer een sprong gemaakt, deze keer terug in de tijd, naar het moment waarop Clemens uit het hotel wil vertrekken en door de portier wordt tegengehouden omdat er nog niet betaald is:

> en dan naar beneden gaat maar door de portier wordt tegengehouden die hem vraagt waar Al gebleven is en of hij maar alvast wil betalen omdat hij vermoedt dat Al geen geld heeft (idem: 29).

Deze korte jumpcuts vermoeilijken de lezing van het Clemens-verhaal. Maar deze abrupte breuken en herpakkingen zijn nog wel te vereenzelvigen met de reële werkelijkheid. Er staat immers nog steeds slechts één verhaalroute centraal: Clemens die bij zijn vertrek uit het hotel door de portier wordt tegengehouden omdat er nog niet betaald is, uiteindelijk toch in een koffiehuis terecht komt en met een man in gesprek is, op de terugweg naar het hotel een zak appels koopt en bij het hotel door Al op zijn nummer wordt gezet.

Verder in de roman worden de breuken en herpakkingen van het Clemens-verhaal ingewikkelder en ontstaat er een boomstructuur waarvan de vertakkingen verhaalvarianten zijn (Vitse 2009b: 462). omdat de simultane verhaallijnen onmogelijk met de reële werkelijkheid te vereenzelvigen zijn, simpelweg omdat deze verhaallijnen niet tegelijkertijd plaats kunnen vinden.

Dit gebeurt vanaf pagina 117 in de roman. Op dat moment, als Al op een ochtend ziek in bed ligt en Clemens op pad gaat met zijn fototoestel om Omentes te schaduwen, begint het Clemens-verhaal zich te vertakken (Vogelaar 1968: 117-119). In de eerste variant van deze vertakking ziet Clemens uiteindelijk hoe een man Omentes op de weg duwt op het moment dat er ‘van links met grote snelheid ’n zwarte auto [komt] die rechtstreeks op [Omentes] inrijdt en [Omentes] schept’ (idem:

124). Een paar pagina's verder gaat Clemens 'op de dag dat Al ziek was' wederom 'met 'n fototoestel gewapend de stad in om Omentes te snappen' (idem: 127). Het is precies dezelfde dag als in de voorgaande scène, maar ditmaal stapt Clemens 'resoluut [door] de poort van de farmasuitiese fabriek' en 'vraagt of hij meneer Omentes kan spreken' (idem: 127). Hij komt in een kafkaiaanse ruimte terecht en wordt van het ene kantoor naar het andere gestuurd: 'vraagt u maar even op 't kantoor, hier links de trap op, rechts en dan de twede deur aan je linkerhand' (idem: 128). Uiteindelijk vindt hij Omentes niet, maar komt hij wel Al, die daarvoor nog ziek in bed lag, tegen op de werkplaats (idem: 130).

Hierna vertakt het verhaal zich opnieuw en het misdaadverhaal kent niet een, maar drie verschillende ontknopingen. In de eerste variant slaagt Clemens er niet in om Omentes te doden maar wordt hij door Al gedood: 'hij richt de revolver op Clemens ik heb je verteld hoe ie werkt, nu zul je 't voelen ook – Clemens grijpt met 'n kreet van pijn naar zijn maagstreek en laat zich acterover op bed vallen' (idem: 189). In de tweede variant schiet Clemens Al neer: 'Clemens loopt zacht naar hem toe, pakt de revolver en richt hem op Al' (idem: 190). In de laatste variant slaagt Clemens er wel in Omentes te doden: 'hij schiet – 'n zachte plof // en ziet tegelijkertijd de man naar z'n borst grijpen en dubbelvouwen alsof hij moet braken' (idem: 190).

De eenheid van deze roman wordt op verschillende manieren doorbroken door montage. Enerzijds gebeurt dit door vreemde tekstsoorten en citaten in verschillende typografieën – de Fremdkörper – in het Clemens-verhaal te monteren. Anderzijds gebeurt dit door het Clemens-verhaal zelf steeds te onderbreken met abrupte breuken en herpakkingen. In het geval van de korte jumpcuts aan het begin van deze roman, is het nog aannemelijk dat de simultane naast elkaar bestaan. Het leesproces wordt extra vermoeilijkt wanneer het Clemens-verhaal zich als een boomstructuur vertakt en de simultane verhaallijnen onmogelijk naast elkaar kunnen plaatsvinden.

Alhoewel al deze montage steeds georganiseerd is rond een centrale as – alle fragmenten die Vogelaar inlast draaien om het Clemens-verhaal en het is aan de lezer deze as te reconstrueren (Vitse 2009b: 463) – wordt het traditionele perspectief op de roman en werkelijkheid op een complexe manier ontregelt.

HOOFDSTUK 4 Postmodernisme en internet

Dit hoofdstuk gaat over het postmodernisme en de opkomst van het internet. In de eerste paragraaf bespreek ik de opkomst van het postmodernisme en ga ik dieper in op de visie van Bart Vervaeck op het postmodernisme. Ik zoom vooral in op het begrip dechiffrering wat van belang is bij de analyse van *Zwerm* in hoofdstuk 7. De tweede paragraaf gaat over de ontwikkelingen van het internet: van het encyclopedische web 1.0 tot het semantische web 3.0. In paragraaf drie bespreek ik de ontwikkeling van montage naar netwerk. Ik eindig dit hoofdstuk met een analyse van enkele representatieve vormen van montagetechnieken en netwerk in *Zwerm* van Peter Verhelst.

4.1. Theorievorming en begripsbepaling

4.1.1. Het postmodernisme: een potpourri aan betekenissen

Het postmodernisme is een reactie op de modernistische verworvenheden in kunst, wetenschap en politiek (Leezenberg en De Vries 2010: 199). Deze cultuurhistorische term ontstond in de jaren veertig en vijftig in de Verenigde Staten, maar werd pas vanaf de jaren tachtig in Nederland gezien als een nieuwe stroming. Waar het modernisme zich slechts kenmerkte door een epistemologische twijfel (de twijfel aan het menselijk vermogen om de wereld te kennen) gaat het postmodernisme met zijn ontologische twijfel nog een stap verder: hier wordt getwijfeld aan het bestaan van de wereld zelf. Vandaar dat in de postmoderne literatuur grenzen worden overschreden en wegvallen en het onmogelijk is om tot een samenhangende verhaalwereld te komen. Veel van deze romans geven vaak een demonstratie van het 'feit/fictie-probleem' (Van Boven en Kemperink 2006: 285).

