

Back to the future:

Een vergelijkend onderzoek naar toekomstbeelden in films in de tijdsperioden 1965-1979 en 2000-2017.



Harvey van Oorschot

373632

Master scriptie

06-07-2018

Begeleid door Arianne Baggerman

Inhoudsopgave

1. Inleiding	
1.1: Een succesvol genre	4.
1.2: Onderzoeksvragen	5-6.
1.3: De betekende soort	6-7.
1.4: Sciencefiction	8-9.
1.5: Methodologie: Audiovisuele analyse	9-11.
1.6: Bronnenkeuze en verantwoording	11-12.
2. Historiografisch debat: De essentie van de utopie	13-21.
3. Tumultueuze jaren en pessimistische toekomstverwachtingen 1965-1979	22-43.
3.1: De waardering van technologie	22-28.
3.2: De rol van de staat	28-33.
3.3: Het ondergeschikte individu	33-37.
3.4: Pessimistische gevisualiseerde toekomstvisies	37-43.
4. De eenentwintigste eeuw: Tegenstrijdigheden en vooruitgang	44-68.
4.1: Technologie en consumptie	44-49.
4.2: Digitalisering	49-53.
4.3: Het individu centraal	53-55.
4.4: De verdwijning van de traditionele staat	55-58.
4.5: Milieuvervuiling	59-62.
4.6: Dualiteit, individualiteit, Milieuvervuiling en de staat	62-68.
5. Conclusie	69-73.

Bijlagen	74-79.
Bibliografie	80-86.

Hoofdstuk 1: Inleiding

Een succesvol genre

In de laatste jaren zijn enkele zeer succesvolle sciencefictionfilms uitgebracht. De Star Wars franchise is begonnen met een nieuwe trilogie waarbij *The Last Jedi* uit 2017 wereldwijd al meer dan 1.2 miljard heeft opgebracht.¹ Andere sciencefictionfilms uit de laatste jaren zoals *Interstellar*, *Arrival* en *Inception* zijn ook zeer succesvol gebleken.² Ook onder filmcritici kunnen sciencefictionfilms hoge ogen gooien. Zo krijgen *Her*³ en *Blade Runner 2049*⁴ lovend commentaar vanuit de filmwereld. De populariteit van het sciencefiction genre is niet alleen een modern gegeven. Het genre kent een heel oeuvre aan populaire en klassieke films. Films zoals *Fahrenheit 451*, *A Clockwork Orange* en *2001: A Space Odyssey* zijn deel geworden van de sciencefiction geschiedenis. Films zijn niet alleen een vorm van amusement, ze kunnen ook het gedrag of de ideeën van individuen beïnvloeden. In sciencefictionfilms wordt er vrijwel uitsluitend naar de toekomst gekeken. De toekomst is altijd een ondoordringbare en onzekere plaats. Vandaag de dag zijn er veel mensen ongerust over de geopolitieke situatie waarbij de angst voor nucleaire escalatie weer wordt aangewakkerd door de vijandigheid van Noord-Korea en de Verenigde Staten. De angst voor klimaatverandering wordt ook steeds grootschaliger.⁵ Sciencefictionfilms bieden mensen een houvast om na te denken over de toekomst. Deze films creëren een toekomstbeeld dat zowel positief als negatief kan zijn. Door een vergelijking te maken tussen het toekomstbeeld in films in de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw en de films uit het laatste decennium kan het gepercipieerde toekomstbeeld worden geanalyseerd. In dit onderzoek worden sciencefictionfilms uit deze twee verschillende tijdsperiodes geanalyseerd. De uitkomsten hiervan zullen met elkaar worden vergeleken. Het doel van het onderzoek is een tweeledige analyse. In de eerste analyse wordt het toekomstbeeld van de films onderzocht. Dit toekomstbeeld vertelt echter ook het verhaal van de maatschappij waarin de film is gemaakt. Dit vormt de tweede analyse.

¹ http://www.imdb.com/title/tt2527336/?ref=nm_sr_2 geraadpleegd op (12-1-2018).

² http://www.imdb.com/title/tt0816692/?ref=nm_sr_1 geraadpleegd op (12-1-2018).

³ <https://www.rottentomatoes.com/m/her> geraadpleegd op (12-1-2018).

⁴ <https://www.rottentomatoes.com/search/?search=blade%20runner> geraadpleegd op (12-1-2018).

⁵ Lucia Graves, 'Which works better: Climate fear, or climate hope? Well, It's complicated' <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/04/climate-fear-or-hope-change-debate> geraadpleegd op (12-1-2018).

Onderzoeksvragen

In dit onderzoek worden de ontwikkelingen in sciencefictionfilms onderzocht aan de hand van de gevisualiseerde toekomstbeelden. Moderne massamedia worden weleens de thermometer van de samenleving genoemd.⁶ Dit is exact de reden waarom het interessant is om de toekomstvisies van bepaalde films bloot te leggen. Hoe zijn de toekomstbeelden veranderd in sciencefictionfilms tussen 1965-1979 en 2005-2017? Dit is tevens de hoofdvraag van het onderzoek. Met behulp van de volgende deelvragen zal deze vraag beantwoord worden:

1. Wat is het toekomstbeeld dat wordt geschetst in de twee tijdsvakken?
2. Hoe verhouden de verschillende toekomstbeelden zich tot elkaar?
3. Welke verklaringen kunnen er worden gegeven voor de verschillende toekomstbeelden?

Voordat deze vragen echter beantwoord kunnen worden, moet het onderzoek eerst theoretisch worden ingekaderd. Eerst zal de methodologie worden behandeld en de bronnenkeuze worden verantwoord. Het is tot slot ook belangrijk dat alle concepten worden gedefinieerd.

Allereerst worden de ideeën van de Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce gebruikt om het onderzoek naar films theoretisch in te kaderen met behulp van de semiotiek. De semiotiek geeft tevens aan waarom het onderzoek naar films überhaupt relevant is. Vervolgens wordt sciencefiction kort gedefinieerd en wordt stil gestaan bij de vele verschillende definities en invullingen die wetenschappers aan dit concept hebben gekoppeld.

Bij het onderzoek naar toekomstvisies kan de onderzoeker niet om utopieën heen. De utopie lijkt op het eerste gezicht makkelijk te definiëren, maar niets blijkt minder waar. Derhalve zal de utopie gedefinieerd worden aan de hand van de belangrijkste kenmerken. Dit zal gedaan worden aan de hand van een historiografisch debat over de essentie van de utopie.

Vervolgens moet de methodologische invulling van het onderzoek worden uitgediept.

⁶ Annette Kuhn, *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (London & New York 1990) 4-5.

Hoe analyseer je een film? Waar moet een onderzoeker op letten? Door een duidelijke methodologie te definiëren wordt het mogelijk om verschillende films te analyseren en met elkaar te vergelijken. In het verlengde hiervan moet ook de selectie van films worden verantwoord. Waarom worden bepaalde films wel geanalyseerd en anderen niet?

Het is onbegonnen werk om alle filmanalyses met betrekking tot de geselecteerde sciencefictionfilms te gebruiken. Derhalve zullen belangrijke studies die expliciet het toekomstbeeld onderzoeken in films, of op een andere manier relevant zijn voor dit onderzoek, naast elkaar worden gelegd om een beeld te schetsen van het bestaande wetenschappelijke vertoog. Deze filmanalyses zullen gebruikt worden om het eigen onderzoek te ondersteunen. Tevens zullen er interviews met de regisseurs gebruikt worden om de eigen analyses te ondersteunen.

Tot slot vindt de analyse van de geselecteerde films plaats. Aan de hand van de geschetste methodologie en het uitgediepte filmvertoog worden de films uitgebreid geanalyseerd. Steeds zal de vraag centraal staan: Welk toekomstbeeld wordt er geschetst in deze film? Films worden bij elkaar geplaatst omdat zij thematische overeenkomsten vertonen. Vervolgens wordt er een synthese geformuleerd van bepaalde thema's uit de geanalyseerde films van een tijdvak. Dit zal voor beide tijdvakken geschieden waarna er een vergelijking kan worden gemaakt tussen de tijdvakken. Bovendien wordt er kort een maatschappijhistorische context geschetst waarin de films en de daarbij horende toekomstverwachtingen geplaatst kunnen worden.

Theoretisch kader: De betekenende soort

Voor het analyseren van films is een theoretische inkadering nodig. In navolging van onder andere de Franse filosoof Gilles Deleuze zal ik de tekenleer van de Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce als basis gebruiken.⁷ Peirce was een belangrijke denker uit de twintigste eeuw. Zijn tekenleer wordt nog steeds gebruikt in communicatiestudies en door bepaalde filosofen zoals Deleuze aan het einde van de vorige eeuw. In de cognitieve wetenschappen wordt zelfs weleens gesteld dat er niets belangrijker is voor de ontwikkeling van een kind dan de vorming tot een 'symbol-minded' individu.⁸

De mens is voor Peirce een 'homo semiotiens'. Hij is een betekenende soort. Peirce

⁷ Gilles Deleuze, *Deleuze on Cinema 1* (London en New York 1986) XIX-XX.

⁸ Judy S. DeLoache, 'Becoming symbol-minded', *Trends in Cognitive Sciences* 8.2 (2004) 66-70.

stelt dat de mens altijd op zoek is naar betekenis.⁹ Het is een inherente drang van de mens om te zoeken naar betekenis.

De drang naar betekenis is van een universele menselijke aard. Hoe moeten tekens met betrekking tot films worden gezien? Wat is een teken überhaupt? Een teken kenmerkt zich volgens Peirce door drie eigenschappen. Ten eerste heeft een teken een representatief karakter. Het representeert iets wat niet aanwezig is. Ten tweede worden tekens geïnterpreteerd. Voor iedereen heeft het teken een iets andere betekenis. Bij het interpreteren van een teken wordt dan eigenlijk een nieuw teken ontwikkeld in het hoofd van de interpretator.¹⁰ Een voorbeeld hiervan is te vinden in taal. Als iedereen in een klas wordt gevraagd een boom of auto te tekenen, zal iedereen waarschijnlijk iets anders tekenen. Iedereen weet wat een boom is, maar iedereen interpreteert dit woord anders. Tot slot kan een teken alleen functioneren binnen een systeem of een code. Hierdoor hoeven tekens niet steeds opnieuw te worden uitgelegd. Bovendien wordt de samenhang van tekens hierdoor geregeld en hoeven er niet steeds nieuwe tekens te worden gevormd. In zekere zin is er daardoor sprake van een driehoek. Het teken verwijst naar een object (het denotatum) en wordt geïnterpreteerd door een persoon. Tegelijkertijd is er ook een relatie tussen het object en de interpretator.¹¹

Het denotatum is hetgeen waarnaar verwezen wordt. In dit semiotische systeem kunnen tekens op drie manieren naar het denotatum verwijzen. Ten eerste zijn er iconische tekens. De relatie wordt hierbij gekarakteriseerd door de gelijkenis. Iets lijkt simpelweg op iets anders. Een foto is in principe een teken voor hetgeen gefotografeerd is. Ten tweede zijn er indexicale tekens, deze tekens vestigen ergens de aandacht op. Ze hebben een relatie van aangrenzendheid. Rook wijst op vuur; als er in een film een natte straat wordt tentoongesteld wijst dit vaak op regen. Tot slot zijn er ook symbolische tekens. Dit zijn conventionele tekens zoals grammaticale regels. Taal is bijvoorbeeld helemaal symbolisch.¹²

Het werk van de literatuurhistoricus Roland Barthes ligt in het verlengde van het werk van Peirce. Barthes heeft een eigen interpretatie van tekens. Hij stelt dat tekens ook op drie manieren werken. De eerste is connotatie. Een afbeelding kan een hele andere

⁹ Chris Vos, *Bewegend verleden: Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 51.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ John Fiske, *Introduction to communication studies*, (London en New York 1990) 41-43.

¹² Chris Vos, *Bewegend verleden*, 52-53.

betekenis krijgen als deze anders 'geframed' wordt. Bovendien is de ontvanger heel belangrijk en is de afbeelding onderhevig aan de maatschappelijke en culturele context. Dit heeft betrekking op hoe mensen iets laten zien. De tweede manier noemt Barthes mythes. Een mythe is 'a culture's way of thinking about something'. Het is een keten van gerelateerde concepten.¹³ De laatste manier hoe tekens kunnen worden gedefinieerd, is het symbolische teken. Het teken treedt dan op als symbool voor iets anders. Een Rolls-Royce staat dan bijvoorbeeld symbool voor rijkdom.¹⁴

Een compleet semiotische analyse van films is niet het doel van dit onderzoek, omdat hiermee niet de gehele betekenis van een film kan worden geduid. De bewustwording van de mens als betekenende soort is echter wel belangrijk om de betekenende rol van films te duiden. Bovendien zorgt de driedeling van Peirce voor enkele inzichten die van belang zijn voor het analyseren van films. Vooral de indexicale tekens kunnen veelvuldig gebruikt worden bij de analyse van films. Regisseurs gebruiken vaak deze aangrenzendheid om bepaalde gevoelens of beelden te visualiseren zonder ze expliciet te laten zien. De bewustwording die voortvloeit uit de leer van Barthes is eveneens belangrijk. Hoe hij connotatie en mythe gebruikt en definieert, kan ook van pas komen bij de analyse van films. Regisseurs van een bepaald genre refereren vaak aan elkaar om een bepaald beeld te schetsen of een bepaalde emotie te verbeelden. Dit kan worden opgevat als een keten van gerelateerde concepten.

Sciencefiction

Voor het mogelijk is om onderzoek te doen naar het toekomstbeeld in sciencefictionfilms moet eerst de term sciencefiction worden afgebakend. Het genre kent een langere literaire traditie. Hierin kan een definitie worden ontdekt.

Op het eerste gezicht lijkt de term gemakkelijk te kunnen worden gedefinieerd. In de naam sciencefiction, ofwel wetenschappelijke fictie, wordt wetenschap al met fictie gekoppeld. Deze definitie is te algemeen voor dit onderzoek. Het sciencefiction genre is zo moeilijk te definiëren door het veelkoppige karakter ervan. De Engelse literatuurhistoricus David Seed schrijft dat juist het hybride karakter van sciencefiction ervoor zorgt dat er eigenlijk niet eens gesproken kan worden over een genre. Het is eerder een spectrum waarin

¹³ John Fiske, *Introduction to communication*, 86-91.

¹⁴ *Ibidem*.

verschillende genres en subgenres elkaar ontmoeten.¹⁵ Dit is echter geen werkbare definitie, daarvoor blijft het te vaag. De Amerikaanse film en mediatheoretica Vivan Carol Sobchack probeert in haar boek *Screening Space: The American Science Fiction Film* ook tot een definitie te komen. Uiteindelijk etaleert zij vele verschillende definities van anderen waardoor de lezer een breder beeld krijgt van sciencefiction. Schrijvers van sciencefiction proberen een omgeving te creëren waarin de gedragingen en perceptie van de karakters de lezer iets leert over de wetenschappelijke ontdekkingen, de karakters of beiden. Een andere definitie die zij gebruikt is dat sciencefiction een subgenre is van het fantasygenre: 'science Fiction is a branch of fantasy identifiable by the fact that it eases the "willing suspension of disbelief" on the part of its readers by utilizing an atmosphere of scientific credibility for its imaginative speculations in physical science, space time, social science and philosophy'.¹⁶ Dit is de definitie die gebruik zal worden voor dit onderzoek. Bij het aanhouden van deze laatste definitie kunnen boeken als Thomas Moore's *Utopia* ook gerekend worden tot de sciencefiction literatuur. Iets wat David Seed ook doet.¹⁷ Bij andere definities is dit niet mogelijk. De Britse literatuurcriticus Mark R. Hillegas stelt in zijn artikel dat sciencefiction in essentie een soort narratief is dat voortkomt uit technologische of (pseudo)wetenschappelijke ontwikkelingen. Hiermee legt hij de nadruk vooral op de wetenschap. Het werk van Thomas Moore is dan volgens Hillegas geen sciencefiction.¹⁸

De gekozen definitie is breed genoeg om alle mogelijke toekomstbeelden te omvatten. De wetenschappelijke geloofwaardigheid omvat ook sociale wetenschappen en filosofen, waardoor ook ideologische denkbeelden kunnen worden geanalyseerd.

Methodologie: Audiovisuele analyse

Het audiovisuele karakter van films verrijkt en problematiseert de analyse van films. De analyse van audiovisuele media kan worden ingedeeld in drie lagen. De eerste laag is de cinematografische laag. Hierbij wordt er vooral gekeken naar de filmische middelen. Hoe

¹⁵ David Seed, *Science Fiction: A very short introduction* (Oxford 2011) 1-2.

¹⁶ Vivan Carol Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film* (New Jersey en London 2001) 17-19.

¹⁷ David Seed, *Science Fiction* 73-75.

¹⁸ Mark R. Hillegas, 'The literary background to science fiction', in Patrick Parrinder (ed.), *Science Fiction: A Critical Guide* (London en New York 1974) 1-4.

gebruikt de regisseur camera en geluid? Op welke manier wordt er gespeeld met licht?¹⁹ De regisseur kan op deze manier met vrij simpele veranderingen een nieuwe betekenislaag toevoegen aan de film. Als er bijvoorbeeld bij een bepaald shot omineuze muziek wordt gedraaid en er sprake is van weinig belichting geeft dit de kijker een onheilspellend gevoel. Dit hangt bovendien weer samen met de semiotiek zoals uiteengezet in de paragraaf omtrent het theoretische kader.

De tweede laag is de narratieve laag. Deze laag heeft betrekking op de inhoud en representatie van het verhaal.²⁰ Verhalen kunnen op twee manieren worden geanalyseerd. Ten eerste kan er worden gekozen voor een 'horizontale' benadering. Het gaat hierbij om de chronologische volgorde van het verhaal. Een analyse met behulp van deze benadering onderzoekt hoe de regisseur met behulp van rangschikking en selectie een specifiek verhaal probeert te vertellen.²¹ De tweede benadering is de 'verticale benadering'. De onderzoeker beschouwt het verhaal hier als een structuur. Het hele verhaal is doordrongen van de betekenis van het verhaal. Het echte verhaal wordt verteld door de gehele film heen. In het verlengde hiervan moet de film ook gezien worden in een maatschappelijke context. De film reflecteert en verwerkt bestaande normen en waarden.²²

De derde laag is de symbolische of ideologische laag. In zekere zin ligt deze laag in het verlengde van de tweede laag. Hier wordt namelijk gekeken naar de achterliggende gedachte. De ideologie ligt vaak verscholen 'achter' het verhaal.²³ Zo wordt er gezocht naar diepere maatschappelijke betekenissen. De film kan dan worden beschouwd als een 'venster op de wereld'. Het is niet zozeer de samenleving die wordt gereflecteerd, het zijn juist bepaalde sociale waarden die weerspiegeld worden. Het is dan mogelijk om een onderscheid te maken tussen drie verschillende categorieën. Ten eerste kunnen er problemen worden uitgebeeld die hoog op de maatschappelijke agenda staan. Ten tweede kunnen er bepaalde dominante waarden worden gebruikt in een film. Hierbij valt te denken aan de manier waarop klassen of rassen zijn gesegregeerd in een maatschappij. Tot slot kunnen bepaalde wensen of dromen worden uitgesproken.²⁴

¹⁹ Chris Vos, *Bewegend verleden: Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 14-15.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem* 76-78.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem* 14-15.

²⁴ *bidem*. 119-121.

Alhoewel sciencefictionfilms een interessante blik kunnen werpen op de gepercipieerde toekomstige utopie of dystopie zijn er ook enkele problemen bij het analyseren van films. De films kunnen namelijk zeer uiteenlopend zijn. Hierdoor is het lastig om een eenduidige methode te formuleren. De analyse van films zal tevens, waar nodig, worden opgedeeld in de hiervoor genoemde driedeling. Met behulp van deze methode kunnen films op verschillende niveaus van abstractie worden geanalyseerd waardoor er een compleet beeld kan ontstaan. Bovendien wordt de eigen analyse aangevuld met relevante secundaire literatuur.

Bronnenkeuze en verantwoording

Het is niet mogelijk om uit een lijst sciencefictionfilms arbitrair te kiezen welke bronnen wel en niet geanalyseerd gaan worden. Sommige films richten zich helemaal niet op de toekomst, deze films kunnen zich ook in 'het heden' afspelen of in een andere dimensie. Het is bovendien mogelijk dat er in de film terug in de tijd wordt gereisd. Het is niet mogelijk om alle toekomstgerichte sciencefictionfilms te analyseren in de gekozen tijdvakken. Derhalve moeten de selectiecriteria duidelijk zijn. Er zijn slechts twee criteria waarop films worden geselecteerd. Ten eerste wordt er gekeken naar de populariteit van films. De redenering hierachter is dat de populairste films het vaakst zijn bekeken en daarom ook de grootste invloed kunnen uitoefenen op de samenleving. Bovendien verschaft de populariteit niet alleen informatie over de marketingstrategie van de producent maar ook iets over de gewilligheid van de bezoeker om een bepaalde film te zien. Ten tweede wordt er gekeken of de geselecteerde film toekomstgericht is. Sciencefictionfilms hoeven geen toekomstbeeld te creëren. Deze niet toekomstgerichte sciencefictionfilms worden niet geanalyseerd. Films die niet expliciet toekomstgericht zijn kunnen wellicht interessante ideeën bevatten maar richten zich over het algemeen meer op een fantasiewereld. Derhalve is er gekozen voor toekomstgerichte populaire films.

Op de website van imdb (international movie database) kunnen films worden opgedeeld in verschillende categorieën. Het is daarom mogelijk om de populairste films uit een tijdvak te vinden. Met behulp van deze database zijn de vijf populairste toekomstgerichte films van een tijdvak uitgekozen.²⁵ Uit beide tijdvakken zijn vijf films geanalyseerd. Uit het tijdvak 1965-1979 is de volgende selectie gemaakt: *2001: A Space*

²⁵ <http://www.imdb.com/list/ls068479051/> geraadpleegd op (22-1-2018) ingesteld op populariteit.

Odyssey, *Fahrenheit 451*, *A Clockwork Orange*, *Planet of the apes* en *Mad Max*.²⁶ 2001: *A Space Odyssey* speelt zich in de toekomst af. De mensheid vindt een mysterieus object op de maan. De tweede film is *Fahrenheit 451* gebaseerd op het gelijknamige boek. Deze film speelt zich af in een toekomst waar boeken zijn verboden. *A Clockwork Orange* speelt zich ook in de toekomst af waarbij de kijker door de ogen van een sadistische bendeleider de toekomst beleefd. *The Planet of the Apes* is een sciencefictionfilm waarin mensen op een 'vreemde' planeet landen waar primaten de macht hebben. Tot slot zal *Mad Max* ook behandeld worden. Deze film speelt zich af in het Australië van de nabije toekomst. Sommige anderen klassiekers uit deze periode zoals *Alien* en *Star Wars: A new hope* worden niet geanalyseerd. Dat komt omdat deze films zich niet nadrukkelijk bezig houden met de toekomst.²⁷ *Star Wars* speelt zich zelfs in het verleden af, in een zonnestelsel hier ver vandaan.²⁸

Voor de 21^{ste} eeuw is er nog veel meer keuze uit sciencefictionfilms die een toekomstbeeld schetsen. Als er nogmaals wordt gezocht naar populaire toekomstgerichte sciencefictionfilms wordt de volgende selectie gemaakt: *Interstellar*, *Wall-e*, *Snowpiercer*, *Her* en *Blade Runner 2049*. De eerste onmisbare film is *Interstellar*, een film waarbij de mensheid dreigt uit te sterven. De tweede film is *Wall-e*, een animatiefilm van Pixar waar de mensheid leeft in een ruimteschip. De derde film is *Her*, waarin een man een relatie ontwikkelt met een besturingssysteem. De andere twee films die gebruikt zullen worden zijn *Blade Runner 2049* en *Snowpiercer*. In *Snowpiercer* bevindt de gehele mensheid zich in een trein die nooit stopt met bewegen. De laatste film is *Blade Runner 2049*, een vervolg op de cultklassieker *Blade Runner*.

²⁶http://www.imdb.com/list/ls003109465/?sort=moviemeter,asc&st_dt=&mode=detail&page=1&ref=ttls_vm_dtl geraadpleegd op (22-1-2018) ingesteld op populariteit.

²⁷ <http://www.imdb.com/list/ls068479051/> geraadpleegd op (22-1-2018) ingesteld op populariteit.

²⁸http://www.imdb.com/list/ls003109465/?sort=moviemeter,asc&st_dt=&mode=detail&page=1&ref=ttls_vm_dtl geraadpleegd op (22-1-2018) ingesteld op populariteit.

Hoofdstuk 2 Historiografie: De essentie van de utopie

De relatie tussen sciencefiction en utopieën is complex. De utopie is onderdeel geworden van sciencefiction. De literaire en filmische wereld is ondenkbaar zonder de invloed van de utopie. Het utopische denken en de utopische traditie zijn versmolten met het genre. De utopie en sciencefiction kenmerken zich door gelijkenissen.²⁹ Door deze verworvenheden zullen deze twee concepten zo apart mogelijk gedefinieerd en beschreven worden. In de voorafgaande paragraaf is sciencefiction al gedefinieerd. In dit historiografisch debat wordt er een poging ondernomen om de essentie van het utopisch denken bloot te leggen.

De utopie kent een problematische geschiedenis en definiëring. Dit is al te zien aan een analyse van het Engelse woord 'utopia'. Utopia is namelijk een hybride naam, het betekent 'eu-topia' (goede plaats) of 'ou-topia' (geen plaats). Het woord deed zijn intrede in 1516 toen de Engelse humanist Thomas Moore het boek *Utopia* schreef.³⁰ Dit boek wordt over het algemeen als het begin van de utopische geschiedenis beschouwd. De Nederlandse filosoof Hans Achterhuis noemt *Utopia* de oertekst van de utopie.³¹ Deze uitspraak problematiseert hij zelf al door te stellen dat *De Staat* van Plato als de oerbron van alle utopieën kan worden gekenmerkt.³² Dit is een mening die gedeeld wordt door vele andere wetenschappers. De Amerikaanse historicus Lewis Mumford stelt dat het utopische denken sterk is beïnvloed door de oud Griekse traditie.³³ Dit is een visie die zelfs vandaag de dag eigenlijk niet wordt tegengesproken. Het utopische denken vindt haar wortels in de oude Griekse wijsbegeerte.³⁴ De overeenkomsten tussen *De Staat* van Plato en *Utopia* van Thomas Moore worden uitgewerkt door de Engelse historicus Colin Davis. Plato schetst het dilemma van een goede burger die de corrumperende invloed van de politiek in een dysfunctionele wereld wil aanpakken. Hij heeft een keuze hoe hij dit aan wil pakken. Aan de ene kant kan hij deelnemen aan de tumultueuze politiek. Aan de andere kant kan hij zich verwijderen uit het politieke speelveld en compleet geïsoleerd blijven. Als hij deel zou nemen aan de politiek zou hij zelf deelnemen aan de corrumperende macht van de politiek.

