

EDITH BRUGMANS

## *Brave New World* als spiegel voor moderne mensen

### DE IRISSCAN EN IRIS

In een oogwenk kun je door de douane komen op Schiphol. Tenminste, als je de paspoortcontrole links laat liggen en je iris laat scannen. Het is 'een grenspassage waarbij je je identificeert via state-of-the-art biometrie', weet RTL.<sup>1</sup>

Wat voor soort identificatie gebeurt hier? Ogenschijnlijk gaat het slechts om een numerieke identificatie waarbij een individu als deze ene wordt onderscheiden van talloos veel miljoenen. De irisscan realiseert unieke numerieke herkenning, zodat gegarandeerd is dat individu 1 en niet 2, 3 ...n de grens passeert. Bij deze registratie wordt een persoon herleid tot zijn iris, en die iris tot uniek identificatiemateriaal.

De numerieke identificatie is in Zamyatins *We* (1921) letterlijk doorgevoerd; de inwoners van de ideale staat hebben unieke codes die in hun polsbanden gegraveerd zijn. Als een individu zijn polsband kwijt is, belandt hij in de illegaliteit. De nummering wijst dus op de staatsmacht om de wettigheid van het gaan en staan van individuen te regelen. In onze echte werkelijkheid is illegaliteit het lot van de *sans papiers*, vreemdelingen die hun paspoorten hebben verloren of weggegooid of opgegeten om uitzetting naar het land van herkomst te voorkomen. Ook hier gaat het om staatscontrole en net zoals gecodeerde polsbanden zijn genummerde paspoorten zwakke schakels in het controlesysteem. De irisscan biedt veel meer zekerheid. De kans op kwijtraken of kwijtmaken van het identificatiemateriaal is hier praktisch nihil, hoewel niet helemaal uitgesloten want af en toe hoort men toch vertellen over een mens die

zijn ogen uitsteekt, omdat hij, door schaamte overmand, geen aanblik meer verdraagt. Maar misschien is zo'n tragische persoon inderdaad slechts een verdichting en biedt de irisscan het realistische beeld van onze staat die zijn grenzen en zijn ingezetenen welhaast feilloos kan controleren.

De oorzaak van deze ontwikkeling ligt in de verdergaande technische beheersing van de mens. Technieken worden ontwikkeld, men spreekt terecht van technische vooruitgang. Maar deze ontwikkeling reflecteert de techniciteit van de mens zelf, zoals heel duidelijk blijkt bij de irisscan. Hier is techniek geen extern instrument en geen manipulatie van uitwendige werkelijkheid, maar wezenlijk deel van de mens zelf. Techniciteit blijkt van meet af aan ingelijfd in de mens. De vraag is dus niet of mensen de wereld van de techniek kunnen inruilen voor het rijk van de natuur, want zo iets is menselijkerwijs niet mogelijk. De vraag is wel in naam waarvan mensen, met hun onuitroeibare techniciteit, zich ten goede of ten kwade keren.

Deze thematiek wordt fantastisch uit de doeken gedaan in de fictie die gewijd is aan de beschrijving van en kritiek op de technologisch hoogontwikkelde cultuur, de zogeheten utopische en dystopische literatuur. Wat deze literatuur mijns inziens uiteindelijk vertelt is metonymisch aan te duiden in termen van 'iris'; het gaat erom dat wij een iris niet enkel moeten zien als een biometrisch datum, maar ook als Iris, de naam die de dichter geeft aan de regenboog tussen mensen en goden. Volgens de hedendaagse techniek staat iris voor numerieke identificatie en staatscontrole, volgens de dichter is Iris de bode van het transcendentale woord. Ik zal betogen dat de dystopische literatuur juist door te fictionaliseren, te romantiseren en te dichten over de techniciteit van de mens, de numerieke identificatie aanklaagt en de waardigheid van de mens in naam van het transcendentale woord verdedigt.

In deze bijdrage komen slechts enkele boeken uit het genre ter sprake. De meeste aandacht gaat uit naar de

klassieker *Brave New World* uit 1932 (hierna aangehaald als *BNW*). Dit werk wordt op enkele punten vergeleken met een vroegere klassieker, *We*, geschreven door Evgeny Zamyatin en gepubliceerd in 1921. Verder wordt af en toe verwezen naar *Oryx and Crake* (hierna *OC*), in 2003 gepubliceerd door Margaret Atwood, en te zien als een hedendaagse variant op *Brave New World*. Deze ficties zijn alle drie dystopisch, en de eerste problematiek die aan bod komt betreft dan ook de vraag *hoe* deze dystopische literatuur de technologisch hoogontwikkelde samenleving ten tonele voert. De volgende vraag is dan *waarom* volgens deze literatuur die geavanceerde maatschappij een 'slechte plaats' is. Voor deze kwestie doe ik een beroep op een vierde dystopische roman, *The Road*, van Cormac McCarthy, gepubliceerd in 2006 en succesvol verfilmd in 2009.<sup>2</sup>

