

Dystopie als politieke laag: toekomstige werelden en engagement in de hedendaagse
Nederlandse roman.

Masterscriptie

Janne van den Bosch, 6572359

18-01-2019

Scriptiebegeleider: dr. Rik Spanjers

Tweede lezer: dr. Sven Vitse

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Theoretisch Kader	7
Methode	14
Analyse Auke Hulst – <i>Slaap zacht, Johnny Idaho</i> . Amsterdam: Ambo Anthos, 2015.	15
Analyse Hanna Bervoets – <i>Efter</i> , Amsterdam: Atlas Contact, 2014.	30
Conclusie	41
Bibliografie	46

Inleiding

In deze scriptie wil ik aan de hand van de twee romans, *Slaap zacht, Johnny Idaho* van Auke Hulst en *Efter* van Hanna Bervoets, onderzoeken hoe het gebruik van dystopische elementen maatschappijkritiek in deze romans mogelijk maakt.

Hoogleraar letterkunde Yra van Dijk en literatuurwetenschapper Thomas Vaessens beweren dat er op dit moment sprake is van een ‘laatpostmodernisme’ dat gekenmerkt wordt door de behoefte ‘voorbij te willen gaan’ aan de lege postmoderne ironie.¹ Theoretici Hans Demeyer en Sven Vitse stellen dat dit ‘laatpostmodernisme’ op literair niveau getoond wordt door een toenemende thematiek van communicatie en engagement, dus met een nieuwe betrokkenheid op de maatschappij, zoekend naar contact met de medemens.²

Ook theoretica Irmtraud Huber stelt in de introductie van haar boek *Literature After Postmodernism* (2014) dat deze pogingen tot engagement tekenen van wegbewegen van het postmodernisme kunnen zijn.³ Van Dijk en Vaessens benoemen bijvoorbeeld hoe er in deze ‘laatpostmoderne’ literatuur in Nederland een terugkeer is naar traditionele narratieve vormen, en dat het de typisch postmoderne ironie problematiseert.⁴

De incorporatie van science fiction elementen is een manier om een dergelijke nieuwe connectie tot stand te brengen, een zoektocht naar engagement. Eén van deze elementen is (het gebruik van) dystopie. Het creëren van een radicaal andere samenleving dan de onze is

1 Yra van Dijk, Yra en Thomas Vaessens, *Reconsidering the Postmodern* (Amsterdam University Press, 2011), 18-22.

2 Hans Demeyer en Sven Vitse, “De affectieve dominant,” *TNTL* 134, no. 03 (2018): 221.

3 Irmtraud Huber, *Literature after Postmodernism* (Londen: Palgrave Macmillan, 2014), 6-7.

4 Van Dijk en Vaessens, *Reconsidering the Postmodern*, 18-22.

volgens theoreticus Mark Fisher in zichzelf al een vorm van engagement, er wordt namelijk buiten de bestaande kaders van het bestaande maatschappelijke systeem getreden.⁵ Dystopie als concept kan onderzocht worden aan de hand van science fiction theorie. Science fiction theorie heeft een lange geschiedenis van maatschappijkritiek. In de 30 à 40 jaar dat academische science fiction theorie bestaat is constant benadrukt op welke manieren science fiction buiten bestaande denkkaders treedt en dat het daarom bij uitstek een geëngageerd en maatschappijkritisch genre is.⁶ Science fiction verwijst bijvoorbeeld meer dan andere fantastische genres naar de bestaande maatschappelijke structuren van de werkelijkheid, waardoor engagement meteen geïmpliceerd is.⁷

Theoretici Mark Bould en Rhys Williams stellen dat ook binnen science fiction een streven is naar daadwerkelijke politieke kritiek en authenticiteit. Dit streven lijkt aan te sluiten op de bredere verandering in het literaire landschap zoals reeds vernoemd.⁸ Literaire schrijvers die steeds meer elementen uit de science fiction overnemen, om zo ogenschijnlijk politieker literatuur te schrijven, en een greep doen naar oprechtheid en authenticiteit. Huber schreef dat deze verandering een teken was van het afwijzen van het postmodernisme, en dat hedendaagse schrijvers juist naarstig op zoek zijn naar verbinding met de maatschappij, naar een nieuw soort realisme.⁹

5 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Londen: Zero Books, 2009), 2.

6 De theoreticus Fredric Jameson gebruikt in zijn onderzoek de definitie van science fiction en dystopie die de formalistische theoreticus Darko Suvin geeft, deze zal ik ook aanhouden in mijn onderzoek. Suvin koppelt het science fiction genre expliciet aan het concept dystopie en maatschappijkritiek in de literatuur. Aansluitend hierop past het concept van het 'kapitalistisch realisme' van theoreticus Mark Fisher; het idee dat het kapitalisme ons denken en doen zodanig afgebakend heeft dat er geen inherente kritiek mogelijk is op het kapitalistisch systeem. Theoreticus Fredric Jameson, Rhys Williams en Mark Bould reageren hierop met hun theorieën over science fiction en de rol, en mogelijkheid, van maatschappijkritiek in dit genre. Volgens theoretici Bould en Williams is er namelijk een streven naar oprechtheid en authenticiteit gaande binnen science fiction. Deze is volgens hen gericht op een zoektocht naar daadwerkelijke maatschappijkritiek en politieke verandering.

7 Mark Bould en China Mieville, editors. *Red Planets: Marxism and Science Fiction* (Middletown: Wesleyan University Press, 2009)

8 Huber, *Literature after Postmodernism*, 6-7.

9 Ibidem.

Dat science fiction juist aansluit op de pogingen van de hedendaagse literatuur om het engagement weer ‘tot leven te wekken’ kan ironisch lijken, het fantastische gebruiken om het reële uit te drukken. Maar dit is precies wat Bould en Williams stellen dat science fiction kan doen: ruimte faciliteren waarin echte kritiek en reflectie op hedendaagse problemen mogelijk wordt.¹⁰ De greep naar science fiction elementen zou als een hang naar het politieker maken van de literatuur gezien kunnen worden. Dit zou betekenen dat science fiction elementen in de literatuur gelezen kunnen worden als een expressie van de drang naar verbondenheid en engagement.

Het gebruik van dystopie als een vorm van engagement is het element dat ik onderzoek in deze scriptie. Ik focus me op twee romans waarin duidelijk gebruik wordt gemaakt van dystopie: *Slaap zacht, Johnny Idaho* (2015) van Auke Hulst en *Efter* (2014) van Hanna Bervoets. Ik ga niet de gehele Nederlandse literatuur kenschetsen op basis van deze twee romans, maar ik onderzoek een kenmerk ervan in concrete zin in twee romans.

Deze twee romans lijken zich duidelijk te positioneren in een maatschappelijk debat doordat zij met hun onderwerp verwijzen naar de hedendaagse werkelijkheid. De romans, waarin expliciet maatschappelijke betrokkenheid zich manifesteert, zijn geschreven door twee gelauwerde Nederlandse schrijvers. Zo ontving Hanna Bervoets in 2017 de Frans Kellendonk-prijs voor haar oeuvre, een prijs die uitgereikt wordt aan schrijvers die maatschappelijke of existentiële problematiek aankaarten in hun werk.¹¹ Ook Auke Hulst heeft prijzen gewonnen met zijn werk, waaronder de Reinaert trofee en de Harland Award, die hij beide in 2016 ontving voor zijn roman *Slaap zacht, Johnny Idaho*.¹²

10 Mark Bould en Rhys Williams, “SF NOW: Introduction.” *Paradoxa*, nr. 26 (2014) <http://paradoxa.com/volumes/26/introduction>, geopend op 12-10-2019.

11 Atlascontact.nl. 4 mei 2017. <https://www.atlascontact.nl/2017/05/04/frans-kellendonk-prijs-voor-hanna-bervoets/> (geopend januari 14, 2020).

12 Aukehulst.nl. 4 april 2016. <http://www.aukehulst.nl/nieuws/auke-hulst-wint-harland-reinaert/> (geopend januari 14, 2020).

In de volgende hoofdstukken beargumenteer ik dat er in *Slaap zacht*, *Johnny Idaho* en *Efter* dystopische elementen ingezet worden met als doel kritiek te leveren op de maatschappij. Ik ga laten zien hoe maatschappijkritiek tot uiting kan komen door het gebruik van een dystopische setting en dystopische kenmerken. Aan de hand van theoretici Fredric Jameson, Darko Suvin, Mark Fisher, Mark Bould en Rhys William, gebruik ik science fiction theorie om deze kenmerken scherp in beeld te krijgen. In het theoretisch kader dat nu volgt zal ik deze elementen verder uiteenzetten.

Theoretisch Kader

De formalistische science fiction theoreticus Darko Suvin stelt dat utopische literatuur altijd gebaseerd is op een ideologische doelstelling: vanuit het kapitalisme, niet-kapitalistische structuren lasteren. Suvins definitie van een utopie is als volgt: een utopie is een constructie van een bepaalde gemeenschap waarin verhoudingen tussen mensen en hun verhouding tot normen en waarden radicaal anders zijn dan dat deze zijn in de werkelijkheid van de auteur.¹³ Suvin onderscheidt de utopie daarna in twee radicaal tegenovergestelden, de eutopie, waarin deze radicale andere samenleving meer perfect is dan de werkelijkheid van de schrijver, en de dystopie, waarin deze radicaal andere samenleving aanzienlijk minder perfect is dan de werkelijkheid van de schrijver.¹⁴

De dystopie kan volgens hem ook verdeeld worden in twee categorieën, namelijk de anti-utopie en de ‘simpele’ dystopie. Een anti-utopie is een wereld waarin een radicaal andere samenleving gecreëerd is die functioneert als een perfect lijkend alternatief voor de werkelijkheid, een ogenschijnlijke utopie. Met als groot verschil dat de lezer door zijn of haar perspectief beduidend veel imperfecties ontdekt, waardoor deze wereld aanzienlijk minder perfect is dan geschetst wordt.¹⁵ Een ‘simpele’ dystopie daarentegen is een eenvoudiger dystopie, dus een radicaal imperfecte samenlevingsvorm, zonder ook een anti-utopie te zijn. Er wordt dus niet geprobeerd de illusie van een perfecte wereld te creëren bij een ‘simpele’ dystopie.¹⁶

Voor mijn onderzoek is het relevant dit onderscheid in dystopieën te maken omdat

13 Darko Suvin, *These on Dystopia 2001* (Basingstoke: Macmillan, 2003), 2.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 Ibidem.

dystopische elementen in literatuur zich kunnen uiten op verschillende manieren, verwijzend naar verschillende soorten dystopieën met onderscheidende relaties tussen roman en werkelijkheid. Zo is het bij ‘simpele’ dystopieën in romans vaak meteen duidelijk dat de samenlevingsvorm radicaal imperfect is, omdat dat het doel is van deze ‘simpele’ dystopie. Bij een anti-utopie wordt de verhaalwereld juist gepresenteerd als een utopie, maar moet de lezer moeite doen om, eventueel aan de hand van verschillende perspectieven, erachter te komen dat de verhaalwereld eigenlijk een dystopie is.

