

BEN DE BRUYN & PIETER VERSTRAETEN

De revanche van de populaire cultuur

Literatuur, nieuwe media en smaak

Abstract – In reaction to Thomas Vaessens' *De revanche van de roman*, this article emphasises the importance of popular culture to contemporary novels in Dutch. Applying Jim Collins' account of 'popular literary culture' in the us to recent Dutch and Flemish literature, the article analyses the interaction between literary reading and popular culture in novels by Marjolijn Februari, Christiaan Weijts, Joost Vandecasteele and Jeroen Brouwers. What is ultimately crucial about these novels, it is argued, is not the distinction between novels that embrace and that distance themselves from popular culture but the shared interest in new media and quality consumerism (food, fashion, tourism).

Wie vandaag in Vlaanderen of Nederland een boekhandel binnenstapt, ziet in één oogopslag een verbijsterende hoeveelheid en diversiteit aan boeken en genres, en vaak zelfs strips, magazines, CD's en DVD's. Buiten uitgesproken 'literaire romans' treffen we ook 'literaire thrillers' aan, de pastelkleurige covers van 'chick lit' en de uitnodigende voorpagina's van reisgidsen, modebladen en kookboeken. Naast het verzamelde werk van gevestigde romanciers staan boeken van niet-professionele auteurs, van journalisten of van gemediatiseerde beroemdheden. Ook kunnen we steeds meer kiezen hoe we onze literaire tekst tot ons nemen: het fysieke boek lijkt gedeeltelijk plaats te maken voor *e-readers*, filmversies en zelfs songversies. De hedendaagse literatuurconsument kan naast het boek *Komt een vrouw bij de dokter* (2003) van ex-marketeer Kluun ook de filmversie van Reinout Oerlemans aanschaffen, en kan het gedicht 'Envoi' van Hugo Claus niet alleen lezen, maar ook beluisteren op de iPod, in de Engelstalige songversie van rockband Absynthe Minded. We hoeven zelfs niet meer naar een echte boekenwinkel te gaan, want in deze nieuwe wereld kunnen we evengoed websites bezoeken zoals bol.com of proxisazur.be, sites die ons niet alleen toelaten om, 24 uur op 24, boeken te kopen, maar ook om ze online te evalueren, al dan niet door de Facebook-knop 'vind ik leuk' aan te klikken en zo onze persoonlijke smaak te etaleren voor al onze internetvrienden. Tegenwoordig krijgen we onze literatuur zelfs bij onze glossy magazines, zoals Saskia de Costers 'catwalk-krimi' *Oh Jackie O!* (2011) bij het juli-nummer van *Feeling* aantoot. En als we niet weten wat te denken van een boek als *Vederlicht* (2009) van Janneke Jonkman, dan bekijken we gewoon de boektrailer op YouTube.

Wat een bezoek aan de boekhandel van de eenentwintigste eeuw duidelijk maakt, is dat de huidige omgang met literatuur gekenmerkt wordt door een aantal opmerkelijke evoluties op het gebied van technologische infrastructuur en populaire smaak. Die veranderingen bepalen niet alleen de manier waarop literatuur gepromoot en verkocht wordt, maar ook de manier waarop literatuur vandaag geschreven en gelezen wordt. Gezien de vele facetten van dit fenomeen en gezien het hoge tempo van de veranderingen is het niet eenvoudig om deze evolutie sys-

tematisch in kaart te brengen, laat staan om de implicaties ervan voor de hedendaagse literaire productie en receptie volledig te doorgronden. De complexiteit van de situatie betekent echter niet dat de vraag niet gesteld moet worden: wat gebeurt er met de Nederlandstalige literatuur in tijden van nieuwe media en culturele marketing? In dit artikel proberen we één aspect van deze problematiek in kaart te brengen, namelijk de manier waarop recente romans die nieuwe relaties tussen literatuur, media en smaak thematiseren. Hoe manifesteren de vermelde verschuivingen zich in de thematiek en de schrijftuur van de hedendaagse roman?

1 Engagement en nieuwe media

Dit is niet de eerste (of de laatste) poging om de recente Nederlandstalige romanproductie te beschrijven. De meest spraakmakende voorganger is Thomas Vaessens met zijn boek *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement* (2009). De polemische stelling van het boek is ondertussen welbekend: Vaessens stelt dat de Nederlandse literatuur, na een periode van hyperautonome navelstaarderij, de 'luiken' (149) van haar ivoren toren heeft opengegooid en weer op zoek is gegaan naar de maatschappelijke relevantie en de publieke aandacht die ze zelf, zoals ook de Franse academicus William Marx beweert in *L'Adieu à la littérature* (2005), had verkwanseld. Na 9/11, zo suggereert Vaessens, is de tijd van het vrijblijvende taalspel voorbij. Diverse auteurs evolueren volgens hem dan ook van een modernistische of postmodernistische houding naar een *laatpostmoderne* positie die 'twee literaire taboes' (88) verwerpt, namelijk het taboe op het schenden van de literaire autonomie en dat op het verwerven van een groot publiek. Een goed voorbeeld van die evolutie is het traject van Marjolijn Februari, een schrijfster die haar carrière begon met de postmoderne roman *De zonen van het uitzicht* (1989), maar het taalexperiment en het beperkte publiek vervolgens inruilde voor de leesbare en geëngageerde vertelkunst van *De literaire kring* (2007). In dit laatste boek kiest Februari voor een toegankelijke, literaire verwerking van een concreet maatschappelijk probleem, met name het waargebeurde schandaal waarbij een onzuivere partij glycerine door een gewetenloos Nederlands bedrijf verkocht werd met tientallen doden in Haïti als resultaat. Het personage Ruth Ackermann schrijft namelijk zelf een roman, een luchtige literaire bestseller, waarmee de smerige zaakjes van een aantal dorpsnotabelen en leden van een elitaire leeskring openbaar dreigen te worden. Via die maatschappelijke dimensie wil *De literaire kring* 'participeren' in het publieke debat en dat, concludeert Vaessens, werd tijd. *De revanche van de roman* is een interessante poging om de recente romanproductie in kaart te brengen en roept allerlei prangende vragen op, over de recente terugkeer naar publieksvriendelijke vertelvormen, de remobilisering van de schrijver als publieke intellectueel en de zoektocht naar een minder vrijblijvend perspectief op de relatie tussen auteurs en de meningen van hun personages. Maar Vaessens' polemische panorama biedt uiteindelijk een onvolledig beeld van de huidige Nederlandse literatuur doordat het de rol van de populaire cultuur onderschat. Hij negeert deze ontwikkelingen niet volledig, maar zowel zijn bredere argument als zijn analyse van Februari's roman moeten niettemin bijgesteld worden op het vlak van de rol van populaire media, het prestige

van de ‘hoge literatuur’ en de verhouding tussen literaire cultuur en cultuurindustrie. Door die elementen naar voren te halen kan men zijn studie van ‘de huidige populaire verbeelding van literatuur’ (27) en zijn aanzet tot ‘de geschiedenis [...] van het laatpostmodernisme in de Nederlandse romanliteratuur’ (96) dan ook gevoelig verfijnen.

Het is natuurlijk niet waar dat zijn boek nieuwe media onbesproken laat. Integendeel, Vaessens suggereert dat ook hij op zoek gaat naar ‘de status van de literaire tekst in een gemediatiseerde wereld’ (140). Plichtsgetrouw bekritiseert hij het geloof in een ‘verticale smaakhiërarchie’ (29) die aan de literatuur een aparte ‘glans’ (26) zou verlenen en verwerpt hij de kritiek van vroegere cultuurpauzen op ‘de oprukkende massacultuur’ (29) en ‘de gemakkelijke consumptie’ (30) ervan. De elitaire afkeer van publieke weerklank en ‘de cultuurindustrie’ (76) is volgens hem verkeerd, net zoals het pleidooi tegen ‘technological consumerism’ (90) of het geloof dat literatuur belangrijker is ‘dan bijvoorbeeld film of popmuziek’ (216). Hij besteedt dan ook expliciet aandacht aan het feit dat auteurs zoals Joost Zwagerman geïnteresseerd zijn in ‘popmuziek’ (123), dat allerlei populaire ‘media’ (53) vóór de jaren negentig ‘aan literatuur deden’, dat hedendaagse romanscènes geënt kunnen zijn op ‘films’ (139) en dat Charlotte Mutsaers wenst dat haar roman ‘verfilmd’ (194) wordt opdat hij een groter publiek kan bereiken. Desalniettemin vervullen populaire media volgens Vaessens duidelijk een kwalijke rol binnen de ‘ingrijpende veranderingen’ (7) die de recente literaire cultuur kenmerken. Als het best zou kunnen dat de roman ‘morsdood’ (144, 202) is, dan treffen niet alleen de autonome auteurs schuld, maar ook de ‘technocultuur’:

De vraag naar de levensvatbaarheid van de roman is actueel. Schrijvers zijn zich in de afgelopen decennia meer en meer bewust geworden van de marginaliteit van hun echelon. De ‘zuiver literaire’ genres – poëzie, de roman – mogen binnen de kring van kenners [...] nog steeds een relatief hoge status hebben [...], dat betekent niet meer automatisch dat buiten die kring eenzelfde status aan deze genres wordt toegekend. Dat statusverlies is problematisch nu velen het idee hebben dat de technocultuur van vandaag algehele oppervlakkigheid en passiviteit met zich meebrengt, en dat burgers in de samenleving van nu zodanig met informatie overladen worden dat hun reflexieve capaciteiten erdoor ondermijnd worden. Als dat zo is, zijn we gebaat bij een vitale, leven(dig)e romantraditie: de roman wordt immers van oudsher gezien als instrument om dat soort capaciteiten mee op peil te [...] houden (146).

Vaessens nuanceert deze uitlating door zijn afstandelijke formulering – ‘velen’ denken dit, ‘[a]ls dat zo is’ –, maar toch stelt hij elders dat de literatuur aan prestige verloren heeft ‘omdat [...] andere cultuurvormen gebruikmaken van gemakkelijker toegankelijke media, waardoor ze beter “zichtbaar” zijn’ (46). Het is uiteindelijk ‘de laatkapitalistische cultuurindustrie’ (50) en de ‘concurrentie’ (121) van andere media die ervoor gezorgd hebben dat de literaire cultuur tot een ‘subcultuur’ (15, 218) geworden is. Wanneer Vaessens pleit voor een gematigde vorm van *cultural studies* in de neerlandistiek heeft dit dan ook vooral met expliciet politiek ‘engagement’ (226) te maken, niet met de culturele focus op ‘film [en] videogames’ (214). Dat is jammer, want zo worden twee cruciale aspecten van de hedendaagse romanproductie genegeerd, met name haar intense interferentie met populaire cultuurvormen en haar verborgen commerciële karakter.

