



Universiteit Utrecht

Kiene Brillenburg Wurth

Het schrijven aan de wand

Literatuur in de toekomst

Oratie

Uitgesproken bij de aanvaarding van de leeropdracht Literatuur in mediavergelijkend perspectief aan de Universiteit Utrecht op vrijdag 29 mei 2015.

*Mijnheer de Rector Magnificus,
geachte toehoorders,*

I

Dakota is een elektronisch-dichterlijk werk van de literaire formatie Young Hae Chang Heavy Industries.¹ Die formatie bestaat uit de Amerikaan Marc Vogue en de Koreaanse Young-Hae Chang. Sinds de jaren negentig maken ze in Flash bewegende, verhalende poëzie op muziek. Deze poëzie werd al in de jaren tachtig voorzien door de mediafilosoof Vilém Flusser: “informatieontwerpers zullen... gedichten voor ons laten oplichten op onze schermen met een adembenemende snelheid, als een soort kunstmatige Eliot of Rilke”.² *Dakota* raast voorbij op de ritmes van het nummer ‘Tobi Ilu’ van de legendarische drummer Art Blakey. Het raast voorbij, zoals de elektronische snelweg aan en in ons voorbij raast, ontelbaar veel sneller dan de ‘analoge’ wereld van het schrift en het gedrukte woord of beeld. Is dit literatuur van de toekomst? Literatuur die niet meer bedachtzaam gelezen zal worden, maar gescand, in het voorbijgaan?

Figuur 1: afbeelding (screenshot) uit: Young Hae Chang Heavy Industries, Dakota (1999), <http://www.yhchang.com/DAKOTA.html> (28 mei 2015).

1 Young Hae Chang Heavy Industries, *Dakota* (1999) te zien op: <http://www.yhchang.com> (8/05/2015).

2 Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?* Vert. Nancy Ann Roth (Minneapolis: University of Minnesota Press: 2011), 76, mijn vertaling.

Voortrazen, voorbijgaan, vervluchtigen—het zijn woorden die horen bij ons cybernetische heden, woorden die al op weg zijn naar een snellere toekomst. *Dakota* laat zien dat lezen iets anders zou kunnen zijn dan die fijne, stille omgang met een open boek: iets flitsends en rusteloos, alsof we kijken naar een film, of gebombardeerd worden door knipperende led-reclames van de stad. Het woord is beeld geworden, de tekst een scherm en het lezen is voorgeprogrammeerd op het ritme van muziek. Wat we zien is een *projectie* van het lezen dat de machine—een algoritme—al gedaan heeft. Voor dit lezen zijn wij helemaal niet meer nodig, zoals Flusser schreef: in het elektronische tijdperk werken wij ons nog door de resten van het alfabetisch schrift heen, om het daarna mogelijk los te laten in een wereld van technische beelden. Wij zouden dan niet meer lezen, dat doen machines veel sneller. Taal wordt een “achtergrondcode” omdat andere “waarnemings- en ervaringsmodellen onze maatschappij zullen overspoelen”.³ Het alfabetisch schrift wordt een onleesbaar, dood schrift: het sluit zich af en wij zullen er met net zoveel verwondering naar kijken als naar de hiërogliefen van de Egyptenaren.

Toe maar! Machines die voor ons gaan lezen, andere ervaringsmodellen die ons overspoelen, en het alfabetisch schrift dat gaat verdwijnen. Het alfabetisch schrift is al meer dan drieduizend jaar bij ons. We kunnen ons eigen denken niet eens voorstellen zonder dit schrift, laat staan een toekomst buiten dit schrift. Het is één van de oudste mediatechnologieën die we kennen: de algemene toepassing van standaardiserende technieken en instrumenten om informatie op te slaan, te creëren en te delen. Het alfabetisch schrift werd en wordt toegepast als een uniforme techniek waarbij gebruik wordt gemaakt van eenvoudige instrumenten (26 symbolen) om data te bewaren en door te geven. Die eenvoud (26 tegen 600 tekens in het spijkerschrift en meer dan 6000 in het hiërogliefenschrift) heeft alles te maken met het feit dat het alfabet geen, of niet alleen, een beeldschrift is, dat het ook geen lettergrepen representeert (syllabische schriften bestonden vóór het alfabet), maar dat

3

Flusser, *Does Writing Have a Future?* 76, mijn vertaling.

het de “atomen van de gesproken” taal noteert: de allerkleinste fonische elementen (het Latijnse *elementa* betekent ook ‘letter’) van de taal, die in steeds weer andere combinaties nieuwe woorden kunnen vormen.⁴

Rond 1400 v. Chr. werd een alfabetisch schrift ontwikkeld in de verloren stad Ugarit, een kuststad van Syrië. Rond 1200 v. Chr. was het al gedaan met dit schrift. Maar het alfabetische idee zette door in het Fenicische schrift uit Byblos (ca. 1200–1100 v. Chr.).⁵ De Feniciërs waren toen de machtigste handelaren en zeevaarders van de Middellandse Zee en hun schrift zou de komende duizend jaar de basis vormen voor diverse schriftsystemen in de Mediterrane wereld. Een daarvan heeft altijd de speciale belangstelling van de Westerse ‘schriftgeleerden’ gehad: het Griekse alfabet. Toen de Grieken het Fenicische alfabet rond 800 v. Chr. gingen gebruiken,⁶ voegden ze namelijk klinkers toe: een aantal medeklinkers uit het Fenicische alfabet dat ze niet konden gebruiken veranderden ze in klinkers. *Waarom* ze het alfabet begonnen te gebruiken en klinkers gingen toevoegen blijft de vraag. Dat het alfabet een omwenteling teweeg bracht in de Griekse cultuur en filosofie staat voor veel wetenschappers echter wel vast.

Mediatheoretici zoals Marshall McLuhan zeiden in de jaren zestig van de vorige eeuw al dat de *manier waarop*, de middelen waarmee

4 Barry Powell, *Homer and the Origin of Greek Alphabet* (Cambridge: Cambridge UP, 1991), 25.

5 Zie voor meer: John Baines et al, red. *The Disappearance of Writing Systems, Perspectives on Literacy and Communication* (London: Equinox, 2008); Roy Harris, *Rethinking Writing* (London: Continuum, 2000); Stephen D. Houston, red. *The First Writing: Script Invention as History and Process* (Cambridge: Cambridge UP, 2004); Barry Powell, *Writing: Theory and History of the Technology of Civilization* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012); D. Venkat Rao, *Cultures of Memory in South Asia. Orality, Literacy, and the Problem of Inheritance* (New Delhi: Springer, 2014); Andrew Robinson, *The Story of Writing. Alphabets, Hieroglyphs & Pictograms* (London: Thames & Hudson, 1995) & *Writing and Script: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford UP, 2009); Denise Schmandt-Besserat, *Before Writing* (2 delen) (Austin: University of Texas Press, 1992); Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte* (Parijs: La découverte, 1999).

6 Hierover bestaat echter een controverse. Zie hiervoor Houston 2004; Powell, 2012; Robinson 2009.

we communiceren, bepalend voor een cultuur is, meer dan *wat* we communiceren. Het gaat niet alleen om inhoud, het gaat om de mediatechnologie die wordt gebruikt en verspreid: het medium is de boodschap, dwingt ons op een andere manier te denken, kijken, spreken, luisteren, lezen; masseert ons bewustzijn.⁷ Wij *dienen* het medium, in



Figuur 2: still uit Annie Hall geregisseerd door Woody Allen. Hier van links naar rechts: Russell Horton als Man in Theatre Line, Woody Allen als Alvy Singer en Marshall McLuhan als zichzelf. Uitgebracht op 20 April 1977. Copyright © 1977 United Artists Corp. Credit: © 1977 United Artists / Courtesy: Ppyxurz. Ontleend aan <http://pyxurz.blogspot.nl/2011/12/annie-hall-page-2-of-6.html>

7 Marshall McLuhan & Quinten Fiore, coordinated by Jerome Agel, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* (New York etc.: Bantam Books, 1967). De pun op 'massage' is dubbel: de media die onze zintuigen bewerken/masseren, maar ook: mass-age. Voor een mooie geschiedenis en analyse van *The Medium is the Massage*, zie Jeffrey Schnapp en Andrew Michaels, *The Electronic Information Age Book. McLuhan/Agel/Fiore and the Experimental Paperback* (New York: Princeton Architectural Press, 2012). Een eigentijdse Marshall McLuhan vinden we in het werk van Peter Lunenfeld (UCLA): *The Secret War Between Downloading and Uploading: Tales of the Computer as Culture Machine* (Cambridge: MIT Press, 2011) of *USER:InfoTechnoDemo*, (Cambridge: MIT Press, 2005).

plaats van enkel andersom—een onderwerp waar mijn collega David Pascoe hier enkele jaren geleden over sprak: *servomechanisme*.⁸ Dat lijkt paradoxaal, omdat *wij* de media tenslotte gebruiken. Maar het loopt met media snel uit de hand. Media, dacht McLuhan, zijn de verlengstukken van onze zintuigen. Onze mediaomgeving is in de loop van duizenden jaren gegroeid van verlengstukken van het oog (beelden, het schrift) tot verlengstukken van ons complete zenuwstelsel (Internet). Zoals de geschiedenis laat zien kunnen we onze greep op onze eigen verlengstukken snel verliezen: die vormen een systeem op zich en verlangen steeds nieuwe media om het systeem in stand te houden. Ons bewustzijn moet in dat systeem overleven. We worden daarin afhankelijk van de middelen of media die we zelf hebben voortgebracht.