²⁹ Raymond Williams, 'Utopia and Science Fiction', *Science Fiction Studies* 5.3 (1978) 203-206.

³⁰ David Seed, *Science Fiction* 73.

³¹ Hans Achterhuis, *De erfenis van de utopie* (Antwerpen 1998) 45.

³² *Ibidem* 33-34.

³³ Lewis Mumford, 'Utopia, the city and the machine', *Daedalus* 94.2 (1965) 271-272.

³⁴ Colin Davis, 'Thomas More's *Utopia*: Sources, Legacy and Interpretation', in Colin Davis (ed.), *Alternative worlds imagined, 1500-1700: Essays on radicalism, Utopianism and Reality* (London 2017) 173-177.

Als hij echter niet deel zou nemen, zou hij geïsoleerd raken. Deze dilemma's zijn ook terug te zien in *Utopia* van Thomas Moore en andere utopieën die volgden. Dit conflict is volgens Davis het begin van de utopische traditie.³⁵

Een andere overeenkomst tussen Plato's *Staat* en vrijwel alle moderne utopieën is het verband tussen de utopie en de stad. Lewis Mumford schreef in 1965 al een artikel waarin hij dit fenomeen benoemt en poogt te verklaren. Volgens Mumford is dit verband in eerste instantie historisch te verklaren. De utopische traditie komt voort uit de oude Griekse steden. Dit waren de culturele en politieke centra van de oude Grieken. De stadstaten waren belangrijk, er was geen sprake van een Grieks rijk. Derhalve was het volgens Mumford bijna onmogelijk voor Griekse denkers om zichzelf los te koppelen van deze steden: 'and in spite of their repeated efforts at confederation, the Greeks were never able to conceive of a human commonwealth except in the concrete form of a city'.³⁶ In het artikel werkt hij verder uit hoe utopieën en steden met elkaar verbonden zijn en geeft hij hier enkele verklaringen voor. Zo werpt hij het idee op van een oeroud archetype van een stad waar alle steden op gebaseerd zijn. Dit probeert hij te bewijzen met archeologische vondsten in Mesopotamië en Egypte.³⁷ Dit archeologische onderzoek is niet belangrijk voor mijn onderzoek.

Het verband tussen steden en utopieën is voor dit onderzoek echter des te belangrijker. Zowel in de utopische traditie als in de dystopische sciencefictionfilm spelen steden een belangrijke rol. Voor veel filmwetenschappers is *Metropolis* van Fritz Lang de eerste echte dystopische film. Het is niet verwonderlijk dat deze film zich volledig afspeelt in een stad, een metropolis. De Engelse sciencefiction en filmwetenschapper Mark Bould heeft een artikel geschreven waarin hij *Metropolis* analyseert en de invloed van deze film op andere films uitwerkt. Hij stelt hierin vast dat vele filmhistorici en wetenschappers *Metropolis* als beginpunt van de dystopische sciencefiction beschouwen. Hij verwijst naar enkele voorgangers die niet dezelfde invloed hebben gehad als *Metropolis*, vervolgens legt hij uit waarom *Metropolis* zo iconisch is en welke eigenschappen zijn overgenomen door andere films. Deze overeenkomsten en iconische elementen zullen later behandeld worden.³⁸ *Metropolis* kan in zekere zin worden beschouwd als het begin van de dystopische

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Mumford, 'Utopia, the city' 271-273.

³⁷ Mumford, 'Utopia, the city' 271-292.

³⁸ Mark Bould, 'Between the sleep and the dream of reason: Dystopian science fiction cinema', in Rainer Rother en Annika Schaefer (eds.) *Future Imperfect. Science Fiction Film* (Berlijn 2017) 42-63.

sciencefictionfilm. Waar begint de utopische traditie? Mumford en Davis stellen dat het utopische schrijven volgens veel wetenschappers bij Thomas Moore begint. Desalniettemin stellen zij beiden dat de oertekst afkomstig is van Plato. De utopische traditie is derhalve onderdeel van een langere traditie. De belangrijke rol van steden in utopieën komt ook voort uit deze traditie. De film *Metropolis* wordt door Mark Bould als beginpunt beschouwd voor de utopische of dystopische sciencefictionfilm. Deze iconische film bouwt op zijn beurt ook weer voort op de langere utopische traditie die weer helemaal bij Plato is begonnen. De utopische traditie heeft er alleen een nieuwe telg bij gekregen.

Mark Bould noemt de film *Metropolis* expliciet dystopisch. Ik plaats *Metropolis* in de utopische traditie. Dit is niet arbitrair maar een manier om mijn positie in het historiografische debat te duiden. Voordat dit besproken kan worden, moet eerst de definiëring van de utopie duidelijk worden.

Het definiëren van het concept utopie is op zijn minst problematisch te noemen. De Engelse sociologe Ruth Levitas heeft een heel boek gewijd aan het definiëren van het concept utopie. In eerste instantie is de utopie een gedachtenexperiment. In wat voor wereld zouden wij willen leven en hoe zouden wij dat doen? Het is de constructie van een imaginaire wereld. Voor sommige culturen heeft deze wereld al bestaan, de tuin van Eden is hier een voorbeeld van. Aan de andere kant kan de utopie zich ook in de toekomst bevinden, mogelijk zelfs na de dood. Dit kan worden beschouwd als de maatschappelijke definitie van het woord utopie. De wetenschappelijke definitie is echter veel ingewikkelder. Is *utopia* van Thomas Moore 'eu-topia' (de goede plek) of 'ou-topia' (geen plek)? Deze tweedeling lijkt op het eerste gezicht zeer tegenstrijdig. Hoe kan een goede plek, of de ultieme plaats van geluk, lijken op geen plek?³⁹ Dit lijkt op het eerste gezicht paradoxaal. Om deze relatie toch te duiden moet er een andere vraag worden beantwoord: waaraan moet een utopie voldoen?

Hans Achterhuis probeert in zijn boek de logica van de utopie te ontdekken. De utopie heeft volgens Achterhuis drie essentiële kenmerken. Ten eerste is de utopie maakbaar. De utopie wordt gesticht of gemaakt door een persoon of groep. De natuur en de samenleving worden op rationele wijze beheersbaar en maakbaar gemaakt. Ten tweede is de utopie gericht op de samenleving. Persoonlijke wensen zijn hierin ondergeschikt aan de samenleving. In veel oude utopische literatuur komen persoonlijke wensen niet eens voor. Het individu is altijd ondergeschikt aan de samenleving. Tot slot is de utopie holistisch. Alles

³⁹ *Ibidem* 2-5.

hangt met alles samen. De sociale beweging van bijvoorbeeld Martin Luther King kan derhalve niet als utopisch worden beschouwd. Het bestrijden van racisme is immers slechts een deel van de gehele samenleving. Het communisme kan daarentegen wel als een utopie worden beschouwd door de holistische aard ervan.⁴⁰

Deze drie kenmerken van een utopie lijken op het eerste gezicht niet heel erg negatief of problematisch. Deze kenmerken kunnen gemakkelijk worden geproblematiseerd. De Nederlandse cultuurwetenschapper Arnold Heumakers schrijft dat elke utopie eigenlijk een heimelijke machtsdroom is. In elke utopie zit de wil tot absolute macht verborgen. In de klassieke utopieën van Camponella en Bacon worden mensen keihard afgestraft als zij zich afwijkend gedragen. In een holistische samenleving is er geen ruimte voor afwijkend gedrag van individuen. Individualiteit is onmogelijk in een utopische samenleving.⁴¹

De maakbaarheid van de utopie is iets moderns. Eerdere utopieën konden ook religieus van aard zijn. De zalige hemel kan ook als een oudere vorm van utopie worden beschouwd. De moderne utopie waarnaar Achterhuis verwijst is maakbaar. De utopie is het gevolg van menselijk handelen. De utopie ligt niet op de gelovige te wachten, de mensen moeten de utopie nu zelf creëren. Utopieën kenmerken zich daarom vaak door technologische innovaties, de technologie maakt de utopie mogelijk. Technologie is daarom vaak een onmisbaar element van de utopie. Hierdoor kan de mens ook de natuur beheersen en beïnvloeden.⁴² Deze drang naar beheersing beperkt zich niet alleen tot de natuur, de mens moet ook worden beheerst. De mens lijkt namelijk niet van nature goed; of in ieder geval niet goed genoeg voor de utopische samenleving. Veel utopieën hebben derhalve panoptische kenmerken. Vaak is er sprake van een geheime politie of een manier waarop de burger in de gaten kan worden gehouden. De mens moet dus ook gevormd worden tot een goede inwoner.⁴³

Michel Foucault heeft zich ook uitvoerig beziggehouden met de maakbaarheid van de mens. Foucault gebruikt het panopticum van de Engelse filosoof Jeremy Bentham om een beeld te schetsen van de menselijke omgeving. Hij komt tot de conclusie dat de mens wordt onderdrukt door zijn omgeving. De mens bevindt zich in een dwingende totaal beheersende

⁴⁰ Achterhuis, *Erfenis* 13-17.

⁴¹ *Ibidem* 20-21.

⁴² *Ibidem* 61-63.

⁴³ *Ibidem* 66-67.

omgeving.⁴⁴ Het feit dat klaslokalen de ramen aan de linkerkant hebben is niet arbitrair maar bewust. Rechtshandigen zullen op deze manier nooit last hebben van schaduw tijdens het schrijven. Het vormen van de mens beperkt zich niet alleen tot de materiële omgeving. Het creëren van de ideale mens gaat vaak gepaard met een verlies van (historische) kennis. De mens wordt geïndoctrineerd of oude kennis wordt simpelweg vernietigd. Het begin van de utopie is vaak radicaal nieuw, oude kennis is dan onnodig, overbodig en gevaarlijk.⁴⁵ Dit is ook te zien in echte 'gerealiseerde' utopieën. Een voorbeeld hiervan is de Franse republikeinse kalender. Na de revolutie werd de kalender ineens radicaal veranderd en begon het land weer in het jaar 0. Bovendien veranderde het land plotseling in een seculiere staat. Technologie en wetenschap werden zeer belangrijk in deze samenleving. De burger moest bovendien helemaal opgaan in de samenleving, waaraan hij ondergeschikt was.⁴⁶ De Franse Revolutie is een radicale breuk met het verleden. De nieuwe samenleving is radicaal anders dan de oude. Zo anders dat zelfs de definiëring van ruimte en tijd diende te veranderen.

De logica van de utopie komt volgens Achterhuis voort uit de historische context van het concept dat nog verder teruggaat dan 1789. De utopie zou al in de zestiende en zeventiende eeuw haar definitieve vorm hebben gekregen. Achterhuis refereert aan Johan Huizinga door te stellen dat de wortels van de utopie schuilen in de 'herfsttij der Middeleeuwen'. Deze gedachte voert hij verder door. Hij stelt dat de utopie zich vaak uit in dialectische opposities. Het heden is donker en de toekomst is licht. Het heden werd als ondragelijk ervaren. De drang naar een utopie is in deze context niet lastig te verklaren. Het doemdenken over de huidige maatschappij wakkert het utopische denken aan. Door het utopische denken wordt de huidige maatschappij als onvoldoende bestempeld. De slechte omstandigheden in het heden wakkeren de verlangens naar een utopie aan. Doordat mensen daarom meer over utopieën nadenken, wordt het heden steeds negatiever ervaren. Dit is een spiraal waaruit bijna niet te ontsnappen is. In de utopie is er nooit schaarste, aan alle primaire levensbehoeften worden voldaan. Tegelijkertijd is er geen plaats voor luxe of weelde. In deze wereld is er tevens geen plaats voor individualiteit of originaliteit.⁴⁷ De

⁴⁴ *Ibidem* 28-31.

⁴⁵ *Ibidem* 70-71.

⁴⁶ Bert Altena en Dick van Lente, *Vrijheid & Rede: Geschiedenis van Westerse samenlevingen 1750-1989* (Hilversum 2011) 130-134.

⁴⁷ Achterhuis, *Erferis* 23-25.

verwachte hemel van de utopie beperkt zich dus alleen tot de vervulling van alle primaire levensbehoeften.

Zoals eerder opgemerkt, is de maatschappelijke definitie van de utopie positief te noemen. De academische utopie is geen samenleving met uitsluitend positieve eigenschappen. Afhankelijk van de aard van de utopie kan er sprake zijn van een teloorgang van individualiteit en originaliteit. Bovendien staan er vaak zware straffen op afwijkend gedrag. Tevens is er ook sprake van een grote mate van beheersing en controle van zowel mens als natuur. Dit onderscheid tussen de wetenschappelijke en maatschappelijke betekenis is soms ook problematisch voor wetenschappers. De utopie is namelijk een ontsnapping, een manier waarop de lezer kennis kan maken met een nieuwe betere wereld. Het biedt tevens hoop voor de toekomst. Voor feministische auteurs kan de utopie een egalitaire wereld zijn vrij van het patriarchaat. Voor milieuactivisten kan de utopie een 'ecotopia' zijn waar de natuur niet meer wordt vernietigd.

Na de Tweede Wereldoorlog kon de voormalige Sovjet-Unie en China als een gerealiseerde communistische utopie worden gezien. Het is derhalve niet verwonderlijk dat de negatievere aspecten onderbelicht bleven. Dit is het probleem van de 'fellow traveller'. Lezers van utopische verhalen zijn in zekere zin te vergelijken met 'fellow travellers', een term die oorspronkelijk verzonnen is door de revolutionair Leon Trotsky. In het Russisch was het 'poputchik', in het Westen werd dit vertaald naar 'fellow traveller'. Hij doelde met deze term op mensen die zich ideologisch en filosofisch verbonden voelden met het communisme zonder dat zij lid waren van de communistische partij.

Deze term zou in het westen een negatieve connotatie krijgen omdat het communisme een steeds groter gevaar zou worden. In het Interbellum en na de Tweede Wereldoorlog zijn er vele linkse intellectuelen geweest die naar socialistische of communistische landen afreisden en hier niets negatiefs zagen. China, Cuba en de Sovjet-Unie ontvingen verschillende linkse intellectuelen die uiteindelijk lovend schreven over deze samenleving. In zekere zin waren deze samenlevingen een gerealiseerde utopie. In theorie was het een egalitaire samenleving waarin geen sprake zou moeten zijn van armoede. Iedere burger was even belangrijk en had dezelfde rechten en plichten. Deze reizigers merkten echter niet de problematiek in de bezochte landen op. In deze landen was er sprake van overweldigende armoede en hongersnood. Bovendien was de staat totalitair en konden

vrijdenkers en kapitalisten keihard worden afgestraft.⁴⁸

Achterhuis geeft enkele voorbeelden van analyses van Thomas Moore's *Utopia*. Het doel van die voorbeelden is om duidelijk te maken dat er verschillende interpretaties mogelijk zijn. Sommige utopisten dragen een gekleurde bril bij het analyseren van utopieën, zij zijn in wezen 'fellow travellers' geworden.

Hij analyseert twee bekende utopistische schrijvers uit de twintigste eeuw, Ernst Bloch en Bernard Lacroix. Bloch stelt bijvoorbeeld dat de utopie van Moore gericht is op vrijheid. Mensen hoeven minder hard te werken en krijgen meer vrije tijd. Op het eerste gezicht lijkt dit ook te kloppen. Er is meer aan de hand dan Bloch laat blijken. Het is voor de inwoner van *Utopia* namelijk verboden om een wandeling buiten zijn woonplaats te maken zonder toestemming. Zijn maaltijden dient hij te nuttigen met zijn medebewoners. De vrije tijd die hij heeft, dient hij in het gezelschap van anderen te spenderen.⁴⁹

De rigoureuze tijdsorde in Moore's *Utopia* wordt door Bloch genegeerd omdat hij zich alleen op de positieve connotatie richt. Hij vergeet om achter de schermen te kijken en de analyse iets verder door te voeren, zodat hij ook de negatieve aspecten kan zien. Ook Lacroix wordt selectieve blindheid verweten door Achterhuis omdat hij bij een uitgebreide analyse van *Utopia* enkele onderdelen van de utopie compleet negeert. Lacroix stelt dat een samenleving waarin plaats is voor een panopticum nooit utopisch kan zijn. Lacroix ziet in zijn analyse geen overeenkomsten tussen het panopticum en de utopie. Achterhuis toont met een citaat aan dat er in *Utopia* geen plek was voor privacy. Het leven was volledig openbaar. De mens moest simpelweg werken en ontspannen op een manier die door iedereen gezien mocht worden.

Het feminisme kent ook een lange traditie van utopie-interpretaties en -analyses. De utopie kan namelijk een egalitaire samenleving zijn, vrij van het patriarchaat.⁵⁰ Deze positieve blik kan zorgen voor kortzichtigheid. Zo stelt de feministische auteur Carolyn Merchant dat de Zonnestad van Campanella een natuur- en vrouwvriendelijke samenleving is. Zij vergeet echter te vermelden dat de leider van de stad, de metafysicus, alles weet van iedereen. Niets kan ondernomen worden zonder dat hij het weet. Bovendien vermeldt zij

⁴⁸ Michael David-Fox, 'The Fellow Travelers Revisited: The "Cultured West" through Soviet Eyes', *The Journal of Modern History* 75 (2003) 300-335.

⁴⁹ *ibidem* 40-41.

⁵⁰ Lisa Shapiro Sanders, 'Feminist love a utopia' Collaborations, Conflict and the Futures of feminism' in 'Stacy Gillis, Gillian Howie en Rebecca Munford (eds.) *Third Wave Feminism: A critical exploration* (Basingstoke en New York 2007) 3-16.

niet dat vrouwen seksuele diensten aan de gemeenschap verschuldigd zijn.⁵¹ De analyses van Lacroix, Bloch en Merchant zijn hoopvolle en positieve werken. In de visie van de utopist is de utopie op heel veel vlakken een grote verbetering vergeleken met de huidige situatie. Juist door deze positieve en hoopvolle blik op utopieën blijven de negatieve aspecten onderbelicht, de utopie moet uitsluitend positief zijn. Onderzoek naar utopieën kan daarom onvolledig blijven. Maatschappelijk zou het zelfs gevaarlijk kunnen zijn als mensen utopieën als leidraad voor de toekomst zien. Totalitaire en vrijheid onderdrukkende regels waarbij ‘voor het grotere goed’ als motto wordt gebruikt, moeten altijd kritisch worden benaderd, ook in het onderzoek naar utopieën. Het problematische aan de besproken utopische analyses is dat er een duidelijke scheiding tussen de utopie en de dystopie wordt gemaakt, terwijl elke utopie verschillende dystopische elementen bevat en elke dystopie bepaalde utopische elementen bevat. Deze tweedeling zorgt voor verwarring. Een voorbeeld hiervan is een onderzoek uitgevoerd door sciencefiction onderzoekster Alicia Grace Scott. Zij analyseerde zowel klassieke utopische als dystopische literatuur. In zowel de utopische als de dystopische literatuur verliezen individuen in de geschetste samenlevingen hun empathisch vermogen. In zekere zin gebruikt zij de utopische logica, zoals gearticuleerd door Achterhuis, om een beeld te schetsen waarin beide stromingen leiden tot eenzelfde uitkomst. De scheiding tussen utopie en dystopie is in zekere zin een construct. Door het artikel heen geeft zij vele voorbeelden van traditioneel dystopische en utopische boeken. In alle gevallen raakt de bevolking de empathie kwijt voor de medemens of voor de mens buiten de eigen samenleving.⁵²

Het was de bedoeling om de term utopie te duiden aan de hand van een literatuuronderzoek. Een eenduidige definitie van een utopie of een duidelijk onderscheid tussen de utopie en dystopie lijkt ingewikkeld. De utopie en de dystopie schuren constant tegen elkaar aan. De utopie is nooit uitsluitend positief en de dystopie is nooit uitsluitend negatief. Zoals is opgevallen bij de ‘fellow-travellers’ uit het Interbellum is de persoonlijke maatschappelijke visie vaak een belemmerende factor bij de analyse van utopieën. Hierdoor ontstaat er soms een vertekend beeld van de utopie. De utopie kent echter een bepaalde logica. De utopie is maakbaar, holistisch en gericht op de maatschappij. Deze eigenschappen

⁵¹ Achterhuis, *Erfenis* 43-44.

⁵² Alicia Grace Scott, ‘A Comparison of Dystopian Nightmares and Utopian Dreams: Two Paths in Science Fiction Literature That Both Lead to Humanity’s Loss of Empathy’, *Journal of Science Fiction* 1.3 (2017) 40-53.

lijken op het eerste gezicht positief, maar bij verdere analyse ontstaat er toch een gevoel van ongemak. Het klonen van mensen was vandaag de dag wellicht mogelijk geweest zonder de ethische kwesties. Het holistische karakter kan ook omslaan in een totalitaire samenleving. Als de samenleving op alle vlakken boven het individu wordt geplaatst kan dit leiden tot een collectivistische samenleving, volledig ontdaan van privacy. Dit zijn de kenmerken van de utopie waarop gelet zal worden in het eigen onderzoek. Deze kenmerken kunnen als utopische eigenschappen worden geclassificeerd. Vervolgens kunnen deze eigenschappen worden geanalyseerd per individuele film. Hoe geeft de regisseur vorm aan deze utopische traditie en welk toekomstbeeld wordt daardoor gerepresenteerd? Dit is de manier waarop de utopie zal worden gebruikt om het toekomstbeeld in sciencefictionfilms te duiden.

Hoofdstuk 3: Tumultueuze jaren en pessimistische toekomstverwachtingen 1965-1979

De waardering van technologie

Technologie en sciencefiction zijn per definitie onlosmakelijk met elkaar verbonden. Zoals voorheen duidelijk is gemaakt, is er voor dit onderzoek voor een brede definitie van sciencefiction gekozen. Er wordt onder andere stilgestaan bij de sociale en filosofische aspecten van het genre. Tijdens de analyse van de geselecteerde film werd duidelijk dat technologie, techniek en wetenschap zeer negatief werden gerepresenteerd in films in de tijdsperiode 1965-1979. Deze negatieve waardering van technologie wordt in deze paragraaf behandeld. Daarnaast worden mogelijke verklaringen aangedragen voor deze negatieve waardering.

De eerste opvallende observatie in deze tijdsperiode is dat niet alle geselecteerde sciencefictionfilms ook daadwerkelijk een belangrijke rol toebedelen aan technologie, techniek en wetenschap. Dit is geen probleem voor dit onderzoek, omdat de gekozen definitie breed genoeg is om al deze films te omvatten. Desalniettemin is het enigszins opvallend dat *A Clockwork Orange* en *Mad Max* nauwelijks tot geen technologische vooruitgang bevatten in hun gevisualiseerde toekomstverwachting. In *Mad Max* is er helemaal geen sprake van noemenswaardige technologische ontwikkeling die belangrijk is voor het narratief.⁵³ In *A Clockwork Orange* is er daarentegen wel een kleine doch belangrijke rol weggelegd voor technologie.

In *A Clockwork Orange* volgt de kijker de jonge Alex, een amorele criminele bendeleider die uiteindelijk gearresteerd wordt nadat hij wordt verraden door zijn 'vrienden'.⁵⁴ Vervolgens komt hij in de gevangenis in een rehabilitatieprogramma terecht. In de praktijk betekent dit dat Alex wordt uitgekozen voor een speciaal project. Alex krijgt voor zijn behandeling drugs toegediend die lichamelijke ongemakken veroorzaken. Vervolgens worden zijn ogen opgehouden met klemmen terwijl hij in een dwangbuis zit en wordt hij verplicht naar gewelddadige of seksuele films kijken.⁵⁵ Deze negatieve lichamelijke ervaring zorgt ervoor dat hij een afkeer krijgt voor geweld en seks. Alex krijgt onbedoeld nog een

⁵³ George Miller, *Mad Max* (Mgm studios 1979).

⁵⁴ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 1:00-45:00.

⁵⁵ Zie bijlage 2 voor een afbeelding.

afkeer, want op de achtergrond van de films wordt Beethoven gedraaid. Door de toestand waarin hij zich bevindt, krijgt hij ook een afkeer van klassieke muziek. De behandeling lijkt te werken. Alex wordt tijdens een presentatie mishandeld en zelfs gedwongen om de onderkant van een schoen te likken. Door het geweld tijdens de presentatie wordt Alex misselijk en onwel.⁵⁶ Hiermee wordt de maakbaarheid van mens uitgebeeld, een essentieel onderdeel van de utopische traditie. Dit impliceert dat mensen die deviant gedrag vertonen in staat zijn om te veranderen. Op deze manier kan er een betere toekomst ontstaan, de utopie kan wellicht benaderd worden. Filmregisseurs kunnen hier een essentieel onderdeel van uitmaken.