#### LITERAIRE VERBEELDING VAN DE TECHNOLOGISCH GEPERFECTIONEERDE SAMENLEVING

De belangrijkste figuratie waarmee dystopische literatuur werkt, is het antagonisme, de figuur bij uitstek om dialectisch denken te stimuleren. Laten we eens kijken hoe dit loopt in *Brave New World*. De titel verwijst naar de aan Shakespeares *The Tempest* (v,i) ontleende kwalificatie die het personage John the Savage geeft aan de moderne geciviliseerde eenheidsstaat. Deze staat draait om 'Community, Identity and Stability'. Het is een stabiele, eenvormige gemeenschap dankzij de ordening van de leden in vijf klassen, van alpha's tot epsilon-morons, die elk hun eigen activiteitenpakket hebben. De activiteiten zijn ingedeeld in tot in de puntjes geprogrammeerde arbeid en vrijetijdsbesteding, zodat elke handeling op efficiënte wijze bijdraagt aan de instandhouding van het grote geheel, de wereldstaat. Alle leden zijn dus gelijkelijk nuttig, terwijl de epsilons niet veel meer kunnen dan de volautomatische liften bedienen en de alpha's de scholen managen.

De wereldstaat is verdeeld in tien beschavingsblokken, voor het West-Europese blok is Londen de hoofdstad. Dit blok wordt geleid door Mustapha Mond. De tegenpool van de beschaafde wereld, maar wel deel van de ene wereldstaat, is het natuurreserveaat. Daar leven de technologisch achterlijken, de wilden. Voor de beschaafden is een tripje naar het reserveaat een exclusief uitje dat niet voor iedereen weggelegd is. In de technocratische beschaving is op politiek niveau democratie vervangen door autocratie, de markteconomie heeft plaatsgemaakt voor planeconomie, het rechtssysteem dient het staatsapparaat. Privacy bestaat niet of nauwelijks.<sup>3</sup>

De instituties van de beschaafde wereld zijn uiterst effectief omdat zij niet alleen werken via externe regelgeving en machtsuitoefening, maar aansluiten op mensen die van binnenuit gedetermineerd worden; de wereldstaat is ontwikkeld op basis van genetische en psychologische technologie. In laboratoria worden de robotachtige soorten mensen gemaakt en opgekweekt. De verdere vorming vindt plaats door gedragstraining en gedragsconditionering op basis van subliminale bewustzijnstraining. Zo leren kinderen slapend dat het veel beter is om kapotte kleren te vervangen door nieuwe in plaats van te verstellen: 'Ending is better than mending' is een levensles die duizenden malen door de speakers in de slaapzalen klinkt. Dit motto blijkt toepasselijk op meer dan kleding alleen, het geldt het individuele bestaan zelf. Want langdurig lijden door ziekte, geleidelijke aftakeling door ouderdom en de daarbij horende zorg zijn geëlimineerd. Alle inwoners leven gezond, comfortabel, sterk en potent tot hun einde daar is. Dat einde heeft de vorm van een kort sterfproces in *The Park Lane Hospital for the Dying*, een ziekenhuis met een enorm plezierige sfeer, iets tussen een eerste klas hotel en een snoezelpaleis in.<sup>4</sup> De overledenen worden gecremeerd en daarbij wordt 98 procent van de gasuitstoot gerecycled voor kunstmest. Vervolgens worden nieuwe exemplaren robotmensen uit de laboratoria afgeleverd.

Door de technische productie van robotmensen en de gegarandeerde potentie is seks uitsluitend een vorm van lust. Seksuele uitingen worden van kinds af aangeleerd en gestimuleerd en eenkennigheid wordt daarbij niet getolereerd. Eros is seks en seks is lustbeleving die ieder toekomt, dus ieder heeft de plicht om hiertoe anderen te gebruiken en zichzelf te laten gebruiken.

Het institutionele en geografische antagonisme tussen natuurreservaat en beschaving wordt versterkt door een historisch antagonisme. De beschaafde wereld rekt in jaren Ford, een jaartelling die alweer zes eeuwen geleden inging na het christelijke tijdperk. Voor de beschaafden is die christelijke periode een prehistorie die goeddeels uit het collectieve geheugen verdwenen is; de christelijke kruisen zijn door een eenvoudige onthoofding vervangen door T-beelden. Binnen de beschaafde wereld is van historische ontwikkeling nauwelijks nog sprake, omdat na wat aanloopproblemen (in het begin van het Fordtijdperk vonden nog politieke onlusten plaats) een punt van stabiliteit is bereikt waar continuïteit belangrijker is dan verdere vooruitgang. De wereldleider zorgt ervoor dat nieuwe wetenschappelijke hypothesen onbekend en onuitgewerkt blijven en dat oude geschriften, Shakespeares tragedies bijvoorbeeld, in de vergetelheid zijn geraakt. De leider bewaart dergelijke potentieel revolutionaire teksten achter slot en grendel. In het natuurreservaat daarentegen tiert de geschiedenis welig. Allerlei oude gebruiken en traditionele verhalen leven onder de bevolking en de persoonlijke levenstijd wordt geëerd in *rites de passage*, bijvoorbeeld van kind naar volwassene.

