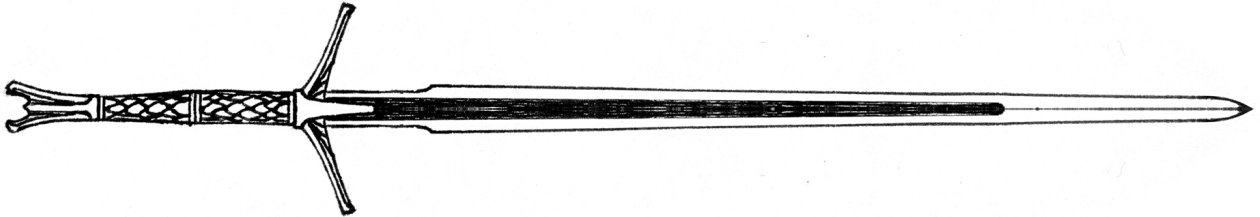


Revolutie in het fantasyveld

De strijd tussen machthebbers en nieuwkomers om de waarde van fantasy



Elze Berends
6164129

Universiteit van Amsterdam
Faculteit der Geesteswetenschappen

Masterthesis Neerlandistiek: Redacteur/editor

Begeleider: dr. G.E.H.I. Franssen
Tweede lezer: dhr. R. Spanjers

Amsterdam, augustus 2017

Inhoud

Inleiding	3
1: De productie van literatuur	6
1.1 Het literaire veld	6
1.1.1 De uitgeverij als poortwachter en smaakmaker	7
1.1.2 Van poortwachter naar poortwachters	8
1.1.3 De regels van de strijd	9
1.2 Hoge en lage literatuur	11
1.2.1 Hoge literatuur volgens de ‘mannen van smaak’	12
1.2.2 De goede smaak	13
1.2.3 Leesplezier bij de middelmaat	14
1.2.4 Kritiek op de culturele hiërarchie	16
1.3 Genres, subgenres, sub-subgenres en meer	16
1.3.1 Genre-classificatie	18
1.3.2 Subgenres	19
1.3.3 Fantasy en science fiction	20
1.4 Concluderend	21
2: De macht van de massa	23
2.1 Fans en hun fancultuur	23
2.1.1 Canon is sacred/Canon is WRONG	24
2.1.2 Van fanspeak tot filk music: Fans en hun activiteiten	27
2.2 De macht van fans	28
3: Van mythe naar magie	31
3.1 Een korte geschiedenis van fantasy	31
3.2 De status van fantasy door de eeuwen heen: “Fairy Tales are exciting unreasonable and groundless fears.”	33
3.3 De huidige positie van fantasy in het literaire veld: “Don’t not like it because it’s got a dragon in it!”	38
4: Strijd in het fantasyveld	42
4.1 Een onophoudelijke en dynamische strijd	42
4.2 Revolutie in het fantasyveld	43
4.2.1 Labels	43
4.2.2 Criteria	48
4.2.3 Lijstjes	53
4.2.4 Nieuwkomers versus de status quo	54
4.3 Machthebbers in het fantasyveld	54
4.3.1 Labels	54
4.3.2 Criteria	57
4.3.3 Lijstjes	63
4.3.4 De status quo versus de nieuwkomers	65
5: Casus Sad en Rabid Puppies: Het gevecht om de ziel van SFF	66
5.1 “Make literary critics combust”	66
5.2 “A big smoking hole”	68
5.3 “Make Science Fiction and Fantasy Great Again”	69
Conclusie	74
Bibliografie	76

Inleiding

In 2013 ontstond een beweging die het science fiction- en fantasyveld voorgoed zou veranderen. Auteur Larry Correia riep zijn fans op om op zijn boek *Monster Hunter Legion* (2012) te stemmen voor de prestigieuze Hugo Awards en daarmee “de hoofden van de literaire elite te doen exploderen”.¹ Correia belandde niet op de shortlist, maar in de daaropvolgende jaren zou zijn oproep uitgroeien tot een campagne die de naam ‘Sad Puppies’ zou gaan dragen. Uiteindelijk werd het een offensief van een groep fans die in opstand kwamen tegen de Hugo Awards en wat zij de ‘Social Justice Warriors’ (SJW’s) en de ‘Secret Masters of Fandom’ (SMOF’s) noemden: de literaire elite die volgens de Puppies enkel literaire, linkse en politiek correcte boeken beloonden met een Hugo Award en boeken die gewoonweg ‘leuk’ waren negeerden. In 2015 richtte auteur Theodore Beale de ‘Rabid Puppies’ op: een campagne die meelifte op het succes van de Sad Puppies maar een extremere houding aannam. De Puppy-campagnes van 2015 en 2016 waren grootst opgezet en leidden tot veel ophef binnen het science fiction- en fantasyveld, omdat ze volgens tegenstanders racistisch, conservatief, vrouwonvriendelijk en anti-literair zouden zijn. De Puppies zelf beweerden slechts op te komen voor de auteurs en werken die ondergesneeuwd waren en evengoed een Hugo Award verdienden. Een strijd was geboren, en anno 2017 is die nog steeds niet beslecht.

De Puppies keerden zich naar eigen zeggen tegen de literaire elite die ‘hoge’ oftewel literaire fantasy zou belonen en ‘lage’ oftewel *middlebrow* fantasy zou negeren. Hiermee mengden ze zich in een debat dat al eeuwenlang gaande is: dat tussen hoge en lage literatuur. Dit debat draait om welke werken het etiket ‘literatuur’ krijgen, en welke werken slechts gezien worden als ontspanningslectuur. Deze discussie gaat terug naar de zestiende eeuw, en hoewel er veel kritiek op de culturele hiërarchie tussen hoog en laag is, blijft het debat voortbestaan. Critici, uitgeverijen, andere literaire instituties, auteurs en lezers blijven immers onderscheid maken tussen hoge literatuur en populaire literatuur. Ook binnen het science fiction- en fantasyveld wordt regelmatig gediscussieerd over literaire en populaire SFF (‘Science Fiction en Fantasy’), met de Puppies slechts als meest recente voorbeeld. Zo hield een presentator al tijdens de uitreiking van de prestigieuze Nebula Awards in 1968 een lange preek over hoe “pretentious literary nonsense” zoals Samuel R. Delany en Roger Zelazny schreven hielp “abandoning the old values of good, solid, craftsmanlike storytelling.”² De strijd tussen literatuur en lectuur is dus niets nieuws. De campagnes van de Puppies roepen deze strijd in herinnering, actualiseren én problematiseren het: ze vechten de machtsstrijd die veelal gestreden wordt in de hoge cultuur immers uit in de populaire cultuur, zonder al te veel input van formele instituties.

De vechters in deze strijd zijn de literaire elite, veelal gezien als de machthebbers binnen het veld, en de nieuwkomers, die gebaande wegen willen openbreken. Socioloog Pierre Bourdieu schreef over deze strijd dat de machthebbers neigen naar conservatieve strategieën, gericht op het in stand houden van de macht en status die ze in de loop der tijd hebben vergaard, terwijl de nieuwkomers proberen het literaire veld te vernieuwen. Deze eeuwigdurende strijd – nieuwkomers kunnen immers machthebbers worden, die opgevolgd

¹ “Make literati snob’s heads explode.” Correia 2013 (1).

² Hurley 2015.

worden door nieuwe nieuwkomers – komt heden ten dage, zomer 2017, tot uiting door middel van de campagnes door de Sad en Rabid Puppies, die als nieuwkomers vechten tegen de macht van de literaire elite. Hiermee zijn ze exemplarisch voor de strijd zoals omschreven door Bourdieu.

Ook andere spelers binnen het science fiction- en fantasyveld houden zich bezig met het onderscheid tussen literaire en populaire fantasy. Lezers en fans zoeken bewust naar fantasytitels die highbrow of lowbrow zijn, uitgeverijen profileren titels als ‘literaire fantasy’ en critici maken lijstjes met fantasy die zij als literair betitelen. Daartegenover staan echter ook critici die afzien van labels en hun implicaties, fans die nieuwe criteria maken voor ‘goede’ in plaats van ‘literaire’ fantasy en literaire instituties die boeken belonen op hun kwaliteiten in plaats van de afkomst of het geslacht van een auteur. Allemaal zijn zij in meer of mindere mate machthebbers en/of nieuwkomers binnen het science fiction- en fantasyveld en allemaal vechten zij voor de waarde van SFF.

Het onderwerp van deze scriptie is de strijd die zich heden ten dage in het science fiction- en fantasyveld afspeelt. Het gaat daarbij om een verkennend onderzoek waarbij fantasyboeken centraal staan en science fictionboeken een ondersteunende rol spelen. Aan de hand van de veldtheorie van Pierre Bourdieu en diens observatie dat zich in elk veld een conflict afspeelt tussen nieuwkomers en machthebbers, onderzoekt deze scriptie **hoe binnen het huidige fantasyveld door fans, auteurs en literaire instituties culturele waardeverschillen worden geproduceerd en ondermijnd**. De belangrijkste inzet van de strijd is welke culturele, economische en symbolische waarde op dit moment aan het fantasygenre toegekend wordt; zowel binnen het fantasyveld zelf, als in het overkoepelende literaire veld. Deze scriptie laat daarom zien welke waarden belangrijk zijn voor de machthebbers en nieuwkomers, en hoe zij deze strijd uitvechten.

Hoofdstuk 1 biedt een theoretische achtergrond over hoe waarde wordt geproduceerd in het literaire veld. Hierin behandelt het hoe het literaire veld gevormd is, hoe culturele waardeverschillen in de loop der eeuwen toegekend zijn aan literatuur en lectuur, wat de veldtheorie van Pierre Bourdieu inhoudt en wat genre en genrefictie zijn. Hiermee wordt duidelijk welke rol literaire instituties innemen in de strijd rondom het fantasyveld en welke veldslagen hieraan vooraf zijn gegaan.

Hoofdstuk 2 onderzoekt vervolgens het fenomeen ‘fancultuur’ en de macht die fans in de hedendaagse populaire cultuur vergaard hebben. Door het consumeren en creëren van fanobjecten kunnen fans invloed opbouwen binnen en buiten hun eigen veld en kunnen ze zodoende waardeverschillen produceren en ondermijnen. Dit hoofdstuk laat dan ook zien aan welke activiteiten fans deelnemen, hoe zij macht hebben vergaard en hoe ze die macht vervolgens gebruiken om invloed uit te oefenen op de officiële culturele instituties.

Hoofdstuk 3 spitst zich toe op het fantasyveld en de status die het in de loop der eeuwen heeft gehad. Een korte geschiedenis van het genre wordt gevolgd door een overzicht van de status die het genre in de periode tussen de oorsprong van fantasy en de jaren nul van de tweeëntwintigste eeuw heeft vergaard. Vervolgens laat dit hoofdstuk zien welke status het fantasygenre in het huidige literaire veld bezit. Hiermee wordt duidelijk

welke geschiedenis vooraf is gegaan aan de huidige revolutie die zich binnen het fantasygenre afspeelt.

In hoofdstuk 4 komen alle onderdelen samen om de hoofdvraag van deze scriptie te beantwoorden. Hierbij wordt onderscheid gemaakt tussen de nieuwkomers (die een revolutie binnen het fantasyveld voor ogen hebben) en de machthebbers (die de status quo willen behouden). Aan de hand van drie toetsingsvormen – labels, criteria en lijstjes – laat dit hoofdstuk zien hoe fans, auteurs en literaire instituties waardeverschillen produceren of ondermijnen. Zodoende ontstaat een duidelijk inzicht in de strijd die gaande is binnen het fantasyveld.

Deze inleiding begon met een korte introductie over de Sad en Rabid Puppies, die een revolutie ontketenden in het science fiction- en fantasyveld door te ageren tegen wat zij zien als de literaire, linkse en politiek correcte elite. Deze revolutie wordt uitgewerkt in een casus, die inzicht zal geven in welke positie de Puppies innemen in de strijd rondom het fantasygenre. Hierbij wordt gekeken of de campagnes van de Puppies een volkomen afrekening waren met hoog/laag-verschillen, of deze verschillen slechts op een andere manier vormgaven. Na deze casus volgt de conclusie van deze scriptie.

Hoofdstuk 1

De productie van literatuur

Dit hoofdstuk biedt een theoretische achtergrond over hoe in het literaire veld waarde wordt geproduceerd. Het geeft inzicht in hoe het literaire veld werkt om te kunnen laten zien waar het fantasygenre zich bevindt binnen dit veld, en welke waardeoordelen er binnen het literaire veld over genreliteratuur in het algemeen geveld worden. Dit om uiteindelijk te kunnen aantonen op welke manier binnen het fantasygenre culturele waardeverschillen door fans, auteurs en literaire instituties worden geproduceerd en ondermijnd.

De manier waarop het literaire veld ontstaat en functioneert wordt in de eerste paragraaf in kader gebracht. Ook wordt hierin de rol van de uitgeverij onderzocht. De volgende paragraaf beziet vervolgens de tegenstelling tussen hoge en lage cultuur. Dit om aan te tonen hoe waardeverschillen ontstaan zijn en hoe deze zich ontwikkeld hebben. In de laatste paragraaf wordt aandacht besteed aan genres en subgenres, omdat fantasy een genre is binnen de literatuur dat, meer dan andere genres, zeer veel subgenres bevat en er nog steeds nieuwe bij komen. Deze paragraaf beschrijft dan ook hoe genres gedefinieerd worden, subgenres kunnen ontstaan en wat het onderscheid is tussen literatuur en genrefictie.

1.1 Het literaire veld

Binnen de literatuursociologie, voor zover die gebaseerd is op de sociologie van Pierre Bourdieu en Howard Becker, wordt de uitgeverij gezien als een ‘institutie’ die binnen het ‘literaire veld’ opereert.³ Het literaire veld wordt gezien als de verzameling literaire instituties, organisaties en actoren betrokken bij de materiële en symbolische productie van wat ‘literatuur’ wordt genoemd.⁴ Wat ‘literatuur’ is, valt echter moeilijk vast te stellen. Binnen de literatuurwetenschap en de literatuurgeschiedenis is het al geruime tijd gemeengoed dat het voor een groot deel een sociaal verschijnsel is: literatuur bestaat niet, er bestaan slechts teksten die wij ‘literatuur’ noemen.⁵ Er zijn geen intrinsieke kenmerken die literatuur waarde verlenen. Het zijn instituties als de kritiek, uitgeverijen, bibliotheken, het literatuuronderwijs et cetera, die mogelijkheden hebben om een auteur of tekst zo te brengen dat zij literatuur wordt en als zodanig waarde krijgt. Omdat zij deze macht hebben, worden zij beschouwd als de officiële cultuur.

Binnen de literatuursociologie wordt gesproken over twee soorten waarden: de materiële waarde en de symbolische waarde. De materiële waarde betreft de waarde van het fysieke product: binnen het literaire veld is dit het boek. De symbolische waarde wordt door literaire instituties gecreëerd om het imago van de schrijver of het werk te beïnvloeden. Deze waarde wordt door Kees van Rees en Gillis Dorleijn in hun analyse van het literaire veld in Nederland omschreven als “de toekenning van eigenheid (eigenschappen) en kwaliteit

³ De Glas 1986: 245.

⁴ Van Rees en Dorleijn 2006: 146.

⁵ Kuitert 2008: 67

(waarde) aan literaire werken, hun classificatie (naar soort) en hun rangordening (in vergelijking met andere werken)”.⁶ Om een voorbeeld uit de kunstwereld te geven: de hedendaagse waarde van *De Nachtwacht* staat niet gelijk aan de oorspronkelijke productiekosten, maar wordt onder meer verhoogd door het geloof in de uniciteit van Rembrandt en het bestaan van kunst op zich.⁷ Zo geldt dat ook voor boeken. *De ontdekking van de hemel* wordt als een klassieker beschouwd omdat ‘wij’ (de lezers, maar vooral de literaire instituties) geloven in de uniciteit van Harry Mulisch en in het bestaan van literatuur.

Uitgeverijen houden zich bezig met zowel de materiële als de symbolische productie van literatuur. Onder materiële productie worden de activiteiten verstaan die in directe en concrete zin tot een tastbaar boek leiden dat literatuur genoemd wordt.⁸ De symbolische productie houdt de niet-stoffelijke toekenning van de waarde van literatuur in: “het specificeren en uitdragen van bepaalde opvattingen over literatuur (literatuurkritiek) en voor dit oogmerk specifieke kanalen aanwenden (zoals literatuuronderwijs aan volwassenen en jeugdigen, wetenschappelijke en literaire tijdschriften, pers en media).”⁹ De uitgeverij zorgt dus voor de materiële en symbolische productie van boeken, waarna ze economische en symbolische waarde toegekend krijgen van andere literaire instituties.

Het science fiction- en fantasyveld is volgens bovenstaande definitie de verzameling literaire instituties, organisaties en actoren betrokken bij de materiële en symbolische productie van wat science fiction en fantasy wordt genoemd. Over de definities van deze genres komt deze scriptie nog te spreken, maar ook binnen dit veld zijn het instituties als uitgeverijen en de kritiek, en ook auteurs en fans, die vaststellen wat science fiction en fantasy genoemd wordt.

1.1.1 De uitgeverij als poortwachter en smaakmaker

Uitgeverijen zijn een belangrijk onderdeel van het literaire veld. Ze spelen dan ook een grote rol bij het toekennen van waarde, zo ook binnen het fantasyveld. Wanneer men de rol van uitgeverijen binnen het literaire veld wil beschrijven, wordt vaak het beeld geschetst van de poort- of sluiswachter.¹⁰ De uitgeverij als institutie heeft een ‘sleutelrol’ in de selectie van auteurs en bepaalt daarmee de toegang tot het literaire veld.¹¹ Iedereen kan immers schrijven, maar het is de uitgeverij die iemand als auteur kan erkennen. Zij bepaalt dus wie deel uitmaakt van de ‘literaire scène’.¹²

Naast poortwachter is de uitgeverij echter ook een smaakmaker. Hoogleraar Boekwetenschap Lisa Kuitert stelt dat het een te simpele voorstelling van zaken is om de uitgeverij enkel te zien als doorgeefluik.¹³ Volgens haar is de literaire uitgeverij “behalve een machinerie die boeken op de markt brengt, ook een

⁶ Van Rees en Dorleijn 2006: 146

⁷ Verburg 2015: 9.

⁸ Kuitert 2008: 68

⁹ Van Rees en Dorleijn 1994: 4.

¹⁰ Laan 2010: 146.

¹¹ De Glas 1986: 245

¹² Janssen 2000: 68.

¹³ Kuitert 2008: 68.

smaakmaker, een stuurder, een setter van trends en stijlen waarmee ook waardeoordelen worden geïnsinueerd”.¹⁴ Een uitgever maakt een keuze uit beschikbare manuscripten (het poortwachten) en geeft elk boek dat hij of zij uitgeeft een toegevoegde waarde (het smaakmaken).¹⁵ Deze selecterende rol is volgens hoogleraar Susanne Janssen allerm minst uitgespeeld na de verschijning van het eerste boek van een auteur, aangezien de uitgeverij ook beslist welke auteurs de kans krijgen om meerdere boekpublicaties op hun naam te brengen en een oeuvre op te bouwen.¹⁶

Volgens Janssen vervult de uitgeverij een sleutelrol tussen auteur en markt.¹⁷ Zij bepaalt immers welke manuscripten door het publiek gelezen kunnen worden. Socioloog Lewis Coser noemt uitgeverijen dan ook “sluicegates; they are gatekeepers of ideas inasmuch as they are empowered to make decisions as to what is let ‘in’ and what is kept ‘out’.”¹⁸ De uitgeverij heeft als poortwachter een filterende rol en kan zodoende bepaalde auteurs weigeren en anderen toelaten. Een belangrijk aspect dat hierbij meespeelt, is “the notion on the part of many key personnel that they are engaged in a gentlemanly calling, a high cultural mission which should not be tainted by purely commercial considerations.”¹⁹ Het gaat voor uitgeverijen dus niet alleen om commercieel gewin; ook het imago dat redacteuren en indirect uitgeverijen van zichzelf hebben, speelt een rol in hun keuze voor manuscripten. Onder deze omstandigheden wordt het bepalen welke manuscripten gepubliceerd zullen worden gebaseerd op een aantal factoren. De inschatting hoeveel boeken er daadwerkelijk verkocht zullen worden, speelt daarbij slechts een kleine rol. Zoals het bovenstaande aspect aangaf, zien bepaalde redacteuren zichzelf “as serving a vital function in the world of ideas and [they] will hence attempt to attract distinguished authors or promising newcomers, even if commercial aspects are not very enticing.”²⁰ Ze houden dus rekening met het imago dat ze uit willen stralen en proberen dat ook uit te laten stralen door hun auteurs. Dit is tekenend voor de manier waarop zij als poortwachter en smaakmaker functioneren, en voor de manier waarop binnen het literaire veld waarde toegekend wordt aan boeken en auteurs.

1.1.2 Van poortwachter naar poortwachten

De metafoer van de uitgeverij als poortwachter heeft echter ook zijn beperkingen. Nico Laan wijst bijvoorbeeld in zijn onderzoek naar de rol van uitgeverijen als poortwachter op twee belangrijke nuanceringen. Allereerst is de metafoer niet tijdloos en ten tweede geldt deze niet voor alle literaire genres. Volgens Laan kon de uitgeverij pas in de loop van de achttiende en negentiende eeuw de rol van poortwachter gaan spelen, vanaf het moment dat het drukken van teksten de standaard werd. Pas toen begon publicatie in drukwerk garant te staan voor kwaliteit en mocht het geschrevene ‘literatuur’ gaan heten.²¹ Ook schrijft Laan dat er genres zijn

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid: 69.

¹⁶ Janssen 2000: 68.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Coser 1975: 15.

¹⁹ Ibid: 17

²⁰ Ibid.

²¹ Laan 2010: 154.

waarmee uitgeverijen zich weinig inlaten, in het bijzonder toneel en poëzie, omdat die in Nederland commercieel onaantrekkelijk heten te zijn.²² De uitgeverij zorgt er op die manier voor dat niet ieder genre vereeuwigd wordt in het gedrukte woord.

Wat een uitgeverij wel moet doen is meer willen zijn dan alleen een poortwachter. Heden ten dage hoeven uitgeverijen zich namelijk niet per se aan de heersende norm te houden maar kunnen ze ook nieuwe ‘smaken’ bedenken. Een uitgever is dan niet zozeer een ‘gatekeeper’ maar een ‘gatemaker’.²³ In plaats van passief te wachten op auteurs en manuscripten gaan redacteurs daarbij actief op zoek naar nieuw materiaal. Literatuurwetenschappers Thomas Franssen en Giseline Kuipers gebruiken dan ook liever het werkwoord ‘poortwachten’. Ze duiden hiermee op een ‘sociaal proces gedistribueerd over een keten van actoren, waarin redacteurs centra van poortwachterende netwerken vormen.²⁴ Belangrijke bronnen voor auteurs en manuscripten zijn scouts, literair agenten, vrienden in het literaire veld et cetera.

Heden ten dage blijkt de uitgeverij echter niet meer de belangrijkste poortwachter en ‘gatemaker’ te zijn binnen het literaire veld. Lezers, critici, auteurs en andere literaire instituties kunnen tevens smaakmakers en trendsetters zijn. Ook heeft de opkomst van self-publishing het literaire veld verder opengesteld. Door samen te werken wordt het literaire veld onderhouden, vergroot en veranderd en blijft de metafoor van de poortwachter in transitie.

1.1.3 De regels van de strijd

Immanuel Kant maakte in 1790 in *Kritik der Urteilskraft* een onderscheid tussen ‘schone’ en ‘aangename’ kunsten en tussen ‘zuivere’ en ‘barbaarse’ smaak. Volgens hem is het aanschouwen of aanhoren van een kunstwerk een strikt persoonlijke ervaring en dient deze in afzondering te geschieden. Tegelijkertijd krijgt deze ervaring universele dimensies, omdat de beschouwer veronderstelt dat ieder ander – ieder ander met zuivere smaak – die dit kunstwerk aanschouwt in zijn afzondering een soortgelijke ervaring heeft.²⁵ Dit principe noemde Kant de ‘subjectieve universaliteit’. Het staat zowel aan de basis van het idee dat kunst zo mogelijk in afzondering, maar in ieder geval met volle aandacht en in gewijde stilte moet worden genoten, als van het idee dat kunstwerken een intrinsieke, universele esthetische kwaliteit hebben en dat sommigen (voornamelijk de elite) die kwaliteit beter kunnen herkennen dan anderen (de massa).²⁶

Dit dichotomische denken over de culturele wereld speelt nog steeds een grote rol in de academische wereld. In de laatste decennia van de twintigste eeuw stelden Pierre Bourdieu en diens opvolgers zich ten doel om af te rekenen met Kants idee dat een kunstwerk een intrinsieke waarde zou hebben. Toch bleef in hun voorstelling van het culturele veld de tweedeling van de culturele wereld intact en werd zij zelfs verrijkt.²⁷ Het culturele veld van Bourdieu is uit te splitsen in het (elitaire) subveld van de beperkte productie en het

²² Ibid: 173.

²³ Janssen 2000: 69.

²⁴ Franssen en Kuipers 2011: 68.

²⁵ Praat 2014: 338.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid: 339.

(populaire) subveld van de grootschalige productie. Hij stelt dat symbolisch en economisch kapitaal binnen het (relatief) autonome culturele veld elkaar uitsluiten: een kunstenaar kan niet zowel commercieel succesvol als geconsacreerd zijn.²⁸ Daarbij worden de producten die binnen de niche van kunstenaars en experts geprezen, binnen maar ook buiten het subveld van de beperkte productie als superieur beschouwd aan de producten uit het subveld van de grootschalige productie.²⁹

In *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (1989) benadrukte Bourdieu dat de geschiedenis van het literaire veld vanaf het midden van de negentiende eeuw een onophoudelijke en dynamische strijd is tussen commerciële en anti-commerciële (of ‘zuivere’) krachten, en dat de graad van autonomie binnen het veld aan voortdurende verandering onderhevig is.³⁰ Volgens Bourdieu speelt zich binnen elk veld een conflict af tussen de nieuwkomers die proberen “de gesloten toegangsdeuren open te breken” en de machtshebbers die proberen hun monopolie te verdedigen en concurrentie buiten te sluiten.³¹ Bourdieu ziet dit niet als iets negatiefs. Sterker nog, volgens hem kan een veld alleen werken als er iets op het spel staat en mensen bereid zijn het spel te spelen, voorzien van de habitus die kennis en erkenning impliceert van de immanente wetten van het spel en de inzet.³² Het gaat de actoren of instellingen die in deze strijd zijn verwickeld volgens hem over de verdeling van het specifieke kapitaal dat is verzameld in eerdere conflicten en dat richting geeft aan toekomstige strategieën. Met specifiek kapitaal bedoelt Bourdieu kapitaal dat enkel waarde heeft in relatie tot een bepaald veld, en alleen onder bepaalde voorwaarden omgezet kan worden in een ander soort kapitaal. Zo zou geld dat vergaard zou worden door bijvoorbeeld E.L. James (auteur van *Fifty Shades of Grey*) moeilijk overgeplant kunnen worden naar de hoge cultuur. Dat is omdat – volgens Bourdieu – zelfs de meest onbetekenende literatuurcriticus het aan zichzelf verplicht zou zijn diens eigen structurele superioriteit als lid van een structureel legitiemer veld te onderstrepen, en daarmee alles wat James op het gebied van de ‘legitieme’ literatuur zou doen als afschuwelijk zou moeten verklaren. Hiermee zou haar kapitaal de allerongunstigste ruilvoet voorgeschreven krijgen.³³ In andere woorden: als James binnenkort met een literaire roman zou komen, zou ze verketterd worden door de literaire wereld, omdat ze, volgens critici, voorheen enkel antifeministische, pornografische boeken heeft geschreven.

Volgens Bourdieu ontstaat er binnen het culturele veld een strijd tussen degenen die een monopolie bezitten op het specifieke kapitaal dat de grondslag vormt van de specifieke macht of het specifieke gezag dat karakteristiek is voor het veld, en de minder bedeelden (vaak de nieuwkomers, waaronder vaak jongeren).³⁴ De machthebbers neigen voornamelijk naar conservatieve strategieën die gericht zijn op het behouden van de status quo, terwijl de minderbedeelden zich meer richten op subversieve strategieën, die Bourdieu ‘ketterij’ noemt.³⁵ Het is juist deze ketterij die de heersende groep tot strijd dwingt. Dit is geen eenzijdige strijd, noch een strijd om de absolute waarheid. Sterker nog, het hele bestaan van de strijd veronderstelt een

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Bourdieu 1989: 171.

³² Ibid: 172.

³³ Ibid: 172-173.

³⁴ Ibid: 173.

³⁵ Ibid.

overeenstemming tussen beide partijen over datgene wat de moeite waard is. Zij die deelnemen dragen hun steentje bij aan de reproductie van het spel door – in verschillende mate in verschillende velden – bij te dragen aan de productie van het geloof in de waarde van de inzet.³⁶ De strijd tussen de machthebbers en de nieuwkomers geeft dus culturele, symbolische en economische waarde aan de objecten die de inzet zijn van de strijd.

De strijd wordt voortdurend gestreden, omdat er continu nieuwkomers verschijnen in het veld. Net zoals in de achttiende eeuw achtereenvolgens de elite, bourgeoisie en avant-garde ontstonden, die zich allemaal afzetten tegen de heersende status quo, zetten heden ten dage nog mensen zich af tegen de heersende machten. Binnen het fantasyveld is dat goed zichtbaar: zo strijden de Puppies tegen wat zij zien als de literaire, linkse en academische elite, en strijden auteurs als N.K. Jemisin en Garrett Robinson tegen racisme en seksisme en de status quo die dat in stand houdt.

1.2 Hoge en lage literatuur

Deze scriptie onderzoekt de strijd die zich afspeelt in het science fiction- en fantasyveld. Een belangrijke inzet in deze strijd is het onderscheid tussen hoge en lage fantasy en wat daarvoor de criteria zijn. Om de inzet van deze strijd te begrijpen, volgt hier een geschiedenis van de ‘Grote Tweedeling’ tussen hoge en lage literatuur.

Lange tijd heeft de literatuurwetenschap zich uitsluitend beziggehouden met wat hoogleraar Letterkunde Erica van Boven de ‘eerste rang’ noemt: de echte, hoge literatuur, oftewel de kwaliteitsliteratuur. Die zou zich onderscheiden door specifieke waarden: “waarden als nieuw, eigen, origineel (originaliteit, individualiteit, authenticiteit), doorbreken van wat bekend is, ingaan tegen wat verwacht wordt, maar ook inhoudelijke/ethische waarden als rijkdom aan ideeën en gedachten, en dieper inzicht in de mens en de wereld.”³⁷ Omdat deze waarden volgens de officiële smaakmakers niet terug te vinden waren in populaire teksten, werd de ‘tweede rang’ – de populaire literatuur – gezien als tegenhanger van de ‘echte’ literatuur. Deze tweedeling heeft te maken met de gewoonte van de culturele wereld om in tegenstellingen te denken: hoog/laag, min/plus, goed/slecht. Zo ook hoge literatuur versus populaire literatuur. Deze tweedeling komt weer voort uit het klasse-onderscheid tussen mensen, en het kapitaal dat men toekent aan bepaalde werken. Pierre Bourdieu is de grondlegger van de distinctietheorie, waarmee hij aantoonde hoe sociale klassen zich tot elkaar verhouden door middel van hun leefstijl en culturele smaak. Hiermee verklaart hij het verschil tussen hoge en lage cultuur.

³⁶ Ibid.

³⁷ Van Boven 2012: 8.

1.2.1 Hoge literatuur volgens 'de mannen van smaak'

Gedurende de achttiende eeuw ontstond in Europa geleidelijk een diepe kloof tussen wat men sindsdien hoge en lage literatuur noemt. Andreas Huyssen noemt dit proces in zijn boek *After the Great Divide* (1986) de 'Grote Tweedeling', waarbij men tijdens de Verlichting en de Romantiek op een zwart-witte manier onderscheid ging maken tussen teksten. De schrijfcultuur veranderde in deze periode: er kwamen allerlei genres bij, de boekproductie steeg en werd commerciëler, en het aantal lezers groeide. Daardoor ontstond bij mensen enerzijds de behoefte aan een verdere indeling van de literatuur, en anderzijds de behoefte om zich af te zetten tegen de groeiende commercialisering, de industrialisering en de massaproductie. De nadruk kwam te liggen op het individu, op het schrijverschap als iets uitzonderlijks, en op "literatuur als de creatie van een geniale persoonlijkheid".³⁸ Zo ontstond de 'hoge literatuur': de literatuur die bedoeld was voor de verfijnde elite en als apart domein van schoonheid, geschapen door het genie.³⁹ Diens tegenhanger werd de 'onechte', lage literatuur, die gemaakt werd door veelschrijvers en bedoeld was voor de massa.⁴⁰

Huyssen wijst er in *After the Great Divide* op dat deze massa gedurende de negentiende eeuw gezien werd als vrouwelijk, omdat zij grootverbruikers zouden zijn van populaire cultuur.⁴¹ De universele toekenning van vrouwelijkheid aan de massacultuur was afhankelijk van de uitsluiting van vrouwen uit de hoge cultuur en diens formele instituties. Door vrouwen te bestempelen als minderwaardige kunstenaars en als politieke bedreigingen werd de hoge cultuur het domein van mannen.⁴² Dit speelde ten tijde dat veel mannen zich geïntimideerd voelden door het ontluikende socialisme en de opkomst van de eerste grote vrouwenbewegingen van Europa. Huyssen stelt dat de dichotomie tussen mannen en vrouwen recent is opgeheven, doordat vrouwen nu wel toegelaten worden tot de hoge cultuur.⁴³ Toch blijkt dat er binnen het literaire veld nog steeds spelers zijn die vasthouden aan dit sentiment, door vrouwen niet toe te willen laten of hen erkenning te misgunnen.