McLuhan, ooit opgeleid tot letterkundige in Cambridge, kwam niet alleen tot het inzicht dat het medium de boodschap is omdat hij om zich heen keek en zag hoe de TV de Amerikaanse cultuur veranderde. Hij kwam tot dit inzicht omdat hij geïnspireerd was door het werk van Eric Havelock, Harold Innis, Milman Parry, Albert Lord, en andere classici, economen, historici, en slavisten die de wisselwerking tussen de orale en geschreven cultuur onderzochten.⁹ Zij zagen in het begin

8 David Pascoe, *Author and Autopilot. The Narratives of Servomechanics* (Utrecht: UU oratie, 2009).

9 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964); Eric Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge: Harvard University Press, 1963), *Prologue to Greek Literacy* (Cincinnati: University of Cincinnati Press, 1971), *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (New Haven: Yale University Press, 1986); Harold Innis, *Empire and Communications* (Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, 1972) & *The Bias of Communication* (Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, 1973) (hierbij dient opgemerkt te worden dat Innis' theorie van media en communicatie minder deterministisch was dan die van McLuhan omdat Innis veel meer rekening hield met de wisselwerking tussen kennis en macht in culturen in relatie tot de effecten van media); Albert Lord, *The Singer of Tales* [1960] (tweede editie) (Cambridge: Harvard University Press, 2000). Voor meer over oraliteit en/naar schriftcultuur, en alle controverses die over dit onderwerp bestaan, zie: Lardinois, A.P.M.H., Blok, J.H. & Van der Poel, M.G.M., *Sacred Words: Orality, Literacy, and Religion* (Brill, 2011); Bertram C Bruce en Maureen C. Hogan, "The Disappearance of Technology: Toward an Ecological Model of Literacy." *Handbook of Literacy and Technology: Transformations in a Post-Typographic World*, David Reinking, Michael C.

van het alfabetisch schrift de overgang naar een nieuwe waarnemings- en gedachtewereld die nu nog steeds de onze is. Uit die nieuwe, alfabetische wereld was volgens McLuhans bronnen geen terugkeer naar de orale cultuur meer mogelijk, hoe onmogelijk het overigens ook is om vast te stellen wat de waarnemingswereld van de orale cultuur precies geweest moet zijn (of om een diepe, abrupte waterscheiding aan te geven tussen schriftelijke en orale cultuur—de overgang duurde eeuwen, zo niet een paar duizend jaar). Die terugkeer was onmogelijk, zoals Flusser later steeds zou herhalen, omdat het schrift ons in een lijn had laten denken, ons had gevormd in kaders van *lineariteit*: letters, woorden die achter elkaar zijn geplaatst in een lijn, zoals dat geregeld is in het alfabetisch schrift, één onverbidde lijn, van links naar rechts. Dat lineaire zit er in onze cultuur flink ingebakken. Er wordt zelfs gezegd dat we nauwelijks in staat zijn buiten deze ‘code’ van de lijn waar te nemen. We denken al door de technologie van het schrift voor we op school leren schrijven, want we denken binnen kaders van tijd en ruimte die de schrijfttechnologie heeft vormgegeven. Causaliteit, historisch bewustzijn, narratieve structuren—ze zijn ondenkbaar zonder het schrift. Het gaat hier dus om veel meer dan lezen en schrijven alleen: het gaat om een hele omgeving die we inademen.¹⁰

McKenna, Linda D. Labbo en Ronald D. Kieffer, red. (Florence, KY: Routledge, 1998), pp. 269–81; Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977); Michael Joyce, “No One Tells You This: Secondary Orality and Hypertextuality,” *Oral Tradition* 17.2 (2002): 325–45; David R. Olson en Michael Cole, red., *Technology, Literacy and the Evolution of Society: Implication of the Work of Jack Goody* (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2006); Walter Ong, *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture* (Ithaca: Cornell UP, 1977) & *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (New York: Routledge, 2000); Sylcia Scribner en Michael Cole, *The Psychology of Literacy* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1981); Paul A. Soukup, “Contexts of Faith: The Religious Foundation of Walter Ong’s Literacy and Orality,” *Journal of Media and Religion* 5.3 (2006): 175–88; Jonathan Sterne, “The Theology of Sound: A Critique of Orality,” *Canadian Journal of Communication* 36 (2011): 207–225; Brian Street, *Social Literacies: Critical Approaches to Literacy Development, Ethnography, and Education* (Reading, MA: Addison Wesley, 1995).

10 Flusser denkt zelfs dat het Westerse idee van vooruitgang, het toewerken naar een toekomstig imaginair punt, en het bewustzijn van heden-verleden-toekomst, niet buiten de logica van het schrift gedacht kan worden. Een historisch bewustzijn komt daarom pas met het schrift, wanneer de tijd niet meer als circulair ervaren wordt, als een

Een overgang vergelijkbaar met die van de ‘mythische’, circulaire tijd van de orale cultuur naar de lineariteit van het schrift zag McLuhan aangekondigd in de twintigste eeuw, toen elektronische media de gedrukte media (‘Gutenberg’) kwamen verrijken.¹¹ Is *Dakota* een aanwijzing dat wij bezig zijn het schrift achter ons te laten, in die lange transitie naar een nieuwe elektronische wereld, of zien we hier juist iets heel anders gebeuren? Ik denk dat *Dakota* ons inderdaad meeneemt in een vlucht naar voren maar *in die vlucht* een weg terug zoekt. *Dakota* laat zien dat we ons de toekomst van het schrift niet kunnen voorstellen omdat onze blik nog vastzit in de geschiedenis ervan. De beweging die het toont is er daarom een van verandering en herhaling tegelijkertijd.

Dakota is namelijk niet alleen een elektronisch literair billboard, maar ook een episch gedicht. Epische gedichten zijn verhalende gedichten die stammen uit de orale of mondelinge cultuur. Ze gaan over helden en de geschiedenis, niet over gevoelens of intieme overpeinzingen,

eeuwig nu. De filosoof Bernard Stiegler zegt hetzelfde wanneer hij tegenover Jacques Derrida opwerpt dat geschiedenis en historisch bewustzijn een effect van het schrift is (zie hiervoor Jacques Derrida & Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés* (Parijs: Galilée, 1996 en zie Stieglers *La Technique et le temps* (Paris: Galilée, 1994 (dl 1) en 1996 (dl 2)). We komen hier op glad ijs omdat, zoals Derrida gezegd zou hebben, we immers nooit bij de oorsprong zelf kunnen komen van hetgeen waardoor we worden gevormd: van onze erfenis, zoals hij het noemt in *Spectres de Marx* (Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris: Galilée, 1993)). Die erfenis kun je nooit eenduidig benoemen, dat zou een positivistische misstap zijn. De erfenis die ons vormt is eerder een spoor dat zich steeds terugtrekt, onzichtbaar blijft. Het beloert je en het conditioneert je, maar je kunt het niet (be)grijpen. (Zie hierover bijvoorbeeld: Ben Roberts: “Stiegler Reading Derrida. The Prosthesis of Deconstruction in Technics” in *Postmodern Culture* 16 (1), September 2005). We moeten daarom uitkijken met het al te gewillig volgen van de leer van McLuhan en Flusser, of Kittler, hoe aanstekelijk hun theorieën ook zijn. Flusser had dat zelf al in de gaten toen hij schreef dat we nooit voorbij het schrift kunnen schrijven. De vraag naar de toekomst van het schrift is een ‘schriftelijk’ gedachte, lineaire vraag. Toch probeerde hij vanuit die onmogelijkheid voorbij het schrift denken: “Voor zover dit essay heeft geprobeerd voorbij het schrift te schrijven, moet het uitgewist worden na gebruik” (Flusser, *Does Writing...?* 161, mijn vertaling).

