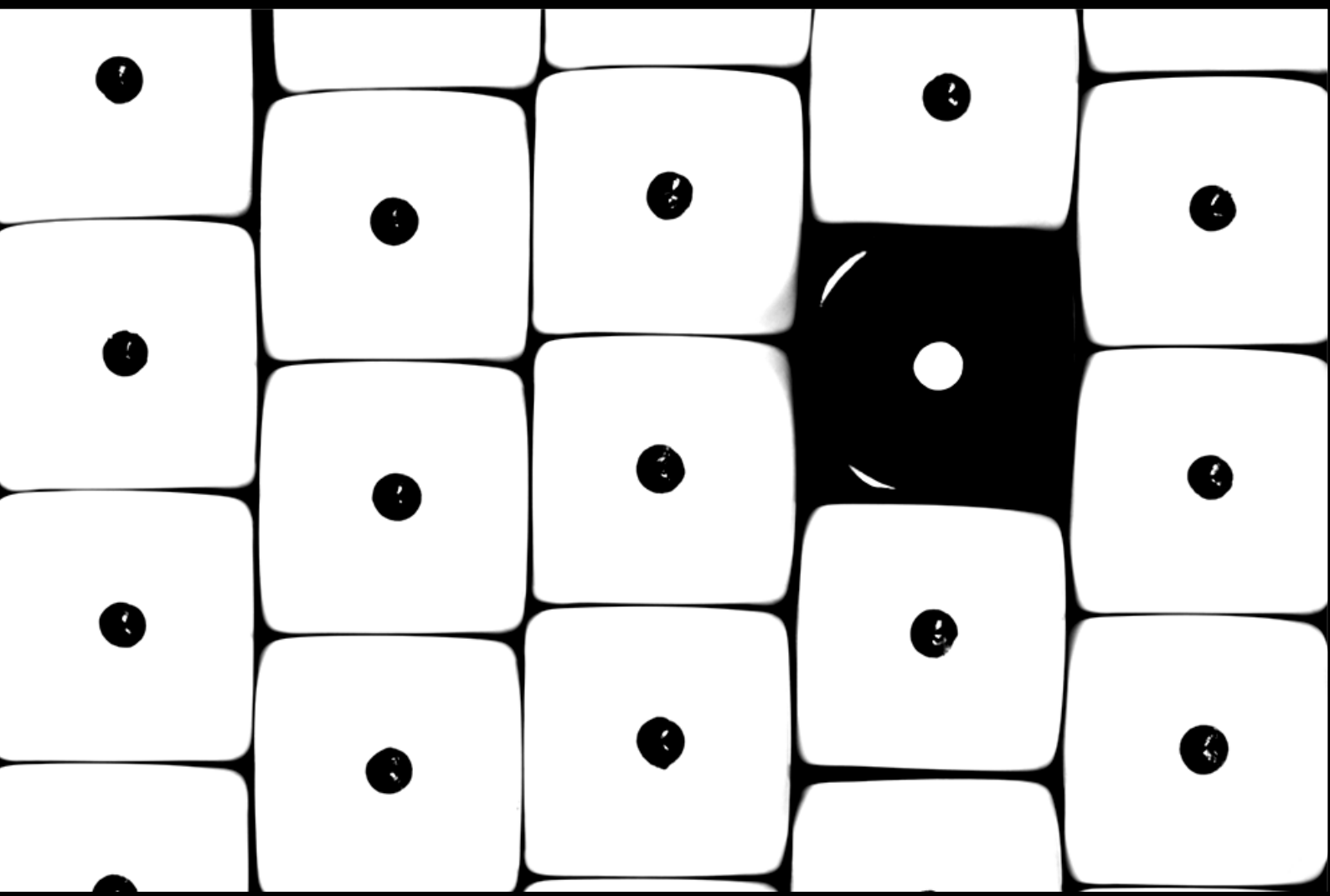


*Blokken en 1984:*  
Literaire Analyse  
en Vergelijking in  
het Licht van  
Dystopische  
Thematiek



Student: Anne Wassink  
Caan van Necklaan 39  
2281 BB Rijswijk  
Studentnummer: 3468054  
Opleiding: MA Literatuur en  
Cultuurkritiek  
Begeleider: S.B. Vitse  
Tweede lezer: ?  
Datum: 15 augustus 2013

**Inhoudsopgave**

Samenvatting .....	4
Inleiding .....	5
[ 1 ] – Utopie en dystopie .....	7
Etymologie.....	7
Utopie: drie definities .....	7
De geschiedenis van de utopie.....	9
Gronddialectiek van de utopie .....	10
Kenmerken – De literaire utopie en dystopie .....	11
Utopie of dystopie?.....	14
[ 2 ] – Methodologie.....	16
[ 3 ] – Ferdinand Bordewijk .....	18
<i>Blokken</i> in verhouding tot de tijd: verleden, heden en.....	19
... toekomst.....	20
[ 4 ] – <i>Blokken</i> .....	23
Titel.....	23
Motto .....	23
Opbouw .....	24
Verteller en perspectief.....	24
Tijd.....	28
<i>Historische tijd</i> .....	28
<i>Tijdsvolgorde</i> .....	28
<i>Tijdsduur</i> .....	29
<i>Tijdsverloop</i> .....	31
Plaats en ruimte .....	31
Personages .....	33
Motieven.....	34
<i>Verhaalmotief</i> .....	34
<i>Vrije motieven</i> .....	36
<i>Abstracte motieven</i> .....	39
<i>Grondmotief</i> .....	43
Thema .....	44
[ 5 ] – George Orwell .....	45

<i>1984 anno 2013</i> .....	47
<i>Noord-Korea</i> .....	47
<i>Spionage</i> .....	48
[ 6 ] – <i>1984</i> .....	49
Titel.....	49
Opbouw .....	49
Verteller en perspectief.....	50
Tijd.....	52
<i>Historische tijd</i> .....	52
<i>Tijdsduur</i> .....	52
<i>Versnelling, vertraging, tijdsprong</i> .....	52
<i>Tijdstructuur</i> .....	54
Plaats en ruimte .....	55
Personages .....	59
Motieven .....	63
<i>Verhaalmotieven</i> .....	64
<i>Vrije motieven</i> .....	67
<i>Leidmotieven</i> .....	69
<i>Abstracte motieven</i> .....	72
<i>Grondmotief</i> .....	74
Thema .....	75
[ 7 ] – Vergelijking .....	76
[ 8 ] – Conclusie .....	86
Bibliografie.....	87

## Samenvatting

De romans *Blokken* van Ferdinand Bordewijk en *1984* van George Orwell kunnen beide ingedeeld worden bij het genre van de dystopie. De romans verschillen echter sterk van elkaar, aangezien de auteurs het genre dystopie op hun eigen manier hebben ingevuld. Aan de hand van een uitgebreide literaire analyse van beide romans, waarin de structurele elementen worden gekoppeld aan thematiek die kenmerkend is voor de dystopie, onderzoek ik op welke punten de romans van elkaar verschillen. Bordewijk heeft er bijvoorbeeld voor gekozen om zijn personages een minieme rol toe te bedelen, om zo duidelijk te maken hoezeer het individu is onderworpen aan het collectief. Orwell heeft het hoofdpersonage in zijn roman echter een prominent op de voorgrond geplaatst, door te kiezen voor een personale verteller die zich volledig op de achtergrond houdt en een verteller-focalisator die is gebonden aan het personage. Beide romans zijn sterk beïnvloedt door de context waarin ze zijn ontstaan. Zo voorzagt Bordewijk in de jaren dertig al dat de mensheid er niet klaar voor was om zich te onderwerpen aan het ideaal van het collectief. Orwell heeft persoonlijke ervaringen in de roman verwerkt die hij heeft opgedaan tijdens de Spaanse Burgeroorlog; in deze oorlog bleek hoezeer de pers werd beïnvloed door de veranderlijke opinies van de politiek. *Blokken* en *1984* zijn ook nu nog relevant, aangezien de mens nog steeds sterk gehecht is aan zijn individualiteit en uniek wil zijn. In het tijdperk van digitalisering, waarin iedereen wereldwijd toegang heeft tot een immense hoeveelheid persoonlijke informatie, hebben beide romans over het beklemmende ideaal van het collectief nog steeds een duidelijke boodschap.

## Inleiding

The formal aspect of the utopian project, far from being marginal, is fundamental and, indeed, rightly precedes all other approaches in so much as the utopian writer makes skilful use of a range of rhetorical strategies in constructing his or her message. The utopian message, therefore, simply cannot be understood if its mode of presentation is not adequately confronted, that is to say in utopian literature there is a dynamic relationship between content and expression, a fictional mediation which any reader must reckon with if he or she would attempt to grasp its full meaning.

(Fortunati, 635)

Een literaire analyse is de basis van ieder literair werk. Zij is ook gebonden aan een tekst zoals die door een auteur de wereld is ingezonden en zorgt er op deze manier voor dat interpretaties altijd binnen een bepaald kader moeten vallen. Tijdens mijn bachelor Engelse taal en cultuur en de master Literatuur en cultuurkritiek ging mijn voorkeur altijd uit naar interpreteren op basis van tekstuele analyse, waarbij de tekst zelf diende als een zekere houvast. Als je steeds bij de feitelijke tekst terugkomt – als je leest wat er staat – zul je je tijdens het interpreteren ervan minder snel verliezen in interpretaties die volledig afdwalen van datgene waar je mee bezig bent. De tekst functioneert als een anker, of als de as waar je omheen draait.

In deze thesis ben ik dezelfde mening toegedaan. Ik baseer mij in mijn interpretaties van de dystopische romans *Blokken* van Ferdinand Bordewijk en *1984* van George Orwell op gegevens die terug te vinden zijn in de tekst. Ik geef echter ook achtergrondinformatie bij de romans door kort hun cultuurhistorische achtergrond te bespreken.

Tijdens een cursus van mijn masteropleiding is Bordewijks roman uitgebreid behandeld, en kwam cultuurhistorisch relevante informatie ruim aan bod. Het lijkt mij nu juist interessant om de roman te beoordelen op de invulling die Bordewijk aan het genre dystopie heeft gegeven met literaire middelen. Ik zeg hier ‘dystopie’, aangezien Bordewijk in *Blokken* een heilstaat beschrijft die mislukt; een samenleving die tot in de puntjes geregeld is op een manier die ideaal zou moeten zijn voor iedereen, maar dat niet is. Met de invulling van het genre dystopie doel ik enerzijds op de bijzondere vormgeving van de roman (hierbij denk ik aan bladspiegel, en de keuze in de omvang van alinea’s, hoofdstukken en hoofdstuktitels), die grotendeels bijdraagt aan de uitdrukking van het thema, maar anderzijds ook op de narratologische structuur. Om tot een goed beeld te komen van de klassieke dystopische

roman, en om aan te geven hoe *Blokken* zich tot de traditie van de utopische literatuur verhoudt, vergelijk ik Bordewijks roman met *1984* van George Orwell.

Ik heb *1984* gekozen om verschillende redenen. Orwells roman is voor mij een van de bekendste dystopieën, mede doordat er meerdere keren naar is verwezen tijdens colleges die ik volgde voor mijn bachelor Engelse Taal en Cultuur. Verder vind ik het idee dat ik altijd en overal in de gaten gehouden zou kunnen worden het ergste van alle dystopische ideeën die ik ken. En een derde reden, die misschien in mindere mate belangrijk is voor mijn scriptie, maar toch mede geleid heeft tot dit onderzoek, is een zekere nieuwsgierigheid naar de reden waarom *1984* kon uitgroeien tot een fenomeen, terwijl *Blokken* in zekere zin meer op de achtergrond is gebleven.

Zowel *Blokken* als *1984* behoren tot het genre dystopie; ze hebben als overeenkomstig thema dat het individu onderworpen wordt aan het collectief. Mijn onderzoeksvraag luidt dan ook als volgt: Hoe hebben Ferdinand Bordewijk en George Orwell het genre dystopie vormgegeven in hun romans? Deze vraag wil ik beantwoorden aan de hand van de volgende deelvragen: 1) Wat houden de genres utopie en dystopie in (traditie, discussies, kenmerken)?; 2) In hoeverre is de context waarin George Orwell *1984* heeft geschreven relevant voor de invulling van zijn werk? En is deze roman nu nog relevant?; 3) Hoe zit de structuur van *1984* in elkaar?; 4) In hoeverre is de context waarin Ferdinand Bordewijk *Blokken* heeft geschreven relevant voor de invulling van zijn werk? En is deze roman nu nog relevant?; 5) Hoe zit de structuur van *Blokken* in elkaar?; 6) Welke overeenkomsten en verschillen vertonen *1984* en *Blokken* op thematisch en vormelijk gebied?

Ik wil deze vraagstukken onderzoeken op basis van een narratologische tekstanalyse. Verder hoop ik vanuit cultuurhistorisch perspectief antwoord te geven op de vragen die betrekking hebben op de connectie tussen de romans en de context waarin ze zijn ontstaan.

Met de antwoorden op deze vragen hoop ik een zekere verscheidenheid aan te tonen binnen het genre van de dystopie. Ik wil ook beargumenteren dat romans een reactie zijn op de tijd waarin ze zijn geschreven, maar dat ze hun relevantie ook behouden wanneer die tijd voorbij is.

## [ 1 ] – Utopie en dystopie

Wat verstaan we eigenlijk onder utopie en dystopie: hoe kunnen deze begrippen gedefinieerd worden? Wat zijn de verschillende opvattingen rondom deze termen? Waar wordt utopische en dystopische literatuur door gekenmerkt? En wat is precies het belang van deze literaire genres voor de huidige maatschappij?

Ik baseer mij in mijn uiteenzetting over utopie/dystopie op de werken *Utopie en kritisch denken* van Martin Plattel (1970), *De erfenis van de utopie* (1998) van Hans Achterhuis en *Perfect Worlds. Utopian Fiction in China and the West* (2011) van Douwe Fokkema.

### Etymologie

Het *Online Etymology Dictionary* geeft aan dat het woord ‘utopia’ afkomstig is uit de jaren ’50 van de 16e eeuw, toen Thomas More dit samengestelde woord gebruikte als titel voor zijn meesterwerk *Utopia*. Het woord is een samenstelling van de twee Griekse woorden *ou*, wat ‘niet’ betekent, en *topos*, wat ‘plaats’ betekent; utopia is dus een niet-bestaande plaats. Vaak wordt aan utopia ook wel de betekenis ‘goede plaats’ toegekend, aangezien het prefix *eu*, wat ‘goed’ betekent, homofonisch hetzelfde is als *ou*. De term ‘utopia’ wordt vanaf het begin van de 17e eeuw ook wel vertaald als *any perfect place*, om het even welke perfecte plaats. Voor mijn thesis is echter de eerste betekenis van belang. Het woord ‘dystopie’ is in 1868 samengesteld door J.S. Mill en betekent *imaginary bad place*. Het is een samenstelling van het Griekse prefix *dys-* wat ‘slecht’, ‘abnormaal’ of ‘moeilijk’ betekent, en het woord ‘utopia’.

### Utopie: drie definities

Het woord ‘utopie’ is een term die meerdere definities behelst, zoals Martin Plattel aangeeft. Hij onderscheidt drie varianten: in de eerste variant is de utopie een literair genre, de tweede variant duidt op een ‘naïeve, voorwetenschappelijke manier van denken over de maatschappij’ (Plattel, 43). Waar men bij de geboorte van de utopie nog dacht dat ze een prachtig, maar niet te verwerkelijken droombeeld was, wordt de utopie in de loop van de tijd een steeds belangrijker deel van het denken over de ontwikkeling van de maatschappij. Plattel zegt hierover: ‘Nu men echter een meer kritische houding ten aanzien van de bestaande maatschappijstructuur inneemt, ziet men in dat juist de utopische intentie het kritisch ferment van de maatschappelijke ontwikkelingen vormt’ (Plattel, 46). Bij de derde variant vindt er een

soort herwaardering van de utopie plaats, waarbij de utopie gelijk is aan een maatschappijkritische kijk op de toekomst.

Plattel verbindt aan iedere definitie van utopie een andere verhouding tussen vorm en intentie, en stelt de definities gelijk aan de verschillende stadia die de utopie doorlopen zou hebben. Wanneer het gaat om het literaire genre utopie zijn de literaire vorm en de kritische intentie elementen die nog duidelijk van elkaar onderscheiden zijn. In een volgend stadium treedt de kritische intentie meer op de voorgrond, wat tot de tweede definitie van utopie leidt. De derde definitie draait vervolgens volledig om de kritische intentie van de utopie. Door te stellen dat de intentie van de utopie in het literaire genre niet zo belangrijk is als in de andere definities, lijkt Plattel te zeggen dat literatuur deze kritische functie niet kan vervullen. Dit komt voornamelijk doordat hij de definities verbindt aan een bepaalde historische ontwikkeling, waarbij literatuur met haar utopische vorm aan het begin van de tijdlijn wordt geplaatst, en kritiek op de maatschappij aan het eind ervan. Plattel komt vervolgens niet meer op zijn driedeling terug, en het wordt niet duidelijk op welke variant hij duidt wanneer hij het woord ‘utopie’ gebruikt.

Wel wordt uit het hoofdstuk ‘Aantekeningen’ duidelijk dat hij citeert uit werken van onder andere Herbert Marcuse, Emmanuel Levinas, Ernst Bloch, Karl Mannheim. Uit deze opsomming blijkt dat Plattel in de context van utopieën meer waarde hecht aan de ideeën van wetenschappers, dan aan die van romanschrijvers. Plattel refereert in zijn boek uitsluitend aan wetenschappers; hieruit zou voorzichtig geconcludeerd kunnen worden dat hij romanschrijvers niet als kritische denkers beschouwt.

Hans Achterhuis heeft *De erfenis van de utopie* geschreven als een reactie op de uitbanning van romanschrijvers uit de kritische denkwereld. Wanneer filosofen willen begrijpen welke invloed de moderniteit heeft op de menselijke geschiedenis, en de ‘angsten en de dystopische ervaringen’ willen verstaan, baseren zij zich voornamelijk op ‘denkers als Hobbes en Descartes’. Achterhuis zegt hierover: ‘Dat de utopieën van More en Bacon en de dystopieën van Huxley en Orwell ook in hun literaire uitdrukkingswijze een scherp inzicht hierin zouden kunnen verschaffen, komt zelden bij hen op. In dit boek hoop ik dit laatste in elk geval te laten zien’ (49). Ik ben het met Achterhuis eens dat literaire utopieën en dystopieën een belangrijke kritische functie hebben. Misschien draagt de literaire vorm waarin deze kritiek is gegoten juist bij aan de kracht waarmee de kritiek wordt overgedragen.



## De geschiedenis van de utopie

Martin Plattel beschrijft in zijn boek *Utopie en kritisch denken* kort de totstandkoming en de ontwikkeling van de utopie. Als oorsprong van de utopische intentie neemt hij de klassieke oudheid, al bestond de utopie toen nog niet als literair of wetenschappelijk genre. In de Griekse cultuur probeerde de mens zich al aan bovenmenselijke krachten te onttrekken en zijn toekomst in eigen hand te nemen. Langzamerhand wordt het ‘mythisch noodlot [...] vervangen door het idee van een harmonische wereldorde’ (Plattel, 28); men streeft ernaar om die harmonie binnen het bereik van de mens te brengen. Plato schetst in *De Staat* een heilstaat die, doordat zij ‘nergens’ bestaat, het ‘ergens’ van de werkelijke wereld overschrijdt en zo ontkomt aan het noodlot. Na de klassieke oudheid maakt Plattel een sprong naar de middeleeuwen, waarin men nog gelooft dat God het lot van de mensheid in handen houdt. Utopische ideeën geven rond deze tijd voornamelijk een invulling aan het chiliasme, het geloof dat het duizendjarige rijk van Christus voor of na diens wederkomst op aarde zal worden gevestigd. Vervolgens typeert Plattel de renaissance als “het klassieke tijdvak van de utopie” (Plattel, 30).

Utopische toekomstbeelden werden beïnvloed door nieuwe ontdekkingen en ontwikkelingen; denk hierbij aan Columbus’ ontdekking van Amerika, maar ook aan wetenschappelijke en technische ontwikkelingen. Tomasso Campanella heeft zijn *Civitas Solis* gesitueerd in Zuid-Amerika, en de verteller in het boek is een van de bemanningsleden van Columbus. De utopische maatschappijen worden anders vormgegeven, en de plaatsen die erin beschreven worden gaan er ook anders uitzien. Thomas More’s *Utopia* is geschreven in dit klassieke utopietijdvak en wordt vaak gezien als het begin van de literaire utopische traditie.

More’s *Utopia* (1516) is opgedeeld in twee delen; het ene deel stelt zich negatief op tegen de bestaande situatie in het Engeland van de 16e eeuw, en het tweede deel beschrijft een ideale maatschappij waar voor eerdergenoemde problemen een oplossing is gezocht. More legde de basis voor het gebruik van dialoog om zo uitleg te geven aan degene die de ideale wereld voor het eerst bezoekt. Ook introduceert hij een reis naar de afgelegen plaats van de utopie als verhaalelement; zo wordt ook benadrukt dat er een grote afstand is tussen de wereld zoals zij is en de ideale wereld. Verder heeft More zijn ideale wereld geschetst aan de hand van een aantal thema’s die in latere utopieën ook weer terugkomen. Privébezit is afgeschaft, iedereen is verplicht deel te nemen aan militaire trainingen, alles en iedereen wordt nauwlettend in de gaten gehouden door de Staat, alle maaltijden worden gezamenlijk genuttigd, vrije tijd wordt

door de Staat ingevuld, mentaal genot staat boven lichamelijk genot en men moet tolerant zijn ten aanzien van verschillende godsdiensten. Er wordt vrijwel niets aan het toeval overgelaten: dagen en uren zijn ingedeeld, het aantal leden dat een familie mag hebben is vastgesteld, straten en huizen zijn allemaal op dezelfde wijze ingedeeld en steden zijn niet van elkaar te onderscheiden. Om ervoor te zorgen dat iedereen gelijk is en evenveel kansen krijgt, is alles tot in het kleinste detail geregeld.

Vanaf de Verlichting in de 18e eeuw “anticipeert [de utopie] op de vooruitgang in de tijd” (Plattel, 33). Ook in het *Dictionary of Literary Utopias* wordt deze omslag uitgelegd; Trousson zegt: “utopia was no longer out of the world and lost in a fabled geography; on the contrary, it was the world which became ‘utopianised’” (Trousson, 181). De mogelijkheid van het creëren van de ideale wereld ging ook gepaard met angst. Plattel beschrijft dit als een “hulpeloosheid tegenover het nieuwe en het onbekende”, veroorzaakt doordat de mens “vorm moet geven aan het vormeloze” (Plattel, 36). Door deze angst ontstaat het genre van de anti-utopie of dystopie. Men vraagt zich niet langer af of een ideale samenlevingsvorm bereikbaar is, maar of deze ook echt gewenst is. De dystopie keert zich “tegen de bedreigingen die van een verkeerde toepassing van deze machten het gevolg kunnen zijn” (Plattel, 37).

### **Gronddialectiek van de utopie**

In zijn werk spreekt Martin Plattel van een gronddialectiek van de utopie, de basis waar iedere utopie op gebouwd is. Hierbij onderscheidt hij drie fases: these (affirmatie) –antithese (negatie) – synthese (negatie van de negatie). In de eerste fase zijn mensen nog in vanzelfsprekendheid met elkaar en met de natuur verbonden. Vervolgens wordt de mens zich van zichzelf bewust, waardoor hij zich tussen het verleden en de toekomst bevindt. Hij kan niet meer terug naar het harmonieuze leven van vroeger en moet verder, zonder dat hij weet wat de toekomst zal brengen. De mens heeft een gevoel van heimwee naar het verleden en ervaart tegelijkertijd angst voor de toekomst, omdat deze nog onbekend is. Dit is het moment waarop de utopie geboren wordt; de derde fase, de synthese. De mens heeft een kritische kijk op de maatschappij waarin hij leeft en bedenkt hoe het anders kan. Doordat hij niet in de toekomst kan kijken moet hij zich daar zelf een beeld van vormen met de middelen die hij op dat moment heeft. Het is belangrijk om te weten dat het bij het creëren van een utopie niet gaat om dromen in het wilde weg. Met behulp van wetenschappelijke ontwikkelingen die aanwezig zijn in de bestaande maatschappij wordt geprobeerd een beeld van de toekomst te maken met realiseerbare doelen. De creatie van ideale samenlevingen in een utopie vervult

een kritische functie. Door zich af te zetten tegen de maatschappij zoals die is en aan te geven wat er mis is, wordt men zich bewust van zijn eigen situatie. Dit gebeurt niet door een opsomming van alle gebreken, maar juist door een ideale situatie te beschrijven die functioneert als een spiegel.

### **Kenmerken – De literaire utopie en dystopie**

Om binnen de literatuur de utopie af te bakenen, zodat niet ‘elk streven naar horizontale of zelfs verticale transcendentie van de menselijke gegevenheid [...] kortom elke wens, verlangen, ideaal of hoop als utopisch wordt gedefinieerd’, geeft Achterhuis drie kenmerken van de inhoud van een utopie: de utopie is maakbaar (en is geen reeds bestaande wereld), het gaat om een samenleving (en niet om individuele dromen of wensen), en er wordt een maatschappij beschreven die tot in het kleinste detail utopisch is (en waarin alle elementen onderlinge samenhang vertonen). Deze zelfde kenmerken kunnen, in aangepaste vorm, ook toegepast worden op dystopische literatuur. De dystopie is in zoverre maakbaar dat negatieve elementen die al bestaan in de huidige maatschappij samengevoegd en uitvergroot kunnen worden tot een toekomstige dystopische maatschappij. Deze maatschappij bestaat nog niet, maar kan wel gecreëerd worden door negatieve elementen tot ontwikkeling te brengen. Verder gaat het ook in een dystopie om een samenleving, niet om de angst of nachtmerrie van een individu. En ook een dystopie is een geheel, waarin alle negatieve elementen met elkaar samenhangen en alles tot in detail dystopisch is.

Naast deze algemene kenmerken die in grote lijnen de genres utopie en dystopie afbakenen, zijn er een aantal structurele en thematische kenmerken die in variërende verhoudingen in iedere utopie of dystopie teruggevonden kunnen worden. Bij structurele kenmerken moet gedacht worden aan de opbouw van de roman, de rol van personages, de inkleding van de romanruimte, motieven et cetera. Zo is er vaak, zowel in een utopie als in een dystopie, “room for explicit explanation”, bijvoorbeeld “in the form of a dialogue between outsider and insider” (Fokkema, 16). We krijgen als lezer een beeld van de utopische samenleving doordat het ene personage aan het andere personage uitlegt hoe die samenleving eruit ziet, maar het is ook mogelijk dat de lezer informatie krijgt doordat een personage een dagboek bijhoudt dat bijvoorbeeld opgedragen wordt aan vroegere of latere generaties.

Niet alleen personages spelen een belangrijke rol om informatie te geven over de utopische/dystopische samenleving. Ook de manier waarop de romanruimte is vormgegeven draagt bij aan een duidelijk beeld van de samenleving. In utopische romans is deze ruimte vaak radicaal anders ten opzichte van de samenleving waartegen de utopie zich afzet.



Links: Utopia (Thomas More)  
Rechts: De zonnestad (Tommaso Campanella)

In de bovenstaande afbeeldingen is te zien hoe het Utopia van Thomas More en de zonnestad van Tommaso Campanella een duidelijk indeling hebben gekregen. Om een geheel nieuwe samenleving tot stand te brengen moet ook de omgeving waarin de utopische mens zich voortbeweegt een nieuwe vorm aan hebben genomen. De omgeving heeft namelijk veel invloed op de denkwijze van mensen en moet ervoor zorgen dat deze op positieve wijze beïnvloed wordt. Het radicaal andere of nieuwe wat de utopie kenmerkt, benadrukt ook de scheiding tussen de oude en de nieuwe maatschappij. De reden waarom een utopie vaak geïsoleerd is van de buitenwereld (bijvoorbeeld op een eiland), is omdat zij zo niet slecht beïnvloed kan worden door de buitenwereld. Door “meaningless relationships with the outside” is de ideale maatschappij “incorruptible” (Minerva, 133). Vaak is er niet alleen qua ruimte, maar ook qua tijd een scherpe breuk met de samenleving waarover men ontevreden is. Juist door gebeurtenissen uit het verleden en normen en waarden die toen gehanteerd werden af te schilderen als slecht of niet-werkend, lijkt de ideale maatschappij uitstekend te functioneren. Het verleden functioneert als een repoussoir waar de utopie zich tegen afzet.

Utopische/dystopische literatuur kan ook herkend worden aan terugkerende thema's. Deze thema's hangen vaak sterk samen met onderwerpen die in de huidige samenleving actueel zijn en een probleem vormen. In een ideale samenleving kan bijvoorbeeld een oplossing worden geschetst voor problemen als “overpopulation and overorganization,

inequality, oppression, lack of purpose”, maar ook “marriage and sexual relations, eugenics and euthanasia, and questions of common or private property” komen ter sprake (Fokkema, 16). Het is belangrijk om te bedenken dat de zienswijze van de auteur een beslissende rol heeft gespeeld in de manier waarop met dit soort onderwerpen is omgegaan. In de ideale samenleving die hij schetst heeft hij op zijn eigen manier gepoogd moeilijke vraagstukken op te lossen. De ideale samenleving waarin de auteur deze oplossingen heeft verwerkt kan door een ander als een nachtmerrie worden ervaren. Ik zal hieronder kort uitleggen hoe de bovenstaande onderwerpen in utopische en dystopische literatuur besproken worden, maar probeer ervan af te zien om deze omgangswijze te typeren als specifiek utopisch of dystopisch. Het is namelijk mogelijk dat de keuze tussen utopie en dystopie subjectief is; hier kom ik later verder op terug.

