

DE NEDER LANDSE DYSTOPIE

EEN VERKENNING VAN
HET GENRE AAN DE HAND
VAN 3 EXEMPLARISCHE
ROMANS

JUNI 2019
BACHELORWERKSTUK
EMMA RINGELBERG
S4778596

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
2. De literaire dystopie	5
3. Auke Hulst – <i>Slaap zacht, Johnny Idaho</i> (2015)	9
4. Aukelien Weverling – <i>In alle steden</i> (2017)	17
5. Rob van Essen – <i>De goede zoon</i> (2018)	22
6. Conclusie	27
7. Literatuurlijst	31

1. Inleiding

De dystopie is *booming business*. Streamingsdienst Netflix staat vol met series en films die de kijker een grimmig wereldbeeld voorspiegelen. De pessimistische verhalen spelen in de (soms zeer nabije) toekomst zoals *Black Mirror* (2011) of *Bladerunner 2049* (2017) of in een alternatief universum zoals *The Handmaid's Tale* (2017) of *The Walking Dead* (2010). En niet alleen op televisie worden ons allerlei doemscenario's voorgehouden: ook in de literatuur is de dystopie momenteel een populair genre, zoals blijkt uit bestsellers als *The Circle* (2013), *The Hunger Games* (2008), *Ready Player One* (2011) en *The Power* (2016).

De populariteit van dystopieën dringt ook tot in Nederland door. Niña Wijers noemde het “dystopische toekomstvisioen” een “genre dat in 2018 meer dan ooit aan populariteit en volume won” (Weijers, 2018, p. 133.). Een korte zoektocht via naslagwerken zoals LiteRom leert dat het gebruik van het woord “dystopie” in literaire recensies inderdaad een flinke toename kent in de afgelopen decennia: van de 66 recensies en boekbesprekingen die het woord “dystopie” of een afgeleide daarvan gebruiken, verschenen er maar liefst 57 ná 2010 (zie bijlage 1¹). De term “dystopie” is in Nederlandse literaire kringen dus in elk geval erg in zwang geraakt. Maar hoe zit het met de literaire teksten die met het concept in verband worden gebracht? In hoeverre *zijn* dat ook dystopieën, en wordt dat opgepikt door zowel leken als professionele lezers? Beïnvloedt het predicaat “dystopie” het oordeel van lezers? In dit werkstuk hoop ik een aanzet te geven voor het beantwoorden van die vragen.

Daarbij ga ik als volgt te werk. Ten eerste stel ik een definitie op van “de dystopische roman”, gebaseerd op internationale wetenschappelijke literatuur. Vervolgens toets ik drie Nederlandse romans die door recensenten worden opgevat als dystopisch aan die definitie. Zijn er opvallende afwijkingen of juist veelzeggende overeenkomsten in deze Nederlandse uitingen van het genre? Met andere woorden: Hoe ziet een Nederlandse dystopie eruit?

Dit alles doe ik onder de vlag van de hoofdvraag:

Hoe manifesteert het genre van de dystopische roman zich in de Nederlandse literatuur na 2010, afgaande op de analyse van een drietal exemplarische romans?

Elk boek behandel ik in een apart hoofdstuk. In zo'n hoofdstuk wordt de roman eerst in verband gebracht met de opgestelde definitie van dystopische literatuur: ik bekijk door middel van verhaalanalyse of een aantal specifieke kenmerken (die na het opstellen van de definitie volgen)

¹ Bijlages zijn digitaal bijgeleverd.

naar voren komen in de roman. Als instrument bij de analyse wordt gebruik gemaakt van de gangbare begrippen uit de verteltheorie zoals uiteengezet in *Vertelduivels* (Herman & Vervaeck, 2005). Vervolgens bespreek ik in het hoofdstuk de ontvangst: professionele recensenten brengen de roman dus in verband met de term “dystopie”, maar op welke manier gebeurt dat? En doen leken-recensenten dat ook? Voor de leken-recensenten maak ik gebruik van reacties die op de boeken zijn geplaatst op Bol.com en Hebban.nl (zie bijlage 2). Daarbij is het ook relevant om te kijken hoe de uitgever het boek presenteert.

In een slothoofdstuk breng ik de drie boeken en analyses bij elkaar, en probeer een antwoord te geven op de hoofdvraag.

De keuze voor een kwalitatieve analyse en niet een kwantitatief onderzoek komt voort uit de beperkte ruimte die dit bachelorwerkstuk biedt. Ik richt mij op de volgende drie romans: *Slaap zacht, Johnny Idaho* (2015) van Auke Hulst, *In alle steden* (2017) van Aukelien Weverling en *De goede zoon* (2018) van Rob van Essen. De keuze voor de eerste twee is erop gebaseerd dat uit de zoektocht op LiteRom bleek dat zij de meeste boekbesprekingen hadden met relevante trefwoorden (respectievelijk 6 en 5; zie bijlage 1). *De goede zoon* had 4 besprekingen waarin (een variant van) “dystopie” werd genoemd, net als *Café de Waarheid* van Mark Boogaard. De keus is toch op *De goede zoon* gevallen omdat dat het meest recente boek met meer dan één recensie is: het kwam uit op 28 september 2018. Bovendien won *De goede zoon* tijdens het schrijven van dit werkstuk de Libris Literatuurprijs 2019. Tot slot is het relevant dat *De goede zoon* ook de roman is die Weijers (2018) bespreekt als ze stelt dat de dystopie in 2018 “aan populariteit en volume won”.

Hoewel er over het onderwerp ook in de wetenschap internationaal steeds meer geschreven wordt, is er nog nauwelijks wat verschenen over de dystopische roman in de hedendaagse Nederlandse literatuur. Teksten die er zijn richten zich primair op Young Adult-literatuur (zie bijvoorbeeld Buenen, 2014), waar het genre van de dystopie ook aan een opmars bezig is.

2. De literaire dystopie

Om een definitie te geven van dystopie als genre moet eerst gekeken worden naar het concept van de utopie. Utopie betekent in het Grieks iets als “niet plaats” of “geen plaats” – οὐ is het negatiepartikel, τόπος betekent “plek” of “plaats”. Het concept van utopie omvat in de basis twee polen: eutopieën (εὖ, “goed”) en dystopieën (δυσ, “moeilijk, slecht”). Beide “topieën” zijn dus in de kern non-existente plekken, die “goed” dan wel “slecht” zijn. Zo is ook duidelijk dat dystopie een subgenre is van utopie.

Lyman Tower Sargent (1994) definieert utopisme in de basis als “maatschappelijk dromen” (“social dreaming”): “The dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives” (Sargent, 1994, p. 3). Het formuleren van eu- of dystopieën komt volgens Sargent dus voort uit het zich voorstellen van een andersoortige maatschappij door een of meerdere mensen. In het geval van de dystopie betekent het dat die voorgestelde maatschappij minder begerenswaardig of minder “verlangbaar” is dan de maatschappij waarin de voorsteller zich begeeft.

Verschillende benaderingen van utopieën betreffen auteursintentie bij het afbakenen van het concept dystopie. Claeys (2017) schrijft bijvoorbeeld: “[T]he concept of dystopia has generally been approached through three levels of interpretation: authorial intention; reader perception of context by juxtaposition to the author; and various types of content or historical narrative” (Claeys, 2017, p. 284). Auteursintentie is een hachelijk concept: in 1968 verklaarde Barthes de auteur als definitieve betekenisgever van een tekst immers dood (Barthes, 1981). Bovendien is het nog maar de vraag in hoeverre auteursintentie te achterhalen valt. In mijn definitie laat ik auteursintentie buiten beschouwing door, in navolging van Sargent (1994), te focussen op het “sociale dromen”. “Verlangbaarheid” van de gepresenteerde non-existente maatschappij valt namelijk tot op redelijke hoogte te construeren aan de hand van tekst-interne kenmerken, zoals bijvoorbeeld het handelingsverloop of desnoods het gebruik van adjectieven.

De lezer speelt wel een grote rol in de afbakening van het begrip dystopische roman. Daarbij moet mijns inziens met name rekening gehouden worden met de beoogde, doorgaans contemporaine lezer: een roman uit de 18^e eeuw bekijken vanuit onze huidige maatschappij levert immers ongetwijfeld andere interpretaties op dan ten tijde van schrijven. Wellicht is wat men in de 18^e eeuw als eutopisch beschouwde, voor een lezer uit de 21^e eeuw inmiddels een dystopie. Of andersom, zoals Sargent (1994) schrijft: “[M]ost twentieth-century utopias would be considered dystopias by a sixteenth-century reader and many of them would in all likelihood be burnt as works of the devil” (Sargent, 1994, p. 5). Ook de maatschappelijke positie van de lezer is relevant,

want een dakloze zal een bepaalde situatie (bijvoorbeeld: een maatschappij waarin we allemaal in identieke barakken wonen) anders opvatten dan iemand die in een comfortabele twee-onder-een-kap woont. De maatschappelijke omgeving van de (beoogde) lezer is ook moeilijk te voorspellen, maar in het geval van dit werkstuk waarin drie Nederlandse romans van de afgelopen 10 jaar worden geanalyseerd, mag wellicht gesteld worden dat de doelgroep bestaat uit mensen die literatuur lezen en nu in Nederland wonen – dat concretiseert de maatschappelijke situatie al behoorlijk. Ik ga uit van mensen met een modaal inkomen en een dak boven hun hoofd.

Tot slot wordt in het kader van dit werkstuk alleen gekeken naar literaire romans; er zijn zeker andere al dan niet literaire genres waarin de dystopie gebruikt kan worden (denk aan poëzie, essayistiek en Young Adult-literatuur), maar die worden hier buiten beschouwing gelaten.

Bij het afbakenen van een term kan het nuttig zijn om te bespreken wat het concept *niet* behelst, want de negatieve ruimte definiëren draagt natuurlijk ook bij aan begrip. Daarom benoem ik hier kort wat dystopische literatuur volgens mij *niet* is, of in ieder geval niet per definitie.