In OC en *We* vinden we soortgelijke tegenstellingen. In OC zijn de perfect geregelde compounds afgescheiden van 'pleeblands' en natuur, het historisch besef is volledig gericht op toekomstige technologische prestaties. In de 'pleeblands' heersen achterhaalde toestanden, de gezichten van de mensen bijvoorbeeld zijn onregelmatig, soms misvormd: 'the faces were a far cry from the regularity of

the compounds. There were even bad teeth.<sup>5</sup> De technocratische Ene Staat in *We* is een glazen wereld waar alles en iedereen zichtbaar is. Deze is door een groene muur afgescheiden van een natuurlijke wereld. De stabiliteit van de Ene Staat wordt bedreigd door pogingen een revolutie te ontketenen en daarmee geschiedenis te maken.<sup>6</sup>

De institutionele, geografische en historische antagonismen tussen de moderne beschaving en de ouderwetse wildernis komen tot leven door het handelen en de karakters van de personages. Daartoe worden drie soorten personages opgevoerd: de representanten van de beschaving, die van de wilde natuur en de grensoverschrijdende figuren. Deze laatste, de migranten, zijn het spannendst omdat zij de dynamische en potentieel revolutionaire kracht van het antagonisme belichamen, ze belichamen als het ware de negatieve dialectiek. In *BNW* maken Lenina en Bernard Marx een toeristisch uitstapje naar het reservaat *Malpais* waar zij John the Savage en zijn moeder Linda ontmoeten. Zij nemen hen mee naar de beschaving; John als attractieve troef waarmee Bernard zijn negatieve functiebeoordelingen hoopt te keren – en ook de moeder Linda, die vroeger per ongeluk bij een reisje in het reservaat is achtergebleven, kan niet opnieuw achtergelaten worden. De komst van Linda en John ontketent een geweldige sensatie in de stabiele gemeenschap. Het antagonisme komt tot een hoogtepunt in de harde confrontatie tussen John en de wereldleider, als Mustapha Mond de zegeningen van de technologisch gecontroleerde maatschappij telt en John the Savage die samenleving aanklaagt met Shakespeares klaagzangen en wijsheden, en ervoor kiest om die heerlijke nieuwe wereld de rug toe te keren.

De antagonistische structuur wordt ook op stilistisch niveau aangebracht. In *BNW* wordt het moderne karakter van de nieuwe wereld stilistisch sterk gemaakt met name in het derde hoofdstuk, waar de tekst bestaat in een collage van spreekwoorden. Slogans en motto's worden herhaald, en afgewisseld met flarden van gesprekken. Doordat

de gesprekken aan flarden gescheurd zijn, resteren slechts gemeenplaatsen, nog meer spreekwoorden dus, die alle het heil van de staat omroepen. Daartegenover staat het archaische taalgebruik van John. Hij ontleent zijn betekenaars deels aan Shakespeares oeuvre want dat was het geschrift waardoor hij leerde lezen. De dialectiek komt tot stand als de betekenaars uit Johns universum betekenisloos blijken te zijn in Lenina's wereld – bijvoorbeeld, een voorzichtige verliefde toenaderingspoging van John wordt door Lenina verstaan als een weigering in te gaan op haar uitnodiging tot seks. Ik zal verderop een passage citeren over dit misverstand. In de omgekeerde richting gaat het niet zozeer om betekenisloosheid als wel om protest, want John leert heel wat van de moderne taal, maar hoe meer hij doorkrijgt waar deze op slaat, hoe meer hij tegen die betekeniswereld in opstand komt.

Margaret Atwood gebruikt in *OC* veel neologismen, contaminaties en 'spellingspelletjes' om het vervreemdende karakter van de nieuwe wereld te schetsen. Bijvoorbeeld, *wolvogs* zijn beesten die wolven en honden ineen zijn; *pigoons* de varkens/racoonen waarin de transplantatieorganen worden gekweekt; *pleeblands* laat zich lezen als een samentrekking van 'plebs' en 'land', en is de naam voor het platteland waar de sociaal zwakken wonen, dus buiten de compounds; het bedrijf in verjongingsproducten waar Jimmy een tijdje werkt als copywriter voor het pr-materiaal heet *ANooYoo* ('A New You'); het laboratorium waarin Crake de nieuwe mensensoort maakt heet *Paradice* met een *c* zodat het paradijs hier een ijzelijke plek is,<sup>7</sup> enzovoort. Atwoods woordspelingen zijn vernuftig, en de tekst verraadt dat de auteur zich geamuseerd heeft met het bedenken van die vernuftigheden, maar ze zijn niet altijd even geslaagd.

In Zamyatins *We* valt vooral het onaffe van de zinnen op. Deze syntactische eigenaardigheid stileert de ambivalentie van de hoofdpersoon,  $\Delta$ -503, want die onaffe zinnen zijn de zijne.<sup>8</sup> Het verhaal is geschreven in logboekvorm,

elk hoofdstuk begint met de titel *Conspectus*: 'de blik', de gezichtskring, het geziene, het opmerkelijke.  $\Delta$ -503 is gevangen in de totalitaire, glazen staat die strak geleid wordt door de Benefactor en tegelijk snakt hij naar de vrijheid. Zijn geheime logboek van opmerkelijkheden getuigt van dit conflict tussen gevangenschap en vrijheid. Het antagonisme tussen de beschaving en de natuurlijke wereld komt in de onafgemaakte zinnen naar voren als literaire vorm voor de vertwijfeling van  $\Delta$ -503 en wijst erop dat hij niet weet welke kant hij uit wil.<sup>9</sup>

