

## Beelden die gevaar suggereren

Een onderzoek naar de symboliek in de beelden op de omslagen van

Michel Houellebecqs roman *Soumission*



Gerrit Weßel

Begeleid door: Dr. Dennis Kersten

Bachelorwerkstuk

Algemene Cultuurwetenschappen

Radboud Universiteit Nijmegen

15 juni 2019

## Inhoudsopgave

Inleiding	3
<i>Stand van zaken op het onderzoeksgebied en relevantie</i>	4
<i>Onderzoeksvragen en opbouw</i>	5
<i>Het theoretisch kader</i>	5
<i>De theorieën</i>	6
<i>Problematiek van de theorieën</i>	10
<i>Methode</i>	11
1. Hoofdstuk 1: Symboliek in de afbeeldingen	13
1.1 <i>De symboliek in de afbeeldingen op de Nederlandstalige omslag</i>	13
1.2 <i>De symboliek in de afbeeldingen op de Duitstalige omslag</i>	18
1.3 <i>De symboliek in de afbeeldingen op de Italiaanstalige omslag</i>	20
1.4 <i>Conclusie</i>	24
2. Hoofdstuk 2: Symboliek in de typografie	26
2.1 <i>De typografie op de Nederlandstalige omslag</i>	26
2.2 <i>De typografie op de Duitstalige omslag</i>	28
2.3 <i>De typografie op de Italiaanstalige omslag</i>	30
2.4 <i>Conclusie</i>	32
3. Hoofdstuk 3: Conclusie	34
Bibliografie	38
Bijlage	42

## Inleiding

In 2015 heeft de Franse schrijver Michel Houellebecq een roman uitgebracht die als controversieel beschouwd wordt: in *Soumission* gaat het namelijk om een islamitische partij die in 2022 de politieke macht in Frankrijk overneemt. Hoewel de inhoud van dit boek waarschijnlijk op veel verschillende manieren geïnterpreteerd kan worden, is het nog interessanter om de omslagen van *Soumission* te bekijken. In elk taalgebied wordt voor een ander beeld op de omslag gekozen - een bewuste en tegelijkertijd invloedrijke keuze, want de omslag van een boek is het eerste wat een lezer ziet.

Boeken worden meestal binnen een taalgebied uitgegeven, wat betekent dat de boekomslagen per taalgebied verschillen en niet per land. De Duitstalige versie van *Soumission* kan men bijvoorbeeld ook in Oostenrijk en Switzerland kopen. Aangezien de roman zich bezighoudt met de invloed van de islam op Europa, suggereren de beelden op de omslagen in verschillende taalgebieden een bepaalde houding tegenover de islam. Het centrale object van dit onderzoek is daarom de symboliek in de beelden op de omslagen van Michel Houellebecq's roman *Soumission*.

Ik heb ervoor gekozen om drie omslagen van *Soumission* uit verschillende taalgebieden te analyseren. Men zou kunnen verwachten dat de geografische, politieke of religieuze achtergrond van de taalgebieden een rol spelen tijdens het ontwerpen van de boekomslagen. Het is echter bekend dat Houellebecq het recht heeft om omslagen af te keuren, waardoor hij grote invloed op het ontwerpproces heeft (Haan). In plaats van het politieke discours van de taalgebieden te analyseren, is daarom juist een analyse van de symboliek in de beelden een geschikte methode voor dit onderzoek. Ik ga de symboliek in de beelden op de omslagen van de Nederlandstalige, Duitstalige en Italiaanstalige versie

analyseren, omdat ik verwacht dat zij verschillende symbolische boodschappen met betrekking tot de relatie tussen Europa en de islam overbrengen. De voorkanten van deze drie omslagen zijn te vinden in de bijlage.

### *Stand van zaken op het onderzoeksgebied en relevantie*

Het idee dat een omslag een invloedrijk deel van een boek is, sluit vooral aan bij de theorieën over “periteksten” van de Franse literatuurwetenschapper Gérard Genette. Periteksten zijn een subcategorie van parateksten en omvatten alle “door de schrijver of anderen aangebrachte verbale en visuele elementen in een boek die rond de ‘eigenlijke’ tekst zijn geschaard” (Sanders 142). Ze vormen derhalve “de zone waar het pakt met de lezer wordt gesloten” (142).

Periteksten hebben verschillende functies. Ze suggereren onder andere waar een boek over gaat en sturen de interpretatie van de lezer al in een bepaalde richting (142). De lezer kan bovendien aan de hand van de omslag het genre van een boek herkennen of tussen fictie en non-fictie onderscheiden. Periteksten scheppen dus informatie, classificeren een tekst, creëren een verwachtingshorizon, leveren commentaar op de tekst en kunnen naar andere werken verwijzen (142-143). Daarnaast beslissen mensen vaak aan de hand van de omslag of ze een boek gaan kopen of niet.

In Mathijs Sanders peritekstanalyse van Martinus Nijhoffs *De pen op papier* (1936) wordt duidelijk dat vooral periteksten zoals auteursnaam, naam van de uitgeverij, flaptekst of de aanduiding “roman” bestudeerd worden (142-147). In mijn onderzoek wil ik echter juist de relevantie van de visuele kenmerken van literaire teksten benadrukken en daarom alleen de beelden op de omslagen van *Soumission* analyseren. Hierbij horen zowel de afbeeldingen op de omslagen als ook de typografie van de titel en de auteursnaam. Ik wil dus op de

intermediale eigenschappen van literatuur ingaan en onderzoeken in hoeverre alleen de beeldelementen op boekomslagen de interpretatie van een lezer kunnen sturen. Op deze manier wil ik ook het feit onderstrepen dat boekomslagen een “media combination” zijn en daarom altijd een intermediaal fenomeen zijn (Rippl 11).

### *Onderzoeksvragen en opbouw*

In dit onderzoek wil ik daarom de volgende vraag beantwoorden: “Op welke manier suggereert de symboliek in de beelden op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?” Het onderzoek is ingedeeld in twee hoofdstukken, waarin ik twee deelvragen ga beantwoorden. In het eerste hoofdstuk ga ik me alleen bezighouden met de symboliek in de afbeeldingen en ga ik de vraag “Op welke manier suggereert de symboliek in de afbeeldingen op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?” beantwoorden. In het tweede hoofdstuk richt ik me op de vraag “Op welke manier suggereert de symboliek in de typografie op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?” Aan het einde volgt een conclusie, waarin ik de hoofdvraag kan beantwoorden en het onderzoeksproces kan reflecteren.

### *Het theoretisch kader*

De twee belangrijkste theoretische bronnen voor dit onderzoek zijn Roland Barthes' essay “Rhetoric of the Image” (1964) en Theo van Leeuwens artikel “Towards a semiotics of typography” (2006). In beide teksten gaat het erom hoe beeldelementen betekenis creëren. Barthes richt zich op de betekenis van beelden in het algemeen, terwijl van Leeuwen zich

bezighoudt met de betekenis van typografieën. De twee teksten zijn voor mijn onderzoek van belang, omdat de beeldelementen op boekomslagen vooral uit afbeeldingen en de typografie bestaat.

### *De theorieën*

In “Rhetoric of the Image” onderzoekt Barthes hoe tekensystemen verschillende boodschappen uitzenden. Advertenties zijn voor deze methode bijzonder geschikt, omdat zij altijd intentioneel zijn en een bepaalde boodschap willen overbrengen (152). Barthes analyseert daarom een pastareclame van het Franse merk “Panzani”.

Hierbij onderscheidt hij drie vormen van boodschappen: de linguïstische boodschap, de letterlijke boodschap en de symbolische boodschap (154). De linguïstische boodschap bestaat uit de woorden en namen die men op de reclame kan zien. Voor dit onderzoek speelt zij geen grote rol, omdat mijn analyse zich alleen op de beeldelementen van de omslagen richt.

De pure beeldelementen zenden in Barthes’ pastareclame een aantal boodschappen uit: het idee dat iemand terugkomt van de markt, “Italianicity”, het beeld van een evenwichtige en gezonde maaltijd of de compositie die aan stillevens herinnert (153-154). Deze boodschappen zijn de symbolische of gecodeerd-iconische boodschappen en bouwen op culturele kennis (154). Een persoon die naar de pastareclame kijkt, ziet deze boodschappen. Als men echter al deze symbolische boodschappen van de reclame weg zou halen, is het nog steeds mogelijk om de objecten erop te identificeren. Hierbij gaat het dan om de letterlijke boodschap van de objecten op de reclame; de relatie tussen betekenaar en het betekende is in dit geval “quasi-tautological” (154). Dat betekent dat het beeld naar zichzelf verwijst, dus dat de tomaat op de reclame een tomaat is en geen andere boodschap uitzendt. De letterlijke boodschap is

derhalve een boodschap zonder code (154). Barthes maakt hiermee duidelijk dat voor de analyse van beelden twee niveaus nodig zijn: de denotatie en connotatie – de letterlijke betekenis en de culturele, symbolische betekenis.

Volgens hem scheidt de kijker deze twee boodschappen niet, maar ziet denotatie en connotatie tegelijkertijd (155). Het is bovendien niet mogelijk om een beeld zonder connotaties te bekijken, wij zien beelden nooit in hun pure, denotatieve toestand (157). De letterlijke boodschap staat daarom altijd in relatie tot de symbolische boodschap; ze wordt pas zichtbaar als men de connotaties van een beeld verwijdert. De enige boodschap die de letterlijke betekenis overbrengt, is het “first level of intelligibility”, het feit dat we objecten herkennen en niet alleen kleuren en vormen zien (158). Barthes beschouwt de compleet denotatieve toestand van een beeld derhalve als een utopie. Alleen fotografie heeft volgens hem de mogelijkheid om de letterlijke informatie van een object over te brengen, omdat zij de pure toestand vasthoudt (158).

