

Modernisme en media. Naar een verzoening van elitaire en massacultuur?

Jan Baetens

Over wat de term “medium” betekent, lopen de meningen sterk uiteen. Algemeen gesproken houdt men het bij de volgende twee basisbetekenissen. Ten eerste heeft medium iets te maken met de *drager* (Frans: *support*; Engels: *host medium*) die gebruikt wordt om een werk te produceren en nadien te verspreiden. In dit laatste geval is het perfect mogelijk dat er van drager wordt gewisseld. Een schilderij op doek dat als foto in een boek wordt bekeken combineert minstens drie dragers: het doek, de foto, het boek, elk met hun zeer specifieke eigenschappen en wisselende relaties en krachtsverhoudingen, denken we maar aan de schilder die zijn werk maakt met het oog op reproductie in een catalogus. Ten tweede staat medium ook in verband met de *tekensoort* die gebruikt wordt voor het maken van het werk, en deze classificatie wordt meestal bepaald in functie van de zintuigen die door het teken worden aangesproken. Zo zijn er visuele media, auditieve media, tactiele media, enz., met alle mogelijke interne en externe specificaties en combinaties die denkbaar en dus ook doenbaar zijn. Het is belangrijk beide betekenissen, en de bijhorende snijvlakken, mee te nemen wanneer men wil nadenken over de relatie tussen modernisme en media.

Op het vlak van het medium als drager, is het niet mogelijk de positie van het modernisme te bepalen zonder terug te gaan in de tijd. De industriële revolutie van rond 1800 heeft immers gezorgd voor een fundamentele wissel in de manier waarop literatuur functioneert. In de jaren 1820-1830 werden nieuwe druktechnieken in gebruik genomen. Goedkoper papier op basis van houtpulp verminderde sterk de kost van het drukwerk. Een breed gamma aan beeld-productietechnieken en vooral beeld-reproductietechnieken kende een snelle verspreiding. Kortom, in de 19^e eeuw werd onze cultuur een mediacultuur, d.w.z. een cultuur waarin de kwestie van het medium belangrijker wordt dan wat er via dat medium wordt gecommuniceerd. Als gevolg hiervan ontstond er een sociale stratificatie van de literatuur: de tekstproductie op industriële schaal (met uitgevers die auteurs-loonslaven aan het werk zetten om aan de behoeften van het pas gealfabetiseerde brede publiek te voldoen) was scherp afgelijnd van *l'art pour l'art* voor de happy few (de kunstenaar-bohémien, de geprivilegieerde fijnproever). Het modernisme zoals dat meestal wordt verstaan (als niet-avant-gardistisch “high modernism” van het interbellum) zit in feite tussen beide uitersten. Het is zeker geen variant van de industriële literatuur. Maar evenmin is het een uitloper van *l'art pour l'art*, waarvan de excessen wegslijten bij de opkomst van de avant-garde met haar uitgesproken maatschappelijk engagement. Kan men dan zeggen dat modernisme een verzoening van beiden nastreeft? Die stelling gaat misschien iets te ver, maar toch lijkt het me niet absurd om in het modernisme ook een poging te zien om, op een weliswaar veel klassieker manier dan dit in de avant-garde het geval is, vanuit de autonome kunstproductie een

dialogo op te bouwen met de mogelijkheden en de beperkingen van de heersende mediacultuur.

Meer bepaald denk ik hierbij aan nieuwe tendensen als het ontstaan van literaire journalistiek. Kranten gaan auteurs als free-lancers in dienst nemen, bijvoorbeeld voor het schrijven van reisverhalen, en de auteurs in kwestie gaan dat werk niet langer zien als louter broodschrijven maar grijpen de kans om te experimenteren met nieuwe genres en schrijfstijlen. Denken we maar aan de reportages, later omgewerkt in boekvorm, van Blaise Cendrars of, literair gesproken op een lager trapje, van Joseph Kessel over Hollywood. Binnen hetzelfde kader horen ongetwijfeld de pogingen thuis van diverse modernistische auteurs om de nieuwe media film, radio en, na WO II, televisie, een invulling te geven die de literatuur zelf een nieuw élan kan geven. De relatie tussen film en literatuur is geen eenrichtingsverkeer: het is verkeerd te stellen dat een medium als film de literatuur alleen maar zou hebben “gekannibaliseerd”, door, in de logica van de klassieke massacultuur, materiaal uit andere media voor eigen gebruik te recycleren. En tenslotte, maar de opsomming is natuurlijk verre van exhaustief, staan de modernisten ook anders tegenover het uitgeverswezen. In tegenstelling tot de avant-garde gaan ze anders om het het fenomeen “tijdschrift”. Hoewel ook hier de laboratoriumfunctie een impliciete leidraad van alle redacties is, zal er een directe samenwerking worden gezocht met “grote” huizen, eerder dan dat men kiest voor het getto van het compromisloze. Sleutelvoorbeelden hier zijn mensen als Jean Paulhan of Valéry Larbaud, die via de *NRF* of *Commerce* in Frankrijk, een belangrijke bemiddelende rol hebben gespeeld in de “integratie” van marginale auteurs en teksten in de canonieke literatuur. Meer algemeen kan men stellen dat de modernistische attitude streefde naar een vorm van symbiose tussen traditie en vernieuwing in het uitgeverswezen, met de tijdschriften als filter én als doorgeefluik.