Die tekortkomingen worden al duidelijk wanneer we *De literaire kring* nader bekijken en de roman confronteren met Vaessens' lectuur ervan. Een eerste belangrijk aspect van het boek is de spanning tussen hoge en lage literatuur. De leden van de literaire kring zijn vooral gefascineerd door Thomas Carlyle, J.M. Coetzee, 'De voorlezer van Bernard Schlink' (128) en andere eerder elitaire teksten en plaatsen zulke boeken tegenover de luchthaventhillers van 'Grisham' (15), de 'rotzooi' (132) van Ina Boudier-Bakker, 'popmuziek' (148) en, tot op zekere hoogte, de populaire vrouwenliteratuur van de fictieve Ruth Ackermann. Het boek suggereert volgens Vaessens niettemin dat 'de eerbiedwaardige literaire tradities [...] volstrekt tandoeloo geworden [zijn]' (174); hij toont aan dat de liefde voor cultuur van de leden van de literaire kring vooral fungeert als een dekmantel voor hun schimmige zaakjes. Wat volgens hem centraal staat in het boek is het verzet van het hoofdpersonage Teresa tegen de 'rigiditeit van de literaire cultuur van haar vader' (176), wat zou blijken uit een passage waarin ze *De Telegraaf* leest in plaats van een boek omdat ze weigert zich de les te laten spellen door de notabelen van het dorp. De strekking van de passage lijkt inderdaad duidelijk: Teresa gaat volledig op in de lectuur over 'tjgerwelpjes die direct na de geboorte werden verstoten door hun moeder' (48), ongeacht het feit dat de tekst en leeshouding in kwestie getuigen van slechte smaak. Daartegenover staat haar vader, de voorzitter van de leeskring, die even ostentatief een 'gedicht' (22) ophangt op zijn kantoor.

Hoewel het contrast duidelijk lijkt, blijkt de situatie aanzienlijk complexer als we de passages net vóór en net ná het *Telegraaf*-citaat in rekening brengen:

Nu zat ze achter een leeg koffiekopje kranten te lezen. Meestal bracht dit beeld – als ze naar zichzelf keek van een afstand, wat ze graag deed – haar het gedicht van Yeats in herinnering dat ze op de middelbare school uit haar hoofd had geleerd, en dat ze bij uitzondering niet meer was kwijtgeraakt. 'My fiftieth year had come and gone, I sat, a solitary man, in a crowded London shop, an open book and empty cup, on the marble table-top'. Erg toepasselijk was het gedicht niet [...], maar de stemming klopte. [...] Ze hield van deze stille zaterdags routine en ergens in haar achterhoofd zongen de woorden van Yeats altijd mee: 'And twenty minutes more or less/it seemed, so great my happiness,/that I was blessed and could bless' (47-48).

Het kan best zijn dat de plezierige lectuur van populaire kranten hier geplaatst wordt tegenover literaire pretentie, maar tegelijk suggereert de bovenstaande passage dat een andere, existentieel doorleefde omgang met 'hoge literatuur' niettemin gewaardeerd wordt. Er ligt misschien geen 'open boek' voor Teresa en ze is misschien alle andere gedichten vergeten, maar toch 'zingen' de woorden van Yeats regelmatig in haar hoofd. De scène kan ironisch gelezen worden, natuurlijk, maar wat doen we dan met het feit dat ook andere positieve personages zoals Victor en Ruth Ackermann gedichten van 'Marcel Broodthaers' (87) en 'Stevie Smith' (207) toepassen op hun eigen situatie? En laten we niet vergeten dat het boek begint met een motto van Carlyle, dat de 'populaire' Ackermann vroeger 'Ezra Pound' (67) las en dat haar boek stevast omschreven wordt als een mix van lage én hoge literatuur: 'Bridget Jones meets *One Flew Over the Cuckoo's Nest*' (66), 'Sex and the City meets *Der Zauberberg*' (98), 'Dostojevski's *Droom* meets *I Never Promised You a Rose Garden*' (165). Het ideaal is niet pure pulp, maar een tussen-categorie. Zo tandoeloo is de literaire traditie en haar prestige dus ook weer niet.

Dat weet Vaessens ook. Hij argumenteert dat Februari nog iets wil redden van wat hij de modernistische ‘humanistische positie’ (167) noemt door het schrijven van een geëngageerde literatuur die het braakliggende terrein van de publieke ruimte opnieuw wil cultiveren. En daarin staat de literatuur volgens hem tegenover de visuele cultuur. Maar is dat wel zo? Volgens Vaessens suggereert het boek dat nieuwe media de publieke ruimte en haar democratische debat buitenspel zetten. De roman zou laten zien dat belangrijke beslissingen steeds vaker genomen worden op plaatsen die onzichtbaar zijn voor het publiek, ‘[i]n de onbeperkte [...] en virtuele ruimte van de elektronische media, bijvoorbeeld. Via de mobiele telefoon en de e-mail trekt de nieuwe elite voortdurend ondoorzichtig aan allerlei touwtjes’ (170). Het is waar dat de beeldcultuur vaak negatief afgeschilderd wordt in Februari’s roman. Maar ondanks die kritische noten functioneert de visuele cultuur ook op meer positieve manieren. Het internet lijkt misschien de publieke sfeer te verhullen, maar tegelijk laat de correcte samenvatting van het glycerineschandaal op ‘Wikipedia’ (160) toe om de feiten te achterhalen. Bovendien creëert een ‘speelfilm’ (95) op tv een erotische *frisson* die de burgerlijke sfeer op een feestje dreigt te verstoren, wordt ingestemd met het zelfhulpadvies van ‘dr. Phil’ (155), citeren Teresa en Victor systematisch filmpersonages en vertellen verschillende passages uit het boek scènes na uit films (die bovendien vaak iets met literatuur te maken hebben), met name uit *Dead Poets Society* (23), *Possession* (137), *Four Weddings and a Funeral* (157) en, korter, *Girl, Interrupted* (172). Een bepaalde scène wordt zelfs beschreven als ‘The Happy Invasion of the Body Snatchers’ (134). Nog belangrijker is het feit dat het cruciale moment van het boek bestaat uit de transcriptie van een tv-reportage waarin de Haïtiaanse moeder van één van de dode kinderen haar verhaal vertelt (246-250). Vaessens focust op het feit dat dit relaas, in tegenstelling tot de klassieke literatuur van de leesclub, niet abstract en cerebraal is, maar ‘concreet en hartverscheurend’ (180). Wat echter minstens even belangrijk lijkt, is het feit dat het moment van inzicht en waarheid in deze literaire tekst gedragen wordt *door een visuele bron*.

Een laatste aspect van *De literaire kring* dat meer aandacht verdient is wat we gemakshalve zijn ‘smaaksignalen’ noemen. Net zoals het boek op het eerste gezicht gezien kan worden als een aanval op ‘hoge literatuur’, lijkt het ook een aanval te vormen op de burgerlijke drang naar distinctie en expliciet geafficheerde verfijning. De meest uitgesproken passage in dat verband is die waarin het karakter van Teresa’s vader beschreven wordt aan de hand van zijn kantoor aan de universiteit. Dat hij ‘de goede smaak’ (141) geperfectioneerd heeft, blijkt uit zijn keuze voor onbekende etsen in plaats van herkenbare meesterwerken en voor de muziek van ‘Palestrina of Scarlatti’ (142) eerder dan de alombekende Bach of Mozart. De conclusie lijkt opnieuw voor de hand te liggen: de verteller legt de snobistische drang naar distinctie bloot die blijkt uit een serie expliciete smaakkeuzes. Men kan echter de vraag stellen of Februari’s boek niet evengoed allerlei smaaksignalen bevat, die dienen om lezers van zijn kwaliteit te overtuigen en hun toe te laten dit boek te gebruiken op de manier waarop Teresa’s vader klassieke muziek gebruikt, namelijk als een signaal dat mensen die het lezen een verfijnde smaak hebben. De roman bevat immers vele verwijzingen naar verfijnde gerechten, exclusieve meubels, geraffineerde kledij en zorgvuldig gecultiveerde tuinen. De personages eten geen alledaagse gerechten, maar recepten met ‘kruizemunt’ (27) en ‘citroentijm’

(204), waarbij een fles ‘sancerre’ (129) of ‘Tokay’ (200) gedronken wordt. Volgens één van de personages bezit geraffineerde gastronomie zelfs een spirituele dimensie: ‘hij geloofde er heilig in als de spirituele leermeesters in de boeken beweerden dat bevrediging smaakt naar abrikozenpudding, begeerte naar dadels, voldaanheid naar rijp, donker fruit’ (197). Personages dragen geen doordeweekse kledij, maar een ‘zonnebril van Ralph Lauren’ (48), ‘een grijsblauwe, zijden pyjama’ (167) en ga zo maar door. Op een vergelijkbare manier worden tuinen beschreven met weelderige ‘rozenperken’ (97) en interieurs met een ‘witmarmeren [...] kook-eiland’ (231). Wanneer Teresa het huis van een ander personage binnentreedt, dan lezen we: ‘[d]e kamer *verraste, nee, overweldigde* haar. Gewend aan de zakelijke deftigheid van het modernisme was ze *volstrekt niet voorbereid* op deze *uitbundigheid* van tonen en tinten: [...]. Ze schudde onwillekeurig haar hoofd. *Dit was niet de inrichting van een registeraccountant*’ (91, onze nadruk). Zoals deze passage aangeeft, wordt de ervaring van dit interieur beschreven alsof het een esthetische ervaring betreft van een hoogst persoonlijk kunstwerk. De inrichting van zulke ruimtes verradt de persoonlijke smaak van de bijhorende personages en geeft de lezer tegelijkertijd een soort *lifestyle* advies. Zulke passages functioneren dus niet alleen als karaktertekening, maar ook als een verfijnde vorm van *product placement*. Waar de voorgaande paragrafen suggereren dat *De literaire kring* raakvlakken vertoont met zowel *chick lit* en hoge literatuur als films en televisieprogramma’s, tonen dergelijke signalen aan dat het boek verwant is met *lifestyle* bladen die advies geven op het vlak van kleding, interieur en gastronomie. Als dat waar is, dan vormt de literatuur meer dan ooit een onderdeel van de populaire cultuur, en bekleedt ze niet langer een bevoorrechte, kritische positie ten opzichte van de cultuurindustrie.

