

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/20312> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Coebergh-van der Marck, Marie-Anne

Title: In de ban van het incestverbod : analyse van een historische omslag in de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster

Date: 2012-12-19



In de ban van het incesiverbod

Analyse van een historische omslag in de verbeelding
van erotiek tussen broer en zuster

MARIE-ANNE COEBERGH-VAN DER MARCK

In de ban van het incestverbod

De productie en distributie van dit proefschrift is tot stand gekomen met steun van LUCAS, Leiden University Centre for the Arts in Society.

Omslagillustratie: Gumbbah.

Dit proefschrift heeft geen eigen ISBN.
Het ISBN van de handelsuitgave is 978-90-8704-335-3.

Literatoren is een imprint van Uitgeverij Verloren.

© 2012 Marie-Anne Coebergh-van der Marck & Uitgeverij Verloren
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum
www.verloren.nl

Boekverzorging: Rombus, Hilversum

No part of this publication may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

In de ban van het incestverbod
*Analyse van een historische omslag in de verbeelding
van erotiek tussen broer en zuster*

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op woensdag 19 december 2012
klokke 11.15 uur

door

MARIE-ANNE COEBERGH-VAN DER MARCK
geboren te Roermond
in 1940

Promotoren: Prof.dr. F.W.A. Korsten
Dr. J. Lam-Hesseling

Promotiecommissie: Prof.dr. J.L. Goedegebuure
Dr. E. Peeren
Prof.dr. T.L. Vaessens
Dr. P.W.J. Verstraten
Prof.dr. C.J.M. Zijlmans

Inhoud

Dankwoord	7
Inleiding	9
1 Incestueus verlangen: fantasme en/of lust?	16
De hang naar het Ene	16
Lust of fantasme	21
Aversie	22
Lust en fantasme	25
2 <i>Mijn zuster de negerin</i>	29
Inleiding	29
Zwartheid en aanhankelijkheid	31
Het gezamenlijke huis	36
Mijn zuster de negerin	40
3 <i>Het satijnen hart</i>	50
Inleiding	50
Droom en werkelijkheid	51
Kunst en leven	55
Het onbenaderbare in twee benaderingen	59
Een surrealistisch point suprême	62
Mise en abyme	66
4 <i>Ultramarijn</i>	69
Inleiding	69
Een principiële onbepaaldheid	70
Iets daartussenin	72
Gedreven door verlangen en gemis	77
De taal van het lichaam	80
Het sublieme begrijpen	83
Een verhaal dat niet verteld mag worden	86

5	<i>Grimm</i>	92
	Inleiding	92
	De taal van het sprookje	94
	De taal van de roadmovie	103
	De unheimliche tweespalt van de horror	107
	Een antidualistische, vervreemdende western	113
	De beweeglijkheid van de paradox	115
6	Een paradigmawisseling: van repressie naar interactie	119
	Repressie van verlangen als sleutel tot cultuur	119
	“Is niet de grootte van deze daad te groot voor ons?”	120
	Een dubbele lezing van de wet	124
	Ontheemding	127
	Ik wil naar huis	131
	Conclusie	134
	Samenvatting	137
	Summary	143
	Literatuur	148
	Curriculum Vitae van Marie-Anne Coebergh-van der Marck	153

Dankwoord

Met hun kameraadschappelijke, scherpzinnige en onverplichtende begeleiding hebben mijn beide promotoren, prof.dr. Frans-Willem Korsten en dr. Janneke Lam-Hesseling, mij bovenmatig geïnspireerd en gaandeweg ook voor tal van dwalingen behoed. Mede door hun toedoen is het schrijven van dit proefschrift een groot en onverwacht genoeg geworden. Elisabeth de Bièvre nam de vertaling van de samenvatting voor haar rekening. Gumbah stelde mij zijn fascinerende cartoon over het raadsel van incest ter beschikking. Mijn lieve zoon en mijn lieve dochter, Piet Hein en Arabella, negeerden de dubieuze implicatie van mijn onderwerp en verklaarden zich bereid als paranimfen te fungeren. En Hein: jij bent het licht van mijn leven. Mijn dank is groot.

Inleiding

Het verbod op incest, etnologisch gezien een vrijwel universele wetmatigheid, maakt de relatie tussen broer en zuster tot een relatie van vereniging en scheiding.¹ Wat hen verenigt is hun afkomst; wat hen scheidt is evengoed hun afkomst. De verbeelding van deze fundamentele paradox, een oeroud thema uit zowel hoge als lage cultuur, kent fascinerende varianten. Zo vertelt Ovidius in zijn *Metamorphosen* het verhaal van Byblis, een meisje uit Milete.² Ongewild wordt zij verliefd op haar tweelingbroer Caunus:

.....lange tijd verkeert ze
In een bedrieglijke waan van zus-en-broergevoel.
Maar langzaam wijkt die liefde af [...] van binnen gloeit het...
Ze noemt hem nu haar lieveling en haat het woordje 'broer'
en wil ook liever dat hij haar maar Byblis noemt, niet 'zuster'. (IX, 459-467)

In de ogen van de verteller is deze ontwikkeling te allen tijde onacceptabel: "Byblis, die verliefd was op haar broer, Apollo's kleinzoon, minde zoals een zuster *nooit* een broer beminnen mag ..." (IX, 455-56, mijn cursivering). Zelf denkt Byblis er in principe net zo over: "Een zuster mag haar broer beminnen, maar niet meer dan past" (IX, 510). Desondanks verkeert zij in een heftige tweestrijd, waarvan de verteller ons door middel van een monologue intérieur op de hoogte houdt. Als zij het taalgebruik nu eens naar haar hand kon zetten, zichzelf anders kon noemen, dan kon zij Caunus huwen ... Maar nee, datgene wat haar met haar broer verenigt, hun beider afkomst, zal hen van elkaar scheiden. En eenmaal van elkaar gescheiden, zal alleen hun afkomst hen nog verenigen:

Ach, kon ik mij maar anders noemen, kon ik jou maar huwen!
Caunus, wat zou ik niet een goede dochter voor je vader
en, Caunus, jij een goede schoonzoon voor de mijne zijn!
O, dat de hemel ons in alles, maar in afkomst niet
verenigd had! Ik wou dat jij veel rijker was geboren!
Straks maak je weet-ik-wie tot moeder van je kind; voor mij
zul je alleen maar broer zijn met – helaas – dezelfde ouders
als die van mij. Dat wat ons scheidt zal ons verenigen. (IX, 487-494)

1 De Nederlandse taal spreekt van 'zuster' en 'zus'. Onder de kop "geloofsgebonden taalgebruik" citeert Ewoud Sanders een Nijmeegse 'neerlandicus en dialectoloog' die suggereert dat zuster voor katholieken een kloosterzuster of verpleegster zou zijn. Vandaar de (katholieke) voorkeur voor het woord zus. Voor protestanten zou zuster alleen maar doelen op een 'dochter van mijn ouders' (*NRC Handelsblad*, 28 maart 2003).

2 Hier in de vertaling van M.D'Hane-Scheltema. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2003.

Duidelijker had Byblis haar situatie moeilijk onder woorden kunnen brengen. De relatie met haar broer, in haar ogen door “de hemel” tot stand gebracht, is fundamenteel paradoxaal. Even troost ze zich met de gedachte dat ook goden soms hun zusters huwen. Was immers Jupiter niet gehuwd met Juno, Saturnus met zijn eigen zuster Ops en Oceanus met Tethys? Maar alras krabbelt ze terug, want “goden hebben eigen wetten, waarom wil ik dan mensengedrag en aardse regels aan de hemel toetsen?” (IX, 500-01). Ten einde raad besluit ze Caunus haar liefde te verklaren. Ze moet wel, meent ze, “want liefde dwingt” (IX, 515).

Byblis, zo herneemt de verteller zijn relaas, “componeeert een weldoordachte brief” (IX, 521). Haar woorden wikkend en wegend, presenteert ze zichzelf niet als zijn zuster – “‘Zuster’ werd weer doorgekrast” (IX, 528) – maar als “[e]en vrouw die slechts geluk zal kennen als jij haar dat schenkt” (IX, 530). Naast deze rolverwisseling voert ze – evenzeer tegen beter weten in – verzachtende omstandigheden aan:

En dat er wetten zijn – laat oude lieden maar vertellen
wat kan en mag of niet mag en die regels koesteren,
bij onze leeftijd past toch meer een roekeloze Venus!
Wij, jij en ik, weten nog niet wat mag of niet, wij denken
dat alles mag! De grote hemelgoden zijn ons voorbeeld. (IX, 551-555)

Kortom, om Caunus gerust te stellen en over de streep te halen bagatelliseert zij de draagwijdte van het taboe (“*wij denken dat alles mag*”). En in één moeite door stelt zij de stabiliteit ter discussie van het op dit taboe gebaseerde, talig verankerde verwantschapssysteem met zijn rituelen en regels dat later, onder invloed van Claude Lévi-Strauss en Jacques Lacan, de symbolische orde zal gaan heten (Schokker, 2000:28).

Met haar tweeledige strategie roept Byblis een tweetal vragen op. Is die getaboeïseerde, erotische liefde tussen broer en zuster eigenlijk wel zo erg? En in samenhang hiermee: hoe onwrikbaar is het heersende verwantschapssysteem? Om met de laatste vraag te beginnen: Byblis bedient zich van een simpele truc om te tornen aan een systeem dat haar door omstandigheden onwelgevallig is. Zij legt de nadruk op het talige karakter ervan en suggereert dat talige rolverdelingen of identiteiten, als dat zo uitkomt, ook talig kunnen worden veranderd. Voor het principe dat zij aanroert zal Lévi-Strauss in de twintigste eeuw een theoretische onderbouwing leveren. In zijn opvatting is een verwantschapssysteem een taal, compleet met woordenschat en grammatica, omdat het een geheel is van collectieve voorstellingen. En net als taal is het een willekeurige vorm van representatie, niet de spontane ontwikkeling van een feitelijk gegeven. “Un système de parenté” zegt hij, “ne consiste pas dans les liens objectifs de filiation ou de consanguinité donnés entre les individus; il n’existe que dans la conscience des hommes, il est un système arbitraire de représentation, non le développement spontané d’une situation de fait” (1958:61). Aangenomen, inderdaad, dat een geheel van collectieve voorstellingen een willekeurige vorm van representatie is, dan geldt voor de samenstellende delen hetzelfde: ze zijn willekeurig. Er kan aan gesleuteld worden – zij het onder voorbehoud, want voor veranderingen is (maatschappelijk) draagvlak nodig. Dit laatste is dan ook de reden, waarom de door Byblis ingebrachte talige rolverwisselingen geen schijn van kans maken. Draagvlak ontbreekt ten enenmale, bij de verteller, bij Byblis zelf, bij Caunus, alsook bij vele generaties lezers van de *Metamorphosen*. Waarom? Omdat Byblis “minde zoals een zuster *nooit* een broer beminnen mag...” (IX 456, mijn cursivering). Omdat zij zondigde tegen uitgerekend die ene regel van het verwantschapssysteem die in de context van dit klassieke mythologische verhaal – en bepaald niet daar alleen –

een absolute status geniet; de regel die “seule entre toutes les règles sociales, possède [...] un caractère d’universalité”, zoals Lévi-Strauss nog halverwege de twintigste eeuw zou zeggen (1967:10). Zo bezien lijdt het geen twijfel, of het verwantschapssysteem is onwrikbaar en de traditionele ordening is van god gegeven. Wie haar grondslag – het verbod op incest – voor een uniek en eeuwig beginsel houdt, ziet deze ordening als uitvloeisel van wat uniek en eeuwig *is*.

En dan de vraag of het eigenlijk wel zo erg is als het taboe doorbroken wordt en broer en zuster elkaar fysiek beminnen. Gemeten naar het effect dat Byblis met haar passie teweeg brengt en gemeten naar het lot dat zij over zichzelf afroept is ‘erg’ nog tamelijk eufemistisch uitgedrukt. Caunus reageert met “afkeer” (IX, 581) op haar “verboden lust” (IX, 577). Wanneer zij wanhopig aan de gang blijft zich aan hem op te dringen “ontvlucht [hij] dat kwaad en sticht een nieuwe stad op vreemde grond” (IX, 634). Blijkbaar waant hij zich zozeer beoedeld, dat hij elders een nieuwe start wil maken. Na de breuk met haar broer verliest de eerder nog zo welbespraakte Byblis de macht over het woord. Misschien wel voor straf, omdat zij er misbruik van maakte. Zij wordt “volslagen waanzinnig” (IX, 635-36) en rent “krijsend wijde vlakten door” (IX, 643) tot zij, “uitgeput van ’t lopen, instort” (IX, 649-50):

Zwijgend en met de vingers in het groene gras geslagen
ligt Byblis daar; een beek van tranen houdt de grasgrond nat.
Men zegt dat waternimfen er een bron van maakten, die
nooit op kan drogen. Wat is mooier eerbetoon dan dat? (IX, 655-658)

Toegegeven, door van eerbetoon te spreken getuigt de meelevende verteller van bewondering voor haar grenzeloze passie. Maar desalniettemin, Byblis is reddeloos verloren; zij smelt weg in eigen tranen (IX, 663).

Het is een oude literaire traditie met een transcendente dimensie waaraan dit verhaal uit de *Metamorphosen* een bijdrage levert. Handhaving van het verbod op incest tussen broer en zuster onder het motto ‘*do it and die*’ lijkt in deze traditie het werk te zijn van een hogere, letterlijk over leven en dood beschikkende macht. Handhaving, zo suggereert de Franse tekstwetenschapper Alexandra Saemmer bovendien, betreft in de regel alleen gewone, dat wil zeggen, aardse broers en zusters. Tweelingen met een mythische status, zoals bijvoorbeeld Isis en Osiris, vallen buiten dit bestek. “À travers l’histoire de la littérature, *frère et sœur* doivent souvent mourir après avoir couché ensemble” stelt zij vast (2002:77). En zo is het; er zijn voorbeelden te over van werken waarin de erotische relatie tussen broer en zuster een dodelijke afloop kent. Een historische reeks, te beginnen in de zeventiende eeuw, laat zich moeiteloos formeren: John Ford: *’T is Pity She’s a Whore* (1633), Christian Fürchtegott Gellert: *Das Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1748), Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert* (1797), François René de Chateaubriand: *Atala* (1801), Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina* (1803), Franz Grillparzer: *Die Ahnfrau* (1817), George Gordon Noel Byron: *Manfred* (1817), Herman Melville: *Pierre or the Ambiguities* (1852), Marguérite Yourcenar: *Anna, soror* (1925), Jean Cocteau: *Les enfants terribles* (1929), Ivy Compton-Burnett: *Brothers and Sisters* (1929), William Somerset Maugham: *The Book Bag* (1937), Hugo Claus: *De Metsiers* (1950), *Een bruid in de morgen* (1953).

Halverwege de twintigste eeuw beginnen de voorbeelden zeldzaam te worden. Het gezag van de traditie lijkt te tanen. Incestueuze relaties tussen broer en zus, spelend in het domein van de verbeelding, zijn niet meer per se rampzalig. De betrokkenen zijn niet meer vanzelf-

sprekend verdoemd en de traditionele, in het incestverbod verankerde orde is niet meer automatisch van alle tijden. Natuurlijk heeft deze ontwikkeling zich niet van de ene op de andere dag voltrokken. Voorlopers van naam waren Thomas Mann met *Wälsungenblut* (1906), Leonhard Frank met *Bruder und Schwester* (1929), Roger Martin du Gard met *Confidence Africaine* (1931) en Robert Musil met *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930 en 1942). Desondanks was de eeuw al een heel eind op streek voordat een ommekeer ook werkelijk zichtbaar werd. In 1969 bijvoorbeeld publiceerde de toen zeventigjarige Vladimir Nabokov zijn meesterwerk *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, dat vrijelijk verhaalt van een incestueuze broer en zuster die een lang en gelukkig leven leiden en samen oud worden.

Kort en goed, in (met name) de tweede helft van de vorige eeuw en in het domein van de verbeelding lijkt het verbod op incest tussen broer en zuster een zodanige transformatie te hebben ondergaan dat de transcendente dimensie en het bijbehorende vermogen tot fixatie van talige, culturele en maatschappelijke structuren op losse schroeven zijn komen te staan. Die ontwikkeling is het raadsel dat ik in kaart wil brengen. Begonnen met een fascinatie voor de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster, ben ik tot mijn eigen verbazing verwikkeld geraakt in een zoektocht naar het hoe en waarom van een historische en fundamentele omslag.

Verbeeldingen van erotiek tussen broer en zus verwijzen altijd naar het verbod op incest. Zij verwijzen dus altijd ook naar de symbolische orde, het talige netwerk of betekenissysteem van sociale regels, rituelen en samenlevingsverbanden dat doorgaans als cultuur te boek staat. Meer in het bijzonder verwijzen zij naar de archetypische paradox van vereniging én scheiding of gelijkenis én verschil, de twee betekenisproducerende principes waarop cultuur is gebaseerd. Zo bezien is een onderzoek naar de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster een onderzoek naar de verstrengeling van incestverbod, verbeelding en culturele betekenisproductie. Om deze verstrengeling op verandering te betrappen, heb ik gekozen voor een interdisciplinair georiënteerde, culturele analyse van een aantal paradigmatische teksten, dat wil zeggen, van teksten die naar mijn mening representatief zijn voor de recente en minder recente verbeelding van heersende denkpatronen. Wat mij in relatie tot deze teksten voor ogen staat is niet, om met Mieke Bal te spreken, een “archaeology of meaning but [...] the interaction with and through meaning that constitutes cultural practice, now” (1996:12). Ik suggereer hiermee niet dat historische bijzonderheden irrelevant zouden zijn. Ik wil ermee benadrukken dat het incestverbod de kern raakt van het menselijke betekenissysteem dat van alle tijden is en dat het fungeert als motor van een dynamiek die haar neerslag vindt in nieuwe én in traditiegebonden culturele praktijken. Strikt genomen is een culturele analyse dan ook geen historisch project; het is een analyse die is gebaseerd op een duidelijk besef van de eigen positionering, in dit geval de mijne, in het leven van vandaag, dat wil zeggen, in “the social and cultural present from which we look, and look back, at the objects that are always already of the past, objects that we take to define our present culture” (Bal, 1999:1).

Uit het brede aanbod van recente en minder recente incestgerelateerde werken heb ik ten behoeve van mijn onderzoek een selectie gemaakt van drie boeken en een film. In vier afzonderlijke, interpretatieve hoofdstukken relateer ik deze teksten en de hierin vervatte proposities aan de proposities van het twintigste- en eenentwintigste-eeuwse westerse denken, de ideologische context waarin zij zijn ingebed en die zij ook zelf helpen uitdragen. Omdat

uiteindelijk alle verbeelding perspectivisch, particulier en plaatselijk is, beperk ik mij tot een specifieke, want uitsluitend Nederlandstalige inbreng die mijns inziens model staat voor wat kunsttheoreticus Kirk Pillow heeft gemunt als “een hooguit plaatselijke algemeenheid” (2000:316).

Mijn onderzoek – zoveel mag duidelijk zijn – zal niet resulteren in een definitie van het typisch Nederlandse in Nederlandse verbeeldingen van erotiek tussen broer en zuster. Ik heb mijn corpus beperkt tot één specifieke culturele context, de Nederlandse, om van bijkomende onderzoeken naar interculturele verschillen en hun effecten gevrijwaard te blijven. Neem alleen al de internationale wetgeving inzake seksuele verbintenissen tussen broers en zusters. In landen als Nederland, België en Frankrijk, waar de invloed van de Code Pénal nog merkbaar is, kunnen broers en zusters weliswaar niet met elkaar trouwen maar bestaat er strafrechtelijk geen sanctie op een vrijwillige seksuele relatie.³ Elders, in Duitsland, Engeland en Schotland en in meerdere staten van de U.S.A. bijvoorbeeld, is zo’n relatie onder invloed van het bijbelse boek Leviticus juist wel gecriminaliseerd (Bell, 1993). Los hiervan: ook binnen de beperking van de Nederlandse context valt er een veelheid aan interculturele verschillen te constateren. Bij elkaar rechtvaardigen zij, zoals mijn onderzoek zal bevestigen, de keuze om juist deze context als plaatselijk model van ‘algemeenheid’ te presenteren.

Bij de selectie van mijn corpus hebben drie factoren de doorslag gegeven: 1) de incestgerelateerde problematisering van de relatie tussen broer en zuster, 2) de maatschappelijke en culturele relevantie van deze problematisering die in parallelle problematiseringen van parallelle paradoxale relaties gestalte krijgt, en 3) een tweeledige datering – enerzijds net vóór, en anderzijds ruim na het midden van de twintigste eeuw, dat wil zeggen, voor en na de door mij getraceerde omslag.

Het vroegste werk dat ik opvoer is *Mijn zuster de negerin* van Cola Debrot, geschreven in 1934. Alleen al op basis van thematiek – een koppeling van incest en rassenvermenging – is deze novelle paradigmatisch voor de wijze waarop verbeeldingen van erotiek tussen broer en zuster refereren aan heersende denkpatronen en meer in het bijzonder aan de paradox van verschil en gelijkenis.⁴ Uit het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw dateren *Het satijnen hart* van Remco Campert (2006), *Ultramarijn* van Henk van Woerden (2005) en *Grimm*, een film van Alex van Warmerdam (2003). De paradigmatische betekenis van deze recente werken is gebaseerd op parallelle problematiseringen van broer/zusterrelaties en begrippenparen als kunst en leven, eigen en vreemd of wij en zij.⁵

3 De Code Pénal is het Franse wetboek van strafrecht (1791), waarin de wet zich slechts uitspreekt over “crimes véritables”, niet te verwarren met “des actes qui n’auraient jamais dû porter le nom [...], ces délits factices, créés par la superstition, la féodalité, la fiscalité et le despotisme”, aldus afgevaardigde Louis-Michel Le Peletier de Saint Fargeau bij zijn presentatie voor de Assemblée nationale constituante (Aldrich, 2006:118).

4 In de negentiende en vroegtwintigste eeuw was rassenvermenging, met name in het Amerikaanse zuiden, zozeer taboe (bloedschennig) dat een koppeling met incest gerechtvaardigd leek. Representatief is de beroemde scène uit *Absalom, Absalom!* (1936) van William Faulkner, waarin Henry Sutpen zich tegen een huwelijk tussen zijn gekleurde halfbroer Charles Bon en zijn zuster Judith verzet: “Henry looks at the pistol; now he is not only panting, he is trembling; when he speaks now his voice is not even the exhalation, it is the suffused and suffocating in-breath itself: ‘You are my brother’. – ‘No I’m not. I’m the nigger that’s going to sleep with your sister. Unless you stop me, Henry’” (1990: 286).

5 Op vergelijkbare wijze spelen parallelle problematiseringen van broer/zusterrelaties en een begrippenpaar als

Incestgerelateerde teksten verwijzen altijd naar het incestverbod; zij verwijzen dus altijd naar een wet. Op grond hiervan of, anders gezegd, in hun hoedanigheid van verkondiger of vertegenwoordiger van een wet, bezitten zij een handelend of performatief vermogen. Performatieve taaluitingen, zegt Judith Butler, ontleen hun kracht en betekenis niet alleen aan hun bevestigende, maar ook aan hun vervreemdende, subversieve vermogens (1997). Hierover later meer. Voor nu beperk ik mij tot de melding dat de door mij geselecteerde, incestgerelateerde teksten een variabele performatieve werking hebben en dat ik deze werking in kaart ga brengen. Om onderlinge verschillen te peilen gebruik ik de vragen die het incesttaboe al ten tijde van Ovidius in leven riep. Ik noem ze nogmaals:

- 1) Is erotiek tussen broer en zuster, schending van de orde, eigenlijk wel zo erg?
- 2) Is de traditionele, in het incestverbod verankerde ordening ook automatisch de enig denkbare ordening?

In het geval van Byblis en Caunus heb ik beide vragen met ja beantwoord. Dit betekent dat de werking of performatieve dimensie van het incestverbod zich in deze specifieke tekst tot een rituele bekrachtiging van traditionele structuren beperkt. Maar stel dat een ontkennend antwoord op zijn plaats zou zijn. In zo'n geval heeft de representatie van het incestverbod een vervreemdende en dus gezagsondermijnende werking. Automatisch presenteert zich dan een derde vraag en dat is:

- 3) Als traditionele, in het incestverbod verankerde en op een transcendente dimensie gebaseerde structuren hun draagvlak verliezen, welk alternatief dient zich dan aan?

Maar voor ik toe ben aan het stellen van vragen naar aanleiding van specifieke werken, is het zaak om helderheid te scheppen in het omstreden en meerduidige fenomeen van het incestueuze verlangen. Bestaat er wel zoiets als een incestueus verlangen? En wat verstaan we hier dan onder? Begrijpen we het als lust of als fantasma of als een combinatie van beiden?

Ik begin, in hoofdstuk een, met een inventarisatie van voorstellingen die al sinds mensengeugenis in de idee van erotiek tussen broer en zuster besloten liggen. Rode draad is een ongeneeslijk heimwee naar een verloren oereenheid. Wat volgt is een schets van het theoretische kader waarin dit verlangen met name in de eerste helft van de twintigste eeuw is ingebed. Hoofdmoot vormen de toonaangevende theorieën van Freud en Lévi-Strauss. In overeenstemming met het klassieke filosofische onderscheid tussen natuur en cultuur stellen deze theorieën de onderdrukking van het incestueuze verlangen (de menselijke natuur) gelijk aan de geboorte van de beschaving (de menselijke cultuur). Lijnrecht hiermee in tegenspraak is de recente evolutionair-biologische visie die stelt dat er onder normale omstandigheden geen incest plaatsvindt omdat de meeste mensen simpelweg geen zin hebben in seks met verwanten of naasten met wie ze zijn opgegroeid. Sterker nog, incest zou geen lust maar fysieke en morele aversie wekken. In de hoofdstukken twee, drie, vier en vijf

mannelijk en vrouwelijk een rol in bijvoorbeeld *Middlesex* van Jeffrey Eugenides (2002), bekroond met de Pulitzer Prize, en in *Partygirl* van Marlene Streeruwitz (2002).

staan achtereenvolgens de werken van Debrot, Campert, Van Woerden en Van Warmerdam centraal. Aan de hand van hun respectieve ideologische en performatieve proposities kom ik in hoofdstuk zes tot een afronding. Ik relateer de geconstateerde verstrengelingen van incestverbod, verbeelding en culturele betekenisproductie op hoofdlijnen aan westerse denkpatronen en formuleer een verklaring voor onderlinge verschillen. Ten slotte plaats ik deze verschillen in een contemporaine maatschappelijke en culturele context.

1 Incestueus verlangen: fantasme en/of lust?

De hang naar het Ene

Het verbod op incest maakt de relatie tussen broer en zuster tot de paradoxale relatie van vereniging en scheiding die in de *Metamorphosen*, zoals we al zagen, een universeel en zelfs van god of van de goden gegeven karakter draagt. Volgens Byblis is het “de hemel” die haar en haar broer in een om scheiding vragende afkomst heeft verenigd (IX, 490-91). Haar woorden suggereren een oorspronkelijke, mythische vereniging die zich niet onmiddellijk laat duiden. Wat gaat er vooraf aan de toestand van gescheiden zijn? In de aanhef van zijn epos spreekt Ovidius van een “samenraapsel van slordige kiemen”:

In den beginne was er Chaos
Voordat er zee of land was en een lucht die alles toedekt,
bestond er slechts één aanschijn der natuur in dit heelal.
Men sprak van Chaos, een primaire en ongevormde massa,
niet anders dan een bonk gewicht, een samenraapsel van
slordige kiemen van niet goed gecombineerde dingen. (I, 5-9)

Deze “Chaos”, zoals Ovidius zijn notie van een mythische oervereniging betitelt, blijkt niets dan een cluster van “onenigheden” tussen binaire tegenstellingen. In het licht hiervan staat scheiden voor het aanbrengen van een noodzakelijke en bevrijdende ordening:

en alles zat iets anders dwars, omdat steeds in één ding
strijd tussen koud en warm gevoerd werd, tussen droog en vochtig,
tussen wat hard en zacht was, tussen zwaar en zwaarteloos.
Een god van mildere natuur heeft die onenigheden
verholpen, want hij scheidde lucht en aarde, aarde en zee,
liet dichte onderlucht en 't helder hemeldak uiteengaan. (I, 18-23)

Uitgangspunt, voor Ovidius, is blijkbaar een oervereniging die op negatieve wijze, door botsende tegenstellingen, wordt gekenmerkt. In deze visie staat hij niet alleen. Alle godsdiensten, zegt filoloog en godsdienstwetenschapper Marie Delcourt, hebben gespeeld met de notie van een oerverwarring (“une confusion primitive”), vergelijkbaar met de verwarring in het begin van Genesis. Destijds, in dat allereerste stadium, was de aarde “nog ongeordend en leeg; over de wereldzee heerste duisternis en Gods geest zweefde over de wateren”. Totdat God besloot de elementen te scheiden:

God sprak: Daar zij licht. En er was licht [...] Nu scheidde God het licht van de duisternis; het licht noemde hij dag, en de duisternis noemde hij nacht [...] God maakte het uitspansel en scheidde het water onder het uitspansel van het water daarboven; het uitspansel noemde God hemel [...] God sprak: Het water onder de hemel moet samenvloeien naar één plaats, zodat het droge tevoorschijn komt. Zo geschiedde. Het droge noemde God aarde, het saamgevloede water noemde Hij zee. (Genesis 1:2-9)

Ook de bijbel, zo bevestigen deze regels, hanteert als uitgangspunt, voorafgaand aan de toestand van gescheiden zijn, een oerverwarring van botsende tegenstellingen in de vorm van licht en duisternis, dag en nacht, en land en water.

Voor de oude, door het orphisme geïnspireerde Grieken en de oosterse kosmologieën gold een andere waarheid.¹ In hun tradities figureerde het allereerste beginsel als een inmiddels verloren geraakte harmonie die uit complementaire tegenstellingen was opgebouwd en die niet zelden door een primordiale tweeslachtigheid werd gesymboliseerd. Bekende varianten zijn het kosmische ei van Aristophanes, het Chinese yin en yang en de Hindoestaanse twee-eenheid Purusha-Prakriti.

Zo stuit ik, in antwoord op mijn vraag naar de aard van de mythische oervereniging, op twee verschillende opvattingen. Naast een ongevormde massa van botsende tegenstellingen die om scheiding vragen, is er sprake van een oorspronkelijke eenheid en van een vereniging van elkaar aanvullende principes die Delcourt betitelt als constanten van de menselijke droom (“des constantes du rêve humain”) en als verloren harmonieën die de mensheid wellicht ooit weer deelachtig zal worden (1958:111).

In het kader van deze tweede opvatting onderscheidt zich met name de vertelling van de tweegeslachtelijke, bolronde oermens uit Plato's *Symposium*. Vergeleken met de huidige mens was deze oermens dubbel zo omvangrijk en dubbel bedield met gezichten, ledematen en schaamdelen. Omdat hij overmoedig werd en een aanslag op de goden beraamde, besloot Zeus hem doormidden te snijden. Apollo, die de losse stukken moest oplappen, draaide de gezichten van achteren naar voren en knoopte het losse vel rondom één opening in het midden van de buik, de navel, bijeen. Zo, tot helften gereduceerd en brandend van verlangen om opnieuw ineen te groeien, sloegen zij de armen om elkaar en kwijnden hongerig weg, niet bij machte om zonder de ander ook maar iets te verrichten. Zeus had er medelijden mee en verplaatste hun schaamdelen naar voren, om hun de mogelijkheid van verzadiging, bevruchting en voortplanting te verschaffen. Over deze helende, erotische vereniging van man en vrouw zegt Plato's woordvoerder, Aristophanes: “Zo lang geleden is dus de liefde voor elkaar in de mensen ontstaan. Die brengt hen in hun oorspronkelijke gedaante bijeen en probeert van twee één te maken om de menselijke natuur te genezen” (1997:37).

Volgens literatuurwetenschapper Raymond Furness is het onmiskenbaar de (erotische) liefde tussen broer en zuster die dit herstel van een verbroken harmonie, de staat van androgynse eenheid, het dichtste weet te benaderen:

¹ Het orphisme (genoemd naar zijn veronderstelde stichter Orpheus) was de naam van een godsdienstig-wijsgerige beweging die zich in het oude Griekenland verspreidde aan het begin van de 6e eeuw v.Chr. De leer van Pythagoras, van Heraclitus en van Plato, maar ook van het christendom (althans wat de opvatting over de ziel betreft) lijkt op sommige punten sterk beïnvloed door orphische denkbeelden.

1 Incestueus verlangen: fantasme en/of lust?

It is obvious that the love of brother for sister is the nearest approximation on earth to the state of androgynous unity. For the issue of one womb are of the same flesh and blood, and a union between brother and sister is, in a sense, a re-uniting of the severed hermaphrodite. (1965:61)

Feit is inderdaad dat de erotische verbintenis tussen broer en zuster, veelal tweelingen, in de meest uiteenlopende tradities als reconstructie van een androgyn oereenheid figureert. Jung beschrijft deze incestueuze configuratie als het welbekende archetype “dat we vaak in heldenmythen tegenkomen. Het is logisch afgeleid van het oorspronkelijke type van de hermafrodit, dat tot ver in de prehistorie lijkt terug te gaan” (1995, 2:319). In mythen en ritten uit de klassieke oudheid signaleert Delcourt “curieuses contiguités entre l’androgynie et l’inceste du frère et de la sœur” (1958:10). En in zijn *Manuel d’ethnographie* typeert Marcel Mauss het koninklijke huwelijk tussen broer en zuster in primitieve samenlevingen als een doelbewuste reproductie van de oereenheid – de incestueuze vereniging van hemel en aarde: “L’inceste est souvent régulier entre le roi et la reine; le roi épouse sa sœur afin de garder la pureté du sang. Le roi et la reine sont à l’origine des choses; à l’origine, il y a l’inceste de la Terre et du Ciel qu’il s’agit de reproduire” (1947:116). Deze laatste doelstelling – het opnieuw bewerkstelligen van de incestueuze vereniging van hemel en aarde – gold ook voor de oude alchemisten, die ervan uitgingen dat alle materie van oorsprong één was, een synthese van hemel en aarde en van geest en lichaam. Om de terugkeer naar deze oereenheid te verbeelden, aldus Delcourt, bedienden ook zij zich van de (symbolische) vereniging van broer en zuster: “L’union du frère et de la sœur symbolise ce retour à l’unité primordiale” (1958:124).

En zo is de kring rond. Via het vrijwel universele fantasme van een te herwinnen oereenheid belanden we bij de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster die ons weer brengt bij het fantasme van een te herwinnen oereenheid. De vraag is, waar komt dit fantasme vandaan? Tegenwoordig zoeken we het antwoord in de richting van onze biologische of evolutionaire ontwikkeling. Het antwoord dat begin twintigste eeuw in goede aarde viel was afkomstig van de toen nog betrekkelijk nieuwe psychoanalyse. In de visie van haar grondlegger, Freud, lag de herkomst van het fantasme van een verloren oereenheid en bij uitbreiding van het hele fenomeen van de oerfantasie in “de overerving van herinneringssporen van wat door voorouders is beleefd” (2006, 10:408). Het totaal van deze sporen omschrijft hij als onze “archaïsche erfenis” (2006, 8:89) en als “de schat van onbewuste fantasieën die men bij alle neurotici en waarschijnlijk bij alle stervelingen [...] aan het licht kan brengen” (2006, 7:177). Op dit idee hebben Laplanche en Pontalis (1985) voortgebouwd. Zij beschrijven oerfantasieën als archaïsche, in de geschiedenis van de soort ontwikkelde structuren die zowel de individuele belevenis als het verbeelde overstijgen, die zich thematisch op het verleden richten, dat wil zeggen, op het begin, en die net als mythen de pretentie hebben voor de raadsels van het leven een oplossing te bieden.

Als onderzoeker was Freud, naar eigen zeggen, “erop voorbereid dat de psychische ontwikkeling van het individu in het kort de ontwikkeling van de mensheid herhaalt” (2006, 5:238). Toegepast op onze mythische hang naar het Ene en los van de vraag wat er eerder was, de mensheid of de mens, lijkt deze aanname een stap in de richting van de huidige psychobiologie die zich met de biologische achtergrond van psychologische processen bezighoudt. Hier staat echter tegenover dat Freud inhoudelijk, zoals ik zal laten zien, een kind is van zijn tijd.

Freud onderscheidt, als het gaat om de menselijke psyche, een primair en een secundair proces alsmede twee leidende principes, dat van de lust en dat van de realiteit. Zijn theorie luidt als volgt: het psychische proces vormt in de aanvang, bij de kleine zuigeling, een ongedeelde, door het lustprincipe geregeerde eenheid. Zodra echter de werkelijkheid tot het kind begint door te dringen, gaat deze eenheid onherroepelijk verloren. Ter compensatie ontstaat dan de fantasie: “Bij de vestiging van het realiteitsprincipe [wordt] een bepaald type denkactiviteit afgesplitst dat voor de realiteitstoetsing gevrijwaard en alleen aan het lustprincipe onderworpen [blijft]. Dit is het *fantaseren*, dat reeds met het spelen van het kind begint en later, voortgezet als *dagdromen*, de aansluiting bij reële objecten opgeeft” (2006, 5:335). Zo bezien lijkt het onbewuste, zoals ook Laplanche en Pontalis betogen, de erfgenaam van datgene wat aanvankelijk *de enige*, uitsluitend door het lustprincipe geregeerde *wereld* van het subject was: “L’inconscient apparaît alors comme l’héritier de ce qui, à l’origine, était *le seul monde du sujet*, soumis au seul principe de plaisir” (1985:14, mijn cursivering).

Als onafhankelijk psychisch proces, producent van eigen waarheden om de conflicteren-de werkelijkheid het hoofd te bieden en tot op zekere hoogte ontsnapt aan het principe van verdringing, speelt de fantasie een beslissende rol in de psychische structuur van het subject. Zij bedient zich van kunst en droom, dat wil zeggen, van de terugkeer van het verdrongene, om tussen het onbewuste en het bewuste verbindingen te leggen. In *Eros en Cultuur* typeert Marcuse, voortbordurend op Freuds ideeën over onze archaische erfenis, de fantasie als schatbewaarster van “de herinnering aan een subhistorisch verleden waarin het leven van het individu met dat van de soort samenviel...”. De fantasie bewaart “het beeld van de onmiddellijke eenheid van het algemene en het bijzondere onder de heerschappij van het lustprincipe” (1996:96). Met andere woorden, als schatbewaarster van het verdrongene blijft onze fantasie het idee van het Ene koesteren en projecteren.

Als we deze gedachtegang volgen dan ligt het voor de hand dat de verbeelde erotische vereniging van broer en zuster naast een reconstructie van primordiale androgynie ook een reconstructie behelst van de narcistische, androgyne zelfvolkomenheid van de preoedipale fase – als “psychisch proces”, veeleer dan als “rauwe realiteit”, zoals Jung benadrukt: “Incest symboliseert de vereniging met het eigen wezen, de individuatie of de ‘zelfwording’, en heeft, wegens de vitale betekenis van dit laatste, een soms bijna griezelige fascinatie, misschien niet als rauwe realiteit, maar beslist wel als een psychisch proces, dat door het onbewuste gecontroleerd wordt, zoals iedere kenner van de psychopathologie weet” (1995, 3:182-183).

Voor de dualistische werkelijkheid van een overheersende ratio en een onderdrukt driftleven bestaat in de theorie van Freud slechts één (onmogelijk) alternatief. Dit alternatief laat zich definiëren als de verloren eenheid van het algemene en bijzondere en de complete bevrediging van alle levensdriften door de verzoening van twee tegengestelde principes, dat van de lust en dat van de realiteit. Omdat deze eenheid teruggrijpt op het verleden, op de voorgoed verdwenen oervormen van soort én individu, en omdat zij een belemmering vormt voor de ontwikkeling van cultuur en beschaving, moet haar beeld in het onbewuste begraven blijven. De enige uitweg die haar rest is een gedeseksualiseerde sublimering (2006, 7:502). Freud, met andere woorden, weigert te geloven dat fantasiebeelden naar een reële, fundamenteel van het heden afwijkende toekomst kunnen verwijzen. Met Marcuse ben ik van mening dat hij met deze beperking de verbeelding tekort doet, de ratio overschat

en een historische werkelijkheid tot absolute maatstaf verheft (Marcuse, 1996:99). Maar achteraf is het niet zo moeilijk om dit te constateren. Met zijn onwrikbare opvattingen over een dualistisch gestructureerde werkelijkheid is Freud een representant van de metafysische traditie die tot ver in de twintigste eeuw ons wereldbeeld heeft bepaald. Aan de hand van een reconstructie van filosoof Olivier Lemeire zal ik deze traditie in het kort beschrijven.

De westerse metafysica, zoals die zich sinds Plato heeft ontwikkeld, is een project dat zich richt op het begrijpen en structureren van de werkelijkheid als geheel. Standaard is de splitsing van dit geheel in een ware en een schijnbare wereld, een splitsing die impliceert dat de wereld die wij ervaren, de zinnelijke wereld, slechts een schijn is van het ware Zijn. Het transcendente, dat gedacht wordt als het goddelijke, het ware, het goede en het schone, is de essentie en de grond die de ervaarbare wereld van bovenuit, en eigenlijk ook van binnenuit, bepaalt. Doelstelling van de traditionele metafysica is de ontdekking, door middel van het gebruik van de rede, van deze transcendente essentie, grond en doel van de wereld. Maar hoe verschillend zij haar bevindingen uiteindelijk ook definieert, onveranderlijk hanteert zij een dualistische ordening van de werkelijkheid. Dit dualisme heeft automatisch tot gevolg dat het Zijn het *worden* overvleugelt. Immers, de ervaarbare, wordende en veranderende wereld is de uitdrukking en herhaling van een eeuwig wezen. Elke schijnbare verandering wordt bepaald door het eeuwige en absolute Zijnde, dat wil zeggen, door de transcendente wereld. Het *worden* is dan ook primair ondenkbaar. Per saldo zijn veranderingen uitgesloten en kan er niets nieuws ontstaan omdat alles zich laat herleiden tot de realisering van het transcendente Zijnde in de ervaarbare wereld. En dit is niet de enige beperking. Net zo min als de traditionele metafysica veranderingen kan begrijpen, is zij in staat om verschillen te begrijpen. Wat verschillend lijkt in deze wereld is eigenlijk het product van een en hetzelfde wezen, een en dezelfde identiteit. Met dit identificerende denken, tot uiting gebracht in de gewoonte om rücksichtslos te categoriseren en het verschillende gelijk te stellen, bekrachtigt de traditionele metafysica haar uitgangspunt dat de identiteit van een zijnde bestaat voorafgaand aan en los van enige relatie tot een ander zijnde. Identiteit is in deze visie essentie, dat wil zeggen, een transcendent, in zichzelf besloten, stabiel fenomeen. Onvermijdelijk resulteert dit metafysische identiteitsdenken dan ook in een denken in hiërarchische opposities. Anders dan hun aardse, vergankelijke, misleidende tegenstellingen, immers, hebben het ware, het goede en het schone hun essentie in een transcendente wereld (Lemeire, 2010).

Het is dit hiërarchische dualisme dat traditioneel in de westerse cultuur verankerd ligt en in vrijwel alle facetten van het leven meespeelt. Op gezag van Jacques Derrida, een van de opponenten van de westerse metafysica, suggereert filosoof Dirk de Schutter dat het Westen wordt geplaagd door angst voor wat de identiteit van tegenstellingen aantast, het verschil opschort en het onderscheid *onbeslisbaar* maakt. In Derrida's gedachtegang, aldus De Schutter, zou het hiërarchisch dualisme van de traditionele metafysica een (vergeefse) poging zijn om een einde te maken aan de onontwarbare vervlechting van zijn en niets, aanwezigheid en afwezigheid, waarheid en fictionaliteit, leven en dood, eigenlijk en oneigenlijk, heilig en diabolisch (2000:255). Wat in dit rijtje ontbreekt is de vervlechting van natuur en cultuur. In een (vergeefse) poging om uitgerekend deze vervlechting te ontrafelen, is per saldo het incestverbod ingezet en hebben Rousseau en nadien ook Freud en Lévi-Strauss een theoretische onderbouwing geformuleerd die aanvankelijk veel bijval vond.

Lust of fantasme

De problematisering van de relatie tussen natuur en cultuur, geïnitieerd door de Griekse sofisten, kent een lange geschiedenis waarin het incestverbod van lieverlee een beslissende rol kreeg toebedeeld. Eind achttiende eeuw was het Jean-Jacques Rousseau, volgens zijn bewonderaar Lévi-Strauss niet alleen de profeet maar zelfs de vader van de antropologie, die de installatie van dit verbod aan de geboorte van de maatschappij en het ontstaan van de taal koppelde.² In het negende hoofdstuk van zijn *Essai sur l'origine des langues* (1781) mythologiseerde hij het niet-talige leven in de oertijd ("le temps de barbarie") als een gouden tijdperk ("un siècle d'or"). In een altijddurende lente ("un printemps perpétuel") leefden de mensen in geïsoleerde familieverbanden; zij behielpen zich met gebarentaal en plantten zich onderling voort: "on devenait mari et femme sans avoir cessé d'être frère et sœur". Dit ging zo door, tot er een feestelijke ontmoeting ("une fête") plaatsvond tussen leden van verschillende families, hetgeen het beslissende moment was waarop de heilige wet ofwel het incestverbod in werking trad en de maatschappelijke, talige orde een aanvang nam (Rousseau, 1970).

In het begin van de twintigste eeuw was het Freud die in de installatie van het incestverbod een cesuur zag tussen natuur en cultuur. Aan het simpele feit dat incest in vrijwel alle culturen verboden is, ontleende hij de overtuiging dat incestueuze verlangens onder 'natuur' ressorteerden en dus driftmatig waren. Kort gezegd luidde zijn premisse dat achter elk verbod een verlangen moet schuilgaan (2006, 6:82). Voor de Freudiaanse psychoanalyse gold bijgevolg de installatie van het incestverbod, gemythologiseerd in het Oedipuscomplex en in het verhaal van de oerhorde, als de gebeurtenis die kracht van wet gaf aan de onderdrukking van het 'natuurlijke' driftleven, zowel op het niveau van de enkeling als op dat van de soort. Zelf typeerde Freud, in *Totem und Tabu* (1913), het doden en opeten van de oervader en de vrijwillige instelling, door de zoons, van een taboe op seksueel contact met hun moeder en zusters als de gedenkwaardige handelingen "waarmee zo veel een aanvang nam: sociale organisaties, zedelijke inperkingen en religie" (2006, 6:148).

Halverwege de twintigste eeuw mengde Lévi-Strauss zich in het debat. Ook hij bleek gefixeerd op het verschil tussen natuur en cultuur en ook hij interpreteerde het verbod als de beslissende cesuur: "la prohibition de l'inceste est, à la fois, au seuil de la culture et, en un sens [...] la culture elle-même" ([1949] 1967:14). In het bijgevolg tweeslachtige karakter van dit verbod ("son caractère ambigu et équivoque") onderscheidde hij een sociale, dus wisselvallige, en een *universele*, dus absolute component: "la prohibition de l'inceste [...] constitue une règle, mais une règle qui, seule entre toutes les règles sociales, possède en même temps un caractère d'universalité" (1967:10).

Jacques Derrida noemde deze aanname op z'n minst ambigu. Volgens hem was Lévi-Strauss schatplichtig aan twee tegengestelde uitgangspunten. Nummer een was het structuralisme, waarin het bestaan van een vaste kern wordt geloofend door het proces van betekenisgeving te definiëren als een eindeloos proces van verschuivingen of, op z'n Derridaans, als de orde van het teken. In deze orde krijgt een element betekenis door negatief naar

2 "Rousseau ne s'est pas borné à prévoir l'ethnologie: il l'a fondée". Uitspraak van Lévi-Strauss, geciteerd in Jacques Derrida: *De la grammatologie* (1967:155).

andere elementen te verwijzen, met als consequentie dat de betekenis nergens tot rust kan komen; er ontbreekt aan het speelveld iets wezenlijks, “un centre qui arrête et fonde le jeu des substitutions” (1967:423). Nummer twee was de klassieke filosofische traditie, waarin structuren geacht worden een vaste kern te hebben of tot een duidelijke oorsprong, in laatste instantie tot God, te herleiden te zijn. In deze traditie, aldus Derrida, sluimert de droom van een waarheid of een oorsprong die aan het spel en de orde van het teken ontsnapt, “une vérité ou une origine échappant au jeu et à l’ordre du signe” (1967:427).