Maar het dominante stilistische kenmerk is de symboliek of metaforiek. De personages in *We* worden aangeduid met wis- en scheikundige symbolen...  $\Delta$ -503: Delta staat voor driehoek, I voor de vlijmscherpe lijn, S beeldt de schaduwachtige, zwavelig duivelse spion uit en is het wiskundig symbool van de integraal (de taak die  $\Delta$ -503 eigenlijk moest uitvoeren maar waartegen hij verzet pleegt, S verraadt hem en integreert hem daardoor alsnog in de staat); O-90 suggereert het nulpunt van de moeder, en ook de rondte van de cirkel die dan weer gevoegd is bij de 90 die op een rechte hoek duidt, zodat de onmogelijke figuur van de rechthoekige cirkel wordt gesymboliseerd.<sup>10</sup>

In *BNW* vinden we de al genoemde T-symbolen van het Fordisme, die in de plaats gekomen zijn van de christelijke kruisen, terwijl 'Ford' zelf verwijst naar de vernieuwingen in het industriële productieproces die in het begin van de 20ste eeuw werden gerealiseerd. Henry Ford (1863-1947) was namelijk de grondlegger van de Ford-autoindustrie. De Ford T, geproduceerd tussen 1908 en 1927, was het beroemdste model. De vernieuwingen in het productieproces betroffen standaardisatie van het product, automatisering, opdeling van de arbeidstaken in de *assembly line*. Het Fordisme symboliseert zodoende de hegemonie van de technologische cultuur en de ondergang van de christelijke cultuur.

Typisch voor de dystopieën over de technologisch ge-perfectioneerde samenleving is het totaliserende karakter



van deze symboliek of metaforiek. Alle details die worden gepresenteerd, zijn symbolisch geladen, op een nogal gemakkelijk herkenbare manier. Daardoor krijgen deze verhalen een *allegorisch* karakter. En zoals dat gaat met allegorieën, juist door het continu optreden van de symboliek wordt het verhaal als geheel gekunsteld en lijdt de poëtische kwaliteit onder het gewicht van verbale en cerebrale spitsvondigheden.

Er is dus een drievoudige kunstmatigheid. Allereerst als onderwerp: technologische perfectie. Vervolgens in het vocabulaire: het gemaakte van de nieuwe woorden om die nieuwe wereld te beschrijven. En tenslotte in de vorm van de allegorie. Door deze opgevoerde kunstmatigheid wordt de tekst grotendeels zelf een sterke tegenpool van de 'natuurlijke wereld'.

De tekst als zodanig brengt dan ook een verdere antagonistische configuratie tot stand, namelijk in de relatie tussen de lezer en zijn echte werkelijkheid, meer bepaald, zijn maatschappij. De lezer wordt maatschappijkritisch gemaakt door deze romans waarin de technologische utopie vervalt van eutopie naar kakotopie of dystopie. De romans bieden een vooruitblik op de mogelijke uitkomsten van actuele tendensen en verlangens in de echte, hedendaagse maatschappij. De boodschap van deze romans is daarmee duidelijk. De lezer leert dat de technologische vooruitgang die gerealiseerd kan worden door de wezenlijke, interne techniciteit van de mens verder te exploiteren, kan leiden tot een wereldstaat waarin 'community, identity and stability' gegarandeerd zijn en waarin iedereen comfortabel kan leven, maar dat daarvoor een hoge prijs moet worden betaald.

DE MORAAL VAN HET VERHAAL:  
MAATSCHAPPIJKRITIEK VANUIT LIEFDE

Welke prijs wordt betaald? Hoofdstuk 17 van *BNW* ver-schaft daarover duidelijkheid: alles wat John the Sa-vage claimt en wat in de technologisch gecontroleerde staat wordt gemarginaliseerd en bespot... kunst, religie, filosofie, wetenschap, kortom de hogere intellectuele en creatieve activiteiten van mensen worden geofferd. In *We* wordt dit motief heel expliciet toegespitst als, na een op-stand van enkelen tegen de door de Benefactor beheerste mathematisch-technologisch georganiseerde staat, de wachters bevel krijgen een megaoperatie uit te voeren, namelijk het verwijderen van de imaginatio-kwabben uit de hersenen. In *OC* wordt op hetzelfde motief gevarieerd. De hoogontwikkelde gentechnologisch gemanipuleerde maatschappij kent nog wel instituten voor kunsten en let-teren, maar deze zijn in alle opzichten in verval, en steken mager af bij de schitterende, prestigieuze en luxueuze la-boratoria voor genetische studies.

Het tweede offer dat gebracht wordt betreft de aarde en alles wat Moeder Natuur voortbrengt. De wilde natuur is geografisch gescheiden van de beschaving, zoals we al zagen; in de beschaafde staat zijn natuurlijke stoffen ver-vangen door synthetische.