In de Nederlandse literatuurgeschiedenis is in de loop der jaren verschillend gedacht over het postmodernisme. Zo is Elrud Ibsch van mening dat het postmodernisme niet beschouwd moet worden als een 'literaire realiteit' maar als een 'cognitieve constructie' (Ibsch 1989: 346). Bertens & D'haen onderscheiden ten minste vier typen postmodernisme. Zij spreken als eerste van het existentialistisch postmodernisme waarbij het subject en de taal worden geproblematiseerd. Daarnaast is er het avant-gardistisch postmodernisme: oftewel de op- en popart van de jaren zestig. Vervolgens bespreken zij de poststructuralistische variant van het postmodernisme. Dit is de meest gangbare variant in academische kringen en is vooral intellectueel en maatschappijkritisch en geschoeid op de leest van onder andere Derrida. Tot slot hebben zij het over het esthetisch postmodernisme, dat alle technieken die men met het postmodernisme associeert, verenigt zonder een politieke of filosofische stelling in te nemen (Bertens en D'haen 1988: 7-8). Ruiters en Smulders onderscheiden twee stromingen in het postmodernisme. Ten eerste benoemen zij de niet-intellectuele variant van het postmodernisme: de literaire popart (Ruiter en Smulders 1996: 310-324). Deze vorm toont grote overeenkomsten met de avant-gardistische variant van Bertens & D'haen. De tweede variant is het intellectuele en (post-) structuralistische postmodernisme. Hieronder vallen bijvoorbeeld het Raster- en Revisor-proza (idem: 326-335).

4.1.2. Het postmodernisme van Bart Vervaeck

In zijn boek *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* geeft Bart Vervaeck een overzicht van de Nederlandstalige postmoderne roman in de afgelopen 25 jaar. Hij probeert in deze studie geen allesomvattende definitie te geven van het postmodernisme. Postmodern is volgens Vervaeck namelijk 'slechts' een verzamelnaam voor een aantal kenmerken dat door de literatuurkritiek aan bepaalde teksten toegeschreven wordt (Vervaeck 1999: 7). Postmodern is hierdoor een kwestie van gradatie (Vervaeck 1999: 14) en een heuristische term in plaats van een levende realiteit (Vervaeck 1999: 16). Vervaeck deelt het postmodernisme in volgens inhoudelijke en formele kenmerken. Tot de inhoudelijke kenmerken (de postmoderne visies) behoren het wereldbeeld, mensbeeld en de taalopvattingen. Onder de formele kenmerken (de postmoderne technieken) rekent Vervaeck de manier van vertellen, de metafictie en tijd. Overigens is deze indeling volgens Vervaeck geen wet van Meden en Perzen: kruisverbindingen tussen de postmoderne visies en technieken zijn onoverkomelijk. Het sluitstuk volgens deze indeling is volgens hem de intertekstualiteit: dat wat alles in de postmoderne roman bij elkaar houdt (Vervaeck 1999: 11).

Een van de kernprincipes in het postmodernisme is volgens Vervaeck dechiffrering. In de postmoderne roman wordt de aaneenkoppeling van beelden en betekenissen zeer ver doorgevoerd (Vervaeck 1999: 38). Het gevolg hiervan is dat kernbeelden hun vaste vorm verliezen en uiteindelijk volledig vervluchtigen (Vervaeck 1999: 45). Om dit principe te verklaren introduceert Vervaeck de term dechiffrering: 'Het traditionele chiffre, het sleutelsymbool, wordt met zovele en zo uiteenlopende betekenissen verbonden dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt' (Vervaeck 1999: 46).

4.2. De opkomst van het internet

De uitbreiding van het internet is een van de meest betekenisvolle ontwikkelingen geweest van de 21e eeuw (Gorman en McLean 2012: 236). De wortels van het internet liggen in de jaren vijftig van de twintigste eeuw toen er tijdens de Space War in de Koude Oorlog behoefte was aan een capabel communicatiesysteem om een eventuele kernaanval te overleven. Hieruit is het Advanced Research Program Agency Network ontstaan. In de daaropvolgende decennia werden steeds meer host computers aan elkaar gelinkt: in 1969 waren dat er slechts 4; in 1980 213. In de jaren tachtig verwijderde de ontwikkeling van dit netwerk zich steeds verder van het oorspronkelijke militaire doel. Er ontstond een high-speed netwerk, het NSFNet, waar steeds meer universiteiten en onderzoeksinstituten zich bij aansloten om zo makkelijk met elkaar te communiceren. Aan het eind van de jaren tachtig nam het aantal particuliere PC-gebruikers exponentieel toe. Toen CERN-medewerker Tim Berners Lee de Hypertext Markup Language (HTML) ontwikkelde, kregen in de jaren negentig steeds meer huishoudens toegang tot het internet (idem: 237-240).

4.2.1. Het encyclopedische Web 1.0

Naast dat het internet fungeerde als communicatiemiddel door het gebruik van e-mail, was er tot de jaren negentig van de twintigste eeuw vooral sprake van eenrichtingsverkeer op het internet: de internetgebruiker kon dingen opzoeken, maar zelf nergens op reageren of informatie aan toevoegen. Dit wordt ook wel het Web 1.0 genoemd. Door het exponentieel toegenomen gebruik van het internet in de jaren negentig, ging het web steeds meer lijken op een online winkelcentrum. Tijdens de 'dotcom' revolutie geloofde iedereen dat er veel geld te verdienen was, tot in maart 2000 de Nasdaq daalde, internet start-ups failliet gingen en de ICT-sector flinke schade opliep (idem: 241).

4.2.2. Het sociale Web 2.0

Tussen 2000 en 2004 ontstonden veel nieuwe technologieën en kwamen er nieuwe producten op de markt die leide tot het Web 2.0. Kenmerkend hiervoor zijn: participatie en interactiviteit; het delen van data en content; platforms; het aanmoedigen van innovatie door te netwerken en informatie te delen en het ontwikkelen van software om deze activiteiten te ondersteunen. De gebruiker staat voorop. Samenvattend kan gezegd worden dat men het Web 1.0 kan zien als een informatiebron en het Web 2.0 als een participatieomgeving (idem: 241-242). Het is dan ook zeer logisch dat hieruit verschillende Social Media kanalen zijn ontstaan zoals Facebook (2004), Youtube (2005), Twitter (2006) en Instagram (2010).

4.2.3. Het semantische Web 3.0

Het internet blijft in ontwikkeling. En velen zien het Web 3.0 (het semantische web) als volgende stap. De afgelopen jaren heeft het internet zich ontwikkeld tot een medium waarop allerlei verschillende soorten informatie worden gedeeld en toegevoegd. Informatie die is ontworpen om door mensen gelezen en geïnterpreteerd te worden. Dit maakt het voor een computer moeilijk om deze informatie te begrijpen. In de huidige communicatie tussen computers en internet speelt vooral de syntaxis een belangrijke rol: als je via Google een webpagina zoekt, krijg je hits met webpagina's die jouw zoekopdracht bevatten. Maar Google weet niet wat deze pagina's betekenen. Het semantische web zou deze moeilijkheden moeten wegnemen. Een zoekmachine als Google moet dus niet alleen websites gaan lezen, maar ze ook gaan begrijpen. Hierdoor moet het duidelijk worden dat wanneer iemand eerst zoekt naar 'salontafel' en vervolgens naar 'bank' degene bezig is zijn woonkamer opnieuw in te richten en geen behoefte heeft aan informatie over de plaatselijke Rabobank, maar bijvoorbeeld aan de adresgegevens van de dichtstbijzijnde meubelboulevard. Er moet dus een overgang plaatsvinden van een web van documenten naar een web van entiteiten (Bekel 2008).