Suvin definieert science fiction als een genre waarin kennis en vervreemding noodzakelijk aanwezig zijn, en waarvan de focus ligt op het tonen van een imaginaire, alternatieve wereld gebaseerd op de werkelijkheid van de schrijver.¹⁷ Science fiction verwijst volgens hem dus altijd naar de werkelijkheid, waarmee het zodoende ook politieke connotaties met zich meebrengt. Door een verhaalwereld te creëren die gebaseerd is op de structuren van de eigen werkelijkheid, maar die door bepaalde (technologisch) wetenschappelijke veranderingen toch anders is, spelen de benadrukte aspecten, maar juist ook de onbelichte aspecten van deze eigen werkelijkheid al dan niet bewust een rol. Utopische en dystopische elementen lijken zo bijna vanzelfsprekende aspecten binnen het science fiction genre te zijn omdat de kenmerkende verwijzingen naar de werkelijkheid in de vorm van verbeterde, utopische, elementen aanwezig kunnen zijn in een werk, maar ook in de vorm van negatieve, dystopische, elementen.

Hierop aansluitend moet de verhaalwereld volgens Suvin gebaseerd zijn op een ‘novum’, iets ‘nieuws’ op technologisch gebied, waardoor de verhaalwereld aanzienlijk anders is dan de werkelijkheid van de schrijver en de lezer. Door de spanning die zo ontstaat tussen verhaalwereld en werkelijkheid raakt de lezer vervreemd. Deze vervreemding noemt

17 Darko Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (Basingstoke: Macmillan, 1988), 37.

Suvin cognitieve vervreemding, omdat deze ontstaat doordat de technologie in de verhaalwereld niet strookt met kennis over de technologie in de werkelijkheid, maar nog wel binnen de lijn der verwachting ligt, er is dus geen sprake van magie. Een ‘novum’ moet dus plausibel zijn in de werkelijkheid.¹⁸

Omdat de verhaalwereld altijd een spiegeling is van de werkelijkheid, maar deze nooit hetzelfde kan zijn als de werkelijkheid, is science fiction altijd gebaseerd op cognitieve vervreemding.¹⁹ Wat dit idee van vervreemding en de mogelijkheid tot het creëren van een radicaal andere wereld echter problematiseert is dat Suvin stelt dat met de opkomst van het postmodernisme, het kapitalisme alle mogelijke vormen van verandering in zich opslokte. Alle creaties van utopieën functioneren vanaf dat moment volledig binnen de kaders van de kapitalistische structuren.²⁰ Dit betekent dat het idee van een radicaal andere samenleving, niet meer radicaal anders is omdat het alsnog functioneert binnen kapitalistische kaders, of, wanneer het wel radicaal anders is, ten doel heeft deze radicaal andere samenlevingen neer te zetten als slecht en onmogelijk.²¹ Het is binnen het hedendaagse kapitalisme dus zeer de vraag of de maatschappijkritische elementen niet volledig gedempt zijn.

Dit probleem wordt beschreven in het boek *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009) van theoreticus Mark Fisher. Hij beschrijft hierin de algemene opvatting dat het kapitalisme niet alleen het enige, werkende, economische en politieke systeem zou zijn, maar ook dat het tegenwoordig überhaupt onmogelijk is om ons een ander systeem voor te stellen:

18 Gregory Renault, “Science Fiction as Cognitive Estrangement: Darko Suvin and the Marxist Critique of Mass Culture,” *Discourse* 2 (1980): 114.

19 Darko Suvin, *Theses on Dystopia 2001*, 2.

20 Ibidem: 6.

21 Ibidem: 2.

That slogan captures precisely what I mean by 'capitalist realism': the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it.²²

Dit idee van 'kapitalistisch realisme' als een strikte afbakening van ons denken door de heersende neoliberale ideologie heeft volgens Fisher een grote invloed op de kunst, de cultuur, het werk en de mentale gesteldheid van de mensheid. Fredric Jameson haakt hierop in door te stellen dat het postmodernisme de culturele uiting van het economisch laatkapitalisme²³ is, dat gekenmerkt wordt door de greep van kapitaal op zaken waar zij eerder geen grip op had, oftewel de nog verdere commodificering van de maatschappij.²⁴

Deze gedachtengang heeft dus ook invloed op mijn onderzoek omdat het de mogelijkheid tot engagement en kritiek in de gehele literatuur problematiseert. De hang naar engagement in de hedendaagse literatuur zoals ik die eerder beschreef zou gezien kunnen worden als een manier om de onmogelijkheid van kritiek binnen het kapitalisme te lijf te willen gaan.

De vraag blijft echter: is dit mogelijk? Dit onderzoek ik dan ook in de volgende hoofdstukken. Het is zeer interessant om kunst die nu gemaakt wordt te bekijken vanuit dit concept omdat deze gedachtengang grote gevolgen heeft voor de mogelijkheid, of beter onmogelijkheid, van echte maatschappijkritiek in de kunst. Als het namelijk niet mogelijk is een alternatief voor het systeem te bedenken, wat zegt dit dan over de kunst die tracht kritisch

22 Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, 2.

23 Jameson doelt hiermee op de definitie van de marxistische econoom Ernest Mandel, die stelt dat we ons in het derde stadium van het kapitalisme bevinden, ook wel laatkapitalisme genoemd. Dit derde stadium wordt gekenmerkt door de greep van kapitaal op zaken waar zij eerder geen grip op had, oftewel de nog verdere commodificering van de maatschappij. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 78.

24 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 78.

te zijn? Kan deze kunst door het gebruik van science fiction elementen een dystopische spiegel van de werkelijkheid creëren en hiermee kritiek op de maatschappij uiten?

Binnen het discours over het kritisch potentieel van de kunsten, neemt science fiction zodoende een centrale rol in. Er zijn theoretici die science fiction wel in staat achten maatschappijkritiek te leveren, zo stellen Bould en Williams dat science fiction bij uitstek een genre ‘van het moment’ is. Hiermee bedoelen ze dat het genre vrijwel altijd politiek geladen is omdat het reflecteert op een bepaald moment in de maatschappij, of juist toekomstbeelden schetst. Ze verwijzen hierbij ook naar Suvins theorie over cognitieve vervreemding, omdat science fiction volgens hen hier de reflectieve mogelijkheid vandaan haalt.²⁵ Bould stelt daarnaast nog in de introductie van het boek *Red Planets: Marxism and Science Fiction* dat science fiction bij uitstek het genre is waarin momentopnames van de heersende kapitalistische structuren gespiegeld worden, meer dan in andere genres.²⁶

Science fiction heeft volgens hen de mogelijkheid om de maatschappij te ontleden en menselijke constructies en ogenschijnlijk ‘natuurlijke’ of ‘onveranderlijke’ concepten bloot te leggen, dit is volgens hen ook een noodzakelijk aspect van het genre. Om de samenleving politiek te veranderen is het nodig dat door middel van kunst deze samenleving eerst uiteengezet wordt, dat er getoond wordt wat er moet veranderen. Bould en Williams vermelden hierbij ook dat niet alleen de belichte aspecten belangrijk zijn voor hun punt, maar juist ook de niet benoemde aspecten. Hier is namelijk de mogelijkheid om te onderzoeken in hoeverre bepaalde zaken taboe zijn, of buiten de grip van mensen of buiten de inbeeldingskracht van mensen liggen.²⁷

25 Bould en Williams, “SF NOW: Introduction,”

26 Mark Bould, ‘Introduction’ in *Red Planets: Marxism and Science Fiction*, ed. Mark Bould and China Mieville (Middletown: Wesleyan University Press, 2009), 4.

27 Bould en Williams, “SF NOW: Introduction”

Ze stellen ook dat proberen een andere wereld te tonen, buiten dit ‘kapitalistisch realisme’, niet meer voldoende is. Het is volgens hen noodzakelijk voor science fiction om te tonen hoe verandering in de maatschappij teweeggebracht kan worden om deze verandering ook daadwerkelijk te bewerkstelligen: er moet gebroken worden met de beperkte ruimte die het ‘kapitalistisch realisme’ biedt. Het accepteren dat er geen ontkomen aan het ‘kapitalistisch realisme’ is, is ook het ontkennen van politieke kracht en *agency*, en daar moet science fiction verandering in brengen.²⁸

Ook Jameson stelt dat science fiction een belangrijk genre is omdat het ruimte biedt om ideologisch fundamentele problemen van de laatkapitalistische wereld te ontleden, aan de hand van literaire aspecten zoals vorm, genre, personages en setting. Hij doelt dus niet zozeer op kritische science fiction die utopieën, alternatieven op de huidige maatschappij, kan tonen maar op ruimte voor kritiek op het laatkapitalisme.²⁹ Jameson geeft aan dat deze aanwezigheid van hedendaagse ideologische problemen in literatuur niet meteen de literatuur revolutionair maakt, het probleem van het ‘kapitalistisch realisme’ is nog altijd aanwezig. Hij beargumenteert echter wel dat science fiction kan reflecteren op de maatschappij, en dat die reflecties inzichten kunnen bieden die de eerste stappen in de richting van het ontmantelen van het ‘kapitalistisch realisme’ kunnen zijn.³⁰ Dit standpunt maakt Jamesons positie in het geheel ambivalent. Aan de ene kant is Jameson een van de sterkste verdedigers van de onmogelijkheid van kritiek in het laat postmodernisme, zoals blijkt uit zijn bekende werk *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*.³¹ Aan de andere kant schrijft Jameson in zijn latere boeken veelvuldig over romans en andere kunstvoorwerpen alsof deze

28 Ibidem.

29 Edward James en Farah Mendlesohn. *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 121.

30 Ibidem.

31 Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

kritiek op de maatschappij kunnen hebben. Dit komt het meest naar voren in zijn werk *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, waarin hij het kritisch potentieel van science ficiton onderzoekt.³²

³² Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future* (Londen: Verso Books, 2005), 15.

Methode

Om de vraag in hoeverre dystopische elementen ingezet worden om maatschappijkritiek mogelijk te maken in de twee hedendaagse Nederlandse romans: *Slaap zacht, Johnny Idaho* (2015) van Auke Hulst en *Efter* (2014) van Hanna Bervoets, te beantwoorden, ga ik kijken op welke manier dystopie een rol speelt in deze twee romans en hoe het de romans in staat stelt zich kritisch te positioneren ten opzichte van de maatschappij. Dit ga ik doen door de boeken beurtelings te lezen en te analyseren aan de hand van een close reading waarbij ik inzichten uit de literaire science fiction theorie toepas.

Ik heb als uitgangspunt Suvins definitie van science fiction en van dystopie genomen. De focus in mijn onderzoek ligt op dystopische elementen in de romans. Deze elementen komen op verschillende manieren naar voren in *Slaap zacht, Johnny Idaho* en *Efter*. Ik maak een onderscheid tussen dystopie in setting en verhaalwereld, de relatie die de hoofdpersonages hebben tegenover dystopie en de verhaalwereld en ten slotte de maatschappijkritiek die door deze dystopische elementen naar voren lijkt te komen en in hoeverre deze kritiek als echte maatschappijkritiek gezien kan worden.