Maar het belangrijkste offer lijkt toch de liefde te zijn, want de auteurs dramatiseren hun verhalen over de tech-nologisch geperfectioneerde staat door de plot op te bou-wen langs het handelen inzake een tot mislukken gedoem-de verliefdheid. John the Savage valt voor Lenina, maar hij deinst terug voor haar seksuele gulheid die helemaal con-form de regels van Ford is maar indruist tegen zijn roman-tische, door Shakespeare gevoede ziel. Het misverstand van deze verliefdheid komt grappig tot uitdrukking in het volgende fragment, waar Johns Shakespeare-taal (gecur-siveerd, EB<sup>11</sup>) en Lenina's techno-taal botsen. Hij bekent dat hij alles voor haar wil doen, zelfs vloeren dweilen, want

'some kinds of baseness are nobly undergone' (The Tempest 111,1). Verbouwereerd wijst zij op het bestaan van stofzuigers en epsilon-morons om die te bedienen. Dan vervolgt het verhaal:

'How much I love you, Lenina,' he brought out almost desperately.

An emblem of the inner tide of startled elation, the blood rushed up into Lenina's cheeks. 'Do you mean it, John?'

'But I hadn't meant to say so,' cried the Savage, clasping his hands in a kind of agony. 'Not until... Listen, Lenina; in Malpais people get married.'

'Get what?' The irritation had begun to creep back into her voice. What was he talking about now?

'For always. They make a promise to live together for always.'

'What a horrible idea!' Lenina was genuinely shocked.

'*Outliving beauty's outward with a mind that doth renew swifter than blood decays.*' [Troilus and Cressida 111,ii]

"What?"

'It's like that in Shakespeare too. "*If thou dost break her virgin knot before all sanctimonious ceremonies may with full and holy rite...*" [The Tempest IV,i]

'For Ford's sake, John, talk sense. I can't understand a word you say. First it's vacuum cleaners; then it's knots. You're driving me crazy.' She jumped up and, as though afraid that he might run away from her physically, as well as with his mind, caught him by the wrist. 'Answer me this question: do you really like me, or don't you?'

Maar John blijft Lenina's seksuele gunsten afwijzen en gaat ten slotte zelfs zo ver dat hij zichzelf geselt om zijn begeerte naar haar te boven te komen.

In *We* zijn de rollen omgekeerd: Δ-503, die nagenoeg geïntegreerd is in Benefactors staat, wordt verliefd op I-330,

een fascinerende schoonheid die toegang heeft tot de oude wereld achter de groene muur. Misschien komt zij daar wel vandaan? Ook I-330 weigert zich te conformeren aan de seksuele gedragsregels van de staat en speelt het spel van verleiding en verlangen zodat  $\Delta$ -503 steeds meer in haar ban komt. Ook deze verliefdheid loopt verkeerd af.

In OC raakt Jimmy zijn geliefde Oryx kwijt aan zijn vriend Crake, die haar gebruikt als virusdrager om de oude soort mensen uit te roeien en plaats te maken voor de Crakers, wezens die zijn gemaakt volgens de gentechnologische programma's van Crake.

De fatale liefdesgeschiedenissen onderstrepen nog eens het dystopische karakter van de wereld waarin de eros gesublimeerd is tot een seksualiteit die de schijn heeft van permissiviteit maar in werkelijkheid volledig geprogrammeerd is door het systeem – het type programmering dat Marcuse in *One-dimensional Man* uitlegt als 'repressieve desublimatie'.<sup>12</sup> De romantische verhaallijn in de dystopische literatuur wijst erop dat de auteurs vooral willen tonen dat de kwalijke kanten van hypertechnologie het hart van de mensen raken.

Komen we met deze offers van intellectualiteit, creativiteit, natuur en liefde aan het totaal van de prijs die wordt betaald voor de technologisch geperfectioneerde staat? Als dit het geval is, dan suggereert deze literatuur het ethische inzicht dat lijden aan kwaad en fouten noodzakelijk is voor menswaardig leven. De moraal van het verhaal is dan een argument vanuit de lijdensethiek.

### *Argument vanuit lijdensethiek*

Het argument laat zich zo als volgt construeren. In de geperfectioneerde staat is het lijden uitgeschakeld, de robotachtigen in *BNW* bijvoorbeeld lijden niet aan het zoeken naar waarheid, schoonheid, goedheid, liefde. Maar de robotachtigen zijn niet echt beter af, zoals blijkt uit hun ontmaskering door de 'nobele wilde'. Dus een ethiek

van het lijden is noodzakelijk voor een menswaardige samenleving. Anders geformuleerd, de dystopische literatuur waarin de techniciteit van de mens wordt uitgewerkt tot een technologisch gedomineerde wereld, huldigt het standpunt dat die wereld mensenwaardig is. Deze literatuur onderbouwt dit standpunt, via beschrijvingen van die wereld en het contrast met wilde natuur en vooral via fatale liefdesgeschiedenissen, met het argument dat de technologische wereld geen plaats heeft voor lijdensethiek.

Toch is deze duiding van de moraal van het verhaal mijns inziens onvoldoende, want onvolledig. Er is namelijk een tweede type liefde dat fataal is volgens de dystopische literatuur. Dit is de liefde tussen ouders en kind.