11 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962) of *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century* (New York: Oxford University Press, 1989). Over deze overgang bestaat veel discussie, zie noot 9.

en ze bouwen op traditie en formules. Ze worden uitgevoerd, bij een banket, op een sportveld, in een gemeenschap van kijkers-luisteraars. Omdat epische gedichten live worden uitgevoerd, hebben luisteraars niet de mogelijkheid even ‘terug te bladeren.’ Het verhaal rolt steeds verder uit; de luisteraar krijgt geen respijt.

WE ROLLED BACK THE TOP,

Figuur 3: (screenshots) uit: Young Hae Chang Heavy Industries, Dakota (1999)

Kijkers-luisteraars, tempo en geen respijt—ik kan me al iets voorstellen bij *Dakota* als een epos. Maar wie zijn de helden en waar is het verleden, waar zijn de tradities en formules? *Dakota* lijkt te gaan over een groep lamlendige jongeren die hun auto volladen met bier en, met het dak naar beneden, zon op het hoofd, en hun achterste op de stoffering, gierend een tocht maken door de *Dakota badlands*: het klassieke terrein voor een Amerikaanse *road novel*. Er is een verwijzing naar ene Cindy, en een lange lege weg vooruit. Dat ze onderweg zijn is duidelijk: de woorden verkleinen steeds naar de horizon toe. Er verschijnen zelfs strepen op het scherm zoals je ze ziet op de snelweg.

De mannen komen aan bij een “dood/s motel” in de buurt van een Blackfoot reservaat en een fabrieksstadje. Er hangt daar een bruine mist

zo dik dat er geen licht van de zon of de sterren doorheen kan komen. “We knew this was the hateful place”—er begint bij ons misschien al iets te dagen. Ze zetten het in die mist op een zuipen, plassen in de berm, en praten al boerend over sterven op jonge leeftijd. Juist op dat moment verschijnt aan hen de schim van een jongen uit hun oude bende (“the old gang”), neergeschoten tijdens een *gang bang* en een inbraak, alles tegelijk. Oprotten Elie, proberen ze nog, je bent alleen maar dood. Maar de schim is boos dat ze zijn lichaam dumpten bij Cindy en hij, jong, bruisend en verlangend, vergeten werd. Het is druk in het schimmenrijk. Eerst verschijnt de moeder van de ik-verteller, die wordt weggemaaid, en dan Elvis, uit Memphis, gitaar in de hand: “Hey partner,” zegt hij, “Waarom geef je me niet iets lekkers te drinken?” Na een flinke slok voorspelt Elvis: “Rustig aan. Er is nog een lange weg te gaan. En die grapjassen waar jij mee reist kunnen je niet helpen.”

NEAR A BLACKFOOT RESERVATION

Figuur 4: (screenshots) uit: Young Hae Chang Heavy Industries, Dakota (1999)

Weet u het al? Of: weet u het nog? De reizende jongens, dat zijn natuurlijk Odysseus en zijn mannen uit de *Odyssee* van Homerus. Cindy is een nieuwe versie van Kirke uit dit epische gedicht: dochter van de zon en de tovenaars van het eiland Aeaëa waar Odysseus een jaar

lang lag te lanterfanten met zijn makkers, allemaal mooier en jonger gemaakt. Het motel in de mist is de Hades waar ze na het jaar bij Kirke naar toe varen om erachter te komen wat de toekomst hen zal gaan brengen. Elie, die klaagde omdat hij voor dood werd achtergelaten, is Elpinor die op Kirkes eiland stierf maar nooit begraven werd. Hij spreekt Odysseus daarop aan in de Hades. De ondode Elvis is de schim van de ziener Teiresias die—na het drinken van het bloed van de geofferde schapen van Odysseus—voorspelt dat Odysseus alleen terug zal keren naar Ithaca. Moeder komt nog even terug, die had dus ook aan de fles gehangen. In haar zien we Anticlea, die Odysseus eerst weg maant voor hij haar van het schapenbloed laat drinken. Hij wilde immers eerst horen wat Teiresias te zeggen had. In *Dakota* geen schapenbloed, maar bier en whisky; geen schip, maar een cabrio; geen zee, maar een lange leegte.¹² Het is een werk *van en over* hedendaagse techniek maar met een inhoud zo oud als het begin van verhalen.

In de tijd van Homerus, zoals in andere orale culturen, vroeger en nu, werden epische werken gezongen en *gecomponeerd in de uitvoering*. Het was elke keer anders, hoewel de zanger van verhalen vaste bouwstenen, wendingen, en verhaalelementen tot zijn beschikking had.¹³ Eigenlijk

12 Jessica Pressman schreef een van de eerste artikelen over *Dakota*, in relatie tot de modernistische epische poëzie van Ezra Pound, maar raakt niet aan de kwestie van het schrift: “The Strategy of Digital Modernism. Young Hae Chang Heavy Industry’s *Dakota*” in *Modern Fiction Studies* (54: 2) 2008, 302-326. Zelf schreef ik een artikel over *Dakota* als elektronische jazz poëzie die bouwt op een stille oraliteit: “Back to the Beat: Silent Orality in Young Hae Chang Heavy Industries” in *Thresholds of Listening*, Sander van Maas, red. (NY: Fordham University Press, 2015). Zie verder het mooie artikel van Philip A. Klobucar, “The ABCs of Viewing: Material Poetics and the Literary Screen” in *From Text to Txtng: New Media in the Classroom*, Paul Budra en Clint Burnham, red. (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2012), 126-154. Tenslotte besteedt Brian Reed aandacht aan *Dakota* (weliswaar met een foutieve verwijzing naar ‘Ibu Ilu’ van Art Blakey) in zijn boek *Nobody’s Business. Twentieth-Century Avant-Garde Poetics* (Ithaca: Cornell University Press, 2013). Reed toont aan dat *Dakota* zich eigenlijk niet tot de modernistische poëzie verhoudt, maar tot de Amerikaanse *beat poets* die geïnspireerd waren geweest door de dichter Ezra Pound (1885-1972). De straattaal, de extreem ritmische dictie en de typisch Amerikaanse ervaring van het lege landschap—het décor van Jack Kerouac—in *Dakota* staven dit.

13 *Dakota* brengt iets van die onvastheid in het elektronische schrift terug door

is het dan ook problematisch om te stellen dat *Dakota* ‘de’ *Odyssee* herhaalt. De *Odyssee* bestond niet zoals we de tekst nu kennen totdat iemand besloten had alle verzen die nu samen de *Odyssee* vormen, in hun totaliteit, op te schrijven. Dit is algemeen bekend. De *Odyssee* markeert daarom een overgang—een lange overgang—van een orale naar een geschreven cultuur.¹⁴

een andere versie van de *Odyssee* heel prominent in zich op te vouwen. Het gaat om een hertaling van de *Odyssee* door de modernistische dichter Ezra Pound in deel I en II van zijn epische *Cantos*. Pound had zijn hertaling weer gebaseerd op een Latijnse vertaling van Andreas Divus uit 1538. In een interview met Thomas Swiss geven YHCHI aan dat *Dakota* is gebaseerd op een *close reading* van de eerste twee delen van Pounds *Cantos*. De verwijzing in *Dakota* naar de letterkundige Richard Ellman, redacteur van een bloemlezing met moderne poëzie uit 1973 met onder meer Pounds *Cantos*, is een herhaling van Pounds verwijzing naar Divus als een schim uit het dodenrijk in de *Cantos*: “FUCK—YOU, — ELLMANN, — THAT’S RIGHT— RICHARD— ELLMAN—NØRTØN—NEW YØRK, — 1973, —ØN— PØUND.”

“Lie quiet, Divus. I mean, that is Andreas Divus, In Officina Wecheli, 1538, out of Homer”.

YHCHI stuiten bij toeval op de *Cantos*, via de bloemlezing van Ellman, zoals Pound bij toeval de vertaling van Divus in Italië vond. Als je goed kijkt zie je dat *Dakota* nauwgezet de structuur van deel I en II van de *Cantos* volgt: beide werken beginnen—uiteraard—in *medias res*, gaan gelijk vol de handeling in, presenteren de gebeurtenissen compact en springen van de hak op de tak, van de Hades naar Aphrodite, van de oudheid naar het heden. Pound zag de dichter als een antenne die de signalen uit het hedendaagse opvangt en was gefascineerd door nieuwe technologie als dichtelijke methode. Het zal dan ook niet verbazen dat Marshall McLuhan Pound in de jaren vijftig—toen verguisd door zijn fascisme en virulente antisemitisme voor en tijdens WWII—achtervolgde met brieven. McLuhan wilde alles weten over Pounds esthetica, want volgens hem zag de dichter door zijn verbeeldingskracht de sporen van de toekomst altijd eerder. Daarom leek wat hij/zij zegt, en vooral: *hoe*, soms onbegrijpelijk. Voor meer over de verwerking van de *Cantos* in *Dakota*, zie Jessica Pressman of Brian Reed (noot 12). Voor meer over McLuhan en Pound zie Edwin J. Barton, “On the Ezra Pound/Marshall McLuhan Correspondence” in *McLuhan Studies*, Premiere Issue (geen datum). Te raadplegen op: http://projects.chass.utoronto.ca/mcluhan-studies/v1_iss1/1_1art11.htm. Zie ook de uitstekende dissertatie over Ezra Pound van Tony Tost, *Machine Poetics. Pound, Stein, and the Modernist Imagination* (Duke University, 2011).