Analyse Auke Hulst – *Slaap zacht, Johnny Idaho*. Amsterdam: Ambo|Anthos, 2015.

Vervreemding en science fiction in een anti-utopie.

Slaap zacht, Johnny Idaho kan kijkend naar Suvins theorie gekenmerkt worden als een dystopie. Er wordt namelijk een samenleving gecreëerd die een spiegeling is van, en verwijst naar, de eigen samenleving, maar die toch radicaal anders en imperfect is. In eerste instantie wordt de verhaalwereld als een ideale wereld neergezet, ware het een utopie, maar later wordt door middel van de verschillende perspectieven van de personages een dystopie getoond, waardoor er sprake is een anti-utopie volgens Suvins theorie.

De verhaalwereld in *Slaap zacht, Johnny Idaho* is een uitvergroting van onze werkelijkheid, een uitvergroting die mogelijk realiteit zou kunnen worden met de koers van de huidige technologische ontwikkeling. Voor het bedrijfsleven en het regerend kapitaal is deze ‘nieuwe’ wereld ideaal, alles kan worden gecontroleerd en mensen kunnen consumeren naar hartelust. Via de binnenwereld van de personages blijkt dat deze hyperkapitalistische samenleving de inwoners van De Archipel echter van alle vrijheid heeft beroofd, juist door deze technologische mogelijkheden om in hun leven binnen te dringen. Waar de verhaalwereld gecreëerd is, en functioneert als, een ‘snellere en betere’ wereld ten opzichte van de werkelijkheid, wordt de radicale imperfectie van het systeem getoond via alle drie de hoofdpersonages.

De wereld waarin het verhaal plaats heeft, De Archipel, is niet alleen een spiegeling, maar ook een uitvergroting van de hedendaagse kapitalistische structuren.³³ Zoals de tekst op

33 Bould, *Red Planets: Marxism and Science Fiction*, 4.

de achterflap doet vermoeden schetst de roman een toekomstbeeld ‘dat al aangebroken is’, er is sprake van een parallelle werkelijkheid en tegelijkertijd een toekomstbeeld:

Een sublieme roman over een toekomst die nu al is aangebroken. De levens van drie verschillende mensen – de Amerikaanse tiener Johnny, de terminaal zieke Nederlander Willem Gerson en de Japanse biomedica Hatsu Hamada- komen samen in een nieuwe wereld: De Archipel, een zwaarbewaakte eilandstaat in de Stille Oceaan. Wat drijft hen? En op welke manier zijn ze onlosmakelijk met elkaar verbonden?³⁴

Uit verschillende voorbeelden blijkt dat het toekomstbeeld dat gecreëerd wordt ook een alternatief voor ons ‘nu’ kan zijn. Zo wordt er wel gesproken van een ‘nieuwe wereld’, maar wordt er bijvoorbeeld in het verhaal veel verwezen naar muziek en literatuur, of wetenschappelijke ontdekkingen uit de jaren ‘60, ‘70 en ‘80 van de 20^e eeuw. Met aanduidingen als ‘uit de jaren ‘60’, lijkt te worden geïmpliceerd dat er nog geen eeuw voorbij is.³⁵ Ook ‘oude animatiefilms’ zoals *Shrek 3*, *Madagascar 2* en *Despicable Me* passeren de revue.³⁶ De verhaalwereld daarentegen is wel aanzienlijk anders dan de huidige werkelijkheid, namelijk doorgeslagen in consumptievormen en surveillancevormen die in onze maatschappij nu in opkomst zijn en uitdijen. De Archipel, de eilandstaat waar het verhaal plaatsheeft, is bijvoorbeeld gesticht door een conglomeraat van multinationals en is opgedeeld in ‘downside, midlevel, upside en executive’. Elk van deze vier gedeelten van de stad zijn zwaar bewaakte eilandjes waartussen alleen met vergunningen gereisd kan worden.³⁷

De Archipel is voor kapitaal en bedrijven ideaal, en daarmee ook voor het kleine groepje mensen dat op ‘executive’ woont en deze bedrijven bezit. De rest van de bevolking

34 Auke Hulst. *Slaap zacht, Johnny Idaho* (Amsterdam: Ambo|Anthos, 2015)

35 Ibidem: 49, 126, 132, 149, 176, 205.

36 Ibidem: 177.

37 Ibidem: 41.

leeft in een controlestaat waarin zij niet vrij zijn om te gaan en staan waar ze willen en waar bedrijven wettelijk recht hebben op toegang tot ieders gedachtenwereld.³⁸ Hatsu Hamada, een van de hoofdpersonages van de roman *Slaap zacht, Johnny Idaho*, heeft bijvoorbeeld een vergunning om te wonen op midlevel, waardoor ze ook altijd door naar downlevel mag. Omdat downlevel aanzienlijk lager staat op de sociale ladder is het niet verboden om hier naartoe te gaan, het wekt echter wel argwaan op bij de private geheime diensten. Naar boven op de sociale ladder, dat wil zeggen naar upside of executive is voor Hatsu Hamada alleen mogelijk tot het eiland upside, omdat ze hier werkt en ze een vergunning heeft om hier te verblijven tijdens haar werkuren. Blijft ze langer dan de gebruikelijke tijden, ook dan worden de private geheime diensten argwanend. Naar executive mag ze helemaal niet, de poortjes van de metro zullen haar weigeren wanneer ze de grens naar executive over wil, en de private geheime diensten zullen controleren waarom ze zou willen proberen hiernaartoe te gaan.³⁹

De verhaalwereld is gevormd als een uitvergroting van de technologische ontwikkelingen die in de huidige werkelijkheid plaatsvinden, dit sluit dus precies aan op Suvins definitie van science fiction: een ‘novum’ wordt geïntroduceerd en een spiegelende, maar radicaal andere verhaalwereld wordt getoond.

Er wordt verwezen naar de werkelijkheid en de steeds verder uitdijende neoliberale ideologie en privatisering. Door deze spiegeling te vergroten en uit te bouwen tot een controlestaat die openlijk geregeerd wordt door het kapitaal, waarin dit kapitaal de inwoners volledig in diens greep heeft en onderdrukt, creëert Hulst een toekomstbeeld waarin zorgen over onze toekomst geuit lijken te worden.

Speculatieve technologie: Good To Know You™

38 Ibidem: 116.

39 Ibidem: 23.

De speculatieve technologie die als ‘novum’ functioneert in *Slaap zacht, Johnny Idaho* bestaat uit een combinatie van technologische ontwikkelingen die vrijwel allemaal gericht zijn op ‘controle’. In de hyperkapitalistische verhaalwereld is alles geprivatiseerd en bestaat de staat als zodanig niet meer, alles is overgenomen door speculatieve technologie die iedere inwoner of bezoeker nauwlettend in de gaten houdt. Deze technologie is in handen van particuliere bedrijven en is gericht op het verhogen van de omzet van deze bedrijven.

Zaken die tot op zekere hoogte in onze werkelijkheid nog door de staat geregeld zijn, zijn op De Archipel geprivatiseerd. De geheime politie is bijvoorbeeld vervangen door een *joint venture* genaamd Good To Know You™. Zij gebruiken een systeem, BOSS (Biometrical Optical Surveillance System), dat mensen opspoot die niet genoeg persoonlijke informatie doorgeven aan bedrijven bijvoorbeeld. Deze bedrijven hebben die informatie nodig om hun advertenties beter te kunnen personaliseren om zodoende hun verkoopcijfers te verhogen.⁴⁰ Deze verplichte permanente online aanwezigheid wordt echter als een vorm van beveiliging afgeschilderd door de machthebbers en ambtenaren van de Archipel, niet als een manier om reclame doelgericht te maken. Om het plaatje van een controlestaat compleet te maken, wordt deze online aanwezigheid gecontroleerd door verplicht gestelde ‘smartlenzen’ en oortjes waardoor je continu online bent:

‘Verificatie. U heeft geen oortje in.’ ‘Het spijt me.’ Een automatische reactie die onwaarachtig voelt. ‘Gelieve uw oortje in te doen. Het is voor uw eigen veiligheid van belang dat u te allen tijde bereikbaar bent voor publieke serviceberichten. De code is “oranje”. Heeft u recent nog moslims of socialisten waargenomen?’ ‘Niet dat ik weet,’ zegt ze. Ze haalt het oortje uit haar broekzak en weegt het in haar handen. De weerzin is nog niet weg. ‘Mijn arts zegt dat ik mijn oren moet ontlasten.’ ‘U bent recentelijk niet meer bij uw arts geweest. Laatste bezoek was 2 februari jongstleden. Test op seksueel overdraagbare aandoeningen. Negatief.’⁴¹

40 Ibidem: 69, 108.

41 Ibidem: 38.

Bedrijven kunnen aan de hand van deze oortjes en ‘smartlenzen’ dus continu, op elk moment van de dag, weten waar je mee bezig bent en waar je bent.⁴² Deze speculatieve technologie in het verhaal maakt een controlestaat, geregeerd door het kapitaal, mogelijk.

Deze controle gerichte technologische ontwikkelingen creëren een wereld die lijkt op de werkelijkheid, maar die toch radicaal anders is. De beschreven speculatieve technologie lijkt namelijk een uitvergroting te zijn van de al bestaande internetcultuur waarin iedereen gevolgd wordt via GPS en waarin reclames gebaseerd worden op je zoekgeschiedenis en *cookies*. In *Slaap zacht, Johnny Idaho* worden deze bestaande technologische ontwikkelingen uitvergroot en in een nog verder geprivatiseerde neoliberale wereld geplaatst.

Parallele wereld: De Archipel als utopische intertekst

Zoals beschreven en beargumenteerd, is de De Archipel een anti-utopische eilandstaat. Door een ‘nieuwe’ wereld te creëren in de vorm van een eiland gaat Hulst al dan niet bewust een duidelijke intertekst aan met Thomas Moore’s *Utopia*, en de vele utopische romans die hierop volgden. Het welbekende, klassieke, voorbeeld van een eiland als utopie, gecreëerd door een elite, met daaromheen het imperfecte ommeland is een vergelijking die opgaat voor De Archipel.

Ook is de creatie van het eiland op zichzelf al een verwijzing. De Archipel is namelijk een gefabriceerde leefwereld, gesticht door bedrijven. De scheidingen tussen ‘downside, midlevel, upside en executive’ zijn natuurlijk in de zin dat water namelijk de scheidslinje vormt, maar kunstmatig in de zin dat ze zwaarbewaakt zijn en alleen te passeren met goedkeuring van het kapitaal. Ook Moore’s eiland was een fabricaat en geen natuurlijk eiland, maar tot stand gekomen door het graven van greppels.⁴³

42 Ibidem: 83-84.

43 Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, 24.