2 Hoe de literatuur populaire cultuur werd

Als we die interactie tussen literatuur en nieuwe media beter willen begrijpen, dan biedt het werk van Jim Collins over de Anglo-Amerikaanse ‘populaire literaire cultuur’ een uitstekend vertrekpunt. In *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture Became Popular Culture* (2010) probeert Collins, net als Vaesens, greep te krijgen op het ‘laatpostmoderne’ culturele klimaat. Wat volgens hem typerend is voor de literaire praktijk vanaf de late jaren negentig is niet haar hernieuwde engagement, maar wel haar intensere omgang met elektronische media:

The most profound change in literary America after the rise of postmodern fiction wasn’t the next generation of cutting-edge novelists; it was the complete redefinition of what literary reading means within the heart of electronic culture. The really significant next new thing wasn’t a matter of radical innovations in literary craft but massive infrastructural changes in literary culture that introduced a new set of players, locations, rituals, and use values for reading literary fiction (3).

Die situatie ondermijnt definitief het verschil tussen hoge kunst en lage cultuur. Collins demonstreert immers dat de contemporaine Engelstalige cultuur twee schijnbaar tegengestelde trends vertoont, namelijk de *popularisering van de literaire cultuur* (waarbij populaire media vermeld en verwerkt worden in literaire

werken) en de *literariserings* van de populaire cultuur (waarbij populaire media systematisch literaire figuren en boeken gebruiken als signalen van een geraffineerde smaak). Wanneer hij pleit voor een alternatieve vorm van '[c]ultural studies' (225) heeft dat dan ook niet in de eerste plaats met engagement te maken, zoals bij Vaessens, maar met de weinig bestudeerde spanning tussen de populaire en esthetische dimensies van de hedendaagse literatuur. Hoewel het argument van Collins onmiskenbaar toegespitst is op een andere culturele context, brengt het een evolutie in kaart die zich ook laat voelen in de recente Nederlandse literatuur. Hoe ziet die evolutie eruit?

Op een vergelijkbare manier met Vaessens beweert Collins dat de literaire cultuur rond het begin van de eenentwintigste eeuw ingrijpend verandert, ook al is die verandering voordien al aarzelend aangekondigd. Op het einde van *Bring on the Books for Everybody* vat hij zijn argument over deze laatpostmoderne literaire cultuur samen door die te contrasteren met haar vroegpostmoderne tegenhanger. In tegenstelling tot de ambivalente metafiction van romans zoals Julian Barnes' *Flaubert's Parrot* (1984), zo zegt hij, treffen we een rechtlijnige verheerlijking van het literaire lezen aan in romans zoals Ian McEwans *Saturday* (2005). Deze passage geeft een goed voorsmaakje van Collins' argument:

The book talk that circulates through [*Flaubert's Parrot*] is not [an] unalloyed celebration [...], but then the absence of that sort of discourse is understandable. When Barnes' novel first appeared [...], there was no popular literary culture held together by a set of interlocking delivery systems with its own way of talking the talk of literary appreciation, all unified by an ideology of reading as personal transformation, advocated with varying degrees of explicitness by Oprah Winfrey, the list makers at Amazon, the Target Kids Book Club, prize-winning [...] novels, and the Sundance [home décor and clothing] catalogue. It is precisely this ideology of reading that mandates the celebration of reading, as a sophisticated form of self-help therapy and as an even more sophisticated means of demonstrating personal taste [...] (260).

Deze passage vat de infrastructurele veranderingen samen die de populaire literaire cultuur van de jongste jaren mogelijk gemaakt hebben.

Collins vestigt onze aandacht op omwentelingen in de *circulatie, promotie, consecratie* en *receptie* van literatuur. Om te beginnen treffen we steeds vaker literaire fenomenen aan in het hart van de populaire cultuur. Zo kunnen we een verbazende hoeveelheid boeken, lezers en auteurs terugvinden in de films van de afgelopen jaren (*Four Weddings and a Funeral, Shakespeare in Love, Bright Star*) en beleeft de literaire adaptatie hoogdagen (*The English Patient, The Hours, The Reader*). De literaire ervaring lijkt vanaf nu dus ook in visuele vorm beschikbaar te zijn. In contrast met wat rechtlijnige visies op mediumspecificiteit ons doen geloven, leven we in een hybride, 'teleliterary' (95) of 'cine-literary culture' (119). Deze bredere circulatie van literatuur is verbonden met veranderingen in haar distributie en promotie. Collins toont aan dat populaire sites zoals Barnes&Noble, Oprah Winfrey's tv-programma en de gepersonaliseerde webpagina's van Amazon niet haaks staan op de leescultuur, maar net actief de literatuur promoten. Om hun commerciële karakter te verdoezelen creëren ze zelfs bewust een 'library effect' (61, 66) en suggereren zo dat zij en hun klanten tot eenzelfde gemeenschap van boekenliefhebbers behoren. Dat we ons literair advies verkrijgen van ande-

re klanten op Amazon en niet-academische beroemdheden zoals Winfrey onthult bovendien een verschuiving op het gebied van de consecratie van literatuur. Steeds vaker wordt de academische criticus vervangen door mediagerichte ‘amateurs’. Deze nieuwe ‘smaakmakers’ introduceren bovendien een alternatieve manier van spreken over literatuur, een spreken dat toegankelijk maar zelfverzekerd is en emotionele identificatie verkiest boven stilistische verfijning. Deze situatie is verbonden met een veranderende receptie van literatuur. Onder invloed van de bovenstaande ontwikkelingen wordt lezen de jongste jaren anders bekeken en bedreven door het niet-gespecialiseerde publiek, zo stelt Collins. In plaats van een individuele activiteit die academisch verworven vaardigheden vereist en intellectuele winst oplevert, wordt het gezien als een sociale activiteit (via online of offline discussiefora) die een visuele geletterdheid veronderstelt en een quasi-erotisch plezier oplevert. Die leesmodus vormt een vreemde mix van zelfhulptraining en niet-universitaire ‘smaakopleiding’, en demonstreert dat de huidige literaire cultuur futuristische technologieën (met *e-readers* zoals de Kindle) combineert met nostalgische leesideologieën (lezen is zelf-cultiveren).

Het panorama dat Collins schetst roept fascinerende perspectieven op voor parallel onderzoek naar de Nederlandstalige literaire infrastructuur. Daarbij dringen tal van vragen zich op. Kunnen we vergelijkbare verschuivingen blootleggen in het Vlaams-Nederlandse filmlandschap, in boekenwinkels en de promotiepraatjes voor recente literatuur, bijvoorbeeld? In het kader van onze vraagstelling zijn wij echter vooral geïnteresseerd in de manier waarop deze infrastructurele veranderingen en de groeiende interactie tussen literaire en populaire cultuur die daaruit volgt, zich manifesteren in onze hedendaagse leeshouding en de recente romanproductie. In eerste instantie zullen we twee romans analyseren van twee relatief jonge auteurs die op uiteenlopende manieren thematiseren wat het betekent te schrijven en te lezen in een wereld waarin traditionele literaire cultuur steeds vaker verweven is met een populaire cultuur die sterk visueel georiënteerd is, met name *Opnieuw en opnieuw en opnieuw* (2010) van Joost Vandecasteele en *Via Capello 23* (2008) van Christiaan Weijts. Ondanks een aantal evidente verschillen gaat het in beide gevallen om boeken die zijn opgebouwd rond de spanning tussen ‘hoge kunst’ enerzijds en allerhande vormen van ‘lage cultuur’ anderzijds, waaronder de (blockbuster-)film, het stripverhaal, de popmuziek, het infotainment in krant- en weekbladen, de pornografie, het romantische verhaal, enzovoort.

2.1 *De postliteraire wereld van Neo-Sparta*

In de literaire kritiek wordt het werk van de Vlaamse auteur Joost Vandecasteele systematisch gesitueerd tegen de achtergrond van zijn activiteiten als theaterman en stand-up comedian. Dat hoeft niet te verbazen, want een roman als *Opnieuw en opnieuw en opnieuw* (2010) lijkt alles in het werk te stellen om aansluiting te zoeken bij de populaire visuele cultuur. Zo opent het verhaal met een paginagrote reproductie van een cover van het magazine *True Crime Comics*, in de typische Amerikaanse misdaadstripstijl van de jaren veertig en vijftig. Op die cover is te zien hoe twee dieven – een man en een bloedmooie vrouw – met hun buit op de vlucht slaan, achternagezeten door politiemannen die het vuur openen – waaronder een ‘gallant law officer who allowed himself to be lowered into a cage filled

with frenzied criminals' (9). Het tafereel loopt vooruit op de strijd tussen Penny, de rebellenleidster, en Alex, de politieman, de protagonisten uit de roman. Ook het feit dat de roman wordt onderverdeeld in 'volumes' en 'issues' in plaats van 'delen' en 'hoofdstukken' suggereert dat *Opnieuw en opnieuw en opnieuw* tot op zekere hoogte gelezen wil worden als een *comic book* over misdaad, geweld en seksuele aantrekkingskracht, met als decor Neo-Sparta, een dystopische metro-pool in een toekomst die niet zo ver van het hedendaagse leven in de grootstad verwijderd lijkt. In combinatie met de ondertitel – '[e]n Neo-Spartaanse hard-boiled liefdestragedie' – programmeert deze visuele omkadering onze lectuur van het verhaal. Dit effect wordt door de tekst zelf versterkt: wanneer één van de korte scènes afgerond is en Alex verder wandelt, lezen we: '[n]aar mijn volgend spannend avontuur' (236).

Het genre van het misdaadstripverhaal is niet het enige referentiekader. In de kritische receptie wordt ook gewezen op affiniteiten met sciencefiction, met de hardboiled detective, met games en 'goedkope kungfufilms' (Leyman in *De Morgen*), met verfilmingen, fantasy en 'populaire bewerkingen van de klassieken' (Serdijn in *De Volkskrant*). Het moge duidelijk zijn dat de roman niet alleen een vrij hybride karakter vertoont, maar tevens meer geënt is op lowbrow genres en pulp dan op de hoge literatuur of andere vormen van legitieme cultuur. De fundamentele verwevenheid met de populaire visuele cultuur blijkt uit het feit dat zowel de verteller als de personages het leven in Neo-Sparta systematisch beschrijven in termen van games, films en het internet: als politieagenten een flatgebouw trachten in te nemen, wordt elke verdieping met een 'level' vergeleken (47); als Penny haar geheugen 'doorbladert' vindt zij er een bepaalde 'momentopname, als een *deleted scene* van een dvd' (53); als ze op het punt staat met Alex de liefde te bedrijven overweegt ze dat het moment rijp lijkt voor een kus 'waar de meeste *chick flicks* achtduizend strijkers onder zetten' (84); na de oorlog met de amazones herademt de bevolking van de stadstaat en lijkt alles weer in orde te komen 'zoals actiefilms durven te beweren als de slechterik overwonnen wordt' (111); wanneer Alex met zijn dienstwagen door de stad rijdt ziet hij de wereld als 'één grote drive-inbioscoop' (113); wanneer hij samenkomt met enkele vrienden vergelijkt hij het groepje met 'vier personages in een sitcom zonder een scenario, aflevering zoveel' (242) en als hij nadenkt over het verleden wordt hij geconfronteerd met beelden van zijn falen als 'onaangekondigde pop-ups die over elkaar struikelen op een computerscherm' (294). Het feit dat dergelijke patronen het denken domineren, ligt eigenlijk voor de hand, aangezien Neo-Sparta wordt beschreven als een overgemediatiseerde maatschappij, waarin al wat gebeurt door camera's wordt geregistreerd en, omgekeerd, alles wat niet in de media terecht komt in zekere zin niet heeft bestaan. Soms lijkt de grens tussen de realiteit en haar visuele representatie dan ook te vervagen. Zo zijn er gamers die niet langer het verschil zien tussen het 'geperfectioneerd realisme' van hun computerspelletjes en de realiteit, wat resulteert in 'meer en meer zinloze daden van vernieling' (130). Hoewel de roman duidelijk aansluiting zoekt bij populaire genres, worden nieuwe media zoals het '*wild wide web*' (158) dus niet altijd positief bevonden. Blijkbaar kan men zowel de banden met de visuele cultuur aanhalen als de excessen daarvan bekritisieren.