4.3. Montage: Van montage naar netwerk

4.3.1. Hypertext en technotext

Een van de essentiële onderdelen van het internet is het verschijnsel hypertext: een fenomeen waarbij een link de computergebruiker naar een andere webpagina kan brengen. Zo kan iedere pagina naar een andere pagina verwijzen en vice versa. Als gevolg hiervan wordt de lineariteit, kenmerkend voor veel gedrukte teksten, doorbroken en krijgt de lezer de vrijheid om zelf de volgorde te bepalen waarin hij met de verschillende (tekst)onderdelen kennismaakt.

Hypertexts zijn een van de digitale media-uitingen die Katherine Hayles analyseert in *Writing Machines* (2002). De belangrijkste stelling in dit boek is dat de materialiteit van een tekst in wisselwerking staat met de tekst en zo de betekenis van de tekst beïnvloedt. De lezer moet zich er constant van bewust blijven dat een tekst een fysieke eenheid vormt. Het is de taak van de lezer om dit fysieke materiaal dat gebruikt wordt om de tekst te creëren te analyseren – pas dan kan de lezer tot een goed tekstbegrip komen. Het is immers niet meer vanzelfsprekend – en eigenlijk ook nooit vanzelfsprekend geweest – dat een tekst op papier staat. Alles is mogelijk: van papier, tot mondelinge verhalen en digitale teksten in bits en bytes op een cd-rom of het internet (Hayles 2002: 19-20).

Halyes komt met de term *Material Metaphors*. Hiermee verklaart zij hoe de relatie is tussen woorden en fysieke kunstvoorwerpen. Zo suggereert een papieren boek – uitzonderingen als het werk van Joyce en Flaubert daargelaten – eerder een sequentieel-lineaire lezing dan een doordringende simultane lezing. (Hayles 2002: 22-23). Vervolgens bespreekt Hayles het begrip *Technotext*. Hierbij treedt het materiaal van het werk op de voorgrond en verstigt het de aandacht op zijn eigen materialiteit. Het verbindt de technologie die de tekst produceert met de woordelijke constructie van de tekst. Alle technotexten waar zij over spreekt kunnen ook hypertext genoemd worden (Hayles 2002: 25-26). Een hypertext moet volgens Hayles voldoen aan de volgende drie karakteristieken:

- een hypertext biedt leespaden aan;
- een hypertext bestaat uit een brokje ('chunk');
- hypertexten bevatten een schakelmechanisme die de brokken met elkaar verbindt.

Deze hypertexten zijn zowel in digitale (*Lexia to perplexia*) als in gedrukte (*House of Leaves* van Mark Danielewski) te vinden (Hayles 2002: 26-28). Om deze werken te analyseren maakt Hayles gebruik van wat zij *Media-Specific Analysis* (*MSA*) noemt. Een *MSA* is 'a mode of critical inquiry attentice to the specificity of the medium in which a work is instantiated'. Materialiteit is dus van belang voor het medium: met behulp van een *MSA* kun je achterhalen waar de beperkingen liggen van een medium en hoe verschillende media elkaar kunnen helpen. Een scherm kan zich voordoen als papier en codex en inkt kunnen reageren op andere mediumvormen om zo critici meer te leren over ieder medium afzonderlijk en als een groep (Hayles 2002: 29-34).

4.3.2. Netwerkstructuren

In *Ander proza en de postmoderne roman* levert Sven Vitse een bijdrage aan de vergelijkende studie van het Ander Proza en het postmoderne proza. Hij doet dit door te focussen op twee vormelijke principes die hij respectievelijk aan het Ander Proza en het postmoderne proza toeschrijft: de montage en het netwerk. Hiermee suggereert Vitse overigens niet dat alle romans die respectievelijk onder het Ander Proza en postmoderne proza vallen een montage-of netwerkstructuur vertonen (Vitse 2009b: 443).

Waar bij de montagetechniek verschillende tekstfragmenten en tekstsoorten naast elkaar worden geplaatst ('gemonteerd') veronderstelt de netwerkstructuur dat een groot aantal tekstelementen op een complexe manier met elkaar verbonden zijn, en dus samen een soort netwerk vormen (Vitse 2009b: 443). De manier waarop deze elementen met elkaar worden verbonden kan variëren, maar dit gebeurt vaak door middel van terugkerende beelden (idem: 444). Vitse brengt dit netwerkprincipe in verband met het principe van dechiffrering: 'het gebruik van een schijnbaar centraal symbool dat met zo veel uiteenlopende betekenissen beladen wordt dat het uiteindelijk geen enkele vaste kern meer heeft. Het wordt uitgezaaid over de hele tekst. De term duidt de postmoderne tegenhanger aan van de ontcijfering, die *chiffres* als vaste steunpunten gebruikt om de tekst te verhelderen' (Vervaeck 1999: 203).

De netwerkstructuur en montagetechniek ondermijnen ieder op hun eigen wijze de eenheid van de tekst. Waar met behulp van montage de eenheid van de tekst wordt doorbroken of vernietigd, creëert de netwerkstructuur een onvatbaar verband waarbij alle elementen zijn geïntegreerd in één structuur, maar deze structuur heeft geen eenduidige betekeniskern (Vitse 2009b: 444). Het is eigenlijk alsof je in een zoektocht op het internet verstrikt raakt in een web van hyperlinks: je klikt van de ene website naar de andere website en dwaalt in je zoektocht van de betekenis van je eerste zoekopdracht af en komt er weer bij terug.

4.4. Montagetechnieken en netwerkstructuren in *Zwerm*

Samenvattend kan gezegd worden dat *Zwerm* net als Danielewski's *House of Leaves* een roman is waarin alle andere kunsten samen komen; net zoals op het internet waar inmiddels alle kunst- en mediavormen te vinden zijn. Door al deze verschillende vormen van montage, hypertext en netwerken is *Zwerm* te lezen als een personificatie van het internet. In deze paragraaf zal ik steeds enkele van deze procedés analyseren die representatief zijn voor de hele roman, zonder hierin volledig te willen en kunnen zijn. Na de introductie bespreek ik in paragraaf 4.4.2. montage door middel van Fremdkörper. Paragraaf 4.4.3. gaat over montagevormen die in de narratief te vinden zijn door hypertext, simultane gebeurtenissen en netwerken.