In het *Dictionary of Literary Utopias* van Vita Fortunati en Raymond Trousson wordt een aantal thema's besproken die duidelijk laten zien hoe radicaal anders een utopische samenleving is dan de maatschappij waarin de utopische wereld zich tegen afzet. Een hoofdmotief dat vaak alle motieven samenbindt is de tegenstelling tussen collectiviteit en individualiteit. Om te zorgen dat de hele samenleving harmonisch en gelukkig is, is het individu vaak ondergeschikt aan het collectief. Dit motief verbindt een groot aantal thema's, zoals: de rol van families in de Staat; liefde, seks en het huwelijk; feest, religie en rituelen die allemaal in dienst staan van het collectief; de rol van kunst en architectuur. In al deze thema's worden persoonlijke, individuele elementen tegenover collectiviteit geplaatst.

Dit houdt in dat de hechte band van een familie verbroken wordt om er zo voor te zorgen dat de samenleving als geheel als familie functioneert. Ook liefdesrelaties tussen man en vrouw worden op allerlei wijzen onaantrekkelijk gemaakt, zodat alle passie en liefde aan de samenleving kan worden geschonken. Feesten worden gehouden om de hele bevolking bij elkaar te brengen en rituele gebruiken benadrukken en versterken de onderlinge band. Kunst speelt nauwelijks meer een rol, aangezien zij vaak persoonlijk getint is, een expliciete individuele uitdrukking die met de naam van de kunstenaar bestempeld is. Architectuur daarentegen speelt vaak nog wel een belangrijke rol, en drukt uit wat de zienswijzen van de hele samenleving zijn. Al deze thema's functioneren als een mogelijke oplossing voor de problemen die Fokkema heeft genoemd. Het afschaffen van privébezit heeft bijvoorbeeld als voordeel dat “all the related vices: selfishness, envy, violence, passion” idealiter ook uit de maatschappij verdwenen zijn (Trousson, 147). En wanneer seksuele relaties en huwelijken worden afgeschaft en procreatie op gereguleerde manier geschiedt, is het probleem van overbevolking ook opgelost.

## Utopie of dystopie?

Hans Achterhuis en Douwe Fokkema bespreken in hun werk zowel utopieën als dystopieën. De genres zijn heel verschillend, maar hangen tegelijkertijd nauw samen. Achterhuis zegt hierover: ‘[U]topie en dystopie zijn meestal in één tekst verenigd. Het minieme verschil ertussen ligt vooral in het oog van de toeschouwer’ (276). Nu wil ik de scheidslijn tussen utopieën en dystopieën niet zo abstract formuleren dat het indelen van een roman bij een genre een kwestie wordt van ‘zoveel hoofden, zoveel zinnen’. Ik geef eerst een tweetal kenmerken die passen bij dystopieën. Vervolgens kom ik terug op hoe verschillende invalshoeken een utopie kunnen veranderen in een dystopie.

Er zijn twee punten waarop een dystopie zich onderscheidt van een utopie. Volgens Achterhuis is het belangrijk of degene die centraal staat in het verhaal een *insider* of een *outsider* is: “Terwijl in utopieën de reisleader/gids en de bezoeker van buitenaf centraal staan, is dat in dystopieën meestal een dissidente bewoner van de utopische werkelijkheid zelf” (45). Wanneer, in een utopisch verhaal, de hoofdpersoon slechts een bezoeker is van de ideale maatschappij kan het rookgordijn prima in stand worden gehouden. Hij/zij is dan niet zelf onderworpen aan de regels die er gelden in de utopische samenleving en kan derhalve ook geen goedgeïnformeerd beeld geven van het effect van een dergelijke maatschappijstructuur op zijn/haar eigen leven. Hier past het spreekwoord ‘het gras lijkt altijd groener aan de overkant’ goed bij. In dystopieën is het vaak het geval dat we te maken hebben met een personage dat zelf deel uitmaakt van de maatschappij, en we zien deze maatschappij dan ook vanuit zijn oogpunt. Zo kunnen we over de schouders van dit personage meekijken en zien welke impact de maatschappijstructuur heeft op zijn alledaagse leven, bijvoorbeeld in welke mate hij wordt beperkt in zijn vrijheid.

Een ander kenmerk van de dystopie is, volgens Fokkema, het feit dat “[d]ystopian writing is inspired by a dreadful sociopolitical reality; its antiutopian bias is often directed against a half-way materialized perverted eutopia” (20). Fokkema creëert hier de tegenstelling tussen de dystopie die geënt is op de realiteit, op een verwezenlijkte maatschappij die utopisch had moeten worden maar volledig ontaard is, en de utopie die voortkomt uit de verbeelding en daar slechts bestaat in een tijd en plaats die ver verwijderd is van het heden. Er is dus een groot verschil tussen utopie en dystopie. Een utopie zet zich af tegen de huidige samenleving, geeft daar kritiek op en bouwt vervolgens een nieuwe, ideale wereld op aan de hand van wetenschappelijke ontwikkelingen die mogelijkterwijs in de toekomst gerealiseerd kunnen worden. Een dystopie zet zich ook af tegen de huidige samenleving, maar heeft niet die tegenstelling tussen negatief en positief. Een dystopie levert kritiek op de samenleving, en laat

vervolgens zien hoe de samenleving zou kunnen ontaarden in een nog ergere wantoestand, wanneer de ontwikkelingen van de hedendaagse maatschappij zich zouden voortzetten.

Zowel Achterhuis als Fokkema beweert dat het typeren van romans als utopisch of dystopisch eigenlijk afhangt van hoe je het bekijkt. Om de zogenaamde ideale samenleving in een roman ook werkelijk te accepteren als zodanig, is er een soort *suspension of disbelief* nodig. We moeten willen geloven dat de utopische maatschappij zo geweldig is als zij zich voordoet: “Utopian fiction is a genre that depends on our willingness to accept the improbable setting” (Fokkema, 15). Wanneer iemand niet akkoord gaat met de voorschriften voor een gelukkig leven, “[a]ny eutopia can become dystopian” (403). De utopie als ideale wereld houdt slechts stand wanneer al haar inwoners bereid zijn om alles te geloven wat nodig is om zo gelukkig te zijn. Het is echter zo dat niet alleen de inwoners in de fictieve wereld van de utopie hierin moeten geloven, maar ook degenen die het boek lezen. Zo is er dus op twee niveaus een bepaald geloof in de goedheid van de utopische samenleving nodig: op het niveau van de verhaalwereld, en op het niveau van de lezers van de roman.

Fokkema zegt dat de “[d]istinction between eutopia and dystopia cannot be made mechanically and shifts with subjective position of writer and reader” (20). Het hangt dus af van de schrijver of de lezer of een bepaalde roman getypeerd moet worden als utopie of dystopie. De zienswijze van Achterhuis kan worden gezien als een kritische noot hierbij, of misschien als nog een ander niveau waarop een roman bekeken kan worden. Hij stelt namelijk dat Thomas More's *Utopia* ook als een dystopie geïnterpreteerd kan worden, ondanks het feit dat de schrijver zijn roman wel degelijk als utopie had bedoeld. Een vergelijkende tekstanalyse tussen *Utopia* en Zamjatins *Wij* toont aan dat er een aantal “in het oog springende overeenkomsten tussen de oerteksten van de utopie en van de dystopie” zijn (Achterhuis, 33). Commentatoren die zich aan de zijde van More scharen zeggen dat deze vergelijking niet opgaat, “omdat zij geen rekening houdt met de diepste motieven van More” (33). In zijn vergelijkende tekstanalyse wil Achterhuis afstand nemen van dit soort psychologiserende beweringen om twee redenen. Ten eerste zijn dergelijke benaderingen idealistisch, omdat ze uitgaan van “(goede) bedoelingen” en zo “de soms moordende logica van het utopisch universum” uit het oog verliezen (33). En verder gaat het in een tekstanalyse niet om de schuldigverklaring van het individu van de schrijver. Achterhuis bepaalt niet op basis van de auteursintentie of men met een utopie of een dystopie te maken heeft, maar toont op basis van tekstanalyse aan dat het onderscheid niet duidelijk te maken is en gedeeltelijk afhangt van de interpretatie van de lezer.

## [ 2 ] – Methodologie

Narration provides a framework for the discussion of moral problems that requires a particular point of view and reflection on one's attitude toward others; utopian morality is different from what historical reality can offer, thus it must be expressed in fictional narrative.

(Fokkema, 27)

Aangezien men bij het lezen van een fictief verhaal bereid is veel meer te accepteren dan wanneer men bijvoorbeeld een rapport over toekomstplannen leest, is een verhaal het perfecte medium voor het omschrijven van een utopie. De samenleving die men beschrijft in utopische en dystopische literatuur is vaak radicaal anders dan de maatschappij waarin de utopische roman geschreven is. Daarom is er een zeker uitstel van ongeloof nodig om die utopische/dystopische samenleving aannemelijk te maken.

De auteur heeft, wanneer hij ervoor heeft gekozen om zijn ideaalbeeld uit te leggen aan de hand van een fictief verhaal, allerlei middelen tot zijn beschikking om bij te dragen aan de geloofwaardigheid ervan. Personages kunnen op zo'n manier uitgewerkt worden dat een lezer zich volledig met hen identificeert en via die personages ook een ingang vindt in de romanwereld. Ook een gedetailleerde omschrijving van de romanruimte kan de lezer helpen zich een beeld te vormen van de fictionele wereld.

In mijn thesis onderwerp ik de romans *Blokken* en *1984* aan een vergelijkend onderzoek. Dit doe ik door eerst van beide romans afzonderlijk een literaire analyse te maken, om deze analyses vervolgens met elkaar te vergelijken. In de literaire analyses maak ik gebruik van het begrippenapparaat van de verhaalanalyse zoals het wordt gehanteerd door Erica van Boven en Gillis Dorleijn in *Literair Mechaniek*.

Daarnaast probeer ik de verschillende elementen van de literaire analyses in verband te brengen met thema's en formele aspecten die kenmerkend zijn voor het genre dystopie. Hiervoor baseer ik mij op het *Dictionary of Literary Utopias*, dat is samengesteld door Vita Fortunati en Raymond Trousson. In hun naslagwerk zijn zij uitgegaan van het volgende: de utopie als literair genre bevat werken waarin het utopisch gedachtegoed is vertaald naar een literaire vorm.

In mijn literaire analyses probeer ik aan te geven hoe de typische elementen van de dystopie narratologisch worden uitgewerkt in de roman. Zo stel ik bijvoorbeeld dat het



personale vertelperspectief goed past in een dystopie. Vaak is er sprake van een hoofdpersoonage dat deel uitmaakt van de dystopische samenleving, en er daarom veel van afweet. Dit personage introduceert een ander aan zijn wereld; dit kan actief gebeuren doordat er werkelijk een rondleiding plaatsheeft in het verhaal, maar dit kan ook, zoals in *1984* het geval is, doordat de personale verteller vertelt over het personage en op die manier informatie geeft.

Bij ‘Tijd’ bespreek ik het feit dat dystopische samenlevingen vaak in een eeuwig heden zijn geplaatst, aangezien de totalitaire regimes die een belangrijke rol spelen in de verhaalwereld van mening zijn toegedaan dat ze over een perfecte maatschappij heersen waarin niets meer veranderd moet worden. Dit tijdloze aspect kan op verschillende manieren worden bewerkstelligd. Zo kan de auteur ervoor kiezen om tijd op structureel gebied te problematiseren, wat resulteert in een tijdsstructuur die geen houvast biedt en daardoor de dystopische samenleving tijdloos lijkt te maken. Ook kan de auteur ervoor kiezen om tijd in de verhaalwereld een belangrijke rol te laten spelen; in dat geval wordt tijd geïmplementeerd door handelingen van autoritaire regimes of personages.

Bij ‘Plaats en ruimte’ bespreek ik het feit dat dystopieën vaak moeilijk geografisch te situeren zijn, of zichzelf afsluiten van de buitenwereld waardoor ze een wereld op zich vormen. Dit is terug te vinden in de roman (of juist niet terug te vinden eigenlijk) doordat er weinig tot geen geografische namen worden genoemd. Dit afgesloten zijn van de buitenwereld wordt vaak ook duidelijk gemaakt door kort te zeggen dat men geen contact heeft met andere landen of samenlevingen, om vervolgens alleen de dystopische samenleving zelf een belangrijke rol te laten spelen. Ik verbind de inkleding van de romanruimte ook aan het idee dat ruimte voor personages psychologisch gezien van groot belang is.

Bij ‘Personages’ behandel ik het feit dat de verhoudingen tussen personages aangetast worden door de regels die totalitaire regimes hebben opgesteld. Relaties tussen personages (liefdesrelaties, gezins- en familierelaties) worden kapotgemaakt, doordat de autoriteit alle liefde en aandacht opeist. Ook komt ter sprake dat personages vaak op zoek zijn naar een manier om te ontkomen aan hun dystopische leven, door zich tegen de hun opgelegde regels te verzetten of te vluchten naar een plek waar het beter is.

Motieven nemen een belangrijke plaats in, in beide romans. Ik verbind deze motieven aan dystopische thema's als: de belangrijke rol van wetenschap in de dystopische cultuur, het contrast tussen cultuur en natuur, de controle op seksualiteit (wat ook samenhangt met liefdesrelaties en het gezin en de familie), maar ook vooral de manier waarop het individu en het collectief tegenover elkaar worden geplaatst (dit komt in meerdere motieven terug).

### [ 3 ] – Ferdinand Bordewijk

Ferdinand Bordewijk (Amsterdam, 10 oktober 1884 – Den Haag, 28 april 1965) had, voor de publicatie van *Blokken*, een bundel rijmpjes (*Paddestoelen*, 1916), drie bundels *Fantastische vertellingen* (1919-1924), een aantal verhalen in literaire tijdschriften en de novelle *Dreverhaven en Katadreuffe* (1928) op zijn naam staan. Met de roman *Blokken* sloeg hij echter een nieuwe weg in. Hij ging tegen het realisme in en wilde een soort prozavernieuwing op gang brengen die door drie voorwaarden gekenmerkt werd. Deze voorwaarden zijn alle drie terug te vinden in *Blokken* en zijn ook cultuurhistorisch te bepalen.

In de eerste plaats moet proza “bevrijd worden van stilistische en inhoudelijke overtolligheden” (Anten, 15). Deze eerste voorwaarde vertoont veel overeenkomsten met de standpunten van De Stijl, zoals ze weergegeven zijn in hun Manifest II uit 1920. Daarin staat: “om de menigvuldige gebeurtenissen om en door ons heen literair te construeeren is het noodig dat het woord zoowel volgens het begrip als volgens de klank hersteld wordt” (Lodewick, 199; r. 35-40). De overheersing van “relatieve en subjectieve aandoeningen” in oude poëzie zorgt ervoor dat de innerlijke betekenis van het woord te gronde gaat (Lodewick, 199; r. 42). Men wil bij De Stijl dus terug naar taal in zijn zuivere vorm. Woorden hebben allemaal betekenissen toegeschreven gekregen, die het woord niet eens heeft; het woord betekent niet langer wat het echt betekent. De Stijl wil terug naar woorden die weer hun eigenlijke betekenis hebben. Eenzelfde standpunt neemt Bordewijk in, en hij verwerkt dit in de roman *Blokken* door een korte, compacte taal te bezigen. Ook in de vormgeving van zijn roman, de typografie en de weergave van tekst in blokken, is de invloed van De Stijl te herkennen: men streefde naar een “door de menselijke geest geconstrueerde vorm” (Lodewick, 197).

Ook past Bordewijks stijl bij de nieuwe zakelijkheid; een term die eigenlijk hoort bij architectuur, en ernaar streeft “om de gebouwen van alle onnodige versiering te ontdoen; de enige eis die gesteld mocht worden was die van het functionele” (Lodewick, 212). Deze omschrijving past ook goed bij *Blokken*, waarin ieder woord, iedere zin en ieder hoofdstuk een bepaalde functie heeft en waarin de taal van onnodige versieringen als bijvoeglijke naamwoorden is ontdaan.

In de tweede plaats benadrukt Bordewijk het belang van “verruiming van ons onderwerp” (Anten, 16). Hij zet zich af tegen het realisme, dat volgens hem omvangrijke boeken voortbrengt zonder inhoud. Zelf zocht Bordewijk deze verruiming in het schrijven van griezelverhalen zoals ze in de bundel *Fantastische vertellingen* zijn opgenomen, maar ook in

“thema’s als het collectivisme, de techniek en de pedagogiek door middel waarvan een bepaalde grondgedachte werd uitgebeeld” (Anten, 16). In *Blokken* is niets meer terug te vinden van het alledaagse leven begin twintigste eeuw. De omvang van de roman met zijn compacte structuur en stijl vormt ook duidelijk het tegenwicht van realistische romans.

Een derde voorwaarde voor prozavernieuwing is een “herziening van onze blik op de feiten” (Anten, 17). Het is niet langer belangrijk om een waarheidsgetrouw beeld van de werkelijkheid te geven; aangezien de beschrijving van de werkelijkheid in dienst moet staan van de boodschap die de auteur wil overbrengen. In *Blokken* heeft Bordewijk gewerkt vanuit de grondgedachte dat het collectief het individu onderwerpt, en heeft daar de structuur en de stijl van zijn roman aan aangepast.

Uit de bovengenoemde voorwaarden voor prozavernieuwing die Bordewijk bezig hielden wordt veel duidelijk over zijn poetica. Naast eerdergenoemde kenmerkende zaken wordt echter ook vaak Bordewijks ‘gewapend beton-stijl’ genoemd, een “nuchterheid, droogheid en beknoptheid van het glas-en-beton-tijdperk” (*bovenste plank*, 35). Deze kenmerkende stijl hangt enerzijds samen met Bordewijks culturele achtergrond, terwijl die stijl anderzijds ook past bij zijn beroep als advocaat. Bordewijk vond de “efficiënte taalhantering die hij als advocaat had leren kennen en waarderen” erg mooi (Anten, 17). Uit zijn beroep als advocaat, maar ook uit zijn functie als literatuurcriticus, komt ook naar voren dat hij graag “objectief en onbevooroordeeld zijn oordeel geeft” (Anten, 13); dit is terug te vinden in de manier waarop hij de heilstaat in *Blokken* beschrijft. Bordewijk beoordeelt of veroordeelt de heilstaat op het eerste gezicht niet.

### ***Blokken* in verhouding tot de tijd: verleden, heden en...**

Bordewijk heeft in één van zijn literatuurbesprekingen drie vragen gepresenteerd die een criticus moet hanteren alvorens een oordeel te vellen over een werk. Dat zijn de volgende vragen: “Hoe sta ik er tegenover? Hoe staat de kunstenaar zelf er tegenover? Hoe verhoudt zich het werk tot zijn tijd, is het van zijn tijd, is het zijn tijd vooruit of daarbij achterop?” (Anten, 21). De eerste vraag beslaat deze gehele thesis en de tweede vraag is hierboven besproken. De derde vraag behoeft echter nog wel wat aandacht. *Blokken* is absoluut niet achterop bij zijn tijd. De stijl waarin de roman is geschreven is juist vernieuwend, doordat hij afwijkt van het realisme dat begin twintigste eeuw de overhand had. Verder heeft Bordewijk van zijn roman een ‘formeel experiment’ gemaakt (zoals Michel Dupuis het noemt). Hij heeft

de invloeden van De stijl en de nieuwe zakelijkheid in de vorm van een experiment gegoten; dit geeft al aan dat hij iets nieuws uitprobeerde en op die manier zijn tijd vooruit was.

Bordewijks roman is echter ook diep geworteld in de tijd; het fictieve toekomstbeeld dat hij schetst in *Blokken* is grotendeels gebaseerd op de politieke ontwikkelingen van het begin van de 20e eeuw. In het tijdschrift *De Gemeenschap* werd in 1932 een recensie geplaatst van *Blokken* waarin Ad. J. Sassen schrijft: “Men moet in de wijd geopende oogen van den geweldigen fanaticus Lenin hebben gekeken! zijn wild en toch beheerscht haaksch gebaar waarmee hij de massa in een ban sloeg hebben gezien om in dit boek de abstractie, die communisme heet, te kunnen concretizeeren” (Sassen, 359).

Nu was Lenin al in 1924 gestorven, en was Stalin aan de macht in de Sovjet-Unie toen Bordewijks roman werd gepubliceerd. Toch lijkt de maatschappij die in *Blokken* geschetst wordt op de maatschappij zoals Lenin die voor ogen had. Bordewijk heeft zich meer gebaseerd op de ideeën van Lenin, dan op de uitwerking van die ideeën door Stalin. Het enthousiasme wat van de gezonde en gelukkige menigten in de roman afspat (“het was een stevig bewegen van massa’s, het had iets machtigst en onverzettelijks” (12)), zou maar zo een menigte kunnen zijn die door de geestdriftige Lenin is aangesproken: “Lenin was an activist. He was the supreme agitator, a field commander in the class war who could dash off a polemical pamphlet, dominate a party congress, or address throngs of workers with equal ease” (Palmer et al., 727). Hij zette zich volledig in voor zijn marxistische en communistische ideeën, en verwachtte van zijn partij ook dat ze dit zouden doen. Die partij, waarvan Lenin geloofde dat die “a small revolutionary elite, a hard core of reliable and zealous workers” moest zijn (Palmer et al., 726), heeft veel weg van de Raad die “voor zichzelf streng [was] met ijzeren consequentie” (24).

### ... toekomst.

Bordewijk voorzag in 1931 al dat individualiteit nooit volledig onderworpen zou kunnen worden aan een collectief plan. Dit geldt voor een regeringsvorm als het communisme, waarbij het toch niet mogelijk bleek te zijn om iedereen tevreden te stellen met het beleid van één man (Lenin en Stalin) of één enkele partij, maar ook voor architectuur of ruimtelijke ordening.

Er lijkt een zekere analogie te bestaan tussen de ondergang van de heilstaat zoals die beschreven is in *Blokken*, en de mislukking van de plannen van het Bijlmermeer uit de jaren zeventig. Plannen die grotendeels gebaseerd zijn op het “Plan Voisin” (1925) van Le Corbusier. Kenmerken van zijn plan voor de stad waren: hoogbouw, omringd door “rustige

woonwijken in veel groen en zuivere lucht”, met een bouwplan dat “streng geometrisch” is, en de scheiding van functies als wonen, werken en recreëren (Diavoorstelling Stabrecht College).

In OVT, het historische radioprogramma van de Publieke Omroep, was op 10 december 2006 een uitzending genaamd ‘Geschiedenis van de Bijlmermeer’, waar Maarten Mentzel (planoloog, Bijlmerkenner, “Bijlmermeer als grensverleggend ideaal”) en Pierre Heijboer (journalist, Bijlmerbewoner, auteur *Wachten op de nachtegaal*) te gast waren. Hierin kwamen tegenstrijdige ideeën ter sprake over de uitwerking die het Bijlmermeerplan uiteindelijk had. Zo spreekt Mentzel over de naïviteit van de bedenkers en de uitvoerders die als ideaal een “groene open ruimte voor collectief gebruik” voor zich zagen, terwijl Heijboer uitlegt dat de Bijlmermeer méér was dan alleen een nieuwe manier van wonen.

Het bijna utopische idee was dat de Bijlmermeer toegang gaf tot een nieuwe manier van leven, tot de nieuwe mens, de mens van de toekomst. Men dacht dat in de Bijlmermeer een perfecte balans zou ontstaan tussen wonen en werken; maar ook tussen de mens en de natuur: de woonblokken werden namelijk afgewisseld met groen. Mentzel geeft echter in één van zijn stellingen in “Bijlmermeer als grensverleggend ideaal” al aan dat “de Bijlmermeer als een laboratorium waarin nieuwe vormen van stedelijk leven gecreëerd zouden kunnen worden, [zich] kenmerkt [...] door een gemis aan realiteitsbesef” (Mentzel).

In de plannen voor de bouw van de Bijlmer stonden de volgende punten centraal:

- herhaling, regelmaat en symmetrie [1]
- scheiding van functies [2]
- open bebouwingsvormen [3]
- uniformiteit, rechte lijnen, grote vlakken en grootschaligheid [4]
- gebruik van moderne materialen en bouwmethoden [5]
- gemeenschappelijke voorzieningen, waarvan het gebruik een gemeenschap van bewoners zou bevorderen [6] (Mentzel, 240-241)

In zekere zin komen al deze aspecten terug in Bordewijks roman *Blokken*. Hier kort een paar voorbeelden:

[1 & 4] “De stad was wijd en evenredig uitgelegd” (11); “alle [steden] naar hetzelfde patroon” (11);

[2] “In de stad waren woon- en werkkwartieren zeer doelmatig *naast elkaar* gelegd” (11; mijn cursivering; A.W.);

[3 & 5] Veelvoorkomende materialen in de roman zijn asfalt en beton; moderne bouwmethoden waarbij de constructies duidelijk zichtbaar zijn: “de volkshal, een vierkante hal [...] een hal zonder zuilen, waarvan het lichte dak was opgehangen aan een overspanning van aluminium” (15);

[6] Ik denk hierbij aan de “betonnen sportgebouwen” (14), “de volkshal” (15) et cetera.

De Bijlmer voldeed uiteindelijk niet aan de wensen van bewoners. Ieder mens heeft andere woonwensen; het is onmogelijk om huizencomplexen te bouwen die aan ieders wensen voldoen. Mentzel heeft in zijn onderzoek dan ook de vraag gesteld wat mensen zouden willen verbeteren aan de Bijlmermeer. Hieruit kwam naar voren dat men minder eentonigheid wilde, dat de woonblokken en open ruimten kleiner van omvang moesten zijn, dat er meer laagbouw moest komen en dat er een grotere variëteit van kleuren en materialen toegepast moesten worden.

Uit de mislukking van het Bijlmerplan blijkt wat Bordewijk al voorzien had in de jaren '30. Mensen zijn niet op zoek naar een woonruimte waarin alles gelijk is aan elkaar; waarin ieder gebouw en iedere straat volgens strakke lijnen is ingepland en ieder gebouw op alle andere gebouwen lijkt. Mensen willen hun eigen individualiteit behouden; ze willen zelf de keuze maken hoe hun woning en buurt eruit moet gaan zien. De mislukking van de Bijlmer hangt onder andere samen met het gebrek aan keuzevrijheid, en onvoldoende plaats voor het individu.

[ 4 ] – *Blokken*

Het overgrote deel van de citaten in de onderstaande tekst wordt alleen maar aangeduid met paginanummers, aangezien de meeste citaten afkomstig zijn uit *Blokken*, samen met *Knorrende Beesten* en *Bint* in één bundel gepubliceerd door Nijgh en Van Ditmar in 1984.

Verder heb ik vaak – bewust of onbewust – gebruik gemaakt van het artikel “F. Bordewijks anti-utopie ‘Blokken’ (1931) in het licht van modernisme en formeel experiment” van Michel Dupuis. Dupuis ziet *Blokken* als een experiment van Bordewijk waarin het constructivisme “tegen zichzelf losgelaten” wordt (Dupuis, 201). In mijn tekstuele analyse van *Blokken* heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de scherpe observaties van Michel Dupuis. Ik heb echter de verbanden die hij legt tussen Bordewijks experiment en modernistische stromingen achterwege gelaten, aangezien ik juist de structurele en tekstuele elementen in *Blokken* met het dystopische genre in verband wil brengen.

**Titel**

De titel *Blokken* duidt expliciet op de vormgeving van de stad. Impliciet vertegenwoordigt het blok een collectieve samenleving waarin iedereen samengebracht moet worden tot één geheel. De titel is ook toonaangevend voor de manier waarop de roman is vormgegeven, met haar korte titels en hoofdstukken, die als blokken naadloos samen lijken te zijn gevoegd om zo één groot blok te maken.

**Motto**

“Aan S.M. Eisenstein en A. Einstein, filmcomponist en wijsgeer, meesters der verschrikking”

Het motto van *Blokken* is onderhevig aan discussie. Ik noem kort een aantal manieren waarop het uitgelegd wordt. Michel Dupuis stelt dat een aantal kenmerken in de roman toe te schrijven zijn aan Einstein, namelijk “de kenmerken van het ruimtebeeld” en de “voorstellingsmethode, d.i. in het bijzonder het perspectief” (Dupuis, 194). Concreet vertalen deze aspecten zich in de geometrische vormen die steeds weer terugkomen in de roman, maar ook, zoals vooral in het eerste hoofdstuk naar voren komt, in de manier waarop objecten zich tot elkaar verhouden. De blik van de lezer wordt heen en weer geslingerd tussen aarde en hemel, tussen een luchtschip, een vliegtuig en een helikopter die allemaal ten opzichte van elkaar een bepaalde vorm aannemen. Dupuis legt verder nog uit dat *Blokken* aan Einstein is opgedragen om diens “belangrijkheid voor de modernistische denkwijze en

kunstopvattingen”, dit past bij het feit dat Dupuis Bordewijks roman ziet als een modernistisch experiment (Dupuis, 180).