Niet alleen de uitsluiting van vrouwen was een bepalend onderdeel van de tweedeling tussen hoge en lage literatuur. De hoge literatuur zou zich van de lage literatuur willen onderscheiden door bepaalde waarden. Inhoudelijke of esthetische waarden die de elite belangrijk vond – zoals rijkdom aan ideeën en gedachten, en dieper inzicht in de mens en de wereld – staan zij aan zij met waarden die terug te leiden zijn naar de avant-garde: nieuw, eigen, originaliteit, authenticiteit, individualiteit, het doorbreken van het bekende en het tegen verwachtingen in gaan.⁴⁴ Deze waarden zijn niet los van de lezer in de tekst aan te wijzen: volgens Van Boven worden waarden toegekend door de lezer, en wordt onderscheid gemaakt op basis van sociaal bepaalde smaak.⁴⁵ De hoge literatuur is zodoende een sociale constructie, en weerspiegelt de smaak van een aantal vakmensen wier oordelen in het literaire veld zijn aanvaard als waarheden of feiten en wier smaak is aanvaard als de officiële smaak, oftewel 'de goede smaak'.⁴⁶ De lage literatuur bestaat zodoende uit boeken waartegen

³⁸ Vogel 2001: 11.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Huyssen 1986: 47.

⁴² Ibid: 50.

⁴³ Ibid: 62.

⁴⁴ Van Boven 2012: 9.

⁴⁵ Ibid: 8.

⁴⁶ Ibid: 9

de intellectuele en artistieke voorhoede – ‘de mannen van smaak’ – zich verzetten, omdat ze de smaak van het grote publiek vertegenwoordigen. We zien hier de distinctietheorie van Bourdieu aan het werk: de elite houdt bewust afstand van de smaak van de massa en zet zich er zelfs tegen af.

Volgens Van Boven vormt het onderscheid tussen de hoge en lage literatuur (de eerste en tweede rang) niet alleen de neerslag van de smaak, maar ook vooral van de positie en de belangen van een kleine groep intellectuele literatoren.⁴⁷ Het berust in de eerste plaats op aantallen lezers, dus op publiekssucces en leesplezier. Dit zijn volgens haar de factoren die de feitelijke grondslag vormden van de literaire afwijzing en uitsluiting: “Alleen boeken die er niet op waren toegesneden het grote publiek te behagen kwamen door de ballotage; de boeken waaraan veel mensen plezier beleefden werden uit de ‘officiële literatuur’ geweerd.”⁴⁸ Op deze manier raakte het idee dat kwaliteit evenredig is met kwantiteit algemeen aanvaard, een idee dat steeds in het literaire veld terug te vinden is.

1.2.2 De goede smaak

Hoewel het concept van het onderscheid tussen hoge en lage cultuur niet een recent fenomeen is maar teruggaat naar de zestiende eeuw, werd er binnen de cultuursociologie pas in de jaren 60 van de twintigste eeuw door Pierre Bourdieu aandacht aan besteed. Hij ontdekte structurele patronen in leefstijlen van mensen, die volgens hem terug te voeren zijn tot de klasse waartoe iemand behoort en die vastgesteld kunnen worden aan de hand van onder meer het opleidingsniveau en het beroep van mensen. Bourdieu noemde dit zijn distinctietheorie.

In zijn essay ‘The Forms of Capital’ (1986) spreekt Bourdieu over kapitaal, waarbinnen verschillende vormen te onderscheiden zijn. Zo onderscheidt hij economisch kapitaal, dat refereert aan iemands inkomen en waardevolle, materiële bezittingen, en cultureel kapitaal, dat op te delen is in ‘belichaamd’, ‘geobjectiveerd’ en ‘geinstitutionaliseerd’.⁴⁹ Het belichaamde culturele kapitaal verwijst naar de disposities die iemand verwerft met betrekking tot kunst en cultuur. Deze vorm van kapitaal is geïntegreerd in iemands persoonlijkheid en kan gemeten worden door houdingen, voorkeuren en competenties met betrekking tot kunst en cultuur.⁵⁰ Het geobjectiveerde culturele kapitaal gaat om culturele goederen of objecten, zoals schilderijen en boeken. Als gekeken wordt naar de materiële waarde van deze objecten kunnen ze ook onder economisch kapitaal vallen, maar indien ze een symbolische waarde hebben voor de eigenaar of de maatschappij worden ze als cultureel kapitaal beschouwd. Dan reflecteren deze (geobjectiveerde) goederen het belichaamde kapitaal dat iemand bezit. De geïstitutionaliseerde vorm van cultureel kapitaal heeft betrekking tot onderwijskwalificaties.

Bourdieu betreft cultureel kapitaal vaak op vormen van ‘legitieme’ cultuur, waarmee hij doorgaans vormen van cultuur bedoelt die geïstitutionaliseerd zijn in het opleidingssysteem en de canon (bijvoorbeeld kunst die te zien is in musea of toneel dat te zien is in theaters). Hij stelt dat het beschikken over veel cultureel kapitaal iemand in staat stelt smaakoordelen te vellen die aansluiten bij de ‘Kantiaanse esthetiek’, oftewel dat

⁴⁷ Ibid: 11.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Bourdieu 2011: 82.

⁵⁰ Groeneboer 2012: 8.

wat de Immanuel Kant beschouwd als ‘het schone’.⁵¹ Hiermee gaf Bourdieu aan cultureel kapitaal de connotatie van een bepaalde standaard, namelijk die van ‘de goede smaak’.⁵² Volgens hem zijn voor het waarden van vormen van hoge cultuur bepaalde disposities, oftewel kennis en vaardigheden, vereist. De culturele elite, die beschikt over veel cultureel kapitaal, verkiest daarom vorm boven functie. Dit in tegenstelling tot de lagere klasse, die veelal functie boven vorm verkiest. Bourdieu benadrukt het belang van cultureel kapitaal als statussymbool en als instrument om een goede positie in te nemen in de samenleving.⁵³ Cultureel kapitaal is immers een schaars goed, dat zijn waarde pas verkrijgt in vergelijking met anderen. De ongelijke verdeling van cultureel kapitaal is, net als het verwerven van sociale posities, in belangrijke mate toe te schrijven aan een proces van culturele reproductie. Het sociale milieu waarin iemand opgroeit en zich begeeft, is bepalend voor de hoeveelheid (cultureel) kapitaal dat iemand bezit. Mensen met een hogere sociale positie bezitten daarom vaak veel cultureel kapitaal en dragen dat over op hun kinderen, waardoor deze verzekerd zijn van bepaalde sociale posities. Hierdoor gaat sociale reproductie, het overdragen van sociale posities van de ene generatie op de andere, dus hand in hand met culturele reproductie, het doorgeven van cultureel kapitaal.⁵⁴

Met zijn distinctietheorie toonde Bourdieu aan dat groepen of klassen zichzelf bewust onderscheiden ten opzichte van anderen. In het Frankrijk van de jaren 60 onderscheidde de elite zich door haar ‘gecultiveerde’ smaak, die prestige en status opleverde. Dit veronderstelt dus een proces van zich afzetten tegen de smaken van de lagere klassen die non-élitair, volks of populair zijn.⁵⁵ Zo wordt in de maatschappij bewust grenzen getrokken tussen klassen door middel van symbolisch beladen smaken en leefstijlen.

1.2.3 Leesplezier bij de middelmaat

Tijdens de ‘Grote Tweedeling’ ontstond dus het onderscheid tussen hoge en lage literatuur. In deze periode kwam het commerciële kapitalisme op en commercialiseerde de cultuur. Bevolkingsgroei, verstedelijking, toenemende welvaart en technologische innovaties beïnvloedden de productie van allerlei artikelen, waaronder boeken.⁵⁶ De toenemende geletterdheid legde daarnaast het fundament voor een groeiende boekenmarkt, die begon in Noordwest-Europa. Populaire boeken, zoals romans, werden gepubliceerd voor een potentieel onbepaalde markt, en vooral voor de opkomende middenklasse. Ze waren daarmee de voorloper van wat we tegenwoordig de ‘populaire’ literatuur noemen. Deze vorm van literatuur valt onder de overkoepelende ‘populaire’ cultuur, een term die niet zozeer aan de mate van populariteit van een object of boek refereert – hoewel populaire cultuur in diens algemeenheid wel meer mensen aanspreekt dan hoge cultuur – maar aan het alledaagse, het gewone: het is de cultuur van het volk, *the people*.⁵⁷

⁵¹ Groeneboer 2012: 35.

⁵² Ibid: 8.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid: 9.

⁵⁶ Van den Haak 2014: 51.

⁵⁷ Ibid: 52.

Vanuit de elite ontstond veel kritiek op deze zogenoemde ‘massacultuur’. Het belangrijkste argument tegen deze cultuur was niet zozeer gericht op diens gebruikers, maar op de commerciële doelen en het homogeniserende effect van de populaire cultuurindustrie. Men geloofde dat

“... in order for this industry to be profitable, it must create a homogeneous and standardized product that appeals to a mass audience; and that this requires a process in which the industry transforms the creator into a worker on a mass production assembly line, requiring him or her to give up the individual expression of his own skill and values.”⁵⁸

Hoge cultuur werd dus gezien als beter dan populaire cultuur omdat het gevarieerder was en omdat het gecreëerd werd door ‘creatieve’ en ‘authentieke’ artiesten die er hun hart en ziel in stopten.⁵⁹ Andere argumenten tegen de populaire cultuur speelden echter in op de angst van de elite om overbodig te worden, of op de morele plicht van volwassenen. Zo viel de conservatieve denker Ortega y Gasset populaire cultuur aan omdat hij bang was voor de toenemende macht van de massa, maar protesteerde de kerk vooral tegen de obsceniteit van deze ‘vulgaire’ of ‘grove’ cultuur, omdat die jongeren zou bederven.⁶⁰

Populaire boeken werden dus niet gezien als literatuur, maar als de smaak van het grote publiek. Het waren en zijn boeken waar de lezers helemaal in weg kan zinken: boeken waaraan men leesplezier kan ontlennen, die boeiend en meeslepend zijn, een genot om te lezen. Volgens de literaire elite zijn het dus boeken die door de serieuze lezer niet gelezen mochten worden, omdat “lezen een intellectuele bezigheid [was] die kritisch en met distantie uitgevoerd moest worden”.⁶¹ Dat het boeken waren die net als hoge literatuur ook een esthetische ervaring op konden roepen, werd door ‘de mannen van smaak’ door de vingers gezien. Populaire boeken boden en bieden inderdaad leesplezier, maar dat is volgens Van Boven iets anders dan passief vermaak. Leesplezier is immers een complex begrip dat een heel scala aan functies en ervaringen kan inhouden:⁶²

“Leesplezier is de kern, het wezen van alle vormen van lezen, het is een ervaring die alle mogelijke domeinen van bewustzijn, kennis, inzicht, moraal, emotie en esthetiek kan omvatten en ook literatuur die geen corvee is maar een genoegen kan al die ervaringen bieden.”⁶³

Veelgelezen romans zijn romans die weerklank vinden, waar mensen over praten. Ze kunnen discussie oproepen, zelfs leiden tot publiek debat. Hier ontlennen ze hun sociale betekenis aan: ze helpen lezers bij de vorming van hun ideeën en waarden en kunnen mensen verbinden. Ze bieden zodoende een gedeelde cultuur die eventueel tot uiting kan komen in een fancultuur.

⁵⁸ Gans 1999: 30.

⁵⁹ Van den Haak 2014: 53.

⁶⁰ Ibid: 54.

⁶¹ Van Boven 2012: 12.

⁶² Ibid: 15.

⁶³ Ibid: 16.

1.2.4 Kritiek op de culturele hiërarchie

Bovenstaande ‘Grote Tweedeling’ is een tweedeling die nog steeds in de maatschappij en het literaire veld terug te zien is. Het idee dat er een onderscheid bestaat tussen hoge en lage literatuur ligt echter al vanaf de conceptie van de ‘Grote Tweedeling’ onder vuur. Volgens Van Boven zit het problematische van dit onderscheid niet in het bestaan van kwaliteitsverschillen als zodanig, maar blijkt het problematisch om zulke kwaliteitsverschillen (die volgens haar, net als de criteria om ze vast te stellen, wel degelijk bestaan) op een objectieve manier aan te wijzen en op basis daarvan tweedelingen te maken en zodoende een categorie als hoge literatuur af te bakenen.⁶⁴ Diverse onderzoekers van zowel hoge als lage literatuur hebben aangewezen dat in beide categorieën dezelfde waarden te vinden zijn, en dat de onderscheidingen dus niet absoluut zijn. Ze zijn juist gradueel, en de grenzen tussen hoog en laag zijn vloeibaar en continu in beweging.⁶⁵ Ook de Canadese wetenschapper Peter Swirski heeft een aanval gedaan op ieder principieel onderscheid tussen hoge en populaire literaire cultuur. Hij beargumenteerde dat alle esthetische waarden die in de hoge cultuur gelden, ook in populaire cultuur te vinden zijn, zelfs de formele, stilistische aspecten.⁶⁶ Volgens Swirski bestaan er vele verschillen, maar is er geen sprake van een duidelijke scheidslijn tussen hoog en laag, en appelleert populaire cultuur juist aan dezelfde waarden en maakt het gebruik van dezelfde literaire technieken en formules als hoge literatuur.⁶⁷

Ook speelt dat veel lezers het onderscheid tussen hoge en lage literatuur wel zien, maar daar in hun leeskeuzes niet al te veel waarde aan hechten. Er zijn volgens Van Boven verschillende tekenen die erop wijzen dat populaire literatuur van meet af aan breed werd gelezen, dwars door alle sociale klassen heen.⁶⁸ De gemiddelde lezer, de lezer van modeboeken, was en is in feite iedereen, van arbeider tot graaf. Zelfs in het literaire veld zijn er veel lezers die de officiële culturele smaak onderschrijven, maar net zo graag tweederangsboeken lezen. Volgens Van Boven is de literatuur

“op institutioneel niveau strikt hiërarchisch verdeeld, maar [zijn de grenzen] in de leespraktijk minder scherp [...] In werkelijkheid bestaan de twee gescheiden lezersklassen niet en staan de deuren tussen hoge en populaire literatuur wijd open.”⁶⁹

1.3 Genres, subgenres, sub-subgenres en meer

Ondanks dat lezers wellicht gemakkelijk de grenzen tussen hoge en populaire literatuur overschrijden, is de culturele hiërarchie niet geheel verdwenen uit het literaire veld. Deze komt onder meer tot uiting in het onderscheid dat gemaakt wordt tussen verschillende genres, zoals het fantasygenre en andere vormen van

⁶⁴ Van Boven 2012: 8-9.

⁶⁵ Ibid: 9.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Swirski 2005: 31.

⁶⁸ Van Boven 2014: 17.

⁶⁹ Ibid: 18.

literatuur. Genrefictie zoals fantasy en science fiction staat voor veel critici onderaan de literatuurladder, en wordt zelden gerecenseerd in toonaangevende bladen. Er worden dus wel degelijk waardeverschillen over geproduceerd.

Maar wat maakt een genre, en wie bepaalt welk boek bij welk genre hoort? De classificatie van boeken in genres lijkt simpel: afhankelijk van de geobserveerde stijl, vorm of inhoud wordt een boek in de ene of andere klasse geplaatst.⁷⁰ Bij veel boeken ligt dit echter complexer. Een boek kan bijvoorbeeld de vorm van genre x hebben, maar de stijl van genre y.⁷¹ Dit maakt het al moeilijker om te bepalen onder welke noemer het boek geschaard dient te worden. Eenzelfde complicatie treedt op bij het definiëren van literatuur op basis van inherente kenmerken. Het hele concept van literatuur is net als de bijbehorende waardeoordelen immers gebaseerd op een dynamisch sociaal construct, dat pas ontstaat door interactie tussen verschillende literaire spelers.⁷²

Het waardeoordeel valt niet weg te denken uit onze maatschappij. Nog steeds worden literatuur en genrefictie tegenover elkaar gesteld. In dit schisma zit zodoende een inherent waardeoordeel besloten. Als men het over literatuur heeft, spreekt men vooral over de werken die zich door bijzondere kwaliteiten onderscheiden, terwijl het bij genrefictie eerder gaat om werken in een bepaalde stijl of van een bepaalde soort.⁷³ ‘Soort’ betreft hier in sommige gevallen gemeenschappelijke kenmerken, maar vaker een onderscheid in kwaliteit. Aan de term ‘literatuur’ hangt dus een positief waardeoordeel, maar de term ‘genrefictie’ kenmerkt eerder het tegenovergestelde. Vast staat dat de kloof tussen genrefictie en literatuur nog lang niet overbrugd is. Het volgende hoofdstuk gaat hier dieper op in.

Hoe dan om te gaan met het waardeoordeel over genre en genreclassificaties? Hoogleraar Literatuur John Rieder adviseert om de classificatie van boeken in genres als een variabel historisch proces te behandelen: “The genre is whatever the various discursive agents involved in its production, distribution, and reception say it is.”⁷⁴ Volgens Rieder hebben genres geen essentie, beginpunt of algemeen kenmerk, en bestaan ze niet uit een vaste collectie teksten, maar illustreren ze juist verschillende subjectieve manieren om naar teksten te kijken en onderlinge relaties te leggen.⁷⁵ Dat verklaart dat een boek op verschillende momenten in de geschiedenis in verschillende genres geplaatst kon worden, afhankelijk van de heersende opvattingen en het collectieve ‘geloof’ in bepaalde genrekenmerken.⁷⁶ Daarbij moet ook rekening worden gehouden met het feit dat veel literaire tradities pas achteraf als dusdanig zijn benoemd.⁷⁷ Zo is *Dracula* (1897) van Bram Stoker oorspronkelijk geschreven in de traditie van de *Gothic novel*, maar valt het in de huidige categorisering eerder onder fantasy, een genre dat in Stokers tijd nog niet als zodoende bekend stond. Daarnaast kan een boek dat eerder als genrefictie werd beschouwd, later toch onder de literatuur worden geschaard – en vice versa. Margaret Atwoods *The Handmaid’s Tale* (1985) is hier een goed voorbeeld van. Het is geschreven in de traditie

⁷⁰ Janssen 2000: 68.

⁷¹ Verburg 2015: 13

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Rieder 2010: 191.

⁷⁵ Ibid: 193.

⁷⁶ Verburg 2015: 14.

⁷⁷ Hunter 2016.

van de postapocalyptische roman, maar wordt tegenwoordig gezien als literatuur en is als zodanig ook toegestaan in literatuurklassen op Amerikaanse middelbare scholen.

Een systeem van genres is dus een weerspiegeling van de heersende literatuuropvattingen binnen het literaire veld op een bepaald moment in de geschiedenis, waarbij men niet schroomt om in retrospectief bepaalde tradities te benoemen.⁷⁸ De classificatie van een genre is vooral een ingenomen standpunt en een manier om symbolische waarde te construeren en toe te passen.⁷⁹ Wel zijn er bepaalde normen voor het toekennen van genres, die terug te zijn in het waardeoordeel dat er aan deze genres kleeft.

1.3.1 Genre-classificatie

Volgens hoogleraar Publishing Studies Claire Squires is genre een cruciaal component in de markt, omdat het een van de belangrijkste manieren is waarop auteurs en lezers met elkaar communiceren.⁸⁰ Tegenwoordig wordt een genre vooral gebaseerd op de reputatie van een auteur en/of de (materiële) signalen van de uitgever. Squires noemt in dit opzicht de belangrijke rol van ontwerp, formaat en achterplattekst (samen “the most obviously marketable” paratekst), die elk op hun eigen manier de aandacht trekken en genre-associaties oproepen.⁸¹ Hoe belangrijk het genre van een boek kan zijn voor de verkoop blijkt uit onderzoek van Daniel Weber. Een door hem geïnterviewde redacteur verklaarde: “Putting a label on a book is the most important thing I can do for it as an editor. [...] A poorly classified book can be a disaster.” Een andere redacteur binnen het onderzoek bevestigde dat en legde uit hoe hij inspeelt op de behoeften van de Amerikaanse markt. Een boek dat hij in voorgaande jaren onder het genre ‘religie’ zou hebben geschaard, verkoopt hij tegenwoordig onder het genre ‘lifestyle’. Het blijkt dat deze boeken daardoor beter aanslaan bij de huidige behoeften van lezers.⁸² Het lijkt er dus op dat het publiek de drijvende kracht is achter de constructie van genres en categorieën, en dat het zodoende dus de markt is die de symbolische orde van waarde en prijs bepaalt.⁸³ Redacteuren spelen hierop in door boeken genres of labels te geven die inhoudelijke niet zozeer de best passende zijn, maar wel het best verkopen. Ze willen immers de juiste doelgroep aanspreken en daardoor de investering van de uitgeverij in het desbetreffende boek zinvol en rendabel maken.

Genre is dus een van de belangrijkste pijlers van een literatuurmarketingstrategie. Een inhoudelijke genredefinitie, hoe veranderlijk deze definitie ook kan zijn, is erg nuttig voor de lezer en de boekhandel. Door bepaalde thematiek door middel van genre te benadrukken, weet de lezer ook andere boeken met dezelfde thematiek te vinden. Genres zijn daarmee in staat bepaalde doelgroepen te ontsluiten. Voor uitgeverijen blijft het dan ook belangrijk om de juiste prikkels in te zetten of zelfs nieuwe genres te bedenken (waarbij de uitgeverij dus functioneert als gatemaker).⁸⁴

⁷⁸ Verburg 2015: 14.

⁷⁹ Squires 2007: 70-72.

⁸⁰ Ibid: 71.

⁸¹ Ibid: 75.

⁸² Weber 2010: 136.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Verburg 2015: 15.

Genres houden zichzelf ook in stand. Enerzijds voldoen ze aan sociaal geconstrueerde verwachtingspatronen, anderzijds dienen ze als schoolvoorbeelden voor nieuwe werken.⁸⁵ Veel auteurs schrijven bewust of onbewust volgens de ‘kenmerken’ van een genre en reproduceren en bevestigen zodoende een bestaand sociaal construct. Toch betekent het bestaan van een genre niet dat deze algemeen geaccepteerd wordt. Zoals eerder in dit hoofdstuk is gesteld, bestaat er een duidelijk onderscheid tussen literatuur en genrefictie. Dit onderscheid is niet alleen binnen het fantasygenre terug te vinden, maar ook binnen andere genres. Zo wordt binnen het genre ‘thrillers’ al een verder onderscheid gemaakt door sommige boeken ‘literaire thrillers’ te noemen, en bestaat er een duidelijk verschil tussen romans en chicklits. Het algehele genresysteem is dus sterk hiërarchisch gestructureerd en vol waardeoordelen.⁸⁶

De algemeen ervaren kloof tussen genrefictie en literatuur, maar ook tussen genres zelf, is een sociaal cultureel construct, net als de definitie van genre zelf, en berust niet op interne tekstkwaliteiten. Net als dat het genre van een boek op verschillende momenten in de geschiedenis kan veranderen, kan de hiërarchie tussen genres, inclusief de literatuur, dat ook. Het is gebonden aan de tijd, plaats en de structuur van het literaire veld en kan zodoende op elk moment verschillen. Wat vroeger commercieel genoemd worden, kan nu beschouwd worden als literatuur, wat vroeger literatuur genoemd werd, kan nu door de hele wereld vergruisd worden en wat vroeger genrefictie genoemd werd, kan nu als klassiek gelden. Door een boek een andere genre-aanduiding te geven kan het betere verkoopcijfers opleveren of een ander waardeoordeel toebedeeld krijgen.

1.3.2 Subgenres

Binnen het fantasyveld bestaan waardeverschillen die door spelers in het veld wel of niet ondergeschreven worden. Een van deze verschillen betreft de diverse subgenres die het fantasygenre rijk is. Deze subparagraaf behandelt dan ook waarom genres opgedeeld worden in subgenres. Hiervoor wordt gekeken naar een onderzoek door hoogleraar Communicatiewetenschap Kembrew McLeod, betreffende de elektronische/dance muziek. Met dit onderzoek toont hij aan dat van alle muziekstijlen de elektronische/dance muziek het genre is waarbinnen de meeste subgenres zijn ontstaan: in 1999 al meer dan 300. Veel van zijn argumenten vinden hun weergang in het ontstaan van subgenres binnen de literatuur. Volgens McLeod is het proces van het benoemen van nieuwe subgenres niet alleen direct gerelateerd aan het snel evoluerende karakter van de muziek. Het is ook een functie van de marketingstrategieën van platenmaatschappijen en de versnelde consumentencultuur. Daarnaast doet het proces van benoemen ook dienst als een poortwachtersmechanisme, dat een grote hoeveelheid cultureel kapitaal opwekt die nodig is om een gemeenschap binnen te komen.

De belangrijkste reden voor het ontstaan van subgenres is volgens McLeod dat ze een reactie zijn op een stilistische evolutie.⁸⁷ Wanneer een muzikant of auteur met een bestaand thema een nieuwe richting in wil slaan, wordt dat dus een nieuw subgenre. Het fantasygenre is daarvoor erg geschikt, omdat het niet gebonden

⁸⁵ Verburg 2015: 16.

⁸⁶ Squires 2007: 71.

⁸⁷ McLeod 2001: 66.

is aan de regels van onze eigen wereld. Bij fantasy hoeft een appel immers niet naar beneden te vallen, maar kan deze ook naar boven of opzij vallen. Ook bij andere literaire genres geldt dit principe. Zo is de literaire thriller ooit ontstaan vanuit de gedachte dat thrillers ook als literaire romans moeten gelezen kunnen worden. Op de boeken van het literaire thrillerduo Nicci French werd als eerste de benaming ‘literaire thriller’ gezet. Nicci Gerard vertelt als volgt wat haar gedachte is achter dit subgenre:

“Literaire thrillers behandelen, net als literatuur, de grote thema’s van het leven: dood, liefde, angst, hoop. Ze zijn niet moralistisch zoals sommige thrillers dat wel zijn. Goed staat daarin tegenover kwaad en het kwade moet bestreden worden. In literaire thrillers is het allemaal niet zo rechtlijnig. Het gaat niet meer over vreselijk slimme schurken en nóg slimmere detectives, maar over mensen in een gecompliceerde wereld waarin iedereen in staat is tot slechtheid.”⁸⁸

Subgenres kunnen dus ontstaan uit een zekere onvrede over de status quo, of door middel van nieuwe creatieve inzichten. Ze kunnen echter ook ontstaan als marketingstrategie. Zo nemen platenmaatschappijen in hun pogingen nieuwe markten aan te boren, regelmatig hun toevlucht tot marketing gimmicks die ‘the next big thing’ aankondigen.⁸⁹ Daardoor werd elektronische muziek in het Amerika van 1977 het door de media gecreëerde ‘next big thing’. In 2012 gebeurde hetzelfde met *Fifty Shades of Grey*, de bestseller trilogie van E.L. James. Hoewel deze trilogie in 2011 al online te vinden was, zorgde de hype die er in 2012 rond ontstond voor een nieuwe subgenre binnen de literatuur: die van BDSM-roman voor het grote publiek. Dit subgenre viel niet zozeer onder het genre ‘erotische’ literatuur, maar juist onder de chicklits. Vanwege het grote bereik van de boeken openden ze deuren voor algemeen geaccepteerde erotische boeken (hoewel ze voor de meeste mensen nog steeds gelden als guilty pleasures).

Aan subgenres kunnen dus waardeoordelen kleven. Deze kunnen worden toegekend door de uitgeverij, door middel van de symbolische productie waarmee uitgeverijen niet-stoffelijke waarde toeschrijven, maar eveneens door critici en lezers. De volgende hoofdstukken komen hierop terug.

1.3.3 *Fantasy en science fiction*

Fantasy is een genre waarvoor het moeilijk blijkt een sluitende definitie te geven. Toch blijven critici en onderzoeker proberen om een objectieve definitie vast te stellen. Zo benoemt Helmut Pesch bijvoorbeeld in zijn proefschrift drie belangrijke inhoudelijke kenmerken van fantasyboeken. Allereerst bevatten ze volgens hem een heroïsch element, waarbij de nadruk ligt op actie en avontuur. Ten tweede spelen ze zich af in een in meer of mindere mate imaginaire wereld en ten derde is magie een belangrijk onderdeel.⁹⁰ Volgens Pesch draait fantasy dus om avontuur in een magische, imaginaire wereld. Hoogleraar Literatuur Richard Mathews stelde

⁸⁸ Interview door Saskia Noort met Nicci French. Geciteerd in: Robben 2011: 12.

⁸⁹ McLeod 2001: 67.

⁹⁰ Pesch 1982: 33-42.

echter: “Fantasy as a distinct literary genre may best be thought of as fiction that elicits wonder through elements of the supernatural or impossible. It consciously breaks free from mundane reality.”⁹¹ Literatuurwetenschappers Farah Mendlesohn en Edward James vinden het kenmerkende aan fantasy “the presence of the impossible and the unexplainable.”⁹² Hoogleraar Literatuur John Rieder koos ervoor geen specifieke elementen van fantasy te benoemen, maar een cultuurhistorische omschrijving vast te stellen. Volgens hem ontstaat een genre pas door het te benoemen, en is fantasy dus datgene wat men op dit moment fantasy noemt.⁹³

Deze scriptie combineert bovenstaande definities, waarbij het twee uitgangspunten kent: Allereerst is fantasy in deze benadering een teksteffect waarbij het ontlokken van verwondering door middel van bovennatuurlijke of onmogelijke elementen centraal staat. Ten tweede is fantasy in deze benadering een gevolg van het toekennen en benoemen van labels en status.

In tegenstelling tot fantasy wordt science fiction (afgekort als SF) gedefinieerd als verhalen die mogelijk zijn; niet zozeer op dit moment, maar wel in de toekomst.⁹⁴ Volgens auteur James E. Gunn is science fiction

“the branch of literature that deals with the effects of change on people in the real world as it can be projected into the past, the future, or to distant places. It often concerns itself with scientific or technological change, and it usually involves matters whose importance is greater than the individual or the community; often civilization or the race itself is in danger.”⁹⁵

Ook voor science fiction geldt echter de cultuurhistorische omschrijving, en is science fiction datgene wat men op dit moment science fiction noemt. Science fiction is in deze benadering dus net zoals fantasy een teksteffect, waarbij wetenschappelijke en technologische veranderingen en hun effecten op de toekomst centraal staan, en een gevolg van het toekennen en benoemen van labels en status.

1.4 Concluderend

Deze scriptie behandelt de waardeverschillen die in het science fiction- en fantasyveld door fans, auteurs en literaire instituties geproduceerd en ondermijnd worden. Dit hoofdstuk heeft laten zien wat het literaire veld is, hoe deze functioneert, en hoe het science fiction- en fantasyveld eruitziet. Ook heeft het laten zien welke rol literaire instituties, uitgeverijen en critici spelen in de toekenning van waarde aan culturele objecten. Hiermee wordt duidelijk waar de strijd binnen het science fiction- en fantasyveld plaatsvindt. Het hoofdstuk heeft tevens aangetoond wat de achtergrond is van deze strijd en dat de strijd tussen hoge en lage literatuur

⁹¹ Mathews 2002: 2.

⁹² Mendlesohn en James 2012: 3.

⁹³ Rieder 2010: 191.

⁹⁴ Niven 2003: 311.

⁹⁵ Gunn 2005: 6.

niet enkel binnen het fantasyveld zichtbaar is, maar binnen het gehele literaire veld. Om de strijd nog beter te kunnen duiden, gaf dit hoofdstuk een introductie tot genres en de strijd tussen genres en literatuur. Het volgende hoofdstuk gaat in op fans en hun rol in de populaire cultuur.

Hoofdstuk 2

De macht van de massa

Rondom de materiële en immateriële objecten die deel uitmaken van de populaire cultuur zijn groepen mensen ontstaan die zichzelf als ‘fan’ bestempelen en veel tijd en energie besteden aan het consumeren van deze objecten, en zelfs nieuwe objecten creëren. Deze fans staan buiten de officiële cultuur, maar beginnen daar steeds meer macht in te krijgen, waarmee ze zowel binnen als buiten hun eigen veld invloed opbouwen. Hiermee kunnen ze dus ook impact hebben op de waardeverschillen die in het fantasygenre bestaan.

Dit hoofdstuk onderzoekt het fenomeen van de fancultuur. De eerste paragraaf plaatst het ontstaan en de opkomst van fans en fancultuur in een bredere context. De daaropvolgende paragraaf gaat in op hoe fans zich verzamelen en wat fans doen met hun fanobjecten. De laatste paragraaf onderzoekt de macht die fans hebben, zowel binnen hun eigen fancultuur als in de officiële culturele industrie. Hiermee kan in het vierde hoofdstuk aangetoond worden welke macht fans hebben om een rangorde te bepalen binnen het fantasyveld.