4.4.1. Introductie

De Vlaamse dichter, romancier en theatermaker Peter Verhelst (1962) publiceerde in 2005 de roman *Zwerm*. Met *Zwerm* schreef Verhelst een roman die naar eigen zeggen '[in gaat] tegen de regels van

de lineariteit' en 'de illusie van dat ene grote verhaal doorprikt' (Luyten 2005). Hij wilde 'vorm geven aan de complexiteit in plaats van ze uit de weg te gaan, allerlei soorten verhalen, visies en reflecties laten uitdijen en elkaar laten besmetten om ze uiteindelijk in één vorm te stoppen' (idem). Daarom plaatste Verhelst vaak pure non-fictie in zijn roman zoals 'letterlijke krantencitaten, interviews, wetenschappelijke verslagen, gesprekken... internetverslagen' (idem). Google is hierbij voor Verhelst 'een goudmijn, een soort god die nieuwe ordes schept' (idem).

De ondertitel van *Zwerm* is 'geschiedenis van de wereld' en de roman is terecht een 'encyclopedische en postmoderne historische roman […] met de flitsende montage van een thriller en de suspense van een alles onthullende detective' te noemen (Vervaeck 2010: 7). Het verhaal van de roman is vanwege de complexe manier waarop alle verhaallijnen met elkaar zijn verweven dan ook nauwelijks na te vertellen (Vitse 2009b: 459). Zo gaat Abel in een stad die op New York lijkt, op zoek naar zijn vader en geliefde Pearl. En Dokter Goldstein, een joodse dokter/soldaat in Israël, zoekt in een geheim laboratorium naar de allesverklarende formule. Dan is er ook nog de verhaallijn van holocaustslachtoffer Meneer J, ook wel Meneer H genoemd, die koortsachtig werkt aan een nieuwe ideologie voor de mensheid en een grootschalige terreuractie plant. Oorlogsveteraan Angel speelt hier weer een belangrijke rol in. En in een zaal onder het Zilverkleurig Complex – een utopisch gebouw dat op instorten staat en veel weg heeft van de Twin Towers – wachten duizenden mensen op een nieuw begin (Verhelst 2005: achterflap).

Al deze verhaallijnen beginnen vanaf de tweede helft van de roman steeds meer door elkaar heen te lopen tot er een 'verstikkend netwerk ontstaat – een zwerm van verhalen over experimenten met virussen en virtuele realiteiten' (Vervaeck 2010: 3). Uiteindelijk zijn het steeds terugkerende beelden die in de roman 'een samenhang creëren en alle verhaalfragmenten in een netwerk aaneenschakelen' (Vitse 2009b: 459). Het is een netwerk zonder einde waarin informatie zich razendsnel verspreid en aan de actualiteit aanpast:

> Nog tijdens de evacuatie verschijnen foto's en ooggetuigenverslagen op het Web, woorden en beelden die al een nieuw leven leiden, die zich al losmaken van de gebeurtenissen zelf. Ze haken zich in het geheugen vast, want waarom schrikken we weken later nog wakker? Dingen die we zien of lezen als we door het Web dwalen, besmetten ons. Vanaf nu is de virtuele wereld onlosmakelijk een deel van ons. Genetisch materiaal (Verhelst 2005, -2).

Je kunt dus zeggen dat *Zwerm*, net als de reële wereld van vandaag, een web is waarop alles wat wij meemaken in de vorm van films en foto's wordt geplaatst. De personages in *Zwerm* leven als het ware in een Big Brother maatschappij zonder ruimte voor een privéleven: een netwerk dat ons als een virus infecteert en waar niet uit te ontsnappen valt.

4.4.2. Montage door Fremdkörper

Zoals in paragraaf 4.4.1. te lezen was, monteerde Verhelst vaak pure non-fictie zijn roman. Een voorbeeld hiervan is een lijst met beschrijvingen van verschrikkingen die plaats hebben gevonden in Israël:

> (**16 februari.** Sergeant Avi Sasportas wordt gekidnapt en met messteken om het leven gebracht. **3 mei.** Korporaal Ilan Saadon wordt gekidnapt en om het leven gebracht […] **1 juni.** Bij een discotheek ontploft een explosievengordel. Twintig doden en honderdtwintig gewonden […]) (Verhelst 2005: 157-158).

Naast deze non-fictie zijn ook andere mediavormen in *Zwerm* gemonteerd. Op intertekstueel gebied gaat het bijvoorbeeld om Van Ostaijens *Berceuse presque nègre*:

> En de chimpansee? *Hij doet niet mee*
> *Waarom doet de sjimpansee niet mee*
> *De sjimpansee*
> *is*
> *ziek van de zee*
> *Er gaat zoveel water in de zee*
> *Meent de sjimpansee* (Verhelst 2005: 269)

Op intermediaal gebied speelt vooral film een belangrijke rol: overal in *Zwerm* wordt gefilmd en de roman is daardoor te lezen als een parallelmontage van filmbeelden. De roman begint met een beschrijving van de ruimte:

> Er is al een glinstering, een vouw in de lucht, maar we kunnen nog niet zien wat het is. Enkele seconden lang fosforesceren de *dingen* als tijdens een sneeuwnacht. Dan komt de zon op. (Verhelst 2005: 666).

Het is alsof de camera een panoramabeeld geeft van de omgeving waar het Zilverkleurig Complex zich begint. Vervolgens breekt een stem – een filmregisseur? – in die zegt: 'Stilte op de set! Camera! Actie' (Verhelst 2005: 665). Uit een witregel blijkt vervolgens dat de camera zich ergens anders op focust dan de 'glinstering, een vouw in de lucht', namelijk 'een rode Ford Mustang' die 'rijdt op de stadsring' (idem: 665). Vervolgens zoomt de camera weer in op 'de glinstering' en een 'vogelzwerm' die 'neerstrijkt' en 'de eerste toren van het Complex [verzilvert]' (idem: 665). Alsof de werkelijkheid in *Zwerm* een projectiescherm is: een beeld dat bestaat uit discontinue pixels (Vervaeck 2006, 59).

4.4.3. Montage in de narratief

Hypertext

Door de vele non-fictionele, intertekstuele en intermediale verwijzingen waar maar geen einde aan komt, Van Ostaijens *Berceuse presque nègre* is slechts een van de vele voorbeelden, lijkt *Zwerm* het hele World Wide Web te integreren. *Zwerm* neemt ook nog een ander element van het internet in zich op: hypertext. De voetnoten in de roman, weergegeven door het teken '♠', zijn te interpreteren als hypertext: de lezer kan er immers zelf voor kiezen de extra informatie die in de voetnoot staat wel of niet te lezen en om als het ware een webpagina wel of niet te verlaten.

