

De besmettelijkheid van jingles. Don DeLillo's *Underworld* als soundtrack

Sytze Steenstra

“Everything is connected”, alles heeft met alles te maken: dat is het centrale thema van Don DeLillo's *Underworld*.¹ In DeLillo's roman, zijn chef d'oeuvre uit 1997, wordt een veelomvattend beeld geschilderd van de Amerikaanse cultuur tijdens en na de koude oorlog, waarin reclame, godsdienst, de artistieke *underground*, entertainment, sport, consumentisme, afvalverwerking en het militair-industrieel complex ondergronds op talloze manieren met elkaar samenhangen. Maar in plaats van de hier verouderd aandoende metafoor *geschilderd* te gebruiken, is het beter te zeggen dat DeLillo zijn roman heeft *gemonteerd*: DeLillo heeft de reputatie een auteur te zijn die filmisch schrijft, en volgens eigen zeggen werd hij als beginnend schrijver meer beïnvloed door Godard dan door welk boek ook.² DeLillo's werk is in hoge mate zelfbespiegeld, en wanneer in een studie over zijn werk wordt geconstateerd dat hij de techniek en de dubbelzinnigheden van film gebruikt om de schadelijke effecten van de filmische voorstellingswijze op de subjectiviteit zichtbaar te maken³, is dat een conclusie die enkel herhaalt wat DeLillo in zijn romans keer op keer uitdrukkelijk beschrijft. De verwevenheid van de massamedia met de hedendaagse cultuur wordt vaak aangeduid als 'de macht van het beeld', 'de hedendaagse beeldcultuur', enzovoorts, maar wie zulke termen ook op het werk van DeLillo toepast, stelt film en televisie al te gemakkelijk gelijk aan beeld. De beeldenstroom van de media is mede zo opdringerig omdat er een geluidsstroom bijhoort, en de overtuigingskracht van *Underworld* is mede te danken aan de wijze waarop DeLillo de soundtrack van de media in zijn tekst verwerkt.

Volgens de invloedrijke onderzoeker van popmuziek Simon Frith verdient het anonieme en gezichtsloze geluidsdecor in het algemeen meer kritische aandacht dan het gewoonlijk krijgt:

Film music is an oddly neglected area of popular music studies (and has been of even less interest to film scholars). I say “oddly,” because if we include under the label the soundtracks of commercials on television, then it is arguable that this is the most significant form of contemporary popular music; or at least, of the popular understanding and interpretation of instrumental music.⁴

Popmuziek is een van de vormen van massacultuur die DeLillo in zijn werk analyseert en imiteert, samen met gewelddadige thrillers en complottheorieën, reclame, science fiction, militaire tactieken, film en televisie⁵ – aldus literatuurwetenschapper Mark Osteen in *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. (Dat op dit lijstje ook complottheorieën en militaire tactieken staan, wijst er al op dat volgens

DeLillo de uitwisseling tussen media en historische werkelijkheid verreichende gevolgen heeft.) De personages in DeLillo's romans onderhouden een osmotische relatie met de diverse media: de boodschappen en stilistische eigenaardigheden van het medialandschap sijpelen voortdurend door naar de uitspraken, handelingen en dromen van de karakters. Het loont daarom de moeite na te gaan welke plaats de soundtrack, het mengsel van nadrukkelijk aanwezige en onopvallend achtergrondgeluiden dat meestal onmisbaar is om aan een film emotionele continuïteit en overtuigingskracht mee te geven, inneemt in DeLillo's 'filmisch gemonteerde roman' *Underworld*.

Het is niet altijd gemakkelijk om in deze roman de muzikale of 'auditieve' tekstelementen te onderscheiden van de 'gewone', niet muzikale en evenmin aan akoestische kwaliteiten refererende passages. Wanneer is een los woord of een kort zinnetje een jingle, verwijzend naar radio of t.v., en wanneer niet? Om niet in een louter formele behandeling van dit soort kwesties te vervallen, begin ik met de rol die popmuziek en populair geluid spelen in twee oudere romans van DeLillo, *Great Jones Street* uit 1973 en *White Noise* uit 1985.