Hoewel Freud en Lévi-Strauss er allebei van overtuigd waren dat het incestverbod de sleutel is tot cultuur, hanteerden zij verschillende uitgangspunten. Terwijl Freud het incestueuze verlangen maatschappelijk en individueel aan een specifieke fase koppelde waarmee hij het in de tijd plaatste en aan het verbod vooraf liet gaan, meende Lévi-Strauss dat het verbod van alle tijden was. In zijn visie werd het incestueuze verlangen juist door dit verbod in leven geroepen, niet als reële mogelijkheid, maar als een nooit aflatende hunkering naar wat nu eenmaal uitgesloten is. Verwijzend naar de Freudiaanse mythe van de oerhorde, het verlangen naar de moeder of de zuster, de moord op de vader en het berouw van de zoons gewaagde hij van een hardnekkige droom, “un rêve à la fois durable et ancien”. Deze droom, zei hij, heeft daarom zoveel impact omdat ze handelingen verbeeldt die nooit hebben plaatsgevonden, omdat de cultuur zich daar altijd en overal tegen heeft verzet: “Et le prestige de ce rêve, son pouvoir de modeler, à leur insu, les pensées des hommes, proviennent précisément du fait que les actes qu’il évoque n’ont jamais été commis, parce que la culture s’y est, toujours et partout, opposée”. Symbolische genoegdoeningen, “satisfactions symboliques”, in de vorm van culturele verbeeldingen van incest en vadermoord typeerde hij als “l’expression permanente d’un désir de désordre, ou plutôt de contre-ordre” (1967:563).

Deze uitspraken, die ook destijds al voorbijgingen aan de (soms wel degelijk incestueuze) werkelijkheid van alledag, hebben veel kritiek gekregen. Voor mijn project zijn ze relevant omdat ze verduidelijken dat Lévi-Strauss het incestueuze verlangen niet als lust maar als fantasme begreep. Net als Foucault, die in de jaren zeventig zou zeggen dat “de macht functioneert als een oproepmechanisme; de zonderlinge zaken waarover ze waakt, lokt ze naar zich toe of delft ze op” ([1976] 1984:47), erkende Lévi-Strauss het productieve vermogen van de wet, in casu het incestverbod. In dit opzicht heeft zijn redenering haar actualiteit behouden. Met zijn mystificatie van het verbod en dus ook van het hieruit voortvloeiende incestueuze verlangen bewoog hij zich echter, naar huidige inzichten, in de richting van het niet-verifieerbare.

Naarmate de twintigste eeuw verstreek, verloren de interpretaties van Freud en Lévi-Strauss aan overtuigingskracht. Inmiddels beheersen evolutionair-biologisch georiënteerde wetenschappers het debat over het incestverbod. Zij komen, zoals ik zal laten zien, tot andere conclusies.

Aversie

Al in 1891 veronderstelde Edward Westermarck, in schril contrast met de opvattingen van zijn tijd, dat gezamenlijk opgegroeide leeftijdgenoten, mensen zowel als dieren, geneigd zijn om incest te mijden. Repressie van incestueuze verlangens zou niet of nauwelijks nodig

zijn omdat er in normale omstandigheden geen verlangen naar incest bestaat: “Our laws against incest are scarcely felt as a restraint upon individual feelings. And the simple reason for this is that in normal cases there is no desire for the acts which they forbid”.³ Zijn hypothesen komt erop neer dat incesttaboes, hoe verschillend zij ook wezen mogen, corresponderen met een evolutionair, door natuurlijke selectie op de risico’s van inteelt gemotiveerde, biologisch verankerde seksuele afkeer van intimi uit de eerste levensjaren, meestal leden van het kerngezin. Met deze opvatting legde Westermarck de grondslag voor de theorie die volgens antropoloog Arthur Wolf in het huidige wetenschappelijke debat de meeste bijval vindt, temeer omdat zij sinds het midden van de twintigste eeuw een interdisciplinaire wetenschappelijke onderbouwing heeft gekregen (1995:505).

Overstelpend bewijs voor een biologische verankering van incestmijdend gedrag en incesttaboes is afkomstig uit wetenschappelijk onderzoek naar het gedrag van niet-menselijke primaten en andere dieren.⁴ Gebleken is dat seksuele aversie als gevolg van vroege binding een algemeen verschijnsel is onder onze naaste verwanten, de niet-menselijke primaten én onder het merendeel van de zoogdieren. In één moeite door ontkrachten deze bevindingen dus de aanname dat menselijke culturele praktijken een einde hebben gemaakt aan ‘natuurlijke’ incestueuze gedragingen (Pusey, 2005). Het incestverbod is *geen* sleutel tot cultuur.

Belangrijk menselijk studiemateriaal vormden de Israëlische kibboetsen waarin zich een unieke, in meerdere studies beschreven situatie voordeed: mensen die van jongs af aan met elkaar waren opgegroeid konden zelf, in alle vrijheid, beslissen of ze al dan niet met elkaar wilden trouwen dan wel seks wilden hebben. Wat bleek? Seksuele relaties en huwelijken tussen gezamenlijk opgevoede leeftijdgenoten bleven structureel achterwege.⁵

Een ander bewijs voor Westermarcks hypothese kwam uit Noord-Taiwan waar, overigens net als in Zuid-China en delen van het Koreaanse schiereiland, van oudsher de gewoonte bestond de toekomstige bruid van een pasgeboren zoon al als baby te adopteren en vervolgens beide kinderen gezamenlijk op te voeden. Vaak gebeurde dit uit financiële overwegingen. Gelet op de zorgvuldig bijgehouden bevolkingsregisters waarmee de Japanse koloniale overheid in deze regio de periode tussen 1906 en 1945 heeft geboekstaafd, waren de uit zulke regelingen voortgekomen huwelijken geen succes. Met name scoorden zij hoog op het gebied van overspel, echtscheiding en verminderde vruchtbaarheid, dat wil zeggen, op het gebied van problemen die voortvloeien uit een gebrek aan seksuele aantrekkingskracht (Wolf, 1995).

Kort en goed: waar het Chinese voorbeeld aantoont dat een gedwongen huwelijk tussen gezamenlijk opgegroeide leeftijdgenoten seksueel onbevredigend is, bewijst het Israëlische voorbeeld dat gezamenlijk opgegroeide leeftijdgenoten niet met elkaar trouwen, wanneer ze dat niet hoeven. Beide voorbeelden suggereren bovendien dat kinderen gedurende een bepaalde periode extra ontvankelijk zijn voor het aversie kwekende effect van vroege binding.

3 In *The History of Human Marriage* (1891), 5th ed., rev., 3 vols. New York: Allerton (1922, 2:192-93), geciteerd in Wolf: *Sexual Attraction and Childhood Association. A Chinese Brief for Westermarck* (1995:1).

4 Anne Pusey, in haar artikel ‘Inbreeding Avoidance in Primates’ (2005), verwijst naar meerdere studies. Zie ook: Frans de Waal en Frans Lanting: *Bonobo: The Forgotten Ape*. University of California Press, 1997.

5 Zie Melford E. Spiro: *Children of the Kibbutz*, Cambridge, Harvard University Press: 1958 – Yonina Talmon: ‘Mate Selection in Collective Settlements’, in: *American Sociological Review* 29 no 4 (1964:491-508) – Joseph Shepher: ‘Mate Selection Among Second-Generation Kibbutz Adolescents and Adults: Incest Avoidance and Negative Imprinting’, in: *Archives of Sexual Behavior* 1, no 4 (1971: 293-307).

Over de duur en situering van deze periode bestaan verschillende opvattingen. Patrick Bateson, een biologische gedragswetenschapper, spreekt van “a sensitive period and a very sensitive periode”. De sensitieve periode zou de eerste tien levensjaren bestrijken, de extra sensitieve periode zou omstreeks de derde verjaardag ten einde lopen (Bateson, 2005:82).

Naast de genoemde biologisch gefundeerde aversie tegen seks met eigen familieleden bestaat er ook een *principiële* aversie tegen inter-familiale seksuele relaties. In de opvatting van Westermarck is de principiële aversie een uitvloeisel van de fysieke: “Aversions which are generally felt readily lead to moral disapproval and prohibitory customs and laws. This I take to be the fundamental cause of the exogamous prohibitions”.⁶ In navolging van Darwin beschouwt Westermarck ethiek als onderdeel van onze groepsgewijze ontwikkeling. Ethiek zou een uitwerking zijn van onze sociale instincten. Zo veronderstelt hij, in *The History of Human Marriage* (1891), dat er morele, langs evolutionaire weg ontwikkelde emoties ten grondslag liggen aan ons verlangen naar de structuur van familieverbanden en duurzame seksuele verbintenissen (Anhart, 2005). Zulke emoties, preciseert hij later, onderscheiden zich van andere emoties vanwege hun “disinterestedness, apparent impartiality, and the flavour of generality”.⁷ In deze visie is het taboe op incest een tot moraal verheven uiting van een natuurlijke, evolutionair ontwikkelde aversie. In de loop van onze ontwikkeling hebben wij onze individuele, fysieke aversie tot norm verheven. We hebben er een collectief NEE van gemaakt. Terwijl het ons fysiek tegenstaat om met een *eigen* broer of zuster naar bed te gaan, vinden wij het moreel verwerpelijk als broers en zusters in het algemeen met elkaar naar bed gaan.

In de eerste helft van de twintigste eeuw werd Westermarcks visie amper serieus genomen. Des te opmerkelijker is haar recente revival. In wetenschappelijke kringen blijkt zij nu, ruim een eeuw later, op grote schaal geaccepteerd te worden (Wolf, 2005:10). Heden-daagse wetenschappers, bevestigt ook de Belgische moraalfilosof Verplaetse, zijn het erover eens dat moraal in belangrijke mate het gevolg is van biologische, automatische en emotionele processen: “Morele processen zijn even lichamelijk als zintuigen, zijn even natuurlijk als zien of horen en werken even snel als onze waarneming [...] Ze zijn instinctief” (2008:5-6). Deze processen, die Verplaetse als morele instincten definieert, zouden diep in onze menselijke natuur verankerd liggen maar historisch en geografisch variabel zijn. Net als Westermarcks morele emoties zouden zij zich onderscheiden door datgene wat gemeenschappelijk is aan alle moraal: de neiging om de individuele vrijheid aan banden te leggen om wille van een hoger goed, of dat nu de medemens of de gemeenschap is (2008:6).

In deze richting, die van het maatschappelijke nut, zal naar mijn mening een verklaring voor onze principiële aversie tegen seksuele relaties tussen broers en zusters gezocht moeten worden. Gemeenschappen zijn gebaat bij fysieke en emotionele verbintenissen tussen families onderling. Het zijn zulk soort verbintenissen die de samenhang bevorderen, niet alleen horizontaal maar ook, via de kinderen die eruit voortkomen, verticaal (Lévi-Strauss, 1967). En samenhang is weer bevorderlijk voor het behoud van de soort.

6 In *Ethical Relativity*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co (1932:249); geciteerd in: Arthur P. Wolf and William H. Durham (eds.): *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo. The State of Knowledge at the Turn of the Century*. Stanford, California: Stanford University Press (2005:201).

7 In *The Origin and Development of the Moral Ideas* (1906-08), 2nd ed. London: MacMillan (1917:738-39), geciteerd in Wolf: *Sexual Attraction and Childhood Association. A Chinese Brief for Westermarck* (1995:510).

Lust en fantasme

Het mag dan zo zijn dat incest buiten het gangbare patroon van seksuele gedragingen valt, een denkbeeldig verschijnsel is het allerm minst. Seks tussen verwanten vindt wel degelijk plaats. Vaak komt het erop neer dat incest een vorm is van machtsmisbruik; als zodanig valt het in Nederland onder het strafrecht. Maar er zijn meerdere varianten. Kinderen of adolescenten met een fundamenteel gebrek aan geborgenheid willen nog wel eens geneigd zijn hun oedipale, incestueuze emoties op elkaar af te reageren. In het kader hiervan spreken de psychoanalytici Bank en Kahn van “fusion, mirroring and twinning due to parents absence” (1982:166), een psychologisch verschijnsel dat in literatuur en film veelvuldig is gethematiseerd. Voorbeelden zijn Jean Cocteau: *Les enfants terribles* (1929), later verfilmd door Jean-Pierre Melville (1950) en nog weer later op muziek gezet door Philip Glass (2005), Hugo Claus: *De Metsiers* (1950) en *Een bruid in de morgen* (1953), Gilbert Adair: *The Holy Innocents* (1988), verfilmd door Bernardo Bertolucci als *The Dreamers* (2003), Ian McEwan: *The Cement Garden* (1978), verfilmd door Andrew Birkin (1993), Arundhati Roy: *The God of Small Things* (1997) en *Blauw metaal* van Christine Otten (1995). Kenmerkend voor de in dit verband gesuggereerde oedipale impasse is het spelelement en de cultivering van kinderlijkheid en adolescentie. In zowel *De Metsiers* als *Een bruid in de morgen* van Hugo Claus, bijvoorbeeld, figureert een weerloze zoon die bij gebrek aan model – de vader is verdwenen of onmachtig – de volwassenheid weigert en troost zoekt in de armen van zijn zuster (Paul Claes, 1996).

In uitzonderlijke gevallen, bij familieleden die elkaar pas later in hun leven leren kennen of opnieuw ontmoeten, speelt genetische seksuele aantrekkingskracht een rol. Greenberg en Littlewood bestudeerden dit fenomeen in de praktijk. Zij signaleerden bij volwassen, niet gezamenlijk opgegroeide familieleden een wederzijdse herkenning die betrokkenen typeerden als “finding a soulmate” en “looking in the mirror for the first time”. Erotisering van deze gewaarwording zou plaatsvinden, aldus Greenberg en Littlewood, bij gebrek aan beter of, in hun eigen woorden: “whether because the only recognized physical intimacy between adults who have not grown up together is sexual, or because no close parenting or sibling relationship had developed” (1995:39). Lust en fantasme, zo blijkt, zijn twee kanten van één medaille.

Genetische seksuele aantrekkingskracht kent twee varianten: een bewuste en een onbewuste. Soms zijn de betrokkenen zich van hun verwantschap bewust, soms komen zij er pas naderhand achter. In de culturele verbeelding is vooral dit laatste een veel voorkomend thema. Traditioneel werd het gewoonlijk als tragedie opgevoerd – denk aan Sophocles: *Oedipus Rex* (427 v.Chr), Daniel Defoe: *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722), Christian Fürchtegott Gellert: *Das Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1748), Denis Diderot: *Le fils naturel* (1757), Gotthold Ephraim Lessing: *Nathan der Weise* (1779) en Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina* (1803). Betrekkelijk recent en allerm minst tragisch figureerde het thema van onbewuste incest in de film *Lone Star*, van John Sayles (1996).⁸ Twee veertigers, Sam en Pilar, de een blank, de ander half-Mexicaans, worden verliefd op elkaar. Pas wanneer zij echt een verhouding zijn aangegaan, komen ze

8 *Lone Star* is bekroond met een Oscarnominatie voor ‘Best Original Screenplay’.

erachter dat ze elkaars halfbroer en halfzuster zijn. Pilar getuigt van een mysterieus gevoel van verbondenheid, als zij Sam in de slotscène bekend: “From the first time I saw you at school – all those years we were married to other people I always felt like we were connected”. In een onverbloemd happy end triomfeert uiteindelijk een liefde die een zowel incestueus als interracial karakter draagt en die de uitspraak van een oudere dorpsgenoot bevestigt: “Blood only means what you let it”.

Een bewust geval van genetische seksuele aantrekkingskracht tussen een volwassen broer en zuster die gescheiden zijn opgegroeid – en al evenzeer een breuk met de traditie van hel en verdoemenis – doet zich voor in de film *Close My Eyes*, van Stephen Poliakoff (1991). Poliakoffs vrijblijvende presentatie van incest schiep van meet af aan de nodige verwarring. “Hmmm”, zei filmrecensent Kathleen Maher, “It’s just the teensiest bit difficult to view incest sympathetically, yet that’s what British playwright/director Poliakoff asks us to do”.⁹ En Stanley Kauffmann vroeg zich af: “What are we supposed to be feeling about the entwined incestuous pair? Understanding? Forbearance? Joy at the film’s courage? Secret gratification of our own (alleged) secret incestuous desires? Many of us, I’d guess, don’t know what such a film expects of us and are incompetent to deal with it”.¹⁰

Maar het meest sprekende voorbeeld van bewust beleefde genetische aantrekkingskracht uit de culturele verbeelding is toch wellicht de incestueuze liefdesrelatie in *Der Mann ohne Eigenschaften* van Robert Musil (1930-1942). In deze onvoltooid gebleven roman hernieuwen een broer en zuster, na de dood van hun vader, hun onderlinge contact. Zij zijn op slag verliefd. Gelet op de verschillende versies in het nagelaten werk concipieerde én verwierp Musil een incestueuze finale, maar heeft hij uiteindelijk geen beslissing genomen. Wat rest is een open einde waarmee, expres of per ongeluk, de spanning tussen lust en fantasme intact is gebleven en het werk, naar huidige inzichten, aan kracht heeft gewonnen. Centraal in de bespiegelingen van Ulrich en Agathe staat het oeroude fantasme van een verloren harmonie, de staat van androgyne eenheid. Op grond van hun fysieke en psychische gelijkenis noemen zij zich tweelingen, “siamesische Zwillingen” (Musil, 1952:918) zelfs, waarmee zij zich van meet af aan een mythisch aura verschaffen. Aan de hand van talloze gesprekken benadrukt Musil, aldus Judith Burckhardt, dat deze liefdesrelatie tussen broer en zuster niet als een specifieke, psychologisch interessante casus maar als een streven naar mythische eenwording moet worden gezien (1973:76). Om haar stelling te onderstrepen citeert zij Ulrichs verwijzingen naar de bolronde mens van Aristophanes en andere literaire archetypen:

So wie an den Mythos vom Menschen, der geteilt worden ist, könnten wir auch an Pygmalion, an den Hermaphroditen oder an Isis und Osiris denken: es bleibt doch immer in verschiedener Weise das gleiche. Dieses Verlangen nach einem Doppelgänger im anderen Geschlecht ist uralte. (1952: 924)

Ulrich, de man zonder eigenschappen, zoekt een dubbelganger in het andere geslacht. Om zijn verlangen begrijpelijk en archetypisch te maken, neemt hij zijn toevlucht tot de mythe van de gespleten mens. Een jaar of twintig eerder was Freud hem in deze voorgegaan. In *Jenseits des Lustprinzips* (1920) citeerde ook hij de mythe van Plato. Hij relateerde er “het ontstaan van geslachtelijkheid” en onze driftmatige “behoefte aan herstel van een vroegere

⁹ *The Austin Chronicle*, 27 december 1991.

¹⁰ *The New Republic*, 24 februari 1992.

toestand” aan (2006, 8:212). Gelet op zijn uitspraak dat “het levenloze [...] er eerder [was] dan het levende” (2006, 8:196) moet deze behoefte aan herstel van een vroegere toestand in laatste instantie als doodsdrijf worden aangemerkt. In de visie van Freud dirigeert ons verlangen naar een ultieme bevrediging van alle levensdrijfden – een toestand van complete spanningloosheid – ons langs omwegen naar “*het doel van alle leven*”: de dood (2006, 8:196). Ulrich kwam tot een soortgelijke conclusie. In laatste instantie, meende hij, had hun incestueuze verlangen een negatief karakter. In toenemende mate keerden Agathe en hij de alledaagse werkelijkheid de rug toe, en in toenemende mate ervoeren zij hun allesverslindende, mystieke liefde als een negatie van al het andere: “Und immer wieder, Tag für Tag, fasste Ulrich alles in den Gedanken zusammen: Im Grunde ist es ein Protest gegen das Leben” (1952:963).

In de voorgaande paragrafen heb ik het incestueuze verlangen van verschillende kanten be- licht. Wat blijkt? Wisselende interpretaties gaan gepaard met een wisselende, hetzij repres- sieve, hetzij interactieve dynamiek. Ik zal dit verduidelijken.

Geïnterpreteerd als fantasme kenmerkt het incestueuze verlangen in de relatie tussen broer en zuster zich door een effect van spiegeling, ongeacht of het zich richt op herstel van een oorspronkelijke eenheid, op de vereniging van elkaar aanvullende principes, op “fusion, mirroring and twinning”, op het vinden van een “soulmate” of op een dubbelganger in het andere geslacht. In de visie van Freud dient dit fantasme als doodsdrijf te worden aange- merkt; in de visie van Lévi-Strauss betreft het een per definitie denkbeeldige, ongestructu- reerde tegenorde; Ulrich, in *Der Mann ohne Eigenschaften*, spreekt van een “protest tegen het leven”.

Geïnterpreteerd als lust en als zodanig, in de visie van Freud, gerangschikt onder natuur en voorafgaand aan het incestverbod, kenmerkt het incestueuze verlangen zich door een ab- solute onverenigbaarheid met datgene wat in deze zelfde visie voor cultuur wordt gehou- den.

Geïnterpreteerd als een combinatie van lust en fantasme appelleert het incestueuze ver- langen aan de spanning van de paradox, de spanning tussen Eros en Thanatos die per defi- nitie intact dient te blijven. Onvermijdelijk, immers, zou de bevrediging van de lust (in de fysieke vereniging) de ondergang van het fantasme betekenen; tegen de werkelijkheid van twee verschillende mensen is de droom van een mythische eenwording onmogelijk opge- wassen. En onvermijdelijk zou de realisering van het fantasme (in een totale spiegeling of ontspanning) dodelijk zijn voor de lust. Of zoals Ulrich het ten slotte formuleerde: “Die Phantasie wird von dem erregt, was man noch nicht oder nicht mehr besitzt; der Leib will haben, aber die Seele will nicht haben” (1952:1420).

Wat dus, al naar gelang de tijdgeest, het incestueuze verlangen definieert is *of lust of fan- tasme* of *lust en fantasme*. Freud ziet het verlangen als lust, Lévi-Strauss ziet het als fan- tasme. De enkeling die het door omstandigheden (zoals ouderlijke afwezigheid of geneti- sche seksuele aantrekkingskracht) aan den lijve ervaart, ervaart het – als we de contempo- raine wetenschappelijke (en culturele) beschrijvingen mogen geloven – als een combinatie van *lust en fantasme*. Voor Freud en Lévi-Strauss is het incestverbod een mechanisme van uitsluiting, een definitieve *cesuur* tussen natuur en cultuur. Voor contemporaine, evolutio- nair en antropologisch georiënteerde wetenschappers is het een *interactie* tussen natuur en cultuur. Inderdaad, de dynamiek van het incestverbod is een kwestie van interpretatie. Al

naar gelang wij dit verbod met repressie en cesuur *of* met interactie associëren – in de trant van de westerse metafysica of in de trant van de evolutietheorie – zullen wij tegenstellingen met hiërarchie en vaste identiteiten of met beweeglijke processen associëren.

Mijn onderzoek, dat op hoofdlijnen in de vier navolgende, interpretatieve hoofdstukken zijn neerslag vindt, concentreert zich op de verstrengeling van incestverbod, verbeelding en culturele betekenisproductie. In de context van deze verstrengeling fungeert de dynamiek van het incestverbod als een dynamiek van elkaar uitsluitende of insluitende tegenstellingen. In de culturele en maatschappelijke context van *Mijn zuster de negerin* (1935), eerste helft van de twintigste eeuw, lijkt repressie, in combinatie met een streven naar eenheid, de meest gereede aanpak voor duale spanningen. In de culturele en maatschappelijke context van *Het satijnen hart* (2006), *Ultramarijn* (2005) en *Grimm* (2003), begin eenentwintigste eeuw, lijkt het idee van interactie veld te winnen.

2 *Mijn zuster de negerin*

Inleiding

*Mijn zuster de negerin*¹ van de van oorsprong Antilliaanse Cola Debrot is geschreven in 1934, in de nadagen van het Nederlandse kolonialisme.² In deze “moderne klassieker”³ keert Frits Ruprecht, neutraal getypeerd als “jongeman”, na een jarenlang verblijf in Europa terug naar het “Nederlands-West-Indisch eiland” waar hij geboren is.⁴ Als verklaring voor zijn terugkeer geeft hij zelf twee redenen: omdat zijn ouders nu dood zijn – en hij in meer dan één opzicht, zoals nog zal blijken, zijn erfenis in ontvangst komt nemen – maar “mischien ook” omdat hij genoeg heeft “van Europa waar men veel te weinig negers ziet” (1961:5).⁵

Kenmerkend voor *Mijn zuster de negerin* is een veelal dubbelzinnige vertelwijze, als betrof het een spel tussen verteller en personage. Een uitzondering vormen de passages waarin de hoofdpersoon een andere kant op kijkt of ruimtelijk elders verkeert, evenals de slotzin waarin vanuit een ongewis perspectief op “de kinderen dezer aarde” (85) wordt neergezien. Deze tekstfragmenten komen uitsluitend voor rekening van de verteller.⁶ Maar voor het overige is het vaak niet zo zeker door wiens ogen we kijken en wiens formuleringen we volgen. Simpele zekerheden zijn in deze novelle sowieso geen optie. Meteen al op de eerste

1 Cola Debrot: *Mijn zuster de negerin*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1961. Eerste publicatie in *Forum*, december 1934 en januari 1935.

2 Voorloper van de huidige Nederlandse Antillen, informele verzamelnaam voor de eilanden in de Caraïben die tot het Koninkrijk der Nederlanden behoren, was de ‘Nederlands-West-Indische Kolonie Curaçao en Onderhorigheden’, sedert 1845 een afzonderlijk gouvernement. Bij de herziening van de Nederlandse grondwet in 1922 kwam de term ‘kolonie’ te vervallen. Pas op 23 april 1936 volgde de hiermee samenhangende herziening van wetten waarmee (ook) de staatsinrichting van Curaçao werd aangepast. Zo werd de Koloniale Raad van Curaçao vervangen door de Staten van Curaçao. In dat jaar werd ook de Kolonie Curaçao en Onderhorigheden omgedoopt tot het Gebiedsdeel Curaçao. Door de herziening van de grondwet in 1948 werd het Gebiedsdeel Curaçao vervangen door Nederlandse Antillen waarna alle statenleden door middel van algemene verkiezingen gekozen werden. Met het Statuut voor het Koninkrijk der Nederlanden uit 1954 werden de toenmalige Nederlandse Antillen een land binnen het Koninkrijk der Nederlanden. In 2010 werd dit Statuut ontbonden; sindsdien zijn Curaçao en Sint Maarten, net als eerder al Aruba, onafhankelijke landen binnen het Koninkrijk.

3 Dubois (1997:311).

4 Landschappelijk vertoont dit eiland grote overeenkomst met Curaçao, hoewel sommige elementen naar Bonaire verwijzen. Vgl. Oversteegen (1994:199).

5 Debrot spreekt consequent van negers en negerinnen; ik volg hier zijn terminologie.

6 Zie pp.11; 34 t/m 37; 58 t/m 60; 85.

bladzijde blijkt de Nederlands-Antilliaanse hoofdpersoon zich vervreemd en ontworteld te voelen, zelfs zijn naam biedt weinig houvast:

alles is wonderbaarlijk. Het is eigenlijk al wonderbaarlijk dat ik Frits Ruprecht heet, wat *voor een ander* alleen maar mag betekenen: *zijn* twee voornamen. (1961:5, mijn cursivering)

Bezien in het licht van Lacans theorie over voor- en achternaam is deze ogenschijnlijk simpele overpeinzing van vitale betekenis. Voor Lacan is de voornaam een markering van het Ideaal-ik. Dit Ideaal-ik, herleidbaar tot de imaginaire identificatie van het spiegelstadium waarin het kind zichzelf met zijn eigen voornaam aanduidt, is het punt van waaruit het subject naar zichzelf kijkt zoals het door de Ander gezien zou willen worden. De achternaam, die het formele aspect van afstamming via de mannelijke lijn honoreert, markeert, als Naam-van-de-Vader, het punt van symbolische identificatie – de dimensie door middel waarvan wij onszelf observeren en beoordelen. In deze zin fungeert het verschil tussen voor- en achternaam als het verschil tussen imaginair en symbolisch, tussen incidenteel en structureel, tussen de manier waarop we onszelf zien en het punt van waaruit we bekeken worden.⁷ En in deze zin zijn Ruprechts woorden dus een teken van fundamentele onzekerheid. Met een achternaam die eigenlijk een voornaam is, presenteert hij zich meteen al op de eerste bladzijde als de belichaming van louter imaginaire identificaties.

Ruprechts overpeinzingen, bij aankomst in de Antilliaanse haven, typeren hem als een kind uit een gemengde samenleving zonder tegelijkertijd over zijn eigen positie of huidskleur concrete informatie te verschaffen. Wat hem bezighoudt, nu hij zijn geboortegrond terugziet, is niet de tegenstelling tussen blank en zwart maar tussen een overwegend blanke en een overwegend gemengde samenleving, tussen wat hem van huis uit vreemd en van huis uit vertrouwd is. Tegenover Europa met zijn tekort aan negers en zijn “bleke gezichten met hun visachtige kilheid, hun gebrek aan broederlijke en zusterlijke sympathie” (6) staat, in zijn beleving, “dit eiland”, dat van de weeromstuit voor een natuurlijke biotoop van broederlijke en zusterlijke sympathie moet doorgaan. Dat er echter ook binnen deze vertrouwde, ogenschijnlijk familiale samenleving spanningen bestaan die hem met terugwerkende kracht in het ongelijk stellen, illustreert een dertigtal bladzijden verderop de enige passage waarin de verteller in cynische bewoordingen de gedachtegang van een neger, de agent Toontsj, inzichtelijk maakt:

Het deed hem goed de ene blanke te horen afgeven op de andere; te zijnen behoef sloeg de gerechtigheid een wig tussen die mensen die hem als mindersoortig beschouwden. (1961:36)

Zo etaleert *Mijn zuster de negerin* al op de eerste bladzijde een ogenschijnlijk blinde vlek. Met betrekking tot de relatie tussen blanke en zwarte eilandbewoners lijkt de hoofdpersoon, wiens huidskleur onvermeld blijft, zich van geen spanning bewust. Zonder blikken of blozen koppelt hij zijn nieuwe rijkdom-dan-wel-koopkracht aan de vervulling van zijn erotische, affectieve verlangens naar een negerin, om aan deze negerin dan weer de notie van (bloed?)verwantschap te koppelen: “Ik ben blij dat ik voorgoed rijk ben. Bij een negerin wil ik leven. Ik zal haar noemen: mijn zuster de negerin” (5/6). Het is deze paradox, Ruprechts

7 Žižek (1989:108/9).

intieme maar tegelijk ook afgedwongen én incestueus gekleurde relatie tot zijn zwarte zuster, waarvan ik in dit hoofdstuk de strekking hoop te ontraadselen.

Kenmerkend voor Debrets novelle is een ontregelende en suggestieve ambiguïteit in meerdere varianten. Naast spookachtige verschijnselen en een groot aantal tegenstellingen die zich evenzogoed als nevenstelling laten lezen,⁸ is er de al genoemde dubbelzinnige vertelsituatie met haar veelvuldig gebruik van de vrije indirecte rede waarin de stemmen van verteller en personage versmolten lijken.⁹ Ambigu is ook het gebruik van identiteitsgerelateerde, multi-interpretabele termen als zuster, bloed, en (t)huis die onder meer ook stuk voor stuk voor een gemeenschappelijke oorsprong staan. Zuster, als benaming voor een eerstegraads bloedverwant, dochter van een gemeenschappelijke vader en/of moeder, impliceert een principiële gelijksoortigheid én een erotisch taboe. Tegelijkertijd dient zuster als benaming voor iemand die op grond van een gemeenschappelijk uitgangspunt als verwant of gelijksoortig kan worden ervaren. Bloed kan, bij wijze van spreken, biologisch, karakterologisch én etnisch/sociaal bepalend zijn en ook (t)huis staat voor een reeks van identiteitsgerelateerde betekenissen – denk bijvoorbeeld aan de meervoudige connotatie van de uitdrukking *van huis uit*.

Een ogenschijnlijk in binaire opposities grossierende novelle die zich inspant om de polyvalentie (het hebben van meer dan een waarde of werking) en polysemie (het hebben van meer dan een betekenis) van taaluitingen te activeren, met als focus een racistisch en incestueus gekleurde (metaforische) broer/zusterrelatie – die lijkt een signaal af te geven. Maar een signaal van wat en waartoe? Zelf geeft de auteur geen uitsluitsel, of het moest zijn dat voor hem juist raadselachtigheid en ambiguïteit de sleutel vormen. In een interview met leerlingen van het Curaçaose Radulphus-college op 17 april 1969 zegt hij: “... ik geloof, dat het goede van dit verhaal is, dat het iets onthult, maar tegelijk verhuult, waardoor je niet precies erachterkomt hoe het in elkaar zit. Ik ook niet, natuurlijk hè, ik ook niet. Als ik het zou weten, zou ik het niet in een verhaal schrijven, maar zou ik een wetenschappelijke studie schrijven”.¹⁰

Zwartheid en aanhankelijkheid

Van meet af aan is duidelijk dat *Mijn zuster de negerin* een verhaal vertelt over thuiskomen in een gemeenschap van blanke en gekleurde mensen. Toch zal het een argeloze eenentwintigste-eeuwer waarschijnlijk wel even tijd kosten om zekerheid te krijgen over de etnische categorie waartoe de hoofdpersoon zelf moet worden gerekend. Want wat is het geval? Na Frits in algemene termen van zijn sympathie voor negers en negerinnen en zijn afkeer van bleke gezichten te hebben laten getuigen, en na de bestuurder van een naderend vaartuig

8 Deze tegen- c.q. nevenstellingen variëren van stad/platteland tot man/vrouw, broer/zuster, meester/slaaf, Europa/Antilliaans eiland, blank/zwart, licht/ donker, spreken/zwijgen, dag/nacht en heden/verleden.

9 In de vrije indirecte rede wordt de status van de weergegeven woorden in het midden gelaten. Syntactisch staat niet vast wiens woorden we lezen, van verteller of personage. Semantisch staat niet vast of de weergegeven woorden zijn uitgesproken of gedacht of zelfs alleen maar een onbewust gevoel vertolken. Deze vorm is dus per definitie meerduidig (Bal, 1997:49-50).

10 Geciteerd in Oversteegen (1994:209); zie ook p. 36, noot 17.

hors concours als “mulat” (6) te hebben getypeerd, onthoudt de vertelinstantie zich van etnische duiding bij het ten tonele voeren van een dokter, een notaris en de scheepskapitein.¹¹ Pas een tiental bladzijden later, bij de beschrijving van het oostelijk deel van het eiland waar Frits als kind bij een oom of tante logeerde, komen we terloops iets over zijn afkomst te weten. Op het kleine eiland, zegt de verteller, waren alle *blanken* bloed- of aanverwant (16).

In de loop van het verhaal zal blijken, dat het achterwege blijven van duiding met betrekking tot de hoofdpersoon en een groepje notabelen geenszins toevallig is. Alleen niet-blanke personages worden met ijzeren consequentie van een etnisch etiket voorzien. Naast de “negerkoetsier” Pedritoe (16), de “neger-agent” Toontsj (35), de “neger-rentmeester” Wantsjo (37) en het “negervriendinnetje” Maria (53) zijn dit anonieme figuren als een “neger” met een kruitwagen (20), roepende “negerinnen” wier “krotten” Frits nu in eigendom heeft (21), “kakelend” schreeuwende of heupwiegende “negerinnen” wier pad hij kruist (17, 25) en een “negerin” die een deur voor hem opent (27).

Mijn zuster de negerin speelt, zo gezien, in een (laatkoloniale) samenleving waarin blanken de norm zijn en waarin negers en negerinnen vanuit een blank perspectief – het perspectief van verteller én personage – als de pittoreske maar ondergeschikte Ander fungeren. Het lijkt op z’n minst naïef – of van een blinde vlek getuigend – om in een zo manifest tweeledige samenleving illusies over broederlijke en zusterlijke sympathie te koesteren. Het is dan ook maar de vraag – ik kom hier straks nog op terug – wat Frits Ruprecht, telg uit de geprivilegieerde blanke klasse, met broederlijk en zusterlijk bedoelt. Met een vanzelfsprekende achteloosheid betoont hij zich van meet af aan overtuigd van zijn door geboorte verkregen meerwaarde. Zo snoert hij een hem behulpzame neger-met-kruitwagen de mond door domweg geen antwoord meer te geven – hij “hoort” hem niet meer (21). En voor de negerin in de deuropening bij de districtmeester, zijn vroegere vriend Karel, heeft hij al helemaal geen aandacht – haar ziet hij eenvoudig niet staan; *over haar schouder heen* roept hij naar Karel (27). Op soortgelijke wijze negeert hij later op de dag de hem begroetende huisbewaarster – letterlijk ziet hij ook deze vrouw niet staan (44). Voor zichzelf hanteert hij andere normen. Zelf wil hij wel degelijk gezien en gehoord worden: het feit dat de oude neger-rentmeester hem niet direct herkent “wekte wrevel bij Frits op” (37). Wel of niet zien dan wel horen en gezien dan wel gehoord worden – in deze etnisch verdeelde samenleving zijn dit geen toevalstreffers; het zijn processen die volgens etnisch bepaalde lijnen lopen.

Ruprechts divagedrag, een superieur vertoon van onverschilligheid jegens zwarte eilandbewoners, lijkt in tegenspraak met zijn verlangen, niet zozeer naar een negerin, als wel naar een negerin die hij *zijn zuster* zal noemen. Let wel, hijzelf is degene die zijn verlangen problematiseert door het (nederige) voorwerp van zijn lust als het ware in één adem van tegenstrijdige etiketten te voorzien én in de taboesfeer te plaatsen. En vervolgens is hijzelf degene die op dwingende toon om verwezenlijking van dit geproblematiseerde verlangen vraagt. Opmerkelijk is ook dat de verteller hem in deze een vrijbrief lijkt aan te reiken:

¹¹ Etymologisch verwijst de term mulat naar een muilezel, het jong van een paardenhengst en een ezelsmerrie. In de context van de koloniale overzeese expansie vanaf de vijftiende eeuw vonden zogenaamd gemengde seksuele relaties vrijwel uitsluitend plaats tussen Europese mannen en inheemse vrouwen; kinderen uit deze relaties werden mulat of halfbloed genoemd.

Zijn vader was dood, zijn moeder was ook dood, maar deze vreselijke feiten wekten bij de jongeman geen onoverkomelijke neerslachtigheid. Zij vormden bij hem die ondergrond van zwaarmoedigheid waardoor het leven iets fataals krijgt; men geraakt in een half-somnambulistische dronkenschap, en, nu eenmaal zowat alles verloren ging, acht men die toestand geschapen waarin ook alles geoorloofd lijkt en men van het leven niet anders mag verwachten dan het meest bizarre avontuur. Frits Ruprecht zou zijn bizar avontuur hebben: die interessant doende blanke vrouwen van Passy of van de wintersportplaatsen [...] *je m'en fous et je m'en fous pas mal*. Ik wil hebben: mijn zuster de negerin. Geen geklets meer. Maar zwarteheid en aanhankelijkheid. (1961:13-4)¹²

Woordvoerders in dit fragment met zijn abrupt wisselende werkwoordstijden zijn een empathische verteller en een ontheemd subject. Begin en einde zijn overzichtelijk. De verteller heeft het over “de jongeman”, de jongeman (het subject) heeft het in ikvorm over zichzelf. Lastiger toeschrijfbaar zijn de tussenliggende zinnen. Enerzijds zou je de overstap van de onvoltooid verleden (ovt) naar de onvoltooid tegenwoordige tijd (ott) kunnen lezen als teken dat de verteller zich met zijn personage vereenzelvigd, immers, hij vertolkt diens ervaring in diens tijdsbeleving, de ott. Als dat zo is, wie is dan feitelijk verantwoordelijk voor deze woorden? Anderzijds laat het gebruik van de ott in combinatie met het onpersoonlijke “men” zich ook interpreteren als veralgemening van een boodschap die de verteller ons namens en ten behoeve van zijn personage probeert te verkopen. Wat zich hier voordoet is een van die ambigue situaties waarin de stemmen van verteller en subject onontwarbaar dooreenlopen. De apodictische bewering dat Frits Ruprecht zijn bizar avontuur *zou* hebben, komt ongetwijfeld weer voor rekening van de empathische verteller. Was het subject hier woordvoerder geweest, dan had hij niet de onvoltooid verleden maar de onvoltooid tegenwoordige toekomstige tijd gebruikt, net zoals hij in de laatste zin ook in de tegenwoordige tijd zijn verlangens kenbaar maakt.

Het is dit soort samenspel tussen verteller en subject, eendrachtig en hier en daar ongrijpbaar, op grond waarvan het mij aannemelijk lijkt dat dit ogenschijnlijk subjectieve verlangen een lokale culturele inbedding heeft. Anders gezegd: in het personage van Frits Ruprecht, geruggensteund door een empathische, lokaal goed ingevoerde verteller, is de problematiek herkenbaar van een subject dat van ideologie is doordrongen. Bovenstaand fragment, waarin de combinatie verteller/subject een dubieuze vrijbrief voor misbruik van macht en schending van een taboe oplevert, zou ik dan ook als een geraffineerde weergave van een ideologisch geladen gewetensconflict willen typeren.

Ideologie is volgens Slavoj Žižek de (onbewuste), op jaloezie berustende fantasie waarmee wij mensen onze sociale werkelijkheid consistentie geven, zonder te weten dat we dit doen. Want juist omdat wij ons niet van deze fantasie bewust zijn, zegt hij, miskennen wij het sturend vermogen ervan. Met andere woorden, wij zijn blind voor de illusie die onze relatie tot de werkelijkheid bepaalt.¹³ Deze blindheid manifesteert zich op alle mogelijke ma-

¹² Passy is/was een exclusieve, mondaine woonwijk in het XVIe arrondissement van Parijs.

¹³ “... the notion of fantasy offers an exemplary case of the dialectical *coincidentia oppositorum*. On the one hand there is fantasy in its beatific side, in its stabilizing dimension, the dream of a state without disturbances, out of reach of human depravity. On the other hand there is fantasy in its destabilizing dimension *whose elementary form is envy* – all that ‘irritates’ me about the Other’. [...] fantasy is the realization of desire, however, not ‘realization’ in the sense of fulfilling it, but rather ‘realization’ in the sense of bringing it forth, of providing its coordinates. It is not the case that the subject knows in advance what he wants and then, when he cannot get it in reality, proceeds to obtain a hallucinatory satisfaction in fantasy. Rather, the subject originally doesn’t know what he

nieren: “Cynical distance is just one way [...] even if we do not take things seriously, even if we keep an ironical distance, *we are still doing them*” (1989:33).

In *Mijn zuster de negerin* is het de districtmeester die, als spreekbuis van het eiland, de cynische positie (waarover later meer) tot uitdrukking brengt. In diens beleving etaleert Frits Ruprecht een on-Antilliaanse, onkoloniale gevoeligheid: “Niemand zal je verhinderen om in dit land een negerin te hebben. Voor mijn part drie negerinnen [...] Maar dat je het zo uitschreeuwt, bewijst dat het dieper zit” (31). En dat is ook zo – Ruprechts distantie ten aanzien van het koloniale bestel is duidelijk complexer dan die van zijn voormalige vriend Karel.

Frits Ruprecht wil zwartheid en afhankelijkheid. Maar wat bedoelt hij precies? Heeft hij geen woorden voor wat hij wil of wil hij communicatie zonder woorden? Aan woorden voor wat hij *niet* wil, ontbreekt het hem niet. In Europa haatte hij “de bleke gezichten met hun visachtige kilheid” (6), en zag hij zich gedwongen te slapen “in de armen van vissen” (31). Die interessant doende blanke vrouwen van Passy en de wintersportplaatsen – weg ermee, en geklets staat hem tegen. Op alle fronten verkiest hij het tegendeel. Liever de Antillen dan Europa. Liever zwarte dan blanke omhelzingen. Liever afhankelijk dan kil. En geen geklets meer – dus liever non-verbaal! Het kan haast niet anders of dat is wat hij wil: communicatie zonder woorden. En nee, hij heeft geen woorden voor wat hij wil. Een onverbloemde formulering zou hem kolonialistischer maken dan hij in geweten kan verantwoorden. En dus kiest hij voor simplificering. Zich bedienend van een primair mechanisme als verdichting (van op onderdelen overeenkomstige betekenaren) steekt hij een onacceptabel verlangen in een acceptabele vermomming.

Aanhankelijkheid staat voor hechting uit genegenheid en kilheid staat voor een onaangename, huiveringwekkende koude. Beide zijn het begrippen met een sterk fysieke en emotionele connotatie. Zo bezien typeert Frits Ruprecht het door hem ervaren contrast tussen blank en zwart als een fysiek en emotioneel verschil in communicatie, waarbij de balans in het voordeel van zwart lijkt uit te vallen – hetgeen bevestigt dat *zijn* fantasie op jaloezie berust. Met zijn koket en anderstalig geformuleerde afkeer van interessant doende blanke vrouwen (“*je m’en fous et je m’en fous pas mal*”) en zijn besluit om geen geklets meer te accepteren expliciteert hij dit contrast als een verschil tussen talige en niet-talige communicatie. Verlangend naar afhankelijkheid, een begrip dat vaak met kinderen en huisdieren in verband wordt gebracht, verlangt Frits Ruprecht dus blijkbaar naar een primair, fysiek, emotioneel en non-verbaal contact dat hij denkt te vinden bij een zwarte vrouw. Keerzijde van dit primaire en in principe onschuldige verlangen naar ongecompliceerde warmte is de koloniale vanzelfsprekendheid waarmee hij de (zwarte) vrouw van zijn keuze het recht op een eigen stem of op een volwassen, gelijkwaardige relatie met een blanke man ontzegt. Door dit misbruik van macht zorgvuldig buiten beeld te houden, door zijn verweesde status als excuus aan te (laten) voeren en door zijn eventuele keuze voor een zwarte vrouw te bestempelen als een bizar avontuur (13) en een opzettelijk krankzinnig bestaan (31) geeft hij blijk van een geweten dat hem weliswaar dwarszit maar waarmee hij het desgewenst op een

wants, and it is the role of fantasy to tell him that, to ‘teach’ him to desire” (Žižek, 2006:279/280, mijn cursivering).

akkoordje kan gooien. Schipperen is zijn manier om afstand te bewaren en zijn verantwoordelijkheid te verdoezelen.

Afstandelijkheid, zegt Žižek, vormt voor de ideologische machine geen probleem. Integendeel, eerder fungeert zij als mogelijksvoorwaarde. Mensen zijn pas echt in de greep van een ideologische identificatie wanneer zij enige reserve behouden, wanneer zij menen er niet volledig in te kunnen meegaan. Juist in die illusie dat niet alles ideologie is, en dat achter het ideologische masker onze ware persoonlijkheid schuilgaat, manifesteert zich het sturende vermogen van de ideologie (1997:90). Vertaald naar *Mijn zuster de negerin* betekent dit, dat de soms weinig leerstellende woorden van de verteller dan wel Ruprecht enerzijds en van de districtmeester anderzijds zich als uitingen van ten minste twee verschillende maar desalniettemin onvervalst ideologische posities laten typeren.

En zo zijn we bij een cruciale vraag beland: vooropgesteld dat ideologieën op (onbewuste) fantasieën berusten, hoe komen we er dan achter welk fantasme de maatschappelijke werkelijkheid van *Mijn zuster de negerin* bepaalt? Wederom is het Slavoj Žižek die een bruikbare aanpak suggereert. Zijn uitgangspunt is de droom. Ideologische bouwwerken, zegt hij, zijn vergelijkbaar met droomachtige constructies die ons verhinderen de dingen te zien zoals ze zijn – de werkelijkheid als zodanig. Tegelijkertijd is de droom onze enige kans op inzicht, de enige manier om zelfs maar in de buurt te komen van het fantasmatische raamwerk dat ons handelen bepaalt. Zoals de droom ons met het reële van ons persoonlijk verlangen confronteert, zo confronteert de ideologische droom ons met het reële van ons ideologische verlangen.¹⁴ En het effect is tweeledig: bewustwording schept niet alleen helderheid maar is ook het enige middel om aan de greep van een ideologie te ontkomen (1989:47/8).