De vorming van de mens met behulp van technologie is ook aanwezig in *Fahrenheit 451*. Deze film is in 1966 uitgebracht en is derhalve de oudste film van de lijst. De film is geregisseerd door François Truffaut en is gebaseerd op het gelijknamige boek van Ray Bradbury. Het boek kan in de twintigste-eeuwse utopische traditie worden geplaatst. Het boek wordt in één adem genoemd met *1984* van George Orwell en *A brave new world* van Aldous Huxley. In deze periode wordt het bereiken van een utopie onmogelijk geacht door een pessimistische wereldblik voortgebracht door de wereldoorlogen. Elke poging om de utopie te creëren, eindigt uiteindelijk in een dystopie.⁵⁷

In *Fahrenheit 451* manifesteert de technologische vooruitgang zich voornamelijk in de ontwikkeling van de televisie. De televisie is in *Fahrenheit 451* meer dan een simpel amusementsmiddel. Dit wordt op verschillende momenten duidelijk gemaakt in de film. Als de protagonist thuis komt, zit zijn vrouw gebiologeerd naar de televisie te kijken. Hierdoor merkt ze niet wat er om haar heen gebeurt. Bovendien wordt er in de film meerdere keren verwezen naar het aantal televisies dat iemand bezit. De televisie is duidelijk een belangrijk onderdeel van de leefwereld.⁵⁸

De televisie amuseert niet alleen, maar is tevens de enige vorm van informatievoorziening. In het filmuniversum van *Fahrenheit 451* is er namelijk een totaalverbod op boeken en andere geschreven media. Boeken worden openbaar verbrand door de brandweer, die als enige taak heeft het opsporen en vernietigen van boeken. De televisie heeft derhalve een monopolie op het gebied van informatievoorziening verkregen.

⁵⁶ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 1:10-1:30.

⁵⁷ Maria Anwar, 'Postmodern Dystopian Fiction: An analysis of Bradbury's *'Fahrenheit 451''*, *International journal of Language and Literature* 4.1 (2016) 246-249.

⁵⁸ Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 15:00-20:00.

De controlerende macht van de televisie wordt duidelijk gemaakt op het moment dat de vrouw van de protagonist, Linda, mee doet aan een interactieve show. De bedoeling hierbij is dat zij de antwoorden vanuit haar huis doorgeeft aan de televisie. Deze show blijkt een farce te zijn. Op het moment dat Linda te laat antwoordt, gaat de show gewoon door. Hierdoor blijkt dat de makers van het programma al weten welke antwoorden de kijker zal gaan geven.⁵⁹ Tot slot dient de televisie ook als een propagandamiddel van de staat. Op het eind van de film ontsnapt de protagonist uit de samenleving. Desalniettemin wordt zijn achtervolging in scène gezet. Bovendien blijkt er ook veel misinformatie te worden verspreid door middel van de televisie.⁶⁰

In de utopische traditie zoals uiteengezet door Hans Achterhuis krijgt de maakbaarheid van de mens en de maakbaarheid van de samenleving een belangrijke rol toebedeeld in de utopie of dystopie. Zoals voorheen uiteengezet kan een utopische of dystopische samenleving alleen ontstaan als er een radicale breuk met het verleden plaatsvindt. Hierbij is alleen het hier en nu en de toekomst belangrijk. Dit is precies wat er gebeurt in *Fahrenheit 451*. Mensen gebruiken niet alleen de televisie, zij gebruiken ook bepaalde 'stimulerende' pillen die emoties onderdrukken om de dag door te komen.⁶¹ Het gevolg hiervan is dat het verleden onbelangrijk wordt. De overheid kan de bevolking leugens en propaganda voorschotelen. Niemand weet met wie of wanneer het land in oorlog is, niemand weet precies wat de waarheid is.⁶²

De informatie in deze samenleving bestaat voornamelijk uit misinformatie en 'echte' kennis zoals opgeslagen is in boeken wordt vernietigd. Dit alles stimuleert een verregaande vergetelheid op alle niveaus. Guy en Linda weten zelfs niet eens meer wanneer zij elkaar hebben ontmoet. Linda weet al evenmin waarom zij een cadeau heeft gekocht voor Guy.⁶³ De toekomst is wat telt, het verleden is onbelangrijk. In deze nieuwe moderne samenleving wordt oude kennis verloren en verkrijgt de bevolking nieuwe valse kennis. Dit past precies in de utopische traditie zoals eerder uiteengezet. Doordat hij geen boeken kan lezen kan hij ook geen volledige persoonlijkheid ontwikkelen waarin een breed scala aan emoties ervaren kunnen worden. De technologische ontwikkeling resulteert in zowel *A Clockwork Orange* als

⁵⁹ Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 17:00-22:00.

⁶⁰ Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 1:40:00-1:50:00.

⁶¹ Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 31:00-35:00.

⁶² Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 1:00-1:10.

⁶³ Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 31:00-35:00.

Fahrenheit 451 in een maakbare mens en daardoor ontstaat er tevens een maakbare samenleving.

Beide films problematiseren de vrije wil van de mens. Technologie is hierbij een element dat invloed uitoefent het individu. In *A Clockwork Orange* wordt Alex op vrij lugubere wijze voor enige tijd getransformeerd tot een gedwongen pacifist. Stanley Kubrick noemt dit het centrale thema van de film. Verliest de mens zijn menselijkheid als de vrije wil vervalt?⁶⁴ Voor de auteur van het boek ging dit zelfs een stapje verder. Hij had het gevoel dat de staat in de late jaren '50 van de twintigste eeuw steeds meer controle wilde uitoefenen op de keuzes van zijn inwoners. Hierdoor werd de vrije wil steeds verder ingeperkt.⁶⁵ Uiteindelijk is de toekomst in deze film een gewelddadige en geseksualiseerde plaats waar het individu altijd ondergeschikt is aan de samenleving. In *Fahrenheit 451* worden de inwoners van de dystopie gedurende hun hele leven geïndoctrineerd en beïnvloed en speelt de vrije wil wederom een belangrijke rol. In *Fahrenheit 451* ligt de nadruk op het creëren van een uniforme egalitaire samenleving waarin iedereen ongeveer hetzelfde is. Het boek en de film zijn beide een reactie op het McCarthyisme.⁶⁶ Het McCarthyisme was een periode in de Verenigde Staten waar mensen met afwijkende gedachten als communistisch werden beschouwd en daardoor persoonlijk in de problemen konden komen.⁶⁷

Derhalve is het niet vreemd dat er een uniforme samenleving wordt gevisualiseerd waarin afwijkende ideeën keihard worden bestraft. Het is mogelijk om een parallel te trekken met de communistische heksenjachten die plaatsvonden in de Verenigde Staten. De film werd pas in 1966 uitgebracht maar het McCarthyisme van de jaren '50 was slechts tien jaar daarvoor nog prominent aanwezig.⁶⁸ Vervolgens problematiseert de film ook nog eens de rol van de televisie in de samenleving. In het verhaal is de televisie een escapistisch

⁶⁴ Stanley Kubrick, 'Kubrick on *A Clockwork Orange*: An interview with Michel Ciment', <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html> (geraadpleegd op 28-6-2018).

⁶⁵ Auteur onbekend, 'Anthony Burgess interviewed in Italy in 1974 about: *A Clockwork Orange* (And other subjects in general)', http://www.masterbibangers.net/ABC/index.php?option=com_content&view=article&id=49:anthony-burgess-interviewed-in-italy-in-1974-about-a-clockwork-orange&catid=37:by-ab&Itemid=62 (geraadpleegd op 28-6-2018).

⁶⁶ Interview with Ray Bradbury, https://www.youtube.com/watch?v=FL_y6gtxLvQ 5:00-11:00 (geraadpleegd op 2-7-2018).

⁶⁷ Thomas Halper en Douglas Muzzio, 'Hobbes in the city: Urban dystopias in American movies', *The journal of American culture* 30.4 (2007) 381-384 en Interview with Ray Bradbury, https://www.youtube.com/watch?v=FL_y6gtxLvQ 5:00-11:00 (geraadpleegd op 2-7-2018).

⁶⁸ Halper, 'Hobbes in the city', 381-383.

propagandamiddel om de massa's de beïnvloeden. De jaren '50 en '60 van de vorige eeuw zijn tevens de jaren waarin de televisie steeds populairder werd.⁶⁹

Het maakbaarheidsideaal heeft niet alleen betrekking op individuen, maar ook op andere onderdelen van de samenleving. In *Fahrenheit 451* is te zien dat de maakbaarheid van de mens uiteindelijk de gehele samenleving beïnvloedt. Deze maakbaarheid kan ook betrekking hebben op de technologie zelf. In *2001: A Space Odyssey*, wederom van Stanley Kubrick, wordt een van de hoofdrollen vervuld door een robot, de Hal 9000. Bovendien speelt vrijwel de gehele film zich af in de ruimte. Hierdoor is dit de eerste film uit de geselecteerde films die niet alleen een negatief beeld van technologie schetst, maar ook de mogelijkheid tot ruimtereizen exploreert. Het ruimtereizen in het algemeen wordt op het eerste gezicht niet geproblematiseerd. Desondanks is er discussie tussen filmrecensenten en andere onderzoekers van de film, waarbij sommige beweren dat de zichtbare satellieten eigenlijk nucleaire wapens zijn.⁷⁰

Kubrick zelf wilde bijna niets kwijt over de betekenis van *2001: A Space Odyssey*.⁷¹ Het is echter wel bekend dat Kubrick een relatief pessimistische toekomstverwachting had.⁷² Uit de enkele andere interviews is namelijk gebleken dat Kubrick een totale nucleaire oorlog verwachtte.⁷³ Zelfs de op het eerste gezicht positieve ontwikkeling van het ruimtereizen kan en wordt enigszins geproblematiseerd door andere onderzoekers en recensenten. Door het zwijgen van Kubrick en de grote geheimzinnigheid rondom de film kan er geen eenduidig antwoord worden geformuleerd over de betekenis van de film. De film staat helemaal open voor interpretatie. Hierdoor is het in de ogen van sommige recensenten een optimistische film, terwijl anderen het juist als een pessimistische of fatalistische film ervaren.⁷⁴

De Hal 9000 is de voornaamste uiting van technologische ontwikkeling. In de film moeten enkele astronauten en wetenschappers naar Jupiter reizen. Zij worden ondersteund door een supercomputer, de Hal 9000.⁷⁵ Deze computer heeft een waarnemingsvermogen door verschillende 'ogen' die verspreid zijn over het schip. Bovendien is de kunstmatige intelligentie zo vergevorderd dat de Hal 9000 volgens zowel de computer als de ontwerpers

⁶⁹ Chandler Tarquino, 'As seen on TV: The relevance of Truffaut's *Fahrenheit 451*', *Aquila* 3.1 (2016) 36-37.

⁷⁰ Voor een afbeelding over een van de betreffende 'wapens' zie bijlage 2.

⁷¹ Robert Kolker, *Stanley Kubrick's 2001: A space odyssey: New essays* (2006 Oxford) 4-7.

⁷² Peter Kramer, *2001: A space odyssey* (London 2011) 7-10.

⁷³ Sweeney, '2001: A Space Odyssey', 436-437.

⁷⁴ Peter Kramer, *2001: A space odyssey* (London 2011) 7-10.

⁷⁵ Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (MGM) 55:00-1:10:00.

geen fouten kan maken. Bovendien is het van het begin af aan onduidelijk of de Hal 9000 emoties bezit of niet. Volgens de bemanningsleden op het schip lijkt het er in ieder geval op dat Hal 9000 eigen emoties heeft en over een eigen bewustzijn beschikt.⁷⁶ Uiteindelijk ontstaat er een conflict tussen de Hal 9000 en de bemanningsleden. De bemanningsleden beginnen te twijfelen aan de missie, terwijl de Hal 9000 de missie tegen elke prijs wil laten slagen. De Hal 9000 besluit vervolgens om de gehele bemanning uit te moorden. Uiteindelijk overleeft alleen de protagonist de aanval en schakelt hij de complexe intelligentie van de supercomputer uit.⁷⁷

De zelfdenkende computer vernietigt in dit geval bijna het gehele ruimteschip. In een van de weinige interviews die Kubrick heeft gegeven over deze film vertelt hij dat hij van mening is dat de wereld zich aan het ontwikkelen is tot een 'mechanarchy'. De relatie tussen mens en machine wordt steeds complexer. Bovendien is hij van mening dat het heel goed mogelijk is dat er ooit een subversieve robotcultuur ontstaat die de mens wellicht wil uitroeien. Hij stelt dat in de samenleving van de jaren 60 al intelligente machines bestaan die het gevaar van controleverlies mogelijk maken. In deze film komt dit tot uiting in het verlies van controle over de Hal 9000. Het verlies van controle van technologie kan ook resulteren in het verlies van controle over nucleaire wapens, een thema waar Kubrick in een andere film, *Dr Strangelove*, ook aandacht aan heeft besteed.⁷⁸

De hierboven geanalyseerde films zijn allemaal uitgekomen tijdens de Koude Oorlog. Desondanks spelen nucleaire wapens bijna geen rol in de films. In de laatste film die ik zal analyseren, *The Planet of the Apes*, spelen nucleaire wapens echter wel een rol. In deze film gaan een groep astronauten op ruimtereis. Met behulp van een kunstmatige slaap kunnen zij grote afstanden overbruggen. Uiteindelijk blijken zij te lang in deze slaap te blijven en komen zij aan op een 'vreemde' planeet. Aan het einde van de film wordt onthuld dat deze vreemde planeet eigenlijk de aarde is, alleen ver in de toekomst. De grote onthulling van deze film toont de grote angst voor een totale nucleaire oorlog aan. Het blijkt namelijk dat de mensheid zichzelf bijna helemaal heeft uitgeroeid als gevolg van een nucleaire oorlog. De

⁷⁶ Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (MGM) 1:00:00-1:05:00..

⁷⁷ Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (MGM) 1:30:00-1:53:00.

⁷⁸ Eric Norden, *A candid conversation with the pioneering creator of 2001: A Space Odyssey, Dr Strangelove and Lolita*, <http://scrapsfromtheloft.com/2016/10/02/playboy-interview-stanley-kubrick/> (geraadpleegd op 2-7-2018).

mensen die nog leven lijken op beesten en worden onderdrukt door apen.⁷⁹ Deze destructieve kant van de mensheid wordt door de politieke econoom Jonathan Kirshner gekoppeld aan de Koude Oorlog en de Vietnamoorlog. Volgens Kirshner was de destructieve kant van de mens goed te zien op televisieschermen in de wereld.⁸⁰

In de geanalyseerde films is er een problematische verhouding tussen de mens en technologie te zien. Het maakbaarheidsideaal uit de utopische traditie wordt geproblematiseerd. Achterhuis stelde dat de utopie en de dystopie dicht bij elkaar liggen en dat de dystopie altijd in de utopie schuilt. De films uit deze tijdperiode zijn nog negatiever. In *Planet of the Apes*, *2001: A Space Odyssey* en *Fahrenheit 451* veroorzaakt de mens zijn eigen ondergang met behulp van technologische ontwikkeling. In *Fahrenheit 451* is er sprake van een teloorgang van cultuur en individualiteit. Zelfs in *A Clockwork Orange* wordt de enige zichtbare vorm van wetenschap en technologie gebruikt om individuen hun individualiteit af te nemen. In *2001: A Space Odyssey* worden mensen vermoord door een computer en in *Planet of the Apes* blijkt de mensheid zichzelf met nucleaire wapens te hebben vernietigd. Het maakbaarheidsideaal, de technologische ontwikkelingen en de historische context waarin de films zijn gemaakt, resulteren in een zeer negatieve waardering van technologie in deze tijdperiode.

De rol van de staat

In het hoofdstuk 'de essentie van de utopie' werd vastgesteld dat een dominante staat en de utopie of dystopie nauw met elkaar zijn verbonden. Dit verband is duidelijk terug te zien in bepaalde filmuniversums. *Fahrenheit 451* is het duidelijkste voorbeeld hiervan. De dominante totalitaire staat controleert vrijwel alle onderdelen van de samenleving. In films waar de staat geen belangrijke rol speelt, fungeert de staat als antagonist. Het ontbreken van een dominante staat resulteert namelijk in een anarchistisch straatbeeld wat tevens leidt tot een dystopie. Alleen in *2001: A Space Odyssey* speelt de staat geen rol van betekenis. In de visie van de utopist is een sterke totalitaire staat niet per definitie negatief.⁸¹ In de films van deze tijdperiode blijkt een negatieve waardering van de staat te

⁷⁹ Franklin J. Schaffner, *Planet of the apes* (Twentieth century Fox) 1:00-1:51:00.

⁸⁰ Jonathan Kirshner, 'Subverting the Cold War in the 1960s: Dr Strangelove, The Manchurian Candidate, and The Planet of the Apes', *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31.2 (2001) 40-44.

⁸¹ Zie historiografisch debat voor verdere uitleg.

bestaan.

Het meest duidelijke voorbeeld van een sterke staat in een dystopische samenleving is te zien in *Fahrenheit 451*. Deze film ligt ook het dichtst tegen de traditionele utopische traditie aan. De staat controleert in *Fahrenheit 451* vrijwel alle onderdelen van de samenleving. Zoals eerder vermeld, zijn alle geschreven media verboden in de film. De overheid probeert tevens een uniforme mens te scheppen met behulp van technologie. De controle gaat echter verder. Kinderen worden van jongs af aan geïndoctrineerd. De kinderen zien er hetzelfde uit, doen precies hetzelfde en ontwikkelen zich daarom ook op dezelfde manier.⁸² De totalitaire staat heeft op deze manier bijna totale controle verkregen over de bevolking. De enige zichtbare dissidenten genaamd 'book people' wonen buiten de samenleving omdat zij anders een gevangenisstraf riskeren.⁸³

In de film wordt deze totalitaire staat als zeer negatief afgeschilderd. De protagonist probeert los te breken en te ontsnappen uit de onderdrukkende maatschappij waarin hij leeft. Deze negatieve waardering voor de staat is niet verwonderlijk. De auteur van het boek, Ray Bradbury, is een uitgesproken tegenstander van grote machtige staten.⁸⁴ Bradbury had het idee dat de Amerikaanse overheid na de Tweede Wereldoorlog steeds meer macht naar zich toe wilde trekken en het leven van mensen wilde beïnvloeden.⁸⁵ Deze negatieve waardering van de staat is ook te zien in andere films uit deze tijdsperiode en kan derhalve niet alleen worden verklaard door een persoonlijke afkeer van Bradbury.

In zowel *Mad Max* als *A Clockwork Orange* is er sprake van een anarchistisch straatbeeld. In beide films lijken criminelen het straatbeeld te domineren en is de politie niet bij machte om de situatie geheel onder controle te krijgen. In *Mad Max* is de protagonist een politieagent die strijdt tegen een motorbende.⁸⁶ In *A Clockwork Orange* is de protagonist juist een crimineel.⁸⁷ In deze films is er geen sprake van een sterke totalitaire staat zoals te zien was in *Fahrenheit 451* en in de utopische traditie. In *Mad Max* is de staat zodanig gemarginaliseerd dat de politie zonder echte hulp van de overheid de orde moet handhaven.

⁸² Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 40:00-50:00

⁸³ Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 1:44:00-1:50:00.

⁸⁴ Susan King, 'Ray Bradbury hates big government: 'Our country is in need of a revolution'', <http://herocomplex.latimes.com/books/ray-bradbury-is-sick-of-big-government-our-country-is-in-need-of-a-revolution/> (geraadpleegd op 19-7-2018).

⁸⁵ Interview with Ray Bradbury, https://www.youtube.com/watch?v=FL_y6gtxLvQ 5:00-11:00 (geraadpleegd op 19-7-2018). 6:00-10:00.

⁸⁶ George Miller, *Mad Max* (Mgm studios 1979).

⁸⁷ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971).

Dit blijkt een bijna niet te volbrengen missie te zijn. Het politiebureau is te vinden in een armzalig gebouw dat op instorten lijkt te staan, de garage is een oude kapotte parkeergarage. Het bureau heeft zelfs geen cellen voor verdachten.⁸⁸ De politieagenten geven expliciet de staat de schuld dat zij te weinig ondersteund worden. Het is onduidelijk of de staat dusdanig is vervallen dat er geen mogelijkheid meer is om de politiemacht te ondersteunen of dat er geen interesse is.⁸⁹ Zelfs met de marginale rol die de staat krijgt toebedeeld in *Mad Max* is de waardering voor de staat in het filmuniversum uiterst negatief.

In *A Clockwork Orange* speelt de staat een grotere rol dan in *Mad Max*. De publieke ruimte is echter in verval geraakt. Dit wordt duidelijk gemaakt aan de hand van enkele scènes waarin de vervallen staat van de stad wordt gevisualiseerd.⁹⁰ Deze afwezigheid van de staat, publieke diensten en een politiemacht resulteert in *A Clockwork Orange* in een bijna anarchistische wereld waarin geweld niet geschuwd wordt. Jeugdbendes terroriseren de strijd en de oudere generaties. Dit wordt vooral duidelijk in de eerste 45 minuten van de film, voordat de protagonist wordt opgepakt.⁹¹ Het gewelddadige karakter is tevens het grootste kritiekpunt op de film. De film werd gecensureerd in Engeland omdat critici het gevoel hadden dat de film alleen een glorificatie van geweld was. Bovendien werd de filmmaker verweten dat de moraliteit in zijn film zoek was.⁹²

Het narratief kan ook als een uitvergroting van contemporaine problemen worden gezien. Anthony Burgess, de schrijver van het boek, waarop de film is gebaseerd, heeft namelijk een persoonlijk drama meegemaakt tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zijn zwangere vrouw werd toen in Engeland mishandeld door Amerikaanse militairen, waardoor zij een miskraam heeft gekregen. Bovendien heeft Burgess tijdens de Tweede Wereldoorlog in het buitenland geleefd. Na de Tweede Wereldoorlog keerde hij terug naar Engeland en in de jaren 50 raakte hij verbaasd over de aldaar florerende jeugdbendes en jeugdcultuur.⁹³ Zijn observaties zijn niet alleen anekdotes. Na de Tweede Wereldoorlog ontstond volgens de Engelse socioloog David Muggleton een nieuwe jeugdcultuur. Na de Tweede Wereldoorlog

⁸⁸ George Miller, *Mad Max* (Mgm studios 1979) 32:00-40:00.

⁸⁹ George Miller, *Mad Max* (Mgm studios 1979) 30:00-35:00.

⁹⁰ Zie bijlage 3 voor een voorbeeld.

⁹¹ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 1:00-45:00..

⁹² Pauline Kael, 'A Clockwork Orange: Stanley Strangelove: Review in *The New Yorker*, January 1, 1972', in Stuart Y. McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (Cambridge 2010) 134-136.

⁹³ http://www.masterbibangers.net/ABC/index.php?option=com_content&view=article&id=49:anthony-burgess-interviewed-in-italy-in1974-about-a-clockwork-orange&catid=37:by-ab&Itemid=62 (geraadpleegd op 9-3-2018).

werd een wet aangenomen waarin stond dat Britse leerlingen tot hun vijftiende naar school moesten, hetgeen langer was dan voorheen. Bovendien was er na de Tweede Wereldoorlog veel vraag naar jonge arbeiders en kregen deze arbeiders ook significant meer betaald dan voor de oorlog. Het gevolg hiervan is dat jongeren de middelen hadden om genotsmiddelen en luxeproducten te kopen.⁹⁴ Het boek van *A Clockwork Orange* werd geschreven in 1962 en de gelijknamige film werd in 1971 uitgebracht. Dit is volgens Muggleton tevens de periode waarin onderzoek naar jeugdculturen zich voornamelijk richtte op delinquente jongeren uit de arbeidersklasse, wat toentertijd een actueel probleem was.⁹⁵ Derhalve is het niet verwonderlijk dat in de film een specifieke rol is weggelegd voor jeugdbendes en het contrast tussen jong en oud. De staat kon deze jeugdbewegingen niet beteugelen, wat zowel in de film als in de samenleving leidt tot onvrede en geweld in de straten.

De overheid heeft de eerste 45 minuten een onzichtbare rol in de film. Nadat Alex is opgepakt wordt de rol van de staat in het narratief duidelijk. Zoals eerder is opgemerkt neemt Alex in de gevangenis deel aan een rehabilitatieprogramma dat zijn identiteit verandert. Uiteindelijk blijkt dit een criminele en lugubere persoonlijkheidsverandering te zijn. Op het moment dat Alex bijna zelfmoord pleegt omdat hij niet meer naar Beethoven kan luisteren, komt de overheid in actie om Alex te beschermen.⁹⁶ Dit gebeurt echter alleen ter bescherming van de eigen positie.⁹⁷ Bovendien wordt duidelijk dat de staat de oude criminele vrienden van Alex heeft aangenomen als politieagenten.⁹⁸ De film schetst uiteindelijk een zeer negatief toekomstbeeld waarin de overheid net zo corrupt en crimineel blijkt te zijn als de criminelen waar ze tegen strijden. Dit komt tot uiting in de welwillendheid van de staat om criminelen te rekruteren in de politiemacht en de manier waarop zij Alex uiteindelijk beschermen voor eigen gewin.

Stanley Kubrick vertelt dat hij zelf gelooft dat de overheid op moeilijke moment de wreedste leden van de samenleving rekruteert om de rest onder controle te houden.⁹⁹ In *A Clockwork Orange* is er sprake van een dubbele negatieve waardering van de staat. De staat lijkt niet bij machte, of onwelwillend, om de problematiek in de publieke ruimtes aan te

⁹⁴ David Muggleton, 'From classlessness to clubculture: A genealogy of post-war British youth culture analysis', *Research on youth and youth cultures* 13.2 (London 2005) 205-207.

⁹⁵ *Ibidem* 206-207.

⁹⁶ Een van de neveneffecten van de behandeling.

⁹⁷ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 1:30:00-2:00:00.

⁹⁸ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 2:00:00-2:15:00.

⁹⁹ Stanley Kubrick, 'Kubrick on *A Clockwork Orange*: An interview with Michel Ciment', <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html> (geraadpleegd op 28-6-2018).

pakken. Het straatbeeld is gewelddadig, rommelig en chaotisch. Op het moment dat de staat echter wel actie onderneemt in de film wordt het geschetste beeld van de overheid nog slechter. Het in stand houden van de (verrotte) maatschappij en het zelfbehoud van de machthebbers zijn de enige zaken die tellen.