Aangezien de beelden op de omslagen van Houellebecqs *Soumission* allemaal grafisch zijn, spelen de eigenschappen van de fotografie geen rol voor mijn onderzoek. In tegenstelling tot fotografie zijn tekeningen nooit compleet denotatief en zenden altijd een gecodeerde boodschap uit (158). Dit ligt onder andere aan het feit dat tijdens het tekenen bepaald wordt wat men wil afbeelden en wat niet – tekenen reproduceert dus niet “alles” (158). Dit onderstreept dat de omslagen een bepaalde symboliek bevatten en dat een analyse van de connotaties een geschikte methode is om de symbolische boodschappen te onderzoeken.

De connotatieve analyse van een beeld heeft echter ook problematische aspecten, want een beeld kan verschillende en uiteenlopende connotaties oproepen. In de pastareclame heeft Barthes vier symbolische boodschappen geanalyseerd, maar volgens hem zijn er waarschijnlijk nog meer. Het aantal connotaties hangt af van de kennis van de lezer.

Daarnaast kunnen verschillende lezingen van een beeld naast elkaar bestaan (160). Betekenis bouwt voort op een “lexicon” – een soort verzameling van kennis in de lezer (160). Hiermee wil Barthes benadrukken dat betekenis niet alleen door het beeld ontstaat, maar ook door de kijker en de interactie tussen zijn lexicon en de tekens in het beeld (160).

Verder is het volgens hem problematisch dat er geen speciale taal bestaat die eigenschappen van de connotatie uitdrukt of beschrijft. Voor sommige connotaties bedenkt hij woorden zoals “Italianicity”, maar meestal moet men de gewone taal gebruiken om connotaties te beschrijven (161). Het betekende van connotaties is echter ideologisch en de dagelijkse taal is ook een systeem van betekenaars en betekenden en daardoor weer meerduidig (161). Het betekenisgevende object in een bepaald medium noemt Barthes “connotator” – alle connotators samen vormen de retoriek (161). In een beeld zijn derhalve de visuele elementen de connotators die samen de retoriek van het beeld scheppen.

In Theo van Leeuwens “Towards a semiotics of typography” staan de betekenis en de connotaties van typografieën centraal. Aan de hand van verschillende voorbeelden van teksten maakt van Leeuwen duidelijk dat een linguïstische analyse van teksten vaak niet genoeg is om de boodschap van een tekst te begrijpen (140). Volgens hem moet men typografie ook als een semiotisch teken bekijken, omdat typografie vooral in de “screen media” zoals het internet voor communicatie gebruikt wordt (141-142). Van Leeuwen citeert bovendien de Zwitserse designer Hans-Rudolf Lutz die zegt dat vormgeving ook informatie is: “Gestaltung ist auch Information” (142). Dit benadrukt dat de typografie als visueel element boodschappen kan uitzenden.

In de meeste gevallen representeert typografie acties of eigenschappen (Leeuwen 143). Van Leeuwen geeft hier het voorbeeld van een reclame voor kattenvoer, waar het zachte, ronde lettertype het idee van extravagantie weergeeft (143). Daarnaast kan typografie



interacties uitvoeren en een houding tegenover een onderwerp uitdrukken. Ze kan een woord bijvoorbeeld in een waarschuwing of vraag veranderen (143). Typografie kan teksten als modern, traditioneel of ernstig “performen” (143). Bovendien kan zij tekstelementen benadrukken, een samenhang tussen verschillende elementen in een tekst creëren of ze van elkaar afgrenzen (143).

Volgens Van Leeuwen is het belangrijk om typografie niet van andere designvormen te scheiden, want de grenzen tussen bijvoorbeeld illustratie of fotografie worden steeds kleiner (144). Typografie heeft derhalve niet alleen met het lettertype te maken, maar ook met kleur, textuur, driedimensionaliteit of beweging (144). Het is daarom niet efficiënt om zich alleen maar met één semiotische modus bezig te houden als men typografie wil analyseren. Voor een analyse van typografie moet men zich op concepten met een communicatieve functie richten die men op alle semiotische modi kan toepassen (144). Een voorbeeld hiervan is “saliency” – de verschillende manieren waarop men tekstelementen kan benadrukken en laten uitsteken (144). Dit concept kan voor een aantal semiotische modi van belang zijn; typografie kan “saliency” onder andere met behulp van grootte, kleurcontrasten of beweging realiseren (144).

De boodschap die hierdoor ontstaat is relatief onsystematisch en kan het beste via connotaties of “experiential metaphors” beschreven worden (146). Van Leeuwens benadering lijkt derhalve op Barthes’ “Rhetoric of the Image”. Hij definieert connotaties als tekens die een context (een tijdperk, sociale groep of een cultuur) naar een andere context “importeren” en hun ideeën en associaties meenemen. (146). Op deze manier kan bijvoorbeeld een bepaald lettertype associaties met de Oudheid oproepen of aan een elektrisch netwerk herinneren (146).

De “experiential metaphor” beschrijft volgens van Leeuwen de fysieke manier waarop wij een betekenaar ervaren. Betekenis komt hierbij tot stand door wat wij “doen” als wij bijvoorbeeld een bepaald woord articuleren (146). Door deze fysieke actie ontstaat metaforische kennis. Als voorbeeld gebruikt hij het woord “sensualiteit” dat veel mensen op een zachte manier en met een “breathy” stem zouden uitspreken om het intieme idee van sensualiteit weer te geven (147). Na deze uitleg presenteert van Leeuwen een lijst met verschillende kenmerken van typografieën en hun semiotisch potentieel. Hierbij gaat hij onder andere in op de grootte, breedte en rondingen van lettertypes (148-150).

Van Leeuwen laat duidelijk zien dat typografie ook een complex beeldelement is en op dezelfde manier boodschappen kan uitzenden zoals teksten of beelden. Vooral de benadering via connotaties is voor mij geschikt om de symboliek in de beelden op de omslagen van Houellebecq's *Soumission* te analyseren.

### *Problematiek van de theorieën*

Hoewel Barthes' en van Leeuwens teksten voor mij relevant zijn, ben ik me ervan bewust dat de analyse van de symbolische boodschappen van een beeld ook problematisch kan zijn. Zoals ik al heb beschreven, hangen de symbolische boodschappen onder andere van de kennis van de lezer af en kunnen derhalve verschillen. Mijn analyse van de symboliek in de beelden op de omslagen van *Soumission* baseert derhalve alleen op mijn “lexicon”. Mijn duiding van de symboliek ga ik met academische bronnen ondersteunen.

Daarnaast zijn de boekomslagen geen advertenties waardoor ze niet altijd een duidelijke boodschap overbrengen die al van tevoren vaststaat. Barthes zelf benadrukt dat het teken in de literatuur meerduidig is en de betekenaar “heerst” in plaats van het betekende (Pourcq en Strycker 33). Net zoals boekomslagen geen advertenties zijn, kan men hen echter

ook niet als literatuur beschouwen. Niettemin is de omslag een peritekst en hangt hij sterk samen met de tekst, omdat hij een wegwijzer naar de tekst is. Men kan een boekomslag dus als een mix tussen advertentie en literatuur beschouwen: hij zendt vaak geen absoluut heldere boodschap uit, maar de betekenaren zijn niet compleet vrij en laten niet eindeloos veel connotaties toe.

### *Methode*

Net zoals Barthes en van Leeuwen ga ik de symboliek in de afbeeldingen en de typografie op de omslagen van *Soumission* door middel van connotaties analyseren. Het gaat hierbij alleen om de voorkant van de omslagen. De symbolische boodschappen in de afbeeldingen ga ik aan de hand van Barthes' benadering in "Rhetoric of the Image" analyseren. Dat betekent dat ik de afbeeldingen ga "lezen" om tekens te vinden die een symbolische boodschap uitzenden. Volgens Barthes is de volgorde van de lezing niet belangrijk, omdat tekens niet lineair zijn (Barthes 153).

Niettemin valt op dat hij begint met een eerste indruk die het beeld suggereert en zich daarna op de symboliek in de verschillende elementen binnen het beeld richt. Vervolgens behandelt hij de suggesties van de positie en de vormgeving van de visuele elementen (153-154). Op dezelfde manier wil ik de connotaties van de afbeeldingen op de omslagen van *Soumission* analyseren. De symboliek die ik in de afbeeldingen ontcijfer, ga ik onderbouwen met bronnen.

Van Leeuwen presenteert in "Towards a semiotics of typography" connotaties en "experiential metaphor" als twee gelijkwaardige principes om de symboliek van typografieën te onderzoeken. Zoals al in de theorie beschreven, benadrukt hij ook dat deze methoden relatief onsystematisch zijn. In mijn hoofdstuk over de symboliek in de typografie ga ik

daarom de typografie weer lezen en bepalen of de symbolische boodschap via connotaties of een “experiential metaphor” overgebracht wordt. Daarnaast gebruik ik van Leeuwens lijst met kenmerken van typografieën en hun semiotisch potentieel om de connotaties of “experiential metaphors” te onderbouwen.

## Hoofdstuk 1: Symboliek in de afbeeldingen

In dit eerste analysehoofdstuk ga ik me bezighouden met de symboliek in de afbeeldingen op de drie omslagen. Centraal staat hierbij mijn deelvraag “Op welke manier suggereert de symboliek in de afbeeldingen op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?”. Om dit te analyseren, gebruik ik Barthes benadering uit “Rhetoric of the Image” die ik in de inleiding heb beschreven.