Hoewel sommigen dystopische romans als sub-genre zien van science fiction, is dat naar mijn idee niet het geval. Een belangrijke reden om de twee als gelijkwaardige genres te zien is de verschillende ontstaansgeschiedenis: dystopische literatuur is niet ontstaan uit SF, maar vindt zijn oorsprong in de reisverhalen, zoals ik hieronder verder toelicht. Een andere reden om de twee genres te scheiden is dat science fiction niet voor niets *science* in de naam heeft: SF is gebaseerd op extrapolatie van wetenschappelijke ontwikkelingen. Het fictie-element van SF wordt op een (pseudo-)rationele manier verklaard: “[T]he premise of an SF novel requires material, physical rationalisation, rather than a supernatural or arbitrary one” (Roberts, 2006, p. 5). Voor dystopieën is verklaring van de andere situatie door middel van (fictieve) wetenschap geen vereiste. Dystopieën kunnen science fiction zijn (en vice versa), maar de dystopie is geen onderdeel van SF, betoogt ook Claeys (2010): “[T]here is not a necessary connection between utopia and science fiction, and in recent years the two have drifted apart” (Claeys, 2010, p. 149).

Historisch gezien vindt het genre van de dystopie zijn wortels in de reisverhalen. Vieira (2010) schrijft over de roman *Utopia* (1516) van Thomas More: “In order to create the new literary genre, More used the conventions of travel literature and adapted them to his aims” (Vieira, 2010, p. 7). Veel klassieke utopieën, zoals die van More, zijn reisverhalen waarin de hoofdpersoon na een ingewikkelde (spatiale of temporele) tocht terechtkomt in een maatschappij die drastisch anders is dan die waaruit hij of zij vertrok. Die betere of slechtere maatschappij nodigt uit tot reflectie en kritiek op de “echte” maatschappij. Een goed Nederlands voorbeeld is *Reize door het Aapenland* (1788) van Gerrit Paape, waarin de hoofdfiguur afreist naar een land bestuurd door apen. Sommige hedendaagse theoretici beschouwen het ondernemen van een reis

nog als essentieel voor dystopische romans (zie bijvoorbeeld Trousson, 1999). Anderen, zoals Claeys in zijn *Dystopia: A natural history* (2017), laten die relatie tot het reisverhaal onbenoemd. Ik beschouw het ondernemen van een reis dan ook niet als essentieel onderdeel van hedendaagse dystopieën.

Daarnaast is het de vraag of een dystopische roman zich per definitie in de toekomst afspeelt; bij veel klassieke voorbeelden, zoals Orwells *1984*, is dat wel het geval. *Utopia* van More, dat door velen wordt gezien als het begin van het genre (bijvoorbeeld Vieira, 2010), speelt zich echter niet in de toekomst af maar op een denkbeeldig eiland, dat geografisch en temporeel ongedefinieerd blijft. Als we uitgaan van de utopie (en daarmee dystopie) als non-existente maatschappij, hoeft die maatschappij mijns inziens niet per se in de toekomst te spelen. Het is alleen wel zo dat de toekomst een stuk meer ruimte laat voor speculatie over niet-bestaande maatschappijen dan het verleden. Het is dus begrijpelijk dat een dystopische roman zich in de toekomst speelt - maar daarmee niet *vereist*.

Tot slot: het geëngageerde element van het dystopische genre. Volgens Vieira (2010) is het hoofddoel van de dystopie “didactic and moralistic” (Vieira, 2010, p. 17); ook Moylan en Baccolini (2003) benadrukken de “properly didactic quality of SF and utopian writing” (Moylan & Baccolini, 2003, p. 11). Sargent stelt echter terecht dat het problematisch kan zijn om dystopische romans zo’n didactische inslag toe te dichten, omdat auteursintentie dan weer om de hoek komt kijken (Sargent, 1994, p. 6). Een andere reden dat ik terughoudend ben om dystopische literatuur ronduit didactisch of moralistisch te noemen (en ik denk ook een reden dat Moylan en Baccolini (2003) de term “moralistisch” vermijden en enkel tussen aanhalingstekens gebruiken), is de negatieve en belerende klank die de termen hebben. Het didactische aspect wordt bijvoorbeeld ook vaak genoemd in de context van Young Adult-literatuur: “With their prescriptive qualities and unveiled moral messages, YA dystopian writing can seem preachy and even old-fashioned,” schrijven Basu, Broad en Hintz (2015, p. 5). Tegelijkertijd: als de essentie van dystopieën Sargents “social dreaming” is, behelst dat natuurlijk per definitie een verlangen en een waardeoordeel dat middels de roman wordt getoond aan de lezer, waardoor de lezer wordt uitgenodigd om zelf een standpunt in te nemen omtrent de voorgelegde situatie (of er toch in ieder geval een beetje kritisch over na te denken). Om dat element van engagement toch mee te nemen wordt in dit werkstuk uitgegaan van wat Abrams (1953) “pragmatic theories” noemt, waarin de relatie van het bekeken werk tot de lezer wordt benadrukt. “The central tendency of the pragmatic critic is to conceive a poem as something made in order to effect requisite responses in its readers,” schrijft Abrams (1953, p. 15). Om het bovenstaande maak ik van sociaal engagement in mijn definitie geen vereiste voor dystopische romans, maar ik bekijk bij het analyseren van de

romans wel het pragmatische aspect van het werk door na te gaan of de lezer wordt uitgenodigd te reflecteren op een standpunt.

Dit alles leidt tot de volgende definitie:

een dystopische roman gaat over een non-existente maatschappij die wordt gepresenteerd als niet of minder “verlangbaar” dan de maatschappij waarin de auteur en beoogde lezer zich bevinden.

Nu ik het begrip dystopie heb afgebakend, kan ik beginnen met de analyse van de romans. Die analyse gebruik ik om mijn hoofdvraag te beantwoorden: Hoe manifesteert het genre van de dystopische roman zich in de Nederlandse literatuur na 2010, afgaande op de analyse van een drietal exemplarische romans? Bij de analyse van de drie romans focus ik op de volgende vier punten of deelvragen, die voortkomen uit de voorgaande verhandeling over dystopische romans:

- Wat is de utopie, de non-existente maatschappij, die de lezer wordt voorgespiegeld? Hoe ziet de maatschappij eruit, waar en wanneer vindt het plaats, et cetera.
- Hoe wordt de utopie gepresenteerd: als wenselijk of juist niet? Daarbij let ik bijvoorbeeld op het handlingsverloop en uitspraken van de personages en de verteller. Per roman bekijk ik welke focus handig is.
- Hoe verhoudt die non-existente maatschappij zich tot de maatschappelijke positie van de lezer, ofwel het huidige Nederland?
- Hoe verhoudt de geanalyseerde roman zich tot wat Abrams “pragmatic theories” noemt? Wordt de lezer uitgenodigd te reflecteren op een standpunt?

3. Auke Hulst – *Slaap zacht, Johnny Idaho* (2015)

Slaap zacht, Johnny Idaho (vanaf nu: *Slaap zacht*) van schrijver Auke Hulst (1975) verscheen in januari 2015 bij Ambo|Anthos. In hetzelfde jaar won de roman de Reinaert-trofee en de Harlans Award romanprijs. Hulst is de drijvende kracht achter *Als dit zo doorgaat* (2017), een bundel met geëngageerde dystopische kortverhalen van verschillende bekende schrijvers, die halsoverkop werd samengesteld toen Donald Trump in Amerika de verkiezingen won.

Slaap zacht draait om drie hoofdpersonages en hoe zij zich, vanuit hun volstrekt verschillende maatschappelijke posities, verhouden tot de veranderende wereld. Mijn analyse van deze roman zal zich dan ook richten op de personages: hun handelingen, uitspraken en gedachtes.

Paginanummers in dit hoofdstuk verwijzen naar Hulst (2015), tenzij anders aangeven.

Analyse

De dystopie van *Slaap zacht, Johnny Idaho*

Het grootste deel van de roman speelt zich af in de Archipel – een stad op een aantal kunstmatige eilanden ergens in de Stille Oceaan, gesticht door multinationals. De Archipel bestaat uit vier wijken met de veelzeggende namen Downside, Midlevel, Upside en Executive. Johnny Idaho, één van de drie protagonisten, omschrijft wat hij van de Archipel weet als volgt: “Dat de kanslozen op Downside wonen, de afzichtelijk rijken op Executive, de rijken op Upside en het flintertje middenklasse daartussenin” (41). Vingerafdrukken van iedereen staan geregistreerd en zijn zowel je paspoort als je pinpas en je sleutel tot woon- en werkplek. Smartphones zijn vervangen door digitale lenzen (“weblenzen”) en oortjes, die de mensen niet alleen informatie verstrekken maar ook meeluisteren en -kijken. Er zijn hulprobots (“asimo’s”²), woningen functioneren op stemcommando’s en er vliegen overal Ogen rond die alles surveilleren.

Het verhaal speelt zich af in een niet exact gedateerde maar zeer nabije toekomst. Gerson, de tweede van drie protagonisten, is een vijftiger (88); hij omschrijft hoe hij als adolescent werkte in een strandtent en cassettebandjes van Pink Floyd en ABBA luisterde op een gettoblaster. Dat zal dus rond 1980 zijn geweest; als Gerson toen tussen de 15 en 25 was, is hij dus geboren tussen 1955 en 1965. Tel daar 50 à 60 jaar bij op en we kunnen stellen dat de roman zich afspeelt tussen 2005 en 2025. Een andere aanwijzing is dat de ouders van Hatsu Hamada – de derde protagonist – jongvolwassen waren in de jaren ’80 (133); Hatsu zelf was toen nog niet geboren. Stel, haar ouders waren toen 20, en kregen hun enige kind tussen de leeftijd van 20 en 40, dan is Hatsu

² De naam van deze robots verwijst naar Isaac Asimov, een van de belangrijkste SF-schrijvers uit de 20^e eeuw.

geboren tussen 1985 en 2005. Ze is nu een dertiger, dus dat zou betekenen dat de roman zich afspeelt tussen 2015 en 2035. Niets wijst er op dat er aan de roman een andere geschiedenis dan de onze voorafging; sterker nog, er zijn verwijzingen die het verhaal grondig verankeren in onze geschiedenis. Zo is Johnny bekend met allerlei boeken en films, van *Moby Dick* (1851) tot *Despicable me* (2010). Die laatste titel wordt een “oude animatiefilm” genoemd (177), dus als we nog vijf jaar bij de verschijningsdatum ervan optellen komt het erop uit dat de roman zich op zijn vroegst afspeelt in 2015, en uiterlijk in 2025.