De fictionele wereld die Vandecasteele oproept, lijkt er een te zijn waaruit elke vorm van hogere cultuur of zelfs elke vorm van verfijning is verdwenen en die

volledig wordt beheerst door massaproductie en -consumptie. Het verdwijnen van alle goede smaak manifesteert zich in zijn meest elementaire vorm op culinair vlak. De bewoners van Neo-Sparta lijken enkel nog de meest onsmakelijke *fastfood* tot zich te nemen, die ze doorspoelen met liters cola en koffie. Net als de culinaire smaak zijn ook hogere vormen van cultuur haast volledig afwezig of verworden tot een karikatuur. In het boek wordt gesuggereerd dat de literatuur bijvoorbeeld enkel bloedeloze herhaling vertoont. Op een receptie ontmoet Alex een auteur die geprezen wordt door de critici ondanks het feit dat hij ‘zestien keer hetzelfde boek heeft geschreven en dat ook heeft toegegeven’ (135). Het failliet van de literatuur wordt het duidelijkst als de gerenommeerde schrijver W. Degreef ten tonele verschijnt. Degreef is het typevoorbeeld van de traditionele highbrow auteur en wordt nader omschreven als het ‘hardwerkende mediaschuwe erudiete magna opera schijvende monument van de letteren’ (71). Hoe hardwerkend en mediaschuw hij ook is, hij dankt zijn roem tot op zekere hoogte aan de critici die ‘het zweet uit [hun] lijf recenseerde[n] om nog een onontgonnen laag te ontdekken’ (71) en komt zelfs naar de boekenbeurs om de verkoop van zijn boeken aan te zwengelen. Op die manier blijkt ook de meest autonome kunst niet aan de cultuurindustrie te kunnen ontsnappen. Bovendien zijn schrijvers als De Greef louter restanten uit het verleden, die enkel door ‘bejaarden’ worden gelezen, de ‘enigen met genoeg vrije tijd om die kanjers van boeken door te worstelen’ (72). Het is ook tekenend dat De Greef op de boekenbeurs vermoord wordt door Yves, een would-be schrijver, die de ambitie heeft om de ultieme ‘rock-’n-roll-bad-assschrijver van zijn generatie’ (71) te worden. Zelfs die generatiewisseling kan de literatuur niet redden, want Yves is vooral een ‘zielig’ figuur (71), die bij het schrijven van zijn roman niet verder geraakt ‘dan de eerste zin’ (71). Hij formuleert weliswaar een aanklacht tegen een literatuur die de ‘werkelijke wereld’ negeert (72), maar op het moment dat hij een eigen verhaal voorleest en ‘waarschijnlijk iets heel belang[rijks]’ (74) zou vertellen, wordt hij neergeschoten door een agent. Als er uit dat voortijdig afgebroken verhaal al iets naar voren komt, dan is het vooral de schatplichtigheid aan de nieuwe media en de visuele cultuur: Yves’ surrealistische verhaal handelt namelijk over een ondefinieerbaar organisme *dat uit een televisiescherm geboren wordt*. De conclusie lijkt te zijn dat *Opnieuw en opnieuw en opnieuw* op een radicale manier alle banden met de legitieme cultuur en de traditionele literatuur in het bijzonder verbreekt, omdat die cultuur niet langer van betekenis kan zijn in een materialistische samenleving als die van Neo-Sparta. In deze schijnbaar postliteraire wereld worden resterende culturele distinctiemechanismen dan ook als archaisch bestempeld en geridiculiseerd.

Maar toch zit de situatie complexer in elkaar. Zo lijkt de rol van de literatuur te worden overgenomen door de film, die veel positiever wordt benaderd en die vaak uit een mix van highbrow en lowbrow elementen lijkt te bestaan. Regelmatig worden er films vertoond in een verlaten videotheek, waar de ‘Nieuwe Nuttelozen’, een groep gedesillustreerde jongeren, samenkomen. In die films voeren zinloos geweld, zelfmoord en teloorgang de boventoon, maar naast hun hoge cultgehalte bezitten ze ook een zeker artistiek elan. Eén van de kijksessies wordt bijvoorbeeld als volgt ingeleid: “Mijn lieve Nuttelozen. Hier zijn we weer. Het is dinsdag, het is middernacht. Het is tijd voor kunst.” Waarna heel de ruimte ontploft en iedereen als uitgelaten voetbalsupporters met de vuist vooruit het woord

“kunst” begint te scanderen’ (186). Een andere keer wordt de film in kwestie een ‘cinematografisch pareltje’ genoemd, een ‘bizar meesterwerk van een onbekend buitenlands genie met te weinig budget en te veel ideeën’ (238). Hoewel hier onmiskenbaar sprake is van ironie, vervullen de films een haast vitale functie in het leven van de jongeren:

Na de film is geen zucht te horen. Alsof Julie er stiekem van geniet om ons depressief weer de straat op te sturen. Haar films zijn onze dramaturgie, onze filter op de grote boze buitenwereld. Zonder hen zouden we niet weten wat te voelen, wat te denken, wat te verwachten. Julie leidt ons op, op haar manier vertelt ze ons alles wat ze weet (239).

De films leren elementaire emoties en gedachten aan en helpen de jongeren om de complexe wereld van Neo-Sparta te interpreteren. Dat blijkt ook uit het feit dat cruciale keuzes uit het leven van Penny ingegeven zijn door het kijken naar ‘beelden’ (67) op TV. Binnen bepaalde kringen en subculturen blijkt cultuur in de brede zin dus toch niet helemaal dood te zijn. Zelfs de literatuur is minder afwezig dan op het eerste gezicht lijkt. Hoewel de roman het beste omschreven kan worden als een soort literaire versie van de *graphic novel*/film *Sin City*, treedt er impliciet ook een literaire zelfpositionering op. Ondanks zijn kritiek op de literatuur bevindt *Opnieuw en opnieuw en opnieuw* zich op het kruispunt van ‘Ballard Boulevard’ (85), ‘Vonnegut Avenue’ (183) en ‘Palahniuk Boulevard’ (195). De roman moet dus niet alleen gezien worden tegen de achtergrond van strips en films, maar ook tegen de (niet toevallig Engelstalige) achtergrond van schrijvers als J.G. Ballard, Kurt Vonnegut en Chuck Palahniuk, auteurs die eveneens gefascineerd zijn door de populaire genres van de postliteraire wereld. Ten slotte verwijst de roman ook naar Kleist en de mythe van Penthesilea, al lijken die allusies eerder te fungeren als een populair sjabloon dan als een erudiete verwijzing die appelleert aan de kennis van de geletterde lezer.

2.2 *Romeo, Julia en commerciële media*

Terwijl de literatuur in het Neo-Sparta van Vandecasteele een kwijnend bestaan leidt en deels plaats moet maken voor comics en film, is de traditionele highbrow literatuur in *Via Cappello 23* (2008) van Christiaan Weijts manifest aanwezig. Dat blijkt reeds uit de titel, die verwijst naar het huis in Verona waar Shakespeares beroemde personage Julia Capulet zou hebben gewoond. De titel van het langste hoofdstuk, ‘Het Temmen van de Fee’, is dan weer een allusie op *The Taming of the Shrew*. De twee mannelijke hoofdpersonages citeren Shakespeare ook letterlijk; ‘*For I never saw true beauty until this night*’ (33), denkt journalist Daniël Schaaf bij het aanschouwen van vrouwelijk schoon en in een vergelijkbare situatie zijn ‘*O, goddelijke, goddelijke nacht*’ (106) de woorden die opkomen bij kunsthistoricus Arthur Citroen. Ook de plot van de roman sluit aan bij *Romeo and Juliet*, want hij draait rond de tragische liefdesaffaire tussen de onderzoeker Citroen en zijn studente Fay, die eindigt met haar zelfmoord en de suggestie dat ook Citroen zich van het leven zal beroven. Shakespeare is niet de enige literaire referentie; verschillende auteurs worden vernoemd of geciteerd, onder wie André Gide (28), Dante (30, 115), Ezra Pound, Multatuli en Joseph Brodsky (71), Leopold en Van Eyck (93), Hermann Hesse (115), Goethe (187), Ovidius en Oscar Wil-

de (227), Friedrich Hölderlin en Ilja Leonard Pfeijffer (250) en Frédéric Mistral (325). Naast de literatuur zijn ook andere domeinen van de legitieme, hoge cultuur voortdurend op de achtergrond aanwezig, in het bijzonder de schilderkunst en de klassieke muziek. Die verwijzingen kunnen diverse vormen aannemen, gaande van het vermelden van een eigenaam over het noemen van specifieke werken (*Naakte Maya* van Goya (140-141), het 'vioolconcert opus 32 nummer 1' van Vivaldi (163)) tot de uitvoerige beschouwingen van Citroen over renaissancekunstenaars als Titiaan en Tintoretto. Gezien die indrukwekkende culturele achtergrond mag het niet verbazen dat Weijs in de kritiek meer in verband is gebracht met auteurs als Geerten Meijsing – de estheet bij uitstek – en Harry Mulisch – het schoolvoorbeeld van de erudiete gevestigde auteur –, dan met de populaire genres van Vandecasteele.