2.1 Fans en hun fancultuur

De term ‘fan’ verscheen voor het eerst laat in de negentiende eeuw, in verslagen waarin de enthousiaste volgelingen van sportteams werden beschreven. In deze periode veranderde sport van een activiteit waaraan men deelnam naar een evenement dat men aanschouwde, waardoor men zich meer ging interesseren voor de spelers en de afzonderlijke teams.⁹⁶ De term werd echter al snel breder getrokken om ook liefhebbers van commercieel entertainment te omvatten. Zo blijkt dat een van de eerste keren dat de term opdook deze betrekking had op vrouwelijke theaterbezoekers, de zogenoemde ‘Matinee Girls’, die volgens mannelijke critici het theater bezochten om de acteurs te bewonderen, in plaats van het toneelstuk.⁹⁷

Hoewel de term ‘fan’ dus uit de negentiende eeuw stamt, bestaat het verschijnsel echter al langer. Diverse studies hebben erop gewezen dat vroege vormen van fancultuur al in eerdere eeuwen gevonden kunnen worden. Zo waren de woonhuizen van de veertiende-eeuwse humanist Petrarca volgens hoogleraar Letterkunde Arnoud Visser in de zestiende eeuw al “een soort van literaire pelgrimsoorden voor fans en nieuwsgierigen”.⁹⁸

De eerste science fiction en fantasy fancultuur is te traceren naar de jaren 30 van de vorige eeuw, met de oprichting van verschillende science fiction tijdschriften, zoals *Amazing Stories* (1926).⁹⁹ Ook begonnen mensen fantijdschriften of ‘fanzines’ op te richten: amateurbladen met als doel te vermaken, te informeren, en over science fiction te discussiëren. Door toedoen van deze ‘fanzines’ ontstond ook de eerste populaire fan

⁹⁶ Jenkins 2013: 12.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Visser 2013: 21.

⁹⁹ De Voogt 2014: 12.

community, het Amerikaanse Science Fiction League (SFL). Deze fanclub hield niet lang stand, maar zorgde er door diens bestaan en populariteit wel voor dat science fiction de status kreeg van een rijke omgeving waarin fans en auteurs gezamenlijk hun meningen, inzichten en ideeën over het genre konden delen.¹⁰⁰ Zo kon in 1936 dan ook in Philadelphia de eerste science fictionconventie gehouden, hoewel daar slechts een handvol mensen op af kwam. In 1939 werd echter de eerste World Science Fiction Convention (nu: Worldcon) gehouden, die sindsdien jaarlijks in een ander land wordt georganiseerd.¹⁰¹ De oprichting van deze conventie opende de deur voor lezers om met redacteuren van fantasyliteratuur te communiceren, maar voornamelijk en belangrijker: met elkaar.¹⁰²

Sinds de negentiende eeuw heeft de fancultuur een vogelvlucht genomen. Rond televisieseries, films, acteurs en boeken ontstonden fanclubs die grote proporties aan namen. Nog steeds is communicatie via tijdschriften, conventies en tegenwoordig het internet van groot belang voor deze fanclubs en de fancultuur. Maar wat zijn fans, en hoe verhouden ze zich tot formele instituties en symbolische productie?

2.1.1 *Canon is sacred/Canon is WRONG*

Het ‘fan zijn’ heeft diverse gradaties, van de niet-expliciete fan die nooit actief bijdraagt aan een community, tot de fan wiens leven draait om zijn fanobject en die erg actief is op het internet met het schrijven van fanfictie of het maken van fanvideo’s. Veerle van Steenhuyse schrijft: “Fans are fans by virtue of their enthusiasm and commitment. Unlike ‘mundanes,’ they are dedicated enough to seek out fellow-fans, to gush over their object of affection, or, indeed, to write about it.”¹⁰³ Hoogleraar Henry Jenkins beschrijft fans zelfs als ‘tekstuele stropers’ en ziet ze als “readers who appropriate popular texts and reread them in a fashion that serves different interests, as spectators who transform the experience of watching television into a rich and complex participatory culture”.¹⁰⁴ Fans zijn dus, in tegenstelling tot de gewone kijkers of lezers, mensen die op zo'n manier betrokken zijn bij een cultureel object (een televisieserie, films, videogames of boeken) dat het door anderen als extreem wordt beschouwd. Daarnaast kijken de meeste fans verder dan de verschaftte verhalenwereld en breiden ze hun wereld met elkaar uit in een *fan community*. De niet-expliciete fan mag echter niet over het hoofd worden gezien. Dit zijn fans die bijvoorbeeld geen enkele aflevering van een televisieserie missen of elk boek in een serie hebben gelezen, extra informatie over hun fanobject opzoeken op het internet en er zodoende veel over weten, maar hun voorliefde alleen bespreken met hun directe omgeving. Zij laten geen fysieke of digitale sporen achter, maar tellen evengoed als fans.

Fans verzamelen zich veelal in fan communities en komen tegenwoordig voornamelijk samen op het internet. Voor veel fans is het internet bij uitstek de manier om elkaar te vinden en erachter te komen dat iemand niet alleen is in diens affectie voor een cultureel object. Websites als Twitter, Tumblr, Reddit, Pinterest en zelfs

¹⁰⁰ Gooch 2008: 14.

¹⁰¹ Coppa 2006: 43.

¹⁰² Ibid: 42.

¹⁰³ Steenhuyse 2011: 2.

¹⁰⁴ Jenkins 2013: 23

Wikipedia bieden een platform voor allerlei soorten fandoms. Ook hebben veel fanculturen hun eigen websites, waarop fans bij elkaar komen om te praten over hun favoriete series, films of boeken. Vaak zijn zulke websites beschikbaar in meerdere talen, zodat fans met gelijkgestemden uit hun eigen land kunnen communiceren, maar veel fans komen ook samen op internationale fora en websites. Toch uit een fancultuur zich niet alleen via het internet. Fans komen ook samen tijdens conventies, zoeken elkaar op tijdens lezingen en signeersessies van makers, of vormen fanclubs die geregeld bij elkaar komen. Het internet is echter de dominante omgeving voor fans om bij elkaar te komen, omdat het eenvoudig om met mensen met dezelfde interesses in aanraking te komen die zelfs aan de andere kant van de wereld kunnen wonen.¹⁰⁵

Van Steenhuyse schrijft dat fans “gush over their objects of fandom” alsof die objecten en hun makers in de ogen van fans niets verkeerd kunnen doen. Dit beeld is niet geheel correct. Fans projecteren hun eigen dromen, verwachtingen, waarden en normen op een tekst en kunnen zodoende erg kwaad worden op een maker als die in hun ogen een verkeerde beslissing zou hebben genomen. Jenkins suggereert dat fans “combine fascination and frustration because the texts they choose to consume offer the best resources for exploring certain issues but never fully conform to audience desires”.¹⁰⁶ Dit betekent niet dat fans de autoriteit en macht van de originele makers van een tekst niet erkennen. Ze erkennen deze macht wel degelijk, maar betwisten de manieren waarop auteurs deze uitoefenen.¹⁰⁷ Dat doen fans door onderscheid te maken tussen teksten en fictionele werelden, waarbij de officiële tekst (de canon, gecreëerd door de auteur) ondergeschikt is aan de fictionele wereld die de auteur gecreëerd heeft. Fans kunnen zodoende hun eigen verhalen creëren in de fictionele wereld, waarmee ze dus bepaalde onderdelen van de officiële tekst ‘stropen’ en de aspecten waarmee ze het niet eens zijn weg kunnen laten. Zoals een gebruiker van Tumblr zei: “Fanfiction is 60% fun, 30% porn and 120,000,000% fixing canon because canon is WRONG and needs to go sit in the corner and think about what it’s done.”¹⁰⁸

Fans hebben dus impliciete en expliciete strategieën om zich hun object van bewondering eigen te maken. Later zal deze scriptie beschrijven hoe ze dat vertalen naar een rangorde, maar hier wordt alvast de relatie tussen fans en de makers van hun fanobjecten belicht. Deze is namelijk niet altijd een relatie van leider en volger, maar eerder een van bekritiseerde en criticus. Voor fans is de autoriteit van de auteur of maker niet altijd vanzelfsprekend, en fans vinden makers niet altijd de rechtmatige eigenaar van een werk. Dat blijkt voornamelijk als de maker een beslissing neemt waar de fans het niet mee eens zijn. Binnen fandom bestaan er dan ook twee soorten werken: de ‘canon’, de originele versie van het verhaal, en de ‘fanon’, de interpretatie die fans er in hun fanfictie en fandom aan geven. Via fanon eigenen fans zich personages, teksten, werelden en verhaallijnen toe, zonder rekening te houden met de wensen van de auteur of diens auteursrecht. Daarbij kunnen fans ervoor kiezen om bepaalde boeken te negeren, omdat ze volgens hen niet binnen het canon vallen. Dit noemt hoogleraar Lesley Goodman ‘fanon discontinuity’: een collectieve beslissing van een fandom om bepaalde uitgaven (een boek, een aflevering, een heel seizoen of zelfs een hele serie) te negeren.¹⁰⁹ De *Dune-*

¹⁰⁵ Hellekson en Busse 2006: 14.

¹⁰⁶ Goodman 2015: 663.

¹⁰⁷ Ibid: 664

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid: 669.

boeken die na de dood van Frank Herbert door andere auteurs zijn geschreven, zijn hier een voorbeeld van. Fans accepteren deze niet binnen de canon, omdat er volgens hen te veel tegenstellingen in de nieuwe boeken zitten en ze niet aansluiten bij Herberts boeken. Ook de epiloog van *Harry Potter and the Deathly Hallows* wordt door veel fans niet geaccepteerd, omdat deze voor hen een te gemakzuchtige afsluiting van het verhaal is.¹¹⁰ Fans kunnen ook de integriteit van de auteur in twijfel trekken, zoals gebeurde bij Rowling toen ze bekend maakte dat Albus Perkamentus homoseksueel was. De fans geloofden haar verhaal niet en beschuldigden haar van politieke correctheid.

De relatie tussen fans en producenten is er dus een die continu onder spanning staat, waarbij de producent enerzijds opgehemeld wordt als maker van een fanobject, en anderzijds neergehaald kan worden vanwege het ‘verpesten’ van datzelfde object. Fans leggen claim op een tekst of fictionele wereld en zien zichzelf soms meer als eigenaar dan de maker van de tekst. Hoe hun uitgesproken meningen over hun fanobjecten nog meer tot uiting komen, komt in hoofdstuk 4 aan de orde.

Uit onderzoek van het Amerikaanse marketingbureau Troika is in 2016 gebleken dat 85% van de Amerikaanse volwassenen zichzelf als fan beschouwen, of dat nou boeken, sportteams, bands, videospellen, televisieseries, films of bepaalde merken zijn.¹¹¹ 70% van deze mensen zijn onder andere fan van een televisieserie.¹¹² Tegenwoordig bestaan fans in alle lagen van de samenleving. Ten tijde van de opkomst van fancultuur bestonden fans echter voornamelijk uit vrouwen. Volgens hoogleraar Engels en Film Studies Francesca Coppa waren zij “better educated than most, heavy readers, and scientifically literate.”¹¹³ Ook zij schrijft dus dat de massacultuur oorspronkelijk gezien werd als vrouwelijk. In de periode daarna domineerden de mannen de fancultuur, maar heden ten dage zijn vrouwen bezig met een terugkomst. De verhouding mannelijke en vrouwelijke fans (alle fanculturen gezamenlijk genomen) lijkt op dit moment 60/40 te zijn, maar data laat zien dat het aantal (jonge) vrouwelijke fans sterk groeit.¹¹⁴ Uit onderzoek van Pew Research Center blijkt tevens dat social media gedomineerd wordt door vrouwen: 80% van de geïnterviewde Amerikaanse vrouwen zegt social media te gebruiken, tegenover 73% van de mannen.¹¹⁵

Vrouwen spelen dus een steeds grote rol in de verschillende fanculturen en dat laten ze steeds meer blijken. Een groot punt van kritiek op de huidige officiële cultuur is dat die zich nog steeds voornamelijk richt op mannen, en zodoende nauwelijks films of televisieseries maakt met personages of verhaallijnen waarmee vrouwen zich kunnen identificeren. Seksisme viert nog altijd hoogtij binnen een groot deel van zowel de officiële als de fancultuur. Doordat vrouwen zich steeds meer laten zien en horen, en bewijzen net zo goed fan te zijn, kan er langzamerhand toch gesproken worden van een omkanteling waarbij de vrouwelijke fan steeds meer bediend wordt. Voorbeelden zijn de verschijning van de film *Wonder Woman* in juni 2017, de televisieserie *Supergirl* en de binnenkort te verschijnen *Iron Man* comic, waarbij ‘Iron Man’ Tony Stark het stokje overdraagt aan de jonge, donkere, vrouwelijke Riri Williams. Ook binnen de boekenwereld spelen vrouwen een grotere rol in de verschillende fandoms, al is ook hier seksisme alom vertegenwoordigd. Dit komt

¹¹⁰ Ibid: 669-671.

¹¹¹ Levine 2016.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Coppa 2006: 45.

¹¹⁴ McNally 2015.

¹¹⁵ Anderson 2015.Me

onder andere tot uiting in de Sad en Rabid Puppies campagnes, zoals in hoofdstuk 5 beschreven wordt.

2.1.2 Van fanspeak tot filk music: Fans en hun activiteiten

Fandom maakt een belangrijk deel uit van het leven van fans. Het is een gemeenschap van gelijkgestemden en daardoor heeft het eigen, kenmerkende eigenschappen ontwikkeld. Fans hebben hun eigen talen, literatuur, kunst en andere uitingen ontwikkeld rondom hun fanobjecten. Volgens Henry Jenkins reproduceren ze niet de primaire teksten, maar “rework and rewrite [them], [while] repairing or dismissing unsatisfying aspects, [and] developing interests not sufficiently explored.”¹¹⁶

Binnen bepaalde fanculturen hebben fans hun eigen taal ontwikkeld, soms ‘fanspeak’ genoemd, waarin woorden en zinnen aangepast zijn om een jargon te creëren dat alleen door andere fans wordt begrepen.¹¹⁷ Omdat de populatie van een fancultuur zeer divers is, reflecteert hun taal ook diversiteit. Niet alleen geschreven teksten of de media zijn van invloed, maar ook games en hackertaal. Vaak zijn woorden samengevoegd uit andere woorden, zoals ‘deathfic’, waarmee fanfictie bedoeld wordt waarin het draait om de dood van een personage en worden afkortingen gebruikt zoals het woord ‘ep’ (‘episode’). Ook worden acroniemen gebruikt zoals AU (‘Alternate Universe’), of OOC (‘Out of Character’). Hoewel sommige ‘fanspeak’ opgenomen is in het normale taalgebruik – zoals het woord ‘fanzine’ – is het meeste nog steeds onbegrijpelijk voor de ‘mundanes’, mensen die buiten de fancultuur staan.

Een van de bekendste fanactiviteiten is het schrijven van fanfictie. Veel van bovenstaande ‘fanspeak’ wordt toegepast in fanfictie of heeft er betrekking tot. Fanfictie is elke vorm van fictie die gebruikt maakt van personages, verhaallijnen of locaties die door een ander zijn bedacht, en daar een nieuw, uniek verhaal van maakt. Fanfictie werd eerst gepubliceerd in fanzines, maar tegenwoordig voornamelijk op internet. Het kent conventionele classificaties als romantisch, avontuur, actie of drama, maar heeft ook nieuwe voortgebracht zoals de Mary Sue (een perfect, vaak vrouwelijk, nieuw personage) en slash (waarin twee of meer personages van hetzelfde geslacht een verhouding aangaan). Fanfictie blijft over het algemeen binnen de grenzen van de fancultuur, maar heel af en toe breekt het er doorheen. Het bekendste voorbeeld hiervan is E.L. James. Haar *Fifty Shades of Grey*-trilogie begon als fanfictie van Stephanie Meyers *Twilight*-serie en is nu een wereldwijd fenomeen.

Andere fanactiviteiten omvatten het creëren van kunst rondom fanobjecten, zoals schilderijen, foto’s en gemanipuleerde beelden, en het maken van *filk music*, een variant van folkmuziek specifiek voor de SFF-gemeenschap. ‘Cosplay’, het maken en dragen van object-georiënteerde kostuums, speelt tevens een grote rol binnen de fancultuur. Fans naaien kostuums gebaseerd op bestaande personages of creëren nieuwe versies van deze personages, en kunnen op conventies prijzen winnen voor beste creatie. Conventies, of ‘cons’, zijn grootschalige evenementen waar fans en producenten (zoals auteurs, artiesten, acteurs en regisseurs) samenkomen om de fancultuur te eren. Cons bestaan meestal uit presentaties, waarbij discussies over

¹¹⁶ Jenkins 2013: 162

¹¹⁷ Gooch 2007: 16.

uiteenlopende onderwerpen plaatsvinden, en speciale evenementen zoals tentoonstellingen, filkconcerten en kostuumwedstrijden. Ook presenteren film- en televisiestudio's op cons vaak hun nieuwste films en series, en zijn er interviews met acteurs en auteurs.

Door het creëren van deze culturele aspecten en activiteiten hebben fans een gemeenschap gecreëerd waaraan alleen fans volledig deel kunnen nemen.¹¹⁸ Elk van deze aspecten en activiteiten is een communicatiemiddel, waarmee fans met elkaar in contact komen en elkaar herkennen. Daardoor is de fan community een hechte en diverse gemeenschap.¹¹⁹

2.2 De macht van fans

Door hun activiteiten hebben fans een zekere status verworven binnen hun eigen fanculturen, maar ook binnen de officiële culturele industrie en zelfs in de reguliere populaire cultuur. Ze vergaren status onder meer door het creëren van objecten zoals video's, teksten of kunstwerken, het aansluiten bij 'officiële' verenigingen of het onderhouden van tijdschriften of websites. De macht die ze met deze status verwerven blijft veelal binnen de grenzen van het fandom, maar overschrijdt deze soms ook en kan zodoende gebruikt worden in de officiële cultuur. Fans zijn daarmee de avant-garde binnen het fantasyveld, die in opstand komen tegen de gevestigde orde en hun macht gebruiken in hun strijd om de status van fantasy.

Volgens cultureel antropoloog Susan Kresnicka spelen fans een steeds grotere rol in de officiële cultuur vanwege hun passie voor hun fanobjecten, hun kennis en hun bereidheid om deze te delen.¹²⁰ Uitgeverijen, filmstudio's en televisienetwerken richten zich dan ook steeds vaker op fans in plaats van kijkers of publiek. Marketingstrategieën worden specifiek gecreëerd om niet alleen zo veel mogelijk mensen te bereiken, maar vooral om betrokkenheid te vergroten. Het gaat er voor de culturele industrieën niet zozeer meer om hoe men fans moet 'managen', maar juist over hoe men zich kan 'verhouden tot' fans, en zelfs van hen kan leren.¹²¹

De macht van fans wordt steeds groter, en ze zijn zich steeds vaker bewust van en bereid tot het gebruiken van deze macht.¹²² Lesley Goodman schreef hierover: "Fan complaints are becoming a more dominant force in arts and entertainment; though fans may criticize the apparently mercenary motives of creators, they exert their own economic power as a group of consumers."¹²³ Sterker nog, fandom heeft de gehele nerdcultuur getransformeerd door fans in staat te stellen tegelijkertijd zowel maker, criticus als producent te zijn.¹²⁴ Fans hoeven niet meer te wachten totdat de officiële culturele industrie maakt wat ze willen lezen, ze kunnen dat tegenwoordig makkelijk zelf doen en zodoende de industrie van binnenuit veranderen. Dit kan bijvoorbeeld door het vercommercialiseren van fanfictie, zoals E.L. James deed met *Fifty Shades of Grey* en Amazon doet met het aanbieden van royalty's aan fans die werk produceren gebaseerd op

¹¹⁸ Gooch 2008: 18.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Kresnicka.

¹²¹ Ibid.

¹²² Goodman 2015: 673.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Glover 2016.

specifieke teksten waar auteursrecht op zit.¹²⁵ Ook gebeurt het vaker dat fanobjecten zoals video's de goedkeuring krijgen van de studio's die de rechten bezitten. Zo kreeg onlangs de Kickstartercampagne voor de film *Voldemort: Origins of the Heir*, een prequel op de *Harry Potter*-films over de jonge jaren van de donkere tovenaars Voldemort, de goedkeuring van filmstudio Warner Bros. De makers mogen de personages uit Rowlings boeken gebruiken, maar mogen geen winst maken op het project. De uiteindelijke film komt dus gratis op YouTube te staan.¹²⁶ Door deze (kleine) overwinningen ziet men dan ook steeds meer fans in de officiële culturele industrie.

Fans hebben ook macht over filmstudio's en televisienetwerken vanaf de zijlijn. Het zijn immers zij die een programma kunnen maken of breken, en er zelfs voor kunnen zorgen dat televisieprogramma's blijven bestaan. In 1969 bijvoorbeeld organiseerden fans een campagne om de televisieserie *Star Trek* te 'redden'.¹²⁷ In 2009 ontstond een campagne om de serie *Chuck* te laten bestaan, waarbij de oprichters via social media de aanhang van de serie oproepen sandwiches te kopen bij Subway, een grote sponsor van *Chuck*. De fans gaven in grote getalen gehoor aan de oproep, waarna Subway overstap ging en de serie verlengd werd.¹²⁸ Ook rond series als *Roswell*, *Quantum Leap* en *Jericho* ontstonden geslaagde fancampagnes. In mei 2017 zorgden fans van de televisieserie *Timeless* ervoor dat er toch een nieuw seizoen zou verschijnen, ondank dat het Amerikaanse televisienetwerk NBC de serie gecanceled had. Een woordvoerder van NBC zei daarover: "We heard the fans and didn't want to be on the wrong side of history". Maker Eric Kripke tweette: "[...] THANKS to the fan support. It's a MAJOR reason we're back. It worked, guys!"¹²⁹

Fans kunnen er ook op andere manieren voor zorgen dat hun wensen gehoord worden. Zo waren fans voor een groot deel verantwoordelijk voor de casting van Emma Watson als Belle in *The Beauty and the Beast* (2017) en voor het ontstaan van de film *Serenity* (2005), het vervolg op de na één seizoen gecancelde serie *Firefly* (2002-2003).¹³⁰ Ook de fancampagne om Orlando Jones de rol van spinnengod Anansi te laten spelen in de televisieserie *American Gods* (2017) slaagde, mede doordat Jones deze zag op Twitter en daardoor ging lobbyen voor de rol. Fans kunnen dus wel degelijk invloed uitoefenen binnen de culturele industrie door middel van hun gebruik van campagnes en social media.

Fans gebruiken hun macht echter ook op politiek terrein, veelal gebaseerd op hun emotionele betrokkenheid bij hun serie. Volgens Henry Jenkins definiëren fans "themselves [collectively and individually] in opposition to commercial interests while supporting the values embodied within these content worlds, even against the worlds' own producers." Fans maken parallellen tussen de fictionele wereld en de echte, en gebruiken thema's uit fictie om wereldproblemen aan te pakken. Een grote organisatie die is opgericht door fans is The Harry Potter Alliance, een organisatie die niet één enkel doel heeft, maar zich onder meer richt op gelijke rechten, mensenrechten en geletterdheid.¹³¹ Andere voorbeelden van organisaties die de macht van fans gebruiken zijn Racebending (die opkomt voor ondergerepresenteerde groepen in de media), Nerdfighters (een

¹²⁵ Goodman 2015: 674.

¹²⁶ Alexandra 2017.

¹²⁷ Jenkins 2012.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Roots 2017.

¹³⁰ Getgood 2005.

¹³¹ Jenkins 2012.

informeel netwerk van jongeren die social media gebruiken om “world suck” tegen te gaan) en Worldbuilders (voorziet mensen wereldwijd van educatie, mogelijkheden en duurzame zelfvoorziening door middel van fundraisers).¹³² Het overkoepelende doel van al deze organisaties is, in de woorden van Jenkins “to deploy [...] strategies and tactics to support campaigns for social justice and human rights, inspiring their supporters to move from engagement within participatory culture to involvement in political life.”¹³³ Fans worden dus opgeroepen om hun liefde voor hun fanobject te gebruiken om goede doelen te steunen en politiek actief te worden. Hiermee breken ze door de grenzen van hun eigen veld naar de buitenwereld.

Fans hebben dus impact op de officiële industrie en de productie in het culturele veld. Ze kunnen economisch kapitaal losmaken en producenten overtuigen om specifiek iets te gaan produceren, of op een andere manier iets – een verhaallijn of een personage – voort te zetten. Zo vergaren ze specifiek kapitaal, dat ze gebruiken om richting te geven aan toekomstige strategieën. Strategieën die ze niet alleen willen gebruiken binnen hun fandom, maar ook binnen de officiële culturele industrie en de wereld daarbuiten. Daarnaast hebben fans impact op de symbolische productie binnen het fantasyveld, doordat ze symbolisch kapitaal toe kunnen kennen aan hun fanobjecten. Daarmee kunnen ze ook objecten die als minder waardevol worden gezien, een hogere status geven. Door thema’s uit bepaalde boeken, zoals *Harry Potter*, te gebruiken in hun liefdadigheidswerk, kennen ze die boeken immers meer waarde toe.

Toch moet de macht van fans ook niet overschat worden. De relatie tussen de officiële culturele industrie en fans is gedurende de geschiedenis van de moderne media op zijn best gedefinieerd door opzettelijke onwetendheid door de industrie, en op zijn slechts door opzettelijke vijandigheid vanuit de industrie tegen fans, die hun werk zouden stelen.¹³⁴ Het is dan ook een relatief recente ontwikkeling dat uitgeverijen, filmstudio’s en televisienetwerken geïnteresseerd zijn in samenwerken met, het hof maken van en het begrijpen van fandom.¹³⁵ Dit gaat niet zonder slag of stoot. De commerciële industrie en fans benaderen de producten immers vanuit twee totaal verschillende richtingen: de industrie als een commercieel product, en de fans als een gemeenschappelijke creatie.¹³⁶ Fandom hoeft geen rekening te houden met de markt, enkel met hun eigen gemeenschap. De verantwoordelijkheid van de industrie ligt echter bij het creëren van een product dat de meeste kijkers trekt, die vervolgens reclames kijken, meedoen aan acties of zich aanmelden voor een onlinestreamingdienst.¹³⁷ Voor de industrie is tevens geld gemoeid met de rechten van hun producten, die ze kunnen verkopen aan derden. Fans kopen echter niet, maar *claimen* personages, verhaallijnen of werelden simpelweg voor zichzelf. Dit is wellicht de grootste bron van ergernis in de officiële culturele industrie. Fans en de industrie hebben dus nog steeds een moeizame relatie, vol onbegrip, onwelwillendheid en zelfs vijandigheid. Maar tegelijkertijd is het een relatie die zich ontwikkelt, met fans en makers die steeds meer naar elkaar luisteren en samenwerken.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Burt 2016.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

Hoofdstuk 3

Van mythe naar magie

Fantasy is samen met science fiction anno 2017 het populairste filmgenre, en de helft van de twaalf meestverdienende auteurs van 2016 schrijft boeken die verwondering ontlokken door middel van bovennatuurlijke of onmogelijke elementen, of die gaan over wetenschappelijke en technologische veranderingen en diens effecten op de toekomst.¹³⁸ Toch moeten fans van fantasy zich blijven verdedigen tegenover literatuurliefhebbers, worden het genre nauwelijks gerecenseerd in gerenommeerde (dag)bladen en blijft er ophef ontstaan wanneer een auteur van genrefictie een ‘literaire’ prijs wint. Hoewel fantasy dus aan populariteit wint, blijft de status van het genre in het literaire veld laag.

Dit hoofdstuk onderzoekt het fantasygenre en de waardeoordelen die in de loop der jaren aan dit genre toegekend is. In de eerste paragraaf geeft het een overzicht van het ontstaan en de ontwikkeling van het genre, om aan te tonen welke veranderingen het heeft ondergaan. In de twee daaropvolgende paragrafen wordt het genre in het literaire veld geplaatst, waarmee wordt laten zien welke fantasy in de loop der eeuwen heeft ingenomen binnen het literaire veld en met welke vooroordelen het te maken heeft gehad. Hiermee hoopt het de voorgeschiedenis te laten zien van de hedendaagse waardeverschillen in het science fiction- en fantasyveld.

3.1 Een korte geschiedenis van fantasy

Fantasy was lange tijd de dominante modus in de geschiedenis van de Westerse literatuur en kunst. Volgens literatuuronderzoekers Farah Mendlesohn en Edward James ontstond fantasy als genre echter pas als reactie op (en gelijktijdig met) het verschijnen van mimesis (of realisme) als genre. Het besef ontstond dat er een onderscheid bestaat tussen intentioneel realisme en intentionele fantasy, en dat pas wanneer men het voornemen heeft tot het schrijven van een realistisch verhaal, men tevens het voornemen kan hebben tot het schrijven van een fantastisch verhaal.¹³⁹ De klassieke Griekse en Romeinse mythen, de Middeleeuwse romans en de vroegmoderne poëzie en proza bevatten allemaal kenmerken die typische stijlfiguren van fantasy zijn: magische transformaties, huiveringwekkende monsters, tovenaars en draken, en het bestaan van een bovennatuurlijke wereld.¹⁴⁰ Ze worden dan ook door de meeste literatuuronderzoekers gezien als de voorlopers van het hedendaagse fantasygenre, hoewel ze op het moment van schrijven niet als fantasy aangeduid werden.

Vanaf het Victoriaanse tijdperk werden boeken geschreven die wij heden ten dage nog onder de noemer fantasy scharen. Dit kwam onder meer door de ontdekking en vertalingen van klassieke werken als de *Odyssey*, het *Gilgamesh*-epos en *The Thousand and One Nights*. Volgens Mendlesohn en James is de opkomst van de moderne fantasy gedeeltelijk afhankelijk van de veranderingen die aangericht waren door de Verlichting in het

¹³⁸ Anoniem.

¹³⁹ Mendlesohn en James 2012: 7.

¹⁴⁰ Ibid.

intellectuele klimaat van het moderne Europa.¹⁴¹ Onder andere de opkomst en ontwikkeling van de wetenschap zorgde ervoor dat de wereld iets werd dat men kon begrijpen en controleren, en ook de opkomst van de psychologie was van grote invloed op het genre.¹⁴² De belangrijkste verhalen die zijn geschreven in deze periode zijn Bram Stokers *Dracula* (1897), Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) en Oscar Wilde's *The Portrait of Dorian Gray* (1891). Stoker legde de basis voor onze hedendaagse liefde voor vampiers, en Shelley en Wilde zetten een tijdgeest neer die auteurs heden ten dage nog steeds proberen te evenaren.

Aan het einde van de negentiende eeuw schreven belangrijke auteurs voornamelijk fantasy voor volwassenen. De twee personen die echter in die periode de grootste invloed hebben gehad op de ontwikkeling van het genre schreven daarentegen specifiek voor kinderen: L. Frank Baum en E. Nesbit. Nesbit was de eerste die het idee introduceerde dat de magische wereld elk moment door kon breken naar onze wereld, zonder dat dat per se eng was.¹⁴³ De jaren die volgden waren hoogst productief voor fantasyboeken voor kinderen. In 1908 publiceerde Kenneth Grahame *The Wind in the Willows*, in 1911 verscheen J.M. Barrie's *Peter Pan* en in 1934 schreef P.L. Travers *Mary Poppins*. Volgens Mendlesohn en James heeft de verschijning van fantasy die specifiek op kinderen gericht was, waarschijnlijk in grote mate bijgedragen aan de groei van fantasy die een volwassen toon aansloeg.¹⁴⁴

Twee auteurs die erin slaagden fantasyboeken te schrijven voor kinderen die toen al, en nog steeds, ook door volwassenen gelezen konden worden, zijn J.R.R. Tolkien en C.S. Lewis. Twee bevriende professoren aan Oxford die elkaar hielpen met het schrijven van hun meesterwerken. Tolkien schreef al twintig jaar aan zijn geschiedenis over Midden Aarde voordat hij het aandurfde om het publiek kennis te laten maken met zijn wereld via *The Hobbit* (1937). Dit boek, geschreven als kinderboek, was meteen een succes en zorgde er zelfs voor dat fantasy op weg ging naar het worden van een serieuze en significante literaire vorm.¹⁴⁵ Daarnaast zorgde het voor een verandering in het perspectief van fantasy: niet langer ging het alleen over grote tovenaars en stoere krijgers, maar juist over de kleine man (letterlijk en figuurlijk).

Gedurende de jaren 50 werd fantasy overschaduwed door science fiction, maar in de jaren 60 kozen auteurs ervoor om science fiction en fantasy te combineren en zodoende nieuwe vormen te creëren. Ook begonnen auteurs geëngageerd te schrijven, door te spelen met genderconventies of donkere personages te gebruiken. De jaren 70 zette deze trend door en het feminisme zette haar eerste stappen binnen de fantasyliteratuur. Maar een doorbraak van fantasy kwam in 1977 met het verschijnen van twee films: *Star Wars* van George Lucas en *Close Encounters of the Third Kind* van Steven Spielberg, en twee boeken: Terry Brooks *The Sword of Shannara* en Stephen R. Donaldsons *Lord Foul's Bane*.¹⁴⁶ De jaren 70 en 80 zagen tevens het ontstaan en benoemen van subgenres en de verschillende marketingstrategieën die daaraan verbonden konden worden.¹⁴⁷ Vanaf de jaren 80 ontstond ook een groeiende belangstelling voor het literaire aspect van fantasy en kwam het magisch realisme op. De diversiteit binnen het genre groeide tevens door de opkomst van

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Mathews 2002: 26.

¹⁴³ Mendlesohn en James 2012: 26.

¹⁴⁴ Ibid: 30.

¹⁴⁵ Mathews 2002: 31.

¹⁴⁶ Mendlesohn en James 2012: 108.

¹⁴⁷ Ibid: 112.

steampunk, *paranormal fantasy* en *urban fantasy*, drie subgenres die nog steeds een grote rol spelen in het hedendaagse fantasylveld.