### *1.1 De symboliek in de afbeelding op de Nederlandstalige omslag*

Voor de Nederlandstalige omslag van *Onderworpen* heeft de uitgeverij de Arbeiderspers een pictogramachtig hoofd als afbeelding gekozen dat in twee delen gesplitst is (zie afbeelding 1). De kleur van de linkerhelft van het hoofd is een lineaire gradiënt van zwart naar blauw in het midden. Op de hoogte van de ogen ziet men een smalle witte spleet met een zwarte punt erin; andere gezichtskenmerken zijn op deze helft niet te zien. De rechterhelft van het hoofd is een lineaire gradiënt van zwart naar rood. Hij is duidelijker te identificeren als een gezicht, omdat een abstracte neus te zien is en een sigaret op de hoogte van de mond zit. Een witte punt boven de neus suggereert een oog.

Net zoals Barthes in “Rhetoric of the Image” vier symbolische boodschappen uit de pastareclame ontcijferd, is het ook hier mogelijk om meerdere symbolische boodschappen te zien. Ten eerste schept de afbeelding van een gespleten hoofd het idee van een gespleten persoonlijkheid. Betekenaren hiervoor zijn onder andere het kleurcontrast tussen blauw en rood en de twee verschillende gezichtskenmerken en attributen van de helften. Het hoofd heeft dus niet één gezicht, maar twee. De twee kleuren en de gezichtskenmerken worden door middel van een rechte lijn in het midden van het hoofd tegen elkaar afgezet. Deze duidelijke

splitsing tussen de twee helften wekt de indruk dat er twee gezichten of persoonlijkheden in het hoofd “leven”. Een hoofd met twee gezichten kan symbool staan voor twee persoonlijkheden in een lichaam en daarmee voor een identiteitsconflict.<sup>1</sup> Bovendien roept het idee van “twee gezichten hebben” een andere negatieve connotatie op. Iemand die “twee gezichten heeft”, wordt als een ondoorgrondelijk en oneerlijk persoon gezien. Deze uitdrukking wordt onder andere voor mensen gebruikt die op het eerste gezicht wel charmant lijken, maar tegelijkertijd een heel onsympathieke kant hebben (“Two-faced”).

Op de linkerhelft van het hoofd symboliseert de witte spleet met de zwarte punt de oogpartij van het gezicht. Aangezien er verder geen gezichtskenmerken op deze helft te zien zijn, ontstaat de indruk dat de rest van het gezicht bedekt is. Op deze manier wordt de linkerhelft een betekenaar voor een vrouw in een nikab. De nikab is een islamitisch gewaad voor vrouwen dat het hele lichaam behalve de oogpartij bedekt. Hierdoor is de vrouw als individu niet meer te herkennen. In de westerse wereld heeft de nikab daarom een controversiële symboliek. Ten eerste wordt hij in het westers discours als een kledingstuk beschouwd dat vrouwen onderdrukt (Amin-Khan 1601). Hierbij wordt onder andere verondersteld dat vrouwen door mannen of de politiek in islamitische landen gedwongen worden om een nikab te dragen (1601). De nikab staat in het Westen derhalve vaak symbool voor de onderdrukking van de vrouw en vrouwen die zich letterlijk “onderwerpen” aan de islam (1602).

De nikab wordt in het Westen niet alleen als onderdrukking van de vrouw beschouwd, maar tegelijkertijd ook als een bedreiging voor de westerse cultuur. Hij connoteert de beperking van de individuele vrijheid door de islam en wordt in verband gebracht met terrorisme (1602). Het beeld van een nikab heeft in de westerse media daarom een

---

<sup>1</sup> Ian Hacking gebruikt “Two Souls in One Body” als synoniem voor een meervoudige persoonlijkheidsstoring. Hij legt o.a. uit dat het idee van een gespleten persoonlijkheid in de romans en toneelstukken van de romantiek ontstaat. In de 19<sup>e</sup> eeuw wordt de “double personality” een medisch concept (Hacking 838-840).

afschrikkende functie en presenteert de islam als de gevaarlijke “Ander” (1601-1602). De gezichtshelft met de nikab is dus een duidelijke betekenaar voor de islam en zijn negatieve connotaties binnen het westers discours, zoals gevaar, terrorisme en onderwerping van de vrouw.

Zoals al gezegd, zijn op de rechterhelft van het hoofd meer gezichtskenmerken en attributen zichtbaar. De meeste associaties roept waarschijnlijk de sigaret op in plaats van de neus of het oog. Een sigaret denoteert een rookbaar rolletje tabak dat vooral als genotsmiddel gebruikt wordt. De symbolische boodschappen van de sigaret zijn echter uiteenlopend.

Het is mogelijk dat de sigaret een soort plezier symboliseert, omdat zij een genotsmiddel is. Roken roept dus bepaalde beelden op die voornamelijk met de vrije tijd in verband gebracht worden: men rookt op feesten, tijdens een pauze, etc. Juist deze manier van roken zou men als een symbool voor Europa kunnen beschouwen. De sigaret is namelijk onderdeel van de westerse genotscultuur.<sup>2</sup>

Daarnaast connoteert de sigaret een soort “coolness” en rebelse mentaliteit, omdat vooral jonge mensen rokers als “cool” waarnemen (Plumridge e.a. 170-172). Verder wordt roken traditioneel ook eerder met het “risk-taking behavior” van mannen geassocieerd en connoteert daarmee een soort mannelijkheid (Schrock en Schwalbe 289). De sigaret in de afbeelding op de omslag van *Onderworpen* kan dus onder andere al deze symbolische boodschappen uitzenden: plezier, westerse genotscultuur, “coolness”, rebelse mannelijkheid, etc.

De symboliek van de sigaret is echter ook een goed voorbeeld van Barthes argument over het “lexicon” van de lezer (Barthes 160). Het is namelijk mogelijk dat de sigaret nog veel

---

<sup>2</sup> In “The Cigarette, Risk, and American Culture” beschrijft Allan M. Brandt de invloedrijke rol van de sigaret in de Amerikaanse cultuur. De sigaret in het Westen is o.a. gekenmerkt door de kapitalistische tabaksindustrie, massaproductie, massamarketing via advertenties, consumentisme en de genotscultuur (Brandt 157).

meer symbolische boodschappen uitzendt, omdat iedere lezer een andere kennis heeft.

Aangezien de twee gezichtshelften door middel van de verschillende kleuren en gezichtskenmerken als contrasten afgebeeld worden, ontstaat de indruk dat ook de symboliek van de sigaret een contrast tegenover de symboliek van de nikab representeert.

Terwijl de nikab een duidelijk symbool voor de islam is, blijft de symboliek van de rechterhelft nog vaag. De sigaret wekt de indruk dat de rechterhelft Europa representeert, omdat Europa deel uitmaakt van de westerse genotscultuur. Bovendien is het gezicht op de rechterhelft van het hoofd niet versluierd en zou daarom Europa kunnen representeren, aangezien vrouwen in Europa meestal geen nikab dragen. Een andere reden voor deze interpretatie is het idee dat de afbeelding van het gespleten hoofd een gespleten persoonlijkheid of identiteitsconflict symboliseert. Europa en de islam symboliseren twee verschillende persoonlijkheden, omdat de islam in het Westen vaak als de gevaarlijke “Ander” en daarmee als het tegendeel van Europa afgebeeld wordt (Amin-Khan 1602). Deze twee contrasterende persoonlijkheden of ideologieën kunnen naast elkaar het identiteitsconflict van het gespleten hoofd symboliseren. Het feit dat Soumission over de machtsovername van de islam in Europa gaat, impliceert dat het om een conflictueuze relatie gaat. Dit idee wordt juist door het zinnebeeld van de gespleten persoonlijkheid benadrukt: gevaar en onderdrukking leven symbolisch naast vrijheid en genot.

Het conflict tussen de islam en Europa wordt ook door de stijl van de afbeelding gesuggereerd. De pictogramachtige vormen beelden geen realistisch hoofd af, maar abstracte silhouetten. Het is mogelijk om de vorm van het hoofd als een bom te interpreteren, waarbij de sigaret een lont representeert. De vorm herinnert namelijk aan pictogramachtige afbeeldingen van raketbommen (zie afbeelding 2). Als men de vorm van het hoofd als een bom beschouwd, ontstaat een nieuwe symbolische boodschap: het identiteitsconflict tussen de



islam en Europa leidt zinnebeeldig tot een explosie van Europa en lijkt hierdoor nog dramatischer.

Daarnaast presenteert de positie van de twee gezichten een verdere boodschap met betrekking tot deze explosie: de gezichtshelft die Europa representeert, kijkt naar rechts, terwijl de vrouw in de nikab rechtdoor kijkt en op deze manier de lezer aankijkt. Dit oogcontact met de lezer kan een soort bewustzijn van de explosie of zelfs een verantwoordelijkheid voor de explosie connoteren. Hierbij wordt met een vorm van intertekstualiteit gespeeld. De relatie tussen de islam en de bomsymboliek verwijst naar verschillende radicaal islamitische terreuraanslagen in het verleden. Het is daarom mogelijk om de symboliek van de vrouw in de nikab met een symbolische boodschap aan te vullen die in de westerse media vaak terugkomt: de islam is terroristisch en verantwoordelijk voor het identiteitsconflict en de symbolische explosie.<sup>3</sup>

De rechterhelft kijkt weg en ziet de “gevaarlijke” islam niet die achter hem staat. Aangezien de twee gezichtshelften ideologische connotaties oproepen, is het mogelijk dat de Europese blik naar rechts ook zinnebeeldig voor een oriëntatie naar rechtse politiek staat. Vanuit dit perspectief verandert de symbolische boodschap van de rechte gezichtshelft: rechtse politiek vindt van zichzelf dat ze juist niet wegkijkt en ziet het vermeende gevaar van “de Ander” (Gadiner en Simon).