Žižeks suggestie volgend, richt mijn speurtocht naar het sturend fantasme in *Mijn zuster de negerin* – deze fictieve verbeelding van het koloniale verlangen – zich op uitingen van het onbewuste.¹⁵ Voorwerp van onderzoek zijn blinde vlekken, primaire processen als verdringing en verschuiving en de meervoudigheid van symboliek, onder andere herkenbaar in de zowel regulerende als ontregelende rol van het bloed (dat immers kruipt waar het niet gaan kan).¹⁶

Bloed, onderverdeeld in categorieën als blank, zwart, eigen of vreemd, vervult in de koloniale setting de paradoxale functie van verbond en scheidslijn ineen. Koloniaal gezag, zegt historica en antropoloog Ann Stoler, baseerde zich op twee valse aannames. De eerste hield in dat Europeanen in de kolonies een gemakkelijk herkenbare en op zich zelf staande biologische en sociale eenheid vormden. De tweede was de hiermee samenhangende opvat-

14 Het reële is een Lacaniaans begrip; het is dat wat aan het symbolische en het imaginaire ontsnapt, wat daarbuiten is gesitueerd en juist vanuit deze positie op symbolisering of verbeelding blijft aandringen – het reële is het traumatische dat niet kan worden gerepresenteerd: een blinde vlek.

15 Robert Young omschrijft het koloniale verlangen als “a covert but insistent obsession with transgressive, inter-racial sex, hybridity, and miscegenation” (1995:xii).

16 Ook in dit opzicht komen ideologie en droom overeen. De meervoudige ideologische inscriptie van bloed laat zich vergelijken met de meervoudigheid van droomsymbolen die, aldus Freud, “dikwijls veel- en meerzinnig [zijn], zodat, net zoals in het Chinese schrift, pas de context telkens de juiste interpretatie mogelijk maakt. Met deze veelzinnigheid van de symbolen hangt voorts de vatbaarheid van de droom voor hyperduidingen samen, zijn geschiktheid om in één inhoud verschillende, vaak naar hun aard zeer afwijkende gedachteformaties en wensimpulsen uit te beelden” (2006, 2:344).

ting dat er tussen koloniale en gekoloniseerden concrete en onwrikbare scheidslijnen bestonden. Geen van beide weerspiegelde de koloniale werkelijkheid (1989:635).

Van de dubbelzinnigheid van bloed blijkt Ruprecht van meet af aan doordrongen. Onderweg naar de plantage en een zwarte “zuster” die naar de letter van het koloniale bestel ondenkbaar is, stuit hij op een bloedig teken. Onder aan de stam van een tamarinde bij zijn ouderlijk huis in de stad ziet hij grote zwarte plekken, restanten van het geronnen bloed van de schapen en geiten die hier in de loop der tijden door Pedritoe zijn geslacht. “Ruprecht herinnerde zich als de dag van gister de korte heftige stuiptrekkingen van het dier wanneer de halsslagader leegspoot; met een enkele streek van het scherpe mes [...] werd het dier zijn leven ontnomen” (23). Wat dan volgt, in de tegenwoordige tijd van de vrije indirecte rede, is een cryptisch commentaar: “Bloed, *bloed is dit leven ...*” (23, mijn cursivering). In vrijwel dezelfde bewoording zegt Deuteronomium 12:23, met betrekking tot het eten van slachtvlees: “Maar wees er wel op bedacht dat u zich van het bloed onthoudt, want *bloed is leven*” (mijn cursivering).

Dit leven, het laatkoloniale Antilliaanse leven, zo interpreteer ik Ruprechts commentaar, staat in het meervoudig ingeschreven teken van bloed – in het teken van geweld en weerloosheid, van vader- en slachtofferschap, en van verbond en scheidslijn. Over dit leven in het teken van bloed vertelt het verhaal van zijn ervaringen in het Antilliaanse, door blanken en zwarten gezamenlijk bewoonde plantagehuis waar zowel emotioneel als maatschappelijk zijn wortels liggen.

Het goede van dit verhaal, meent Cola Debrot zelf, is “dat het iets onthult, maar tegelijk verhuult”.¹⁷ En zo is het ook, denk ik. Het goede van dit verhaal *is* zijn blinde vlek, die tegelijk verhullend en onthullend is en waardoor *Mijn zuster de negerin* zich laat lezen als een bewonderenswaardige poging om met het reële van het koloniale verlangen, van de fantasie van het bloed, de confrontatie aan te gaan. Het resultaat is een publieke encensering van een obscene en onuitgesproken verlangen: een doeltreffende manier, om met Žižek te spreken, om aan de greep van een ideologische droom te ontkomen.

Het gezamenlijke huis

Van oudsher is het Caribisch gebied een gebied van migranten. In de zestiende eeuw werd de oorspronkelijke Indiaanse bevolking er uitgeroeid. De nieuwe bevolking bestond uit Europeanen, dat wil zeggen: Spanjaarden, Hollanders en Zeeuwen, Engelsen en Fransen. Op de Spaanse verovering volgde, via de *middle passage*, de import van grote aantallen Afrikaanse negerslaven en nadat de slavernij was afgeschaft arriveerden er contractarbeiders uit Azië. Vanwege al deze verschuivingen zijn grote delen van de bevolking er slechts oppervlakkig geworteld en is *thuis* er vaak een ongemakkelijk, instabiel begrip.¹⁸

Migrantenvrijen schrijven in zekere zin ook migrantenliteratuur. Volgens Heike Paul zijn verhalen van migranten “strongly concerned with location, and their predominant interest often is in home as a local, immediate frame of reference [...] On the other hand, ‘home’

¹⁷ Geciteerd in Oversteegen (1994:209); zie ook p. 31, noot 10.

¹⁸ Rutgers (1986:20-21).

also represents an abstract concept” (1999:21). Dit abstracte concept, zegt Paul, laat zich vertalen in termen van verlies, van een streven of van een verlangen (1999:20). En inderdaad, in de Caribische literatuur is het huis een thema dat regelmatig terugkomt.¹⁹ Ook in het verhaal van *Mijn zuster de negerin* is het manifest aanwezig. Op persoonlijk niveau, voor het personage Frits Ruprecht, fungeert het plantershuis Miraflores als emotioneel en maatschappelijk referentiekader. In een bredere context echter staat dit huis model voor het streven van de koloniale orde, voor de corruptie van het maatschappelijk bestel en, uiteindelijk, in één meerduidelijke bundeling van betekenissen, voor een nieuwe, hoopvolle, door bloed en bodem verbonden samenleving.²⁰

Nog voordat Frits Ruprecht voet aan wal heeft gezet, heeft de notaris hem aan boord van het schip al de sleutels van zijn door erfenis verkregen onroerend goed overhandigd. Zijn bezittingen omvatten een huis met koetshuis in de stad en een huis op de Westpunt met daaromheen een ommuurde plantage. Door alleen de sleutels in ontvangst te nemen en een privé-uitnodiging van de notaris af te slaan, laat Frits blijken zijn erfenis te aanvaarden, zonder echter zich aan de blanke gemeenschap te willen conformeren. Zijn Europese jaren hebben hem tot op zekere hoogte een buitenstaander gemaakt.

De problemen die deze verwijdering veroorzaakt beginnen meteen al in de stad, bij het ouderlijk huis waar Frits de auto van zijn vader komt halen. Is dit wel echt *zijn* huis? Door zijn erfenis onder voorbehoud te aanvaarden, heeft hij zich een sinistere last – de wantrouwige aandacht van zijn overleden ouders en eigenlijk van heel een vermolmd bestel – op de hals gehaald. Of ziet hij spoken? Zijn huiver wordt door de verteller in de narratieve ovt verwoord:

[V]oor zijn gevoel lagen zijn dode ouders eerder in dit grote huis dan op het kerkhof [...] zijn ouders lagen in het dichte huis naast elkaar met de ogen wijd open gericht naar het plafond. Dit huis zou hij voorlopig niet binnendringen. (1961:22)

Het is dit laatste woord, het woord “binnendringen”, dat Ruprechts positie nog het beste typeert. Zelf blijkbaar voelt hij zich eerder een indringer dan een bezitter en in deze opvatting kan de verteller zich vinden. Binnengaan in dit midden in de stad, bolwerk van de blanke gemeenschap, gelegen “mausoleum” (22) zou een gewelddadige actie betekenen.²¹ Niet alleen in zijn eigen beleving, ook in die van de blanke gemeenschap is hij een (onbezonnen) indringer. En ook deze gemeenschap lijkt spoken te zien. Wilde de notaris al geen verantwoordelijkheid voor zijn zieleheil nemen (8), en suggereerde de dokter, bij een van die zeldzame wisselingen van focalisatie, dat hij zijn erfenis wel spoedig zou hebben opgesoupeerd (11), Karel verwijt hem zijn onverwachte komst met de woorden: “waarom kom je zo binnenzweven als een schim?” (29).

19 Volgens Hoving is de Caribische literatuur geneigd tot het problematiseren van “notions of identity, belonging, homelessness and ‘home’”. Zij spreekt dan ook, in lijn met Rutgers, van een specifiek Caribische benadering van de metafoor van het huis (2001:78 en 331n3).

20 In de context van *Mijn zuster de negerin* staat de gemeenschappelijkheid van bloed en bodem voor een gemeenschappelijke oorsprong, een verwantschap tussen blank en zwart. Het begrippenpaar bloed en bodem dient dus hier, anders dan in het nationaal-socialisme, *niet* ter verheerlijking van een specifieke identiteit.

21 Oversteegen wijst op de overeenkomst tussen dit “mausoleum” met “piramidedak” en het archaische Egyptische koningsgraf (1994:209).

Schimmige, spookachtige verschijnselen vormen een intrinsiek onderdeel van Ruprechts terugkeer naar zijn oorsprong (70). Meteen al bij het hek van de plantage Miraflores weerklinkt voor zijn gevoel de schrille aanklacht van slaven uit een nog niet zo ver verleden: “Krijtachtig wit, *als een gil* in de doorzichtig-groene avond, strekten zich de witgekalkte muren uit, overdadig opgetrokken in een tijd dat slaven uitentreuren muren optrokken, zodra er geen ander werk aan de hand was” (39, mijn cursivering). Eenmaal binnenshuis is het de ouderlijke slaapkamer die hem een onbestemde paniek bezorgt:

“Achter die deur slapen nog altijd mijn ouders, mijn vader, mijn moeder,” riep overluid een stem in hem. De stem weerkaatste ook buiten hem. Ruprecht bedacht zich nauwelijks. Hij maakte een sprong naar de deur, sloeg die open. Hij zag nog lichtschijnsel in de kapspiegel. Maar op ditzelfde ogenblik was het of iemand of iets met gloeiende ogen uit de duisternis een sprong naar hem terug maakte, hem bij de schouders greep, hem in de oren gilde. Doodsbleek smeed hij de deur weer dicht. Het angstzweet brak hem uit. De voorwerpen leken onder stroom te staan, bij iedere aanraking kreeg hij een schok. (1961:50/1)

Als bij toverslag is Frits Ruprecht voor de gesloten deur van de ouderlijke slaapkamer weer dat oedipale jochie dat wel eens tegen zijn moeder aan ging liggen als zijn vader al weg was (50). Nog steeds “slapen” daar zijn ouders, en nog steeds is deze kamer een duister, aanlokkelijk en gevaarlijk oord. De geheimzinnigheid van de ouderlijke slaapkamer als primaire ervaring is door Freud, eerst in zijn casestudy de *Wolvenman* (1918) en later in andere teksten, tot een zogenaamde oerscène teruggebracht. De waargenomen of gefantaseerde ouderlijke coïtus zou door het jonge kind als een agressieve daad van de vader jegens de moeder worden begrepen en zou tot angst, fascinatie en verdringing leiden. Nu Ruprecht op het punt staat ook in dit aspect van zijn erfenis, de seksuele mores van zijn ouders, ‘binnen te dringen’, lijkt de hel los te breken en als een bang kind doet hij wat van hem verwacht wordt: hij smijt de deur dicht.

Voor Homi Bhabha is deze spookachtige dreiging, uitgerekend in het eigen huis, kenmerkend voor de koloniale en postkoloniale conditie. Hij gebruikt er de term *unhomeliness* voor:

To be unhomed is not to be homeless, nor can the ‘unhomely’ be easily accommodated in that familiar division of social life into private and public spheres. The unhomely moment creeps up on you stealthily as your own shadow and suddenly you find yourself [...] taking the measure of your dwelling in a state of “incredulous terror.” And it is at this point that the world first shrinks [...] and then expands enormously [...] The recesses of the domestic space become sites for history’s most intricate invasions. In that displacement, borders between home and world become confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting. (1994:9)

Bedreigend is het, niet openlijk, maar onbestemd (*uncannily*), wanneer de grenzen tussen het persoonlijke en openbare leven, tussen privé en publiek, vervagen en je gedwongen bent je eigen positie opnieuw te bepalen. Bhabha’s gebruik van het woord *unhomely* verwijst naar Freuds notie van het *Unheimliche*, dat etymologisch weer naar *Heim* en *Geheim* verwijst. Unheimlich is datgene wat ooit vertrouwd was, maar vervolgens werd verdrongen en zich in het onbewuste verscholen houdt, tot het in een niet-vertrouwde (dus angstaanjagende) gedaante opnieuw de kop opsteekt. Zo ziet Bhabha, bij uitbreiding, ook de werking van het collectieve koloniale verleden waaruit op enig moment de postkoloniale migratie is voortgekomen. *Unhomeliness* staat in zijn visie voor het onbestemde onbehagen waarmee

zowel de verdringing van historische trauma's als de vervreemdende overstap naar een andere cultuur gepaard gaat.

Voor de metaforische verbeelding van *unhomeliness* gebruikt Bhabha de griezeligheid van het opengebroken huis, van bedreigingen die zich niet of nauwelijks laten lokaliseren omdat zij binnen én buiten lijken te zijn. Het is dit soort griezeligheid waaronder het gemeenschappelijke Antilliaanse huis in *Mijn zuster de negerin* gebukt gaat. In de laatkoloniale Antilliaanse gemeenschap vervult de uit Europa teruggekeerde, verweesde Frits Ruprecht een schimmige dubbelrol, hij is er zowel insider als outsider. Zijn aanwezigheid verontrust blank en zwart, om tegengestelde redenen. Terwijl de blanke bevolking verandering vreest, vreest de zwarte bevolking, in de persoon van de oude Wantsjo, juist voortzetting van het bestel. En inderdaad, in zijn dubbelrol bedreigt Ruprecht zowel (het huis van) de lokale blanken als (het huis van) de zwarten. Zelf, trouwens, voelt hij zich niet minder bedreigd. Op onduidelijke wijze boezemt zijn erfenis hem angst in. Is het eerst zijn ouderlijk huis in de stad, een paar uur later zijn het de krijtwitte slavenmuren rondom zijn eigen Miraflores en de slaapkamer van zijn eigen ouders die hem van de kook brengen.

Uiterekend nu hij weer thuis is, in het gemeenschappelijke Antilliaanse huis, valt Frits Ruprecht aan een onbestemd gevoel van onbehagen ten prooi. Het spookt er en dat heeft alles te maken met zijn ouders, zijn primaire rolmodellen. Terwijl zij enerzijds zijn loyaliteit verdienen, zijn zij anderzijds de belichaming van een racistisch systeem dat er op het gebied van de seksualiteit een dubbele moraal op na houdt. In de verbeelding van deze verscheurende paradox, verwant aan Freuds notie van het *Unheimliche*, spelen locaties een centrale rol. In hun op een mausoleum gelijkende stadshuis – symbool van hun maatschappelijke status – liggen beide ouders met wijd open ogen naar het plafond te staren (22), in Miraflores lijkt hun gemeenschappelijke slaapkamer – symbool van hun echtelijke verbintenis – een monster te herbergen.²² Slapen of waken zij? Zijn zij machtig of machteloos? Boos of verdrietig?

Tegenover het zorgvuldig op slot gehouden mausoleum in de stad staat het huis op de plantage dat dienst doet als Ruprechts emotionele en maatschappelijke referentiekader. Miraflores roept emotionele herinneringen wakker. Op het lege terras waar vroeger zijn moeder zat overvalt hem een gevoel “van grote bijna misselijke leegheid; alsof hij zich stortte van leegte in leegte” (43). En tegelijkertijd is ditzelfde huis met zijn door slaven gebouwde muren, zijn gesegmenteerde interieur, zijn duistere echtelijke slaapkamer, zijn pijlers en zijn bogen waardoorheen het licht kon vallen “als in een oude verlaten kerk” (46) de belichaming van het institutionele karakter van het op discriminatie gebaseerde bestel dat hem heeft voortgebracht. In dit huis woonde tot voor kort een gemengde maar door regels en gewoonten gescheiden gemeenschap. Voor- en achterhuis waren het domein van de kleurlingen, in het midden, centraal, zetelden de blanken. Op grond van deze segregatie, maar meer nog misschien op grond van de geheime schending ervan vormt Miraflores het toneel van een van “history's most intricate invasions” (Bhabha, 1994:9), een gegeven waarmee ook Ruprecht in het reine zal moeten komen.

22 De echtelijke verbintenis tussen blanken was een van de sturingsmechanismen van het koloniale gezag, zegt Ann Stoler: “The regulation of sexual relations was central to the development of particular kinds of colonial settlements [...] Who bedded and wedded with whom in the colonies of France, England, Holland and Iberia was never left to chance” (1989:636/7).

Mijn zuster de negerin

Voor een belangrijk deel is Ruprechts terugkeer naar zijn oorsprong (70), gelokaliseerd in het plantershuis Miraflores, een terugkeer naar zijn vroegste affectieve ervaringen. Op het nu lege terras, waar in het verleden zijn moeder zat, beleeft hij opnieuw de intensiteit en vanzelfsprekendheid van een sterk zintuiglijk bepaalde, niet door woorden bemiddelde relatie:

Diep in hem schreide een oude, bijna dode stem: in het duister zit je moeder op het terras in een schommelstoel... je ziet haar niet... het is het geluid van het schommelen en de geur van je moeder die je leiden... dan stoot je tegen de schommelstoel aan... je raakt het kleed van je moeder... je tast de kanten kraag af om haar hals... je moeder steekt je haar hand toe... je speelt met de hand [...] Schrijnend was de herinnering aan deze hand [...] die hij ook weleens naar de lippen gebracht had, om uit een vreemde soort speelsheid in een van de vingers te bijten [...] Het kind drukte dan het gezicht tegen het gezicht van de moeder aan, dat tegen het zijne teruggedrukte. [...] uit speelsheid, doch ook uit een overmaat van tederheid, maakten zij beiden daarbij een zoemend geluid, diep uit de borst, en waarbij de tanden niet vaneengingen. (1961:42/3)

Ook in dit fragment, met zijn wederom abrupte wisseling van onvoltooid verleden en onvoltooid tegenwoordige tijd, laat de woordvoerder – met in diens kielzog zijn toehoorder – zich lastig identificeren. Beginnend in de narratieve ovt lijkt de verteller al na enkele woorden in of onder de huid van zijn personage te kruipen van waaruit hij een (kinder)stem opvoert die het volwassen alter ego in jijvorm en in diens eigen ott toespreekt. Maar omdat de narratologie ons leert dat de primaire verteller zich op het eerste vertelniveau tot de primaire toehoorder (de lezer) richt,²³ is het nog zo vreemd niet als tegelijk met de volwassen Frits Ruprecht ook de primaire toehoorder, de lezer, zich in jijvorm en ott voelt aangesproken. In mijn optiek zijn deze regels dan ook een ambigue, zowel directe als indirecte weergave van een maar al te herkenbaar, dissociatief proces, een confrontatie tussen het diep in Ruprechts (of ons aller) binnenste verscholen, nooit grootgeworden kind en diens (of ons aller) volwassen alter ego – en is het dit “bijna dode” kind met zijn louter zintuiglijke gewaarwordingen dat erin slaagt om in het duister, voor de duur van een ogenblik, de macht naar zich toe te trekken. Zodra de verteller zijn relaas in de narratieve ovt en de derde persoon voortzet om dan, nog algemener, in termen van “kind” en “moeder” te gaan spreken, zodra dus de afstand is hersteld, lijkt het risico van dissociatie afgewend.²⁴ Beleving wordt herinnering: de ‘schrijnende’ herinnering aan een primaire affectie als tussen moeder en kind, kind en verzorger(s) en zelfs, via het speelse bijten in de vingers, tussen mens en huisdier.

In de visie van Julia Kristeva is een sterk zintuiglijk bepaald, niet door woorden bemiddeld contact een uiting van datgene wat zij onder het semiotische verstaat: die andere, voor-symbolische, direct-zintuiglijke kant van de taal die slechts bestaat uit pure klanken, ritme en muziek. Gevoed door primaire driften en primaire processen van verdichting en verschuiving verwijst de semiotische wijze van betekenisgeving naar de fase die Freud en Lacan als het prooedipale typeren. Concreter echter dan Freud en Lacan situeert Kristeva het

²³ Bal (1997:30/1).

²⁴ In essentie impliceert dissociatie een ‘compartimentalisering’ in het reflectieve bewustzijn die de persoon zelf minstens tijdelijk niet kan overbruggen ook al zou hij/zij dat willen (Vandereycken, 1996).

begin van deze fase, die voor haar een duidelijk fysieke connotatie heeft, *in* het lichaam van de moeder: daar waar het kind zijn eerste (zintuiglijke) ervaringen met klanken, ritme en beweging opdoet, nog zonder zich van zijn ogen te (kunnen) bedienen. Eenmaal volwassen, suggereert zij, zijn wij alleen door middel van regressie tot herbeleving van dit semiotische in staat: “l’organisation précoce présymbolique n’apparaît pas accessible à l’adulte que comme régression – jouissance ou psychose schizophrénique” (1977:472).

Ruprechts duistere hallucinatie dan wel herinnering op een leeg terras, culminerend in een gezamenlijk geproduceerd “zoemend geluid, diep uit de borst”, laat zich lezen, denk ik, als herbeleving van een zintuiglijk, sterk fysiek contact met zijn moeder. Zo bezien verbeeldt deze scène een geval van lustvolle of, om met Kristeva te spreken, door jouissance²⁵ gestuurde regressie, een terugval van de libido naar een vroegere etappe van haar ontwikkeling. En op slag is het verband duidelijk. Aan Ruprechts verlangen naar een primaire, fysieke, emotionele en non-verbale communicatie ligt het verlangen naar een primaire, niet-talige affectie als tussen moeder en kind, verzorger(s) en kind of mens en huisdier ten grondslag. Rest nog de eerder slechts ten dele beantwoorde vraag waarom hij dit verlangen (uitsluitend) bij negerinnen meent te kunnen verwezenlijken.

Voor Ruprechts fixatie op zwarteit in combinatie met wat hij zelf gemakshalve (dan wel verdicht) aanhankelijkheid noemt, zijn meerdere verklaringen aan te voeren. Zijn obsessieve voorkeur voor een negerin laat zich, zoals we al zagen, tot ideologische wetmatigheid herleiden, tot een fantasie die op jaloezie berust. Als kille blanke stoort hij zich aan de warmte waarvan hij de (ondergeschikte) zwarte ander verzekerd waant, maar tot zijn vreugde én afschuw biedt het koloniale bestel hem de mogelijkheid zijn tekort tegen gunstige condities aan te vullen. Toch is er meer. In het Miraflores van zijn kinderjaren heerste een weliswaar gesegregeerde maar desondanks ook familiale intimiteit: “In het smalle voor- en achterhuis zweefde steeds lichtelijk de geur van kleurlingen. Een geur waar hij in Europa vaak *heimwee* naar had” (47, mijn cursivering). In de keuken waren (anonieme) negerinnen soms bedrijvig bezig, soms lagen zij doodstil te slapen op matjes. En als de badkamer en de slaapkamer van de vroegere huisbewaarster op slot gingen, had hij als kind wonder wat vermoed en een enkele maal zelfs met de vuist op de deur staan bonzen (48). In deze beschrijving van zijn ouderlijk huis overheerst een suggestie van eenheid in verscheidenheid – het was er vreemd en vertrouwd tegelijk, de bewoners waren huisgenoten én etnisch gesegregeerden. Met als gevolg dat de taboes op rassenvermenging en incest dooreen leken te lopen.

Vanuit historisch perspectief is de koppeling tussen incest en rassenvermenging een bekend verschijnsel. Historisch staat in beide taboes de metafoor van het bloed centraal: bij rassenvermenging zou het verschil te groot, en bij incest te klein zijn. In het juridische en wetenschappelijke debat van de negentiende en twintigste eeuw, met name in de Verenigde Staten, golden incest en rassenvermenging dan ook als verwante seksuele overschrijdingen die voor het huwelijk als maatschappelijk sturingsmechanisme een reële bedreiging vormden. Beiden zouden een tegennatuurlijk karakter hebben, beiden werden als bloedschennis aangemerkt en vanaf halverwege de negentiende eeuw werd aan beiden, ofschoon empi-

²⁵ Kristeva ontleent deze term aan Lacan die hem bedacht voor een specifiek soort genieten. Jouissance is een genot dat nooit kan worden verwoord, dat uitgesloten is in de symbolische orde: het is de kern van het reële.

risch bewijs ontbrak, het risico van onvruchtbaarheid en degeneratie van het nageslacht toegeschreven.²⁶

Frits Ruprechts fixatie op zwarteheid in combinatie met wat hijzelf afhankelijkheid noemt is zo gezien een “innerlijke drang” (70) naar zijn oorsprong, de familiale samenleving van het plantershuis met haar fysieke vertrouwdheid en haar seksuele taboes. Het is deze innerlijke drang waaraan hij refereert als hij bij aankomst op het eiland zegt: “Ik wil hebben: mijn zuster de negerin” (14). In dit korte, multi-interpretabele zinnetje liggen twee uitersten en feitelijk ook het hele spectrum ertussen besloten. Aan de ene kant weersprekt het de maatschappelijke fictie dat er tussen blank en zwart geen intimiteit *als* tussen broer en zuster, laat staan een werkelijke bloedband zou kunnen bestaan. Aan de andere kant bevestigt het de maatschappelijke werkelijkheid van het eiland en het stilzwijgend geaccepteerde gedrag van de geprivilegieerde klasse die er geen been in zag om taboes (het *hebben* van een negerin c.q. een zuster) naast zich neer te leggen.

Ruprecht zelf – en in hem het ideologische subject – kost het de grootste moeite om in dit spectrum of anders gezegd, met betrekking tot de gespletenheid van de macht, positie te kiezen. Aan de hand van zijn confrontatie met die ene specifieke negerin die uiteindelijk ook echt zijn zuster zal blijken te zijn laat deze moeite zich aardig in kaart brengen. Deze negerin, de belichaming van zijn complexe verlangen, is de huisbewaarster die hij in eerste instantie geen blik waardig keurt. In gedachten verzonken “hoorde hij een rok voorbijrui- sen, hoorde hij hoe een vrouw hem groette” (44). Haar aanwezigheid ervaart hij, net als voorheen die van zijn moeder op het terras, op een louter zintuiglijke, niet-visuele manier:

achter zijn rug, het licht van de hanglamp, het rinkelen en bonzen van het eetgerei, het schuiven over het cement van de sandalen van de vrouw. Het gaf hem een *veilig* gevoel, strelend bijna, dat de huisbewaarster zich voortdurend om hem heen bewoog; zoals een kat, die men ook nauwelijks ziet maar waarvan men zich voortdurend de aanwezigheid bewust is. Hij vond het een waar geluk dat hij zich niet omgedraaid had; het was precies goed zo: haar om zich heen te weten zonder haar te hebben aangezien. (1961:58, mijn cursivering)

Onmiskenbaar staat in deze ervaring de beleving van huiselijkheid centraal – huiselijk, dat wil zeggen, behorend tot het huis, niet vreemd, vertrouwd, intiem, veilig. Opnieuw, net als in het contact met zijn moeder, klinken er vertrouwde geluiden en is er de associatie met de speelse afhankelijkheid van een huisdier. En opnieuw ziet hij niets van de vrouw die hem dit “geluk” bezorgt. Maar er is ook een verschil: zijn moeder *kon* hij niet zien omdat het donker was, de huisbewaarster *wil* hij niet zien – haar aan te zien zou haar eigenheid, haar anders-zijn maar zichtbaar maken en zijn (primaire) idee van intimiteit verstoren.

Regressie, waaronder ik ook deze – niet onmiddellijk aan de moeder gerelateerde – beleving zou willen rekenen, wordt door Freud expliciet aan de vroegste affecties, de band met ouders/verzorgers, gekoppeld. Letterlijk spreekt Freud van een “terugkeer naar de eerste door de libido bezette objecten, die zoals bekend van incestueuze aard zijn”. Regressie kan

²⁶ In zijn *Treatise on Sociology* (1854) schrijft Henry Hughes uit Mississippi, pleitbezorger van de slavernij: “Hybridism is heinous. Impurity of races is against the law of nature. Mulattoes are monsters. The law of nature is the law of God. The same law which forbids consanguineous amalgamation [...] forbids ethnical amalgamation. Both are incestuous. *Amalgamation is incest*” (1968: 239-40, mijn cursivering).

bijvoorbeeld optreden wanneer een seksuele impuls niet kan worden bevredigd op een manier die past bij het inmiddels bereikte, hogere ontwikkelingsniveau of, in de woorden van Freud, als bevrediging “op sterke, externe hindernissen” stuit (2006, 7:498-99). Tot deze laatste categorie, de categorie van sterke externe hindernissen, behoort mijns inziens voor de nu volwassen Frits Ruprecht de (etnische) eigenheid van de huisbewaarster.

Visioenen uit zijn kinderjaren toen etniciteit nog niet als spelbreker fungeerde en toen de plantage nog als speelterrein diende voor hem en “zijn *blanke en zwarte* vriendjes en vriendinnetjes” (52, mijn cursivering), lijken mijn veronderstelling te bevestigen. Zijdelings meent hij de vrouw opeens te herkennen: “Was het werkelijkheid geweest of opnieuw hallucinatie? [...] het aanbiddelijk beeld: het gezicht van Maria” (67). In zijn beleving verandert de zojuist nog anonieme negerin in een voormalig jeugdvriendinnetje, Maria, waarna er dierbare herinneringen bij hem bovenkomen:

Minutenlang zat dan Frits daar met Maria en samen telden zij hoe vaak zij in de verte de woudduif hoorden koeren. Een innig koeren, diep uit de borst. (1961:54)

Waar de verteller eerder, met betrekking tot kind en moeder, gewag maakte van een fysiek gelokaliseerd zoemen, “diep uit de borst” (43), refereert hij hier, met betrekking tot beide kinderen, aan het niet minder fysiek gelokaliseerde koeren van een woudduif, “diep uit de borst” (54). Zo weerklinkt dus een echo van de herinnering aan de moeder-op-het-terras, dat wil zeggen, de herinnering aan een verbintenis in het Kristevaanse semiotische, de fase waarin van verschil (nog) geen sprake is, in deze evocatie van een jeugdvriendschap, een fase waarin etniciteit nog niet als spelbreker fungeerde. In hun jeugd, is mijn conclusie, toen zij nog op voet van gelijkheid met elkaar omgingen, was de natuur voor hen beiden wat de moeder is voor haar kind. Met andere woorden, diep verscholen onder de maatschappelijke werkelijkheid, de racistische segmentering van deze Caribische samenleving ligt een collectieve binding, de primaire binding met een lokale moeder aarde.

En dan begint het tot Ruprecht door te dringen dat deze Maria mogelijk zijn zuster is. Als geboren en getogen koloniaal is hij niet geschokt. Hij kent de toestanden van het eiland waar hij immers zelf vandaan komt (61). Naast de officiële ideologie, het kolonialisme dat zich in geschreven wetten en verordeningen als handhaver van een strikte scheiding tussen blank en zwart presenteert, gelden er ongeschreven regels die in seksuele aangelegenheden een ongeremd vertoon van koloniale macht sanctioneren.

Macht, zegt Slavoj Žižek, is een fundamenteel gespleten apparaat met een formele en informele, een openbare en duistere kant. Handhaving vormt geen probleem zolang de duistere kant van de macht officieel maar buiten beeld blijft, zolang de obscene, ongeschreven regels geen formele status krijgen. Maar is er eenmaal een publiek proces van bewustwording op gang gekomen en zijn de ongeschreven regels in de schijnwerpers gezet, dan raakt onherroepelijk het bolwerk van de macht in het ongerede (1997:111). Geen wonder dat het fenomeen van de stem een rol speelt in deze supplementaire, uit ongeschreven regels bestaande macht. In navolging van Freud en Lacan typeert Žižek de stem als een ongrijpbaar en unheimlich medium:

True, the experience of [...] hearing-oneself-speaking, grounds the illusion of the transparent self-presence of the speaking subject. Is, however, the voice not at the same time that which undermines most radically the subject's self-presence and self-transparency? I hear myself speaking, yet what I hear is never fully myself but a parasite, a foreign body in my very heart. This stranger in myself ac-

quires positive existence in different guises, from the voice of conscience and the opaque voice of the hypnotist to the persecutor in paranoia. (2006:272-3)

Ook Frits Ruprecht ervaart het ontregelende, ondermijnende effect van de stem zodra hij, “zijn eigen malicieuze gedachten” volgend, een verband tussen zijn vader en de “toestanden” van het eiland begint te vermoeden (61). Half-luid (62) sprekend en met een knipoog, als het ware, naar de obsceniteit van de macht, parodieert hij de boodschap van het Onze Vader als zouden alle mensen op aarde, van welke huidskleur ook, Gods kinderen – en dus principieel gelijkwaardig – zijn:

“Ja papa-tje, papa-tje, wat weet ik ervan wat je hier allemaal uitgehaald hebt. Wij zijn, allen hier op de plantage, misschien wel kinderen van U, o Vader die in de hemelen zijt”. Dadelijk daarop versomberde zijn gezicht, de misplaatstheid van de opmerking en vooral de vrolijkheid van de stem drongen *als van een ander afkomstig* tot hem door. Muisstil at hij verder, terechtgewezen door het *eigen* kinderlijk geweten. (1961:62, mijn cursivering)

Net als eerder de districtmeester kiest Frits de cynische positie door zich met de duistere kant van de macht te identificeren. Maar op slag vergaat hem het lachen. Zijn eigen cynisme bezorgt hem, om met Žižek te spreken, het gevoel “a foreign body is his very heart” te koesteren. En opnieuw, net als op het lege terras waar de herinnering aan de band met zijn moeder hem overmeesterde, en net als voor deur van de ouderlijke slaapkamer, is de volwassen Frits de regie kwijt. Ontregeld door zijn eigen, bijna obscene (62) insinuaties, laat hij zich, zo suggereert de verteller, door het hunkerende, gezagsgetrouwe kind in zijn binnenste tot de orde roepen.

Deze botsing tussen “het eigen kinderlijk geweten” – door Freud het Boven-Ik genoemd²⁷ – en een als niet-eigen ervaren cynisme is illustratief voor het sturende vermogen van de ideologische fantasie. Terwijl cynisme formeel (volgens de normen van het kinderlijke c.q. ideologische geweten) ontoelaatbaar is, vervult het informeel (in een sfeer van obscure medeplichtigheid) een consoliderende functie door het fantasmatische raamwerk ongemoeid te laten, zoals Žižek verduidelijkt:

... a cynic mocks the public Law from the position of its obscene underside, which consequently it leaves intact. Insofar as the enjoyment which permeates this obscene underside is structured in fantasies, one can also say that what the cynic leaves intact is the fantasy, the fantasmatic background of the public written ideologic text. (2006:279)

Als verklaring voor dit irrationele gedrag van het ideologische subject, diens ‘ja, maar toch ...’ en diens halfhartige geschipper met principes, verwijst Žižek naar de dominantie van de Lacaniaanse grote Ander, het funderende principe van de onpersoonlijke, symbolische orde waaraan het subject zijn identiteit ontleent.²⁸ Het is deze grote Ander, die zich onder meer

²⁷ Freud introduceerde het Boven-Ik als de instantie in het psychische apparaat dat de blinde driftbevrediging van het lustprincipe blokkeert: “Het Boven-Ik maakt van het subject een gewetensvol en verantwoordelijk subject, dat zich ten dienste stelt aan *het behoud en de voortgang van de cultuur*. Maar op een bepaalde manier schiet het Boven-ik zijn doel voorbij. Het Boven-Ik is de geïnternaliseerde grote Ander die werkelijk niets ontgaat, die iedere gedachte aan een verboden wens opmerkt. Daardoor krijgt het een tirannieke karakter en wordt het gekenmerkt door een onverbidde hardheid” (Schokker en Schokker, 2000:145, mijn cursivering).

²⁸ Voor Žižek is het subject, als locatie van de leegte die aan ideologie voorafgaat en vanwaaruit ideologie onder

in de stem van het “eigen kinderlijk geweten” manifesteert, voor wie het subject zich, op straffe van zelfverlies, gedwongen voelt de ideologische illusie in stand te houden (1989:198).

Opmerkelijk, intussen, is het personage van de negerin in de focalisatie van de verteller en/of zijn hoofdpersoon. Waar Frits zich (meestal bij monde van de verteller) hoofdzakelijk speculatief met haar bestaan en haar drijfveren bezighoudt, zonder werkelijk naar haar te kijken laat staan haar in zijn overpeinzingen te kennen, volgt de verteller haar soms even met zijn ogen. Niettemin blijkt hij geen moment tot haar gedachtewereld door te (kunnen) dringen – een kunstje dat hem bij Frits geen enkele moeite lijkt te kosten. Zo ziet de verteller haar staan onder de hanglamp, hij ziet haar in de keuken het vuur aanblazen en hij ziet haar buiten in het donker een meloen losrukken. Hij ziet haar nadenkend met de vingers aan het voorhoofd wrijven – maar *wat* zij denkt, blijft ongewis (58-60). Frits ziet alleen wat hij meent te zien: een anonieme huisbewaarster, een voormalig jeugdvriendinnetje, een onwetende halfzuster en een gewillig lustobject – alles uitsluitend in relatie tot hemzelf. Haast zou je, net als hij, in de exclusiviteit van zijn (blanke) visie gaan geloven, ware het niet dat de verteller corrigerend tussenbeide komt door de negerin op enig moment – net als de negeragent Toontsji – van een eigen, zij het van buitenaf gefocaliseerd perspectief te voorzien: “Bij het verdwijnen uit de zaal had zij *tersluiks* gekeken naar Frits Ruprecht die nog steeds met de rug naar haar toegekeerd stond” (59, mijn cursivering).

Het is deze hypothetisch ingevulde negerin, een projectie van zijn eigen, moeilijk te accepteren gevoelens en verlangens, door middel waarvan Frits Ruprecht probeert om zijn verbondenheid met zijn oorsprong te ontraadselen. Hypothetisch koppelt hij Maria's zoektocht aan de zijne zoals hij ook haar oorsprong aan de zijne koppelt:

Een meisje als Maria zou ook in staat zijn naar haar oorsprong terug te keren, zoals ook Frits naar zijn oorsprong was teruggekeerd ... [...] Uit innerlijke drang naar haar oorsprong [...] Frits fantaseerde maar [...] Zo zal het wel gegaan zijn. Zij zal ziek geworden zijn in de dorre levenloze stad [...] En op zekeren dag was de gedachte in haar hoofd gaan rijpen: om kalmweg maar niet meer terug te gaan [...] Hier blijven maar ... Tussen de meloenen, de rozen, de palmen ... De noordoostpassaat waait tussen je haren ... Droevig wordt het leven, maar vol van een zinnigheid die het elders mist. (1961:70-72)

In deze overpeinzing lijken verteller en personage weer eendrachtig met elkaar samen te werken. Sprekend in de onvoltooid verleden toekomende, de voltooid verleden en de onvoltooid verleden tijd en afstandelijk refererend aan “Frits” vertolkt de verteller een gedachtegang die inhoudelijk aan zijn personage moet worden toegeschreven. Af en toe neemt Frits zelf het woord; hij gebruikt dan de onvoltooid *tegenwoordige* toekomende en de onvoltooid *tegenwoordige* tijd. In de ott vereenzelvigt hij zich met Maria: hier blijven maar ... tussen de meloenen, de rozen, de palmen – een verzuchting die als bekrachtiging van hun gezamenlijke binding met de plantage fungeert. Vervolgens echter lijkt de reikwijdte van zijn

woorden wordt gebracht, de positie bij uitstek voor een analyse van ideologie. Zoekend naar een definitie van het subject stelt hij de vraag: “What if the self is precisely the ‘I of the storm’, the void in the centre of the incessant vortex/whirlpool of elusive mental events, something like the ‘vacuola’ in biology, the void that is nothing in itself, that has no substantial positive identity, but which nonetheless serves as the unrepresentable point of reference, as the ‘I’ to which mental events are attributed?” (2006:102).

focalisatie zich in rap tempo te verruimen: de noordoostpassaat waait tussen *je* haren ... *droevig wordt het leven, maar vol van een zinrijkheid die het elders mist*. De verklaring voor deze uitwaaiende vorm van focalisatie is betrekkelijk simpel: Frits fantaseerde maar (70). In zijn fantasieën, waarin ongemerkt een vreemde jubeling sluipt (71), slaagt hij erin om het koloniale verlangen voor een ogenblik op te schorten.

Het is deze opschorting, ten gunste van een (denkbeeldige) vereniging van blank en zwart in een gemeenschappelijke (lokale) oorsprong, die een nieuw en breder, want collectief perspectief genereert. In zijn verbeelding ziet Frits een heel ander leven, droevig maar vol van een elders ontbrekende zinrijkheid. Het lijkt hem droevig, zo'n leven waaruit het koloniale verlangen is weggesneden. Anderzijds, als bevestiging van een oergegeven – de verbondenheid van blank en zwart in een fysiek gelokaliseerde oorsprong – lijkt het vol van een elders ontbrekende zinrijkheid. In de laatste regels van *Mijn zuster de negerin*, wanneer het koloniale verlangen op doeltreffende wijze onmaskerd is, zal dit andere leven in de narratieve ovt als realiteit worden opgevoerd. Vanzelfsprekend zal ook het perspectief van de verteller dan aanzienlijk verruimd zijn, zodanig zelfs, dat het net als nu, in de verbeelding van het personage, ergens in het ongewisse moet worden gesitueerd.

Mijn zuster de negerin is een universum van licht en donker. Aardedonker is Maria's slaapkamer op het moment dat Frits er vol verwachting naar binnen gaat. "Het was hem of hij het nieuwe, het glanzende tegemoet ging" (75). Even schrikt hij, als hij er niet meer omheen kan dat dit werkelijk Maria is, van wie hij met vrij grote zekerheid kan aannemen dat zij ook werkelijk zijn zuster is (74). Maar hij geeft geen krimp en "lachend sloot zij hem in haar armen: de kleine hatelijke Frits" (77). "Reeds [...] vloiede de innigheid uit zijn hart over tot begeerte van het lichaam" (77), toen er hard aan de voordeur werd gerammeld.

Dit is het finale, spookachtige moment waarop Miraflores het toneel blijkt van een van "history's most intricate invasions" (Bhabha, 1994:9); het moment waarop het verdrongene, datgene wat geheim en verborgen had moeten blijven, aan het licht komt; het moment waarop de persoonlijke levenssfeer wordt geschonden en het private en publieke in elkaar overvloeien. Na de deur te hebben geopend hoort Frits "een gillen even onwerkelijk als daarstraks toen hij de deur opende van zijn moeders slaapkamer: 'Maria is de dochter van uw vader!!'" (80). Lukte het bij de ouderlijke slaapkamer nog om de deur weer dicht te smijten en de werkelijkheid te verdoezelen, ditmaal is er geen ontkomen meer aan. In de persoon van de rentmeester, Maria's grootvader, hebben de zwarte bewoners van het eiland een stem gevonden die erin slaagt het koloniale verlangen bloot te leggen en in een moeite door de exclusiviteit en waarachtigheid van de blanke visie te logenstraffen. Als schuldloos kind wordt Ruprecht in de intimiteit van zijn eigen huis door de obsceniteit van de macht overvallen; als telg van de geprivilegieerde klasse blijkt hij maar al te graag bereid om in zijn vaders schuldige voetsporen te treden.

Schuldbesef, zegt Freud, is in oorsprong, bij het kleine kind, een angst voor bestraffing door de ouders, of juist gezegd: een angst voor het verlies van liefde. Ter verduidelijking spreekt hij van 'sociale' angst, een verschijnsel dat aan de verinnerlijking van de autoriteit, de installatie van een Boven-Ik, voorafgaat. Vaak blijft het hier verder ook bij:

... bij veel volwassenen verandert er weinig meer dan dat de plaats van de vader of van beide ouders wordt ingenomen door de grotere mensengemeenschap. Daarom veroorloven zij zich geregeld het kwaad te begaan dat hun genoegens in het vooruitzicht stelt, als zij er maar zeker van zijn dat de au-

toriteit er niets van merkt of hun niets kan aanwrijven, en hun angst geldt alleen de ontdekking. (2006, 9:513-14)

In dit primaire stadium van gewetensontwikkeling, lijkt mij, verkeren de blanke bewoners van het eiland in relatie tot de lokale zwarten. Het wettelijk gezag veinst niets van hun erotische wangedrag te merken en negers noch negerinnen zijn in de positie om hun iets aan te wrijven. Zij gaan dus hun gang, want wat kan hun gebeuren? Tot er iets verschuift in het rollenpatroon. Wantsjo's ontmaskering van het koloniale verlangen heeft een nieuwe situatie gecreëerd. Opeens ervaart de blanke Frits Ruprecht een beangstigende kwetsbaarheid jegens een autoriteit die hij eerder niet als zodanig had erkend. De mogelijkheid dat de rentmeester weet krijgt van zijn medeplichtigheid vervult hem met sociale angst. Had hij zijn hoop niet van meet af aan op zwartheid en afhankelijkheid gevestigd? En was hij niet, bij de gedachte aan zijn overleden ouders, ten prooi geraakt aan een gevoel "van grote bijna misselijke leegheid; alsof hij zich stortte van leegte in leegte" (43)? Het verlies dat hem dreigt te treffen is niet minder dan het verlies van de grond onder zijn voeten. Terwijl hij schijnheilig een eindje met Wantsjo oploopt, wringt hij zich in allerlei bochten om zijn medeplichtigheid te verdoezelen. Ja, hij had wel een vermoeden gehad en nee, er was dus niets te vrezen geweest. Nog een laatste kwinkslag en hij waant zich weer meester van de situatie: "Wantsjo, ik geloof dat je mij voor ondeugender aanziet dan ik wel ben" (82).

Maar dan moet hij "terug naar het huis, waar hij een zuster [heeft] gevonden, maar een minnares verloren" (84). In Maria's kamer "*vindt*" hij licht (84, mijn cursivering). En eindelijk, in dit onverwachte licht, krijgt hij oog voor Maria's perspectief en voor de ernst van wat haar is aangedaan: "Zij lag half overeind op het bed, met de ogen wijdopen naar de grond gericht" (84). Eindelijk ziet hij dat zij kijkt en dat niet alleen: hij ziet dat zij – vanuit haar eigen bed – in een afgrond staart. Van de schijnheilige woordenvloed en het maatschappelijk overwicht waarmee hij Wantsjo probeerde te overdonderen, is niets meer over: "Hij zette zich naast haar, wist niet wat te zeggen, keek ook naar de grond. Ten slotte legde hij zijn arm om haar schouder" (85). Delend in haar onuitgesproken verdriet en bang als hij is om zichzelf te verraden en zodoende haar liefde – de intieme en tastbare band met zijn Antilliaanse oorsprong – te verspelen, kortom, *niet wetend wat te zeggen*, zoekt hij zijn toevlucht tot een communicatie zonder woorden:

Hij drukte zijn gezicht tegen het hare. Zij liet hem begaan maar haar gezicht drukte niet, als indertijd dat van zijn moeder, tegen het zijne terug. Zo zaten zij even naast elkaar. Toen begon hij langzaam haar heen en weer te wiegen. Daarbij maakte hij, evenals indertijd bij zijn moeder, *dat zoemende geluid, diep uit de borst* en waarbij de tanden niet vaneengaan. De tranen rolden langzaam uit haar ogen ... (1961:85, mijn cursivering)

Opnieuw vervalt hij in het primaire patroon van affectie dat teruggrijpt naar een symbiotische relatie, een verbintenis in het Kristevaanse semiotische waarin verschil geen rol speelt en emoties inwisselbaar worden geacht. Het is deze inwisselbaarheid die hem de kans biedt zijn (kinderlijke) incestueuze verlangens in (moederlijke) tederheid om te zetten en zich zo, in gesublimeerde vorm, met zijn zwarte zuster te verenigen. Als een moeder troost hij haar, wiegend, in het besef dat hun verbondenheid dieper reikt dan woorden kunnen uitdrukken.