Bordewijk zou zijn roman aan Eisenstein hebben opgedragen omdat hij “zich voor de compositie van zijn roman in tien relatief los van elkaar staande hoofdstukjes heeft laten inspireren door [zijn] montagetechniek”, aldus Hans Anten (Anten, 83). De lacunes die er vallen door verschillende delen aan elkaar te monteren waren voor Bordewijk belangrijk, aangezien hij het graag aan de lezer zelf liet om door middel van verbeelding deze leegtes in te vullen.

Ria de Oude–de Wolf stelt in haar essay over *Blokken* dat de roman is opgedragen aan twee personen, omdat het verhaal zich niet bezighoudt met één enkel systeem. Bordewijk was er niet op uit om één ideologie te bespreken, maar wilde aantonen dat geen enkele ideologie genoeg ruimte biedt voor het individu.

### **Opbouw**

De roman *Blokken* begint met een motto en de verteltijd beslaat vijfendertig pagina's die verdeeld zijn over tien hoofdstukken. Ieder hoofdstuk heeft een korte titel die is opgebouwd uit een lidwoord en een zelfstandig naamwoord dat niet wordt toegelicht door bijvoeglijke naamwoorden.

*Blokken* gaat over een tot in de details gereguleerde Staat. Wie wat, wanneer en waar doet is al vooraf vastgesteld. Tijd en de invulling daarvan zijn reeds bepaald door de Staat, en hetzelfde geldt voor ruimtes: alle steden zijn ordelijk vormgegeven en niets wordt aan het toeval overgelaten.

De meest belangrijke gebeurtenissen in de roman zijn de lezing van een oude man over de bolvorm ter vermaak van de Raad; een bijeenkomst van een groep opstandelingen genaamd ‘groep-A’; het neerslaan van een opstand van rebellen door de Staat; de executie van de leiders van de rebellen; een feestdag voor ontspanning na de opstand en een wapenschouwing aan het eind van de roman, zodat de Staat haar macht kan tonen en zo een tweede opstand kan voorkomen.

### **Verteller en perspectief**

Het verhaal wordt verteld door een auctoriale verteller, die ook een verteller-focalisator is: “the external focalizer (narrator-focalizer) presents the focalized from within” (Rimmon-Kenan, 77). De focalisator is extern, aangezien de verteller-focalisator zelf niet deelneemt aan het verhaal. Hij heeft overzicht over wat er op verschillende plaatsen in de romanruimte



gebeurt en beschikt over informatie van iedereen. Verder worden de waargenomen gebeurtenissen en participanten van binnenuit beschreven, en van binnen gefocaliseerd. Dit houdt in dat de verteller niet alleen uiterlijke kenmerken beschrijft, maar ook iets weet over de gedachtegang van de personages.

Voor een dystopische roman is een auctoriale verteller interessant, aangezien hij alle aspecten van de dystopische samenleving kan belichten, zonder een bepaald standpunt in te nemen. Zo zijn we als lezer niet gebonden aan een bevooroordeeld personage, maar kunnen we zelf een mening vormen over de samenleving die beschreven wordt. Er is echter nog een structureel element gebruikt in *Blokken*, dat de neutraliteit van de verteller-focalisator onderuit haalt. Vaak is er gebruik gemaakt van erlebte Rede – een vermenging tussen vertellerstekst en personagetekst – waardoor niet altijd even makkelijk te achterhalen is of er een feit wordt gepresenteerd, of dat de mening van een personage of een groep mensen wordt gepresenteerd ‘als feit’. Wilbert Smulders beschrijft het effect van de erlebte Rede als volgt: “Het effect is dat de lezer zijn oriëntatiepunten kwijtraakt ten aanzien van de twee werelden waarmee hij te rekenen heeft, namelijk de wereld van de verteller [...] en de personagewereld [...] Erlebte Rede wekt met andere woorden de schijn dat de lezer zich in onbemiddeld contact met de verhaalwereld bevindt” (Smulders).

Shlomith Rimmon-Kenan geeft een aantal voorbeelden waaruit duidelijk wordt dat de verteller auctoriaal is, of waaruit we kunnen concluderen dat we te maken hebben met een verteller-focalisator. De verteller weet ten eerste informatie te geven over wat er zich op verschillende plaatsen afspeelt; dit heet panoramische focalisatie. In het eerste hoofdstuk volgt de verteller de vlucht van een vliegtuig, wat er gebeurt aan de hemel en op de aarde, en wat er in het vliegtuig gebeurt. Zou de verteller zelf in het vliegtuig hebben gezeten, i.e. een intradiëgetische verteller zijn geweest, dan had hij of zij niet kunnen vertellen wat er zich daarbuiten afspeelde.

Niet alleen binnen hoofdstukken, maar ook tussen verschillende hoofdstukken wordt overgeschakeld van de ene naar de andere plaats. In hoofdstuk 5, ‘de monoliet’, heeft de verteller het over een winteravond waarop de Raad vergadert in de kleine raadzaal, om vervolgens in hoofdstuk 6 over te schakelen naar een bijeenkomst van ‘de groep-A’ in de stadskern, hoogstwaarschijnlijk diezelfde avond.

Een verteller-focalisator heeft ten tweede overzicht over het verleden, het heden en de toekomst. Nu is dit aspect in het geval van *Blokken* niet heel duidelijk aan te wijzen,

aangezien Bordewijk slechts gebruik heeft gemaakt van enkele vage tijdsaanduidingen. In het hiervoor genoemde voorbeeld vinden er twee bijeenkomsten plaats op een winteravond; doordat deze aanwijzing niet specifiek is kan niet worden vastgesteld dat deze bijeenkomsten op dezelfde avond zijn. Verder gaat het grootste gedeelte van de roman over het heden van de Staat en wordt er weinig gezegd over het verleden of de toekomst van de Staat. Dit lijkt ook gebonden te zijn aan de inhoud van de roman; er staat namelijk:

De staatsmachine bestond in haar huidige vorm vijfenveertig jaar. In dat tijdvak was een enkele schroef wat vaster, een andere wat losser gedraaid, – dat was alles. De Staat achtte zich de meest vervolmaakte orde op aarde bereikbaar, en voor aardse eeuwigheid gesticht. Miljoenen jaren kon het zo blijven, zou het zo blijven. (16)

De Staat is er vast van overtuigd dat de maatschappij zoals die nu is, volmaakt is, en dat er geen veranderingen meer plaats zullen vinden. Doordat de verteller geen sprong in de toekomst maakt door te vertellen hoe de Staat er dan uit ziet, lijkt het alsof hij er ook mee instemt dat er aan een reeds volmaakt staatssysteem niets hoeft te veranderen.

In *Blokken* speelt de Staat als collectieve eenheid een belangrijke rol. Wanneer aan de orde komt dat de Staat gelooft in zijn eigen orde als zijnde vervolmaakt, lijkt de verteller-focalisator even in de rol van de Staat te kruipen: “Miljoenen jaren kon het zo blijven, zou het zo blijven” (16). Er is sprake van erlebte Rede, aangezien er vermenging plaatsvindt van persoonstekst en vertellerstekst. De verteller had hier ook kunnen zeggen: De Staat dacht dat het miljoenen jaren zo zou (kunnen) blijven. Het woord ‘zou’ wijst erop dat de Staat denkt dat de wereld altijd haar huidige staat zal behouden.

De verteller heeft ook kennis over andere personages. In het hoofdstuk ‘de lezing’ treedt een oude gevangene op als spreker over de bolvorm. Het hoofdstuk eindigt met: “De oude ging terug, onder geleide, naar de gevangenis waar hij het goed had” (18). Het einde van de zin impliceert dat de verteller weet hoe de oude man zich voelt. Ook hier komt de erlebte Rede weer terug; de verteller deelt mee dat de oude man weer terug gaat naar de gevangenis, terwijl het gedeelte ‘waar hij het goed had’ eigenlijk bij de oude man hoort.

Ook de Raad is een collectieve eenheid wiens gedachten ook door de verteller worden weergegeven. In ‘de executie’ wordt bijvoorbeeld gezegd “De Raad voelde altijd het uiterst labiele van zijn evenwicht” en “De Raad had de opstand voorzien...” (29). Zou hier sprake zijn geweest van interne focalisatie vanuit een bepaald personage, dan had de focalisator

slechts uiterlijke kenmerken tot zijn beschikking gehad om daaruit op te maken hoe de Raad zich voelde.

De strijd tussen het individu en de Staat geeft het duidelijkst weer dat de verteller volledige kennis heeft van wat er zich afspeelt. Al denkt de Staat volmaakt te zijn, het individu komt toch naar boven op enkele momenten in de roman. Slechts in het allerlaatste hoofdstuk komt de Staat erachter dat het idee van individualiteit nog heel diep geworteld is in de maatschappij. In het tweede hoofdstuk gaat het voornamelijk over massa's mensen, en mensen die opgaan in de massa, maar er wordt aangegeven dat individuele trekken nog wel aanwezig zijn: “Alleen de zeer snelle opmerker peilde het individuele...” (13). Ook later in het hoofdstuk wordt eenzelfde idee uitgedrukt: “Het scheen een eenheid wat daar luisterde, maar wie er omging met kritische blik zou ontwaren dat de gelijkgeklede menigte toch door het gelaat uiteenviel in individuen” (16). Het is alsof de verteller meer weet dan de Staat in de verhaalwereld van *Blokken*. Doordat zijn kennis onbeperkt is, is het voor hem mogelijk om nog steeds sporen van individualiteit te vinden in de schijnbare perfecte collectiviteit. De Staat probeert zijn eigen ideaalbeeld intact te houden: “De Staat loochende alle individuele waarden, in de eerste plaats de waarde van het individu” (19). Doordat de verteller geen deel uitmaakt van de Staat, kan hij ook de gedachtegang en ideeën van individuen laten zien, zoals die van de oude man die een lezing geeft over de bolvorm en die van de leden van de groep-A.

Terwijl de verteller in het hoofdstuk ‘de zonde’ uitgebreid heeft verteld over de overtredingen en zonden die de stadsbewoners begaan, houdt de Staat in ‘de wapenschouwing’ nog hardnekkig vol dat een tweede ondermijning van zijn gezag onmogelijk is: “Het kon niet, een tweede opstand in één jaar. Het kon niet, het climacterium der staatsorde reeds thans” (40). We hebben hier weer te maken met erlebte Rede: de vertellerstekst is gemengd met de woorden van de Staat, en drukt zo het ongeloof van de Staat in een tweede opstand uit. Het feit dat de Staat, in de ban van zijn ogenschijnlijke perfecte collectiviteit, pas op de laatste pagina openlijk wordt geconfronteerd met de volhardende individualiteit van de maatschappij zorgt voor een behoorlijke climax. Al had de Staat al eerder verzet verwacht en voorzien, toch *ziet* hij (in de gedaante van de Raad) pas in het laatste hoofdstuk echt wat er zich voor zijn ogen afspeelt. De volgende alinea beschrijft de genadeslag die de – binnen negen hoofdstukken zorgvuldig opgebouwde – schijnwereld ineen doet storten:

De Raad, vanuit een gondel van 4, zag het bedrijf aan. (...) De *blikken* der tien gingen ver. En zij *zagen* dat wat ordelijk scheen hier en daar de kiemen van wanorde bloot legde. De vierkanten en rechthoeken waren van boven *bezien* niet alle onberispelijk als vroeger. Ook boven hen, de eskaders te lucht, *toonden* oneffenheid. (...) De tien *zagen* het. Zij *zagen* het of zij van grote hoogte het beloop *zagen* van onderaardse wateraderen in het alluvium. Zij *zagen* de wanorde in wording, de splijting, de celdeling. (...) En toen, *neerkijkend*, *zagen* zij aan een nieuw bouwblokdak van het Kernplein het begin van een koepel... (mijn cursivering, A.W.; 42)

De verteller lijkt in deze passage samen met de Raad te kijken naar wat er zich afspeelt tijdens de wapenschouwing. Dupuis stelt dat “de nadruk valt op de onheilspellende wanorde die de raadsleden waarnemen” door de herhaling van het woord ‘zien’ (Dupuis, 181). Wat de verteller al door de hele roman wist, weet de Raad uiteindelijk pas helemaal op het eind, wanneer het al te laat is.

## Tijd

In de roman *Blokken* is de tijdsstructuur een opvallend iets. In een groot gedeelte van de roman ontbreekt het aan handelingen, waardoor er ook geen tijdsverloop plaatsvindt.

### *Historische tijd*

In de roman wordt niet expliciet vermeld in welke tijdsperiode het verhaal speelt. De historische tijd is echter wel af te leiden uit een aantal dingen in de tekst. Zo wordt er in het eerste hoofdstuk gesproken over passagiersvliegtuigen; die zijn uitgevonden in het begin van de 20e eeuw. Ook de aanwezigheid van transportbanden om mensen te vervoeren duidt op deze tijdsperiode. De ontwikkeling van de lopende band, die voor het eerst gebruikt werd voor de grootschalige productie van Henry Fords T-Ford, vond namelijk ook plaats begin 20e eeuw.

### *Tijdsvolgorde*

Het is vaak moeilijk te achterhalen of gebeurtenissen zich afspelen in chronologische volgorde. Wanneer de gebeurtenissen aan het eind van het ene hoofdstuk en het begin van het andere hoofdstuk in acht worden genomen, is het niet altijd even duidelijk of deze elkaar opvolgen of compleet los van elkaar staan. Eind hoofdstuk 1, bijvoorbeeld, wordt verteld over passagiers die uit een helikopter stappen. Er wordt verder niet verteld waar deze mensen

vandaan komen of naartoe gaan. Het volgende hoofdstuk begint dan met het feit dat “de hoofdstad tot haar dag van ontspanning [ontwaakt]” (11). Als lezer weet je niet of dit voor, tijdens of na de aankomst van de passagiers is. Ook weet je niet of deze passagiers ook bewoners zijn van de hoofdstad. Door onduidelijke of ontbrekende tijdsaanduidingen is het moeilijk om te bepalen of de gebeurtenissen in chronologische volgorde worden verteld of niet.

### *Tijdsduur*

De verteltijd in de roman beslaat 36 pagina's. Het is moeilijk om de vertelde tijd van de roman in zijn geheel in te schatten. De weinige tijdsaanduidingen die er zijn, zijn vaak zo oppervlakkig dat niet duidelijk is binnen welk tijdsbestek een gebeurtenis zich afspeelt. En daarnaast beslaat de algemene beschouwing van de verschillende aspecten van de samenleving ook nog een groot deel van de roman; bij het bespreken van deze aspecten kan niet echt gesproken worden van gebeurtenissen en is er dus ook geen tijdsverloop.

Om toch tot een bepaald beeld te komen van de vertelde tijd zou de inhoud van de hoofdstukken gekoppeld kunnen worden aan de titel. Zo geven de titels ‘de nacht’ en ‘de dag’ precies aan hoeveel tijd er verstrijkt in die hoofdstukken. Dit zijn de meest voor zichzelf sprekende titels. De dag die besproken wordt, wordt op pagina 12 verduidelijkt met: “Dit was de laatste rustdag vóór de zwarte dracht, de dertiende november” (12). Hierna wordt het lastiger om precies aan te duiden hoeveel tijd er in en tussen de verschillende hoofdstukken verstrijkt. De lezing die in hoofdstuk 3 besproken wordt, zoals de hoofdstuktitel ook aanduidt, zal waarschijnlijk niet meer dan een paar uur in beslag hebben genomen. Deze lezing vond “[d]ie avond” plaats (16), een vage aanduiding waar niet duidelijk uit wordt of die avond direct volgde op de in hoofdstuk 2 besproken dag.

In het vierde hoofdstuk, ‘de stadskern’, wordt iets verteld over de politiek in de Staat en over de stadskern in het midden van de hoofdstad, zonder dat er expliciet vermeld wordt dat er tijd verstrijkt. In het vijfde hoofdstuk geeft de titel wederom aan welke informatie de lezer kan verwachten. Na een bladzijde met informatie begint de tijd weer te lopen door de aanduiding dat de Raad in de Staat “die winteravond” vergaderde (23). Wederom is niet duidelijk hoeveel tijd er is verstreken tussen de avond van pagina 16 en de avond op pagina 23. Het is echter wel een avond in de winter, dus het is waarschijnlijk dat dit nog ergens in november of december is. Hoofdstuk 6 handelt over ‘de groep-A’, een groep die zich tegen de Staat keert en in het vorige hoofdstuk ook is besproken in de raadsvergadering. Ook in dit

hoofdstuk komt de tijdsaanduiding “die winteravond” voor (26). In dit hoofdstuk verstrijkt één nacht, want het eind van het hoofdstuk geeft aan dat “[z]ij spraken tot het dag was” (29).

De titel van het zevende hoofdstuk, ‘de executie’, is misleidend, als daaruit het verstrijken van een hoeveelheid tijd wordt afgeleid. Een executie is over het algemeen een gebeurtenis die een paar uur in beslag neemt. Het hoofdstuk beschrijft een aantal dagen en komt pas in de laatste alinea toe aan de in de titel genoemde executie. Vijf dagen lang probeert de Staat alle opstandelingen de kop in te drukken. In de nacht aansluitend op de vijfde dag wordt de stadskern met de grond gelijk gemaakt. Op de zesde dag vindt het proces van vijf leiders van de groep-A plaats. Vervolgens staat er dat “tien dagen later” de executie van deze vijf leiders volgt. In hoofdstuk acht, ‘de vreugde’, wordt beschreven dat de bevolking moet overwerken en feest mag vieren op “de derde vrije dag, een dag in februari” (33). In hoofdstuk 2 was er gezegd dat een werkweek vier dagen duurde, en werd afgewisseld met één vrije dag. De derde vrije dag in februari zal dan waarschijnlijk de vijftiende dag van februari zijn geweest. Tussen hoofdstuk 2 en hoofdstuk 8, kunnen we nu zeggen, zijn ongeveer drie maanden verstreken. Hoofdstuk 9 geeft geen duidelijke verwijzingen naar tijd. Het laatste hoofdstuk, ‘de wapenschouwing’, geeft als laatste tijdsaanduiding “[e]en straffe dag in maart” (40). De vertelde tijd in het boek blijkt dus drie à vier maanden te zijn. Het noemen van maanden blijken het duidelijkst de tijd aan te geven in de roman; de andere genoemde uren en dagen geven een enkele keer wel duidelijkheid over de duur van een bepaalde gebeurtenis, maar zijn in de tijdsspanne van november tot en met maart niet nader te duiden.

Zoals is gebleken uit de analyse van de vertelde tijd, zijn er zowel tijdverdichting als sprongen in de tijd te vinden in de roman. Wat bijzonder is aan de roman, is dat vaak niet precies kan worden aangeduid hoeveel tijd er is overgeslagen. Dit komt enerzijds door weinig en onduidelijke tijdverwijzingen, en anderzijds door de vele passages die vertellen over gebeurtenissen die horen bij het dagelijks leven van de Staat. Een voorbeeld van de eerste reden is de overgang tussen de hoofdstukken ‘de vreugde’ en ‘de zonde’. Het ene hoofdstuk eindigt met een sterrenhemel, in een nacht. Het volgende hoofdstuk begint met “Het Kernplein lag bar, een meer van asfalt, gestold” (36). Het is mogelijk om hieruit te concluderen dat het hier gaat om de dag na de nacht met de sterrenhemel. Er is echter geen bewijs in de vorm van een tijdsaanduiding, waardoor er ook een sprong in de tijd kan zijn gemaakt. In de overgang tussen het hoofdstuk ‘de groep-A’ en ‘de executie’ zijn verschillende passages te vinden die het aanduiden van tijdsverloop moeilijk maken. Het ene hoofdstuk

eindigt met het begin van een nieuwe dag. Het volgende hoofdstuk gaat hier vervolgens niet op door, maar geeft informatie over de situatie van de Staat: “Het staatsmechanisme was volkomen, maar in zijn perfectie lag zijn kwetsbaarheid” (29).

### *Tijdsverloop*

In *Blokken* hebben we voornamelijk te maken met diffuus tijdsverloop: “precieze gegevens over de totale duur van de geschiedenis en de interne tijdsgeliding” ontbreken (Van Boven en Dorleijn, 255). Er zijn wel tijdsaanwijzingen, maar deze lijken onwillekeurig door de tekst verspreid te zijn. De lezer wordt constant onderbroken tijdens het leesproces. Verwachtingen worden niet waargemaakt doordat de volgende aanwijzing over tijd ontbreekt op het moment dat je hem verwacht, om vervolgens op een onverwachte plek weer op te duiken. Dit geeft een vervreemdend effect.

Voor een dystopische roman is diffuus tijdsverloop heel functioneel. Net als bij sprookjes, zorgt “die kenmerkende onthevenheid van tijd en plaats” ervoor dat de teksten “voor iedere generatie opnieuw ‘eeuwige waarheden’ lijken uit te drukken” (Van Boven en Dorleijn, 256). De boodschap die Bordewijk uitdraagt met zijn roman krijgt op deze manier een tijdloos karakter. Het feit dat mensen altijd op zoek zijn naar individualiteit en zich altijd zullen willen onderscheiden van anderen wordt door diffuus tijdsverloop een tijdloze boodschap.

### **Plaats en ruimte**

De gebeurtenissen in *Blokken* spelen zich af op aarde, veel specifiekere dan dat wordt de plaats niet omschreven. Wel wordt duidelijk dat de Staat niet de enige vorm van leven op aarde is, aangezien er ook wordt gesproken over “het buitenland” (16). Uit het niet plaatsvinden van handelsverkeer of “diplomatiek verkeer” valt op te maken dat de Staat banden met het buitenland zorgvuldig vermijdt (16). Zelfs festiviteiten worden binnen de grenzen gehouden en aan het oog van het buitenland onttrokken: “Men zag nauwlettend toe dat het beeld [afkomstig van de luchtspiegeling] niet viel buiten de landsgrenzen” (35). Bij *1984* heb ik deze afgrenzing ook besproken. Het niet onderhouden van contact met het buitenland zorgt ervoor dat de dystopische Staat “incorruptible” is (Minerva, 133). Zonder inmenging van het buitenland kan de Staat een afgegrensd geheel zijn dat radicaal anders is dan andere landen. De nadruk komt zo te liggen op “discontinuity (it is difficult to get to, it is physically separate, either naturally or artificially)”, en de Staat is op deze manier “singular (spatial isolation [...] from “human” geography), it exhibits a univocal internal organization represented by the

expansion of a single principle” (Pezzini, 242). Het principe dat de organisatie van de Staat representeert is in het geval van *Blokken* het blok, het vierkant.

In het eerste hoofdstuk wordt duidelijk gemaakt dat de aarde het tegenwicht vormt van de hemel, de ruimte of het heelal. Er bestaat een krachtige tegenstelling tussen de aarde, waar de mens aan de macht is, en het heelal, dat nog niet door de mens aan banden is gelegd. “Daar waar de mens nog geen macht had leefde de romantiek, wild en vertoornd in haar zege” (9).

Ook is er een strijd tussen licht en donker die halverwege het eerste hoofdstuk wordt gewonnen door het licht. Eerst wordt de aarde omschreven als een donkere plaats: “Er waren geen lichten op de aarde” en “Er was geen enkel licht op de aarde” (9). De hemel wordt hier tegenover geplaatst als een plaats met veel licht: “Er was een overvloed van licht in de hemel”, “De maan barstte te voorschijn. Lichtvloeden kwamen af in watervallen” (9).

Vervolgens wordt de oppositie omgekeerd op pagina 10, wanneer het luchtschip van de Staat, de Mammoth, contrasteert met de hemel. Het luchtschip wordt omschreven als ‘fonkelnieuw’ en ‘fonkelend’, en de maan “was nietig bij die nieuwe, allergrootste stralende wereld” (10). Op deze pagina geven de uitvindingen van de Staat meer ‘licht’ dan de hemellichten, een teken van een verheerlijking van de Staat en alles wat daarbij hoort, en onderwerping van de natuur. Dat niet de natuur de mens, maar de mens de natuur beheerst in de Staat zie je in de “zestien kaarsrechte vierkante lichtkolommen die het dak van de nacht torsten” (10). De natuur wordt hier gedragen door uitvindingen van de mens.

De manier waarop de aarde en de hemel in het eerste hoofdstuk worden beschreven is functioneel voor de sfeer en het thema van de roman. Daar waar de mens de natuur nog niet overheerst, heeft de natuur nog vrij spel; op pagina 9 is de natuur nog “wild en vertoornd”. Er zijn stormwolken die geweldig gaan, er is een maan die te voorschijn barst, er zijn lichtvloeden en watervallen; al die omschrijvingen geven de geweldige beweeglijke kracht van de natuur aan. Een pagina later wordt alles bedwongen en aan banden gelegd. De maan wordt beschreven als nietig vergeleken met het luchtschip, terwijl dit luchtschip “gekoppeld, geketend, dienstbaar met een rustige dienstbaarheid aan de mens” is (10). Blijkbaar is het onderworpen zijn door de mens groter en belangrijker voor de Staat dan de dynamische krachten van de natuur. De overgang van dynamiek, grilligheid, vrije beweging naar strakke, rechte lijnen is heel belangrijk voor de sfeer in de roman: de toon wordt meteen gezet in het eerste hoofdstuk. Het hoofdstuk eindigt namelijk met “regelmatige rijen” en “een rechtlijnige tekening”, zowel wanneer het om zoeklichten op een landingsplaats gaat als om “de dubbele politierij” van mensen (10). In de Staat maakt de dynamische, vrije natuur plaats voor een rechtlijnige, aan banden gelegde denkwijze.



De vormen die zijn gebruikt om de ruimte in *Blokken* te omschrijven zijn van groot belang voor het verhaal, en zijn ook nadrukkelijk en vaak aanwezig. De stad is evenredig en heeft rechte straten, met hier en daar een detail, maar “de aandacht [mag] niet van de gebouwen afgetrokken” worden (11). De aandacht van de stadsbewoners moet gevestigd blijven op de gebouwen. Deze gebouwen nemen blijkbaar een belangrijke plaats in, en moeten een bepaalde boodschap overbrengen. Overal eindigen straten in “bouwblokken”, en staat “de stad óp om de voetganger”, waardoor “beslotenheid” het wint van ruimte (11). Bewoners kunnen in iedere straat, op elke hoek en bij ieder gebouw niet ontkomen aan de onvermurwbare architectuur van de stad, of anders gezegd, aan de “strakke monumentaliteit harer bouwblokken” (12).

Ook kleur neemt in de romanruimte een belangrijke plaats in. Het asfalt in de stad heeft de kleuren “wit, bruin, grijs, zwart” en het overgrote gedeelte van alle pleinen, fundamenteen en huizen is van beton (11). De kleuren van de stad zijn eentonig en saai, maar ook zakelijk en streng. Enkele associaties die mij bij deze kleuren te binnen schieten zijn de volgende: bruin (warmte, geborgenheid, natuur); grijs (saaïheid, grauwheid); wit (zuiverheid en licht, maar ook leegte) en zwart (dood, duisternis en ellende). De associaties die de lezer heeft bij deze kleuren dragen bij aan het beeld van de stad.

### **Personages**

In *Blokken* hebben we te maken met de volgende ‘personages’: de Staat, de Raad, de oude man en de groep-A (als geheel, maar ook zijn verschillende leden, o.a.: Glüschain, De Marcas, Tannenhof, Tekalopte, Ypsilinti). Deze verschillende figuren kunnen echter niet zozeer als echte personages bestempeld worden. Vaak worden er begrippen gebruikt die groepen aanduiden, zoals de Staat, de Raad en de groep-A. De inwoners van de Staat worden bestempeld als gezinnen, armeerden, troepen, massa’s et cetera. De vijf ‘personages’ die bij naam zijn genoemd worden slechts één keer genoemd en ontwikkelen zich niet in de loop van het verhaal. De leden van de groep-A ontwikkelen zich ook niet echt; dit komt doordat ze eerder de functie van opponent vervullen dan dat ze een volleerd personage zijn.

Van de Raad hebben we weinig expliciete informatie tot onze beschikking. Hij bestaat uit vijf mannen en vijf vrouwen, die zich “in geen enkel kledingattribuut van de bevolking” onderscheiden (23), die “eender gekleed [zijn], in zwart met rood” (25) en die onderling alleen qua bouw van elkaar verschillen. Geen enkel raadslid komt als individu aan het woord, en wanneer er een beslissing wordt genomen is die over het algemeen unaniem. Er wordt dan ook gezegd: “De Raad was één Norm, één Handeling, één Beslissing” (24). De Raad bestaat

misschien wel uit tien leden, maar deze leden gaan zo op in de groep dat ze samen lijken te smelten tot één geheel. Uit een aantal opmerkingen valt echter wel af te leiden wat er in hen omgaat; dit komt doordat de verteller vaak de erlebte Rede gebruikt, zoals ook uitgelegd is bij ‘Verteller en perspectief’. Welke mening de Raad erop nahoudt wat betreft zijn eigen samenstelling is op te maken uit de volgende zin: “Maar de Raad kende de leden niet waaruit hij bestond, hij was de monoliet, gaaf van samenstelling en ongespleten” (24). De vertellerstekst ‘hij zag zichzelf als’ is hier verruild voor ‘hij was’.

Volgens Michel Dupuis, in “F. Bordewijks anti-utopie ‘Blokken’ (1931) in het licht van modernisme en formeel experiment”, maakt “[h]et wegcijferen van de romanheld” deel uit van een experiment dat Bordewijk met zijn roman hoopte uit te voeren. Dupuis zegt dan ook: “Het bewijs daarvoor wordt alleen al hierdoor geleverd dat Bordewijk op bepaalde plaatsen wèl personages doet optreden die hij van hun waarde als individuen, d.i. als traditionele romanhelden berooft” (Dupuis, 192).