14 Sterker nog, in een mooi essay dat Arie Altena enkele jaren geleden schreef in de geest van McLuhan, speelt hij met de gedachte dat het epos die dramatiek van zo’n mogelijke mediaovergang steeds weer herhaalt in de geschiedenis: toen Ezra Pound zijn epische *Cantos* schreef in de eerste helft van de twintigste eeuw (de overgang van een mechanische naar een elektronische wereld) en toen Mark Danielewski’s *Only Revolutions*

Dat *Dakota* juist de *Odyssee* opnieuw vertelt is dan ook opmerkelijk. Er is namelijk een serieuze theorie die stelt dat de Homerische verzen niet zomaar zijn meegenomen in een proces (of misschien wel: een mode) van verschriftelijking, maar dat ze daartoe de *aanleiding*, de opmaat hebben gevormd. Barry Powell redeneert in *Homer and the Origin of the Greek Alphabet* (1991)—overigens niet geheel onomstreden¹⁵—dat het Fenicische alfabet mogelijk zo ongeschikt was om de dactylische hexameters van de Homerische verzen op te tekenen dat het noodzakelijk werd klinkers aan het Griekse alfabet toe te voegen.¹⁶ Dat zou betekenen dat het alfabetisch schrift zoals we dat nu in het Westen kennen, en zoals het vrij vlot geëxporteerd werd door de Grieken, *gemodelleerd is naar de dichtkunst*—ontstaan uit het verlangen, de noodzaak, de dichtkunst te noteren. Als het dan zo is dat het schrift de kaders vormde voor een nieuwe belevingswereld, dan zou iedereen literatuurwetenschap moeten studeren om die wereld te kunnen snappen.

(2006) aan het begin van de eenentwintigste, digitale eeuw verscheen. De paratactische stijl, de circulaire structuur, de vorm van een reis en de nadruk op “eewwigdurende, jeugdige onverantwoordelijkheid” die we ook in *Dakota* terug zien, doen een episch raamwerk vermoeden. Zou het zo kunnen zijn, zo speculeert Altena, dat de terugkeer van het epos steeds een (onbedoelde) aanwijzing is voor mediarevoluties? Altena betreft hierbij ook Charles Olson’s *Maximus Poems*. Zie hiervoor “Epische poëzie nu” in *De Gids*, Jaargang 170 (Amsterdam: Balans, 2007), 1128–1132.

15 Robinson (2009) doet de theorie dat het Griekse alfabet gemodelleerd is naar de Homerische verzen af als Romantisch en stelt dat er helaas geen bewijs gevonden kan worden voor deze theorie, het blijft bij argumenteren. Dat vind ik niet helemaal terecht—en Powell herhaalt zijn *case* weer in 2012 (noot 5). Powell brengt het in elk geval mooi: “It is conceivable that Greek alphabetic writing was invented to record business accounts; or that it was repeatedly reinvented with minor variations in the consonantal system; or that Homer himself wrote down his poems so they would not perish; or that Homer taught his poems verbatim to the first in a line of successors repeating them until the successors got them right, and somebody wrote them down later; or that the adapter devised the alphabet to record hexametric poetry in general, or to record a poet of whom all trace is lost, while a near contemporary approached Homer and wrote down the *Iliad* and the *Odyssey*. But evidence and reason reject these suppositions. We cannot separate the alphabet from the recording of early hexametric poetry. We cannot separate the recording of early hexametric poetry from Homer.” Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, 236–237.

16 Zie Powell (1991), met name hoofdstuk 5 en Powell (2012) (noot 5).

II

Zo zien we dan dat *Dakota* niet over het einde, maar over het *begin* van het alfabetisch schrift gaat. Het is een herinnering van de rijke orale traditie die in de mediaecologie van het alfabetisch schrift werd meegenomen, geconserveerd in de letters die niet alleen als fonetisch maar ook als visueel medium de wereld zouden gaan optekenen. *Dakota* doet wat het Griekse alfabetisch schrift, volgens Powell, vanaf het begin heeft gedaan: het bewaart verhalen. Nauwkeuriger gezegd: *Dakota* bewaart het schrift en de wereld die het schrift heeft opgeslagen.¹⁷ Door de nieuwe digitale mogelijkheden bewaart het de Homerische tocht naar de Hades zelfs rijker en vollediger. De Amerikaanse dichter Ezra Pound heeft eens gezegd dat in de orale cultuur dichterlijke hoogstandjes altijd verstrengeld waren met muzikale. De dichtkunst bereikte “its highest rhythmic and metrical brilliance at times when the arts of verse and music were most closely knit together, when each thing done by the poet had some definite musical urge or necessity bound up with it.”¹⁸ Het is algemeen bekend dat de orale dichtkunst sterk ritmisch en muzikaal was, zodat het toeschouwers kon vervoeren en betoveren.¹⁹ *Dakota* probeert precies dat te bereiken via de opzweepende ritmes van Art Blakey: die ritmes bepalen steeds de voortgang van de tekst.²⁰

17 De Duitse mediatheoreticus Friedrich Kittler zei al in de jaren tachtig dat de typemachine in de negentiende eeuw het schrift voor het eerst zichtbaar maakte: het schrift stroomde niet meer voort uit de hand, maar lag al klaar voor de blik van de schrijver. Daarmee zou onze relatie tot het schrift voorgoed zijn veranderd, zoals de filosoof Friedrich Nietzsche al duidelijk maakte. *Dakota* kapitaliseert op deze zichtbaarheid van het schrift als een extern beeld en maakt het cinematografisch. Het is een schrift, zo kun je zeggen, dat terug kijkt, dat een spiegel is geworden. Zie hiervoor *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlijn: Brinkmann & Bose, 1986). Met dit soort analyses baande Kittler een pad voor literatuur als mediastudie.

18 Ezra Pound, “The Tradition,” *Literary Essays of Ezra Pound*, T.S. Eliot, red. (New York: New Directions, 1968), p. 91.

19 Zie hiervoor bijvoorbeeld: Eric Havelock, *Preface to Plato* (noot 9); J.M. Foley, “Man, Muse, and Story: The Psychohistorical Patterns in *Oral Epic Poetry*,” *Oral Tradition* (1) 1987, 91-107; M.D. Usher, “The Reception of Homer as Oral Tradition,” *Oral Narrative* (1) 2003, 79-81.

20 Voor een uitgebreide analyse van Blakeys muziek in *Dakota*, zie mijn “Back to the Beat” in Sander van Maas, *Thresholds of Listening* (noot 12).

Dakota verbeeldt een mogelijke toekomst van het schrift en het lezen door terug te keren naar het begin ervan met behulp van digitale technologie. De toekomst van het schrift is nu al gebeurd. Het is niets anders dan de vervanging van letters door codes, waarmee de funderende informatietechnologie de computer en niet meer het boek is. Maar dat betekent niet dat het schrift als *stelsel* is uitgewist.²¹ Sterker, de computer zet het systeem van het schrift voort, voor zover het schriftsysteem een systeem met abstracte tekens is waarmee je werelden kunt maken. Die tekens *zelf* hebben niets met de werkelijkheid te maken, zoals dat ook het geval is met computercode. We leven in het systeem van het schrift, niet in het systeem van de werkelijkheid, zoals de psychoanalyticus Jacques Lacan zou zeggen. Dat systeem beeldt geen werkelijkheden af, maar *simuleert* werkelijkheden. Simulatie is dan ook de gedeelde techniek van het alfabetisch schrift en de numerieke computercode, hoe verschillend ook. Wanneer we dan in *Dakota* zien dat het schrift een *technisch* beeld geworden is, dan is dat beeld altijd nog onderdeel van een abstract systeem dat het schrift continueert als een