In de drie dystopieën van *BNW*, *We* en *OC* is het ultieme wapenfeit van de nieuwe wereld het maken van kinderen in laboratoria. Het duidelijkst is dat in *BNW*, omdat het boek opent met een rondleiding door het productielaboratorium en peuterschool. De Director of Hatcheries and Conditioning legt aan ijverig noterende studenten uit hoe de kinderen gemaakt worden en hoe ze hun eerste conditioneringen krijgen en hij maakt en passant duidelijk dat 'vader' en 'moeder' hilarische, zelfs obscene woorden zijn geworden. Ook de ommekeer in het verhaal wordt geconstrueerd via de kind-ouderliefde, want John the Savage komt in opstand tegen de staat aan het sterfbed van zijn moeder Linda. Hij vindt haar sterven vernederend omdat ze met het roesmiddel soma niet enkel van haar lijden wordt verlost, maar ook van haar stervensbesef. Maar waarom komt hij juist dan in opstand? Toch niet omdat hij zijn moeder pijn wil laten lijden? Wat is hier aan de hand?

Varianten op het thema vinden we in *OC* en *We*. Jimmy's moeder loopt weg uit de compound, gaat ondergronds in verzet, Jimmy wordt voortdurend ondervraagd en hij komt pas echt in opstand als hij op de hoogte wordt gebracht van de executie van zijn moeder. In *We* wordt O-90 door Δ-503 bevrucht, terwijl hij eigenlijk verliefd is op I-330. O-90 weet dat ze geen dag meer mag leven als de wachters ont-

dekken dat ze zwanger is, omdat haar zwangerschap niet geprogrammeerd is. Ze vraagt  $\Delta$ -503 om hulp en hij slaagt erin om haar via I-330 te laten ontsnappen naar de oude natuurlijke wereld, achter de groene muur. Dus ook al gaat  $\Delta$ -503 te gronde in het systeem van Benefactor, zijn verzet leidt er wel toe dat de moeder en zijn kind elders overleven.

Blijkbaar is de cruciale vraag dan deze: als niet de partnerliefde maar de kind-ouderliefde motiveert tot opstand tegen de hypertechnologische totalitaire staat, wat is dan de bijzondere kracht van kind-ouderliefde?<sup>13</sup>

### *Argument vanuit biowetenschappen*

Een eerste mogelijk antwoord komt uit de biowetenschappen. De lezer van *BNW* kan de indruk krijgen dat Huxley een lans wil breken voor natuurlijke evolutie en meer specifiek voor natuurlijke procreatie. Dat beoogt Huxley echter niet, zoals blijkt uit *BNW Revisited* (1958). Daar bespreekt hij de problematiek van overbevolking en betoogt hij dat de vrije samenleving slechts kan voortbestaan als op wereldschaal geboortecontrole wordt ingevoerd, omdat overbevolking dreigt te leiden tot een totalitaire dictatuur. Huxley gaat evenwel voorbij aan de vraag of geboortecontrole totalitaire trekjes kan hebben. Ook wijst hij op de dysgenetische effecten van vooruitgang in de gezondheidszorg. Wanneer door medicijnen en medisch ingrijpen steeds meer kinderen, ook de zwakkere, in leven blijven, ontstaat er een ‘progressive contamination of the genetic pool’ die de hele menselijke soort kan verzwakken.<sup>14</sup> Huxley lijkt ambivalent: enerzijds pleit hij voor natuurlijke selectie, anderzijds doet hij een beroep op farmaceutica voor geboortecontrole. In een interview in 1958 houdt hij het op ‘een balans’ tussen geboortecontrole en natuurlijke evolutie.

In studies over dystopische literatuur wordt de kind-ouderliefde nauwelijks gethematiseerd, meestal gaat de aandacht uit naar maatschappijkritische, politiektheore-

tische en geschiedfilosofische interpretaties. Uitzonderingen zijn Richard Posner en Mary Theis. Posner wijst erop dat anti-gezinsbeleid niet inherent is aan totalitarisme, de variant van totalitaire pro-gezinspolitiek komt immers ook voor, zeker in onze echte werkelijkheid.<sup>15</sup> Theis gaat in op de cruciale positie van de moeder in de dystopische literatuur en noteert: ‘Stereotypically essentialist representations of women parallel the domination of Mother Nature by technologically enabled totalitarian states.’<sup>16</sup> Ze betoogt dat de moeder staat voor de waarden van natuurlijke biologische creativiteit en primaire opvoeding in de private sfeer. Daarmee wordt volgens haar de moeder ingezet als een bio-ethische frontlinie tegen totalitaire technologie en politiek.

Ik denk dat het biowetenschappelijke of bio-ethische argument niet voldoende is, omdat het niet uitlegt waarom, in de drie dystopieën die ons hier interesseren, de kind-ouderliefde motiveert tot verzet tegen het totalitarisme van de technologische rationaliteit. Een overtuigender argument is te ontwikkelen vanuit een vierde dystopische roman, *The Road*, door Cormac McCarthy.