2001: A Space Odyssey en *Planet of the Apes* zijn nog onbesproken gebleven. In *2001: A Space Odyssey* speelt de overheid geen rol van betekenis en daarom zal deze film voor dit deel van de analyse buiten beschouwing worden gelaten. In *Planet of the Apes* is de menselijke beschaving vergaan, de apensamenleving fungeert als een allegorie voor de menselijke samenleving. Hieruit blijkt dat Franklin J. Schaffner de ideologische pillaren van het Amerikaanse gedachtegoed problematiseert. In de film gebeurt dit vooral door het problematiseren van de conservatie kernwaarden. Patriotisme en nationalisme worden in de film geridiculiseerd. Het meest overduidelijke voorbeeld is de manier waarop de religieuze invloed in een seculiere staat wordt geproblematiseerd. De apensamenleving wordt geregeerd door theologen die een monotheïstisch geloof aanhangen dat lijkt op het christendom. De wetenschap wordt bovendien ondergeschikt gesteld aan het geloof. Op het moment dat wetenschappers willen bewijzen dat de protagonist over complexe intelligentie en waarnemingsvermogen beschikt, worden zij terechtgesteld. Dit blijkt niet meer te zijn dan een religieus tribunaal.¹⁰⁰ Volgens Kirshner kan dit gekoppeld worden aan de kritiek op het conservatieve gedachtegoed tijdens de Koude Oorlog. De staat gedroeg zich volgens sommigen irrationeel en liet zich leiden door religieuze en patriottische idealen.¹⁰¹

De geselecteerde films uit deze tijdperiode worden gekenmerkt door een zeer negatieve waardering van de overheid. In alle films waarin de overheid een rol van betekenis speelde, wordt de overheid weggezet als een antagonist. Als de overheid niet sterk aanwezig is in de publieke ruimte zoals in het filmuniversum van *Mad Max* en *A Clockwork Orange*, vervalt deze in een dystopie. Wanneer de staat echter wel een rol speelt, nemen overheidsdienaren telkens maatregelen die de samenleving niet ten goede komen. De totalitaire en allesoverheersende overheid uit *Fahrenheit 451* blijkt een onderdrukkende dystopie te creëren. Zelfs de apensamenleving heeft een staat die wordt beheerst door een

¹⁰⁰ Franklin J. Schaffner, *Planet of the apes* (Twentieth century Fox) 30:00-1:15:00.

¹⁰¹ Jonathan Kirshner, 'Subverting the Cold War in the 1960s: Dr Strangelove, The Manchurian Candidate, and The Planet of the Apes', *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31.2 (2001) 42-44.

religieus gedachtegoed, hetgeen tot corruptie leidt. Het blijkt derhalve niet wenselijk te zijn om een positief beeld van de overheid te construeren in de films.

Het ondergeschikte individu

De protagonist speelt over het algemeen een zeer belangrijke en centrale rol in films. Voor films die dystopische of utopische elementen bevatten is deze rol van het individu problematischer. Een van de drie kenmerken van de utopie of dystopie is dat het individu altijd ondergeschikt is aan de samenleving. Bovendien is de samenleving bij een echte dystopie holistisch van aard en zijn de samenleving en de mens maakbaar. Hierdoor ontstaat er een problematische verhouding tussen het narratief en de protagonist. De protagonist, of het individu, moet het verhaal voortstuwen. Desalniettemin lijkt er in de films weinig ruimte te zijn waarin het individu zich kan ontwikkelen. De geselecteerde sciencefictionfilms zijn over het algemeen niet geheel in de utopische traditie te vatten, waardoor er meer ruimte ontstaat voor het individu om zich te ontwikkelen. Desalniettemin is er over het algemeen een zwakke rol weggelegd voor de protagonisten in de films. . Voor dit specifieke thema wordt *2001: A Space Odyssey* buiten beschouwing gelaten. De reden hiervoor is het onduidelijk einde van de film en het feit dat er geen consensus is bereikt over de betekenis. In Juli 2018 werd een oud interview met Stanley Kubrick herontdekt waarin het einde ietwat verduidelijk wordt, maar waarin grote delen van het narratief nog steeds open staan voor interpretatie. Derhalve zal deze film in deze paragraaf niet verder behandeld worden.¹⁰²

Een van de bevindingen uit het onderzoek heeft betrekking op de ontwikkeling van de protagonist. De protagonist lijkt zich in sommige gevallen nauwelijks te ontwikkelen. De ontwikkeling die plaatsvindt is ook niet altijd positief te noemen. Illustratief hiervoor is de negatieve ontwikkeling die de protagonist doormaakt in *Mad Max*. *Mad Max* heeft een cultstatus verkregen en is eigenlijk een vrij simpele 'roadmovie' en actiefilm. De film heeft een belangrijke rol verkregen in deze twee genres.¹⁰³

Het verhaal is eenvoudig te noemen. In het begin zorgt de protagonist ervoor dat een moordenaar (de night rider) crasht met zijn auto, bevriende bendeleden zinnen vervolgens op wraak. Deze motorbende pleegt enkele gewelddadige delicten voordat zij de

¹⁰² Zack Sharf, '2001 A space Odyssey' Lost interview goes viral: Did Stanley Kubrick finally explain the film's ending', <https://www.indiewire.com/2018/07/2001-a-space-odyssey-stanley-kubrick-explains-ending-video-1201981455/> (geraadpleegd op 23-07-2018).

¹⁰³ Dennis H. Barbour, 'Heroism and Redemption in the Mad Max Trilogy', *Journal of Popular Film and Television* 27:3 (1999), 28-34.

politieagenten persoonlijk gaan aanvallen. Een collega van de protagonist overlijdt bijna aan brandwonden nadat eerst zijn motor wordt gesaboteerd en later een auto waarin hij zit in de brand wordt gestoken. De protagonist wordt bang en wil eigenlijk ontslag nemen. Hij is niet alleen bang voor de jeugdbende, maar ook voor zijn eigen mentale gesteldheid. Vervolgens krijgt hij enkele dagen vrij, waardoor hij op vakantie kan gaan met zijn gezin. De motorbende achtervolgt hem en vermoordt uiteindelijk zijn vrouw en kind. Als wraak roeit de protagonist de gehele motorbende uit. De film eindigt terwijl Max wegrijdt van het slachtoffer.¹⁰⁴

Het verhaal is vrij simpel maar de nuance schuilt in de ontwikkeling van de protagonist. Hij wordt gedwongen tot actie omdat zijn familie wordt aangevallen, terwijl hij eigenlijk wilde vluchten. In de film vertelt de protagonist meerdere malen dat iedereen die zoveel wordt blootgesteld aan geweld uiteindelijk zelf veranderd.¹⁰⁵ Uiteindelijk wordt hij hetgeen waar hij eerst tegen vecht. Hij wordt een gewelddadige moordenaar die niets heeft om voor te leven.¹⁰⁶ Zijn wraakgevoelens hebben hem uiteindelijk gecorrumpeerd. Alhoewel *Mad Max* een vrij simpele actiefilm lijkt te zijn, is deze negatieve ontwikkeling van de protagonist interessant. De protagonist is ondergeschikt aan de samenleving omdat hij zichzelf in zekere zin opoffert. Desalniettemin ligt deze film ver van de utopische traditie af, maar toont wel een pessimistisch beeld van de toekomstige samenleving die terug te zien is in vrijwel alle films uit deze periode.

Deze pessimistische toekomstverwachting is tevens te ontdekken in *A Clockwork Orange*, een film die veel thematische overeenkomsten heeft met *Mad Max*. In *Mad Max* is de protagonist echter een 'goede' politieagent die een negatieve transitie doormaakt. In *A Clockwork Orange* is de protagonist een jonge crimineel die door de overheid als experiment wordt gebruikt. De nadruk op criminaliteit, geweld en jongeren kan deels verklaard worden.

Zoals voorheen is vastgesteld is de vrije wil het centrale thema van *A Clockwork Orange* volgens Stanley Kubrick. Deze vrije wil wordt geproblematiseerd aan de hand van een jeugdige gewelddadige crimineel. In de film is een belangrijke rol weggelegd voor de staat die door middel van technologie en wetenschap de vrije wil probeert in te perken. Dit is een ontwikkeling die volgens de schrijver plaatsvond in de jaren '50, een periode waarin

¹⁰⁴ George Miller, *Mad Max* (Mgm studios 1979). 1:00-1:34:00.

¹⁰⁵ George Miller, *Mad Max* (Mgm studios 1979). 50:00-54:00.

¹⁰⁶ George Miller, *Mad Max* (Mgm studios 1979). 1:31:00-1:34:00.

de staat steeds meer controle wilde uitoefenen op de burger. Hierdoor werd de vrije wil steeds meer ingeperkt.¹⁰⁷ De film bevat vele dystopische elementen zoals in de vorige paragrafen ook is vastgesteld. De protagonist, Alex, wordt als experiment gebruikt om de samenleving mogelijk te verbeteren. Zijn persoonlijke gevoelens of het mogelijke verlies van zijn menselijkheid zijn onbelangrijk. Het individu is, zoals in elke dystopie, ondergeschikt aan de samenleving. Bovendien probeert de staat het individu te vormen of te 'maken'.¹⁰⁸ De protagonist verandert uiteindelijk niets en is slechts een experiment van de staat. Bovendien blijkt de behandeling aan het einde van de film slechts voor korte duur te werken. Aan het eind van de film wordt duidelijk dat Alex weer in zijn oude gewoonten vervalt, omdat de behandeling uitgewerkt lijkt te zijn.¹⁰⁹ Derhalve is er geen ontwikkeling van de protagonist te ontwaren. Aan het eind van de film blijkt hij min of meer dezelfde persoon te zijn, een jeugdige crimineel zonder geweten.

In *Mad Max* wordt de protagonist hetgeen waar hij tegen heeft gestreden, terwijl de criminele Alex in *A Clockwork Orange* dezelfde persoon blijft. In *A Planet of the Apes* maakt de protagonist ook geen persoonlijke ontwikkeling door. Hij probeert de apensamenleving die hem gevangen houdt te veranderen. Hij doet een poging om aan te tonen dat hij een intelligent denkend wezen is. Het lukt hem zelfs om enkele wetenschappers te overtuigen. De samenleving in zijn geheel verandert helemaal niet. Uiteindelijk kan de protagonist zichzelf alleen redden door te vluchten en zichzelf zo buiten de 'geciviliseerde' samenleving te plaatsen.¹¹⁰

Zoals door Hans Achterhuis gearticuleerd, is de ondergeschiktheid van het individu een cruciaal onderdeel van de utopische traditie. Hiermee wordt niet enkel een basale onderdrukking door middel van geweld bedoelt. De dystopische of utopische samenleving is zo wijdverspreid dat het individu ook geen grote maatschappelijke verandering kan doorvoeren in diezelfde maatschappij. In de historiografie werd duidelijk dat Plato's *Staat* de oertekst is van de utopische traditie. In *Staat* wordt het individu aan de ene kant gecorrumpeerd als hij daadwerkelijk in de samenleving blijft en verandering wil

¹⁰⁷ Auteur onbekend, Anthony Burgess interviewd in Italy in 1974 about *A Clockwork Orange* (And other subjects in general), http://www.masterbibangers.net/ABC/index.php?option=com_content&view=article&id=49:anthony-burgess-interviewed-in-italy-in1974-about-a-clockwork-orange&catid=37:by-ab&Itemid=62 (geraadpleegd op 9-3-2018).

¹⁰⁸ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 1:15:00-1:30:00.

¹⁰⁹ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 2:00:00-2:15:00.

¹¹⁰ Franklin J. Schaffner, *Planet of the apes* (Twentieth century Fox) 50:00-1:51:00.

doorbrengen, terwijl hij aan de andere kant geïsoleerd raakt als hij de samenleving verlaat. In beide gevallen kan het individu nooit het 'goede' doen voor de samenleving.¹¹¹

Beide kanten van het dilemma zoals geschetst door Plato zijn tot nu toe gedestilleerd. In *Mad Max* wordt de protagonist uiteindelijk hetgeen waar hij tegen strijd, de gemeenschappelijke gewelddadigheid corrupteert hem en laat hem alleen achter. In zowel *A Clockwork Orange* als *Planet of the Apes* kan de protagonist geen maatschappelijke ontwikkeling teweegbrengen. In deze films ontwikkelt het individu zich helemaal niet.

In de film die het dichtst tegen de utopische traditie aanligt, *Fahrenheit 451*, is de ondergeschiktheid van het individu goed te zien. In de vorige paragrafen is uitgelegd op welke manieren de staat en de indoctrinatie van de televisie het individu proberen te vormen. De samenleving in *Fahrenheit 451* is collectivistischer van aard dan in de andere geanalyseerde films. Dit is deels te verklaren door de auteur; het boek is volgens Bradbury namelijk deels een reactie op het McCarthyisme van de jaren 50, een periode in de Verenigde Staten waar mensen met afwijkende gedachten als communistisch werden beschouwd.¹¹² Door deze collectivistische aard van de samenleving zijn boeken verboden. In de film wordt gesteld dat boeken slechts een escapistisch middel zijn die mensen ongelukkiger maken: Derhalve zijn alle boeken in de samenleving van *Fahrenheit 451* verboden. De protagonist, Guy Montag, begon deze gedachtegang pas te bevragen toen hij door zijn buurvrouw uit zijn dagelijkse sleur werd getrokken. Hij begint kritisch na te denken en na het lezen van enkele boeken komt hij tot de conclusie dat het verbod onnodig is.¹¹³

In deze film ontwikkelt de protagonist zich wel. Uiteindelijk begint hij zelf kritisch na te denken en komt hij tot nieuwe inzichten. Desalniettemin betekent dit niet dat hij bij machte is om de samenleving te veranderen. Sterker nog, net als in *Planet of the Apes*, moet de protagonist in *Fahrenheit 451* ook de samenleving ontvluchten. Hij verandert uiteindelijk helemaal niets en hij moet buiten de samenleving bij de zogenaamde 'book people' gaan leven. Deze boekenliefhebbers onthouden ieder een boek, zodat de inhoud niet verloren zal gaan. Door middel van orale overdracht leren zij hun nageslacht over de boeken.¹¹⁴

De collectivistische samenleving waaruit Guy Montag ontsnapt wordt vervangen door

¹¹¹ Achterhuis, *erfenis van de utopie*, 56-58.

¹¹² Thomas Halper en Douglas Muzzio, 'Hobbes in the city: Urban dystopias in American movies', *The Journal of American Culture* 30.4 (2007) 381-384 en Interview with Ray Bradbury, https://www.youtube.com/watch?v=FL_y6gtxLvQ 5:00-11:00 (geraadpleegd op 2-7-2018).

¹¹³ Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 35:00-1:05:00.

¹¹⁴ Françoise Truffaut, *Fahrenheit 451* (Universal Pictures) 1:45:00-1:52:00.

een ander soort samenleving waarin iedereen een boek onthoudt. Vervolgens moet diegene de rest van zijn leven het boek blijven herhalen. Dit is een weinig positief vooruitzicht waarbij het hele leven van een individu in het licht staat van een enkel boek. Zelfs buiten de dystopische samenleving is er een samenleving waarin het individu aan bepaalde verwachtingen moet voldoen, waardoor hij zichzelf nog steeds niet volledig kan ontplooien.

De uitermate slechte positie van het individu in deze periode van sciencefictionfilms sluit aan bij de utopische traditie waarin het individu geen verandering teweeg kan brengen. Een problematische positie die al sinds Plato belangrijk is voor utopische of dystopische literatuur. Het blijkt ook een belangrijk thema te zijn in sciencefictionfilms uit de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw.

Pessimistische gevisualiseerde toekomstvisies

Een belangrijk thema van *Fahrenheit 451*, *Planet of the apes* en *2001: A Space Odyssey* is dat de mens zijn eigen ondergang kan betekenen. In *Fahrenheit 451* is dit een culturele ondergang. De technologische vooruitgang, die zich manifesteert in de alomvattende tegenwoordigheid van de televisie, ontnemt de mens individualiteit, creativiteit en cultuur. Deze technologie zorgt wellicht voor een langere levensduur of betere gezondheid, maar de menselijkheid wordt ontnomen. In *2001: A Space Odyssey* wordt snel duidelijk dat wetenschappelijke ontwikkelingen niet per definitie voor een internationaal conflict zorgen. Ontwikkelingen op het gebied van kunstmatige intelligentie worden geproblematiseerd.

De supercomputer kan voelen en nadenken, maar bestaat slechts om de mens te dienen. Eventueel zou dit de ondergang van de mensheid kunnen betekenen, net zoals het bijna de ondergang was van het ruimteschip. *Planet of the Apes* is wellicht het meest expliciete voorbeeld van hoe de mensheid zichzelf kan uitroeien door middel van nucleaire wapens. In ieder geval is de geavanceerde menselijke beschaving ineengestort en is de mensheid verlaagd tot uitschot voor de nieuwe primatensamenleving. Niet alleen de mens of de samenleving is maakbaar in de genoemde films. De mens kan ook de maker zijn van zijn eigen destructie.

Het enige neutrale aspect in deze films is de mogelijkheid tot ruimtevaart. Ruimtevaart wordt neutraal beoordeeld en is slechts een gegeven in zowel *2001: A Space Odyssey* als *Planet of the Apes*. Deze neutrale waardering voor ruimtevaart is wellicht te verklaren door de ruimtewedloop tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie.

Desalniettemin is de verdere waardering voor technologie in deze periode vrijwel uitsluitend negatief. In de overige drie films wordt er steeds nadrukkelijk gewaarschuwd voor de gevaren van technologie. Deze pessimistische houding tegenover technologie kan deels verklaard worden door de Koude Oorlog en de aanwezigheid van nucleaire wapens. De technologische vooruitgang heeft de totale destructie van de aarde mogelijk gemaakt, hetgeen voorheen niet mogelijk was met conventionele wapens. Bovendien zorgden de ontwikkeling van de televisie en de ontwikkeling van machines voor een andere samenleving. Deze periode van technologische ontwikkeling en maatschappelijke verandering wordt in de geanalyseerde films zeer negatief gerepresenteerd.

Mad Max en *A Clockwork Orange* richten zich vooral op het verval van de samenleving en het verlies van fatsoensnormen. In allebei de films wordt een toekomst geschetst waarin de overheid de macht lijkt te hebben verloren over de samenleving. Dit resulteert in een anarchistische wereld waarin geweld niet geschuwd wordt. De publieke ruimte raakt bovendien in verval door het wegvallen van overheidsdiensten. Geweld wordt in *Mad Max* zelfs een legitieme vorm van politiehandhaving. Dit resulteert niet alleen in een gewelddadige samenleving, maar ook in een samenleving waarin asociaal en seksueel deviant gedrag kan floreren. Het enige wat de mens in bedwang kan houden, lijkt de staat te zijn. Wanneer deze verval, verval de gehele samenleving. Niet alleen sociale normen en waarden blijken te vervallen, zelfs de scheidslijn tussen goed en kwaad wordt problematischer.

De subjectieve menselijke positie wordt geproblematiseerd. Aan de ene kant staat het verval van de samenleving ook symbool voor het verval van de staat. In *A Clockwork Orange* probeert de staat de samenleving te veranderen door middel van verregaande gedragstherapie op individuen. Deze negatieve waardering voor overheidshandelen is ook te zien in *Fahrenheit 451* waar de staat een indoctrinerend totalitair beleid voert. De staat kan het in deze gevallen dus nooit goed doen. Aan de ene kant is het verval van de staat een van de redenen dat de samenleving verval. Aan de andere kant worden de momenten waar de overheid wel ingrijpt ook negatief beoordeeld. Deze negatieve waardering van de staat is ook terug te zien in *Planet of the Apes*. Deze film is in mindere mate behandeld omdat een groot deel van de film een allegorie is over de contemporaine samenleving. Desalniettemin is het optreden van de 'overheid' van de apen wel interessant omdat het een universele negatieve waardering van de staat tentoonstelt. Zelfs in een apensamenleving waarin de

apen anders proberen te zijn dan de gewelddadige mensen wordt het handelen van de staat als negatief gerepresenteerd. De overheidsofficials zijn kortzichtig en egoïstisch en dit resulteert in conflict.¹¹⁵

In sciencefictionfilms lijkt de waardering voor de toekomstige overheid dus universeel en dubbel negatief te zijn. Deze negatieve waardering voor de overheid kan gedeeltelijk verklaard worden door de historische context. Tegen het einde van de jaren 60 waren jongeren het hart van het Amerikaanse filmpubliek. Dit was tevens het grootste filmpubliek ter wereld. Het einde van de jaren 60 en het begin van de jaren 70 wordt tevens gekenmerkt door protestbewegingen tegen de Vietnamoorlog en rassenongelijkheid.¹¹⁶

Deze maatschappijkritische jongerenbewegingen waaiden ook over naar West-Europa. Deze bewegingen werden gesteund door linkse intellectuelen. De Vietnamoorlog was een allesoverheersend thema, maar de maatschappijkritiek richtte zich ook op andere onderwerpen.¹¹⁷ Als maatschappijkritische jongeren het grootste deel van het filmpubliek omvatten, is het niet verwonderlijk dat sciencefictionfilms een zeer negatief beeld schetsen van de toekomstige staten. Deze films zijn immers gecreëerd in een tumultueuze periode waarin er weinig vertrouwen was in de gevestigde orde.

Tot slot krijgt het individu een interessante plaats toebedeeld in deze periode van sciencefictionfilms. In zowel *Fahrenheit 451* als *A Clockwork Orange* staat de maakbare mens centraal. In beide films wordt er vanuit gegaan dat de mens gevormd kan worden. In *A Clockwork Orange* is dit te zien bij de hoofdpersoon. Er wordt een poging gedaan om hem te veranderen door middel van verregaande therapie en theologische lessen. Het idee hierachter is dat het perfecte individu de samenleving zou verbeteren. In *Fahrenheit 451* wordt dit idee veel verder doorgevoerd. De gehele samenleving is er op ingesteld om het individu te vormen. Veralgemeend onderwijs, misinformatie door middel van nieuwe media en het verbod op boeken zijn hier slechts enkele voorbeelden van. In beide gevallen wordt deze 'vorming' van de mens zeer negatief gewaardeerd. Het tast de individuele keuzevrijheid aan en ontnemt menselijkheid. Deze onderdrukking van het individu kan mogelijk verklaard worden door de protestbewegingen van de jaren 60 en 70. Sommige jongerenbewegingen protesteerden tegen de bekrompen gezinsmoraal waarin zij zijn

¹¹⁵ Franklin J. Schaffner, *Planet of the apes* (Twentieth century Fox) 1:00-1:30:00

¹¹⁶ Halper, 'Hobbes in the city: Urban dystopias in American movies', 384-385.

¹¹⁷ Altena, *Vrijheid & Rede*, 328-330.

grootgebracht. Zij protesteerden tevens voor verdere democratisering van universiteiten en het recht tot vrije ontplooiing.¹¹⁸

Het individu vervult ook een aparte rol in het narratief van de meeste geanalyseerde sciencefictionfilms. Met uitzondering van *2001: A Space Odyssey*, waarin de rol van het individu twijfelachtig is, brengt de protagonist nooit verregaande veranderingen teweeg. In *A Clockwork Orange* wordt er een poging gewaagd om Alex te veranderen, hetgeen uiteindelijk mislukt. Aan het eind van de film is er eigenlijk niets veranderd. De samenleving blijft voortbestaan en Alex vervalt in zijn oude gedrag. In *Planet of the Apes* en *Fahrenheit 451* proberen beide hoofdpersonen de onderdrukkende samenleving waarin zij zich bevinden te ontvluchten. In beide gevallen lukt dit, maar hun vlucht brengt geen maatschappelijke verandering met zich mee. In *Mad Max* neemt de hoofdpersoon uiteindelijk wraak op de bende die hem zoveel leed heeft aangedaan. Op het eind blijft hij echter alleen achter in dezelfde samenleving als voorheen. Zijn acties brengen uiteindelijk geen maatschappelijke verandering. In de utopische traditie zoals geschetst door Hans Achterhuis blijkt ook dat het individu ondergeschikt is aan de samenleving. Hierdoor is er geen ruimte voor (maatschappelijke) verandering. Deze utopische kenmerken zijn terug te zien in de invulling van de protagonisten in deze sciencefictionfilms. Het individu, in de vorm van een protagonist, heeft nooit de kracht, macht of invloed om de samenleving definitief te veranderen. De maatschappelijke structuren blijven hetzelfde en het individu kan alleen zichzelf onttrekken uit de samenleving.

In dit hoofdstuk is er enkele keren kort verwezen naar de historische context waarin de films zijn geproduceerd. Alle sociaaleconomische en maatschappelijke gebeurtenissen die in dit hoofdstuk al eerder zijn genoemd worden door de Nederlandse historicus Maarten van Rossum besproken in zijn boek *De Verenigde Staten in de Twintigste eeuw*. Hij omschrijft deze periode als een periode van discontinuïteit. De jaren 60 zijn volgens van Rossum een periode van radicalisering. In deze periode ontwikkelden burgerrechtenorganisaties zich die opkwamen voor de rechten van Afro-Amerikaanse inwoners. Deze organisaties konden zich enorm snel ontwikkelen door de onvrede die ontstond door de Vietnamoorlog. Een duidelijk terugkerend thema had betrekking op het idee dat jonge arme donkere Amerikanen in Vietnam een nutteloze oorlog vochten. De antioorlog bewegingen raakten op deze manier vervlochten met burgerrechtenorganisaties. Een groot gedeelte van deze organisaties

¹¹⁸ *Ibidem* 328-239.

bestond voornamelijk uit studenten waardoor studentenprotesten bijna synoniem stonden voor burgerrechtenprotesten. De Verenigde Staten werd door deze groepen als de gevaarlijkste imperialistische mogendheid ter wereld gezien.¹¹⁹

De protestcultuur was echter niet alleen beperkt tot de Vietnamoorlog en burgerrechten. In de gehele Westerse wereld ontstond er een alternatieve tegencultuur. De verering van kapitalistische materiële waarden werd door deze groep geproblematiseerd. Deze 'counterculture' was bovendien wars van ouderwetse hiërarchische idealen. In de eerste jaren van de jaren 60 was deze beweging uitermate positief, door het passieve protest zou er een culturele omwenteling plaatsvinden. Toen dit onsuccesvol bleek te zijn, ontstond er meer pessimisme. Bovendien escaleerde de Vietnam oorlog in 1965 waardoor deze beweging steeds kritischer en luider werd. Zowel jongerenbewegingen, hippiebewegingen en burgerrechtenorganisaties zouden, in sommige gevallen samen, optreden tegen de overheid en conservatieve idealen.¹²⁰

De sociaal-maatschappelijke impact van deze tegencultuur mag niet onderschat worden. In 1963 stond Martin Luther King in Washington voor 250.000 mensen te speechen. Deze wereldberoemde speech stond niet op zichzelf maar stond symbool voor een bewustwording in de Verenigde Staten dat raciale spanningen nooit zijn verdwenen. De afro-Amerikaanse bevolking kreeg op deze manier een stem en werd gesteund door burgerrechtenbewegingen en activistische studenten.¹²¹

In de 'zwarte' getto's zouden de eerste gewelddadige problemen zich voordoen in 1965. In Los Angeles vonden er rellen plaats waarbij er 34 doden vielen. In de hierop volgende jaren zouden er nog enkele hete zomers plaatsvinden waarin de getto's in deze stad, soms letterlijk, in vlammen opgingen.¹²²

Alhoewel de burgerrechtenbewegingen enkele succes behaalden kon het de uitbarsting van geweld niet voorkomen.¹²³

Desalniettemin staat deze periode in de jaren 60 bekend als een optimistische idealistische tijd. De maakbaarheid van de mens staat centraal in de tegencultuur. Voornamelijk in de hippiecultuur bestond het idee dat positief gedrag op een passieve manier een

¹¹⁹ Maarten van Rossum, *De Verenigde Staten in de Twintigste Eeuw* (Den Haag 2001) 261-270.