21 De theorie dat het schrift een systeem is dat ooit een relatie moet of kan hebben gehad met de werkelijkheid, maar in feite functioneert als een zelfvoorzienend systeem, waarbij verschillen tussen talige tekens en niet de relatie tot een werkelijkheid telt omdat dit systeem functioneert *als* een werkelijkheid, is minstens terug te voeren tot de achttiende eeuw in de werken van Edmund Burke, George Campbell en Dugald Stewart. Wij kennen deze theorie voornamelijk via Ferdinand de Saussure en Jacques Derrida. Voor de achttiende eeuw zie Kevin Barry's nog immer inspirerende *Language, Music, and the Sign* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987) en mijn *Musically Sublime* (New York: Fordham University Press, 2009). In het licht van deze theorieën kun je niet stellen dat de computer het schrift heeft overgenomen, maar dat het het schrift juist tot het uiterste heeft doorgevoerd. Zoals Stephen Tyler het ooit zei: "The computer is the sign of the triumph of parology, but it does not overcome writing any more than did moveable type. It undermines the meaning of writing, but it does not alter the means writing represents, for the alphabet is the model, source, and means of analysis and representation. It is not just the facilitation of reason and the instrument of abstraction, it is that reason and abstraction. What is abstraction that is not already the idea of the letter-as-sign?... Representation is the substitution of one appearance for another, of the sign for the thing. It is the idea of mimesis that mimics the substitution of the letter for the sound. Because it takes over, virtually unchanged, these fundamental features of alphabetic writing, the computer cannot overcome writing. It merely carries forward writing's project of the "matrix mind"." Stephen Tyler, "On Being Out of Words" in *Cultural Anthropology* (1) Mei 1986 (geen pagina aanduiding). Te raadplegen op: <http://www.culanth.org/issues/120-1-2-may-1986>.

systeem van substitutie.

De computercode stelt de literatuurwetenschap echter wel voor nieuwe uitdagingen. Zo herinner ik me het moment nog goed dat ik *Dakota* voor het eerst aan studenten liet zien. Ik wist niet wat ik eraan uit moest leggen: door de snelheid van de beelden kon ik de inhoud niet goed bepalen. Wel wist ik dat het interessant werk was, hoe eentonig ook, omdat ik geen mogelijkheden had het te analyseren. Close reading, het belangrijkste instrument van de literatuurwetenschap, was geen geschikte methode dit werk te benaderen. Dat kwam omdat *Dakota* geen rol voor een lezer had. Het had alle instructies al aan zichzelf gegeven. De macht van de lezer was verschoven naar een algoritme.

Wat kunnen we in de literatuurwetenschap met algoritmes? De digitale geesteswetenschap werkt al ruim veertig jaar, sommigen zeggen: al sinds 1949 (toen Roberto Busa begon aan de ontwikkeling van een computer-concordantie op alle woorden in het oeuvre van Thomas van Aquino), met algoritmes om patronen in teksten te herkennen. Dat gebeurt op grote schaal: *big data*. Waar literatuurwetenschappers vroeger vijftig, of misschien honderdvijftig teksten gebruikten om een literatuurgeschiedenis van, zeg, de negentiende eeuw te schrijven, daar 'lezen' digitale geesteswetenschappers nu vijfduizend werken om te bepalen welke genres in welke periode in omloop waren, of lezen ze alle werken van één auteur tegelijk om haar of zijn stijl te kunnen analyseren.²² Dat lezen laten deze wetenschappers uiteraard door intelligente machines doen. Toch zijn voor veel literatuurwetenschappers de methodes van de digitale geesteswetenschap niet aantrekkelijk. Dat komt omdat de literatuurwetenschap niet geïnteresseerd is in feiten en wetten, het bewijzen van hypothesen, of het achterhalen van dat ene juist antwoord.

²² Zie hiervoor bijvoorbeeld: Franco Moretti & Alberto Piazza, *Graphs, Maps, Trees* (New York: Verso Books, 2005), Franco Moretti, *Distant Reading* (New York: Verso Books, 2013), Matthew Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* (Urbana: University of Illinois Press, 2011), Stephen Ramsay, *Reading Machines: Toward an Algorithmic Criticism* (Urbana: University of Illinois Press, 2011).

In de literatuurwetenschap gaat het om open vragen: we denken na en schrijven over teksten om ze “rijker, dieper en zelfs nog gecompliceerder” te maken.²³ We zorgen er zo voor dat die teksten onderwerp van discussie blijven, niet dat ze worden opgelost.²⁴ Stephen Ramsay heeft daarom een algoritmische kritiek voorgesteld—een kritiek die gebruik maakt van digitale middelen zoals algoritmes—waar de literatuurwetenschap *wel* iets aan heeft. Literatuurkritiek, als een vorm van grondige analyse, steunt volgens Ramsay “op een heuristiek van radicale transformatie.”²⁵ Dat bereiken we door nieuwe perspectieven op literaire werken te openen—en dat kan uiteraard via *data mining*. Maar radicale transformatie kan ook gaan om een verandering in de *materialiteit* van teksten. Eerder heeft Jerome McGann dit al *deformantie* genoemd: een



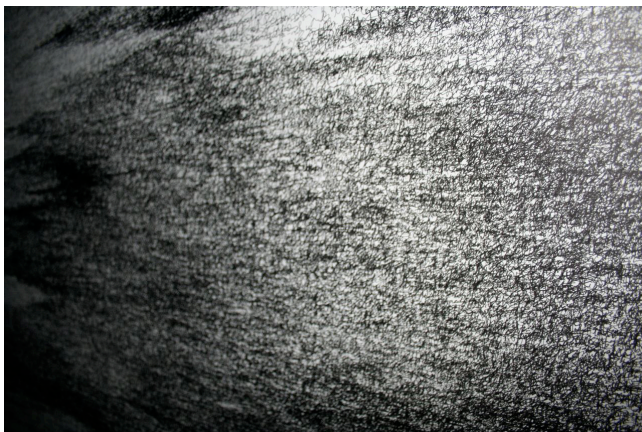
Figuur 5: Zachary Sifuentes, *Fugitive Sparrows* (2008), <http://www.fugitivepoetics.com>

23 Stephen Ramsay, “Algorithmic Criticism” in *A Companion to Digital Literary Studies*, Susan Schreibman and Ray Siemens, red. (Oxford: Blackwell, 2008) (geen pagina aanduiding). Te raadplegen op: <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>.

24 David Lodge maakte natuurlijk de beroemde parodie op een dergelijk streven een werk definitief op te lossen in *Changing Places* (1975): Professor Morris Zapp wil hier een serie commentaren op de literaire canon maken waarmee ieder volgend commentaar overbodig wordt—alles, werkelijk *alles*, zal gezegd zijn. Dat dit een onmogelijk project blijkt te zijn toont uiteraard de culturele betekenis van literatuur aan.

25 Stephen Ramsay, “Algorithmic Criticism.”

strategie waarbij je een tekst opnieuw vormgeeft, opnieuw opbouwt zelfs, en daarmee andere dimensies en mogelijkheden van zo'n tekst naar voren laat komen.²⁶ Een voorbeeld is *Fugitive Sparrows* (2008) van Zachary Sifuentes, waarin hij *alle* gedichten van Emily Dickinson door elkaar op een wit canvas heeft opgetekend.²⁷ Dit werk maakt in een oogopslag de multilineaire, associatieve verbeelding zichtbaar in het werk van Dickinson, die zich in de negentiende eeuw al niet aan de beperkingen van de boekpagina hield. De voortvluchtige mussen van Sifuentes zijn een grafische representatie—zoals hij het zelf zegt—van de dichterlijke potentialiteit van Dickinsons werk. Schriftelijke materialiteit speelt hierbij een sleutelrol, of nog: *de kennis die huist in de materialiteit van het schrift*, niet in de 'immateriële' betekenis van literaire



Figuur 6: Zachary Sifuentes, *Fugitive Sparrows* (2008), <http://www.fugitivepoetics.com>

26 Jerome McGann, *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web* (Londen en New York: Palgrave, 2001). Zie uiteraard ook Katherine Hayles, *Writing Machines* (Cambridge: MIT Press, 2002).

27 Voor Sifuentes' *Fugitive Sparrows* zie <http://www.fugitivepoetics.com>, en mijn "The Dis-Appearance of Writing. Literature and the Imaginary," *Image & Narrative* (4) 2014 (online open access beschikbaar op <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/675>).

teksten. Hoe bereiken we die kennis? Hiervoor moeten we misschien wel te rade bij kunstenaars die woorden in beelden her-denken, zoals Zachary Sifuentes, of de Canadese kunstenaar Louise Paillé die grafische representaties van literair werk van Marguerite Yourcenar, Thomas Mann en vele anderen maakte.