Great Jones Street heeft als hoofdpersoon een rockster, Bucky Wunderlich, die bezig is te bezwijken onder de druk van zijn roem en van de messianische verwachtingen die zijn fans van hem hebben. Hij sluit zich af van zijn publiek en van de publiciteitsmachinerie die hem omringt, om in alle eenzaamheid op zoek te gaan naar een overtreffende vorm van authenticiteit. Wunderlich is duidelijk gemodelleerd naar voorbeelden als John Lennon en Bob Dylan; zoals de laatste ooit in afzondering zijn 'Basement Tapes' opnam, heeft Wunderlich zijn 'Mountain Tapes'. Wunderlich meent op weg te zijn naar een taal van pure emotionele eenvoud; maar DeLillo heeft in zijn boek een pastiche van publiciteitsmateriaal opgenomen, een 'Superslick Mind Contracting Media Kit' met 'The Bucky Wunderlick Story - Told in news items, lyrics and dysfunctional interviews', plus een uittreksel uit 'The Mountain Tapes' ('Press Preview and Record Industry Orientation'), waaruit zonneklaar blijkt dat de songteksten van Wunderlich, begonnen als surrealistisch maar herkenbaar politiek protest, langzaam maar zeker overgaan in onsamenvangende en regressieve wartaal – wat geen afbreuk doet aan hun waarde als grondstof voor de muziekindustrie.

DeLillo gebruikt Wunderlichs verhaal als een stramien waarop hij zijn ideeën over de identieke tendenzen in de subcultuur van de rockmuziek, de drugsscène en de massamedia kwijt kan. Alledrie lijken te streven naar een zo grootschalig mogelijk geëxploiteerde toestand van opwinding of roes, zodat ze als het zo uitkomt gemakkelijk elkaars functie kunnen overnemen. Deze onderlinge verwisselbaarheid beheerst zowel de plot als de subplots van *Great Jones Street*. De pers slaagt erin de afwezigheid van Wunderlich uit het schijnwerperlicht te transformeren in een voortdurende stroom van geruchten en speculaties die zijn roem slechts vergroot; en een pakketje dat

kostbare originele opnames van de 'Mountain Tapes' bevat wordt in een reeks schimmige deals ingezet als betaling en als losgeld voor een even groot pakje dat een nieuwe superdrug bevat. Bovendien worden in DeLillo's romans de uitspraken via de media net zo gepresenteerd als uitspraken van romanpersonages zelf, zodat de lezer zich keer op keer moet afvragen wie of wat er nu eigenlijk aan het woord is, en het is kenmerkend voor DeLillo's schrijverschap dat verschillende personages deze onderlinge uitwisselbaarheid openlijk bespreken, zonder er echter aan te kunnen ontsnappen. Neem het volgende voorbeeld, waarin een assistent van Bucky Wunderlichs platenmaatschappij zijn hart lucht, gevolgd door anonieme vertelinstantie (of is het Wunderlich zelf?) die een avondje radio luisteren samenvat:

The underground's come up with a superdrug. Did you hear about that? The news leaves me cold frankly. Music is the final hypnotic. Music puts me just so out of everything. I get taken beyond every reference that indicates who I am or how I behave. Just so out of it. Music is dangerous in so many ways. It's the most dangerous thing in the world.

Late in the day it snowed. The men on the radio went wild with news of heavy snow. They seemed unable to stop talking, station after station, into the night, bulletins, announcements, news specials. Every station was on alert for more news of the snow. Programs were interrupted. Announcers sounded close to insanity, their voice levels soaring. Snow watch. Snowplows. Heavy snow. Snowstorm. Deep snow. Big white snow. [...] Their voices nearly cracked with unprecedented mad lyricism as they gave their authoritative reports. It was real snow and it was falling now, at this identifiable point in time. [...]