Jameson stelt dat de periferie van een utopie altijd problematisch is. Hij verwijst naar Moore's utopie waarvoor de greppels door middel van slavenarbeid gegraven zijn. Een utopie lijkt alleen gestoeld te kunnen zijn op het lijden van anderen.⁴⁴ Dit is een kritiek die Hulst lijkt te delen, door van De Archipel een eilandstaat te maken waar de multinationals en de rijke elite de macht in handen hebben, ten koste van de 'gewone' mens, wiens vrijheid ontnomen wordt.

Door *Slaap zacht, Johnny Idaho* in het licht van deze kritiek te lezen, kan zijn roman als een waarschuwing gezien worden. Hij lijkt de hyperkapitalistische staat als een nachtmerrie te zien en door middel van deze intertekstuele verwijzing een oordeel te vellen, en een waarschuwing te schetsen. Door deze intertekst als waarschuwing te zien, lijkt er ook een duidelijk engagement aanwezig te zijn in de roman, Hulst lijkt vanuit zijn perspectief zijn publiek te willen waarschuwen voor de politieke en economische situatie in de huidige samenleving.

Drie perspectieven op dystopie; drie vormen van kritiek?

In deze roman worden drie verhaallijnen, met elk één personage centraal, met elkaar verweven tegen de achtergrond van de toekomstige eilandstaat, De Archipel. De roman is zodanig gestructureerd dat de relatie van de hoofdpersonages ten opzichte van de verhaalwereld centraal staat. Deze drie personages hebben alle drie een ander perspectief op de dystopie waarin ze leven en verhouden zich anders tot hun omgeving, de hoofdstukken zijn afwisselend ingedeeld zodat de lezer de verhaalwereld leert kennen via de drie verschillende perspectieven. Met deze indeling van zijn roman lijkt Hulst drie verschillende

44 Ibidem.

kritieken naar voren te schuiven, waarvan Johnny Idaho, het titelpersonage, het meest duidelijk als een personage in verzet wordt getoond.

Johnny Idaho

Het hoofdpersonage Johnny is een tiener die als enige het instorten van zijn woontoren overleeft. Iedereen denkt dat hij dood is, waardoor hij zich onzichtbaar binnen de maatschappij kan bewegen. Hij is op zoek naar Willem Gerson, de baas van het bedrijf dat zijn woontoren in handen had, omdat dit gebouw wegens nalatigheid en zo goedkoop mogelijk bouwen ingestort was. Hij wil verhaal halen bij deze man en wraak nemen, want hij houdt Gerson persoonlijk verantwoordelijk voor de dood van zijn moeder. Dat hij zich ongezien voort kan bewegen is dan ook van groot belang wanneer hij bij de hyperkapitalistische controlestaat De Archipel uitkomt tijdens zijn zoektocht naar Gerson.

Johnny is het personage dat zich op de meest duidelijke manier afzet tegen de controlestaat, hij doet dit echter niet per se uit een openlijke afkeer tegen het systeem. Enerzijds komt dit door zijn persoonlijke queeste om wraak te nemen op Gerson, die hij persoonlijk verantwoordelijk houdt voor het doden van zijn moeder en niet zozeer het systeem dat nalatigheid van deze aard in stand houdt. Anderzijds door de manier waarop hij naar Gerson op zoek gaat. Hij wil niet gezien worden door de alles controlerende systemen in De Archipel, maar om voort te bewegen en te verblijven op deze plek is vrijwel alles gekoppeld aan elektronica. Waar deze elektronica neergezet wordt als ideaal, comfortabel en gebruiksvriendelijk blijkt het door Johnny's verhaal een allesomvattend, bespiedend, controle netwerk.

Het achtergrondverhaal van Johnny refereert op anachronistische wijze naar het schandaal rondom de 'Grenfell tower'. Deze woontoren vloeg in Londen in 2017 in brand doordat deze door gebrekkig onderhoud en nalatigheid totaal niet aan de bouwvoorwaarden

voldeed en waardoor tientallen doden en gewonden zijn gevallen.

Ook in het geval van Johnny Idaho is de woontoren ingestort door wanbeleid vanuit het bedrijf dat verantwoordelijk was voor onderhoud en veiligheid van de flat. Johnny begint dan dus zijn zoektocht naar de toenmalige CEO van de corporatie om wraak te nemen, omdat hij de CEO persoonlijk verantwoordelijk houdt voor het wanbeleid.⁴⁵

Johnny wordt neergezet als een romantische antiheld die om wraak te nemen door de mazen van het net van de controlestaat glipt, probeerend een van de symbolische leiders van de Archipel te doden, maar die hiermee geen structurele verandering afdwingt, of wenst überhaupt. Zijn personage wordt getoond als iemand die zich louter verzet, maar wel verzet op een manier die binnen de structuren van het hyperkapitalistische systeem plaatsvindt. Wat Hulst echter wel expliciet lijkt te doen, is het tonen van de moeizaamheid om buiten een elektronische controlestaat te blijven. Het personage Johnny moet officieel ‘dood’ zijn, om buiten de alziende blik van bedrijven te kunnen blijven, dit kan dan ook als waarschuwing gezien worden van Hulst richting zijn eigen leefwereld en die van zijn lezerspubliek.

Hatsu Hamada

Ook Hatsu Hamada, een personage dat meer privileges in de controlestaat geniet dan Johnny, heeft haar bedenkingen bij het systeem. Ze woont op ‘Midlevel’ en werkt op ‘Upside’, ze heeft beperkte toegang tot upside, alleen voor haar werk. In Downside mag ze wel komen, hier gaat ze uit, en ontmoet ze types door wie ze het systeem dat alles controleert nog minder gaat vertrouwen. Ze ziet de mogelijkheden die de technologie haar en de maatschappij kunnen brengen, maar wantrouwt de instituties die deze technologie in handen

45 Hoewel de Grenfelltoren in Londen in 2017 instortte, en Hulst boek in 2015 verschenen is, zijn er duidelijke parallellen te trekken, ook was er in Londen sinds 2013 al een actiegroep die waarschuwde tegen het slechte onderhoud van de toren. Dat een flatgebouw in een roman instort door wanbeleid, is geen dystopisch toekomstbeeld meer, het is het daadwerkelijke heden.

hebben.⁴⁶ Ze ervaart haar leefwereld op De Archipel vrij expliciet als een anti-utopie.

Ze is een middenklasse wetenschapper die aan het roer staat van een, door Willem Gerson gefinancierd, project dat middels een bepaald soort kwal het ‘eeuwige leven’ wil uitvinden. Hatsu heeft gaandeweg steeds meer haar bedenkingen bij de staat en het systeem waarin ze leeft en dit uit zich vooral in het afnemen van haar enthousiasme voor het wetenschappelijke project waar ze voor verantwoordelijk is.

Op het moment dat ze probeert surveillance te ontlopen, door bepaalde technologieën niet te gebruiken, komt ze erachter dat dit vrijwel onmogelijk is en zelfs gevaarlijk is voor haar baan en ‘vrijheid’, vrijheid waarvan ze tot dan al betwijfelt of ze die heeft.⁴⁷ De wereld van de mogelijkheden waar ze naartoe is verhuisd toen ze jong was blijkt een controlestaat ingericht op consumptie en gehoorzaamheid aan de markteconomie. Om hier verzet tegen te plegen saboteert ze het grote onderzoek waar ze aan werkt.⁴⁸

Ze gelooft op een gegeven moment namelijk niet meer dat het onderzoek gebruikt gaat worden om de wereld beter te maken, maar puur in handen zal blijven van een elite die er geld mee gaat verdienen. Haar wantrouwen jegens alle surveillance methoden groeit en ze denkt steeds vaker aan haar gestorven vader. Ze lijkt heimwee te krijgen naar haar oude thuis, Tokio. Ze is steeds minder met haar werk bezig en steeds meer met het mogelijke leven buiten De Archipel.⁴⁹ Haar collega heeft een aanbod aangenomen om haar functie in te gaan nemen omdat haar inzet afgenomen zou zijn, en de geldschieters vinden het niet acceptabel dat ze niet meer alles aan de kant wil schuiven voor haar baan.⁵⁰ Hatsu lijkt geleidelijk aan door te krijgen dat ze uit haar functie ontslagen gaat worden⁵¹ en ze realiseert zich dat, zodra

46 Hulst, *Slaap zacht, Johnny Idaho*, 195.

47 Ibidem: 114-116.

48 Ibidem: 380.

49 Ibidem: 267-268.

50 Ibidem: 234.

51 Ibidem: 242.

zij er niet meer is om te eisen dat het werk ten gunste van de samenleving ingezet wordt, dit ook nooit zal gaan gebeuren. Dit leidt ertoe dat ze uiteindelijk haar laboratorium sloopt en hiermee het hele onderzoek teniet doet. Door haar actie dwarsboomt ze winstbejag, maar sloopt ze ook het onderzoek dat ‘op zichzelf’ ontelbare levens zou kunnen redden.

Hatsu voert als personage een explicietere strijd tegen het systeem dan Johnny, die vooral gefocust is op een persoonlijke strijd. Hatsu's strijd mag dan wel explicieter tegen het systeem zijn, deze is echter wel gefocust op een moreel individualistisch gedachtegoed. In de loop van de roman gaat Hatsu namelijk steeds meer op zoek naar manieren om onder de surveillance van De Archipel uit te komen, en ze zoekt contact met mensen die ook het systeem wantrouwen.⁵² Daarnaast vindt ze het amoreel dat het onderzoek waar ze aan werkt niet gebruikt zal worden voor de volksgezondheid maar voor winstbejag, en lijkt dit probleem te willen oplossen door het onderzoek teniet te doen. Ze sloopt haar potentieel levensreddende experiment en lijkt weg te vluchten naar haar oude thuis, Tokio. Ze zoekt geen verklaring voor waarom haar onderzoek niet voor het grotere goed gebruikt gaat worden en ze zoekt wel naar verklaringen voor de manier waarop de archipel in elkaar steekt, maar probeert vervolgens niet zelf de problemen bij de kern aan te pakken.

Willem Gerson

Ten slotte lijkt zelfs de personificatie van het systeem, Willem Gerson, te twijfelen aan het systeem waarop De Archipel gebaseerd is. Gerson is de bankier die de baas was van het bedrijf dat de woontoren waar Johnny woonde beheerde. Daarnaast is hij ook de opdrachtgever en toezichthouder van het project waar Hatsu verantwoordelijk voor is. Hij is namelijk terminaal ziek en wil met dit project een geneesmiddel vinden waardoor hij kan

⁵² Ibidem: 267-267.

voortleven.