Algoritmische kritiek heeft nog weinig oog voor de materialiteit van teksten. Zoals Ramsay al aangeeft ligt de nadruk nog teveel op het graven naar data in teksten om hypothesen te toetsen, niet om met die data patronen te generen waarmee je teksten radicaal anders kunt verbeelden. Het hoe en waarom van zulke verbeeldingen of herordeningen zou een van de speerpunten moeten zijn in de literatuurwetenschap.

Dakota heeft voor ons al een algoritmische kritiek uitgevoerd. Algoritmes werden hier alleen niet gebruikt voor het opsporen van data, maar om patronen in de *Odyssee* om te zetten naar een digitale materialiteit die juist de *orale* wortels van de *Odyssee* terughalen via de technologie van bewegend beeld. We vermoeden een aanwezigheid van een zanger-verteller in de voorbyschietende woorden en de knipperende schermen, alsof we bij het vuur aan het luisteren zijn. Die aanwezigheid van een zanger-verteller *is* hier het algoritme. McLuhan en anderen hadden in de jaren zestig al voorspeld dat het elektronisch universum het tijdperk van de secundaire oraliteit zou inluiden: een oraliteit die bemiddeld is door de elektronische media (TV, transistor, etc.).²⁸ In een artikel over *Dakota* heb ik dit stille oraliteit genoemd, een situatie waarbij bewegend beeld ons dwingt in een luistersituatie, terwijl we het gesproken woord niet horen—je kijkt alsof je een luisteraar was.

Ook in andere elektronische literaire werken zien we de algoritmische kritiek aan het werk en in verschillende medialabs (zoals het Metalab in Harvard) ontwikkelen media- en literatuurwetenschappers mogelijkheden om kritiek te heroriënteren op de materialiteit van

28 Zie hiervoor McLuhans *The Medium is the Message* en Walter Ong, *Orality and Literacy* (noot 9).

teksten. Het werk van Friedrich Kittler, Johanna Drucker en Katherine Hayles over kunstenaarsboeken, digitalisering, posthumanisme en literatuur is hierin baanbrekend geweest.²⁹ Misschien is dit wel de grootste belofte van digitalisering voor de literatuurwetenschap: niet dat we veel data kunnen halen uit verschillende teksten, maar dat we onderzoeken hoe digitale middelen onze begrip van en onze grip op tekstualiteit, literatuur, cultuur en cultuurkritiek *zelf* radicaal veranderen. Daarnaast moeten we nagaan hoe nieuwe digitale (en ‘analoge’) middelen mogelijkheden bieden om onze kennis anders, mogelijk effectiever vorm te geven, bijvoorbeeld via experimentele vormen van kennisdistributie die aarzelen tussen kunst, ontwerp en wetenschap.

III

Normaal gesproken is het zo dat de literatuurwetenschap gericht is op verhalen en gedichten uit verschillende taalgebieden en verschillende periodes, van de Oudheid tot het digitale heden: een kruispunt van tradities en innovatie, van cultuurgeschiedenis en theoretische reflectie. Literatuurwetenschap is altijd al vergelijkend—daarom heten wij in Amerika steevast *comparative literature*, een interdisciplinaire discipline die daar na WO II grotendeels werd opgebouwd door uit Europa gevluchte (Joodse) wetenschappers met een specialisatie in meerdere (Europese) talen tegelijkertijd. Ik richt mij op die rijke Amerikaanse traditie, van Erich Auerbachs *Mimesis* (1946)—het standaardwerk over realisme in de Westerse literatuur dat hij in ballingschap in Turkije schreef tijdens WO II—tot Emily Apter, Barbara Cassin en Gayatri Spivak. In mijn werk

29 Johanna Drucker, *Grapheses: Visual Forms of Knowledge Presentation* (Cambridge: Harvard University Press, 2014), *The Century of Artists' Books* (verbeterde editie) (New York: Granary Books, 2004); Katherine Hayles, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), *Electronic Literature. New Horizons for the Literary* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008), *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), (met Jessica Pressman, red.) *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013). Hier moet uiteraard ook genoemd worden Lisa Gitelman, *Paper Knowledge. Toward a Media Theory of Documents* (Durham: Duke University Press, 2014), Lori Emerson's *Reading Writing Interfaces* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014) en Jessica Pressman's *Digital Modernism* (New York: Oxford UP, 2014).

maak ik van deze vergelijkende traditie een *media* vergelijkende traditie, die terug te voeren is tot het werk van achttiende-eeuwse filosofen zoals Edmund Burke en Gotthold Ephraim Lessing. Hun theorieën over de relaties tussen woorden, beelden en klanken galmen nog steeds na in de meest *cutting-edge* mediatheorie.

Literatuurwetenschap is in deze leeropdracht dus niet alleen een vergelijking van talen, maar ook een vergelijking van media en kunsten: literatuur in een wisselwerking met schilderkunst, fotografie, film, digitale media, muziek. In Nederland en Vlaanderen heb ik inspirerende collega's op dit gebied wiens werk ik naar hartenlust gebruik: Mieke Bal, Jan Baetens, Odile Heynders, Ginette Verstraete, Ernst van Alphen, Liesbeth Korthals Altes, Anneke Smelik, Liedeke Plate, Yra van Dijk en Els Jongeneel. Ook werk ik graag met kunstenaars die via een andere weg kennis genereren en nieuwe perspectieven openen: Doug Beube, Brian Dettmer, maar vooral het duo Heringa/Van Kalsbeek. Het kijken naar hun werk is vergelijkbaar met het lezen van een vertakte filosofische tekst.

In het VIDI onderzoeksproject *Back to the Book* dat sinds 2011 door NWO wordt gefinancierd, onderzoek ik de impact van digitale technologie op de literatuur met twee aio's: Inge van de Ven en Sara Rosa Espi en een postdoc, Karí Driscoll. Daar is ook nog een postdoc uit Canada bijgekomen, Jason D'Aoust, die onderzoek doet naar Orpheus, opera en digitalisering. Dit project is een antwoord op de voorspelling, veelgehoord in de jaren negentig, dat het einde van de roman nabij was door de digitale revolutie. Wij laten echter zien dat mediageschiedenis niet lineair, maar meervoudig is: het ene medium wist het andere niet uit, maar creëert andere constellaties in een gedeelde media ecologie. Wij zijn geïnteresseerd in het moment waarop nieuwe media de oudere media de ruimte geven om kunst te worden, zichzelf op een andere manier zichtbaar te maken. McLuhan hechtte daarom zoveel belang aan dichters, schrijvers en kunstenaars: zij maken mediaomgevingen waarneembaar, die voor ons onzichtbaar blijven omdat ze onze ervaring al hebben gevormd. Zo zijn de kunsten vaak een alarmsysteem

waaraan we kunnen aflezen dat onze wereld aan het veranderen is. Dit klinkt als een Romantisch geloof in de kunst, maar ik voel er wel wat voor om kunst en literatuur niet meer stoffig in te zetten als cultureel erfgoed maar om het *trainen van de waarneming*—net zoals je rekenkundige of talige vaardigheden traint. Misschien hebben we iets van dat Romantische geloof in de kunst nodig om die waarneming weer scherp te krijgen.

Sara Espi laat binnen ons project zien hoe de *personal zine*, zelfgemaakte tijdschriften die vaak uit subculturele hoek komen, een papieren spoor naast het Internet trekken en zich nadrukkelijk identificeren met ‘oude’ media zoals typemachines, analoge fotografie en kopieermachines. Die zines worden nadrukkelijk slordig, zwart-wit, een beetje stuntelig gemaakt, hun materialiteit heel zichtbaar in het contrast met weblogs. Ze worden verkocht op straat, via het postkantoor, of via websites. Sara laat zien dat de zogenaamde ‘nieuwe’ functie van sociale digitale media helemaal zo nieuw niet is, omdat de zine die functie al minstens sinds de jaren zeventig vervult, in een netwerk van lezers en makers. Hoe verandert de zine in het digitale tijdperk? Sara kan deze vraag bij uitstek kan beantwoorden door haar unieke collectie zines, opgebouwd uit drie continenten.

Inge van de Ven laat zien dat de dood van de roman, en de dood van het boek, al sinds het begin van de boekdrukkunst en het begin van de roman is voorspeld. Sterker, het genre van de roman zou niet kunnen bestaan, niet gedacht kunnen worden, zonder deze voorspelde dood. In een tijd waarin cultuurpessimisten klagen dat mensen niet meer lezen, of alleen nog maar Facebook en Twitterberichten zouden kunnen verwerken, zo toont Inge, daar is juist de *monumentale* roman de afgelopen vijftien jaar bezig met een ongekende opmars in het werk van Roberto Bolaño, William Vollman, Karl Ove Knausgaard en Mark Z. Danielewski. Maar in het digitale tijdperk is die monumentaliteit wel voorgoed getransformeerd. Voor wie het wil proberen: Danielewski heeft het eerste deel (*One Rainy Day in May*, 880 pagina’s) uitgegeven van zijn 27-delige roman *The Familiar*, met bijzondere typografie, de

literaire evenknie van een TV-serie.