Mijns inziens fungeren de vlakke personages in de roman niet alleen als een deel van Bordewijks experiment om “constructivistische beginselen op de romanvorm te beproeven” (177) zoals Dupuis het stelt, maar, om bij de analyse van het verhaal te blijven, om de collectiviteit van de Staat nog meer naar de voorgrond te dringen. De vlakke personages die niet echt een eigen persoonlijkheid krijgen maken duidelijk deel uit van een door de Staat gewenste collectiviteit, waarin niets meer opzichzelfstaand fungeert en slechts een rol krijgt als deel van een geheel.

## **Motieven**

De verhaalwereld in *Blokken* wordt aaneen gevlochten door motieven. Aangezien de roman behoort tot het genre van de anti-utopie/dystopie kunnen de motieven in de roman in verband worden gebracht met dystopische thema’s. Voor deze roman zal ik onderscheid maken tussen concrete en abstracte motieven.

### *Verhaalmotief*

Als verhaalmotief is de rol van religie en rituelen aan te wijzen. In eerste instantie lijkt religie als motief een incongruentie te zijn in het verhaal, aangezien expliciet vermeld wordt dat de Staat niet religieus is: “Er was in de Staat geen kerk, er was in de Staat geen godsdienst” (22). Toch zijn er een paar aspecten in de roman die van religieuze aard lijken te zijn. De Staat heeft zijn eigen religie gecreëerd met zichzelf aan het hoofd als een soort godheid. Ook in het *Dictionary of Literary Utopias* wordt dit genoemd: “Utopia is not theocratic, but theandric

[godmenselijk], and God makes itself man so that the social order is made religion” (Trousson, 531). Ik bespreek eerst religieuze elementen in de roman en daarna een aantal rituelen.

Een interessant voorbeeld van de ambiguïteit binnen de tekst omtrent religie komt voort uit het gebruik van het woord ‘hymne’. Als de bevolking op haar vrije dag op weg is naar een plek buiten de stad zingen ze: “De kelen braken open in hymnen” (13). Nu betekent ‘hymne’ in Van Dale “(in ’t bijzonder) godsdienstige, gewijde lofzang”, maar wordt ook “plechtige lofzang” als betekenis gegeven (Van Dale). Als de roman vervolgens echter vermeldt dat “De muziek was teruggekeerd tot het bijna gregoriaanse” (13), dan neig ik toch meer naar de betekenis van godsdienstige lofzang, aangezien gregoriaanse muziek liturgische muziek is. Deze aanname wordt echter weer onderuitgehaald door een derde brok informatie: “Er bestonden slechts nationale liederen, over de Staat, de gemeenschap, de arbeid, de sport” (13). Mijns inziens is het dubieuze woord ‘hymne’ bewust gekozen door Bordewijk om twijfel te zaaien. De ambiguïteit keert, minder duidelijk in dit geval, terug in de volgende mededeling: “Het was een eer uit volle borst zingend weer te keren, de koralen schalden opnieuw” (14). ‘Koraal’ betekent “oorspronkelijk eenstemmig kerkelijk lied” of “plechtig koorgezang” (Van Dale). Door het gebruik van dit woord wordt weer gespeeld met het karakter van het gezang van de menigte: betreft het hier religieus gezang of is het gezang alleen maar plechtig?

Twee bladzijden later lezen we over een samenkomst van bijna alle bewoners in de volkshal, waar men twee uur lang naar orgelspel luistert: “Het nationale instrument was het orgel. Elke stad had er een in haar volkshal, de hoofdstad had het grootste” (15). Vaak wordt het orgel gezien als hét instrument bij uitstek voor gebruik in de kerk.

Dan is er nog de inslag van de meteoriet, die gepaard gaat met een “ontzaglijke lichtstraal bij helle dag” alsof het een bovennatuurlijk verschijnsel is (34), en wordt beschouwd als een gave. Na de inslag van de meteoriet is de Staat toch enigszins religieus geworden: “De Staat, van dat ogenblik, met een naïeve natuurreligie, beschouwde zich als uitverkoren” (35). Het ontginnen van de uit de ruimte afkomstige steen verwordt dan ook tot een bijna heilig ritueel dat bewaard is voor een speciale feestdag.

Naast het bovengenoemde ritueel zijn er ook nog andere rituelen die belangrijk zijn voor de gemeenschappelijke band van de bevolking. Zo is het gebruikelijk om op vrije dagen als voltallig gezelschap uit te trekken naar de velden buiten de stad. Ook in *Blokken* is een strenge sociale controle te ontwaren: “Wie als enkeling zich buiten begaf trok onmiddellijk de duizenden blikken van wantrouwen op zich samen als de zonnestralen in een brandpunt, en

liep gevaar” (12). Het is van groot belang dat iedereen hetzelfde doet op hetzelfde moment, en zich niet afzondert van de rest; dit wekt argwaan. Er wordt zelfs gezegd dat men aan het eind van de dag vrij is om naar huis te gaan, maar dit niet doet (“velen verkozen dit niet” (15)) en ervoor kiezen om naar de volkshal te gaan om nog een samenkomst bij te wonen.

Een ander belangrijk ritueel is de door de Staat bepaalde klederdracht. Iedereen is gelijk aan elkaar, en draagt kleding in dezelfde kleuren: “Tot 15 november werd wit met rood gedragen, tot 15 maart zwart met rood” (12). Zelfs de haardracht is voor man en vrouw bepaald: “De vrouwen droegen broeken als de mannen en hadden het haar geknipt als dezen. De mannen waren glad geschoren. Het gelaat glad te scheren was staatsdracht” (25). Het korte haar van de vrouwen en het geschoren gelaat van de mannen zorgen ervoor dat er zo min mogelijk onderscheid is tussen man en vrouw. Op deze manier wordt benadrukt dat ze gelijk zijn aan elkaar.

In zekere zin is de executie van opstandelingen ook een rituele bijeenkomst. Voor de Staat is het heel belangrijk dat iedereen dit ziet. Het rechtsproces waarin het vonnis is uitgesproken over de opstandelingen wordt bijgewoond door “duizenden hoorders, bij loting aangewezen” (32). Het meekijken met het proces, het aanschouwen van het vonnis heeft blijkbaar een hoge waarde, aangezien de mensen die het bijwonen worden uitgeloot. Als de opstandelingen vervolgens hun dood tegemoet gaan, lopen ze “langs de straten zwart van kijkers, die hen volgden” (32). De Raad heeft hen verminkt zodat ze “boetvaardig” zijn (32). Het proces en de executie zijn openbaar, zodat de hele bevolking kan zien wat er gebeurt als de regels van de Staat worden gebroken. Het is belangrijk dat iedereen weet dat het een ernstig vergrijp is om aan het collectief te willen ontsnappen om een individu te zijn. Het feit dat de executie niet in het geheim wordt voltrokken maar openbaar is heeft ook een belangrijke functie. De Staat kan zo laten zien dat wat hij doet niet verkeerd is, dat het voor ieders bestwil is dat het proces voltrokken wordt.

### *Vrije motieven*

Er zijn ook een paar vrije motieven, die bijdragen aan de inkleding van de verhaalwereld en aan een karaktertekening van de Staat.

Het eerste wat opvalt is de oppositie tussen verschillende geometrische vormen: het vierkant en de bol. Al in hoofdstuk 1 wordt de toon gezet met de “rechtlijnige tekening” van de aardbodem en het “effen grasvierkant” van het vliegveld (10). De zoeklichten aan de rand van het vliegveld schijnen met “zestien kaarsrechte vierkante lichtkolommen” (10). “De stad was

wijd en evenredig uitgelegd, de straten waren recht” (11), zo wordt de stad omschreven waar het verhaal zich afspeelt. Het einde van iedere straat is “door bouwblokken afgedekt” (11). De architecturale vormgeving van “de vierkante stad” speelt een essentiële rol (15). Zij bepaalt letterlijk en figuurlijk het leven van de stadsbewoners. Dat de Staat succesvol is geweest in het opvoeden van de burgers, blijkt uit de manier waarop men zich op een vrije dag in “onberispelijke vierkanten en rechthoeken” (12) naar een plek buiten de stad beweegt. Zelfs wanneer men vrije tijd heeft, gehoorzaamt men aan de Staat. Dit blijkt niet alleen uit de manier waarop men zich voortbeweegt, want ook “[u]it hun blik sprak de kantigheid hunner gedachte” (13). Het is de bedoeling van de Staat om alles tot blokvorm om te bouwen. Dit is al gelukt bij de woonwijken rondom de stadskern die “door bebouwing in blokken” zijn vervangen (20), aan de “verwijding tot vierkant” (32) van de raadszaal wordt gewerkt, en plannen om de stadskern te bebouwen met “woonblokken” en een “vierkant plein” uit te sparen liggen al klaar (37). Zelfs het heelal wordt niet ontzien: “Haar enige roeping was haar voortreffelijkheid door het heelal te propageren in de melkweg, de bolclusters, de spiraalniveaus” (23). Ook daar zal men kennis moeten maken met de boodschap van het blok.

Tegenover deze geometrie functioneert de bol als bron van ergernis. Zoals net is genoemd worden de ronde raadszaal en het ronde kernplein zodanig bewerkt dat ze vierkant worden. De oude man die een lezing geeft stelt dat “[d]e wereldorde streeft naar de bol”(18), het andere uiterste van de wensen van de Staat. De bolvorm wordt geassocieerd met opstandigheid; voorbeelden hiervan zijn de oude man (die is opgegroeid in een maatschappij van nog vóór die van de Staat) en de stadskern als verzamelplaats voor de groep-A die zich tegen de Staat keert. Het summum van opstandigheid komt naar voren in het laatste hoofdstuk, waar de Raad aanschouwt hoe zich “een regiment in een boog” tracht te ontplooiën en waar “een koepel als de eerste borstzwellings van een vrouwelijk kind” (42) ontstaat.

Ook de rode objecten in de verhaalwereld vormen een vrij motief. Rood is de meest prominente en steeds terugkerende kleur in de roman. Dit is al in het eerste hoofdstuk terug te vinden in de rode ogen van de vliegtuigen. Nadat de trots van de Staat is beschreven, het luchtschip Mammoth, lijkt de Staat de natuur te hebben overwonnen: “de nacht [was] voller van rode ogen” (10). Rood wordt gedragen door de bevolking in de vorm van kleding (12, 25, 43) maar ook als vlaggen: “Zij droegen hun commune idealen in een rode orkaan van vlaggen boven hun hoofd” (13). Het rood wordt tot het eind toe volgehouden. Zelfs in de laatste zin wordt het rood nog in stand gehouden: “... tot de nieuwe dag doorbrak, vorstkoud, rulrood, staalhard” (43). Rood wordt vaak geassocieerd met agressie, bloed, revolutie et cetera. Door

het veelvuldige gebruik van rood wordt het revolutionaire karakter van de Staat benadrukt; hij is revolutionair anders ten opzichte van de buitenwereld. Hij is echter ook agressief, en deinst niet terug voor geweld tegen opstandelingen.

Cultuur uit zich als vrij motief in het gebruik van harde, onbuigzame materialen in de verhaalwereld. Beton is een veelvoorkomend materiaal in de Staat. Zo begint het eerste hoofdstuk met de “betonnen torens” van het vliegveld (10), wonen arbeiders van verafgelegen streken in de zomer in “betonnen bijsteden” (11), wordt er gesport “in betonnen sportgebouwen” (14), is de vloer van de volkshal “van betonnen platen” gemaakt (15), worden woningen in de stadskern herbouwd “op hun oude betonnen fundamenten” (31), is het schavot waarop opstandelingen van de groep-A worden geëxecuteerd “uit beton gegoten” (32) en wordt de raket op de feestdag afgeschoten vanaf “een betonnen kazemat” (34). Beton kan in verband worden gebracht met veel belangrijke componenten van de Staat. Het vliegveld is bijvoorbeeld een belangrijke locatie voor het militaire apparaat, en is ook de plaats waar “de Mammoth, het fonkelnieuwe, fonkelende, grootste luchtschip”, de trots van de Staat, vastgeketend is (10). Het feit dat de vloer van de volkshal van beton is, is ook opvallend. Deze hal neemt in iedere stad een centrale plaats in aangezien alle inwoners daar samenkomen om blijk te geven van hun collectiviteit. De volkshal is een fundament voor de samenleving; het is de plaats waar alle burgers als verschillende stenen met elkaar verbonden worden door het cement van gemeenschappelijke belangen, om vervolgens door de Staat gezien te worden als één geheel, één blok beton. Verder is ook het schavot waar opstandige individuen hun dood vinden van beton gemaakt. Dit geeft de onverbiddelijkheid aan van de Staat. Voor individuele, opzichzelfstaande stenen is er in de Staat geen plaats. En als laatste is er nog het vertoon van kracht en ontwikkeling dat de Staat laat zien door het afschieten van een raket. Deze wordt afgeschoten vanaf een betonnen kazemat, met andere woorden: ook de wetenschap is in de Staat gebouwd op een fundament van beton.

Harde materialen worden een aantal keer expliciet in verband gebracht met de Staat, de Raad en met burgers. Doordat de Staat van plan is persoonsnamen in te ruilen voor een aantal letters en een cijfer, zullen burgers veranderen in “een genummerde steen in een collectief blok” (19). Dat ook hun gedachtegang verandert, blijkt uit het gelaat: “De blik was fel, onderzoekend, bijna hard” (13). Van de Raad wordt gezegd dat hij “voor zichzelf streng [was] met ijzeren consequentie: iedere minderheid die in hem ontstond werd geëxecuteerd. Aldus handhaafde hij zijn karakter van monoliet” (24). Zo wordt de Raad dus vergeleken met

een monument of bouwdeel dat uit één stuk gehouwen is. En over de Staat zegt de opstandige groep-A: “Deze Staat is versteend” (27).

### *Abstracte motieven*

Een eerste motief in de roman is tijd. Veel aspecten van tijd zijn ook al onder het kopje ‘Tijd’ besproken. Ik wil echter een aantal van die aspecten herhalen om ze te verbinden aan het dystopische thema tijd. In utopische literatuur is het belangrijk dat de utopische of dystopische samenleving zowel qua tijd als qua plaats afgesneden of ver verwijderd is van de samenleving waarin de roman is geschreven. De afzondering van plaats wordt in de verhaalwereld letterlijk genoemd. In zekere zin is de samenleving in de verhaalwereld niet afgesneden van de tijd, maar de tijdsstructuur die Bordewijk aan zijn roman heeft gegeven problematiseert de tijd als gegeven in de verhaalwereld.

Uit expliciete tijdvermeldingen blijkt dat de Staat iedere dag en ieder uur voor zijn bewoners heeft ingedeeld. Men hoeft zelfs zijn vrije tijd niet meer in te vullen, want ook daar is een aantal regels aan verbonden. Echter, door weinig expliciete, vage, ontbrekende tijdsaanduidingen wordt die strakke tijdsindeling onderuitgehaald. In het overgrote deel van de roman blijft onduidelijk met welke datum, welk dagdeel of welk uur we te maken hebben. Voor de lezer is dit een aanleiding tot twijfel. Is de samenleving in *Blokken* wel zo perfect als ze lijkt? Gebrekkige tijdsaanduidingen leiden tot onzekerheid; de lezer is afhankelijk van de tekst en probeert daarin houvast te vinden. Tijd is gebruikt om een beklemmend gevoel op de lezer over te brengen.

Een ander abstract motief is de belangrijke rol die wetenschap speelt in de Staat. Voor een heilstaat is de wetenschap van belang, aangezien “technical progress [is considered] as the key to liberation, on condition that technology and science were allied to a political and economic system which controlled their use” (Trousson, 546). De Staat heeft duidelijk grote invloed op wetenschappelijke ontwikkelingen, aangezien hij ervoor zorgt dat deze worden ontdaan van een persoonlijk stempel. Verder worden wetenschappelijke instellingen ingezet met als doel het heelal te veroveren en zo de boodschap van het collectivisme te verbreiden.

Al in het eerste hoofdstuk zijn de vruchten van wetenschappelijke ontwikkeling prominent aanwezig: de romanwereld ontvouwt zich voor ons, en het eerste wat we zien zijn vliegtuigen, helikopters en het nieuwe grote luchtschip van de Staat. Vervolgens lezen we over tandheelkunde (“schitterende gebitten” door “universele mondverzorging” (13)), hersenonderzoek (de “schedelinhoud was toegenomen” (13)), geneesmiddelen (“drie neo-

vitaminen [...] waarvan een kankerwerend” (20)), “kunstmatige luchtspiegeling” (20), sterrenkunde en ruimtevaart (22). Voor de Staat zijn al deze dingen van groot belang: “En de Staat was er trots op dat wetenschap en kunst bloeiden” (20).

Als derde abstracte motief kan de oppositie tussen het individu en het collectief worden vastgesteld. Dit komt onder andere in de roman naar voren in het veelvuldige gebruik van getallen. Getallen zijn een vast en onwrikbaar gegeven en laten niets over aan willekeur. Daarnaast stralen ze ook niets persoonlijks uit en kunnen ze prima in een geheel geplaatst worden. Dit is ook één van de redenen waarom de Staat de naam van iedere burger wil vervangen door een getal: “Het volksbureau werkte thans een systeem uit de mens zijn laatste persoonlijkheid, naam en toenaam, te ontnemen en deze te vervangen door 3 letters en een getal. Hij werd aldus een genummerde steen in een collectief blok” (19). Wanneer een burger wordt aangeduid met getallen wordt hij vervangbaar en verliest hij zijn identiteit. Denk ook aan welke gevolgen dit voor een familie zal hebben. Wanneer mensen niet meer dezelfde achternaam hebben die aanduidt dat ze familie van elkaar zijn, wordt ook het familieleven ontworpen. Mensen behoren dan alleen nog tot de Staat/bevolking als geheel, en maken geen deel meer uit van kleinere verwante groepen als de familie of het gezin.

Wat de rechtlijnigheid waarmee alles wordt bepaald in de Staat enigszins ondermijnt, is de willekeur waarmee getallen worden gebruikt in de tekst. Vaak is het noemen van getallen volstrekt niet relevant voor het verhaal. Zo blijkt na zorgvuldig sterrenkundig onderzoek het volgende: “Er bestond een geringe kans – niet meer dan één tegen honderdtwintig – op een aardebotsing over vijfhonderd veertigduizend jaar” (22). Deze absurde voorspelling roept meer vragen op dan dat ze beantwoordt: Waarom is het bijvoorbeeld relevant om te weten dat de kans op een botsing één tegen honderdtwintig is? En dat deze botsing mogelijk plaatsheeft over vijfhonderd veertigduizend jaar is al helemaal niet van belang voor de rest van de roman. De voorspelling geeft hoogstens aan hoe precies de toekomst van de Staat is gecalculeerd en hoe belangrijk wetenschappelijk onderzoek wordt geacht.

Op pagina 30 worden getallen onder andere gebruikt om de kracht van het militaire apparaat uit te drukken, alsmede de perfecte organisatie. Hier wordt beschreven hoe een opstand met grof geweld wordt neergeslagen in zeer korte tijd. Binnen één dag maken pantserauto's drie rondes om er uiteindelijk voor te zorgen dat “twintigduizend doden ... mechanisch bijeengeschoffeld en weggevoerd” kunnen worden (30). Hieruit blijkt ook weer dat het individu, of de mens, geen waarde heeft voor de Staat. Een laatste voorbeeld van de



willekeur, of misschien juist de vreemde precisie, die wordt uitgedrukt door getallen is pagina 34, waarop werkelijk alles wordt gespecificeerd tot een precieze afstand, tijdsduur of precieze aantallen. Achtereenvolgens wordt er op deze pagina gesproken over:

vijf jaar – acht personen – honderddertig jaar – vier jongemannen – vier jongevrouwen – het derde of vierde geslacht – drie jaar lang – vijftig meter – ruim dertig jaar – drie kudden rendieren – duizend stuks – zeshonderd meter – twintig kilometer – dertig kilometer – vijftwintig jaar – zeven miljoen ton (34)

Terwijl deze getallen eigenlijk zouden moeten leiden tot een duidelijk beeld van de tijd en de plaats waar gebeurtenissen zich afspelen of hebben afgespeeld, wordt de lezer juist afgeleid van de inhoud van het verhaal. Toch sluit de prominente aanwezigheid van getallen ook juist aan bij wat de Staat wil bereiken: namelijk, dat alles gereduceerd kan worden tot een getal, een vaste en onveranderlijke eenheid die past binnen een perfect georganiseerd geheel.

Een vierde motief is de oppositie tussen cultuur en natuur; een motief dat goed past binnen de dystopische literatuur. In het *Dictionary of Literary Utopias* wordt hierover gezegd: “if we give to the word its broader meaning of culture as opposed to nature – an ensemble of acquired patterns – utopian societies are all culture, they represent the [...] belief that nature can be dominated” (Aubin, 146). De onbuigzame, koude, harde staatsmachine (cultuur) heeft als tegenhanger de levendige mens (als individu, opstandeling, levend wezen; natuur) maar ook bijvoorbeeld de stadskern die niet in overeenstemming is met de wensen van de Staat.

De oppositie tussen cultuur en natuur komt onder andere naar voren in de vergelijking tussen subversief gedrag en natuurverschijnselen en organische processen. De Staat wordt vergeleken met kunstmatigheid en onnatuurlijkheid. De kern wordt, doordat hij “uiterst samenhangend dooreengevlochten” is, vergeleken met “de hersenen van een hooggeordend zoogdier” (21). Dit stadsgedeelte lijkt op een kapitalistische staat, en bestaat uit allerlei verschillende woningen, een kerk en een museum: gebouwen en instellingen die niet conform de regels van de Staat zijn, aangezien ze niet de blokvormige en vierkante bouw delen van de andere gebouwen. Degenen die zich begeven in de stadskern worden vergeleken met de micro-organismen in een vieze zakdoek: “de stadskern [bevatte] de microben van een schaduwleven buiten het gemeenschapsverband” (22). Individuen die zich vastklampen aan de verscheidenheid van de stadskern en van het verleden worden vergeleken met wriemelende, bewegende, levende organismen.

Ook wanorde – zoals de Staat denkt over activiteiten van individuen – vertoont veel overeenkomsten met processen die zich in de natuur voltrekken. Zo worden twijfel en kritiek beide splijting genoemd, “maar dan alleen in de zin van celdeling die nieuwe opbouw mogelijk maakt” (27). Wanneer deze kritiek op een opstand uitdraait en vervolgens neergeslagen wordt door de Staat, constateert men dat “de worm” (30) dood is. Toch blijkt de stad nog steeds “een broeïnest” (30), waar “de kiemen van de zonde” (37) ontstaan en waar het kwaad tiert “als gewormte pal onder het oppervlak van de vette aarde” (39). De opstand van het individu wordt getypeerd alsof men te maken heeft met onkruid, bacteriën of insecten. Het is een ongewenste ontwikkeling die overal lijkt op te duiken tussen de voegen van het staatsgebouw.

Ook temperatuur is een indicator voor de oppositie natuur/cultuur. De samenleving lijkt volledig geconformeerd aan het machinewezen van de Staat. Zo koud als levenloze objecten zijn, zo koud zijn de gebouwen, de weersomstandigheden en uiteindelijk, zo hoopt de Staat, ook de mens. Door de verplichte klederdracht wil de Staat ervoor zorgen dat het volk wordt “gehard tegen de koude” (12). Dit lijkt ook te lukken, aangezien de zich voortbewegende massa wordt beschreven als “een gruizige ijsgang” (13). Ook de oude man die deel uitmaakt van het verleden en een lezing houdt voor de raad herkent deze koude in de mens: “Ik erken in uw ijsgang iets groots [...] gij gaat onder aan uw teveel aan opgetaste poolkoude” (18). Deze koude, die de mens niet eigen is, blijkt later ook doorbroken te worden wanneer de bevolking in opstand begint te komen tegen de Staat. De “menigten, heet van hun rusteloosheid” (43) hebben aan het eind van de roman hun menselijkheid herwonnen en maken niet langer deel uit van een levenloze machine.

Een laatste gegeven dat uiting geeft aan de oppositie tussen natuur en cultuur, is het feit dat natuurlijke processen vaak dynamisch zijn, terwijl cultuurprocessen statisch zijn. Misschien moet gezegd worden dat cultuur niet per se statisch hoeft te zijn, aangezien we bij cultuur te maken hebben met mensen, die allemaal heel erg van elkaar verschillen. De Staat gaat echter tegen deze verschillen in, en wil iedereen aan collectiviteit onderwerpen, waardoor ook cultuur statisch wordt. In ‘de nacht’ wordt door middel van beeldspraak het dynamische karakter van de natuur getoond. Eerst vinden we een vergelijking: stormwolken worden vergeleken met “fregatten [...] óverbesspannen met zeil. De zeilen scheurden” (9). In een asyndetische vergelijking worden de stormwolken dus vergeleken met oorlogsschepen, waarvan de zeilen scheuren. Hier zal waarschijnlijk mee bedoeld zijn dat de wolken uit elkaar drijven. Er staat dan ook: “de maan barstte te voorschijn” (9). Het tevoorschijn barsten van de maan zorgt hier weer voor een extreme dynamiek, die er niet zou zijn geweest als de maan

slechts tevoorschijn zou ‘komen’. Vervolgens staat er: “Lichtvloeden kwamen af in watervallen” (9). Hier hebben we weer te maken met een asyndetische vergelijking. De lichtstralen van de maan worden vergeleken met watervallen. Ook hier wordt een proces wat normaalgesproken geen dynamiek vertoont, het uitstralen van licht, verandert in een dynamisch proces.

Even verderop wordt deze dynamiek aan banden gelegd, letterlijk en figuurlijk. De Mammoth wordt vergeleken met een beest dat is vastgeketend: “al de manen omlaag gehaald, gekoppeld, geketend, dienstbaar met een rustige dienstbaarheid aan de mens” (10). Hier wordt al duidelijk hoe de mens dynamiek aan banden wil leggen. De Staat gelooft ook dat zijn statische karakter voor altijd zo zal blijven: “Miljoenen jaren kon het zo blijven, zou het zo blijven” (16). Toch doorbreekt de natuur de statische cultuur van de Staat steeds weer. “De natuur, machtiger dan de wil der overheid, brak grillig speels de monotonie der samenkomst” (16); en dit doorbreken van de natuur is ook zichtbaar in de opstand die langzaam overal in de Staat opborrelt en wordt vergeleken met biologische processen, zoals ik hierboven heb genoemd. Dynamische processen komen uiteindelijk in het laatste hoofdstuk aan het licht: “Zij zagen de wanorde, de splinging, de celdeling” (43). Het lijkt dan toch of de dynamische natuur de statische cultuur heeft weten te doorbreken.

### *Grondmotief*

Ook in *Blokken* kan de oppositie tussen collectiviteit en individualiteit worden aangewezen als het hoofd- of grondmotief. De Staat probeert zichzelf hardnekkig in stand te houden door het collectief te handhaven met wetenschappelijke ontwikkelingen waardoor hij tot in eeuwigheid zou kunnen bestaan. Het natuurlijke, dynamische en organische wordt angstvallig buiten de deur gehouden door alles te onderwerpen aan het vaste stramien van het blok. Door collectieve rituelen wordt iedereen elke dag als collectieve eenheid bijeengeroepen. Al beweert de Staat niet religieus te zijn, toch is er een zekere vorm van religie terug te vinden in de plechtigheid waarmee collectieve rituelen worden uitgevoerd. Ook het gevoel van uitverkoren zijn door de natuur, pleit voor een toch ietwat religieus karakter. De Staat denkt uitverkoren te zijn, en ziet zichzelf als een soort godheid. Iedereen die hier anders over denkt en in opstand komt, wordt uitgeroeid; hierin komt het revolutionaire en agressieve karakter van de Staat naar voren.

**Thema**

In *Blokken* probeert een totalitaire staat het individu te onderwerpen aan het collectief, maar het individu blijkt uiteindelijk toch te sterk.

## [ 5 ] – George Orwell

George Orwell is een pseudoniem voor Eric Arthur Blair. Hij is geboren in Motihari, India op 25 juni 1903 en gestorven in Londen, op 21 januari 1950. Om erachter te komen welke gebeurtenissen van invloed zijn geweest op de roman *1984*, maak ik gebruik van bronnen van Orwell zelf, maar ook van teksten uit de *Cambridge Companion to George Orwell*.

John Rossi en John Rodden karakteriseren George Orwell in het essay ‘A political writer’ – de naam zegt het al – als een sterk bij de politiek betrokken schrijver. In zijn eigen essay ‘Why I write’ zegt Orwell dat hij, als de omstandigheden het toe hadden gelaten, waarschijnlijk allesbehalve een politieke schrijver was geweest. Hij voelt zich echter alsof hij door politiek turbulente tijden gedwongen werd om “a sort of pamphleteer” te worden (Orwell, 1946). Nadat hij de burgeroorlog in Spanje heeft meegemaakt weet hij wat hij wil: “What I have most wanted to do throughout the past ten years is to make political writing into an art” (Orwell, 1946). Vanaf 1930 werkte Orwell eraan om schrijver te worden. Hij richtte zich in zijn eerste romans op “the injustices of the capitalist system” (Rossi en Rodden, 3). Nadat hij in 1936 het boek *The Road to Wigan Pier* had voltooid kon hij worden beschouwd als iemand die “all intellectual formulae based on power worship” wantrouwde (Rossi en Rodden, 4).