Door het gebruik van de zin “verzet tegen de natuurlijke dominantie van kapitaal is psychose”⁵³, lijkt Hulst toch te insinueren dat er radicaler gebroken moet worden met het kapitaal om de maatschappij te kunnen veranderen. Die zin wordt geuit door het rijke personage Gerson, die volledig in de ban van het kapitaal leeft. Door juist hem dit te laten zeggen lijkt Hulst een bepaalde ironie te impliceren. Ook past het bij de manier waarop Gerson als personage neergezet wordt. Hij lijkt zich erg bewust van zijn positie in de samenleving, en weet dat hij zijn macht niet ontleent aan zijn kwaliteiten en hard werken, maar puur aan zijn vergaard vermogen en connecties. Hij wordt door Johnny gezien als de vijand die verantwoordelijk is voor nalatig onderhoud aan het flatgebouw, en daarmee als symbool voor het kapitaal dat om niemand geeft behalve om winstbejag. Het personage Gerson zelf is echter niet moedwillig kwaadaardig, hij ziet deze manier van handelen als een soort noodzaak, immers is je verzetten tegen het natuurlijke overwicht van kapitaal gekkenwerk.⁵⁴ Door een personage zo expliciet als symbool van het systeem te gebruiken, en deze vervolgens, als het ware, ook neer te zetten als een gevangene, als een speelbal, wordt er in het werk gehint naar een bredere systeemkritiek dan ‘de rijke mensen die de macht hebben zijn slecht’.

Gerson lijkt een belichaming van een oud of mogelijk fictief kapitalisme voor te stellen, waarbij een aantal rijke mannen het voor het zeggen hadden. Door de snelle ontwikkelingen van kapitaal en technologie worden zij nu ook overbodig gemaakt. Het idee van de anti-utopie wordt in de verhaallijn van Gerson het meest duidelijk omdat hij bij uitstek het personage is dat aan de top van het systeem staat, hij zou de meeste privileges van dit systeem moeten ervaren. Maar ditzelfde systeem heeft geen moeite met hem aan de kant te

53 Ibidem: 323.

54 Ibidem: 323.

zetten zodra hij zich menselijk toont en twijfelt over bepaalde zaken, omdat niets de eventuele winstmaximalisatie in de weg zouden mogen staan.

Zo wordt zijn positie als topman ontnomen door een aantal jongere collega's die hem te slim af zijn en hem in een hoek gedreven hebben waardoor hij, wil hij zijn project blijven behouden, wel af moet treden.⁵⁵ Deze jongere collega's beheersen de technologie meer, omarmen deze ook meer, waardoor de spanning tussen Gerson en hen gelezen kan worden als een spanning tussen oude, menselijke macht en nieuwe, technologische macht. Op het moment dat Gerson zijn zetel overdraagt aan de aanzienlijk jongere Francesca Giota komt er een geïmpliceerd anti-utopisch aspect naar voren. Ze vraagt hem ““Wat zie je als je hier naar buiten kijkt” ‘de mens,’ zegt hij. ‘Ik zie overheersing.’”⁵⁶ Deze laatste drie woorden die Giota uit, ‘ik zie overheersing’, kunnen symbolisch gelezen worden als Gerson als personificatie van de menselijke macht en Giota van de nieuwe technologische macht. In de praktijk verandert er weinig hierdoor, want het kapitalisme is een economisch systeem, het berust op bepaalde structuren die het irrelevant maken wie er zich aan de top van dit systeem bevinden.

De overname van Gerson als personificatie van menselijk leiderschap door Giota als personificatie van de technologie, is veelal een symbolische lezing die berust op een moreel aspect. Namelijk dat het systeem onder menselijk leiderschap, menselijker zou zijn. De kritiek die Hulst hiermee zou kunnen impliceren is dat niet het kapitalisme in zijn geheel fout is, maar dat de mens moet waken voor een overname en ‘ontmenselijking’ ervan door technologisering. Deze gedachtengang zou vallen binnen het kapitalistisch realisme dat Fisher omschrijft, kritiek op het systeem is niet mogelijk want uiteindelijk is de kritiek niet gericht op het inherente systeem, maar op een mogelijk toekomstig aspect ervan.

Reflectie, maar ook kritiek?

⁵⁵ Ibidem: 156-158.

⁵⁶ Ibidem: 189.

De dystopie van Hulst lijkt hij te hebben voorgesteld als een setting, een decor, waartegen de drie verweven verhalen zich afspelen. Hoewel de futuristische, dystopische setting vooral gebruikt wordt als decor bevat het wel een inherente reflectie op onze huidige neoliberale, steeds verder geprivatiseerde, maatschappij. Deze reflectie manifesteert zich in een dystopisch toekomstbeeld. Er lijken echter geen gestructureerde mogelijkheden tot verzet of verandering onderzocht te worden.

Fisher stelt dat literatuur kan reflecteren op de werkelijkheid, hij benadrukt echter dat de daarvoor gecreëerde parallellen, zoals *De Archipel* in dit geval, vaak niet verder gaan dan het tonen van (dystopische) parallele werelden waarin de problemen uit de werkelijkheid wel aangekaart worden maar waar geen oplossingen voor deze problemen aangedragen worden. Het in echte oplossingen denken, dat wil volgens Fisher zeggen, buiten het kapitalisme denken, is onmogelijk. Hulst denkt met *Slaap zacht, Johnny Idaho* aan de hand van dit criterium niet buiten de kapitalistische kaders, maar reflecteert wel op de ontwikkelingen in de neoliberale samenleving waarin hij leeft.

Deze reflectie op de hedendaagse maatschappij sluit aan op het concept van de utopische enclave van Jameson. Hiermee doelt Jameson op de mogelijkheid om in science fiction ruimtes, enclaves, te creëren die reflectie op hedendaagse ideologische problematiek mogelijk maken.⁵⁷ Cruciaal voor deze enclaves is volgens hem dat het gaat om een ingebeelde ruimte te midden van de echte sociale ruimte, wat betekent dat de utopische ruimte voortkomt uit daadwerkelijke ruimtelijke en sociale verschillen in de echte maatschappij.⁵⁸ Problemen in de samenleving zouden dus teruggevonden kunnen worden in science fiction, hoewel deze dus niet expliciet beschreven hoeven te worden. Zo creëert Hulst in zijn werk ook ruimte voor reflectie op de hedendaagse neoliberale samenleving terwijl hij

⁵⁷ James en Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, 121.

⁵⁸ Jameson, *Archaeologies of the Future*, 15.

in de roman niet expliciet de verwijzing of koppeling van de verhaalwereld met de werkelijkheid maakt. Deze koppeling maakt hij echter wel expliciet door de tekst op de achterflap, waar hij verwijst naar “een toekomst die al is aangebroken.”⁵⁹

Het werk zou aan de hand van de theorie van Bould en Williams kunnen bijdragen aan een daadwerkelijke politieke bewustwording. Ze stellen dat literatuur vaak reflecteert op actuele politieke gebeurtenissen en dat het daarmee kan bijdragen aan actuele politieke handelingen in de werkelijkheid, hier moet de literatuur echter wel tot op zekere hoogte uitgaan van een wil om te doen veranderen.⁶⁰ In *Slaap zacht, Johnny Idaho* weet Hulst, door een uitvergroting te tonen van hedendaagse ontwikkelingen en problematiek in de samenleving, wel bepaalde kapitalistische structuren bloot te leggen in zijn roman.

De verhaalwereld die Hulst creeërt spiegelt zich duidelijk aan de leefwereld van hem en zijn publiek. Dit is zoals Bould en Williams stellen een bepaalde kracht van science fiction, het tonen van de structuren waarmee de eigen samenleving is opgebouwd. Zoals al eerder geschreven stelde ook Suvin dat science fiction de werkelijkheid spiegelt in de verhaalwereld en dat deze gebaseerd moet zijn op cognitieve vervreemding, maar waarin deze nooit hetzelfde kan zijn als de werkelijkheid.

In het werk van Hulst wordt dus gereflecteerd op de werkelijkheid, en er worden politieke problemen gespiegeld en uitvergroot. De *agency* die zijn personages krijgen lijkt echter op te houden bij persoonlijke wraakacties of individuele morele dilemma's. Ook worden de personages praktisch weerhouden om buiten de kaders van hun leefwereld te denken, er wordt wel gerefereerd aan het leven buiten De Archipel, maar ook die wereld gaat gebukt onder het juk van de macht het kapitaal, en van De Archipel. Er ontstaan dus geen scheurtjes in het kapitalistisch realisme door deze roman, zoals Bould en Williams het zouden

59 Hulst, *Slaap zacht, Johnny Idaho*.

60 Bould, en Williams, “SF NOW: Introduction.”

noemen.⁶¹ De individuele handelingen van de personages zijn echter wél politiek en kunnen door de lezer in een breder perspectief geplaatst worden, waardoor de roman volgens Bould en Williams wel een legitiem engagement kan tonen.

De acties en handelingen van de personages, zijn echter niet alleen individueel, maar ook individualistisch. Het gebrek aan collectieve actie, zou door de lezer ook opgevat kunnen worden als een maatschappijkritiek van Hulst, waarmee hij zou willen aantonen dat collectieve actie noodzakelijk is voor daadwerkelijke systematische verandering. Ook passen deze individuele handelingen binnen Fishers kapitalistisch realisme, aangezien de personages nergens een fundamentele kritiek ontwikkelen op het systeem waarin ze handelen. Elk personage lijkt op een andere manier wrok te koesteren tegen het systeem, of de personificaties hiervan, maar de oplossingen van de personages bedragen individuele acties die gebaseerd zijn op morele rechtvaardigheid. Daadwerkelijke systematische verandering voorstaan doen ze allemaal niet, waardoor de bepaalde aspecten van het systeem waar ze zich juist tegen keren, nog net zoveel vrij spel hebben als daarvoor.

61 Ibidem.

Analyse Hanna Bervoets – *Efter*, Amsterdam: Atlas Contact, 2014.

Pathologisering in een parallelle wereld: liefde als product

In *Efter* creëert Bervoets een verhaalwereld die lijkt op de onze, maar ze voegt een aantal speculatieve technologische ontwikkelingen toe zoals de ‘Seos’ en de ‘Toad’, vergelijkbaar met computers en telefoons.⁶² Daarnaast stelt ze een medisch-maatschappelijke ontwikkeling centraal die het belangrijkste is voor het verhaal; namelijk dat liefde en verliefdheid als psychische aandoening worden gezien, en dat er een medicijn voor zou bestaan. De medische industrie is direct in de ban van het nieuwe medicijn *Efter* en er openen klinieken tegen deze zogenaamde ‘liefdesverslaving’.⁶³

Voornameijk deze pathologisering van menselijk gedrag, geuit in de vorm van een medicijn tegen verliefdheid, doet dienst als Suvins ‘novum’ in deze roman. Er wordt een wereld geschapen die de onze spiegelt, maar die toch radicaal anders is door de toevoeging van een bepaalde wetenschappelijke ontwikkeling. In Bervoets roman is vooral die spiegeling ook duidelijk te zien, haar verhaalwereld lijkt te functioneren zoals onze werkelijkheid.

Het ‘novum’, het medicijn *efter*, wordt in het begin van de roman gepresenteert op een marketingbijeenkomst. De manier waarop deze presentatie liefde en verliefdheid pathologiseert, en vervolgens het nieuwe medicijn aanprijst, geeft een duidelijk beeld van de inmenging van grote farmaceutische bedrijven in de gezondheidszorg. Om een afzetmarkt voor hun medicijn te creëren, moeten mensen er eerst van overtuigd raken dat verliefdheid

⁶² Hanna Bervoets, *Efter* (Amsterdam: Atlas Contact, 2014), 28-29.