Ik wil nog een keer terugkomen op de pictogramachtige stijl van het beeld, omdat deze stijl als meerduidig ervaren kan worden. Pictogrammen worden gebruikt om een duidelijke boodschap of aanwijzing over te brengen die voor iedereen begrijpelijk is (Pascu e.a. 21). De stijl van pictogrammen is altijd eenvoudig en duidelijk, waardoor hij geschikt is voor

---

<sup>3</sup> Amin-Khan legt in “New Orientalism, Securitisation and the Western Media's Incendiary Racism” uit dat de islam in de westerse media vooral als terroristisch en bedreigend afgebeeld wordt (1599). Het idee dat de vrouw in de nikab verantwoordelijk is voor de symbolische explosie komt dus overeen met het beeld van de islam in de westerse media.

waarschuwingen (21). In het geval van de afbeelding op de Nederlandstalige omslag van *Onderworpen* wordt ook de indruk gewekt dat de pictogramachtige stijl als een waarschuwing bedoeld is. Dit wordt onder andere door de bedreigende symboliek van de nikab en het bomachtige hoofd gesuggereerd. Het waarschuwt de lezer symbolisch voor het identiteitsconflict tussen Europa en de islam en de aankomende explosie.

Door de eenvoudige stijl van de afbeelding ontstaat echter tegelijkertijd een ironische symboliek. Het beeld op de omslag representeert een groot, ideologisch en politiek conflict tussen Europa en de islam – iets wat normaal niet via pictogrammen beschreven wordt. Op deze manier lijkt het conflict minder dramatisch. De eenvoudige, kleurrijke en emotionele stijl creëert een afstand tussen de lezer en de afgebeelde problematiek. Het conflict lijkt opeens minder ernstig en niet serieus bedoelt.

### 1.2 De symboliek in de afbeelding op de Duitstalige omslag

De Duitse versie van *Soumission* werd door de uitgeverij Dumont uitgebracht. Op de omslag van *Unterwerfung* ziet men het hoofd van een grote, zwarte duif (zie afbeelding 3). Hij kijkt rechtstreeks de lezer aan, de ogen staan wijd open. De snavel ziet er scherp uit. In combinatie met de grote ogen lijkt de duif daarom agressief of gespannen. Naast het hoofd is nog een stuk van de vooruit gestrekte buik van de duif te zien. De stijl van de afbeelding is heel realistisch, het zou bijna een foto van een duif kunnen zijn.

Een duif roept uiteenlopende symbolische boodschappen op. Aan de ene kant worden duiven vaak als problematische dieren beschouwd en op een negatieve manier met ratten vergeleken (Jerolmack 72). Er wordt veel gedaan om duiven weg te houden; in sommige steden is het verboden om ze te voeren en in de afgelopen eeuw werden duiven vaak doodgeschoten, vergast of vergiftigd (72). Ze worden als “vieze” dieren beschouwd die

ziektes op mensen kunnen overbrengen (79). Dit maakt duidelijk dat duiven vooral storende dieren representeren en derhalve negatieve connotaties oproepen.

Aan de andere kant staan duiven symbool voor vrede en onschuld (75 en 77). Witte duiven worden als rustige en zachte dieren gezien en zijn vaak fokdieren. Men laat witte duiven vliegen tijdens een bruiloft of grote ceremoniën. Juist in de kunsten worden duiven voornamelijk als personificatie van vrede en rust afgebeeld (Hall 94). Bovendien staat de duif in de christelijke iconografie symbool voor de heilige geest (Hall 94).

Aangezien op de omslag van *Unterwerfung* een zwarte duif afgebeeld is, lijkt het alsof de duif het tegendeel van vrede en rust symboliseert. Dit wordt ook benadrukt door de gespannen houding en agressieve blik van de duif. Hierdoor wekt de duif de indruk dat hij zo gaat pikken of bijten. Daarnaast is een scherpe snavel niet alleen een lichaamsdeel dat gebruikt wordt om granen of zaden op te pikken; hij connoteert tegelijkertijd een soort gevaarlijkheid. Een spitse snavel kan als wapen voor een vogel dienen (Partal). De duif op de omslag zendt dus een bedreigende of “gevaarlijke” symbolische boodschap uit. Onderstrepen wordt het gevaar bovendien door de grote buik van de duif en het feit dat men niet de hele duif ziet. Op deze manier lijkt de duif niet zo klein als hij in de realiteit op straat is – het portretformaat laat de duif machtig eruitzien.

In de afbeelding op de Duitstalige omslag van *Soumission* is geen element te zien dat duidelijk naar Europa of de islam verwijst. Het is daarom ingewikkeld om een boodschap met betrekking tot de relatie tussen Europa en de islam te ontcijferen. Tot nu toe zendt het beeld op de omslag van *Onderworpen* een bedreigende boodschap uit en suggereert het idee dat er een macht is die op elk moment gevaarlijk zou kunnen worden. Aangezien al bekend is dat de roman van Houellebecq erover gaat dat een islamitische partij de politieke macht in Frankrijk overneemt, is het mogelijk dat de duif hier symbool staat voor de islam. Niettemin is er geen

helder teken dat de duif op de omslag van *Unterwerfung* de islam symboliseert, daarom blijft de interpretatie van de duif vaag. Als men de duif echter als een personificatie van de islam bekijkt, ontstaat een duidelijke symbolische boodschap: de islam is gevaarlijk en machtig.

De keuze voor een duif in samenhang met de islam zinspeelt op de bekende uitspraak dat de islam de religie van de vrede is (Ferjani 47). Een witte duif zou in dit geval het perfecte symbool voor de islam zijn. Een zwarte duif als belichaming van de islam kan echter uitdrukken dat de islam juist het tegendeel van vrede is. Deze symboliek sluit aan bij de islamofobe opvattingen in het Westen die de islam als een gewelddadige religie beschouwen (47). Daarnaast wordt de indruk gewekt dat het portretformaat met de dikke buik de macht en de grootte van de bedreigende islam onderstreept.

Aangezien het mogelijk is dat de duif de islam suggereert, kunnen ook de andere negatieve connotaties van de duif een rol spelen. Er wordt dus de indruk gewekt dat de islam net zoals een duif is: hij wordt als storend ervaren en men wil hem graag weg houden. De machtige vorm en agressieve houding van de duif kan echter suggereren dat de islam veel sterker is.

### *1.3 De symboliek in de afbeeldingen op de Italiaanstalige omslag*

De Italiaanse uitgeverij Bompiani heeft als afbeelding voor de omslag van *Sottomissione* een vos gekozen die over een tafel sluipt en om zich heen kijkt (zie afbeelding 4). De afgebeelde scène vindt plaats in een rode ruimte, waarin ook de tafel en de stoel die daarvoor staat met rood licht beschenen worden – alleen de vos heeft zijn eigen bruine kleur met een rode gloed. De omgevingskleur straalt op de vos. Op de elegant gedekte tafel liggen en staan verschillende objecten: bestek, een wijnglas, zout- en peperstel, een bord, een mandje en een snijplank met etenswaren en een vaas met een roos. Opvallend is vooral de stijl van de

vos; hij lijkt op een sculptuur of een 3D-animatie, terwijl de tafel en de stoel op een fotografische lijken. Door zijn opvallende stijl en het feit dat hij een andere kleur heeft dan de andere beeldelementen, lijkt het alsof de vos pas later toegevoegd werd.

Ik wil beginnen met een analyse van de symbolische boodschappen die de tafel uitzendt. Het tafelkleed, de zoutmolens, de nette positie van het bestek en de roos suggereren dat het hier om een restauranttafel gaat. De tafel is perfect gearrangeerd voor een gast. Vooral de roos en het sobere tafelkleed connoteren een soort elegantie die men vaak in dure restaurants ziet. Ze maken duidelijk dat het geen keukentafel of een tafel in een cafetaria is. Daarnaast benadrukken het wijnglas en het mandje de restaurantsfeer. De elegant gedekte tafel suggereert niet alleen een restaurantsfeer, maar kan onder andere ook welstand en beschaafdheid symboliseren (Erickson 231).

De lezer ziet de Italiaanstalige omslag van *Soumission*, wat onder andere door de titel *Sottomissione* wordt gesuggereerd. Hoewel de linguïstische boodschap in dit onderzoek naar de symboliek in de beelden niet van belang is, kan het feit dat het om de Italiaanse omslag gaat de lezer beïnvloeden. Net zoals Barthes in *Rhetoric of the Image* de kleuren van de “Panzani”-reclame als betekenaar voor “Italianicity” beschouwt, kan men de tafel met het wijnglas, het brood en het elegante tafelkleed ook als een symbool voor Italië interpreteren (Ebster en Guist 42-43). Het is dus mogelijk om de restauranttafel als symbool voor een welgesteld en beschaafd Italië te bekijken. Aangezien niemand op de stoel zit, maar het bestek al klaar ligt en het eten op de tafel staat, ontstaat bovendien de indruk dat op een gast gewacht wordt. In plaats van een gast is echter de vos te zien. Hij kijkt naar de lege stoel, terwijl hij over de tafel sluipt.

Een vos roept verschillende connotaties op. Aan de ene kant wordt hij als een achterbaks en dieftachtig dier beschouwd. Dit komt onder andere door zijn rol in de literatuur.

In sprookjes en verhalen belichaamt de vos vaak de bedrieger en “trickster” (Benavides 70). Hij wordt beschouwd als een buitenstaander die s ’nachts alleen rondsluip en op deze manier de culturele normen doorbreekt (70). In veel verhalen bezoekt de vos s ’nachts ook bewoonde gebieden (70). De vos symboliseert dus geheimzinnigheid, listigheid en gevaar.

De vos en de gedekte restauranttafel zijn “connotators” die samen een retoriek vormen, net zoals alle visuele elementen in Barthes’ pastareclame een gehele retoriek scheppen. De tafel roept vooral positieve connotaties zoals elegantie, welstand en “Italianicity” op, terwijl de vos negatief geconnoteerd is en listigheid symboliseert. Er wordt dus een contrast gecreëerd tussen de elegant gedekte tafel en de diefachtige, listige vos. Aangezien de tafel “Italianicity” representeert, is het mogelijk om de tafel ook als een betekenaar voor Europa te bekijken. Er bestaat echter geen duidelijk teken voor de islam. Niettemin wordt de indruk gewekt dat de vos de islam zou kunnen symboliseren.