Met Kari Driscoll maak ik de bundel *Book Presence in a Digital Age*, waarin we proberen Ramsay's en McGann's pleidooi voor een verandering in de presentatie van literaire kennis in de praktijk te brengen. De monografie *Back to the Book*, over 'analoge' literatuur in het digitale tijdperk, rond ik dit jaar af. Nieuwe projecten staan al gepland. Allereerst is dat een klein project over creatieve intelligentie dat ik met Ted Sanders en onze collega's van orthopedagogiek, Evelyn Kroesbergen en Jan van Tartwijk uitvoer. Specialisten op het terrein van creatieve intelligentie komen naar Utrecht om samen naar mogelijkheden te zoeken voor de toepassing van divergent denken als methode in het onderwijs. Meer projecten op dit gebied volgen hopelijk in de nabije toekomst.

IV

Ik ben dankbaar voor het vertrouwen dat het College van Bestuur, het Faculteitsbestuur en het Departementsbestuur in mij heeft getoond. Speciaal erkentelijk ben ik hiervoor Ted Sanders, Wiljan van den Akker, Anneke van Heycop ten Ham en twee hoogleraren zonder wie ik hier nooit had gestaan: Ann Rigney en Harald Hendrix. Met Ann begon ik te werken op de VU in 2001 en heb ik alles gedaan wat je maar samen kunt doen in de academie. Ik bewonder Anns werk en kracht en ik ben haar zeer erkentelijk voor deze leerstoel binnen Literatuurwetenschap. Door Harald kreeg ik in 2001 mijn eerste baan in Utrecht binnen de groep van mijn bevlogen collega Liedeke Plate die een computerleerprogramma voor de Inleiding Literatuurwetenschap maakte. Toen ik door de keuring van Frank Brandsma kwam mocht ik al snel de Inleiding zelf geven. Ik weet nog dat ik met een ouderejaars studente twee grote Inleidingen naast elkaar gaf en de literaire held Michaël Zeeman *gratis* gastcollege kwam geven omdat hij ooit, op zijn veertiende, het verzameld werk van mijn opa had gelezen en dat zo'n leuk toeval vond. Frank, ik wil je bedanken voor alles wat je voor mij en onze opleiding hebt betekend. Ik ben trots op onze groep die het in het Departement altijd uitstekend doet, en op Sara en Inge die de afgelopen jaren zo sprankelend en overtuigend college hebben gegeven. Ook

ben ik trots op de Literatuurwetenschap in Nederland, met de meeste vrouwelijke hoogleraren van alle geesteswetenschappelijke disciplines, belangrijke internationale publicaties en grote onderzoekbeurzen. We zijn alleen maar beter geworden. Ik heb de afgelopen jaren mijn ideeën steeds kunnen toetsen aan de gedreven studenten van onze groep. Ik wil ze daar hartelijk voor danken, ze waren een bron van inspiratie.

Ik ondervind veel steun en vriendschap van collega-onderzoekers binnen ICON. De eerste pogingen om interdisciplinair onderzoek naar creativiteit op te zetten deed ik met Els Stronks en Feike Dietz. Birgit Kaiser, Kathrin Thiele, Geert Buelens, Iris van der Tuin, Nanna Verhoeff, Maaïke Bleeker en Rosemarie Buikema hebben het werken leuker en het denken spannender gemaakt. Ton Robben heeft mij jaren geleden als mentor de energie gegeven om schier onmogelijke doelen te realiseren. Volgend jaar wordt ons VIDI project afgesloten met een congres in het onderzoeksinstituut van NYU Abu Dhabi. Ik ben het Instituut, Reindert Falkenburg en Sharon Bergman zeer erkentelijk voor hun steun.

Binnen het Departement beleef ik veel plezier en collegialiteit aan Ted Sanders, Hugo Quene, Leo Lentz, Pieta van Wees, Jose Hooman, Annelies van den Hurk, Chantal Verhoef en mijn steun en toeverlaat Els Roza. Ik dank ook Martijn Deenen voor zijn enorme inzet bij het indienen van twee nieuwe onderzoeksvoorstellen.

De mensen door wie het allemaal ooit begon zijn mijn opleider Wil Verhoeven, mijn inspirerende promotores Frank Ankersmit, Arjo Vanderjagt en John Neubauer *en* Renée van de Vall wiens werk het mijne vanaf het begin heeft beïnvloed. Wanneer ik spreek over creativiteit, dan weet zij het wel. Uit diezelfde periode neem ik een rijke Groningse erfenis mee van Eric Jorink, Jan-Hein Furnée, Eelke Muller, Wessel Krul en Josine Blok.

Veel ben ik verschuldigd aan mijn belezen vader, zijn spannende boekenkast, de peperdure Engelse kostschool waar hij me als tiener vijf

heerlijke zomers heen liet gaan, en aan de manier waarop hij verhalen kan vertellen. Misschien was hij in een vorig leven wel een zanger van verhalen. In het bijzonder bedank ik mijn moeder Mia. Als zij mij niet zo optimistisch had voorgeleefd en niet altijd tot het uiterste was gegaan om dingen gedaan te krijgen, weet ik niet hoe mijn leven eruit had gezien. Mijn zussen Gerda en Jantien dank ik voor hun warmte en hun scherpte. Dat ik van experimentele literatuur en houd komt vast doordat we vroeger allemaal door elkaar heen spraken, heel snel, zodat je het met flarden verhalen moest doen die in de lucht bleven hangen. Wat is het dan mooi, Kiene 2, Alou en Carice, om jullie ook gedrieën op te zien groeien.

Lieve zwagers, vrienden en vriendinnen, zonder wie het leven niets voorstelt en er niets aan is: wat geweldig dat we hier allemaal bij elkaar zijn. Speciale dank, ook van Titus, voor Cecile Brand, Céline 't Hart, Aniek van Waning, Femke Bierman, Barbelijn Bertram, Claudia Verhagen, Marilene Strijbos en *last but not least* Willemijn Arends.

Lieve stoere Titus, ik liet vandaag zien hoe het schrift in alles doorklinkt (boeien!) maar jij klinkt door in mijn hele leven—en niet alleen omdat je zo goed kunt drummen. Lieve stoere Sander, hoe jij denkt en wat jij denkt, daarmee blijf jij me steeds weer verrassen. Kennelijk ben je niet alleen een mooie man. Aan jou is deze rede dan ook opgedragen.

Ik heb gezegd.

Bibliografie

- Altena, Arie. 2007. "Epische poëzie nu" in *De Gids*, Jaargang 170. Amsterdam: Balans, pp. 1128-1132.
- Baines, John et al, red. 2008. *The Disappearance of Writing Systems, Perspectives on Literacy and Communication*. London: Equinox.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto: U of Toronto P.
- Barry, Kevin. 1987. *Language, Music, and the Sign*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bertram, Bruce C. en Hogan, Maureen C. 1998. "The Disappearance of Technology: Toward an Ecological Model of Literacy." *Handbook of Literacy and Technology: Transformations in a Post-Typographic World*, David Reinking, Michael C. McKenna, Linda D. Labbo en Ronald D. Kieffer, red. Florence, KY: Routledge, pp. 269-81.
- Brillenburg Wurth, Kiene. 2009. *Musically Sublime*. New York: Fordham University Press.
2011. "Posthumanities and Post-textualities: Reading The Raw Shark Texts and Woman's World". *Comparative literature*, 63 (2), pp. 119-141.
- 2012, red. *Between Page and Screen*. New York: Fordham University Press.
2013. "Re-vision as Remediation - Hypermediacy and Translation in Anne Carson's Nox". *Image [E] Narrative*, 14 (4), pp. 20-33.
2014. "Diffraction, Handwriting, and Intra-Mediality in Louise Paillé's *Livres-Livres*" *Parallax*, 20 (3), pp. 258-273.
2014. "The Dis-Appearance of Writing. Literature and the Imaginary". *Image [E] Narrative*, 15 (4), pp. 70-79.
2015. "Back to the Beat: Silent Orality in Young Hae Chang Heavy Industries" in *Thresholds of Listening*, Sander van Maas, red. NY: Fordham University Press.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Parijs: Galilée.
- Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard. 1996. *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*. Parijs: Galilée.
- Drucker, Johanna. 2014. *Grapheses: Visual Forms of Knowledge Presentation*. Cambridge: Harvard UP.
2004. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Emerson, Lori. 2014. *Reading Writing Interfaces*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Flusser, Vilém. 1987. *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (Göttingen: Imatrix Verlag). 2011. *Does Writing Have a Future?* Vert. Nancy Ann Roth. Minneapolis: U of Minnesota P.