### *Argument vanuit christelijk geloof*

*The Road* beschrijft hoe een vader met zijn zoon naar het zuiden loopt in de hoop daar wat warmte te vinden. Want de wereld is koud aan het worden, de infrastructuur is kapot en degenen die nog leven, schuwen geen geweld in hun strijd om te overleven. De moeder gaat niet mee. Geconfronteerd met de toenemende, uitzichtloze chaos en de verschrikkingen, besluit ze haar leven te beëindigen. De vader gaat op weg met zijn zoon, want, zegt de vader bij zichzelf over zijn zoon: ‘If he is not the word of God God never spoke’.<sup>17</sup> De vader vertelt keer op keer aan zijn zoon dat zij de goeden zijn, dat zij geloven in het beslissend verschil tussen goed en kwaad, dat zij ‘het vuur dragen’, dat zij dus niet zo ver zullen zinken dat ze anderen doden en

opeten om zelf te overleven. Als zijn zoon vraagt waarom hij zich zo veel moeite getroost om hem te beschermen, antwoordt de vader: 'My job is to take care of you. I was appointed to do that by God.'<sup>18</sup> Op een dag vraagt de zoon aan zijn vader wat hun langetermijndoelen zijn. Dan volgt deze dialoog:

What?

Our long term goals.

Where did you hear that?

I dont know.

No, where did you?

You said it.

When?

A long time ago.

What was the answer?

I dont know.

Well. I dont either. Come on. It's getting dark.<sup>19</sup>

Het antwoord op deze vraag naar de langetermijndoelen lijkt uit te blijven. Het verhaal eindigt met de dood van de uitgeputte vader, en de opname van de zoon in een gezin van andere goede mensen, bij een andere moeder en vader en andere kinderen. Maar hoe zij dan verder gaan, of waarheen, dat vertelt het verhaal niet meer.

Kan duidelijker gezegd worden dat het voor mensen gaat om de wijze waarop zij onderweg zijn en niet om een einddoel waarover ze niets weten? In dit boek neemt de vader de taak op zich zijn zoon te leren dat de eer van de mens afhangt van het geloof in het transcendente goede. Hij ontkent niet dat sommige mensen kwaad doen, hij verbergt niet voor zijn zoon dat sommigen gruwelijk handelen, zelfs letterlijk medemensen opeten om zelf te overleven. Desondanks houdt hij vol dat mensen eervol worden als ze geloven in het goede. Hij stelt het goede voor als transcendent en genereus, als iets dat zich aanbiedt om mensen te begeleiden. De vader geeft onderweg het ge-



loof in dit goede door aan zijn zoon. Het geloof wordt in zekere zin ook beloond doordat zij onderweg toch steeds weer iets te eten vinden, al zijn het verdroogde appels of verschraalde champignons, maar het wordt niet beloond met een aankomst in een hemelse warmte.

In deze roman zie ik een indringende literaire verbeelding van de ouder-kindliefde waarbij vrij expliciet de goddelijke incarnatie als prototype van die liefde wordt onderkend. Volgens dit prototype is de mens vanwege zijn verbondenheid met God absoluut eerbiedwaardig; bijgevolg is kannibalisme een groot kwaad. Volgens hetzelfde prototype is de band tussen ouder en kind iets heiligs, waarbij het gegeven-zijn van het kind beaamd dient te worden als een conditie die tot vreugde, dankbaarheid en ontzag stemt zoals ook het gegeven-zijn van de ouder een conditie is die tot vreugde, dankbaarheid en ontzag stemt. Het christelijke model van de kind-ouderliefde waarbij God zelf als ouder en kind bestaat, is een voorbeeld voor de manier waarop de ene mens, als een ouder, het geloof in en de zorg voor het goede doorgeeft aan de andere mens, als aan een kind. Het is een model voor een traditie van het goede, het schematiseert de overtuiging dat het goede te zien is als gezelschap van mensen, in de tijd en in de wereld.

Het komt mij voor dat dit argument verklaart waarom de geperfectioneerde technologische staat als een onmenselijke wereld wordt weggezet in dystopische literatuur. Huxley, Zamyatin en Atwood suggereren dit argument als ze niet de fataal aflopende partnerliefde maar de pervertering van de kind-ouderliefde kiezen als scharniermoment waardoor de slechtheid van de geperfectioneerde staat aan het licht komt.<sup>20</sup>

LITERAIRE STILERING VAN DE  
KIND-OUDERLIEFDE: BIJZONDERE  
INTERTEKSTUALITEIT

De dystopieën *BNW*, *We*, *OC* suggereren het argument vanuit christelijke liefde niet alleen in de wending van de plot, maar ook in de vorm van de tekst, meer bepaald in de opmerkelijke vorm van intertekstualiteit die deze werken vertonen. Terwijl bij gewone intertekstualiteit fragmenten uit andere teksten worden verwerkt in de hoofdtekst, is het bijzondere hier dat grote klassiekers gebruikt worden. We zagen al hoe in *BNW* Shakespeare de tegenstem is voor de geprogrammeerde technotaal en hoe de wereldleider oude verboden boeken, 'Bibles, poetry – Ford knew what' in een kluis bewaart. In *OC* spookt Shakespeare ook door het hoofd van Jimmy; in *We* wordt verwezen naar Schiller, Poesjkin en Dostojevski; in alle drie en in *The Road* wordt gerefereerd aan de bijbel.<sup>21</sup>

De keuze van citaten uit of verwijzingen naar teksten die gerekend worden tot de literaire canon, is een literaire vormtechniek waardoor de voorliggende tekst als het ware zijn ouders en voorouders erkent. Deze intertekstuele vorm waardoor de teksten zich bekennen tot vaderen moederteksten uit de geschiedenis van de literatuur is mijns inziens de formele herhaling van het inhoudelijke motief van de kind-ouderliefde.