Ook het communisme kon zijn goedkeuring niet wegdragen; dit werd vooral duidelijk nadat Orwell in 1937 in Spanje vocht aan de kant van de Republikeinen. Hij werd lid van POUM, een Spaanse communistische politieke partij. Toen hij Barcelona voor het eerst bezocht, beviel de situatie daar hem, omdat er geen klassenverschillen meer leken te zijn en de arbeidersklasse er aan de macht was. Hij beleefde echter een grote schok toen hij erachter kwam dat een aantal leden van de POUM ervan beticht werden dat ze pro-fascistisch waren en vervolgens weggezuiverd werden. Iedereen die niet meewerkte met de communisten werd als fascistisch bestempeld. Toen hij naar Engeland terugkeerde en probeerde uit te leggen wat er precies gebeurde bij de communisten werd er niet naar hem geluisterd. Het boek dat hij naar aanleiding van deze ervaring schreef, *Hommage to Catalonia*, “cemented Orwell’s reputation as an arch-foe of communism” (Rossi en Rodden, 6).

In zijn essay ‘Looking Back on the Spanish War’ schrijft Orwell over gebeurtenissen aangaande de politiek en de pers. Veel van de ideeën die hij in dat essay noemt, komen terug in *1984*. De politieke voorkeur van mensen bepaalt of men gelooft in de gruweldaden die verricht zijn door een bepaalde groepering. De wandaden van de vijand worden zonder voorbehoud voor waar aangenomen, terwijl de wandaden van de eigen partij ontkend worden.

Afhankelijk van de politieke voorkeur kan dit standpunt echter ook veranderen: “And stranger yet, at any moment the situation can suddenly reverse itself and yesterday’s proved-to-the-hilt atrocity story can become a ridiculous lie, merely because the political landscape has changed” (Orwell, 1968, 252). Dit vinden we in *1984* terug in de wisselende bondgenoten van Oceania. Terwijl op de ene dag tijdens de Haatsessie Eurasia nog wordt uitgeoeld en Eastasia een bondgenoot is, kan dit de volgende dag ook omgeslagen zijn.

Orwell merkt op dat kranten zelden de waarheid vermelden: “I saw great battles reported where there had been no fighting, and complete silence where hundreds of men had been killed” (Orwell, 1968, 256-257). Gebeurtenissen worden op zó’n manier vermeld dat ze bijdragen aan een goed beeld van de heersende politieke partij. De volgende opmerking had letterlijk in Orwells roman kunnen staan: “I saw, in fact, history being written not in terms of what happened but of what ought to have happened according to various ‘party lines’” (Orwell, 1968, 257). Waar Orwell nog het meest bang voor is, en wat ook een groot thema in *1984* vormt, is dat het lijkt alsof “the very concept of objective truth is fading out of the world” (Orwell, 1968, 258). Orwell is zich ervan bewust dat geschiedschrijving vaak onnauwkeurig of bevooroordeeld is, maar gelooft ook dat men bij het vroegere geschiedschrijven nog altijd in het achterhoofd hield dat er echte feiten bestonden, ondanks bewuste of onbewuste vooroordelen. Orwells grootste angst is dat zelfs dit vaststaande geheel van feiten dat iedereen met elkaar deelt op een gegeven moment zal verdwijnen. Wanneer dit gebeurt, kan er een verschrikkelijke wereld ontstaan waarin een regerende “controls not only the future but the past. If the Leader says of such and such an event, ‘It never happened’—well, it never happened. If he says that two and two are five—well, two and two are five” (Orwell, 1968, 259). Deze twee ideeën – dat de overheid kan bepalen wat wel en niet waar is, en dat zij al haar beweringen als feiten kan doen voorkomen – komen ook letterlijk terug in Orwells roman.

Het karakter van de hoofdpersoon in Orwells roman *1984*, Winston, lijkt te zijn voortgekomen uit ideeën die Orwell in Spanje had opgedaan; ideeën die hem deden nadenken over de situatie in Engeland. Orwell stelt dat Engeland het gevaar van de bovenstaande ontwikkelingen onderschat en dat men daar verwacht dat alles uiteindelijk wel goed zal komen. “Nourished for hundreds of years on a literature in which Right invariably triumphs in the last chapter, we believe half-instinctively that evil always defeats itself in the long run” (Orwell, 1968, 259). Ook Winston houdt zich aan deze gedachte vast; hij houdt tegenover O’Brien vol dat er iets zal zijn wat hem zal overwinnen: “Somehow you will fail. Something will defeat you. Life will defeat you. [...] I believe it. I *know* that you will fail. There is

something in the universe – I don't know, some spirit, some principle – that you will never overcome” (Orwell, 282). De roman *1984* breekt echter met dit idee van ‘eind goed, al goed’ en loopt slecht af.

### **1984 anno 2013**

#### *Noord-Korea*

De angst voor het communisme die tot uiting kwam in Orwells roman *1984* geldt in zekere zin nog steeds. Maar misschien heeft de angst voor het communisme nu andere vormen aangenomen. Ik denk niet dat we er tegenwoordig nog bang voor zijn dat het communisme zich nog verder zal uitbreiden. Noord-Korea, als een van de weinige communistische landen anno 2013, is echter nog wel een bron van zorg voor de Westerse wereld. Conflicten gaan tegenwoordig over het bezitten van kernwapens, of over mensenrechten. In april 2013 wilde Noord-Korea nog erkend worden als een ‘kernwapenstaat’, ondanks dat het land andere afspraken had gemaakt met de Verenigde Staten (Irvine).

Onderhandelingen tussen de Verenigde Staten en Noord-Korea gaan niet van harte. De vijandige opstelling van Noord-Korea tegen de VS heeft veel weg van de manier waarop de Partij zich in *1984* opstelt tijdens hun zogenoemde *Hate Sessions* en de *Hate Week*. Men kan zich voorstellen dat de woedende menigte tijdens deze bijeenkomsten er ongeveer uit moet hebben gezien als de anti-VSrally op 26 juni 2013 in Pyongyang.



“Banners showing US soldiers being crushed with a rifle were paraded through the square” (AP Photo/Jon Chol Jin)

### *Spionage*

De roman van George Orwell is nog op een andere manier terug te vinden anno 2013. De kritiek die Orwell had op technologische uitvindingen, en met name bewakingssystemen, vertaalt zich vaak naar kritiek op de manieren waarop men nu informatie kan vergaren door digitalisering. Met behulp van het internet heeft iedereen wereldwijd toegang tot bergen met informatie. Deze toegankelijkheid blijkt echter vaak ook andersom te werken: er kan makkelijk inbreuk op onze privacy gedaan worden wanneer men er met slechte bedoelingen alles aan doet om aan persoonlijke informatie te komen.

Zo is er sinds eind juni grote ophef over het PRISM-schandaal; de Amerikaanse geheime dienst NSA zou Europese diplomaten en Amerikaanse burgers bespioneren door data te verzamelen van telefoon- en internetgebruik (Redactie, 31-07-2013 en 01-08-2013) en blijkt dit ook ongestraft te mogen blijven doen, zo blijkt uit een artikel op nrc.nl van 25 juli 2013. Op dit soort nieuws wordt massaal gereageerd in kranten, journaals en op allerlei sociale media. Zo is er ondertussen ook al een site genaamd prism-break.org, gemaakt door Twitteraar @zcpeng (Peng Zhong), waarop een lijst van programma's wordt gegeven waarmee privégegevens en browsegedrag afgeschermd kunnen worden van anderen. Op deze manier kun je ervoor zorgen dat jouw internetgebruik privé blijft. Hieruit blijkt duidelijk hoezeer de angst en de kritiek die George Orwell in 1984 uitte, ook nu nog leeft.

Tegenwoordig zijn er websites als bof.nl en bigbrotherawards.nl die opkomen voor de privacy van mensen op het internet. De eerstgenoemde website zegt digitale burgerrechten te verdedigen, terwijl men op de tweede website de mogelijkheid heeft om bedrijven, personen of overheidsinstanties te nomineren als grootste privacyschender van het jaar. De angst voor het in de gaten gehouden worden door anderen is nog steeds springlevend en uit zich onder andere in hierboven genoemde websites.

Martin Plattel beschrijft dit soort angsten ook in zijn boek, en zegt hierover: “De angst voor het nieuwe en het onbekende [...] doet een maatschappij gemakkelijk naar het houvast van dogmatisch-totalitaire toekomstbeelden grijpen” (Plattel, 59). Wanneer de toekomst voor mensen open ligt, kunnen zij ervoor kiezen om die in te vullen met utopische ideeën over een ideale situatie, maar het kan ook zijn dat hun angst de overhand heeft, waardoor dystopische ideeën overheersen. Ik wil hiermee de angst voor digitalisering enigszins relativeren. Net als Orwell in 1948, zijn er nu ook ‘Orwells’ die de angsten van de huidige maatschappij vertolken naar angstaanjagende theorieën over digitalisering. Enerzijds zijn zulke theorieën nodig om iedereen wakker te schudden en van een kritische blik te voorzien, anderzijds kunnen sommige theorieën ook worden geplaatst in de categorie ‘angst voor het onbekende’.



## [ 6 ] – 1984

**Titel**

De titel *1984* is gebaseerd op het jaar waarin Orwells boek werd gepubliceerd. De laatste twee cijfers van het jaartal zijn omgedraaid. In de versie die ik heb gebruikt wordt het boek voorafgegaan door ‘A note on the text’ waarin staat: “As a result of Orwell’s novel, the year 1984 became a legend long before it arrived. However, that was not the year Orwell initially intended. He first set his story in 1980, but, as the time taken to write the book dragged on (partly because of his illness), that was changed to 1982 and, later, to 1984” (Orwell, V).

De titel geeft aan dat de roman een beeld geeft van een mogelijke toekomst. Afgaand op de inhoud van de roman ligt er een sombere toekomst in het verschiet. Het is belangrijk om te weten dat 1984 voor de lezers van het boek in 1948 in de toekomst lag. Door verbanden te leggen tussen het jaar waarin men het boek las en het jaar waarin het verhaal speelde kon men weten welke toekomst op hen wachtte.

**Opbouw**

De roman *1984* is opgebouwd uit drie delen en een appendix (daarin worden de grondbeginselen uitgelegd van Newspeak: een fictieve taal in de roman, die als doel heeft alle nuances uit de taal te schrappen, zodat niemand meer iets kan zeggen of denken dat tegen het beleid van de Partij in gaat). De delen bestaan achtereenvolgens uit acht, tien en zes hoofdstukken.

In het eerste deel wordt de leefwereld van het hoofdpersonage Winston uitvoerig beschreven. Winston maakt deel uit van de *Outer Party*, een deel van de samenleving dat ook gedefinieerd kan worden als de middenklasse. Aan de hand van de dagelijkse routines van Winston komen we erachter hoe inwoners van Oceanië wonen en werken, wat ze in hun vrije tijd doen en wat de politieke situatie is waarin men leeft. Door middel van de gedachtewereld van Winston en de dingen die hij opschrijft in zijn dagboek weten we dat hij negatief tegenover zijn leefwereld staat. Hij denkt in één van de leden van de *Inner Party* (de bovenklasse, mensen die lid zijn van de Partij) een medestander te hebben gevonden. Ook lezen we in dit hoofdstuk dat Winston een winkel bezoekt met artikelen uit het verleden.

In het tweede deel ontmoet Winston Julia, een jonge vrouw die zich ook tegen de Partij heeft gekeerd, maar dan met andere redenen dan Winston; hier kom ik later op terug. Dit deel draait vooral om de relatie die tussen de twee ontstaat en om de verschillende manieren waarop ze protest leveren tegen de regering.

Het derde deel beschrijft hoe Winston en Julia gevangen worden genomen en hun misdaden tegen het gezag van *Big Brother* moeten toegeven. Dit leidt er uiteindelijk toe dat Winston zijn verzet opgeeft.

### **Verteller en perspectief**

In 1984 hebben we te maken met een personale verteller. In utopische literatuur is dit gebruikelijk: vaak geeft een personage dat al bekend is met de utopische wereld een rondleiding aan iemand voor wie de wereld nieuw is. Hij/zij legt dan uit hoe het leven eruit ziet in de ideale wereld. In het dystopische Oceania leidt de verteller ons rond door de samenleving door te vertellen over Winstons leven. We hebben te maken met een niet-gedramatiseerde vertelinstantie; de verteller vertelt niets over zichzelf en houdt zich volledig op de achtergrond. Ook krijgen we alleen inzicht in het personage van Winston; dus het is een enkelvoudig personaal verhaal.

Winston, op zijn beurt, spreekt in zijn dagboek de generatie van de toekomst of die van het verleden aan: “To the future or to the past, to a time when thought is free, when men are different from one another and do not live alone – to a time when truth exists and what is done cannot be undone” (30).

We kunnen in Orwells roman zien dat een externe verteller aan het woord is doordat het verhaal wordt verteld in de derde persoon; de verteller gebruikt echter ook bewoordingen die horen bij het taalgebruik van Winston, waardoor tekstinterferentie optreedt: een vermenging van persoons- en vertellerstekst; ook wel erlebte Rede genoemd. De volgende zinnen maken dit duidelijk: “Winston did not buy the picture. It would have been an even more incongruous possession than the glass paperweight” (103). Het woord ‘incongruous’ geeft de mening van Winston weer. We hebben hier te maken met de vrije indirecte rede; de gedachten van Winston worden niet eerst ingeleid door ‘hij dacht’. Ook aan het tijdloos praeteritum, het feit dat algemene waarheden in de verleden tijd worden verteld, kan de vrije indirecte rede herkend worden: “to do what everyone else was doing, was an instinctive reaction” (19).

Het is belangrijk om verschil te maken tussen verteller en focalisator, omdat “speaking and seeing, narration and focalization, may, but need not, be attributed to the same agent” (Rimmon-Kenan, 73). Dus degene die het verhaal vertelt, hoeft niet per definitie samen te vallen met degene vanuit wiens gezichtspunt het verhaal wordt verteld. In 1984 is er sprake van *internal focalization from within*. De interne focalisator is Winston; hierdoor worden we als lezer alleen betrokken bij zijn leven en kunnen we niet zien wat er op andere plaatsen en

momenten gebeurt. Dit wordt ook wel *character-focalizer* genoemd, aangezien “focalization is attached to a character” (Rimmon-Kenan, 79). Er is sprake van focalisatie van binnenuit (*from within*); dit houdt in dat Winston als focalisator alleen weet heeft van zijn eigen gedachten, en geen toegang heeft tot de gedachten van anderen. Rimmon-Kenan zegt hierover: “The knowledge of an internal focalizer [...] is restricted by definition: being a part of the represented world, he cannot know everything about it” (Rimmon-Kenan, 80).

Een interne focalisator “is limited to the ‘present’ of the characters (Rimmon-Kenan, 80). Als lezer krijgen we informatie over het heden van Winston; we horen pas iets over zijn verleden als hij daar zelf aan terugdenkt. Een interne focalisator kan ons niets laten zien over het verleden of het heden, zonder dat het personage hier zelf aan denkt of er iets over zegt. Hierdoor weten we ook niet wat er met Winston zal gaan gebeuren. We weten pas wat hij meemaakt als hij het ook echt meemaakt, en krijgen hier niet vooraf informatie over.

We weten dat we te maken hebben met focalisatie ‘van binnen’, aangezien datgene wat in de roman wordt beschreven dan gekleurd is door de focalisator. Dit lezen we bijvoorbeeld terug in de beschrijving van O’Brien vanuit Winstons oogpunt. De manier waarop O’Brien zijn bril weer opzet is “curiously civilized” in Winstons ogen (12). De volgende zin ‘verraadt’ dat dit interdaad vanuit Winston wordt gefocaliseerd: “It was a gesture which, if anyone had still thought in such terms, might have recalled an eighteenth-century nobleman offering his snuff-box” (12). In heel Oceania is er bijna niemand te vinden die zich nog iets herinnert van het leven van vóór de overheersing van Big Brother; Winston herinnert zich nog wel een aantal feiten uit het verleden, en heeft daar ook diepe interesse voor.

In zekere zin past interne focalisatie heel goed bij een dystopie. De sfeer van spanning, angst, en onwetendheid wordt benadrukt doordat we afhankelijk zijn van het personage waaraan de focalisator verbonden is. Vanuit Winstons oogpunt maken we mee hoe hij in zijn leven op allerlei mogelijke manieren wordt beperkt in zijn vrijheid, en hoe hij ideeën opgelegd krijgt waar hij het niet mee eens is. Wanneer zijn individualiteit ondanks alle verzet alsnog wordt gebroken aan het eind, komt dit voor de lezer des te harder aan. Dit hadden we nooit kunnen zien aankomen.

## Tijd

Tijd speelt op verschillende manieren een belangrijke rol in de roman, en dan vooral als motief. Als motief hangt tijd samen met de tijdsbeleving van personages in de roman. Voor Winston is tijd een problematisch maar ook bepalend element in zijn leven. Hij probeert zich een aantal keren te herinneren hoe zijn leven vroeger was – dit zijn flashbacks in de verhaalstructuur – maar zijn geheugen blijkt niet meer optimaal te werken. Er is dus iets aan de hand met tijd zoals de personages in het verhaal die beleven. Onder het kopje motieven bespreek ik de omgang met tijd in de roman uitvoeriger.

### *Historische tijd*

De historische tijd in de roman kan bepaald worden op april 1984. Dit weten we doordat Winston dit in zijn dagboek noteert: “April 4th, 1984” (9). Verder duiden ook de overal aanwezige teleschermen met hun geavanceerde surveillance- en afluister technieken op een tijdstip in de 20e eeuw.

### *Tijdsduur*

De tijdsduur in de roman kan geschat worden op ruim een jaar. Het verhaal begint ergens in april 1984 en eindigt na de maand maart in het daaropvolgende jaar; tenminste, zo lijkt het. In juni ontmoeten Winston en Julia elkaar tussen de vier en de zeven keer. Daarna wonen ze een tijdje samen in de kamer boven de winkel van meneer Charrington, totdat ze worden betrappt en gevangengenomen worden. Hoe lang ze gevangen zitten wordt niet specifiek vermeld. Na hoofdstuk V in het derde deel speelt het verhaal zich niet langer af in het gebouw waar Winston gevangen was en zit hij opeens in het Chestnut Tree Cafe. Hoeveel tijd er is verstreken tussen Winstons gevangenschap en zijn vrijheid is niet duidelijk. Het laatste expliciet vermelde tijdstip is in maart, waarschijnlijk in 1985. Winston denkt hieraan terug omdat hij in die maand Julia weer heeft ontmoet na zijn gevangenschap. Het moment dat Winston in het café zit, speelt zich dus na maart af.

### *Versnelling, vertraging, tijdsprong*

De verteltijd van alle gebeurtenissen bij elkaar is 310 pagina's. Soms is er een verschil tussen de verteltijd en de vertelde tijd die wordt aangeduid als een versnelling, een vertraging of een tijdsprong. In het begin van hoofdstuk V van deel 2 hebben we te maken met een versnelling. Binnen een paar zinnen worden de gebeurtenissen van drie dagen kort beschreven. Het gaat hier om de verdwijning van een vriend van Winston, Syme, die ook op het Ministerie van

Waarheid werkzaam is en zich bezighoudt met het vernieuwen van *Newspeak*-woordenboeken. In de eerste zin staat dat Syme is verdwenen; de tweede zin stelt vast dat een paar mensen hier een opmerking over maakten; de derde zin zegt dat niemand er een dag later meer over sprak. Vervolgens ziet Winston op de derde dag van Symes verdwijning dat zijn naam niet meer op de namenlijst van de schaakclub staat. Deze versnelling in de tijdsstructuur geeft een duidelijke uitleg bij wat zich in de verhaalwereld afspeelt; de Partij propageert namelijk *doublethink*, een manier van denken waarbij men, als men daarvoor kiest, bepaalde gebeurtenissen kan verdringen en vergeten: “to forget whatever it was necessary to forget, then to draw it back into memory again at the moment when it was needed, and then promptly to forget it again” (37). Binnen drie dagen is het alsof Syme nooit heeft bestaan; en binnen slechts een paar zinnen geldt ook voor de lezer dat een personage in de verhaalwereld wordt uitgewist. De verdwijning van een persoon/personage zowel in de verhaalwereld als op structureel niveau past goed bij het individualiteit-versus-collectiviteitmotief. Syme was op een te uitgesproken manier een individu en vormde een gevaar omdat hij het collectief aan zou kunnen tasten, daarom moest men van hem af.

Vertragingen zijn zeer frequent in de roman, en zijn vooral daar toegepast waar de gedachten van Winston worden beschreven. Voor het genre dystopie zijn dit soort vertragingen van groot belang, aangezien ze de perfecte gelegenheid zijn om de dystopische wereld te beschrijven. Zo functioneert het hoofdpersoonage toch een beetje als een soort reisleader (zoals ik ook bij ‘Perspectieven’ al heb genoemd).

Er vindt ook een aantal keren een tijdsprong plaats in de roman, en dan met name tussen twee hoofdstukken. Ik noem hiervan twee voorbeelden. In deel 2, tussen hoofdstuk IV en V, doet zich een sprong voor van onbepaalde tijd. Het ene moment is Winston nog in zijn geheime bovenkamer en staart hij naar de presse-papier (“The paperweight was the room he was in...” (154)), en het volgende moment lezen we dat Syme verdwenen is (“Syme had vanished. A morning came, and he was missing from work” (154)). Deze plotse overgang veroorzaakt een contrast tussen een situatie van vreugde en een situatie van angst. Het ene moment is Winston nog onbezorgd samen met Julia; en het volgende moment is een van zijn vrienden verdwenen. Deze plotse overgang benadrukt nog eens dat niemand veilig is voor de praktijken van de Partij. Door tijdsprongen wordt de beklemmende en beangstigende sfeer die ontstaat doordat je op ieder moment in de gaten gehouden, ontdekt of verraden kunt worden nog meer benadrukt.

Er is ook een gedeelte in de roman waarbij het lijkt alsof we met Winston meelesen. Hij heeft het boek van Goldstein, *the book*, van O’Brien gekregen en is van plan het helemaal

te lezen. Verteltijd en vertelde tijd lopen het grootste gedeelte van pagina 191 t/m 226 gelijk op. Op deze pagina's worden praktisch het hele eerste en derde hoofdstuk uit Goldsteins boek letterlijk weergegeven.

Er staat:

Winston began reading:

Chapter I.

Ignorance is Strength.

Throughout recorded time, and probably since the end of the Neolithic Age, there have been three kinds of people in the world. (192)

De tijd die het de lezer kost om deze hoofdstuktitel en de eerste regel te lezen, is even groot als de tijd die het in de verhaalwereld in beslag neemt. Dit wordt ook wel tijdsdekking of Deckung genoemd: “wanneer de vertelde tijd zich parallel aan de verteltijd lijkt te ontwikkelen” (Van Boven en Dorleijn, 248).

### *Tijdstructuur*

Het verhaal begint in medias res en wordt over het algemeen chronologisch verteld. Dit is belangrijk voor het plot. In combinatie met het feit dat we met een focalisator te maken hebben die aan het personage is gebonden, wordt zo de spanning langzaam opgebouwd. We zijn volledig afhankelijk van het personage, en we moeten de gebeurtenissen van begin tot einde volgen om erachter te komen wat er gaat gebeuren.

Er komen een aantal flashbacks in het verhaal voor. Deze worden in de vorm van een dagboekfragment, een droom of een gedachte gepresenteerd. In het dagboekfragment van 4 april schrijft Winston dat hij de avond ervoor naar de bioscoop is geweest. In de oorlogsfilm die hij heeft gezien zag hij dat een vrouw met haar kind werd beschoten door een helikopter; de vrouw probeerde haar zoon te beschermen: “all the time covering him up as much as possible as if she thought her arms could keep the bullets off him” (10). Winston denkt terug aan deze filmscène als hij net heeft gedroomd over zijn moeder: “a gesture of the arm made by his mother, and made again thirty years later by the Jewish woman he had seen on the news film” (167). De belangrijke les die hij uit dit gebaar heeft geleerd, is de impact die de Partij op de mensheid heeft.

Winston weet dat zijn moeder geen uitzonderlijke vrouw was, maar weet door haar leven wat het verschil is tussen vroeger en nu:

the standards that she obeyed were private ones. Her feelings were her own, and could not be altered from outside. It would not have occurred to her that an action which is ineffectual thereby becomes meaningless. If you loved someone, you loved him, and when you had nothing else to give, you still gave him love. (171-172)

De manier waarop zijn moeder omging met haar gevoelens maakt voor Winston duidelijk hoe groot de impact van de Partij is geweest op het privé- en gevoelsleven van iedereen. De flashbacks zorgen voor perspectief in het verhaal; gebeurtenissen uit het verleden bieden contrast voor het heden:

The terrible thing that the Party had done was to persuade you that mere impulses, mere feelings, were of no account, while at the same time robbing you of all power over the material world. (172)

Voor de Partij maken principes en persoonlijke overtuigingen geen verschil meer. De rol van het individu in de geschiedenis is uitgespeeld; het draait nu om het collectief, en voor persoonlijke gevoelens is daarin geen plaats meer.

Het einde van het verhaal is in zoverre gesloten dat we weten welke verandering de hoofdpersoon in zijn gedachtewereld heeft doorgemaakt. Op basis van informatie uit de tekst kunnen we raden dat hij om het leven gebracht zal worden door de Thought Police. Wat we niet weten aan het eind van de roman, is of de samenleving zoals die is gecreëerd door de Partij zal voortbestaan.

### **Plaats en ruimte**

*1984* speelt zich af in “London, chief city of Airstrip One, itself the third most populous of the provinces of Oceania” (5). De wereld is opgedeeld in drieën: Oceania, Eurasia en Eastasia. De drie werelddelen zijn afwisselend bondgenoot van de één en vijand van de ander. Deze betekenisloze relaties met het buitenland zijn van cruciale betekenis voor de literaire utopie/dystopie. Hierdoor kan het eigen land niet besmet worden door invloeden van buitenaf. De oorlogen met Eurasia en Eastasia zorgen ervoor dat Oceania niet te welvarend wordt. Een kenmerk van een utopische samenleving is een economie die in balans is: “Utopians do not know excess and their economy is based on moderation” (Minerva, 133). In de dystopische samenleving van Oceania is er geen natuurlijke balans, maar is er een schaarste die door de

Partij is ingepland door continue oorlogen: “The primary aim of modern warfare [...] is to use up the products of the machine without raising the general standard of living” (196). Voor de Partij is dit een manier om mensen in bedwang te houden: “if leisure and security were enjoyed by all alike, the great mass of human beings who are normally stupefied by poverty would become literate and would learn to think for themselves” (198).

De inkleding van de romanruimte speelt ook een belangrijke rol en maakt duidelijk onderscheid tussen de verschillende klassen in de maatschappij van Oceania: *Inner Party* [binnenste Partij], *Outer Party* [buitenste Partij], *proles* [proletariaat]. Volgens Erica van Boven en Gillis Dorleijn in *Literair Mechaniek* is de romanruimte uit meerdere elementen opgebouwd:

de zichtbare omgeving inclusief alles wat daarin aan bijvoorbeeld voorwerpen te zien is, maar ook alles wat daarin te horen, te ruiken of zelfs te voelen valt, zoals de spreekwoordelijke ‘spruitjeslucht’ [...] of muziek, of het weer [...]. Voorts behoort niet alleen de waarneembare ‘werkelijkheid’ ertoe, maar ook bijvoorbeeld de omgeving in een herinnering, een droom of een hallucinatie van een personage” (Van Boven & Dorleijn, 289).

Iedere klasse wordt gekenmerkt door haar eigen geur en haar eigen straatbeeld. Hierdoor wordt de ongelijkheid van de bevolking en de hiërarchische structuur van de samenleving onderstreept; cultuur en kunst zijn namelijk “visible signs of inequality” die uit een utopische samenleving worden geweerd (Aubin, 147). In de dystopie *1984* ligt er echter een extra nadruk op deze tekens van ongelijkheid. Dit is te zien aan de verscheidenheid qua woonruimte, maar ook aan de manier waarop de boven- en middenklasse van het proletariaat worden onderscheiden qua kunstuitdrukkingen als literatuur en muziek. Deze kunstuitdrukkingen staan allemaal onder het gezag van de Partij.

De straten van de buitenste Partij, waar Winston deel van uitmaakt, bestaan uit “vistas of rotting nineteenth-century houses, their sides shored up with baulks of timber, their windows patched with cardboard and their roofs with corrugated iron, their bombed sites where the plaster dust swirled in the air and the willow herb straggled over the heaps of rubble” (Orwell 1949, 5). Alles is in staat van verval en maakt zo een mistroostige indruk. De straten en huizen zijn smerig en stoffig, en zelfs de mensen lijken volledig te passen in deze omgeving; over de buurvrouw van Winston, mevrouw Parsons, wordt gezegd: “One had the impression that there was dust in the creases of her face” (22). Het lijkt alsof de leden van de



buitenste Partij deel uitmaken van de plaats waar ze wonen; alsof ze, net als hun omgeving, futloos zijn geworden. Het leven van de buitenste Partij wordt ook gekenmerkt door een geur van “boiled cabbage and old rag mats” (3).

Dit vormt een groot contrast met de sfeer die het leven van het proletariaat omringt. Al blijkt uit een omschrijving van hun stadsdeel dat ook het proletariaat niet ideaal woont – in “vague, brown-coloured slums” (85) – toch heeft het leven daar iets gemoedelijks. Mensen praten met elkaar in de deurposten en kinderen spelen op straat. Het enige waar men zich over op hoeft te winden is de loterij of hoeveel glazen bier men drinkt in de pub. Het leven van het proletariaat lijkt zorgeloos. Winston hoort een vrouw zingen en bedenkt zich dat hij dit partijleden nooit heeft horen doen; “Her voice floated upward with the sweet summer air, very tuneful, charged with a sort of happy melancholy” (148). De zoete zomergeruch brengt een heel andere boodschap over dan de geur van gekookte kool.