Zo voltrekt zich in het onverwachte licht van Maria's kamer het helende wonder van het bloed dat kruipt waar het niet gaan kan. En zo verbeeldt *Mijn zuster de negerin*, als reactie op een zowel particuliere als collectieve traumatische ervaring, een poging tot heling die

zich niet alleen letterlijk maar ook metaforisch laat duiden. Frits en Maria komen uit hetzelfde Caribische ‘huis’. Zij zijn – de parodie van Frits ten spijt – kinderen van één hemelse Vader en van één lokale moeder aarde. Twee zwaarwegende aspecten, de accentuering van deze bovenpersoonlijke familiale oorsprong en Ruprechts obsessie met zijn *zuster* de negerin, geven aanleiding om de relatie tussen blank en zwart in Debrots novelle als een metaforische broer/zusterrelatie te interpreteren. In het licht hiervan begrijp ik Ruprechts omhelzing (ook) als een uiting van gesublimeerde, bovenpersoonlijke verbondenheid. Naar de inmiddels omstreden mening van Freud houdt sublimering in

... dat de seksuele streving haar op partiële of voortplantingslust gerichte doel opgeeft en een ander doel accepteert dat genetisch met het opgegeven doel samenhangt, zelf echter niet meer seksueel maar sociaal moet worden genoemd. Wij noemen dit proces *sublimering*, waarmee wij ons naar het algemene oordeel voegen dat sociale doelen hoger stelt dan de in wezen zelfzuchtige seksuele. (2006, 7:502)

Volgens dit concept geldt de broederlijke, dus gedeseksualiseerde omhelzing van Ruprecht c.q. de koloniaal als sublimering van het verlangen naar zijn zuster de negerin c.q. de zwarte vrouw. Een vergelijking met de installatie van het incestverbod, vormgegeven in de Freudiaanse mythe van de oerhorde, ligt voor de hand. Met de vrijwillige installatie, door de zoons, van een taboe op seksueel contact met hun moeder en zusters, kon – aldus Freud – zoveel een aanvang nemen: “sociale organisaties, zedelijke inperkingen en religie” (2006, 6:148).

Mijn zuster de negerin speelt in de eerste helft van de twintigste eeuw en gaat over blank en zwart en over thuiskomen. En juist hierom gaat deze novelle over kantelende perspectieven. Uitgangspunt is het gedeelde, elitaire perspectief van verteller en personage: hun identificatie-onder-voorbehoud met een allesomvattend blank monopolie. Pas tegen het einde van het verhaal komen er alternatieven in zicht. In de verbeelding van de hoofdpersoon, bijvoorbeeld, ontwaren we een glimp van iets nieuws zodra het tot hem door lijkt te dringen dat een gemeenschappelijke oorsprong wel eens bindender zou kunnen zijn dan een gemeenschappelijke huidskleur. Als ondermijning van buitenaf volgt even later de onthulling van een zwarte visie bij monde van de rentmeester. In alle eenvoud onmaskert deze bezorgde grootvader het koloniale verlangen, waarna hij ook nog eens de koloniale opvatting weerlegt als zouden kleurlingen per definitie onmondige, onverantwoordelijke mensen zijn: “Ik heb veel ongelukken gezien. Ook ongelukken waarvoor ik anderen had kunnen behoeven” (83).²⁹ Toch kantelt het beeld pas echt wanneer de hoofdpersoon uiteindelijk het licht ziet. Pas wanneer hij oog krijgt voor de voosheid en emotionele armoede van zijn ideologische superioriteit en hij zijn belangen heeft afgewogen, is hij bij machte de negerin als zijn zuster/gelijke te benaderen en lief te hebben. In de allerlaatste alinea presenteert zich dan ook ten slotte een nieuw en ongewis perspectief, verwoord door een onmiskenbaar blanke en mannelijke verteller voor wie – helaas – het koloniale fantasme heeft afgedaan maar die zingeving verwacht van de erkenning dat zowel blank als zwart hun oorsprong in moeder aarde vinden: “Droevig werd het leven, maar het werd vol van een zinrijkheid die

29 Volgens Hilda van Neck-Yoder slaagt de figuur van de blinde zwarte rentmeester erin de koloniale stereotypie van de onmondige Caliban uit Shakespeare’s *The Tempest* te weerleggen (1986:702).

het elders mist. En dit is het enige dat men *de kinderen dezer aarde* niet kan ontnemen” (85, mijn cursivering).

Gesteld dat Debrots novelle – zoals ik eerder suggereerde – een signaal wil afgeven, dan moet dit signaal wel als pleidooi worden opgevat. Ik voor mij lees *Mijn zuster de negerin* als een pleidooi voor verbondenheid. In Ruprechts broederlijke omhelzing, metafoor voor een poging tot herstel van een vervlogen oereenheid, vindt deze verbondenheid of, zoals Debrot het formuleert, deze eenheid der verscheidenheden, haar fictieve bezegeling.³⁰

30 “Mijn eenheid der verscheidenheden is niet die van de bol, waarin de verscheidenheden in de eenheid worden opgeheven, maar die van het kristal, waarin de verscheidenheden elkaars schoonheid weerkaatsen en onzegbaar verhogen”. Geciteerd in Oversteegen (1994:269).

3 *Het satijnen hart*

Alsof er te kiezen was. En dan nog tussen Kunst en Liefde.
Hugo Claus¹

Inleiding

In *Het satijnen hart* van Remco Campert tobt de oude Van Otterlo, een wereldberoemde schilder, met zijn getroebleerde verhouding tot kunst en leven.² Gravend in zijn geheugen komt hij tot de overtuiging een eenzijdige premisse, het primaat van de kunst, te hebben gehanteerd: “Mensen moesten niet te dichtbij komen. Ik moest mezelf niet weggeven, maar bewaren. Alleen de kunst had recht op me” (160). Aanleiding is de dood van zijn vroegere vriendin Cissy, in New York. Als enige met naam en toenaam – rotwijf – genoemde geliefde, lijkt zij onbetwist de vrouw van zijn ‘leven’. Toch fungeert in Van Otterlo’s relaas nog een tweede vrouw-met-naam. Het is zijn halfzusje Bettina. Veelvuldig en meestal rolbevestigend zorgzaam, zelfs moederlijk aanwezig, blijkt ook Bettina op enig moment zijn bed te hebben gedeeld. En hoewel dit moment als terloops wordt beschreven, is het de enige liefdesscène in het hele relaas.

Welke betekenis heeft deze broer/zusterconfiguratie in een roman die zich erop toelegt om via de hersenspinsels van een oude schilder de relatie tussen kunst en leven ter discussie te stellen? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, zal ik nagaan volgens welke principes deze tekst is opgebouwd. Meer in het bijzonder zal ik me verdiepen in hoofdstuk 14, waarin de relatie tussen broer en zuster een onverhoeds incestueus karakter krijgt en waarin verschillende dimensies voor een kort, maar “eeuwigdurend ogenblik” (156) op mysterieuze wijze lijken samen te vallen. “Bij mij is wat er staat zo duidelijk, dat er op academisch niveau weinig aan te kloven valt” zegt Campert in een interview over zijn werk.³ Maar of dat ook echt zo is?

1 Hugo Claus: *De Wolken, Uit de geheime laden van Hugo Claus*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.

2 Remco Campert: *Het satijnen hart*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006. Citaten uit deze editie.

3 *De Standaard*, 26 januari 2007.

Droom en werkelijkheid

“‘Mijn beste schilderij maakte ik toen ik tegen de zestig was,’ zeg ik tegen mijn halfzusje Bettina terwijl ze een washandje tussen mijn billen door haalt” (5). Aan het woord is de inmiddels tegen de tachtig lopende Van Otterlo, ik-gebonden focalisator, die ons non-stop, 190 bladzijden lang, zijn fictie presenteert en die meteen al in dit ontregelende intro een glibberig pad tussen heden en verleden, beeld en werkelijkheid uitzet. In hoeverre kunnen we met hem meegaan?

Van Otterlo begint zijn verhaal volgens de realistische conventie. Conform deze conventie geeft hij antwoord op de vragen wie?-, waar?- en wanneer? (Van Alphen, 1988:27-30). In hoofdstuk 1 staat hij in de badkuip, tot zijn kuiten in het lauwe water, terwijl Bettina hem wast. Mijmerend over tijd en eeuwigheid in relatie tot zijn werk en zijn persoon (zijn kunst en zijn leven), introduceert hij terloops zijn belangrijkste personages: naast Bettina zijn dit zijn vader, moeder en stiefmoeder, zijn (ex)geliefde Cissy en zijn vriend, de kunstenaar Jongerius Jr. Voor herinneringen gebruikt hij de verleden, en voor het heden de tegenwoordige tijd, met andere woorden, hij hanteert een chronologische tijdsdimensie. Een chronologische tijdsdimensie – kenmerk van de realistische conventie – impliceert niet dat de tijdseenheden ook lineair gepresenteerd worden; vooruitwijzingen en terugwijzingen zijn gebruikelijk, met dien verstande dat zij zich meestal precies laten lokaliseren (Bal, 1997). En inderdaad, ook dit laatste is consequent het geval.

Toch blijkt *Het satijnen hart* niet zomaar een realistische roman te zijn. Zichzelf typeert Van Otterlo als een verteller met een fundamenteel instabiele identiteit. Is zijn eerste waar-schuwing nog behoedzaam – “dat ik tegen de zestig was toen ik dat zelfportret schilderde, *denk ik* met zekerheid te weten” (6, mijn cursivering) – zijn tweede geeft de doorslag. Deze verteller durft niet voor zichzelf in te staan, diep van binnen ervaart hij zich als een vreemde: “Waarom weet ik niet, maar ik ben er zeker van. Seniliteit misschien” (8).

In hoofdstuk 2 zet deze instabiliteit zich door. Beelden verwijzen in de realistische conventie naar een reeds buiten ze om bestaande, onomstotelijke werkelijkheid. Hier vervullen zij, als schakel tussen binnen- en buitenwereld, het onbewuste en het bewuste, een met affect beladen brugfunctie. Zij laten zien wat per definitie niet zichtbaar is maar wat wel aan het zichtbare zijn betekenis en affectieve lading geeft. Anders gezegd, de door Van Otterlo opgeroepen beelden dragen een diffuse, emotionele en subjectieve ervaring over. Vanaf de tweede regel is duidelijk dat de verteller droomt: “Dromen kennen geen geluid, toch roept iemand me” (9). Wat Van Otterlo ziet (en ons laat zien), ziet hij in de tegenwoordige tijd, als was hij klaarwakker. Als hij, eenmaal ontwaakt, zijn droom interpreteert, gebruikt hij de verleden tijd; dan is de droom op afstand geraakt en herinnering geworden. Hetzelfde gebeurt in hoofdstuk 12. “Ik val in slaap en droom” (118) zegt de verteller, in het presens van de ervaring. Wakker geworden, doet hij in de verleden tijd verslag van wat hij zich van zijn droom herinnert. Tot hij bij de essentie komt en in het presens verder gaat: “Dan zit ik, en dat is het beeld dat ik onthoud, geknield voor een lege koffer, weet niet of ik hem uitgepakt heb of hem juist wil gaan pakken” (118). Met het tussenvoegsel, “en dat is het beeld dat ik onthoud” slaat hij een brug van droom naar werkelijkheid of anders gezegd, verleent hij het kofferbeeld een met affect beladen brugfunctie.

In *Het satijnen hart*, kortom, gebruikt Van Otterlo de tegenwoordige tijd om zijn actuele, al dan niet gedroomde belevingswereld rechtstreeks in beeld te brengen. Met deze kunst-

greep creëert hij een temporele gelijkschakeling van droom en werkelijkheid die een belangrijke overeenkomst accentueert: op het moment van beleving zijn zij allebei even echt. Deze nadruk op de echtheid van (ook) de gedroomde werkelijkheid, ondenkbaar in een realistische conventie, laat zich vertalen als nadruk op de expressie van het onbewuste. Niet toevallig is dit laatste een van de leidende principes van het surrealisme. In een interview met Pieter Steinz typeert Campert zijn hoofdpersoon expliciet als surrealist: “Ik beschrijf hem als een surrealist, een soort Max Ernst”.⁴ Maar ook op het niveau van het verhaal, in het ronkende proza van Van Otterlo’s ontdekker, de kunstcriticus Monsanto, wordt aan het surrealisme gerefereerd: “De in de eerste eeuwheeft door het surrealisme ontketende krachten vinden in het werk van Van Otterlo en Jongerius Jr. hun definitieve samenbundeling en een nieuw begin” (69).

Voor de surrealistische onderneming, die de ambitie heeft om in één allesomvattende betekenisproductie kunst en leven met elkaar te verenigen, zijn dromen, hallucinaties en onbewuste associaties een middel om zonder rationele correctie tot de diepten van het onbewuste door te dringen. Als ervaringsgegevens die aan de alledaagse rationaliteit ontsnappen, worden deze onbewuste uitingen geacht een bovenpersoonlijke en boven-werkelijke (sur-reële) wereld met verrassende en paradoxale verbintenissen in het leven te kunnen roepen. Neem bijvoorbeeld het o.a. door Eluard en Vitrac getekende voorwoord bij het tijdschrift *La Révolution surréaliste* (1924-1929). Hierin staat onomwonden: “Wij leven allemaal in de ban van de droom en wij zijn aan onszelf verplicht zijn macht ook in wakende toestand tot gelding te laten komen” (Drikkoningen, 1982:277). Voor André Breton is een fusie tussen droom en werkelijkheid zelfs een heilig doel. In zijn *Surrealistisch Manifest* (1924) proclameert hij: “Ik geloof in de toekomstige versmelting van deze beide ogenschijnlijk zo tegenstrijdige toestanden, droom en werkelijkheid, in een soort absolute realiteit, in een *surrealiteit*, als we het zo mogen noemen” (Drikkoningen, 1982:295).

Dromen of uitingen van het onbewuste zijn gebaseerd op het principe van gelijkenis en het ontkennen van onderscheid. Het is dit principe dat volgens Lacan de beleving bepaalt van een subject in de imaginaire orde – het voortalige stadium waarin (waan)beelden en fantasieën een belangrijke rol spelen. In de imaginaire orde heerst de illusie van onmiddellijke presentie en twee-eenheid; het kind waant zich één met de moeder, ervaart geen grenzen en kent geen tijdsperspectief. Aan deze paradijselijke maar tegelijk ook benauwende symbiose komt een einde wanneer het zich – door tussenkomst van de symbolische orde, de orde van de taal – gedwongen ziet de moeder, het primaire object van verlangen, op te geven. Vanaf dan zal het proberen haar op een andere manier, en wel symbolisch, door middel van taal, tegenwoordig te stellen. In plaats van een wereld die bestaat uit fysieke continuïteit, accepteert het kind een realiteit die uit verschillen bestaat. De voorheen ervaren, onbemiddelde volledigheid gaat in symbolisering verloren en laat onveranderlijk, aldus Lacan, een niet te stillen heimwee, resulterend in een levenslange zoektocht, achter.

Uitgangspunt voor Lacans psychoanalytische theorie was het werk van Freud. In de visie van deze laatste berusten onbewuste uitingen als dromen, dagdromen, versprekingen, grappen en symptomen op verdrongen wensen die samen de kern van het onbewuste vormen. De oorsprong van dit onbewuste situeerde Freud in wat Lacan het voortalige, imaginaire

4 *NRC Handelsblad*, 19 mei 2006.

stadium zou gaan noemen, het stadium waarin het verschil tussen zelf en ander nog niet is doorgedrongen. Freuds formulering luidde dat “het dromen over het geheel genomen een regressie naar de vroegste omstandigheden van de dromer is, een herleving van zijn kindertijd, van de driftimpulsen die daarin domineerden, en de uitdrukkingswijzen die daarin beschikbaar waren” (2006, 2:519). Met deze uitspraak suggereerde hij in feite dat het onbewuste zich uitdrukt in zintuiglijke en affectieve waarden en dat het de voorrang geeft aan het verleden boven het heden (Silverman, 1983:64).

Wat Freud echter het meest algemene, meest opvallende psychologische kenmerk van het dromen noemt, is de uitbeelding van een gedachte als actuele situatie. Wie droomt, meent iets te beleven wat “met de zintuigen geregistreerd kan worden als een ervaring in waaktoestand [...] De droom gebruikt dus het presens op dezelfde manier en met hetzelfde recht als de dagdroom. Het presens is de tijdvorm waarin de wens als vervuld wordt uitgebeeld” (2006, 2:505-6). Het is deze visie op de droom die in het surrealisme bijval vond en die, zoals ik zal laten zien, in *Het satijnen hart* de dienst uitmaakt.

Freuds model van de menselijke psyche maakt onderscheid tussen het onbewuste, het voorbewuste en het bewuste. Het bewuste staat voor de wereld van de perceptie, het voorbewuste staat voor gemakkelijk oproepbare ervaringsmomenten, en het onbewuste staat voor alle psychische activiteiten die buiten het bewuste en voorbewuste vallen. Om de cultureel bepaalde censuur van het voorbewuste te kunnen passeren, moeten de wensen en voorstellingen van het onbewuste (dromen zijn volgens Freud in vrijwel alle gevallen wensvervullingen) radicaal vermomd en getransformeerd worden. Deze transformatie of droomarbeid is een proces waarop de dromer geen greep heeft en dat zich, zoals Freud in *De Droomduiding* heeft uitgewerkt, op associatieve wijze voltrekt – via mechanismen als verdichting, verschuiving, inachtneming van de plastische mogelijkheden en secundaire revisie. Deze mechanismen staan onverschillig tegenover onderscheidingen. Elke vermomming is goed, op voorwaarde dat er tussen wens en beeld een vorm van contiguität dan wel gelijkenis bestaat. Er heerst dus een fundamenteel verschil, benadrukt Freud, tussen de mentale activiteit van iemand die slaapt of iemand die wakker is:

Deze eigenlijke droomarbeid [...] is niet, om maar iets te noemen, slordiger, incorrechter, vergeetachtiger, onvollediger dan het waakdenken; hij is iets dat daar kwalitatief totaal van verschilt, en dus al op voorhand er niet mee te vergelijken. Hij denkt, rekent, oordeelt in het geheel niet, maar beperkt zich tot omvormen. Hij laat zich afdoende beschrijven wanneer men de voorwaarden beziet waaraan zijn voortbrengsel moet voldoen. Dat product, de droom, moet vóór alles aan de *censuur* worden onttrokken, en daartoe bedient de droomarbeid zich van de *verschuiving van psychische intensiteiten*, tot een herwaardering van alle psychische waarden toe; gedachten moeten uitsluitend of hoofdzakelijk in het materiaal van visuele en akoestische herinneringssporen weergegeven worden, en uit deze eis vloeit voor de droomarbeid de *inachtneming van de plastische mogelijkheden* voort, waaraan hij door nieuwe verschuivingen tegemoet komt [...] Op de logische relaties van het gedachtemateriaal wordt amper acht geslagen. (2006, 2:481-2)

Terwijl dus *verdichting* – van op onderdelen overeenkomstige betekenaren⁵ – en *verschuiving* – van psychische intensiteiten – acceptabele vermommingen voor onacceptabele ver-

⁵ Term van De Saussure die taal begrijpt als een systeem van tekens. In zijn opvatting valt het teken uiteen in dat wat betekend wordt (het betekende of de betekenis: *signifié*) en dat wat betekent (het betekende of de betekenaar: *signifiant*).

langens creëren, compenseert de *inachtneming van de plastische mogelijkheden (de representeerbaarheid)*, door middel van weer andere verschuivingen, het onvermogen van het onbewuste om abstracte ideeën en grammaticale en logische verbanden weer te geven. Het is dit derde mechanisme dat de droomgedachten in visuele beelden omzet. Het vierde mechanisme verschilt in zoverre van de eerste drie, dat het gebruikmaakt van de activiteit van het wakende subject. Dit mechanisme, de *secundaire revisie*, is vooral werkzaam wanneer de droom achteraf verbaal wordt weergegeven.

Terug naar *Het satijnen hart*. Van Otterlo ziet zijn droom als was het een onsamenhange reeks van filmbeelden: “De droomoperator zet een nieuwe rol film in” (9). Met deze verwijzing naar een instantie buiten zichzelf accentueert hij opnieuw zijn instabiliteit als verteller; ook via zijn droom krijgt hij zijn identiteit – zijn betekenis – niet werkelijk te pakken. Zoals een analysant op instigatie van zijn/haar analyticus in omgekeerde volgorde de keten van associaties probeert te reconstrueren, zo volgt ook Van Otterlo via de secundaire revisie het spoor terug. Lege gangen staan voor de Academie waar hij zijn opleiding volgde die weer staat voor zijn kunst. Een wolkenkrabber staat voor New York en New York staat voor Cissy, die hij eerder al als “mijn verloren slag bij Waterloo” (6) had getypeerd. Tot zover functioneert het derde mechanisme, dat van de representeerbaarheid, op begrijpelijke wijze en kan hij de draad wel volgen. Lastiger wordt het zodra zich de herinnering aan een documentaire over een geniale kunstvervalser aandient. “Niets in die droom herinnert aan iets in die film, toch voel ik dat hij ermee te maken heeft. [...] Bij zijn leven is de vervalser nooit op het matje geroepen. De geschiedenis oordeelt over hem en zijn miserabel leven” (13). Tot het hem plotseling begint te dagen; dan lijkt het verhaal van de vervalser opeens zijn eigen verhaal te zijn. Dan is hij al sinds jaren een bedrieger – artistiek, om “aan de vraag van de markt te voldoen” (124) en emotioneel, door omwille van zijn kunst zijn liefde voor Cissy te ontkennen. Dan lijkt het of binnenkort de geschiedenis ook over hem gaat oordelen, of hij het is die op het matje wordt geroepen.

In de visie van Freud is de droom de vervulling van een doorgaans als onacceptabel ervaren wens. Soms gaat deze vervulling met pijnlijke bijverschijnselen gepaard: “het pijnlijke uit onze gedachten van overdag kan alleen de toelating tot de droom bevechten wanneer het zijn inkleding tegelijkertijd aan een wensvervulling in bruikleen geeft” (2006, 2:448-9). De vervulde wens van Van Otterlo laat zich gemakkelijk raden. Cissy is terug in zijn leven. En ook het pijnlijke uit zijn gedachten van overdag is duidelijk: nu zij er weer is begint het besef te knagen dat hij zichzelf en anderen langdurig bedrogen heeft. Verantwoordelijk voor deze betekenisproductie is het mechanisme van verschuiving, een operatie waarbij de psychische intensiteit van zaken die taboe en dus onacceptabel zijn – Cissy en zijn eigen bedrog – wordt overgedragen op zaken die wel de censuur kunnen weerstaan, zoals een wolkenkrabber of het bedrog van een ander. In zijn droom hoort Van Otterlo een stem die op dwingende wijze zijn naam roept. “Heeft die droomstem met *mijn* leven te maken of met *mijn* kunst? Wellicht met beide, het een kan niet zonder het ander” (10/11, mijn cursivering).

Kunst en leven

Met de ogenschijnlijk zo vanzelfsprekende uitspraak van Van Otterlo – “het een kan niet zonder het ander” – zijn we beland bij het centrale probleem van de relatie tussen kunst en leven. “Met leven bedoel ik niet mijn manier van leven maar het leven in zijn simpelste vorm: het bloed dat zich door het hart stuwt” (11).

Het is een multi-interpretabel beeld, dit bloed dat zich door het hart stuwt – een beeld dat fysieke en psychische componenten heeft en dat opnieuw, net als eerdere beelden, een brugfunctie lijkt te vervullen. Symbolisch staat het hart voor een veelheid van menselijke gevoelens. Dat komt doordat onze hartslag, onder invloed van onze hersenen, bij het optreden van deze gevoelens een ander tempo krijgt. Bij verliefdheid gaat het hart sneller kloppen, en bij angst staat het stil. Traditioneel is het hart een metafoor voor liefde, betrokkenheid, intimiteit en bezieling. Maar gevoelens van liefde en betrokkenheid heeft Van Otterlo juist jarenlang ontkend, en aan intimiteit en bezieling heeft het hem pijnlijk ontbroken, als we zijn droom over Cissy en zijn kunstenaarschap mogen geloven. Anderzijds duidt leven in de vorm van “bloed dat zich door het hart stuwt” op een fysiek mechanisme. In die zin is leven een gewoonte geworden, “een domme kracht waartegen ik me niet verweren kan of wil” (10) en die zich dus niet laat sturen, evenmin als de eerder genoemde “droomoperator” (9). Het is dit complexe, gebrekkige, deels ongrijpbare leven, zijn leven, dat voor Van Otterlo onlosmakelijk is verbonden met kunst, zijn kunst.

In de realistische conventie zijn kunst en werkelijkheid (*het leven*) twee onderling samenhangende maar tegelijk ook tegengestelde grootheden. Realistische kunst heeft de pretentie op herkenbare, zogenaamd objectieve wijze aan *de* werkelijkheid te refereren. Voor Van Otterlo is dit geen optie: “Mijn brein had een afkeer van [...] directe herkenbaarheid. Zo eenvoudig viel het leven niet te omlijnen” (106). Zijn op surrealistische principes gebaseerde kunst gaat heel anders te werk. Naar mijn opvatting is Van Otterlo’s kunst dan ook geen verwijzing naar, maar een expressie van zijn leven. In zijn verbeelding, pendel tussen binnen- en buitenwereld, manifesteert zich wat per definitie niet zichtbaar is maar wat wel aan het zichtbare zijn betekenis en affectieve lading geeft. Het theoretische kader voor de onderbouwing van deze opvatting ontleen ik in belangrijke mate aan het werk van Lacan.

Betekenis en betekenen zijn begrippen die in de psychoanalytische theorie van Lacan een centrale plaats innemen. In zijn visie is de mens een wezen dat zich uitlegt en uitgelegd wordt in het differentiële veld van de taal. Dit veld bestaat uit een netwerk van termen of betekenaars die weliswaar ieder voor zich leeg zijn maar die op basis van combinatie en selectie – voor de duur van een moment – betekenis produceren. Feitelijk komt het erop neer dat we twee structuren van betekenisgeving onderscheiden, enerzijds een netwerk van termen (betekenaars) en anderzijds een netwerk van betekenissen. Deze structuren verhouden zich tot elkaar als de twee assen van de taal: syntagmatisch (aaneenschakelend) versus paradigmatisch (substitutief), ofwel metonymisch versus metaforisch.

Zo berust dus volgens Lacan de productie van betekenissen op de metonymie en metafoor, twee klassieke stijlfiguren. Basis van de metonymie is de relatie van contiguitéit of nabijheid, een relatie die impliceert dat een betekenisproductie nooit kan worden voltooid. Zonder zelf ooit iets nieuws te creëren – taal is altijd de taal van de ander, gebruikte taal – benadrukt deze stijlfiguur het eindeloos verglijden van de betekenaars door permanent de aanwezigheid van het betekende uit te stellen. Per definitie blijft dus het metonymisch be-

tekende in beweging. De metafoor daarentegen berust op vervanging van een term door een andere op basis van overeenkomst, en in dit geval wordt er wel iets nieuws gecreëerd. In de interactie tussen de vervangende en de vervangen term, die in weerwil van zijn afwezigheid actief blijft, ontspringt een vonk waaruit een nieuwe, samenballende betekenis tevoorschijn komt. De metafoor, kortom, veroorzaakt een moment van verrassing; zij creëert een nieuwe betekenis die de metonymie vervolgens weer als voorlopig brandmerkt door haar in beweging te brengen en als vanouds te laten verglijden.

De werking van metonymie en metafoor is in de visie van Lacan gelijk aan die van verschuiving en verdichting, de twee fundamentele mechanismen uit de door Freud beschreven droomarbeid. Is Freuds verschuiving een beweging van het ene element naar het andere, voor Lacan is verschuiving een beweging van de ene betekenaar naar de andere. Kenmerkt Freuds verdichting zich door de vorming van "*tussenvoorstellingen* [...] compromissen als het ware" (2006, 2:559), bij Lacan vervangt de ene betekenaar de andere. Het is deze analogie die ten grondslag ligt aan Lacans bewering dat het onbewuste is gestructureerd als een taal. En het is de metafoor waarin dit talig gestructureerde onbewuste zich laat betrappen: het onbewuste maakt gebruik van de metaforische, substituerende operatie om de censuur te doorbreken en zich – hoe vluchtig en ongrijpbaar ook – te manifesteren (Schokker, 2000:94-102). Creativiteit is inherent aan deze operatie, immers, metaforen creëren iets nieuws. Terwijl Freud dit nieuwe als tussenvoorstellingen of compromissen betitelt, spreekt Lacan over een betekenseffect dat poëtisch of creatief is: "*c'est dans la substitution du signifiant au signifiant que se produit un effet de signification qui est de poésie ou de création*" (1966:515). Met andere woorden, de droom, de metafoor en bij uitbreiding hiervan de creatieve verbeelding, stuk voor stuk zijn het betekenaars van (het onbewuste van) het subject, zoals (het onbewuste van) het subject betekenaar is van droom, metafoor en creatieve verbeelding.

Van Otterlo is een papieren personage. In naam beeldend kunstenaar is hij de facto, ook als het om zijn visuele werk gaat, een formatie van louter verbale betekenaars, op jacht naar een per saldo ongrijpbare betekenis. Van zichzelf en zijn medemensen vervreemd of, anders gezegd, lijdend onder een gebrek aan voeling met zijn eigen diepere verlangens in relatie tot die van anderen, een gebrek dat hem niet alleen als mens maar ook als kunstenaar is opgebroken, gaat hij als het ware bij de lezer in analyse. In zijn pogen zichzelf uit te leggen bedient hij zich van dromen, dagdromen en metaforen. Het hieruit opdoemende zelfbeeld waarin succes, prestatie en prestige – kortom, de hier en nu te verwezenlijken eigen voortreffelijkheid – een hoofdrol spelen vertoont onmiskenbaar een dosis narcisme.

Een treffend voorbeeld is de voetbaldroom. Van jongs af aan heeft Van Otterlo ervan gedroomd om wereldberoemd te worden, eerst als voetballer, later in andere hoedanigheden. En nog steeds, zo oud als hij is, is hij bij machte zichzelf met dit ideaalbeeld in slaap te sussen: "dromen kennen geen leeftijd. Zelfs nu, als ik niet in slaap kan komen, haal ik soms mijn vroegste droom, de voetbaldroom, van de plank en zet hem weer in werking" (129). Ook de zelfgenoegzame metafoor waarmee Van Otterlo aangeeft zich in het verleden boven zijn medemensen (waarvan Cissy de belangrijkste exponent was) verheven te hebben gevoeld, getuigt van een narcistische instelling: "Mijn leven was [...] een acrobatentoer, hoog in de nok van het circus uitgevoerd, iedere twijfel uitgebannen. De vrouw stond in de piste, keek omhoog en maakte bevallige gebaren, vertolkte de bewondering van het publiek" (125).

De term narcisme is ontleend aan de mythe van Narcissus, de mooie jongen die zichzelf in het water weerspiegeld ziet en op slag verliefd wordt op zijn eigen beeld. In navolging van Freud baseerde Lacan op deze situatie zijn ontwikkelingsmodel. In zijn visie behoort de vormende kracht van het beeld, te beginnen bij het spiegelbeeld, tot de vroegste ervaringen van ieder mens. Het is de buitenwereld, de Ander, door wiens toedoen het kind een beeld van zichzelf krijgt aangereikt, en met dat beeld identificeert het zich. Deze identificatie wordt imaginair genoemd, niet alleen omdat zij via een beeld tot stand komt, maar ook omdat zij een fictief beeld geeft van totaliteit en eenheid. Het is deze fictieve eenheid en almacht die aan de imaginaire identificatie een narcistisch tintje verleent. Het kind waant zich meer dan het is en miskent in zijn of haar zelfgenoegzaamheid zijn of haar afhankelijkheid van anderen. Kenmerkend voor de imaginaire orde is bovendien de ontkenning van onderscheid. Ik en de ander worden als onderling uitwisselbaar begrepen. Om deze reden spreekt Lacan dan ook van het domein van de rivaliteit (Schokker, 2000:51).

In zijn presentatie, ik zei het al, onthult de ik-verteller een narcistische persoonlijkheid. Eigendunk, gebrek aan empathie en rivaliteit typeren hem. Niet alleen denkt hij niemand nodig te hebben en kan hij zich niet in anderen inleven, ook brandt hij van verlangen om te hebben wat een ander bezit. Hebben wat een ander wil hebben is in de imaginaire dimensie de enige mogelijkheid om zichzelf te onderscheiden. En zo ervaart de beroemde Van Otterlo het ook. Slechts twee keer in zijn volwassen leven heeft hij gehuild. Één van beide keren was dat uit louter nijd – toen een andere kunstenaar dan hij zich voor de Grote Prijs voor Internationale Avant-gardekunst kwalificeerde (87).

Voor een beschrijving van de imaginaire en symbolische dimensie baseer ik mij op *Psychoanalytisch gedachtegoed* van Antoine Mooij.⁶ Hoewel imaginaire relaties hun oorsprong vinden in de vroegste jeugd, blijven zij allerm minst tot de kinderjaren beperkt. De spiegelervaring is de bakermat van alle relaties die het patroon van nabootsing vertonen. Zo bezien vormt de imaginaire dimensie een constante in de menselijke betrekkingen. Wel vindt op enig moment een inbedding in de symbolische orde plaats. De symbolische dimensie bevestigt en relativeert de imaginaire relatie door zowel overeenkomst als onderscheid tussen subject en (spiegel)beeld te belichten. Dit onderscheid is de bonus die ruimte biedt voor een symbolische identificatie, waarin het subject zich gaat voegen naar de normen en waarden die het van anderen krijgt aangereikt. Een belangrijk aspect van deze symbolische identificatie is de lichamelijke verankering. Doordat het subject ook fysieke trekjes van anderen overneemt, bijvoorbeeld een manier van kijken of praten, zet het in principe een lichamelijke verbondenheid met eerdere generaties voort. Enerzijds bewerkstelligt de symbolische orde dus scheiding en onderscheid, anderzijds creëert zij binding en hechting.

Vanzelfsprekend kan de interactie tussen het imaginaire en symbolische tot allerlei vormen van spanning leiden. In *Het satijnen hart* komt deze spanning op twee manieren tot uiting. Ten eerste manifesteert zij zich intern in de persoon van de zichzelf verklarende ik-verteller. En ten tweede weet zij de relatie tussen halfbroer en halfzusje zodanig te domineren dat deze een metaforische bijklank krijgt. In deze laatste variant, waarover zo dadelijk meer, neemt zij in hoofdstuk 14 een centrale plaats in.

6 Zie hoofdstuk 6, 'De huidige cultuur als beeldcultuur'.

De psychoanalyse, zegt Mooij, “erkent het belang van de imaginaire dimensie in het menselijk bestaan, omdat deze ervaringswijze bescherming biedt tegen de pijnlijke ervaringen van verdeeldheid en verlies” (2002:123). Maar met het beschermende uitvergroten van het zelfbeeld stijgt ook de kans op narcistische problematiek. En inderdaad, het is deze problematiek waarvan Van Otterlo blijk geeft – althans, tot op zekere hoogte, want Cissy’s dood heeft een analytisch proces in gang gezet. Van lieverlee komt Van Otterlo tegen de beklemming van zijn eigen Ik in opstand. Agressieve fantasieën over het verbrokkelde lichaam illustreren zijn revolte.⁷ Deze fantasieën, voor Lacan “een teken dat het narcistische schild van het Ik is doorbroken, en dat de analysant zich probeert te bevrijden van het keurslijf van zijn Ik” (Schokker, 2000:53), komen tot uiting in het voornemen om weidse panorama’s van het menselijk leven te gaan schilderen: “Brokstukken van mensen als zwerfkeien in het uitspanel. Een explosie van voeten. Vulkanen die botten en tanden uitspuwen in een bloedrode zee” (161). Het zijn verontrustende, maar tegelijkertijd ook bevrijdende beelden. Zij markeren het einde van een jammerlijke scheefgroei: de overmacht van het imaginaire.

Naast de imaginaire en symbolische dimensie onderscheidt Mooij, in navolging van Lacan, nog een derde dimensie, een toestand van onmiddellijkheid die door toedoen van de taal verloren is gegaan. Deze derde dimensie, die per definitie niet-representeerbaar is, wordt in de Lacaniaanse terminologie het reële genoemd. Slavoj Žižek spreekt van een “*coincidentia oppositorum*”, een samenvallen van tegenstellingen.⁸ En de Franse surrealistten hadden het over een *point suprême*, een geestelijk punt waarin alle bestaande tegenstellingen versmelten.

Hoe dan ook, het is dit raadselachtige, mythische en dus onbereikbare Ene dat het subject met verlangen lijkt te vervullen. In *Le séminaire VIII* refereert Lacan aan de mythe van de door midden gesneden, bolronde mens die gedoemd is voor eeuwig naar zijn wederhelft te verlangen. Aan de hand hiervan definieerde Aristophanes, Plato’s woordvoerder, het menselijke verlangen als een streven naar helende erotische liefde: “Dat verlangen dus, dat jagen naar het hele, wordt liefde genoemd” (Plato, 1997:39). Lacan is het hier niet mee eens. Voor hem weerspiegelt deze uitspraak een van de fundamentele mythen die aan het Griekse denken ten grondslag ligt – de oorspronkelijke en hopelijk uiteindelijke vereniging van elkaar aanvullende tegenstellingen. Zelf kiest hij een ander uitgangspunt. In zijn visie is het subject niet op zoek naar zijn wederhelft, maar naar het voor altijd verloren deel van zichzelf, en berust het idee van complementariteit op illusie; in de seksuele vereniging zijn beide partners, ieder op zijn of haar eigen wijze, verstrikt in hun eigen fantasme van het Ene (Schokker 2000:182-5). Jaren later, in *Le séminaire XX*, zal Lacan dit standpunt nog eens nadrukkelijk herhalen: als vervulling van ons verlangen naar het Ene is de seksuele vereniging gedoemd te mislukken. “[C]e qu’on appelle la jouissance sexuelle est marqué, dominé, par l’impossibilité d’établir comme tel, nulle part dans l’énonçable, ce seul Un qui nous intéresse, l’Un de la relation *rapport sexuel*”.⁹ Niettemin zal Van Otterlo, met zijn surrealisti-

7 Het verbrokkelde lichaam (*le corps morcelé*) is Lacans benaming voor het stadium dat aan de imaginaire eenheid van het spiegelstadium vooraf gaat maar dat pas achteraf als verbrokkeld wordt erkend.

8 In Žižek, S.: *Le plus sublime des hystériques. Hegel passé*. Parijs, Université Cahors: Point hors ligne (1988: 77-81). Geciteerd in Mooij (2002:178).

9 Geciteerd in Schokker (2000:294).

sche fascinatie voor het niet-representeerbare, in hoofdstuk 14 in juist deze richting een poging wagen. Wanneer de spanning tussen het imaginaire en symbolische hem te veel wordt, zal hij zich inspannen om door middel van een surrealistisch *point suprême* een ogenblik van ontlading te creëren.

Het onbenaderbare in twee benaderingen

Hoofdstuk 14 begint met de herinnering, in de verleden tijd, aan een ontmoeting op het station van Amsterdam. Van Otterlo en Bettina, dan nog een jong meisje, reizen samen naar Zeeland voor de onthulling van een oorlogsmonument waarop tussen die van anderen de naam van hun vader is aangebracht. Tot op dat moment – in de lineaire tijd – ervaren zij elkaar als wezens van een andere planeet, maar dat er iets staat te gebeuren, dat weten we al. Opmaat tot dit hoofdstuk vormen verschillende verdeckte toespelingen, in het presens van de verteller, op een gedeeld geheim dan wel fysiek contact dan wel de oorsprong van een emotionele band:

Ik weet iets wat zij ook weet en dat wij al jaren als een geheim in ons bewaren. (2006:82)

Mijn halfzusje dat ik me niet herinner als kind, maar wel als vrouw toen we op een avond in elkaars armen eindigden, na een herdenking van onze vader. Die in de hemelen zijt of waar dan ook. (2006:85)

Ik zag mijn vader schutten met zijn jonggeborene. Nooit wilde ik kinderen krijgen. Ondanks de bloedverwantschap voelde ik geen band met Bettina en niet alleen omdat het leeftijdsverschil te groot was. Het gevoel dat ik iets met haar te maken had ontstond pas veel later, min of meer door toedoen van onze dode vader. (2006:141)

Van meet af aan is de sfeer ongemakkelijk. Het enige wat de verteller en zijn halfzusje vooralsnog delen is een door Dachau gebroken vader die kort na de oorlog is gestorven. Van Otterlo had nog op het punt gestaan af te zeggen, “omdat het idee om weer het grauwe verleden in te duiken me benauwde” (146). Nieuw is deze benauwenis niet – eerder al zei hij: “Het verleden van mijn vader was een erfenis die ik weigerde [...] Zijn zwijgen zou me verpletterd hebben als ik me er niet tijdig aan had onttrokken [...] Hij had zeker twee meter dood om zich heen” (137/8).¹⁰ Op grond hiervan is ook zijn afstandelijkheid ten opzichte van Bettina verklaarbaar. Zijn halfzusje en feitelijk, in het verlengde van haar persoon, ook het doorgeven van leven zijn onderdeel van een onacceptabele erfenis.

Kenmerkend voor de imaginaire dimensie is een gebrek aan verbondenheid met eerdere en toekomstige generaties. Ideaalbeelden van narcistische aard moeten in het heden verwerkelijkt worden. Niet zonder reden maakte Van Otterlo zich dit patroon in de loop van zijn leven eigen. De narcistische dimensie biedt, zoals Mooij al zei, bescherming tegen pijnlijke ervaringen van verdeeldheid en verlies en in deze categorie valt zeker de confron-

¹⁰ In *NRC Handelsblad* van 28 april 2006 wijst Elsbeth Etty op de overeenkomst met het beroemdste gedicht van Jan Campert, de in Neuengamme overleden vader van Remco Campert, dat begint met de strofe: “Een cel is maar twee meter lang/ en nauw twee meter breed”.

tatie met de onbenaderbare vader en diens kampverleden. Toch is Van Otterlo's beveiliging allerm minst waterdicht. Op verholde wijze, in zijn creatieve verbeelding, blijft zijn verleden de kop opsteken. Verantwoordelijk voor deze verholde betekenisproductie zijn ook hier weer de mechanismen van verschuiving en verdichting, opererend als metonymie en metafoor. Zoals het mechanisme van verschuiving ervoor zorgt dat de psychische intensiteit van iets dat taboe en dus onacceptabel is, wordt overgedragen op iets dat wel de censuur kan weerstaan, zo creëert de verdichting, op basis van substitutie, een tussenvoorstel – iets nieuws:

Mijn eerste schilderij van belang noemde ik *Kille wildernis* en dat had zeker met mijn vader te maken. Als je er een voorstelling in wilde herkennen [...] kon je er een onherbergzaam landschap in zien met slijkpaden en kaal struikgewas, alles doordrongen van kil wit, dat geen licht is maar een afschijnsel van de dood. (2006:138)

In de gang hangt [...] een litho uit een serie die ik, kort na mijn vaders dood, in Parijs maakte [...] Ik wilde de serie *Hart en hersenen* noemen. Ik vocht met het rood dat steeds de vorm van een hart wilde aannemen. Mijn brein had een afkeer van zulke directe herkenbaarheid. Zo eenvoudig viel het leven niet te omlijnen, maar het hart bleef zich barstensvol aandienen. Ten slotte legde ik me erbij neer [...]. Monsanto [...] wist een betere titel, *Le coeur résistant*, die ik zonder tegenstribbelen accepteerde. (2006:106/7)¹¹

In de beschrijving van beide kunstwerken, een vorm van secundaire revisie, manifesteert zich een beeldspraak die tussen metafoor en metonymie heen en weer pendelt. In beide beschrijvingen staat de tijdens zijn leven maar kennelijk ook na zijn dood niet rechtstreeks benaderbare vader, ondanks zijn afwezigheid, pijnlijk centraal. Hij is de vervangen (verdrongen) betekenaar. Tegelijkertijd is dit metaforische beeld fysiek verankerd. Met andere woorden, de ruimte tussen betekenaar en betekenis, tussen het beeld en datgene waarnaar het verwijst, is tot een minimum, een brugfunctie, teruggebracht.

Kille wildernis is een evocatie van enerzijds het onvoorstelbare en onbespreekbare lot van Van Otterlo's vader, anderzijds de concrete plaats waar dit lot zich voltrok. Voor *Hart en hersenen* geldt eenzelfde dubbelzinnigheid. Enerzijds is deze serie een evocatie van het dilemma van de rouwende zoon, diens gevecht tussen emotie en ratio, verbondenheid en afstand; anderzijds concretiseert zij de plaats waar dit gevecht zich voltrok, in hart en hersenen. En bijna ondanks zichzelf onthult Van Otterlo ook de winnaar van dit gevecht: dat is het hart dat zich barstensvol (emotie) bleef aandienen.

Ook in de omgang met zijn jeugdige halfzusje, de meest tastbare nalatenschap van die ontoegankelijke vader “die achter het prikkeldraad van zijn eigen herinneringen leefde” (137), manifesteert zich Van Otterlo's vlucht in de bescherming van de imaginaire dimensie. Psychisch niet bij machte zijn vader in woorden, dus symbolisch, tot *leven* te wekken, maakt hij gebruik van het mechanisme van verschuiving en gaat hij vadtje spelen. In de spiegelende relatie, immers, wordt de ander niet als ander erkend maar nagebootst (Mooij 2002:111). Feitelijk was dit jaren geleden, in Bettina's kindertijd, ook al het geval: “Zo te horen speelde ik bij mijn plotselinge verschijningen in het leven van mijn halfzusje een rol

¹¹ NRC Handelsblad, 28 april 2006: ook *Le coeur résistant* verwijst, volgens Elsbeth Etty, naar een gedicht van Jan Campert: *Rebel, mijn hart*.

die vaag naar vader rook” (84). Bettina lijkt braaf mee te spelen – vanzelfsprekend, in de visie van de focalisator: “Haar eerste herinneringen begonnen bij tante Carla en bij mij” (148). Als een kind laat zij zich troosten, bemoedigen en prijzen: “Ze had broodjes meegenomen. Ik zei dat dat een goed idee van haar was” (146). Maar wanneer zij van haar eenzaamheid blijk geeft, voelt haar broer zich, tot zijn grote afkeer, persoonlijk verantwoordelijk. Het spel dreigt ernst te worden: “Ik kreeg het ongemakkelijke gevoel dat ik ergens tekort was geschoten. Het was een gevoel dat ik niet kon gebruiken. Ik moest afstand nemen” (150). Geschrokken trekt hij zich terug in zijn ivoren toren, de imaginaire dimensie.

Afstand laat zich eenvoudig op grafische wijze verbeelden. Met behulp van drie witregels onderstreept hoofdstuk 14 het geleidelijk toenemende isolement van de verteller. Zijn verslag kabbelt niet, eerder stukt het zo nu en dan. De treinreis wordt gevolgd door een witregel en deze witregel wordt gevolgd door een kerkdienst. “In kerken voel ik mij niet op mijn plaats. De taal die er wordt gesproken is niet de mijne” (150) constateert Van Otterlo in het heden, maar met terugwerkende kracht. Wanneer een mannenkoor begint te zingen, is zijn isolement compleet: “De wereld zoals ik die kende was ver weg” (151). Maar het meest bedreigend voor zijn identiteit is misschien wel de eervolle vermelding van zijn vaders naam op het pas onthulde verzetsmonument. Van samenvallen kan in deze context geen sprake zijn – het is erop of eronder, hij-of-ik: “Even had ik het gevoel dat de naam waarop ik meende de exclusieve rechten te hebben me werd afgenomen” (152).