Deze interpretatie kan men op verschillende manieren onderbouwen: in *Soumission* gaat het om de machtsovername van de islam in Europa. De vos in de afbeelding heeft ook een soort macht, omdat hij over de restauranttafel sluip en niet ontdekt wordt. Het is daarom mogelijk dat de lezer de vos als de islam interpreteert die symbolisch over Europa heen loopt en zijn macht uitoefent.

Daarnaast vormen de negatieve connotaties van de vos een contrast tegenover de positief geconnoteerde tafel, waardoor de vos als de gevaarlijke “Ander” gepresenteerd wordt. Deze symboliek herinnert aan de manier waarop de islam in de westerse media vaak als de gevaarlijke “Ander” wordt afgebeeld (Amin-Khan 1601). De eigen kleur van de vos benadrukt hierbij ook visueel dat hij de “Ander” is, omdat hij niet deel uitmaakt van de roodgekleurde omgeving.

Verder connoteert het woord “sluipen” zelf dat de vos niet ontdekt wil worden, omdat sluipen betekent dat men zich expres heel voorzichtig beweegt. Hierdoor wordt zijn listigheid benadrukt en wordt er gesuggereerd dat de vos een plan heeft die niet ontdekt mag worden. Ook in de afbeelding op de omslag van *Sottomissione* lijkt het alsof de vos voorzichtig om zich heen kijkt om niet ontdekt te worden. Op deze manier kunnen de “connotators” samen een retoriek presenteren met betrekking tot de relatie tussen Europa en de islam: de gevaarlijke islam sluipt door Europa en heeft een geheim plan die niet ontdekt mag worden.

Het is belangrijk om nog een keer op de stijl van de vos in te gaan. Zoals gezegd, lijkt hij op een animatie of een sculptuur. De afgebeelde scène op de omslag maakt namelijk deel uit van een groter kunstwerk (zie afbeelding 5). In het artikel “Copertine uguali: gli editori ci sono o ci fanno?” op de website van het Italiaanse literatuurmagazine *Il Librario* wordt uitgelegd dat de afbeelding op de omslag een fragment is van de kunstinstallatie *Fox Games* (1989) van de Amerikaanse kunstenares en fotografe Sandy Skoglund (Zaninoni).

Skoglund wil in haar kunst de realiteit van vertrouwde plekken veranderen. Hiervoor plaatst zij bepaalde elementen in een heel andere context – in *Fox Games* positioneert zij daarom vossen uit klei in een zaal die ingericht is als een restaurant (“Fox Games”). Ze maakt de vertrouwde wereld tot een droomachtige fantasie (“Fox Games”). De vossen leven hier op een plek die normaal alleen voor mensen toegestaan is. Volgens Skoglund ziet de bezoeker die door deze installatie wandelt dat vossen de menselijke wereld op een heel andere manier ervaren: “The foxes don’t see tables, they don’t see chairs, they don’t know they’re in a restaurant. They just experience different levels of height to jump on” (“Fox Games”).

Skoglunds kunstinstallatie kan als een intertekst dienen die de symbolische boodschap van de afbeelding op de omslag van *Sottomissione* verandert of benadrukt. Het is echter van belang dat de lezer het kunstwerk van Skoglund kent, want intertekstualiteit hangt altijd af

van de belezenheid en vertrouwdheid met een onderwerp. De lezer “ziet de intertekst of ziet die niet” (Pourcq en Strycker 19). Dit sluit aan bij Barthes’ argument over het “lexicon” van de lezer. Een lezer die *Fox Game* niet kent, kan dus een andere symbolische boodschap in de afbeelding zien dan een lezer die het kunstwerk kent.

Als men de betekenis van deze intertekst kent, kan het fragment uit *Fox Games* een bepaalde relatie tussen Europa en de islam suggereren: aangezien de vossen in *Fox Games* de restauranttafel op hun eigen manier gebruiken en niet als restauranttafel zien, wordt de indruk gewekt dat de islam Europa op zijn eigen manier gebruikt en de regels in Europa negeert. Hierdoor symboliseert de vos weer gevaar voor Europa.

Daarnaast gaat het in Skoglunds kunstwerk om het scheppen van een droomachtige fantasie. *Fox Games* kan als intertekst derhalve ook suggereren dat het vermeende gevaar die van de islam uitgaat alleen een droom, een nachtmerrie of een fantasie is en niet de realiteit weerspiegelt.

#### 1.4 Conclusie

Na deze drie analyses kan ik mijn deelvraag “Op welke manier suggereert de symboliek in de afbeeldingen op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?” beantwoorden. Aan de ene kant suggereert de symboliek in de drie verschillende afbeeldingen een soortgelijke relatie tussen Europa en de islam. De drie afbeeldingen op de omslagen bevatten namelijk allemaal elementen die gevaar connoteren. Aan de andere kant hebben de omslagen verschillende niveaus van directheid, meerduidigheid en ironie, waardoor de symboliek niet overal helemaal duidelijk te ontcijferen is.



De afbeelding op de Nederlandstalige omslag heeft bijvoorbeeld een duidelijke betekenaar voor de islam en suggereert de islam als een groot gevaar voor Europa, maar tegelijkertijd wekt de pictogramachtige stijl van de afbeelding de indruk dat deze conflictrijke relatie tussen Europa en de islam ironisch bedoeld is. De agressief lijkende duif op de Duitstalige omslag is daarentegen geen heldere betekenaar voor Europa of de islam, maar scheidt een duidelijke symboliek voor gevaar. In de afbeelding op de Italiaanstalige omslag zijn de betekenaren voor Europa en de islam ook minder duidelijk dan in de afbeelding op *Onderworpen*. De islam wordt hier als een listige en geheimzinnig gevaar voor Europa suggereert, maar de intertekst van *Fox Games* kan de indruk wekken dat dit gevaar voor Europa niet reëel is.

Samengevat kan men zeggen dat de symboliek in de afbeeldingen op de Nederlandstalige, Duitstalige en Italiaanstalige omslagen van Houellebecq's *Soumission* niet duidelijk, maar ambigu zijn. Ze suggereren eerder een gevoel van gevaar dat eventueel van de islam uitgaat. Alle visuele elementen die de islam suggereren, zijn negatief geconnoteerd. De nikab, de agressieve duif en de listige vos wekken de indruk dat de islam een gevaar representeert. De islam wordt in de afbeeldingen op de Nederlandstalige en Italiaanstalige omslagen zelfs als de gevaarlijke "Ander" gepresenteerd.

De elementen die Europa suggereren zijn daarentegen positief geconnoteerd zoals de elegante restauranttafel in de afbeelding op de Italiaanstalige omslag of ze representeren juist het tegendeel van de connotaties die de islam oproept. In de afbeelding op de Nederlandstalige omslag representeert de sigaret bijvoorbeeld het tegendeel van de "onderdrukkende" nikab. Het valt dus op dat de symboliek in de afbeeldingen op de drie omslagen van *Soumission* de relatie tussen Europa en de islam vooral door middel van contrasten suggereert.

## Hoofdstuk 2: Symboliek in de typografie

In dit hoofdstuk ga ik de typografie op de drie omslagen van *Soumission* onderzoeken. De deelvraag die ik ga beantwoorden, luidt: “Op welke manier suggereert de symboliek in de typografie op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?” Zoals in de inleiding besproken, staat van Leeuwens artikel “Towards a semiotics of typography” hier centraal. Ik ga aan de hand van connotaties en “experiential metaphors” de symboliek in de typografie onderzoeken.

### 2.1 De typografie op de Nederlandstalige omslag

De Nederlandse titel *Onderworpen* is zwart en bestaat alleen uit vetgedrukte hoofdletters. Hij staat scheef en er is bijna geen tussenruimte tussen de letters: ze raken elkaar bijna aan en lijken daarom gecompriëerd. Het lettertype is duidelijk leesbaar, hoekig en formeel. De stijl van de titel herinnert aan “punchy” krantentitels die ook meestal zwart en vetgedrukt zijn en niet veel ruimte tussen de letters hebben (Vries 19). Dit idee benadrukt van Leeuwens argument dat een lettertype bepaalde associaties kan oproepen (Leeuwen 146).

Deze krantentitel-typografie wekt de indruk dat de titel de “onderwerping” aankondigt als een nieuwsbericht. In combinatie met de bedreigende symboliek van de nikab-gezichtshelft en de bomachtige vorm van het hoofd, suggereert de typografie dat er een nieuw gevaar is en waarschuwt voor de symbolische explosie. Daarnaast worden vetgedrukte letters vaak gebruikt om een betekenis te benadrukken, om op te vallen of om dominantie te representeren (148). De vetgedrukte letters van de titel *Onderworpen* kunnen onder andere de ernst van het vermeende gevaar benadrukken.

Tegelijkertijd bevat de typografie van de titel ook een ambigu element: de scheve positie van de titel laat de typografie minder serieus of formeel lijken, waardoor de indruk ontstaat dat de gesuggereerde ernst en gevaar van de “punchy” titel ironisch bedoeld is. Daarnaast zijn connotaties van de typografie onder andere afhankelijk van de context en de andere elementen op de omslag (149). De ambigue typografie van de titel sluit dus aan bij de ambigue, pictogramachtige stijl van de afbeelding van het hoofd die ook het idee van ironie oproept. Hierdoor wordt duidelijk dat de afbeeldingen en de typografie samenhangen en een gehele retoriek en symboliek creëren. Op de omslag van *Onderworpen* wordt derhalve de indruk gewekt dat de pictogramachtige stijl van de afbeelding en de typografie van de titel dezelfde ambigue symbolische boodschap uitzenden. Aan de ene kant suggereren ze een gevoel van gevaar, maar tegelijkertijd is het mogelijk dat deze suggestie ironisch bedoeld is.