Nog weer anders is het leven wat de binnenste Partij leidt. Rijkdom en comfort voeren hier de boventoon. Wanneer Winston bij O’Brien op bezoek gaat, beschrijft hij verbaasd zijn omgeving: “The whole atmosphere of the huge block of flats, the richness and spaciousness of everything, the unfamiliar smells of good food and good tobacco, the silent and incredibly rapid lifts sliding up and down [...]” (175). Alleen al de geuren omschrijven hoeveel beter het leven is van binnenste partijleden. Het ontbreken van lawaai vormt een schril contrast met het gezucht en gesteun van buitenste partijleden, of de melancholische oppervlakkige liedjes en het geschreeuw van het proletariaat.

Woonruimte is niet de enige soort ruimte die bepalend is voor iedere inwoner van Londen. Ook de kantoren en overheidsinstellingen hebben een speciale uitwerking op de stadsbewoners en nemen een belangrijke plaats in het stadsbeeld in. Als Winston in zijn eigen kamer uit het raam kijkt, kan hij het gebouw van het Ministerie van Waarheid zien. De vier ministeriegebouwen zijn prominent aanwezig: “So completely did they dwarf the surrounding architecture that from the roof of Victory Mansions you could see all four of them simultaneously” (6). Het Ministerie van Waarheid, waar Winston werkt, is compleet anders dan alle andere gebouwen in de stad: “It was an enormous pyramidal structure of glittering white concrete, soaring up, terrace after terrace, three hundred metres into the air” (5-6). In tegenstelling tot de vervallen huizen en andere bebouwing verkeert dit overheidsgebouw nog in prima staat. Doordat het zo imposant en hoog is dwingt het eerbied af; vergeleken met de ministeries is het individu maar klein. De pyramidevorm van het gebouw weerspiegelt de machtspiramide die staat voor de hiërarchie in Oceania. “At the apex of the pyramid comes Big Brother. Big Brother is infallible and all-powerful” (216); onder hem komt de *High*

*group*, dat is de binnenste Partij; daarna komt de *Middle group*, de buitenste Partij en als laatste de *Low group*, het proletariaat.

Winstons dromen fungeren als tegenbeeld voor de groezelige stad. Hij droomt over:

... the Golden Country. It was an old, rabbit-bitten pasture, with a foot-track wandering across it and a molehill here and there. In the ragged hedge on the opposite side of the field the boughs of the elm trees were swaying very faintly in the breeze, their leaves just stirring in dense masses like women's hair. (33)

Deze droomomgeving heeft veel weg van een 'locus amoenus', een plaats waar liefdesscènes plaatshebben, maar fungeert ook als een vlucht uit de realiteit. Er vindt ook werkelijk een vlucht uit de realiteit en een liefdesscène plaats wanneer Winston met Julia de stad uit gaat. De plaats waar ze elkaar ontmoeten lijkt precies op 'het Gouden Land', en de beschrijving van deze plaats is een bijna woordelijke herhaling van pagina 33:

An old, close-bitten pasture, with a footpath wandering across it and a molehill here and there. In the ragged hedge on the opposite side the boughs of the elm trees swayed just perceptibly in the breeze, and their leaves stirred faintly in dense masses like women's hair. (mijn onderstreping, A.W.; 129)

Bij de motieven zal het Gouden Land als afgegrensde ruimte nog verder besproken worden.

Wat verder nog cruciaal is voor de romanruimte, is het feit dat iedereen altijd in de gaten gehouden wordt. Dit idee wordt zowel geconcretiseerd door de posters van Big Brother, wiens "black-moustachio'd face gazed down from every commanding corner" (4), als door de 'teleschermen' die in ieder huis en ieder gebouw van de binnenste en buitenste Partij te vinden zijn. Deze posters en teleschermen zijn bepalend voor het uiterlijk van de omgeving, en bepalen tegelijkertijd ook de manier waarop personages zich in hun omgeving voortbewegen. Iedereen is zich voortdurend bewust van wat hij doet en probeert zo min mogelijk op te vallen. Winston draait bijvoorbeeld zijn rug naar het telescherm en probeert tevreden te kijken wanneer hij er met zijn gezicht naartoe staat. Maar op het moment dat hij en Julia denken dat er geen telescherm in de kamer van meneer Charrington hangt, doen ze ook alles wat verboden is. Er wordt ook onderscheid gemaakt tussen binnenste en buitenste partijleden, want buitenste partijleden kunnen hun telescherm uitschakelen als ze dat willen.

## Personages

Er zijn een paar personages die een belangrijke plaats innemen in de roman: Winston, O'Brien, Julia, Big Brother en Goldstein. Aangezien het voor de samenhang van de roman en het verhaal niet van belang is om alle gegevens van de personages te bespreken, zie ik hiervan af. Ik probeer mij te beperken tot informatie over de personages die relevant is voor de samenhang van de roman en de boodschap die eruit spreekt.

Winston is een magere man van 39, die op zichzelf woont maar nog vastzit aan een vrouw omdat zij niet van hem wil scheiden. Hij gaat met plezier naar zijn werk, maar is zich er ook van bewust dat de praktijken die men in het Ministerie van Waarheid uitvoert niet correct zijn. Hij probeert zich nog vaak het verleden te herinneren, en vraagt zich af of het leven vroeger ook zo armoedig was als nu. Voor Big Brother en zijn Partij is Winston een gevaarlijk iemand; hij heeft door hoe het systeem in elkaar zit, en is niet bereid om zijn hele leven aan Big Brother te wijden en daar zijn gezonde verstand voor op te geven. In zekere zin fungeert Winston als het geweten en het bewustzijn van de hele bevolking, maar ook van de lezer.

In *Literair Mechaniek* wordt de rol van personages als volgt beschreven: “Ze vormen de eerste ingang tot het verhaal, het medium waardoor de lezer kennisneemt van de gebeurtenissen en zich een beeld vormt van (een deel van) de verhaalbetekenissen” (299). Door het contrast tussen Winston en binnenste partijleden, buitenste partijleden en Julia wordt duidelijk waar het hele verhaal om draait. Winston is degene die begrijpt waarom de doctrine van Big Brother een hele samenleving in zijn greep kan houden. Hij neemt de voorwaarden die de Partij aan de samenleving oplegt niet zomaar voor waar aan; hij wil zijn individualiteit behouden en blijft daarom ook een kritisch standpunt innemen tegenover alle dingen die zijn vrijheid beperken. Dit wordt duidelijk in de volgende passage (en aangezien deze passage zo belangrijk is, neem ik die hier in haar geheel op):

In a way, the world-view of the Party imposed itself most successfully on people incapable of understanding it. They could be made to accept the most flagrant violations of reality, because they never fully grasped the enormity of what was demanded of them, and were not sufficiently interested in public events to notice what was happening. By lack of understanding they remained sane. They simply swallowed everything, and what they swallowed did them no harm, because it left no residue behind, just as a grain of corn will pass undigested through the body of a bird. (163)

Winston is de enige die echt begrijpt wat hij moet opofferen om een gelukkig leven te kunnen leiden in Oceania. Zijn individualiteit, alles wat Winston tot Winston maakt, moet worden uitgewist om in het systeem mee te kunnen draaien.

Juist doordat Winston zich bewust is van de praktijken en ideeën van de Staat, is de afloop van de roman zo verrassend. Hier blijkt ook Winston te zijn gezwicht voor datgene waar hij al die tijd tegen heeft gevochten: “O cruel, needless misunderstanding! O stubborn, self-willed exile from the loving breast! [...] He had won the victory over himself. He loved Big Brother” (311). Een dergelijk einde roept ook meteen een vraag op bij de lezer: Wint de doctrine van een totalitaire staat het dan uiteindelijk toch van het individu? Of misschien vragen we ons, met Winston, af of O’Brien toch gelijk had toen hij zei dat “Nothing exists except through human consciousness” (278). Dit idee hoort waarschijnlijk bij het idealisme, dat stelt dat er slechts één bewustzijn is, dat van de waarnemer. O’Brien beweert dat de wereld zoals Winston denkt dat zij bestaat, slechts bestaat in Winstons waarneming. Dit argument zorgt ervoor dat je nooit kunt refereren aan een algemene waarheid als ‘ieder mens is uniek’ of ‘ieder mens is een individu’. Voor O’Brien is dit de ultieme manier om macht uit te oefenen over anderen. Dat hij deze theorie aandraagt wil niet zeggen dat hij hier ook in gelooft; door *double think* is hij in staat om dingen voor anderen als waarheid te presenteren, om vervolgens te vergeten dat hij dit heeft gedaan. Zonder de erkenning van O’Brien dat er inderdaad een verleden is geweest waarin alles anders was, of waarin iedereen meer vrijheid kende, heeft Winston geen poot om op te staan.

O’Brien, een vooraanstaand lid van de binnenste Partij, is ook een sleutelpersonage in het verhaal, en ik bespreek hem, en niet Julia, als tweede omdat hij door de hele roman heen een belangrijke rol speelt en het meest relevant is in de ontknoping in deel drie. Al de eerste keer dat Winston hem beschrijft, klinkt er een soort bewondering door in zijn omschrijving van O’Brien. Via de focalisatie van Winston wordt O’Brien beschreven als een man met “a certain charm of manner”, die “curiously disarming-in some indefinable way, curiously civilized” is, en verder doet O’Brien Winston denken aan “an eighteenth-century nobleman offering his snuff-box” (12). Deze bewondering houdt Winston gedurende het hele verhaal vast; en zelfs wanneer hij wordt gefolterd door O’Brien kijkt hij nog steeds tegen hem op: “It was strong and fleshy and brutal, it was full of intelligence and a sort of controlled passion before which he felt himself helpless” (276).

Het is verwonderlijk dat Winston gedurende de hele roman trouw blijft aan O’Brien. Hij zag O’Brien in het begin als medestander in zijn opstand tegen de beginselen van de

Partij; hij was blij dat hij eindelijk iemand had gevonden die hem begreep. Als blijkt dat O'Brien hem al die tijd heeft voorgelogen en deel uitmaakt van de *Thought Police*, blijft Winston tegen hem opkijken. Hij denkt, zelfs wanneer hij gefolterd wordt: "He [Winston] had never loved him so deeply as at this moment [...]. The old feeling, that at bottom it did not matter whether O'Brien was a friend or an enemy, had come back. [...] they were intimates" (264). O'Brien verwordt op deze manier tot een soort heilige, die gevolgd moet worden, ongeacht welke weg hij gaat. De foltering die Winston doorstaat, lijkt een manier te zijn om vrijheid te verkrijgen en de echte waarheid te leren begrijpen.

Wie is O'Brien nu echt? In zekere zin is hij het personage waarin het kwaad zich manifesteert. Hans Achterhuis zegt hierover: "Bij Orwell verschijnt een ander kwaad ten tonele, een oorspronkelijk en absoluut kwaad dat niet op enige wijze is afgeleid van of gerelateerd aan het goede" (Achterhuis, 164). Zoals O'Brien zelf al zegt: "Power is not a means, it is an end. [...] The object of persecution is persecution. The object of torture is torture. The object of power is power" (276). O'Brien beschrijft de heerschappij van de Partij en Big Brother als een heerschappij die het stalinisme en nazisme voorbijgaat: "The German Nazis and the Russian Communists came very close to us in their methods, but they never had the courage to recognize their own motives" (276). Hans Achterhuis is hier ook duidelijk in geweest: "De mensen die hebben laten zien dat zij het fascisme het beste begrepen, ... zijn óf degenen die eronder hebben geleden, óf zij die zelf een fascistisch trekje hebben" (Achterhuis, 22). Orwell heeft in het personage van O'Brien precies weten te vervatten wat de echte motieven zijn van de Partij. Achterhuis stelt ook dat het verlangen naar macht deel uitmaakt van de "immanente logica van de utopie", waarbij "het grote doel de middelen onherroepelijk gaat heiligen" (Achterhuis, 21). De Partij onderwerpt de samenleving niet met het voorwendsel dat het voor de bestwil van de mens is, maar komt er openlijk voor uit dat het haar om pure macht gaat.

De rol van O'Brien in het hele proces van macht uitoefenen over de hele samenleving, is het aanwakken van protest tegen de Partij. Op die manier zal er altijd een vorm van verzet zijn die de Partij met grof geweld kan neerslaan. O'Brien heeft Winston zeven jaar lang doen geloven dat ook hij een lid was van een verzetsbeweging, de *Brotherhood*.

Julia is degene die ervoor zorgt dat Winston tot actie overgaat en die betekenis geeft aan zijn protest. Dit doet ze onder andere door met hem naar bed te gaan en zo de regel 'alleen seks voor voortplanting' te breken, maar ook door iedere vorm van verzet aan te grijpen, en hem

zo over de streep te trekken om bij elkaar te komen in hun geheime kamer boven meneer Charringtons winkel.

Ze is het ultieme tegenbeeld van Winston, zowel fysiek als qua karakter. Terwijl Winston een onopvallende man is die iedere dag last heeft van hoestbuien, een open wond heeft op zijn been en nauwelijks mee kan komen met de ochtendgymnastiek, is Julia een vitale jonge vrouw met “thick dark hair, a freckled face and swift, athletic movements” (11). Winston houdt zich afzijdig van alle gemeenschapsavonden en houdt als enige vorm van protest een dagboek bij, terwijl Julia duidelijk een dubbelleven leidt: enerzijds is ze bij alle activiteiten betrokken die het vrouwelijk celibaat toejuichen (zoals de Junior Anti-Sex League), anderzijds probeert ze zoveel mogelijk regels te breken en met iedereen te slapen die dat maar wil.

Belangrijker nog dan deze verschillen in uiterlijk en gedrag, is de tegenstelling tussen de manier waarop Winston tegen de Partij demonstreert en de manier waarop Julia dat doet. Winston ziet de ernst van de situatie in: de Partij kan ongestraft alle informatie die er beschikbaar is over haar verleden op zo’n manier manipuleren dat ze altijd gelijk heeft; de bevolking krijgt op systematische wijze leugens voorgeschoteld die een voordelig beeld van de Partij geven; op die manier blijft iedereen in haar macht. Winston heeft ook het verleden als vergelijkingsmateriaal. Hij zal waarschijnlijk niet de enige uit heel Oceania zijn die zich het verleden herinnert, maar hij is wel een van de weinigen die weigert deze herinneringen op te geven. Hij weet dat het leven niet altijd zo slecht is geweest, en dat er ook andere manieren zijn om over een land te regeren. Julia herinnert zich het verleden niet; in haar herinnering is de Partij altijd aan de macht geweest. Ze heeft geen weet van andere regeringsvormen, en denkt dan ook dat in het geheim de regels overtreden de enige manier is om te ontkomen aan de macht van de Partij: “not rebelling against its authority but simply evading it, as a rabbit dodges a dog” (138). Ze ziet het ontkomen aan de autoriteit van de Partij als een spel en heeft nog het meest weg van een opstandige puber: “You wanted a good time, ‘they’, meaning the Party, wanted to stop you having it; you broke the rules as best you could” (137).

Winston heeft in het begin nog niet door dat haar opstandigheid niet veel diepgang heeft, en koestert de hoop dat ook zij wil dat de macht van de Partij eindigt. Nadat ze verteld heeft dat ze met meerdere Partijleden naar bed is geweest denkt hij: “Anything that hinted at corruption always filled him with a wild hope. Who knew, perhaps the Party was rotten under the surface, its cult of strenuousness and self-denial simply a sham concealing iniquity” (131). Wederom is hij degene die dieper nadenkt over de mogelijke ondergang van de Partij.

De ‘personages’ van Big Brother en Goldstein zijn ook cruciaal voor de roman. Beide fungeren meer als het gezicht van een idee dan als een echt personage. Ze nemen niet deel aan het verhaal als personages die zich door de romanruimte voortbewegen en contact hebben met andere personages. Ze zijn echter wel de ‘belichaming’ van tegengestelde ideeën die door de hele roman heen voorkomen. Big Brother is vertegenwoordigd op iedere straathoek en op ieder beeldscherm; terwijl Goldstein slechts wordt vertegenwoordigd door zijn boek, en een mogelijke *Brotherhood* waarvan het bestaan nergens bevestigd wordt.

Het uiterlijk van beide mannen vormt een groot contrast. Big Brother straalt pure macht uit: “the face of Big Brother, black-haired, black-moustacio’ d, full of power and mysterious calm, and so vast that it almost filled up the screen” (18). Goldstein heeft meer het uiterlijk van een verstrooide professor; zijn autoriteit is gebaseerd op rationaliteit: “It was a lean Jewish face, with a great fuzzy aureole of white hair and a small goatee beard – a clever face [...] with a kind of senile silliness in the long thin nose near the end of which a pair of spectacles was perched” (14). De twee fronten die tegenover elkaar staan in de roman zijn dan ook macht en rationaliteit.

### **Motieven**

In de verhaalanalyse vormen motieven geen aparte categorie. Ze zijn verweven door de tekst en doen zich voor in alle categorieën; op het niveau van personages, ruimte, tijd et cetera. Voor mijn onderzoek bespreek ik tekstinterne, structurele motieven die te vinden zijn in de structuur van de tekst. Tekstexterne of cultuur- en literair-historische motieven heb ik in het vorige hoofdstuk kort beschreven, en zijn voor mijn literaire analyse niet van belang.

Vaak wordt er onderscheid gemaakt tussen concrete en abstracte motieven. Concrete motieven zijn te onderscheiden “op het concrete verhaal- of tekstniveau” (Van Boven & Dorleijn, 272). De concrete motieven zijn “een middel om iets abstracters, een ‘idee’ of visie uit te drukken” (Van Boven en Dorleijn, 276). Met dat abstracte worden de abstracte motieven bedoeld; zij verbinden concrete motieven met elkaar “die bepaalde semantische noties gemeenschappelijk hebben” (Van Boven en Dorleijn, 277).

Wilbert Smulders, doctor Moderne Nederlandse Literatuur aan Universiteit Utrecht, benadrukt op zijn webpagina het feit dat het bij concrete en abstracte motieven zo is “dat het de lezer is die ze aanbrengt” (Smulders). Bij concrete motieven zijn het “logische verbanden [die] de doorslag geven”, hierover is dus vaak weinig controverser. Voor abstracte motieven geldt dat “daarbij de a-logische verbanden van beeldspraak aan de orde zijn” (Smulders);

welke abstracte motieven in een verhaal worden aangewezen is dus afhankelijk van de interpretatie van de lezer die ze aanbrengt.

Binnen de concrete motieven kan ook nog onderscheid gemaakt worden tussen verhaalmotieven (ook wel gebonden motieven genoemd), vrije motieven en leidmotieven.

### *Verhaalmotieven*

Verhaalmotieven zijn te vinden op het niveau van de vertelde gebeurtenissen. Wanneer een aantal gebeurtenissen, verspreid door het hele verhaal, met eenzelfde aanduiding kunnen worden samengevat, spreken we van een verhaalmotief. In 1984 komt een aantal verhaalmotieven voor dat kenmerkend is voor het genre van de dystopie.

Ten eerste is er het verhaalmotief van de controle op seksualiteit. In 1984 prevaleert het idee dat “it was necessary to exclude strong attachments”, en “[t]he only authorized love was that which pushed the anonymous undifferentiated group towards Big Brother” (Trousseau, 225). De enige vorm van liefde die in de maatschappij van Oceania mag bestaan is de liefde voor Big Brother. Liefde en passie gericht op een ander individu staan deze vorm van liefde in de weg. Er zijn twee redenen voor de controle van seksualiteit in 1984. De eerste reden is dat “the sex instinct created a world of its own which was outside the Party’s control” (Orwell, 139). De tweede reden is dat “the sexual privation induced hysteria, which was desirable because it could be transformed into war-fever and leader-worship” (139). De liefdesrelatie tussen twee mensen functioneert dus enerzijds als een ongewenste afgesloten eenheid binnen het geheel van de maatschappij, en anderzijds zorgt deze liefdesrelatie waarin de liefde wordt geconsumeerd (door seks) voor de bevrediging van bepaalde behoeftes; deze bevrediging moet juist worden tegengegaan om de bevolking zo in een staat van permanente onvrede/woede te houden. De afkeer van seks wordt binnen de maatschappij van kinds af aan aangewakkerd. Er zijn verenigingen als de Spies, de Youth Movement en de Junior Anti-Sex League die kinderen van jongs af aan indoctrineren met ideeën over de onreinheid van seks.

Een tweede verhaalmotief is verraad. Vrijwel alle relaties die beschreven worden in de roman krijgen vroeg of laat te maken met verraad: familieleden, partners, vrienden, collega’s en bondgenoten. Verraad hangt samen met het idee dat Big Brother degene is die de meest belangrijke functie bekleedt in de samenleving: “His function is to act as a focusing point for love, fear and reverence” (Orwell, 217). Iedere andere relatie is minder belangrijk dan de relatie tot Big Brother; dit zorgt er dan ook voor dat men eerder naaste familieleden zal



verraden dan Big Brother. Het totalitaire karakter van de Partij en Big Brother staat centraal. In utopieën wordt gedacht dat collectiviteit de oplossing is voor ongelijkheid; in 1984 is de dystopische keerzijde van collectiviteit zichtbaar. Er vindt een zekere ontmenselijking plaats, waarbij mensen opgaan in een collectief dat de Partij en haar leiders vereert, en geen waarde meer hecht aan persoonlijke relaties met anderen.

In zekere zin zijn alle inwoners van Oceania een verlenging van de *Thought Police*, in die zin dat iedereen elkaar kan beschuldigen van ontrouw of misdaden tegen de Partij. Bij de Spies worden kinderen opgeleid om iedereen om hen heen te bespioneren. Ook volwassenen hebben de mogelijkheid om een mogelijke vijand aan te geven bij de *Thought Police*.

Er is nog een verhaalmotief dat uiterst kenmerkend is voor een dystopie: feesten, ritën en religie. Aangezien deze drie dingen elkaar vaak overlappen en veel met elkaar te maken hebben bespreek ik ze samen. Ik heb al een aantal keer genoemd dat afzondering van de buitenwereld een essentieel gegeven is voor een dystopische gemeenschap. De gemeenschap moet echter van binnenuit ook gesterkt worden in haar collectiviteitgevoel: “Each organized Utopia [...] is based on a solid legislative apparatus which protects it from corrupting external influence and guarantees social peace within” (Imbroscio, 226).

Om deze binnenlandse vrede tot stand te brengen houdt men vast aan een bepaalde “collective rituality” (Imbroscio, 226). Bij rituelen moet gedacht worden aan dagelijkse gebruiken omtrent voedsel, kledingvoorschriften, maar ook aan gezamenlijke vieringen en andere bijeenkomsten. Inwoners van utopische en dystopische samenlevingen nemen actief deel aan dit soort bijeenkomsten: “The citizens of Utopia are protagonists, never spectators” (Imbroscio, 227). Het doel hiervan is het versterken van de band tussen individu en samenleving, en het bereidwillig maken van het individu om de leefregels van de samenleving te gehoorzamen.

In 1984 zijn veel collectieve rituelen terug te vinden, die er niet slechts toe dienen om het saamhorigheidsgevoel te versterken, maar ook vooral om het gezag van Big Brother te erkennen. Iedereen die lid is van de Partij, man of vrouw, draagt een blauwe overal. Het kledingsritueel geeft uitdrukking aan statusverschillen en de invulling van sociale rollen. In Oceania wordt er alles aan gedaan om het onderscheid tussen mannen en vrouwen niet te benadrukken. In verband met de controle van seksualiteit, moet men er ook qua kleding sober en niet aantrekkelijk uitzien. Jonge vrouwen worden lid van de Junior Anti-Sex League, waar ook bepaalde rituelen aan verbonden zijn. Er zijn dagelijkse bijeenkomsten en uitstapjes, en de vrouwen leren alles over negatieve aspecten van seksualiteit; seksvoorlichting begint al op

school. Deelname aan alle activiteiten van de Junior Anti-Sex League wordt gestimuleerd, maar wordt ook verwacht van leden.

Dagelijkse rituelen zijn de lunchpauzes die iedereen altijd gezamenlijk neemt, en de avonden in het *Community Centre*. In dit bijeenkomstcentrum geldt een strenge sociale controle op eenieders aanwezigheid: “you could be certain that the number of your attendances at the Centre was carefully checked. [...] It was assumed that when he [Winston] was not working, eating or sleeping, he would be taking part in some kind of communal recreation” (85). Op ieder moment van de dag is er wel een gezamenlijke activiteit om aan deel te nemen. Op die manier is er geen tijd meer om individueel iets te ondernemen; er is ook geen tijd meer om plannen te beramen tegen de Partij.

Deze strenge sociale controle is ook aanwezig bij het maandelijks ritueel van de ophanging: “Some Eurasian prisoners, guilty of war crimes, were to be hanged in the Park that evening [...] This happened about once a month, and was a popular spectacle” (25-26). Dit proces is niet alleen heel populair, maar er lijkt ook een ongeschreven regel te zijn dat iedereen de ophanging moet bijwonen. Men vraagt elkaar ernaar in de wandelgangen, en vindt het verdacht wanneer de ander niet aanwezig is geweest bij het spektakel. Syme, een collega van Winston, vraagt of Winston bij de ophanging is geweest. Als hij zegt dat hij aan het werk was en het wel in de bioscoop zal zien, is de reactie van Syme als volgt: “‘A very inadequate substitute,’ said Syme. His mocking eyes roved over Winston’s face. ‘I know you,’ the eyes seemed to say, ‘I see through you. I know very well why you didn’t go to see those prisoners hanged.’” (52) De afwezigheid van iemand bij dergelijke bijeenkomsten suggereert dat iemand niet helemaal meegaat in de haat tegen rebellen en de liefde voor Big Brother.

Het ritueel van de *Two Minutes Hate*, een aantal minuten waarin men gezamenlijk een diep gewortelde haat tegen de vijand en Goldstein uit, is essentieel voor de relatie tussen de gemeenschap en Big Brother. Hoe meer men wordt verwacht zich over te geven aan de heersende orde in een dystopische samenleving, hoe meer “charged with sacredness” dagelijkse rituelen worden (Imbroscio, 226). In de samenleving van *1984* wordt van iedere inwoner een onvoorwaardelijke overgave aan Big Brother verwacht. De *Two Minutes Hate* (of Haatsessies) zijn dan ook het moment waarop alle religieuze gevoelens zich concentreren op Big Brother. De Haatsessies beginnen met “A hideous ecstasy of fear and vindictiveness” (16), gericht tot Goldstein, zijn aanhangers en buitenlandse vijanden, en eindigen met een moment van extase bij het zien van Big Brother. Tijdens die sessies verwordt Big Brother bijna tot een godheid, zoals blijkt uit het gedrag van een van de aanwezige vrouwen: “With a tremulous murmur that sounded like ‘My Saviour!’ she extended her arms towards the screen.

[...] It was apparent that she was uttering a prayer” (18). Voor de gemeenschap geldt dat het samen beleven van die pure uitingen van woede en extase, van dat bijna religieuze moment, zorgt voor een innige verbondenheid met elkaar en met Big Brother. Dit wordt ook geuit in een soortement “hymn to the wisdom and majesty of Big Brother”; een “deep, slow, rhythmical chant of ‘B-B! .... B-B!’” (18).

### *Vrije motieven*

Vrije motieven maken geen deel uit van de fabel, en zorgen er dus niet voor dat het verhaal zich verder ontwikkelt, i.e. ze zijn statisch. Ze dragen echter wel bij “aan de betekenis van de tekst als geheel” en zijn vooral te vinden in beschrijvingen van ruimtes of van karakters van personages (Van Boven en Dorleijn, 274).

Een belangrijk vrij motief in Orwells roman is de afgrenzing van ruimte. Het Gouden Land, dat kort is besproken onder ‘Plaats en ruimte’, maar ook de kamer van meneer Charrington en de presse-papier die Winston in meneer Charringtons winkel heeft aangeschaft, vormen een afgegrensde ruimte ten opzichte van de buitenwereld. In de dystopische samenleving van Oceania lijken deze plaatsen utopische eilandjes, afgesloten van de buitenwereld.

Het ‘Gouden Land’, zoals Winston het noemt, is letterlijk en figuurlijk afgesloten van de wereld zoals die is in Londen. Het kost Winston een reis met de trein, een reis met een rijtuig en een voetreis om er te komen. Het Gouden Land is dus duidelijk gelegen op een plek die ver verwijderd is van de hoofdstad. Verder wordt het Gouden Land gekenmerkt door natuur, groene velden en bossen; iets wat in Londen nauwelijks voorkomt, en ook doet denken aan een harmonieus samenleven met de natuur. Figuurlijk is er echter ook een duidelijke scheidslijn tussen Winstons alledaagse omgeving en het Gouden Land. Het lijkt alsof de regels zoals die gelden onder het gezag van Big Brother niet reiken tot de plaats waar Winston Julia ontmoet. Op een open plek in het bos hebben ze seks; op deze manier worden de regels omtrent seks gebroken. Daarnaast eten ze chocola afkomstig van de zwarte markt; iets wat ingaat tegen de door de oorlog veroorzaakte schaarste die leidt tot onvrede.