Toch speelt de populaire cultuur ook in *Via Cappello* een sleutelrol en worden de spanningen tussen oude en nieuwe media en tussen hoge en lage cultuurvormen nadrukkelijk gethematiserd. Dat blijkt al uit de manier waarop er met Shakespeare wordt omgesprongen. Daniël Schaaf bijvoorbeeld leest *Romeo en Julia* in een vertaling omdat hij zijn Italiaans wat wil 'opvijzelen' (9). Shakespeare komt opnieuw ter sprake wanneer Daniël en Arthur los van elkaar het huis aan de Via Cappello bezoeken, een toeristische trekpleister die pretendeert de reële woonplaats te zijn geweest van de fictieve Julia. Op die manier wordt hoge literatuur tot tweemaal toe op een 'oneigenlijke', populariserende manier gebruikt: als onderdeel van een project van persoonlijke zelfrealisatie en als onderdeel van een toeristische industrie die het 'romantische' karakter van hoge cultuur aanwendt voor louter commerciële doeleinden. Die commercialisering van Shakespeare komt pregnant tot uiting als er bij het bezoek van de protagonisten aan het huis van de Capulets (tot twee keer toe) wordt ingezoomd op de 'telefoonhoorns' (44) naast de 'souvenirkiosk' (196): '[a]ls je er een euro in gooit, krijg je een stukje uit het toneelstuk te horen. Verschillende nationale vlaggen stallen de beschikbare talen uit' (44). Wanneer de tekst op dat moment letterlijk passages uit *Romeo and Juliet* weergeeft, functioneren die citaten dan ook niet alleen als erudiete intertekst, maar ook als voorbeelden van de commercialisering van het literaire erfgoed in een toeristische context. Wat er gebeurt met Shakespeare laat zien dat zelfs de meest legitieme cultuurvormen vandaag heel verschillende invullingen kunnen krijgen en dat de grenzen tussen hoge en lage cultuur, tussen cultuur en commercie allesbehalve absoluut zijn. De twee hoofdpersonages in de roman (Citroen en Schaaf) lijken die spanningen op verschillende manieren te belichamen.

Arthur Citroen is een onderzoeker aan de Leidse letterenfaculteit, gespecialiseerd in de schilderkunst van de renaissance. Hij is het toonbeeld van de wereldvreemde wetenschapper en kunstliefhebber, die in het verleden leeft en elitaire kunstopvattingen verdedigt. Als student al sloot hij zich op 'tussen muren met boeken en muziek' (92) en kon hij zijn melancholie enkel delen met 'een handjevol namen die in zijn boekenkast stonden' (163). Deze boeken bevatten passages die 'zijn affecten beter op scherp [konden] krijgen [...] dan iemand van zijn leeftijd ooit voor elkaar zou krijgen' (163). Terwijl Vandecasteeles jongeren hun identiteit ontlenen aan *beelden*, lijken de identiteit en emoties van Weijs' personage onlosmakelijk verbonden met *boeken*. Citroens voorliefde voor de grote kunst manifesteert zich ook in de manier waarop hij de wereld waarneemt. Zo verbindt hij

personen met schilderijen en relateert hij indrukken aan subtiele kleurschakeringen: Fay doet hem denken aan ‘de Magdalena van Giampietrino’ (89), een Frans bakkersmeisje aan ‘het portret van Beatrice Cenci door Guido Reni’ (324) en het ‘cognackleurige’ (105) licht van het nachtelijke Leiden aan ‘het *claire-obscur* van Rembrandt van Rijn’ (106). Uiteindelijk hecht Citroen meer belang aan het perspectief van ‘elkaar opvolgende kunstenaars’ dan dat van het ‘toevallige heden’ (85). Hij leest geen kranten en ‘heeft nauwelijks benul van de thema’s waar de jaarnbulletins, talkshows en radioprogramma’s zich dagelijks op storten’ (85). Die liefde voor het verleden hangt samen met een cultuurpessimistische reflex. Citroen heeft een ‘afkeer van de modernste kunst’ (84) en beschouwt nieuwe media als inferieur: ‘[d]igitalisering is devaluering’ (189).

Toch heeft Citroen ook een andere kant en blijkt hij uiteindelijk aansluiting te vinden bij zowel populair entertainment als visuele cultuur. Hij mag dan bijzonder kritisch zijn over videokunst en de drang om ‘eigen onbenulligheidjes te filmen’ (100), toch is hij paradoxaal genoeg zelf een regelmatig consument van internetporno. Die tendens wordt nog versterkt als hij een relatie begint met Fay. Terwijl Citroen staat voor het verleden en de traditie – hij is rond de dertig, maar associeert zijn bestaan met dat van ‘oude adel of gepensioneerden’ (83) –, symboliseert zijn studente de jonge generatie, die vertrouwd is met internetjargon (121) en houdt van populaire nummers als ‘Riptide’ van Lou Reed (158). Daarnaast staat ze ook voor het nieuwe in de kunsten; hoewel ze kunstgeschiedenis studeert, is ze in tegenstelling tot Citroen vooral geïnteresseerd in ‘visuele media’ (107) en kunstenaars als Andy Warhol (98, 120). Als studente van de kunstacademie maakt ze zelf artistieke filmpjes – een praktijk die door Citroen aanvankelijk smalend ‘video-ietsen’ (90) genoemd wordt. Naarmate de relatie tussen Citroen en Fay zich verder ontwikkelt, neemt de visuele cultuur ook in Citroens bestaan een belangrijker plaats in. Hij gaat steeds nadrukkelijker zijn kennis van de hedendaagse pornofilm en de renaissancekunst op elkaar betrekken en identificeert daarbij allerlei verdoken analogieën. Zo vindt hij de ‘*pudica-houding*’ (216) terug in beide en noemt hij Titiaan een ‘gonzo-kunstenaar *avant la lettre*’ (227). Later gaat Citroen nog een stap verder en begint hij zelf amateurpornofilmpjes te maken van Fay. De camera stelt hem in staat om de afstandelijke rol van de wetenschapper tijdelijk in te ruilen voor een quasi-artistieke blik: ‘[h]ij zoomt in, alsof hij zijn penseel verruilt voor een smaller exemplaar’ (213). In zekere zin begint Citroen dus steeds meer op Fay te lijken: hij wordt zelf een ‘filmmaker’ die de grenzen tussen hoge en lage cultuur niet langer als grenzen ervaart. Citroens muziekkeuze op het einde van de roman is in dat opzicht veelbetekend: naast een ‘symfonie’ van Verdi opteert hij voor het lievelingsnummer van Fay, ‘Riptide’ (304-305).

Eenzelfde spanning tussen hoog en laag keert terug in de complexe verhouding tussen de journalist Daniël Schaaf en de massamedia. Die worden over het algemeen heel negatief voorgesteld. Er wordt zelfs gesuggereerd dat de massamedia direct verantwoordelijk zijn voor de zelfmoorden die in de roman worden beschreven. Zo gooit het Italiaanse meisje Arabella zich van het balkon nadat haar verkrachting en zwangerschap breed uitgesmeerd worden ‘in de Italiaanse kranten’ (273). Ook de zelfgekozen verdrinkingsdood van Fay en de neergang van Citroen worden veroorzaakt door populaire media. Hun private seksfilmpjes worden immers gelekt op een sensatiebeluste site en bereiken zo de landelijke pers. Tot op ze-

kere hoogte is Schaaf een vertegenwoordiger van deze negatieve wereld. Hij werkt zowel voor een kwaliteitskrant als voor glossy magazines en reist naar Venetië om een staking van de gondeliers te verslaan. Als dusdanig neemt Schaaf het niet zo nauw met de journalistieke deontologie en is hij vooral uit op sensatie. Hij schrikt er bijvoorbeeld niet voor terug om de antwoorden van de mensen die hij interviewt ‘hier en daar wat beter in [zijn] stuk te laten passen’ (67). Dat beeld wordt nog versterkt als Schaaf de geschreven pers inruilt voor de radio, een medium dat volledig gedomineerd wordt door luistercijfers (145, 160) en doelgroepen (236). Highbrow onderwerpen laat men links liggen, tenzij er genoeg ‘amok’ en ‘controverse’ bij komt kijken (247). Toch lijkt Schaaf zich deels aan dit negatieve imago te kunnen onttrekken. Hij is vaak kritisch over de rol van de media en wordt zich naarmate de roman vordert meer bewust van zijn verantwoordelijkheid als journalist. Aan het einde van de roman interviewt hij Citroen zelfs voor zijn radioprogramma om hem een soort eerherstel te bieden. Dat interview wordt letterlijk getranscribeerd en vormt een van de sleutelpassages van de roman. Op zulke momenten lijken de media een potentieel positieve kracht te zijn, al blijft de grens met de sensatiezucht dun. Daarnaast valt op dat Schaaf in cultureel opzicht sterk op Citroen lijkt. Veel van de literaire referenties in de roman komen immers van hem, en ook zijn taalgebruik is vaak uitgesproken literair: ‘[d]e Charon van het oude Europa, noem ik [de gondelier] Tammi nu in gedachten, een formule die ik in de krant onmogelijk kan gebruiken’ (67). Uiteindelijk schrijft Schaaf zelfs een literaire novelle over zijn reis naar Venetië, hoewel ook daar sensatie een belangrijke rol speelt.

De vermenging van hoge en lage cultuur, van kunst en commercie manifesteert zich niet alleen in het complexe optreden van Shakespeare en de ambigue posities van de hoofdpersonages, maar ook in de proliferatie van smaaksignalen. Schaafs trip naar Venetië is een culinair festijn: hij bestelt een ‘*spaghetti all[e] vongole*’ (18) aan de Fondamenta Nuove, een ‘perfecte *risotto al nero di seppia*’ (47) op de hoek van de Fondamenta di Borgo enzovoort. Net als in een reisgids lezen we dus over het ene streekgebonden gerecht na het andere en leren we tegelijkertijd iets over de topografie van de stad in kwestie. Wanneer Citroen een cappuccino drinkt, lijkt dat bovendien een quasireligieuze of -artistieke ervaring; de ‘bitter-zoetbalans’ opent een deur ‘naar een ruimte die hij is vergeten maar niettemin herkent, zoals in dromen wel eens gebeurt’ (164). Die associaties worden elders geëxpliciteerd: ‘Citroen kent de vertroostende uitwerking van een goede maaltijd, een haast religieuze bedoening die zich misschien laat vergelijken met het beluisteren van een muziekstuk’ (202). Bij momenten leest de roman dan ook als een glossy magazine, waarin toeristische reportages, culinaire informatie en impliciete tips over binnenhuisinrichting elkaar afwisselen. Citroen schenkt bijvoorbeeld veel aandacht aan de inrichting van zijn kantoor op de universiteit; als in een kwaliteitscatalogus vinden we hier ‘twee leren fauteuils, een teakhouten bureau met leerinleg op het blad, aan het plafond een art-decolampje [en aan de muren] ingelijste reproducties’ (82). Dit moet wel de habitat van een geletterd persoon met goede smaak zijn. Die focus op *lifestyle* staat trouwens niet los van de andere culturele allusies. Integendeel, werken van Titiaan, Modigliani en Klimt maken deel uit van de inrichting van Citroens kamer. Deze smaaksignalen houden dan ook het midden tussen highbrow distinctiemechanismen en plat consumentisme. Dat dit een moeilijke evenwichtsoefening is, blijkt uit Citroens observatie dat zowel amateur-

porno als ‘authentieke streekgerechten, huisinrichtingen in *cottage*-stijl, handgemaakte chocolaatjes, waargebeurde dagboeken’ (183) vandaag de dag enorm populair zijn, ondanks het feit dat hun belofte van authenticiteit vaak betwistbaar is.