De voor- en achternaam van de auteur zijn ingebed in balken met afgeronde hoeken die elkaar kruisen. “Michel” staat horizontaal en “Houellebecq” verticaal; de namen kruisen elkaar bij de “E”. Deze typografie van de auteursnaam is de huisstijl van de uitgeverij de Arbeiderspers. Op alle omslagen van Houellebecqs boeken die de Arbeiderspers publiceert, wordt deze typografie van de auteursnaam gebruikt.

De namen die elkaar kruisen, herinneren aan een kruiswoordpuzzel, waardoor de typografie een speelse karakter krijgt. Hierdoor wekt de typografie de indruk dat de symboliek in de afbeelding niet serieus bedoeld is. De speelse stijl van de auteursnaam benadrukt dus niet het idee van gevaar, maar juist weer de ironische symboliek van de pictogramachtige stijl van de afbeelding en de scheve positie van de titel.

De kleur van de letters is wit, terwijl de achtergrondbalk van de voornaam blauw en van de achternaam rood is. Het lettertype is iets ronder dan bij de titel. Hierdoor wordt eerder informaliteit en zachtheid gesuggereerd in plaats van ernst (149). De blauwe en rode kleuren

spiegelen zich weer in de twee gezichtshelften van het hoofd in de afbeelding, zodat het lijkt alsof de auteursnaam hier deel van uitmaakt. Op deze manier creëert de typografie een visuele samenhang tussen auteur en de symboliek in de afbeelding. Hierdoor wordt gesuggereerd dat er een verband bestaat tussen de symboliek in de afbeeldingen en het leven of de persoonlijkheid van de auteur. Er wordt derhalve de indruk gewekt dat het in *Soumission* om een persoonlijk verhaal gaat of om Houellebecq's persoonlijke opvattingen over Europa en de islam. Bovendien is het mogelijk dat het visuele verband tussen auteursnaam en afbeelding het idee oproept dat een van de gezichtshelften Houellebecq zelf representeert. Daarnaast kan de informele en speelse typografie van de auteursnaam suggereren dat de auteur niet heel serieus is en dat het in *Onderworpen* niet om harde feiten gaat.

## 2.2 De typografie op de Duitstalige omslag

Op de omslag van *Unterwerfung* valt op dat de naam van de auteur veel groter afgedrukt is dan de titel. “Michel Houellebecq” staat centraal in zwarte hoofdletters boven de titel en de afbeelding van de duif. Het lettertype is hoekig en dun met normale afstanden tussen de letters. Het lijkt derhalve op een formele en documentachtige stijl, maar de stijl van de “E” en “Q” connoteren nog meer dan alleen zakelijkheid. Ze herinneren aan een modernistisch lettertype<sup>4</sup>.

Aan de ene kant roept het formele lettertype een ernstige en zakelijke sfeer op en suggereert onder andere dat de roman geen vrolijk onderwerp behandelt. Aan de andere kant kunnen ook de connotaties rondom het modernisme een rol spelen. Dit idee sluit aan bij van

---

<sup>4</sup> Het lettertype dat hier gebruikt wordt, lijkt sterk op het lettertype van de bekende poster *L'Atlantique* (1931) van de Franse ontwerper A.M. Cassandre. Hij gebruikt in de poster zowel art deco-elementen als ook kubistische elementen (Rao 2).

Leeuwens definitie van connotaties: volgens hem kunnen tekens ook vanuit de context van een ander tijdperk geïmporteerd worden (146).

In het modernisme tussen 1900 en 1945 ontstaan verschillende avant-garde-kunststromingen zoals bijvoorbeeld het expressionisme, dadaïsme of kubisme (Kleiner 724). Kunstenaars uit deze periode keuren de klassieke, traditionele en academische regels voor de kunst af en zijn op zoek naar nieuwe definities en visies voor de wereld (724). Hun kunst is vaak ook politiek gemotiveerd en drukt intense emoties uit (724). Het modernistisch ogende lettertype van de auteursnaam op de omslag van *Unterwerfung* plaatst Houellebecq dus in de context van het modernisme en wekt de indruk dat hij net zo politiek geëngageerd is als de avant-garde kunstenaars.

De typografie van de auteursnaam is ook een voorbeeld van het concept “saliency” dat ik al in de inleiding genoemd heb (144). Volgens van Leeuwen is “saliency” een belangrijk concept voor typografieën, omdat het een communicatieve functie heeft. Hierbij gaat het om tekstelementen die uitsteken of opvallen tussen de tekstuele omgeving en op deze manier meer aandacht krijgen. De typografie van de auteursnaam op *Unterwerfung* realiseert “saliency” door middel van zijn grootte, het zwart-witte kleurcontrast en de positie boven de duif. Er wordt visueel de indruk gewekt dat de auteursnaam zoals een donkere wolk boven de duif zweeft. De typografie van de auteursnaam versterkt hierdoor de suggestie van gevaar, bedreiging en macht die de agressief kijkende duif symboliseert.

Aangezien de nadruk van de typografie op de auteursnaam ligt, wordt gesuggereerd dat het om een “Houellebecq-boek” gaat. Het concept van “saliency” zorgt dus ervoor dat de connotaties rondom Houellebecq centraal staan: hij staat bekend als fictieschrijver, heeft een hoge status binnen de Europese literatuurwereld en wordt vaak als controversieel beschouwd vanwege zijn kritische houding en beledigingen tegenover de islam (Aïssaoui). Juist omdat

Houellebecq bekend staat als een auteur die op een kritische manier over de islam schrijft, wekt de opvallende typografie van zijn naam de indruk dat het vooral om Houellebecqs persoonlijke opvattingen over de islam gaat. Aangezien bekend is dat hij de islam als “religion dangereuse” beschouwd, wordt gesuggereerd dat de islam in *Soumission* op een negatieve manier afgebeeld wordt (Aïssaoui). De typografie van de auteursnaam op de omslag van *Unterwerfung* laat dus zien dat alleen de typografie al veel over de inhoud van een boek kan suggereren.

De titel *Unterwerfung* is veel kleiner en heeft een minder opvallende typografie. Het lettertype is hetzelfde als bij de auteursnaam; hij lijkt formeel en herinnert aan een modernistisch lettertype. De letters zijn oranje gekleurd. Hierdoor is het contrast met de witte achtergrond niet zo sterk. Hoewel de titel alleen uit hoofdletters bestaat, heeft hij niet dezelfde “saliency”-effect als de auteursnaam en valt daarom minder op. De typografie benadrukt echter wel de bedreigende symboliek van de duif, omdat de oranje kleur van de letters zich weerspiegelt in het agressief lijkende oog van de duif. Bovendien kan het modernistische lettertype suggereren dat het hier om een avant-gardistisch werk gaat.

### 2.3 De typografie op de Italiaanstalige omslag

Op de omslag van *Sottomissione* zijn alle tekstelementen wit en auteursnaam en titel hebben hetzelfde lettertype. De auteursnaam staat helemaal boven op de omslag en is groter dan de titel, terwijl de titel alleen in het midden staat. Er is veel afstand tussen auteursnaam en titel.

Het lettertype van de titel en de auteursnaam is dun, grotendeels hoekig en staat recht. Hierdoor kan het lettertype onder andere als formeel ervaren worden (Leeuwen 149). Aangezien vetgedrukte letters vaak als dominerend beschouwd worden en aandacht trekken,

kunnen dunne of normale letters juist een rustige of zakelijke sfeer scheppen. Typografie kan daarnaast ook een houding tegenover andere afgebeelde elementen uitdrukken (149). Op de omslag van *Sottomissione* wordt de indruk gewekt dat de zakelijke en rustige symboliek van het lettertype de symbolische ernst en “rust” van de afbeelding van de vos en de tafel onderstreept. Er wordt dus niet door middel van vetgedrukte, “punchy” letters een duidelijke, agressieve gevaar gesuggereerd. Het dunne lettertype lijkt eerder de symboliek van de sluipende vos te benadrukken, omdat dat dunne letters, net zoals de vos in de afbeelding, geen aandacht willen trekken (149).

Niettemin maken de titel en de auteursnaam ook gebruik van “saliency”. De naam van Houellebecq valt op vanwege zijn grootte, de hoofdletters en het contrast met de rode achtergrond. Ook voor de titel zijn de hoofdletters en het kleurcontrast uitstekende elementen, maar hij valt vooral op vanwege zijn positie in het midden en zijn afstand tussen auteursnaam en afbeelding. Daarnaast zijn de afstanden tussen de letters van de titel groter, waardoor de titel visueel veel plaats inneemt. Hierdoor trekt de titel aandacht.

Hoewel de titel op verschillende manieren gebruik van *saliency* maakt en uitsteekt, lijkt hij minder dominant of “rustiger” dan de grote auteursnaam. Dit kan men verklaren vanuit van Leeuwens principe van de “experiential metaphor”. Zoals in de inleiding al besproken, zijn voor de analyse van typografieën niet alleen connotaties van belang, maar ook de fysieke manier waarop wij een betekenaar ervaren. De metaforische kennis ontstaat door de articulatie van een bepaald woord (Leeuwen 146). Aangezien de titel op de Italiaanse omslag veel kleiner is dan de auteursnaam en hij in relatie staat tot de sluipende vos, zou men het woord “sottomissione” zacht uitspreken en zelfs fluisteren. Op deze manier wordt de indruk gewekt dat de titel een soort geheimzinnigheid suggereert. Dit komt overeen met de symboliek in de afbeelding van de islam als sluipende en geheimzinnige gevaar.