Deze formeel literaire erkenning van het literaire ouderschap reikt verder naar het begrip van een transcendentiaal woord. Nemen we daarbij de betekenis van ouder-kindliefde die we hierboven aanduidden, namelijk het doorgeven van geloof in en zorg voor het goede, dan resoneert deze betekenis in dit type intertekstualiteit: door de erkenning van het literaire ouderschap, roepen dystopische teksten de traditie op van het woord dat goedheid of godheid heet.

Hier verschijnt het belangrijkste wapen van de dystopische literatuur in het verzet tegen de technologisch geperfectioneerde, alles controlerende staat. Dit wapen is de

literatuur zelf, de taal van mooie goede woorden. Dystopische literatuur beschrijft dat de wezenlijk technische mens niet ontaardt in totalitarisme en barbarij zolang de wezenlijk talige mens openstaat voor literatuur die herinnert aan het transcendentale woord.

#### NOTEN

- 1 Privium irisscan, [www.rtl.nl](http://www.rtl.nl); geraadpleegd op 20 juni 2010.
- 2 Aldous Huxley, *Brave New World and Brave New World Revisited*, New York, Harper, 2005; Yevgeny Zamyatin, *We*, London, Hesperus Press, 2009; Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, New York, Random House, 2003; Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Random House, 2006. Met dank aan mijn collega Sebastiaan Garvelink voor de leestips. Voor een biografie van Huxley, zie Nicholas Murray, *Aldous Huxley. An English Intellectual*, London, Abacus, 2002.
- 3 De institutionele aspecten worden goed besproken door Posner. Zie: R.A. Posner, 'Orwell versus Huxley: Economics, Technology, Privacy and Satire', in: *Philosophy and Literature*, 2000, 24, p. 1-33.
- 4 De verpleegster die John verwelkomt, legt uit: 'We try to create a thoroughly pleasant atmosphere here, something between a first-class hotel and a feely-palace...', *BNW*, p. 180.
- 5 *OC*, p. 288.
- 6 De kwestie van de historiciteit wordt uitvoerig geanalyseerd door Fredric Jameson. Zie: F. Jameson, 'Progress versus Utopia: Or, Can We Imagine the Future?', in: *Science Fiction Studies*, vol. 9, no. 2, Utopia and Anti-Utopia, 1982, p. 147-158.
- 7 Victoria Strauss ziet in 'Paradice' een verwijzing naar 'dice' en daarmee naar de gedachte dat God niet, maar de mensheid wel dobbelt. Zie Victoria Strauss, Review of *Oryx and Crake*, [www.sfsite.com/10a/oc161.htm](http://www.sfsite.com/10a/oc161.htm).

- 8 Zamyatin koos doelbewust voor een stijl die de moderne technocratische maatschappij weergeeft, zoals Hugh Aplin in zijn 'Introduction' bij *We* (2009) uitlegt, p. xxiii.
- 9 John Huntington maakt een gedetailleerde analyse van deze ambivalentie. Zie: J. Huntington, 'Utopian and Anti-Utopian Logic: H.G. Wells and His Successors', in: *Science Fiction Studies*, vol. 9, no. 2, Utopia and Anti-Utopia, p. 122-146.
- 10 Deze duiding is ontleend aan Aplins interpretatie van de namen. Zie: H. Aplin, 'Introduction' bij *We*, p. xix-xxii.
- 11 Wikipedia biedt een lijst met de citaten uit Shakespeare die in *BNW* voorkomen.
- 12 Firchow interpreteert *BNW* vanuit de theorieën van Fukuyama en Marcuse. P.E. Firchow, *Modern Utopian Fictions. From H.G. Wells to Iris Murdoch*, Washington, The Catholic University of America Press, 2008.
- 13 In *Brave New World Revisited* maakt Huxley geen onderscheid tussen partnerliefde en kind-ouderliefde. Wel noemt hij liefde een van de algemene, fundamentele waarden (naast, ten eerste, individuele vrijheid, en, ten derde, intelligentie) als criteria om propaganda te beoordelen. Over liefde zegt hij: 'the value of charity and compassion, based upon the old familiar fact, lately rediscovered by modern psychiatry – the fact that, whatever their mental and physical diversity, love is as necessary to human beings as food and shelter...', *BNW*, p. 331.
- 14 *BNW Revisited*, p. 250.
- 15 Richard A. Posner, o.c., p. 19-22.
- 16 Mary Elizabeth Theis, *Mothers and Masters in contemporary utopian and dystopian literature* (New York, Peter Lang, 2009), p. 5.
- 17 *The Road*, p. 5.
- 18 *The Road*, p. 77.
- 19 *The Road*, p. 160-161.
- 20 In dit verband is een opmerkelijk hoofdstuk in *We*: '36th record. Conspectus: Empty pages. The Christian God. About my mother.'

21 *BNW*, p. 41; *OC*, p. 79, 84, 96; *We*, p. 20, 208; *The Road*, p. 171.