De spanning tussen de imaginaire en symbolische dimensie, herkenbaar in het personage van Van Otterlo, manifesteert zich ook, zoals ik al zei, in de relatie tussen halfbroer en halfzuster waarin beiden overigens een opmerkelijk genderspecifieke rol vervullen. Als focalisator is Van Otterlo verantwoordelijk voor de weergave van het personage van Bettina. Door zijn ogen zien we een beleving van verdriet die radicaal anders is dan de zijne. Tegenover zijn uit zelfbescherming geboren miskennen, zijn imaginaire onkwetsbaarheid, plaatst de focalisator haar acceptatie van het menselijk lot, haar besef van de onontkoombaarheid van verdeeldheid en conflict en haar verbondenheid met haar medemens, haar vader en haar land. Haar emoties vibreren mee met die van anderen. Langs haar wangen glijden juist tranen, wanneer datzelfde mannenkoor begint te zingen. Zij zingt mee met het Wilhelmus, terwijl hij zich hiervoor te “internationaal” (152) voelt. Zij verdiept zich in haar vaders verleden, waarvan hij geen weet wil hebben: “Ik weet niets. Ik wil ook niets weten. Het is voorbij en het hoort bij een *ander* leven” (154, mijn cursivering). Hij neemt afstand, zij zoekt toenadering: “‘Toen we bij het monument stonden, had ik het gevoel heel dicht bij vader te zijn. Alsof ik hem kon aanraken. Dat gevoel wil ik behouden,’ zei Bettina. Stel je niet aan, dacht ik hardvochtig” (154).

Op de herdenking volgt een witregel en op deze witregel volgt een etentje bij kaarslicht: “De dag had al in onwezenlijk licht gestaan, uit de tijd getild; dit kon er nog wel bij” (154). “Onwezenlijk”, dat wil zeggen, *in werkelijkheid niet bestaand* is in de visie van Van Otterlo de belichting van deze ongewenste duik in het “grauwe verleden” (146). In zijn werkelijkheid bestaat dit verleden niet; het verleden van zijn vader was immers een erfenis die hij had geweigerd. In lijn hiermee is ook de kwalificatie “uit de tijd getild”. Beperkingen, met andere woorden, bepalen Van Otterlo’s werkelijkheid. En met een wrang soort genoegens constateert hij bij zijn empathische halfzusje een eender soort beperking. Stilzwijgend besluiten ze niet meer over hun vader te spreken. “Dat onderwerp *leek* afgehandeld” (154, mijn cursivering). Maar wanneer Bettina bekent geen kinderen te willen en haar broer zich

realiseert dat ze dat “in ieder geval gemeen” (155) hebben, doemt op de achtergrond wederom hun ontoegankelijke vader op. Als de vleesgeworden negatie van het leven – in de ogen van zijn zoon een man met “twee meter dood om zich heen” en in de ogen van zijn dochter iemand die geen herinneringen maar “een gapende leegte [...] een bodemloze put” (148) had nagelaten – heeft hij nolens volens beider werkelijkheid bepaald. Voor zijn nageslacht, gefixeerd op het niet-representeerbare zwarte gat van hun onbenoembare herkomst, een traumatische ervaring, is het genereren van nieuw leven geen optie.

Op het etentje met kaarslicht volgt een witregel en op deze witregel volgt een scène die het karakter heeft van een overval, of nee, van een overheersing door verdriet. Van Otterlo wordt uit zijn slaap gewekt door Bettina die op de deur van zijn hotelkamer klopt, zegt dat ze eenzaam is en vraagt of ze bij hem in bed mag komen liggen. Hij stemt toe, slaapt in, wordt weer wakker, “klaarwakker” zelfs, en merkt dat Bettina tegen hem aan is geschoven (155). Wat dan volgt – belichaamd in de incestueuze vereniging van halfbroer en halfzusje – is een complexe vereniging van tegengestelde principes, van een imaginaire en symbolische beleving, droom en werkelijkheid, emotie en ratio, tijd en eeuwigheid.

Een surrealistisch point suprême

Que le don absolu d'un être à un autre, qui ne peut exister sans sa réciprocité, soit aux yeux de tous la seule passerelle naturelle et surnaturelle jetée sur la vie.

André Breton¹²

Ajouterait-on foi aux paroles d'amour si elles ne portaient l'espoir de cette fusion du réel et de l'imaginaire dont la rencontre des amants forme l'allégorie?

La Brèche, juin 1964¹³

In zijn *Tweede Manifest van het Surrealisme* (1929) geeft André Breton een nadere invulling aan wat hij in zijn eerste manifest al als doelstelling had geformuleerd en wat in surrealistische kringen het *point suprême* zou gaan heten: “Alles wijst erop dat er een bepaald geestelijk punt bestaat waar leven en dood, werkelijkheid en fantasie, verleden en toekomst, het zegbare en het onzegbare, hoog en laag niet meer als tegenstellingen waargenomen worden. Welnu, hier moet de drijfveer van het surrealistisch handelen gezocht worden, de hoop namelijk dit punt te kunnen bepalen” (Drijkoningen, 1982:325). Dit wonderlijke, euforische “*point de l'esprit*” wordt wellicht iets concreter wanneer we ons realiseren dat de jeugdige surrealisten uit de groep van Breton niet zozeer een *bovenwerkelijkheid* op het oog hadden, als wel een werkelijkheid die intrinsiek de droom in zich verenigt. In de apotheose van hoofdstuk 14 lijkt iets van deze niet bewust te ensceneren, raadselachtige en versmelende ervaring een feit te worden.

Liggend in zijn bed en geconfronteerd met het ontregelende emotionele appèl van zijn halfzusje, getuigt de verteller van meet af aan van een onoplosbare verwarring tussen wa-

12 André Breton: *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1976.

13 Inleidende vraag bij een enquête over erotische fantasieën tijdens de liefdesdaad in het door Breton geleide surrealistische tijdschrift *La Brèche*.

ken en dromen. Eerst vraagt hij zich af of hij droomt en in zijn droom misschien wel denkt dat hij wakker is, maar uiteindelijk stelt hij vast te zijn gevangen in een droom, die tegelijkertijd werkelijkheid is. Droom en werkelijkheid vallen in deze constatering onmiskenbaar samen. Vanwege het complexe associatieve en metaforische karakter van deze in mijn visie min of meer op zich zelf staande passage laat ik haar hieronder in haar geheel volgen. In verband met verwijzingen heb ik drie alinea's genummerd:

“Bettina, slaap je?”

“Nee.”

Ze bleef liggen zoals ze lag. Ik voelde haar adem in mijn nek. Droomde ik en dacht ik in mijn droom dat ik wakker was?

(1) Er zijn gebeurtenissen die zich altijd, ook in de herinnering, in de tegenwoordige tijd afspelen. Ze zweven aan, blijven even, trekken zich dan weer terug. De tegenwoordige tijd is onbeholpen, maar eerlijk, heeft nog niet de tijd gehad zich te bedenken, te corrigeren, excuses te verzinnen, zijn rauwheid te maskeren of te verfraaien.

(2) In mijn huis, ergens in een la, moest nog een zeefdruk liggen van Fred Bervoets, een Belgische schildervriend. Twee gelieven liggen tegen elkaar aan gevlijd, in gelukzaligheid zwevend in de ruimte van de lucht boven de huizen van de stad en het water van de rivier die door de stad stroomt. Als de kunstenaar ze niet van gezichten had voorzien, zouden ze ook langgerekte wolken kunnen zijn, vredige witte wolken, zoals ze 's nachts, als we ze niet zien omdat we slapen, boven ons voorbijgaan. Tijdelijkheid is een eeuwigdurend ogenblik geworden.

(3) Ik sluit mijn ogen en draai me om, kus Bettina's ogen dicht, dan haar mond open. Gevangen in een droom, die tegelijkertijd werkelijkheid is, en onze vader ontstegen aanvaard ik het bestaan van mijn halfzusje. We omklemmen elkaar in tedere lust. ‘Ja,’ zucht Bettina. (2006:156/7)

Evenmin als de verteller is de lezer in staat in bovenstaande tekst het onderscheid tussen droom en werkelijkheid met zekerheid te bepalen. De hierdoor veroorzaakte dubbelzinnigheid maakt het lastig een leeshouding te kiezen. Zelf opteer ik, vanwege de dromerige – zelfs letterlijk ‘zweverige’ – en ogenschijnlijk onsamenhangende opeenvolging van beelden, voor een droomanalytische benadering. Naar mijn idee laat de verteller zich in eerste instantie door het mechanisme van representeerbaarheid leiden. Dit mechanisme, het derde van het droomwerk, draagt er zorg voor dat abstracte concepten en vluchtige betekenissen tot visuele beelden worden getransformeerd. In mijn lezing is deze tekst een (verbale) visualisering van het concept van versmelting. Na door een ongelukkige samenloop van omstandigheden in een patstelling te zijn geraakt, creëert Van Otterlo de (gedroomde) oplossing voor zijn problematiek: hij vlucht in een (gedroomde) onmiddellijkheid, een punt waarop alle tegenstellingen zich in een *coincidentia oppositorum* lijken op te lossen.

“Er zijn gebeurtenissen die zich altijd, ook in de herinnering, in de tegenwoordige tijd afspelen”, zo begint een associatieve keten van gebeurtenissen en beelden. Doordat hij de werking van deze gebeurtenissen, *ook* in de herinnering, in een permanent heden plaatst en beschrijft als aanzweven, even blijven en zich terugtrekken, lijkt het aannemelijk dat de ik-verteller – formulerend in het presens van zijn oude dag – de gebeurtenis waarover hij het gaat hebben met terugwerkende kracht als droombeeld ervaart. In dit licht is het begrijpelijk dat de ‘ik’ uit het verleden en de ‘ik’ in het heden naadloos in elkaar overvloeien. Wie droomt, stelde Freud, meent iets te beleven wat “met de zintuigen geregistreerd kan worden als een ervaring in waaktoestand” (2006, 2:505). Van bedenkingen, correcties of excuses kan in deze imaginaire zintuiglijke ervaring geen sprake zijn: “De eigenlijke droomarbeid

[...] denkt, rekent, oordeelt in het geheel niet, maar beperkt zich tot omvormen” (2006, 2:481).

Liggend naast Bettina wier adem hij in zijn nek voelt en niet wetend wat te doen denkt van Otterlo – nog in de verleden tijd van de herinnering – onwillekeurig aan een zeefdruk die ergens in zijn huis “moest” liggen. Maar dan vervalt hij in de tegenwoordige tijd van droom of dagdroom – wensvervullingen, volgens Freud, van agressieve, eerzuchtige, seksuele of egoïstische aard die zodanig zijn vormgegeven dat zij verboden en taboes kunnen omzeilen. Lyrisch beschrijft hij de voorstelling op de zeefdruk, twee gelieven, zwevend boven huizen en water, een stad en een rivier, ontstegen aan het menselijk bedrijf, en hoe ze hem onwillekeurig (via het mechanisme van verschuiving) aan zoiets natuurlijks en onschuldigs als zwevende wolken doen denken. Typerend voor een zorgvuldige omzeiling van het dreigende taboe op incest is zijn wisselende focalisatie. Waar hij eerst, samen met het beeld, gelukzalig zwevend, op het menselijk bedrijf lijkt neer te ‘kijken’, ‘kijkt’ hij in tweede instantie samen met alle andere mensen, slapend en dus zonder iets te zien, omhoog. In het eerste geval zijn de gelieven boven alle kritiek verheven, in het tweede geval zijn ze gezichtloos én aan het zicht onttrokken.

Aan droombeelden en associaties ligt geen ratio ten grondslag; zij zijn niet geënceneerd. Volgens het woordenboek van Van Dale zijn het “onwillekeurige verbindingen van verwante voorstellingen”. Eigenmachtig – zo lijkt het – zweven ze aan, blijven ze even en trekken ze zich weer terug. In het echt ligt de zeefdruk ergens, ongezien, in een sla in Van Otterlo’s huis. En ook de nachtelijke wolken zijn verbeelding; *we* zien ze niet echt omdat *we* slapen en daarbij, de nacht is immers het domein van de droom! Zien in de zin van onderscheiden, verschil maken, is een element dat in dit door gelijkenis of samenhang gekenmerkte domein is uitgeschakeld. Droombeelden beleeft Van Otterlo, zoals ik eerder al zei, in de tegenwoordige tijd. Hier, in de apotheose van hoofdstuk 14 waarin droom en werkelijkheid samenvallen, nuanceert hij deze ervaring door haar op paradoxale wijze als tussentijds te typeren. “Tijdelijkheid is een eeuwigdurend ogenblik geworden”, stelt hij naar aanleiding van zijn (dag)dromerijen vast. Het heden van het (droom)beeld, met andere woorden, is geen aaneenschakeling van ogenblikken, het is gefixeerd. Deze opvatting vertoont overeenkomst met de kunstopvatting van de Franse filosoof Emmanuel Levinas. In *La réalité et son ombre*, een uit 1948 daterend essay over kunst, typeert Levinas het (stand)beeld als een tot stilstand komen van de tijd. In zijn visie is deze stilstand of fixering iets onontkoombars, ook al lijken niet-plastische kunsten zoals muziek, literatuur, toneel en film het verstrijken van de tijd soms nog zo kunstig in ‘beeld’ te brengen. Romans, films en toneelstukken (een rijtje waaraan ik zelf nog de droom zou willen toevoegen) sluiten hun personages in hun lot op; samen vormen de vertelde of getoonde gebeurtenissen een statische situatie en maken zij de tijd tot beeld. In het heden van dit beeld zit geen toekomst. Voor Levinas refereert deze situatie zelfs eerder aan de dood dan aan het leven: “La statue réalise le paradoxe d’un instant qui dure sans avenir. [...] À l’intérieur de la vie ou plutôt de la mort de la statue, l’instant dure infiniment” (1982:112). In lijn hiermee zegt Van Otterlo, wanneer hij uiteindelijk besluit zijn te late liefde voor Cissy toch beeldend vorm te geven: “kunst kent geen tijd, slechts eeuwigheid” (182). Het verstrijken van de tijd, kortom, is de tweede verschilmakende dimensie die in de creatieve verbeelding c.q. de droom is uitgeschakeld. Als betekenaars van een permanent heden vertonen verbeelding en/of droom een

stilstand die de alledaagse werkelijkheid, gebaseerd op een opeenvolging van ogenblikken, per definitie niet kent.

Desondanks, als we Van Otterlo mogen geloven, zijn er werkelijke gebeurtenissen waarbij de verschilmakende dimensies van onderscheid (in de zin van oordeel) en tijd kunnen wegvallen. Zulke gebeurtenissen, suggereert hij, zijn *als* dromen, dat wil zeggen, ze overkomen ons – het zijn fysieke of psychische sensaties waarin we helemaal opgaan en die ons elk besef van tijd en verschil doen verliezen. Een dergelijke sensatie is de navolgende omhelzing van halfbroer en halfzusje. Omdat Van Otterlo de focalisator is, is hij degene vanuit wie we deze sensatie beleven. Wat we van Bettina weten of ervaren, weten of ervaren we door hem. Met andere woorden, we zijn op zijn vermogen tot overdracht aangewezen. Het is precies dit vermogen, dat hem de kans geeft zich als kunstenaar te definiëren.

Van Otterlo sluit zijn ogen en draait zich om, kust Bettina's ogen dicht en haar mond open. Zo maakt hij de overstap van denken naar voelen, van ratio naar emotie. Nu beider ogen dicht zijn, is er geen sprake meer van zien in de zin van onderscheiden. Ondergedompeld in gewaarwording en gevoel vereenzelvigt hij zich met zijn empathische halfzusje wier bestaan hij aanvaardt nu hij dat niet meer als anders maar als gelijksoortig ervaart. Haar beleving wordt de zijne en zijn 'ik' wordt 'wij': "We omklemmen elkaar in tedere lust". Liefde bindt en geeft vleugels, en op deze vleugels ontsijgen zij het door hun vader in het leven geroepen, hiërarchische verschil evenals, overigens, het door hun vader belichaamde verbod. Maar in Bettina's "ja", hoezeer ook een bevestiging van de wederkerigheid die noodzakelijkerwijs aan een symbiotische vereniging, een versmeltende gelijkheidservaring ten grondslag ligt, weerklinkt toch ook al weer heimelijk de tweedeling die onontkoombaar op de loer ligt. Haar ja bereikt ons via zijn (meerdere) focalisatie: hij valt met haar samen en toch ook weer niet.

Behalve het onderscheid lijkt in deze lustvolle vereniging, ik zei het al eerder, ook de factor tijd gedurende één eeuwigdurend ogenblik te zijn uitgeschakeld. Een aannemelijke verklaring voor dit verschijnsel vormt Freuds theorie over het lustprincipe die hij uitwerkt in *Aan gene zijde van het lustprincipe* (2006, 8). Dit principe, aldus Freud, is bepalend voor alle psychische activiteit van de mens en streeft naar een staat van ontspanning die associaties wekt met de dood. Zo bezien preludeert het orgasme op de dood. Net als de dood weet het, hoe kortstondig ook, een totale ontspanning teweeg te brengen. Voor de surrealistische onderneming vormde deze connotatie met dood en eeuwigdurend ogenblik een bron van inspiratie. George Bataille muntte de term *la petite mort*,¹⁴ terwijl de surrealistische schilder en fotograaf Pierre Molinier het orgasme omschreef als "phénomène qui nous fait perdre la notion de l'espace et du temps, nous «précipite», nous plonge dans un «temps de la mort» qui se perd dans l'inexplicable de l'infini, un temps sans limites, sans fin ni commencement" (Petit, 1992:163).

Losgezongen van tijd en verschil kwalificeert de door Van Otterlo beschreven vereniging van halfbroer en halfzuster zich als een passende metafoor voor het herstel van een verloren oereenheid. Bij Pierre Molinier, die zich rechtstreeks uitdrukt, vervult het orgasme deze functie. Het orgasme, zegt hij, "nous fait atteindre la seule vérité de notre raison d'exister, résoudre le problème de l'androgynie initial" (Petit, 1992:162). In deze opvatting staat het

14 Bataille gebruikt deze term voor het eerst in zijn roman *Madame Edwarda* (1937).

orgasme voor de vervulling – in het Ene van de seksuele vereniging – van een verlangen uit een archaisch verleden. In mijn inleiding heb ik gewezen op de archetypische relatie tussen androgynie en incest of, in de woorden van Marie Delcourt, op de “curieuses contiguités entre l’androgynie et l’inceste du frère et de la sœur” (1958:10). Van deze relatie lijkt de lustvolle vereniging van Van Otterlo en Bettina een eenentwintigste-eeuwse, surrealistische variant te zijn.

Maar er is meer. Het einde van hoofdstuk 14 getuigt van een onmiskenbare vreemdheid, niet geënceneerd maar raadselachtig op een onopzettelijke manier. In deze drie alinea’s voltrekt zich iets onmogelijks, iets dat niet kan, een mysterie – een geheim. Wat er precies gebeurt laat zich niet met zekerheid vaststellen. Dit is het geheim waarop Van Otterlo al eerder zinspeelde toen hij zei: “[i]k weet iets wat zij ook weet en dat wij al jaren als een geheim in ons bewaren” (82). Maar wat weten zij dan precies? Hun gezamenlijke nacht is raadselachtig en al even raadselachtig zijn Van Otterlo’s laatste woorden, waarin Bettina’s mening lijkt mee te klinken: “We hebben er nooit meer over gesproken. Dat hoeft ook niet. Het is altijd op de achtergrond aanwezig en verbindt ons” (157). Zijn dit de woorden van een wonderbaarlijke twee-eenheid of is het de mening van een narcistische focalisator?

Alsof dit alles nog niet genoeg is, bezit het geheim bovendien een dubbele bodem. Aangenomen dat Van Otterlo ons overtuigt en dat we in deze mysterieuze, versmeltende gelijkheidservaring een samenvallen van droom en werkelijkheid, van emotie en ratio en – in de vorm van een on-middellijke beleving – van kunst en subject gewaarworden, dan komen we in het domein van het sublieme, ons overstijgende terecht. Immers, deze gelijkheidservaring representeert, in overeenstemming met Kants notie van het sublieme, datgene wat niet representeerbaar en onbenoembaar is. Zij sticht, door alle tegenstellingen op te heffen, een verontrustende verwarring, terwijl zij er tegelijkertijd in slaagt een brandend verlangen naar eenheid te vervullen.

Mise en abyme

Als oude man, terugkijkend op zijn leven, komt Van Otterlo tot het besef dat hij zijn kunst heeft uitgehold, juist door haar geïsoleerd op een voetstuk te zetten en zijn emoties weg te redeneren. *Het satijnen hart*, zegt Remco Campert, gaat over hartskwesies, niet alleen figuurlijk maar ook letterlijk.¹⁵ En inderdaad, dit boek gaat vaak over het hart. Maar evenzeer gaat het over kunst – over wat kunst doet met het hart en het hart met kunst.

Het begint al met het omslag waarop Camperts titel, *Het satijnen hart*, in woord en beeld wordt aangevuld door Jim Dine’s kunstwerk, *Red Design for Satin Heart* (te vertalen als rood ontwerp voor satijnen hart). Dit omslag met zijn fysieke, psychische, artistieke en artificiële connotatie vormt een ongrijpbare pendel tussen metonymie en metafoor. Satijn is een weefsel met een luxe uitstraling, een soort namaak-zijde, aan de onderkant dof maar aan de bovenkant glanzend. Hier, op dit omslag, lijkt het namaak-bloed. En een hart is een holle spier die bloed door het lichaam pompt door zich geregeld samen te trekken. Aan de hand van het kloppen van het hart worden begin en einde van het leven vastgesteld. Met

¹⁵ NRC Handelsblad, 19 mei 2006.

andere woorden, hart, bloed en leven liggen dicht bij elkaar. Met leven, zegt Van Otterlo dan ook in de aanvang van zijn relaas, bedoel ik “het bloed dat zich door het hart stuwt” (11). En inderdaad, een hart zonder bloed, of met namaak-bloed, is levenloos of gevoelloos. Desondanks suggereert dit omslag een bloedend hart. Naar mijn opvatting laat deze combinatie van titel en omslag zich dan ook lezen als een programma. Het voorliggende boek, een artistiek maar tevens artificieel product, is geen representatie van de werkelijkheid, het is een mysterieuze vervlechting van tegenstellingen die het niet-representeerbare van zowel de traumatische als sublieme onmiddellijke ervaring zo dicht mogelijk probeert te benaderen.¹⁶

Als jonge man, kort na de dodelijke hartaanval van zijn vader, maakte Van Otterlo een sterke serie litho's, *Le coeur résistant*, waarin hij – zij het met tegenzin – zijn hart nog de ruimte gaf. Naarmate hij echter beroemder werd, legde hij zijn hart steeds meer aan banden. Zijn werk kreeg iets ijsls en moedeloos, er zat geen hart, geen leven (124) meer in. Kort na het vertrek van Cissy begon zijn hart letterlijk en figuurlijk op te spelen: “Ik was een en al hart [...] mijn hart kwam in opstand toen dat rotwijf me had verlaten. Voor die tijd [...] wist ik, bij wijze van spreken dan, niet eens dat ik een hart had” (51). Met Cissy's dood komt langzaam een kentering op gang. Gravend in zijn herinnering, treurend over “het echte leven” (85) – het leven van het hart – dat hij nooit heeft aangedurfd, herkent hij zo nu en dan in een flits iets van een andere, bevrijdende visualisering en beleving van waarden. Een van deze bevrijdende momenten is de laatste scène van hoofdstuk 14; in mijn lezing is dit een mise en abyme.

Een mise en abyme of spiegeltekst is een af te bakenen tekstgedeelte dat min of meer als spiegel functioneert voor de totaalbetekenis of de centrale thematiek van een tekst. Voorwaarde voor het (h)erkennen van een mise en abyme is een dialectisch proces tussen lezer

16 Opmerkelijke overeenkomsten met Camperts dubbelzinnige gebruik van termen als hart en bloed en zijn ongrijpbare vervlechting van tegenstellingen vinden we in een gedicht van zijn vader, Jan Campert, n.a.v. de dood van diens 27-jarige zusje in 1932:

In Memoriam Sororis

Zustertje van mijn hart en zuster van mijn bloed,
Zoo laat herkend en al te vroeg ontnomen,
De witte rozen zijn in bloei gekomen
En geuren van je graf mij tegemoet.

Onder de rozen, onder hoge boomen
Lig je door aarde en schaduwen behoed;
Leven is goed, maar ook de dood is goed,
Wanneer zij in elkander overstromen.

Wonderlijk is het om nu hier te komen
Over een pad zoo wit van zonne-gloed,
Tot deze samenspraak, die zelfs in droomen
Jij niet en ik niet ooit hebben vermoed;
Het woord leeft er in bloemen en in boomen,
Het ritselt in mijn hart en in mijn bloed.

uit: *Verwilderd landschap*. Den Haag: H.P. Leopold's Uitgevers Maatschappij, 1936.

en tekst, waarbij de lezer zich voortdurend een totaalbetekenis dient te realiseren (Van Alphen 1988:46/7). Aan al deze voorwaarden is naar mijn idee voldaan.

Eerder al wees ik erop dat de hierboven geciteerde, ruim drie alinea's tellende passage in het totaal van deze roman een isoleerbaar, intern door een metaforische relatie verbonden onderdeel vormt. De voornaamste betekenisproductie behelst, in mijn lezing, een visualisering van het vermogen van de creatieve verbeelding om de afstand tussen kunst en subject, kunst en leven, tot een minimum te verkleinen. In feite is dit een kunstopvatting die als een rode draad door heel deze roman loopt, hoezeer Van Otterlo ook zijn best doet de kunst op een voetstuk te plaatsen. In 'onbewaakte' ogenblikken, wanneer het subject de kans krijgt zich in zintuiglijke en affectieve waarden uit te drukken, is kunst een sensatie die zowel fysiek als emotioneel wordt ervaren én overgebracht.

Legio zijn de suggesties van dit samenvallen van kunst en subject in de vorm van lichaam en geest. Doelend op een nieuwe creatie zegt de focalisator: "Dan [...] worden lichaam en geest het eens, alsof ze buiten mij om een besluit hebben genomen, en vindt mijn innerlijke hand de juiste plek op het papier waaruit vanzelf de juiste lijn vloeit. En het juiste woord voor wat ik voel" (110). In Mondriaans *Victory Boogie Woogie* met zijn dynamische, door het New Yorkse leven geïnspireerde ritme ziet hij alle kracht van de schilderkunst "in één doek samengebundeld" en ervaart hij een hoogst ongebruikelijke emotie, zijn ogen worden vochtig: "Staande voor het meesterwerk van Mondriaan voelde ik niet alleen een golf van ontroering door mij heen slaan, maar ook hoe die kracht in mij werd overgebracht, een energie die bestond uit liefde, ambitie en eenzelvige koppigheid" (89). In zijn lithoserie *Le coeur résistant* weet zijn rode (bloedende) hart zich, alle weerstand ten spijt, een prominente plaats te bevechten. En tegen het einde van het boek, ten slotte, is alle voorbehoud ten aanzien van de relatie van wederkerigheid tussen kunst en subject, kunst en leven verdwenen. Het eerste schilderij dat Van Otterlo in zijn opgeknapte atelier gaat maken wordt "een liggend naakt, zoals Cissy het zich gedroomd had. In warme, heldere kleuren met te late liefde geschilderd, maar kunst kent geen tijd, slechts eeuwigheid. Mijn lijnen zullen buigen voor haar glorie"(182).

Wederkerigheid en versmelting, het blijken de voorwaarden te zijn voor "[d]e duizel van de kunst die je meetrekt de diepte in en waaruit je als herboren opduikt" (91) of, zoals Breton het formuleert in zijn *Tweede Manifest van het Surrealisme*, de "volledige herovering van onze psychische kracht met geen ander middel dan de duizelingwekkende afdaling in onszelf" (Drijkoningen, 1982:329). Meer nog dan alle eerder genoemde voorbeelden is naar mijn mening de incestueuze omhelzing, de omklemming in tedere lust van halfbroer en halfzusje, een suggestieve verbeelding van dit ontregelende, helende en niet te ensceneren proces. In een enkele, sobere alinea (gemarkeerd als 3) voltrekt zich tussen twee kinderen van één vader, twee loten van één stam, die van de menselijke expressie, tussen twee manieren van betekenen, twee benaderingen van het onbenaderbare, een niet-geënceneerd, onduidelijk en toch begrijpelijk geheim. Hun eenwording *kan* niet, maar is tegelijkertijd, op een paradoxale, surrealistische manier, natuurlijk en geloofwaardig. In deze mise en abyme, het sublieme hart van een boek over hartkwesties, vallen kunst en leven op een haartje na samen.

4 *Ultramarijn*

Inleiding

Ultramarijn is het laatste, in 2005 verschenen boek van Henk van Woerden.¹ In grote lijnen gaat deze roman over drie personages en twee incestueuze verhoudingen. De plot is eenvoudig. Als veertienjarige heeft Aysel een kortstondige seksuele relatie met haar halfbroer Joakim én een scharrel met een Griek. Locatie is het fictieve Kusaliman, een havenstad in het Middellandse-Zeegebied. Joakim is nog op zomerkamp, als Aysel met haar vader op de vlucht slaat voor een volksgericht waarbij de Griek het leven laat. In Europa, dus “heel ver weg” (60), baart zij een dochter, zonder aanvankelijk precies te weten wie de verwekker is. Eenmaal volwassen zal deze dochter, Özlem, in datzelfde deel van het Middellandse-Zeegebied een verhouding met Joakim krijgen.

Het verhaal van Özlem doet onwillekeurig aan dat van Oedipus denken. Hoofdpersoon, in beide gevallen, is een literair personage dat niet weet waar het vandaan komt of bij wie het hoort. Onbewust raken beiden in een incestueuze relatie met een van hun biologische ouders verwikkeld. Beiden overtreden de regel van het verschil, het exogame systeem waarop samenlevingen zijn gebaseerd. En beiden ervaren deze overtreding als een existentiële, de zijnsorde ondermijnende schuld. “Existentialschuld”, zegt Martin Buber in zijn uit 1958 daterende voordracht *Schuld und Schuldgefühle*, “geschieht wenn jemand eine Ordnung der Menschenwelt verletzt, deren Grundlagen er wesensmäßig als die des ihm und allen gemeinsamen menschlichen Daseins kennt und anerkennt” (1962:481).

Sophocles’ Oedipus maakt er een bloederig drama van. Met de woorden “O licht, nooit meer wil ik je zien, nu ik verwekt blijf door wie niet verwekken mocht, verkeer met wie ik niet verkeren mag en wie ik niet mocht doden heb gedood” steekt hij zich na de onthulling van zijn overtreding de ogen uit (Sophocles, 2008:64). Volgens de Griekse classica Maria Daraki bekent hij zich schuldig aan het verstoren van een (Buberiaanse) ordening van de mensenwereld: “what the king of Thebes accuses himself of in horror, is of having mixed generations. In Sophocles’ tragedy, incest is not strictly speaking a *sexual* transgression; it offends the laws of a certain type of *descent*”.²

1 Henk van Woerden: *Ultramarijn*. Amsterdam: Podium, 2005. Postuum bekroond met de Gouden Uil. Citaten uit deze editie.

2 Maria Daraki: *Dionysos*. Paris: Arthaud (1985:135). Geciteerd in René Girard: *Oedipus Unbound* (2004:xii).

Özlem reageert beduidend minder theatraal wanneer zij erachter komt dat haar geliefde haar vader is. Maar ook voor haar is (deze vorm van) incest onacceptabel en ook voor haar is er een ordening van de mensenwereld in het geding: “Waar een hellend vlak bestaat, rulle massa’s die gemakkelijk gaan schuiven en brokkelen, zal de mensheid halsoverkop naar beneden duikelen” (258). Afgezet tegen dit apocalyptische visioen oogt de vrijage van Joakim en Aysel, een aantal jaren eerder, als een mythische idylle. Door beide incestvarianten – broer/zuster en vader/dochter – in hun context te plaatsen, hoop ik dit onderscheid te verduidelijken.

Ultramarijn vertelt een beklemmend verhaal over ontheemding in het laattwintigste-eeuwse Europa. Tegelijkertijd, zoals ik zal laten zien, verkent dit boek de keerzijde van deze beklemming: een bevrijdende, principiële onbepaaldheid. Centraal in de “ambigue, spookachtige werkelijkheid” (282) van de personages staat het door de wet geblokkeerde verlangen naar (seksuele) vereniging met het eigene. Op dit geblokkeerde maar tegelijkertijd ook scheppende verlangen concentreert zich mijn onderzoek.

Een principiële onbepaaldheid

Met *Ultramarijn* schreef Van Woerden een boek dat vernoemd is naar een overzeese kleur blauw en dat in recensies de naam kreeg bedwelmend, raadselachtig en meerstemmig te zijn.³ Wat zeker aan deze kwalificaties heeft bijgedragen, zijn elementen als de onbepaaldheid van de voornaamste plaats van handeling en de keuze van thema’s (variërend van kleur en verlangen tot identiteit, kunst en incest) die geen van allen een begrensde betekenis kennen. Ik zal beide elementen toelichten.

Ultramarijn, het blauw waarnaar dit boek is vernoemd, is behalve een kleur ook een kleurstof die van oudsher uit de azuurblauwe, vaak goudkleurig gespikkelde halfedelsteen lapis lazuli wordt gewonnen. Sinds 1100 kwam dit pigment vanuit het oosten, via Konstantinopel en Venetië, in de schildersateliers van Europa terecht. Dit blauw is het blauw van Duccio, Titiaan en Vermeer, zegt Van Woerden in zijn verantwoording. In Italië stond de kleur als *azzurro oltramarino* bekend. Letterlijk is dit het azuur van over zee, het diepe, overzeese blauw dat associaties wekt met onbestemde, eindeloze verten. Zo creëert dus alleen al de titel van dit boek een paradoxale meerduidigheid: ultramarijn is iets stoffelijks én iets onstoffelijks en houdt – op historische gronden – het midden tussen eigen en vreemd. Een ondervervdeling in drie chronologisch gerangschikte delen, vernoemd naar wisselende schakeringen hemels- of zeeblauw (*caeruleus* is de Latijnse term voor het donkerblauw van de hemel, c.q. de zee), versterkt deze connotatie. Deel I heet *Azuur 1955-1958*; deel II heet *Ceruleum 1971-1977*; deel III heet *Lazuli 1989-2000*. Samen met het overkoepelende ultramarijn vormen deze blauwtinten met hun on-Hollandse namen een geëigend middel voor een poëtische of schilderkunstige impressie van water, lucht en atmosferisch perspectief.

Kleur, constateert Van Woerden, trekt zich weinig van grenzen aan; kleur kent geen barrières “of zelfs maar een begrensde betekenis” (299). Elders vindt zijn standpunt bevestiging. Voor psycholoog en onderzoeker Andrew Elliot is kleur een niet-talige en zelfs soort-

3 NRC Handelsblad, 11 november 2005; De Standaard, 25 november 2005.

overschrijdende betekenisdrager: “In essence, color represents something of a lingua franca within and across species” (2008:1162). Ook de Franse monochromist Yves Klein (1928-1962) begreep kleur als grensoverschrijdend medium. Door middel van kleur was hij in staat het immateriële en grenzeloze van zijn eigen utopische wereldbeeld op te roepen: “Through colour, I experience the feeling of complete identification with space, I feel myself truly free ...”.⁴ Overigens, enkele vroege experimenten daargelaten beperkte Klein zich, om spanning in zijn composities te vermijden, tot het gebruik van één enkele kleur. Zijn focus was een geprononceerde tint ultramarijn die hij in de jaren vijftig liet patenteren als International Klein Blue (IKB) en die voor hem “het blauw van de lucht en de zee” verbeelde.⁵

Ook in *Ultramarijn* fungeert kleur, toegespitst op het grenzeloze blauw van de zee, als niet-talige betekenisdrager en als een onbepaald, grensoverschrijdend medium dat zowel het poëtische als het visuele als het muzikale vlak bestrijkt. Vooral dit laatste krijgt sterk de nadruk. Van zijn leermeester Ozan leert Joakim de techniek om de luit te bespelen, zo, dat de klanken kleur krijgen (77). Hij wordt er op den duur heel bedreven in en ontwikkelt, net als Klein, een sterke voorkeur voor blauw. “Uit zichzelf speelt hij het liefst zeeblauw” (81), zegt de focaliserende verteller. Even verderop heet het blauwe spel van Joakim “een soort verteren” (83). En nog weer later wordt dit verteren als “heimwee, overrompelende heimwee” geïnterpreteerd (252). Joakims zeeblauwe spel, kortom, wordt ingezet én begrepen als vertolking van een allesverterend en daarom grenzeloos verlangen. Althans, voor zolang als het duurt. Want ook een muzikale ‘taal’ heeft draagvlak of, anders gezegd, een gemeenschappelijk verwachtingspatroon nodig. Tegen het einde van Joakims leven is niemand “meer thuis in zijn taal”, zoals Özlem dan tot haar spijt moet vaststellen (294).

Naast een door zeeblauw bewerkstelligde beleving van grenzeloosheid beschrijft *Ultramarijn* de beklemming van linguïstisch of talig verankerde grenzen, scheidslijnen tussen eigen en vreemd, die in deze roman de dagelijkse werkelijkheid bepalen. Voor een belangrijk deel speelt het verhaal zich af in een land dat op Turkije lijkt maar zorgvuldig niet als zodanig wordt benoemd. Het is een land met een geschiedenis van opstanden en staatsgrepen. Als gevolg van landverhuizingen is de samenstelling van de bevolking er weinig homogeen, wat met enige regelmaat tot gewelddadige vormen van sociale uitsluiting leidt. “De bevolking maakt jacht op alle *zogenaamde vreemdelingen* – Grieken, Armeniërs, joden – en niemand houdt ze tegen”, zo luidt de verontwaardigde beschrijving van een van de opgejaagden (55, mijn cursivering). Benaming als performatieve, verschildmakende handeling is in deze context een doeltreffend wapen: “Het zijn altijd de namen die het hem *doen*. Zonder die woorden zouden ze het niet durven, zou het niet in ze zijn opgekomen” (97, mijn cursivering). Het lijkt alsof de verteller aan deze uitspraak consequenties verbindt. Door af te zien van een herkenbare (en ideologisch geladen) benaming van de voornaamste plaats van handeling, de thuisbasis van zijn personages, ziet hij ervan af om taal als wapen, als partijdig en positiebepalend medium te gebruiken.

Toch is er één stad, Thessaloniki, die aan de principiële onbepaaldheid met betrekking tot herkomst of identiteit van deze personages ontsnapt. En dat is “niet voor niets”, zegt Van

4 Pierre Restany (1982:12).

5 Idem (1982:24).

Woerden in een interview met Elsbeth Etty.⁶ “Die stad ondergaat dezelfde *identiteitscrisis of verschuiving van identiteit* die ik mijn personages laat ondergaan en is daarmee typerend voor het hele Middellandse-Zeegebied” (mijn cursivering). Benaming, met andere woorden, lijkt in de context van deze roman te zijn gereserveerd voor dat wat *in de regel* juist aan benaming ontsnapt: datgene wat in crisis verkeert of verschuift en daarom niet als het een óf het ander, maar als “iets daartussenin” (56) herkenbaar is. Onder deze noemer vallen herkomst en identiteit van *Ultramarijns* personages.

Iets daartussenin

De vader van Joakim en Aysel is afkomstig uit Thessaloniki of Saloniki, waar hij werd geboren toen deze stad nog deel was van het Osmaanse rijk (270). In 1922 werd Saloniki Grieks. Alle islamieten moesten vertrekken, ook de joden die zich tot de islam hadden bekeerd en van wie hij er zelf, inmiddels hoogleraar (17), één was. Het is zijn gezaghebbende, maar onmogelijk verifieerbare informatie die Joakim, Aysel en Özlem van een mythische herkomst voorziet. Een door Aysel gevonden en door haar vader geannoteerd boekje fungeert als variant op de klassieke literaire kunstgreep om een afwezige tot de aanwezigen te laten spreken, het gevonden manuscript. Zelf is de woordvoerder niet (meer) te raadplegen, waardoor de status van het vertelde onder druk komt te staan. Afgaande op “aantekeningen in vaders handschrift, alsof het [...] een familiegeschiedenis betreft: ‘grootmoeders lijn’, ‘die tak naar Odessa’, ‘dit klopt niet’” (48), zijn zij afstammelingen van een historische figuur, de Turks-joodse rabbi Sabbatai Zevi. Deze Zevi, Sevi, Tzvi of Zvi is de valse messias die zich in 1666, uit lijfsbehoud, met duizenden volgelingen tot de islam bekeerde. Omdat zij in het geheim de joodse rituelen in ere zouden houden, golden de Sabbatanen nog tot in lengte van jaren als verborgen joden. Zelf zou de voormalige hoogleraar, nazaat van de omstreden Zevi, helemaal nergens in hebben geloofd (271). Maar evenzogoed, zou Özlem later van Joakim horen, was die historie van de “verborgen jood” hem blijven achtervolgen als “een schaduw, een mysterieus alter ego waar hij rekening mee moest houden. ‘Hij is uiteindelijk uit de universiteit geknikkerd, *marranos*, onbetrouwbare linkse varkens, al die onzin’”(271).

Zo berust de herkomst van Joakim, Aysel en Özlem niet alleen geografisch maar ook historisch en tekstueel op mystificatie. Het is een mystificatie die *Ultramarijn* nadrukkelijk tot een op zichzelf staande, fictionele werkelijkheid maakt. Maar tegelijkertijd is het vast “niet voor niets” dat de historische Zevi hier als stamvader wordt opgevoerd. Benaming, ik suggereerde het al, kan in de context van dit boek een proces van verschuiving aanduiden. Zoals Thessaloniki voor een “identiteitscrisis of verschuiving van identiteit” staat, zo staat Zevi voor een verschuiving van wet, voor bevraging van de regulerende norm, de (exogame) wet van het onderscheid of verschil waarop taal, verwantschap en gender zijn gebaseerd. Mijn analyse zal aantonen dat beide begrippen, identiteit en wet, in *Ultramarijn* ter discussie worden gesteld.

6 NRC Handelsblad, 11 november 2005.

Om Zevi's inbreng te verduidelijken moet ik een ogenblik terug in de tijd. Mijn bron is het standaardwerk uit 1973 van de joodse filosoof en historicus Gershom Scholem: *Sabbatai Sevi. The Mystical Messiah, 1626-1676*. Volgens Scholem legde Zevi een fundamenteel tegenstrijdig, revolutionair messianisme aan de dag nadat hem in 1658 een nieuwe Wet en nieuwe geboden waren geopenbaard. Zo zou hij een aantal Israëliërs hebben aangezet tot het eten van niervet, waarna hij dit verboden voedsel had gezegend met de woorden "Blessed are Thou, O Lord who permittest that which is forbidden". De betekenis van deze handeling is 'evident', aldus Scholem. Het nuttigen van bepaalde soorten dierlijk vet is volgens de Thora ten strengste verboden en kan met excommunicatie worden bestraft.⁷ Van de zesendertig overtredingen die voor deze straf in aanmerking komen, bestaat het merendeel uit seksuele vergrijpen waaronder met name incest. Omdat het eten van vet op zichzelf niet bijster aanlokkelijk is, meent Scholem dat deze overtreding als symbolische handeling moet worden aangemerkt – het is de onaantastbaarheid van de Wet die ter discussie wordt gesteld: "Sabbatai had raised the standard of rebellion against the hallowed traditions of the Law, and abrogated its prohibitions – including, by implication, *those against incest and fornication*" (1973:242-43, mijn cursivering).

In de visie van Scholem stoelen succes en overtuigingskracht van de Sabbataanse leer voor een belangrijk deel op de wijze waarop zij traditionele beelden en formuleringen van nieuwe inhouden voorziet (1973:803). Exemplarisch in dit opzicht zijn de geschriften van Sabbatais strenge en ascetische profeet Nathan van Gaza. Nathan, die de seksuele moraal tot toetssteen van de fundamenteel tegenstrijdige Sabbataanse leer maakt, concentreert zich specifiek op incest; hij is van mening dat de bijbelse wetgeving in dezen een repressieve seksuele moraal symboliseert.

Nathans uitgangspunt is de Kabbala, de omstreeks 1200 in zwang geraakte mystieke beleving en herinterpretatie van de joodse traditie. Volgens de Kabbala zou de Thora zich op twee manieren manifesteren – enerzijds als afgeleide van de boom des levens, anderzijds als afgeleide van de boom van de kennis van goed en kwaad. Voor deze tweevoudige verschijningsvorm laat Genesis 3:22 zich als verklaring lezen: "Toen dacht God de Heer: nu is de mens aan ons gelijk geworden, nu heeft hij kennis van goed en kwaad. Nu wil ik voorkomen dat hij ook vruchten van de levensboom plukt, want als hij die zou eten, zou hij eeuwig leven".

Als afgeleide van de boom van kennis van goed en kwaad zou de Thora de Wet vertegenwoordigen (lees: de wet van de bijbel en de rabbijnse traditie uit de periode van ballingschap). Immers, mét de kennis van goed en kwaad is ook de Wet in leven geroepen. Maar in de messiaanse heilstaat, voorbij het dualisme van goed en kwaad uit de periode van ballingschap, zou de Thora, als afgeleide van de levensboom, het eeuwige leven representeren. In het perspectief van een paradijselijke orde der dingen, waarin de levensboom de boom der kennis zou hebben vervangen, zouden zelfs de wetten inzake incest – symbool van een repressieve seksuele moraal – hun onvoorwaardelijke geldigheid verliezen. Sterker nog, uitgerekend in de mystieke opschorting van het incestverbod, aldus Nathan, zou de mens gelijk worden aan "his Creator in the mystery of the Tree of Life" (1973:11, 809-10).

⁷ Thora is een Hebreeuws woord dat leer, instructie of wet betekent; doorgaans gebruikt het jodendom dit woord voor de eerste vijf boeken van de Tenach, de Hebreeuwse bijbel.

In deze visie op het incestverbod – als verschil tussen een repressieve en een paradijselijke orde – blijkt Nathan niet helemaal alleen te staan. Halverwege de twintigste eeuw refereert ook Lévi-Strauss aan een incestneutrale, paradijselijke tegenorde. Anders echter dan Zevi en zijn profeet Nathan beschouwt Lévi-Strauss zo'n orde als een illusie. Verwijzend naar de Freudiaanse mythe van de oerhorde, het verlangen naar de moeder of de zuster, de moord op de vader en het berouw van de zoons gewaagt hij van een hardnekkige droom, “un rêve à la fois durable et ancien”. Deze droom, zegt hij, heeft daarom zoveel impact omdat ze handelingen verbeeldt die nooit hebben plaatsgevonden, omdat de cultuur zich daar altijd en overal tegen heeft verzet: “Et le prestige de ce rêve, son pouvoir de modeler, à leur insu, les pensées des hommes, proviennent précisément du fait que les actes qu'il évoque n'ont jamais été commis, parce que la culture s'y est, toujours et partout, opposée”. Symbolische genoegdoeningen, “satisfactions symboliques”, in de vorm van culturele verbeeldingen van incest en vadermoord fungeren in deze visie als “l'expression permanente d'un désir de désordre, ou plutôt de *contre-ordre*” (1967:563, mijn cursivering).⁸

Om twee redenen is deze uitspraak in latere jaren herhaaldelijk aangevochten. Ten eerste zou incest, volgens Lévi-Strauss, in de praktijk nooit voorkomen – wat Judith Butler begrijpelijkerwijs “a rather astonishing statement” noemt.⁹ En ten tweede zou het incestverbod van alle tijden zijn, waarmee ook de op dit verbod gebaseerde, hiërarchisch gestructureerde orde (van taal, verwantschap en gender) universeel en van alle tijden zou zijn – een opvatting die met name door feministische theoretici als patriarchaal absolutisme van de hand is gewezen.¹⁰

In *Ultramarijn* weet Zevi's nakomeling, de vader van Joakim en Aysel, zich blijvend achtervolgd door “die historie van de ‘verborgen jood’” (271). Geen wonder dat incest in zijn beleving een beladen begrip is; het huis van Zevi is erdoor in het ongeluk gestort. Later zou Joakim beweren dat zijn vader nergens in geloofde (271). Aysels waarneming suggereert iets anders. Zij registreert haar vaders reactie, op het moment dat hem de schellen van de ogen vallen en hij zich bewust wordt van de incestueuze intimiteit tussen zijn kinderen. Met de woorden “Vervloekt is het huis van Zevi” (44), woorden die aan duistere machten refereren, belijdt hij zijn geloof in een onontkoombaar noodlot: de onmogelijkheid om aan je herkomst te ontsnappen. Belijdend en dus bekrachtigend gebruikt, hebben deze woorden een performatieve werking, wat inhoudt dat hij dit lot, dat blijkbaar zijn leven en dat van zijn voorouders heeft bepaald, nu ook over zijn nageslacht afroept.