¹²⁰ *Ibidem* 271-273.

¹²¹ Norton Beth Mary, David M. Katzman, Paul D. Escott, Howard P. Chudacoff, Thomas G. Paterson en William M. Tuttle, *A people & a nation: The history of the United States* (Boston 1982) 931-932.

¹²² Rossum, *De Verenigde Staten* 264-266.

¹²³ Norton, e.a., *A people & a nation*, 936.

cultuuromslag teweeg zou brengen. Zonder mensen nadrukkelijk te 'bekeren' zou positief gedrag de maatschappij veranderen.¹²⁴ Bovendien was de boodschap van Martin Luther King van pacifistisch protest nog steeds zeer aanwezig en encapsuleren de uitbarstingen in de getto's niet de gehele burgerrechtenbeweging. Er werd daadwerkelijk progressie geboekt.¹²⁵

Het optimisme zou

In 1968 echter plaats maken voor pessimisme en verdriet. Kennedy, het symbool van de idealistische jonge Amerikaan, werd vermoord. In hetzelfde jaar werd Martin Luther King ook vermoord. Nadat Johnson het presidentschap had overgenomen vond tevens het Tet-offensief plaats in Vietnam. Het falen van de Amerikaanse interventie werd aangetoond door het Tet-offensief. Bovendien demonstreerden zowel arme Afro-Amerikanen in de getto's als studenten op universiteiten op grote schaal.¹²⁶ Deze protesten werden in sommige gevallen met veel geweld bestreden. Op verschillende universiteiten werden studenten met scherp beschoten. In 1970 werden tientallen studenten tijdens protesten neergeschoten door overheidsdienaren. Tegelijkertijd was dit het jaar waarin revolutionairen verschillende aanslagen pleegden.¹²⁷

Tot slot beschrijft

Van Rossum de ontwikkeling van het presidentschap in de Verenigde Staten. Na de moord op Kennedy zouden zowel Lyndon B. Johnson als Richard Nixon steeds meer macht naar zich toe trekken. Vooral Nixon wordt herinnerd als een van de slechtste Amerikaanse presidenten ooit. Deze ontwikkeling van het Amerikaanse presidentschap zou tot steeds meer kritiek leiden. Bovendien was er in de jaren 70 sprake van een economische crisis, hetgeen de situatie alleen maar verslechterde.¹²⁸ Het aftreden van Nixon in 1974 hing samen met een bewustwording dat de oorlog in Vietnam verloren zou worden. Bovendien waren er nog steeds gewelddadige protesten en was er op sommige momenten sprake van algehele sociale onrust in de grote Amerikaanse steden. Het vertrouwen in de overheid en de democratie in zijn geheel had een dieptepunt bereikt. De acties van Nixon waren deels de schuld van de kiezers die hem hadden gekozen.¹²⁹

Het *Watergate* schandaal zou het

geloof in de Amerikaanse regering tot een dieptepunt laten kelderen. In 1972 werd er ingebroken in het hoofdkantoor van de democratische partij. Door een klokkenluider en

¹²⁴ *Ibidem* 267-268.

¹²⁵ *Ibidem* 941-943.

¹²⁶ Van Rossum, *De Verenigde Staten*, 274.

¹²⁷ Norton, e.a., *A people & a nation*, 946-948.

¹²⁸ Van Rossum, *De Verenigde Staten*, 277-292.

¹²⁹ Hugh Brogan, *Longman History of the United States of America* (New York 1985) 688-689.

speurwerk van twee journalisten van *The Washington Post* werd duidelijk dat president Nixon samen met enkele hoofdgeplaatste functionarissen de opdracht had gegeven om informatie te vergaren en af luisterapparatuur te plaatsen in het kantoor van de democraten. Hierdoor won de onpopulaire Nixon uiteindelijk alsnog de Amerikaanse verkiezingen. Door dit schandaal verloren delen van het Amerikaanse volk het geloof in de regering. Tijdens de Koude Oorlog werd constant benadrukt hoe corrupt, leugenachtig en wreed de Sovjet-Unie was. Na het *Watergate* schandaal bleek dat de Amerikaanse regering ook leugenachtig en corrupt gedrag vertoonde.¹³⁰

Het is niet geheel verwonderlijk dat toekomstgerichte sciencefictionfilms uit de Verenigde Staten uit de jaren 60 en 70 een bijna uitsluitend pessimistisch beeld schetsen. De films werden geproduceerd in een onzekere en radicale periode. De tegencultuur, alhoewel overwegend optimistisch in de jaren 60, was radicaal anders dan de gevestigde orde. Oude conservatieve en religieuze idealen werden openlijk bekritiseerd. Na 1968 zou deze positieve visie omslaan in een pessimistisch wereldbeeld. Het pacifistische protest maakte plaats voor gewelddadigheid door revolutionairen en afro-Amerikanen. De overheid was op haar beurt ook zeer gewelddadig hetgeen resulteerde in verschillende bloedbaden op universiteiten. De oorlog in Vietnam kostte steeds meer Amerikanen het leven en leek steeds verder te escaleren. Dit alles gebeurde terwijl de spanningen van de Koude Oorlog nog steeds voelbaar waren. Bovendien kwam er steeds meer internationale kritiek op de militaire interventie in Vietnam. De Amerikaanse staat probeerden sterk te lijken voor buitenstaanders maar bleek zwak te zijn van binnen, de schandalen waarin Nixon verwickeld was zijn hier slechts één voorbeeld van.¹³¹

¹³⁰ *Ibidem* 685-689.

¹³¹ *Ibidem* 666-689.

Hoofdstuk 4 - De eenentwintigste eeuw: Tegenstrijdigheden en vooruitgang

Technologie en consumptie

Uit de analyses van de films uit de jaren 60 en 70 is gebleken dat het beeld in deze films gekenmerkt wordt door zeer negatieve toekomstverwachtingen met vrijwel geen positieve aanknopingspunten. Zowel technologie, individualiteit als de staat werden zeer negatief geportretteerd. Uit de analyses van de films uit de eenentwintigste eeuw blijkt dat de toekomstverwachtingen hierin zijn veranderd. De negatieve aspecten van technologie en wetenschap spelen nog steeds een belangrijke rol. Desalniettemin is er in deze films ook ruimte voor de positieve aspecten van technologie en wetenschap. De negatieve waardering van technologie uit de jaren 60 en 70 heeft plaats gemaakt voor een nieuwe duale waardering. Bovendien lijkt technologie een grotere rol te krijgen toebedeeld in de sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw.

Deze duale waardering van technologie wordt op verschillende manieren gevisualiseerd. In zowel *Wall-e*, *Interstellar* en *Snowpiercer* worden de wetenschap en technologie als de enige redding van de mensheid gepresenteerd. In het geval van *Wall-e* is de technologische ontwikkeling ook deel van de reden dat de mensheid redding nodig heeft. Deze film spreekt namelijk een apocalyptisch toekomstbeeld uit waarbij overconsumptie heeft geleid tot het onbewoonbaar worden van de aarde.

Consumentisme is het belangrijkste thema in de film en het is ook het onderwerp geweest van andere onderzoeken naar *Wall-e*. *Wall-e* is anders dan de voorheen geanalyseerde films omdat er sprake is van een sterke nostalgische drang naar hoe het vroeger was. De mensheid overleeft in de ruimte op verschillende ruimteschepen. De aarde is onbewoonbaar geworden doordat de mensheid in zijn geheel teveel consumeerde. De mens heeft de ondergang van de aarde zelf ingeluid. Desalniettemin is er geen radicale verandering opgetreden nadat de mens de ruimte in was gevlucht. Sterker nog, in de ruimte heeft er een eenwording van mens en techniek plaatsgevonden. De mens is gebonden aan zijn stoel en kan met behulp van zijn stoel bewegen op het ruimteschip. De mens is een karikatuur geworden van zichzelf waarbij hij alleen voedsel en entertainment consumeert. Zelfs menselijk contact is overbodig geworden doordat er ook digitaal gecommuniceerd kan worden.¹³²

¹³² Andrew Stanton, *Wall-e* (Pixar Animation Studios) 40:00-55:00.

Het realistische toekomstbeeld van deze film zorgt ervoor dat het een gewild onderzoeksonderwerp is voor wetenschappers die zich richten op consumentisme. De Amerikaanse literatuurwetenschapper Christopher Todd Anderson schrijft dat de film symbool staat voor de ambivalente houding van de mensheid tegenover de eigen afvalproductie. Aan de ene kant wordt afvalproductie geproblematiseerd, wat wordt gevisualiseerd door gigantische afvalbergen. Aan de andere kant is de protagonist gehecht aan bepaalde stukken afval. Het is een paradox in de film maar toont ook de dubbelzinnige houding van de mens tegenover consumptie aan. Aan de ene kant heeft de film een milieubewuste boodschap. De enorme hoeveelheden afval die de mensheid produceert zijn funest voor de wereld. Aan de andere kant is er een nostalgische drang om bepaalde producten te redden uit het afval. Alle 'schatten' die *Wall-e* uit het afval trekt worden in zekere mate opnieuw geconsumeerd.¹³³

Het consumeren op zich wordt niet veroordeelt, alleen de overconsumptie. De film toont de kijker een robot met menselijke emoties die zich hecht aan spullen. Het consumeren op zich lijkt een gegeven, een onontkoombaar resultaat van het mens zijn. De film toont aan dat er bewuster moet worden geconsumeerd.¹³⁴ De film is volgens de Australische mediawetenschapper Hugh McNaughtan een spiegel voor het publieke discours van de consumptiemaatschappij waarbij er ondubbelzinnig wordt geloofd dat de huidige patronen van consumptie niet duurzaam zijn, maar er alsnog weinig actie lijkt te worden ondernomen.¹³⁵

De film heeft kritiek op twee vormen van consumptie. De eerste vorm, het consumeren van producten, is in de vorige paragraaf al behandeld. De tweede vorm, de consumptie van entertainment is nog zo goed als onbesproken. De consumptie van deze genotsmiddelen is juist wat de moderne consumptiemaatschappij onderscheidt van de oudere samenlevingen.¹³⁶ In *Wall-e* wordt deze vorm van consumptie dubbel benadrukt. De robot Wall-e verzamelt spullen omdat hij er gefascineerd door is. In zekere zin consumeert hij dus alleen voor zijn eigen geluk. Deze manier van consumptie wordt ook expliciet geproblematiseerd in de film. Door de overmatige consumptie van genotsmiddelen wordt de

¹³³ Christopher Todd Anderson, 'Post-Apocalyptic Nostalgia: WALL-E Garbage, and American Ambivalence toward Manufactured Goods', *Literature Interpretation Theory* 23.8, (2012) 267-279.

¹³⁴ *Ibidem* 277-279.

¹³⁵ Hugh McNaughtan, 'Distinctive consumption and popular anti-consumerism: The case of Wall-E', *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 26.5 (2012), 753-755.

¹³⁶ Zygmunt Bauman, *Society under siege* (Cambridge 2002) 183.

mens een karikatuur van zichzelf.

De film schetst een toekomstbeeld waarin de mens ten onder gaat aan zijn eigen consumptiedrang. De film resoneert bovendien met de samenleving van de eenentwintigste eeuw omdat zwaarlijvigheid een steeds groter probleem blijkt te worden.¹³⁷ Bovendien speelt de film in op het debat over het gebruik van videogames, televisies en andere amusementsmiddelen. Het beeld van de toekomst is vrijwel de gehele film pessimistisch. De paradoxale houding van de mens tegenover de technologie komt centraal te staan. Aan de ene kant is de technologie deel van de ondergang van de mensheid. Door de technologische ontwikkeling kreeg de mens de mogelijkheid om zich alleen bezig te houden met het consumeren van genotsmiddelen. Hierdoor ontstaat er een zombieachtige populatie die niet meer lijkt te weten wat leven is. Dit wordt bijvoorbeeld aangetoond door een scène waarin een man en vrouw op het schip uit het raam kijken en Wall-e en Eve door de ruimte zien vliegen. Het is een moment waarop fysiek contact wordt gemaakt en het bewustzijn terugkeert dat er meer is dan een computerscherm.¹³⁸ Bovendien heeft het consumptiepatroon de aarde voor jaren onbewoonbaar gemaakt. Aan de andere kant is technologie ook de redding geweest van de mens. Het ruimtestation waarin de mensen leven lijkt op een moderne variant van de ark van Noach. Technologie is uiteindelijk de enige reden dat de mens wordt gered van zijn ondergang. Wall-e is namelijk een robot. Deze vergevorderde robot met klaarblijkelijke menselijke gevoelens heeft de mensheid geholpen, waardoor zij uiteindelijk weer terug naar de aarde kunnen keren.

In *Wall-e* zijn twee verschillende duale waarderingen van technologie te onderscheiden. Ten eerste is het de technologie die massaproductie en overconsumptie mogelijk maakt, wat deels de reden is dat de aarde onbewoonbaar is geworden. Het onbewoonbaar worden van de aarde is in *Snowpiercer* en *Interstellar* ook een belangrijk onderdeel van de toekomstverwachting. Aan de andere kant zorgt technologie en wetenschap ook voor de ark, waardoor de mensheid kan overleven in de ruimte. Hier is de maakbaarheid van de samenleving een essentieel onderdeel van de utopie, wederom aanwezig. De tweede relatie heeft betrekking op de verregaande digitalisering (ook elders veranderen!!!) op het ruimteschip waardoor mensen niet meer persoonlijk hoeven te

¹³⁷ Adela Hruby en Frank B. Hu, 'The epidemiology of obesity: A big picture', *Pharmaeconomics* 33.7 (2015) 673-675.

¹³⁸ Andrew Stanton, *Wall-e* (Pixar Animation Studios) 1:00:00-1:02:00.

communiceren, zelfs beweging is hier onnodig geworden. Deze vorm van leven wordt doorbroken door de zelfdenkende robot Wall-e die de sleur doorbreekt waardoor mensen weer uit hun digitale wereld stappen.¹³⁹ Deze twee verschillende waarderingen van technologie staan centraal in vrijwel alle films uit deze tijdsperiode.

In zowel *Snowpiercer* als *Interstellar* is het onbewoonbaar worden van de aarde een cruciaal thema. In *Snowpiercer* is de wereld in een ijstijd beland terwijl de wereld in *Interstellar* langzaam onvruchtbaar wordt door zandstormen en plantenziekten.¹⁴⁰ In *Snowpiercer* overleeft de gehele mensheid in een trein, die gemaakt is door de wetenschapper Wilford. In het filmuniversum heeft deze Wilford een schijnbaar autarkische trein gemaakt die constant kan blijven rijden.¹⁴¹ De klimaatverandering die de wereld heeft doorgemaakt, wordt in de film niet expliciet aan de mens gekoppeld. Derhalve kan niet gesteld worden dat de technologie in de geschetste toekomst van *Snowpiercer* de oorzaak is van de ijstijd. Er wordt wel expliciet vermeld dat de mens alleen kan overleven door in de trein te blijven. Net als in het ruimteschip in *Wall-e* fungeert de trein in *Snowpiercer* als een ark. De rest van de film problematiseert echter de rationaliteit van Wilford en het holistische aspect van de trein. De regisseur Joon-Ho Bong omschrijft de samenleving in de trein als een kastesysteem waarin de armen de maatschappij draaiende houden voor de rijken.¹⁴² De trein blijkt namelijk niet compleet zelfvoorzienend te zijn. Om de trein toch draaiende te houden worden personen uit de lagere klassen als productiemiddel gebruikt. Aan het eind van de film ontdekt de protagonist bijvoorbeeld dat kinderen gebruikt worden om onder de grond in de motor te werken. Door hun kleine handen kunnen zij de motor draaiende houden.¹⁴³

Snowpiercer is een dystopische film die alle aspecten van de utopische traditie omvat. De trein is een perfect voorbeeld van een maakbare samenleving. Bovendien is de samenleving holistisch van aard. Later in dit hoofdstuk wordt de ondergeschiktheid van het individu verder besproken. Het dystopische element uit de film komt voornamelijk voort uit het holistische wereldbeeld van Wilford. Hij heeft de trein namelijk als een gesloten

¹³⁹ Andrew Stanton, *Wall-e* (Pixar Animation Studios) 1:00:00-1:36:00.

¹⁴⁰ Joon-Ho Bong, *Snowpiercer* (Moho Film 2013) 1:00-10:00 en Christopher Nolan, *Interstellar* (Legendary Pictures 2014) 1-20:00.

¹⁴¹ Joon-Ho Bong, *Snowpiercer* (Moho Film 2013) 1:05:00-1:11:00.

¹⁴² Alex Suskind, *Interview: Bong Joon-Ho talks 'Snowpiercer' & why the stories about Harvey Weinstein conflict are wrong*, <https://www.indiewire.com/2014/06/interview-bong-joon-ho-talks-snowpiercer-why-the-stories-about-harvey-weinstein-conflict-are-wrong-84425/> (geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁴³ Joon-Ho Bong, *Snowpiercer* (Moho Film 2013) 6:00-9:00 en 1:50:00-1:52:00.

ecosysteem ontworpen. De lagere klassen worden gebruikt als broedplaats voor kinderen. Bovendien worden deze mensen dusdanig geprovoceerd om revoluties en opstanden uit te lokken. Dit systeem is nodig om de populatie onder controle te houden.¹⁴⁴

Tussen alle dystopische elementen schuilt een positieve waardering van technologie. De trein is namelijk de enige reden dat de mensheid niet geheel is uitgestorven. Zelfs in een zeer negatieve en pessimistische film waarin een technocratische dystopie wordt gecreëerd met de rationele wetenschapper als hoogste macht, is er ruimte voor een positief aspect van de technologie. De technologie wordt misbruikt waardoor een dystopie kan ontstaan. Zonder deze technologie kon de mensheid onmogelijk overleven. Dit is een verschil met de manier waarop techniek wordt gepresenteerd in bijvoorbeeld *Fahrenheit 451* of *Planet of the Apes*, waarin alleen de negatieve en destructieve kant van technologie werd belicht.

Terwijl in *Wall-e* en *Snowpiercer* de mensheid kon overleven op een ark, is dit in *Interstellar* niet het geval. In *Interstellar* is de aarde nog enigszins bewoonbaar. De verwachting is dat de aarde binnen enkele generaties geen menselijk leven meer kan ondersteunen. De protagonist, Joseph Cooper, was een oud piloot bij de NASA. Hij wordt uiteindelijk opnieuw gerekruteerd voor een ruimtemissie die de mensheid zou moeten redden. De protagonist moet door een wormgat reizen en vervolgens een bewoonbare planeet zoeken, zodat de exodus kan beginnen.¹⁴⁵ Het ruimteschip waarin Cooper en zijn bemanning hun reis ondernemen heeft enkele interessante technologische gadgets. Zo is er een rijdende robot die de bemanning ondersteunt. Deze robot wordt geen emoties toegedicht en de relatie tussen bemanning en robot wordt niet geïdealiseerd. Sterker nog, de robot krijgt een vrij cruciale plaats toegedicht in het verhaal. Hij helpt de bemanning in lastige situaties, heeft humor en blijft tot het einde bij de protagonist. Andersom lijkt Cooper de robot als een vriend te beschouwen en herbouwt hij hem aan het einde van de film. Desalniettemin is de robot niet 'menselijk'. Hij geeft niet om zijn eigen bestaan; mensen kunnen zijn instellingen elk moment veranderen en hij lijkt te bestaan om de bemanning te dienen. Deze robot is totaal anders dan de supercomputer uit *2001: A Space Odyssey*. De Hal 9000 roeide bijna het gehele ruimteschip uit, terwijl de robot in *Interstellar* de protagonist beschermt. Dit contrast toont de positieve waardering voor technologie aan in *Interstellar*.

¹⁴⁴ Joon-Ho Bong, *Snowpiercer* (Moho Film 2013) 1:00-15:00 en 1:36:00-1:42:00.

¹⁴⁵ Christopher Nolan, *Interstellar* (Legendary Pictures 2014) 29:00-37:00.

Deze relatief positieve waardering van technologie is mogelijk te verklaren door het feit dat een van de bedenkers van deze film de theoretisch natuurkundige Kip Thorne is.¹⁴⁶

Uiteindelijk zorgen Cooper's observaties ervoor dat een theorie genaamd 'gravitational propulsion theory' kan worden ontwikkeld. Hierdoor ontwikkelt de mensheid technologie waardoor zij door de ruimte kunnen reizen. De mensheid wordt uiteindelijk gered door de wetenschap en de technologie die hieruit voortkomt. In het midden van de film wordt duidelijk dat de rationele wetenschap ook heel koud kan zijn. Een van de hoofdpersonen stuurt namelijk zijn eigen dochter mee op het ruimteschip, wetende dat hij haar waarschijnlijk nooit meer terug gaat zien. Sterker nog, de ruimtereis is nodig omdat hij anders nooit zijn eigen formule kan afronden die de mensheid mogelijk kan redden.¹⁴⁷ Om de mensheid te redden offert hij in zekere zin zijn eigen dochter op. De boodschap in de film is duidelijk. Als de mensheid in de toekomst wil overleven, is wetenschap van onmisbare waarde. Zelfs als de primaire levensbehoeften niet meer kunnen worden gewaarborgd moet wetenschap een centrale rol krijgen in de oplossing van deze problematiek.

In de hierboven geanalyseerde films wordt duidelijk dat de maakbaarheid van de samenleving een zeer belangrijke rol krijgt toebedeeld in deze films. Anders dan in de films uit de jaren 60 en 70 wordt de maakbaarheid van de leefwereld in deze films veel letterlijker geïncorporeerd. In de tot nu toe geanalyseerde films uit de eenentwintigste eeuw blijkt deze maakbaarheid vooral betrekking te hebben op het letterlijk creëren van de menselijke leefwereld. Wetenschap en technologie maken in deze gevallen het voortbestaan van de mensheid mogelijk omdat er een nieuw leefgebied wordt geschept. Desalniettemin worden verschillende negatieve aspecten ook belicht, maar de waardering van technologie is niet meer alleen negatief te noemen, er is sprake van een duale waardering. De mensheid blijkt in deze toekomstverwachtingen alleen te kunnen leven dankzij technologische ontwikkeling.

Digitalisering

Het consumeren van technologie is in *Wall-e* geproblematiseerd door de mens als corpulente zombies weg te zetten, die alleen door middel van digitale apparaten leefden. In

¹⁴⁶ Scott Feinberg, *Christopher Nolan on 'Interstellar' Critics, Making original films and shunning cellphone and Email (Q&A)*, <https://www.hollywoodreporter.com/race/christopher-nolan-interstellar-critics-making-760897> (Geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁴⁷ Christopher Nolan, *Interstellar* (Legendary Pictures 2014) 1:22:00-1:31:00.

Wall-e is deze relatie extreem geproblematiseerd. Het consumeren van technologie of multimediale apparaten heeft in *Her* ook een zeer prominente rol gekregen. Desondanks incorporeert de regisseur van *Her*, Spike Jonze, deze problematische verhouding op een genuanceerdere manier.

De protagonist, Theodore, wordt in het begin van de film geïntroduceerd als een eenzame, alleenstaande man. Hij leeft in de nabije toekomst in een wereld waarin multimediale integratie dusdanig is gegroeid dat persoonlijk contact onbelangrijker lijkt te zijn geworden. In *Her* ligt de nadruk vooral op multimediale apparaten die voor dagelijks gebruik gemaakt zijn.¹⁴⁸ Met behulp van oortjes kan iedereen zijn eigen computer besturen.¹⁴⁹ Het belangrijkste thema van de film heeft betrekking tot de relatie van Theodore met zijn OS (operating system). Er wordt namelijk reclame gemaakt voor een nieuwe OS met vergevorderde kunstmatige intelligentie die het beheren en gebruiken van je multimedia apparaten moet versimpelen:

‘The first artificially intelligent operating system. An intuitive entity that listens to you, understand you and knows you. It’s not just an operating system. It’s a consciousness.’¹⁵⁰

Deze vergevorderde kunstmatige intelligentie beheert alle technologie die Theodore bezit. Door middel van mondelinge communicatie kan Theodore opdrachten doorgeven. De OS blijkt een eigen bewustzijn te hebben, met complexe gedachten. Uiteindelijk ontwikkelt de protagonist een romantische relatie met zijn OS. De OS lijkt op alle mogelijke manieren menselijk gedrag te vertonen. Dit apparaat krijgt een vrouwelijke stem aangemeten en vertoont empathisch gedrag. Bovendien filosofeert de OS over existentiële vraagstukken en bezit zij humor.¹⁵¹

Theodore gebruikt een groot deel van de dag een van zijn media-apparaten. Derhalve ontwikkelt hij een nauwe en intieme band met zijn OS. Deze nauwe band tussen mens en technologie wordt in de film extreem ver doorgevoerd. Tegelijkertijd houdt de regisseur de kijker een spiegel voor. De film stelt enkele vragen over menselijkheid en de omgang met technologie. De gehele relatie kan worden gezien als een overdrijving van de contemporaine samenleving waarin mensen innig verweven zijn met hun apparaten. *Her*

¹⁴⁸ Zie bijlage 4

¹⁴⁹ Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014) 0:00-15:00.

¹⁵⁰ Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014) 10:40-11:00.