Ook de kamer boven de winkel van meneer Charrington is een van de wereld afgesloten ruimte, waar Winston en Julia tijd met elkaar doorbrengen alsof ze daar onbezorgd samenwonen. Hier kunnen ze ongestoord hun liefde consumeren en echte koffie en thee met echte suiker drinken (afkomstig van de zwarte markt). Julia heeft besloten dat ze in hun geheime kamer een echte vrouw zal zijn: “I’ll wear silk stockings and high-heeled shoes! In this room I’m going to be a woman, not a Party comrade” (Orwell, 149). De presse-papier,

een halve glazen bol met daarin een soort zeeanemoon, die Winston heeft aangeschaft, staat symbool voor de geheime ontmoetingsplek.

Winston omschrijft de *paperweight* als “the room he was in, and the coral was Julia’s life and his own, fixed in a sort of eternity at the heart of the crystal” (154). Net als de kamer boven de winkel is de presse-papier een afgesloten wereld; en het lijkt alsof Winston “could get inside it, and that in fact he was inside it, along with the mahogany bed and the gate-leg table, and the clock and the steel engraving and the paper-weight itself” (154). Het voorgaande functioneert als een spiegeltekst: net als de presse-papier, een afgesloten ‘ruimte’ binnen de kamer van meneer Charrington, is de kamer zelf ook een afgesloten ruimte binnen de wereld van Big Brother. Het breken van het glas van de presse-papier is het symbolische einde van het onbezorgde leventje van Winston en Julia: “Someone had picked up the glass paperweight from the table and smashed it to pieces on the hearth-stone” (232); dit gebeurt precies op het moment dat hun geheime kamer is ontdekt en waarop ze worden gearresteerd.

Een ander vrij motief in de roman is de aanwezigheid van ratten (86, 151, 297, 298, 299), de grootste angst van Winston. Zij angst voor ratten heeft er uiteindelijk voor gezorgd dat hij zelfs zijn grote liefde verraadde. Dit komt voort uit het idee dat iedereen een bepaalde doodsangst heeft en, wanneer hij of zij daarmee geconfronteerd wordt, alles zal doen om hieraan te ontsnappen. Door ratten tegen Winston te gebruiken weet O’Brien dat hij ultieme macht heeft over hem. O’Brien zegt: “They [rats] are a form of pressure that you cannot withstand, even if you wished to. You will do what is required of you” (297-8). Door ratten op Winston los te laten, kan O’Brien Winston alles laten doen wat hij hem vraagt; Winston zal zelfs zijn individualiteit en eigen wil opgeven. Ratten weten feilloos wanneer een mens hulpeloos is, waardoor ze op het juiste moment toe kunnen slaan. De Partij werkt op eenzelfde manier: eerst maakt ze mensen volledig hulpeloos door ze geestelijk en lichamelijk kapot te maken, waarna ze haar doctrine op hen loslaat.

Het derde motief wat ingedeeld kan worden bij de vrije motieven is het lichaam van Julia, dat een aantal keer wordt besproken. Haar lichaam is een indicator van het standpunt dat ze inneemt ten aanzien van de heersende ideeën over seks. Er zijn verscheidene situaties waarin haar lichaam centraal staat, en uit een vergelijking tussen deze situaties blijkt dat er een verandering plaatsvindt in hoe haar lichaam aanvoelt. Toen Winston Julia nog niet kende, wist hij niet dat ze ook een vijand van de Partij was. Hij dacht dat ze iemand was met een “head stuffed with lies and hatred, her belly full of ice” (115): kortom, een goed en braaf partijlid.

Ze draagt namelijk een rode sjerp die alle leden van de Junior Anti-Sex League dragen, en schreeuwt altijd om het hardst tijdens de haatsessies. Echter, Winston komt er, wanneer ze met elkaar buiten de stad hebben afgesproken, achter dat dit slechts een vermomming is, en merkt “how much softer her waist seemed to feel now that the sash [of the Junior Anti-Sex League] was gone” (129). Nadat Julia is gefolterd door de *Thought Police* en Winston heeft verraden aan de Partij, kan Winston aan haar middel voelen dat ze is veranderd: “It was that her waist had grown thicker, and, in a surprising way, had stiffened. [...] its rigidity and awkwardness to handle, which made it seem more like stone than flesh. Her body felt like that” (304-5). Haar lichaam voelt precies hetzelfde als het lichaam van Winstons ex-vrouw Katharine tijdens de momenten dat ze seks hadden: “As soon as he touched her she seemed to wince and stiffen. [...] The rigidity of her muscles managed to convey that impression” (70).

De verandering die Julia's ondergaat hangt dus samen met de manier waarop ze denkt over seks. Aan het eind van het verhaal voelt haar lichaam aan als dat van iemand die geen enkele behoefte heeft aan seks; de Partij heeft haar weten te overtuigen.

### *Leidmotieven*

Leidmotieven zijn “woorden of woordcombinaties [die] in de tekst geregeld worden herhaald” (Van Boven en Dorleijn, 276). Vaak zijn deze herhalingen kenmerkend voor een bepaald personage, en wordt er een bepaalde betekenis aan gehecht.

Een leidmotief in *1984* zijn de vaak herhaalde slogans van de Partij en Big Brother: “War is peace/ Freedom is slavery/ Ignorance is strength” (6, 18, 29, 107, 192-226, 290). De slogans zijn kenmerkend voor de tegenstrijdigheid die inherent is aan Big Brother; ze zijn een vorm van *doublethink*. De slogans van de Partij blijven Winston achtervolgen. Ze maken hem duidelijk dat er geen andere uitweg is dan zich te conformeren aan de regels van de Partij. Hij vraagt zich af of het mogelijk is dat de Partij niet voor altijd aan de macht zal zijn, maar als ontmoediging schieten hem meteen de partijslogans weer te binnen (29). Later wordt het weerklinken van deze woorden vergeleken met het geluid van een doodsklok: “Like a leaden knell the words came back at him” (107). ‘Knell’ betekent niet alleen ‘de doodsklok luiden over’ maar ook ‘de ondergang inleiden van’ of ‘het einde betekenen voor’ (*Van Dale*). Uiteindelijk blijkt ook dat deze woorden zijn einde betekenen, of in ieder geval de ondergang van zijn rationaliteit, zijn bewustzijn; hij schrijft ze niet alleen in zijn dagboek (290) maar gelooft er ook in.

Het tweede leidmotief in de roman zijn de woorden van het lied “‘Opeless fancy” (144, 148, 227). Dit lied wijst op verschillende belangrijke elementen in de roman. Enerzijds wijst het op de betekenisloze rol van kunst in de samenleving van Oceania. Er is geen plaats voor kunst in de samenleving van Oceania, aangezien er geen plaats is voor de individualiteit van kunstenaars. Het gaat om het collectief, en individuele uitingen van kunst komen het collectief niet ten goede. Het *Dictionary of Literary Utopias* zegt niets over kunst in het algemeen, maar wel over bibliotheken in utopieën: “books worried utopians: they were individualistic productions and the outcome of personal reflections and they presented a danger for a world founded [on] unity” (Trousseau, 354).

Het lied “‘Opeless fancy” is voor het proletariaat gecreëerd met een “versificator” (145) door de muziekafdeling van de Partij. Ook als het gaat om kunst gaat de censuur van Big Brother heel ver. Het lied heeft een meerledige functie in de roman. Het feit dat de vrouw (op pagina 145) zich het lied heeft toegeëigend wijst erop dat het proletariaat geen besef heeft van de praktijken van de Partij; de klasse van proletariërs ziet geen verschil tussen muziek gecreëerd door een bepaalde zanger, of muziek die is gecreëerd door een machine. Zolang het proletariaat niet inziet hoe ingrijpend de rol van de regering is, zullen ze zich hier niet tegen verzetten.

Verder zou het zingen van het lied ook kunnen fungeren als een stil protest van het proletariaat tegen de Partij (in de ogen van Winston): “But the woman sang so tunefully as to turn the dreadful rubbish into an almost pleasant sound” (145). De vrouw weet in een door een machine gegenereerd lied nog altijd gevoel te leggen.

Een derde mogelijkheid is dat de hoop die Winston heeft gevestigd in het proletariaat, de hoop op een mogelijke opstand die Big Brother en de Partij omver zal gooien, slechts een kansloze, onmogelijke fantasie is.

Een derde leidmotief is Winstons vertrouwen dat het proletariaat de macht heeft om in opstand te komen: “If there is hope [...] it lies in the proles” (72; vgl. 85, 89).<sup>1</sup> Deze hoop fungeert als een soort van geheim verzet tegen de Partij. Wanneer een vriend van Winston vertelt dat in het jaar 2050 niemand meer ‘Oldspeak’ zal spreken of begrijpen, denkt Winston

---

<sup>1</sup> (Dit terzijde: ik stuitte in David Priestland’s *The Red Flag* toevallig op een korte bespreking van de roman *Petersburg* van Andrei Bely. In deze roman wordt het “menacing sound of the revolutionary proletariat” beschreven als “‘oooo-oooo-oooo” (Priestland, 80). In hoofdstuk 7 van het eerste deel van 1984 beschrijft Winston eenzelfde geluid, nadat hij in zijn dagboek heeft geschreven “If there is hope [...] it lies in the proles” (Orwell, 72). Hij herinnert zich het volgende: “It was a great formidable cry of anger and despair, a deep loud ‘Oh-o-o-o-oh!’ that went humming on like the reverberation of a bell. His heart had leapt. It’s loose at last!” (Orwell, 73).)

dat het proletariaat dit nog wel zal kunnen. ‘Newspeak’ staat symbool voor de voltooiing van het plan van de Partij om alle opstandige gedachten onmogelijk te maken. Het feit dat het proletariaat de oude taal nog wel tot zijn beschikking zal hebben geeft blijk van een bepaalde vrijheid, opstandigheid en misschien wel overwinning. Winston ziet het proletariaat als de enige klasse die tegen de Partij in opstand kan komen.

Een vierde leidmotief in de roman is de vaak herhaalde zin “Freedom is the freedom to say that two plus two make four. If that is granted, all else follows.” (84), wat in verschillende vormen terug blijft komen (vgl. 261, 262, 290, 303). Dit motief hoort bij de idee dat de objectieve waarheid niet langer bestaat. Onder het bewind van een totalitaire staat kan het zover komen dat objectieve waarheid wordt verzwolgen onder de ideeën van de staat. In het derde deel wordt Winston zó gemanipuleerd, mede doordat zijn hersenen worden beschadigd, dat hij uiteindelijk gelooft dat de waarheid van de Partij de echte waarheid is. Hij gelooft op dat moment dat “two and two make five” (290). “How easy it all was! Only surrender, and everything else followed” (290); het is ook tekenend dat hij hier ook, net als in het begin, zegt dat de rest wel vanzelf zal komen, als je maar gelooft in de voorwaarde die er gesteld wordt.

Als vijfde leidmotief kan het rijmpje “Oranges and lemons” worden aangewezen, dat Winston als eerste te horen krijgt van meneer Charrington (en dat terugkomt op pagina’s 101, 102, 103, 104, 120, 153, 186, 231). Het rijmpje doet Winston denken aan het Londen van vroeger: “It was curious, but when you said it to yourself you had the illusion of actually hearing bells, the bells of a lost London that still existed somewhere or other, disguised and forgotten” (Orwell, 103). De klokken wijzen ook vooruit naar de doodsklok op pagina 107 (dit is uitgelegd bij het leidmotief van de partijslogans). Het rijmpje verbindt bovendien meerdere personages met elkaar; meneer Charrington, Julia en O’Brien leveren allen een bijdrage aan het rijmpje tot het compleet is aan het eind van de roman. Dat O’Brien het rijmpje ook kent, is voor Winston het bewijs dat hij echt bij *The Brotherhood* hoort. Ook O’Brien pretendeert te verlangen naar het leven zoals het vóór de heerschappij van Big Brother was. Het is dan ook ironisch dat, wanneer Winston en Julia worden opgepakt, een stem (hoogstwaarschijnlijk afkomstig van O’Brien) uit het telescherm de laatste zin van het rijmpje herhaalt: “... here comes a chopper to chop off your head!” (231) Hierdoor wordt het voor de lezer duidelijk dat Winston er is ingeluisd, en dat O’Brien al die tijd de schijn heeft opgehouden dat hij ook tegen de Partij was.

Een zesde leidmotief is het herhaaldelijk genoemde Chestnut Tree Cafe, en het lied “Under the spreading chestnut tree” (79, 80, 300, 307). Winston heeft eenmaal in zijn leven een krantenknipsel gevonden dat bewijs leverde dat mannen die eerst een bevoorrechte positie kregen, later plotseling zonder aanleiding waren opgepakt. Ze moesten misdaden bekennen die ze nooit hadden begaan, en hebben tijdens hun gevangenschap ook hun vrienden verraden. Winston ziet hen na gevangenschap in het Chestnut Tree Cafe zitten als “corpses waiting to be sent back to the grave” (79). Juist op dat moment draait er een nummer met de tekst: “Under the spreading chestnut tree/ I sold you and you sold me” (80). Eén van de mannen huilt bij het horen van dit nummer.

Er is een duidelijke analogie tussen deze passage, en het moment waarop Winston wordt vrijgelaten na zijn gevangenschap. Na een ongemakkelijke ontmoeting met Julia zit Winston in het Chestnut Tree Cafe, waar hetzelfde nummer wordt gedraaid. Net als de drie mannen hebben Julia en Winston elkaar verraden. In zekere zin is het verhaal van de drie mannen een *mise en abyme*, en toont het in het klein hoe het Winston en Julia zal vergaan als ze eenmaal in handen zijn van de *Thought Police*.

### *Abstracte motieven*

De vraag naar het waarom van de doctrine van de Partij is een abstract motief. In zijn dagboek schrijft Winston: “I understand HOW: I do not understand WHY” (83). Winston is gedurende het hele verhaal op zoek naar een antwoord op de vraag wáárom de Partij het land regeert zoals ze het regeert. O’Brien geeft hier in het laatste deel antwoord op: “The Party seeks power entirely for its own sake” (275). En “Power is in tearing human minds to pieces and putting them together again in new shapes of your own choosing” (279). Door de waarheid zo te veranderen dat men zelfs gaat twijfelen aan het bestaan van een objectieve waarheid weet de Partij de bevolking in bedwang te houden; zij doet dit puur om macht te hebben.

Nu rest nog de vraag: waarom is het individu bereid zich over te geven aan het collectief? Mijns inziens zijn er in de roman vier antwoorden te vinden op deze vraag. Deze antwoorden manifesteren zich in Julia, O’Brien, het proletariaat en in Winston. O’Brien belichaamt het hierboven genoemde streven naar macht en geeft zichzelf daarbij over aan het collectief om zo te delen in die macht. Julia heeft niet door hoe ernstig de praktijken van de Partij zijn, en rebelleert alleen tegen die regels die haar leven raken. Het proletariaat realiseert zich niet hoe zijn leven wordt gestuurd door de Partij; het ondervindt er geen hinder van en leeft daarom ongestoord zijn eigen leven. Winston doorgrondt de doctrine van de Partij en komt hiertegen in verzet; hij staat er echter alleen voor en kan niet veel beginnen. Uiteindelijk



wordt hij overwonnen door verschillende factoren: het geweld van de Partij dat hem zowel lichamelijk als geestelijk breekt; maar ook door zijn eigen onzekerheid en de bewondering voor O'Brien, waardoor hij uiteindelijk zwicht voor diens ideeën.

Ook de problematisering van tijd in de roman en, specifiek, de omgang met het verleden kan geschaard worden onder de abstracte motieven. De utopie is de wereld voorgesteld in haar perfecte staat en “perfection inevitably entails stillness, the end of history” (Fortunati, 286). Een utopie is afgesneden van de wereld, en dus ook van tijd; een utopie is een eeuwig heden. De dystopie van *1984* is ook afgesneden van historische tijd, maar dit is een gekunsteld iets door ingrijpen van de *Thought Police*. Als een natie efficiënt wil zijn, moet zij kunnen leren van het verleden, “which meant having a fairly accurate idea of what had happened in the past” (Orwell, 206). Als de inwoners van Oceania dus willen weten of de regeringsvorm waaraan ze onderworpen zijn efficiënt is, moeten ze die kunnen vergelijken met de situatie zoals die vroeger was. Deze mogelijkheid tot vergelijken wordt door de *Thought Police* weggenomen, met als gevolg dat “the citizen of Oceania is like a man in interstellar space, who has no way of knowing which direction is up and which is down” (Orwell, 207).

In de paragraaf ‘Tijd’ heb ik kort genoemd dat tijd als motief in de roman in verband gebracht kan worden met tijdsbeleving van de personages, waarbij het zich herinneren van het verleden problematisch is. Het gaat hier vooral om het zich herinneren van de geschiedenis van Oceania en de wereld. Dit is echter anders wanneer het een persoonlijke herinnering betreft.

Winstons herinneringen aan zijn ouders zijn nog redelijk intact; hij kan zich wel herinneren wat er ongeveer gebeurd is, maar niet precies wanneer dit was. De tijd waarin zijn herinneringen plaatshadden kan niet nader gespecificeerd worden: “He was not certain of the date, but he could not have been less than ten years old” en “His father disappeared some time earlier; how much earlier, he could not remember” (Orwell, 168). Persoonlijke herinneringen zijn vaak nog intact, maar collectieve herinneringen over de wereld van vroeger zijn aangetast door het ingrijpen van de *Thought Police*. Dit blijkt ook het geval bij de proletariër die Winston ondervraagt over het verleden. Winston vraagt hem naar “life before the Revolution” (Orwell, 93), maar het enige waar de man zich iets van lijkt te herinneren zijn dingen die hem persoonlijk aangaan. De man zegt: “I was jest thinking, I ain’t seen a top ’at in years. [...] The last time I wore one was at my sister-in-law’s funeral” (93). Persoonlijke herinneringen zijn niet vastgelegd op papier, maar zijn opgeslagen in iemands geheugen en kunnen daardoor niet

zomaar worden aangetast. De wereldgeschiedenis, echter, is vastgelegd in geschiedenisboeken en kranten die door de Thought Police vervalst of herschreven kunnen worden.

De terugblik naar het verleden wordt ook gekenmerkt door nostalgie, en heeft een sterke emotionele waarde. Ten opzichte van het heden heeft het verleden een menselijk karakter. Winston ziet in dat de manier waarop zijn moeder zich voor hem heeft opgeofferd niet meer mogelijk is onder de heerschappij van Big Brother: “Tragedy, he perceived, belonged to the ancient time, to a time when there was still privacy, love and friendship, and when the members of a family stood by one another without needing to know the reason” (Orwell, 32).

### *Grondmotief*

Het grondmotief of hoofdmotief is het meest abstracte motief, dat alle andere motieven met elkaar verbindt. In 1984 is collectiviteit tegenover individualiteit het grondmotief.

In het dystopische Oceania proberen Big Brother, de Thought Police en de Partij het individu te onderdrukken. De bevolking wordt geïndoctrineerd met de partijslogans en leert door middel van *doublethink* in alles te geloven waar de regering voor staat.

Aangezien iedere geschreven bron continu wordt gewijzigd en up-to-date wordt gemaakt, heeft de regering altijd gelijk. Zij beheert niet alleen alle geschreven bronnen, maar heeft ook de macht over de muziek- en filmindustrie. Kunst is op die manier niet langer de uiting van de ideeën van een individu, maar verwordt tot nóg een manier waarop de regering macht kan uitoefenen in alle klassen van de bevolking; ze kan zo ook het proletariaat onder de duim houden.

Iedere herinnering die afwijkt van het beeld dat wordt uitgedragen in historische bronnen, bestaat slechts in het individuele geheugen van één persoon, en moet gezien worden als een beeld van de realiteit zoals één persoon die ziet en dat niet bewezen kan worden.

Uit liefde voor Big Brother is men in staat om familieleden en geliefden te verraden. De relatie met geliefden bestaat ook slechts nog in het nakomen van de verplichting aan de Partij: zorgen voor nageslacht. Passie en diepgaande emoties tussen partners zijn niet langer toegestaan. De afzonderlijke cellen van het gezinsleven en partnerschap vallen langzaam uiteen, aangezien ze een bedreiging vormen voor het collectief.

Om aan deze verschrikkelijke wereld te ontkomen, zondert Winston zich samen met Julia af in de natuur buiten de stad, en in de kamer van meneer Charrington. Hij koestert nog

steeds de hoop dat het proletariaat ooit in opstand zal komen en een einde zal kunnen maken aan de macht van Big Brother.

Winston begrijpt de manier waarop de Partij iedereen in haar macht houdt, maar begrijpt niet het waarom achter haar uitoefening van macht. Het enige streven van de Partij is pure macht, en zij zal er alles aan doen om deze macht te verkrijgen. Door iedere man en vrouw dag en nacht in de gaten te houden beschikt de Partij over de informatie die nodig is om het individu te breken. Dit doet ze bijvoorbeeld door iemand te confronteren met zijn of haar doodsangst. Als het individu eenmaal gebroken is, gelooft hij alles wat de Partij hem wil doen geloven, zelfs verdraaide waarheden als  $2+2=5$ .

### **Thema**

De enkeling gaat ten onder in een kansloze strijd tegen een totalitair bewind.

## [ 7 ] – Vergelijking

In hoofdstuk 4 en hoofdstuk 6 zijn de romans *1984* en *Blokken* zorgvuldig geanalyseerd. Door middel van een vergelijking van de literaire analyses hoop ik tot interessante inzichten te komen over beide romans. In het eerste opzicht is het al verbijsterend om te zien hoe Orwell en Bordewijk het genre dystopie zo'n compleet verschillende invulling hebben weten te geven. Ik hoop in mijn vergelijking aan te tonen dat de romans, al zijn ze qua structuur heel verschillend vormgegeven, toch beide aansluiten bij de thematiek die kenmerkend is voor utopische en dystopische literatuur.

Dat *1984* en *Blokken* qua opbouw van elkaar verschillen is al meteen duidelijk. De romans hebben slechts de indeling in hoofdstukken en de titel die uit één woord bestaat gemeen. Ook de titels geven aan dat de romans erg van elkaar verschillen.

De korte samenvattende zin die op het omslag van beide boeken prijkt onthult ook een nadruk op verschillende aspecten: a) “*Nineteen Eighty-Four* is George Orwell’s terrifying vision of a totalitarian future in which everything and everyone is slave to a tyrannical regime”; b) “*Blokken*: over een nieuwe rechtlijnige maatschappij – een blijkbaar communistische staat – en een aantal facetten daarvan, zoals de toekomstige wooncultuur: kubussen, woonblokken”. In samenvatting a) staat het totalitaire karakter van de samenleving centraal, terwijl in b) architectuur, vorm en de specifieke communistische aard van de beschreven samenleving centraal staan.

Bordewijk heeft gekozen voor een geometrische vorm als titel. De titel voorspelt dat vormgeving waarschijnlijk een belangrijke rol zal gaan spelen in de roman.

De titel waar Orwell voor heeft gekozen, het jaartal 1984, voorspelt dat tijd van essentieel belang is voor het verhaal. Echter, de titel heeft ook een bepaalde betekenis die vooral samenhangt met het publicatiejaar van de roman. Orwell deelt met zijn leespubliek een bepaalde cultuurhistorische achtergrond waaraan hij expliciet refereert. Als zijn roman in 1949 wordt gepubliceerd, wijst hij vooruit naar het jaar 1984. Hij wil hiermee aan te geven dat zijn roman een boodschap heeft over de toekomst. Zijn roman is een waarschuwing voor de maatschappij van '49. Hij schildert een doemscenario voor de toekomst. Deze betekenis valt na het jaar 1984 een beetje weg; aangezien vanaf dan het tijdstip uit de titel voor lezers in het verleden ligt en niet langer een beangstigend toekomstbeeld is.

De opdeling van Orwells roman in drie delen (op hun beurt weer opgedeeld in hoofdstukken) en een appendix is relevant voor de inhoud. Orwell heeft gebruikgemaakt van

de traditionele driedeling van de tragedie: de setup, de confrontatie en de ontknoping. Het interessante hieraan is dat er een zekere spanning en een bepaald verwachtingspatroon wordt opgebouwd, wat uiteindelijk niet waargemaakt wordt in de ontknoping. Er is wel een ontknoping (Winston is ‘bekeerd’ tot Big Brother), maar deze lijkt geen logisch vervolg op wat er in de eerste twee delen is gebeurd.

Bordewijk heeft het onderdeel ‘vorm’ in zijn roman ook al terug laten komen in de opbouw van hoofdstukken en hoofdstuktitels. De blokvormige structuur hiervan is zowel in het uiterlijk van de roman terug te vinden als in de inhoud.

Wat betreft vertelperspectieven en verschillende vormen van focalisatie hebben beide auteurs de lezer op een ingenieuze manier om de tuin weten te leiden. De keuzes van zowel Bordewijk als van Orwell hebben ervoor gezorgd dat het dystopische karakter van de verhaalwerelden wel móét doordringen tot de lezer.

Bordewijk heeft de lezer op bijzondere wijze weten te misleiden. Zijn gebruik van een auctoriale verteller wekt de indruk dat we te maken hebben met een objectief overzicht van de verhaalwereld. Niets is minder waar. Op subtiele wijze is de tekst op een aantal punten gekleurd door het gebruik van erlebte Rede. De lezer heeft niet door hoe hij/zij zonder het op te merken een bepaalde richting op wordt gestuurd. In de erlebte Rede wordt voornamelijk weergegeven hoe de Staat over dingen denkt. De lezer als individu wordt ook beïnvloedt door het overheersende gedachtegoed van de Staat. Bordewijk heeft een mooie tegenstelling weten te creëren in zijn boek. De lezer krijgt te maken met twee fronten: enerzijds is er de zienswijze van de Staat die vervat ligt in het gebruik van erlebte Rede, maar anderzijds is er de auctoriale verteller die ook weet heeft van de verschillende vormen van opstand.

Orwell heeft de lezer op klassieke wijze een ingang verschaft tot het verhaal door te kiezen voor een personale verteller die zich volledig op de achtergrond houdt. Als lezer identificeer je je met de hoofdpersoon, en besef je je langzaam maar zeker hoe verstikkend de samenleving is waarin hij leeft. Het gebruik van erlebte Rede tijdens het vertellen maakt dat de tekst gekleurd wordt door Winstons beeld van de werkelijkheid. Dit wordt nog eens versterkt door interne focalisatie van binnen. Werkelijk alle informatie in het verhaal wordt gezien vanuit Winstons oogpunt; dit alles om het effect van de ontknoping te vergroten. Het feit dat zelfs Winston zich bekeert tot Big Brother komt als een donderslag bij heldere hemel.

Tijd is zowel in *Blokken* als in *1984* een essentieel element. Bij Bordewijk wordt tijd als structureel, narratologisch element geïmplementeerd, terwijl het in Orwells roman voornamelijk in de vorm van een motief terugkomt als tijdsbeleving van personages.

In *Blokken* scheidt diffuus tijdsverloop verwarring bij de lezer. Dit sluit feilloos aan bij de thematiek van de dystopie. Dupuis zegt in zijn artikel: ‘Zoals ook in andere moderne anti-utopieën gebeurt, wordt aan het thema van het manipuleren van de mens bijzondere aandacht geschonken’ (Dupuis, 183). Het bijzondere aan *Blokken* is dat Bordewijk de manipulatie van de mens niet zozeer alleen op het niveau van de verhaalwereld plaatst, maar ook op het niveau van de lezer. Het verwachtingspatroon van de lezer wordt keer op keer onderbroken, door vage tijdsaanduidingen, maar ook doordat niet duidelijk is wat het tijdsverloop is tussen verschillende alinea’s en verschillende hoofdstukken. Het houvast wat we normaalgesproken ondervinden doordat we precies weten wat er wanneer gebeurt, valt volledig weg in *Blokken*.

Orwell heeft niet zozeer de lezer zijn houvast ontnomen, maar heeft dit uitgewerkt op het niveau van de verhaalwereld. Het hoofdpersonage weet niet zeker welke datum het is, maar weet zichzelf ook niet duidelijk te plaatsen in de geschiedenis. Hij heeft wel een aantal herinneringen aan vroeger, maar deze kunnen niet getoetst worden aan geschreven bronnen, aangezien de Partij deze dagelijks wijzigt.

In principe kan de rol die tijd speelt in de romans niet zomaar vergeleken worden, aangezien tijd in *Blokken* op structureel niveau vooral belangrijk is, terwijl het in *1984* voornamelijk een onderdeel is van de verhaalwereld. Toch denk ik dat de bovenstaande vergelijking wel gemaakt kan worden, aangezien de overeenkomstige eigenschap van de romans verwarring is. Al manifesteert de verwarring zich in *1984* in de verhaalwereld, toch grijpt die verwarring ook de lezer aan. Dit hangt samen met wat is besproken bij ‘verteller en perspectief’. De lezer wordt zo sterk betrokken bij de hoofdpersoon Winston, door middel van vertelwijze en focalisatie, dat diens verwarring die veroorzaakt wordt door de problematisering van tijd ook de lezer in zijn greep houdt.

Wat betreft plaats hebben Orwell en Bordewijk de keuze gemaakt om het verhaal te laten afspelen op aarde; we hebben dus niet te maken met dystopische samenlevingen die verwijderd zijn van de samenleving waar we nu in leven.