Terwijl de typografie van de titel het idee van geheimzinnigheid suggereert, benadrukt de grootte van de auteursnaam de rol van de auteur en de status van Houellebecq. De visuele nadruk op de auteursnaam roept de connotaties rondom Houellebecq op die ik al eerder heb besproken. De grote hoofdletters wekken daarnaast de indruk dat het hier om een werk van “de grote” Houellebecq gaat en het formele, “rustige” lettertype kan suggereren dat het om een serieuze roman gaat.

#### 2.4 Conclusie

Het doel van dit hoofdstuk was om mijn deelvraag “Op welke manier suggereert de symboliek in de typografie op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?” te beantwoorden. De analyse van de typografieën op de Nederlandstalige, Duitstalige en Italiaanstalige omslagen van *Soumission* heeft laten zien dat de typografie aan de ene kant een eigen betekenis kan creëren. Aan de andere kant kan de typografie de symboliek in de afbeeldingen benadrukken of veranderen. Samengevat valt op dat de typografie op de drie omslagen de nadruk op Houellebecq als auteur legt en de connotaties rondom zijn naam centraler staan.

Op de Nederlandstalige omslag benadrukt de typografie de ambigue symbolische boodschap die de afbeelding uitzendt. Vooral de speelse typografie van de auteursnaam onderstreept het idee van ironie dat ook door de pictogramachtige stijl in de afbeelding van het hoofd suggereert wordt. Bovendien trekt de stijl van de typografie een visuele samenhang tussen auteursnaam en afbeelding, waardoor de indruk gewekt wordt dat het om een persoonlijk verhaal over Houellebecq gaat. De conflictueuze relatie tussen Europa en de islam die de afbeelding suggereert, wordt op deze manier als een subjectief idee van Houellebecq representeert.



Ook op de omslagen van *Unterwerfung* en *Sottomissione* wordt de auteursnaam door middel van “saliency”-elementen benadrukt. De typografie op de Duitstalige omslag wekt de indruk dat Houellebecq een avant-gardistisch schrijver is en suggereert derhalve ook het idee dat hij politieke visies heeft. Bovendien stuurt de opvallende stijl van de auteursnaam de aandacht naar Houellebecq en de connotaties rondom zijn naam. Deze suggereren een bepaalde houding tegenover de islam die ook de symbolische relatie tussen Europa en de islam kan beïnvloeden.

Dit is ook het geval op de Italiaanstalige omslag van *Soumission*. Daarnaast suggereert de typografie hier ernst en “rust”. Vooral het principe van de “experiential metaphor” maakt duidelijk dat de typografie de symboliek van de sluipende en geheimzinnige islam benadrukt. Samengevat valt op dat de typografie op de drie omslagen Houellebecqs rol als auteur benadrukt en de connotaties rondom zijn naam centraler staan.

### Hoofdstuk 3: Conclusie

Het centrale object van dit onderzoek was de symboliek in de beelden op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie verschillende taalgebieden. Hiervoor heb ik de afbeeldingen en de typografie op de voorkant van de Nederlandstalige, Duitstalige en Italiaanstalige omslagen geanalyseerd. De hoofdvraag die ik wilde beantwoorden, luidde: “Op welke manier suggereert de symboliek in de beelden op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?”

Het antwoord hierop kan ik door middel van mijn twee deelvragen beantwoorden. Ten eerste heb ik me bezig gehouden met de vraag: “Op welke manier suggereert de symboliek in de afbeeldingen op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?” Zoals al eerder beschreven, suggereren de afbeeldingen op de drie geanalyseerde omslagen een soortgelijke relatie tussen Europa en de islam, maar ze verschillen qua ernst, ironie en ambiguïteit. Een element dat zowel in de beelden op de Nederlandstalige, Duitstalige als ook de Italiaanstalige omslag terugkomt, is de suggestie van gevaar. Dit gevaar wordt deels geïroniseerd of als ambigu afgebeeld. Hierbij maken de afbeeldingen onder andere gebruik van contrasten tussen negatief geconnoteerde elementen die de islam suggereren en positief geconnoteerde elementen die Europa representeren.

Mijn tweede deelvraag was: “Op welke manier suggereert de typografie in de afbeeldingen op de omslagen van Michel Houellebecqs roman *Soumission* in drie taalgebieden de relatie tussen Europa en de islam?” De symboliek van de typografie is altijd afhankelijk van de andere elementen op de omslag. Hierdoor wordt de relatie tussen Europa en de islam die de afbeeldingen suggereren, vaak benadrukt. Vooral het lettertype creëert echter soms ook een eigen betekenis. Het schrijft de auteur bepaalde eigenschappen toe of

plaatst hem in een bepaalde context. Op deze manier wordt ook de symbolische relatie tussen Europa en de islam beïnvloedt. Zij lijkt opeens ernstiger of wordt geïroniseerd.

Om samenvattend de hoofdvraag te beantwoorden, zou men kunnen zeggen dat de islam als een gevaar voor Europa gesuggereerd wordt, maar de stijl van de afbeeldingen en de typografie dit vermeende gevaar “becommentariëren” en ernstig, meerduidig of ironisch laten lijken. Dit maakt ook duidelijk dat men de afbeeldingen en de typografie samen moet analyseren om de suggesties van de beelden op de drie omslagen van *Soumission* te begrijpen.

Eerder onderzoek naar periteksten heeft zich vooral op de tekstuele elementen op omslagen gericht. In dit onderzoek wilde ik juist de relevantie van de visuele periteksten benadrukken en onderzoeken in hoeverre alleen de beelden op omslagen de interpretatie van een lezer kunnen sturen. Mijn onderzoek heeft laten zien dat intermediale elementen een grote invloed op de lezer hebben. Zelfs als een lezer *Soumission* niet zou kopen of lezen, wordt hij met de suggesties van de symboliek in de beelden op de omslagen geconfronteerd. Een persoon die de beelden op de omslag van *Soumission* ziet, krijgt de indruk dat de islam in *Soumission* als een gevaar voor Europa beschreven wordt. Dit benadrukt dat alleen de visuele periteksten de tekstinterpretatie van de lezer sturen.

De gebruikte methode en theorie waren geschikt om de symboliek in de beelden op de omslagen te analyseren, maar ze hebben ook problematische aspecten. Zoals in de inleiding uitgelegd, hangt de interpretatie van de symboliek altijd af van het “lexicon” van de lezer of onderzoeker. Met Barthes’ methode in “Rhetoric of the Image” is het dus niet mogelijk om een compleet objectieve analyse van de symboliek in de beelden op de omslagen van *Soumission* uit te voeren. Er is in dit onderzoek derhalve een symboliek die ik niet heb gezien of op mijn eigen manier heb geïnterpreteerd. Het is daarnaast mogelijk dat een andere persoon een andere symboliek in een beeldelement vindt. Niettemin is de lezing van de symboliek niet

helemaal subjectief, omdat het theoretisch kader mij via concepten op een bepaalde manier naar de beelden laat kijken.

Bovendien is in dit onderzoek duidelijk geworden dat de beelden op de drie boekomslagen een minder duidelijke en eenvoudige symboliek hebben dan Barthes' pastareclame. In de inleiding heb ik al beschreven dat men boekomslagen als een mix tussen advertentie en literatuur kan beschouwen. Deze verwachtingen werden bevestigd, omdat de beelden op de omslagen geen duidelijke boodschap overbrengen, maar eerder een sfeer en gevoel creëren. Daarnaast maken de omslagen deel uit van het boek en laten niet eindeloos veel symbolische boodschappen toe.

Van Leeuwens artikel "Towards a semiotics of typography" is heel nuttig voor dit onderzoek geweest, omdat hij het belang van typografie als beeldelement benadrukt en een handig overzicht van verschillende typografische elementen presenteert. Aangezien hij onder andere ook connotaties gebruikt voor de analyse van typografieën, bestaat ook hier het probleem dat de interpretatie van de symboliek alleen op mijn eigen kennis is gebaseerd. Niettemin denk ik dat Barthes methode in "Rhetoric of the Image" en van Leeuwens "Towards a semiotics of typografie" goed geschikt zijn om de symboliek in beelden te analyseren, omdat betekenis vaak door connotaties ontstaat.

Ik denk dat het handig is om in een verder onderzoek nog meer dan alleen drie omslagen van *Soumission* te onderzoeken om een genuanceerder indruk van de representatie van de relatie tussen Europa en de islam te krijgen. Daarnaast is het mogelijk om de beelden op de omslagen van *Soumission* vanuit andere perspectieven te analyseren en bijvoorbeeld dieper in te gaan op Oriëntalisme. Bovendien denk ik dat het interessant is om te onderzoeken in hoeverre de symboliek in de beelden op de omslagen overeenkomt met het discours over de islam in de verschillende landen.

Ikzelf ben dit onderzoek begonnen met verschillende theorieën in het achterhoofd en wilde me ook bezighouden met Oriëntalisme, intermedialiteit en intertekstualiteit. Barthes' methode heeft echter zoveel informatie en interpretaties opgeleverd dat er niet meer genoeg plek was om expliciet op andere thema's in te gaan. Verder werd ik me ervan bewust dat Oriëntalisme en intertekstualiteit ook samenhangen met de connotaties van een beeld en Barthes' theorie deze thema's ook omvat. De uitgebreidheid van Barthes' methode heeft dus ervoor gezorgd dat connotaties in dit onderzoek centraal staan.