Then it stopped. Everywhere the snow stopped falling. The announcers tried to calm themselves. Their disappointment wasn't easy to conceal. Disaster and its various joys had made them hoarse, brought them close to sobs, and now they had to dig themselves out of this massive ecstasy.⁶

Dit fragment maakt duidelijk welk thema DeLillo onvermoeibaar varieert en verfijnt: in de moderne Amerikaanse samenleving spelen de media een zodanige rol dat waarneming en verdoving, esthetische ervaring en anesthesie, niet meer te onderscheiden zijn.

White Noise (een technische aanduiding voor uniforme ruis die geen enkele vorm van informatie bevat) is de roman waarin DeLillo zijn thematiek verder uitwerkt; ditmaal is zijn onderwerp de melding van een wolk dodelijk gif op het televisiejournaal, een bericht waarvan DeLillo ooit opmerkte dat het door de veelvuldige herhaling net zo vertrouwd wordt als weerbericht. Voor dit artikel is alleen van belang dat in *White Noise* duidelijk drie manieren te onderscheiden zijn waarop DeLillo het gedruis van mediastemmen verwerkt.⁷ In de eerste plaats neemt hij in zijn tekst drietallen losse woorden op, die niet aan een specifieke verhaallijn of vertelpositie te relateren zijn; meestal zijn dit merknamen, soms ook produktaanduidingen of acroniemen. 'Dacron, Orlon, Lycra Spandex.' 'The Airport Marriott, the Downtown Travelodge, the Sheraton Inn and Conference Center.' 'Krylon, Rust-Oleum, Red Devil.'⁸ In de tweede plaats

neemt DeLillo in sommige scènes frases op die rechtstreeks zijn ontleend aan een radio of televisie die aanstaat, en die een satirisch commentaar vormen op de handelingen of uitspraken van de romanpersonages in die zelfde scène. Bovendien zijn er verscheidene personages in de roman die lukraak zinsnedes herhalen die ze eerder hebben opgepikt. In de woorden van DeLillo-kenner Osteen: 'All three varieties function not only as commentary and imitation of electronic media, but also as holy chants that invoke commodities for protection or supplication. Through them, *White Noise* becomes a book of spells, a book of products, a literary TV set that channels the discourse of commodities.'⁹ Het is veelzeggend dat DeLillo 'Panasonic', een merknaam voor, zoals dat heet, consumentenelectronica, heeft overwogen als titel voor deze roman.¹⁰

Underworld is veel omvangrijker dan de eerdere romans; de paperback-uitgave van Simon and Schuster telt maar liefst 827 bladzijden, waarin veel thema's en literaire technieken uit ouder werk terugkeren. Ook de ambities van *Underworld* zijn grootschalig. Ze zijn misschien het gemakkelijkst te beschrijven in algemene termen: *Underworld* wordt wel gerekend tot het genre van de 'historiografische metafictie', wat wil zeggen dat de roman doelbewust de aandacht vestigt op zijn eigen fictionele status, en tegelijk de status van officiële geschiedschrijving in twijfel trekt, door de grens tussen geschiedenis en fictie te laten vervagen¹¹ en door te laten zien dat de loop van de geschiedenis in hoge mate bepaald wordt door ficties, door collectieve en persoonlijke fantasie. De geschiedenis die DeLillo daarbij op het oog heeft is die van het naoorlogse Amerika en van de Koude Oorlog.