Anderzijds gaat er van de mediacultuur ook een sterke invloed uit op de literatuur zelf. Deze invloed kan inhoudelijk of vormelijk zijn, wanneer auteurs bijvoorbeeld de “telegramstijl” van kranten zowel thematisch als qua lay-out in hun werk gaan integreren. Modernistische poëzie van de jaren 1910-1920 draagt heel zichtbaar de sporen van deze fascinatie voor snelheid en reclameachtige opmaak, en ook de simultaneïstische roman van de jaren 1920-1930 is manifest geschreven met een half oog op de wereld van de journalistiek. Maar veel essentiëler zijn de structurele verwantschappen tussen de modernistische tekst en de moderne media- en machinecultuur, zoals verleidelijk en overtuigend beargumenteerd door Hugh Kenner in zijn studie *Mechanical Muse*, een boek dat de modernistische Angelsaksische canon herleest in het licht van de machine-metafoer. Teksten zijn volgens Kenner gemaakt als machines, ze worden in elkaar gestoken op basis van een plan en een handleiding, met de expliciete bedoeling op een bepaald punt een bepaald effect (“resultaat”?) te realiseren.

Daarmee is natuurlijk niet gezegd dat de grens tussen modernisme en mediacultuur volledig poreus wordt tijdens het interbellum. Hoewel de periode heel rijk is op het vlak van nieuwe “paraliteraire” genres, en ik denk hierbij in de allereerste plaats aan de wereld van de *comics* die ook de Europese stripproductie een nieuw élan geeft, blijft de afstand groot tussen de “grote” en de “kleine” literatuur. Bovendien is de opening die gemaakt wordt voor bepaalde vormen of bepaalde boeken van detectiveliteratuur geen afdoend bewijs dat aan de bestaande hiërarchieën echt wordt geraakt.

Met de vermelding van de wereld van de journalistiek en de *comics* is er in zekere zin al vooruitgelopen op de tweede betekenis van de term medium. Mediacultuur is immers

ook visuele cultuur, wat ook een geleidelijke “visualisering” van de literatuur met zich heeft meegebracht. De ontdekking van nieuwe druktechnieken als lithografie (voor getekende illustraties) en raster (voor fotografische illustraties) zorgen voor een ongeziene explosie van beeldmateriaal in de marge van de tekst. Tijdens de romantiek is er een explosie van gravures in allerlei publicaties, niet langer als aparte prenten maar in de tekst zelf vermengd, met soms adembenemende experimenten rond de integratie van woord en beeld in de drukcultuur. Aan het einde van de 19^e eeuw komt er ook plaats voor de fotografie in de gedrukte massamedia. De literatuur zelf reageert, volledig volgens de distinctielogica die haar eigen is in een mediacultuur, op een heel gediversifieerde manier. Aan de ene kant verschijnt rond 1870 een nieuw genre, het “kunstenarsboek”, dat een elitair antwoord is op de proliferatie van niet-artistieke beelden in de mediamaatschappij. Aan de andere gaat ook de “echte” literatuur ruimte maken voor mechanische beelden, meer bepaald voor fotografie.

Specifiek voor de modernistische periode lijkt de toenadering te zijn tussen twee uitersten: de hoge literatuur en het industriële beeld. Wat opvalt in de fotografische illustraties van Bretons *Nadja*, is niet de combinatie van tekst en fotografie (hoewel dat op zich een veel minder voorkomend gegeven is dan men algemeen aanneemt), wel de combinatie van een sterk “geschreven” tekst (men kan Breton niet verdenken van een gebrek aan artistiek zelfbewustzijn, zelfs niet in zogenaamd antiliteraire teksten als *Nadja*) en absoluut banale, “industriële” fotobeelden (voor een deel behorend tot het “postkaarttype”). Het is dus niet voldoende om de modernistische tekst te karakteriseren als een “hybride”. Het valt met deze hybridisering op het eerste gezicht best mee: de modernistische literatuur blijft ondanks alles een tekstueel bastion. Wat integendeel wel beklemtoond moet worden is dat de modernistische hybriditeit niet los staat van de mediacultuur, soms in haar meest onartistieke of industriële vorm.