¹⁵¹ Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014) 20:00-55:00.

verschafft de kijker geen normatief beeld. Aan de ene kant kan de vergevorderde technologische integratie in het dagelijks leven leiden tot isolatie. Aan de andere kant wordt in de film een centrale rol weggelegd voor de OS, die zelf ook de wereld wil ervaren. Het gevolg hiervan is dat de protagonist zelf ook weer kan genieten van de kleine deugden van het leven. Daardoor is technologie geen onderdrukkende factor in de film. Andere individuen in de film blijken veel minder afhankelijk te zijn van de technologie.¹⁵²

De technologie ondermijnt menselijk contact alleen als het individu het laat gebeuren. Het geschetste toekomstbeeld in *Her* is daarom neutraal te noemen. De dubbelzinnige waardering voor technologie is geen toevalligheid. Regisseur Spike Jonze heeft naar eigen zeggen veel tegenstrijdige ideeën over technologie en de relatie van mensen met hun technologie.¹⁵³ Voor Jonze is de toekomst een warme plek waar luxe en technologie het leven gemakkelijker maakt. Aan de andere kant is er ook sprake van grotere eenzaamheid omdat sociale vangnetten vervallen.¹⁵⁴ De dubbelzinnige boodschap in de film reflecteert de dubbelzinnige houding tegenover internet en multimedia-apparaten, zoals smartphones, in zowel de wetenschap als populaire media. Aan de ene kant kunnen mensen zich alleen en depressief voelen door het gebruik van smartphones en internet.¹⁵⁵ Aan de andere kant zijn er online vele sociale hulpgroepen en vangnetten die mensen kunnen helpen met traumatische ervaringen of angsten.¹⁵⁶ Deze tweestrijd tussen positieve en negatieve aspecten van de moderne leefwereld worden ook gevisualiseerd in *Her*.

De innige relatie tussen mens en technologie, zoals te zien is in *Her* en *Wall-e*, is ook te ontdekken in *Blade Runner 2049*. In deze film volgt de kijker een 'replicant' genaamd K. Een 'replicant' is een door een bedrijf geproduceerde robot die in vrijwel alle aspecten op een mens lijkt. Deze robots krijgen persoonlijke jeugdherinneringen waardoor er een persoonlijke geschiedenis ontstaat. Tegelijkertijd heeft deze 'replicant' een romantische relatie met een kunstmatige intelligentie die zichzelf kan projecteren door middel van hologrammen. De vrouw is te zien op billboards in de stad en het blijkt dat zij slechts een

¹⁵² Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014) 32:00-58:00.

¹⁵³ Nicole Holofcener, *Spike Jonze*, <https://www.interviewmagazine.com/film/spike-jonze> (geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁵⁴ Helen Barlow, *The versatile American director with a touching look at love in the age of computers and artificial intelligence*, (2016) <https://www.sbs.com.au/movies/article/2014/01/13/her-spike-jonze-interview> (Geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁵⁵ Junghyun Kim, Robert Larose en Wei Peng, 'Problematic Internet use: The relationship between internet use and psychological well-being', *Cyberpsychology & Behavior* 12.4 (2009) 451-455.

¹⁵⁶ Azy Barak, 'Emotional support and suicide prevention through the internet: A field project report', *Computers in human behaviour* 23.2 (2007) 971-984.

product is, geproduceerd om liefde te simuleren.¹⁵⁷ De regisseur van *Blade Runner 2049* is minder positief over de innige band tussen mens en technologie dan Spike Jonze. Villeneuve is namelijk van mening dat technologie mensen niet dichterbij elkaar brengt, maar dat mensen alleen dichterbij de technologie komen te staan. De intieme grenzen tussen mens en machine worden steeds kleiner. In het geval van *Blade Runner 2049* betreft het zelfs een relatie tussen mensachtige machine en een kunstmatige intelligentie.¹⁵⁸

In *Her* kon kunstmatige intelligentie en technologie nog dienen om de mens socialer en gelukkiger te maken. Zowel *Wall-e* als *Blade Runner 2049* schetsen een negatiever beeld, waarbij digitalisering en de ontwikkeling van kunstmatige intelligentie niet zorgen voor individueel welzijn. In deze film maakt de protagonist een persoonlijke existentiële crisis mee. Naarmate het narratief vordert wordt de protagonist steeds emotioneler en menselijker. De eigenaar van het bedrijf dat hem gemaakt heeft, blijkt een kwaadaardige, machtsbeluste man te zijn die de 'replicants' alleen als producten ziet voor eigen gewin. De problematiek is vooral ethisch van aard. Hoe ver kan je gaan bij het creëren van robots, of in dit geval 'replicants'? Wanneer kan een robot niet meer als robot behandeld worden maar moet hij als een mens gezien worden?¹⁵⁹ Uiteindelijk keert de protagonist zich tegen zijn makers en ontwikkelt hij een eigen wil.¹⁶⁰ Deze ontwikkeling van kunstmatige intelligentie is ook te ontwaren in *Her*. In *Her* besluiten alle intelligente besturingssystemen namelijk om gezamenlijk de fysieke wereld achter zich te laten en verder te gaan in een andere realiteit.¹⁶¹

In beide gevallen verliezen de makers uiteindelijk de controle over de technologie. Een angst die ook terug te zien was in bepaalde films uit de eerdere tijdsperiode. De Hal 9000 uit *2001: A Space Odyssey* was zeer gevaarlijk en zelfs de nucleaire wapens die vrijwel de gehele mensheid uitroeide in *Planet of the Apes* zijn voorbeelden van manieren waarop de mens de controle over de technologie verliest. In zowel *Her* als *Blade Runner 2049* resulteerde het verlies van controle in beide gevallen niet in een gevaarlijke

¹⁵⁷ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 44:00-56:00.

¹⁵⁸ Chris Beachum, Denis Villeneuve ('Blade Runner 2049'): 'At peace' with movie after Ridley Scott, Harrison Ford loved it {complete interview transcript}, <https://www.goldderby.com/article/2018/denis-villeneuve-blade-runner-2049-ridley-scott-ryan-gosling-harrison-ford-complete-interview-transcript-video-news/> (geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁵⁹ Joshua Matthews, *Blade Runner 2049* (Movie review) <https://inallthings.org/blade-runner-2049/> (geraadpleegd op 5-6-2018) 2-4.

¹⁶⁰

¹⁶¹ Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014) 1:44:00-1:59:00.

situatie voor de mens. De 'replicant' maakt zelfs een positieve ontwikkeling door, waardoor hij ethischer en menselijker handelt. Hierin schuilt een pessimistische interpretatie van de utopische traditie. De maakbaarheid, een van de cruciale onderdelen van de utopische traditie, blijkt namelijk slechts een schijnwerkelijkheid te zijn in de modernere sciencefictionfilms. Een menselijk bewustzijn kan wellicht gecreëerd worden, zoals te zien is in *Her* en *Blade Runner 2049*, maar het is niet te controleren. Dit resulteert in deze films niet in een rampzalige situatie.

Het individu centraal

In hoofdstuk 2 werd vastgesteld dat het individu ondergeschikt is aan de samenleving in een dystopische of utopische samenleving. Een relatie die ook terug te zien was in de analyses van films uit de jaren '60 en '70. Het individu kon in deze films geen grootschalige maatschappelijke verandering teweegbrengen. In de geselecteerde sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw is een belangrijkere rol weggelegd voor de protagonist. In alle films maakt de protagonist een positieve persoonlijke ontwikkeling mee of is hij de katalysator voor grote maatschappelijke verandering.

In zowel *Her* als *Blade Runner 2049* vinden geen grote maatschappelijke veranderingen plaats door de acties van de protagonist. In beide films ontwikkelen beide protagonisten zich wel op persoonlijk vlak. In *Her* wordt de hoofdpersoon geïntroduceerd als een eenzame en ietwat depressieve man die weinig sociaal contact heeft. Bovendien wordt duidelijk dat hij nog steeds denkt aan een oude relatie. De flashbacks die hij heeft zijn dan ook anders gefilmd om de illusie te wekken dat het verleden een kleurrijkere plek was voor Theodore.¹⁶² Als de plot vordert en de relatie van Theodore met zijn OS ontwikkelt, wordt duidelijk dat Theodore steeds socialer en gelukkiger wordt. Hij spreekt vaker af met kennissen en vrienden. Spike Jonze maakt deze ontwikkeling ook duidelijk doordat hij de protagonist in de film gaandeweg steeds meer laat lachen.¹⁶³

De protagonist uit *Blade Runner 2049* is complexer, omdat hij als 'replicant' niet geheel menselijk is. Deze problematiek omtrent de maakbaarheid van de mens is al besproken in de vorige paragraaf en zal hier buiten beschouwing worden gelaten. Wat wel opvallend is, is de manier waarop K zich ontwikkelt. Aan het begin van de film is K een

¹⁶² Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014) 0:00-6:00.

¹⁶³ Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014) 20:00-55:00.

politieagent wiens taak het is om andere 'replicants' uit te schakelen. Hij doet dit werk verder zonder vragen te stellen.¹⁶⁴ Later in de film begint hij echter kritisch na te denken en begint hij empathisch gedrag te vertonen. Uiteindelijk offert hij zichzelf ook op om een vader met zijn dochter te herenigen.¹⁶⁵

In deze twee films staat de protagonist centraal en vindt er een positieve, persoonlijke ontwikkeling plaats. Dit staat in schril contrast met enkele sciencefictionfilms uit de jaren 60 en 70 waarin de protagonist ook de drijvende kracht is in het narratief. In *A Clockwork Orange* veranderde de protagonist uiteindelijk helemaal niet en in *Mad Max* is juist een degeneratie te zien, waarbij de protagonist zijn empathie juist lijkt te verliezen. Desalniettemin is deze vorm van karakterontwikkeling slechts in twee films te zien. Opvallender zijn de grote maatschappelijke veranderingen, die het resultaat zijn van de acties van de protagonist. Dit is iets wat in de geanalyseerde films uit de jaren '60 en '70 niet gebeurde.

In zowel *Wall-e*, *Interstellar* als *Snowpiercer* speelt de protagonist een cruciale rol in het teweegbrengen van grootschalige veranderingen. In *Wall-e* zorgt de protagonist ervoor dat de mensheid ontdekt dat de aarde weer plantaardig leven kan ondersteunen. Vervolgens zijn er enkele andere robots die de terugkeer naar aarde proberen te vrijdelen, omdat de terugkeer enige risico's met zich mee brengt. Uiteindelijk zorgt de protagonist er toch voor dat de mensheid weer terug naar de aarde kan reizen.¹⁶⁶ De bestaande maatschappij veranderde drastisch door het handelen van de protagonist.

In de vorige paragraaf werd kort benoemd hoe de protagonist uit *Interstellar* door de ruimte moest reizen om de mensheid te redden. Twee verschillende factoren zorgden in de film uiteindelijk voor het slagen van zijn missie: de wetenschap en het individuele doorzettingsvermogen van de protagonist. De technologische waardering is voorheen al behandeld. Uiteindelijk wilde de protagonist zichzelf opofferen door, door een zwart gat te reizen. De persoonlijke opoffering van de protagonist maakt de gehele evolutie van de mensheid tot ruimte reizende soort mogelijk.¹⁶⁷

Tot slot speelt de protagonist in *Snowpiercer* ook een zeer belangrijke doch destructieve rol. Hij is de leider van de revolutie van de armste groepen op de trein. De

¹⁶⁴ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 00:00-25:00.

¹⁶⁵ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 1:55:00-2:30:00.

¹⁶⁶ Andrew Stanton, *Wall-e* (Pixar Animation Studios) 1:00:00-1:36:00.

¹⁶⁷ Christopher Nolan, *Interstellar* (Legendary Pictures 2014) 1:22:00-1:31:00.

revolutie is relatief succesvol en de protagonist kan de voorste wagon bereiken. Hij wordt daar dusdanig geprovoceerd dat hij in woede uitbarst en de motor opblaast. Dit resulteert in het ontsporen van de trein, waardoor vrijwel de gehele nog bestaande menselijke samenleving wordt uitgeroeid.¹⁶⁸

De macht die het individu in de sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw krijgt toegedicht, toont aan dat de films minder dystopisch van aard zijn geworden. In ieder geval is de utopische traditie ietwat losgelaten. Het individu kan nog ondergeschikt zijn aan de samenleving, zoals in *Snowpiercer* het geval is. Dit betekent niet dat hij geen mogelijkheid heeft om grootschalige verandering teweeg te brengen. Het individu heeft bovendien, meer dan in de jaren 60 en 70, de mogelijkheid om zichzelf te ontwikkelen. Het individu is een centralere rol gaan spelen in de toekomstverwachtingen. De utopische traditie die zo sterk aanwezig leek te zijn in de jaren 60 en 70 lijkt op het gebied van het individu te zijn afgezwakt. Anders dan in Plato's *staat* heeft een individu in de sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw wel de mogelijkheid om de samenleving eigenhandig te transformeren.

De verdwijning van de traditionele staat

Uit de analyses van de geselecteerde films uit de jaren 60 en 70 kwam een zeer negatief en autoritair beeld van de staat naar voren. In vrijwel alle films uit die tijdsperiode was de staat een katalysator die voor conflict zorgde in het filmuniversum. In de films uit de eenentwintigste eeuw is slechts een marginale rol weggelegd voor de staat. De traditionele autoritaire staat is in sommige gevallen helemaal verdwenen. De utopische traditie wordt derhalve ietwat losgelaten in deze films. De dystopie is namelijk nauw verbonden met een sterke staat. Het is moeilijk om een holistische dystopie te construeren zonder de aanwezigheid van een sterke staat. Bovendien is al gebleken dat het individu in deze films een centrale en belangrijke rol krijgt toebedeeld.

In *Interstellar* is een marginale rol weggelegd voor de staat. In deze film is er zelfs sprake van een autoritaire traditionele staat zoals ook te zien was in de films uit de jaren 60 en 70. Desalniettemin speelt de staat nauwelijks een rol in het narratief. De staat heeft alleen een rol aan het begin van de film waarin het wereldbeeld voor de kijker wordt geconstrueerd. De samenleving wordt 'top-down' bestuurd door een autoritaire overheid

¹⁶⁸ Joon-Ho Bong, *Snowpiercer* (Moho Film 2013) 1:00-15:00 en 1:36:00-1:42:00.

die restricties plaatst op eten, educatie en ideeën. Een voorbeeld hiervan is de manier waarop scholen de Apollo missies ontkennen.¹⁶⁹ Vandaag de dag is er veel aandacht voor ‘fake news’ en ‘alternative facts’. In 2013 en 2014 was dit echter ook al een probleem.¹⁷⁰ De film lijkt hier subtiel naar te verwijzen door een ‘post-waarheid’ samenleving te construeren. Dit is de enige rol die de staat in deze film vervult. Verder wordt geen ruimte vrijgemaakt voor de staat als een actor in de film. Bovendien is er nooit een afgevaardigde van de overheid te zien en wordt de staat daarom nooit gepersonaliseerd.¹⁷¹

De geschetste samenleving in *Interstellar* lijkt sterk op de contemporaine samenleving. Er is nog een film uit deze tijdsperiode die een toekomstbeeld visualiseert waarin relatief weinig lijkt verandert ten opzichte van de contemporaine samenleving. De regisseur van *Her*, Spike Jonze, ziet de toekomst als een warme plek waar technologische ontwikkeling de wereld luxueuzer en gemakkelijker maakt.¹⁷² Het is derhalve niet geheel verwonderlijk dat de samenleving in *Her* automatisch lijkt te opereren. De overheid is simpelweg onbelangrijk voor het toekomstbeeld en krijgt daarom helemaal geen rol; er lijkt geen sprake te zijn van autoriteit.¹⁷³ Een andere film waarin de samenleving zichzelf grotendeels blijkt te regelen is *Blade Runner 2049*.

In *Blade Runner 2049* is de protagonist weliswaar een politieagent, maar lijkt de politie onafhankelijk te opereren. Bovendien is het de taak van de politie om afwijkende ‘replicants’ te vinden en te elimineren. De rijksten, inclusief de politici, zijn vertrokken naar andere planeten.¹⁷⁴ De samenleving in de stad is zeer chaotisch en heeft iets weg van een anarchie. Op de vuilnisplaatsen werken kinderarbeiders onder erbarmelijke omstandigheden.¹⁷⁵ In de stad lijkt er geen orde en regelmaat te bestaan.¹⁷⁶ De staat, als die al bestaat, is onzichtbaar en lijkt geen controle te hebben over de samenleving.

Desalniettemin is er wel een autoriteit aan te wijzen, het kapitalistische bedrijf dat de

¹⁶⁹ Jose M. Bannes, ‘The Wrath of Gaia vs. the Second Coming of Science: Beyond *Interstellar*’s dualistic narrative’, *Journal of Future Studies* 20.2 (2015) 133-136.

¹⁷⁰ Regina Marchi, ‘With Facebook, Blogs, and Fake News, Teens reject journalistic ‘Objectivity’’, *Journal of Communication Inquiry* 36.3 (2012) 246-262.

¹⁷¹ Christopher Nolan, *Interstellar* (Legendary Pictures 2014).

¹⁷² Helen Barlow, *The versatile American director with a touching look at love in the age of computers and artificial intelligence*, (2016) <https://www.sbs.com.au/movies/article/2014/01/13/her-spike-jonze-interview> (Geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁷³ Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014).

¹⁷⁴ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 14:50-17:45.

¹⁷⁵ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 1:05:00-1:07:00.

¹⁷⁶ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 1:35:00-1:43:00.

‘replicants’ maakt. Dit bedrijf krijgt de rol van machtige antagonist toebedeeld in deze film. Het is derhalve niet de staat die het narratief voortstuwt, zoals in de oudere films te zien is, maar juist een kapitalistische multinational.

In de hiervoor besproken films is er duidelijk geen sprake van een dystopische of utopische samenleving, omdat er niet wordt voldaan aan de essentiële eigenschappen van de utopische traditie. Er lijkt een tendens te zijn dat films uit de eenentwintigste eeuw minder in het verlengde van de utopische traditie liggen. Een sterke staat en de utopie, of dystopie, zijn al sinds Plato nauw met elkaar verbonden. Zelfs in de jaren 60 en 70 blijkt er in veel gevallen een nauwe relatie te bestaan tussen de staat en de gevisualiseerde samenleving. In *Fahrenheit 451*, *A Clockwork Orange* en *Planet of the Apes* spelen de respectievelijke staten een zeer centrale rol in het narratief. Deze verbintenis tussen staat en samenleving lijkt in de modernere sciencefiction film te zijn losgelaten. De samenleving lijkt zich hierin zelf te kunnen organiseren bijvoorbeeld met behulp van technologie zoals in *Wall-e*. In deze film leeft de gehele mensheid op ruimteschepen. De samenleving is uitermate georganiseerd en de kapitein van het schip hoeft eigenlijk niets te doen. Het leven is teruggebracht tot een geautomatiseerd proces waarin mensen niets zelf hoeven te regelen. Hierover is al geschreven in de paragraaf omtrent technologie en consumptie. Wanneer de rol van de staat expliciet wordt geanalyseerd, blijkt dat er geen plaats is vrijgemaakt voor een overheid in *Wall-e*. Er is zelfs bijna geen sprake van autoriteit. De kapitein heeft in zekere zin de leiding, maar is een karikatuur die eigenlijk de hele dag niets doet. Ondanks het gebrek aan autoriteit is er geen conflict in de samenleving, alles regelt zichzelf.¹⁷⁷

Deze moderne toekomstbeelden zijn radicaal anders dan de toekomstvisies uit de jaren 60 en 70. In deze samenleving was een sterke staat een noodzakelijkheid om de samenleving draaiende te houden. In de modernere toekomstvisies is dit niet het geval. De traditionele utopische traditie zoals gearticuleerd door Hans Achterhuis lijkt te zijn vervangen door een modernere utopie, namelijk het utopische gedachtegoed van het neoliberalisme. Hans Achterhuis schrijft hierover dat het neoliberalisme alleen private belangen kent. De staat bestaat alleen om deze private belangen te waarborgen. In het utopische neoliberalisme is de overheid totaal onnodig. De vrije marktwerking waar het neoliberalisme om bekend staat, regelt niet alleen de economische markten. Deze vrije marktwerking uit zich op alle vlakken van de samenleving. Derhalve kan de samenleving

¹⁷⁷ Andrew Stanton, *Wall-e* (Pixar Animation Studios) 40:00-1:05:00.

zichzelf reguleren als er geen overheidsbemoeyenis is.¹⁷⁸ Dit gedachtegoed is ook terug te zien in de tot nu toe geanalyseerde films. Op het moment dat de staat lijkt te ontbreken uit de publieke ruimte, blijkt de samenleving zichzelf prima draaiende te kunnen houden.

De laatste film die nog niet behandeld is in deze paragraaf is *Snowpiercer*, alhoewel in deze film geen sprake is van een traditionele staat is er wel een duidelijke hiërarchie te ontwaren. De trein waarin de mensheid leeft is een autarkisch transportmiddel, een eigen microwereld waarin aan alle primaire levensbehoeften wordt voldaan.¹⁷⁹ Aan het hoofd van deze microwereld staat de ontwerper, Wilford. De trein, en daardoor de menselijke wereld, kan alleen blijven rijden met behulp van menselijke opoffering. De regisseur, Joon-Ho Bong, omschrijft de samenleving uit zijn film als een kastesysteem waarin de armen de maatschappij draaiende houden voor de rijken.¹⁸⁰ Dit is de enige film uit deze tijdsperiode waarin een sterke hiërarchische samenleving wordt geschetst. Het is derhalve niet verwonderlijk dat dit de enige film is waarin de traditionele utopische traditie wordt benaderd. De samenleving wordt door Wilford namelijk omschreven als een klein ecosysteem waarin iedereen een rol speelt.¹⁸¹ Deze holistische wereldvisie is alleen te waarborgen als er een sterke macht bestaat. Desalniettemin is er zelfs in deze film geen sprake van een traditionele autoritaire staat maar van een alleenheerser die een kastesysteem creëert.

Het is duidelijk geworden dat de traditionele staat vrijwel geen rol van betekenis speelt in de toekomstverwachtingen van de sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw. Bovendien is er veel minder sprake van een strikt hiërarchische of autoritaire samenleving. Het gevolg hiervan is dat de traditionele utopie of dystopie wordt losgelaten en in veel gevallen wordt vervangen door een neoliberale utopie waarin de samenleving zichzelf lijkt te organiseren. De staat is een onbelangrijke actor in de toekomstverwachtingen van al deze moderne sciencefictionfilms.

Milieuvervuiling en klimaatverandering

¹⁷⁸ Hans Achterhuis, *De utopie van de vrije markt* (2010 Amersfoort) 29-34.

¹⁷⁹ Joon-Ho Bong, *Snowpiercer* (Moho Film 2013) 1:00-10:00.

¹⁸⁰ Alex Suskind, *Interview: Bong Joon-Ho talks 'Snowpiercer' & why the stories about Harvey Weinstein conflict are wrong*, <https://www.indiewire.com/2014/06/interview-bong-joon-ho-talks-snowpiercer-why-the-stories-about-harvey-weinstein-conflict-are-wrong-84425/> (geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁸¹ Joon-Ho Bong, *Snowpiercer* (Moho Film 2013) 1:00-15:00 en 1:36:00-1:42:00.

De sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw bevatten één cruciaal thema dat de toekomstverwachtingen van deze films radicaal anders maakt dan de films uit de jaren 60 en 70. In de modernere films zijn klimaatverandering en milieuvervuiling in vier van de vijf films geïncorporeerd in de algehele toekomstvisie, met *Her* als enige uitzondering. Hierdoor ontstaat er in sommige gevallen een andere bron van conflict die niet direct het product is van menselijke handelen. De klimaatverandering zelf kan in deze gevallen dienen als katalysator die het narratief voortstuwt. Dit is het geval in bijvoorbeeld *Interstellar*, *Snowpiercer* en *Wall-e*. In al deze films is de situatie waarin de protagonist zich bevindt een gevolg van klimaatverandering. In deze films is er nog een onderscheid te ontwaren. In sommige gevallen is de mens direct verantwoordelijk voor milieuvervuiling en de hierop volgende klimaatverandering. In andere gevallen heeft klimaatverandering plaatsgevonden maar wordt de mens hiervoor niet aansprakelijk gesteld. De klimaatkwestie wordt in deze laatste categorie films duidelijk niet gepolitiseerd.

In *Interstellar* speelt klimaatverandering een zeer centrale rol in het narratief. Het conflict in deze film komt voort uit klimaatverandering en grootschalige plantensterfte. De regisseur Christopher Nolan wilde naar eigen zeggen geen politieke boodschap implementeren in de film en geeft daarom geen oorzaak van de klimaatverandering aan. Nolan suggereert dat de aarde de mensheid probeert te verdrijven in de film. Hij vertelt echter ook dat de zandstormen in zijn film gebaseerd zijn op een documentaire over de 'dust bowl'. Dit was een periode van droogte en stofwolken op de Amerikaanse prairie omdat er te lang en te intensief landbouw werd bedreven.¹⁸² Nolan verklaart dus dat de mens wel degelijk invloed heeft op de wereld. De Poolse literatuuronderzoekster Patrycja Podgajna stelt dat 'het einde der tijden narratief' uit *Snowpiercer* mogelijk te verklaren is door een collectieve angst voor de toekomst van de planeet. Hierin is de mens zich bewust van zijn eigen verantwoordelijkheid, er vindt echter geen grootschalige verandering plaats. De verantwoordelijkheden worden in zowel de echte wereld als in de film voornamelijk op de wetenschap afgeschoven.¹⁸³

In zowel *Wall-e* als *Snowpiercer* is de wereld onbewoonbaar geworden, de

¹⁸² Steve Weintraub, *Christopher Nolan, Matthew McConaughey, Anne Hathaway, and more talk Interstellar, the evolution of the script, and grounding the film with emotion*, <http://collider.com/christopher-nolan-interstellar-interview/> (Geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁸³ Patrycja Podgajna, 'Between waste land and no place: Christopher Nolans futuristic dystopia *Interstellar*(2014)', *Studia Humanistyczne AGH* 16.2 (2016) 51-56.

oorzaken hiervan zijn echter verschillend. In *Snowpiercer* lijkt de aarde in een nieuwe ijstijd te zijn beland. Vervolgens wordt het nooit duidelijk gemaakt of de ijstijd het gevolg is van menselijk handelen of een natuurlijk proces is. Het is simpelweg een gegeven dat de wereld onbewoonbaar is geworden.¹⁸⁴ De mens wordt hierdoor niet als schuldige aangewezen, iets wat in *Wall-e* en *Blade runner 2049* wel gebeurt.