DeLillo stelt deze vijftig jaar geschiedenis voor als een enorm complex weefsel waarin alles met alles correspondeert. Hij daalt af in een onderwereld van echo's en weerspiegelingen, waardoor ieder woord, iedere klank en ieder beeld zijn aangetast. Zoals een woord onherkenbaar kan worden wanneer het in een kring van kinderen fluisterend van oor tot oor gaat, zo is in DeLillo's wereld iedere waarneming aangetast doordat hij herhaaldelijk is opgeslagen, gereproduceerd, tot object van onderhandeling gemaakt, herijkt, geïmiteerd. Natuurlijk spelen de media hierin een centrale rol, maar zij zijn tegelijkertijd maar een onderdeel van de industrie als geheel, die op zijn beurt weer verweven is met het militaire complex. "Everything is connected", zo maakt DeLillo duidelijk in zinnen die inderdaad alles aan alles lijken te kunnen koppelen:

She realized she'd been seeing Mick Jagger's mouth everywhere she went for some time now. Maybe it was the corporate logo of the Western world, the leer and pout that follows you down the street [...] she said, "I think that everything that everybody's eaten in the last ten years has gone into that mouth." (382)

In DeLillo's wereld kan de moeizame stoelgang van een internationaal handelaar in chemisch afval ertoe leiden dat de geur van zijn ontlasting wordt omschreven als 'infused with what, with geopolitics' (312), of is het vensterglas in de Sovjetunie zo dun dat het kan breken zodra bij het raam

een woord met teveel medeklinkers wordt uitgesproken; de onderliggende reden daarvan is dat de produktiecapaciteit van de Sovjets is opgeslokt door het maken van grotere bommen dan ze in het Westen zelfs maar kunnen dromen. (312-13) In dit universum verbindt een enkele terloopse blik schijnbaar moeiteloos de watertanks op New Yorks gebouwen met het World Trade Center en produkten in de schappen van de supermarkten:

She loved the tanks she saw from the roofs, perched everywhere, old brown wood with tops like coolie hats. They often built the tanks right on site, the way you make a barrel, grooved staves bound with metal hoops, and of course the twin towers in the distance, a model of behemoth mass production, units that roll identically off the line and end up in your supermarket, stamped with the day's prices. (377-78)

Natuurlijk is DeLillo's literaire montagetechniek ook hier weer nadrukkelijk gerelateerd aan de esthetiek van film. In het midden van zijn roman spiegelt DeLillo zichzelf nadrukkelijk aan Eisenstein; hij voert een fictieve Eisenstein-film ten tonele die hij de titel *Unterwelt* meegeeft, zodat hij zich kan uitleven in een literaire krachttoer van montages in montages in montages over montages:

Overcomposed close-ups, momentous gesturing, actors trailing their immense bended shadows and there was something to study in every frame, the camera placement, the shapes and planes and then the juxtaposed shots, the sense of rhythmic contradiction, it was all spaces and volumes, it was tempo, mass and stress. In Eisenstein you note that the camera angle is a kind of dialectic. (429)

DeLillo weet heel goed dat dit allemaal ook voor hemzelf geldt, en hij weet dat de lezer dit weet. De roman kent een overvloed aan verwijzingen naar films; *Unterwelt* wordt voorafgegaan door *Cocksucker Blues*, een werkelijk bestaande documentaire over een tournee van de Rolling Stones door de V.S., en gevolgd door de Zapruder-film waarop de moord op Kennedy is vastgelegd. Er is verder nog een amateurvideo waarop bij toeval een moord door de zogenaamde Texas Highway Killer is vastgelegd; en dan nog film op het World Wide Web, op de homepage van de waterstofbom, waar filmpjes laten zien hoe de zwaarste bommen uit de geschiedenis exploderen. Barokke, overgecomponeerde en dialectische overdaad, inderdaad.

Daarbij voert DeLillo ook nog eens veel personages op die beroepshalve te maken hebben met massamedia als film, televisie en radio. In de proloog van *Underworld* figureren Frank Sinatra en zijn vrienden Jackie Gleason, Toots Shor plus FBI-directeur J. Edgar Hoover; later speelt ook Lenny Bruce een rol in de roman. Maar hoe houdt DeLillo deze overdadige massa aan beelden, personages, vergelijkingen, *découpages*, plots en subplots bij elkaar, hoe geeft hij er continuïteit aan, hoe suggereert hij eenheid?