In de jaren 0 was het genre gezonder en diverser dan ooit en konden auteurs als J.K. Rowling, Philip Pullman en Terry Pratchett de bestsellerlijsten veroveren. Deze drie auteurs hebben de weg geplaveid voor een volgende generatie auteurs, die door de ontwikkeling van het internet in direct contact stonden met hun lezers. In de daaropvolgende jaren, tot aan het heden, heeft fantasy zich steeds aangepast aan de immer veranderende tijdgeest, door continu nieuwe subgenres en auteurs op te laten komen en de grenzen van het genre steeds verder op te rekken. Het bleef nieuwe doelgroepen bereiken en zichzelf opnieuw uitvinden.

Omdat fantasy zoveel verschillende smaken betreft, en zo veel diverse onderwerpen heeft, is het echter een genre dat altijd ondergeschoven is geweest en een specifiek soort mensen aantrok. Daardoor is het een genre dat in de loop der tijd geen algemene waardering heeft geogst. De volgende paragraaf bekijkt welke veranderingen de status van het fantasygenre in de loop der eeuwen heeft ondergaan.

3.2 De status van fantasy door de eeuwen heen: “Fairy Tales are exciting unreasonable and groundless fears.”

Om de waardeverschillen binnen het fantasygenre te kunnen vaststellen, moeten we kijken wat de positie van het genre binnen het literaire veld is. Omdat deze positie aan kritiek onderhevig is, maar ook omdat het aantoont waarom binnen het genre zelf een worsteling plaatsvindt. Aan de hand van een aantal voorbeelden zal deze paragraaf laten zien welke status het genre door de loop der eeuwen heeft gehad. De laatste paragraaf zal vervolgens laten zien welke positie het genre inneemt in het huidige literaire veld.

Zoals gezegd waren de mythen en epische verhalen van de klassieke oudheid de eerste vormen van fantasy. Deze verhalen werden door dichters en toneelschrijvers soms zo ver uitgewerkt dat tijdgenoten ze daarom ‘de leugens van dichters’ noemden.¹⁴⁸ Dit zegt wellicht al genoeg over de eigentijdse positie van mythen en eposen. Toch is het volgens Richard Mathews duidelijk dat zelfs de vroegste fantastische verhalen door diens auteurs waren geconstrueerd als fictie, niet als geschiedenisverhalen.¹⁴⁹ Hoewel de mensen die deze teksten lazen of hoorden deze wellicht voor waar aannamen, legden de auteurs volgens hem duidelijk de nadruk op metaforische of mythische doeleinden.¹⁵⁰ Hun doel was enkel het stimuleren, onderwijzen en vermaken van hun lezers, en incidenteel ook om hen te beïnvloeden, imponeren en controleren.¹⁵¹

Ten tijde van Homerus was het de dichter die de mythen vertelde, meestal aan grote groepen toehoorders. De dichter diende daarbij als bewaarder van de tradities van de samenleving, en zodoende als opvoeder.¹⁵² Dichters hadden daardoor een hoge, bijna bovennatuurlijke status, en werden samen met hun liederen ‘goddelijk’ genoemd en gezien als ‘van de goden’.¹⁵³ Van dichters werd gedacht dat ze hun inspiratie

¹⁴⁸ Mendlesohn en James 2012: 7.

¹⁴⁹ Mathews 2002: 6.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Bremmer 1987: 4.

¹⁵³ Ibid.

rechtstreeks kregen van de Muzen, en dat de goddelijke afkomst van hun epische poëzie hun het recht gaf om nieuwe mythen te verzinnen en oude te veranderen.¹⁵⁴ Deze hoge status veranderde volgens hoogleraar Godsdienstwetenschap Jan Bremmer echter in de loop der tijd, mede door kolonisatie, de groei van de democratie en de introductie van het schrift en geld.¹⁵⁵ Doordat mensen leerden lezen werden mythen kritischer bekeken, en historici en filosofen vielen ze dan ook geregeld aan. Zij zagen de mythen als misleidend en onwaar, en mede door hun invloed verloren mythen een groot deel van hun goddelijke status.¹⁵⁶ Wat volgens Bremmer ook meespeelde aan de neergang van de mythen was dat het publiek voor dichters en hun poëzie voornamelijk uit de aristocratie bestond, die met de opkomst van de democratie een groot deel van hun politieke macht verloren.¹⁵⁷ Als gevolg hiervan verloren dichters – en dus mythen – hun hoge sociale status, omdat zij niet meer de steun van de aristocratie ontvingen.¹⁵⁸

Hoewel mythen dus hun vroegere relevantie verloren, bleven bepaalde aspecten van mythen binnen de Griekse samenleving toch van groot belang. Gedurende de Griekse kolonisatie van het Oosten, maar vooral ten tijde van de neergang van de Griekse onafhankelijkheid, voorzagen mythen Griekse stadstaten van status, door hen van een identiteit te voorzien en hen te onderscheiden van andere stadstaten.¹⁵⁹ Mythen konden dus status toekennen, niet alleen aan stadstaten, maar ook aan personen, zoals keizers die beweerden af te stammen van goden of pretendeerden goddelijk te zijn.¹⁶⁰ Zo veranderde de status van mythen gedurende de jaren flink, maar bleven ze lange tijd een belangrijke rol spelen in de samenleving.

De Griekse en Romeinse mythen waren gedurende de Middeleeuwen samen met de Keltische mythologie, de IJslandse overleveringen en de Indiaanse eposen van invloed op de ontwikkeling van de sprookjes en volksverhalen. Hoewel er niet een specifieke periode aangewezen kan worden voor het ontstaan van sprookjes, wordt de zestiende eeuw gezien als de grote doorbraak van het genre. Gedurende deze eeuw was het vertellen van sprookjes een populaire vorm van entertainment aan het hof en de salons van Frankrijk. Omdat de Franse lagere klasse niet kon lezen, bleef het sprookje lange tijd het domein van de hogere klasse en maakte het zodoende deel uit van het klasse-onderscheid in de zeventiende en achttiende eeuw.¹⁶¹ Sprookjes waren volgens de elite niet kinderachtig: ze bevorderden juist de verbeelding en fantasie in een materialistische, utilitarische wereld, en bekritiseerden de samenleving op een manier die iedereen kon begrijpen.¹⁶² Pas rond het begin van de negentiende eeuw werden sprookjes specifiek voor kinderen geschreven; voor die tijd waren ze zo symbolisch en hadden ze zoveel verschillende lagen dat ze als gevaarlijk voor kinderen werden beschouwd.¹⁶³ De sprookjes die voor kinderen werden geschreven waren dan ook ‘schone’ en gekuiste versies van eerdere verhalen.

De Franse elite zag sprookjes als verhalen om hen te vermaken en te onderwijzen. Binnen de hogere

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid: 4-5.

¹⁵⁶ Thackara 1987.

¹⁵⁷ Bremmer 1987: 5.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Zo werd de Romeinse keizer Caligula aanbeden als de Zon, Nero als Apollo en Hadrian als Zeus. Fairfield Burton 1912: 84.

¹⁶¹ Zipes 1999: 336.

¹⁶² Ostry 1998.

¹⁶³ Zipes 1999: 336.

klasse hadden sprookjes dan ook een hoge status, omdat ze specifiek geschreven werden voor de adel en afstand creëerde tussen hen en het volk. Sprookjes waren voor de elite, de volksverhalen voor de lagere klassen.¹⁶⁴ Vooral na de opkomst van sprookjes voor kinderen, ontstond er echter kritiek op deze literaire vorm. De filosoof John Locke schreef dat verhalen over aardmannen en geesten kinderen niet alleen kwelden met “strange visions”, maar ze ook bang maakten “of their Shadows and Darkness all their lives after.”¹⁶⁵ Kinderliteratuurcriticus Sarah Trimmer veroordeelde sprookjes begin 1800 om hun “terrific images”, die “usually make deep impressions, and injure the tender minds of children, by exciting unreasonable and groundless fears.”¹⁶⁶ De kritiek was niet geheel ongegrond. De eerste uitgaves van sprookjes verschenen niet in mooie hardcovers maar in goedkope, lelijke druk, en bevatte materiaal dat soms onschadelijk was, maar even zo vaak totaal ongeschikt voor kinderen.¹⁶⁷ Sprookjes werden zodoende veroordeeld via associatie en als één pot nat gezien.¹⁶⁸ Het is voor een groot deel aan de invloed van Charles Dickens te danken dat het sprookje uiteindelijk niet alleen geaccepteerd, maar ook gerespecteerd werd door de Victoriaanse middenklasse. “[A] nation without fancy, without some romance, never did, never can, and never will hold a great place under the sun”, aldus de Engelse auteur. Volgens hoogleraar Engelse literatuur Elaine Ostry speelde Dickens een significante rol in de wijze waarop het sprookje zich ontwikkelde tot een vorm die geschikt was voor de middenklasse in het Victoriaanse tijdperk, en er een cultureel instrument van te maken.¹⁶⁹ Dickens verdedigde het genre in essays, verwees in vrijwel al zijn boeken en verhalen naar sprookjes, en publiceerde tijdschriften waarmee hij “took his seat at the hearth of the nation's homes in the hopes of influencing his readers to adopt his views on fancy and its value to the home.”¹⁷⁰ Sinds zijn inspanningen speelt het sprookje een grote rol in het opvoeden van kinderen en het vermaken en onderwijzen van volwassenen, en heeft het zodoende een verheven status waaraan weinig ander genres kunnen tippen.

De negentiende eeuw zag niet alleen de acceptatie van het sprookje. Het was ook de periode waarin het fantastische als vorm opduikt in het cultureel bewustzijn. Vooral gedurende de Romantiek, een periode waarin introspectie, intuïtie, emotie, spontaniteit en verbeelding centraal kwamen te staan, begon het fantastische genre als vorm terrein en erkenning te winnen.¹⁷¹ De veranderende status van het genre valt duidelijk op te maken uit twee introducties van de ‘gothic’ roman *Frankenstein*, geschreven door Mary Shelley. *Frankenstein* verscheen voor het eerst in 1818 met een voorwoord van haar echtgenoot Percy Shelley. In dit voorwoord probeert Percy ietwat wanhopig de bruikbaarheid van het bovennatuurlijke in romans te verdedigen.¹⁷² Uit zijn inleiding is volgens hoogleraar Literatuur David Sandner op te maken dat hij nerveus is over de uitgave van *Frankenstein*: een boek, maar vooral ook een genre, dat zich nog niet bewezen had. Percy verwachtte bezwaren tegen de aanwezigheid van het fantastische in de tekst, en maakte zich klaar om

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Tucker 1997: 106.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ostry 1998: 6.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Sandner 2011: 1.

¹⁷² Ibid.

het genre van het boek te rechtvaardigen en zich ervoor te verontschuldigen.¹⁷³ Zijn nervositeit was niet geheel ongegrond. Hoewel *penny dreadfuls* al populair waren aan het eind van de achttiende eeuw, was er veel kritiek op onrealistische fictie. Zo wees Edmund Burke in 1757 het fabelachtige van de hand als het product van de redeloze primitieve geest die meer humor dan kritisch vermogen bezat, en schreef Lord Kames in 1762 dat het fantastische, vanwege diens overdaad en radicale ‘otherness’, dreigde de verbeelding af te breken.¹⁷⁴ De status van het fantastische stond dus nog ter discussie.

Hoe anders was dat in 1831, toen de herziene en verbeterde versie van *Frankenstein* verscheen en Mary Shelley zelf de inleiding schreef. Haar doel was simpel: een boek uitbrengen “which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look around, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart.”¹⁷⁵ In deze introductie gaat Shelley ervan uit dat haar lezers gewend zijn aan de conventies van het gothic-genre en dat het verlangen van de lezer om bang gemaakt te worden evident is. Waar Percy het bovennatuurlijke aspect van de roman buiten beschouwing liet, omhelsde Shelley deze juist en zag ze het als een natuurlijk onderdeel van de moderne tijd.¹⁷⁶ Er zit slechts dertien jaar tussen de twee introducties, maar in deze korte periode was het aanzien van het fantastische overduidelijk gestegen.

Tegen het einde van de negentiende eeuw schreven de belangrijkste fantasyauteurs voornamelijk voor volwassenen, maar het begin van de twintigste eeuw was daarentegen hoogst productief voor fantasyboeken voor kinderen. Deze periode werd gekenmerkt door de populariteit van het spiritualisme en het occulte, mede door het wijdverspreide verdriet en de melancholie die heerste na de Eerste Wereldoorlog.¹⁷⁷ Het was J.R.R. Tolkien die de ervaringen die hij op had gedaan in deze oorlog ving in fantastische literatuur. *The Hobbit* was direct een groot succes, voornamelijk onder kinderen. Het won een belangrijke kinderboekprijs, maar werd genegeerd door de literaire elite.¹⁷⁸ *The Lord of the Rings* werd daarentegen wel opgepikt door de literaire pers, waarbij sommige recensenten het vergeleken met gevestigde auteurs als Thomas Malory, terwijl anderen het boek oppervlakkig vonden.¹⁷⁹ Tolkien heeft met zijn werken het fantasygenre gedefinieerd en zorgde er zelfs voor dat fantasy op weg ging naar het worden van een serieuze en significante literaire vorm; zowel voor kinderen als voor volwassenen. Farah Mendlesohn:

“What Tolkien [did was] take the ‘otherworld’ fantasy developed in the 19th century and make it child-sized, melding it with folklore and Norse myth. That doesn’t sound terribly radical, but it was an absolute change.”¹⁸⁰

Toch bleef Tolkien een lage status behouden binnen het literaire veld. Toen boekhandel Waterstones en Channel

¹⁷³ Ibid: 72.

¹⁷⁴ Ibid: 161.

¹⁷⁵ Ibid: 71.

¹⁷⁶ Ibid: 72-73.

¹⁷⁷ Mendlesohn en James 2012: 33.

¹⁷⁸ Ibid: 46.

¹⁷⁹ Ibid: 49-50.

¹⁸⁰ Ellis 2017.

4 in 1996 in Groot-Brittannië een enquête uitschreven over de beste boeken van de afgelopen eeuw, won *The Lord of the Rings* met 26.000 stemmen.¹⁸¹ De reactie van de critici daarop was geschokt: *The Times Literary Supplement* vond het “horrifying” en Howard Jacobson was van mening dat “it’s another black day for British culture.”¹⁸² Germaine Greer beschreef het resultaat zelfs als een “nightmare” en schreef dat boeken die door Tolkien geïnspireerd waren “[were] more or less what you would expect; flight from reality is their dominating characteristic.”¹⁸³ Tolkien en diens opvolgers hadden volgens de literaire elite dus een lage status, en zij beriepen zich op distinctielogica’s om hun afkeer van de auteur te verantwoorden.

Voor fans en andere auteurs werd Tolkien echter een cultheld, die vele auteurs heeft beïnvloed en het fantasygenre meer aanzien heeft gegeven. De Amerikaanse uitgeverij Ballantine heeft daaraan bijgedragen door het ‘Ballantine Adult Fantasy’ imprint te lanceren, dat klassieke fantasyboeken gepubliceerd voor 1900 heruitgaf en daarmee hielp het idee van fantasy als genre neer te zetten. Het imprint zorgde ervoor dat fantasy cruciale, serieuze, aandacht kreeg, en hielp daarnaast met het creëren van een collectieve geschiedenis voor het genre.¹⁸⁴ Fans van fantasy konden nu beginnen met het definiëren van fantasy en nieuwe auteurs positioneren naast oudere tradities.

De jaren die volgden zagen een grote ontwikkeling binnen het genre. In de jaren 70 ontstond het onderscheid in subgenres en diens verschillende doelgroepen, en er verscheen een grote hoeveelheid aan boeken, met een grote diversiteit aan verhalen. Academics hadden echter nog steeds weinig aanzien voor het genre, en als ze al over fantasy schreven, dan betrokken ze er vaak hoog aangeschreven auteurs als Kafka, Henry James, Dostojewski, Edgar Allan Poe en Charles Dickens bij.¹⁸⁵ Dit heeft wellicht geholpen bij het verkrijgen van cultureel kapitaal voor het genre, maar de betekenis en centraliteit die aan deze auteurs en hun werken toebedeeld wordt is niet helemaal representatief voor fantasy.¹⁸⁶

Bovenstaande voorbeelden geven wellicht de indruk dat het fantasygenre gedurende de loop der eeuwen geleidelijk steeds serieuzer genomen werd. In de jaren 0 van de eenentwintigste eeuw bleek fantasy echter nog steeds geen hoge positie in te nemen binnen het literaire veld. Hoewel de ontvangst van Philip Pullmans *His Dark Materials*-serie onder de literaire intellectuelen over het algemeen goedgezind was, reageerden sommige recensenten geschokt toen hij de Whitebread prijs (de huidige Costa Award) voor beste boek won in 2001: het was alsof de hemel naar beneden kwam en de hersenen van Britse lezers in moes waren veranderd.¹⁸⁷ Mendlesohn en James wijten deze reactie aan het succes van J.K. Rowling en het bredere gevoel onder critici dat er een wereldschokkende verandering plaatsvond in de literaire smaak.¹⁸⁸

“In summary, British readers were rejecting ‘literary fiction’ with its emphasis on psychological

¹⁸¹ Curry 2014: 373.

¹⁸² Ibid: 374

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Mendlesohn en James 2012: 76.

¹⁸⁵ Angelskär 2005: 17.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Mendlesohn en James 2012: 171.

¹⁸⁸ Ibid.

complexity, style and a mode of ‘adulthood’ which was often encapsulated in a narrative of acceptance and suffering, and turning instead to texts which offered plot and story, or a rattling good adventure.”

Ook *Harry Potter* werd niet universeel verwelkomd: naast hen die de achteruitgang van de intelligentie van het lezende publiek uitriepen, en de fans van fantasy die de bekoring van *Harry Potter* niet begrepen, ondervonden de boeken veel tegenstand van een breed scala aan religieuze groeperingen.¹⁸⁹ De boeken en hun auteur werden beschuldigd van hekserij en het aanbidden van de duivel en zijn nog steeds verboden in veel klaslokalen van de Verenigde Staten tot de Verenigde Arabische Emiraten. Al deze negatieve feedback heeft echter niet geleid tot de ondergang van Potter. Sterker nog, het succes van Rowling en de omzet die ze genereerde zorgde ervoor dat oudere auteurs heruitgegeven konden worden en nieuwe auteurs met meer respect behandeld werden.¹⁹⁰

De laatste grote auteur uit de jaren 0 is Terry Pratchett, die, anders dan Pullman en Rowling, lange tijd niet omarmd werd door de literaire instituties. Hoewel hij in de jaren 1990 de bestverkopende auteur van Groot-Brittannië was, werd hij pas in 1998 erkend door de elite, toen hij de Orde van het Britse Rijk toegekend kreeg.¹⁹¹ Het duurde zelfs tot 2008 tot er een academische tekst werd gepresenteerd over de auteur, omdat zijn boeken lange tijd slechts gezien werden als oppervlakkig en vol humor.

Deze drie auteurs plaveiden de weg voor erkenning van het fantasygenre. De volgende paragraaf zal laten zien hoe er heden ten dage over het genre gedacht wordt door literaire instituties als recensenten, maar ook door auteurs en fans.

3.3 De huidige positie van fantasy in het literaire veld: “Don’t not like it because it’s got a dragon in it!”

In augustus 2015 verscheen een artikel in de Britse krant *The Guardian* waarin de auteur, kunstcriticus Jonathan Jones, sterk afgaf over genrefictie, en specifiek de boeken van Terry Pratchett. Volgens Jones was Pratchett geen genie. Sterker nog, het feit dat hij door velen werd gezien als een genie was volgens hem een ziekelijk symptoom, een teken dat onze cultuur zijn draagwijdte had verloren.¹⁹² Jones lijkt te suggereren dat het bestaan van populaire literatuur een existentiële bedreiging vormt voor de hoge kunsten, en vooral voor de lezer: “By dissolving the difference between serious and light reading, our culture is justifying mental laziness and robbing readers of the true delights of ambitious fiction.”¹⁹³ De Amerikaanse essayist Arthur Krystal schreef in 2012 in *The New Yorker* zelfs over genrefictie:

“‘Genre’ is not a bad word, although perhaps the better word for novels that taxonomically register

¹⁸⁹ Ibid: 177.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid: 182.

¹⁹² Jones 2015.

¹⁹³ Ibid.

as genre is simply ‘commercial’. Born to sell, these novels stick to the trite-and-true, relying on stock characters whose thoughts spool out in Lifetime platitudes. There will be exceptions, as there are in every field, but, for the most part, the standard genre or commercial novel isn’t going to break the sea frozen inside us. If this sounds condescending, so be it.”¹⁹⁴

De ‘oorlog tussen genre en literatuur’, zoals het door sommigen genoemd wordt, duurt al decennia. Perioden van relatieve stilte worden afgewisseld met perioden waarin iedereen op de barricaden staat, en die meestal wordt geopend met een uitspraak van een auteur of criticus in een tijdschrift of krant. In 2015 was het auteur Kazuo Ishiguro die een bom legde onder de wapenstilstand, tijdens een interview met *The New York Times* over zijn nieuwe boek *The Buried Giant* (2015) waarin hij vroeg:

“Will readers follow me into this? Will they understand what I’m trying to do, or will they be prejudiced against the surface elements? Are they going to say this is fantasy?”¹⁹⁵

Ursula Le Guin, befaamd fantasyauteur, vond de toon van die laatste opmerking maar niets en reageerde met: “Well, yes, they probably will. Why not? It appears the author takes the word for an insult.”¹⁹⁶ Een vete werd geboren en de strijd laaide weer op. 2015 en 2016 werden zodoende jaren waarin weer veel geschreven werd over zowel de verdiensten als de bedreigingen van genrefictie. Jones en Krystal waren slechts twee critici die zich negatief over genrefictie uitlieten. Steven Petite vergeleek in *The Huffington Post* genrefictie en literatuur met elkaar, met de volgende conclusie:

“The best Genre Fiction contains great writing, with the goal of telling a captivating story to escape from reality. Literary Fiction is comprised of the heart and soul of a writer’s being, and is experienced as an emotional journey through the symphony of words, leading to a stronger grasp of the universe and of ourselves.”¹⁹⁷

Op het eerste gezicht lijkt dit een redelijke opmerking, maar ook Petite is van mening dat genrefictie slechts een ontsnapping van de werkelijkheid is en lezers niet emotioneel kan raken. Oliver Burkeman onderbouwde deze mening in *The Guardian* door te verwijzen naar een controversieel onderzoek uit 2013 dat concludeerde dat literatuur de capaciteit voor empathie vergroot, in tegenstelling tot populaire fictie en non-fictie. Het leek er volgens de onderzoekers op dat literatuur meer aan de verbeelding overliet, waardoor je als lezer harder moet werken om de emotionele werelden van de personages te begrijpen.¹⁹⁸ Dit onderzoek is echter zwaar bekritiseerd door andere onderzoekers, waaronder hoogleraar Taalkunde Mark Liberman. Volgens hem hebben de onderzoekers zelf teksten geselecteerd die ze als literair of niet-literair beschouwden en hebben ze zodoende

¹⁹⁴ Krystal 2012.

¹⁹⁵ Alter 2015.

¹⁹⁶ Guin 2015.

¹⁹⁷ Petite 2014.

¹⁹⁸ Burkeman 2014 en Bury 2013.

dus hun testpersonen beïnvloedt.¹⁹⁹ Ook auteurs zijn het oneens met de observatie dat alleen literatuur lezers kan leren over emoties. Auteur Juliet McKenna schreef bijvoorbeeld:

“Speculative fiction may not mimic real life but it uses its magic mirror to reflect on the world around us. It’s a fundamentally outward-looking genre, in direct contrast to literary fiction, which looks inward to explore the human condition.”²⁰⁰

Argumenten tegen genrefictie gaan niet alleen over de commercialiteit van deze titels of over hun emotionele impact, maar ook over de schrijfstijl op zichzelf. In 2010 schreef auteur Edward Docx:

“Even good genre [...] is by definition a constrained form of writing. There are conventions and these limit the material. That’s the way writing works and lots of people who don’t write novels don’t seem to get this: if you need a detective, if you need your hero to shoot the badass CIA chief, if you need faux-feminist shopping jokes, then great; but the correlative of these decisions is a curtailment in other areas. If you are following conventions, then a significant percentage of the thinking and imagining has been taken out of the exercise. Lots of decisions are already made.”²⁰¹

Volgens Docx wordt een auteur die vanuit bepaalde genreconventies schrijft zeer beperkt in zijn of haar mogelijkheden om vrijuit te schrijven. Dit is makkelijk voor de lezer, die weet wat hij of zij kan verwachten, maar het is volgens Docx erg kortzichtig en onorigineel.²⁰² Mike Carey, auteur van onder andere *The Girl With All the Gifts* (2014), reageerde daar in een blogpost op door te schrijven dat er inderdaad beperkingen zitten aan het schrijven binnen een bepaald genre, maar dat dat net zo goed geldt voor het schrijven van literatuur.²⁰³ Voor hem was het schrijven in een genre een openbaring, omdat “being coaxed out of my comfort zone made me take creative pathways I’d never noticed or thought about before, and the results were unexpected and exciting.”²⁰⁴ Voor Carey werkten de beperkingen juist bevrijdend, omdat ze hem dwongen nieuwe wegen in te slaan en zichzelf te herontdekken.

Genrefictie en literatuur staan volgens velen dus lijnrecht tegenover elkaar. Wat opvalt is echter dat het zelden de auteurs zelf zijn die dit onderscheid maken. Sterker nog, veel auteurs (vaak auteurs van genrefictie) proberen juist de aandacht te vestigen op dit fenomeen. Zo hebben onder andere Mike Carey, David Mitchell en Lev Grossman zich uitgesproken over het schijnbare onderscheid tussen literatuur en genre. David Mitchell, auteur van onder andere *Cloud Atlas* (een boek met fantasythema's dat genomineerd was voor onder andere de Booker Prize), zei bijvoorbeeld in een interview dat mensen die fantasy en science fiction afwijzen een “bizarre daad

¹⁹⁹ Liberman 2013.

²⁰⁰ McKenna 2014.

²⁰¹ Docx 2010.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Carey 2015.

²⁰⁴ Ibid.

van zelfverminking” plegen.²⁰⁵ Over het onderscheid tussen genre zei hij:

“It’s convenient to have a science fiction and fantasy section, it’s convenient to have a mainstream literary fiction section, but these should only be guides, they shouldn’t be demarcated territories where one type of reader belongs and another type of reader does not.”²⁰⁶

Over de impact die fantasyliteratuur kan hebben zei auteur Juliet McKenna:

“By drawing readers in large numbers, contemporary fantasy becomes a platform to debate key, current social and political challenges, while science fiction continues to explore the impact of technological developments, for good and ill, before we have to tackle these things in reality.”²⁰⁷

De positie van het fantasygenre is dus nog steeds niet onomstreden. Fantasy liefhebbers zijn van mening dat het genre de restricties die de literatuur zichzelf heeft opgelegd kan overschrijden en thema’s daardoor op een nieuwe manier kan behandelen. Hierdoor kunnen lezers zichzelf ontwikkelen en leren nadenken over de toekomst, de politiek, de samenleving en liefde. Tegenstanders van het genre vinden daarentegen dat alleen Hoge Literatuur mensen in staat kan stellen empathie te ontwikkelen en tot een hoger niveau te stijgen. Deze strijd lijkt niet in een dag beslecht te zullen gaan worden. Dat ‘de oorlog tussen genre en literatuur’ überhaupt gestreden wordt laat echter zien dat er een overeenstemming is tussen de strijdende partijen over datgene wat de moeite van het bevechten waard is. Beide partijen strijden om de waarde van literatuur, maar beide partijen nemen een ander standpunt in. Toch zijn er ook mensen die hier proberen buiten te staan. In een artikel op de website van *Time Magazine* schreef Grossman dat het onderscheid tussen genre en literatuur uiteindelijk niet veel uit zou moeten maken voor de lezer en de criticus:

“True, some plots happen in Westeros, and some happen in London. Some plots are plausible and some plots are not. But that is not, ultimately, the point. Tyrion Lannister isn’t real, but then again neither is Mrs. Dalloway. Stories are stories, and their relative proximity to reality is not germane. What’s germane are the ideas and emotions that those stories create in those who read them. Fiction is never real, but feelings always are.”²⁰⁸

²⁰⁵ Anoniem 2015.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ McKenna 2017.

²⁰⁸ Grossman 2012.

Hoofdstuk 4

Strijd in het fantasyveld

De vorige hoofdstukken hebben inzicht gegeven in het literaire veld, de macht van fancultuur en de veranderende status van het fantasygenre. Nu wordt het tijd om te kijken naar hoe al deze verschillende factoren samenkomen om de hoofdvraag van deze scriptie te behandelen: **Hoe worden door fans, auteurs en literaire instituties in het huidige fantasyveld culturele waardeverschillen geproduceerd en ondermijnd?**

Bij het onderzoeken van deze hoofdvraag bleek al snel dat er sprake is van een groep mensen die de waardeverschillen binnen het fantasygenre proberen te ondermijnen, en een groep mensen die deze produceren of bewust in stand houden. De tweede groep vindt dat er een duidelijk onderscheid bestaat tussen fantasy en andere genres, maar wil ook binnen de verschillende vormen van fantasy waardeverschillen in stand houden. Daartegenover staat de eerste groep, die de kloof tussen fantasy's verschillende vormen wil overbruggen en niet meer wil spreken van genres maar juist van gemeenschappen. Door deze twee botsende visies vindt er een strijd plaats binnen het fantasygenre.

Dit hoofdstuk onderzoekt hoe fans, auteurs en literaire instituties waardeverschillen in stand houden of produceren, of ertegen ageren. Het begint met een korte terugblik op de theorie over de strijd binnen velden van Pierre Bourdieu. Vervolgens behandelt de tweede paragraaf de nieuwkomers in het fantasyveld, die waardeverschillen proberen te ondermijnen door te focussen op wat de verschillende vormen van fantasy overeen hebben. Daarna behandelt de derde paragraaf de machthebbers, die waardeverschillen produceren en in stand houden. Hierna volgt een casus over de Sad Puppies campagne, een organisatie die vanaf 2013 probeert de uitreiking van de Hugo Awards, de meest prestigieuze fantasy prijzen, te kapen en zodoende de status van literaire fantasy in twijfel te trekken.

Om zo goed mogelijk duidelijk te maken hoe verdeeld het fantasygenre is, laten de komende twee paragrafen zien hoe literaire instituties, auteurs en fans via labels, criteria en lijstjes waardeverschillen ondermijnen of produceren. Zodoende ontstaat er een duidelijk inzicht in de strijd die gaande is binnen het fantasyveld.

4.1 Een onophoudelijke en dynamische strijd

Om de strijd binnen het fantasyveld te verklaren gebruikt deze scriptie de theorie van Pierre Bourdieu zoals die in de inleiding en het eerste hoofdstuk ter sprake kwam, en specifiek diens opvatting dat in elk veld een conflict aangetroffen kan worden tussen nieuwkomers en machthebbers. De machthebbers neigen daarbij voornamelijk naar conservatieve strategieën die gericht zijn op het *behouden* van de status quo, terwijl de nieuwkomers zich meer richten op subversieve strategieën, gericht op het *ondermijnen* van de status quo. Deze strijd wordt voortdurend gestreden, maar het is geen strijd om een absolute waarheid. Zoals uit de inleiding al

bleek, veronderstelt hele bestaan van de strijd een overeenstemming tussen beide partijen over datgene wat de moeite waard is. Zij die deelnemen dragen hun steentje bij aan de reproductie van het spel door – in verschillende mate in verschillende velden – bij te dragen aan de productie van het geloof in de waarde van de inzet. Omdat er telkens nieuwkomers verschijnen in het veld, ontstaan er telkens nieuwe inzichten waardoor de strijd elke keer een nieuwe inzet kent. Onderstaande voorbeelden zijn de partiële revoluties die op dit moment, zomer 2017, plaatsvinden.

Hoewel de populaire cultuur, waar het science fiction- en fantasyveld nog steeds toe gerekend wordt, lange tijd gezien werd als lage en informele cultuur, blijkt deze opvatting niet meer juist te zijn. John Fiske heeft aangetoond dat fancultuur steeds meer is gaan lijken op de officiële cultuur, in de zin dat ook fans formele instituties vormen. Ook binnen fandom kunnen mensen immers status vergaren, evenals symbolisch, economisch en cultureel kapitaal. Zij vormen wat Fiske een “shadow cultural economy” noemt, een “culture with its own systems of production and distribution [...] that lies outside that of the cultural industries yet shares features with them which more normal popular culture lacks.”²⁰⁹ Binnen deze economie bestaan mensen die machthebbers of nieuwkomers kunnen zijn, die vechten om het verdelen of bewaken van kapitaal en waarde. Zij zijn de belangrijke spelers in de strijd om het fantasyveld.

4.2 Revolutie in het fantasyveld

Volgens de theorie van Bourdieu strijden de nieuwkomers tegen de heersende machten van een specifiek veld. Binnen het fantasyveld blijkt een groep nieuwkomers te bestaan die strijden tegen de heersende ideeën over de rangorde die gerealiseerd wordt binnen het veld. Zij zijn tegen het onderscheid tussen hoge en lage literatuur, of tegen het onderscheid dat gemaakt wordt tussen literair en populair. Ook vinden zij dat er geen waardeverschillen mogen bestaan binnen de verschillende subgenres van fantasy, of tussen mannen en vrouwen. Onder hen die in opstand komen bevinden zich fans, auteurs en officiële literaire instituties. Welke manieren zij gebruiken om in verzet te komen laat deze paragraaf zien.