In *Via Cappello 23* wordt duidelijk een nieuw soort culturele constellatie geschetst, waarin individuen niet langer highbrow of lowbrow consumeren, maar als culturele omnivoren op verschillende culturele domeinen tegelijk actief zijn – in het geval van Citroen dus niet alleen de renaissanceschilderkunst en de gastronomie, maar ook de pornografie en het toerisme. Terwijl Vandecasteele een wereld schetst waaruit zowat alle hogere cultuurvormen en smaak verdwenen lijken (en plaats hebben gemaakt voor de massamedia en de commercie), wordt het universum van Weijts juist gekenmerkt door een enorme proliferatie aan smaaksignalen en culturele mogelijkheden die door het individu op een persoonlijke manier gebruikt kunnen worden. Cultureel gedrag verliest daardoor zijn eenduidigheid. Het ligt immers niet langer vast wat cultureel waardevol is en wat niet. In *Via Cappello 23* blijft het pleit tussen de hoge kunst en de massamedia dan ook onbeslecht. Na Citroens publieke vernedering in de media trekt hij zich terug in Zuid-Frankrijk, waar hij zijn leven herleidt tot de bucolische essentie: ‘Zie mij, met mijn zondige handen wroetend in een moestuin, *boer die ik ben*’ (325). Dit lijkt een keuze tegen commerciële media en voor authenticiteit te zijn, maar het valt niet te ontkennen dat die keuze tegelijk sterk aansluit bij de clichés van magazines die het ideaal van het mediterrane leven promoten. Schaaf probeert dan weer een precair evenwicht te bereiken *binnen* het domein van de massamedia. Op het moment dat hij Citroen eerherstel wil bezorgen, verwijt laatstgenoemde hem dat hij dat enkel doet uit eigenbelang: ‘Jij verramsjt andermans levens. Jij zúigt ze op, en knijpt ze daarna uit in je krantenkolommen’ (309). Verrassend genoeg blijkt die werkwijze niet het monopolie van commerciële media te zijn. Want die beschuldiging lijkt wel heel sterk op de eerder vermelde beschrijving van Picasso’s omgang met vrouwen: ‘Hij zoog ze op, en kneep ze uit op zijn doek’ (98). In de nieuwe culturele constellatie van het laatpostmodernisme kunnen literatuur en film, massamedia en kunst, authenticiteit en commercialisering, smaak en zijn surrogaten blijkbaar heel snel van plaats wisselen.

3 Een nieuw model voor een nieuwe literatuur

Laten we met Vandecasteele en Weijts in het achterhoofd terugkeren naar Collins. Ook hij bespreekt immers recente romans in *Bring on the Books for Everybody*. De infrastructurele omwenteling die hij schetst in het begin van zijn boek heeft volgens hem ook een directe impact op de literaire productie. Op basis van de Anglo-Amerikaanse situatie besluit hij dat de nieuwe ‘populaire literaire cultuur’ geleid heeft tot twee specifieke types van romans, updates van respectievelijk de zedenroman en de esthetische roman. Vandaag worden er twee grote types van romans verkocht en gelezen, zo stelt hij, die we naar analogie met *chick lit*, *lit lit* en *post lit* zouden kunnen noemen. Collins spreekt van ‘the post-literary self-help novel’ (203) om romans aan te duiden zoals Helen Fieldings *Bridget Jones’s Diary* (1996) en Nick Hornby’s *A Long Way Down* (2005), romans die gebruik maken van ‘canonical literary fiction as they turn the traditional novel of manners into

a guide to romantic consumerism, yet, at the same time, [...] distance themselves from contemporary Serious Fiction that is thought to be of no help at all in negotiating the complexities of contemporary desire' (187-188). Deze romans beschouwen het literaire lezen niet langer als een unieke en quasireligieuze ervaring, maar verheerlijken ook of zelfs vooral muziek, film, televisie, games enzovoort. Deze romans willen *kwaliteitsfictie* zijn, niet zozeer *literaire fictie*. Tegenover deze eerste categorie plaatst hij 'the Devoutly Literary bestseller' (221), een romantype dat gelooft in de transcendente en transformatieve kracht van de literatuur, 'the feverish celebration of literary reading as an experience so overpowering that it can only be described in erotic terms' (222). Deze romans worden vaak bestsellers, maar toch stellen ze lezen voor 'as an imperiled activity kept alive only through the intervention of a small but devoted cult' (224). In een reactie tegen de ontwikkelingen binnen het laatpostmodernisme opteren deze *lit lit* romans voor een nostalgische verheerlijking van 'the absolute singularity of literary reading the way it used to be – a solitary, exclusively print-based pleasure far removed from the realm of adaptations, television book clubs, Web sites, and superstores' (223-224). Zelfs deze *literaire fictie*, zo beweert Collins provocatief, functioneert vandaag de dag volgens de conventionele formules van de 'genre fiction' (zie 250 e.v.). Maar dit keer hebben de setting, de personages, de iconografie en de overkoepelende verhaallogica alles te maken met literatuur in plaats van lasso's en laserpistolen.

Dat onderscheid tussen *post lit* en *lit lit* is interessant, want het laat ons toe om in één adem te spreken over ogenschijnlijk disparate auteurs als, pakweg, Connie Palmen en Saskia Noort. Zoals de voorbeelden van Vandecasteele en Weijts suggereren en Collins zelf tussen de regels aangeeft, is het echter niet altijd eenvoudig om specifieke romans exclusief toe te wijzen aan één van deze categorieën. Naast deze tweedeling moeten we dan ook oog hebben voor een aantal motieven die Collins introduceert en die op een systematische maar niet noodzakelijk identieke manier opduiken in veel recente romans. Wat opvalt aan deze literaire productie is niet alleen het onderscheid tussen boeken die van boeken houden en boeken die dat niet doen, maar de systematische aandacht voor populaire cultuur en de gedeelde zoektocht naar een geraffineerde smaak. Die overlappende kenmerken zijn minstens even belangrijk als de oppositionele logica achter de twee labels van Collins. Zoals hij zelf aangeeft, verwijzen zowel *post lit* als *lit lit* boeken naar canonieke literatuur en maken ze gebruik van haar 'literary aura' (193). Collins wekt af en toe de indruk dat *post lit* sterker aansluit bij zelfhulpboeken en visuele cultuur (door het gebruik van genres, termen en verteltechnieken uit de wereld van tv en film), maar eigenlijk treffen we die elementen eveneens aan in *lit lit*, door de focus op de therapeutische kracht van de lectuur en de even sterke fascinatie met de hedendaagse beeldcultuur. In beide gevallen vinden we dan ook een expliciete 'self-positioning' (192, 244), die preciseert waar die boeken zichzelf plaatsen in het contemporaine cultuurlandschap. Daarnaast opteren beide types van romans voor een toegankelijke stijl; in plaats van een hoogdrempelige, quasimodernistische *stream of consciousness* worden we in de twee gevallen geconfronteerd met het 'genteel realism' (254) van de 'literary good read' (261). Verder traint de lectuur van beide categorieën van teksten ons in een 'quality consumerism' (227) dat haaks staat op het 'chaotic consumerism' (245) van de smaaklozen. Deze romans verwijzen systematisch naar exclusieve interieurs, gerechten en labels en maken

van de lezer een ‘consumer-reader’ (237). Met een formule als *chick lit* in het achterhoofd, zou men daarom kunnen zeggen dat een belangrijk segment van de hedendaagse literatuur *chic lit* genoemd kan worden. Die exclusieve *mise-en-scène* is vaak ook verweven met een soort literair toerisme, zo suggereert Collins, waarbij vooral mediterrane locaties en andere klassieke reisbestemmingen van het geïntendeerde publiek populair blijken.

Als we een model willen opstellen dat ons toelaat om de hedendaagse romanproductie en haar interne systematiek te beschrijven, lijkt het dus aangewezen om de twee categorieën van Collins aan te vullen of te verfijnen met behulp van een flexibel, prototypisch sjabloon dat bestaat uit kenmerken die in drie grotere groepen gerangschikt kunnen worden: de laatpostmoderne roman vertoont kenmerken die te maken hebben met *visuele cultuur*, met de literaire zoektocht naar een *breder publiek* en met de behoefte aan een niet-universitaire *smaakopleiding*. Zoals het onderscheid tussen *post lit* en *lit lit* aangeeft, zal niet elke roman al die elementen in gelijke mate bevatten. Toch bezit dit schema (dat geïnspireerd is op Collins’ schema voor de Miramax-film, zie Collins 2010: 148) een groot beschrijvend potentieel voor de hedendaagse romanproductie. De laatpostmoderne roman

- is duidelijk ‘visueel’ qua personages en gebeurtenissen: regisseurs/fotografen/tv-presentatoren als (hoofd)personages, personages worden getoond tijdens het kijken, browsen, gamen door middel van close-ups van beelden en ogen;
- vertoont een uitgesproken visuele stijl en maakt soms gebruik van cinematografisch jargon. Bepaalde scènes transcriberen letterlijk volledige passages (episodes/scènes) uit populaire media (radio/tv/film/games/internet);
- is verwant met genres uit de populaire en visuele cultuur, zoals *hard-boiled fiction/film noir, science fiction*, postapocalyptische fictie et cetera (we krijgen dan ook een *visuele* zelfprofilering door de verwijzing naar specifieke films/regisseurs/genres);
- behandelt/bekritiseert de manier waarop specifieke maatschappelijke sectoren (literatuur/religie/seksualiteit/politiek/universiteit) gecommmercialiseerd worden en gebruik maken van een Engelstalig jargon;
- is duidelijk ‘literair’ qua personages en gebeurtenissen: auteurs als (hoofd)personages; personages worden getoond tijdens het schrijven en lezen; close-ups van boeken of bibliotheken (er is ook vaak een spanning tussen ‘literaire’/elitaire en ‘visuele’/populaire personages);
- bevat soms passages die functioneren als een soort leeshandleiding. In bepaalde gevallen wordt het transcendente karakter van het literaire lezen daarbij verheerlijkt, vaak in religieuze of seksuele termen (lezen als voorspel voor de personages);
- wordt gepresenteerd als kwaliteitsliteratuur (geen pulp) die niettemin appelleert aan een breed publiek doordat de tekst een passioneel liefdesverhaal vertelt (dat vaak verwantschap vertoont met zelfhulpverhalen), een toegankelijke stijl verkiest boven formele experimenten en sterk publicitair gepromoot wordt met behulp van nieuwe media;
- functioneert als een ‘smaakhandleiding’: de roman bevat veel expliciete en impliciete aanwijzingen dat het om smaakvolle personages gaat die ons op dat gebied iets kunnen leren (frequente en gedetailleerde beschrijvingen van exclusieve wijnen en gerechten, kledingstukken en accessoires, interieurs en tuinen, enzovoort);
- biedt een soort plaatsvervangend, literair toerisme: settings die appelleren aan een hoogopgeleid, Nederlandstalig publiek – Toscane, Provence, het mediterrane gebied, Verenigde Staten, exotische bestemmingen;
- ...