Wenselijkheid van de non-existente maatschappij

De roman maakt gebruik van meervoudige focalisatie. De hoofdstukken worden beurtelings verteld door W.F. Gerson, Nederlandse directeur van een van de grootste bedrijven en woonachtig op Executive; Hatsu Hamada, een jonge Japanse wetenschapper die op Upside werkt, op Midlevel woont en nachtelijke uitstapjes maakt naar Downside; en Johnny Idaho, een “gelukszoeker” van 18 die per boot illegaal naar de Archipel komt met een wraakmissie op Upside. Vier hoofdstukken zijn anders: één wordt verteld met de focalisatie vanuit zijpersonage meneer Li en drie hoofdstukken gaan over Johnny’s voorgeschiedenis. Johnny vertelt uit eerste persoon zijn eigen verhaal in tegenwoordige tijd; de hoofdstukken van Hatsu, Gerson en meneer Li en de extra hoofdstukken over Johnny worden verteld door een extra- en heterodiëgetische verteller, in verleden tijd. Ik behandel de drie hoofdpersonages hieronder.

Gerson

Gerson heeft het sec gezien het beste voor elkaar: hij is getrouwd, heeft een baan, woont op Executive en is dus schathemeltjerk; “Hij is het soort man waarvoor deze hele wereld lijkt te zijn opgetuigd” (25). Maar hij heeft zijn hoogtijdagen gehad: hij wordt oud en lijdt aan een onbekende ziekte die steeds erger wordt. Hoewel Gerson zich in eerste instantie als een vis in het water in de Archipel voelt, begint onder invloed van zijn ziekte, die steeds meer terminaal lijkt, zijn geloof in de wereld, zichzelf en de toekomst af te brokkelen.

Wat als het niet goed komt?

De gedachte die hij zichzelf nooit toestaat, spring tevoorschijn uit hinderlaag.

Wat als het niet goed komt?

Hij probeert de gedachte weg te drukken. Het lukt niet. Zijn afweer is poreus geworden.

Wat als het niet goed komt?

254

Deze fatalistische gedachte is allesbehalve optimistisch over de wereld waarin hij leeft. Toch is Gerson hier minder bezig met de wending die de maatschappij heeft genomen, dan met de wendingen van zijn eigen leven. Zijn twijfel of de huidige situatie wel de beste is, heeft vooral betrekking op zijn eigen positie. In een ander hoofdstuk van Gerson staat de volgende reflectie: “De Archipel is vrijwel onaanraakbaar, afgeschermd van de in verval verkerende buitenwereld. En toch kan ze enkel bestaan in relatie tot diezelfde buitenwereld, waaraan ze geld, energie, goederen en mensen onttrekt” (109). Dat de Archipel als een grote parasiet de rest van de wereld leegzuigt, zit Gerson niet echt dwars. Hij zit namelijk aan de winnende kant, en het boeit hem niet hoe het er aan de verliezende kant aan toe gaat. Of zoals hij het zelf elders formuleert: “Weet u, geluk is een kwestie van perceptie. Mensen die het vermogen missen iets van hun mogelijkheden te maken, zoeken de schuld vaak buiten zichzelf” (223).

Gerson kan gezien worden als representatie van de Archipel, van de genadeloze zakenwereld die de rest van de wereld ver achter zich laat. Maar hij is geen plat personage: je leeft met hem mee, hij worstelt en twijfelt en lijdt. Aan het eind van het boek wordt Gerson vermoord door Johnny, juist op het moment dat er een doorbraak is in het onderzoek naar eeuwig leven dat hij financiert. Enerzijds is het duidelijk dat Gersons dood een soort verlossing moet zijn, omdat hij toch één van de grootste kwaden was in de Archipel. Maar zijn overlijden is ook tragisch: je gunt hem genezing.

Hatsu

Hatsu is een jonge en veelbelovende Japanse wetenschapster. Ze geeft op de Archipel leiding aan de kleine wetenschappelijke startup Sisyphus, die opgezet is door Gerson. Sisyphus is op zoek naar een medicijn tegen sterfelijkheid. Hatsu hoort niet bij de één procent, maar heeft het ook zeker niet slecht voor elkaar. Ze leek helemaal haar draai te hebben gevonden – overdag keihard werken op Upside, ’s nachts keihard uitgaan op Downside – maar sinds kort twijfelt ze aan het bestaan dat ze leidt. Ze gaat de Archipel en de voortdurende surveillance steeds meer zien als een bedreiging: “We zijn prooi en paparazzi ineen, denkt ze, slachtoffers en daders” (23). Haar collega Keiji heeft het ook moeilijk en Hatsu en Keiji zoeken een manier om daarover te praten zonder dat hun twijfel opvalt:

Er komt een Oog over, Keiji krimpt ineen. Hatsu steekt haar arm door de zijne. *Je moet je rug rechten, anders lijkt het of je je onzichtbaar probeert te maken. De kunst is jezelf te verbergen terwijl je voortdurend in beeld bent.* Hij struikelt, halfdronken, half in paniek. Ze laat hem weer los. Het ergste is niet dat ze voortdurend bekeken worden, het ergste is dat ze doordeesemd zijn van die gedachte. Bekeken worden is niet eens meer nodig.

De verwijzing naar Foucaults panopticum benadrukt de surveillancestaat die de Archipel is. Hatsu wordt zich steeds meer bewust van de keuzes die ze gemaakt heeft: “Hatsu heeft, zoals vrijwel iedereen, de dagelijkse boodschappen boven protest verkozen, werk boven revolutie, je gedeisd houden boven risico lopen. Slavernij boven vrijheid” (302).

Uiteindelijk vernietigt Hatsu het laboratorium van Sisyphus en daarmee haar levenswerk. Ze is tot inzicht gekomen dat hun uitvinding de kloof tussen arm en rijk, tussen de *haves* en *have-nots* alleen maar groter zou maken: als de rijken onsterfelijk zijn is het leven van een arm persoon een onbelangrijk wegwerpproduct. Hatsu is ontevreden over haar maatschappij en beschouwt het als een nachtmerrie.

Johnny

Zowel lichamelijk als mentaal is Johnny ernstig getraumatiseerd. Langzaam ontdek je dat dit komt doordat het appartementencomplex waar hij woonde in Denver instortte: alle bewoners kwamen om, alleen door een raar toeval wist Johnny te ontkomen. De autoriteiten hebben hem echter niet gevonden en dus is ook hij genoteerd als overleden. Dat maakt Johnny’s positie in de wereld van de Archipel uniek, want hij en zijn vingerafdruk zijn niet geregistreerd. Johnny bestaat niet, zeggen andere personages: “Jij bestaat niet, jij hebt geen stem” (212). Johnny zelf zegt dat hij niet *meer* bestaat: als hij een film te zien krijgt van de plek waar hij voor zijn reis naar de Archipel leefde, denkt hij: “Ik bestond nog” (200). Aan Johnny zelf is niets veranderd, maar blijkbaar bestaat je in de Archipel alleen als er gegevens over je zijn. Het is interessant dat het “bestaan” van Johnny zo ter discussie staat, want hij is het enige personage dat zelf zijn verhaal vertelt vanuit ik-perspectief. Hieruit valt te interpreteren dat door het afstaan van al je gegevens je jezelf verliest; je raakt je eigen stem kwijt. Vanuit de buitenkant ben je kenbaar, maar je binnenwereld is afgesloten.

Johnny komt aan het begin van het boek aan in de Archipel. Hij heeft net een poos in de woestijn gewoond. In eerste instantie beweegt hij zich op Downside, maar dringt later door tot Upside. Dat is een ware cultuurshock: “Natuurlijk, ik had me van deze wereld een voorstelling gemaakt, maar alle Jezus... en dan te bedenken hoe bescheiden de rest van de planeet erbij ligt” (229). Deze eerste vrij neutrale bewondering slaat om in woede over de oneerlijke verdeling: “Ik kan niet anders zeggen: het appartement is geweldig. Ik word er boos van. Dat dit bestaat, deze illusie van onaantastbaarheid” (229) en: “Nu ik Upside ken, ken ik de werkelijke betekenis van apartheid. Ik zag de bescheiden conditie van Downside natuurlijk wel, maar niet écht. Niet zoals ik

het nu zie” (311). Vanuit Johnny’s focalisatie gaat dus een uitgesproken afkeur voor de indeling van deze maatschappij uit.

Twee van de drie personages noemen de maatschappij van de Archipel dus verrot, en ook Gerson is niet helemaal positief. Maar op het einde blijkt dat Johnny misschien niet betrouwbaar was als verteller. Als hij op het eind van de roman Gerson neersteekt krijgen we voor het eerst een blik op Johnny van de buitenkant, namelijk gefocaliseerd door Gerson:

‘Waarom ontkent hij nou? Ik snap het niet.’ De jongen lijkt niet meer tegen hem te spreken, maar tot zichzelf. Of nee, dat ook niet. Tot iemand anders. ‘Ik dacht... Hij zal het toegeven... en hij zal... er zijn zoveel mensen door zijn toedoen gestorven. Zoveel... watte? Ik weet het, ik weet het... hij verdient te sterven. Ik weet het, ik weet het, ik weet het. Hou op!’

375

Johnny lijkt ze niet allemaal op een rijtje te hebben. Hoe betrouwbaar is zijn vertelling dan, en zijn pessimisme over de maatschappij? Hoewel hij de missie volbrengt die hem naar de Archipel heeft geleid, twijfel je als lezer hoe goed en heldhaftig de onderneming eigenlijk was.

De Archipel is een onwenselijke maatschappij. Of misschien accurater: een onmenselijke maatschappij, in de meest letterlijke zin van het woord. De Archipel is niet ingericht met menselijk welzijn als doel; alleen bedrijven halen winst uit een dergelijke maatschappelijke indeling. Uit de twijfel en levensloop van Gerson blijkt echter dat zelfs voor de bazen van die bedrijven een dergelijke maatschappelijke indeling niet gunstig is. De maatschappij is onmenselijk, en aangezien mensen de partij zijn die wensen, is de maatschappij dus onwenselijk. De personages zijn verspreid over alle bevolkingslagen van de Archipel, maar geen van hen is gelukkig met zijn of haar bestaan. Johnny en Gerson lijken hun leven redelijk zelf in de hand te hebben, maar uiteindelijk blijkt dat maar de vraag; Hatsu daarentegen breekt juist los uit de overheersing die de maatschappij over haar heeft, maar welke consequenties dat heeft vertelt de roman niet. Alle drie de personages voelen zich beroofd van hun vrijheid en proberen die op een of andere manier terug te krijgen.