4.2.1 Labels

In mei 2016 schreef schrijver en journalist Damien Walter op zijn blog een artikel genaamd 'The 8 Tribes of Scifi'. Walter is columnist voor *The Guardian*, auteur van meerdere korte verhalen en een roman, en schrijft voor websites die zich richten op fancultuur, zoals *IO9*, *Buzzfeed* en *Wired*. In ‘The 8 Tribes of Scifi’ beargumenteert hij waarom sci-fi niet langer een genre genoemd kan worden: “Calling sci-fi a genre in 2016 is about as accurate as calling the United States one nation. In principle it’s true, but in practice things don’t work that way.”²¹⁰ Volgens hem zijn en blijven genres als de thriller, misdaad en chicklit coherente genres

²⁰⁹ Fiske 1992: 30.

²¹⁰ Walter 2016.

waarbinnen de boeken bepaalde criteria delen, maar is het decennia geleden dat boeken die onder de noemer sci-fi vallen algemene criteria delen.²¹¹ Wat hebben boeken als Jim Butchers *The Aeronaut's Windlass*, Chuck Tingles *Space Raptor Butt Invasion* en Nnedi Okorafor's *Binti* immers gemeen, behalve dat ze allen in 2016 genomineerd waren voor een Hugo Award? Voor velen vallen deze drie totaal verschillende boeken onder de subgenres van SFF (Science fiction en fantasy). Walter stelt echter voor om van 'stammen' te spreken:

[All fantasy authors and their books] belong to one of the nine tribes of sci-fi. Call them communities, call them cultures, but don't call them genres. These nine groupings of sci-fi writers and their fans cut across the commercial marketing categories defined by publishers, and are unified instead by shared values and interests.²¹²

Het interessante aan de indeling van Walter is dat deze zich niet enkel focust op de boeken en auteurs, maar ook op de fans van deze boeken en schrijvers. Hij richt zich dus niet op de heersende literaire instituties, maar op de nieuwkomers. Fantasy heeft in de loop der tijd een immense achterban opgebouwd, met fans die enorm geïnvesteerd zijn in hun favoriete series en personages. Zoals bleek uit het vorige hoofdstuk, hebben deze macht opgebouwd binnen en buiten hun fancultuur: macht die ze toe kunnen passen op de officiële industrie. Fans spelen dus een grote rol binnen fantasy, zowel bij boeken als bij films en tv-series. Damien Walter houdt dan ook specifiek rekening met hen bij het benoemen van zijn negen stammen van fantasy. Hij onderscheidt de volgende:

De 'commerciële verhalenvertellers': Deze auteurs vertellen archetypische verhalen, waarbij de thema's van sci-fi enkel als aankleding dienen. George R.R. Martin, Stephen King en J.K. Rowling, in feite alle auteurs die miljoenen boeken verkopen aan de massa, zijn allereerst verhalenvertellers. In de woorden van Walter: "These writers may scavenge ideas from various genres, but they always upscale them to tell human stories with universal human appeal."²¹³

De 'wereldbouwers': Wereldbouwers staan de laatste tijd onder spanning, omdat de vraag wat wel of niet een realistische wereld is, verscheurd is geraakt door een interne strijd over de rol van vrouwen en gekleurde mensen aan de fantasy kant van sci-fi. Maar 'wereldbouwers', zowel binnen fantasy en SF, zijn het soort mensen "who see an 800-page epic fantasy or SF novel with a rich and detailed world, and dive right into it, seeking deep immersion with a world and its characters."²¹⁴ Kaarten, woordenlijsten en aanhangsels zijn kenmerkend voor deze boeken, en worden niet als overbodig beschouwd. Brandon Sanderson, Guy Gavriel Kay, Patrick Rothfuss en Max Gladstone zijn volgens Walter de heersers van deze stam.

²¹¹ Ibid.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

De 'raren': De meeste schrijvers, zegt Walter, spelen weleens met de effecten die bereikt kunnen worden door verhalen te schrijven vol tegenstrijdigheden, waarin metaforen aan elkaar geplakt worden, of waarin gewoon raar wordt gedaan om raar te doen. De 'raren' schrijven deze verhalen als een doel op zich. China Mieville is de heersende koning van deze stam, maar auteurs als Molly Tanzer, Josh Mallerman en Joe Hill bereiken een geheel nieuwe generatie en zorgen er daardoor voor dat de 'raren' “still among the most creatively interesting of the nine tribes” zijn.²¹⁵

De 'harde wetenschappers': Volgens Walter bestaat er een bijna onverzoenlijke spanning tussen de poëtische waarden van literatuur, verhalen vertellen en romans, en de door logica gedreven rijken van wetenschap en technologie. Sommige auteurs zijn erin geslaagd om dwars door die spanning heen te laveren en zodoende enkele van de beste werken van de afgelopen eeuw te produceren. De valkuil van de 'harde wetenschappers' is echter dat ze al snel in een ideologische zoektocht belanden om aan te tonen dat wetenschap op zichzelf kan staan, zonder poëzie, emoties of menselijke inzichten. Het hoogtepunt van de 'harde wetenschappers' lag in de jaren 1980, maar tegenwoordig is het een steeds verder afnemende minderheid. Volgens Walter bewijst het recente succes van Andy Weirs *The Martian* en de film *Gravity* van Alfonso Cuarón echter dat “when it remembers to tell great stories, there’s still a huge appetite for hard SF”.²¹⁶

De 'militaire conservatieven': Deze stam heeft een kleine doch zeer actieve fanbasis. Volgens Walter raakte sci-fi tijdens diens Gouden Eeuw (1935-1955) intens geassocieerd met de normen en waarden van de Amerikaanse Droom. “As those values have unwound America’s conservatives have retreated to sci-fi as a safe space to indulge their nationalist military fantasies.” Op Amazon bestaat de top bestverkopende science fiction boeken voornamelijk uit militaire science fiction, waarbij de 'Aarde aangevallen door aliens'-verhaallijn het populairste is. De lijst staat echter ook vol met wat Walter “full-fledged survivalist 'prepper' fantasies, mostly self-published and appealing to a small but committed audience of Donald Trump supporting SF readers” noemt. De 'militaire conservatieven' hebben volgens Walter agressieve, paranoïde neigingen, wat tot uiting komt in hun (de Sad en Rabid Puppies: zie casus) campagne tegen de Hugo Awards.²¹⁷

De 'progressieve fantasten': Als je de wereld een betere plek wilt maken, dan moet je een ruimte hebben om je voor te kunnen stellen hoe zo'n plek eruit zou kunnen zien. Van Thomas More's *Utopia* tot George Orwell's *Animal Farm* en *1984*, al heel lang houden schrijvers zich bezig met de mogelijkheden van vooruitgang, zowel goed als slecht. Met het ontstaan van de New Wave beweging in de jaren 60 werden de grenzen van SF steeds verder verlegd door auteurs als Ursula Le Guin en Samuel R. Delany. Heden ten dage zijn het auteurs als Monica Byrne en Charlie Jane

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

Anders die zich bezighouden met “presenting challenging visions and re-imaginings of our reality”, waardoor progressieve fantasy steeds meer de toekomst van sci-fi lijkt te worden.²¹⁸

De 'Young Adult avonturiers': Er wordt gezegd dat de gouden leeftijd van sci-fi 15 is, en volgens die maatstaf zijn het de auteurs van Young Adult (YA) die voornamelijk een gevoel van verwondering op weten te roepen in de jonge lezers van nu. YA boeken maken tegenwoordig de meerderheid uit van sci-fi, maar, zegt Walter: “even when YA has interesting things to say for itself, it tends to hold younger readers with archetypal adventure 'coming of age' stories that, by their nature, become less interesting for older readers.”²¹⁹

De 'LitFic toeristen': De auteur die zowel veel gelezen wordt als veelgeprezen is, weet volgens Walter een zeldzame truck uit te halen. Literaire auteurs die een poging doen sci-fi te schrijven, leveren immers vaak een werk af dat geen van beiden beslaat. “The crossover of literary and genre scifi produces some startlingly original books, but it also leads to some of the most ill-conceived and downright dull chunks of wordage out there.”²²⁰ Als een auteur echter slaagt in diens poging, dan krijg je een boek dat sci-fi is tot in zijn botten, maar waarvan je het nooit zou raden. Koningin van deze stam is Margaret Atwood, prinsen en prinsessen zijn Neil Gaiman, Gabriel Garcia Marquez, Kazuo Ishiguro, Susanna Clarke en Jo Walton.

De 'sexy beesten': Soms willen een mens gewoon zonder schuldgevoel een verhaal lezen over aliens die seks hebben met weerwolven en waaraan tentakels te pas komen. Met sci-fi kan dat. Auteurs als Laurell K. Hamilton, Charlaine Harris en E.L. James hebben de pikante vampierverhalen groot gemaakt, maar binnen sci-fi bestaat er een lange geschiedenis van vunzige, soms uitbuitende seksuele fantasieën. Anne Rice creëerde de sensuele vampierroman, maar daartegenover staan de misogynistische boeken van Bella Forrest en de antifeministische boeken van James. Seksuele thema's, zelfs als het gaat om SM-fantasieën, kunnen echter ook op een delicate manier beschreven worden, zoals Jacqueline Carey deed in haar *Kushiel*-serie. Voeg daarbij de immense populariteit van dinosaur erotica toe en het mag duidelijk zijn dat “no understanding of sci-fi today is complete without the sexy beasts.”²²¹

Wat Walter doet is in feite nieuwe labels creëren voor bestaande verschillen binnen het sci-fi genre. Volgens Claire Squires is genre de belangrijkste manier waarmee auteurs en lezers kunnen communiceren.²²² Walter is het hiermee eens, maar ziet zijn stammen als labels die door de fans worden toegekend, in plaats van vastgesteld door de uitgeverij. Het gaat hem om de gezamenlijke interesses en waarden die deze stammen

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid.

²²² Squires 2007: 70.

delen, in plaats van bepaalde criteria als het bevatten van luchtschepen (steampunk), woeste mannen met zwaarden (epic fantasy) of stoere vrouwelijke detectives (dark fantasy) die te vinden zijn in subgenres. Walter ziet daarmee af van de rangorde die door uitgeverijen gecreëerd wordt door middel van subgenres en probeert onpartijdige nieuwe labels vast te stellen. Of hem dit lukt is een tweede vraag: veel van zijn lezers kwamen in opstand tegen zijn omschrijving van de ‘militaire conservatieven’ omdat ze vonden dat Walter denigrerend over deze stam sprak. Hij stelde namelijk dat deze fans agressieve en paranoïde neigingen hadden. Walter reageerde volgens door te zeggen dat zijn labels stammen zijn en geen (sub)genres, en dat militaire SF wordt geschreven en gelezen door meerdere van Walters stammen.²²³ Volgens hem doen de ‘militaire conservatieven’ alsof ze de eigenaren zijn van militaire SF, terwijl niemand eigenaar van een subgenre kan zijn.²²⁴

Ook Walter kent dus waarde toe aan zijn stammen. Dit is zelfs te vinden in zijn openingstekst: zijn stammen zijn “unified [...] by shared values and interests”. Hij kent zodoende symbolisch kapitaal toe aan zijn verschillende stammen, waarbij de ‘militaire conservatieven’ minder prestige ondervinden dan bijvoorbeeld de ‘progressieve fantasten’ en de ‘LitFic toeristen’. Walters indeling kent geen cultureel of economisch kapitaal toe aan zijn stammen, daarvoor zijn ze te ongrijpbaar. Zijn indeling voegt niets toe aan de wereld buiten het fantasyveld: het symbolische kapitaal dat hij ermee opbouwt heeft dus enkel waarde in relatie tot dit veld, en is dus zeer specifiek. Walter komt in opstand tegen de door uitgeverijen vastgestelde rangorde binnen subgenres door het creëren van nieuwe labels. Dat hij hiermee echter wel degelijk een nieuwe rangorde creëert door bijvoorbeeld de ‘militaire conservatieven’ op een minderwaardige manier te beschrijven, lijkt hij niet in te zien. In de volgende paragraaf zal blijken dat Walter tevens niet schroomt om onderscheid te maken tussen hoge en lage literatuur en fantasy.

Walter creëerde nieuwe labels voor bestaande categorieën. Er zijn ook mensen die erop wijzen dat er heden ten dage een wildgroei aan labels bestaat, en die in twijfel trekken of dit nodig is. Zoals hoofdstuk 2 liet zien, bestaat er binnen het fantasygenre een enorm aanbod aan subgenres oftewel labels. Voor velen biedt dit een helder overzicht waarmee ze makkelijk uit kunnen kiezen wat hun volgende boek zal zijn. Maar, zo zegt auteur Clare Furness, “[labels] are, inevitably, reductive. A good book is many different things and might appeal to many different types of reader. A label makes it one thing, and by doing so potentially narrows its readership.”²²⁵ Labels zijn handig volgens Furness, maar slechts als wegwijzers om potentiële lezers een idee te geven waar een boek over gaat. Er kan immers ook een waardeoordeel aan labels gehecht worden, een subtiele indicatie dat boeken die onder hetzelfde label vallen allemaal hetzelfde zijn – op hun best slechts afgeleid van een eerder boek, maar op hun slechts slaafs meelopend met een hype.²²⁶ Nieuwkomers als Furness stellen dan ook voor “[to] remember that any label given to a book is only someone else’s opinion of what the defining feature of that book is”.²²⁷ Zij adviseren dan ook voor om labels enkel te gebruiken als gids, in plaats van als bindend advies. Door minder waarde te hechten aan labels, zal de wildgroei aan labels en subgenres

²²³ Walter 2016.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Furness 2015.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

zelfs afgeremd worden en kan er een indeling ontstaan die een indicatie kan geven waar een boek over gaat, maar tevens ruimte overlaat voor de eigen interpretatie van de lezer.

4.2.2 Criteria

Auteurs en fans stellen criteria aan het benoemen van genres en subgenres, en ook voor het benoemen van goede of slechte literatuur, of hoge en lage literatuur. Maar er zijn ook auteurs, fans en instituties die hiertegen in opstand komen. David Mitchell, auteur van onder andere *Cloud Atlas*, *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* en *The Bone Clocks*, gaf in 2014 een interview aan *The Irish Times*, waarin hij aangaf tegen het onderscheid tussen hoge en lage literatuur te zijn. Voor hem is het belangrijker dat een boek goed is, dan dat het in een bepaalde categorie ingedeeld wordt:

“When you are reading, you should just, well, not be thinking at all. Are you held by the narrative? Are you nourished by the ideas? Are you pleased by the style? Are you mostly oblivious or admiring of the structure? If you are, great: the author has reeled you in and it is working. That’s all – and it’s a huge all – but that is all I am concerned with. How it is read: I cannot possibly control that. It’s a bit like asking a duck-billed platypus what type of a mammal he should be. He is just busy going about business as duck-billed platypus.”²²⁸

Mitchell gebruikt bepaalde criteria om goede boeken te herkennen, maar schrijft deze vervolgens niet toe aan hoge of lage literatuur. Voor hem zijn de criteria op zichzelf voldoende. Volgens Mitchell is het enige dat van belang is dat de auteur erin slaagt de lezer zo diep het boek in te zuigen – op welke manier dan ook – dat de rest van de wereld er even niet meer toe doet. Mitchell is zodoende een van de weinige auteurs die afstand neemt van het onderscheid tussen hoge en lage cultuur zonder daarvoor een nieuwe rangorde in de plaats te zetten.

De criteria van Mitchell zijn vrij algemeen en toe te passen op vrijwel alle soorten boeken. Andere auteurs en lezers hebben op het internet vastgelegd wat ze verstaan onder goede fantasyboeken. Zo staan op het forum *Best Fantasy Books* de volgende vijf criteria voor een goed fantasyboek:

- 1: Fantasyboeken moeten originaliteit uitschreeuwen: “The greatest fantasy books will literally be oozing originality from the moment you pick them up.”
- 2: Fantasyboeken moeten je hun wereld insleuren: “A good fantasy book will have a vividly realized world with internal rules that restrict rampant deus ex machina.”
- 3: Fantasyboeken moeten een goed ontwikkeld, uniek magisch system hebben: “A good story has the characters work themselves out of a situation with tools and knowledge at hand, not by intervention of the author or some magical solution that suddenly occurs to a character.”

²²⁸ Keating 2014.

4: Fantasyboeken moeten sterke karakterisering hebben: “A fantasy book can be set in some fantastical place not aligned with our own daily reality, but as long as the people in the book seem like real people with real relationships and a real connection to their world, it’s believable.”²²⁹

Ook *The Guardian* waagde zich aan het omschrijven van wat een goed fantasyboek goed maakt. De criteria die genoemd worden zijn als volgt: In een goed fantasyboek maakt de lezer deel uit van een nieuwe wereld die hij stapje voor stapje begint te ontdekken door het lezen. De auteur heeft veel tijd doorgebracht met het creëren van deze wereld, en de details maken het boek. Onvoorspelbaarheid zorgt tevens voor een goed boek: als zelfs de hoofdpersoon verbaasd is een draak te vinden, wat kan de lezer dan allemaal wel niet verwachten?²³⁰ Volgens *The Guardian* bevat vrijwel elk goed fantasyboek een vleugje waarheid, omdat “[it is] like a tool through which the author reveals the so-called dark and unknown side of our extremely realistic and rather dull world.”²³¹ Dit vleugje waarheid zorgt er tevens voor dat wanneer de lezer het boek leest, hij niet het gevoel zal hebben in een andere wereld te zijn, maar zal het eerder voelen alsof de echte wereld getransformeerd is. Wat de criteria van Mitchell en *The Guardian* overeen hebben, is dat ze niet claimen dat sommige fantasyboeken beter zijn dan anderen op basis van een literaire rangorde. Het gaat Mitchell en *The Guardian* erom dat fantasy leuk en gewoonweg goed kan zijn, zonder daar bepaalde oordelen over te vellen. Voor hen is het genoeg dat een boek de gedachten uit kan schakelen en echt plezier op kan roepen. Of de auteurs door met deze blik naar fantasy te kijken bewust in opstand komen tegen de literaire rangorde is niet vast te stellen. Door er geen aandacht aan te besteden vallen zij echter toch onder de nieuwkomers binnen het fantasyveld die fantasyboeken goed vinden op basis van inherente kwaliteiten, en niet op basis van criteria van literaire instituties, vooroordelen over subgenres, of het onderscheid tussen hoge en lage literatuur. Symbolisch kapitaal, waarmee verschillende vormen van kapitaal als legitiem worden erkend en waarmee ze dus status, prestige of autoriteit kunnen verwerven, is voor deze fans en instituties naar eigen zeggen niet van belang en speelt dus geen rol de blik die zij werpen op fantasy.

Maar niet alleen lezers, auteurs en instituties als de media hebben criteria voor literaire fantasy. Een belangrijke literaire institutie die beoordeelt of specifieke teksten aan bepaalde voorwaarden voldoen is de jury van een literaire prijs. De jury vormt een institutie omdat de leden een specifieke maatschappelijke bevoegdheid uitoefenen en daarbij zekere regels volgen.²³² Binnen het fantasyveld zijn er een aantal grote prijzen die menig fantasyauteur hoopt te winnen. Dit zijn de Hugo Awards, de Locus Awards, de World Fantasy Awards en de Nebula Awards. Daarnaast bestaan er nog vele kleine prijsuitreikingen. Hoewel deze prijzen niet gericht zijn op het specifiek belonen van literaire fantasy, lijkt het in de praktijk hier wel op neer te komen. Sterker nog, voor de tegenstanders van de ‘Grote Tweedeling is dit het grote kritiekpunt op de uitreiking van deze prijzen, wat zelfs resulteerde in het ontstaan van de Sad en Rabid Puppy campagnes tegen de Hugo Awards.

De meeste prijzen worden uitgereikt door een speciaal daarvoor aangestelde jury. Algemeen wordt

²²⁹ ‘Ben’ 2009.

²³⁰ ‘Mariakozhuhar’ 2013.

²³¹ Ibid.

²³² Verdaasdonk 2008: 128.

aangenomen dat de jury van een literaire prijs een winnaar kiest op basis van bepaalde intrinsieke kwaliteiten van diens werk. Die eigenschappen zouden de kwaliteiten van dat werk uitmaken. Volgens literatuurwetenschapper Hugo Verdaasdonk is de keuze van de jury echter niet gebaseerd op intrinsieke kwaliteiten, omdat het nog steeds geheel onduidelijk is welke eigenschappen een tekst al dan niet tot literatuur maken of bepalend zijn voor diens artistieke kwaliteiten.²³³ Verdaasdonk zegt dat ‘leesinformatie’, dat wil zeggen de informatie die men krijgt over een tekst door die te lezen, wel degelijk van belang is, maar minder belangrijk wordt naarmate de keuzes die de jury gaat maken beperkter worden en meer consensus vereist.²³⁴ Uiteindelijk hangt de toekenning van een grote prijs aan een auteur volgens Verdaasdonk voornamelijk af in hoeverre die auteur gelijkenissen vertoont met eerdere winnaars.²³⁵

Binnen de grote fantasyprizen blijkt er echter geen consensus te bestaan over de invulling van de jury: Zowel de Hugo als de Locus Awards worden niet uitgereikt door een speciaal geselecteerde jury, maar door lezers die zich in kunnen schrijven. In principe kan iedereen dus deel uitmaken van de jury. De World Fantasy Awards worden echter wel gekozen door een vakkundige jury, bestaande uit aanwezigen van de World Fantasy Convention en een aantal auteurs. Ook de Nebula Awards heeft een jury die bestaat uit mensen uit het vak, in dit geval leden van Science Fiction and Fantasy Writers of America. Hoewel er dus een verschil bestaat tussen de manier waarop de winnaars gekozen worden (door een speciaal aangestelde jury of door fans), wordt er nog steeds algemeen aangenomen dat dit op basis van intrinsieke kwaliteiten gebeurt. Maar welke kwaliteiten dit zijn, is nergens te vinden.

Juist het gemis van een duidelijk overzicht van kwaliteiten maakt dat een groep mensen, veelal aangesloten bij de Sad of Rabid Puppies, zich keren tegen literaire instituties als de Hugo’s en de Nebula’s. Deze groep is van mening dat de Hugo Awards gedomineerd worden door mensen die meer geïnteresseerd zijn in politieke correctheid dan in een goed verhaal, en proberen zodoende het gezag van de Hugo’s te ondermijnen door op boeken te stemmen die in hun ogen “visceral, gut-level, swashbuckling fun” zijn.²³⁶ Hierover in de casus meer. Onder deze mensen zijn de Dragon Awards in opkomst, die uitgereikt worden tijdens Dragon Con in de Verenigde Staten. Op de extreemrechtse site Breitbart schreef een commentator: “The Hugos can be replaced with something that’s actually dedicated to quality and imaginative writing instead of virtue signalling and buttkissing of minority extremists.”²³⁷ Een ander suggereert daarop dat Dragon Con deze rol gaat innemen. De organisatie van de Dragon Awards zegt in een persbericht dat de awards zijn ontworpen om een “true reflection of the works that are genuinely most beloved by the core audience” te zijn, en dat ze zich niet richten op de binnenste literaire cirkels van de Hugo’s en de Nebula’s.²³⁸

Binnen het veld van de fantasyprizen is dus een strijd gaande tussen enerzijds de fans als nieuwkomers en anderzijds de (jury’s van) literaire instituties als machthebbers. Het is een strijd om criteria: wat is ‘goede’ fantasy? De instituties zien goede fantasy veelal als inclusief en literair, terwijl de groep nieuwkomers juist vindt dat goede fantasy een fantasierijk verhaal moet vertellen dat gewoonweg ‘leuk’ is om te lezen. De inzet

²³³ Ibid: 126.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid: 125.

²³⁶ Torgersen 2015.

²³⁷ ‘LinKurosawa’ 2016.

²³⁸ ‘admin’ 2016.

van deze strijd is groot: uiteindelijk draait het om welke criteria worden gehandhaafd betreffende het benoemen van goede fantasy. Maar ook hier is het duidelijk dat beide partijen het erover eens zijn dat deze strijd de moeite van het bevechten waard is. De casus aan het einde van deze scriptie zal dieper ingaan over de strijd tussen de Puppies en de gevestigde orde.

Een derde inzet in de strijd rondom criteria in het fantasyveld is de rol van gender binnen dit veld. Deze rol is terug te leiden naar het hoog-laag debat en de uitsluiting van vrouwen binnen de hoge cultuur. Net zoals ten tijde van de hoge cultuur van de negentiende eeuw was fantasy lange tijd het domein van mannelijke auteurs, die schreven over gespierde helden en schaars geklede heldinnen. Hoewel de rol van gender in het genre al jaren ter discussie staat, is het debat in de laatste jaren weer opengebroken, mede door de Sad en Rabid Puppies campagnes en de opkomst van nieuwe vrouwelijke auteurs. Wat de nieuwkomers binnen deze strijd willen bereiken is het opheffen van de rangorde tussen mannelijke en vrouwelijke auteurs, maar nog meer van de rangorde tussen mannelijke en vrouwelijke personages. Door vrouwelijke personages te laten zien die sterk, gecompliceerd en menselijk zijn, geschreven door vrouwen voor vrouwen (maar ook door en voor mannen), wordt uiting gegeven aan het feit dat vrouwen ondertussen op gelijke voet (zouden moeten) staan met mannen. Ook hier gaat het om de symbolische waarde die vrouwelijke auteurs en personages bezitten in het fantasyveld: hun status is nog steeds lager dan die van mannen, maar zou gelijkwaardig moeten zijn.

Auteur Garrett Robinson schreef in 2016: “the fantasy genre hates women.”²³⁹ Hij baseerde zich op de grote fantasyteksten als *The Lord of the Rings*, *The Wheel of Time*, *The Sword of Truth* en *The Kingkiller Chronicles*, die allemaal weinig vrouwelijke personages bevatten en de vrouwen die erin voorkomen vanuit een mannelijke blik bekijken. Deze vrouwen hebben weinig tekst of eigen verlangens, en voldoen vooral aan mannelijke fantasieën door middel van de kleding die ze dragen (leren pakjes in Terry Goodkinds *The Sword of Truth*), hun verliefdheid op de hoofdpersoon (minstens drie vrouwelijke personages in Robert Jordans *The Wheel of Time* zijn verliefd op Rand al'Thor) of hun afhankelijkheid (Denna uit *The Kingkiller Chronicles* van Patrick Rothfuss wordt mishandeld door haar patroon maar blijft naar hem terugkeren).²⁴⁰ Geen van deze vrouwen hebben veel eigen wilskracht of zeggenschap en dat past niet meer in het huidige fantasyveld, aldus Robinson.²⁴¹

Het argument dat vaak gebezigd wordt door conservatieven binnen het fantasyveld betreffende de ondergeschikte rol van vrouwen is dat vrouwen in onze eigen, patriarchale, geschiedenis ook niet als gelijkwaardig werden gezien door mannen. In haar essay ‘Writing Women Characters Into Epic Fantasy Without Quotas’ combineerde auteur Kate Elliott meerdere onderzoeken om aan te tonen dat deze opvatting niet geheel correct is, en dat vrouwen in alle perioden in de wereldgeschiedenis belangrijke rollen hebben gespeeld.²⁴² Daarnaast, zo schrijven zowel Robinson als Elliott, is het belangrijkste kenmerk van fantasy dat het een fantasie is, en dat binnen de vrijwel niet bestaande grenzen van dit genre alles mogelijk is. Dus ook vrouwen in machtsposities of met een breed scala aan emoties.

²³⁹ Robinson 2016.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Elliott 2016.

Wanneer vrouwen voorkomen in fantasy hebben ze dus vaak een ondergeschikte status. Nog steeds moeten meisjes en vrouwen volgens literatuurdocent Pat Heine “often [...] battle messages that tell them they are second best, or victims, or human beings measured by the beauty of their bodies and the pliability of their minds.”²⁴³ Nog steeds zijn er auteurs die nauwelijks vrouwen laten voorkomen in hun boeken, of die vrouwen achterstellen aan mannen. De nieuwkomers in het fantasyveld komen hiertegen in opstand en stellen nieuwe criteria voor. Niet langer moeten vrouwelijke personages bedeesd, afhankelijk en aantrekkelijk zijn, maar gecompliceerd, menselijk en verschillend van elkaar. Auteur N.K. Jemisin verwoordde het als volgt:

“Writers need to craft female characters who range across the full spectrum of women’s roles and behavior – and we need to find a way to depict the strength within these women regardless of how ‘feminine’ they are, or aren’t, on the surface. By the same token, readers need to stop embracing only superficial examples of strength in women. We need more than ice queens, or femme fatales, or feisty gun-toting redheads juggling harems of men, or mighty-thewed chainmail bra-wearing Conanettes. We also need librarians and nurses – or loremistresses and doulas, if you prefer. And women who are surviving abusive relationships, and women who can’t have children or don’t want any and aren’t defined by either, and mothers who aren’t perfect. [...] I want to see female characters who are judged strong based on their choices, their determination, and their refusal to be limited by what others think – not what they look like or do for a living/hobby.”²⁴⁴

En Garrett Robinson schreef:

“Let [women] have flaws – terrible ones. Let them have fears. Let them be cowardly. Let them be strong, some on the inside, some on the outside. Let them be queens and warriors and barkeeps and merchants and sailors. Let them be people.”

Niet alleen auteurs roepen op tot meer ontwikkelde vrouwelijke personages. In 2014 ontstond de campagne ‘We Need Diverse Books’, die een hashtag introduceerde op Twitter onder dezelfde naam. Het doel van de campagne was om de behoefte aan meer diversiteit en representatie voor personages met een andere afkomst in kinderliteratuur aan te pakken. De campagne sloeg over naar andere genres en bestaat sindsdien onder andere uit het verzamelen en aanraden van boeken met minderheidspersonages. Ook hier gaat het om het onderscheid tussen mannen en vrouwen onderuit te halen en de waardeoordelen die hieraan bevestigd worden van tafel te vegen.

Verbonden aan de missie van deze nieuwkomers zijn ook de pogingen om meer mensen van kleur te representeren in het fantasyveld, net als mensen met een andere seksuele geaardheid. In 2009 ontstond online een gesprek tussen auteurs en fans over afkomst in relatie tot science fiction en fantasy. Dit maandenlange gesprek werd later ‘RaceFail’ genoemd, omdat het de verhoudingen in deze genres tegenover mensen en

²⁴³ Heine, Inkster, Kazemek, Williams, Raschke en Stevens 1999: 427.

²⁴⁴ Jemisin 2013.

personages met een andere etniciteit (dan westers) duidelijk weergaf. Er bleek veel racisme binnen het genre plaats te vinden, en veel auteurs hielden elkaar een hand boven het hoofd wanneer zij weigerden dit aan de kaak te stellen. Veel mensen hebben deze ophef uiteindelijk als iets positiefs ervaren, omdat het fantasy- en science fictionveld werd opengebrouwen door aan te tonen hoeveel racisme er onderhuids ronddwaalde.²⁴⁵ RaceFail is dan ook een duidelijk voorbeeld van nieuwkomers die in staat waren de status quo te doorbreken.

Alle nieuwkomers in het fantasyveld die opkomen voor gelijkheid voor personages van het andere geslacht, een andere afkomst of een andere seksuele voorkeur, roepen op voor een nieuwe set van criteria binnen het fantasyveld. Het gaat hierbij niet over een rangorde tussen hoge en lage literatuur, maar over gelijkwaardigheid tussen personages en de symbolische waarde die aan hen gehecht wordt. Door een hogere status toe te kennen aan voorheen ondergeschikte personages – waarbij deze niet hoger wordt dan mannelijke, blanke of heteroseksuele personages maar gelijk aan – stijgt hun prestige en symbolisch kapitaal. Zodoende worden de waardeverschillen tussen boeken die door vrouwen of andere minderheden geschreven zijn en boeken die door (westerse) mannen geschreven zijn weggevaagd, evenals de rangorde tussen boeken over vrouwen en over mannen. De gewenste uitkomst is dan ook dat het symbolische en zelfs economische kapitaal van al deze huidige minderheden zal groeien en de rangorde tussen man en vrouw, blank en gekleurd, heteroseksueel en anders georiënteerd, zal verdwijnen. Zoals N.K. Jemisin zei:

“I have no particular interest in maintaining the status quo. Why would I? The status quo is harmful, the status quo is significantly racist and sexist and a whole bunch of other things that I think need to change.”²⁴⁶

4.2.3 Lijstjes

Auteurs en fans gebruiken ook lijsten om de waardeverschillen binnen het fantasyveld te doorbreken. Zo proberen ze de afstand tussen fantasyfans en niet-fans te overbruggen door te wijzen op de overeenkomsten tussen fantasy en andere genres, en zodoende de oordelen over het genre te overstijgen. Er bestaan over het genre immers nog steeds veel vooroordelen: het zou pure escapisme zijn, ongeloofwaardig en onecht, en bij voorbaat weigeren veel mensen het te lezen omdat het ‘niet hun genre’ zou zijn. Auteurs en fans spelen hierop in door lijstjes te maken met fantasyboeken voor niet-fantasylezers.

Het concept van fantasyboeken voor niet-fantasylezers vindt zijn oorsprong in de uitgeverij. Het is een marketingstrategie om mensen die zelden fantasy lezen, toch geïnteresseerd te maken in boeken met draken of magie. George R.R. Martins Amerikaanse uitgeverij promootte diens *A Song of Ice and Fire* dus als fantasy voor niet-fantasylezers om, in de woorden van auteur Lisa Tuttle: “those who imagined fantasy was twee escapism involving fairies” aan te spreken.²⁴⁷ Dit kan ook negatief uitpakken: sommige fantasyfans vinden het

²⁴⁵ Jemisin 2010.

²⁴⁶ Berlatsky 2015.