Wanneer Angel bijvoorbeeld *The Ace of Spades* meezingt, wordt in een voetnoot verwezen naar een website met meer informatie en wordt de lezer verleid de roman terzijde te leggen en op het internet deze website te bezoeken:

> Angel zingt. De muziek is zo oorverdovend dat de achteruitkijkspiegel pulseert als een hart. *The Ace of Spades, the Ace of Spades*. ♠
>
> ♠ www.imotorhead.com (Verhelst 2005: 637)

The Ace of Spades is een nummer over een man die nooit iets van zijn leven zal kunnen maken en steeds maar weer het gevaar van het gokken opzoekt.

Ook verderop in de roman krijgt de lezer brokken informatie in stukken aangeboden en kan hij ervoor kiezen de gangbare – lineaire – leesroute in de roman te onderbreken:

> En soms is het gif zo lichaamseigen dat het alleen maar traceerbaar is als je weet waarnaar je zoekt. ♠
>
> Vanaf die dag zal de burgemeester moeten wennen aan de aanwezigheid van twee bodyguards […] De secretaresse ademt diep, diep in.
>
> ♠ Auto-immuniteit: het lichaam keert zich, uit zelfbescherming, tegen zichzelf, gaat zichzelf te lijf. Zie ook: apoptose (p. 353) (idem: 613).

Hier wordt de lezer uitgenodigd om de passage over de burgemeester die moet wennen aan de aanwezigheid van twee bodyguards, over te slaan (idem: 353). Vervolgens wordt hij geprikkeld om op een alternatieve wijze door de roman te navigeren om een paar honderd pagina's verder te lezen over het begrip apoptose – 'Apoptose zorgt ervoor dat het DNA van een cel in stukken […] wordt geknipt […]' (idem: 353) – om uiteindelijk weer terug te keren naar de passage over de burgemeester.

Simultaneïteit

Ook in *Zwerm* vinden vele gebeurtenissen simultaan plaats. Op het moment dat Angel in een rode Ford Mustang rijdt en achtervolgd wordt door een politieauto, gaat een meisje in het Zilverkleurig

Complex achter het raam zitten en neemt de houding aan van een vrouw achter een piano (Verhelst 2005: 658). Deze twee scènes worden in korte alinea's direct na elkaar beschreven. In de derde alinea staat de achtervolging van Angel weer centraal:

> De eerste auto slingert van de weg af en krult rond de boomstam, ontvouwt zich als een vuurrode bloem, waarna vogels uit de kruin opstuiven: een wolk die boven het wrak hangt, terwijl uit het portier een jongenslichaam op de grond schuift.
>
> Een agent stapt uit de tweede auto, hurkt naast het lichaam, terwijl hij een hand onder zijn jas houdt (idem: 658).

Uiteindelijk haalt de agent een geweer tevoorschijn en zet de loop hiervan tussen Angels ogen en tegelijkertijd komen de vingers van het meisje neer op het klavier:

> De agent zit geknield naast de jongen, sluit de ogen, ademt in en kromt de wijsvinger om de trekker.
>
> De vingers komen op het klavier neer (idem: 658).
>
> Achter de oogleden van de agent explodeert de vogelzwerm (idem: 658-659).

Vervolgens wordt de suggestie geweekt dat de agent Angel ook daadwerkelijk neerschiet, omdat op het moment dat hij zijn wijsvinger om de trekker kromt een vogelzwerm achter Angels oogleden ziet exploderen (idem: 659). De vogels zouden van het schot geschrokken kunnen zijn en uit elkaar zijn gevlogen.

Een stuk verder in de roman wordt de vertelling van de autocrash verder geproblematiseerd. In de bovenstaande vertelling is sprake van een heterodiëgetische vertelling op het hoogste verhaalniveau. Wanneer de autocrash nog een keer beschreven wordt is sprake van een homodiëgetisch vertelde intradiëgetische vertelling (Vitse 2009a: 265):

> Als blijk van vertrouwen kreeg ik de auto waar ik altijd van had gedroomd. Een knalrode Mustang. Ze speelden me het tijdstip door waarop de auto op die bepaalde plek zou worden geparkeerd. Ik was precies op tijd. Ik was niet alleen. Er was ook een agent. Ik was sneller (Verhelst 2005: 431).

Het meest opvallende is dat de tweede vertelling van de autocrash niet lijdt tot het neerschieten van Angel:

> De Mustang werd me bijna fataal (idem: 429).

Deze twee vertellingen van de autocrash kunnen, net als de verhaalvertakkingen in Vogelaars *Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval*, onmogelijk naast elkaar bestaan.

Netwerk

Naast alle vormen van montage en hypertext is *Zwerm* ook op metaniveau een belichaming van het internet: online is alles en iedereen door netwerken met elkaar verbonden en in *Zwerm* zijn

vergelijkbare netwerkstructuren te vinden. Ik heb het hier over de netwerkstructuren die besproken zijn in paragraaf 4.3.2. en die Vitse beschouwt als een van de vormelijke principes van het postmodernisme en in verband brengt met Vervaecks principe van dechiffrering (Vitse 2009b: 443).

In deze paragraaf bespreek ik twee beelden die in *Zwerm* een onvatbaar verband creëren: het 'virus' en de 'zwerm'.

Virus

Het virus komt in *Zwerm* in verschillende vormen voor waardoor het onmogelijk is daar een eenduidige betekenis aan toe te kennen. Het verbindt verschillende passages en gebeurtenissen met elkaar (Vitse 2009b: 458). Zo is er het computervirus waar Kimpoek mee te maken krijgt:

> Op de computer komt het eerste mailbericht binnen. Het is een viruswaarschuwing, genaamd *ceci n'est pas un virus*, maar het zal een worm blijken die zich aan de harde schijf te goed doet en zich met gigabytes zal blijven volvreten tot alle software onherroepelijk is aangetast en alle bestanden at random door het virtuele zwerk zijn gejaagd (Verhelst 2005: 594).

Maar er wordt ook een verband gelegd met de vogelgriep:

> (In Vietnam is de vogelpest overgegaan van mens op mens. Het nieuws komt van de Wereldgezondheidsorganisatie, maar er is nog verder onderzoek nodig. Twee zussen van 23 en 30 jaar zouden het virus hebben gekregen van hun broer. Beide zussen overleden aan de gevolgen van de vogelpest. De doodsoorzaak van hun broer wordt nog onderzocht. De Wereldgezondheidsorganisatie waarschuwt voor de gevaren van eventuele menselijke overdracht. Als het virus inderdaad muteert tot een variant die van mens op mens wordt overgedragen, is mogelijk een derde van de wereldbevolking bedreigt) (idem: 498).