⁶³ *Ibidem*: 41.

een ziekte is, anders heeft hun nieuwe medicijn geen verkooppotentieel en dus geen toekomst. De pathologisering van de liefde is binnenskamers door de farmaceutische industrie ontwikkeld, en moet zich nu nog een weg naar buiten weten te banen.

Het hoofdpersonage, journaliste Laura Horst, komt hier gaandeweg achter in de roman. Zij is namelijk een onderzoek aan het doen naar dit medicijn en is aanwezig bij die eerste bijeenkomst. Hier valt haar al op dat er geen sprake is van een zorgbijeenkomst, maar van een marketingbijeenkomst, “[H]et is geen reclame voor medicijnen. Het is reclame voor de aandoening. Eén grote reclamespot voor LAD.”⁶⁴

Er wordt in *Efter* gesproken van ‘LAD’, Love Addiction Disorder, waarbij de verliefde persoon symptomen van depressie en angststoornissen kan vertonen, die voortkomen uit een liefdesverslaving die vergeleken kan worden met een gokverslaving, “[w]ordt een verliefde afgewezen, dan zal zijn hunkering, zijn verlangen naar winst, juist toenemen. In zijn geval is die winst: affectie of fysiek contact.”⁶⁵ Het idee van verliefdheid als geneesbare aandoening, leidt tot een mogelijk geneesmiddel dat getest wordt in meerdere afkickklinieken. Een van deze ‘LAD’-afkickklinieken, waar het hoofdpersonage onderzoek naar doet, staat onder leiding van Katinka Asselbergs. Zij is de partner van Pete Kamp, die verantwoordelijk is voor alle communicatie bij Fizzler, het bedrijf dat *Efter* heeft uitgevonden.⁶⁶ Dit verband zorgt ervoor dat Laura dieper gaat graven in de rapporten over de effecten van *Efter*, omdat ze vermoedt dat objectieve verslaglegging verhinderd wordt. Zo maakt de ontwikkeling van dit medicijn liefde en verliefdheid niet alleen tot verhandelbare producten, maar wordt er ook gesjoemeld met de verslaglegging omtrent de gevolgen van medicatie om winstmaximalisatie niet voor de voeten te lopen.

64 Ibidem: 47.

65 Ibidem: 38.

66 Ibidem: 247.

Deze pathologisering van liefde en verliefdheid kan als een plausibele, maar nog niet als zodanig in onze realiteit bestaande, technologisch wetenschappelijke vernieuwing gezien worden. De verbondenheid die liefde creëert wordt als iets ziekelijks neergezet, terwijl die verbondenheid juist datgene is waar de schrijvers uit het laatpostmoderne tijdperk naar lijken te streven, zoals ik aangetoond heb in mijn inleiding. Bervoets toont met dit streven naar verbondenheid als motief voor haar verhaal een wereld waarin neoliberal gedachtegoed en hyperkapitalisme de samenleving in hun grip hebben en zelfs liefde en verliefdheid gecommuniceerd worden.

De manier waarop deze pathologisering van verliefdheid en liefde functioneert als een vorm van Suvins ‘novum’, is dat het onze werkelijkheid spiegelt, en radicaal verandert door een nieuwe wetenschappelijke ontwikkeling. Deze nieuwe wetenschappelijke ontwikkeling is in dit geval terug te leiden naar onze eigen samenleving, waarin niet zozeer de liefde al gepathologiseerd is, maar waarin wel andere vormen van menselijk gedrag gepathologiseerd worden. Zo is het volstrekt normaal in de Verenigde Staten om reclame te maken voor medicatie die zonder doktersrecept verkrijgbaar zijn, maar puur gestoeld zijn op zelfdiagnostisering en winstbejag.⁶⁷

Een belangrijke koppeling die aansluitend hierop gemaakt kan worden, is het concept van normaliteit. Om bepaald gedrag te pathologiseren, moet er een idee zijn van wat ‘normaal’ gedrag is en wat ‘abnormaal’ gedrag is. De filosoof Michel Foucault stelde dat begrippen zoals normaliteit en abnormaliteit, zeker rondom menselijk gedrag, afhankelijk zijn van machtsposities. In een samenleving verandert de inhoud van deze begrippen door verschuivende machtsrelaties, waarbij al dan niet onbewust, de machtigste positie uiteindelijk ‘besluit’ wat normaal is en wat abnormaal is. De norm wordt bepaald door de

⁶⁷ Ziad F. Gellad en Kenneth W. Lyles, “Direct-to-Consumer Advertising of Pharmaceuticals,” *The American Journal of Medicine*, Vol. 120, No. 6, June 2007, pp: 475-480, Elsevier.

machthebbers.⁶⁸ Deze normativiteit en de verschuivende machtsrelaties worden vrij expliciet gemaakt in de verhaalwereld die Bervoets scheidt.

Zoals al eerder vernoemd wordt in het begin van de roman op de marketingbijeenkomst besproken dat er een medicijn tegen verliefdheid is uitgevonden, maar dat verliefdheid nog als een probleem moet worden gezien, zodat het daadwerkelijk rendabel zou gaan worden om het te gaan verkopen. Doordat het de marketeers achter het medicijn *Efter* zijn die uiteindelijk in de roman de ‘macht’ krijgen en hun medicijn aan de man (vrouw, maar daarover later meer) weten te brengen, zijn ze expliciet een verbeelding van datgene dat Foucault beargumenteerde. De machthebbers, in dit geval het bedrijf achter de medicatie, bepalen de norm, namelijk de pathologisering van verliefdheid.

Dat Bervoets de relatie tussen normaliteit en de bedrijfswereld zo expliciet lijkt te tonen, kan duiden op een kritiek ten aanzien van precies die inmenging van de markt en het bedrijfsleven in de gezondheidszorg en de wetenschap. Het feit dat er geld verdiend kan worden aan de pathologisering van menselijk gedrag wordt hiermee bekritiseerd door Bervoets.

Verliefdheid is een vrouwenkwaal?

Het echtpaar dat (als het ware) achter het bedrijf zit dat *etter* maakt en verkoopt, heeft ook de leiding over de kliniek die ‘liefdesverslaafde’ vrouwen van hun ‘ziekte’ afhelpt. In deze kliniek wordt *etter* als medicijn gebruikt. Laura Horst komt erachter dat het medicijn tot problemen leidt omdat het niet liefde doet stoppen, maar de verliefdheid op een ander persoon projecteert en dat dit tot gewelddadige situaties en ongelukken leidt. Laura komt er namelijk achter dat *Efter* vaak een rol speelde bij bepaalde ongelukken en geweldsdelicten,

68 Michel Foucault, “The subject and power”: *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 4, 1982, pp. 777-795, The University of Chicago Press: 789.

sinds het op de markt is gekomen.⁶⁹ De intermenselijke verbondenheid kan dus enkel veranderd worden, niet doorbroken. In deze kliniek bevinden zich vrijwel alleen maar vrouwen, en wanneer er tot ieders verbazing een jongen aangemeld wordt, blijkt deze jongen homoseksueel te zijn.

Het, door de markt gecreëerde, liefdesprobleem is blijkbaar een ‘vrouwelijk’ probleem. Het idee van de vrouw als gevoelsmens dat makkelijker vatbaar is voor liefde en een liefdesverslaving, is een beeld dat past binnen de westerse culturele traditie.⁷⁰ De afweging om het medicijn alleen op vrouwen te richten, of het ‘probleem’ alleen op vrouwen te richten, kan getuigen van een poging tot kritiek op wederom de machthebbers in de samenleving op dat moment. Als deze machthebbers al dan niet bewust de norm creëren, en zij dus blijkbaar verliefdheid en problematische verliefdheid als een vrouwelijk probleem zien, kan Bervoets verwijzen naar de werkelijkheid van haar lezerspubliek, waarin liefde bijvoorbeeld door reclame en allerhande culturele uitingen op de vrouw geprojecteerd wordt. Door deze vergroting in de spiegeling die Bervoets neerzet wordt het belachelijke van deze norm als het ware getoond. Hiermee hoeft ze niet dieper in te gaan op deze normativiteit, of waar deze vandaan komt, maar kan ze door een ogenschijnlijke parodie op deze normativiteit toch laten zien aan haar lezerspubliek dat er iets lijkt te mankeren aan de manier waarop liefde en de problematiek hieromtrent als exclusief vrouwelijk getoond wordt in de werkelijke maatschappij.

Speculatieve technologie: liefdesmedicijn en smartphones?

Speculatieve technologie wordt enerzijds ingezet om liefde te vercommercialiseren. Er een middel is ontdekt dat verliefdheid zou tegengaan, terwijl het middel eigenlijk fysieke

⁶⁹ Bervoets, *Efter*, 267-277.

⁷⁰ John Berger, *Ways Of Seeing* (Londen: Penguin Books, 1972), 46.

verliefdheidssymptomen op een ander persoon projecteert. De ‘liefdesverslaafde’ stopt inderdaad met het ‘problematische’ verliefd zijn op een bepaald persoon, maar de verliefdheid zelf stopt in werkelijkheid niet, deze wordt alleen op iemand anders geprojecteerd. De mogelijkheid om liefde te verhandelen en tot koopwaar te maken, en de grip die de markt daarop heeft, wordt impliciet onderzocht door het hoofdpersonage, de journaliste Laura Horst.

Anderzijds lijken enkele speculatieve technologische aspecten gebruikt te worden om een bepaalde setting te creëren. De verhaalwereld verschilt eigenlijk weinig met onze werkelijkheid, afgezien van de besproken ontwikkelingen in de medische wetenschap en een aantal futuristische snuffjes zoals de ‘Seos’ en de ‘Toad’. Dit zijn elektronische apparaatjes waarvan de functie, werkwijze of specifieke uiterlijkheden niet echt besproken worden.⁷¹

Uit de context kan opgemaakt worden dat de ‘Seos’ en ‘Toad’ vergelijkbare functies hebben als smartphones en computers. Er lijkt geen sprake van wereldveranderende technologie, alleen van een andere naam om, zo lijkt het, het leespubliek duidelijk te maken dat de verhaalwereld zich in een technologisch verder ontwikkelde maatschappij bevindt.