Bordewijk heeft niet veel informatie gegeven over de plaats van zijn ‘ideale’ maatschappij; hij heeft er slechts voor gekozen om zijn verhaal te laten plaatsvinden op aarde. Behalve dat weten we nog dat een aantal keer wordt gesproken over het buitenland. Afsluiting en afzondering spelen echter wel op een andere manier een grote rol. De staat vormt een

afgesloten geheel doordat handel en diplomatiek verkeer met het buitenland uitgesloten is; er bestaat slechts een soort ruilhandel in films. Er is ook nergens in de roman sprake van dat men vanuit de staat naar het buitenland reist, of dat er buitenlanders naar de staat reizen. Er ligt dus grote nadruk op het gesloten geheel van de samenleving in *Blokken*.

Orwell is specifiekier geweest in het benoemen van de geografische plaats van zijn verhaal: Londen, Airstrip One, Oceania. Net als in *Blokken* is Oceania niet de enige plaats op aarde waar samenlevingen bestaan: Eurasia en Eastasia worden ook genoemd. In tegenstelling tot *Blokken* is er in *1984* wel duidelijk contact Oceania en andere werelddelen, aangezien zij soms met Eurasia en soms met Eastasia bondgenootschappen vormt. Toch vormt ook Oceania een afgesloten geheel, aangezien er, behalve de wisselende oorlogsbondgenootschappen, geen verder contact plaatsheeft tussen verschillende bevolkingsgroepen. Er is geen handel met het buitenland en er wordt ook niet gereisd tussen de verschillende landen. De enige momenten waarop er buitenlanders in Oceania te zien zijn, is wanneer ze als krijgsgevangenen worden terechtgesteld. Oceania is nog op een andere manier geïsoleerd van de rest van de wereld, namelijk door de vervalspraktijken van de Partij. Niemand heeft toegang tot de realiteit, aangezien informatie over gebeurtenissen in het verleden en het heden constant en systematisch worden bijgeschaafd, veranderd en verdraaid op een manier die voordelig is voor het gezag van de Partij. De isolatie bestaat daaruit dat er geen echte informatie is over de wereld buiten Oceania; Oceaniërs leven derhalve onwetend in hun eigen werelddeel en beschikken niet over vergelijkingsmateriaal om zo te bepalen of hun levensstandaard hoog is of niet. De keuze van Orwell om in *1984* Londen als specifieke plaats te noemen heeft grote consequenties voor de lezer van zijn verhaal. De wereld die in de roman beschreven wordt blijft op deze manier niet een ver-van-mijn-bedshow, maar komt angstvallig dichtbij.

In beide romans is ruimte enerzijds dienstbaar aan de karakterisering van personages en de aankleding van het thema; terwijl het anderzijds een op zichzelfstaand gegeven is waar veel aandacht naar uit gaat. Het *Dictionary of Literary Utopias* legt architectuur uit als “the spatial interpretation in buildings of the functions of individual and associated life” (Giordani, 60). De architectuur van een bepaalde stad of een bepaald land kan dus inzicht bieden in hoe de samenleving is georganiseerd. In de roman *Blokken* is dit overduidelijk: vierkante en hoekige vormen bepalen zowel het beeld van alle belangrijke gebouwen, als van de straten en de stad. Bij het motief ‘oppositie tussen het vierkant en de bol’ heb ik uitgelegd hoe dit ook in de personages weer terugkomt. Bordewijk heeft de geometrische vorm doorgevoerd in bijna ieder aspect van de roman; zowel in de weergave van de tekst op papier, als in zijn

woordkeuze, maar ook in de beschrijving van ruimtes en personages. Juist dit maakt dat zijn roman de boodschap van collectiviteit zo treffend overbrengt.

In *1984* speelt architectuur een minder belangrijke rol dan in *Blokken*. De ruimte wordt in deze roman ingekleed door een combinatie van aspecten. Architectuur speelt in zoverre een rol dat er wel een scherp contrast is tussen de overheidsgebouwen die alles overheersen en gebouwen waar men in woont. Het is echter vooral de staat van verval die de woongebouwen kenmerkt die belangrijk is, en niet zozeer de vormgeving. Orwell heeft gebruikgemaakt van uiterlijke kenmerken, maar ook van kenmerkende geuren en geluiden. Deze zijn voor iedere bevolkingslaag in de roman weer anders en spelen een grote rol in de sfeertekening van verschillende bevolkingsgroepen.

Zowel Bordewijk als Orwell hebben het thema van hun roman duidelijk laten spreken door de personages. Dit hebben ze echter op compleet verschillende manieren gedaan en dit is ook één van de punten waarop de romans het duidelijkst contrasteren. Bordewijk heeft het concept personage volledig gedeconstrueerd. De figuren die terloops genoemd worden in roman krijgen geen diepgang en ontwikkelen zich nauwelijks. Het overduidelijke ontbreken van duidelijk uitgewerkte personages springt in het oog, en legt juist daardoor nadruk op het thema. Het collectief heeft het individu niet alleen op verhaalniveau overgenomen, maar ook op narratief niveau schittert het personage door zijn afwezigheid. De kracht van Bordewijks roman zit hem in het experiment. Alle onderdelen van de narratieve structuur zijn onderworpen aan het experiment; en zelfs de vormgeving van de roman is hieraan aangepast. Bordewijk heeft laten zien dat de boodschap van een verhaal niet alleen schuilt in gedetailleerde beschrijvingen en diepgaande uitwerkingen van personages.

Orwell heeft het thema juist naar voren gebracht door voor de lezer een ingang tot het verhaal te bewerkstelligen door gebruik te maken van een hij-verteller. De lezer is gebonden aan het personage van Winston en maakt zo diens leven van heel dichtbij mee. De schok is daarom ook des te groter wanneer blijkt dat het personage wat we zo goed leren kennen gedurende de roman zich uiteindelijk toch overgeeft aan de totalitaire macht van Big Brother. Het hoofdpersoonage, Winston, maakt duidelijk een grote verandering door. Eerst is hij degene die met een sceptische blik toeziet hoe medepartijleden zich zonder nadenken overgeven aan de macht van Big Brother; ook voor de lezer is het ongelooflijk hoe makkelijk vrijheid en individualiteit opzijgezet wordt in het belang van de Partij. Als lezer kunnen we kritisch zijn omdat we via het hoofdpersoonage informatie krijgen over de praktijken van de Partij. Als Winston zich in het laatste hoofdstuk ook ontwikkeld blijkt te hebben tot een aanhanger van



Big Brother, wordt de boodschap die de roman ons brengt duidelijk: het individu gaat ten onder.

Wat betreft motievenstructuur komen de romans sterk overeen: in de motieven zijn meerdere dystopische thema's verwerkt.

Neem bijvoorbeeld het thema controle op seksualiteit, en daarmee samenhangend het gezin en de relatie tussen man en vrouw. In *1984* wordt op verschillende momenten uitgebreid besproken welke rol seks speelt in de samenleving. Aan seks mag geen gevoel van tevredenheid worden ontleend. Het functioneert alleen als een manier om de plicht aan de Partij te vervullen. Voor de hoofdpersoon Winston wordt seks geassocieerd met iets wat stiekem moet gebeuren, zoals toen hij naar bed ging met iemand van het proletariaat, en met een verplicht wekelijks ritueel toen hij nog samen was met zijn vrouw. Dit is ook de bedoeling geweest van de Partij: seksuele frustratie leidt tot een constant gevoel van onvrede, dat kan worden omgezet in haat tegen vijanden, en een sterk gevoel van liefde naar de Partij toe. De kinderen die voortkomen uit een liefdeloze seksuele daad zijn voor de Partij een verlenging van het spionageapparaat. Het gezin is niet langer een afgesloten geheel waarbinnen familieleden van elkaar houden, aangezien kinderen worden opgeleid om hun ouders en andere familieleden goed in de gaten te houden en eventuele verdachte praktijken op te sporen. Van kinds af aan leert iedere vrouw om een afkeer te hebben van seks, en om het slechts te zien als een taak die volbracht moet worden. Relaties worden op deze manier opgebroken van binnenuit, zodat iedereen onder het gezag van de Partij valt en zich niet kan verbergen binnen een veilig omhulsel zoals een gezin of een familie dat zou kunnen bieden.

Ook in *Blokken* is dit tussen de regels door te lezen. Niemand heeft ook maar iets in zijn eigendom, zelfs kinderen zijn het eigendom van de Staat. Dit blijkt ook al uit het feit dat er “deuren, maar geen sloten” zijn in de huizen van de Staat (Bordewijk, 19). De enige manier waarop mensen ongestoord kunnen leven in hun huizen is door een blauw licht boven de deur te laten branden. Ook hier geldt dus een bepaalde openheid: er is geen privacy, en geen geborgenheid in huis; als iemand binnen wil komen dan kan hij/zij dat. Ook in de Staat is het gezin of de relatie tussen man en vrouw opgebroken.

In beide romans wordt er ook alles aan gedaan om het onderscheid tussen man en vrouw zo klein mogelijk te maken; wat betreft uiterlijk vooral. In *1984* geldt voor alle Partijleden dat ze een blauwe overall moeten dragen. Dit seksloze kledingstuk zorgt ervoor dat de, voor vrouwen zo kenmerkende, rondingen allesbehalve benadrukt worden. Ook make-up

is ten strengste verboden. Dit komt nog duidelijker naar voren door het contrast tussen Partijleden en proletariërs die mogen dragen wat ze willen. Ieder binnenste of buitenste Partijlid kan zich op geen enkele manier onderscheiden van een ander; op deze manier wordt de aantrekkingskracht tussen man en vrouw miniem. Ook in de maatschappij uit *Blokken* wordt er alles aan gedaan om het uiterlijk van man en vrouw zo veel mogelijk gelijk aan elkaar te maken. Vrouwen dragen nog wel een rok, en mannen een broek, maar hun kapsels zijn hetzelfde. Over het onderscheid in kleding wordt nog wel gezegd: “Het onderscheid in kleding was een rest die de Staat niet gaarne zag” (14). Dit onderscheid moet dus gezien worden als een overblijfsel van het gelijktrekken van de seksen, als iets wat ook ooit op een dag zal verdwijnen. Door het open karakter van iedere bezigheid in de Staat, zijn de seksen waarschijnlijk ook minder tot elkaar aangetrokken. Mannen en vrouwen beoefenen sport tegelijkertijd en naakt. Als de omgang rond verschillen tussen de seksen zo open mogelijk is, gaat een groot deel van de spanning eraf. Het is niet meer zo interessant om iemand naakt te hebben gezien, als iedereen elkaar naakt ziet tijdens het sporten. Man en vrouw zijn gelijk aan elkaar; en van de Staat wordt gezegd dat die “geen seksen” meer kent (Bordewijk, 14).

De oppositie tussen cultuur en natuur, zoals die in *Blokken* wordt besproken, is in *1984* gedeeltelijk terug te vinden, onder andere in het motief ‘afgrenzing van ruimte’. In de maatschappij van de Staat fungeren opstandige individuen als de belichaming van de natuur, als ‘echte’ mens tegenover het gedeelte van de bevolking dat zich heeft onderworpen aan de Staatsmachine. Cultuur is dat wat ontstaat wanneer de natuur wordt onderworpen aan de mens. Dit tegenstrijdige karakter van de mens is zowel in *Blokken* als in *1984* belangrijk. In Orwells roman zegt O’Brien tegen Winston dat hij de laatste mens op aarde is. De liefde zoals hij die heeft gekend voor zijn ouders en voor Julia past niet meer binnen de maatschappij zoals de Partij die wil inrichten.

Het element cultuur versus natuur komt in beide romans aan bod, het is echter op heel verschillende manieren uitgewerkt. In *Blokken* heeft Bordewijk uitvoerig gebruikgemaakt van beeldspraak om het verzet binnen de bevolking aan te geven. Vaak maakt Bordewijk vergelijkingen tussen het breken van regels of het bedrijven van zonde en gebruikt dan als *vehicle* biologische processen als celdeling of het kiemen van een zaadje. Alle gebeurtenissen waarbij naar voren komt dat de mens een individu wil zijn, onderscheiden van de massa, worden vergeleken met processen die bij de natuur horen. Dit is ook indirect commentaar op het collectieve ideaal van de Staat; zijn ideeën zijn niet natuurlijk, en passen niet bij het karakter van de mens.

Orwell heeft in zijn roman onder andere gebruik gemaakt het symbool van de pressepapier, waarin het leven van Winston met Julia vervat ligt, maar ook van het stijlfiguur locus amoenus, het Gouden Land in de natuur buiten de stad. Op deze plaatsen staat de mens ook dicht bij de natuur. Hier is het welzijn van de mens gewaarborgd; hier kunnen Winston en Julia een natuurlijke relatie met elkaar hebben.

Religie en rituelen spelen een grote rol. In beide romans wordt veelvuldig gebruikgemaakt van bijeenkomsten om het gevoel van eenheid binnen de samenleving te versterken. Niet alleen tijdens arbeidsuren zijn mensen bij elkaar, maar ook in vrije uren worden veel activiteiten georganiseerd waarbij de hele samenleving wordt betrokken. In *Blokken* komen stadsinwoners aan het eind van de bijeen in de volkshal, om daar samen te luisteren naar orgelspel. In *1984* wordt van iedereen verwacht dat hij of zij zich begeeft naar het *community centre*, of deelneemt aan activiteiten van organisaties voor jongeren en volwassenen met als doel onderricht in seksuele voorlichting of in hoe een goed Partijlid zich hoort te gedragen.

Inwoners van de Staat begeven zich in hun vrije tijd al zingend naar recreatievelden buiten de stad. In hun liederen wordt de grootheid van de Staat bezongen, en de schoonheid van het leven; een schoonheid waar de Staat voor heeft gezorgd – althans, dat doet zij haar inwoners geloven. Ook in de maatschappij van de Partij wordt het nieuwe, gelukkige leven in nationale liederen bezongen in liedjes die door de teleschermluidsprekers in ieder kamer te horen zijn. De Oceaniërs zelf zingen echter ook: zij bezingen Big Brother in hun dagelijkse Haatsessies. Dit heeft meer weg van religieus monotoon scanderen dan van echt zingen. De verteller omschrijft het ook als een hymne opgedragen aan Big Brother. Ook voor de Staat worden hymnen gezongen, en in combinatie met het orgelspel krijgen de bijeenkomsten en rituelen in *Blokken* een religieuze ondertoon.

In beide romans heeft religie als de verering van een bepaalde profeet of godheid plaatsgemaakt voor de verheerlijking van een autoriteit. Dit sluit naadloos aan bij het genre van de dystopie; de mens neemt het heft in eigen handen en creëert zijn eigen ‘ideale’ wereld met aan het hoofd daarvan een autoriteit die ervoor zorgt dat men niet afwijkt van de collectieve norm.

De belangrijkste verschillen tussen *Blokken* en *1984* berusten op de manier waarop Bordewijk en Orwell het dystopische thema individualiteit versus collectief hebben uitgewerkt in hun motieven.

Bordewijk heeft niet alleen veelvuldig gebruikgemaakt van beeldspraak om het thema structureel kracht bij te zetten, maar heeft ook het beklemmende gevoel van een samenleving die gericht is op het collectief op vormelijk gebied weten over te brengen. Op structureel gebied zijn het voornamelijk de motieven die bijdragen aan een sterke karaktertekening van de Staat, met daar tegenover degenen die zich als individu willen profileren. De Staat wordt gekenmerkt door de vorm van het blok en het vierkant, niet alleen in de bebouwing, maar ook in stedelingen die zijn onderworpen aan het collectief. Groepen mensen trekken door de stad als onberispelijke vierkanten, en zelfs in hun blik stralen zij vierkanten en rechthoeken uit. De stad waarin ze wonen is opgetrokken uit beton, en bestaat uit vierkante gebouwen. Het beton is onverwoestbaar, en straalt kracht uit en een zekere onvermurwbaarheid. Dan zijn er nog de vele getallen: zoveel mogelijk gebeurtenissen, zaken en personen moeten worden uitgedrukt in getallen. De Staat lijkt alles onder controle te hebben. Iedereen is een nummer, of een blok in het gebouw van de Staat. De kleur rood die overal weer opduikt straalt agressie uit naar eenieder die het perfecte systeem wat de Staat voor zichzelf heeft gecreëerd kapot wil maken, maar is voor inwoners een kleur van strijd en overwinning.

En tussen de volmaakte blokken en getallen duikt de natuur op, met organische vormen en natuurverschijnselen. Hier heeft Bordewijk heel treffend iedere tegenbeweging van de Staat weten te koppelen aan natuurlijke processen. Door middel van beeldspraak verworpen mensen tot microben die zelf tot ontwikkeling komen zonder deel uit te hoeven maken van een collectief geheel.

In zekere zin heeft Bordewijk zijn roman zó geconstrueerd, dat datgene wat zich afspeelt op verhaalniveau (microniveau), ook herhaald wordt op het niveau van de lezer (macroniveau). De tekstblokken (alinea's en hoofdstukken) die op nauwelijks merkbare wijze worden onderbroken door korte titels, omringen de lezer aan alle kanten zoals de stad in de roman opstond om de voetganger. Ons richtinggevoel wordt ons ontnomen; door ontbrekende of onduidelijke tijdsaandwijzingen worden we in een afhankelijke positie geplaatst. Steeds krijgen we even een korte tijdsaanduiding of een beetje informatie, om vervolgens weer in verwarring te worden gebracht. We kunnen ons niet identificeren met een personage, aangezien personages volledig zijn weggecijferd uit de roman.

Orwell is bij de traditionele roman gebleven, en heeft de lezer betrokken bij het verhaal door hem vanuit een personage informatie te verschaffen over de verhaalwereld. Hij heeft veelvuldig gebruikgemaakt van leidmotieven: teksten van liedjes, slogans en stellingen komen herhaaldelijk terug en zijn van invloed op het leven van de personages. Deze motieven geven

aan hoe personages zich tot elkaar en tot het totalitaire regime verhouden. Ze dragen ook bij aan de spanning die wordt opgebouwd in de roman.

De vrije en abstracte motieven sluiten vaak duidelijk aan bij dystopische thema's. Uit deze motieven wordt vooral duidelijk hoe de Partij zich heeft afgesloten van de buitenwereld, zowel wat betreft ruimte als wat betreft tijd. De afgrenzing van ruimte wordt op twee manieren uitgewerkt. Enerzijds is er het gesloten karakter van de Partij. Zij stelt zich onafhankelijk van de buitenwereld op en sluit een betekenisloos bondgenootschap met het ene werelddeel om zo constant oorlog te kunnen voeren met een ander werelddeel. Door dit afgesloten karakter kan zij niet worden gecorrumpeerd door invloeden van buitenaf. Anderzijds is Winston ook op zoek naar een afgegrensde ruimte, waar hij zich niet hoeft te houden aan de regels van de Partij. Dit doet hij door een geheime kamer te betrekken met zijn geliefde en door haar te ontmoeten op een ietwat idyllische plek in de natuur. De afsluiting van de tijd wordt in de verhaalwereld veroorzaakt door de vervalsing van bronnen in opdracht van de Partij. Dit motief komt steeds weer terug in dromen en herinneringen van de hoofdpersoon, en veroorzaakt een onaangenaam gevoel van onzekerheid.

De leidmotieven geven de lezer steeds weer een stukje informatie en zorgen ervoor dat hij verschillende verhaalelementen met elkaar verbindt. Orwell heeft er door zijn motieven voor weten te zorgen dat de spanning naar het eind toe steeds verder wordt opgebouwd, en brengt op deze manier heel goed het beklemmende gevoel over waar de personages in de verhaalwereld op ieder moment van de dag mee te maken hebben. Ook Orwell heeft er, net als Bordewijk, voor gezorgd dat het benauwende gevoel wat ontstaat als het individu zich volledig dient te onderwerpen aan het collectief, ook de lezer raakt.

## [ 8 ] – Conclusie

In deze scriptie heb ik onderzocht hoe Ferdinand Bordewijk in *Blokken* en George Orwell in *1984* het genre dystopie hebben vormgegeven. Dit heb ik gedaan op basis van een literaire analyse van beide romans, waarin ik structurele elementen uit de tekst heb verbonden aan dystopische thematiek.

Uit mijn onderzoek concludeer ik dat een groot deel van de dystopische thema's in beide romans met elkaar overeenkomen, maar dat deze thema's op een volstrekt van elkaar verschillende wijze zijn uitgewerkt. Bordewijk is op experimentele wijze te werk gegaan met structurele elementen als tijd, personages en motieven, terwijl Orwell dicht bij de traditionele roman is gebleven en op die manier het genre dystopie tot haar recht heeft doen komen.

Bordewijk heeft al in de jaren '30 voorzien dat een collectieve staat geen kans van slagen zou hebben, aangezien de mens graag uniek wil zijn, en gehecht is aan zijn individualiteit. Dit heeft Bordewijk in zijn roman duidelijk weten te maken door de oppositie tussen het collectief en het individu met alle structurele elementen die voorhanden waren te benadrukken. Mede ook door de grafische vormgeving van *Blokken*, die de inhoud van de roman weerspiegelt, heeft Bordewijk de boodschap weten over te brengen. De mislukking van het Bijlmermeerplan bewijst dat Bordewijk goed had gezien dat de mens niet bereid was om al zijn individuele wensen overboord te zetten voor de eentonige woonruimte die past bij collectiviteit.

Orwell heeft *1984* geschreven als reactie op een tijd waarin de waarheid steeds vaker werd verdraaid omwille van almaar veranderende meningen van overheid en pers. Orwell heeft de lezer door middel van vertel- en focalisatietechnieken zo dicht bij de hoofdpersoon van het verhaal gebracht, dat de lezer zich ook in een dystopie waant, waarin nooit zeker is wat er het volgende moment zal gebeuren. Het gevoel van onzekerheid en radeloosheid dat in de roman naar voren komt, vormt ook nu, in een tijd waarin digitalisering een grote rol speelt en waarin het steeds moeilijker is om 'dé waarheid' te achterhalen, een belangrijke waarschuwing.

Ik heb in mijn scriptie aangetoond dat dystopische thema's op meerdere manieren verwerkt kunnen worden in een roman, en dat de structurele uitwerking van die thema's belangrijk is voor het overbrengen van het dystopische gedachtegoed op de lezer.

**Bibliografie***Aangehaalde literatuur*

- “Dystopia.” *Online Etymology Dictionary*. 2013. Douglas Harper. Web.
- “Hymne.” *Van Dale Onlinewoordenboek*. Van Dale Uitgevers, 2012. Web.
- “Koraal.” *Van Dale Onlinewoordenboek*. Van Dale Uitgevers, 2012. Web.
- “Utopia.” *Online Etymology Dictionary*. 2013. Douglas Harper. Web.
- Achterhuis, H. (1998). *De erfenis van de utopie*. Amsterdam: Uitgeverij Ambo.
- Anoniem. 12.6 *Het nieuwe bouwen*. Stabrecht College. 6 juni 2012. Web. Geraadpleegd op 3 augustus 2013 via <<http://intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/bak/kge/Theorielessen/>
- Anten, Hans. (1996). *Het bekoorlijk vernis van de rede. Over poëtica en proza van F. Bordewijk*. Groningen: Historische uitgeverij.
- Aubin, E. “Culture”. Fortunati en Trousson 146-149.
- Bordewijk, F. (1984). *Blokken, Knorrende Beesten, Bint*. 's-Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar. Nimmer dralend reeks. Nederlandse klassieken van de twintigste eeuw.
- Boven, E. van, & Dorleijn, E. (2010). *Literair Mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. (2e editie). Bussum: Uitgeverij Coutinho.
- bovenste plank, De: Een keuze toegelichte boeken uit de Nederlandse literatuur*. (1972). 's-Gravenhage: Nederlands bibliotheek en lektuur centrum.
- Crick, B. “12 *Nineteen Eighty-Four*: context and controversy”. *The Cambridge Companion to George Orwell* 146-159.
- Dupuis, M. (1976). “F. Bordewijks anti-utopie ‘Blokken’ (1931) in het licht van modernisme en formeel experiment.” *Spiegel der Letteren*, 18. 176-201.
- Fokkema, D.W. (2011). *Perfect worlds: utopian fiction in China and the West*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fortunati, V. & Trousson R. (Eds.). (2000). *Dictionary of literary utopias*. Dl. 5. Parijs: Champion. Dictionnaires et références.
- Fortunati, V. “History”. Fortunati en Trousson 286-292.
- Fortunati, V. “Utopia as a literary genre”. Fortunati en Trousson 634-643.
- Giordani, P. “Architecture”. Fortunati en Trousson 60-62.
- Hobsbawm, E. (1995). *The age of extremes. The short twentieth century 1914-1991*. Londen: Abacus. History Greats.
- Imbroscio, C. “Feast”. Fortunati en Trousson 226-228.

- Irvine, C. "North Korea demands it is recognised as nuclear weapons state". *The Telegraph*. 23 april 2013. Web. Geraadpleegd op 3 augustus 2013. <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/northkorea/10011861/North-Korea-demands-it-is-recognised-as-nuclear-weapons-state.html>>.
- Lodewick, H.J.M.F. (1979). *Literatuur geschiedenis bloemlezing*. (32e editie). Dl. 2. Den Bosch: Malmberg.
- Mentzel, M.A. (1989). "Bijlmermeer als grensverleggend ideaal."
- Mentzel, M.A. en P. Heijboer. *Geschiedenis van de Bijlmermeer*. 10 december 2006. Radioprogramma. Via <<http://www.geschiedenis24.nl/ovt/afleveringen/2006/OVT-10-12-2006/Geschiedenis-van-de-Bijlmermeer.html>>.
- Minerva, N. "Commerce". Fortunati en Trousson 133-134. modern/12/12.6%20Het%20nieuwe%20bouwen.pdf>.
- Orwell, G. (1946) "Why I Write". *Gangrel* 4. Londen. Via <[http://orwell.ru/library/essays/wiw/english/e\\_wiw](http://orwell.ru/library/essays/wiw/english/e_wiw)>.
- Orwell, G. (1968). "41. Looking back on the Spanish War." *Collected Essays of George Orwell*. Secker & Warburg. 249-267. Via <<http://www.solidarity-us.org/pdfs/cadreschool/orwell2.pdf>>.
- Orwell, G. (2008). *1984*. London: Penguin Books Ltd. (1949).
- Oude-de Wolf, R. de. (2009). "Bordewijk en het systeem". *E-zine cultuurwetenschappen*. Karin Merx. Web. Geraadpleegd op 13 juni 2013 via <<http://www.cultuurwetenschappen.org/essays/07/bordewijk.php>>.
- Palmer, R.R., Colton J. & Kramer L. (2007). *A history of the modern world*. (10e editie). New York: McGraw-Hill.
- Pezzini, I. "Geography". Fortunati en Trousson 241-244.
- Plattel, M. (1970). *Utopie en kritisch denken*. Bilthoven: Uitgeverij Ambo.
- Priestland, D. (2009). *The red flag: Communism and the making of the modern world*. Londen: Allen Lane.
- Redactie. "NSA geeft gebruik miljoenen telefoongegevens toe". *Volkskrant.nl*. 1 augustus 2013. Web. Geraadpleegd op 3 augustus 2013 via <<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/13524/Het-PRISM-schandaal/article/detail/3484997/2013/08/01/NSA-geeft-gebruik-miljoenen-telefoongegevens-toe.dhtml>>.
- Redactie. "NSA verzamelt 'zo goed als alles' van internetgebruiker". *Volkskrant.nl*. 31 juli 2013. Web. Geraadpleegd op 3 augustus 2013 via <<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/>>



13524/Het-PRISM- schandaal/article/detail/3484855/2013/07/31/NSA-verzamelt-zo-goed-als-alles-van-internetgebruiker.dhtml>.

Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. (2e editie). Oxford: Routledge.

Rodden, J. (Red.). (2007). *The Cambridge Companion to George Orwell*. Online ISBN: 9781139001472. Via  
<<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/ebook.jsf?bid=CBO9781139001472>>.

Rossi, J. & Rodden, J. (2007). "A Political Writer". *The Cambridge Companion to George Orwell* 1-11.

Sassen, Ad.J. (1932). "De ban van het kwadraat". *De Gemeenschap*. Jaargang 8. Utrecht. 359-360. Via  
<[http://www.dbnl.org/tekst/\\_gem001193201\\_01/\\_gem001193201\\_01\\_0065.php](http://www.dbnl.org/tekst/_gem001193201_01/_gem001193201_01_0065.php)>.

Smulders, W. "Termenlijst / aandachtspunten analyse proza". Web.  
<<http://www.hum.uu.nl/medewerkers/w.smulders/reve/termenlijst.htm>>.

Trousseau, R. "Dystopia". *Fortunati en Trousson* 180-185.

Trousseau, R. "Family". *Fortunati en Trousson* 221-226.

Trousseau, R. "Libraries". *Fortunati en Trousson* 352-354.

Trousseau, R. "Religion". *Fortunati en Trousson* 527-531.

Trousseau, R. "Science". *Fortunati en Trousson* 544-550.

#### *Bronnen illustraties*

AP Photo/Jon Chol Jin. "North Korea: Anti-US imperialism rally in Kim Il-sung Square in Pyongyang". *The Telegraph*. 26 juni 2013. Web. Geraadpleegd op 12 augustus 2013.  
<<http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/worldnews/10142749/North-Korea-Anti-US-imperialism-rally-in-Kim-Il-sung-Square-in-Pyongyang.html>>.

Civitas Solis (De zonnestad). <<http://studentinterbiz.at.ua/graffiti/sun.png>>.

Utopia. <[http://libweb5.princeton.edu/visual\\_materials/maps/websites/thematic-maps/theme-maps/more-map-utopia-1518.jpg](http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/maps/websites/thematic-maps/theme-maps/more-map-utopia-1518.jpg)>.