Virussen kunnen verspreid worden via de computer, door dieren, maar uiteindelijk ook door de mens zelf en komen in steeds verschillende vormen voor. In *Zwerm* wordt uiteindelijk de mens, als drager van HIV, zelf als virus voorgesteld. De zwarte pagina's midden in het boek zijn te lezen zijn als een manifest voor het virus: 'Het Virus moet worden geïncorporeerd' (idem: 327) en gaan over deze nieuwe mens die 'Homo Invictus Virales' heet (idem: 320). Als de mensheid in deze snel veranderende, gedigitaliseerde samenleving wil overleven, zal zij met de virussen mee moeten veranderen en deze in zich opnemen. Immers: 'de nieuwe mens zal viraal zijn' (idem: 321). Tussen de pagina's 0 en -2 staat ook de grote V van Virus centraal. Dit is exact het moment dat het Zilverkleurige Complex waaronder een grote rave plaatsvindt, instort. De pagina met deze grote V is dan ook een groot zwart gat dat alle virussen in zich opzuigt.

Zwerm

Het meest opvallende terugkerende beeld is wellicht de zwerm. Deze is te zien als een metafoor voor de netwerkstructuur van de roman zelf (Vitse 2009b: 458). Volgens de *Dikke van Dale* is een zwerm een 'grote ongeregelde menigte van zich samen bewegende of ergens vertonende personen, dieren of zaken'. Vitse ziet en zwerm als 'een complex vertakt netwerk, waarin de elementen op

meervoudige wijze met elkaar verbonden zijn zonder overkoepelend eenheidsprincipe dat de verhoudingen tussen deze elementen in een zingevende synthese opneemt' (Vitse 2009b: 458-459).

In de roman vinden we het beeld van de zwerm op verschillende niveaus terug. Al vanaf de eerste pagina komt het woord zwerm voor als een 'glinstering' (Verhelst 2005: 666) die verandert in een vogelzwerm en de eerste toren van het Complex verzilvert (idem: 665). Vervolgens komt de vogelzwerm weer terug als er twee auto's op elkaar botsen (idem: 658). Het gaat dus om een alomtegenwoordige zwerm die steeds maar weer van vorm en karakter verandert (Vitse 2009b: 459).

Ook de vorm van de roman zwermt. Bijvoorbeeld doordat de pagina's van 666 tot -5 teruglopen. Daarnaast bevindt het verhaal zich letterlijk overal in de roman: er zijn pagina's die maar een paar regels tekst bevatten en pagina's die overvol staan met woorden. En de vele verwijzingen in de roman maken het ook onmogelijk om een betekeniskern te vinden. Op metaniveau kun je zeggen dat zelfs de narratief zwermt (Ieven 2007: 30).

BESLUIT

In deze scriptie heb ik onderzocht in hoeverre technische, mediale ontwikkelingen de toepassing van nieuwe procedés in de moderne Nederlandse letterkunde hebben beïnvloed. Ik ben gestart met de schets van een historische lijn van Lessing via Greenberg naar Frank en Kern om de simultane beleving die kenmerkend is voor nieuwe mediavormen als film, televisie en internet te duiden. Met het *remediation*-principe van Bolter en Grusin in mijn achterhoofd ben ik tot de hypothese gekomen dat niet alleen nieuwe mediavormen kenmerken van een ouder medium in zich opnemen, maar dat ook een oud medium als het boek eigenschappen van nieuwe media zoals film, televisie en internet in zich op kan nemen.

Voordat ik de hoofdvraag van mijn scriptie ga beantwoorden – in hoeverre hebben technische, mediale ontwikkelingen de toepassing van nieuwe procedés in de moderne Nederlandse letterkunde beïnvloed – beantwoord ik eerst de drie deelvragen.

1. In hoeverre heeft de ontwikkeling van film de montage in de Nieuw Zakelijke literatuur beïnvloed?

In de jaren 30 van de twintigste eeuw kwam het Nieuw Zakelijke proza snel in opkomst. De lapidaire stijl, het moderne leven, de sociale geëngageerdheid, de invloed van de film en simultaanverhalen en experimenten met vormgeving zorgden ervoor dat deze romans de sfeer van film gingen uitademen: het nieuwe medium dat door de avant-garde werd omarmd. Er was zelfs sprake van het Ehrenburg-procedé: zijn beroemde *10 PK* was de eerste roman die alle ingrediënten van krant en film bevatte en kreeg in het Nederland van de jaren dertig veel navolging. *Stad* van Stroman is hier met alle verschillende montagevormen slechts een van de vele voorbeelden van. Deze roman neemt letterlijk alle kenmerken van nieuwe mediavormen zoals flitsende reclames, radiofragmenten en filmbeelden in zich op. Opvallend is dat de Fremdkörper in *Stad* nergens de narratief doorbreken, ze zijn zelfs te beschouwen als substituut voor de narratief. Ook de simultane gebeurtenissen door montage in de narratief zorgen niet voor zeer grote problemen in deze roman: al deze gebeurtenissen, kunnen in de reële wereld immers ook op dezelfde tijd plaatsvinden.

2. In hoeverre heeft de ontwikkeling van televisie de montage in het Ander Proza beïnvloed?

Het experimentele Ander Proza uit de jaren zestig en zeventig kenmerkt zich ook door vele montagetechnieken en de poëtica van Vogelaar is te omschrijven als een montagepoëtica. Opvallend is dat in *Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval* geen relatie tot televisie is te vinden. Vogelaars montagetechnieken uit die tijd zijn eerder te interpreteren als een reactie tegen de televisie. De televisie was per slot van rekening het vleesgeworden symbool voor de kapitalistische, westerse consumptiemaatschappij en de door Adorno verafschuwde cultuurindustrie. Een verklaring hiervoor is te vinden in de verschillende invullingen die aan het begrip postmodernisme worden

gegeven.[2] Zo is er de literaire popart die juist alle populaire cultuur in zich opneemt en een meer intellectuele variant – de (post-)structuralistische – van het postmodernisme (Ruiters en Smulders 1996: 326-335). Juist de kunstenaars van deze intellectuele variant, waar ook het Ander Proza onder gerekend wordt, keken met een groeiend wantrouwen aan tegen nieuwe media als televisie. En in tegenstelling tot wat de avant-gardistische kunstenaars met de film in het interbellum deden, omarmden zij de televisie niet in hun werk.

Vogelaar maakte in zijn romans gebruik van vervreemdingstechnieken als montage om de verhaallijn te deconstrueren en de lezer aan het denken te zetten om zelf nieuwe, maatschappelijke verbanden te leggen. De Fremdkörper in *Gedaanteverandering of 'n metaforische muizeval* – de vreemde tekstsoorten en citaten in verschillende typografieën – onderbreken, problematiseren en duiden tegelijkertijd het Clemens-verhaal. Dit in tegenstelling tot de Fremdkörper in *Stad* die juist als substituut in de narratief optreden. De narratief wordt extra gecompliceerd door de vele simultane gebeurtenissen: de verschillende lijnen in het Clemens-verhaal die zich vertakken als een boomstructuur kunnen in de reële wereld onmogelijk gelijktijdig plaatsvinden.