In het hierop volgende doemscenario zal Özlem, laatste loot aan deze fictieve tak van het huis van Zevi, een sleutelrol vervullen. Haar naam alleen al verraadt haar complexe, meerduidige inbreng: Özlem is een ander woord voor verlangen. Zelf zal zij huiverend terugdeinzen, zodra ze beseft dat haar verlangen haar eigen vader en dus in feite haar eigen bloed betreft. Mutatis mutandis koestert Joakim eenzelfde verlangen. “Een man die thuis wil komen”, zal Özlem hem noemen zodra het incestueuze karakter van hun relatie tot haar is doorgedrongen. “Een man aan wie, met haar hulp, de geschiedenis voorbij zal gaan” (272). Hoe ze dit laatste voor elkaar denkt te krijgen? Gewoon, door haar ontdekking voor Joakim

⁸ Zie ook p. 22.

⁹ Judith Butler: *Gender Trouble* (1990:42).

¹⁰ Ellen Pollak, in *Incest & the English Novel, 1684-1814*, noemt in dit verband Judith Butler, Judith Herman en Florence Rush (2003:17).

te verzwijgen: “Wat niet weet kan niet deren [...] alleen zó zal ze toch bij hem kunnen blijven, bij die lieve sukkel” (270). Toch is dan de vervloeking van het huis van Zevi, de valse messias die het waagde het incestverbod te tarten, al onverkort bewaarheid geworden. Özlem, gefocust op haar eigen vader (haar eigen herkomst), is gedoemd om seksueel onvervuld te blijven. “Een onvoltooide vrouw”, zegt zij zelf (272). Het is een onvervuldheid met een metaforische resonantie, een die associaties wekt met de structurele onvervuldheid van het subject waarover Kaja Silverman in Lacaniaanse bewoordingen zegt:

Desire has its origins not only in the alienation of the subject from its being, but in the subject's perception of its distinctness from the objects with which it earlier identified [...] Desire will therefore always be impossible, whether it pertains to the self or to an other. Indeed, since others will be loved only if they are believed to be capable of completing the subject, desire must be understood as fundamentally narcissistic. (1983:176/7)

Omdat ons verlangen naar iets of iemand in deze opvatting niets anders is dan een uiting van onze permanente hang naar een imaginair, verloren deel van onszelf, is het in feite een vorm van narcisme. Zo bezien zou je dit verlangen, dat van meet af aan op het eigene, de eigen identiteit en het eigen onbereikbare ideaalbeeld is gericht, ook incestueus kunnen noemen.

In de literaire verbeelding is het niet ongebruikelijk om het onvervulbare (narcistische of incestueuze) verlangen van het subject als een vervloeking op te voeren. Zo refereert Freud in *De Droomduiding* aan het verhaal van Oedipus. Het is de herkenbaarheid van de vervloeking, zegt hij, die maakt dat wij ons met het tragische personage van Oedipus vereenzelvigen: “Zijn noodlot ontroert ons alleen omdat het ook het onze had kunnen worden, omdat het orakel vóór onze geboorte dezelfde vloek over ons heeft uitgesproken als over hem” (2006, 2:262). In deze visie, vrij vertaald, begint ieder individu zijn ontwikkelingsgeschiedenis met een vloek, dat wil zeggen, met een onontkoombaar conflict tussen onbewust geworden, op het eigene gerichte verlangens en de verinnerlijkte, maar principieel voor het bewustzijn toegankelijke, eisen van de buitenwereld. Met andere woorden, zoals wij in het noodlot van Oedipus (en dat van Özlem) ons eigen mogelijke noodlot herkennen, zo herkennen wij in de onvervuldheid van Özlem onze eigen ‘vervloekte’ onvervuldheid.

Op narratief niveau wordt Özlem slachtoffer van de vervloeking van het huis van Zevi, zoals Oedipus slachtoffer wordt van de vervloeking van het huis van Laius. Maar anders dan Oedipus maakt Özlem geen drama van haar lot. Waar Oedipus zichzelf de ogen uitsteekt (of zich de ogen uit het hoofd schaamt) vanwege zijn “scandalous scrambling of kinship”¹¹, is Özlem bereid of in staat de verwarring onder ogen te zien en te berusten in een schuivende identiteit, een die het midden houdt tussen kind en geliefde. Niet zonder ironie spreekt zij zelf van “een spookrijder tussen de generaties” (270).

Schuivende identiteiten staan centraal in *Ultramarijn*. Al als veertienjarige krijgt Aysel ermee te maken. Rommelend in haar vaders papieren en geconfronteerd met het verhaal van Sabbatai Zevi ontdekt zij “dat Sabbatais vrouw ook Aysel heet” (48).¹² Het laat haar

¹¹ René Girard: *Oedipus Unbound* (2004:44).

¹² Volgens Scholem trouwde Zevi meermalen, de laatste keer met een vrouw die Esther heette en die bij haar bekering de naam Aysha aannam. Echter, alleen uit zijn huwelijk met Sarah, zijn meest bekende echtgenote, zijn kinderen geboren (1973:888, n. 166). Op grond hiervan moet een stammoeder met de naam Aysel als mystificatie worden aangemerkt.

niet onberoerd. Kort voordat zij als “jodenhoer [...] afvallige kaffer en [...] christenvarken” door notabene “haar eigen mensen” zal worden afgetuigd (97) heeft zij een opmerkelijke droom:

In haar droom was ze niet Aysel meer, maar de vrouw van Sabbatai Zevi. Een afvallige, geen moslim en geen jood, iets daartussenin: alsof het verhaal in haar ontstoken is. ‘Een vonkje van het goddelijke’ – met die woorden ontwaakt ze en met de smaak van kaarsvet in de mond. (2005:56)

In deze droom blijft alles onbeslist. Wat de focaliserende verteller hier zegt is dat Aysel zich voor de duur van haar droom geen moslim *of* jood waant, maar “iets daartussenin”, om hieraan de conclusie te verbinden dat het lijkt alsof Sabbatais verhaal in haar *ontstoken* is. Deze conclusie is allerm minst eenduidig. Immers, het woord “ontstoken” laat zich op twee manieren uitleggen. Heeft Sabbatais verhaal voor Aysels gevoel de uitwerking van een lichtend vuur of van een hinderlijke infectie? Waarschijnlijk van allebei, wat erop neer komt dat zij het als fundamenteel tegenstrijdig en dus onbepaalbaar ervaart om zichzelf als “iets daartussenin” te beleven. Tegenstrijdig is even later ook Aysels beleving bij het wakker worden: verkwikkende woorden als “een vonkje van het goddelijke” gaan gepaard met een onverkwikkelijke smaak – die van kaarsvet – in de mond. Het relaas van dit ontwaken klinkt als een verre echo van die bizarre scène waarin Sabbatai Zevi – met de paradoxale woorden “God staat ons juist dat toe wat ten strengste is verboden” (48) – zijn volgelingen aanzet tot het eten van zo iets onappetitelijks als niervet ter bekrachtiging van de nieuwe Wet en de nieuwe geboden die hem kort tevoren zijn geopenbaard.

Sabbatai Zevi, de islamitische jood of joodse islamiet, is niet zomaar een stamvader. Hij is de vader van een (opnieuw geformuleerde) visie op een alternatieve, niet-repressieve orde. Wat Sabbatai voor ogen zweeft is een staat van spiritualiteit waarin normeringen als *geoorloofd en verboden en zuiver en onzuiver* zijn afgeschaft. Volgens de profeet Nathan belichaamde de nieuwe, aan Zevi geopenbaarde Wet de goddelijke Thora van de levensboom in haar “original state of pure spirituality [...] its manifestation implies the abolition of the norms of permitted and forbidden, pure and impure” (Scholem, 1973:321).

Zevi, met andere woorden, heeft zijn hoop gevestigd op een geestesgesteldheid waarin het onbepaalde de boventoon voert. Om deze gesteldheid bij zijn volgelingen tweeweg te brengen, laat hij hen gezegend niervet eten. Je kunt het ook zo zien: om zijn volgelingen in een staat van radicale onbepaaldheid (of religieuze vervoering) te brengen, overlaadt hij hen met tegenstrijdige psychische en fysieke impulsen. Bizar, wellicht, maar niet onzinnig. In de visie van Freud is het onbepaalde de natuurlijke modus van het onbewuste. Immers, het onbewuste negeert verschillen en heeft de gewoonte zich in zintuiglijke en affectieve waarden uit te drukken (Silverman, 1983:64). Sprekende voorbeelden van radicale onbepaaldheid zoals die in dromen, fantasmen en vrije associaties tot uiting komt zijn Aysels gedroomde afvalligheid (56) en Özlems spookrijderschap (270). Blijkbaar heeft de verteller zich aan Zevi’s experiment gespiegeld. En blijkbaar heeft hij een eigen agenda. Door middel van ambigue sensaties, niet expliciet verwoord maar met narratieve technieken opgevoeren, spant hij zich in om de ontregelende en bevrijdende positie van “iets daartussenin” – term voor een onbepaalde, grenzeloze en vooral ook niet-hiërarchische tegenorde – bij zijn volgelingen, de lezers, tweeweg te brengen.

Gedreven door verlangen en gemis

Ontheemding ligt, vanuit het perspectief van de focaliserende verteller, ten grondslag aan de incestueuze verlangens die structurerend zijn voor de plot van *Ultramarijn*. Aysel, zegt hij, wil “de leegte in huis” (43) compenseren. Özlem laat zich door Joakim “tot leven” wekken (246). En in Joakims binnenwereld, de binnenwereld van de “man die thuis wil komen” (272), heeft Özlem “de plaats van zijn zus ingenomen” (263). Met hun incestueuze, op het eigene gerichte liefde proberen de personages in dit boek te vullen wat zij als leeg of unheimlich ervaren.

Ontheemding is een verwarrende sensatie. In *De Transparante Samenleving* (1992) situeert de Italiaanse filosoof Gianni Vattimo de ervaring van ontheemding in de context van de postmoderne communicatiemaatschappij. Net als Jean-François Lyotard – die over het einde van de grote verhalen spreekt – is Vattimo van mening dat onze samenleving haar gecentreerde perspectieven is kwijtgeraakt. Wat rest is een ontologisch ontwrichte chaos. De hiermee samenhangende ervaring van ontheemding typeert hij, met Heidegger, als ervaring van “*Un-heimlichkeit*” en “*Un-zu-Hause sein*” (1992:68). Ontheemding zou, behalve als bron van *heimwee*, ook als verruiming van perspectief, als bevrijdend besef van veelvoudigheid of, zoals Vattimo het formuleert, als “bevrijding van de verschillen, van de locale elementen” (1992:25) begrepen kunnen worden. Op grond van deze meerduidelijkheid lijkt de ervaring van ontheemding een ideale overgang naar een andere vorm van leven, een alternatieve orde waarin onbepaaldheid de boventoon voert. Of laat ik het anders formuleren: de ontheemden van deze wereld lijken de aangewezen figuren om deze orde in beeld te brengen. Ten prooi aan incestueuze verlangens getuigen Joakim, Aysel en Özlem van het verwarrende lot dat het ontheemde subject ten deel valt. Meer nog, hun incestueuze verlangens *zijn* dat lot: tegelijk grensoverschrijdend en op het eigene gefixeerd. Ik zal beginnen met broer en zuster.

De geschiedenis van Joakim en Aysel speelt, onder het motto Azuur, in het Middellandse-Zeegebied. De start is een expeditie naar de bergen die voor de zestienjarige Joakim het midden houdt tussen een straf en een les: “‘Die jongen moet zijn les eens leren,’ had vader geschreeuwd” (14). Van huis weggestuurd, maar vooral: van zijn halfzusje gescheiden, wordt hij – “dit is de les” – door een van de verkenners uit zijn groep “ingelijfd” (32). Zo althans, in de zin van inlijving, interpreteert Joakim als focaliserende verteller zijn eigen verkrachting in het licht van zijn vaders woorden. Dat hij zich verbaal en non-verbaal aan de normen van zijn omgeving conformeert is, in het licht van de Lacaniaanse psychoanalyse, zo gek nog niet. Voor Lacan zijn alle mensen “*chaînon*s, supports, anneaux dans un même cercle de discours”. Zelfs ons *onbewuste* definieert Lacan als het vertoog van de ander, als

... le discours du circuit dans lequel je suis intégré. J'en suis un des chaînon

s. C'est le discours de mon père par exemple, en tant que mon père a fait des fautes que je suis absolument condamné à reproduire – c'est ce qu'on appelle *super égo*. Je suis condamné à le reproduire parce qu'il faut que je reprenne le discours qu'il m'a légué, non pas simplement parce que je suis son fils, mais parce qu'on n'arrête pas la chaîne du discours, et que je suis justement chargé de le transmettre dans sa forme aberrante à quelqu'un d'autre. (1978:112)

Wil dit dus zeggen, in relatie tot dit verhaal, dat Joakim meespeelt in een spel dat hem is opgedrongen? Dat hij ertoe is veroordeeld bestaande regels te accepteren en op enig mo-

ment weer domweg door te geven? Of heeft hij de vrijheid om als het ware een nieuw spel uit te vinden? Anders dan Lacan meent Alain Finkielkraut dat het subject deze vrijheid wel degelijk heeft. Was dit niet het geval, zou iedereen zich altijd maar conformeren aan “het geduldige werk van de eeuwen”, dan had de Franse Revolutie met haar omkering van waarden nooit plaatsgevonden (1988:21). Het is een vertrouwd dilemma dat hier speelt: is de bestaande orde van alle tijden, of zijn er ook andere mogelijkheden? Staat incest voor een reëel alternatief of voor de onbestaanbaarheid van “un rêve à la fois durable et ancien” zoals Lévi-Strauss beweert? Mettertijd zal Joakim zich inderdaad de vrijheid permitteren om met behulp van zijn luit een eigen spel te bedenken. Maar eerst leert hij de regels van het spel dat hij geacht wordt mee te spelen.

Joakims les blijkt een les met meerdere dimensies. In algemene zin betreft zij niets meer of minder dan de wet van de vader. Weggestuurd uit de betovering van een duale relatie en opgezaald met een levenslang gemis, is hij gedwongen in het vertoog van de ander, de symbolische orde, zijn plaats in te nemen – een dwang die hij psychisch en fysiek als inbreuk ervaart. Meer in het bijzonder betreft zijn les de wet van een specifieke, geografisch bepaalde orde waarin seksualiteit wordt gedomineerd door een mannelijke lust die zich heimelijk om geen verschil bekommert. Over de hartstochten die hier spelen zal Özlems vriendin, de travestiet Babette, later zeggen: “er is maar één geslacht, het haantje. De rest is inwisselbaar – vrouw, jongen, hoer, slaaf, toerist – het maakt weinig uit wie voor de liefde beschikbaar is. De mannen vergrijpen zich aan iedereen, een goed bewaard geheim” (200). En tenslotte betreft zijn les ook de wet van een specifieke vader, de zijne, die de vervloeking van “het huis van Zevi” (44) over hem afroept. Joakim fungeert, bewust of onbewust, als schakel in een keten. Als het zijn taak is om “het vertoog van zijn vader in zijn afwijkende vorm” door te geven, dan doet hij wat hij doen moet. Gelaten accepteert hij zijn plaats in de symbolische orde: de plaats van een ontheemde, net als die van zijn vader. Voorts zal hij zijn leven lang zowel mannen als vrouwen beminnen. En ten slotte zal hij de vervloeking van het huis van Zevi gestand doen. Kort voor zijn dood zal hij spreken van het wegsnoeien van “dode takken”, een beeldspraak die Özlem moeiteloos weet te ontcijferen: “Met dode takken bedoelt hij de stam van zijn vader, dacht ze, de kindskinderen van Sabatai Zevi” (283).

Voorafgaand aan de entree van Joakim en Aysel in de symbolische orde – de strafexpeditie die hem in het gareel moet brengen, haar kortstondige schamel met een Griek en de volkswode die zij hiermee over zich afroept – speelt het verhaal van hun incestueuze intimiteit. Door zijn situering in een onbereikbaar verleden, in een voortijd die aan het chronologische verhaal is voorafgegaan, maar ook door de mythische, naar een (valse) Messias verwijzende herkomst van de personages appelleert dit verhaal aan een literaire, in de mythologie gewortelde traditie. In deze traditie vormt de erotische liefde tussen (tweeling)broer en zuster het symbool bij uitstek voor het menselijke verlangen naar een totale, mythische versmelting met de gelijke ander, met uitsluiting van alle wezensvreemde anderen. Of zoals de feministische literatuurwetenschapper Carolyn Heilbrun het formuleert: “Throughout opposite-sex twin lore, the two are always seen as an original unit which has split, a unit destined to be reunited by sexual love, the ultimate symbol of conjoining” (1973:34, mijn cursivering).

Met een verkleedpartij is het allemaal begonnen. Na het gewone stoeien neemt Aysel het initiatief. Ze drapeert haar bonte jak om Joakims schouders; dan wil ze “voor de lol ook een

onderrok op hem uitproberen” (41). Zover komt het al niet meer, maar het spel met haar jak, rituele variant op het thema zelf-of-ander, zullen zij vaker spelen. Identiteit is van meet af aan een instabiele en meerduidige factor. Spelenderwijs verruilen beide personages zichzelf voor een (gelijke) ander, hun sekseverschil voor seksegelijkheid en hun ‘rol’ als broer en zusje voor een ‘rol’ als geliefden. Aysel is degene die de ontstane meerduidigheid probeert te begrijpen. Zij schetst de begoocheling van het spiegelpaleis, een mengeling van eigen en vreemd:

Hij is voor een deel een broer en voor een deel is hij een ander, vertrouwd als een broer. Het is als voor de spiegel. Er was een tijd dat ze fantaseerde: het meisje in de spiegel is een ander, iemand die ik toelaat, die mij even mag betasten. Dat is de voorwaarde waaronder zij zo nu en dan samen is met Joakim, dat ze elkaar in het donker *mogen* aftasten zolang ze vreemden blijven, spiegelvrienden [...] het is of ze aan elkaar verslaafd zijn geraakt en of er twee ‘anderen’ zijn ontstaan, die niet meer zonder kunnen. Dit leert ze ervan: je ligt nooit met zijn tweeën samen, maar met zijn vieren. Aysel en Joakim en daarnaast nog wat Aysel zich van hem voorstelt en wat Joakim zich mogelijk van haar verbeeldt. Die laatste twee zijn onafscheidelijk geworden. Uit gewoonte, twee dierlijke lijven dicht bij elkaar. (2005:42-3, mijn cursivering)

In deze spiegeling, verdubbeling en verdierlijking van hun ik manifesteert zich de magie die Aysels schild vormt. Ze zijn het niet *echt*, die twee lijven, dicht bij elkaar, het zijn anderen, dubbelgangers van henzelf, gevangen in een dierlijke, driftmatige symbiose. En omdat ze niet *echt* zijn, *mogen* ze hun gang gaan. De wet van de vader staat buiten spel, is, voor zo lang als het duurt, niet aan de orde. Aan de orde is het Lacaniaanse spiegelstadium waarin hun beider verbeelding, en daarmee ook hun beider verhaal, op miraculeuze wijze tot leven wordt gewekt.

Later zal Joakim zeggen dat Aysel hem “geruststelde” (137). Zelf getuigt Aysel al in haar jonge jaren van een knagend gebrek aan geborgenheid. “Ze maken er iets goed mee: de leegte in huis. De leegte die boven de buurt hangt. Vaders afwezigheid” (43). Volgens psychoanalytici Bank en Kahn zijn kinderen met een fundamenteel gebrek aan geborgenheid soms geneigd hun oedipale, incestueuze emoties op elkaar af te reageren:

When children’s parents abandon them or no longer nurture them, the children will displace onto each other their feelings of rage, helplessness, and sexual desire; and as a result, there is a mixture of aggression and sexuality in certain sibling relationships. (1982:163)

In hun verwarrende intimiteit vertonen Joakim en Aysel een gedrag dat Bank en Kahn omschrijven als “fusion, mirroring and twinning due to parents absence” (1982:166). Een zomer lang zijn zij eendrachtig ten prooi aan een begoocheling die Lacan typeert als de ontwikkelingsfase waarin de ander de anders gelijke is en waarin de objectiverende derde nog niet is doorgedrongen. En conform Lacans theorie is ook in hun geval “de *betovering* ineens verbroken” (44, mijn cursivering), zodra er een derde tussenbeide komt. In Aysels beleving is dit de jonge Griek die haar het hof maakt: “voor haar geestesoog was plotseling die Griek verschenen. Dat had alles uit het lood geslagen” (44). Voor Joakim is het zijn eigen vader, die hem zonder een woord te zeggen tegen de grond slaat. Hij voelt zich “onderuitgehaald door iemand die hij niet meer herkende” (44).

Vanaf hier neemt de chronologische geschiedenis een aanvang. Joakim gaat op pad met de verkenner, en als hij terugkomt is Aysel voorgoed verdwenen. Na een volksgericht waarbij de Griek het leven heeft gelaten, is zij samen met haar vader naar Europa gevlucht.

In “het lege huis” (51) waarin zij voor haarzelf en haar broer, niet vrij van symboliek, een “verborgen kamer” (50) had ingericht, wijst alles op molest. “Het vertrek is leeg, meer dan leeg: kale lijsten aan de wanden”. Als in een flits ziet Joakim het voor zich: “De spiegels springen met zijn allen tegelijk kapot en zakken in duizenden glassplinters naar de plinten. Wat blijft is de nagalm” (62). Einde spiegelpaleis! Wat blijft, ook in *Ultramarijn*, is het verlangen en gemis. En de hoopvolle gedachte dat lege lijsten nieuwe kaders en andere perspectieven kunnen bieden.

De taal van het lichaam

De werkelijkheid van alledag is, in *Ultramarijn*, een werkelijkheid waarin meerdere talen worden gebezigd, dat wil zeggen, meerdere op differentie gebaseerde tekensystemen die zich bedienen van identiteits- en ordeningscategorieën. In deze context is wisselen van taal een modus om van identiteit te wisselen. Voor de niet-Engelstalige personages bijvoorbeeld is het Engels een nuttige lingua franca, die hen op tijdelijke basis van een gewenste identiteit kan voorzien. Zo leert Joakim Engels omdat zijn Australische geliefde, Zoe, erop staat dat hij ‘haar’ taal tot in de puntjes beheerst: “‘Dat is een soort missie’, zei ze rustig” (138). Met andere woorden, slechts in haar taal voldoet hij aan de voorwaarden om haar minnaar te zijn. Diezelfde (en dus andermans) taal biedt hem tevens de kans om zijn biseksualiteit tot uitdrukking te brengen, dat wil zeggen, om vrijelijk biseksueel te *zijn*. Liefdesgedichten schrijft hij in het Engels, voor de Australische Zoe maar ook voor zijn landgenoot Avram – vermoedelijk, concludeert Özlem later, omdat “hij dit in zijn eigen taal niet durfde” (265).

Minder vrijblijvend is de talige overstap van landverhuizers. “De schaduwkant van landje wisselen”, noemt Özlem dit: “vluchten uit de ene taal naar de andere. Eigenlijk is het niet eens zo dat je een taaal aanleert, wanneer je verhuist [...] Je leert een andere persóón aan” (209). En inderdaad is de taalvlucht een overstap met sterk vervreemdende consequenties: “Eenmaal aangeland in een nieuwe taalmens keer je niet gemakkelijk terug. De vorige mens wordt een vreemde, iemand op wie je niet kunt vertrouwen” (209). Het ontregelende resultaat van deze vlucht is “een doormidden geknipt leven”, zoals Aysel dat formuleert (117). Taal, de orde van betekenaars die mensen tot het een *of* het ander wil reduceren, regeert door middel van uitsluiting en dominantie.

Maar gelukkig is er ook nog de taal van het lichaam. Het is deze vorm van communicatie – zintuiglijk en soortoverschrijdend, net als kleur – die Joakim, Aysel en Özlem in moeilijke omstandigheden op de been zal houden. Zij plaatsen zich, ieder voor zich, in een eeuwenoude traditie, die van (de kunst van) het genot dat “geen barrières, geen imperium of natiestaat, of zelfs maar een begrensde betekenis” kent, om Van Woerdens typering van *kleur* (299) te parafraseren.

De introductie van de kunst van het genot als traditie van zuidelijke herkomst is het werk van de verteller die voor deze gelegenheid een extern en opmerkelijk neutraal perspectief heeft gekozen. “Er is waarschijnlijk geen zinnelijker lofzang op de aubergine te vinden dan die van [...] Ibn al Mustakfi” (93) begint hij met bijna wetenschappelijke prudentie, om vervolgens indirect, via de kunst van het genot, opnieuw de aandacht op zijn eigen agenda – een pleidooi voor en aanzet tot een ontregelende, bevrijdende onbepaaldheid – te vestigen. Ik zal dit toelichten.

Traditie, zegt Mieke Bal, berust vaak op verzinsels en vertoont veel overeenkomst met ideologie, compleet met ingeschreven politieke agenda. Maar juist vanwege “the power to empower the people that cultural memory possesses, [tradition can] be turned into a means of communicating and furthering understanding. But only if tradition is de-naturalized and thereby pluralized” (2002:251). Met deze voorwaarde, denaturalisering en bijgevolg ook pluralisering, lijkt de kunst van het genot geen moeite te hebben. Massale, halverwege de twintigste eeuw op gang gekomen migratiestromen hebben in onze contreien een grondige acculturatie in gang gezet. Of, zoals van Woerden het zegt: “De weemoed en de passie van het zuiden waarover *Ultramarijn* gaat, hebben we hierheen geïmporteerd en dat is een groot goed”.¹³

Deel II van *Ultramarijn*, Ceruleum, begint met een verzonnen of werkelijke – wie zal het zeggen? – culturele herinnering waarin de dertiende-eeuwse Ibn al Mustakfi, auteur van een culinaire zedenschets (93), een glansrol vervult. Deze “krijgsman en zonderling” uit Bagdad blijkt zinnenstrelende en nog altijd bruikbare recepten te hebben geschreven. En inderdaad, in Frankfurt maakt Aysel zijn kippenruggetjes met walnotensaus (104). Maar, gaat de verteller gemeenzaam verder, “het opmerkelijkst is natuurlijk dat hij [...] het menselijke genotprincipe rigoureuus in zes hoofdklassen onderverdeelt: eten, drinken, vrijen, kleden, ruiken, en wat hij ‘geluid proeven’ noemt, het ontlokken van klanken aan de luit” (93, mijn cursivering). Boudweg zinspelend op consensus, introduceert de verteller hier een ‘traditie’ die zich onder de gegeven omstandigheden, conform de stelling van Bal, eenvoudig laat omzetten in een middel om barrières te slechten en communicatie en begrip te bevorderen. Belangrijkste wapenfeit van deze traditie is haar focus op een meervoudig zintuiglijke waarneming die in de context van dit verhaal de aangewezen manier blijkt om een bevrijdend besef van onbepaaldheid te creëren.

In *Tussen zinnen. Synesthesie of hoe de zintuigen samenwerken* problematiseert Crétien van Campen de sinds Descartes in zwang geraakte en in de westerse cultuur nog vaak voor waar, vanzelfsprekend en natuurlijk gehouden indeling van de menselijke waarneming in vijf gescheiden zintuiglijke domeinen (zien, horen, proeven, voelen en ruiken). Zijn onderzoek richt zich op een meervoudige manier van waarnemen of handelen die *tussen* de zinnen lijkt te opereren en die bekend staat als synesthesie. Synesthesie is een neurologisch verschijnsel dat zich laat definiëren als een overmaat aan verbindingen tussen verschillende hersendelen. Iedereen, zegt Van Campen, wordt synesthetisch geboren, maar lang niet iedereen lijkt synesthetisch door het leven te gaan. Op basis van zijn bevindingen komt hij tot de conclusie dat synesthesie “een vermogen is dat sluimerend, half- of volbewust aanwezig kan zijn” (2005:160) en dat op allerlei manieren, onder andere door contacten met andere culturen, gestimuleerd kan worden. Maar dat is niet het enige. Behalve een neurologisch verschijnsel is synesthesie ook een stijfiguur met een sterk gevoelsmatige, esthetische werking. Vooral in deze laatste hoedanigheid blijkt zij de verteller van *Ultramarijn* met zijn voorliefde voor tussenposities goed van pas te komen. Neem bijvoorbeeld het suggestieve proeven van geluid. Met deze handeling *tussen* de verschillende zintuiglijke domeinen kan hij Ibn al Mustakfi iets ogenschijnlijk eenduidigs als het ontlokken van klanken aan de luit laten omschrijven.

13 *NRC Handelsblad*, 11 november 2005.

Eten, vrijen en geluid proeven, dat zijn de genietingen waarop de personages van *Ultramarijn* hun keuze laten vallen en waarin zij zich ijverig bekwamen. Alle drie verheffen zij hun keuze tot een kunst die meerdere zintuigen tegelijk beroert. Van hun drieën wordt Joakim de grootste publiekstrekker. Na het traumatische verlies van Aysel zoekt hij zijn toevlucht tot de luit: “De beslissing is in hem gegroeid zoals een lied in je kan groeien. Uiteindelijk is niets bestendig, behalve de muziek. Hij wil een meester op de luit worden, niets minder dan dat” (67). Met behulp van synesthetische effecten weet de verteller zijn lezers het spel van Joakim voor te toveren: “Een reeks klanken als een vraagteken [...] Er zijn niet meer dan een paar noten mee gemoeid. Ze rillen door de zaal. [...] Koperkleurige tonen klimmen langs het plafond, rafelen uit elkaar en vallen terug” (127-29). En als woordvoerder van Özlem zegt hij: “Wanneer hij er echt voor gaat zitten speelt Joakim zoals hij de liefde bedrijft. Ze heeft zich afgevraagd hoe het kon dat hij haar die eerste keer tijdens het concert recht in het hart raakte” (250).

Aysel gaat koken of liever, om in de metaforische synesthesie van Mustakfi te blijven, zij gaat schilderen met gerechten (93): “ze begrijpt de kunst van het koken [...] heeft zich er systematisch in verdiept. Ze droomt zelfs van eten” (39). Vanuit een gekmakend isolement in het vreemde Frankfurt komt zij op het idee een eethuisje te beginnen om “die noorderlingen” met hun “ontevreden smoelwerken” aan de meer verfijnde keuken te laten wennen (103, 105). En ofschoon haar missie mislukt, zijn het de texturen, kleuren, geuren en smaken uit haar jeugd die de band met het verleden, het eigene, haar culturele identiteit, als het ware in stand houden. Zo althans interpreteert haar dochter haar kookkunst. Als kind al, zegt Özlem, droomde ik van “een plek in het zuiden of het oosten waar ik me thuis zou voelen. Daar kwam het waardevolste vandaan. Dat wat van ons was, de magische dingen die moeder apart maakte, haar kunst” (114).

Özlem, “dat knoflookmens” (108), onecht kind van een ontheemde moeder en opgevoed door een “heel dierlijke, onmannelijke man” zoals ze de biseksuele Moerat typeert (119), vindt houvast in het vrijen. Zij gaat werken in de prostitutie, de plek bij uitstek waar het lichaam met al zijn zintuigen centraal staat en identiteiten vloeibaar zijn: “Haar enige houvast, het enige dat altijd met haar meereist, is die sluimerende guerrilla tussen de geslachten [...] Lichaamstaal staat tenslotte *het dichtste bij* de onschuld, bij het dierlijke” (210, mijn cursivering). Deze kwalificatie, het dichtste bij, roept de vraag op: vergeleken met wat? Met dat wat het verst van onschuld en dierlijkheid verwijderd is, de symbolische, op differentie gebaseerde talige communicatie? Met haar suggestieve en soortoverschrijdende koppeling van lichaamstaal, onschuld en dierlijkheid lijkt Özlem een fantasmatische ontsnapping aan het dualisme van de wet in scène te hebben gezet. Zij vergelijkt haar keuze uit het menselijk genotprincipe met die van Joakim. Háár vorm van muziek maken, zegt zij, “is spelen met verdorvenheid. Haar lichaam het geschiktste instrument” (202). Met wetmatigheden als het geweten of de moraal is dit spel niet verenigbaar: “Feitelijk is het geweten een onding. Het geweten en de zeden sluiten zoveel uit: de keuze om mannen te gebruiken en daarmee nog iets heel kleins van *het goede* in jezelf te ontdekken” (230, mijn cursivering).

Op zoek naar het goede in haar zelf, op zoek dus naar vervulling van een per saldo onvervulbaar en op bemiddeling aangewezen verlangen, kiest Özlem ervoor “om mannen te gebruiken”. “Ze ziet in elke klant nog steeds liever een dier dan een mens. De nachtelijke logica lijkt dat voor te schrijven. [...] denk de mens weg en er blijft handelen over” (229-30). Özlems kunst, met andere woorden, bestaat uit het (handelend) creëren van zintuiglijke

(synesthetische) gewaarwordingen die een ontregelende, bevrijdende onbepaaldheid – een staat van vervoering – teweeg kunnen brengen. Maar is deze omschrijving niet evenzeer op het luitspel van Joakim en de kookkunst van Aysel van toepassing?

Het sublieme begrijpen

Weemoed en passie, de essentie van *Ultramarijn*, is ook de essentie van de muziek waarin Joakim zich, na het verlies van Aysel, heeft bekwaamd en waarmee hij wonderlijk genoeg en voor zolang als het duurt in staat lijkt de “onbeschrijfelijke afstand tussen mensen” (201) te overbruggen. Belangrijke elementen in Joakims vertolking van de oosterse makám, hem door zijn oude leermeester Ozan bijgebracht, zijn de afwezigheid van hiërarchie en de kleurverschillen: “met hoger en lager of boven en onder heeft klank niks te maken. Je klimt niet langs een ladder omhoog, je daalt niet af, je weeft en je mengt” (79). Ook leerde hij van Ozan om emotie *hoorbaar* te maken: “[z]onder dat het hoeft te worden uitgelegd” (82). En hij leerde de kunst om door middel van de makám “het onvoorstelbare op te roepen” (84). De focaliserende verteller vertolkt – ik zei het al – Özlems lyrische impressie van wat de lezer helaas moet missen:

Wanneer hij er echt voor gaat zitten speelt Joakim zoals hij de liefde bedrijft [...] Zijn passie in de muziek is even onzijdig als in de liefde. Magnifieke onzijdigheid, dat vloeit er door de luit uit zijn handen, dat overkomt hem. En heimwee, overrompelend heimwee [...] *Joakims verlangens en die van zijn gehoor zijn onvertaalbaar*, behalve dan in de contouren van het lied. (2005:250-52, mijn cursivering)

Het zijn juist deze elementen, het onorthodoxe weven en mengen, het evocatieve, het onbepaalde dan wel onzijdige en de gooi naar het onnoembare, conceptueel onvertaalbare die de ervaring van het sublieme bepalen. Kirk Pillow, auteur van *Sublime Understanding* (2000), roemt de ontregelende vindingrijkheid van het sublieme begrijpen dat, zegt hij, op het stuk van interpretatie onze conceptuele vermogens naar de kroon steekt. In zijn definitie omvat het sublieme begrip

... that always partial, indeterminate grasping of contextual wholes through which we make sense of the uncanny particular. [...] sublime understanding helps weave and reweave the networks of meaning-relations that lay down current pathways of intelligibility. Because facing the sublime means confronting the Other of conceptual understanding, the encounter will have a disrupting and a *dehabituating* effect on current categories, current ways of slicing up and threading together worlds. (2000:5)

In deze trant, als een per definitie tekortschietend, onzeker tasten naar een samenhang die het onbegrijpelijke bevattelijk kan maken, verwoordt de focaliserende verteller de sublieme ontregeling van Özlem, wanneer zij voor het eerst een concert van Joakim bijwoont:

De muziek trekt een raam open, onmiddellijk. Een luik achter in haar hoofd. Door dat luikje komt hij bij haar naar binnen. Zijn pijn, zijn teleurstelling, zijn schrik. En ook zijn berusting, zijn zicht op zee wanneer de schrik eenmaal voorbij is. Herinneringen flakkeren in haar op: Aysels bange gezicht [...] Moerat aan tafel in een kuuroord [...] Hoe het kan is niet te verklaren, de klanken vullen iets dat leeg was. Ze ligt op de bodem van de zee en kijkt naar boven. Ze dobbert in het blauw en tranen dringen naar haar ogen. (2005:199)

Wat in dit citaat wordt verwoord is, om met Lyotard te spreken, “de gebeurtenis van een zintuiglijk *nu*, als het onpresenteerbare dat te presenteren blijft” (1992:110). Waar Pillow het over een “always partial, indeterminate grasping” heeft, spreekt Lyotard van een conflict tussen de capaciteit om iets te denken en de capaciteit om iets te representeren, een conflict dat zich manifesteert als een ervaring van onmiddellijkheid. Zoiets, denk ik, is hier het geval.

De focaliserende verteller verwoordt Özlems verwarrende muzikale beleving van een *absolute*, onbemiddelde vereniging met Joakim als *anders gelijke* als een ervaring van het onmiddellijke, het vollopen van “iets dat leeg was”. Hij doet dit – alsof hij ook zelf de lessen van Ozan ter harte heeft genomen – door Özlems muzikale beleving voelbaar te maken, zonder dat zij hoeft te worden uitgelegd; door te weven en te mengen, omdat gevoel niets te maken heeft met hoger en lager of boven en onder; door met behulp van willekeurige invallen het onvoorstelbare op te roepen. Zo beleven zijn lezers, als waren zij Özlem, de gevoelslens van Joakim en dwars hierdoorheen ook haar eigen herinneringen; zo dobberen zij (lekker) in een (eindeloos) blauw, maar liggen zij tegelijk ook op de bodem van de zee en hebben zij evenzogoed toch tranen in de ogen – “hoe het kan is niet te verklaren”. Sublieme ervaringen, met hun onorthodoxe, chaotische textuur en hun soms ‘magnifieke onzijdigheid’, hebben een tegelijk ontregelend en bevrijdend effect op gangbare wereldbeelden.

Naast de kunst fungeert in *Ultramarijn* ook de natuur als bron van het sublieme. En zoals ik aan de hand van twee voorbeelden zal aantonen: ook in intense natuurbelevingen manifesteert zich de suggestie van een on-middellijke vereniging met het eigene dan wel anders gelijke.

Voor Joakim zijn het de bergen die de ervaring van het sublieme teweeg kunnen brengen. En als verlengde van de bergen is er de luit. De luit geeft het landschap een stem: “Alsof de bergen zélf kunnen zingen” (15). Op andere momenten verschaft zij het landschap een gezicht: “Zijn liedjes brengen onmiddellijk de bergen in zicht. Hoe kan dat toch, dat je die voor je ziet en dat je tegelijk de hoogte en de eenzaamheid van de bergen gewaarwordt?” (31). Het is dan ook in de bergen dat de zestienjarige Joakim een indringende ervaring heeft die hij jaren later, tijdens een moment van bezinning, als mogelijke start zal typeren: “Hoe lang is hij onderweg geweest? Alsof hij voor die bergen op de vlucht ging. Misschien moet hij terug, een tocht maken naar waar het allemaal leek te zijn begonnen. Iedere piek, iedere rots in zich opnemen, nu hij toch hier is. Hij heeft de kracht van de bergen vaak genoeg bezongen. En er dan ook in geloofd” (145). Bezieling lijkt het sleutelwoord voor wat in deze bergen “allemaal” is begonnen. Tijdens een nachtelijke oefening als onderdeel van de expeditie waaraan hij op last van zijn vader deelneemt raakt Joakim op enig moment opzettelijk zijn patrouille kwijt:

Hij komt terecht op een platte, vooruitstekende rots vol geitenkeutels, ver boven de vallei, en verroert zich niet. Het rumoer van de verkenners sterft weg, de lichtkegels van hun lantaarns verdwijnen. Van de bergen ziet hij slechts het silhouet. Er steekt wind op, warme windvlagen. Voor het eerst is hij gelukkig hier: de nacht is donkergerand en het zwart lijkt in golven over hem heen te spoelen. Alsof hij een groter verband ziet, hij alléén. (2005:25-6)

Wat Joakim overkomt heet in literatuurwetenschappelijk jargon een epifanische ervaring. Zo’n ervaring, zegt Van Halsema, bestaat uit een concrete waarneming waarin plotseling – met behulp van de verbeelding – iets verspringt, zodanig dat het zichtbare iets onzichtbaars openbaart. In *Epifanie. Ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Neder-*

landse letterkunde rond 1900 beschrijft hij het epifanische moment als een “plotselinge, kort durende, diep inwerkende ervaring waarin een zintuiglijk waarneembaar element in de gewone, alledaagse werkelijkheid een niet binnen een gangbaar kader te plaatsen reactie oproept bij wie het ondergaat” (2006:35). Naast de klassieke, religieuze epifanie als brenger van bovennatuurlijke inzichten kennen we ook de contemporaine epifanie.¹⁴ Wat deze laatste bewerkstelligt beweegt zich op het vlak van de psychologische associatie. De moderne epifanie “maakt contact met wat je zelf bent en kunt worden [...] Vaak krijgt zo’n ervaringsplinter pas in de herinnering en dus met terugwerkende kracht de status van een kleine, raadselachtige openbaring” (2006:37). Zo vergaat het inderdaad ook Joakim. Pas jaren later zal hij dit korte moment van vervoering, dit onvoorwaardelijk opgaan in de donkergerande nacht, als een mogelijk begin van zijn diepste zelf gaan ervaren.

Meerduidigheid, ambivalentie en suggestiviteit zijn de middelen waarvan de focaliserende verteller zich bedient om de raadselachtigheid van Joakims epifanische ervaring, datgene wat Van Halsema typeert als een “existentieel kernmoment” (2006:43), op zijn lezers over te brengen. Het is een beproefde techniek. Door op deze wijze de gebeurtenis boven het particuliere uit te tillen, stelt hij ons in staat er deel aan te hebben en het belang ervan tot ons door te laten dringen. In één moeite door schetst hij het sublieme begrijpen dat zijn personage in staat stelt voor zichzelf de balans op te maken. Hulpmiddelen zijn wederom het onorthodoxe weven en mengen, het evocatieve, het onbepaalde dan wel onzijdige en de gooi naar het onnoembare, conceptueel onvertaalbare:

Hij sluit de ogen. Achter zijn oogleden verschijnen de kleuren van de streek waar moeder over verhaalt. Haar thuisland in het oosten: bergblauw. Aarderood. Mosgroen. Cederzwart. Sneeuw wit. Voor iedere kleur staat een reepje stof van Aysels mooiste jak. Een lang kledingstuk dat zij stiekem over zijn schouders drapeert wanneer het huis leeg is of iedereen slaapt. Hij ziet zijn zus weer naar de markt stappen; ze tript achter de Griek aan [...] Uiteindelijk begint het te regenen. Lauwe regen, ongewoon vroeg voor het seizoen. Joakim laat zijn zaklantaarn nu en dan over de natte rotsen spelen. In een hoek van wat een ondiepe grot is, merkt hij een klem op met een halfvergaan stekelvarkentje tussen de tanden. (2005:26)

Naar binnen gekeerd, ogen dicht, ondergaat Joakim de verwevenheid en tegelijk ook het contrast van de factoren die zijn leven beheersen. Landschappelijke kleuren, kleuren van stof, zijn moeder, zijn zusje, de Griek. Tot hij weer oog krijgt voor zijn omgeving en alle botsende en elkaar aanvullende tegenstellingen zich samenballen in die ondiepe grot en die klem met dat halfvergane stekelvarkentje tussen de tanden – in die tegelijk ontroerende en onontkoombare manifestatie van de dood. Het lijkt alsof de verteller zich opnieuw ten doel stelt het particuliere te overstijgen, of hij opnieuw op ‘magnifieke onzijdigheid’ aanstuurt. Het gevolg hiervan is dat zijn lezers, in het kielzog van Joakim, meerdere sensaties tegelijk beleven: geborgenheid en verlating, cultuur en natuur, dader- en slachtofferschap, leven en dood, of – hoe het kan is niet te verklaren – die onrepresenteerbare onbepaaldheid van de tussenpositie, Aysels gedroomde “iets daartussenin”.

¹⁴ “Het uit het Grieks afkomstige woord ‘epifanie’ – verschijning van een goddelijke instantie, ook wel de lusterrijke inkomst van een koning of keizer, van *phainein*: tonen, aan het licht brengen – hoort in oorsprong thuis in het domein van de religie. Het is [...] nauw verbonden met begrippen als bekering en wedergeboorte” (Van Halsema, 2006:29).

Bergen, grot en stekelvarkentje zullen ijkpunt worden, begin en einde van een onorthodoxe zwerftocht, zolang als Joakim zal leven: “[t]ot aan de grot die hij eens in de bergen terug zal vinden” (272). Of zoals hij zijn vriend Adnan toevertrouwt: “Er is een tijd, dat overkomt iedereen, dat je de berg op moet. Op zoek naar een grot om af te wachten ...” (254). Nog op de middag voor zijn dood, uitgestrekt in het gras waar hij ooit als verkenner meehielp een kar naar boven te slepen, mompelt hij “iets over grotten en stekelvarkens” (290).

Een tweede voorbeeld van een sublieme, door de natuur bemiddelde vorm van begrijpen betreft een in Duitsland spelend fragment waarin een van zichzelf vervreemde Aysel, hurend in het zand langs de spoorweg achter de Pegasusstraat, wanhopig naar “betekenis” zoekt (100):

Hoeveel moeite moest je doen om hier iets van jezelf terug te vinden? Soms lukte het in het klein, in een hoekje. Onder aan het talud liep bijvoorbeeld een geul waar af en toe wat water in bleef staan. Op een dag was een deel van het water bevroren. Een laagje ijs waar rietstengels doorheen staken. Ze onderzocht het ijs. De rest van het water was in de grond weggesijpeld, zodat er een holte was ontstaan. Het ijs was het dak van een soort grotje geworden. Maar wat had het te betekenen? Ze herinnerde zich een luchtspiegeling. Samen met Joakim zo vaak gezien vanaf het Fortezza: bewolking die als een laken naar de horizon strekte, met dezelfde transparantie als deze ijsgrot. Het liefst was ze voor altijd tussen de rietstengels gekropen. Vast even tochtig als de woningen in de buurt. (2005:101)

Voor Aysel, terechtgekomen in een “rotwijk” (101) aan de rand van Frankfurt, heeft de natuur niet veel verhevens in petto. Voor haar geen epifanie, geen flitsend besef van een betekenisvolle eenheid. Voor haar moet het sublieme begrijpen – het terugvinden van “iets van jezelf” – zich in het laag-bij-de-grondse manifesteren. En dat doet het ook. Wederom presenteert de focaliserende verteller ons een onorthodoxe, contextgebonden en innerlijk tegenstrijdige waarneming. Zo laat hij het “onleesbare Fragfurti” (101) en de luchtspiegeling bij het Fortezza, Aysels particuliere, maar haar tegelijkertijd ook overstijgende beelden van ontheemding en geborgenheid of begin en einde, in de (‘magnifiek onzijdige’) transparantie van een tochtig ijsgrotje samenvallen. Wat hij met deze vluchtige evocatie van een zintuiglijk nu voor zijn geschoolde, eenentwintigste-eeuwse, West-Europese lezers weet te bereiken is een tegelijk ontregelende en bevrijdende gewaarwording: hij laat ze hinken op twee gedachten. Het sublieme begrijpen, zegt Kirk Pillow, “does not speak with a universal voice. It speaks, at best, with what we might call a ‘localized universality’” (2000:316).

Een verhaal dat niet verteld mag worden

Ultramarijn vertelt een verhaal dat eigenlijk niet verteld *kan* worden. Een verhaal over tussenposities waarin tegenpolen elkaar niet uit- maar insluiten. Zo ziet Özlem op een nacht aan de hemel een “vlecht van miljarden sterren, nabij genoeg om te kunnen zoenen. Het zal het seizoen zijn”, denkt zij. “Een tussenseizoen. In het tussenseizoen is alles mogelijk, zelfs nuchtere dronkenschap. Zelfs opwinding gepaard aan hulpeloosheid” (244). Het is een omschrijving met een algemeen en een specifiek karakter. Algemeen, omdat zij in al haar tegenstrijdigheid aan de essentie van de onbepaalde tussenpositie raakt; specifiek, omdat zij

die ene, maar al te herkenbare tussenpositie, de status van verliefdheid, betreft. Özlem is verliefd op Joakim.