Iedere regisseur weet dat het geluid in de montage een verbindende rol kan spelen, en dat die rol des te belangrijker wordt naarmate de overgangen gewaagder zijn. Filmmuziek kan een verbindende atmosfeer creëren en

daardoor de betekenis van het beeld verduidelijken, terwijl de gevisualiseerde verhaallijn op zijn beurt de betekenis van de muzikale structuur beïnvloedt. Deze wisselwerking treedt bij uitstek op in de tot het uiterste gecompliceerde speelfilmpjes die reclamemakers zo graag produceren. Simon Frith heeft daarover opgemerkt dat

in commercials generally, "Music transfers its own attributions to the story line and to the product, it creates coherence, making connections that are not there in the words or pictures; it even engenders meanings of its own. But it does all this, so to speak, silently." [...] music [...] acts to interpret what we see: *it allows meaning to happen*.¹²

Hoe schrijft DeLillo een soundtrack bij zijn geschreven film? En wat heeft hij te zeggen over de rol van muziek, filmmuziek, televisiemuziek, internetmuziek, radiomuziek, jingles, stemmen, stadsgedruis, enzovoorts?

Verscheidene recensenten van *Underworld* hebben opgemerkt dat DeLillo in deze roman gerijpt is in zijn weergave van karakters, ze met meer persoonlijke aandacht en sympathie neerzet dan in zijn eerdere werk, dat in vergelijking met *Underworld* kil, onpersoonlijk en sociologisch van toonzetting is. Maar in de *New York Review of Books* heeft Luc Sante opgemerkt dat DeLillo zeker niet alleen 'rounded characters' presenteert, en dat de stemmen van alle personages niet helemaal realistisch zijn. Sante schrijft over de vele minder belangrijke personages die de roman stofferen: 'DeLillo balances the characters' perfectly observed idiomatic speech with his own laconic rough-edged brushstroke of a voice, and when he is attributing thoughts to those characters manages somehow to frame them in a style that glides between their voices and his.'¹³ Anders gezegd, DeLillo's personages zijn uitermate welbespraakt als het erom gaat aan te geven hoe hun persoonlijkheid het product is van hun omgeving, hoe zij deel uitmaken van de samenhang van alles met alles. Het gevolg is dat veel gesprekken en overpeinzingen in de roman worden gekenmerkt door bijna hallucinerend intense vormen van waarneming:

I still respond to that thing you feel in an office, wearing a crisp suit and sensing the linked grids lap around you. It is all about the enfolding drone of the computers and fax machines. It is about the cell phones slotted in the desk chargers. The voice mail and e-mail – a sense of order and command reinforced by the office itself and the bronze tower that encases the office and by all the contact points that shimmer in the air somewhere. (806)

In the bronze tower a fellow executive cleared his throat and I heard something go by in the small hoarse noise, a secret linger of childhood, the game he played inside his life. [...] In the bronze tower we used the rhetoric of aggrieved minorities to prevent legislation that would hurt our business. Arthur Blessing believed, our CEO, that true feeling flows upwards from the streets, fully accessible to corporate adaptation. We learned how to complain, how to appropriate the language of victimization. Arthur listened to gangsta rap on the car radio every morning. Songs about getting mad and getting laid and getting even, taking what's rightfully ours by violent means if necessary. He believed this was the only form of address that made an impact on Washington. (119)

Zo gebruikt DeLillo zijn personages als spreekbuis om uiting te geven aan zijn belangstelling voor de versmelting van esthetische ervaring met manipulatie en verdoving. De schrijver van *Underworld* toont zich begaan met de karakters van zijn roman (die ook autobiografische elementen kent), maar het allesbeheersende thema is toch de vraag in hoeverre het temidden van de media mogelijk is een eigen authentieke stem te verwerven en te laten horen. De openingszin van *Underworld* luidt:

He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eye that's halfway hopeful.
(11)

De drie alinea's die het boek besluiten, nemen dit thema nog eens op:

Fasten, fit closely, bind together.