- Gitelman, Lisa. 2014. *Paper Knowledge. Toward a Media Theory of Documents*. Durham: Duke University P.
- Goody, Jack. 1977. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge UP.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, red. 1993. *Writing / Ecriture / Schrift*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Harris, Roy. 2000. *Rethinking Writing*. London: Continuum.
- Havelock, Eric. 1963 *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press.
1971. *Prologue to Greek Literacy*. Cincinnati: University of Cincinnati Press.
1986. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale UP.
- Hayles, Katherine. 2002. *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press.
2005 *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: University of Chicago P.
2008. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame: U of Notre Dame P.
2012. *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: U of Chicago P.
- Houston, Stephen D. red. 2004. *The First Writing: Script Invention as History and Process*. Cambridge: Cambridge UP.
- Innis, Harold. 1972. *Empire and Communications*. Toronto & Buffalo: University of Toronto P.
1973. *The Bias of Communication*. Toronto & Buffalo: University of Toronto P.
- Jockers, Matthew. 2011. *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana: U of Illinois P.
- Joyce, Michael. 2002. "No One Tells You This: Secondary Orality and Hypertextuality." *Oral Tradition* 17.2: 325-45.
- Kittler, Friedrich. 1986. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlijn: Brinkmann & Bose.
- Klobucar, Philip A. 2012. "The ABCs of Viewing: Material Poetics and the Literary Screen" in *From Text to Txtng: New Media in the Classroom*, Paul Budra en Clint Burnham, red. Bloomington: Indiana UP, 126-154.
- Lardinois, A.P.M.H., Blok, J.H. & Van der Poel, M.G.M. 2011. *Sacred Words: Orality, Literacy, and Religion*. Leiden: Brill.
- Lodge, David. 1975. *Changing Places*. London: Secker & Warburg.
- Lord, Albert. [1960] 2000. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard UP.
- Lunenfeld, Peter. 2005. *USER:InfoTechnoDemo*. Cambridge: MIT P.
2011. *The Secret War Between Downloading and Uploading: Tales of the Computer as Culture Machine*. Cambridge: MIT P.

- McGann, Jerome. 2001. *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*. Londen en New York: Palgrave MacMillan.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: U of Toronto P.
1964. *The Medium is the Message*. Toronto: U of Toronto P.
- & Fiore, Quinten. 1967. Agel, Jerome, coördinator. *The Medium is the Message*. New York: Bantam.
1989. *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York: Oxford University Press.
- Moretti, Franco & Alberto, Piazza. 2005. *Graphs, Maps, Trees*. New York: Verso Books.
- Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading*. New York: Verso Books.
- Olson, David R. en Cole, Michael, red. 2006. *Technology, Literacy and the Evolution of Society: Implication of the Work of Jack Goody*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Ong, Walter. 1977. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca: Cornell UP.
2000. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge.
- Parikka, Jussi. 2015. *A Geology of Media*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Pascoe, David. 2009. *Author and Autopilot. The Narratives of Servomechanics*. Utrecht: UU Oratie.
- Pound, Ezra. 1968. "The Tradition," *Literary Essays of Ezra Pound*, T.S. Eliot, red. New York: New Directions.
- Powell, Barry. 1991. *Homer and the Origin of Greek Alphabet*. Cambridge: Cambridge UP.
2012. *Writing: Theory and History of the Technology of Civilization*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Pressman, Jessica. 2008. "The Strategy of Digital Modernism. Young Hae Chang Heavy Industry's *Dakota*" in *Modern Fiction Studies* (54: 2), pp. 302-326.
- & Hayles, Katherine. 2013. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: U of Minnesota P.
2014. *Digital Modernism*. New York: Oxford UP.
- Rao, D. Venkat. 2014. *Cultures of Memory in South Asia. Orality, Literacy, and the Problem of Inheritance*. New Delhi: Springer.
- Ramsay, Stephen. 2008. "Algorithmic Criticism" in *A Companion to Digital Literary Studies*, Susan Schreibman and Ray Siemens, red. Oxford: Blackwell. (geen pagina aanduiding). Te raadplegen op: <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>.
2011. *Reading Machines: Toward an Algorithmic Criticism*. Urbana: U of

Illinois P.

- Reed, Brian. 2013. *Nobody's Business. Twentieth-Century Avant-Garde Poetics*. Ithaca: Cornell UP.
- Roberts, Ben. 2005. "Stiegler Reading Derrida. The Prosthesis of Deconstruction in Technics" in *Postmodern Culture* 16 (1), September.
- Robinson, Andrew. 1995. *The Story of Writing. Alphabets, Hieroglyphs & Pictograms*. London: Thames & Hudson.
2009. *Writing and Script: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP.
- Schnapp, Jeffrey en Michaels, Andrew. 2012. *The Electronic Information Age Book. McLuhan/Agel/Fiore and the Experimental Paperback*. New York: Princeton Architectural Press.
- Schmandt-Besserat, Denise. 1992. *Before Writing* (2 delen). Austin: U of Texas P.
- Scribner, Sylvia en Cole, Michael. 1981. *The Psychology of Literacy*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Soukup, Paul A. 2006. "Contexts of Faith: The Religious Foundation of Walter Ong's Literacy and Orality." *Journal of Media and Religion* 5.3: 175-88.
- Sterne, Jonathan. 2011. "The Theology of Sound: A Critique of Orality." *Canadian Journal of Communication* 36: 207-225.
- Stiegler, Bernard. 1994, 1996. *La Technique et le temps* (twee delen). Parijs: Galilée.
- Street, Brian. 1995. *Social Literacies: Critical Approaches to Literacy Development, Ethnography, and Education*. Reading, MA: Addison Wesley.
- Tyler, Stephen. 1986. "On Being Out of Words" in *Cultural Anthropology* (1) 120, Mei (geen pagina aanduiding). Te raadplegen op: <http://www.culanth.org/issues/120-1-2-may-1986>.
- Young Hae Chang Heavy Industries. 1999. *Dakota*. Te raadplegen op: <http://www.yhchang.com>.
- Zielinski, Siegfried. 2008. *Deep Time of the Media: Towards an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT P.

Curriculum Vitae



Kiene Brillenburg Wurth (1966) studeerde Engels met specialisatie Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen en rondde deze studie *cum laude* af. In 2002 promoveerde zij *cum laude* bij Frank Ankersmit en John Neubauer op het proefschrift *Musically Sublime*, met een onderzoek naar het idee van het sublieme in de Westerse muziek en filosofie tussen de 18de en de latere 20ste eeuw. Tussen 2001 en 2009 werkte ze als UD bij de opleiding Literatuurwetenschap bij de faculteit Geesteswetenschap van de UU, tussen 2010 en 2014 als UHD. Op 1 april 2014 werd zij benoemd tot hoogleraar Literatuur in mediavergelijkend perspectief.

Kiene is gespecialiseerd in de wisselwerking tussen literatuur, media, muziek en kunst. Sinds 2011 is zij projectleider van het VIDI project *Back to the Book*, dat zij samen met 2 aio's (Inge van de Ven en Sara Rosa Espi) en 1 postdoc (Kari Driscoll) tot 2016 uitvoert. Van Kiene verscheen eerder *Musically Sublime* (New York: Fordham UP 2009) en *Between Page and Screen* (New York: Fordham UP 2012), en vele artikelen en hoofdstukken in wetenschappelijke tijdschriften en bundels. Samen met Ann Rigney maakte zij *Het leven van teksten* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2006, 2008). In voorbereiding is de monografie *Back to the Book: Fiction and the Future of Writing*, de bundel *Book Presence in a Digital Age* (met Kari Driscoll) en een speciale uitgave over *Literature and the Material Turn in Comparative Literature* (2017).

Daarnaast is Kiene samen met Evelyn Kroesbergen begonnen aan een nieuw onderzoeksproject over creatieve intelligentie. Zij richt zich in dit onderzoek op de rol die literatuur zou kunnen spelen in de ontwikkeling van divergent denken als methode in het basis- en voortgezet onderwijs.

Sinds 2013 is zij directeur van de Master programma's binnen het Departement Talen, Literatuur en Communicatie.

Colofon

Copyright: Kiene Brillenburg Wurth, 2015

Vormgeving: Communicatie & Marketing, faculteit

Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht

Afbeelding titelpagina: Simon Hantaï, *Écriture Rose* (1958-59),
gekleurde inkt en goudblad op doek, 329,5 x 424,5 cm, *Centre
Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Parijs*.