Gerson en Johnny laten zien dat goed en slecht in deze roman geen zwart-wit-situatie is. Een mogelijke interpretatie is dat de mensen een gezamenlijke vijand hebben: kapitalisme, machines, en een verregerende geautomatiseerde samenleving. Een dergelijke interpretatie wordt onderstreept door een van de drie motto’s voorin het boek:

Wanneer ik je zo bekijk, Oetnapisjtim,
zie je er niet anders uit dan ik.
Nee, je bent helemaal niet anders,
je bent net als ik.
Ik had wel graag met je gevochten,
maar nu ik je zie, kan ik mijn hand niet tegen je opheffen.
Vertel me hoe je voor de godenschaar stond en het eeuwige leven kreeg.
- *Het Gilgamesj-epos*

5

De non-existente maatschappij in verhouding tot Nederland in 2019

Het lijkt alsof de roman alle lagen van de bevolking laat zien met Johnny, Hatsu en Gerson. Dat zijn echter alleen de bevolkingslagen van de Archipel. De rest van de wereld is er nog slechter aan toe door de parasiet die de Archipel is: “Denver is hard getroffen door de exodus van geld naar de Archipel. Oracle: weg. IBM: weg. Banken en financiële instellingen: weg. Troosteloze bende” (352). Tegelijkertijd wordt de Archipel internationaal gepresenteerd als een utopie: “Op de tv was een reclamespot te zien voor de Archipel. Wolkenkrabbers in alle soorten en maten fonkelden in overweldigend zonlicht, in de verte lag een groen eiland met bos, golfbanen, stranden en een berg” (334). De maatschappelijke positie van de lezer lijkt mij beter dan de situatie die wordt geschetst van de Archipel én van de wereld daarbuiten. Nederland is minder een controlestaat dan de Archipel, maar wel een land met meer (werk)mogelijkheden dan de rest van de wereld in de roman van Hulst. Met het huidige Nederland als uitgangspunt is de wereld waarin de Archipel bestaat dus beslist slechter.

Beroep op de lezer

De roman wordt op sommige punten expliciet in de boodschap. Er is een Anonymous-achtige guerrilla-activist die een masker draagt en zichzelf de Panter noemt die soms aan het woord komt op gehackte schermen:

We denken te weinig na over machines. We nodigen ze uit in ons leven en geven ze, uit luiheid en hebzucht, macht waar mogelijk. Ze spreken voor ons en over ons. Roddelen. Beslissen. Oordelen. We laten ze altijd meekijken, er onvoldoende van doordrongen dat ze nooit vergeten. Niet zolang wij vergeten de vergeetachtigheid erin te programmeren. Maar

waarom zouden bedrijven en overheden dat doen? Elke morzel kennis kan gebruikt worden om ons beter te controleren en aan te sturen.

267

Ook in onze wereld is digitale privacy een levendig actueel thema. NOS kopte bijvoorbeeld op 1 maart 2019: “Gevolgd op internet: honderden websites schenden je privacy” (Schellevis, De Jong, & Simons, 2019). Dat we machines “uit luiheid en hebzucht” macht geven waar mogelijk, zoals in het citaat van de Panter staat, is ook herkenbaar. Zo blijkt bijvoorbeeld uit onderzoek van de consumentenbond dat in 2018 veel websites de optie om cookies te weigeren goed verstopten; alles accepteren en zo je gegevens weggeven om toegang krijgen tot de website is een stuk makkelijker (Kulche, 2018).

In die zin lijkt *Slaap zacht* dus concreet kritiek te leveren op de huidige situatie omtrent technologische vooruitgang, en bovendien de lezer te willen waarschuwen: als dit zo doorgaat, kan de Archipel zijn waar we heen gaan. Dat idee wordt versterkt doordat de wereld die Hulst presenteert in *Slaap zacht* dezelfde geschiedenis heeft als de onze. De dystopie in *Slaap zacht* zou op die manier de lezer aan kunnen sporen om de huidige wereld kritisch te beschouwen.

Ontvangst

Uitgever Ambo|Anthos presenteert de roman niet als dystopisch. De korte slagzin op de achterkant van de paperback komt het meest dichtbij een dergelijke typering: “Een sublieme roman over een toekomst die nu al is aangebroken”, maar daar blijkt dus niet per se uit dat die toekomst onwenselijk is. Ook andere parateksten, zoals de citaten op het omslag uit recensies, vermelden het mogelijke dystopische genre niet.

Dat professionele recensenten de term dystopie wel koppelen aan de roman blijkt uit het LiteRom-onderzoek (zie bijlage): zes boekbesprekingen gebruikten het woord “dystopie” of een afgeleide daarvan. Sommige recensenten noemen *Slaap zacht* onomwonden een dystopie, zoals Dries Muus in *Het Parool*: “Met *Slaap zacht*, Johnny Idaho slaat Hulst een iets andere richting in: die van de ambitieuze, dystopische sciencefiction” (Muus, 2015). Maar dat is niet unaniem: “[E]en echte dystopie is het niet, eerder lijkt Hulst plezier te hebben in het literaire spel met die andere wereld,” schrijft Rob Schouten in *Trouw* (Schouten, 2015). Desalniettemin is het natuurlijk wel veelzeggend dat Schouten *Slaap zacht* een niet-dystopie noemt, en niet bijvoorbeeld een niet-thriller of niet-horror; elementen in *Slaap zacht* roepen blijkbaar het idee op van de dystopie vóór andere genres.

Slaap zacht heeft zeven recensies op Bol.com en zestien op Hebban.nl, waarbij een kleine overlap is van ongeveer drie recensies. Slechts één leken-recensent noemt *Slaap zacht* expliciet

een dystopische roman, maar in meerdere recensies wordt het boek van Hulst vergeleken met Orwells *1984* en Huxleys *Brave New World*, twee dystopische klassiekers. Ook vatten verschillende recensies de door Hulst gepresenteerde wereld van de Archipel op als mogelijk onwenselijk: “Hoe lang gaat het nog duren voor de beschreven dingen in ‘Slaap zacht Johnny Idaho’ realiteit worden? Willen we dat wel?” (Loesje26, 2015). Een groot deel van de recensenten noemt het geëngageerde aspect van de roman, zoals ook blijkt uit voorgaand citaat.

4. Aukelien Weverling – *In alle steden* (2017)

In september 2017 verscheen bij Meulenhoff de roman *In alle steden* van Aukelien Weverling (1977). In 2018 stond de roman op de shortlist van de BookSpot Literatuurprijs.

In *In alle steden* vertelt hoofdpersoon Bennie zelf zijn verhaal. Een ik-vertelling brengt per definitie een kleuring van het vertelde met zich mee, in dit geval van een personage dat bij het verhaal betrokken is (intradiëgetisch – in het verhaal – én autodiëgetisch – het eigen verhaal). Daarom richt ik mij bij het bespreken van de dystopie op dat vertellende personage en zijn beleving van de maatschappij die hij omschrijft. In de analyse van deze roman staat hoofdpersoon Bennie dus centraal.

Paginanummers in dit hoofdstuk verwijzen naar Weverling (2017), tenzij anders aangegeven.

Analyse

De dystopie van *In alle steden*

In *In alle steden* wordt de lezer een maatschappij voorgespiegeld die in eerste instantie erg lijkt op de onze in 2019. Al snel blijkt echter dat de grote, niet-benoemde stad waar het verhaal zich afspeelt toch op cruciale punten afwijkt van de ons bekende wereld. Ten eerste zijn er indicaties dat de technologie verder gevorderd is: ruimtevaart is gecommercialiseerd (11), er zijn zelfrijdende auto's (9) en genetica wordt gebruikt om organen te klonen voor transplantaties (73). Bovendien hebben er fundamentele veranderingen in de ordening van de maatschappij plaatsgevonden. In *In alle steden* is het Verenigd Christendom de baas, heeft de staat grote invloed op het dagelijks leven en zijn steden ingedeeld naar klasse in wijken van A tot en met G. Dat heeft grote gevolgen: andere godsdiensten zijn uitgebannen en niet meer welkom (hoofdpersoon Bennie spreekt op een gegeven moment “een van de restjoden die hier tegen beter weten in gebleven was”, p. 109). De staat bepaalt onder andere hoeveel je mag drinken (twee glazen per week), en als je meer drinkt zie je dat terug op je verzekeringspremie. Bovendien houdt de staat door middel van het Blauwkorps in de gaten wie er toe is aan het rehabiliteringsprogramma genaamd De Verbetering of misschien zelfs Gedesintegreerd moet worden: die worden 's nachts met grof geweld van hun bed gelicht. De wijken zijn van elkaar gescheiden, met de succesvolsten in rijk A en het schuim der aarde in wijk G, waar nauwelijks stromend water is. Vanuit wijk C reflecteert Bennie:

Aan de overkant van het water lagen de golvende daken van de F en heel in de verte kon je de A-wijk zien liggen met die kenmerkende zwarte torens in rijen naast en achter

elkaar, een carré van welvaart, waar de dokters naast de programmeurs en de privacy-advocaten woonden.

52

De geschiedenis die aan de maatschappij van *In alle steden* voorafgaat wordt niet uitgebreid toegelicht. Er zijn elementen die vergelijkbaar zijn met onze geschiedenis: filmmaker Hitchcock wordt genoemd (123), Jack Kerouac wordt regelmatig geciteerd (bijvoorbeeld op p. 175) en uit het gedicht “Phoenix” van Hendrik Marsman is ook een hele strofe overgenomen (201). Daarnaast vertelt Bennie dat hij op school leerde over “de kruistochten en oorlogen van lang geleden, over de oude Grieken en middeleeuwen, over de industriële en digitale revolutie” (34). In die digitale revolutie verloor Bennies vader zijn baan als journalist: “En zo was hij er een geworden van de generatie verslaggevers die hordelopend over bloggers en burgerjournalisten ten onder ging in de strijd om de lezer” (132). Er zijn andere aanwijzingen die doen vermoeden dat Bennies ouders opgroeiden in onze huidige maatschappij, bijvoorbeeld Bennies overpeinzing: “Mijn ouders waren opgegroeid in het laatste staartje van een zorgstelsel waarin ze je spiertjes losknepen als ze vastzaten en preventief prikjes gaven aan wie er maar voor voelden,” (184) of als zijn vader zegt: “Daar zal ik nooit aan wennen, dat jouw generatie iedereen altijd bij ras of religie benoemt. In mijn tijd was dat nog niet zo. Wij vonden dat religies naast elkaar konden bestaan en je ras deed er niet toe” (104). Dan zou *In alle steden* zich over ongeveer één generatie afspelen – pakweg 2050, dus.