And you glance out the window for a moment, distracted by the sound of small kids playing a made-up game in a neighbor's yard, [...] and they speak in your voice [...] and it's your voice you hear, essentially [...] and you try to imagine the word on the screen becoming a thing in the world, taking all its meanings, its sense of serenities and contentments out into the streets somehow, its whisper of reconciliation [...]

Peace. (827)

Samen met de titel van de roman, *Underworld*, wijst dit erop dat de roman een religieuze en mythische dimensie heeft. Wordt een afdaling in de onderwereld niet altijd ondernomen om nieuw leven mogelijk te maken, een nieuwe lente, een nieuw lied? De gedachte dat de kunst alleen herboren kan worden wanneer het kunstwerk de reis door het dodenrijk van de media tot het eind toe volbrengt, door het berekenende cynisme tot het uiterste onder ogen te zien en op te tekenen, lijkt niet vreemd aan DeLillo's onderneming, die in dat opzicht gerust orfisch genoemd mag worden.

Tussen begin en einde van deze reis door de onderwereld (waarbij een mogelijk happy end in het boek overigens op velerlei wijze wordt gerelativeerd en aangetast) laat DeLillo zijn koor van stemmen uiteenlopende beproevingen ondergaan. Hiervoor staan binnen de roman zelf diverse optredens van de legendarische komiek Lenny Bruce model:

Even those in the audience who were familiar with Lenny's habitual scat, the vocal apparatus with its endless shifts and modulations and assumed identities, the release of underground words and tensions – they felt a small medicinal jolt at the pitch [...] In his giddy shriek the audience can hear the obliteration of the idea of uniqueness and free choice. They can hear the replacement of human isolation by massive and unvaried ruin. His close followers laugh the loudest. (506-507)

Lenny did the voices, the accents. He was not technically sound but mixed in whole cultures and geographies and cross-references to convey the layers of impersonation involved. (545)

Overall in *Underworld* worden stemmen gemengd, versterkt of verzwakt, gebruikt als jingle, als slogan, als vermomming, opgenomen in een groter thema, of overgenomen door anonieme, ondergrondse krachten.

Mays trying to get a jingle out of his head, [...] some catchy tune he's been hearing on the radio lately. [...] Mays thinking helplessly, Push-pull click-click, change blades that quick. (22)

[...] and the jingle plays in his head, it's the radio embrace of the air itself, the mosaic of the air, and it will turn itself off when it's ready. (40)

Corporations are great and appalling things. They take you and shape you in nearly nothing flat, twist and swivel you. And they do it without overt persuasion, they do it with smiles and nods, a collective inflection of the voice. (282)

Wie de zinnen van DeLillo hardop leest, merkt dat ze een onmiskenbare metalige nasmaak achterlaten, omdat ze de stem dwingen om in alle registers de resultaten van montage en manipulatie door te laten klinken. Je wordt gedwongen om je eigen stem te dirigeren, een commentaarstem, een disk-jockey, een voorlichter te imiteren; het bestudeerd-sonore geluid van een nieuwslezer dringt zich op, of de langzame, penetrant knauwende stem van William Burroughs (wiens 'cut-up' montagetechniek en maniakaal-paranoide universum niet zo heel ver van DeLillo afstaan), of Laurie Anderson die haar stem met behulp van elektronische apparatuur een of twee octaven laat dalen om er meer autoriteit aan mee te geven.

De personages van DeLillo zijn volop betrokken bij hun eigen wederwaardigheden, maar laten voortdurend doorklinken dat zij niet of nauwelijks greep hebben op de bredere symbolische strekking van hun levensverhaal, en zich daar maar al te goed bewust van zijn. Een van de vele terloopse en schijnbaar ongemotiveerde invoegingen in de roman, 'This is chitchat on the people channel' (308), heeft in dit opzicht emblematische geldigheid. DeLillo's karakters beseffen terdege dat er een perspectief op hun leven mogelijk is waarin hun passies en beslommeringen ontdaan zijn van betekenis, omdat hun stem niet ver genoeg reikt, geen zeggenschap heeft over de eindmontage en misschien wel helemaal niet doorklinkt tot in de regieruimte:

And the taxi driver said something odd. [...]