3. In hoeverre heeft de ontwikkeling van internet de montage en netwerkstructuren in het postmoderne proza van het begin van de 21e eeuw beïnvloed?

Aan het begin van de 21e eeuw is in het postmoderne proza een omslagpunt te vinden van montage naar netwerk. *Zwerm* neemt, net als het internet, alle mediavormen op het gebied van bijvoorbeeld non-fictie, intertekstualiteit en intermedialiteit als Fremdkörper in zich op. Hierin verschilt *Zwerm* weinig van een roman als *Stad* – behalve dat in *Zwerm* de overgang tussen Fremdkörper en het eigenlijke verhaal minder duidelijk te vinden zijn zoals te zien is in het voorbeeld van Van Ostaijens *Berceuse presque nègre*.

De narratief van *Zwerm* verschilt wel wezenlijk van de eerdere romans. Zo zijn de hypertexts in *Zwerm* weliswaar te vergelijken met de voetnoten in *Stad*, toch zijn deze vele malen complexer dan de voetnoten: ze dagen de lezer uit het lineaire leesproces te doorbreken en door het maken van eigen keuzes op alternatieve wijze door de roman te navigeren. Ook bevat *Zwerm* meer inconsistenties in de verhaallijn dan in *Gedaanteveranderingen of 'n metaforische muizeval* waar het gaat om simultane gebeurtenissen. En waar *Stad* een niet-complexe montagestructuur kent en *Gedaanteveranderingen of 'n metaforische muizeval* zich vertakt als een boomstructuur, is de netwerkstructuur *Zwerm* nog complexer dan eerder genoemde romans: de poëtica van Verhelst is daarom het best te omschrijven als een webpoëtica van instabiele structuren.

Ook op metaniveau is *Zwerm* verbonden aan het web: online is alles en iedereen door netwerken met elkaar verbonden en in de roman worden sleutelbeelden zoals het 'virus' en de 'zwerm' door middel van dechiffrering op een complexe manier met elkaar verbonden. Hierdoor ontstaat er in de

[2] De discussie over de reikwijdte van het begrip postmodernisme en of het Ander Proza hier wel of niet toe gerekend moet worden, laat ik hier buiten beschouwing.

roman een netwerk van beelden dat nog het meest doet denken aan het semantische Web 3.0: een onvatbaar geheel waarbij de betekenis paradoxaal genoeg even makkelijk wel als niet is te vinden.

In hoeverre hebben technische, mediale ontwikkelingen de toepassing van nieuwe procedés in de moderne Nederlandse letterkunde beïnvloed?

Terugkerend op mijn hoofdvraag kan in ieder geval gezegd worden dat zowel de film als het internet de toepassing van nieuwe procedés in de moderne Nederlandse letterkunde direct hebben beïnvloed. Deze nieuwe mediavormen hebben ervoor gezorgd dat de montagetechniek uit de film in de Nieuw Zakelijke romans in het interbellum haar intrede heeft gedaan. En aan het begin van de 21e eeuw zijn in het postmoderne proza vormen van hypertext en complexe netwerkstructuren te vinden die in verband zijn te brengen met het internet. Deze nieuwe procedés hebben ervoor gezorgd dat de Nieuw Zakelijke romans uit het interbellum en het postmoderne proza uit het begin van de 21e eeuw zijn gaan lijken op respectievelijk film en internet. En door de experimentele vormgeving van deze romans, maken deze romans ons weer heel bewust van het boek als medium waardoor McLuhans *The Medium is the Massage* nog steeds actueel is (Brillenburg Wurth 2016: 61).

De opkomst van de televisie heeft het Ander Proza uit de jaren zestig slechts op indirecte wijze beïnvloed – wat te maken heeft met de steeds meer ambivalente houding van kunstenaars naar nieuwe mediumvormen. Dit in tegenstelling tot het ontwrichtende popart van bijvoorbeeld Heere Heersema. Daarnaast kan er voorzichtig gezegd worden dat de televisie in de jaren negentig het werk van de generatie Nix heeft beïnvloed – maar er is eigenlijk meer vervolgonderzoek voor nodig om deze stelling te kunnen handhaven.

LITERATUURLIJST

Anten, H., 'Film en literatuur in het interbellum: symbiose of een karikatuur van een synthese'. In: *Vooys. Tijdschrift voor letteren* 11 (1993), p. 163-168.

Anten, H., *Van realisme naar zakelijkheid. Proza-opvattingen tussen 1916 en 1932*. Utrecht 1982.

Bekel, P., *De betekenis van Web 3.0 en het semantic web*. 2008. In: https://www.frankwatching.com/archive/2008/04/11/de-betekenis-van-web-30-en-het-semantic-web/ [01-06-2016].

Bertens, H. en T. D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam 1988

Bolter, J. en R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/London 2000.

Bork, G.J. en N. Laan (red.), *Van romantiek tot postmodernisme; Opvattingen over Nederlandse literatuur.* Bussum 2010.

Boven, E. van M. Kemperink (bew.), *Literatuur van de moderne tijd; Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19e en 20e eeuw.* Bussum 2006.

Braak, M. ter, 'De eenvoudige stijl'. In: Menno ter Braak, *Verzameld werk*. Deel 5. Amsterdam 1949, p. 178-183.

Braak, M. ter, 'De realistische bril'. In: Menno ter Braak, *Verzameld werk*. Deel 5. Amsterdam 1949, p. 403-409.

Braak, M. ter, 'Ehrenburg maakt school'. In: Menno ter Braak, *Verzameld werk*. Deel 5. Amsterdam 1949, p. 138-144.

Brems, H., *Altijd weer vogels die nesten beginnen; Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam 2009.

Brillenburg Wurth, K. en A. Rigney (red.), *Het leven van teksten: een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam 2006.

Brillenburg Wurth, K. 'Van ground naar figure: literatuur in het late elektronische tijdperk'. In: *DW B* 2 (2016), p. 60-64.

Buelens, G., 'Heel andere tijden: Canoniseringsachterstand door ongelukkige profilering'. In: *Het lab van de sixties: Positionering en literair experiment inde jaren zestig* (2015), p. 17-43.

Eisenstein, S.M., *Montage: het konstruktieprincipe in de kunst*. Nijmegen 1981.

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

Frank, J., 'Spatial form in modern literature'. In: Hoffman, M.J. & Murphy, P.D. (eds.) 2005. *Essentials of the theory of fiction*. Durham: Duke University Press, p. 61-74.

Gay, P., *Het modernisme. De schok der vernieuwing*. Amsterdam 2007.

Giphart, R., *Giph*. Amsterdam 1993.

Gorman, L. en D. McLean, *Media and Society into the 21st Century. A historical introduction.* Chichester 2012.

Goedegebuure, J., *Nieuwe Zakelijkheid*. Utrecht 1992.