Op zijn beurt beleeft Joakim enkele dagen eerder, tijdens een bordeelbezoek dat hem onverwacht met Özlem confronteert, een moment van ontregelende en bevrijdende tegenstrijdigheid:

Door een waas van alcohol wellen aangename herinneringen in hem op. Hij is bij haar teruggekeerd. Bij Aysel die geen Aysel is. De goden zijn tevreden. Hij ligt in een kamertje in Iskanderiye onder een meisje van vierentwintig jaar en er gaapt een kloof die dertig eeuwen naar beneden strekt. (2005:233)

In dit complexe fragment is vrijwel alles met alles in conflict; misschien juist daarom is het zo'n overtuigende evocatie van een benevelde, sublieme ervaring. Joakim is bij Aysel teruggekeerd – maar tegelijk is dit meisje Aysel niet. Is dat soms de reden waarom hij meent dat de goden tevreden zijn (over een daad, nog wel, die de lezer als vergriep tegen de Wet, als incest, herkent)? Zijn de goden tevreden omdat er zo'n onmetelijke, tot in onheuglijke tijden, voorbij het bewustzijn reikende kloof gaapt tussen Joakim en de echte Aysel die hem bij vaderlijk decreet is verboden? Met zijn zinspeling op de peilloze diepte van deze kloof lijkt de focaliserende verteller de peilloze kloof tussen werkelijkheid en illusie op het oog te hebben. Joakim wordt geconfronteerd met iets wat helemaal niet kan: een Aysel die zo'n dertig jaar later vijftientwintig jaar jonger is – een per definitie onvervulbaar verlangen dat wonderlijk dicht in de buurt van vervulling komt.

In de context van dit mysterie verwerft Özlem de status van idool (263). In haar nieuwe gedaante, als zinnelijke verbeelding van Joakims verloren geliefde, is zij een variant op de aanbeden Dame in de hoofse liefde – een cultuur die Lacan, in zijn college over de ethiek van de psychoanalyse (*Séminaire VII*), als sublimatie van het vrouwelijk object typeert. Deze aanbeden Dame, het hoog verheven liefdesobject in het licht waarvan alles een zin krijgt, bestempelt De Kesel in zijn analyse van Lacans theorie als “een hol ideaal”. Maar juist hierom, zegt hij, juist omdat de aanbedene van elke werkelijke substantie wordt ontdaan, kan sublimatie een antwoord bieden op het verlangen dat een mens als lustwezen is (2001:202-3). En inderdaad, in relatie tot Joakim functioneert Özlem als lege huls: “voor zijn idee van liefde [maakt het] weinig uit wie zij in werkelijkheid is” (263). Juist omdat hij vrijwel niets van haar weet (256), is zij gekwalificeerd voor wat zij zelf zijn “antieke [...] manier van liefhebben en idealiseren” (263) noemt – een omschrijving die onvermijdelijk het Platoonse ideaal in herinnering roept.

Waar Joakim zich blind staart op “Aysel in een andere gedaante, een schaduw tot leven gebracht, een idool” (263), valt Özlem in eerste instantie voor het fantasmatische onmiddellijke. “Al het goede is eigenlijk vederlicht en messcherp” (210), luidt haar toelichting. Van dit vederlichte en messcherpe is Joakims muziek een vluchtige betekenaar. Ze herinnert zich zijn spel als sublimering van de kloof tussen werkelijkheid en illusie: “Zijn muziek had op een pijnlijk ogenblik een kloof uitgelicht, dat was al wonderlijk genoeg. Alsof hij had gesproken en zij een antwoord had gevoeld; alsof er geen afstand tussen hen bestond” (229).

Breekpunt in de hierna volgende liefdesrelatie tussen Joakim en Özlem is het moment waarop Özlems gelijkenis met Aysel een opdringerig reële factor wordt. “Wanneer je voor me loopt, zoals daarnet, doe je me meer dan ooit aan Aysel denken” (257), laat Joakim zich ontvallen. Overigens, jaren eerder ging het precies andersom. Toen deed Özlem Aysel juist

aan Joakim denken. Maar Aysel verzwegen dit voor haar dochter; zij wendde zich tot de klok aan de wand of, anders gezegd, zij wendde zich tot de Tijd zelf:

“Het kind is van Joakim”, vertrouwt ze het uurwerk toe. Özlem heeft Joakims gevoelige kaaklijn en zijn wenkbrauwen. Ze heeft zijn ranke benen en zijn brede voeten. En iets van zijn bezetenheid, zijn sensualiteit. Alsof Joakim al die jaren nog lijfelijk bij haar in de buurt is gebleven. (2005:118)

Özlem, zoveel is althans de lezer al geruime tijd duidelijk, heeft iets van Aysel en iets van Joakim. Je zou haar als “iets daartussenin” kunnen omschrijven. Of zoals Aysel het inder-tijd als veertienjarige formuleerde: “Het is net koken: voor de helft ben je van je moeder en voor de andere helft van je vader. Zo worden dingen samengevoegd die nooit meer te scheiden zijn. Of alleen in je hoofd” (40). Verwijzend naar de onomkeerbaarheid van bio-chemische processen verwijst deze formulering naar een specifieke werkelijkheid, de onomkeerbaarheid van tussenposities die zich, inderdaad, alleen via de ratio, als denkspel, nog tot op onderdelen uiteen laten rafelen.

Lang na de lezer begint het dan ook Özlem te dagen. Voor haar heeft Joakims terloopse (?) verwijzing naar Aysel tijdens een wandeling in de bergen instinctief het effect van een vrije val. Het is een val waarin het vertelperspectief zich verruimt waardoor zomaar opeens het lot van heel de mensheid in het geding lijkt te zijn:

Iets in haar hersenschors heeft ingezien dat ze weg zal glijden. Dat ze al weggeleden is. Waar een hellend vlak bestaat, rulle massa's die gemakkelijk gaan schuiven en brokkelen, zal de mensheid halsoverkop naar beneden duikelen. (2005:257/8)

Wederom is Özlems lot een lot met metaforische resonantie. Als in een apocalyptisch visioen voorziet zij, op het niveau van de hele mensheid maar liefst, het rampzalige effect van een niet langer denkbeeldig maar daadwerkelijk samenvallen: een daadwerkelijke vereniging met het eigene. Haar illusies zijn op slag ontmaskerd. Joakim heeft Aysels naam nog maar amper genoemd of hij wordt

voor haar ogen in twee personen gekliefd. Enerzijds haar geliefde, de man van wie ze houdt. Dat kon bedrog zijn. De verliefdheid kwispelt in haar rond, maar was toch zeker een hersenspinsel, een noodzakelijk spinsel. Aan de andere kant stond de broer van haar moeder voor haar, een bloedverwant. Die was geen illusie, die *is echt geworden*. (2005:262, mijn cursivering)

Tegenover verliefdheid als noodzakelijk spinsel, als een imaginaire vereenzelviging die in de realiteit geen houvast vindt en elk moment kan worden doorgeprikt, figureert incest in dit fragment als reële vereenzelviging, als de “beangstigende teloorgang van de representatie” om met Dirk van Bastelaere (2001:207) te spreken.

Aan de hand van documenten, gevonden in Joakims koffers, ziet Özlem haar voorgevoel bevestigd: haar geliefde is de broer van haar moeder. Maar haar verliefdheid wordt pas echt onhoudbaar wanneer zij hem fysiek, aan de hand van het litteken op zijn been, ook als haar eigen vader identificeert. Voor Özlem heeft de bloedband de impact van het reële. Vrijen kan niet meer omdat Joakim, het gefantaseerde eigene, daadwerkelijk het eigene *is*, omdat onverhoeds de kloof tussen werkelijkheid en verbeelding is dichtgeslibd. Begerig naar informatie over de achtergrond van haar geliefde heeft zij, als in Genesis 3:22, van de boom van kennis van goed en kwaad gegeten. En met de kennis van goed en kwaad is haar ook de Wet geworden. Onnodig te zeggen dat dit proces van bewustwording door de psychoanalyse aan de tragedie van Oedipus wordt gekoppeld. “De onwetendheid van Oedipus”, schrijft

Freud, “is de legitieme uitbeelding van de onbewustheid waarin voor de volwassene de hele belevenis is weggezonden” (2006, 10:489). Desondanks is Özlem, zoals we eerder al zagen, geen dubblure van Oedipus. Ik kan dit verduidelijken aan de hand van de verhouding tussen repressie en verlangen, dat wil zeggen, aan de hand van de cultureel bepaalde dynamiek van het incestverbod.

Al in de eerste eeuw na Christus zei de apostel Paulus – wat overigens ook Foucault tegen het einde van de twintigste eeuw zou zeggen – dat de wet een dubbelfunctie vervult. Zij fungeert als repressie én productie van verlangen. In zijn brief aan de Romeinen formuleert hij dit als volgt:

Is de Wet zonde? Zeer zeker niet! Maar toch, ik kende de zonde niet, tenzij door de Wet. Immers, ik zou de begeerlijkheid niet hebben gekend, als de Wet niet had gezegd: “Ge zult niet begeren”. De zonde maakte gebruik van het gebod, en wekte in mij allerlei begeerlijkheid op; want zonder de Wet is de zonde dood. (Romeinen 7:7-9)

In het geval van Özlem ligt de situatie precies andersom. Zij kende de begeerlijkheid *alvorens* de Wet (van de afkeer) zich aan haar openbaarde, waarmee zij op het eerste gezicht een exponent lijkt van de Freudiaanse theorie dat “achter elk verbod een verlangen moet schuilgaan” (2006, 6:82). Voor Freud vormde repressie de sleutel tot cultuur; hij geloofde in een onwrikbare hiërarchie van waarden waarvan zijns inziens de mythe van de oerhorde en de tragedie van Oedipus de illustratie waren. Maar in de beleving van Özlem is juist van hiërarchie geen sprake; afkeer en verlangen strijden er om de voorrang. Sprekend over Joakim, definieert zij haar dilemma als een onbesliste match: “Hij is onweerstaanbaar en afstotelijk. Geliefd en verboden. Haar eigen bloed, alsof ze met zichzelf zou vrijen” (296). In al haar tegenstrijdigheid staat deze uitspraak model voor een dynamiek die zich al pendelend kwalificeert als de tussenpositie bij uitstek, die van de paradox.

Ultramarijn vertelt een verhaal over tussenposities waarin tegenpolen elkaar niet uitmaakt maar insluiten. Een verhaal over incest tussen broer en zuster en tussen vader en dochter. Een verhaal dat eigenlijk niet verteld *mag* worden. Maar terwijl de personages onderling dan ook discreet het zwijgen ertoe doen, neemt de verteller, vervuld van zijn eigen agenda, geen blad voor de mond. Door middel van ambigue, herkenbare sensaties spant hij zich in, zoals ik eerder al zei, om zijn lezers, in het kielzog van zijn personages, een gevoel van openheid te bezorgen, om ze iets gewaar te laten worden wat onbepaald is en grenzeloos. Zo schetst hij, uit naam van Özlem, de triomf en schaamte waarmee het verzwijgen van iets eigens gepaard kan gaan. Uitgerekend aan het verhaal dat niet verteld mag worden, het verhaal van “hun verhouding [die] inniger, meer verstrengeld en dieper vastgeklonken [is] dan het daglicht kan verdragen” (269), ontleent Özlem een innerlijke kracht, ja zelfs een vorm van identiteit. Ze moesten eens weten, lijkt zij stiekem te denken:

Waar ze niet omheen kan: haar geheim is iets dat ze samen hebben verwekt. Hoe langer het verzwijgen duurde, des te meer het rijpte – dat was het gekke geweest [...] Zo werkte geheimhouding nu eenmaal [...] *Een verhaal dat niet verteld mag worden en binnen in je broeit*. Eigenlijk een mysterie, een zaak die onaanraakbaar wordt. En geleidelijk aan werd dat mysterie iets waarop ze kon bouwen. Een bron van kracht, in plaats van misère. Ze heeft nooit aanleg gehad voor het geloof, eerder het omgekeerde, zoals haar grootvader. En toch is ze erop gaan vertrouwen: het diepst gelege eigene. De voor altijd onvoldragen vrucht waarvan niemand op de hoogte hoeft te zijn. Iets waar ze op kan terugvallen. (2005:284, mijn cursivering)

Het diepst gelegen eigene als voor altijd onvoldragen vrucht, als geheim waarvan niemand op de hoogte hoeft te zijn en als zekerheid om op terug te vallen: tegenstrijdiger, dubbelzinniger en introverter laat een identiteit zich nauwelijks verwoorden. Voor Özlem is een simpele vereenzelving met een groep – generatie, klasse of nationaliteit – niet weggelegd. Haar zelfbeeld stoelt op een geheim, op “een onnoembaar dicht bij hem zijn, niet meer alleen, toch niet getrouwd” (285). In al zijn vormloosheid raakt dit diffuse zelfbeeld, deze complexe herbenoeming van iets wat een mysterie, iets onaanraakbaars en daarom ook onnoembaar is, aan de onrepresenteerbaarheid van het sublieme waarin ook de lezer zich kan herkennen.

Ultramarijn vertelt een verhaal dat eigenlijk niet mag of kan worden verteld, een verhaal dat op niet-hiërarchische wijze weeft en mengt en zich naar vorm en inhoud aan eenduidigheid onttrekt. De veelal focaliserende verteller ontmaskert passie, gender, identiteit en taal als constructies waarin particuliere, historische en regionale sociaal-culturele ordeningen de boventoon voeren. De verteltrant, die meerduidig, fragmentarisch en incoherent is, staat haaks op heersende vormconventies. Geruchten, roddels, flarden van gesprekken, gedachte-spinsels en krantenkoppen verlenen het verhaal van de Europese geschiedenis maar ook dat van de personages een chaotisch en instabiel karakter. Ongeregelde heden van politieke en maatschappelijke aard worden zomaar, zonder context, ten tonele gevoerd. Zo lezen we, wanneer Özlem naar een restaurant loopt waar ze Joakim zal treffen:

Ze passeert een uitgebrande bus op de boulevard. Politie staat erbij met zwaailichten. Iets verderop wordt een gebouw bewaakt door mannen met machinepistolen. Ze vraagt een passant wat er aan de hand is en krijgt geen antwoord. Een ander legt een vinger aan zijn lippen. In de haven stoot een schip zijn stoom uit. (2005:267)

Over het hoe en waarom van dit raadsel wordt verder met geen woord gerept. Net als in het geval van al die andere raadsels moet de lezer zelf in actie komen, verbanden leggen en een verklaring verzinnen, zonder echter voorbij te gaan aan de postmoderne waarheid dat de werkelijkheid altijd op een samenloop van omstandigheden berust en zich niet laat vangen in kloppende, eenduidige verhalen.

Al sinds de negentiende eeuw, suggereert Lyotard in zijn essay ‘Het sublieme en de avantgarde’, is de esthetica van het sublieme typerend voor de inzet van de kunsten die zich laat omschrijven als de behoefte zich tot getuigen te maken van het feit dat er ook nog zo iets als het onbepaalde bestaat (1992:108). Ambachtelijk gezien komt de principiële meerduidigheid in dit boek voor een belangrijk deel voor rekening van deze esthetica. Ter aanvulling hierop specificeert Kirk Pillow het onbepaalde als “not only an indeterminacy of what has not yet been rendered determinate in our systems of thought, but also an irreducible indeterminacy that marks the limit of our cognitive powers” (2000:192). De artistieke drang om het onbepaalde, onrepresenteerbare te presenteren heeft vormtechnisch ingrijpende veranderingen met zich meegebracht; zij heeft in de twintigste eeuw een kunst in het leven geroepen die bestaande regels veronachtzaamt en die dynamisch, veranderlijk en flexibel is. Bezeten van haar queeste naar het andere, het vormeloze, is deze kunst bereid om radicaal van het bestaande, gevormde, of moreel geaccepteerde af te wijken. Zo creëert zij, in de visie van Lyotard, een *Nebenwelt*:

De kunst bootst niet de natuur na, maar schept een andere wereld, een *Zwischenwelt* zal Paul Klee zeggen, *eine Nebenwelt* zouden we kunnen zeggen, waar het monsterlijke en het vormeloze, omdat ze subliem kunnen zijn, hun recht hebben. (1992:102)

Ook in *Ultramarijn* fungeert de esthetische sublimatie als een vorm van losmaken, van afstand nemen tot de eigen, vertrouwde wereld en tot bestaande ordeningscategorieën zoals goed en kwaad, zin en onzin of mooi en lelijk; zodoende fungeert zij, om met Lacan te spreken, als een vruchtbaar creatief proces (De Kesel, 2001:205). Incestueuze relaties mogen dan, in de dagelijkse werkelijkheid, taboe zijn, ingebed in imaginaire of sublieme ervaringen creëren zij een "*Nebenwelt*" waarin repressie geen rol speelt en het monsterlijke en het vormeloze hun recht hebben.

Zo kom ik ten slotte tot de conclusie dat *Ultramarijn*, gesitueerd in een universum van ontheemding en onherbergzaamheid, een verkenning is van het verlangen naar vereniging met het eigene, van het stuklopen van dit verlangen op de werkelijkheid, en van de efemere mogelijkheid tot compensatie in de sfeer van het imaginaire en sublieme waarin vertrouwde ordeningscategorieën hun geldigheid verliezen en waarin een glimp van een alternatieve orde zichtbaar wordt. Ontheemding manifesteert zich, aldus Gianni Vattimo, als onervulbaar verlangen naar de benauwende én geruststellende beperkingen van het eigene, maar ook, in potentie althans, als bevrijdend besef van een onbepaalde, veelvoudige werkelijkheid. *Ultramarijn* heeft deze potentie aantoonbaar waargemaakt. Alle heimwee ten spijt, is dit boek een sublieme evocatie van een bevrijdende veelvoudigheid.

5 Grimm

Inleiding

Grimm, de vijfde speelfilm van de Nederlandse cineast, schrijver, beeldend kunstenaar en theaterregisseur Alex van Warmerdam, verscheen in 2003 en werd wisselend ontvangen. *Grimm* zou, volgens *Het Parool*, het werk zijn “van een filmmaker op zoek naar nieuwe wegen [...] een inconsistente film”.¹ “Leuke ideetjes, geen lange adem” oordeelde *de Volkskrant* misprijzend.² *Variety* daarentegen roemde de combinatie van “deadpan humor and energizing bursts of physical comedy with David Lynchian weirdness and menace, resulting in a bracingly original fairy tale [which] may be too twisted for some tastes”.³ En *Screen International* noemde de film een eigentijdse versie van Hans en Grietje en gaf hem goede kans om “a long term cult item” te worden.⁴ *Grimm*, zoveel lijkt uit deze commentaren wel op te maken, is geen simpele, eenduidige film. Zoals de titel al doet vermoeden, spelen elementen uit de sprookjes van de gebroeders Grimm een rol van betekenis. Alleen, het valt niet mee om deze betekenis nader te concretiseren.

In eerste instantie komt het erop neer dat een broer en zus de hoofdrol spelen, net als bijvoorbeeld in de sprookjes Broertje en Zusje en in Hans en Grietje. *Grimms* protagonisten heten Jacob en Marie. Broer en zus kunnen het opmerkelijk goed met elkaar vinden, zoals dit ook in sprookjes doorgaans het geval is (Clerkx, 1992:145). Nadat zij uit armoede door hun vader in het bos zijn achtergelaten, proberen zij zelfstandig hun weg te vinden. Wat volgt is een reeks van beproevingen. Aan het einde verzucht Marie dat ze naar huis wil, en trouwhartig gaan zij samen op pad. Het is een stramien waarmee we van kinds af vertrouwd zijn, ook al zijn de hier verbeelde beproevingen atypisch en is het nog maar de vraag of Van Warmerdams personages ooit ‘thuis’ zullen komen. Dana Linssen spreekt dan ook van “een grimmig sprookje”.⁵ Zij vraagt zich af, naar aanleiding van de scène waarin Marie bij Jacob in bed kruipt: “Maar hoe oud waren Hans en Grietje, pardon Jacob en Marie eigenlijk? En wat deden ze daar in bed?”, om vervolgens te concluderen dat “alle seksuele en symbolische ondertonen die in sprookjes zitten naar de oppervlakte zijn gehaald”.⁶

1 Jos van der Burg, *Het Parool*, 3 december 2003.

2 Ronald Ockhuysen, *de Volkskrant*, 4 december 2003.

3 David Rooney, *Variety*, 12 september 2003.

4 Dan Fainaru, *Screen International*, 23 september 2003.

5 *NRC Handelsblad*, 3 december 2003.

6 *Filmkrant*, december 2003 nr. 250.

Zelf kiest Van Warmerdam voor een andere benadering. In een interview, nog voor het begin van de opnamen, verwoordt hij zijn afkeer van etiketten, beperkingen en onwrikbare codes:

Het verhaal draait om de verhouding tussen een broer en een zus, maar de film moet zo worden dat het woord *incest* niet eens bij de toeschouwer opkomt. "Dat is een maatschappelijk woord en ik wil niet dat het maatschappelijk wordt. Of zogenaamd eigentijds. Maar ik wil ook weer niet dat het te sprookjesachtig wordt. Dan is het: 'ha een sprookje!' en zit je met het vernis van een sprookje. Dat vind ik dan ook weer saai. Eigenlijk probeer ik overal aan te ontsnappen. Ik wil dat het zo vrij mogelijk blijft dartelen".⁷

Met deze uitspraak lijkt hij de aan *Grimm* ten grondslag liggende blauwdruk op hoofdlijnen geschetst te hebben. *Grimm*, zo interpreteer ik zijn woorden, moest het bevrijdende vermogen krijgen om het onbepaalde zichtbaar te maken en gesloten verhalen, de verhalen waarmee mensen het leven naar hun hand willen zetten, te ontmaskeren of onderuit te halen. Een complexe en subversieve doelstelling, zoveel is zeker, want hoe verbeeld je een verhouding tussen een broer en zus als je wars bent van maatschappelijke connotaties?

Het 'onmogelijke' van zo'n onderneming laat zich verduidelijken aan de hand van het gedachtegoed van Claude Lévi-Strauss. Familierelaties maken deel uit van wisselende, historisch gegroeide structuren, betoogde hij. En hun ordening komt overeen met die van taalkundige relaties. In deze opvatting is een verwantschapssysteem een soort taal, omdat het een geheel is van hiërarchisch gerelateerde eenheden. En net als taal is het een vorm van communicatie. Familiebetrekkingen laten zich als tekens beschouwen, in die zin, dat los van elkaar de bestanddelen van een (teken)systeem geen enkele betekenis hebben. Betekenisgenererend zijn alleen hun relaties tot andere elementen van het systeem: "comme les phonèmes, les termes de parenté sont des éléments de signification; comme eux, ils n'acquièrent cette signification qu'à la condition de s'intégrer en systèmes" (1958:40). Toegepast op echte of fictie families suggereert deze theorie dat de termen broer en zuster geen autonome status hebben en dat zelfs de bloedband niet bepalend is: "Un système de parenté ne consiste pas dans les liens objectifs de filiation ou de consanguinité donnés entre les individus; il n'existe que dans la conscience des hommes, il est un système arbitraire de représentations, non le développement spontané d'une situation de fait" (1958:61). Met andere woorden, zonder maatschappelijke context geen familiebetrekkingen en meer in het bijzonder geen broer en geen zuster. Illustratief voor de relevantie van zo'n context is de internationale wetgeving inzake seksuele verbintenissen tussen broers en zusters die hetzij op de Franse Code Pénal van 1791, hetzij op het bijbelse boek Leviticus is terug te voeren. Sommige landen (zoals Nederland, België en Frankrijk) kennen geen strafrechtelijke sanctie op een dergelijke verbintenis zolang die vrijwillig is. Andere landen (waaronder Duitsland, Engeland, Schotland en meerdere Amerikaanse Staten) hebben incest in alle gevallen gecriminaliseerd (Bell, 1993).

Maar dit is niet de enige complicatie die zich aandient. Van Warmerdams escapisme geldt niet alleen de maatschappelijke, op een specifiek incesttaboe gebaseerde context waarin de verhouding tussen broer en zuster is ingebed. Gelet op zijn woorden probeert hij ook aan de beperkingen van een tijdgebonden verbeelding of een eenduidig genre te ont-

7 Marja Pruis, *De Groene Amsterdammer*, 26 mei 2001.

snappen. *Grimm* is dan ook bepaald niet alleen maar een sprookje. “*Grimm* is heel veel films”, zegt Dana Linssen in aanvulling op haar eerder geciteerde typering. “Het is een roadmovie [...] Het is een western en een thriller en een horrorfilm”.⁸

En toch luidt de titel *Grimm*. Aangenomen dat deze film principieel ondefinieerbaar en meerduidig is, vanwaar dan die specifieke vernoeming naar de gebroeders Grimm? En als het al zo zou zijn dat het woord incest niet eens bij de toeschouwer opkomt, wat brengt het centrale thema van de film, de verhouding tussen een broer en zus, dan wel bij deze toeschouwer teweeg? Op deze vragen concentreert zich mijn onderzoek.

De taal van het sprookje

Bij wijze van voorwoord bevat het script van *Grimm*⁹ een toelichting voor de lezer:

Aan de lezer,

De leeftijd van Jacob en Marie wordt niet benoemd. Tijdens het lezen van de eerste scènes zou men kunnen denken dat het om kinderen gaat van een jaar of twaalf. Dit is niet het geval. Jacob en Marie zijn jong, maar hun leeftijd is abstract. De acteurs die hen gaan spelen zijn in werkelijkheid voorbij de twintig, maar hebben een visuele jongheid die hen geschikt maakt voor de ontwikkeling in het verhaal.

Alex van Warmerdam

Voor de kijker is deze toelichting overbodig. Door zich te bedienen van het mechanisme van verdichting – i.e. door verschillende situaties, personen of zaken samen te ballen in één situatie, persoon of zaak – of, meer concreet, door twee onmiskenbare twintigers zonder veel omhaal voor twaalfjarigen, adolescenten én jongvolwassenen te laten doorgaan, doet de vertelinstantie – en in haar kielzog de kijker – wat in het script moet worden geëxpliciteerd, namelijk (leef)tijd tot abstractie maken. Blijkbaar fungeren Jacob en Marie als exponenten van een thematische tijd. Zij zijn “jong”, wat inhoudt dat zij in ontwikkeling zijn: zij zijn onderweg. Hun jeugd dient als bedding voor de encenering van processen waarin tijd geen rol speelt. Precies dit aspect, een temporele ongebondenheid, acht Freud typerend voor de processen van het onbewuste: “De processen van het systeem *Obw*¹⁰ zijn *tijdeloos*; ze zijn dus niet chronologisch geordend, worden niet gewijzigd door de verstrikkende tijd, onderhouden geen relatie met de tijd” (2006, 7:85-6). In deze opvatting fungeert tijdeloosheid als verwijzing naar een andere vorm van psychische activiteit en naar een verhouding tot tijd die afwijkt van die van de bewuste processen waarin iedereen eenzelfde, cultureel gedeeld concept van tijd hanteert.

Geïnspireerd door Freud, meen ik dat we de belevenissen van Jacob en Marie voor een belangrijk deel in het onbewuste moeten plaatsen. Aan deze exercitie zijn consequenties

⁸ *NRC Handelsblad*, 3 december 2003.

⁹ Met dank aan Graniet Film. Postbus 57121; 1040 BA Amsterdam (augustus 2003).

¹⁰ In zijn geschrift over het onbewuste (1915) hanteert Freud de gecursiveerde afkortingen *Obw* en *Bw* voor het gebruik van de woorden onbewust en bewust in systematische zin, “in welk [...] geval hun betekenis hierin is gelegen dat de psychische akten tot bepaalde systemen behoren en met zekere eigenschappen zijn begiftigd” (2006, 7:71).

verbonden. Wie onbewuste processen emotioneel toegankelijk wil maken zal ze, net als dromen, grondig moeten bewerken, dat wil zeggen, zijn creatieve verbeelding erop los moeten laten door zich te bedienen van mechanismen die vergelijkbaar zijn met die van de droomarbeid: de mechanismen van verdichting, verschuiving en secundaire bewerking. Ik zeg dit op gezag van onder anderen Lacan, voor wie het onbewuste is gestructureerd als een taal, en die in relatie tot deze mechanismen van een substituerende operatie spreekt en van een betekenis-effect dat hij als poëzie of creatie aanmerkt: “c’est dans la substitution du signifiant au signifiant que se produit un effet de signification qui est *de poésie ou de création*” (1966:515, mijn cursivering). Met andere woorden, zoals dromen onbewuste pogingen zijn om conflicten tot uitdrukking te brengen en spanningen op te lossen, zo fungeren ook producten van de creatieve verbeelding als middel om uitdrukking te geven aan en tot op zekere hoogte ook controle te krijgen over onbewuste emoties en verlangens. De geabstraheerde leeftijd van Jacob en Marie, uitgebeeld (en begrepen) door middel van het mechanisme van verdichting, vormt een eerste indicatie dat deze film zich als verkenning van grotendeels onbewuste processen profileert. Een tweede indicatie in deze richting is de inschrijving in de symbolische taal van het sprookje.

Op het genre van het sprookje heeft het beroemde boek van de gebroeders Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, een onuitwisbaar stempel gedrukt. De eerste editie, die in 1812 verscheen, was een wetenschappelijke verzameling van (volks)verhalen, bestemd voor volwassenen. Allengs echter, in de loop van de negentiende eeuw, werden kinderen de doelgroep. Met het oog hierop vonden er inhoudelijk en stilistisch de nodige aanpassingen plaats. De zevende en laatste editie, die in 1857 verscheen, is de geredigeerde tekst die ook ten grondslag ligt aan de vertaling waarin deze sprookjes in Nederland bekendheid kregen en waarmee generatie na generatie is grootgebracht.

Voor Van Warmerdams film zijn vooral de sprookjes van Hans en Grietje en van Broertje en Zusje relevant.¹¹ Zeker in het begin, wanneer zij een jaar of twaalf lijken, doen Jacob en Marie aan Hans en Grietje denken. Toch is *Grimm* – anders dan de sprookjes van de gebroeders Grimm – allermint een verhaal voor kinderen. De diep in het donkere bos wonende heks alias boerin bij wie Jacob en Marie in eerste instantie terechtkomen wil Jacob helemaal niet opeten. Zij wil – en krijgt – hem in haar bed. En in deze trant gaat het verder. Seks speelt een cruciale en nauwelijks verhulde rol. Vooral dit laatste is een opmerkelijke variant op de regel. Met het oog op de jeugdige doelgroep wordt seksualiteit in sprookjes meestal alleen maar aangeduid (Clerkx, 1992:54; Butor, 1960:62).

Grimm, zo blijkt, is een film die een vervreemdend spel speelt met conventies of idiomaten waarvoor wij als kijker ontvankelijk zijn. Het resultaat is een constante, onderhuidse spanning tussen verschil en overeenkomst. Door de aanpak van Van Warmerdam te toetsen aan de conventies van het sprookje – en nadien aan die van de roadmovie, de horror en de western – hoop ik in staat te zijn het hoe en waarom van deze spanning te verduidelijken.

In de opvatting van Vladimir Propp verlopen sprookjes langs vaste patronen en geldt de reis of queeste als een van de basiselementen (1982:106). Ook Steven Swann Jones definieert het sprookje als een avontuurlijke, min of meer fantastische queeste die doorgaans een positief einde kent (2002:30). Sprookjes, kortom, borduren voort op het concept van de

11 Paul Teunissen, *De Groene Amsterdammer*, 4 oktober 2003.

queeste dat een belangrijke rol speelde in de ridderpoëzie. In het kader hiervan spreekt het Middelnederlandsch Woordenboek van een tocht “tot opsporing van den eenen of anderen op avontuur uitgetogen ridder, of van de eene of andere kostbaarheid, bovenal van het graal”.¹² Met andere woorden, een queeste is een zoektocht naar iets kostbaars dat niet noodzakelijkerwijs een materieel karakter heeft. Het avontuur in de Graalqueeste, preciseerd Winkelman, gaat over geestelijke zaken, en hij voegt hieraan toe: “In de woorden van F. Ohly gaat het om het doorgronden van de ‘geistige Sinn des Wortes’, om de interpretatie van de diepere, geestelijke betekenis die achter de letterlijke betekenis, de ‘Buchstabensinn’ van de dingen schuil gaat” (1996:85).¹³ Kenmerkend voor het concept van de queeste is dan ook het aspect van persoonlijke groei; de hoofdpersoon groeit uit tot de held die in staat is de obstakels op zijn pad te overwinnen.

Om meerdere redenen geven sprookjes aanleiding tot identificatie. Zo kennen zij geen wisseling van perspectief, zoals Lily Clerkx betoogt. De verteller beperkt zich tot de zienswijze van zijn protagonisten die intern natuurlijk wel aan wisselingen onderhevig kan zijn. Bovendien weet hij zijn helden van de sympathie van het publiek te verzekeren door het accent op hun onmacht te leggen (1992:195-6, n. 28). In de visie van Jones is het vooral de simpele, ondubbelzinnige presentatie van de protagonisten die identificatie in de hand werkt (2002:17).

Sprookjeshelden zijn over het algemeen fatsoenlijke, pretentieloze types die zich geconfronteerd zien met een lot waaraan zij zelf geen schuld hebben. Meestal zijn zij jong en hebben zij een gewone naam die iets over hun persoonlijkheid of maatschappelijke status zegt – denk aan Assepoester, Kleinduimpje of Hans en Grietje (Jones, 2002:17). Psychologische diepgang is niet hun sterkste punt; Maria Tatar spreekt onomwonden van “the notorious flatness of fairy-tale characters” (2003:55).

Aan dit profiel blijken *Grimms* protagonisten moeiteloos te voldoen. Om te beginnen ver-tonen zij een opmerkelijk gebrek aan psychologische diepgang. Van Warmerdam zelf refereert aan het poppenkastspel en vergelijkt hen met Jan Klaassen en Katrijn.¹⁴ Voorts zijn zij jong en heten zij Jacob en Marie. In lijn met Freuds begrip van overdeterminering of meerdubbele bepaaldheid (waardoor bijvoorbeeld de uitleg van een korte droom vaak lang kan duren) gaat achter deze simpele benaming een veelheid aan associaties schuil. In een interview bekent Van Warmerdam zijn voorliefde voor gewone, “archaïsche” namen als Jacob of Anton (de excentrieke boswachter uit zijn eerdere film *De Noorderlingen*). Zulke namen, zegt hij, roepen “direct weer” een wereld op “van klassenverschillen, gezaghebbende vaders en terreur op school” – om hier in één adem aan toe te voegen: “Mijn personages zijn vaak gezagsondermijnende types”.¹⁵ In het geval van Jacob en Marie roept deze typering vragen op die zich niet zomaar laten beantwoorden. Feit is dat beiden gehoorzaam doen wat hun vader vraagt, dat zij de adviezen van hun moeder ter harte nemen, dat zij in een lege

¹² <http://gtb.inl.nl/>.

¹³ F. Ohly: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt, 1977. Geciteerd in J.H. Winkelman: ‘Over Heinrich von Melk’, in: Bart Besamusca en Frank Brandsma (red.): *De kunst van het zoeken. Studies over ‘avontuur’ en ‘queeste’ in de middeleeuwse literatuur*. Amsterdam: Stichting Neerlandistiek VU/Nodus Publikationen, 1996.

¹⁴ Jann Ruyters, *Trouw*, 5 december 2003.

¹⁵ Paul Teunissen: *De Groene Amsterdammer*, 4 oktober 2003.

straat voor een stoplicht stoppen en dat zij onderweg, in een pension, de huisregels respecteren. Zij zijn dus wat je noemt fatsoenlijk. En ze zijn pretentieloos. “Ik ben niks” zegt Jacob op een hoffelijke vraag naar zijn (professionele) identiteit. Maar feit is ook dat zij in voorkomende gevallen ongenadig te keer kunnen gaan, zo zelfs, dat er doden vallen. Gelet op hun omstandigheden is dit zo vreemd nog niet.

Grimms protagonisten zien zich, om met Steven Swann Jones te spreken, geconfronteerd met een lot waaraan zij geen schuld hebben. Herhaaldelijk stuiten zij op overmacht, komen zij in bedreigende situaties terecht en moeten zij, om hun hachje te redden, hun toevlucht zoeken tot geweld. Als Van Warmerdams claim op Jacob en Marie van toepassing is, als *dit* dus gezagsondermijnende types zijn, dan moet gezag in de context van deze film wel worden begrepen als een vorm van machtsmisbruik of onderdrukking. Als zodanig, overigens, presenteert het zich doorgaans ook in de context van het sprookje waarin veel, zo niet alles, om maatschappelijke posities draait.

Volgens de marxistisch georiënteerde theorieën van Zipes en Richter & Merkel stoelt de in sprookjes gebruikelijke repressie op sociaal-politieke factoren. Jack Zipes, bijvoorbeeld, situeert de historische herkomst van volksverhalen en sprookjes – waaronder die van de gebroeders Grimm – in politiek, klassenstrijd en de hoop op een betere wereld (2002:27). Vandaar ook, zegt hij, de subversieve aard van het sprookje. Niet zelden beginnen sprookjes met een ogenschijnlijk hopeloze situatie, en worden ze verteld vanuit het perspectief van uitgebuite of in verdrukking geraakte jeugdige hoofdpersonen (2002:9). Voor de onderbouwing van deze opvatting baseert hij zich onder meer op het werk van Richter & Merkel die het subversieve aspect van het sprookje als een vorm van actie = reactie aanmerken:

The basic structure of most folk tales is connected to the social situation of the agrarian lower classes [...] These classes had practically no opportunity to resist the increasing exploitation since they were isolated in their work, geographically spread out, and always stood as mere individuals in opposition to their lords and exploiters. Thus they could only conceive a utopian image of a better life for themselves.¹⁶

Structureel vindt inderdaad in de loop van het sprookje een omslag plaats, van een hopeloze maar realistische Ausgangssituation naar een (utopische) situatie waarin de held nog een lang en gelukkig leven mag verwachten. Omdat zo’n omslag onder gewone omstandigheden geen optie is, is het sprookje genoodzaakt andere, fictieve dimensies aan te boren. Vaak gaan sprookjeshelden het bos of de wijde wereld in, krijgen zij magische hulp om hun wensen te realiseren of vinden zij belemmeringen op hun pad die zij zonder pardon uit de weg ruimen. Sprookjes kunnen extreem wreed zijn (Richter & Merkel, 1974:51). Ter verklaring van deze wreedheid betoogt Max Lüthi dat sprookjes, met het oog op hun vrijwel ongelimiteerde narratieve reikwijdte, geneigd zijn hun presentatie zo simpel mogelijk te houden. Vaak komt dit neer op een keuze voor uitersten. Koningen zijn schatrijk, houthakkers straatarm, een mooi meisje is het mooiste meisje van de wereld en afkeer vertaalt zich al gauw in moordlust: “die Vorliebe des Märchens für das Grausame [ergibt sich] aus der Neigung, alles möglichst klar und scharf auszuformen” (1977:44).

16 Richter & Merkel (1974:46). Geciteerd in Zipes (2002:9).

Een ogenschijnlijk hopeloze situatie – dat is ook bij *Grimm* het uitgangspunt. Of zoals Lutz Röhrich het zegt: “Schon in der Anfangssituation des Märchens liegt meist ein Konfliktstoff beschlossen”.¹⁷ Wat we zien is een nachtelijke impressie van een naargeestige wijk uit de jaren vijftig: wind, stuifsnieuw, een auto onder een hoes, een hongerige hond bij een afvalcontainer en een wegrijdende auto. De beelden suggereren zuinigheid, armoede, honger, kou, verlating. De camera zoomt in op een huis met flodderige gordijnen. Van een lantaarnpaal loopt afgetapte elektriciteit via een draad door een bovenlicht naar binnen. In huis, aan tafel, zit een sombere, mediterrane vrouw. Haar man strijkt troostend over haar hoofd. Haar verdriet wordt begrijpelijk als Marie komt klagen dat ze het koud heeft. De man reageert ontwikkend: “Iedereen heeft het maar koud. Alsof dat het ergste is!”. Waarop zijn vrouw hem – in het Nederlands – terechtwijst: “Dat is het ergste!”. Door middel van deze korte woordenwisseling krijgt warmte van meet af aan een magische status toebedeeld – als kou “*het ergste*” is, dan moet warmte wel iets oneindig begeerlijks zijn. Deze simpele polarisering, in de loop van de film gevisualiseerd in de tegenstelling tussen het koude Nederland en het warme Spanje, zal de protagonisten nog heel wat hoofdbrekens kosten. Want hoe dienen begrippen als kou en warmte gedefinieerd te worden, fysiek of psychisch? En welke afwegingen spelen een rol bij het maken van keuzes? Verwarrend is meteen al de moederlijke raad – in het Spaans, maar ondertiteld – waarmee Marie wordt weggestuurd: “Kruip maar bij je broer in bed”.¹⁸ Marie neemt de raad ter harte. Op zoek naar warmte kruipt zij met kleren en al bij Jacob in bed en vlijt zich tegen hem aan.

Met deze introductie conformeert *Grimm* zich aan een van de vaste patronen van het sprookje. Immers, de meeste sprookjes beginnen met een presentatie van de gezinsomstandigheden van de held (Propp, 1982:119). De sprookjes van Grimm vormen hierop geen uitzondering. De ouderlijke context, gepresenteerd volgens een geijkte formule, fungeert als schets van een emotionele of maatschappelijke conflictsituatie: Er was eens... een arme houthakker met zijn vrouw [Hans en Grietje], een arme molenaar [Rompelsteeltje], een weduwe met twee dochters [Vrouw Holle] of een rijke man wiens vrouw ziek werd en doodging [Assepoester].¹⁹ Meteen hierna verschuift het perspectief naar de jeugdige hoofdpersoon of -personen die de conflictsituatie het hoofd moet(en) bieden.

Met betrekking tot de in sprookjes behandelde problematiek maakt Steven Swann Jones een onderverdeling naar leeftijdscategorie. Gelet op het feit dat sprookjes vaak jeugdige hoofdpersonen hebben, zegt hij, is het logisch dat zij zich op het psychologische en emotionele vlak vaak op de problematiek van kinderen of adolescenten concentreren:

The stories frequently depict the feelings or attitudes of the protagonists (with whom audiences are presumably identifying) toward parents, siblings, and prospective mates. The common psychological problems dramatized in fairy tales that concern the child's relationship to parents and other family members include feelings of rejection (separation anxiety), oppression (authoritarian or tyrannical anxieties), or jealousy (oedipal or sibling rivalry). (2002:19-20)

17 Lutz Röhrich: *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung*. Wiesbaden (1956:188). Geciteerd in Clerkx (1992:28/9).

18 In de film zijn Spaanstalige teksten in het Nederlands ondertiteld.

19 Jacob & Wilhelm Grimm (1942).

De protagonisten, kortom, met wie het publiek geneigd is zich te identificeren, hebben te maken met ouders, broers en zusjes en toekomstige partners. Hun persoonlijke problematiek ligt in de sfeer van het gezin en draait om gevoelens van afwijzing, verlating en machteloosheid, of om onderlinge jaloezie.

Als het gaat om het gezin wijst Lily Clerkx op de veelvuldig voorkomende problematiek tussen vaders enerzijds en zoons of dochters anderzijds (1992:93). Sprookjes vechten maatschappelijke ongelijkheden aan en het vaderlijk gezag is er daar simpelweg een van, stelt Michel Butor. Vanuit een volwassen perspectief is de strijd met de vader een *rite de passage* omdat kinderen nu eenmaal groot worden. Maar gezien vanuit de kinderlijke doelgroep preludeert zij op wat nog komen moet. Gevoelens van liefde en respect verhinderen dan ook dat de vader zelf van kant wordt gemaakt. Blijkbaar zijn er listen nodig om met hem in het reine te komen. Het zijn de vaders in vermomming, de symbolische vaders, die het zwaar te verduren krijgen. “Dans le conte, ce n’est donc pas la personne du père qui est tuée, mais son aspect” (Butor, 1960:69). Ook in relatie tot de moeder kan vermomming uitkomst bieden. Voor de verbeelding van en afrekening met haar negatieve aspecten bedient het sprookje zich van stiefmoeders of meer in het bijzonder van heksen (Lüthi, 1977:64). Sprookjes, kortom, kunnen symbolisch worden gelezen; in menig opzicht vormen zij een reflectie op politieke, sociale en particuliere ervaringen met macht, onmacht, verlating en verbondenheid.

Net als de meeste sprookjeshelden krijgen *Grimms* protagonisten met machtsmisbruik en verlating te maken. Als Jacob en Marie de volgende ochtend gehoorzaam met hun vader op pad gaan, na hun moeder vergeefs te hebben gevraagd om mee te gaan, worden zij letterlijk het bos ingestuurd. Voor ze het weten is hun vader verdwenen. “Papa! Lul!” schreeuwt Jacob uit alle macht zodra hij snapt wat er aan de hand is, waarna hij niet zonder mededogen aan een verbouwereerde Marie het waarom van hun vaders gedrag verklaart: “Omdat hij het niet aan kon”.

In het traditionele sprookje spelen moeders geen grote rol. Zij blijven op de achtergrond (Clerkx, 1992:93). *Grimm* conformeert zich aan deze conventie. De functie van Beatriz, de droevig kijkende moeder van Jacob en Marie, beperkt zich voornamelijk tot die van stille kracht achter de zoektocht die hier, in dit koude bos, een aanvang neemt. Jacob vindt in zijn zak een briefje. Voertaal is wederom de (voor het publiek ondertitelde) taal van de moeder: “Lieve Jacob en Marie. Ga naar tio Ramón in Spanje. Daar is het warm. Hij kan jullie verder helpen. Liefs Mamma”.

Kijkend vanuit het perspectief van Jacob en Marie zien we een vader die zijn kinderen het bos in stuurt met de stilzwijgende boodschap het verder zelf maar uit te zoeken. En we zien een moeder die haar kinderen in haar eigen taal adviseert op zoek te gaan naar wat zij zelf niet (meer) kan bieden, geborgenheid. Beatriz verwijst haar dochter naar het warme bed van haar zoon en beide kinderen samen verwijst zij naar haar eigen warme land van herkomst en een daar woonachtige oom. Met andere woorden, zij verwijst naar cultureel herkenbare aspecten van het begrip ‘thuis’. In ‘thuis’ immers komen plaats en relationele verbondenheid bijeen. Waardevrij is dit begrip allerminst zoals ook Janneke Lam betoogt wanneer zij stelt: “The term home, then, reveals a (western) ideology that is liable to cultural as well as personal fantasies and, significantly, this ideology implies a conflation of place and personal relationships” (2002:203). In deze visie stoelt de missie waarmee de moeder haar kinderen op pad stuurt op een mix van culturele en persoonlijke fantasieën. Door deze

missie te formuleren in een taal, in casu het Spaans, die moeder en kinderen met elkaar delen maar die voor derden een vertaalslag of ondertiteling vergt, en door de verre (en uiteindelijk onbereikbare) oom zelfs consequent als *tio* aan te duiden, lijkt de vertelinstantie de ontvankelijkheid voor de moedertaal, de taal (lees: ideologie) van de kinderjaren, nog eens extra te willen accentueren.

In een lezing met de titel ‘De andere taal, of de vertaling van het voelbare’ doet Julia Kristeva een poging de diepte van oertaal te peilen. Sprekend van een “innerlijk beleefde waarheid” die zij typeert als een “wederzijds doordringen” van “de moedertaal en onze gevoeligheid” refereert zij aan Marcel Proust in wie zij een geestverwant herkent. Zijn uitspraak luidt: “Deze oude, geheimzinnige banden met onze ontvankelijkheid maken onze moedertaal, anders dan een vormelijke taal, zoals vreemde talen zijn, tot een soort verborgen muziek, die de dichter met weergaloze lieflijkheid in ons kan doen weerklinken” (1999:66-7).²⁰

Op verschillende niveaus heeft *Grimm* deze oude, geheimzinnige banden met “onze” ontvankelijkheid in stelling gebracht. Wat ons stuurt, is onze vroegste talige ervaring. Op het niveau van het verhaal is dit de taal van de moeder. Op structureel niveau zijn het de overbekende sprookjes van Grimm die de functie van oertaal vervullen. Geen wonder dus dat de titel naar deze sprookjes verwijst. Met behulp van de narratieve patronen, de temporele ongebondenheid²¹ en het substituerende idioom uit onze vroegste jeugd lijkt *Grimm* een “innerlijk beleefde waarheid” op muzische, zij het allerminst lieflijke wijze in ons tot weerklink te willen brengen.