De locatie wordt niet genoemd, maar zinnen als “We moesten met het veer naar Station Kruislaan in de D-wijk” (103) doen, met de verwijzing naar de Nederlandse naam van een station, vermoeden dat het in ieder geval een Nederlandse stad is. Bovendien is het misschien ook een hint dat de bedoelde stad Amsterdam is: daar ligt treinstation Science Park aan de Kruislaan (waaraan overigens ook bus- en tramhalte Kruislaan ligt) praktisch aan het water.

De maatschappij van *In alle steden* lijkt dus geschoeid op onze maatschappij, met enkele essentiële aanpassingen. De wereld in *In alle steden* deelt een geschiedenis met de echte wereld en speelt zich af in een relatief nabije toekomst.

Wenselijkheid van de non-existente maatschappij

Alle informatie die de lezer krijgt over de maatschappij van *In alle steden* komt van hoofdpersoon Bennie. Hij vertelt in ik-vorm grotendeels chronologisch over ongeveer een jaar uit zijn leven, met flashbacks naar zijn jeugd, scholierentijd en eerste baantjes. Bennie is opgegroeid in de F-wijk. Hij lijkt ondanks tegenslagen op te klimmen en werkt op een gegeven moment zelfs in de C-wijk, maar zijn idealisme en alcoholisme zorgen ervoor dat hij ontslagen wordt en weer afzakt

naar de F-wijk. Hij laat zich echter niet uit het veld slaan. De laatste zin van de roman is tekenend; als Bennie door het Blauwkorps van straat geplukt wordt om in het zwaarste programma van De Verbetering gegooid te worden denkt hij: “En ik lag daar onder die jas, stukgebeten door de vlooiën en met het vuil van dagen op mijn huid, en dacht: het loopt goed met me af” (250). Bennies leven hangt van ongeluk en rampspoed aan elkaar, maar hij blijft er manisch van uitgaan dat het allemaal wel goedkomt. De flaptekst van de roman noemt hem een “rasoptimist”.

Die tegenstelling in het personage van Bennie maakt het soms moeilijk de wenselijkheid van de gepresenteerde maatschappij vast te stellen. Zijn de tegenslagen die Bennie te verduren krijgt te danken aan de maatschappij of aan hemzelf? Enerzijds is Bennie immers optimistisch en vindt hij ook daadwerkelijk steeds weer baantjes. Daar staat tegenover dat hij ook vaak zijn onvrede uit over het systeem en de oneerlijkheid waarop rijkdom verdeeld is. Bijvoorbeeld als hij zoekt naar een zwart baantje bij het rondreizende circus:

Toch, ik kon het niet nalaten zo nu en dan te denken, wie er nou geld en tijd heeft om zo’n hele avond naar een bij elkaar geraapte leeuw te gaan kijken en hoe het komt dat sommige mensen geld hebben voor popcorn terwijl anderen de mais nog niet half de kolf af krijgen.

171

Of als hij kerstbomen verkoopt in wijk A of B: “Alhoewel het me bepaald aan het denken kon zetten hoe de ene mens niet gelukkig is zonder blauwspaar waar een ander blij is met een gekookt aardappeltje” (94). Dergelijke bedenkingen worden vaak herhaald in vergelijkbare citaten; de twijfel ligt er net zo dik bovenop als Bennies optimisme. Van beide is de oprechtheid soms moeilijk in te schatten. Bovendien is Bennie de enige verteller: de hele roman is door hem gefocaliseerd. Is het dus een onwenselijke maatschappij, of weet Bennie gewoon niet hoe hij met het leven om moet gaan?

Mijn interpretatie neigt naar het eerste, en dat komt grotendeels door de eufemistische namen die veel nieuwe instanties hebben. Er is bijvoorbeeld een Ministerie voor Volksvertrouwen, waar alle digitale communicatie gecontroleerd doorgenomen wordt op verdachte gesprekken; het vertrouwen is dus ver te zoeken. Bennie krijgt op een gegeven moment de stempel “Specifiek Persoon”, wat van hem een soort paria maakt: hij komt nergens meer aan legaal werk. De Verbetering is een *Clockwork Orange*-achtige martelmethode: “Zijn nachtmerries virtueel voor hem afspelen, niet van echt te onderscheiden, zodat hij geteisterd en gepijnigd beter weten zou” (p. 195). Deze eufemismen doen sterk denken aan George Orwells *1984* waarin vergelijkbare tegenstrijdigheden tussen instantie en titel zijn, zoals het Ministerie van Defensie dat “Ministry of Peace” heet. Het zal dan ook geen toeval zijn dat het motto van *In alle steden*

ontleend is aan die roman: “It was not by making yourself heard but by staying sane that you carried on the human heritage” (7). In het licht van dit motto valt Bennies optimisme misschien te interpreteren als de enige manier om te overleven in zijn rotte wereld. Hoewel hij steeds verder afglijdt en de tegenslagen zich opstapelen, is de enige mogelijke houding ongebreideld positivisme. Dat optimisme neemt niet weg dat het met Bennie steeds slechter gaat. De maatschappij in *In alle steden* is voor Bennie dus impliciet onwenselijk, ook al grijnst hij zichzelf overal doorheen.

Het is lastig om een volledige vergelijking te maken met de maatschappelijke positie van lezers in het Nederland van 2019, omdat Bennie met name de onderkant van de maatschappij laat zien. Maar de delen die Bennie ons laat zien, zijn beduidend slechter: F en G zijn krottenwijken waar politiegeweld aan de orde van de dag is. Als Bennie weer in wijk F beland is beurt hij zichzelf op met de gedachte: “Bij vergelijking met de juiste mensen had ik het toch uitstekend gedaan, want vier muren en een dak dat niet van golfplaat was” (p. 54). Zelfs wijk C, wat toch in de bovenste helft van het spectrum zit, is toegang tot menselijke basisbehoeften als schoon drinkwater niet gegarandeerd: “Verbruikte je te veel energie of water dan knipte er zo een rood licht aan boven je deur en stopte het een uur of wat met stromen uit de kraan,” (p. 25). Niet alleen wordt je verbruik dus gecontroleerd en aan banden gelegd door de staat, ook wordt sociale controle aangemoedigd doordat het rode licht je “schuld” laat zien aan alle burens. Als we ervan uitgaan dat de bevolking evenredig over de wijken is verdeeld, kunnen we dus stellen dat zeker ruim 70% van de bevolking (5 op de 7, tot en met wijk C) regelmatig zonder water of stroom zit. Tegelijkertijd framet de roman dergelijke schendingen van het mensenrecht positief: deze sociale controle is dé manier om een maatschappij in het gareel te houden en samen te zorgen dat er genoeg water en energie blijft voor iedereen. Hoewel de situatie in de stad van *In alle steden* sec bezien dus wellicht minder positief is dan de maatschappelijke positie van de gemiddelde Nederlandse lezer, laat de roman zelf een oordeel in het midden.

Beroep op de lezer

Door de hierboven uiteengezette ambiguïteit van de roman is het niet altijd even duidelijk wat je als lezer moet vinden. Het thema – determinisme, een dubbeltje wordt nooit een kwartje – wordt uitgebreid behandeld, maar er wordt niet expliciet een kant gekozen. Wel door hoofdpersoonage Bennie (“Niks dan sloppen en slopen in de G, maar geef de mensen betere huizen en ze zullen zich anders gedragen. Wij zijn een kameleon van onze omgeving,” p. 78), maar uit de keuzes die hij in zijn leven maakt blijkt dat hij niet per se als lichtend voorbeeld dient. Is het de bedoeling dat je medelijden hebt met Bennie om zijn situatie, of dat je hem en zijn gebrek aan daadkracht,

zelfbeheersing en ondernemendheid verfoeit? Er is veel ruimte voor de lezer om daar zelf invulling aan te geven. De voorgespiegelde toekomstige maatschappij van *In alle steden* speelt niet echt een hoofdrol in de roman. De stad waar Bennie in woont lijkt meer een achtergrond voor zijn verhaal en overpeinzingen, dan een handvat om kritiek te leveren op onze huidige maatschappij. De lezer wordt niet echt aangespoord tot actie; hoogstens tot reflectie op zijn eigen leven, ongeacht de maatschappij.

Ontvangst

Op het stofomslag van de roman staat: “*In alle steden* is een vrolijke dystopie over een wereld waarin het recht van de sterkste geldt.” Uitgeverij Meulenhoff presenteert het boek dus zelf als een dystopie.

In de vijf recensies van Weverlings roman waarin de term “dystopie” voorkwam, bestaat er ook geen twijfel over dat deze roman in het genre past: *In alle steden* is een “opbeurende dystopie,” (Rob Schouten in *Trouw*, 2017), een “vrolijke dystopie” (Koen Eykhout in *Dagblad de Limburger*, 2017) of zelfs de “zoveelste dystopie” (Jeroen Vullings in *Vrij Nederland*, 2018). Ook zijn de recensenten het erover eens dat de maatschappij die *In alle steden* laat zien, níét wenselijk is. Jann Ruyters schrijft in *Trouw*: “De wereld om [Bennie] heen is tot een illusieeloos pragmatisme vervallen,” vol “negativisme en cynisme” (Ruyters, 2018). Vullings noemt de voorgespiegelde toekomstige wereld “nachtmerrieachtig” (Vullings, 2018) en Schouten vindt de maatschappij van *In alle steden* “naargeestig” (Schouten, 2017).

Op Bol.com staan vijf recensies van lezers, waarvan slechts twee meer dan een paar woorden lang zijn. Geen enkele recensie gebruikt het woord “dystopie”, maar er wordt wel gerept van “een toekomst die angstaanjagend is” (Leentjebuurt, 2017). Ook op Hebban.nl staan vijf recensies; drie daarvan noemen de roman dystopisch. Een Hebban-lezer noemt de in de roman gepresenteerde maatschappij “allesbehalve aantrekkelijk” (Doms, 2018). Zowel professionele als de lekenrecensenten noemen klassiekers uit het genre, zoals Orwells *1984*.

Opvallend is dat de recensenten de voorgespiegelde werkelijkheid als negatief opvatten, hoewel uit mijn analyse bleek dat in de roman zelf een oordeel moeilijk aan te wijzen is.