²⁴⁷ Tuttle 2013.

maar niets als een boek leest als fantasy voor mensen die nooit fantasy lezen.²⁴⁸ Tuttle creëerde een lijst voor mensen die denken niet van fantasy te houden: boeken zonder draken of vampiers, maar vol magie. Ze schrijft over *Jonathan Strange & Mr Norrell* van Susanna Clarke het volgende: “this is a deeply strange and satisfying creation, elegantly written, an alternative history filled with treasures and reflections of other works of literature and historical events, real and imagined”, en over *The City & the City* van China Miéville: “Is this a detective story, a work of science fiction, a philosophical puzzle or a Kafkaesque work of magical realism? It's all those things, and a fantastically enjoyable, thought-provoking read.” Met deze lijst probeerde ze het fantasygenre open te stellen voor mensen die denken niet van dit genre te houden.

Ook lezers zijn op zoek naar het type boek dat de grenzen van fantasy schijnbaar overschrijdt. Op fora zijn meerdere topics te vinden waarin gezocht wordt naar fantasyboeken voor niet-fantasylezers. Zo roept ‘ShermanJoe2’ zijn forumgenoten op om met suggesties te komen voor mensen zoals hem, nadat het hem niet gelukt was om door George R.R. Martins *A Game of Thrones* (1996) te komen.²⁴⁹ ‘Jon Snow’ zocht op het forum Best Fantasy Books naar fantasy voor niet-fantasylezers en niet-lezers,²⁵⁰ en auteur Alessandra Clarke stelde een lijst samen met fantasyboeken die haar voornamelijk chicklit-lezende moeder wél leuk vond.²⁵¹ Titels die regelmatig terugkeerden op deze lijsten waren onder meer *Harry Potter*, de *Mistborn* serie van Brandon Sanderson, *The Dresden Files* van Jim Butcher, Susanna Clarke’s *Jonathan Strange & Mr Norrell*, *The Kingkiller Chronicles* van Patrick Rothfuss en *A Song of Ice and Fire* van George R.R. Martin.

Wat opvalt bij deze lijstjes is dat ook hier niet wordt gerept over hogere of lagere fantasy. De fans zoeken op de criteria die in de vorige subparagraaf besproken werd, en het gaat hen om boeken die leuk, leesbaar en toegankelijk zijn. Formeel symbolisch kapitaal is voor hen dus ook niet belang: ze doen afstand van rangordes met hun prestige en status en doen zelfs hen best om hun favoriete boeken door te laten breken naar de wereld buiten het fantasyveld. Ze proberen zo dus hun specifieke kapitaal ook buiten de grenzen van het fantasyveld te laten gelden, en buitenstaanders te verwelkomen in hun veld.

4.2.4 Nieuwkomers versus de status quo

Bovenstaande voorbeelden laten zien dat er mensen zijn die – al dan niet bewust – afstand doen van waardeverschillen binnen het fantasyveld. Deze fans, auteurs en instituties zijn nieuwkomers in de strijd om het fantasyveld in de zin dat ze een andere blik werpen op het fantasygenre en deze open willen stellen voor buitenstaanders. Niet om hen te overtuigen van de superioriteit van het genre of om hen te wijzen op de ‘hoge’ fantasy, maar door hen gewoonweg goede tips te geven waarmee nieuwe lezers hun eerste stappen kunnen zetten in het fantasygenre.

De nieuwkomers proberen de macht van de heersende groep te verbreken door te stellen dat binnen het fantasyveld geen onderscheid hoeft te zijn tussen hoge en lage fantasy, enkel tussen goede en slechte.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ ‘ShermanJoe2’ 2011.

²⁵⁰ ‘Jon Snow’ 2015.

²⁵¹ Clarke 2016.

Daarmee dwingen ze de heersende machten tot een defensief vertoog van de orthodoxie, het rechtzinnige en conservatieve denken dat is gericht op het in stand houden van de status quo.²⁵² Men zou dus kunnen zeggen dat deze groep de avant-garde is van het fantasyveld, omdat ze zich afzetten tegen de officiële culturele hiërarchie en het belang dat wordt gehecht aan commercieel succes.

De nieuwkomers binnen het fantasyveld willen door middel van hun nieuwe labels, criteria en lijstjes het in eerdere conflicten vergaarde specifieke en symbolische kapitaal herverdelen en zodoende richting geven aan toekomstige strategieën. Welke manieren ze echter ook gebruiken, vast staat dat deze groep niet handelt vanuit een inherente behoefte om te vechten, maar juist vanuit hun geloof in de waarde van de inzet. Hoewel deze groep lijnrecht tegenover de gevestigde orde kan staan, zijn beide groepen het erover eens dat de inzet – het bestaan van het fantasygenre – de moeite van het bevechten waard is. De nieuwkomers beroepen zich slechts op de subversieve ketterij om terug te keren naar de bron, oorsprong of waarheid van het spel, en roepen op tot vernieuwing in plaats van stilstand of zelfs verloedering van hun geliefde fantasyveld.

4.3 Machthebbers in het fantasyveld

Deze paragraaf behandelt de groep die de huidige rangorde in stand wil houden en zodoende als het ware de machthebbers binnen het fantasyveld zijn. Zij vinden dat er een duidelijk onderscheid bestaat tussen fantasy en andere genres, maar willen ook binnen het fantasyveld dit onderscheid in stand houden. Hoe deze verschillende actoren proberen de macht te behouden laat deze paragraaf zien. Ook hier benoemt het de fans, auteurs en literaire instituties, en gaat het uit van lijstjes, criteria en labels waarmee de macht in handen wordt gehouden.

4.3.1 Labels

Zoals uit hoofdstuk 1 bleek doen uitgeverijen dienst als poortwachter, waarmee ze een sleutelrol hebben in de selectie van auteurs en teksten. Ze bepalen dus de toegang tot het literaire veld. Daarnaast zijn ze smaakmakers, die nieuwe subgenres, auteurs of stijlen kunnen creëren. Welke rol ze ook spelen, ze zijn grote machthebbers binnen het literaire en fantasyveld, die voor een groot deel bepalen waar auteurs en boeken terechtkomen. En manier waarop ze dat doen is het labelen van titels.

Uitgeverijen brengen regelmatig titels op de markt als zijnde ‘literaire fantasy’. Margaret Atwood, Neil Gaiman, Kazuo Ishiguro en Susanna Clarke zijn allemaal auteurs wier nieuwe titels in het buitenland standaard verschijnen met dit label, en zelfs in Nederland wordt deze term gangbaar. Zo verschenen de *Verborgene universiteit*-boeken van de Nederlandse Nathalie Koch bij Uitgeverij Querido als ‘literaire fantasy’.²⁵³ Een

²⁵² Bourdieu 1989: 173.

²⁵³ Verburg 2015: 39.

definitie geeft Querido niet; de term impliceert slechts dat het gaat om betere boeken dan ‘gewone’ fantasy.²⁵⁴

Met hun marketingstrategieën proberen uitgeverijen boeken zodanig in de markt te zetten dat het voor lezers duidelijk is wat voor type boek het is, en omdat ze er belang bij hebben dat kopers makkelijk meer van hetzelfde kunnen vinden.²⁵⁵ Genres en labels zorgen zodoende voor overzicht en herkenbaarheid op de boekenmarkt. Het toebedelen van genres gaat met grote zorg. Sommige genres worden immers gemeden door lezers en pers, en ook als een boek voor meerdere genres in aanmerking komt kan het lezers mislopen of recensenten afschrikken. Wat heden ten dage dan ook steeds vaker gebeurt is een fantasytitel algemener positioneren, dus bijvoorbeeld met de NUR-code 301 of 302 (literaire roman of vertaalde literaire roman). Het wordt dan als het ware ‘stiekeme’ fantasy.²⁵⁶ Marketingtechnische en pragmatische redenen spelen dan een grote rol. Zo blijkt de Nederlandse vertaling van Neil Gaimans *The Ocean at the End of the Lane* (2013) als ‘stiekeme’ fantasy gepositioneerd te zijn om twee redenen. Allereerst omdat de auteur in Engeland en Amerika ook een mainstream positionering heeft, waarmee hij een groter lezerspubliek heeft weten te bereiken. Anderzijds wilde zijn Nederlandse uitgeverij Boekerij groots inzetten op de inkoop bij de boekhandel en de perceptie bij de pers. Uitgever Rienk Tychon: “Onze insteek was niet ‘wat is het beste labeltje’, maar ‘hoe verkopen we zo veel mogelijk boeken’.”²⁵⁷ In andere gevallen kan het literaire gehalte van een titel zwaarder wegen dan het fantasygehalte, of kan een boek bedoeld zijn voor een bredere doelgroep dan alleen fantasyliefhebbers.

Uitgeverijen kunnen ook nieuwe labels bedenken. Zoals hoofdstuk 1 liet zien, zijn hier verschillende redenen voor. Allereerst kunnen nieuwe (sub)genres een reactie zijn op daadwerkelijke stilistische evoluties. Ook kunnen ze ontstaan uit onvrede over de status quo, of door middel van nieuwe creatieve inzichten. Daarnaast kan een nieuw (sub)genre een marketing gimmick van een uitgeverij zijn, om een nieuwe hype te creëren.²⁵⁸ Wat het introduceren van nieuwe labels en/of (sub)genres echter ook doet, is het creëren van gespecialiseerde kennis en een grote hoeveelheid cultureel kapitaal, die beiden nodig zijn om de fantasygemeenschap binnen te komen. Concreet gezegd is gespecialiseerde kennis een manier om duidelijke grenzen te handhaven die de relaties definiëren tussen hen die in het veld zitten, en hen die daarbuiten vallen.²⁵⁹

Uitgeverijen kunnen nieuwe labels verzinnen omdat er een collectief geloof is in de macht van uitgeverijen en het bestaan van literatuur op zich. Door dit geloof kunnen ze symbolisch kapitaal vergaren en daarmee culturele producten als dusdanig legitimeren. Zonder uitgeverij is een manuscript immers slechts een stapel beschreven papier, maar bijvoorbeeld door een zorgvuldig opgebouwde reputatie kan de naam van een uitgeverij als synoniem voor kwaliteit worden beschouwd.²⁶⁰ Daarmee verwerft de uitgeverij dus het recht om smaak te maken en nieuwe labels te creëren.

Binnen de strijd die gaande is in het fantasyveld gelden de uitgeverijen als opperste machthebbers, omdat zij het zijn die de toegang tot het veld bepalen. Machthebbers proberen, aldus Bourdieu, hun monopolie

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid: 35.

²⁵⁸ McLeod 2001: 66-67.

²⁵⁹ Ibid: 72.

²⁶⁰ Bourdieu 1980: 262-263.

te verdedigen en concurrentie buiten te sluiten en zodoende het specifieke en symbolische kapitaal dat ze hebben vergaard te behouden. Door te bepalen welk label een titel krijgt, bepalen ze welke symbolische waarde het krijgt en zodoende welk specifiek en cultureel kapitaal het kan accumuleren. Door middel van een label kan een uitgeverij het zeer specifiek categoriseren: het label ‘literaire fantasy’ staat immers hoger in de fantasyrangorde dan ‘paranormale fantasy’. Door middel van labels kunnen uitgeverijen dus bepalen welke positie een boek en diens auteur in zal nemen in het fantasyveld en welke waarde en kapitaal het zal vergaren.

Niet alleen uitgeverijen bedenken nieuwe labels. Zij baseren zich voornamelijk op wat de auteur schrijft; een uitgeverij zal een boek immers niet ‘literaire fantasy’ noemen als het dat overduidelijk niet is. Dat zou de geloofwaardigheid van de uitgeverij tenietdoen. Doordat binnen het fantasygenre alles mogelijk is, gebeurt het regelmatig dat een auteur een nieuwe richting inslaat en zodoende een nieuw subgenre ‘ontdekt’. Zo creëerde auteur Kim Liu het subgenre ‘silkpunk’ vanuit de wens lezers China met een frisse blik te laten bekijken,²⁶¹ en was Kaja Foglio de eerste die de term ‘gaslamp fantasy’ gebruikte, om haar comic *Girl Genius* te beschrijven.²⁶² Doordat (sommige) auteurs zich in de media uitlaten over hun reden om een nieuw subgenre te creëren, en zodoende inzicht geven over en waarde toekennen aan ‘hun’ subgenre en boek, kan er bij de lezer een diepere waardering bij de lezer ontstaan over het boek en de auteur. Zodoende kan de symbolische en culturele waarde van het boek dus groeien en neemt de auteur een positie in binnen de rangorde die heerst in het fantasyveld.

4.3.2 Criteria

Een onderdeel van het behouden van de macht binnen het fantasyveld en de waardeverschillen binnen dit veld is het continu wijzen op het bestaan van deze verschillen. In hoofdstuk 1 werd de ‘Grote Tweedeling’ genoemd, het verschil tussen hoge en lage literatuur. Literaire instituties, auteurs en fans gebruiken criteria om deze rangorde te duiden. De criteria voor hoge literatuur blijken niet officieel vastgelegd te zijn door literaire instituties, maar lezers blijken hier wel inzicht in te kunnen geven.

In 2013 werd in Nederland het *Nationale Lezersonderzoek* gehouden, dat onderdeel was van het project *The Riddle of Literary Quality* (2012-2016), opgezet door het Huygens Instituut. Dit project probeerde de aanname te testen dat literatuur een subjectieve ervaring is, met als uiteindelijke doel tekstuele criteria vast te stellen die een rol spelen in de communicatie tussen lezer en critici en zodoende vast te stellen welke eigenschappen een roman moet bezitten om literair te worden gevonden.²⁶³ Tijdens het Nationale Lezersonderzoek werd lezers gevraagd verschillende boeken te scoren op literariteit en op algemene waardering, en werd ze gevraagd hun score voor een bepaalde titel te motiveren. Sterre Houweling verzamelde in haar masterscriptie *Te literair?* de uitkomsten van het onderzoek.

Voor de lezers die een boek hoge literatuur vonden, was het taalgebruik vaak doorslaggevend.

²⁶¹ Weber 2015.

²⁶² Anoniem.

²⁶³ Houweling 2017: 8.

Respondenten gaven aan dat deze boeken een “mooi beeldend woordgebruik”, “grote woordenschat” en “gelaagde schrijfstijl” bevatten.²⁶⁴ Taalgebruik werd door hen dus gezien als een zeer belangrijke literaire eigenschap: “zeer poëtische schrijfstijl”, “heel beeldend en rijk taalgebruik”, “fijnzinnige beeldrijke taal op de grens van proza en poëzie”, “dichterlijke zinnen zo nu en dan”.²⁶⁵ Taal kan zelfs de hoofdrol spelen in literaire boeken: “[met taal die] de aandacht op zichzelf vestigt”: “veel nadruk op taal”, “superieure schrijfstijl”, “verhaal [...] is ondergeschikt aan de fijnzinnige, beeldrijke taal”.²⁶⁶

Veel literaire boeken hebben volgens de respondenten een filosofische inslag, waarmee de lezer wordt uitgedaagd dieper na te denken over bepaalde onderwerpen: “[de auteur] vindt lezen een werkwoord in letterlijke en figuurlijke zin”, “fantasie aan het werk gezet”, “diepere lagen. Dwingt je om opnieuw na te denken”, “filosofisch en verheffend!”.²⁶⁷ Ook slagen auteurs erin “persoonlijke ervaringen te binden aan universele”, waardoor iedereen zich kan inleven in een voor velen bijvoorbeeld “onbekende oorlog en onbekend tijdperk”.²⁶⁸ Eruditie en de mogelijkheid nieuwe dingen op te steken is ook een kwaliteit die lezers als uitermate literair beschouwen: “De schrijver vertelt me op een intelligente manier iets dat ik nog niet weet”, “een enorme schat aan historische informatie”, “literaire verwijzingen”, de “hersens worden aan het werk gezet” en “je moet als lezer alert blijven”.²⁶⁹

Maar dat ze iets als literatuur beschouwen betekent volgens de respondenten niet automatisch dat het dan ook een goed boek is: ze onderkennen dat deze boeken een goede en intelligente stijl hebben, maar vonden bepaalde boeken bijvoorbeeld “een worsteling om door te komen”.²⁷⁰ Ze vonden het onderwerp en taalgebruik “niet altijd even toegankelijk” en de boeken “lezen niet louter ter ontspanning” en waren bij tijd en wijle “taai”.²⁷¹ Over het beeldend taalgebruik in een titel werd zelfs geschreven: “Overigens vond ik het boek in dat opzicht ‘over the top’ en naar mijn smaak veel te ‘barok’. Maar het is zeker literair.”²⁷²

In grote lijnen komt het er dus op neer dat er een aantal kenmerken zijn waaraan literaire boeken volgens de respondenten moeten voldoen. De stijl van het boek moet origineel en mooi zijn, en anders dan men in het dagelijks leven gebruikt. Een literair boek zet lezers aan het denken, behandelt thema’s die niet voor de hand liggen en heeft een diepere betekenis. Ook eruditie is een teken van literariteit, en vooral literaire verwijzingen omdat ze een “mate van literaire ontwikkeldheid veronderstellen bij de lezer”.²⁷³

Zoals bleek uit het eerste hoofdstuk staat de Grote Tweedeling tussen hoge en lage literatuur binnen het literaire veld al jarenlang ter discussie, en is uit onderzoek gebleken dat de meeste lezers niet veel waarde hechten aan deze tweedeling. Toch blijkt tegelijkertijd dat er veel lezers zijn die zich wel degelijk bewust zijn van dit onderscheid, en zodoende doelgericht zoeken naar fantasyboeken die hoog dan wel laag zouden zijn. Hierbij

²⁶⁴ Ibid: 33.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Ibid: 34.

²⁶⁷ Ibid: 33.

²⁶⁸ Ibid: 34.

²⁶⁹ Ibid: 33 & 34.

²⁷⁰ Ibid: 34.

²⁷¹ Ibid: 35.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid: 34.

moet aangetekend worden dat de termen 'hoge fantasy' en 'lage fantasy' twee betekenissen hebben: allereerst kan hoge fantasy het soort fantasy betekenen dat zich bezighoudt met de activiteiten van helden en zich niet afspeelt in onze wereld, terwijl in lage fantasy daarentegen magische elementen een rol spelen in de gewone wereld. Ten tweede wordt hoge of *highbrow* fantasy de laatste jaren steeds vaker gezien als literairder dan en superieur aan lage of *lowbrow* fantasy, die dus lager op de fantasyrangorde staat. Op het internet zijn meerdere topics op fora te vinden waarin mensen specifiek op zoek zijn naar highbrow of literaire fantasy. Ze stellen vragen als: "What are the best highbrow fantasy series?" en "Is there any good literary fantasy out there?" Vaak heeft deze zoektocht te maken met de behoefte van de lezer om zijn of haar horizon te verbreden, of om boeken te lezen die meer literaire kwaliteiten bezitten dan een typisch fantasyboek. Opvallend is dat de criteria van fantasylezers voor literaire fantasy veelal overeenkomen met die van literatuurlezers. Zo zegt 'phedra n delaun' op het forum SFFWorld: "Show me authors whose works enjoin more originality, as well as a dedication to well wrought language and narration that seems so much rarer today." 'Dystran Hart' reageert vervolgens met de opmerking "I took your meaning 'highbrow' to mean intelligent, deeper delving, more complex fantasy with perhaps great build up of characters and locations." Maar highbrow fantasy kan ook vooral betekenen dat het vol staat met "fancy big words", aldus 'ChrisW.'²⁷⁴

Op Goodreads staan twee lijsten met literaire of highbrow fantasyboeken. De eerste vindt highbrow fantasy: "fantasy books that explore philosophical or creative themes that transcend basic storytelling and push the boundaries of what is considered 'fantasy'."²⁷⁵ De maker van de lijst met literaire fantasy vindt dat daar alleen boeken op mogen staan die "are beautifully written, deeply envisaged, and great all around works of literature in the fantasy genre."²⁷⁶ Op het forum Reddit Fantasy vroeg 'Javis_' hulp in zijn zoektocht naar goede literaire fantasy, waarop hij vervolgens veel aanbevelingen kreeg. Daarop specificerde hij waar hij naar op zoek was: "I'd also love to see books where the actual structure of the book was played with as part of the storytelling, where the reading of the book itself is a part of some meta-narrative. Fantasy where the emphasis is not necessarily plot, character or worldbuilding but on the experience of reading the novel (or short story) in the first place."²⁷⁷

Fantasylezers gebruiken dus veelal dezelfde criteria als literatuurlezers om te benadrukken wat een (fantasy)boek literatuur maakt. Zo is taalgebruik bij beide groepen een belangrijk criterium: de fantasyfans benoemen "well wrought language", "fancy big words", "beautifully written", net zoals de literatuurlezer "fijnzinnige, beeldrijke taal", "grote woordenschat" en een "superieure schrijfstijl" belangrijk vinden. Ook de fantasyfans vinden dat literaire fantasy hen aan het denken moet zetten: "intelligent, deeper delving, more complex fantasy", lezers willen boeken die "explore philosophical or creative themes that transcend basic storytelling and push the boundaries of what is considered 'fantasy'". Eruditie wordt door de fantasylezers niet zozeer benoemd, maar één fan is wel op zoek naar boeken "where the reading of the book itself is a part of some meta-narrative". Literaire verwijzingen zijn schijnbaar geen noodzaak voor fantasyfans, hoewel veel

²⁷⁴ 'phedra n delaun' 2003.

²⁷⁵ Anoniem.

²⁷⁶ Anoniem.

²⁷⁷ 'Javis_'.

fantasyauteurs deze wel toevoegen in hun werken en daar vaak lof voor ontvangen.²⁷⁸

Het gebruik van termen die uit het domein van de literaire kritiek en de letterkundige studie komen is niet nieuw. John Fiske observeerde in 1992 al dat fans zich beroepen op “official cultural criteria such as ‘complexity’ or ‘subtlety’”, waarmee ze hun fanobjecten een aura van hoge cultuur gaven. Ook vergeleken ze continu hun eigen objecten met die van de legitieme cultuur, om daarmee aan te geven dat hun objecten niet onderdeden voor die van de officiële cultuur.²⁷⁹ Er zijn zelfs lezers die weigeren zichzelf ‘fan’ te noemen en liever kiezen voor termen als ‘bewonderaar’, ‘connaisseur’ of ‘aficionado’.²⁸⁰ Maar hoewel er een grote groep is die zegt dat fantasy niet ‘literair’ moet zijn maar slechts ‘goed’, blijkt dat dus dat veel lezers zich nog steeds willen meten met literatuurlezers, en hun favoriete boeken op dezelfde lijn willen stellen als literatuur.

In tegenstelling tot de auteurs en fans in paragraaf 2, die vaststellen wat criteria zijn voor goede fantasyboeken, zijn de lezers die op zoek zijn naar criteria voor literaire fantasy dus al dan niet bewust bezig met het creëren en in stand houden van waardeverschillen. Als zodanig houden ze dus de status quo in stand en werken ze mee met de machthebbers binnen het fantasyveld. De lezers kennen dus symbolisch kapitaal toe aan werken en vinden dat deze niet verandert mag worden, tenzij de toegekende status van een werk verhoogd wordt. Door hun inherente verlangen fantasy op waarde te schatten, blijft de strijd binnen het fantasyveld zich voortzetten.

Auteurs en fans zijn niet de enige die zich met criteria voor goede fantasy bezighouden. Zoals ik in de vorige paragraaf liet zien, is er een conflict gaande tussen instituties als jury’s van fantasy prijzen en nieuwkomers die zich verzetten tegen de criteria die de jury’s handhaven. De nieuwkomers zeggen dat fantasy prijzen heden ten dage steeds ‘literairder’ worden, terwijl het volgens de organisaties zelf gaat om het belonen van uitmuntendheid in het fantasy- en science fictionveld in alle vormen.²⁸¹

Literaire prijzen kennen waarde toe aan de boeken die uitgekozen worden. Niet alleen de winnaar, maar ook de genomineerden op de longlist en shortlist krijgen meer aanzien dan boeken die niet genomineerd worden. Deze boeken zijn immers ‘slechter’ dan de genomineerde boeken. De criteria voor winnaars zijn echter niet aan te wijzen; zoals Verdaasdonk zei is de keuze van de jury niet gebaseerd op inherente kwaliteiten, omdat het nog steeds geheel onduidelijk is welke eigenschappen een tekst al dan niet tot literatuur maken of bepalend zijn voor diens artistieke kwaliteiten.²⁸² De criteria die jury’s gebruiken laat deze scriptie dan ook buiten beschouwing, maar het wil wel de aandacht vestigen op het effect van het al dan niet winnen van een fantasy prijs.

Het winnen van een fantasy prijs (of literaire prijs) levert de auteur zowel symbolisch als economisch kapitaal op. Het is immers de ultieme vorm van erkenning, die uiteindelijk kan leiden tot canonisering of daar zelfs – bij oeuverprijzen – al uitdrukking aan geeft. Door het prijzengeld dat meestal de beloning is, groeit het

²⁷⁸ Een voorbeeld is Paul Trembley, die in *A Heart Full of Ghosts* terugblijkt op de populariteit van het horrorgenre en waarover Barnes and Nobles schreef: “What’s really amazing is how Trembley takes a good hard look at the conventions of Gothic horror itself, and weaves his commentary into the narrative.” Liptak 2016.

²⁷⁹ Fiske 1992: 36.

²⁸⁰ Pearson 2007: 98.

²⁸¹ Hugo Awards.

²⁸² Verdaasdonk 2008: 126.

economisch kapitaal van de auteur. Auteurs die vaak een prijs hebben gewonnen, staan daardoor hoger in de officiële literaire rangorde dan auteurs die nog nooit iets wonnen. Daarbij geldt tevens, hoe recenter de winst, hoe hoger de status. Het publiek gelooft immers dat een auteur die veel aandacht krijgt van de media en officiële instituties en een grote som geld waard is, goed moet zijn. Veel mensen rekenen op de mening en expertise van professionele lezers, zoals jury's of critici, om de boeken die het waard zijn te lezen te selecteren.²⁸³

Jury's van fantasyprizen hebben de macht om bepaalde veranderingen door te voeren in het veld. Zo kunnen ze ervoor kiezen om meer vrouwen, mensen van een bepaalde achtergrond, of seksuele voorkeur te belonen. Hierbij schuilt wel het gevaar dat de jury beticht wordt van politieke correctheid, zoals de Sad en Rabid Puppies op dit moment doen bij de Hugo Awards. De jury houdt er echter altijd rekening mee met dat zij een keuze moeten maken die grote kans heeft op instemming van de buitenwereld – met name de pers, van auteurs en van uitgevers.²⁸⁴ Keuzes die sterk worden aangevochten of hoongelach wekken, schaden immers het gezag van de jury en de prijs.²⁸⁵

De criteria die jury's al dan niet handhaven leiden tot het toekennen van symbolisch, specifiek en economisch kapitaal aan de winnaars van fantasyprizen. Hiermee dragen jury's direct bij aan het in stand houden van waardeverschillen binnen het fantasyveld, omdat ze specifiek aanwijzen welke boeken 'beter' of 'hoger' zijn dan andere. Zodoende ontstaat een rangorde die auteurs uit kan sluiten en anderen kan ophemelen, en kapitaal kan toekennen dan wel weg kan nemen.

Een laatste criterium dat sommige machthebbers in het fantasyveld hanteren is het criterium dat mannen beter zijn dan vrouwen, westers beter is dan allochtoon en heteroseksueel beter dan een andere seksuele geaardheid. Vaak refereren ze hierbij aan onze eigen westerse, patriarchale wereldgeschiedenis, waarbij ze beargumenteren dat in onze eigen geschiedenis vrouwen niet gelijkwaardig waren aan mannen, en ze dat daarom in fantasy ook niet kunnen zijn. George R.R. Martin zei bijvoorbeeld in een interview dat een fantasyboek een zekere mate van realisme moet bevatten, en vrouwen in fantasyboeken die gebaseerd zijn op onze Middeleeuwen daarom ondergeschikt moeten zijn aan mannen.²⁸⁶ Ook andere auteurs gebruiken dit argument, evenals makers van fantasyfilms of -games. Zo zei Alex Hutchinson, creatief directeur van de game *Assassin's Creed III*, in een interview dat de protagonist van de game geen vrouw kon zijn omdat de Amerikaanse Revolutie – waar de game op was gebaseerd – een geschiedenis van mannen was. Mensen zouden het niet geloven dat een vrouwelijke moordenaar tussen mannen zou kunnen lopen.²⁸⁷

In het science fiction- en fantasyveld zelf stellen sommige machthebbers echter ook dat vrouwelijke auteurs niet welkom zijn. Zij worden veelal beschreven als *the old boys club* van auteurs die vasthouden aan standaarden van vorige eeuwen. Zo schreef auteur Ann Aguirre dat bepaalde gerespecteerde SF-auteurs haar op een conventie behandelden als koffiemeisje, haar niet aan het woord wilden laten en weigerden te praten

²⁸³ Demoor, Saeys en Lievens 2008:30.

²⁸⁴ Verdaasdonk 2008: 127.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Hibberd 2015.

²⁸⁷ Totilo 2012.

met vrouwelijke fans.²⁸⁸ Deze auteurs zagen het SFF-veld dus net als in de negentiende eeuw smaakmakers de hoge cultuur zagen: als een domein dat enkel gereserveerd was voor mannen. Toen Aguirre hier een blogpost over schreef, kreeg ze onder meer de reactie: “It’s bitches like you that are ruining SF. Why can’t you leave it to men who know what they’re doing?” In 2015 schreef een recensent zelfs over de bloemlezing *Dark Beyond the Stars*, geschreven en samengesteld door vrouwen:

“[Science fiction] still remains a purely male domain. [...] I applaud the ladies for giving it a try, but I would suggest they forget going any further. Leave the genre to those of us who know how to write scifi, being well versed in its many nuances...”²⁸⁹

Ook onder lezers is de uitsluiting van vrouwen uit het SFF-veld niet ongewoon. Vrouwen schrijven volgens deze mensen (afgaand op hun gebruikersnamen zijn dit veelal mannen) “too much fluff and happiness”, “too shallow” en “all talk and no action”.²⁹⁰ Ook weigeren deze lezers boeken met vrouwelijke hoofdpersonen te lezen, omdat “[they] can’t relate to a girl”.²⁹¹ Auteur E. Catherine Tobler schreef in 2013 een blogpost waarin ze reageerde op het seksisme binnen de SFWA (Science Fiction and Fantasy Writers of America) en haar lidmaatschap opzegde. Vervolgens kreeg ze een storm van kritiek over zich heen, waarbij haar onder meer werd verweten dat ze de organisatie probeerde te veranderen, terwijl zij het was die zich aan de idealen van de SFWA aan diende te passen.²⁹² Voor sommige oudgedienden is het science fiction- en fantasyveld dus nog steeds een mannelijk domein.

Ook racisme en homofobie zijn grote onderdelen van het fantasyveld, met Orson Scott Card, Theodore Beale en Larry Correia als fervente vertegenwoordigers. Deze auteurs, en hun fans, vinden dat de status quo van het fantasyveld behelst dat alleen blanke, westerse, heteroseksuele mannen deel uitmaken van dit veld. Auteurs, fans en zelfs literaire instituties als uitgeverijen – zoals Castalia House, de uitgeverij van Theodore Beale – doen actief hun best om vrouwelijke en donkere auteurs te weren uit het veld en personages te schrijven die voldoen aan hun eigen wereldbeeld. Ook kunnen uitgeverijen donkere personages op omslagen afbeelden als blank, zoals in 2007 gebeurde bij het boek *The Shadow Speaker* van Nnedi Okorafor.²⁹³ De omslag werd pas veranderd nadat Okorafor met behulp van haar agent in opstant kwam.

De casus over de *Sad en Rabid Puppies* zal hierover verder uitweiden. Deze machthebbers neigen dus naar conservatieve strategieën, gericht op het verdedigen van de orthodoxie.²⁹⁴ Zij willen vasthouden aan de status quo – de overheersing van mannen binnen het SFF-veld – en aan het symbolische en culturele kapitaal dat ze in eerdere conflicten vergaard hebben, en weigeren zich open te stellen voor de nieuwkomers met hun subversieve strategieën, die onder meer inhouden dat het veld wordt opengesteld voor allerlei soorten auteurs en personages.

²⁸⁸ Aguirre 2013.

²⁸⁹ Cox 2015.

²⁹⁰ ‘DaniloGallinari’ 2010.

²⁹¹ Ibid.

²⁹² Flood 2013.

²⁹³ Crum 2017.

²⁹⁴ Bourdieu 1989: 173.

4.3.3 Lijstjes

Niet alleen labels en criteria geven uiting aan de manier waarop fantasy gerangschikt wordt door de literaire machthebbers. Op het internet zijn veel lijsten te vinden waarin literaire fantasy gerangschikt wordt. Damien Walter maakte bijvoorbeeld de lijst ‘7 literary sci-fi and fantasy novels you must read’. Hoewel Walter tegen subgenres binnen het sci-fi en fantasyveld en de rangorde die deze subgenres impliceren is, is hij dus wel van mening dat er literaire fantasy bestaat.