Hybridisering lijkt, op basis van de tot nu toe gegeven voorbeelden, het kernwoord voor de bespreking van de tweede dimensie van het mediumbegrip. Dat lijkt wat vreemd, aangezien modernisme tot de dag van vandaag geassocieerd blijft met de gerichtheid op mediumspecificiteit, d.w.z. op datgene wat een medium uniek maakt, wat het essentieel onderscheidt van anderen. Modernistische literatuur lijkt zowel naar specificiteit als naar hybridisering te streven. Deze onduidelijke positie heeft allicht te maken met het feit dat literatuur een tussenpositie bekleedt in het culturele machtsspel: als kunstvorm is het prestigieus (en dus gericht op mediumspecificiteit, weg van de vermenging met de visuele mediacultuur), als handelswaar niet (als uitgevers tegen elkaar opbieden om een manuscript te kopen, gaat het in de moderne periode meestal over pulpliteratuur; “echte” literatuur zit dikwijls, zelfs voor bekende schrijvers, in een wazig sfeertje van verkapt zelfbeheer). Deze ambivalentie verklaart de relatie tegenover het intermediale. De hang naar hybridisering die een structureel kenmerk is van de mediacultuur wordt onder controle gehouden of, meer nog, afgeleid naar het strikt verbale. Men staat open voor het beeld, maar men wil geen uitverkoop houden, en bij voorkeur eerder schrijven in dialoog met beelden dan over te stappen naar nieuwe vormen van intermedialiteit.

Maar ook hier is meer aan de hand. Net zoals de invloed van het machinale van de mediacultuur niet beperkt blijft tot de thematische evocatie van machines maar van de tekst zelf een machine maakt, zo ook gaat de aandacht voor de interactie tussen woord en beeld veel dieper dan het systematisch verwijzen naar of letterlijk citeren van beelden. De grens tussen beide wordt in zekere zin opgeheven. Niet door het vermengen van tekst en beeld, maar door het letterlijk visualiseren van de tekst als beeld (de

visuele, typografische, architecturale kwaliteiten van woord, pagina en boek worden sterk in de verf gezet) én door het interpreteren van het beeld als tekst, meer bepaald als *ideogram*. Het beeld wordt dan als een taal gezien, in dit geval een universele taal, niet gebonden aan de beperkingen van de verbale taalsystemen. De verschuiving in de richting van het visuele is hier onomkeerbaar ingezet. Het beeld wordt weliswaar nog steeds gezien als een taal, maar deze taal is superieur tegenover de gewone taal. De taal van het beeld is universeel, die van het woord is particulier. De taal van het beeld is retorisch efficiënt. Die van het woord is beperkt.

Deze evolutie overstijgt de discussie rond mediumzuiverheid of -onzuiverheid. Ze is het symptoom van een veel grondiger verschuiving in de machtsverhoudingen tussen het woord en het beeld in het modernisme, dat in die zin misschien wel het visueel regiem van het postmodernisme aankondigt.

Tekst uitgesproken naar aanleiding van de studiedag “Modernisme”, Universiteit Utrecht, 21 oktober 2005, en van de presentatie van het boek: *Modernisme, een ander meervoud* *.

* *Modernisme(n) in de Europese letterkunde. Deel 2: Een ander meervoud*

Leuven, uitg. Peeters, 2005

(Red. Jan Baetens, Sjef Houppermans, Arthur Langeveld en Peter Liebrechts)

<i>Jan Baetens</i>	Modernismen: een ander meervoud?
<i>Ernst van Alphen</i>	Modernisme en moderniteit
<i>Beth Sweets</i>	Een nieuw licht op het Modernisme: Eliot, Pound, en de 1890-dichters
<i>Marco Goud</i>	‘Stil mozaïkspel zonder perspectieven’. Modernisme en wat eraan voorafging in Nederland
<i>Karel Vanhaesebrouck</i>	Het scharniermoment van André Antoine. Tussen naturalisme en modernisme
<i>Hans van Stralen</i>	Het spel van de ander, over het (late) theater in het modernisme
<i>Peter de Voogd</i>	Modernisme in de boekdrukkunst: <i>transition</i> en Carolus Verhulst
<i>Marcel Cobussen</i>	De (post)moderne muziek van Edgard Varèse
<i>Peter Verstraten</i>	Een modernistische ‘poging tot cinema’: de ‘onzuiverheid’ van Godards <i>Pierrot le fou</i>
<i>Franc Schuerewegen</i>	Het geval Marcel Duchamp (over een modernistisch probleem)
<i>Arthur Langeveld</i>	Socialistisch modernisme: Andrej Platonov in de jaren dertig
<i>Liedeke Plate</i>	Van ‘internationaal modernisme’ naar ‘transnationaal modernisme’: Jean Rhys, gender en ruimte
<i>Aleid Fokkema</i>	Modernisme in de marge. Orwell in de jaren dertig
<i>Wiel Kusters en Tom Sintobi</i>	‘Als een witte walvis door de droom van een kubistisch schilder’. Vormen van kennis en weten in <i>Het verjaagde water</i> (1947) van A. den Doollaard
<i>Bart Keunen</i>	Het moderniteitssyndroom in het (post)modernistische misdaadverhaal: Genealogie van de moraal van het verhaal
<i>Sjef Houppermans</i>	Tweerichtingverkeer: langs de grenzen van het modernisme met Samuel Beckett