5. Rob van Essen – *De goede zoon* (2018)

Analyse

De goede zoon van Rob van Essen verscheen in oktober 2018 bij Atlas Contact. In mei 2019 won *De goede zoon* de Libris Literatuurprijs. De roman vertelt over een hallucinante reis naar het zuiden die de naamloze ik-figuur onderneemt samen met een vriend van veertig jaar geleden. Onderweg haalt hij herinneringen op aan zijn pas overleden moeder. *De goede zoon* is verteld vanuit ik-perspectief in tegenwoordige tijd. De enige uitzondering zijn de pro- en epiloog, die suggereren teksten uit een medisch archief te zijn, en een paar alinea's helemaal op het eind die gefocaliseerd worden door een robot. Wegens de nadruk op de ik-verteller maak ik in dit hoofdstuk een analyse met de focus op die naamloze ik-figuur.

Paginanummers in dit hoofdstuk verwijzen naar Van Essen (2018), tenzij anders aangegeven.

De dystopie van *De goede zoon*

Ruim twee-derde van *De goede zoon* speelt zich af gedurende één week in een zeer nabije toekomst. De rest speelt in de jaren 80 en 90 van de 20^e eeuw. De geschiedenis in *De goede zoon* lijkt vergelijkbaar met de onze, met een paar kleine uitzonderingen. Er zijn gebeurtenissen en personages in het verleden van de ik-figuur die sterk doen denken aan onze wereld, maar andere, Donald Duck-achtige namen dragen. Bijvoorbeeld de ontvoering van Freddy Heineken in de jaren 80: in *De goede zoon* heet de ontvoerde biermagnaat Henry Batavier (221). Een ander voorbeeld is de zen-meditatiecursus die de ik-figuur heeft gevolgd bij ZenZin, opgericht door Wobke Wobkema (188). In onze wereld kun je dergelijke cursussen volgen bij Zen.nl, onder leiding van Rien Ritskes. Deze namen binnen het universum van *De goede zoon* zijn dus zeer vergelijkbaar met, maar niet identiek aan de “echte” namen. Het is een alternatief universum, dat op kleine punten verschilt van het onze. Omdat de geschiedenis zo vergelijkbaar is, richt ik mij in deze analyse alleen op de delen van de roman die niet in het verleden afspelen: de mogelijke dystopie zit hier in de toekomst.

De hoofdpersoon is zestig. In het midden van de jaren 80 werkte hij een jaar voor een instantie die het Archief heet (23). Zijn tijd bij het Archief is veertig jaar geleden (15), dus *De goede zoon* speelt zich af in het midden van de jaren 2020. Er zijn zelfrijdende elektrische auto's en een soort smartphones die palio's heten. In bejaardenhuizen en hotels (en vast op meer plekken, maar die worden niet genoemd) werken “robo's”. Het basisinkomen is ingevoerd omdat er dankzij die robo's weinig werk is voor mensen. De zelfrijdende auto die de ik-figuur twee dagen lang vervoert heet Jérôme en bezit ver ontwikkelde intelligentie, emoties en antropomorfische

eigenschappen: “[Jerôme] ziet de pelgrims niet die hem tegemoet komen en rijdt ze als kegels omver zonder vaart te minderen, zonder het zelfs maar te merken want al die tijd verbijst hij zijn tranen” (355). Tot slot is het in deze toekomst mogelijk om iemands herinneringen te bewerken: je kunt herinneringen planten, aanpassen of verwijderen, mits je de juiste apparatuur hebt.

Er wordt gesuggereerd dat er droogte heerst in deze toekomst: “Ik voel me fris, er was water vanochtend, en waterdruk, ik heb kunnen douchen” (258). Bovendien zijn er grote bosbranden in delen van Europa (337). Om wat voor reden dan ook zijn niet alle voedingsmiddelen goed te verkrijgen; zo drinkt men namaak-koffie en is de ik onder de indruk als het ontbijtbuffet van een hotel uitzonderlijk overdadig blijkt: “[Z]e hebben zelfs bananen” (145).

Wenselijkheid van de non-existente maatschappij

De ik-figuur van *De goede zoon* voelt zich niet thuis in de wereld waarin hij leeft: “De afgelopen jaren heb ik me gepasseerd gevoeld wanneer ik keek naar jongere generaties die er opeens toe deden” (210). Dat ontheemde lijkt meer samen te hangen met zijn eigen leeftijd dan met de dystopische wereld: hij noemt het nu waarin hij leeft ook stevast “de toekomst”. Een hoofdstuk met herinneringen aan de jaren 80 wordt bijvoorbeeld afgesloten met: “Ik geloof dat ik het wel zo’n beetje heb zo, wat jammer is, ik zou liever nog wat doorzeuren over die tijd, ik heb geen zin om terug te keren naar de toekomst” (137). Door middel van het motto, een citaat uit de film *Blade Runner* (1982), wordt een parallel getrokken naar een wereld die veel explicieter dystopisch is: het universum van *Blade Runner* is duister en viezig, de mensheid leeft in krotten en er bestaan robot-huurlingen. In vergelijking daarmee valt de wereld in *De goede zoon* dus reuze mee.

Het is de vraag hoe betrouwbaar de verteller is. Er wordt gesuggereerd dat hij mentale problemen had en depressief was, en dat hij niet een jaar in een klooster heeft gewerkt voor een geheime dienst (zoals hij zelf zegt), maar in die periode opgenomen is geweest (199-200); hij voert hele gesprekken met zijn psycholoog, hoewel die jaren eerder overleden is (196-204). De ik heeft ook paranoïde trekjes, bijvoorbeeld als hij anderen ervan verdenkt hem heimelijk op de proef te stellen: “Misschien was het een persoonlijkheidstest en ben ik gezakt” (56). Het is dan ook best een opluchting voor de ik als blijkt dat hij zijn hele leven in de gaten is gehouden door een geheime Dienst – als dat echt waar is, althans. Tot slot wekt de ik-verteller af en toe de indruk dat het allemaal een verhaal is dat hij verzint: “Ik leg het maar even uit, ik wil deze wereld goed oproepen, zodat ik het zelf ook allemaal voor me zie” (146) en (over een tv-aflevering die hij schreef): “[I]k heb sommige namen veranderd en het verhaal naar de toekomst verplaatst” (66) – net als deze roman dus, die zich afspeelt in 2025 en vertelt over Henry Batavier. Daarnaast geeft hij aan dat hij graag “Agatha Christie-achtige verhalen” verzint (232); het plot van deze roman draait om het terugvinden van de diamanten die voor de Batavier-ontvoering als losgeld zijn

betaald, wat behoorlijk Christie-esk aandoet. En als de ik op een gegeven moment op het punt staat in een gastenboek te schrijven in een minuscule museum in Parijs, denkt hij:

[I]k zou hier alles willen schrijven wat me is overkomen, en misschien doe ik dat ook wel, vanaf de ingeslikte ruzie in de Albert Heijn tot hieraan toe, (...) en ik beschrijf wat ik heb meegemaakt en hoe ik hier ben gekomen, en alles wat nog gaat gebeuren verzint ik erbij.
211

Na deze passage komen de raarste hoofdstukken, met bijvoorbeeld pelgrims die vieze liedjes zingen uit de jeugd van de ik-verteller (“Ze zingen over de kut van mijn moeder, ze klinken vermoeid, alsof de boodschap hen verveelt en ze liever zouden zwijgen” p. 333). Daarnaast worden zinsneden soms letterlijk herhaald door verschillende personages in verschillende hoofdstukken: “[L]aten we hem verzekeren van een werkkring, dan heeft hij tenminste iets om van te leven, dan schrijft hij die boeken er maar naast” denkt de ik-verteller verbitterd over zichzelf op p. 251; zes pagina’s verder zegt personage Lennox “Dus we dachten: laten we hem verzekeren van een werkkring, dan heeft hij tenminste geld om naar de slager en de groenteboer te gaan, die boeken schrijft hij er dan maar naast”. Dat versterkt het idee dat de tweede helft van de roman is verzonden door de ik-verteller.

De ik-verteller noemt de “toekomst” waarin hij leeft onwenselijk. Hoewel er geen instantie is die expliciet tegen die visie van de ik-verteller ingaat, zijn er veel signalen dat de lezer de verteller moet wantrouwen. Hij is geen betrouwbare autoriteit, want hij is misschien gek en verzint dingen, en ook vooral omdat hij heimwee heeft naar vroeger:

Wij zijn een tussengeneratie, wij zijn volwassen geworden in een wereld zonder mobiele telefoons en pc’s en al die dingen, wij hebben nog op typemachines zitten werken, pas op ons dertigste moesten we eraan geloven – we doen volop mee maar ons leven is het nooit helemaal geworden.
p. 163

Het *lijkt* alsof hier een dystopie wordt gepresenteerd, maar uit de tekst blijkt dat de onwenselijkheid van de maatschappij voor het ik-personage vooral voortkomt uit hemzelf en zijn afkeer tegenover die veranderende maatschappij, en niet uit de wereld om hem heen. De wereld is niet per se dys- of eutopisch.

De non-existente maatschappij in verhouding tot Nederland in 2019

Het is duidelijk dat een wereld met droogte, bosbranden en tekort aan voedingsmiddelen een stuk minder wenselijk is dan het Nederland waar wij in leven – voor zover die situatie niet al werkelijkheid is. Tegelijkertijd is er in *De goede zoon* belangrijke vooruitgang geboekt op technologisch vlak die ervoor zorgt dat mensen niet meer hoeven te werken om de economie draaiende te houden. Robo's in de zorg zijn een succes: "Een paar weken eerder had ik gezien hoe drie demente hoogbejaarden om een zorgrobo heen stonden en haar zachtjes *aaïden*, met bijna krachteloze handen en met blij glimlachjes, steeds weer die oude vingers die over dat afhanginge bont gleden" (18). Ondanks de pessimistische manier waarop die technologische veranderingen geframed worden (het voorgaande citaat gaat namelijk verder: "ik vond dat op de een of andere manier eng, iets voor een nachtmerrie of een horrorfilm," p. 18), valt te beargumenteren dat zulke technologie vanuit ons perspectief in 2019 een vooruitgang betekent. Robots knappen het vuile en gevaarlijke werk op en de mens heeft zijn handen vrij om van het leven te genieten. In vergelijking met het Nederland van 2019 is de wenselijkheid van de maatschappij in *De goede zoon*, voor zover die uit de roman naar voren komt, dus niet onverdeeld negatief.

Beroep op de lezer

De maatschappelijke situatie is maar een klein onderdeel van *De goede zoon*. De grote verhandelingen gaan over de herinneringen van de ik aan zijn moeder en aan vroeger. Het belangrijkste onderwerp lijkt de veranderende tijd en de rol van het individu (maar ook de mensheid) daarin; dat het "nu" in de roman vanuit ons bezien over vijf jaar is, is niet heel relevant. Het dystopische element lijkt vooral te komen door het standpunt van de ik-verteller, maar zijn vertelling is niet helemaal geloofwaardig.