Jameson stelt dat science fiction de mogelijkheid heeft enclaves te creëren om kritische reflectie enigszins mogelijk te maken, Bervoets lijkt in die richting te bewegen met *Efter*. Zoals al eerder uiteengezet doelt Jameson met utopische enclaves op de mogelijkheid om ruimtes te creëren in het science fiction genre waarbinnen gereflecteerd kan worden op ideologische problematiek in onze eigen samenleving.⁷² Zonder expliciet de problemen uit de werkelijkheid te beschrijven zou Bervoets dus de mogelijkheid hebben om toch te reflecteren op werkelijke problematiek. Ze lijkt inderdaad gebruik te maken van dystopische elementen die ervoor zorgen dat haar werk een maatschappelijk geladen ondertoon krijgt, omdat ze door

71 Bervoets, *Efter*, 28-29.

72 James en Mendlesohn. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, 121.

het toevoegen van deze elementen verwijst naar onze werkelijkheid en de politiek maatschappelijke gevaren die technologische ontwikkelingen met zich mee kunnen brengen, voornamelijk naar de pathologisering van menselijk gedrag en de gevolgen van marktwerking in de gezondheidszorg. Deze problemen waarnaar ze lijkt te verwijzen blijven echter wat in het luchtledige hangen, er wordt wel gereflecteerd op de problematiek, maar weinig op de kern of origine van die problemen, of op de mogelijkheden om deze problemen op te lossen.

Over het algemeen lijken de speculatieve technologische elementen vooral ingezet om een bepaalde futuristische setting te creëren, waarbinnen de vermarkting van verliefdheid de hoofdrol speelt. Daarbij lijkt de algehele verhaalwereld met de eenzame heldin Laura Horst een waarschuwing te zijn aan de lezer. Het toekomstbeeld dat Bervoets schetst lijkt niet als een positieve ontwikkeling gezien te moeten worden, maar uitgesproken kritiek op de werkelijkheid, waarin vercommercialisering en technologisering aan de orde van de dag zijn, is niet als zodanig expliciet aanwezig in de roman.

Anti-utopie en waarschuwing?

Volgens Suvins definitie van utopische literatuur zou *Efter* als een anti-utopisch werk omschreven kunnen worden. De verhaalwereld die Bervoets creëert is een technologisch iets verder gevorderde wereld dan onze werkelijkheid, waarin ongemak dat door verliefdheid veroorzaakt wordt, opgelost kan worden met een medicijn. Het idee van een samenleving waarin mensen genezen kunnen worden van hun door liefde veroorzaakte ongemak lijkt in de roman gepresenteerd te worden als een voorbeeld van hoe ver de medische wereld ontwikkeld is. Hoewel er niet zodanig sprake is van een radicaal andere samenleving die als ogenschijnlijke eutopie dienst doet, is er ook geen sprake van een algeheel dystopische, ‘radicaal imperfecte’ samenleving. Toch werpt Bervoets een blik op een toekomst waarin

volksgezondheid het onderspit delft als gevolg van handelsbelang en winstbejag en spreidt ze hiermee een enigszins politieke blik ten toon in haar werk.

Doordat het hoofdpersonage, journaliste Laura Horst, tegengewerkt wordt door het bedrijf Fizzler als ze probeert de waarheid rondom het medicijn Efter aan het licht te brengen wordt dit idee versterkt. De waarheid is dat het medicijn verliefdheidssymptomen niet oplost, maar projecteert op anderen, en mensen niet ‘beter maakt’ maar nog ernstiger psychologische problemen veroorzaakt, wat zelfs tot doden heeft geleid. Laura heeft een dossier opgesteld met alle misdrijven en ongelukken die verband houden met Efter. Voorbeelden hiervan zijn misbruik na het gebruik van Efter, of geforceerde of onwetende inname van Efter, toegediend door een ander.⁷³ Dit maakt niets uit voor het bedrijf, het handelsbelang en winstbejag zijn belangrijker dan de volksgezondheid.

In het verhaal wordt kritiek op marktwerking in de farmaceutische en medische wereld regelmatig geuit, zij het niet direct. Het verhaal focust zich voornamelijk op een aantal personages en hun persoonlijke drama, met een journaliste die de verhaallijn bepaalt. Deze journaliste raakt met haar onderzoek de gevoelige punten omtrent de morele/ethische/politieke gevolgen van het medicijn en het gebruik en toedienen ervan, maar dit wordt geen hoofdlijn in de roman. Het vercommercialiseren van liefde, liefde als een product zien, voornamelijk de pathologisering in de psychologie, waarin verschillende vormen van abnormaal gedrag als ziektes worden neergezet, worden in de vorm van journalistieke kritiek op winstbejag in de farmaceutische en medische wereld, impliciet besproken in de roman door Laura Horst.

De journalistieke kritiek lijkt ook de focus te zijn van Bervoets. Ze lijkt een uitvergroting geschreven te hebben van hoe het kapitalisme functioneert in de

⁷³ Bervoets, *Efter*, 276-277.

gezondheidszorg, ze koppelt deze kapitalistische structuren niet aan de rest van de maatschappij, en legt dus maar een klein gedeelte van de kapitalistische structuren bloot in haar roman. Volgens Bould en Williams is ook een gedeeltelijke blootlegging, en een subtiele, niet verregaande, poging tot kritiek op dit kapitalistische systeem een vorm van engagement in de literatuur die bij kan dragen aan een politieke strijd tegen deze kapitalistische structuren.⁷⁴

Daarnaast lijkt Bervoets door zich te focussen op een gedeelte van de kapitalistische structuren, zoals de marktwerking in de gezondheidszorg, een bepaalde ruimte te creëren in haar roman die specifiek lijkt te reflecteren op de problematiek die deze structuren met zich meebrengen in onze eigen samenleving. Deze ruimte kan tot op zekere hoogte geduid worden aan de hand van Jamesons utopische enclave, omdat de reflectie van Bervoets daadwerkelijk voort lijkt te komen uit de huidige ideologische problematiek binnen de gezondheidszorg.⁷⁵ Ze doet dit echter op een manier die redelijk aan de oppervlakte blijft, ze benoemt niet specifiek dat de kapitalistische structuren het probleem zijn. Ze lijkt wel een poging te doen om een oplossing te bedenken voor dergelijke problematiek, namelijk een betere journalistieke controle. De reflectie van de roman op deze problematiek als zodanig blijft steken bij journalistieke controle van het systeem, in plaats van een poging tot kritiek op het functioneren van dit systeem *an sich*.

Deze mogelijke oplossing, journalistieke controle, zou in zowel Jamesons als Fishers opvatting niet buiten de grenzen van het kapitalistisch realisme te treden. De maatregelen die in de roman naar voren komen zijn maatregelen die volledig functioneren binnen de

74 Bould en Williams, "SF NOW: Introduction."

75 Sara Berkeljon, "Interview Hanna Bervoets" De Volkskrant, 17-05-2019, <https://www.volkskrant.nl/mensen/ziek-zijn-is-bijna-een-soort-baan-zegt-schrijfster-hanna-bervoets-die-zelf-ook-met-het-bijltje-hakt~b16c207e/>, bezocht 20-12-2019.

kapitalistische kaders, en die ook niet gericht zijn op het blootleggen, of het veranderen van, de onderliggende maatschappelijke structuren.

Bervoets lijkt met *Efter* een kritiek te willen leveren op de vermarkting van medicijnen en op het tot koopwaar maken van liefde en de pathologisering van menselijk gedrag. Deze kritiek lijkt niet per se gericht op het tonen van, of het willen afbreken van, de kapitalistische structuren die achter de genoemde ontwikkelingen schuil gaan. Ze lijkt de gevaren van hypercommercialisatie en vermarkting aan te kaarten, met in de kantlijn de rol die bedrijven spelen omtrent persvrijheid of juist onvrijheid, dit maakt haar werk politiek en maatschappelijk betrokken.

De science fiction elementen die Bervoets gebruikt geven echter niet meer diepgang aan de politieke blik van het werk, deze elementen lijken juist politieke kritiek aan de oppervlakte te houden doordat er eerder een futuristische setting gecreëerd wordt die afleidt van de maatschappijkritische invalshoek. Bervoets bespreekt een bepaalde connectie tussen het individu en politiek, door bijvoorbeeld een journaliste als hoofdpersonage te gebruiken, en te tonen waarbij en door wie zij tegengewerkt wordt met haar kritische onderzoek.

Ook de vermarkting van de gezondheidszorg is een thema, maar om dat aan de kaak te stellen is het gebruik van science fiction elementen niet nodig. In de werkelijke alledaagse praktijk is deze vermarkting ook al te zien en is het ook al een thema voor politiek debat. Door deze science fiction elementen wel te gebruiken, maar ze op geen manier mee te nemen in het thema van het verhaal, zorgt de speculatieve technologie misschien eerder voor afleiding van de eventuele politieke laag. Ook creëert de speculatieve technologie een bepaalde afstand tot de lezer, een cognitieve vervreemding die al benoemd is, die dus als science fiction geduid kan worden volgens Suvin. Er lijkt echter nog een andere soort afstand gecreëerd te worden, namelijk dat de lezer die zijn of haar eigen werkelijkheid kan herkennen in het verhaal, en zo dus ook de politieke connotaties kan herkennen, door de bepaalde

speculatieve technologie vervreemd wordt van de wereld en hierdoor de politieke lading als minder echt of relevant voor zichzelf kan ervaren.

De parallelle wereld die Bervoets heeft gecreëerd biedt ruimte om kritisch te reflecteren op de kapitalistische structuren die ze gedeeltelijk lijkt bloot te leggen door te reflecteren op en te verwijzen naar marktwerking in de gezondheidszorg. Of Bervoets vindt dat de onderliggende kapitalistische structuren veranderd moeten worden, wordt niet duidelijk uit haar roman *Efter*. De reflectie die ze poogt te bewerkstelligen in haar roman lijkt eerder te concluderen dat er meer journalistieke controle moet zijn in de samenleving. Dit *an sich* is een duidelijk voorbeeld van hoe Bervoets een bepaalde kritiek wil leveren op de maatschappij. Wat echter niet gebeurd is dat ze het systeem, waarvan ze de structuren op subtiële wijze toont, aan lijkt te vallen. De kritiek op inmenging van de markt in de gezondheidszorg en de pathologisering van de liefde als uitvergroting hiervan leiden in haar roman tot een oplossing roman die niet deze problematiek probeert te stoppen, maar die deze problematiek enkel aan het licht kan brengen. Haar roman wordt hierdoor maatschappelijk betrokken, en geëngageerd, maar het blijft binnen de kaders van het kapitalistisch realisme volgens de theorieën van Fisher en ook Jameson, omdat er geen daadwerkelijk systematische verandering geopperd wordt.

Conclusie

In bovenstaande hoofdstukken heb ik getracht een antwoord te geven op de vraag of dystopische elementen ingezet kunnen worden om maatschappijkritiek te leveren in de romans *Slaap zacht, Johnny Idaho* (2015) van Auke Hulst en *Efter* (2014) van Hanna Bervoets. Door middel van een close reading van deze romans heb ik getracht een kenmerk van de hedendaagse Nederlandse literatuur te onderzoeken.

De werken *Slaap zacht, Johnny Idaho* en *Efter* heb ik als representatieve werken gekozen voor mijn onderzoek omdat ze beiden verwijzen naar de maatschappelijke en politieke situatie van onze hedendaagse werkelijkheid. Ook worden in beide romans dystopische elementen naar voren gebracht. Mede door deze dystopische elementen en de geëngageerde onderwerpen van de romans, passen de werken in wat door theoretici als Demeyer, Vitse, van Dijk en Vaessens, maar ook Huber als ‘laatpostmoderne’ literatuur bestempeld wordt.