Zijn argument is dat auteurs-in-spe goede boeken moeten lezen om goede boeken te kunnen schrijven. Maar wat maakt de titels die hij voor deze lijst heeft uitgekozen nou ‘literairder’ dan andere boeken uit het fantasygenre? Hij verwoordt het als volgt:

“Put simply, they are better. More ambitious, deeper in meaning, both intellectual and poetic. They might be harder work for readers trained to the easily digested conventions of commercial fiction. But if you make the effort to read these books on their own terms, there are incredible feats of imagination to discover in their pages. They feature many of the tropes of genre SF & Fantasy, but in the hands of writers who understand what those fantastic metaphors are really all about. But most of all these are books which reveal something about what it is to be human and living in our strange world. If genre novels create fantasy worlds to escape in to, these books show the fantastic reality of the world we all live in.”²⁹⁵

Walter gebruikt praktisch dezelfde criteria als in de voorgaande subparagraaf beschreven zijn: Ambitieuw, diepgaand, intellectueel, poëtisch zijn allemaal woorden die ook door de literatuurlijfhebbers gebruikt worden. Walter gaat ook in op specifieke titels. Zo schrijft hij over *The Road* (2006) van Cormac McCarthy:

“On one of its many levels of meaning *The Road* is indeed a post-apocalypse novel. On another level it is an allegory for the history of human civilisation, with each stage of human culture represented, from our tribal roots to modern industrial society, exposing our cannibalistic tendency to exploit other human life for our own benefit. And on another level it is a story about fatherhood, and the devastating weight of responsibility all parents feel bringing their children in to a world which is so often brutal and harsh. And on yet another it is an epic poem, as lyrically muscular as Homer and as critical of modern existence as T.S.Eliot.”²⁹⁶

Walter slaat een brug tussen genre en literatuur door te benoemen wat deze boeken, die duidelijk binnen het fantasygenre vallen, eerder overeen hebben met literatuur dan genre, en ook te verantwoorden waarom hij vindt dat ze hoger staan dan de meeste andere boeken binnen fantasy. Hij is niet de enige. Ian Simpson maakte eenzelfde lijst met als titel ‘The Case for Genre Fiction: A Guide to Literary Science Fiction and Fantasy’. Zijn

²⁹⁵ Walter 2012.

²⁹⁶ Ibid.

lijst opent met de vraag: “Is there such a thing as literary science fiction?” Volgens hem betreft literaire science fiction niet zozeer sci-fi die uitzonderlijk goed geschreven is, maar zijn het boeken die geschreven zijn door auteurs die normaal gesproken niet binnen de genreliteratuur schrijven, of is het reguliere science fiction die is opgepikt door een publiek dat zelden genreliteratuur leest.²⁹⁷ Literaire fantasy is volgens hem niet zo gebruikelijk. Walter en Simpson raden een aantal dezelfde titels aan, maar de lijst van Simpson is uitgebreider. Hij gaat echter niet diep in op wat volgens hem nou kenmerken zijn van literaire fantasy: waar Walter zijn criteria duidelijk benoemt blijft Simpson op de vlakte en wordt het niet echt duidelijk wat hij daadwerkelijk bedoelt met ‘literair’.

Andere lijsten met literaire sci-fi en fantasy die online te vinden zijn, zijn de lijst ‘17 of the Most Literary Science Fiction Novels’, waarvan de criteria voor ‘literair’ als volgt zijn:

“We’re talking about ‘serious’ books that are more concerned with having something to say than telling a story. These novels prefer intellectual ideas and the human condition to simple entertainment, although they aren’t mutually exclusive. [...] This list will definitely contain those sci-fi novels that carry on the literary tradition of being completely obtuse, overly metaphorical, and obscenely multi-layered to the point that no one knows what’s going on.”²⁹⁸

Er bestaat zelfs een lijst met de titel ‘Top 10 Literary Steampunk Works’. Dit is echter uiteindelijk meer een lijst met de top tien boeken die fans van het subgenre moeten lezen, en deze boeken worden niet op hun literaire kwaliteiten beoordeeld.

Al deze lijsten spelen in op de inherente behoefte van lezers en auteurs om boeken te rangschikken in een overzicht waarbij een onderscheid gemaakt wordt tussen ‘literaire’ fantasy en ‘gewone’ fantasy. Voor deze lezers en auteurs is het van belang symbolisch kapitaal toe te kennen aan hun favoriete werken en ze te vergelijken met officiële literaire romans. De samenstellers gebruiken ook hier termen die uit het domein van de literaire kritiek en de letterkundige studie komen, en geven hun objecten van bewondering daarmee een aura van hoge cultuur. Door lijsten te maken sluiten de samenstellers bepaalde titels of auteurs buiten en kennen ze extra symbolisch kapitaal toe aan de auteurs en titels die wél op de lijst staan. Lezers van deze lijsten geloven immers in de expertise van de samenstellers en geloven dat auteurs die op dit soort lijsten staan (en zodoende aandacht krijgen) goed zullen zijn. Zodoende zijn ook lijsten een manier om waardeverschillen te creëren binnen het fantasyveld.

²⁹⁷ Simpson 2017.

²⁹⁸ Hope 2013.

4.3.4 De status quo versus de nieuwkomers

Bovenstaande voorbeelden laten zien dat er heden ten dage nog steeds veel mensen zijn binnen het fantasyveld die – vaak bewust – vasthouden aan de macht die ze eerder vergaard hebben, door het in stand houden en creëren van bepaalde waardeverschillen tussen fantasyboeken. Deze fans, auteurs en instituties zijn machthebbers in de strijd om het fantasyveld in de zin dat ze vasthouden aan de bestaande status quo en concurrentie proberen buiten te sluiten. Zij zijn ervan overtuigd dat er onderscheid bestaat tussen ‘literaire’ en ‘gewone’ fantasy, dat vrouwen, mensen met een niet-westerse afkomst of met een andere seksuele voorkeur niet in het fantasyveld thuishoren en dat bepaalde auteurs meer symbolisch en economisch kapitaal verdienen te bezitten dan anderen.

De machthebbers proberen de macht te behouden door symbolisch en economisch kapitaal toe te kennen aan auteurs en instituties, maar ook door symbolisch en economisch kapitaal te verwerven. Hierdoor wordt hun eigen macht gelegitimeerd. De machthebbers binnen het fantasyveld willen voornamelijk vasthouden aan de status quo en het specifieke kapitaal dat is vergaard tijdens eerdere conflicten. Ook zij hebben geen inherente behoefte aan vechten, maar voelen zich vaak in de verdediging gedrukt door de nieuwkomers die allerlei veranderingen door willen voeren. Machthebbers neigen naar conservatieve strategieën, gericht op het in stand houden van het huidige veld en het spel, en kunnen of willen niet altijd omgaan met de progressieve ideeën van de nieuwkomers. Hierdoor botsen de twee groepen en blijft de strijd voortbestaan.

Hoofdstuk 5: Casus

Sad en Rabid Puppies: Het gevecht om de ziel van SFF

Het vorige hoofdstuk heeft aangetoond dat het science fiction- en fantasyveld heden ten dage niet vrij is van gevechten tussen machthebbers en nieuwkomers. Deze strijd gaat terug naar de strijd tussen populaire en hoge cultuur, tussen genres, en tussen man/vrouw, blank/donker, heteroseksueel/homoseksueel. Ook binnen het SFF-veld wordt er al decennialang gestreden. In 1939 werden fans door een groep die zichzelf de ‘Futurians’ noemde al gewaarschuwd voor de macht van de uitgeefindustrie, in 1986 beweerde een auteur dat pretentieuze literaire fantasy de ondergang zou zijn van goede verhalen en in 1987 werd er al gelobbyd om een boek te nomineren voor een Hugo.²⁹⁹ De campagnes van de Sad en Rabid Puppies kunnen dus geschaard worden onder een lange traditie van eerdere schisma’s.

Toch zijn de Puppies een uitzondering in hun strijd om het SFF-veld. Hoewel er meerdere revoluties hebben plaatsgevonden, werden deze nog nooit eerder op zo’n grote schaal uitgevochten. Vrijwel het gehele SFF-veld was erbij betrokken, en zelfs buiten het veld werd er aandacht aan besteed.³⁰⁰ Zelfs ‘RaceFail’, een crisis over afkomst in het SFF-veld die rond 2009 speelde, bracht niet zoveel spelers bij elkaar. De Puppy-campagnes spelen in op eerdere sentimenten, maar weet deze groter dan ooit tevoren naar de voorgrond te brengen. Dit maakt de campagnes van de Puppies zowel exemplarisch voor de strijd zoals Bourdieu die heeft beschreven, als tot een uitzondering.

5.1 “Make literary critics combust”

Elk jaar organiseert de World Science Fiction Society de uitreiking van de Hugo Awards, een set prijzen voor de beste science fiction- en fantasyboeken en -prestaties van het afgelopen jaar. Fans nomineren hun favoriete boeken, films, televisieseries, redacteuren en kunstenaars. De vijf meest genomineerde werken belanden op de shortlist. De Hugo Awards worden sinds 1953 uitgereikt en gelden, samen met de Nebula Awards en de World Fantasy Awards, als de meest prestigieuze prijzen binnen het science fiction- en fantasyveld. Voorbeelden van winnaars van het beste boek zijn onder andere Ursula Le Guin met *The Left Hand of Darkness* in 1970, Neil Gaiman met *American Gods* in 2002 en N.K. Jemisin met *The Fifth Season* in 2016. De Hugo Awards zijn jaren onomstreden geweest en worden gezien als de hoogst haalbare waardering voor science fiction- en fantasyauteurs. Toch vergaren auteurs er enkel symbolisch kapitaal mee: er is geen sprake van een financiële beloning, enkel een beeldje in de vorm van een raket. De Hugo’s kennen geen gekozen jury, maar een jury bestaande uit fans die voor een klein bedrag mogen stemmen. Daardoor werden de Hugo’s lange tijd gezien als prijzen die door het collectieve fantasyveld toegekend werden.

²⁹⁹ Wallace 2015.

³⁰⁰ Meerdere serieuze media schreven stukken over de campagnes van de Puppies, zoals de dagbladen *The Guardian*, *LA Times* en *The Atlantic*.

In 2013 begon auteur Larry Correia echter met een actie om de autoriteit van de Hugo Awards te ondermijnen. Hij riep zijn lezers op om op zijn boek *Monster Hunter Legion* te stemmen in de categorie *Best Novel*, om de literaire elite die volgens Correia heerste over de Hugo's een hak te zetten.³⁰¹ Wat volgde veranderde in een campagne die Correia de 'Sad Puppies' noemde, vernoemd naar een reclame van de Society for the Prevention of Cruelty to Animals (SPCA).³⁰² Correia's doel was naar eigen zeggen "to poke the establishment in the eye" door het nomineren van zijn boek en daardoor "make literary critics spontaneously combust".³⁰³ De campagne slaagde er niet in om *Monster Hunter Legion* te nomineren, al kwam het boek uiteindelijk maar 17 nominaties tekort om op de shortlist te belanden.³⁰⁴ Het jaar daarop probeerde Correia het weer met zijn boek *Warbound* (2013) en riep hij zijn lezers op om ook met andere suggesties voor titels te komen. Hij suggereerde op zijn blog uiteindelijk een lijst met twaalf auteurs waarop zijn lezers zouden kunnen stemmen. Zeven van de twaalf auteurs van Correia's lijst belandden op de shortlist van de Hugo's, hoewel uiteindelijk geen enkele van de gesuggereerde auteurs won.

In 2015 ontstond er onder leiding van Theodore Beale (beter bekend onder het pseudoniem 'Vox Day') een radicale afsplitsing van de Sad Puppies die de 'Rabid Puppies' genoemd werd. Beale staat bekend als openlijk racistisch en is tegen raciale diversiteit, homoseksualiteit en vrouwenkiesrecht. Zo noemde hij N.K. Jemisin in zijn blog een "educated, but ignorant half-savage" en auteur/redacteur Teresa Nielsen Hayden een "fat frog".³⁰⁵ Met zijn afsplitsing werd de sfeer in de strijd rondom het fantasyveld dan ook grimmiger. Zowel de Sad als de Rabid Puppies stelden dat jaar een lijst samen met auteurs, en deze keer slaagden ze erin de shortlist van de Hugo's te domineren. Dit zorgde voor een opstand onder de rest van het science fiction- en fantasyveld. Meerdere van de genomineerde auteurs, die niet gelieerd waren aan de Puppies (zowel Sad als Rabid), weigerden hun nominatie. Uiteindelijk werden in geen van de categorieën waarin Puppies-auteurs genomineerd waren Hugo's uitgereikt, omdat kiezers besloten op 'No Award' te stemmen. Op die manier kwamen zij in opstand tegen Correia en Vox Day. In 2016 stonden er tevens auteurs die aangeraden werden door de Sad en/of Rabid Puppies op de shortlist, maar dit waren auteurs die ook zonder hulp van de Puppies op de lijst terecht zouden zijn gekomen en niet verbonden waren aan de Puppies, zoals Neil Gaiman en Nnedi Okorafor.

De Puppies-campagnes van 2015 en 2016 riepen onder een groot deel van het fantasyveld veel weerstand op. Mede omdat ze kiezers opriepen om op specifieke werken te stemmen, maar voornamelijk omdat ze door velen beschouwd werden als racistisch, vrouwonvriendelijk en conservatief. Wat 2017 betreft is er nog weinig bekend: de vijfde Sad Puppies campagne is tot op heden (juni 2017) niet tot stand gekomen, hoewel de Rabid Puppies een lijst hebben gepubliceerd waarvan 12 aangeraden werken de shortlist hebben bereikt. Het lijkt erop dat de Puppies de strijd verloren of opgegeven hebben, maar dat is nog niet met zekerheid vast te stellen.

³⁰¹ Correia 2013 (1).

³⁰² Larry Correia: "We did a joke based on that [the sad canines staring into the camera in the ad]: That the leading cause of puppy-related sadness was boring message-fic winning awards". Wallace 2015.

³⁰³ Correia 2013 (2).

³⁰⁴ Glycer 2014.

³⁰⁵ Beale 2013.

5.2 “A big smoking hole”

Wat de Sad en Rabid Puppies willen bereiken staat al jaren ter discussie. Volgens sommigen vormen de Puppies een georganiseerd protest tegen de recente overheersing van al te liberale, ‘literaire’ en op sociale gerechtigheid gerichte auteurs (en boeken).³⁰⁶ Anderen zien het als twee geallieerde groeperingen van hondsdolle, chauvinistische en woedende blanke mannen die gebreken binnen het nominatieproces van de Hugo’s manipuleren om het systeem tot hun eigen doel om te vormen.³⁰⁷ Waar beide groepen het echter over eens zijn, is dat de Puppies ontevreden waren met wat zij zagen als de recente dominantie van zogenoemde ‘Social Justice Warriors’ – volgens de Puppies mensen die meer geïnteresseerd zijn in politieke correctheid dan in het verloop van het verhaal – en daarom een gevolg mobiliseerden om ervoor te zorgen dat hun voorkeuren de Hugo’s zouden overheersen.³⁰⁸

Zowel de organisatoren van de Sad als de Rabid Puppies hebben zich expliciet uitgelaten over hun campagne-doelen. De Sad Puppies richtten zich vanaf het begin op het aanbevelen van boeken die, in de woorden van oprichter Larry Correia, “unabashed pulp action” zijn “that [aren’t] heavy handed message fic[tion]”.³⁰⁹ Ze keren zich tegen de literaire elite die volgens hen de Hugo’s domineren en willen terug naar een set criteria die leuke, spannende en vermakelijke science fiction en fantasy belonen. Correia’s opvolger Brad Torgersen stelde in een interview dat de Puppies daarom boeken uit willen sluiten die “niche, academic, overtly to the Left in ideology and flavor, and ultimately lacking what might best be called visceral, gut-level, swashbuckling fun” zijn.³¹⁰ Volgens de Puppies zijn de Hugo’s snobistisch en exclusief. Ook zouden de kiezers auteurs en boeken negeren die populair zijn, maar geschreven door conservatieve auteurs.³¹¹ Daarnaast beweren de Sad Puppies dat een groot deel van de kiezers voornamelijk politiek correct stemt, dat wil zeggen op vrouwelijke, donkere, en/of LHBTI-georiënteerde auteurs en boeken, terwijl het verhaal volgens hen op de eerste plaats moet komen.³¹² De Sad Puppies keren zich dus tegen wat zij zien als de literaire elite en proberen een revolutie te ontketenen door op boeken te stemmen die niet aan de ‘literaire’ criteria van de Hugo’s voldoen.

De Rabid Puppies zijn conservatiever dan de Sad Puppies, en het leiderschap van Vox Day (vrij vertaald: ‘de stem van God’) heeft dictatoriale trekken. Waar de lijsten die de Sad Puppies opstellen slechts aanbevelingen zijn, zijn de stemadviezen van Vox Day bindend en moeten zijn volgers deze precies opvolgen.³¹³ Vox Day is in zijn werk openlijk racistisch en is tegen raciale diversiteit, homoseksualiteit en vrouwenkiesrecht. Want, zo zegt hij “Women are very, very highly inclined to value security over liberty” en zijn dus “very, very easy to manipulate.”³¹⁴ Na zijn opmerkingen over N.K. Jemisin en Teresa Nielsen Hayden werd hij uit de Science Fiction and Fantasy Writers of America (SFWA) gezet. *The Wall Street Journal* noemde

³⁰⁶ Bechtel 2016: 120.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Correia 2013 (1).

³¹⁰ Torgersen 2015.

³¹¹ Wallace 2015.

³¹² Torgersen 2015.

³¹³ Wallace 2015.

³¹⁴ Ibid.

hem daarom “the most despised man of science fiction”.³¹⁵ Day is uitgesproken in zijn doelen betreft de Hugo Awards: “I wanted to leave a big smoking hole where the Hugo Awards were. All this has ever been is a giant Fuck You – one massive gesture of contempt.”³¹⁶ Op zijn blog schreef hij:

“‘No Award’ was the original objective for Rabid Puppies. [...] The best case scenario is that we publicly break the perceived power of the science fiction [Social Justice Warriors] and demonstrate their impotence by denying them the ability to do what we originally sought while seeing the awards go to various meritorious works and individuals.”³¹⁷

Ook stelde Vox Day in 2015 dat als de toenmalige geregistreerde kiezers zouden proberen de Puppies buiten te sluiten door zoveel mogelijk op 'No Award' te stemmen, hij samen met zijn Rabid Puppies hetzelfde zouden doen in elke categorie van de toekomstige Hugo's, zodat niemand ooit nog een Hugo zou kunnen winnen.³¹⁸

Of de Rabid Puppies erin zullen slagen een gapend gat achter te laten valt te bezien. Toen de Puppies in 2016 de overwinning vroegtijdig opeisten, omdat een aantal van hun suggesties grote kans maakten om een Hugo te winnen, schreef auteur John Scalzi dat vrijwel al deze werken al favoriet waren voordat ze door de Puppies werden aanbevolen en dat de Puppies uiteindelijk niet verantwoordelijk zouden zijn voor hun winst.³¹⁹ Het ging hierbij om auteurs als Neil Gaiman en Neal Stephenson, en films als *The Martian*: beide auteurs wonnen al eerder Hugo's en *The Martian* was genomineerd voor een Oscar en winnaar van een Golden Globe. In 2016 bleken de Puppies zelfs de grote verliezers, omdat geen van de door hen aangeraden werken daadwerkelijk wonnen. De Hugo's werden uitgereikt aan een divers gezelschap, waardoor website *IO9* schreef: “The Hugo Awards proved once again that progress trumps nostalgia, as women, especially women of color, were the top winners of the night.”³²⁰

5.3 “Make Science Fiction and Fantasy Great Again”

De eerste Sad Puppies-campagne ging niet over het stelsysteem van de Hugo's, maar werd opgestart door een auteur die zichzelf en een aantal andere auteurs die hij leuk vond wilde promoten. De campagne zette zich echter vanaf het begin af tegen wat de Puppies beschouwden als de literaire elite en hun “boring, pretentious literati-wannabe dreck”, en wilde boeken promoten die volgens Correia daadwerkelijk vermakelijk waren.³²¹ De revolutie van de Puppies betreft echter ook het prestige en aanzien van de Hugo's en gaat over de terugkeer van het instituut naar de bron van fantasy en science fiction. Zo schreef auteur Kate Paulk, die de Sad Puppies in 2016 leidde, dat ze de Hugo Awards wilde redden van irrelevantie en ondergang:

³¹⁵ Rapoport 2015.

³¹⁶ Wallace 2015.

³¹⁷ Beale 2015.

³¹⁸ Markt 2015.

³¹⁹ Scalzi 2016.

³²⁰ Elderking 2016.

³²¹ Correia 2014.

My goal, as I have stated more than once, is to increase the reach and real prestige of the Hugo awards: with our beloved genre so widespread that large media-focused conventions draw crowds in excess of fifty-thousand, it is a travesty that the highest number of votes ever cast in a Hugo ballot is below six thousand. [...] The Sad Puppies want to save the Hugo Awards from irrelevance – one only needs to look at the increase in nomination and final vote ballots cast in the past five year to realize that the Sad Puppies campaigns have massively increased income to the Hugo Awards (via Worldcon memberships) and public interest in these awards. [...] It is entirely possible that without the infusion of interest and funds inspired by the Sad Puppy campaigns (whether from Puppy supporters or those dedicated to keeping the Sad Puppies from ‘destroying’ the awards) that the Hugo Awards could have ceased to exist as lack of interest reduced the voting population to single digits.”

Volgens Paulk bezitten de Hugo’s niet meer het aanzien en prestige dat ze voorheen bezaten en willen de Puppies dat aanpakken. Naar hun mening verschaffen de Hugo’s op dit moment te weinig symbolisch en cultureel kapitaal, omdat hun waarde niet geldt voor het gehele fantasyveld, maar slechts voor de literaire toplaag. Volgens de Puppies verstrekken de Hugo’s dus enkel specifiek kapitaal, dat alleen waarde heeft in relatie tot de literaire elite en niet relevant is voor de rest van het fandom. Ook Torgersen schreef dat de Hugo’s op dit moment hun aanzien hebben verloren, omdat ze een deel van het science fiction- en fantasyfandom buitensluiten. Torgersen verwees hierbij specifiek naar de SFF-consumenten die elk jaar hun geld en enthousiasme uitgeven aan deze genres, maar door de Hugo-organisatoren niet als stemwaardige fans gezien worden omdat ze niet highbrow genoeg zouden zijn.³²² Torgersen wil ook hun stemmen laten gelden.

Een deel van de strijd van de Sad Puppies draait dus om het aanzien dat aan de Hugo’s dient te kleven. Volgens hen is de literaire sfeer die rond de prijzen hangt niet representatief voor het gehele fandom en dient deze daarom opgeheven te worden. Een manier om dat te doen is volgens de Puppies is om de criteria die de Hugo’s stellen aan het beste boek of film, aan te passen. Deze zouden volgens hen niet langer gericht moeten zijn op linkse, progressieve en academische normen, maar slechts op het gevoel dat werken oproepen bij de lezer. Ze roepen dan ook het gehele fandom op om te stemmen, en dat niet over te laten aan de literaire elite.

De Puppies beweren dat SFF weer ‘groot’ willen maken, en terug willen naar een tijd waarin sci-fi en fantasy gewoonweg ‘leuk’ waren. In zijn aankondiging van de derde Sad Puppies campagne schreef Brad Torgersen dat science fiction historisch gezien een apolitiek genre is, dat zich altijd heeft gefocust op het creëren van “the kind of child-like enjoyment that comes easily and naturally when you don’t have to crawl so far into your brain (or your navel) that you lose sight of the forest for the trees.”³²³ Volgens Torgersen hebben een aantal hedendaagse auteurs en fans in hun poging om politiek correcte sci-fi te schrijven het zicht verloren op wat hij “visceral, gut-level, swashbuckling fun” sci-fi noemt, terwijl het voor hem juist deze “fun” was die

³²² Torgersen 2015.

³²³ Ibid.

het genre altijd heeft gedefinieerd.³²⁴ Literatuurwetenschapper Greg Bechtel schreef over de Puppies echter:

“[The Sad Puppies] feel the need to stage a guerrilla revolt against the people they perceive as their oppressors, hoping to bring back the (largely imaginary) good old days when science fiction meant bug-eyed monsters, spaceships, and (predominantly cis-white-hetero) manly rock’em-sock’em adventure stories.”³²⁵

De Puppies beroepen zich op de terugkeer naar de bron, de oorsprong van sci-fi en fantasy, tegenover de banalisering en verloedering waaraan de genres naar hun inzien ten prooi zijn gevallen. Ze willen terug naar de kern van SFF en afstand doen van het hoge literaire gehalte dat de genres in hun ogen op dit moment hebben. Volgens zowel tegenstanders van de Puppies als SFF-onderzoekers – zoals Greg Bechtel – hebben science fiction en fantasy zich echter van jongs af aan beziggehouden met het inbeelden van de consequenties van politieke veranderingen, hoewel de manier waarop de genres deze veranderingen hebben gerepresenteerd in de loop der tijd drastisch is veranderd.³²⁶ Voor auteurs zoals Ursula Le Guin, Philip K. Dick en Robert A. Heinlein was het onderzoeken van de verbanden tussen politieke ideologieën en identiteit zelfs een van de grootste doelen van genrefictie in de periode dat zij begonnen met schrijven.³²⁷ Maar de Puppies zijn het hier mee oneens en zien de ‘gouden eeuw’ van science fiction als een periode waarin plezier centraal stond en ging over stoere mannen in ruimtepakken die vochten tegen enge aliens. Dit is de bron waarnaar ze terug willen, en als ze daarvoor tegen het halve SFF-veld moeten vechten, dan doen ze dat met plezier.

Het doel van de Rabid Puppies is extremer: zij vinden dat science fiction en fantasy te feministisch, te multicultureel en te gastvrij voor homoseksuelen en transgenders is geworden en willen dan ook terug naar een tijdperk waarin enkel (blanke, westerse, heteroseksuele) mannen SFF schreven. Wat de Hugo’s betreft willen ze echter niet zozeer een nieuwe set van criteria invoeren, maar de Hugo’s opblazen en vervangen door een nieuwe prijs. Veel Puppies zien de Amerikaanse Dragon Awards als een prijs die aansluit bij hun normen en waarden, en roepen fans en volgelingen dan ook op om op deze Awards te stemmen. Dat wil niet zeggen dat ze hun strijd tegen de Hugo Awards opgeven, enkel dat ze ook de Dragon Awards willen forceren om auteurs die in hun ogen prijzen verdienen te belonen.

De Sad en Rabid Puppies zijn grote spelers in de strijd binnen het hedendaagse science fiction- en fantasyveld. Zoals Bourdieu schreef werkt een veld alleen als er iets op het spel staat en mensen bereid zijn om het spel te spelen, en veronderstelt de strijd een overeenstemming tussen de strijdende partijen over datgene wat de moeite van het bevechten waard is.³²⁸ De Puppies strijden tegen wat zij zien als de literaire elite, die zij beschouwen als de machthebbers. Als nieuwkomers vechten ze tegen de monopolie die deze elite heeft op de Hugo Awards, en de criteria die ze stellen aan ‘goede’ science fiction en fantasy. De Puppies willen het specifiek kapitaal dat

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Bechtel 2016: 122.

³²⁶ Bourget 2016: 3.

³²⁷ Ibid: 6.

³²⁸ Bourdieu 1989: 172-173.

is vergaard door de machthebbers herverdelen over wat zij als het gehele SFF-veld beschouwen, en zodoende ook de rechtse en conservatieve fans bedienen die veel geld uitgeven aan het consumeren van science fiction en fantasy. De status van SFF is voor hen dus zeker de moeite van het bevechten waard.

De positie die de Puppies innemen in de strijd is echter niet alleen die van nieuwkomer, aangezien ze veelal conservatieve ideeën hebben over hoe het SFF-veld eruit dient te zien en in opstand komen tegen de progressieve ideeën van de machthebbers. Sterker nog, door bepaalde tegenstanders worden de Puppies juist gezien als machthebbers, die proberen hun vroegere monopolie op het genre te verdedigen en hun concurrentie buiten te sluiten. Zij houden immers vast aan conservatie strategieën, zoals de opvatting dat het SFF-veld enkel toebehoort aan blanke, westerse, heteroseksuele mannen. In de optiek van de tegenstanders zijn zij het die vechten tegen de orthodoxie van de machthebbers, en strijden vóór een inclusief en divers science fiction- en fantasyveld.

Zowel de Puppies als hun tegenstanders geloven in de waarde van de inzet. Beide groepen hebben echter een botsende opvatting over wat deze waarde inhoudt: volgens de Puppies moet SFF draaien om ‘goede en leuke’ boeken, en volgens hun tegenstanders om inclusieve en diverse literatuur. Beide groepen signaleren dat op dit moment de waarde van de Hugo Awards laag is. Volgens de Puppies was dit waarom ze aan hun campagne begonnen:

“Sad Puppies 3 was a campaign to get talented, worthy, deserving authors who would normally never have a chance nominated for the supposedly prestigious Hugo awards. I started this campaign a few years ago because I believed that the awards were politically biased, and dominated by a few insider cliques. Authors who didn’t belong to these groups or failed to appease them politically were shunned. [...] I said that if authors with ‘unapproved’ politics were to get nominations, the quality of the work would be irrelevant, and the insider cliques would do everything in their power to sabotage that person. [...] I was called a liar, so I set out to prove my point.”³²⁹

Volgens de Puppies was de reden om hun campagne op te starten dat de Hugo Awards geen aanzien meer hadden. Hun tegenstanders vinden daarentegen dat strijd van de Puppies het aanzien van de Hugo’s schaadt en dat zij de Hugo’s kapot hebben gemaakt. Volgens auteurs George R.R. Martin kunnen de Hugo’s wellicht zelfs niet meer gerepareerd worden.³³⁰

Auteur Charlie Jane Anders schreef dat de Hugo Awards altijd al politiek waren, omdat er sinds het begin van de uitreiking al campagnes gevoerd zijn om op bepaalde titels te stemmen. Nu, zo schrijft ze, zijn de Hugo’s echter alleen nog maar politiek:

“[...] in the sense that each ‘side’ will have its own recommended slate of nominees. People won’t get to spend months chewing over the best things they read in the previous year and grappling

³²⁹ Correia 2016.

³³⁰ Wallace 2015.

with their own consciences about what to nominate – instead, each side will have to decide early on which standard-bearers to double down on.”³³¹

Volgens Anders draaien de Hugo Awards niet meer om wie het beste boek heeft geschreven of de beste film heeft gemaakt, maar om op welk boek of film lezers moeten stemmen om de tegenpartij een hak te zetten. Dat is het grote verlies in de strijd om de Hugo Awards.

De Puppies en de linkse, progressieve lezers zijn in een strijd verwickeld die zijn oorsprong vindt in de status die SFF in de loop der jaren heeft gehad. Het is een strijd die draait om het aanzien van de genres, die gevoerd wordt door twee groepen die lijnrecht tegenover elkaar staan. Deze strijd grijpt terug op eerdere crisissen die plaatsvonden in het SFF-veld en is exemplarisch voor de theorie van Bourdieu dat in elk veld een conflict aangetroffen kan worden. Deze revolutie is echter opmerkelijk door de enorme omvang en het grote effect op het SFF-veld.

De uitkomst van de strijd is nog niet beslecht: in augustus 2017 worden de Hugo Awards uitgereikt in Helsinki, Finland, en er zijn weer aanbevelingen van de Rabid Puppies. Toch lijkt het erop dat de Puppies-campagnes aan kracht inbinden. De Sad Puppies hebben anno juni 2017 nog geen lijst met aanbevelingen online gezet en de leiders van de campagne houden zich stil. Toch zal pas over een paar jaar blijken hoeveel impact de Puppies daadwerkelijk hebben gehad op de Hugo Awards en het science fiction- en fantasyveld.

³³¹ Anders 2015.

Conclusie

In 2013 begon auteur Larry Correia met een actie die zou uitgroeien tot de beruchte Sad en Rabid Puppies campagnes: twee campagnes die een revolutie ontketenden binnen het science fiction- en fantasyveld door in opstand te komen tegen de literaire elite die volgens de Puppies de macht had binnen dit veld. Politiek heeft altijd al een grote rol gespeeld binnen genrefictie, maar heden ten dage lijkt de kloof tussen de linkse, progressieve lezers en de rechtse, conservatieve lezers onoverbrugbaar te zijn. Onderscheid tussen hoge en lage literatuur, criteria voor goede of literaire (genre)fictie en verschillen tussen literatuur en lectuur zijn al eeuwenlang onderwerp van verhitte debatten in het literaire veld. De afgelopen jaren zijn ze ook allemaal voorbijgekomen in het science fiction- en fantasyveld. In deze scriptie is dan ook onderzocht hoe fans, auteurs en literaire instituties in het huidige fantasyveld culturele waardeverschillen produceren en ondermijnen.

Bij het onderzoeken van de hoofdvraag bleek dat er dat er sprake is van een groep mensen die de waardeverschillen binnen het fantasygenre proberen te ondermijnen, en een groep mensen die deze produceren of bewust in stand willen houden. De tweede groep vindt dat er een duidelijk onderscheid bestaat tussen fantasy en andere genres, maar wil ook binnen de verschillende vormen van fantasy waardeverschillen in stand houden. Daartegenover staat de eerste groep, die de kloof tussen de verschillende vormen van fantasy wil overbruggen en niet meer wil spreken van genres maar juist van gemeenschappen. Door deze twee botsende visies vindt er een strijd plaats binnen het fantasygenre. Deze strijd wordt in deze scriptie gedefinieerd volgens de veldtheorie van Pierre Bourdieu. Hij schreef dat er binnen elk veld een conflict afspeelt tussen nieuwkomers, die proberen gesloten toegangsdeuren open te breken, en machthebbers, die proberen hun monopolie te verdedigen en concurrentie buiten te sluiten. Volgens Bourdieu is een strijd een overeenstemming tussen de strijdende partijen over datgene wat de moeite van het bevechten waard is. Er kan geen strijd bestaan zonder het geloof van beide partijen in de waarde van de inzet. Deze scriptie beschouwt de groep die waardeverschillen proberen te ondermijnen als nieuwkomers, en de groep die verschillen proberen in stand te houden of te produceren als machthebbers.