Er wordt geen expliciet appel gedaan op de lezer: hij wordt niet uitgedaagd om in opstand te komen of om zijn eigen dagelijks leven kritisch te bekijken. Er worden niet actuele technologische kwesties als privacy gethematiseerd, zoals in bijvoorbeeld *Slaap zacht, Johnny Idaho* gebeurt. De dystopie wordt niet ingezet om de lezer bewust te maken van beangstigende ontwikkelingen of dreigende situaties. Kortom: de lezer wordt niet opgeroepen tot actie.

Ontvangst

Op de achterkant van *De goede zoon* staat dat de wereld in de roman "dystopische trekken vertoont". Het woord wordt dus door uitgever Atlas Contact zelf gebruikt in de paratekst.

De professionele recensenten betwisten niet dat de roman een dystopie is: Thomas van den Bergh noemt de roman in *HP/De Tijd* bijvoorbeeld een "dystopische *road novel*" (Van den Bergh, 2018). Ook in het juryrapport van de Libris Literatuurprijs wordt de term gebruikt, als wordt

besproken hoe in *De goede zoon* het eind van de literatuur in zicht is: “Een dystopisch beeld” (Bussemaker et al., 2019).

Van *De goede zoon* verschenen 15 recensies op Bol.com en 28 op Hebban.nl. Twee van de Bol-recensenten noemen het boek dystopisch. Een schrijft: “Of er van een ‘dystopie’ gesproken kan worden, is aan de lezer om te bepalen” (nspolstra, 2018). In de Hebban-recensies wordt in totaal acht keer een aan “dystopisch” verwante term gebruikt (eigenlijk negen, maar de laatste is een recensie die eveneens op Bol.com verscheen). Eén van de recensenten op Hebban noemt de roman met enige terughoudendheid dystopisch: “Tijdens het samenstellen van het 'eindoordeel' van de (Libris)leesclub met dit boek discussieerden (kort) over of de toekomst in dit boek apocalyptisch, dystopisch, Orwelliaans of angstaanjagend was. We kwamen uit op sinister” (IJerman, 2019). Bij de overige zeven is die twijfel niet. Desalniettemin is het opvallend dat negentien van de recensies op Hebban.nl de roman dus niet letterlijk in verband brengen met de dystopie, ondanks het gebruik van die term door de uitgever.

6. Conclusie

Samenvattend

Dit werkstuk draait om de hoofdvraag: Hoe manifesteert het genre van de dystopische roman zich in de Nederlandse literatuur na 2010, afgaande op de analyse van een drietal exemplarische romans? Om die vraag te beantwoorden stelde ik ten eerste een definitie op van dystopische literatuur; een dystopische roman gaat over een non-existente maatschappij die wordt gepresenteerd als niet of minder “verlangbaar” dan de maatschappij waarin de auteur en beoogde lezer zich bevinden. Vervolgens legde ik drie romans langs die definitie. Daarbij lette ik op vier aspecten of deelvragen: wat de voorgespiegelde utopie is, of die utopie wordt gepresenteerd als wenselijk of niet, hoe de non-existente maatschappij zich verhoudt tot de maatschappelijke positie van de lezer en in hoeverre de roman te lezen valt vanuit het oogpunt van Abrams’ *pragmatic theories*. Tot slot bekeek ik de ontvangst van de romans.

Slaap zacht, Johnny Idaho (2015) van Auke Hulst speelt zich in een technologisch verder gevorderde nabije toekomst (tussen 2015 en 2025), op een eiland in de Stille Oceaan waar door multinationals een controlestaat is opgericht. Deze maatschappij wordt door de personages geïnterpreteerd en voorgesteld als onwenselijk, omdat menselijkheid en individualiteit opgegeven worden ten behoeve van economische vooruitgang. Ook vanuit het perspectief van Nederland in 2019 is de wereld in *Slaap zacht* niet “verlangbaar”. De roman snijdt actuele thema’s aan, zoals surveillance, privacy en de macht van digitale technologie; in die zin wordt de lezer opgeroepen om kritisch te zijn over onze huidige maatschappij. Uitgeverij Ambo|Anthos noemt *Slaap zacht* niet een dystopie. Professionele recensenten die de term gebruiken vinden niet unaniem dat de roman een dystopie is. Hoewel sommigen van de twintig leken-recensenten *Slaap zacht* in verband brengen met boeken als *1984* en *Brave New World* en de gepresenteerde toekomst onwenselijk noemen, bestempelt slechts één van hen de roman expliciet als dystopisch.

De maatschappij van *In alle steden* (2017) van Aukelien Weverling speelt zich rond 2050 af. Technologie is iets verder gevorderd maar dat heeft niet de bovenhand; belangrijker is de nieuwe indeling van steden in aparte wijken voor verschillende lagen van de bevolking. Onder het bewind van het Verenigd Christendom zorgt deze scheiding van de klassen voor intolerantie en racisme. Ik-verteller Bennie heeft kritiek op de maatschappij maar blijft optimistisch over zijn eigen kansen, ook als hij letterlijk in de goot ligt. De wereld van *In alle steden* is beduidend slechter dan het Nederland van 2019, ook al lijkt de roman zelf een oordeel in het midden te laten. Door Bennies dubbele houding en tegelijk zijn eigen onverantwoorde gedrag is het niet duidelijk of de roman een activistische boodschap op de lezer over wil dragen, en welke dan. Bovendien speelt de voorgespiegelde toekomst niet echt een hoofdrol in de roman; als er al wordt

aangestuurd op actie van de lezer, dan eerder in de vorm van reflectie op zijn persoonlijke leven en keuzes dan op de maatschappij waarin hij zich bevindt. Meulenhoff noemt *In alle steden* “een vrolijke dystopie”. De vijf professionele recensies die de roman in verband brengen met de term dystopie, vinden dat predicaat ook alle vijf van toepassing. Drie van de acht leken-recensenten die een recensie schreven van meer dan een paar woorden noemen *In alle steden* dystopisch.

De goede zoon (2018) van Rob van Essen speelt rond 2020. Er is wat technologische vooruitgang, waarvan een zelfrijdende auto met een volledig eigen karakter het opvallendste voorbeeld is. Er is een basisinkomen ingevoerd omdat het meeste werk gedaan wordt door robots. Daarnaast lijkt er droogte en schaarste te heersen. De naamloze ik-verteller besteedt weinig aandacht aan de wereld om hem heen, dus het beeld dat de lezer krijgt van de maatschappij in 2020 is beperkt. De ik-verteller is onbetrouwbaar en er wordt gesuggereerd dat hij deze toekomst verzonnen heeft; desalniettemin is duidelijk dat hij die zelf onwenselijk vindt. De gepresenteerde wereld is niet per se dystopisch. Dat de verteller het wél een dystopie vindt, ligt vooral aan zijn afkeer van de nieuwe wereld en heimwee naar vroeger. In vergelijking met een lezer uit 2019 is de voorgespiegelde maatschappij niet alleen negatief: droogte en tekorten zijn onwenselijk, maar de rest van de verder gevorderde technologie (AI, robots, medische ingrepen) lijkt vanuit ons huidige perspectief een vooruitgang. De roman roept niet op tot lezersactie; hoogstens tot reflectie over de verhouding tussen mens en robot. Uitgever Atlas Contact noemt de wereld in de roman er een met “dystopische trekken”. De professionele recensenten zijn het daarmee eens. Ongeveer één op de drie leken-recensenten gebruikt de term ook.

Concluderend

Op basis van een kleinschalig, kwalitatief onderzoek als dit is het lastig om algemene uitspraken te doen over het genre. Een definitief antwoord op de probleemstelling, “Hoe manifesteert het genre van de dystopische roman zich in de Nederlandse literatuur na 2010”, is dus niet te geven. Wel is er een aantal conclusies te trekken, waarbij ik de vier deelvragen weer als leidraad neem.

Alle drie de romans passen binnen de door mij opgestelde definitie van dystopische literatuur, *De goede zoon* op het randje. De romans schetsen non-existente maatschappijen – deelvraag één – die tot op zekere hoogte worden gepresenteerd als niet-verlangbaar – deelvraag twee. De mate waarin de maatschappijen als verlangbaar worden gepresenteerd verschilt: *Slaap zacht*, *Johnny Idaho* lijkt het minst verlangbaar, en voldoet daarmee het meest aan de definitie die ik opstelde. Bij de andere twee romans was er meer ruimte voor twijfel over de wenselijkheid van de maatschappij vanuit het perspectief van een Nederlandse lezer in 2019, zo bleek uit de derde deelvraag. In *In alle steden* is er plek voor twijfel omdat de ik-verteller niet onverdeeld negatief is over zijn maatschappij; in *De goede zoon* kan er bij de lezer twijfel ontstaan juist doordat de ik-

verteller alleen negatief is, soms ogenschijnlijk ongegrond. De vierde deelvraag betrof het pragmatische aspect van de romans. *In alle steden* en *De goede zoon* zijn niet uitzonderlijk geëngageerd: de dystopie is vooral achtergrond. *Slaap zacht, Johnny Idaho* draagt een meer activerende boodschap. Het pragmatische aspect was geen onderdeel van mijn definitie van dystopische literatuur; dat *De goede zoon* en *In alle steden* hier laag scoren heeft dus geen gevolg voor hun dystopische status. *Slaap zacht, Johnny Idaho* wordt als enige van deze drie door de uitgever niet gepresenteerd als dystopie. De andere twee romans worden door de uitgever wel dystopisch genoemd, en de lezer pikt dat dan ook op. Niet alleen de professionele lezers maar ook de leken-recensenten gebruiken de term. Bij *In alle steden* en *De goede zoon* gebeurt dat in ongeveer één van de drie leken-recensies, bij *Slaap zacht* slechts één keer in plusminus twintig recensies.

Tot slot twee observaties die buiten de vier onderzochte aspecten vielen, maar misschien juist daarom opvielen:

Alle drie de romans spelen in de toekomst, hoewel ik vaststelde dat een setting in de toekomst niet essentieel is voor een dystopische roman. Het zijn ook geen verre, bizarre toekomst: de maatschappijen die de romans laten zien verschillen helemaal niet zo veel van de onze. Ze zijn non-existent, maar op het nippertje. Hoewel er afwijkingen zijn is het duidelijk dat vooral veel hetzelfde is: de verhalen gaan over moderne mensen in stedelijke gebieden die gebruik maken van veel en vergevorderde technologie. Het zijn nogal geloofwaardige toekomst, zonder exotische dingen als aliens of onontdekte planeten.