## Bibliografie

- Aïssaoui, Mohammed. "Houellebecq et Plateforme: "La religion la plus con, c'est quand même l'islam"." *Le Figaro*, 30 dec. 2014, [lefigaro.fr/livres/2014/12/30/0300520141230ARTFIG00159-houellebecq-et-plateforme-la-religion-la-plus-con-c-est-quand-meme-l-islam.php](http://lefigaro.fr/livres/2014/12/30/0300520141230ARTFIG00159-houellebecq-et-plateforme-la-religion-la-plus-con-c-est-quand-meme-l-islam.php). Geraadpleegd op 2 mei 2019.
- Amin-Khan, Tariq. "New Orientalism, Securitisation and the Western Media's Incendiary Racism." *Third World Quarterly*, jrg. 33, nr. 9, 2012, pp. 1595-1610. *Taylor & Francis Online*, [www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01436597.2012.720831](http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01436597.2012.720831). Geraadpleegd op 22 mei 2019.
- Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image." *Image, Music, Text*. Vertaald door Stephen Heath, *Hill and Wang*, 1977, pp. 152-163.
- Benavides, Pelayo. "Animal Symbolism in Folk Narratives and Human Attitudes towards Predators: An Analysis of their Mutual Influences." *Folklore*, jrg. 124, nr. 1, 2013, pp. 64-80. *Taylor & Francis Online*, [www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0015587X.2013.767484](http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0015587X.2013.767484). Geraadpleegd op 16 mei 2019.
- Brandt, Allan M. "The Cigarette, Risk, and American Culture." *The MIT Press*, jrg. 119, nr. 4, herfst 1990, pp. 155-176. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/20025343?seq=14#metadata\\_info\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/20025343?seq=14#metadata_info_tab_contents). Geraadpleegd op 12 apr. 2019.
- Ebster, Claus, en Irene Guist. "The Role of Authenticity in Ethnic Theme Restaurants." *Journal of Foodservice Business Research*, jrg. 7, nr. 2, 5005, pp. 41-52.

*Taylor & Francis Online*, [www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J369v07n02\\_04](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J369v07n02_04).

Geraadpleegd op 14 jun. 2019.

Erickson, Bonnie H. "Culture, Class, and Connections." *American Journal of Sociology*, jrg. 102, nr. 1, 1996, pp. 217–251. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/2782191](http://www.jstor.org/stable/2782191). Geraadpleegd op 14 jun. 2019.

Ferjani, Mohamed Chérif. "Islam, paix et violence." *Revue Projet*, jrg. 281, nr. 4, 2004, pp. 47-52. *Cairn.Info*, [www.cairn.info/revue-projet-2004-4-page-47.htm#](http://www.cairn.info/revue-projet-2004-4-page-47.htm#).

Geraadpleegd op 25 mei 2019.

"Fox Games." *Denver Art Museum*, [www.denverartmuseum.org/edu/object/fox-games](http://www.denverartmuseum.org/edu/object/fox-games).

Geraadpleegd op 18 apr. 2019.

Gadinger, Frank, en Elena Simon. "Kalkulierte Ambivalenz, mobilisierte Ängste und volksnahe Inszenierung: Rechtspopulistische Erzählstrategien in Wahlkampagnen und Regierungspraxis." *Zeitschrift für Politikwissenschaft*, jrg. 29, nr. 1, mrt. 2019, pp 23-52. *Springer Link*, [link.springer.com/article/10.1007%2Fs41358-019-00176-5](http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs41358-019-00176-5).

Geraadpleegd op 13 jun. 2019.

Haan, Martin de. Persoonlijk interview. 21 mrt. 2019.

Hacking, Ian. "Two Souls in One Body." *Critical Inquiry*, jrg. 17, nr. 4, zomer 1991, pp. 838-867. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1343746](http://www.jstor.org/stable/1343746). Geraadpleegd op 14 apr. 2019.

Hall, James. *Hall's Iconografisch handboek*. Primavera Pers, 2009.

Jerolmack, Colin. "How Pigeons Became Rats: The Cultural-Spatial Logic of Problem Animals." *Social Problems*, jrg. 55, nr 1, 1 feb. 2008, pp. 72–94. *Oxford Academic*, [www.academic-oup-com.ru.idm.oclc.org/socpro/article/55/1/72/1640224](http://www.academic-oup-com.ru.idm.oclc.org/socpro/article/55/1/72/1640224).

Geraadpleegd op 25 mei 2019.

- Kleiner, Fred S. "Modernism in Europe and America , 1900 to 1945." *Gardner's Art through the Ages*, Wadsworth, 2014, pp. 722-785.
- Leeuwen, Theo van. "Towards a semiotics of typography." *Information Design Journal*, jrg. 14, nr. 2, jan. 2006, pp. 139-155. *John Benjamins e-Platform*, www.jbeplatform.com/content/journals/10.1075/idj.14.2.06lee. Geraadpleegd op 29 apr. 2019.
- Partal, Yago. "Birds, their Different Beaks and the Functions they Perform." *Zoo Portraits*, 15 jun. 2018, www.zooportraits.com/birds-different-beaks-functions/. Geraadpleegd op 14 jun. 2019.
- Pascu, Nicoleta-Elisabeta, e.a. "Pictogram Language." *Journal of Industrial Design and Engineering Graphics*, jrg. 13, nr. 1, okt. 2018, pp. 21-24, www.sorging.ro/jideg/index.php/jid/article/view/401. Geraadpleegd op 12 jun. 2019.
- Plumridge, Elizabeth W., e.a. "Performing Coolness: Smoking Refusal and Adolescent Identities." *Health Education Research*, jrg. 17, nr. 2, apr. 2002, pp. 167–179. *Oxford Academic*, academic-oup-com.ru.idm.oclc.org/her/article/17/2/167/661472. Geraadpleegd op 13 jun. 2019.
- Pourcq, Maarten de, en Carl de Strycker. "Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie: opvattingen, denkers en concepten." *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, geredigeerd door Yra van Dijk e.a., Vantilt, 2013, pp. 15-59.
- Rao, Deepa. "L'Atlantique Cassandre." *Optic Awareness*, apr. 2014, www.sweetsymbiosis.files.wordpress.com/2014/04/d-rao-finaldesignreportessay.pdf. Geraadpleegd op 31 mei 2019.
- Rippl, Gabriele. "Introduction." *Handbook of Intermediality*, geredigeerd door Gabrielle Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 1-32. *De Gruyter Online*,



[www.degruyter.com/view/books/9783110311075/9783110311075002/9783110311075-002.xml](http://www.degruyter.com/view/books/9783110311075/9783110311075002/9783110311075-002.xml). Geraadpleegd op 6 jun. 2019.

Sanders, Mathijs. “Gérard Genette & *De pen op papier* van Martinus Nijhoff.” *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, geredigeerd door Yra van Dijk e.a., Vantilt, 2013, pp. 139-150.

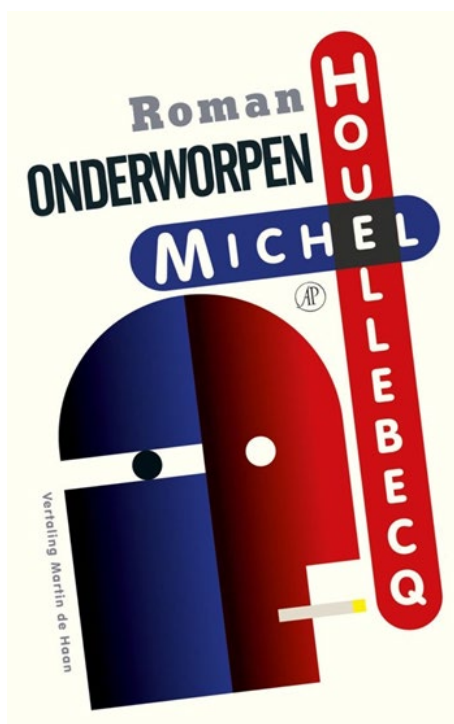
Schrock, Douglas, en Michael Schwalbe. “Men, Masculinity, and Manhood Acts.” *Annual Review of Sociology*, jrg. 35, 2009, pp. 277–295. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/27800079](http://www.jstor.org/stable/27800079). Geraadpleegd op 14 apr. 2019.

“Two-faced.” *Cambridge Dictionary Online*, 2019, [www.dictionary.cambridge.org/dictionary/english/two-faced](http://www.dictionary.cambridge.org/dictionary/english/two-faced).

Vries, James de. “Newspaper Design as Cultural Change.” *Visual Communication*, jrg. 7, nr. 1, feb. 2008, pp. 5–25. *SAGE Journals*, [journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470357207084862](http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470357207084862). Geraadpleegd op 29 mei 2019.

Zaninoni, Paolo. “Copertine uguali: gli editori ci sono o ci fanno?” *Il Libraio*, 21. jan. 2015, [www.illibraio.it/copertine-uguali-gli-editori-ci-sono-o-ci-fanno-168599/](http://www.illibraio.it/copertine-uguali-gli-editori-ci-sono-o-ci-fanno-168599/). Geraadpleegd op 18 apr. 2019.

Bijlage



Afbeelding 1: “De Nederlandstalige omslag van *Soumission*.” *De Arbeiderspers*, [www.singeluitgeverijen.nl/de-arbeiderspers/boek/onderworpen/](http://www.singeluitgeverijen.nl/de-arbeiderspers/boek/onderworpen/).



Afbeelding 2: “Illustratie van een raketbom.” *YWD*, [www.yawebdesign.com/explore/cartoon-missile-png/](http://www.yawebdesign.com/explore/cartoon-missile-png/).



Afbeelding 3: “De Duitstalige omslag van *Soumission*.” Dumont, [www.dumontbuchverlag.de/buch/houellebecq-unterwerfung-9783832197957/](http://www.dumontbuchverlag.de/buch/houellebecq-unterwerfung-9783832197957/).



Afbeelding 4: “De Italiaanstalige omslag van *Soumission*.” *Il Libraio.it*, [www.illibraio.it/copertine-uguali-gli-editori-ci-sono-o-ci-fanno-168599/](http://www.illibraio.it/copertine-uguali-gli-editori-ci-sono-o-ci-fanno-168599/).



Afbeelding 5: “Foto van *Fox Games*.” *Denver Art Museum*,  
[www.denverartmuseum.org/edu/object/fox-games](http://www.denverartmuseum.org/edu/object/fox-games).