De nieuwkomers en machthebbers gebruiken volgens deze scriptie drie manieren om waardeverschillen te produceren of ondermijnen, te weten labels, criteria en lijstjes. Door middel van deze manieren nemen nieuwkomers en machthebbers afstand van waardeverschillen of kennen ze juist waarde toe. Zodoende bepalen ze welke culturele, economische en symbolische waarde bepaalde werken toegekend krijgen. Hun verschillende opvattingen over wat de 'juiste' waarde is, zorgt echter voor strijd.

De nieuwkomers proberen de macht van de heersende groep te breken door te stellen dat er binnen het fantasyveld geen onderscheid hoeft te zijn tussen hoge en lage fantasy, enkel tussen goede en slechte fantasy. Daarmee dwingen ze de heersende machten tot een defensief vertoog van de orthodoxie, het rechtzinnige en conservatieve denken dat is gericht op het in stand houden van de status quo. De nieuwkomers binnen het fantasyveld willen door middel van hun nieuwe labels, criteria en lijstjes het in eerdere conflicten vergaarde specifieke en symbolische kapitaal herverdelen en zodoende richting geven aan toekomstige strategieën. Ze beroepen zich op de subversieve ketterij om terug te keren naar de bron, oorsprong of waarheid van het spel,

en roepen op tot vernieuwing, in plaats van stilstand of zelfs verloedering van hun geliefde fantasyveld. Door middel van het maken van nieuwe labels, criteria en lijstjes, die gericht zijn op het verbreedere van het genre in plaats van het in stand houden van een hiërarchie, proberen ze een inclusiever en waardevrij veld vorm te geven.

De machthebbers proberen daarentegen vast te houden aan de macht die ze eerder vergaard hebben, door het in stand houden en creëren van waardeverschillen tussen fantasyboeken. Deze fans, auteurs en instituties zijn machthebbers in de strijd om het fantasyveld in de zin dat ze vasthouden aan de bestaande status quo en concurrentie proberen buiten te sluiten. Ze proberen de macht te behouden door symbolisch en economisch kapitaal toe te kennen aan auteurs en instituties, maar ook door symbolisch en economisch kapitaal te verwerven. Hierdoor wordt hun eigen macht gelegitimeerd. Door middel van het handhaven van eerder opgestelde labels, criteria en lijstjes proberen ze de bestaande hiërarchie te bewaren en hun monopolie te beschermen.

Fans, auteurs en literaire instituties produceren en ondermijnen dus op verschillende manieren culturele waardeverschillen binnen het fantasyveld. Ze doen dat omdat ze geloven in de waarde van dit veld en als ze moeten strijden om deze waarde te verdedigen – tegen anderen in het veld of tegen buitenstaanders –, dan doen ze dat vol passie. Zowel de nieuwkomers als de machthebbers hebben geen inherente behoefte om te vechten, maar beide groepen hebben opvattingen over de waarde van fantasy die met elkaar botsen. De nieuwkomers roepen op tot vernieuwing in plaats van stilstand of zelfs verloedering van het fantasyveld, terwijl de machthebbers zich vaak in de verdediging gedrukt voelen door de vele veranderingen die de nieuwkomers door willen voeren. Machthebbers neigen naar conservatieve strategieën, gericht op het in stand houden van het huidige veld en het spel, en kunnen of willen niet altijd omgaan met de progressieve ideeën van de nieuwkomers. De nieuwkomers willen juist het veld openbreken en zich afzetten tegen de officiële culturele hiërarchie. Deze tegenovergestelde doelen zorgen dat beide groepen met elkaar blijven botsen en de strijd blijft voortbestaan.

Belangrijke spelers in de hedendaagse strijd rondom de waarde van fantasy en science fiction zijn de Sad en Rabid Puppies, die ageren tegen de linkse, literaire en academische elite en slechts ‘goede’, “swashbuckling fun” SFF willen belonen. De strijd van de Puppies is exemplarisch voor de veldtheorie van Bourdieu, aangezien ze in opstand komen tegen wat zij zien als de verloedering van het SFF-veld. Hierdoor zien zij zichzelf als nieuwkomers, die zich afzetten tegen de heersende elite. De Puppies worden echter ook als machthebbers gezien, die vasthouden aan verouderde sentimenten en terug willen naar vroegere tijden. De omvang van hun campagnes maakt de Puppies een uitzondering op eerdere revoluties binnen het science fiction- en fantasyveld, die niet op zo’n grote schaal werden uitgevochten en zoveel mensen wisten te bereiken. Toch zijn ze uiteindelijk slechts onderdeel van een spel dat al eeuwenlang gespeeld wordt. Het zal jaren duren voordat duidelijk wordt welke impact de Puppies in de lange termijn zullen hebben en in hoeverre het SFF-veld zal veranderen. De Puppies zijn echter geslaagd in hun originele missie: de hoofden van de literaire elite zijn geëxplodeerd. Science fiction en fantasy zal nooit meer hetzelfde zijn.

Bibliografie

'admin'.

- 'Official Press Release.' *Awards Dragoncon*, 04-04-2016. Geraadpleegd op 23-06-2017 van <<http://awards.dragoncon.org/2016/04/04/official-press-release/>>.

Aguirre, A.

- 'This week in SF.' *Ann Aguirre*, 02-06-2013. Geraadpleegd op 20-07-2017 van <<http://www.annaguirre.com/archives/2013/06/02/this-week-in-sf/>>.

Alter, A.

- 'For Kuzuo Ishiguro, "The Buried Giant" is a departure.' *The New York Times*, 20-02-2015. Geraadpleegd op 04-04-2017 van <https://www.nytimes.com/2015/02/20/books/for-kazuo-ishiguro-the-buried-giant-is-a-departure.html?_r=1>.

Anders, C.J.

- 'The Hugo Awards Were Always Political. But Now They're Only Political.' *IO9*, 04-04-2015. Geraadpleegd op 06-07-2017 van <<http://io9.gizmodo.com/the-hugo-awards-were-always-political-now-theyre-only-1695721604>>.

Anderson, M.

- 'Men catch up with women on overall social media use.' *Pew Research Center*, 28-08-2015. Geraadpleegd op 28-07-2017 van <<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/08/28/men-catch-up-with-women-on-overall-social-media-use/>>.

Angelskâr, S.

- *Policing Fantasy: Problems of Genre in Fantasy Literature*. Oslo: University of Oslo, 2005.

Anoniem.

- 'Best Literary Fantasy Novels.' *Goodreads*, datum onbekend. Geraadpleegd op 24-04-2017 van <https://www.goodreads.com/list/show/99463.Best_Literary_Fantasy_Novels>.
- 'Gaslamp Fantasy.' *Best Fantasy Books*, datum onbekend. Geraadpleegd op 09-06-2017 van <<http://bestfantasybooks.com/gaslamp-fantasy.html#>>.
- 'Highbrow fantasy books.' *Goodreads*, datum onbekend. Geraadpleegd op 23-04-2017 van <https://www.goodreads.com/list/show/2448.Highbrow_Fantasy_Books>.
- 'The Worlds Highest-Paid Authors 2016.' *Forbes*, datum onbekend. Geraadpleegd op 05-07-2017 van <<https://www.forbes.com/pictures/emjl45efgei/the-worlds-highest-paid/#18c8fd962b74>>.
- 'Genre Snobbery is a "Bizarre Act of Self-Mutilation".' *Wired*, 07-11-2015. Geraadpleegd op 04-04-2017 van <<https://www.wired.com/2015/11/geeks-guide-david-mitchell/>>.

Alexandra, J.

- 'Voldemort live-action fan film moves forward with Warner Bros. blessing.' *Polygon*, 31-05-2017. Geraadpleegd op 04-06-2017 van <<https://www.polygon.com/2017/5/31/15720164/voldemort-live-action-movie-harry-potter>>.

Beale, T.

- 'A black female fantasist calls for Reconciliation.' *Vox Day Blogspot*, 23-06-2013. Geraadpleegd op 26-04-2017 van <<https://voxday.blogspot.nl/2013/06/a-black-female-fantasist.html>>.

- 'Rabid Puppies: don't forget to vote.' *Vox Day Blogspot*, 20-07-2015. Geraadpleegd op 26-04-2017 van <<http://voxday.blogspot.nl/2015/07/rabid-puppies-dont-forget-to-vote.html>>.

Bechtel, G.

- 'Our Villains, Ourselves: On SF, Villainy, and... Margaret Atwood?' *The Word Hoard*, jrg. 1, nr. 5. 2016: 115-130.

'Ben'.

- 'What makes a good fantasy book good.' *Best Fantasy Books*, 05-01-2009. Geraadpleegd op 17-05-2017 van <<http://bestfantasybooks.com/blog/what-makes-a-good-fantasy-book-good/>>.

Berlatsky, N.

- 'NK Jemisin: the fantasy writer upending the "racist and sexist status quo".' *The Guardian*, 27-07-2015. Geraadpleegd op 26-06-2017 van <<https://www.theguardian.com/books/2015/jul/27/nk-jemisin-interview-fantasy-science-fiction-writing-racism-sexism.>>

Bourdieu, P.

- 'The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods. *Media Culture Society*, jrg. 2, 261-293.
- 'Enkele eigenschappen van velden.' *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam, 1989.
- 'The Forms of Capital.' Szeman, I., T. Kaposy (red). *Cultural Theory*. Faringdon: Wiley-Blackwell, 2011 (1986): 81-93.

Bourget, J.B.J.

- *Making the Men of Tomorrow: American Science Fiction and the Politics of Masculinity, 1965-1974*. Canada: Queen's University, 2016.

Boven, E.M.A. van

- 'Het belang van de tweede rang. Rede uitgesproken bij de openbare aanvaarding van het ambt van hoogleraar Letterkunde aan de Faculteit Cultuurwetenschappen van de Open Universiteit op 26 oktober 2012.' Heerlen: Open University Press, 2012.

Bremmer, J.

- *Interpretations of Greek Mythology*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 1987.

Burkeman, O.

- 'How to be a smarter reader.' *The Guardian*, 08-02-2014. Geraadpleegd op 11-04-2017 van <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/feb/08/how-to-be-smarter-reader-do-something>>

Burt, K.

- 'What TV Networks Still Don't Understand About Fandom.' *Den of Geeks*, 14-04-2016. Geraadpleegd op 05-06-2017 van <<http://www.denofgeek.com/us/tv/sleepy-hollow/254450/what-tv-networks-still-dont-understand-about-fandom>>.

Bury, L.

- 'Reading literary fiction improves empathy, study finds.' *The Guardian*, 08-10-2013. Geraadpleegd op 11-04-2017 van <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/oct/08/literary-fiction-improves-empathy-study>>.

Carey, M.

- 'Literature vs Genre – Seconds Out (Part 2).' *The Norwich Radical*, 17-11-2015. Geraadpleegd op 28-06-2017 van <<https://thenorwichradical.com/2015/11/17/literature-vs-genre-seconds-out-part-2/>>.

Clarke, A.

- 'Accessible Fantasy: Fantasy for non-fantasy readers.' *Alessandra Clarke*, 29-01-2016. Geraadpleegd op 17-05-2017 van <<https://alessandraclarke.com/tag/fantasy-for-non-fantasy-readers/>>.

Coppa, F.

- 'A Brief History of Media Fandom.' Hellekson, K. en K. Busse (red.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, Noord Carolina en Londen: MacFarland, 2006: 41-59.

Correia, L.

- 'How to get Correia nominated for a Hugo. :).' *Monster Hunter Nation*, 08-01-2013 (1). Geraadpleegd op 26-04-2017 van <<http://monsterhunternation.com/2013/01/08/how-to-get-correia-nominated-for-a-hugo/>>.
- 'How to get Correia nominated for a Hugo PART 2: A VERY SPECIAL MESSAGE.' *Monster Hunter Nation*, 16-01-2013 (2). Geraadpleegd op 26-04-2017 van <<http://monsterhunternation.com/2013/01/16/how-to-get-correia-nominated-for-a-hugo-part-2-a-very-special-message/>>.
- 'Challenge Coin Update! Free Books! Lots of Stuff!' *Monster Hunter Nation*, 10-01-2014. Geraadpleegd op 28-04-2017 van <<http://monsterhunternation.com/2014/01/10/challenge-coin-update-free-books-lots-of-stuff/>>.
- 'A letter to the SMOFs, moderates, and fence sitters from the author who started Sad Puppies.' *Monster Hunter Nation*, 06-04-2016. Geraadpleegd op 06-07-2017 van <<http://monsterhunternation.com/2015/04/06/a-letter-to-the-smofs-moderates-and-fence-sitters-from-the-author-who-started-sad-puppies/>>.

Coser, L.A.

- 'Publishers as Gatekeepers of Ideas'. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, jrg. 421 (1975): 14-22.

Cox, C.

- 'Author Defends Sci-Fi as a "Purely Male Domain" in Cringingly Sexist Review of All-Women Anthology.' *The Mary Sue*, 15-09-2015. Geraadpleegd op 26-06-2017 van <<https://www.themarysue.com/dark-beyond-the-stars-review/>>.

Crum, M.

- 'Sci-Fi Author Nnedi Okorafor Says Publishers Whitewashed Her Book Cover.' *The Huffington Post*, 14-03-2017. Geraadpleegd op 20-07-2017 van <http://www.huffingtonpost.com/entry/author-nnedi-okorafor-says-publishers-whitewashed-her-book-cover_us_58c83b68e4b022994fa2bb19>.

Curry, P.

- 'The Critical Response to Tolkien's Fiction.' Lee, S.D. (red.) *A Companion to J.R.R. Tolkien*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014: 369-388.

'DaniloGallinari'.

- 'Women can't write fantasy books.' *Inside Hoops*, 2010. Geraadpleegd op 15-07-2017 van <<http://www.insidehoops.com/forum/showthread.php?t=186565>>.

Demoor M., F. Saeys en S. Lievens.

- 'And the winner is? Researching the relationship between gender and literary awards in Flanders, 1981–2000.' *Journal of Gender Studies*, jrg. 17, nr.1, (2008): 27-39.

Docx, E.

- 'Are Stieg Larsson and Dan Brown a match for literary fiction?' *The Guardian*, 12-12-2010. Geraadpleegd op 28-06-2017 van <<https://www.theguardian.com/books/2010/dec/12/genre-versus-literary-fiction-edward-docx>>.

Elderking, B.

- 'Hugo Awards Celebrate Women in Sci-Fi, Send Rabid Puppies to Doghouse.' *IO9*, 21-08-2016. Geraadpleegd op 28-04-2017 van <<http://io9.gizmodo.com/hugo-awards-celebrate-women-in-sci-fi-send-rabid-puppi-1785558867>>.

Ellis, J.

- 'How J.R.R. Tolkien redefined fantasy stories.' *Newsweek*, 05-03-2017. Geraadpleegd op 14-06-2017 van <<http://www.newsweek.com/legacy-lifetime-jrr-tolkiens-extended-impact-563520>>.

Elliott, K.

- 'Writing Women Characters Into Epic Fantasy Without Quotas'. *Tor*, 23-03-2016. Geraadpleegd op 22-06-2017 van <<http://www.tor.com/2016/03/23/writing-women-characters-into-epic-fantasy-without-quotas/>>.

Fairfield Burton. H.

- 'The Worship of the Roman Emperors.' *The Biblical World*, jrg. 40, nr. 2 (1912): 80-91.

Fiske, J.

- 'The Cultural Economy of Fandom.' Lewis, L. A. *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Londen en New York: Routledge, 1992: 30-49.

Flood, A.

- 'Science fiction authors attack sexism amid row over SFWA magazine.' *The Guardian*, 12-06-2013. Geraadpleegd op 20-07-2017 van <<https://www.theguardian.com/books/2013/jun/12/science-fiction-sexism-sfwa>>.

Franssen, T. en G. Kuipers.

- 'Overvloed en onbehagen in de mondiale markt voor vertalingen.' *Sociologie*, jrg. 7, nr. 1 (2011): 67-93: 68.

Furness, C.

- 'Clare Furness on sick lit and why labels in literature aren't helpful.' *The Guardian*, 06-01-2015. Geraadpleegd op 20-06-2017 van <<https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/jan/06/sick-lit-labels-literature-childrens-books>>.

Gans, H.

- *Popular Culture and High Culture*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1999.

Getgood, S.

- 'The power of the customer: Fans & Firefly.' *Get Good*, 13-09-2005. Geraadpleegd op 05-06-2017 van <<http://getgood.com/roadmaps/2005/09/13/the-power-of-the-customer-fans-firefly/>>.

Glas, F. de.

- 'Het uitgeverijfonds als voorwerp binnen een "institutionele" literatuursociologische benadering.' *TTT, interdisciplinair tijdschrift voor taal & tekstwetenschap*, jrg. 6, nr. 3 (1986): 245-257.

Glover, C.

- 'Why Comics Publishers Need to Embrace the Power of Fandom.' *The Mary Sue*, 20-10-2016. Geraadpleegd op 05-06-2017 van <<https://www.themarysue.com/power-of-fandom/>>.

Glyer, M.

- 'Larry Correia's Vulgar Blog Post – His Word.' *File 770*, 22-01-2014. Geraadpleegd op 26-04-2017 van <<http://file770.com/?p=15783>>.

Gooch, B.

- *The Communication of Fan Culture: The Impact of New Media on Science Fiction and Fantasy Fandom*. Georgia, Georgia Institute of Technology, 2008.

Goodman, L.

- 'Disappointing Fans: Fandom, Fictional Theory, and the Death of the Author.' *The Journal of Popular Culture*, jrg. 48, nr. 4 (Augustus 2015): 662-674.

Groeneboer, S.

- *Bijdetijdse alleseter? Een onderzoek naar de culturele praktijken en discoursen van jongvolwassenen*. Rotterdam: Erasmus School of History, 2012.

Grossman, L.

- 'Literary Revolution in the Supermarket Aisle: Genre Fiction Is Disruptive Technology.' *Time*, 23-05-2012. Geraadpleegd op 04-07-2016 van <<http://entertainment.time.com/2012/05/23/genre-fiction-is-disruptive-technology/>>.

Guin, U. Le.

- '95. "Are they going to say this is fantasy?"' *Ursula K Le Guin*, 02-03-2015. Geraadpleegd op 15-06-2017 van <<http://www.ursulakleguin.com/Blog2015.html#New>>.

Gunn, J.E.

- 'Towards a Definition of Science Fiction.' Gunn, J.E., en M. Candelaria. *Speculations on Speculations*. Landham, Toronto & Oxford: The Scattercrow Press, Inc., 2005.

Haak, M.A. van den.

- *Disputing about taste. Practices and perceptions of cultural hierarchy in the Netherlands*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2014.

Heine, P., C. Inkster, F. Kazemek, S. Williams, S. Raschke en D. Stevens.

- 'Talking About Books: Strong Female Characters in Recent Children's Literature.' *Language Arts*, jrg. 1, nr. 5 (Mei 1999): 427-434.

Hellekson, K. en K. Busse.

- 'Introduction'. Hellekson, K. en K. Busse (red). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, Noord Carolina en Londen: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.

Hibberd, J.

- 'George R.R. Martin explains why there's violence against women in 'Game of Thrones''. *EW*, 03-06-2015. Geraadpleegd op 23-06-2017 van <<http://ew.com/article/2015/06/03/george-rr-martin-thrones-violence-women/>>.

Hope, D.

- '17 of the Most Literary Science Fiction Novels.' *Lit Reactor*, 13-11-2013. Geraadpleegd op 22-04-2017 van <<https://litreactor.com/columns/17-of-the-most-literary-science-fiction-novels>>.

Houweling, S.

- *Te literair?* Amsterdam: Masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2017.

Hugo Awards.

- 'What are the Hugo Awards?'. *Hugo Awards*, datum onbekend. Geraadpleegd op 04-06-2017 van <<http://www.thehugoawards.org/hugo-faq/>>.

Hunter, A.

- 'Ursula K. Le Guin talks to Michael Cunningham about genres, gender, and broadening fiction.' *Electric Literature*, 01-04-2016. Geraadpleegd op 04-07-2016 van <<https://electricliterature.com/ursula-k-le-guin-talks-to-michael-cunningham-about-genres-gender-and-broadening-fiction-57d9c967b9c>>.

Hurley, K.

- 'Hijacking the Hugo Awards Wont Stifle Diversity in Science Fiction.' *The Atlantic*, 09-03-2015. Geraadpleegd op 27-04-2017 van <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/the-culture-wars-come-to-sci-fi/390012/>>.

Huyssen, A.

- *After the Great Divide*. Indiana: Indiana University Press, 1986.

Janssen, S.

- 'Onderzoek naar twintigste-eeuwse uitgeverijen. Een stand van zaken.' *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, jrg. 7 (2000): 65-79

'Javis_'

- 'Is there any good "literary" fantasy out there?' *Reddit*, datum onbekend. Geraadpleegd op 34-04-2017 van <https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/2ehc45/is_there_any_good_literary_fantasy_out_there/>

Jemisin, N.K.

- 'Why I Think RaceFail Was The Bestest Thing Evar for SFF.' *NK Jemisin*, 18-01-2010. Geraadpleegd op 22-06-2017 van <<http://nkjemisin.com/2010/01/why-i-think-racefail-was-the-bestest-thing-evar-for-sff/>>.
- 'The Limitations of Womanhood in Fantasy (and everywhere else, but for now, fantasy).' *NK Jemisin*, 13-07-2013. Geraadpleegd op 22-06-2017 van <<http://nkjemisin.com/2011/07/the-limitations-of-womanhood-in-fantasy-and-everywhere-else-but-for-now-fantasy/>>.

Jenkins, H.

- 'Cultural acupuncture: Fan activism and the Harry Potter Alliance.' "Transformative Works and Fan Activism," edited by Henry Jenkins and Sangita Shresthova, special issue, *Transformative Works and Cultures*, nr. 10. (2012).
- *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. Londen en New York: Routledge, 2013 (1992).

'Jon Snow'.

- 'Recommended books to non-readers.' *Best Fantasy Books*, 07-03-2015. Geraadpleegd op 07-05-2017 van <<http://bestfantasybooks.com/forums/threads/recommend-books-to-non-readers.2061/>>.

Jones, J.

- 'Get real. Terry Pratchett is not a literary genius.' *The Guardian*, 31-08-2015. Geraadpleegd op 04-07-2016 van <<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/aug/31/terry-pratchett-is-not-a-literary-genius>>.

Keating, S.

- 'David Mitchell: Who cares if a book is highbrow or lowbrow. Is it any good or not?' *The Irish Times*, 27-10-2014. Geraadpleegd op 01-05-2017 van <<http://www.irishtimes.com/culture/books/david-mitchell-who-cares-if-a-book-is-highbrow-or-lowbrow-is-it-any-good-or-not-1.1977387>>

Kresnicka, S.

- 'Why Understanding Fans is the New Superpower'. *Variety*, datum onbekend. Geraadpleegd op 04-06-2017 van <<http://variety.com/2016/tv/columns/understanding-fans-superpower-troika-1201743513/>>.

Krystal, A.

- 'It's Genre. Not that there's anything wrong with it!' *The New Yorker*, 24-10-2012. Geraadpleegd op 04-07-2016 van <<http://www.newyorker.com/books/page-turner/its-genre-not-that-theres-anything-wrong-with-it>>.

Kuitert, L.

- 'De uitgeverij en de symbolische productie van literatuur: een historische schets 1800-2008.' *Stilet: Tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging*, jrg. 20, nr. 2, (2008): 67-87:

Laan, N.

- 'De uitgeverij als poortwachter?' *Nederlandse Letterkunde*, jrg. 15, nr. 2, 2010: 146-191

Levine, M.

- 'Troika's "Fans Rule!" presentation from PROMAX 2016.' Powerpoint gepubliceerd op 26-07-2016 op Slideshare. Geraadpleegd op 05-06-2017 van <<https://www.slideshare.net/MeredithLevine2/troika-fans-rule>>.

Liberman, M.

- 'Annals of overgeneralization.' *Language Log*, 08-10-2013. Geraadpleegd op 28-06-2017 van <<http://languageblog.ldc.upenn.edu/nll/?p=7715>>.

'LinKurosawa'.

- 'Sci-Fi's Hugo Awards Swept by Anti-SJW Authors – Again!' *Breitbart*, 26-04-2016. Geraadpleegd op 09-06-2017 <<http://www.breitbart.com/big-hollywood/2016/04/26/sci-fis-hugo-awards-swept-anti-sjw-authors/>>.

Liptak, A.

- '8 Unapologetically Meta SF/F Novels.' *Barnes And Nobles*, 22-04-2016. Geraadpleegd op 26-04-2017 van <<http://www.barnesandnoble.com/blog/sci-fi-fantasy/8-unapologetically-meta-sff-novels/>>.

'Mariakozhuhar'.

- 'What makes a good fantasy novel?' *The Guardian*, 26-07-2013. Geraadpleegd op 17-05-2017 van <<https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2013/jul/26/discussion-fantasy-reality-tsarpunk>>

Markt, R.B.

- 'The Night Science Fiction's Biggest Awards Burned.' *The Escapist*, 02-09-2015. Geraadpleegd op 26-04-2017 van <<http://www.escapistmagazine.com/articles/view/video-games/columns/garwulfs-corner/14559-The-Night-The-Hugos-Burned-The-Sad-and-Rabid-Puppies-Explained>>.

Mathews, R.

- *Fantasy: The Liberation of Imagination*. New York en Londen: Routledge, 2002.

McKenna, J.

- 'The genre-debate: Science fiction travels farther than literary fiction.' *The Guardian*, 18-04-2014. Geraadpleegd op 11-04-2017 van <<https://www.theguardian.com/books/2014/apr/18/genre-debate-science-fiction-speculative-literary>>.

McLeod, K.

- 'Genres, Subgenres, Sub-subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities.' *Journal of Popular Music Studies*, jrg. 13. Iowa, 2001: 59-75.

McNally, V.

- 'Why 2016 is the Year We Need to Stop Pretending Women Aren't Geeks.' *MTV*, 22-12-2015. Geraadpleegd op 05-06-2017 van <<http://www.mtv.com/news/2683640/geek-media-numbers-breakdown/>>.

Mendlesohn, F. en E. James.

- *A Short History of Fantasy*. Faringdon: Libri Publishing 2012 (2009).

Niven, L.

- *Scatterbrain*. New York: Tor, 2003.

Ostry, E.M.

- *Social Dreaming: Dickens and the Use of Fairy Tales*. Toronto: University of Toronto, 1998.

Pearson, R.

- 'Bachies, Bardies, Trekkies, and Sherlockians.' Harrington C., Gray, J., & Sandvoss, C. *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York en Londen: NYU Press, 2007: 98-109.

Pesch, H.W.

- *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Keulen: Passau, 1982.

Petite, S.

- 'Literary Fiction Vs. Genre Fiction.' *The Huffington Post*, 26-02-2014. Geraadpleegd op 04-04-2017 van <http://www.huffingtonpost.com/steven-petite/literary-fiction-vs-genre-fiction_b_4859609.html>.

'phedra n delaun'.

- 'Best "high brow" fantasy series?' *SFF World*, 14-02-2003. Geraadpleegd op 23-04-2017 van <<http://www.sffworld.com/forum/threads/best-high-brow-fantasy-series.4761/>>.

Praat, E.

- 'Intellectueelders en bloembolteelders.' *Spiegel der Letteren*, jrg. 56, nr. 3. (2014): 335-359.

Rapoport, M.

- 'The Culture Wars Invade Science Fiction.' *The Wall Street Journal*, 15-05-2015. Geraadpleegd op 26-04-2017 van <<https://www.wsj.com/articles/the-culture-wars-invade-science-fiction-1431707195>>.

Rees, K. van en G.J. Dorleijn.

- *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld: aandachtsgebied literatuuropvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap*. Den Haag: Stichting Literatuurwetenschap, 1994.
- 'Het literaire veld in Nederland 1800-2000.' Rees, K. van en G.J. Dorleijn. *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen: Van Tilt, 2006: 146-191.

Rieder, J.

- 'On defining SF, or Not: Genre theory, SF and History.' *Science Fiction Studies*, jrg. 37, nr. 2 (juli 2010): 191-209.

Robben, A.

- *Het 'geheim' van de literaire thriller*. Amsterdam: Masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2011.

Robinson, G.

- 'The Fantasy Genre Hates Women.' *Medium*, 04-02-2016. Geraadpleegd op 22-06-2017 van <<https://medium.com/@GarrettRobinson/fantasy-women-921010c4d78a>>.

Roots, K.

- 'Timeless Un-cancelled! Axed Drama Now Renewed for Season 2 at NBC.' *TV Line*, 13-05-2017. Geraadpleegd op 05-06-2017 van <<http://tvline.com/2017/05/13/timeless-renewed-season-2-nbc/>>.

Sandner, D.

- *Critical Discourses of the Fantastic 1712-1831*. Californië: California State University, 2011.

Scalzi, J.

- 'The Hugo finalists: John Scalzi on why the sad puppies can't take credit for Neil Gaiman's succes.' *LA Times*, 26-04-2016. Geraadpleegd op 30-06-2017 van <<http://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-et-jc-john-scalzi-hugo-award-nominations-20160426-story.html>>.

'ShermanJoe2'.

- 'Fantasy for the non-fantasy reader? (Didn't get very far in "Game of Thrones") (novels, crime).' *City-data*, 10-06-2011. Geraadpleegd op 27-05-2017 van <<http://www.city-data.com/forum/books/1398393-fantasy-non-fantasy-reader-didnt-get.html>>.

Simpson, I.

- 'The Case for Genre Fiction: A Guide to Literary Science Fiction and Fantasy.' *The Millions*, 02-03-2017. Geraadpleegd op 21-04-2017 van <<http://www.themillions.com/2017/03/case-genre-fiction-guide-literary-science-fiction-populist-fantasy.html>>.

Squires, C.

- *Marketing Literature. The Making of Contemporary Writing in Britain*. Londen: Palgrave MacMillan, 2007.

Steenhuysen, V. van.

- 'The Writing and Reading of Fan Fiction and Transformation Theory'. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, jrg. 13.4, nr 4 (2011): 1-9.

Swirski, P.

- *From Lowbrow to Nobrow*. Montreal & Kingston, Londen, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2005.

Thackara, W.T.S.

- 'De mythen van Plato en de mysterie-traditie.' Lezing gehouden op de Mythologie Conferentie van 14-15 februari 1987. Geraadpleegd op 13-06-2017 van <<http://www.theosofie.net/sunrise/sunrise1989/meijun1989/plato.html>>.

Torgersen, B.

- 'Why SAD PUPPIES 3 is going to destroy science fiction.' *Brad R Torgersen*, 16-01-2015. Geraadpleegd op 27-04-2017 van <<https://bradrtorgersen.wordpress.com/2015/01/16/why-sad-puppies-3-is-going-to-destroy-science-fiction/>>.
- 'Why SAD PUPPIES 3 is going to destroy science fiction.' *Brad R Torgersen*, 16-01-2015. Geraadpleegd op 27-04-2017 van <<https://bradrtorgersen.wordpress.com/2015/01/16/why-sad-puppies-3-is-going-to-destroy-science-fiction/>>.

Totilo, S.

- 'Just Who Is Assassin's Creed III's New Hero?' *Kotaku*, 27-03-2012. Geraadpleegd op 24-06-2017 van <<http://kotaku.com/5896938/just-who-is-assassins-creed-iiis-new-hero>>.

Tucker, N.

- 'Fairy Tales and their early opponents: In defence of Mrs Trimmer.' Hilton, M., M. Styles, en V. Watson (red). *Opening the Nursery Door: Reading, Writing and Childhood, 1600-1900*. New York en Londen: Routledge, 1997: 104-116.

Tuttle, L.

- 'Lisa Tuttle's top 10 mould-breaking fantasy novels.' *The Guardian*, 28-08-2013. Geraadpleegd op 17-05-2017 van <<https://www.theguardian.com/books/2013/aug/28/lisa-tuttle-top-10-fantasy-novels>>.

Verburg, A.

- *Verbeelding in het literaire veld*. Amsterdam: Masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2015

Verdaasdonk, H.

- 'De kans om de P.C.Hooft-prijs te winnen.' Joosten J., W. de Nooij en D. Verdaasdonk (red). *Snijvlakken van de literatuurwetenschap*. Nijmegen: Van Tilt, 2008: 125-142.

Visser, A.

- *In de gloria. Literaire roem in de Renaissance*. Oratie Universiteit Utrecht, 2013.

Vogel, M.

- *Recensies!* Amsterdam en Antwerpen: L.J. Veen, 2001.

Voogt, L. de.

- *Let de Fanfic in*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2014: 12

Walter, D.

- '7 literary sci-fi and fantasy novels you must read.' *Damien G Walter*, 29-02-2012. Geraadpleegd op 21-04-2017 van <<https://damiengwalter.com/2012/01/29/7-literary-sci-fi-and-fantasy-novels-you-must-read/>>.
- 'The 8 Tribes of SciFi.' *Damien G Walter*, 18-05-2016. Geraadpleegd op 11-07-2016 van <<https://damiengwalter.com/2016/05/18/the-8-tribes-of-scifi/>>.

Weber, D.

- 'Culture or commerce? Symbolic boundaries in French and American book publishing.' Lamont, M., L. Thévenot (red). *Rethinking Comparative Cultural Sociology: Repertoires of Evaluation in France and the United States*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Weber, S.

- 'Tired of Steampunk? Try Silkpunk on for Size.' *Wired*, 02-05-2015. Geraadpleegd op -9-06-2017 van <<https://www.wired.com/2015/05/geeks-guide-ken-liu/>>.

Zipes, J.

- 'Breaking the Disney Spell.' Tatar, M. (red). *The Classic Fairy Tales*. New York: WW Norton, 1999: 332-352.