De mens is in *Wall-e* bijna ten onder gegaan aan de eigen consumptiedrang, iets waarover al geschreven is in het stuk omtrent technologie en consumptie. Vroeg in de film wordt duidelijk gemaakt dat de aarde onbewoonbaar is geworden door milieuvervuiling.¹⁸⁵ Dit wordt aan het begin van de film duidelijk gemaakt doordat er wordt ingezoomd op een krantenartikel met de kop 'Too much thrash, earth covered, BNI ceo declared global emergency'.¹⁸⁶ Dit maakt duidelijk dat de mens zijn eigen ondergang heeft veroorzaakt.¹⁸⁷ De boodschap van deze film is dat overmatige consumptie uiteindelijk resulteert in een onhoudbare situatie..¹⁸⁸

In *Blade Runner 2049* wordt er wederom een aarde gevisualiseerd die stervende is. In deze film wordt veel aandacht besteed aan de manier waarop milieuvervuiling plaatsvindt en welke gevolgen dit heeft. Klimaatverandering en milieuvervuiling worden vrijwel nooit expliciet benoemd in de film, dat wil zeggen dat personages uit het filmuniversum zich vrijwel nooit uitspreken over het milieu. Het is echter wel een belangrijk thema dat voornamelijk cinematografisch behandeld wordt. Ten eerste is het Los Angeles waar de protagonist leeft en werkt een rokerige en grauwe plaats waardoor het geen fijne of gezonde plek om te leven blijkt te zijn.¹⁸⁹ Aan het begin van de film ziet K een bloem ver buiten de stad. Dit is uiteindelijk de enige bloem die de kijker te zien krijgt in de hele film. In de stad blijkt namelijk helemaal geen plantaardig leven meer te bestaan.¹⁹⁰

De natuur is zo goed als verdwenen in deze toekomst. Met het verdwijnen van de natuur komt ook de verdwijning van het meeste voedsel. De 'replicant' buiten de stad blijkt nog knoflook te verbouwen wat blijktbaar zeer zeldzaam is.¹⁹¹ Voedsel komt in *Blade runner 2049* uit een muur. Het voedsel lijkt daar niet bereid te worden en doet het meest

¹⁸⁴ Joon-Ho Bong, *Snowpiercer* (Moho Film 2013) 1:00-10:00.

¹⁸⁵ Andrew Stanton, *Wall-e* (Pixar Animation Studios) 1:00-10:00.

¹⁸⁶ Zie bijlage 1

¹⁸⁷ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 12:00-13:00.

¹⁸⁸ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 12:00-13:00

¹⁸⁹ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 10:40-11:00 en 43:00-45:00.

.

denken aan een snoepautomaat. Boerderijen zijn voornamelijk voor maden die verwerkt worden voor de proteïne. Een ontwikkeling die ook in *Snowpiercer* te zien was. Het voedsel is er alleen om het leven mogelijk te maken en de aarde lijkt stervende.¹⁹²

De vervuiling wordt voornamelijk duidelijk op het moment dat K buiten de stad reist. San Diego blijkt namelijk een gigantische afvalberg te zijn geworden met afval zover het oog reikt. Afval wordt simpelweg buiten de stad gedumpt en vergeten.¹⁹³ Het toont de onverschilligheid aan van de mens tegenover de afvalproductie. Deze zeer negatieve toekomstvisie op het gebied van klimaatverandering en milieuvervuiling van Villeneuve komt voort uit verschillende gesprekken met wetenschappers die zich bezig houden met klimaatverandering.¹⁹⁴ Volgens Villeneuve is de geschetste wereld helemaal niet zo pessimistisch maar eerder realistisch als de vervuiling niet snel verminderd.¹⁹⁵

Het pessimistische beeld van menselijk consumptie kan in zekere mate ook gekoppeld worden aan de utopische traditie van Achterhuis. Al met al lijken de modernere sciencefictionfilms de traditionele utopie en dystopie los te laten. Het individu is hierin niet meer ondergeschikt aan de samenleving en heeft zelfs de mogelijkheid om de samenleving te veranderen, zoals in de paragraaf over individualiteit is aangetoond. Dit geldt echter niet voor grootschalige veranderingen omtrent klimaatverandering en milieuvervuiling. Klimaatverandering blijkt in al deze films niet te stoppen te zijn.. De maakbaarheid van de samenleving komt derhalve centraler te staan. De mens is niet alleen de schepper van robots of van een hypermoderne samenleving. De mens is in *Wall-e* en *Blade Runner 2049* ook de 'maker' van milieuvervuiling. De mens vernietigt de wereld en komt derhalve weer helemaal centraal te staan in het narratief. De maakbaarheid van de wereld is het enige onderdeel uit de utopische traditie dat nog zeer prevalent aanwezig is in alle sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw. De mens ontwikkelt allerlei nieuwe technologische hulpmiddelen maar veroorzaakt tegelijkertijd daarmee ook zijn eigen destructie. Anders dan in de jaren 60 en 70 zijn het geen nucleaire wapens of moordzuchtige robots die de mens en zijn

¹⁹² Diarmuid Cawley, 'The future of food in Blade Runner 2049', *School of Culinary Arts and Food Technology* (2017) 1-3.

¹⁹³ Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment 2017) 57:00-59:00.

¹⁹⁴ Rico Gagliano, 'Blade Runner 2049' Director envisions a nightmarish future with sparks of beauty, <https://www.dinnerpartydownload.org/blade-runner-2049-director-denis-villeneuve/> (geraadpleegd op 4-7-2018).

¹⁹⁵ Nash Jenkins, *Director Denis Villeneuve proves to us that he loved Blade Runner more than anybody*, <http://time.com/4964530/blade-runner-denis-villeneuve-interview/> (geraadpleegd op 5-7-2018).

leefwereld bedreigen maar een abstracter fenomeen als klimaatverandering, wat uiteindelijk een nog groter kwaad blijkt te zijn.

Dualiteit, individualiteit, milieuvervuiling en de verdwijning van de staat

In de voorheen gepresenteerde resultaten bleek dat technologie in de jaren 60 en 70 niet altijd relevant was voor de toekomstvisies in sciencefictionfilms. Bovendien was de waardering voor deze technologie vrijwel uitsluitend negatief. In de films uit de eenentwintigste eeuw blijkt dat technologie een andere rol toebedeeld krijgt. Ten eerste zijn technologie en wetenschap in deze periode in alle films van relatief groot belang. Bovendien is er sprake van een duale waardering van technologie, waar technologie aan de ene kant kan zorgen voor leed en verval maar aan de andere kant ook de oplossing kan zijn voor vele problemen. In zowel *Wall-e* als *Snowpiercer* verzekerde technologische ontwikkeling het voortbestaan van de mensheid. In beide films kon de mensheid alleen overleven omdat zij toegang hadden tot een moderne ark van Noach.

Technologie is in beide gevallen ook de reden dat er zoveel leed is in de geschetste toekomstige wereld. In *Wall-e* is het menselijke consumptiepatroon en de afvalberg die hierdoor wordt veroorzaakt de reden dat de aarde onbewoonbaar werd. Deze hoge mate van consumptie was echter alleen mogelijk door technologische vooruitgang op het gebied van productie. Zelfs op het ruimtestation leefde de mensheid slechts een online pseudobestaan zonder echt menselijk contact. Deze maatschappij wordt ingrijpend veranderd door de robot Wall-e. Dit toont nogmaals de duale houding tegenover technologie aan. Door de verzorgende robots en computerschermen kan de mens geen volledig leven leiden. Desalniettemin is een robot ook de oorzaak dat deze cyclus doorbroken wordt.

In *Snowpiercer* heeft de technologie het voortbestaan van de mensheid verzekerd. De trein, onder leiding van een zeer rationele uitvinder, creëert een verrotte samenleving. Deze dualiteit is eveneens terug te zien in de andere geanalyseerde films. Technologie speelt een zeer belangrijke rol in *Interstellar*. In deze film is de waardering van wetenschap en technologie bijna uitsluitend positief omdat wetenschap uiteindelijk moet leiden tot het voortbestaan van de mensheid. Desalniettemin wordt de wetenschappelijke rationaliteit ook geproblematiseerd omdat de verwachting was dat de missie van de astronauten kansloos was. In *Her* zorgt de integratie van technologie in het dagelijks leven

van mensen ook voor een apathische en antisociale houding van individuen ten opzichte van de wereld om hun heen. De hoofdpersoon leert uiteindelijk pas weer te genieten van het leven met behulp van een kunstmatige intelligentie, waar mee hij een relatie ontwikkelt. Aan de ene kant isoleert technologie individuen, terwijl het aan de andere kant de deuren opent tot nieuwe relaties en mogelijkheden.

Blade Runner 2049 visualiseert een zeer negatief toekomstbeeld waarin technologie voornamelijk gebruikt wordt door kapitalistische bedrijven uit winst oogmerk. Desalniettemin is de protagonist ook voortgekomen uit een dergelijk bedrijf. Hij blijkt uiteindelijk menselijk en moreel te kunnen handelen. Dit toont volgens Denis Villeneuve een optimistische evolutie van technologie aan.¹⁹⁶

Uit de inhoud van deze selectie van films uit de eenentwintigste eeuw blijkt dat er een duale waardering van technologie bestaat. Aan de ene kant is technologie de bron van leed, ongelijkheid of isolatie. Aan de andere schuilt de oplossing vaak ook in diezelfde technologie. De films uit de jaren 60 en 70 worden gekenmerkt door een pessimistische waardering van technologie. De mogelijke gevaren van technologische ontwikkelingen worden niet ontkend in de modernere films. In de toekomstvisies van sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw is er echter ook plaats voor mogelijke positieve effecten van technologie. Sterker nog, soms lijkt er zelfs sprake te zijn van een vergevorderd vooruitgangsoptimisme waarin de uitwerking van technologie in het verleden wordt veroordeeld terwijl de ontwikkelingen van de toekomst worden geprezen. Deze nieuwe duale waardering van technologie is mogelijk te verklaren door de mate waarop technologie geïncorporeerd is in het dagelijks leven van economisch ontwikkelde samenlevingen.

Technologie is dusdanig verweven met het dagelijks leven van mensen dat het ondenkbaar is om zonder internet, smartphones en pinautomaten te leven. Dit is een groot verschil met de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw. Technologie speelde toen ook een belangrijke rol in de samenleving maar was niet zover geïntegreerd in het dagelijks leven als in de eenentwintigste eeuw het geval is.¹⁹⁷ Hierdoor is heden ten dage een samenleving zonder technologie niet meer voor te stellen, terwijl tegelijkertijd de negatieve gevolgen van technologische ontwikkelingen niet onbesproken blijven. Dit is terug te zien in de debatten

¹⁹⁶ Nash Jenkins, *Director Denis Villeneuve proves to us that he loved Blade Runner more than anybody*, <http://time.com/4964530/blade-runner-denis-villeneuve-interview/> (geraadpleegd op 5-7-2018).

¹⁹⁷ Edward S. Cassedy en Peter Z. Grossman, *Introduction to Energy: Resources, Technology and Society* (Cambridge 2017) 1-6.

in populaire media. Bij de analyse van *Her* sprak ik over de manier waarop internet depressie en isolatie kan veroorzaken. Tegelijkertijd was er ook een onderzoek dat aantoonde dat internet zelfmoorden en isolatie kan verminderen. Deze duale houding is terug te zien in verschillende debatten in populaire media. Hierbij valt bijvoorbeeld te denken aan de discussie omtrent digitale hulpmiddelen in het onderwijs. Er zijn tevens onderzoeken naar de het nut van anonimiteit op het internet waardoor individuen aan de ene kant vrij kunnen discussiëren, terwijl deze anonimiteit aan de andere kant een voedingsbodem voor criminele en asociale activiteiten blijkt te zijn.¹⁹⁸

Al met al blijkt technologie in de eenentwintigste eeuw dusdanig geïntegreerd in het dagelijks leven dat het vrijwel onmogelijk is om een toekomst voor te stellen waarin technologie geen rol speelt.

De sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw kenmerken zich tevens door de verdwijning van staten als belangrijke actoren in het narratief. De overheid speelt in geen enkele film een belangrijke rol. In *Snowpiercer* en *Wall-e* is de staat geheel verdwenen. In *Interstellar* en *Her* bestaan er nog staten maar die spelen geen rol van betekenis in het narratief. In *Blade runner 2049* is het onduidelijk of er nog een overheid is. Dit is een duidelijk verschil met de geanalyseerde films uit de jaren 60 en 70 waarin de staten in *A Clockwork Orange* en *Fahrenheit 451* een zeer belangrijke rol speelden. Zelfs in de overwegend anarchistische wereld van *Mad Max* wordt de rol van de overheid nog kort geproblematiseerd. Het verdwijnen van de staat als belangrijke actor in deze verhalen kan op meerdere manieren verklaard worden. In *Blade Runner 2049* wordt de rol van antagonist ingevuld door een kapitalistisch bedrijf. Wellicht is dit te verklaren doordat traditionele machtige staten steeds minder machtig lijken te zijn. In de jaren 60 en 70 waren er studentenprotesten die verdere democratisering op universiteiten en scholen eisten, eisen die ook werden ingewilligd. Deze ontwikkeling van democratisering verlaagt de autoritaire uitstraling van een staat. Dit kan tevens worden gekoppeld aan de grotere aandacht voor multinationals die traditionele natiestaten beïnvloeden. In Nederland kwam in 2018 aan het licht dat Shell een gunstigere belastingdeal heeft kunnen afdwingen bij de Nederlandse

¹⁹⁸ Kimberly M. Christopherson 'The positive and negative implications of anonymity in internet social interactions: "On the internet nobody knows you're a dog"', *Computers in human behavior* 23.6 (2007) 3038-3056.

overheid.¹⁹⁹ Dit is geen nieuwe ontwikkeling maar als dit gekoppeld wordt met de uitbreiding van multinationale organisaties zoals de Europese Unie is het niet helemaal verwonderlijk dat de erosie van de traditionele natiestaat wordt gevisualiseerd in de moderne sciencefictionfilms.²⁰⁰

De ontwikkeling van multinationale organisaties vindt plaats in een wereld die door middel van technologische innovaties op het gebied van communicatie steeds verder globaliseert. Hierdoor ontstaat er volgens sommige onderzoekers een transnationale publieke sfeer. Alhoewel het niet belangrijk is voor dit onderzoek om deze discussies omtrent een transnationale publieke sfeer uit te diepen is het wel illustratief voor de verdwijning van de traditionele natie staat. De Amerikaanse filosoof Nancy Fraser spreekt zelfs van een post-Westfaalse wereld. Hetgeen tevens impliceert dat de traditionele natiestaat die deels geschapen werd in Westfalen achterhaald is. Hiermee bedoelt zij dat de absolute soevereiniteit van een staat binnen de eigen landsgrenzen steeds meer onder druk begint te staan. Dit gebeurt niet alleen door middel van militaire interventies maar ook met behulp van multinationale organisaties die druk uitoefenen en de internationale publieke opinie.²⁰¹

De teloorgang van de traditionele natiestaat maakt ruimte vrij voor het neoliberalisme. Het neoliberalisme kent alleen private belangen. De staat bestaat alleen om deze private belangen te waarborgen. In het utopische neoliberalisme zoals geschetst door Hans Achterhuis is de overheid totaal onnodig. De vrije marktwerking reguleert niet alleen de economische markten maar organiseert ook de samenleving.²⁰² Het utopische neoliberalisme is een hyperkapitalistische samenleving waarin private (economische) belangen het allerbelangrijkst zijn. Deze neoliberale samenleving wordt geproblematiseerd in bijvoorbeeld *Blade Runner 2049*. Het doorvoeren van het neoliberale gedachtegoed is derhalve een andere mogelijke reden dat de staat verdwijnt als belangrijke actor. Een andere mogelijke reden dat de staat vrijwel geen rol krijgt toebedeeld in de film uit de eenentwintigste eeuw kan te maken hebben met het feit dat de protagonist een centralere positie krijgt toebedeeld.

¹⁹⁹ David van Unen, 'Rutte wist wél van belastingdeal met Shell', <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/06/26/rutte-wist-wel-van-belastingdeal-a1607981> (geraadpleegd op 5-7-2018).

²⁰⁰ Mary Nolan, *The Transatlantic Century: Europe and America, 1890-2010*, (New York 2012) 337-341.

²⁰¹ Nancy Fraser, 'Transnationalizing the Public Sphere: On the Legitimacy and Efficacy of Public Opinion in a Post-Westphalian World', *Theory Culture & Society* 24.4 (2007) 7-30.

²⁰² Hans Achterhuis, *De utopie van de vrije markt* (2010 Amersfoort) 29-34.

Het individu krijgt in de moderne sciencefictionfilms altijd een zeer prominente plek toebedeeld. De protagonist is uiteindelijk de drijvende kracht die het narratief voortstuwt. De hoofdpersoon in deze films heeft de mogelijkheid en de capaciteiten om verandering teweeg te brengen in de wereld waarin hij leeft. In *Wall-e*, *Snowpiercer* en *Interstellar* is de protagonist de veroorzaker van grootschalige maatschappelijke veranderingen. De robot uit *Wall-e* verandert uiteindelijk de gehele samenleving doordat hij mensen leert dat er meer is dan technologie. De hoofdpersoon uit *Snowpiercer* ontwricht uiteindelijk de gehele samenleving in een poging om een egalitaire samenleving te scheppen. In *Interstellar* zorgt de hoofdpersoon bijna eigenhandig voor het voortbestaan van de mensheid. In al deze gevallen vindt er een drastische transformatie plaats die alleen mogelijk is door het handelen van de protagonist. Aan de andere kant is er in *Her* en *Blade Runner 2049* ruimte voor het individu om zich te ontwikkelen en te ontplooiën. Dit zorgt voor een individuele transformatie waarin de hoofdpersoon aan het eind van de film een ander persoon is geworden. In *Her* leert de protagonist weer sociaal te zijn en te genieten van het leven door zijn relatie met een kunstmatige intelligentie. In *Blade Runner 2049* leert de ‘replicant’ zichzelf beter kennen en komt hij in aanraking met zijn menselijke kant. Hij wordt emotioneler, empathisch en denkt kritischer na. In beide gevallen kan er ook gesteld worden dat het een ontwikkeling betreft die de kijker over het algemeen als positief ervaart. Het individu krijgt in de nieuwere sciencefictionfilms een zeer centrale en belangrijke rol toebedeeld. De hoofdpersoon is de katalysator voor verandering en heeft bovendien de mogelijkheid om zich individueel te ontwikkelen.

In de films uit de eenentwintigste eeuw is er veel meer ruimte voor het individu om de samenleving om hem heen te veranderen. Het individu, of de protagonist, krijgt een centralere rol toebedeeld in het narratief van de film maar ook in de wereld waarin hij leeft. In de jaren 60 en 70 kunnen individuele actoren nooit echte maatschappelijke verandering teweegbrengen. Een idee dat ook terug te zien is in de utopische traditie dat teruggrijpt naar Plato's *Staat* waarin het individu de samenleving ook niet kon veranderen.²⁰³ Bovendien maakt de protagonist over het algemeen een positievere ontwikkeling door in de modernere films waarin hij bijvoorbeeld ethischer handelt. In de films uit de jaren 60 en 70 is vaker te zien dat een hoofdpersoon vrijwel geen ontwikkeling of verandering doormaakt. Deze ontwikkeling naar films waarin de protagonist, of het individu, centraal staat kan als een

²⁰³ Wordt uitgewerkt in het hoofdstuk ‘De essentie van de utopie’.

reactie worden gezien op de steeds verder individualiserende samenleving..²⁰⁴ Dit zou verklaren waarom individuen een centralere rol krijgen toebedeeld in films. Bovendien verklaart het mogelijk waarom de staat een minder belangrijke actor wordt.

Het laatste thema dat onmiskenbaar naar voren komt in de nieuwere films heeft betrekking op milieuvervuiling en klimaatverandering. In vier van de vijf films zijn dit belangrijke thema's. In *Interstellar* worden planten vernietigd door een plantenziekte die niet expliciet wordt toegeschreven aan klimaatverandering. Wat ook te zien is, zijn de vele zandstormen die de oogsten vernietigen. Deze zandstormen komen voort uit droogte en zijn daarom een voorbeeld van klimaatverandering. In zowel *Wall-e* als *Snowpiercer* is de wereld onbewoonbaar geworden. In *Snowpiercer* is er sprake van een ijstijd. In *Wall-e* heeft de mens de aarde dusdanig vervuild dat de aarde lange tijd geen menselijk leven kon voortbrengen. In *Blade Runner 2049* wordt vooral cinematografisch uitgebeeld hoe de aarde dusdanig wordt vervuild dat er bijna geen flora en fauna meer bestaan. Er leven mensen die nog nooit een boom hebben gezien en de rijkere vluchten naar koloniën op andere planeten. In deze vier films is klimaatverandering en milieuverandering een cruciaal onderdeel van het toekomstbeeld.

Dit is totaal anders dan de films in de jaren 60 en 70 waarin klimaatverandering en milieuvervuiling geen enkele rol speelden in de toekomstvisies. Deze ontwikkeling is te verklaren door de aandacht die tegenwoordig geschonken wordt aan de problematiek omtrent klimaatverandering en milieuvervuiling. Twee voorbeelden hiervan zijn de films *The day after tomorrow* van Roland Emmerich uit 2004 en *An inconvenient truth* van Al Gore uit 2006. Na het zien van *The day after tomorrow* waren mensen zich bewuster van de risico's van klimaatverandering. Ze vonden het tevens belangrijker en zouden sneller geneigd zijn om actie te nemen.²⁰⁵ Na het zien van *An inconvenient truth* waren mensen ook sneller geneigd om actie te ondernemen en waren zij zich bewuster van de risico's van broeikasgassen. In verschillende landen werd er bovendien overwogen om de film in

²⁰⁴ Henri C. Santos, Michael F.W. Varnum en Igor Grossman, 'Global increase in individualism', *Psychological science* 28.9 (2017) 1228-1239.

²⁰⁵ Fritz Reusswig en Anthony A. Leiserowitz, 'The International Impact of The Day After Tomorrow' *Environment: Science and Policy for Sustainable Development* 47:3 (2005) 41-44.

klaslokalen te gebruiken.²⁰⁶ Door de populariteit en invloed van deze films is het niet verwonderlijk dat andere filmmakers dit thema ook willen aansnijden.

²⁰⁶ Jessica M. Nolan, "'An inconvenient truth' increases knowledge, concern, and willingness to reduce greenhouse gases', *Environment and behaviour* 42.5 (2010) 643-658.

Hoofdstuk 6: Conclusie

Aan het begin van het onderzoek is de vraag gesteld hoe de toekomstvisies zoals gevisualiseerd in sciencefictionfilms tussen 1965-1979 en 2005-2017 zijn veranderd. Om deze vraag te beantwoorden, moesten er bepaalde overkoepelende thema's worden geanalyseerd waarmee de verschillen tussen de twee tijdsperiodes konden worden blootgelegd. Elk narratief is namelijk anders en van vele verschillende verhalen kan niet zomaar een synthese worden geformuleerd. Derhalve is ervoor gekozen om elke film apart te analyseren op de belangrijkste thema's. Er waren enkele thema's die in vrijwel alle geanalyseerde films aanwezig waren en die ook duidelijke veranderingen lieten zien. Uiteindelijk zijn er enkele overkoepelende thema's gevonden die in vrijwel alle films relevant waren, of juist in een tijdsperiode ontbraken.

In acht van de tien geanalyseerde films speelde technologie een rol. De twee films waarin dit niet het geval is, zijn te vinden in de eerste tijdsperiode. In de modernere films speelde technologie telkens een zeer belangrijke en centrale rol. Deze observatie toont een veranderende perceptie van het belang van technologie. In de jaren 60 en 70 werd technologie, als het in de films naar voren kwam, zeer negatief gewaardeerd. Technologische ontwikkelingen zorgden in deze films voor destructie, onderdrukking of deceptie. Deze negatieve waardering voor technologie en de relatief marginale rol die technologie speelde in deze tijdsperiode staat in schril contrast met de bevindingen uit de tweede tijdsperiode. In de eenentwintigste eeuw krijgt technologie een centrale rol toebedeeld. In sommige gevallen is de protagonist zelfs een voortvloeisel van technologische ontwikkeling. Dit betekent niet dat er geen aandacht is besteed aan de negatieve effecten die technologie met zich mee kunnen brengen. In deze tijdsperiode vindt een duale waardering plaats waar technologie zowel het goede als het kwade belichaamt. De uitermate negatieve waardering van technologie uit de jaren 60 en 70 heeft plaatsgemaakt voor een positievere duale waardering waaruit een bepaalde mate van vooruitgangsoptimisme blijkt.

Het is niet mogelijk om een eenduidig beeld te schetsen van de manier waarop samenlevingen en sociale structuren worden uitgebeeld in de toekomstvisies van films omdat de invulling van dit thema enorm gevarieerd is. Wel blijkt uit mijn onderzoek dat de door mij geanalyseerde sciencefictionfilms uit de eenentwintigste eeuw een

gestructureerder beeld hebben van de samenleving dan de films uit de jaren 60 en 70. In alle gevallen, zelfs in een post-apocalyptische samenleving is er sprake van een gestructureerde hiërarchische samenleving. In sommige gevallen lijkt de samenleving op de huidige, in andere gevallen is er sprake van een strikt hiërarchische samenleving. Desalniettemin vervalt de samenleving in geen enkele film in een anarchie. Bovendien krijgt de staat een marginale rol toebedeeld in het toekomstbeeld van de modernere films. In de jaren 60 en 70 was de staat in meerdere gevallen een zeer belangrijke actor in de toekomstvisie. De staat kon totalitair en onderdrukkend zijn of de staat kon ontbreken in de publieke ruimte waardoor orde en welzijn verslechterde. In de modernere films is de traditionele overheid verdwenen of irrelevant voor het narratief. In de toekomstvisies van deze films schuilt de boodschap dat de traditionele natiestaat in de toekomst minder relevant wordt of simpelweg wordt vervangen door iets anders. De traditionele sterke staat uit de utopische traditie wordt in deze films vervangen door een neoliberale utopie waarin de samenleving zichzelf grotendeels reguleert.