He said, "Light up a Lucky. It's light-up time."

Neither of us had a cigarette in hand or showed any sign of reaching for one. Maybe he was just recalling the old slogan, idly, reciting the thing simply because he'd thought of it, because it had shot to mind out of some nowhere in the memory, but it was odd and unsettling. (304)

In *Underworld* haalt DeLillo terloops de anonieme onderkant van de muzikwereld boven. Dit is niet de wereld van sterren en sterretjes. Vanuit het perspectief dat DeLillo hanteert, dienen zij vooral om de onspectaculaire realiteit van de muziekindustrie, het complexe samenspel van technische en commerciële procedures van muziekproductie en montage, repertoirekeuze, liedjes, achtergrondtracks en jingles, marktonderzoek, formattering van programma's en zenders, reclame en publiciteit, te voorzien van een gemakkelijk aansprekende stem – ongeveer zoals in de luchtvaart

stewardessen door hun glimlach de reiziger verzekeren dat het wel goed zit met het onderhoudsschema van het vliegtuig, de ervaring van de piloot en de oplettendheid van de luchtverkeersleiding.¹⁴ Persoonlijke authenticiteit, dat maakt DeLillo wel duidelijk, kan binnen deze diepere samenhang waarin alles aan alles verbonden is niet bestaan. Of zou het zo zijn dat juist de afdaling in de onderwereld, waar in iedere stem zoveel lagen te onderscheiden zijn, zoveel mechanismen, automatismen, zoveel aanpassing en mimicry, tegelijk de mogelijkheid van loutering inhoudt? De roman garandeert niets. De filmrechten van *Underworld* zijn verkocht, dat wel. Als het boek ooit daadwerkelijk verfilmd zou worden, is te hopen dat de regisseur niet enkel fotograaf is, maar vooral componist en geluidskunstenaar, om met DeLillo als gids diep af te dalen in de krochten van soundtracks en stemmen.

-
- 1 DeLillo, Don: 'Underworld'; New York, Simon & Schuster, First Scribner paperback edition, 1998. In het artikel worden citaten uit 'Underworld' gevolgd door het nummer van de desbetreffende pagina.
 - 2 Osteen, Mark: 'American Magic and Dread – Don DeLillo's Dialogue with Culture'; Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 3 en 8
 - 3 Osteen, p. 3.
 - 4 Frith, Simon: 'Performing Rites – On the Value of Popular Music'; Harvard University Press, 1998, p. 110.
 - 5 Osteen, p. 3.
 - 6 DeLillo, Don: 'Great Jones Street'; Vintage Contemporaries Edition, 1989; pp. 45-46.
 - 7 Osteen, pp. 166-167.
 - 8 DeLillo: 'White Noise', pp. 52, 15, en 199; geciteerd in Osteen, pp. 169 en 178.
 - 9 Osteen, p. 167.
 - 10 Ibid., p. 181; zie ook p. 190, en DeLillo's 'White Noise', p. 241.
 - 11 Duvall, John: 'Don DeLillo's *Underworld* – A Reader's Guide'; New York and London, Continuum Contemporaries, 2002, p. 14; Duvall citeert uit Linda Hutcheon's studie 'The Politics of Postmodernism'.
 - 12 Frith, 'Performance Rites', p. 114. Frith citeert hier Nicholas Cook, die op zijn beurt weer onderzoek van Claudia Gorbman aanhaalt.
 - 13 Ik ontleen dit citaat, en de gegevens over recensenten, aan Duvall, pp. 71-72.
 - 14 Vergelijk voor deze gedachtengang Steven Shapins "Epilogue: The Way We Live Now", in diens "A Social History of Truth", University of Chicago Press, 1994, bv. p. 416: "The access points of abstract systems are the meeting ground of face-work and faceless commitments."