Die afzonderlijke elementen zijn op zich misschien niet nieuw, maar hun combinatie en de frequentie van die combinatie – omwille van de toenemende synergie tussen visuele en literaire cultuur en de groeiende nood aan een smaakopleiding in een wereld met meer conflicterende smaakkeuzes voor meer mensen dan ooit tevoren – zijn dat wel. Laten we met dit (niet noodzakelijk volledige) schema in het achterhoofd ten slotte kijken naar een andere recente roman, een onverwacht voorbeeld dat aantoont hoe wijdverbreid de impact van deze nieuwe ‘populaire cultuur’ is.

Bittere Bloemen (2011) van Jeroen Brouwers vertelt het verhaal van Julius Hammer, een oude ex-rechter, ex-politicus en ex-schrijver, die tegen wil en dank op een cruise in de Middellandse Zee belandt. Daar overdenkt hij zijn verleden en loopt hij een studente van zijn schrijfcurcus tegen het lijf voor wie hij al jaren een stille liefde koestert. Ondanks het complexe tijdsverloop en de symbolische vertelling – met Tarotkaarten, verwelkende orchideeën, mythologische allusies et cetera – lijkt de roman rond één eenvoudige tegenstelling te draaien, namelijk die tussen de ouderwetse en wereldvreemde ‘eminente schrijver’ (56) en de hedendaagse wereld, al dan niet belichaamd in de figuur van Pearlene, met haar jeugd, schoonheid en naam voor ‘een vrouwenglossy’ (240). Dat Hammer niet op zijn plaats is in het heden, laat staan op een luxecruiseschip, wordt voortdurend beklemtoond. De oude man is ‘[o]uderwets, inwisselbaar, overbodig geworden, achterhaald, uit de tijd, in de ramsj’ (251). Hij begrijpt de mensen niet meer en evenmin hun woorden, zoals ‘internet, wikipedia, google’ (41) en ‘hyves, linkedin, twitter, loaden, bloggen’ (92). De contemporaine maatschappij creëert volgens Hammer een pseudocultuur die aan de basis ligt van een schrijnend taalverval; popmuziek heeft een ‘blutserig engels’ (99) geschapen en de leden van een filmcrew spreken allemaal in ‘het hedendaagse verloederde engels’ (167), een ‘tot cryptogram geprakte taalcompote’ (187). Het is dan ook logisch dat de literatuur er berooid vanaf komt. Hammer wordt omschreven als de ‘hooggeletterde ouderwetse’ (98) en de roman laat er geen twijfel over bestaan dat beide adjectieven elkaar impliceren. Binnen dit fictionele universum zijn lezers met uitsterven bedreigd. Het boek begint immers met een motto van Mulisch over boeken die niet gelezen worden, de literaire erfenis van Hammer wordt beschreven als ‘een verstofte relikwie in de “klassieke canon”, door geen sterveling meer gelezen’ (42), iets wat ‘in de vergeetput’ (124) is terechtgekomen en zal verdwijnen ‘zoals het gefluit dat langs en in zijn oren suist’ (146). Daartegenover staat dan de jonge Pearlene, de waarzegster die vrienden in de filmwereld heeft en perfect zelfredzaam is in de nieuwe, schijnbaar postliteraire wereld waartegen Hammer en de roman zich lijken te verzetten.

Het contrast tussen beide personages en werelden komt duidelijk naar voren in een discussie over het gebruik van computers bij het schrijfproces. Zoals een flashback aangeeft, reageerde Hammer bijzonder scherp toen Pearlene in zijn schrijfcollege kwam aandraven met ‘computerversjes’ (236). Hij licht de redenen voor zijn reactie toe in een lange passage die de estheticistische en antitechnologische houding van Hammer en, tot op zekere hoogte, de roman treffend weergeeft:

Schrijven is een lichamelijke daad, inkt is het bloed van de schrijver. De woorden en zinnen moeten ontstaan op het ritme van zijn hartslag. [...] Woorden onmiddellijk intikken op een bioscoop scherm leidt tot gemakzucht, onzorgvuldigheid, snellere tevredenheid

over het resultaat. Het lijfelijke [...] contact met de tekst ontbreekt, alsof de schrijver zelf onbetrokken is bij wat hij niet schrijft, maar mechanisch produceert. Dat computertuig is de vloek over al het geschrevene, wat duidelijk te merken is aan de slordigheid en andere wankwaliteiten van veel tegenwoordige romans, krantenartikelen en nog andere publicaties. Wie wil schrijven, begint met die rommel uit het raam te gooien (95).

In dit verband is het ook interessant om te zien dat de laatste pagina van *Bittere Bloemen* de lezer erop wijst dat hij geschreven is tussen '2001-2011' (285). Ook Brouwers' roman zelf is niet het soort tekst, zo signaleert deze situering, die in een aantal maanden geschreven kan worden. Die romantische, esthetiserende houding ten opzichte van het schrijven wordt bovendien gekoppeld aan een erotiserende visie op de leesact. Wanneer Hammer overweegt om Pearlens pulpboekje over waarzeggerij te lezen, leidt dit tot de volgende overpeinzing:

Een boekje lezen, alleen omdat het háár boekje is, hoogedelgestreng, doe je dat soms niet met het voor jezelf hypocriet terzijde gehouden verlangen dat het haar lichaam zou zijn, – zoals je het openspreidt en de welvingen van de pagina's langs de middengleuf met je vingertoppen streelt, de geur ervan opsnuift, de snede likt, het geschrevene binnendringt met even hitsige gretigheid als totale oninteresse, zoals vroeger de blondjes achter op je Harley-Davidson? (233)

Al deze elementen – de suggestie dat technologie haaks staat op literatuur, dat lezen een quasi-erotisch plezier oplevert en dat er geen lezers meer zijn (ook al heeft dit boek in zowel de Vlaamse als Nederlandse bestsellerlijsten gestaan) – suggereren dat *Bittere Bloemen* een voorbeeld is van wat Collins *lit lit* noemt. Vandaar ook de gematigde *stream of consciousness*, die op het einde van de roman af en toe opduikt. *Bittere bloemen* is een populaire bestseller omdat het geen populaire bestseller wil zijn.

Toch is de situatie minder rechtlijnig dan deze categorie doet vermoeden, en niet alleen omdat Hammers houding doorheen het boek geïroniseerd wordt met terzijdes zoals '[z]eik toch niet zo, ouwe blokletter' (99). Ook deze hoogliteraire roman bulkt immers van de smaaksignalen die fungeren als een vorm van *lifestyle* advies. Zo wordt de toeristische industrie bekritiseerd, maar bevinden we ons toch een hele roman lang aan boord van een luxecruiseschip met 'weelderige vertrekken' (25) dat bestemmingen in de Middellandse Zee aandoet, en treffen we zelfs passages aan uit een reisgids (250 en 253). Hammers dochter is de eigenaar van een 'Delvauxtas' (140) en een 'Guccihandtas' (203) en hijzelf draagt tijdens de cruise een 'panama' (15), 'Louis Vuitton-schoen[en]' (153), een 'Armani-jasje' (186) en een 'Montblancuurwerk uit de ateliers van Nicolas Rieussec' (218). Bovendien wordt er ook verwezen naar het bezoeken van concertgebouwen en theaters (18), wil Hammer Pearlene graag meenemen naar de opera (228), bezoekt hij een Duits 'kasteelmuseum' (198) en volgt hij tijdens zijn omzwervingen op Corsica mensen die '[e]n eilandwiltje van sciaccarelludruiven' (245) willen drinken. Die uitingen van goede smaak staan diametraal tegenover smaakloze popmuziek – 'de dreunende agressie van wat tegenwoordig muziek heet' (284) en uitgestort wordt over het cruiseschip 'als emmers kots' (17) –, smaakloze schilderkunst – werk van 'koekblikkenschilder Renoir' (96) en 'affreuze canvaslappen' (208) in ziekenhuizen – en smaakloze kledij en accessoires – de 'wijde

nopjesshort' (109) en 'Hema-edelstenen' (137) van een irritante medepassagier.

Wat nog opvallender is dan deze 'hoge' en 'lage' smaaksignalen is de houding ten opzichte van de film, een medium dat niet louter op een negatieve manier opduikt. Als we de flashbacks buiten beschouwing laten, dan bevinden we ons in de tweede helft van het boek voortdurend op en rond de filmset van een fictieve sciencefictionfilm met Nicole Kidman. Dat leidt op het eerste gezicht tot kritische beschrijvingen van de manier waarop de filmindustrie de rust en het landschap verstoort, met haar lawaai en de zwarte smurrie die het eiland op een andere planeet moet doen lijken. De filmindustrie functioneert hier, om een beroemde frase te gebruiken, als de 'machine in de tuin', het mechanische geweld dat de natuurlijke harmonie – de 'stille' (167), de vlucht van 'vogels' (180), het 'geuren en bloeien' (226) van het groen – verstoort en zelfs het culturele erfgoed – het 'schip [...] uit een nautisch-historische instelling' (226) – met zijn industriële as bedekt. Die beeldindustrie heeft een even vervormende impact op het menselijke lichaam, zoals de passages over Kidmans botoxbehandeling en de maquillage van oude ster-speler Sedofsk aangeven. Tegenover al dat mechanische, onnatuurlijke en ontmenselijkende geweld wordt een andere locatie geplaatst: Hammers 'stille huis met de duizenden boeken [en] de serre met de orchideeënstekjes' (169). Dat die boeken en bloemen verdwijnen en dat de oude schrijver de strijd om Pearlens hart verliest ten voordele van de *assistente van een beroemde filmster* zijn argumenten die aantonen hoe impotent de literatuur is binnen dit fictionele universum.