Ten derde is er een ontwikkeling te zien in de manier waarop het individu wordt geportretteerd in sciencefiction films. Al vanaf Plato is te zien dat individuen de dystopie niet kunnen veranderen. Grootschalige structurele veranderingen kunnen nooit voortkomen uit de acties van individuen. Dit was ook zichtbaar in de sciencefictionfilms uit de jaren 60 en 70. In deze relatief pessimistische films zorgde het individu eigenlijk nooit voor grootschalige veranderingen. De enige uitzondering hierop is wellicht *2001: A Space Odyssey*. Het einde van deze film is echter zo multi-interpretabel dat het onmogelijk is om vast te stellen of er daadwerkelijk verandering heeft plaatsgevonden. In de overige oudere films lukt het de protagonist nooit om maatschappelijke veranderingen te veroorzaken. Dit verschilt sterk met de films uit de eenentwintigste eeuw. In de films uit deze periode wordt de protagonist een centrale rol toebedeeld. De maatschappelijke veranderingen die plaatsvinden in bijvoorbeeld *Wall-e* of *Snowpiercer* zijn een direct gevolg van het handelen van de protagonist. Het individu is belangrijk in deze toekomstvisies. Zelfs in de films waarin sociale structuren niet veranderen, maakt het individu een emotionele reis door die hem als individu transformeert tot een beter of completer persoon. Deze individuele transformatie is ook te zien in enkele oudere films, voornamelijk in *Fahrenheit 451*, maar tegelijkertijd was de persoonlijke ontwikkeling van de protagonist uit deze film niet al te positief. Verder is er bijna geen positieve individuele ontwikkeling te bespeuren in de andere films uit de eerste

periode van het onderzoek. De mogelijkheid voor een persoon om de samenleving structureel te veranderen is een nieuwe ontwikkeling die zichtbaar is in de tweede periode, een ontwikkeling die er mede voor zorgt dat het individu centraal komt te staan in de toekomstvisies. Voor wat betreft de eerste periode concludeerde ik dat de staat in veel gevallen een belangrijke rol in het narratief vervulde. In de tweede periode is echter te zien dat de staat bijna helemaal uit het narratief verdwijnt. Bovendien krijgt het individu een steeds centralere rol waardoor een gezichtloze antagonist minder belangrijk is.

De nieuwste en wellicht meest voor de hand liggende ontwikkeling is de centrale rol van milieuvervuiling en klimaatverandering in de toekomstvisies van de hedendaagse sciencefiction films. De toekomst wordt in veel van de films uit de eenentwintigste eeuw afgeschilderd als een onzekere plek waarin de natuurlijke leefomgeving dusdanig vervuild of veranderd is dat menselijk leven steeds problematischer wordt. Alhoewel klimaatverandering en milieuvervuiling niet altijd expliciet worden vermeld, speelt het in alle films, met uitzondering van *Her*, een rol in het geschetste toekomstbeeld.

Het is vrijwel onmogelijk om alle ontwikkelingen in de toekomstvisies in films in het geheel te verklaren. Desalniettemin zijn er enkele historische gebeurtenissen en ontwikkelingen die het wereldbeeld van auteurs en regisseurs dusdanig hebben beïnvloed dat delen van de toekomstverwachtingen kunnen worden verklaard. Zoals eerder vastgesteld waren de gevisualiseerde toekomstvisies van de jaren 60 en 70 zeer pessimistisch. Dit pessimistische toekomstbeeld kan deels verklaard worden door middel van de maatschappijhistorische context waarin de films tot stand zijn gekomen.

Ten eerste was het gevaar van een nucleaire oorlog nog niet geweken. In de jaren 60 en 70 was de Koude Oorlog nog in volle gang. Het McCarthyisme van de jaren 50 was bijvoorbeeld een van de oorzaken dat Ray Bradbury *Fahrenheit 451* schreef. Door de economische groei na de Tweede Wereldoorlog kon een specifieke jongerencultuur zich ontwikkelen. Dit resulteerde tevens in jongerenbewegingen die zeer maatschappijkritisch waren en niet bang waren om te demonstreren. Door de oorlog in Vietnam ontstond er tevens een grote antioorlog beweging die kritisch was op het functioneren van de (Amerikaanse) staat. Door de economische groei konden steeds meer huishoudens zich een televisie veroorloven, waardoor huishoudens radicaal veranderden. Tot slot hadden veel regisseurs de Tweede Wereldoorlog nog bewust meegemaakt. Deze tumultueuze jaren resulteerden uiteindelijk in pessimistische toekomstvisies. De negatieve waardering van

technologie kan verklaard worden doordat de bevolking zich bewust was van de destructieve krachten van nucleaire wapens. Bovendien wordt de televisie geproblematiseerd in *Fahrenheit 451*. Het is bovendien niet vreemd dat staten een belangrijke rol speelden in de toekomstbeelden omdat staten sterk moesten lijken tijdens de Koude Oorlog. De maatschappijkritische houding van studenten en jongerenbewegingen is terug te zien in de films, mede omdat deze jongeren tevens het grootste deel van het filmpubliek waren.

Het is niet mogelijk om een volledige historische context te schetsen van de periode 2000-2017 omdat het simpelweg te recent is om alle (historische) ontwikkelingen te ontdekken. Desalniettemin zijn er enkele gebeurtenissen en ontwikkelingen die duidelijk de toekomstverwachtingen van films uit deze periode hebben beïnvloed. Ten eerste blijkt uit de analyses dat er een duale waardering van technologie is ontstaan. De steeds verdere robotisering en mechanisering maakt overconsumptie in Westerse landen mogelijk. Dit resulteert in overgewicht en vervuiling. Aan de andere kant is technologie zover geïncorporeerd in het dagelijks leven van eenieder, dat het vrijwel onmogelijk is om een toekomst te bedenken zonder technologie. Daarom ontstaat er een precarie situatie in de gevisualiseerde toekomstvisies waarin technologie aan de ene kant de oorzaak is van leed en vervuiling, terwijl het aan de andere kant de oplossing kan zijn voor diezelfde problemen. Een voorbeeld hiervan is het internet, dat aan de ene kant depressie en isolatie veroorzaakt, terwijl het aan de andere kant kan helpen bij zelfmoordpreventie. Bovendien blijkt dat de samenleving wereldwijd steeds verder geïndividualiseerd raakt, een ontwikkeling die ook terug te zien is in de films. De protagonist krijgt een steeds belangrijker rol toebedeeld. Tevens blijken natiestaten een steeds onbelangrijker rol te spelen in de toekomstvisies van films uit deze periode. Dit valt mogelijk te verklaren doordat kapitalistische bedrijven steeds groter en machtiger worden. Bovendien neemt de soevereiniteit van staten af in een transnationale organisatie als de Europese Unie. De Europese Unie is bijvoorbeeld veel verder ontwikkeld en geïncorporeerd in Europa dan de Europese Gemeenschap uit de jaren 60 en 70. Tot slot is het bewustzijn met betrekking tot klimaatverandering en milieuvervuiling steeds verder gegroeid. Deze groeiende bewustwording verklaart waarom sciencefictionfilms hier zoveel aandacht aan besteden.

Aan het begin van dit onderzoek stelde ik mijzelf de vraag in hoeverre toekomstbeelden afkomstig uit sciencefictionfilms informatie zouden verschaffen over de toekomstvisies van de vele kijkers en de regisseurs. Terugkijkend denk ik dat er zeker

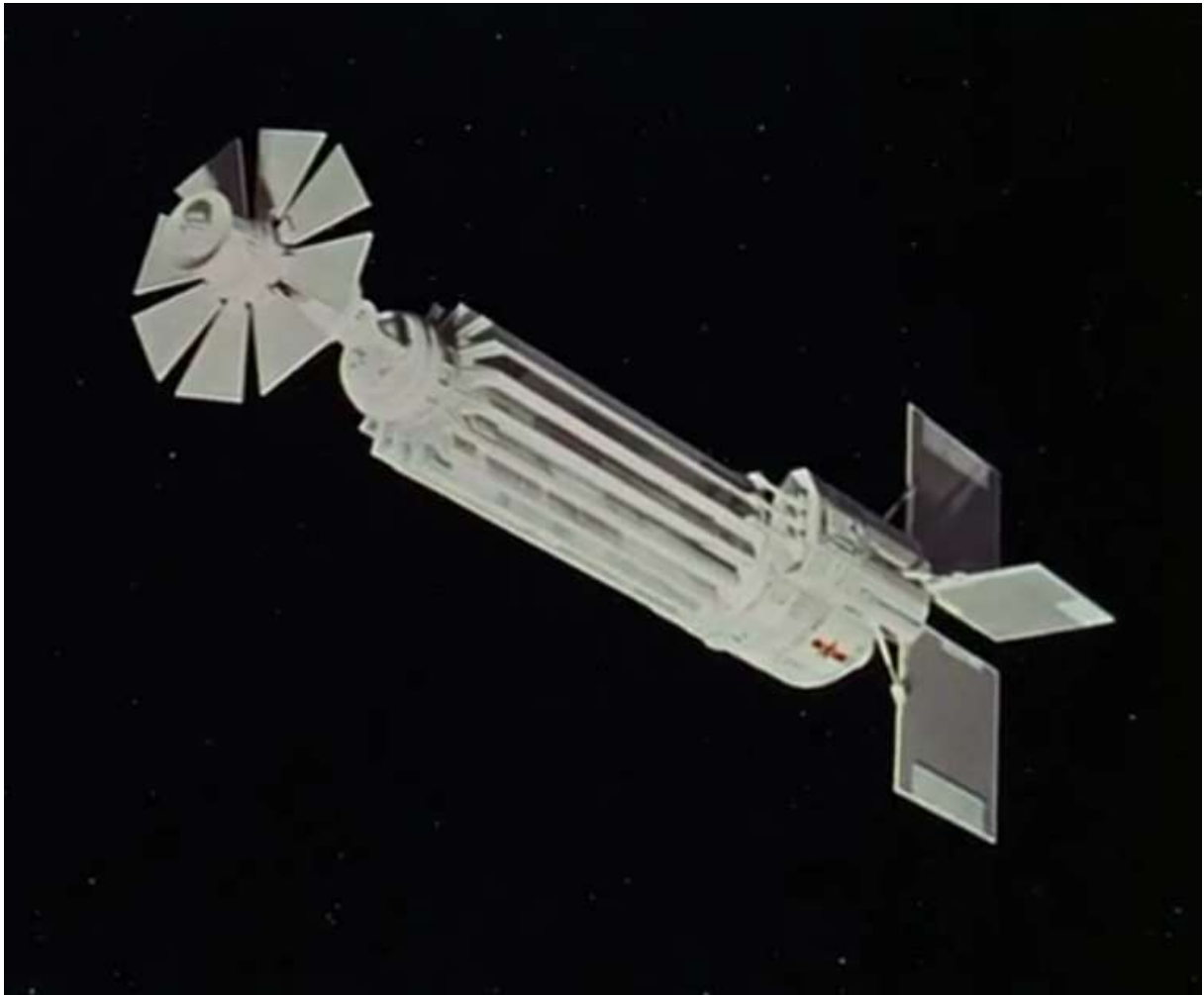
bepaalde ontwikkelingen zijn blootgelegd die in breder historisch onderzoek relevant kunnen zijn. Bovendien is duidelijk geworden dat films inderdaad fungeren als een 'thermometer' van de samenleving. Sociaalmaatschappelijke ontwikkelingen zijn op verschillende manieren terug te vinden in bepaalde films. Derhalve is het belangrijk om films niet weg te schuiven als simpel vermaak voor de massa. Comparatief cultuurhistorisch filmonderzoek is een onderbelichte tak van de wetenschap. Dit onderzoek toont aan dat er relevante en nieuwe inzichten kunnen worden gedestilleerd uit films. Derhalve ben ik van mening dat er meer onderzoek moet worden gedaan naar film vanuit een historische hoek.

Bijlagen

Bijlage 1 (Oude krant op Aarde)²⁰⁷



²⁰⁷ Andrew Stanton, *Wall-e* (Pixar Animation Studios) 4:03.



²⁰⁸ Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (MGM) 20:41.

Bijlage 3 (Rommelige publieke ruimte)²⁰⁹



²⁰⁹ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 16:55.

Bijlage 4 (Hoofdpersoon in de metro omringt door mensen met oortjes)²¹⁰ 4:31.



Bijlage 5 (De behandeling van Alex)²¹¹

²¹⁰ Spike Jonze, *her* (Annapurna Pictures 2014) 4:31



²¹¹ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Warner Bros 1971) 1:17.

Bijlage 6 (Het begin van de eerste scène van *Mad Max*)²¹²



Bijlage 7 (menselijk leven op de axiom)²¹³



²¹² George Miller, *Mad Max* (Mgm studios 1979) 1.10.

²¹³ Andrew Stanton, *Wall-e* (Pixar Animation Studios) 41:27.

Bibliografie

Primaire bronnen

Bong, Joon-Ho, *Snowpiercer* (2013).

Jonze, Spike, *Her* (2014).

Kubrick, Stanley, *2001: A Space Odyssey* (1968).

Kubrick, Stanley, *A Clockwork Orange* (1971)

Miller, George, *Mad Max* (1979).

Nolan, Christopher, *Interstellar* (2014).

Schaffner, Franklin J., *Planet of the apes* (1968).

Stanton, Andrew, *Wall-e* (2008)

Truffaut, Françoise, *Fahrenheit 451* (1966)

Villeneuve, Denis, *Blade Runner 2049* (2017).

Secundaire bronnen

Achterhuis, Hans, *De erfenis van de utopie* (Antwerpen 1998).

Achterhuis, Hans, *De utopie van de vrije markt* (2010 Amersfoort)

Altena, Bert, en Dick van Lente, *Vrijheid & Rede: Geschiedenis van Westerse samenlevingen 1750-1989* (Hilversum 2011).

Anderson, Christopher Todd, 'Post-Apocalyptic Nostalgia: WALL-E Garbage, and American Ambivalence toward Manufactured Goods', *Literature Interpretation Theory* 23.8, (2012) 267-279.

- Anwar, Maria, 'Postmodern Dystopian Fiction: An analysis of Bradbury's *'Fahrenheit 451'*', *International journal of Language and Literature* 4.1 (2016) 246-249.
- Bal Mieke, 'The Narrator,' In *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, (1985) 19-25.
- Bannes, Jose M., 'The Wrath of Gaia vs. the Second Coming of Science: Beyond Interstellar's dualistic narrative', *Journal of Future Studies* 20.2 (2015) 133-140.
- Barak, Azy, 'Emotional support and suicide prevention through the internet: A field project report', *Computers in human behaviour* 23.2 (2007) 971-984.
- Barbour, Dennis H., 'Heroism and Redemption in the Mad Max Trilogy', *Journal of Popular Film and Television* 27:3 (1999), 28-34.
- Baum, Seth D., 'Film review: Snowpiercer', *Journal of sustainability Education* 7 (2014) 4-9.
- Bauman, Zygmunt, *Society under siege* (Cambridge 2002).
- Bould, Mark, 'Between the sleep and the dream of reason: Dystopian science fiction cinema', in Rainer Rother en Annika Schaefer (eds.) *Future Imperfect. Science Fiction Film* (Berlijn 2017) 42-63.
- Brogan, Hugh, *Longman History of the United States of America* (New York 1985)
- Cassedy S. Edward, en Peter Z. Grossman, *Introduction to Energy: Resources, Technology and Society* (Cambridge 2017).
- Cawley, Diarmuid, 'The future of food in Blade Runner 2049', *School of Culinary Arts and Food Technology* (2017) 1-8.
- Christopherson, M. Kimberly, 'The positive and negative implications of anonymity in internet social interactions: "On the internet nobody knows you're a dog"', *Computers in human behavior* 23.6 (2007) 3038-3056.
- David-Fox, Michael, 'The Fellow Travelers Revisited: The "Cultured West" through Soviet Eyes', *The Journal of Modern History* 75 (2003) 300-335.
- Davis, Colin 'Thomas More's *Utopia*: Sources, Legacy and Interpretation', in Colin Davis (ed.), *Alternative worlds imagined, 1500-1700: Essays on radicalism, Utopianism and Reality* (London 2017) 173-196.

Deleuze, Gilles, *Deleuze on Cinema 1* (London en New York 1986).

Deloache, Judy S., 'Becoming symbol-minded', *Trends in Cognitive Sciences* 8 (2004) 66-70.

Fiske, John, *Introduction to communication studies* (London en New York 1990).

Fraser, Nancy, 'Transnationalizing the Public Sphere: On the Legitimacy and Efficacy of Public Opinion in a Post-Westphalian World', *Theory Culture & Society* 24.4 (2007) 7-30.

Halper, Thomas, en Douglas Muzzio, 'Hobbes in the city: Urban dystopias in American movies', *The journal of American culture* 30.4 (2007) 379-390.

Hillegas, Mark R., 'The literary background to science fiction', in Patrick Parrinder (ed.), *Science Fiction. A Critical Guide* (1974) 1-20.

Hruby, Adela, en Frank B. Hu, 'The epidemiology of obesity: A big picture', *Pharmaeconomics* 33.7 (2015) 673-689.

Kael, Pauline, 'A Clockwork Orange: Stanley Strangelove: Review in *The New Yorker*, Januari 1, 1972', in Stuart Y. Mcdougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (Cambridge 2010).

Kim, Junghyun, Robert Larose en Wei Peng, 'Problematic Internet use: The relationship between internet use and psychological well-being', *Cyberpsychology & Behavior* 12.4 (2009) 451-455.

Kirshner, Jonathan, 'Subverting the Cold War in the 1960s: Dr Strangelove, The Manchurian Candidate, and The Planet of the Apes', *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31.2 (2001) 40-44.

Kolker, Robert, *Stanley Kubrick's 2001: A space odyssey: New essays* (Oxford 2006).

Kramer, Peter, *2001: A space odyssey* (London 2011).

Kuhn, Annette, *Alien Zone Cultural. Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (London & New York 1990).

Levitas, Ruth, *The Concept of Utopia* (Oxford 1990)

Marchi, Regina, 'With Facebook, Blogs, and Fake News, Teens reject journalistic 'Objectivity'', *Journal of Communication Inquiry* 36.3 (2012) 246-262.

Mcdougal, Stuart Y., *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (Cambridge 2010)

McNaughtan, Hugh, 'Distinctive consumption and popular anti-consumerism: The case of Wall-E', *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 26.5 (2012) 753-766.

Mar, Raymond A., Keith Oatley en Jordan B. Peterson, 'Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes', *Journal of Personality* 74 (Toronto 2006) 1047-1078.

Muggleton, David, 'From classlessness to clubculture: A genealogy of post-war British youth culture analysis', *Research on youth and youth cultures* 13.2 (2005) 205-219.

Mumford, Lewis, 'Utopia, the city and the machine', *Daedalus* 94 (1965) 271-292.

Nolan, Jessica M., "'An inconvenient truth" increases knowledge, concern, and willingness to reduce greenhouse gases', *Environment and behaviour* 42.5 (2010) 643-658.

Norton, Beth Mary, David M. Katzman, Paul D. Escott, Howard P. Chudacoff, Thomas G. Paterson en William M. Tuttle, *A people & a nation: The history of the United States* (Boston 1982).

Podgajna, Patrycja, 'Between waste land and no place: Chrisopher Nolans futuristic dystopia *Interstellar*(2014)', *Studia Humanistyczne AGH* 16.2 (2016) 51-56.

Reusswig, Fritz, en Anthony A. Leiserowitz, 'The International Impact of The Day After Tomorrow' *Environment: Science and Policy for Sustainable Development* 47:3 (2005) 41-44.

Rossum, Maarten van, *De Verenigde Staten in de Twintigste Eeuw* (Den Haag 2001).

Sanders, Lisa Shapiro, "Feminist love a utopia' Collaborations, Conflict and the Futures of feminism' in `Stacy Gillis, Gillian Howie en Rebecca Munford (eds.) *Third Wave Feminism: A critical exploration* (2007) 49-59.

Santos, Henri C. Michael F.W. Varnum en Igor Grossman, 'Global increase in individualism', *Psychological science* 28.9 (2017) 1228-1239.

Scott, Alicia Grace, 'A Comparison of Dystopian Nightmares and Utopian Dreams: Two Paths in Science Fiction Literature That Both Lead to Humanity's Loss of Empathy', *Journal of Science Fiction* 1 (2017) 40-54.

Seed, David, *Science Fiction: A very short introduction* (Oxford 2011).

Sobchack, Vivian Carol, *Screening Space: The American Science Fiction Film* (New Jersey en London 2001).

Staiger, Janet, 'The cultural productions of *A Clockwork Orange*', in Stuart Y. McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (Cambridge 2010) 37-60.

Sweeney, Sheamus, '2001: A Space Odyssey', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 31:3 (2011) 436-437.

Tarquino, Chandler, 'As seen on TV: The relevance of Truffaut's *Fahrenheit 451*', *Aquila* 3.1 (2016) 36-40.

Thorne, Kip, *The Science of Interstellar* (New York 2014).

Vos, Chris, *Bewegend verleden: Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).

Whalen, Tim, 'The consequences of passivity: Re-evaluating Truffaut's *Fahrenheit 451*', *Literature/Film quarterly* 35.3 (2007) 181-190.

Williams, Raymond, 'Utopia and Science Fiction', *Science Fiction Studies* 5.3 (1978) 203-214.

Internetbronnen

http://www.imdb.com/title/tt2527336/?ref=nm_sr_2 geraadpleegd op (12-1-2018).

http://www.imdb.com/list/ls064892073/?sort=moviemeter,asc&st_dt=&mode=detail&page=1 Geraadpleegd op (22-1-2018)

http://www.imdb.com/title/tt0816692/?ref=nm_sr_1 geraadpleegd op (12-1-2018).

http://www.imdb.com/list/ls003109465/?sort=moviemeter,asc&st_dt=&mode=detail&page=1&ref=ttls_vm_dtl geraadpleegd op (22-1-2018)

http://www.imdb.com/list/ls064892073/?sort=moviemeter,asc&st_dt=&mode=detail&page=1 Geraadpleegd op (22-1-2018)

<http://www.imdb.com/list/ls068479051/> geraadpleegd op (22-1-2018)

<https://www.rottentomatoes.com/m/her> geraadpleegd op (12-1-2018).

<https://www.rottentomatoes.com/search/?search=blade%20runner> geraadpleegd op (12-1-2018).

http://www.masterbibangers.net/ABC/index.php?option=com_content&view=article&id=49:anthony-burgess-interviewed-in-italy-in1974-about-a-clockwork-orange&catid=37:by-ab&Itemid=62 (geraadpleegd op 9-3-2018).

Graves, Lucia, 'Which works better: Climate fear, or climate hope? Well, It's complicated' <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/04/climate-fear-or-hope-change-debate> geraadpleegd op (12-1-2018).

Stanley Kubrick, 'Kubrick on *A Clockwork Orange*: An interview with Michel Ciment', <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html> (geraadpleegd op 28-6-2018).

Interview with Ray Bradbury, https://www.youtube.com/watch?v=FL_y6gtxLvQ 5:00-11:00 (geraadpleegd op 2-7-2018).

Nazi book burnings: Recurring symbols, <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007945> (Geraadpleegd op 2-7-2018).

Norden, Eric, *A candid conversation with the pioneering creator of 2001: A Space Odyssey, Dr Strangelove and Lolita*, <http://scrapsfromtheloft.com/2016/10/02/playboy-interview-stanley-kubrick/> (Geraadpleegd op 2-7-2018).

Matthews, Joshua, *Blade Runner 2049 (Movie review)*, <https://inallthings.org/blade-runner-2049/> (geraadpleegd op 5-6-2018).

Weintraub, Steve, *Christopher Nolan, Matthew McConaughey, Anne Hathaway, and more talk Interstellar, the evolution of the script, and grounding the film with emotion*, <http://collider.com/christopher-nolan-interstellar-interview/> (Geraadpleegd op 4-7-2018).

Feinberg, Scott, *Christopher Nolan on 'Interstellar' Critics, Making original films and shunning cellphone and Email (Q&A)*, <https://www.hollywoodreporter.com/race/christopher-nolan-interstellar-critics-making-760897> (Geraadpleegd op 4-7-2018).

Gagliano, Rico, *'Blade Runner 2049' Director envisions a nightmarish future with sparks of beauty*, <https://www.dinnerpartydownload.org/blade-runner-2049-director-denis-villeneuve/> (geraadpleegd op 4-7-2018).

Holofcener, Nicole, *Spike Jonze*, <https://www.interviewmagazine.com/film/spike-jonze> (geraadpleegd op 4-7-2018).

Barlow, Helen, *The versatile American director with a touching look at love in the age of computers and artificial intelligence*, (2016)
<https://www.sbs.com.au/movies/article/2014/01/13/her-spike-jonze-interview>
(Geraadpleegd op 4-7-2018).

Beachum, Chris, *Denis Villeneuve ('Blade Runner 2049'): 'At peace' with movie after Ridley Scott, Harrison Ford loved it*{complete interview transcript},
<https://www.goldderby.com/article/2018/denis-villeneuve-blade-runner-2049-ridley-scott-ryan-gosling-harrison-ford-complete-interview-transcript-video-news/> (geraadpleegd op 4-7-2018).

Suskind, Alex, *Interview: Bong Joon-Ho talks 'Snowpiercer' & why the stories about Harvey Weinstein conflict are wrong*, <https://www.indiewire.com/2014/06/interview-bong-joon-ho-talks-snowpiercer-why-the-stories-about-harvey-weinstein-conflict-are-wrong-84425/> (geraadpleegd op 4-7-2018).

Jenkins, Nash, *Director Denis Villeneuve proves to us that he loved Blade Runner more than anybody*,
<http://time.com/4964530/blade-runner-denis-villeneuve-interview/> (geraadpleegd op 5-7-2018).

Unen, David van., *'Rutte wist wél van belastingdeal met Shell'*,
<https://www.nrc.nl/nieuws/2018/06/26/rutte-wist-wel-van-belastingdeal-a1607981> (geraadpleegd op 5-7-2018).