Bovendien is het opvallend dat alle drie de romans gebruik maken van een ik-verteller; *Slaap zacht, Johnny Idaho* slechts gedeeltelijk, maar wel bij het (als we de titel mogen geloven) belangrijkste personage. De ik-vertellers vinden de maatschappij waarin ze wonen niet prettig, en dat kleurt het verhaal dat ze vertellen. “De onbetrouwbaarheid van een dergelijke verteller wordt in de hand gewerkt door zijn dubbele rol als personage én verteller” schrijven Herman & Vervaeck (2009, p. 132). Bij het vaststellen van de ideologie die de roman wil overbrengen, moet er dus een verschil gemaakt worden tussen de belevende ik die hier het verhaal vertelt, en de instantie daarboven: de geïmpliceerde auteur (“[D]e bron van het geheel van normen en opvattingen dat de ideologie van een tekst vormt” Herman & Vervaeck, 2009, p. 24). Dat de naamloze ik-verteller uit *De goede zoon* zijn wereld als verwerpelijk ziet, betekent niet dat de geïmpliceerde auteur dat ook vindt: “De geïmpliceerde auteur hoeft helemaal niet dezelfde ideologie te hebben als de personages of de verteller” stellen Herman & Vervaeck (2009, p. 24). Bij alle drie deze romans is de keus gemaakt voor een ik-verteller, een vertelinstantie die zich bij uitstek leent voor onbetrouwbaarheid. En bij alle drie de romans ontstaat dan ook de vraag in

hoeverre de verteller betrouwbaar is. Johnny Idaho blijkt, gefocaliseerd door Gerson, een psychiatrisch patiënt; Bennie is zo optimistisch dat het verdacht wordt; de ik-verteller uit *De goede zoon* verzint dingen of is gek – of allebei. Er lijkt bij alle drie de verhalen frictie te zijn tussen de vertellende instantie en de geïmpliceerde auteur: de ik-verteller wordt gecorrigeerd door de instantie daarboven. Daardoor blijkt dat je als lezer misschien niet de meningen van de ik-verteller voor zoete koek moet nemen. Misschien is het optimisme van Bennie onterecht, en is zijn wereld een dystopie. En misschien is het pessimisme van de ik-verteller uit *De goede zoon* ook onjuist, en is zijn wereld zo erg nog niet. De discrepantie tussen ik-verteller en geïmpliceerde auteur vraagt om een achterdochtige lezer.

De Nederlandse dystopie wijkt dus niet af van de definitie die ik opstelde op basis van internationale literatuur, maar zoekt ook niet de grenzen van het genre op. De setting van de drie romans is redelijk uniform: persoonlijk, stedelijk en in een nabije toekomst. Opvallend is dat de roman die volgens mijn definitie het meest dystopisch is – *Slaap zacht, Johnny Idaho* – in de kritiek het minst met de term in verband wordt gebracht. Dat *De goede zoon* door velen wel een dystopie wordt genoemd strookt ook niet per se met mijn bevindingen. Hoewel mijn onderzoek niet laat zien of de *term* populair is of het *genre*, is duidelijk dat recensenten niet met een vastomlijnde definitie van “het dystopische” werken. Bij het opstellen van mijn definitie stelde ik vast dat er veel genres zijn die verward worden met dystopieën, zoals SF en toekomstromans. Het is goed voor te stellen dat recensenten – met name niet-professionele lezers – niet uitgebreid hebben nagedacht over de term dystopie en dientengevolge toekomstromans en SF aanzien voor dystopieën, hoewel de genres verschillen in kenmerken en geschiedenis. Daarom is het van belang, zeker voor mogelijk toekomstig wetenschappelijk onderzoek, om de termen goed gedefinieerd te hebben, om verwarring en verwatering te voorkomen.

Het zou interessant zijn om te kijken of de door mij gesignaleerde tendensen zich vertonen in andere Nederlandse dystopische romans, en of er romans verschenen zijn die volgens mijn definitie dystopisch zijn, maar door recensenten niet zo worden opgevat. Een vergelijkbaar onderzoek naar dystopieën uit andere niet-Angelsaksische landen zou bovendien beter kunnen laten zien of wat dit werkstuk signaleert uitgesproken Nederlands is, of ook in dystopische literatuur uit andere landen speelt. Daarnaast zou het interessant zijn om te kijken of een presentatie als dystopie door de uitgever van invloed is op de ontvangst. Idealiter doorzoekt een geavanceerde robot alle Nederlandstalige romans die verschenen in de afgelopen vijftig jaar om vast te stellen of niet alleen de *term* populairder is geworden, maar ook het genre zelf. Of dat een utopie of dystopie zou zijn laat ik in het midden.

7. Literatuurlijst

Primaire literatuur

Essen, R. van (2018). *De goede zoon*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Atlas Contact.

Hulst, A. (2015). *Slaap zacht, Johnny Idaho* [5^e druk]. Amsterdam: Ambo|Anthos.

Weverling, A. (2017). *In alle steden. Als koningen en honden*. Amsterdam: Meulenhoff.

Secundaire literatuur

Abrams, M. H. (1953) *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*.
New York: Oxford University Press.

Baccolini, R. & Moylan, T. (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.

Baccolini, R. (2004). The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction. *PMLA*, 119(3), 518-521.

Barthes, R. (1981). De dood van de auteur. *Raster*, 1981(17-20), 38-44.

Basu, B., Broad, K.R. & Hintz, C. (2015). *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. New York: Routledge.

Bergh, T. van den (6 november 2018). Verzoening met het onbegrijpelijke. *HP/De Tijd*,
geraadpleegd op 19 mei 2019 via <http://literom.nbdbibliion.nl/literom>

Buenen, E. (2014). Een sprankje hoop in een verschrikkelijke wereld. Over dystopische Young Adult-literatuur. *Literatuur zonder leeftijd*, 28, 25-52.

Bussemaker, J., Boven, E. van, Bousset, S., Muus, D. & Possel, P. (6 mei 2019). Juryrapport winnaar Libris Literatuur Prijs 2019. Geraadpleegd op 1 juni 2019 via
<https://www.librisprijs.nl/2019-juryrapport-winnaar>

Claeys, G (Ed.). (2010) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge:
Cambridge University Press.

Claeys, G. (2017). *Dystopia. A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.

Decelle, A., Faems, A. & Sintobin, T. (Eds) (2009). *Paradijzen van papier. Utopie in de Nederlandse literatuur*. Leuven: Peeters.

Doms, G. (4 januari 2018). Dystopie met hardvochtige positivo als protagonist. Geraadpleegd op 14 mei 2019 via <https://www.hebban.nl/recensies/guy-doms-over-in-alle-steden>

Eykhout, K. (19 september 2017). Vrolijk pessimisme in kansloze wijken. *Dagblad de Limburger*,
geraadpleegd op 14 mei 2019 via <http://literom.nbdbibliion.nl/literom>

Gerber, R. (1955). *Utopian Fantasy*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Herman, L. & Vervaeck, B. (2005). *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Vantilt.

- Kulche, P. (2018). Meerderheid websites overtreedt privacywet. Geraadpleegd op 1 juni 2019 via <https://www.consumentenbond.nl/internet-privacy/meerderheid-websites-overtreedt-privacywet>
- Latham, R. (2014) *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Leentjebuurt. (31 oktober 2017). Mooi maar angstaanjagend. [Reactie op Bol.com]. Geraadpleegd op 14 mei 2019 via <https://www.bol.com/nl/p/in-alle-steden/9200000075963662/>
- Loesje26 (14 maart 2015). Johnny Idaho, dit boek vraagt om lezers! [Reactie op Bol.com]. Geraadpleegd op 14 mei 2019 via <https://www.bol.com/nl/p/slaap-zacht-johnny-idaho/9200000030108153/>
- Miller, L. (2010). Fresh Hell. What's behind the boom in dystopian fiction for young readers? Geraadpleegd op 14 februari 2019 via <https://www.newyorker.com/magazine/2010/06/14/fresh-hell-2>.
- Moylan, T. (2000). *Scraps Of The Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. New York: Avalon Publishing.
- Muus, D. (8 januari 2015). Grauwe levens. *Het Parool*, geraadpleegd op 14 mei 2019 via <http://literom.nbdbibliion.nl/literom>
- nspoelstra (7 november 2018). Een blik op de toekomst. [Reactie op Bol.com]. Geraadpleegd op 14 mei 2019 via <https://www.bol.com/nl/p/de-goede-zoon/9200000095178320/>
- Roberts, A. (2016). *The History of Schience Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Roberts, A. (2006). *Science Fiction*. New York: Routledge.
- Ruyters, J. (3 november 2018). Wint de taal of toch het verhaal? *Trouw*, geraadpleegd op 14 juni 2019 via <http://literom.nbdbibliion.nl/literom>
- Schouten, R. (14 februari 2015). Upside, Downside, Midlevel. *Trouw*, geraadpleegd op 14 mei 2019 via <http://literom.nbdbibliion.nl/literom>
- Schouten, R. (23 september 2017). Niks dan goede moed. *Trouw*, geraadpleegd op 14 mei 2019 via <http://literom.nbdbibliion.nl/literom>
- Thomas, P. (2016). Lezen over morgen: Nederlandstalige toekomstliteratuur door de ogen van de lezer. *Spiegel der letteren*, 58(3), 351-375.
- Tower Sargent, L. (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), 1-37.
- Trousseau, R. (1999). *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Brussel: Éditions de l'université de Bruxelles.
- Viera, F. (2010). The concept of Utopia. In G. Claeys (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 3-27). Cambridge: Cambridge University Press.
- Vullings, J. (1 januari 2018). De stem van de vrijheid. *Vrij Nederland*, geraadpleegd op 14 mei 2019 via <http://literom.nbdbibliion.nl/literom>

Weijers, N. (2018). De beste boeken van 2018. *De Groene Amsterdammer*, 142(51-52), p. 132-137.

Weijts, G. (2016). *Erg hè?* Geraadpleegd op 14 februari 2019 via <https://www.groene.nl/artikel/erg-he>

Ijzerman, E. (5 mei 2019). Teveel taai. Geraadpleegd op 19 mei 2019 via <https://www.hebban.nl/recensies/ellen-ijzerman-prowisorio-over-de-goede-zoon>