Ondanks die kritiek op de filmwereld bevat de roman vele filmische referenties en visuele termen. Dat beide werelden niet volledig gescheiden zijn, wordt al gesignaleerd door de verwantschap tussen Hammer, de oude schrijver, en Sedofsk, de oude acteur, die elkaars werk kennen, hetzelfde merk sigaren roken en samen aan boord gaan als 'literatuur en film' (282). Bovendien worden twee scènes uit *Eyes Wide Shut* naverteld in de roman (zie 181-182 en 188) en wordt de plot van Kidmans sciencefictionfilm expliciet verbonden met Hammers situatie. Aangezien Pearlene zich 'op de onbereikbaarste exoplaneet in het universum' (255) lijkt te bevinden, spiegelt het desolate smurrielandschap van de filmset succesvol Hammers eenzaamheid: '[i]n de steek gelaten, zoals dit panorama suggereert te zijn, zo is hijzelf' (227). De roman verwijst ook systematisch naar filmconventies en populaire genres. Het gedrang van de passagiers lijkt wel een scène uit 'een rampenfilm' (58), de filmset lijkt eerst op die van een historische 'oorlogsfilm' (177), Hammer ziet er tijdens een televisieoptreden uit 'zoals in maffiafilms de door kogels getroffen godvader in zijn sarcofaag' (214) en een aanhoudend geclaxonner klinkt 'zoals wanneer in films de corrupte geldtransporteur wie de keel is doorgesneden met zijn hoofd voorover op de toeterknop is gestort' (243). Daarnaast krijgen we een verkorte versie van de filmplots te lezen waarin Sedofsk opduikt (172) alsook het fictieve scenario van Kidmans sciencefictionfilm (zie 220-221). Er zijn ook specifieke verwijzingen; naast *Eyes Wide Shut* wordt er onder andere verwezen naar de plot van *Der blaue Engel* met 'Marlene Dietrich' (92), 'het panfluitmotief' (104) uit *Titanic*, de sfeer van 'easy rider' (151) en de figuur van de 'Dood' (171) uit *Det sjunde inseglet*. Die allusies geven niet alleen aan dat het intertekstuele register van de roman ook films omvat, maar eveneens dat er een soort visuele zelfprofilering optreedt; de roman positioneert zichzelf expliciet binnen het landschap, de conventies en de geschiedenis van een medium dat traditioneel binnen

de populaire cultuur wordt gesitueerd – al hebben enkele van de genoemde films duidelijk een highbrow karakter.

Dat deze hoogliteraire roman onbegrijpelijk is zonder kennis van de populaire filmervaring wordt verder onderstreept door het feit dat hij de werking van het bewustzijn systematisch in visuele termen beschrijft. Doorheen het boek worden Hammers hallucinaties en herinneringen omschreven als ‘nervus verspringende beelden uit de beginjaren van de film’ (10), ‘[c]lose-up[s]’ (11), ‘snapshots’ (16), ‘dia[’s]’ (104, 273), ‘momentopnamen’ (175) en ‘episodes van een feuilleton’ (205). Het bewustzijn wordt gezien als een ‘doorlopende filmvoorstelling’ (66), Hammers geheugen werkt als ‘een computer’ (268) en zijn hersenen kunnen even snel een oude zaak weer doen oplichten als de ‘televisie’ (161) verre taferelen kan tonen. De roman plaatst personages en lezers trouwens expliciet in de positie van kijkers. Tijdens een taxirit keert Hammer zich naar de voorruit, ‘die als op een filmscherm de nacht toont’ (268), en wanneer Pearlene tegengehouden wordt op de filmset, bevinden zowel Hammer als de lezer zich achter een soort filmscherm: ‘[v]an dit gebeuren dringt geen geluid door tot het gezelschap achter het raam, het voltrekt zich als in een stomme film [...], Hammer als protagonist in een raamvertelling’ (183-184). Ondanks de kritische opmerkingen ten opzichte van de filmindustrie moet de lezer van deze roman dus voortdurend gebruik maken van zijn cinematografische kennis. Ook een roman als *Bittere Bloemen* past derhalve in de hedendaagse ‘populaire literaire cultuur’ en kan beschreven worden met behulp van Collins en ons flexibele sjabloon.

4 De revanche van de literatuur?

In de vorige paragrafen hebben we gezien hoe diverse romans als *De literaire kring*, *Opnieuw en opnieuw en opnieuw*, *Via Capello 23* en *Bittere Bloemen* op een vergelijkbare manier omgaan met populaire cultuur en elitaire smaak. Dat betekent natuurlijk niet dat deze romans volstrekt inwisselbaar zijn. Ze vertonen ontegensprekelijk belangrijke verschillen op het vlak van plot, toon, stijl en vertelperspectief. Relevanter voor ons perspectief is dat ze ook een soort continuüm vormen, waarbij aan het ene eind de visuele en populaire dimensie dominant is (Vandecasteele), aan het andere de literaire en elitaire dimensie (Brouwers) primeert en daartussen geschipperd wordt tussen populaire en literaire cultuur (Februari, Weijts). Ondanks die verschillen vertonen deze romans een aantal onverwachte gelijkenissen, die gesitueerd en beschreven kunnen worden met behulp van Collins’ opmerkingen over de laatpostmoderne ‘populaire literaire cultuur’. Aangezien deze boeken niet eenduidig tot één enkele categorie gerekend kunnen worden, lijkt het ons daarbij aangewezen om de tweedeling tussen *post lit* en *lit lit* aan te vullen met een flexibel sjabloon dat elementen van beide categorieën bevat. Volgens dit sjabloon interfereert de prototypische roman uit het laatpostmodernisme met de visuele cultuur (via personages, taalgebruik, referenties, genrekenmerken), appelleert hij aan een breed publiek door middel van diverse strategieën (gebruik van het literaire aura, toegankelijke stijl, passages die hoogkwalitatief lezen/luisteren/kijken verheerlijken) en biedt hij impliciet een opleiding in goede smaak (op het vlak van gastronomie, interieur, mode, toerisme). Het spreekt

voor zich dat niet alle kenmerken evenzeer op alle romans van toepassing zijn. Zo biedt Vandecasteele geen smaakopleiding (tenzij *ex negativo*), verheerlijkt Weijs niet expliciet het lezen, maakt Brouwers af en toe gebruik van meer experimentele literaire vormen als de *stream of consciousness* enzovoort. Maar het belangrijkste inzicht is niet dat deze romans hier en daar verschillen, maar dat ze putten uit eenzelfde arsenaal van motieven, die bovendien vaak stammen uit de populaire cultuur.

Het sjabloon dat we geïntroduceerd hebben om deze motieven te beschrijven kan vanzelfsprekend ook worden ingezet bij de analyse van andere hedendaagse romans, al blijft het voorlopig onduidelijk in welke mate het voor alle laatpost-moderne teksten inzetbaar is. Het is dan ook aangewezen om het bovenstaande schema toe te passen op en te verfijnen met behulp van andere boeken van andere auteurs, die eveneens de relatie met visuele cultuur thematiseren, *lifestyle* advies aanbieden en/of de unieke kwaliteiten van het literaire lezen bewieroken. We denken daarbij aan romans zoals onder andere *Kamermuziek* (2007) van Paul Mennes, *Het diner* (2009) van Herman Koch, *J. Kessels. The Novel* (2009) van P.F. Thomèse, *De leesclub* (2010) van Renate Dorrestein, *Bonita Avenue* (2010) van Peter Buwalda en *Van drie tot zes* (2011) van Herman Brusselmans. Naast de uitbreiding van het corpus en de verfijning van het geschetste sjabloon is het ook zinvol om de genealogie van dit fenomeen te onderzoeken, en na te gaan hoe oudere auteurs (zoals Brouwers bijvoorbeeld) omgaan met de vermelde kwesties (ook in hun vroegere werk) en te kijken naar de interactie tussen film en literatuur, hoge cultuur en populaire smaak in vroegere periodes van de moderne Nederlandstalige literatuur. Want het spreekt voor zich dat de geschetste ontwikkelingen een lange voorgeschiedenis hebben. Ten slotte kan ons verhaal verder worden aangevuld door de infrastructurele dimensie van de Nederlandstalige ‘populaire literaire cultuur’ in detail te onderzoeken en het effect daarvan op ons leesgedrag te bepalen. Heeft Collins gelijk als hij zegt dat de visuele cultuur de literaire praktijk niet alleen schaadt, maar ook baat, door meer boeken beschikbaar te stellen en door schrijven en lezen te verheerlijken in hoog-kwalitatieve literaire adaptaties? Als dit inderdaad het geval is, en als de literaire en de visuele cultuur zo sterk verweven zijn dat het onderscheid tussen beide steeds moeilijker te maken valt, dan lijken pessimistische jeremiades met betrekking tot het voortbestaan van de literatuur eenzijdig, zo niet gedateerd. In *De revanche van de roman* beweert Vaessens dat enkel het schrijven van geëngageerde romans het verloren prestige van de literatuur kan herwinnen en passieve kijkers kan transformeren tot kritische lezers. Maar zoals dit artikel heeft aangetoond, is het verkeerd om visuele en literaire cultuur op deze manier tegenover elkaar te plaatsen. De interferentie met film, televisie en internet creëert immers nieuwe perspectieven voor de literatuur, zowel qua productie als qua promotie. De visuele cultuur biedt literaire auteurs immers nieuwe onderwerpen en nieuwe verkoopstrategieën. Misschien kondigen nieuwe media dus niet zozeer het einde, maar de revanche van de literatuur aan.

Bibliografie

- Brouwers 2011 – Jeroen Brouwers, *Bittere Bloemen*. Amsterdam/Antwerpen, 2011.
Collins 2010 – Jim Collins, *Bring on the Books for Everybody. How Literary Culture became Popular Culture*. Durham/London, 2010.
Februari 2007 – Marjolijn Februari, *De literaire kring*. Amsterdam, 2007.
Vaessens 2009 – Thomas Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen, 2009.
Vandecasteele 2010 – Joost Vandecasteele, *Opnieuw en opnieuw en opnieuw*. Amsterdam/Antwerpen, 2010.
Weijts 2008 – Christiaan Weijts, *Via Cappello 23*. Amsterdam/Antwerpen, 2008.

Adres van de auteurs

KU Leuven – Faculteit Letteren
Literatuurwetenschap
Blijde-Inkomststraat 21
3000 Leuven
ben.debruyne@arts.kuleuven.be
pieter.verstraeten@arts.kuleuven.be