Greenberg, G. 'Towards a newer Laocoön'. In: Greenberg, G. (J. O'Brian, ed.)., *The Collected Essays and Criticism*. Chicago (1986): The University of Chicago Press, pp. 23-38.

Hasselt, L. van, *Begin van de TV*. In: http://www.npogeschiedenis.nl/andere-tijden/afleveringen/2003-2004/Begin-van-de-TV.html [03-01-2016].

Hayles, K., *Writing Machines*. Cambridge/Londen 2002.

Huizinga, J., *In de schaduwen van morgen. Een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd*. Haarlem 1935.

Ibsch, E., 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur.' In: W.F.G. Breekveldt et al. (red.), *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld.* Amsterdam 1989, p. 346-373.

Ieven, B., *Machine Deconstruction: Literature / Politics / Technics*. Leiden 2007.

Kern, S., 'The present'. In: *The culture of time and space*. London: Weidenfeld & Nicholson, 2003 (1983), p. 65-88.

Lezenberg, M. en G. de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*. Amsterdam University Press 2010.

Luyten, A., 'Een pleidooi voor onzuiverheid'. In: *Knack*, 31 augustus 2005.

Marsman, H., ‘De aesthetiek der reporters’. In: *Forum* 1 (1932), p. 141-150.

Marsman, H., ‘De kansen van ons proza’. In: *De vrije bladen* 6 (1929), p. 79-81.

Mertens, A., *Sluiproutes en dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Sauternes, Amsterdam 1991.

Ruiter, F. en W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1940-1990.* Amsterdam/Antwerpen 1996.

Sonnenfeldt, J., ‘Roman en film’. In: *De vrije bladen* 3 (1926), p. 48-49.

Stroman, B., *Stad*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse n.v. 1932.

Toorn, M.C. van den, ‘Nieuwe zakelijkheid. Oorsprong en ontwikkeling van een term’. In: *De nieuwe taalgids* 80 (1987), p. 40-54.

Verdaasdonk, H., ‘Montage, of: literaire technieken, hun fundament en funktie’. In: J.F. Vogelaar e.a., *Het mes in het beeld en andere verhalen*. Amsterdam, 1976, p. 213-261.

Verhelst, P., *Zwerm. Geschiedenis van de wereld*. Amsterdam 2005.

Vervaeck, B., ‘Belachelijk, niet te snappen, en toch ernstig. Het werk van Peter Verhelst’. In: *Ons Erfdeel* 40 no. 5 (1997), p. 735-743.

Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen 1999.

Vervaeck, B. ‘Het verdriet van de wereld: “Zwerm” van Peter Verhelst.’ In: *Ons Erfdeel* 49, 1, 2006, p. 57-66.

Vervaeck, B., ‘“Zwerm” van Peter Verhelst’. In: *Lexicon van Literaire Werken*, september 2010.

Vijfvinkel, R., ‘Bordewijks roman *Blokken* en Eisensteins film *Pantserkruiser Potemkin*’. In: *Literatuur*, 3 (1986), nr. 1, p. 23-30.

Vitse, S., ‘Representatie in ander proza en postmodern proza’ In: *Nederlandse Letterkunde* 14 (3) 2009a), p. 245-270.

Vitse, S. Montage en netwerk. Ander proza en de postmoderne roman. In: *Spiegel der Letteren: Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en voor Literatuurwetenschap 51*(4) (2009b), p. 441-470.

Vitse, S., 'Vogeaar tussen Robbe-Grillet en Wiener?'. In: *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur/Hedendaagse perspectieven*. Gent 2011. p. 45-59.

Vogelaar, J.F., *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval*. Amsterdam 1968.

Vogelaar, J.F., *Kunst als kritiek*. Amsterdam 1972.

Vogelaar, J.F., *Konfrontaties. Kritieken en kommentaren.* Nijmegen 1974.

Vogelaar, J.F., 'Een charmante machine'. In: *Raster* 1986, nr. 40. Geraadpleegd via: http://tijdschriftraster.nl/lezen-in-de-toekomst/jacq-vogelaar-een-charmante-machine/ [23-06-2016].

Wessem, C. van, 'Onze hedendaagsche letterkunde'. In: *Den gulden winckel* 11 (1912), p. 145-146, 161-163.

Wessem, C. van, 'De invloed van de cinema op de moderne literatuur'. In: *De vrije bladen* 3 (1926), p. 245-249.

Willems, M., e.a. 'Het jaar van de Arabisce Lente, deel een: Tunesië'. In: *NRC-Handelsblad* 26-12-2012 http://www.nrc.nl/nieuws/2011/12/26/het-jaar-van-de-arabische-lente-tunesie/ [19-07-2013].

Woud, A. van der, *Een nieuwe wereld. Het ontstaan van het moderne Nederland*. Amsterdam 2010.

Verantwoording van de afbeeldingen

Afbeelding voorkant
Montage Eisenstein. In: http://www.swampgirl67.net/iat242/week5/wk5-montage2.htm [20-07-2013].

Afbeelding 1
De beeldengroep Laocoön en zijn zoons (Vaticaans Museum). In:
http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg
[21-07-2013].

Afbeelding 2
Renaissance perspectief. In:
http://www.kb.nl/webexposities/100-hoogtepunten-van-de-koninklijke-bibliotheek/46-perspectief
[07-08-2013].

Afbeelding 3
hypermediacy in de middeleeuwen. In: http://bc.library.uu.nl/nl/node/196

[07-08-2013].

Afbeelding 4
Een ‘window styled’ computerscherm. In: http://www.nrc.nl/tech/files/2008/10/244226.jpg
[07-08-2013].

Afbeelding 5
Moordende kozakken. In:
http://skiffleboom.wordpress.com/2010/05/06/montage-and-juxtaposition-in-%E2%80%9Cbattleship-potemkin%E2%80%9D-%E2%80%93-odessa-steps%C2%A0sequence%C2%A0from%C2%A0michael%C2%A0mcvey-skiffleboom-com/
[07-08-2013].

Afbeelding 6
Onschuldig kind. In: http://skiffleboom.wordpress.com/2010/05/06/montage-and-juxtaposition-in-%E2%80%9Cbattleship-potemkin%E2%80%9D-%E2%80%93-odessa-steps%C2%A0sequence%C2%A0from%C2%A0michael%C2%A0mcvey-skiffleboom-com/
[07-08-2013].

Afbeelding 7
Reclamezuilen. In: Stroman, B., *Stad*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse n.v. 1932, p. 56.

Afbeelding 8
Bioscoopbezoek. In: Stroman, B., *Stad*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse n.v. 1932, p. 128.

Afbeelding 9
Krantenartikel. In: Stroman, B., *Stad*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse n.v. 1932, p. 136.

Afbeelding 10
Ironiserende voetnoten. In: Stroman, B., *Stad*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse n.v. 1932, p. 11.