In deze romans heb ik dystopische elementen door middel van science fiction theorie onderzocht. De dystopische elementen in literatuur zouden bij kunnen dragen aan het creëren van ruimte voor kritische politieke reflectie in literatuur. Hierbij ben ik uitgegaan van Fredric Jameson die een expliciete link legt tussen dystopie, science fiction en maatschappijkritiek. In lijn met Jamesons theorie heb ik ook de definitie van science fiction en utopische literatuur van Darko Suvin gebruikt. Aan de hand van Suvins theorie en Jamesons science fiction theorie is de link tussen dystopische elementen, science fiction en maatschappijkritiek in literatuur te maken.

Dystopische elementen kunnen op verschillende manieren naar voren komen in literatuur, maar altijd verwijzen ze naar een radicaal imperfecte samenleving. Door deze elementen te koppelen aan science fiction, een genre dat volgens Suvin altijd verwijst naar de werkelijkheid van de schrijver, en zo door een bepaalde spiegeling ook altijd een maatschappelijke ondertoon krijgt, kan onderzocht worden of deze dystopische elementen bijdragen aan het leveren van maaschappijkritiek in literatuur. Nog een belangrijk punt in dit onderzoek is de vraag die Jameson zichzelf stelt, of maaschappijkritiek in literatuur überhaupt mogelijk is. Hij verwijst hier naar het ‘kapitalistisch realisme’ van theoreticus Mark Fisher, die stelt dat kunst geen echte kritiek kan hebben op het systeem waarin het gemaakt is, omdat dit systeem alles omvat, ook de zogenaamd kritische kunst. Jameson is iets genuanceerder en stelt dat science fiction een genre is dat ruimte kan creëren in verhalen waarin zodanig gereflecteerd kan worden op de eigen samenleving dat kritiek hierop wel echt mogelijk wordt. In mijn onderzoek heb ik gekeken of de dystopische elementen via science fiction bij kunnen dragen aan de mogelijkheid om echte politieke kritiek te leveren.

Zowel in *Slaap zacht, Johnny Idaho* als in *Efter* wordt speculatieve technologie als ‘novum’ ingezet om een parallelle wereld te creëren die de werkelijkheid van de schrijvers spiegelt. Ook worden in beide romans met deze spiegeling tot op zekere hoogte de kapitalistische structuren van de eigen werkelijkheid getoond, zoals theoretici Mark Bould en Rhys Williams stellen dat science fiction dat doet.

Daarnaast wordt er in beide romans een verhaalwereld gecreëerd met dystopische elementen. De manier waarop deze elementen verwerkt zijn in de romans verschilt echter veel van elkaar. Zo kan *Slaap zacht, Johnny Idaho* bestempeld worden als een anti-utopie waarin een volledig functionerende samenleving gepresenteerd wordt als radicaal anders en beter, dan de werkelijkheid van de schrijver, maar waarin via bepaalde personages

gaandeweg getoond wordt dat de samenleving juist het tegenovergestelde van utopisch, dus dystopisch, is.

In *Efter* zijn de dystopische, en dan met name anti-utopische, elementen minder expliciet aan de oppervlakte aanwezig. De elementen die door Hulst gebruikt worden in *Slaap zacht, Johnny Idaho* functioneren precies zoals Suvin stelt dat science fiction hoort te werken, met een technologisch ‘novum’ dat een spiegelende doch radicaal andere samenleving creëert. Bervoets lijkt in *Efter* wel dystopische elementen te verwerken, door haar personages te laten lijden als gevolg van bepaalde ‘nova’, technologische ontwikkelingen in de verhaalwereld, maar ze lijkt niet een totaal anders functionerende wereld te vormen.

De verhaalwereld die ze maakt lijkt vooral in theorie en setting te voldoen aan Suvins criteria om tot science fiction of dystopie bestempeld te worden. Er wordt door middel van speculatieve technologie en wetenschappelijke ontwikkeling een andere, spiegelende wereld gecreëerd, maar de gebruikte speculatieve technologie lijkt vooral in naam te verschillen van de technologie die in de werkelijkheid van de schrijver bestaat, zo lijken de ‘Seos’ en ‘Toad’ in gebruik niet veel te verschillen van smartphones. Er wordt een setting gecreëerd die futuristisch aandoet, maar de roman lijkt te focussen op het persoonlijk drama van de personages. Daar staat wel tegenover dat de pathologisering van de liefde als het belangrijkste ‘novum’ dienst doet in de roman, maar dat de snufjes zoals de ‘Seos’ en de ‘Toad’ als een afleiding hiervan lijken te functioneren.

Bervoets lijkt een politieke stellingname te doen als het gaat om de farmaceutische wereld en de macht die de markt heeft op geneesmiddelen, dit toont ze voornamelijk aan de hand van het journalistieke werk van de hoofdpersoon. De wereld waarin een geneesmiddel voor verliefdheid is ontwikkeld dient hiervoor als achtergrond en als middel. De personages lijken in een ogenschijnlijk goede, ver ontwikkelde wereld te leven, en deze ontwikkeling

wordt als iets goed gezien, door het onderzoek van de journaliste wordt echter getoond dat de wereld aanzienlijk minder perfect is. Hierdoor kan tot op bepaalde hoogte beargumenteerd worden dat deze science fiction elementen wel als anti-utopisch geduid kunnen worden.

Bervoets lijkt science fiction zo te incorporeren voor haar politieke kritiek, maar de science fiction elementen doen ogenschijnlijk meer dienst als decor voor haar kritiek. In plaats van dat ze de science fiction elementen in haar werk gebruikt om haar politieke kritiek te versterken lijken deze elementen eerder af te leiden hiervan. Bervoets manier van kritiek valt in het niet wanneer het concept ‘kapitalistisch realisme’ gekoppeld wordt aan het werk *Efter*. Haar kritiek strekt niet ver genoeg om expliciet fundamentele maatschappelijke problemen te beroeren, terwijl het weldegelijk getuigt van een mate van betrokkenheid met de maatschappij.

In *Slaap zacht, Johnny Idaho* lijkt deze ruimte meer gecreëerd en benut te worden. Hulst legt met zijn hyperkapitalistische, spiegelende uitvergroting van zijn eigen werkelijkheid in zijn verhaalwereld de kapitalistische structuren van die eigen werkelijkheid bloot. Zijn wereld is openlijker anti-utopisch omdat de radicaal imperfecte elementen van deze samenleving via de verhaallijnen van zijn drie hoofdpersonages tot uiting komen. Hij gebruikt zijn geïncorporeerde science fiction elementen om ruimte te creëren voor kritiek op zijn eigen wereld.

Wat echter opvalt is dat, ondanks de ruimte die hij creëert waarin reflectie en kritiek mogelijk zijn, de politieke houdingen van zijn personages individualistisch en oppervlakkig blijven. Zo koppelt hij politieke onderwerpen als vercommercialiseerde wetenschap, leiderschap door een kleine elite en, voornamelijk, kapitaal en bedrijven gericht op uitbuiting van andere sociale klassen aan de verhaallijnen van zijn drie hoofdpersonages. Deze drie personages lijken echter alleen vanuit persoonlijke, morele verontwaardiging te handelen. Wat Bould en Williams als *agency* bestempelen, als de mogelijkheid van science fiction om

kleine scheurtjes in het ‘kapitalistisch realisme’ aan te brengen, had door Hulst mogelijk gecreëerd kunnen worden. Hij heeft echter zijn enclaves voornamelijk gebruikt om te reflecteren en niet om ook te proberen met mogelijke oplossingen voor de geconstateerde problemen te stoeien. Ook Hulst loopt tegen Fishers ‘kapitalistisch realisme’ aan, maar hij lijkt in lijn met Jamesons theorie, wel science fiction te gebruiken om politiek te reflecteren.

Aan de hand van mijn close reading van de romans *Slaap zacht*, *Johnny Idaho* en *Efter* wil ik concluderen dat dystopische elementen aan de hand van science fiction bij kunnen dragen aan de expressie van een drang naar engagement. Deze dystopische elementen in romans kunnen zodoende een al dan niet bewuste politieke laag toevoegen aan een werk. Deze politisering van een werk, of de expressie van drang naar engagement, wil echter nog niet noodzakelijk leiden tot een daadwerkelijk politiek kritisch werk. De kaders van het kapitalistisch realisme die Mark Fisher beschreef lijken ook bij *Slaap zacht*, *Johnny Idaho* en *Efter* nog strakke grenzen te vormen, waar onmogelijk buiten te denken is.

Bibliografie

- Atlascontact.nl*. 4 mei 2017. <https://www.atlascontact.nl/2017/05/04/frans-kellendonk-prijs-voor-hanna-bervoets/> (geopend januari 14, 2020).
- Aukehulst.nl*. 4 april 2016. <http://www.aukehulst.nl/nieuws/auke-hulst-wint-harland-reinaert/> (geopend januari 14, 2020).
- Berger, John. *Ways Of Seeing*. Londen: Penguin Books, 1972.
- Berkeljon, Sara. „Interview Hanna Bervoets.” *De Volkskrant*, 17 mei 2019.
- Bervoets, Hanna. *Efter*. Amsterdam: Atlas Contact, 2014.
- Bould, Mark, en China Mieville. *Red Planets: Marxism and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.
- Bould, Mark, en Rhys Williams. „SF NOW: Introduction.” *Paradoxa*, nr. 26 (2014): 7-15.
- Demeyer, Hans, en Sven Vitse. „De affectieve dominant.” *TNTL* 3, nr. 134 (2018): 220-244.
- Dijk, Yra van, en Thomas Vaessens. *Reconsidering the Postmodern*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: is there no alternative?* Londen: Zero Books, 2009.
- Foucault, Michel. „The subject and power.” *Critical Inquiry* 8, nr. 4 (1982): 777-795.
- Gellad, Ziad F, en Kenneth W Lyles. „Direct-to-Consumer Advertising of Pharmaceuticals.” *The American Journal of Medicine* (Elsevier) 6, nr. 120 (Juni 2007): 475-480.

Huber, Irmtraud. *Literature after Postmodernism*. Londen: Palgrave Macmillan, 2014.

Hulst, Auke. *Slaap zacht, Johnny Idaho*. Amsterdam: Ambo|Anthos, 2015.

James, Edward, en Farah Medlesohn. *The Cambridge Companion to Science Fiction*.
Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Jameson, Fredric. *Archeologies of the Future*. Londen: Verso Books, 2005.

—. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University
Press, 1991.

Renault, Gregory. „Science Fiction as Cognitive Estrangement: Darko Suvin and the Marxist
Critique of Mass Culture.” *Discourse* 2, nr. 3 (1980): 113-141.

Suvin, Darko. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Basingstoke: Macmillan,
1988.

—. *These on Dystopia 2001*. Basingstoke: Macmillan, 2003.