In het bos frommelt Jacob het papiertje ineen waarna hij het in zijn binnenzak stopt. Zonder de opdracht van zijn moeder ter discussie te stellen verzucht hij moedeloos: “Spanje. Alsof het om de hoek ligt!”. En dan begint de tocht. Jacob gaat voorop, Marie volgt. De nacht valt en ten einde raad proberen zij hun honger te stillen door een hond in een vossenklem dood te slaan, te roosteren en op te eten. De boer die op zoek is naar zijn hond betrapt hen op heterdaad en neemt hen mee naar zijn boerderij waar ze van een ogenschijnlijk moederlijke boerin te eten krijgen: boterhammen en dampende soep. Is dit de (nest)warmte die zij zoeken?

Max Lüthi wijst erop dat sprookjes niet psychologiseren; zij schilderen geen gevoelens, stemmingen, innerlijke conflicten of denkprocessen – zij genereren betekenis door middel van handelingen (1977:93). Voedsel geven en ontvangen wekt associaties met moederschap en afhankelijkheid. Voedsel (weg)nemen staat model voor subversiviteit. Ook in *Grimm* is dit het geval. Als straf voor het eten van zijn “lievelingshond” eist de boer vergelding van Jacob. Hij moet met diens vrouw naar bed. De camera verschuift naar de boerin, een uitgezakte vrouw van middelbare leeftijd die, ik citeer het script, “haar neus snuitend, de gang in sloft. Ze draagt beige pantykousjes, het witblauwe vlees bolt bij het elastiek”. Jacobs “stille weerzin” slaat moeiteloos over op de kijker, gewend als die is om zich met sprookjeshelden te vereenzelvigen. Dezelfde vrouw die hem, een hongerig kind, zojuist nog pampemde en te eten gaf, lijkt hem nu te willen verzwelgen.

²⁰ Naar: Marcel Proust: *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard [La Pléiade] (1971:392).

²¹ Alleen al met de traditionele openingszin, ‘Er was eens’, vaak nog gevolgd door ‘lang, lang geleden’ plaatst het sprookje zich buiten ons historische concept van tijd.

In de visie van Julia Kristeva is weerzin een waarschuwing die zich tot het vroegste begin van onze ontwikkeling laat herleiden: “L’abject et l’abjection sont [...] mes garde-fous. Amorce de ma culture” (1980:10). De oorsprong van het weerzinwekkende, zegt zij, is onlosmakelijk verweven met de oorsprong van het ik, wat tevens inhoudt dat het weerzinwekkende ook altijd het particuliere betreft. Waar identificatie tot stand komt, wordt tegelijk ook een grens getrokken. Het bijbehorende affect (een mengeling van weerzin en vervoe-ring) vormt een levenslange, oncontroleerbare ‘herinnering’ aan dit oerproces. Telkens wanneer het subject zich in zijn of haar identiteit bedreigd voelt, telkens wanneer het zijn of haar grenzen overschreden acht, doet de weerzin zich gevoelen. Of zoals Kristeva het formuleert:

Ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver ... (1980:12)

Van de in dit citaat genoemde *violeur sans vergogne* of *criminel à bonne conscience* naar de zowel moederlijke als geile boerin, *ce n’est qu’un pas*. Haar vertederde verzuchting, “O, jongetje”, op het hoogtepunt van genot, typeert het ambigue, schendende karakter van de paring die in deze scène wordt opgevoerd. In de beleving van Jacob – en van de meelevende kijker – is deze boerin de archaische, voedende én verzwelgende moeder, een figuur die Kristeva als “middelpunt van behoeften, verlangens, liefde en afkeer” omschrijft (1999:69). En opeens is het verschil met het sprookje van Hans en Grietje zo groot niet meer. Net als Hans is Jacob bang om verslonden te worden door de heks wier voedsel hij zo gulzig naar binnen heeft gewerkt, en net als Hans verwacht hij redding van zijn zusje. “Marie, help me”, schreeuwt hij haar toe, waarmee zijn volwassen paringsdaad een lachwekkende, want paradoxale vertoning wordt.

Na samen met Marie in een koud, betegeld slachthok de nacht te hebben doorgebracht, treft Jacob voorbereidingen voor een gewelddadige ontsnapping. Marie, die nauwelijks partij is in zijn conflict met het boerenpaar, heeft steekhoudende bezwaren. Zelf bagatelliseert hij het risico. Zijn optreden is kordaat en laat aan duidelijkheid niets te wensen over. Sprookjes genereren betekenis door middel van handelingen. Genoeg is genoeg. Jacob is niet van plan om “nog een keer op die heks” te gaan. Zijn afkeer is onoverkomelijk en vertaalt zich, om met Lüthi te spreken, in regelrechte moordlust (1977:44). Met een hakblok slaat hij de boer en boerin dwars door de muur naar buiten. Er vloeit geen bloed, maar zo te zien zijn ze allebei dood.

Sprookjes hebben de neiging zich zo duidelijk en simpel mogelijk uit te drukken; dat zou hun voorliefde voor wreedheid verklaren (Lüthi, 1977:44). Vaak echter heeft deze wreedheid ook een lachwekkend effect – denk aan de manier waarop Grietje de heks de oven inwerkt, of aan de hongerige reus-met-zevenmijlslaarzen uit Klein Duimpje. Per ongeluk eet hij al zijn lelijke dochttertjes in één keer op. Volgens Freud impliceert ons opgeluchte lachen in zulke situaties dat er ten gunste van de lach emoties worden vermeden: “Wij bespeuren humoristische lust wanneer een emotie wordt vermeden die we verwacht hadden omdat ze gewoonlijk bij de situatie hoort” (2006, 3:546). Van de voorbeelden die hij noemt – medelijden, ergernis, verdriet of ontroering – is medelijden de emotie waarop naar zijn mening het meeste wordt bespaard. Blijkbaar, als we Freud mogen geloven, vindt onze lachlust in pijnlijke, tragische of ergerlijke situaties “zijn bron in een speciale, met de ver-

schuiving vergelijkbare techniek, die de vrijkoming van paraat gehouden affect vrijdelt en de bezetting afbuigt naar andere, niet zelden bijkomstige zaken” (2006, 3:544). Zo bezien vertoont de werking van de lachlust overeenkomst met de werking van de droom. Lachen fungeert als afweermechanisme, als middel om zich aan de dwang van het lijden te onttrekken. Maar anders dan al die andere afweermechanismen is lachen bovendien een vorm van genot. Het komt er simpelweg op neer dat onze lachlust ons helpt om de harde werkelijkheid zo veel en zo prettig mogelijk op afstand te houden. Tot op zekere hoogte kan leed letterlijk worden *weggelachen*.

Overigens bestaan er meerdere manieren om de harde werkelijkheid op afstand te houden. Leed laat zich namelijk ook verbloemen. Lüthi wijst erop dat we in sprookjes zelden of nooit bloed zien vloeien. Hoe gruwelijk sommige personages ook aan hun einde komen, met hun pijn of verwondingen worden we niet geconfronteerd (1977:57). Verschuiving, overdrijving en verbloeming, kortom, zijn beproefde sprookjestechnieken. *Grimm* gebruikt ze veelvuldig. Als een ‘echte’ man geneert Jacob zich niet om grof geweld te gebruiken. Zijn slachtoffers zijn kansloos. Desondanks zullen de meeste kijkers zijn optreden als begripelijk en zelfs lustverwekkend, want komisch ervaren.

Na een geslaagde vlucht uit het besneeuwde bos begint een nieuwe episode van radeloosheid en heroriëntatie met het beeld van een natte, koude straat met onverschillige voorbijgangers. Jacob en Marie staan te kleumen voor een etalageruit waarachter namaak houtvuurtjes branden in even zovele namaak open haarden. Het is een beeld dat meerdere associaties wekt, waarop ik later nog terugkom, maar dat op het eerste gezicht suggereert dat Jacob en Marie, bij hun zoektocht naar geborgenheid, op nepwarmte en een muur van onverschilligheid stuiten. Toch neemt gaandeweg hun weerbaarheid toe. In het daklozententje waarin zij terechtkomen en gezellig een (echt) houtvuurtje stoken, vinden zij een pistool dat Jacob zich toe-eigent, in weerwil van het protest van zijn druk reddende zusje. Elders scoort hij een brommertje. Hun stereotiepe rolverdeling – hij speelt de macho, zij het vrouwtje – honoreert en ironiseert de conventie van het sprookje dat om een simpele, binair gestructureerde presentatie vraagt.

Spelbreker bij deze nieuwe aanzet tot huiselijkheid is wederom een vader in vermomming, ditmaal figurerend als exhibitionistische drager van de fallus. Het script spreekt van een hoerenloper. Marie ziet kans iets te verdienen en biedt zich aan. Na een korte onderhandeling tussen beide mannen gaat zij kinderlijk onbeholpen aan de slag om het de hoerenloper naar de zin te maken. Jacob blijft in tweestrijd achter, vermant zich dan en probeert de halfnaakte man onder bedreiging van het pistool zijn geld te ontfutselen. Nogmaals, sprookjes psychologiseren niet, zij genereren betekenis door middel van handelingen. Wat we zien is een eigentijdse variant op het principe van oog om oog, tand om tand dat al werkte in het Oudbabylonische en het Mozaïsche recht.²² De hoerenloper brengt Jacob en Marie in een beschamende situatie. Jacob brengt de hoerenloper in een beschamende situatie. Voor deze vorm van vergelding toont ook Freud een zeker begrip wanneer hij de Romeinse *jus talionis* (het recht op vergelding) kwalificeert als een “diep in het menselijk gevoelen gewortelde wet” (2006, 6:159).

²² Zie Exodus 21:23 en Leviticus 24:20, “Breuk voor breuk, oog voor oog, tand voor tand; het letsel dat iemand een ander toebrengt, moet hem worden toegebracht.

Het onbedoelde gevolg van Jacobs wraakactie is een nogal groteske schermutseling die zonder bloedvergieten verloopt maar niettemin de hoerenloper het leven kost. Netto opbrengst: een tientje. En opnieuw heeft Marie gewetensbezwaren. Op haar verzuchting, “Godverdomme, Jacob ... Iemand doodgemaakt voor een tientje”, antwoordt Jacob als een verongelikt kind: “Toch niet expres?”. Inderdaad, ook in verwarrende situaties weet de vertelinstantie haar protagonisten van onze sympathie te verzekeren door ons, conform de conventie van het sprookje, met hun (kinderlijke) onmacht te confronteren (Clerkx 1992:195-6).

“Der Märchenheld ist wesentlich ein Wandernder” zegt Max Lüthi (1977:108). Maar de sprookjesheld is niet zomaar een zwerver. Hij is de held van een queeste (Propp, Jones). Hij is dus een zwerver met een missie en in de visie van Jones draagt deze missie een persoonlijk karakter: “The objective of the fairy tale quest is personal happiness, measured as a rule by *domestic satisfaction and tranquillity*” (2002:16, mijn cursivering). Om dit persoonlijke en veelal huiselijke geluk te bereiken, moet de held de wijde wereld in en een reeks van beproevingen doorstaan.

Conform de conventie van het sprookje profileren de helden van *Grimm* zich als zwerwers met een missie. Op last van hun moeder of, om met Kristeva te spreken, gedreven door “een innerlijk beleefde waarheid” (1999:66) zijn zij op zoek naar (nest)warmte en verbondenheid. Jacob is klaar voor vertrek, maar Marie aarzelt nog. Met protesten en uitvluchten probeert zij zich aan haar missie te onttrekken. Ten einde raad vraagt zij Jacob om samen met haar naar een instantie te gaan: “Je hebt toch instanties? Waar je in bad kan en schone kleren krijgt en eten en die je helpen om werk te vinden?” Omdat Jacob niet reageert schreeuwt zij nogmaals, wanhopig: “Er zijn toch instanties die mensen helpen? Jacob!”

Maar een zoektocht naar geborgenheid biedt geen ruimte voor instanties of valse verbondenheid. Jacob start de brommer. Na gauw het pistool, dat ze eerst nog overbodig vond, van de grond te hebben gegrist, springt Marie achterop. Ze heeft zich herkrege. Samen rijden zij weg. Voor een ogenblik fungeren kijkers en vertelinstantie eendrachtig als achterblijvers. De camera blijft staan tot de ‘kinderen’ uit beeld zijn verdwenen, een ongewisse toekomst tegemoet.

De taal van de roadmovie

Wat volgt is een zwierig ritje op de brommer dat van een koud, mistig land naar een onbekende, veelbelovende bestemming of, overdrachtelijk, van kinderjaren naar volwassenheid voert. Kenmerkend is de ambivalente focalisatie. Soms lijken we boven de brommer te zweven, soms rijden we ernaast en soms bekijken we het omringende landschap met de ogen van de jeugdige personages. Zo weerspiegelt de beweging van de camera de beweging van de vertelinstantie dan wel de kijker als een complexe pendel tussen identificatie en distantie, tussen de visie van een volwassene die zich de vervreemding van de adolescentie nog maar al te goed herinnert, en die van een adolescent die er middenin zit en zichzelf opnieuw moet zien uit te vinden.

De magische overgang tussen Hollandse kou en Spaanse warmte is de laatste echt sprookjesachtige scène in deze film. Jacob en Marie rijden via een tunneltje onder een snelweg door en wat gebeurt? Ze zijn in Spanje! Wonderlijke gebeurtenissen, aldus Lüthi,

komen in sagen, legenden en sprookjes voor. Maar anders dan in sagen en legenden, waarin zij centraal staan en opzien baren, hebben zij in sprookjes iets vanzelfsprekends. “Der wirkliche Märchenheld wird durch Wunder und Zauber nicht zum Erstaunen gebracht, er nimmt sie entgegen, als ob sie selbstverständlich wären” (1977:29). En zo gaat het ook. Jacob zegt “Marie!”. Marie zegt “Wauw” en dat is dat. Voor de ogen van personages en kijkers ontvouwt zich een Spaanse hoogvlakte. Felle zon, stof, rotsen en een omgekeerd autowrak bepalen de eerste indrukken van het beloofde, warme land en voorspellen weinig goeds.

Naarmate de plot zich ontwikkelt en de associaties met het sprookje vervagen, begint de idee van roadmovie veld te winnen. Op hoofdlijnen – en magie buiten beschouwing gelaten – ontlopen sprookje en roadmovie elkaar niet veel. Kenmerkend voor de roadmovie, zegt David Laderman, is de veelal episodische opbouw in de stijl van de schelmenroman (2002:17). Voor het sprookje geldt mutatis mutandis hetzelfde: sprookjes zijn opgedeeld in meerdere episoden, en elk probleem dat zich aandient staat los van de problematiek van de volgende episode. Lüthi spreekt van “Mehrgliedrigkeit” (1981:34) en van een “Nebeneinander und Nacheinander, statt [einer] Ineinander” van narratieve gebeurtenissen (1981:29). Zowel het sprookje als de roadmovie stelt de queeste centraal. En allebei vertonen zij een neiging tot subversiviteit. In het genre van de roadmovie, zegt Laderman, fungeert de reis als een vorm van cultuurkritiek:

The driving force propelling most road movies [...] is an embrace of the journey as a means of cultural critique. Road movies generally aim beyond the borders of cultural familiarity, seeking the unfamiliar for revelation, or at least for the thrill of the unknown. Such traveling, coded as defamiliarization, likewise suggests a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressing in some way [...] Thus the road movie celebrates subversion as a literal venturing outside of society. (2002:1-2)

In deze opvatting breken de protagonisten van de roadmovie, net als sprookjeshelden, met een als vertrouwd maar beklemmend of conflictueus ervaren situatie, waarna zij een queeste ondernemen die tot inzicht en lotsverbetering moet leiden. Zoals gezegd, op hoofdlijnen dekken beide genres elkaar. Maar gaan we hun doelstelling specificeren, dan blijken zij onderling te botsen. Terwijl sprookjeshelden hun heil zoeken in huiselijk geluk, mikken de helden van de roadmovie op onbekende verten.

In Van Warmerdams film lopen sprookje en roadmovie in elkaar over. Wat *Grimm* in beeld brengt, als sprookje, als roadmovie of als iets hiertussen in, is een subversief getinte, in episoden opgedeelde queeste met een principieel ambivalente doelstelling: een combinatie van thuis en onderweg zijn. In deze queeste of, beter gezegd, in deze onmogelijke, nooit eindigende zoektocht naar geborgenheid is elke episode een zelfstandige fase van ontwikkeling, en elke fase een stap apart. Maar bovenal: elke stap lijkt op leven en dood te moeten worden bevochten.

Inmiddels rijden Jacob en Marie een natte, uitgestorven winkelstraat binnen. Jacob stopt voor een rood stoplicht. Hij heeft geen moeite met gezag – zolang het hem niet te na komt. Zijn lachwekkende, want paradoxale braafheid (heeft hij niet zojuist nog drie mensen omgelegd?) geeft Marie de gelegenheid om zich heen te kijken. Op de stoep, tegen een winkelpui, staan meerdere antieke spiegels waardoor zij onverhoeds met haar spiegelbeeld wordt geconfronteerd. Dat bezorgt haar een identiteitscrisis. Ik zal dit aan de hand van het Lacaniaanse spiegelstadium verduidelijken.

Het spiegelstadium, waarin Lacan het ontstaan van het Ik situeert en dat als structureel paradigma voor het register van het imaginaire fungeert, kenmerkt zich door imaginaire identificaties die in intersubjectieve en symbolische handelingen zijn ingebed. Paradigmatisch is het de moeder die zegt: “Ja, dat ben jij”. Hier, in *Grimm*, is het de heersende cultuur. Marie stoot Jacob aan om haar eigen, cultureel bepaalde indruk bevestigd te krijgen: “Moet je in de spiegel kijken. Moet je zien hoe we eruit zien. Zo kunnen we toch niet bij tio Ramón aankomen?” Jacob ziet wat zij ziet en wat het script omschrijft als “twee vervuilde zwervers op een brommer”. Maar hij verbindt er, anders dan zij, niet zijn ego aan, zoals zij haar ego niet verbond aan beelden die het ontstaan van zijn Ik markeerden. Hij probeert haar visie te relativiseren: “Het is onze oom. We kunnen het toch uitleggen?” Tevergeefs. Zij ervaart haar spiegelbeeld als dwingend en onacceptabel: “Ik wil er zo niet uitzien ... Ik wil in bad en ik wil nieuwe kleren”.

De imaginaire identificatie van Marie – hoofdmoot in deze episode – speelt zich af tegen de achtergrond van een cultuur die in de loop van de film nadrukkelijk als beeldcultuur, als een wereld van *schijnbare* gelijkenissen en misleidende identificaties wordt gepresenteerd en die als zodanig kort voor het einde, in het geromantiseerde decor van een westerndorp, een filmisch hoogtepunt bereikt.

Voor het verschijnsel beeldcultuur reikt Antoine Mooij ons vanuit het psychoanalytische gedachtegoed een bruikbare interpretatie aan. Beeldcultuur is volgens hem een cultuur waarin de imaginaire dimensie, de dimensie van het anders-gelijke beeld dan wel de anders-gelijke voorstelling, het wint van de symbolische dimensie waarin de relatie tussen partijen door een derde term (een regel of wet) wordt bepaald. Zo bezien is beeldcultuur in zekere zin een cultuur die in haar ontwikkeling is blijven steken (2002:109-117). Over het simplificerende effect van een dominante beeldcultuur zegt Ludwig Heyde in een cultuurkritische beschouwing: “Deze universele *visibilisering* grijpt ook in op het subject zelf [...] Wat dubbelzinnig is, enigmatisch, mysterieus, afgrondelijk wordt uitgestoten. Wat de zichtbaarheid transcendeert [...] wordt irreëel”.²³

Met deze uitspraak breng Heyde onder woorden wat Van Warmerdam, conform de conventie van de roadmovie, met behulp van een reis in beeld brengt en als bedrieglijk aan de kaak stelt. Ironie is Van Warmerdams wapen. Hij hekelt de simplificatie van het beeld waaraan hij zich zelf schaamteloos bezondigt. Ironie is een stijlfiguur die twee betekenissen hanteert, één die wordt uitgesproken, geschreven of uitgebeeld en één die niet wordt uitgesproken, geschreven of uitgebeeld. Aan dit gangbare standpunt voegt Linda Hutcheon nog toe dat ironie asymmetrisch is, dat wil zeggen, dat de weegschaal doorslaat in het voordeel van de onuitgesproken/ongeschreven/onuitgebeelde betekenis (1994:37). Uiteindelijk echter is de interpretatie doorslaggevend. Het is afhankelijk van degene die kijkt, leest of luistert of ironie al dan niet plaatsvindt en wat zij al dan niet te betekenen heeft (1994:45). Persoonlijk ben ik ervan overtuigd dat het Nederlandse en Spaanse marktaanbod, gevisualiseerd in respectievelijk een etalage en een uitstalling op straat, een ironische boodschap verkondigt. Het Nederlandse aanbod bestaat uit nephaarden, het Spaanse uit antieke spiegels. Door te focussen op deze handel in schijnbare gelijkenis en imaginaire identificatie

²³ Ludwig Heyde: *De maat van de mens. Over autonomie, transcendentie en sterfelijkheid*. Amsterdam: Boom, 2000. Geciteerd in Mooij (2002:179, sic).

focus *Grimm* op historische simplificaties van de werkelijkheid. Het ironische gebruik van stereotiepe beelden honoreert en bekritiseert deze simplificatie. Voor de ‘goede’ verstaander claimen de nephaarden een ‘typisch’ Hollands gebrek aan vuur, passie en stijl, terwijl de antieke spiegels al even ironisch een ‘typisch’ Spaanse versierdrift, ijdelheid en smaak claimen.

In lijn hiermee houd ik de spiegelscène in de natte straat, dat wil zeggen, Marie’s simplificatie van, dan wel imaginaire identificatie met het beeld dat zij weerspiegeld ziet, voor een kritische reflectie over identiteit. Datgene wat, om met Heyde te spreken, de zichtbaarheid transcendeert blijkt inderdaad in de ogen van Marie geen bestaansrecht te hebben. Ze ziet dan ook niets in Jacobs idee om hun situatie uit te leggen. Wil ze maatschappelijk meetellen en bij haar oom in de smaak vallen – hetgeen vanuit haar perspectief een kwestie van overleven is – dan moet haar uiterlijk veranderen. Om dit te realiseren, heeft zij geld en spullen nodig. Met alleen maar een pistool op zak, kiest zij voor een gewapende overval. Van haar tegenspuiterende broer eist zij morele ondersteuning: “Steun me liever. Ik ben nerveus, ik vind het eng, maar ik doe het toch”. Zij eist, met andere woorden, waardering voor de moed waarmee zij een identiteit bevecht die zij zojuist nog zelf op losse schroeven heeft gezet door zich te laten (mis)leiden door haar spiegelbeeld.

Slachtoffer van dit elementaire windmolengevecht is een argeloze, damesachtige automobiliste. Haar valt, conform de conventie van het sprookje, de ondankbare rol van moeder in vermomming ten deel. In de wc van een benzinestation berooft Marie haar van haar kleren en haar handtas – de uitrusting die moet dienen om een dame te *lijken*. De camera zoomt in op een uitgeklede vrouw die onthutst achterblijft op een lege toiletpot. Het heeft iets lachwekkends, die moeder die de pot op kan. Maar Freuds besparingstheorie ten spijt, heeft het ook iets meelijwekkends.

Vervolgens zien we Marie ontspannen in bad liggen. Zittend tussen haar benen wast Jacob zijn kleren. De noodzakelijke metamorfose heeft zich voltrokken, buiten beeld, buiten de vertelde tijd, en met onverwachte implicaties. Marie is geen argeloos kind meer. Zij legt haar voet op Jacobs schouder, vraagt deemoedig “Ben je nog boos?” en zegt dan “Kom eens bij me liggen”. Weg is het meisje dat zich eerder, op advies van haar moeder, met kleren en al tegen haar broer aan vlijde. Wat volgt is een even tedere als gepassioneerde omhelzing. Warmte, het oorspronkelijke doel van deze reis, krijgt plotseling een andere connotatie en bij de meelevende, cultureel geprogrammeerde kijker beginnen geluidloze alarmbellen te rinkelen. Twee telgen uit één familie, twee anders-gelijken die zich opmaken voor vereniging, het is een inscenering die tegenstrijdige gevoelens of, anders gezegd, een conflict tussen verbod en verlangen in het leven roept. Maar amper heeft dit dilemma bij de kijker postgevat, of er wordt hard op de deur gebonsd. Het perspectief verschuift naar de gang, waar een imposante, halfnaakte man zich op de huisregels beroept: “Er uit! Het reglement zegt tien minuten!” De badkamerdeur gaat open. Gehuld in handdoeken en met schuld bewuste gezichten komen Marie en Jacob naar buiten. Getweeën vormen zij een beeld dat aan de verdrijving van Adam en Eva uit het paradijs herinnert. Hun kindertijd is voorbij. De camera volgt hen tot het moment waarop de deur van hun kamer achter hen dicht valt. De samenleving heeft haar veto, het incestverbod, uitgesproken. De derde term, de wet van het verschil, dient de relatie tussen Jacob en Marie of, anders gezegd, tussen twee anders-gelijken te bepalen. Of het zo gaat, valt niet te zien – de deur is dicht. Maar de spanning blijft.

De unheimliche tweespalt van de horror

In een interview waarin de wordingsgeschiedenis van *Grimm* aan de orde komt zegt Alex van Warmerdam dat zijn eerste aanzet van destijds, het sprookje, al gauw de sleutel werd “tot het eigenlijke doel: de horror zich juist in de felle zon te laten afspelen”.²⁴ Zo bezien verschuift *Grimm* dus van sprookje naar horror. Je zou zelfs van een klassieke ontwikkeling kunnen spreken omdat horror, volgens Paul Wells, ook historisch uit het domein van het sprookje en de mythe stamt (2000:36). Op het stuk van subversiviteit verandert er weinig. Wells kent het genre van de horror een subversieve, maatschappijkritische functie toe op voorwaarde dat het gaat om ‘volwassen’ horror, een die zich niet beperkt tot gangbare trucs om voorspelbare sensaties op te wekken:

The horror text that remains ‘adult’ still carries with it the complex psychological, emotional, physical and ideological charges of ancient folklore, fairytale and myth. In illustrating and commenting upon the deep-seated anxieties of its time, the horror film thus performs a necessary social function, for to challenge and disturb is to insist upon a liberal democratic process that both reflects and critiques its socio-cultural moment. (2000:35)

Of het in Van Warmerdams film om volwassen horror gaat, zal moeten blijken, maar gelet op de gelaagdheid van zijn sprookjestaal ligt dit zeker in de lijn der verwachting. Rode draad in deze film, daar komt het dan feitelijk op neer, is subversiviteit als noodzakelijke voorwaarde voor het ontwikkelen van een eigen identiteit c.q. het veroveren van een eigen plek. Met zijn inschrijving in meerdere subversief getinte narratieve tradities conformeert *Grimm* zich aan de premisse dat persoonlijke groei een weerbarstige, subversieve en soms zelfs huiveringwekkende onderneming is. De autoritaire vader, de overheersende, manipulatieve moeder en de dominante beeldvorming vormen geduchte struikelblokken.

Voor een kritische reflectie op dit laatste, het fenomeen van de dominante beeldvorming, bedient Van Warmerdam zich, zoals we al zagen, van stereotypen in een ironische dubbel-functie: die van steen des aanstoets en instrument ineen. Volgens Tajfel, een van de grondleggers van de sociale identiteitstheorie, laten stereotypen zich definiëren als “social images”, dat wil zeggen, als sets van vastliggende ideeën en meningen die leden van een of meer groepen erop na houden met betrekking tot leden van een andere groep. Stereotypen kunnen in de regel een lang en taai leven leiden en als ze al veranderen, dan gebeurt dat in een traag tempo, op bescheiden schaal en voornamelijk onder invloed van sociale, politieke en economische ontwikkelingen. Aanpassing op basis van objectieve informatie is vrijwel uitgesloten, omdat stereotypen worden aangeleerd en gebruikt door kinderen die nog niet in staat zijn zich over de betrokken Ander een objectief oordeel te vormen. Onder normale omstandigheden, aldus nog steeds Tajfel, leiden stereotypen vaak een sluimerend bestaan, maar in conflictueuze of gespannen situaties kunnen zij opeens weer de kop opsteken (1978: 423-46). Dit laatste zien we in *Grimm* gebeuren. Van Warmerdam bedient zich van stereotypen die van generatie op generatie via schoolboekjes en geschiedenislessen zijn doorgegeven en waaraan een historische, Nederlandse variant van subversiviteit en identiteitsvorming, de 80-jarige oorlog, ten grondslag heeft gelegen. In een context van oplopen-

24 Jann Ruyters, *Trouw*, 5 december 2003.

de spanningen zijn we in deze film dan ook getuige van een hernieuwd vijandsbeeld, zoals we ook getuige zijn van de wederopstanding van de geuzenmentaliteit. “Op de Spaanse overheersing” en “Op de middeleeuwen” luiden de cynische toosten waarmee een in het nauw gebrachte, rebellerende Jacob zich op enig moment aan een Spaanse dis onmogelijk maakt. Over de bedrieglijkheid van zijn stereotypering laat Van Warmerdam in een al eerder aangehaald interview geen misverstand bestaan. “Wat ik wilde was met een onnozele blik naar Spanje kijken. Mijn eerste indrukken, mijn nep-vooroordelen, moesten erin verwerkt” luidt zijn toelichting.²⁵

In lijn hiermee is het Spanje dat ons wordt voorgeschoteld een toonbeeld van machtswel-lust, kille vormelijkheid, gekrenkte trots, hypocriete vroomheid en feodale verhoudingen. Spanjaarden die in afgemeten, luide zinnen vanaf hun balkon met mensen beneden op straat praten, een Nederlands publiek kijkt er niet van op. Vanaf driehoog krijgen Jacob en Marie te horen dat hun oom en tante al geruime tijd dood zijn en dat dit maar goed is ook. “Oom lul”, zegt de man. Met haar primair gemotiveerde verwijzing naar “tio Ramón in Spanje” heeft Beatriz, hun moeder, een vals spoor uitgezet. Op het stuk van geborgenheid blijken broer en zus (ook) in Spanje bedrogen uit te komen.

Een volgend struikelblok op de moeizame weg naar persoonlijke groei is de eigen, verdrongen, maar soms onverhoeds, in de gedaante van een monster terugkerende tweeslachtigheid. Podium voor dit horrorscenario is de onderlinge relatie van Jacob en Marie. Nu Marie haar seksualiteit en het verbod op incest heeft ontdekt, dreigt zij Jacob – en in diens kielzog ook de kijker – te ontglippen. Jacob gaat een broodje kopen, komt terug en Marie is weg. Wel is er een briefje waarvan de inhoud, omwille van de spanning, niet door de vertel-instantie wordt prijsgegeven. Even later staan we met Jacob voor een toegangshek in een verder leeg landschap. Bewakingscamera’s registreren zijn komst; van meet af aan weet hij zich bekeken. Door wie, dat is onduidelijk. Eenmaal binnen, en in afwachting van wat komen gaat, ziet hij door een openstaande deur een in zichzelf gekeerde vrouw zitten. Suggestief is de selectieve kadrering van de shots die haar in beeld brengen: eerst alleen haar hoge hakken en soepel vallende broekspijpen; dan, voor de duur van een ogenblik, heel haar elegante verschijning. Naast haar, aan een statief, hangt een plastic zak met vloeistof; een katheter loopt van de zak naar haar buik en verdwijnt daar in haar kleren. Dit is een presentatie die weinig goeds voorspelt. Deze vrouw is mooi van buiten, maar van binnen lijkt zij danig verziekt te zijn.

Enfin, wat blijkt: buiten Jacob en ‘ons’ om is Marie bij een rijke Spanjaard ingetrokken. Kijkend met de ogen van Jacob zien we een (te) aantrekkelijke, (te) wellevende chirurg, Diego geheten, die met zijn mooie, zieke zuster Teresa een afgelegen, subtropische villa met zwembad bewoont. Hun inwonend personeel bestaat uit een zwijgzame butler, Luis, en een prachtig Afrikaans dienstmeisje, Sofia.

Eindelijk lijkt warmte nu binnen bereik te komen. Maar nog diezelfde avond, tijdens het diner, leert Diego zijn geïmponeerde gasten een lesje naar aanleiding van de door Luis opgediende gazpacho. In het kader van een stereotiepe, dus imaginaire dialectische positie overpeinst hij de betrekkelijkheid van de beleving van warmte of kou: “In Holland is het koud en de soep heet, in Spanje is het heet en de soep koud”. Het is een platitude die blijft

25 Jann Ruyters, *Trouw*, 5 december 2003.

hangen vanwege de uitzinnige bijval van de huisknecht, een bijval die ik als het equivalent van een hele reeks uitroptekens of, meer specifiek, als onderstreping van het belang van een context of begrippenkader interpreteer. Zo min als de termen broer of zuster iets betekenen buiten de fictionele of historisch gegroeide structuren waarin zij gebezigd worden, zo min laten warmte of kou zich zelfstandig en in absolute zin duiden. Een ‘tekst’²⁶ heeft slechts betekenis, zegt Jacques Derrida, op voorwaarde dat zij een context heeft. In aansluiting op zijn befaamde dictum “Il n’ y a pas de hors-texte” komt hij tot de conclusie: “Il n’ y a pas de hors-contexte” (1988:136). Vertaald naar de situatie van Jacob en Marie betekent dit dat zon en zwembad allerm minst zaligmakend zijn.

Dat in deze subtropische idylle het onheil inderdaad op de loer ligt, mag blijken uit de steelse blikken, de diffuse waarnemingen en het beperkte (in)zicht waarmee *Grimms* vertel-instantie de spanning opvoert en het verhaal gaande houdt. Het is een aanpak die Rick Worland typeert als “a steadily growing mood of foreboding derived from the story’s setting” en die hij kenmerkend noemt voor het horrorgenre (2008:11). Samen met Jacob gluren we de volgende ochtend om de hoek van een deur: in haar slaapkamer knielt een bid-dende Teresa voor een altaartje. Wat zij ‘ziet’ onttrekt zich aan onze waarneming. Om de hoek van een andere deur liggen Diego en Marie in een klotsende badkuip, dus maar ten de-le zichtbaar, te neuken. Marie’s escapisme wordt invoelbaar verontrustend wanneer zij later op de ochtend onder de ogen van haar broer het zwembad induikt en krankzinnig lang on-der water blijft. Jacob dwaalt mokkend door een tuin waarvan hij vooral de ommuring, de tralies en de bewakingscamera’s lijkt te registreren – tot hij van een afstand iets nog veront-rustenders ziet. Teresa huilt en omhelst haar broer als was hij haar geliefde. Diego worstelt zich los en stap in zijn auto.

Consequent worden tijd en leeftijd als abstracties opgevoerd. Wat telt is de impact van ervaringen en impulsen. Wanneer Jacob zijn zusje een jaloerse scène maakt (“Ik kan dit niet aanzien. Ik word misselijk”), blijkt zij inmiddels Diego’s vrouw te zijn. Jacob wil weg. “We horen hier niet”, zegt hij. Marie wil blijven: “Ik heb een man”. “Een man? Een slijm-bal. Hij deugt niet”, antwoordt Jacob, waarop Marie hem toeschreeuwt: “Donder op! Ga weg!”. Maar ook al wijst zij haar broer bij wijze van spreken de deur, voor Diego verzwijgt zij de aard van hun conflict en dus ook de ambivalentie van haar gevoelens. Kort hierop valt Marie ten prooi aan jaloezie. Háár steelse blikken volgend, begrijpen we dat Jacob So-fia het hof maakt en nu dus zelf seksueel actief is geworden. Trekkraft in verschillende richtingen is de seksualiteit die wederzijds tot innerlijke tweestrijd leidt. Geen van beiden kan de ander loslaten, maar elk van beiden voelt zich tot een derde aangetrokken.

De focalisatie maakt zichtbaar hoezeer deze frictie hen inmiddels uit elkaar heeft ge-speeld. Steeds vaker opereert Jacob als eenling en wordt hij van buitenaf, door derden, be-keken, becommentarieerd en besproken. Het perspectief van de vertelinstantie volgend, zien we Luis de monitorkamer binnenlopen. Zijn oog valt op het scherm waarop te zien is hoe Jacob tevergeefs probeert een ijzeren tuindeur open te krijgen. “Stupido” zegt de knecht alleen maar. Een andere scène speelt in Teresa’s slaapkamer. Diego wacht tot zij klaar is met bidden. “De jongen is een last” zegt ze dan, waarop Diego zijn zuster belooft

26 ‘Tekst’ in de zin van tekstualiteit bestrijkt in de visie van Derrida alles wat in enigerlei mate betekend en bete-kenend is en ook op zijn beurt verwijst en betekenaar is.

dat “alles” goed komt, “op mijn manier”. Kort hierop vraagt Teresa aan haar broer: “Hoe lang ga je wachten?”. In haar ongeduld doet zij denken aan de hongerige heks uit het sprookje van Hans en Grietje.

In horrorteksten bestaat het monsterlijke element gewoonlijk uit een bevraging van de amorse aard van het kwaad. Wells pleit ervoor het monster als metafoer te beschouwen, als “a projection of particular threats, fears and contradictions that refuse coexistence with the prevailing paradigms and consensual orthodoxies of everyday life” (2000:9). Essentieel in deze definitie is de combinatie van twee tegengestelde grootheden, het dualisme van de horror. Dualisme, zegt Wells, is het concept dat aan de gangbare dialectische posities in het horrorgenre ten grondslag ligt en dat vaak gestalte krijgt in het motief van de dubbelganger (2000:8). In het licht van zijn uitspraken acht ik het verdedigbaar om de horror in *Grimm* als een projectie, een veruitwendiging van het kwaad te beschouwen. Feitelijk is het een vorm van verdubbeling. Jacob en Marie zien zich geconfronteerd met een broer/zusterpaar dat duistere en zelfs perverse kanten vertoont, alsof zij in de spiegel kijken en een beeld zien waarmee zij zich niet kunnen verenigen: zo willen zij niet zijn of worden. Maar een spiegel liegt niet. Hetzelfde geldt voor de kijkers. Kijkend met de ogen van Jacob en Marie zien ook wij een beeld dat ons tegenstaat, maar dat wij niet zomaar kunnen loochenen.

Dualisme of structurele onverenigbaarheid is de kern van het Freudiaanse concept van het unheimliche dat in psychologische horror zo dikwijls een hoofdrol speelt. In zijn verhandeling *Das Unheimliche* (1919) inventariseert Freud de verschillende betekenissen van het Duitse woord *heimlich*, om tot de conclusie te komen dat dit ambivalente woord, afkomstig van *Heim* of huis, in twee verschillende sferen thuishoort: de sfeer van het vertrouwde, behaaglijke en de sfeer van het geheime, verborgene. Het unheimliche is dan datgene, zegt hij, wat eertijds het thuis, het oude vertrouwde was, maar inmiddels – gelet op het merktaken van verdringing, het voorvoegsel *un* – is verdrongen. Zo bezien is het unheimliche iets *heimlichs* en vertrouwds dat aan verdringing ten prooi is gevallen en zich vervolgens weer aan deze verdringing heeft onttrokken. Wie zich unheimlich voelt, met andere woorden, verkeert in tweestrijd over de vraag of er niet toch nog enige waarheid schuilt in datgene wat overwonnen en ongeloofwaardig is.

Speciale aandacht, in genoemde verhandeling, gaat naar het unheimliche in het domein van de fictie. Freud hanteert een onderverdeling in fantasie en literatuur. Zelf zou ik hier film aan willen toevoegen. Letterlijk en figuurlijk, immers, vormt film een scherm voor projecties, hallucinaties en dromen (Verstraten, 2008:142). Fictie, zegt Freud, heeft mogelijkheden om unheimliche effecten te creëren die in de persoonlijke beleving geen schijn van kans maken. Uitgaand van een quasirealistische setting kunnen schrijvers dan wel filmmakers het unheimliche versterken aan de hand van gebeurtenissen die in het werkelijke leven niet of nauwelijks denkbaar zijn, met als gevolg dat lezers en kijkers tot op zekere hoogte het slachtoffer worden van een bijgeloof dat zij dachten te hebben overwonnen. Precies hierom sorteren de verdichters van het sprookje nooit een unheimlich effect: in sprookjesachtige sferen zijn verschijnselen als wensvervullingen, verborgen krachten, almacht van gedachten of bezieling van het levenloze heel gewoon (2006, 8:90-126).

Freuds opvatting over het unheimliche, vooral in relatie tot fictie, verleent een extra dimensie aan de genreverschuiving die zich binnen het kader van *Grimm* voltrekt en die ik eerder al een klassieke ontwikkeling noemde. Door van sprookje naar horror, dat wil zeggen, van magisch denken naar een terugkeer van het verdrongene te verschuiven is deze

film een visualisatie van de ‘klassieke’ ontwikkeling van het subject en leverancier van een context waarin iedereen, volgens Paul Wells, dezelfde “taal” spreekt:

In a contemporary world, where there are few shared and common knowledges, the nursery rhyme, the fairytale, and the folktale, and their contemporary counterpart, the horror movie, still provide a context in which everyone shares the same language. (2000:108)

Wat het dualisme van de horror zo paradoxaal en daarom zo unheimlich maakt, is het gesloten circuit, de mengvorm waarin het opereert. Voortbordurend op het unheimliche van Freud definieert Kristeva, zoals ik eerder al zei, het abjecte als “l’entre-deux, l’ambigu, le mixte” (1980:12). Kristeva’s dualisme, dat zich in vereenzelviging met dan wel afkeer van de archaïsche moeder vertaalt, krijgt in horrorfilms vaak gestalte in de representatie van de vrouw als monster. In deze hoedanigheid geeft het uiting aan de diepe angst van voornamelijk mannelijke regisseurs voor de persoonlijke en maatschappelijke invloed van vrouwen op mannen, voor het gezinsconcept en voor het patriarchale systeem. Feminisering van het unheimliche maakt de huiselijke omgeving tot een bij uitstek griezelige setting (Wells, 2000:16-18). We zien dit in *Grimm* gebeuren, nog voordat Jacob en Marie het zelf door lijken te hebben. Vanaf het moment dat de zwijgzame, elegante, door ziekte aan huis gekluisterde Teresa zich achter de schermen als manipulator ontpopt, krijgt de kleurrijke villa, en in het verlengde hiervan de relatie tussen Diego en Teresa, het aanzien van een beklemmende gevangenis.

Een urban myth – het verhaal van de gestolen nier – vormt de basis van de subplot waarmee *Grimm* zich in het genre van de horror heeft ingeschreven.²⁷ Urban myths of broodjes aap zijn overbekende griezelverhalen die een zekere geloofwaardigheid ontleen aan specifieke details zoals bronvermelding en plaats delict. Omdat deze verhalen het verschil tussen fictie en werkelijkheid ontkennen en het onwaarschijnlijke waarschijnlijk maken, vertonen zij vaak een dubbelzinnig en innerlijk tegenstrijdig karakter.

Soortgelijke kwalificaties zijn in de regel ook op filmbewerkingen van urban myths van toepassing. In zekere zin, zegt Wells, fungeren de meer overtuigende films in dit genre als compromis tussen ambivalente perspectieven van realistische en postmoderne aard: hun monsters getuigen van morele ambivalentie of hanteren een motivering die een schijn van rechtmatigheid vertoont (2000:105-7). Vrij vertaald wil dit zeggen dat de monsters in postmoderne horror vaak ook ‘menselijke’ trekjes bezitten. Wij, als kijkers, raken hiervan doordrongen doordat de vertelinstantie bereid is ook hun kant van het verhaal naar voren te brengen. Terwijl monsters in het genre van de sciencefiction doorgaans fungeren als object van focalisatie, is het in het genre van de horror dan ook gebruikelijk om monsters zelf te laten focaliseren (Verstraten, 2006:19/20).

In de subtropische villa van Diego en Teresa barst het onheil definitief los als Jacob zich aan tafel in tegenwoordigheid van belangrijke gasten misdraagt. Zakelijk berokkent hij Diego schade. De maat is vol. Diego en Teresa treffen elkaar in de huiskapel. Geplaatst voor een kruisbeeld, dus gesanctioneerd door een hogere macht, doet Teresa onweerstaanbaar denken aan de Spaanse inquisitie. Zij spoort haar broer aan om wraak te nemen. “Hij

²⁷ Het verhaal van de gestolen nier circuleert, in de vorm van een waarschuwing, al sinds de jaren negentig van de vorige eeuw op het internet: <http://www.snopes.com/horrors/robbery/kidney.asp>.

verdient het, Diego”, zegt zij invoelend maar niet zonder eigenbelang. Vervolgens doet zij een beroep op zijn loyaliteit met de woorden: “Help mij”. “Ik help je”, zegt Diego eveneens invoelend en evenmin zonder eigenbelang. Hun verbondenheid komt tot uiting in een shot/reverse shot dat suggereert dat zij elkaar liefdevol in de ogen kijken en dat de bekroning vormt van een focalisatie die hun motivering een schijn van rechtmatigheid verleent. Onder het ambigue teken van het kruis, dat wil zeggen, onder het teken van enerzijds liefde en lijden maar anderzijds onverbiddelijke macht, zien we een ambigue configuratie, bestaande uit een hulpeloze vrouw en een toegewijde arts, een broer en zus die van elkaar houden, maar evengoed ook een gewetenloze patiënte en een wraaklustige organendief. Diego en Teresa, de huiveringwekkende dubbelgangers van Jacob en Marie, zijn de belichaming van een monster in de trant van het Kristevaanse abject: “l’entre-deux, l’ambigu, le mixte” (1980:12).

Van de feitelijke diefstal van de nier krijgen de protagonisten, en in hun kielzog de kijkers, niets te zien – wat ook een methode is om het onwaarschijnlijke waarschijnlijk te maken. Als Jacob merkt dat Marie gedrogeerd is, wordt hij zelf platgespoten. Als Marie bijkomt is Jacob weg. Als zij haar broer gaat zoeken, stuit zij op een gesloten, stalen deur. Door het sleutelgat ziet ze Teresa aan een infuus liggen. Dan wordt ook zij door Diego onder verdoving gebracht.

In een duistere kamer vraagt een bedlegerige Teresa aan haar broer waar Jacob is. “Ver weg”, luidt het antwoord. “Is hij dood?”. “Ja”. Niettemin zien we Jacob in een kaal en dor landschap langzaam bij kennis komen. Net boven de zijkant van zijn taille blijkt hij een slordig dichtgenaaide, immense wond te hebben. Intussen maakt Teresa zich druk over Marie. “Diego, laat haar zachtjes inslapen”, zegt ze. Hij snoert haar de mond met een thermometer, terwijl zij liefkozend (en bezitterig) z’n handen vasthoudt.

Aangekomen op dit punt, een situatie waarin alle personages onder hoogspanning staan, lijkt *Grimm* opzettelijk van register te veranderen. Een hilarische scène doorbreekt bij wijze van entr’acte de spanning. Net als het sprookje bedient ook de horror zich op strategische momenten van de lach om pijnlijke emoties op afstand te houden. Of zoals Isabel Pinedo het formuleert:

Comedy serves a double, paradoxical function in horror films; it creates both distance and proximity. Most notably, it produces the proverbial comic relief, the cessation of terror, thus providing the requisite distance to stave off terrorism at strategic points. (2004:111)

Wat we zien is een lachwekkende botsing van tegengestelde verwachtingspatronen. Verzwakt als hij is, probeert Jacob een auto te stelen van een dronken Nederlander die midden in een dorre vlakte voor een armoedig huisje zit. Countryrock, de muziek van de protestbeweging uit de jaren zestig, galmt over de vlakte en wekt associaties met hippies en vrede-lievendheid. En inderdaad, de man lijkt geen kwaad te zien. Als zijn auto niet wil starten, schiet hij wankelend te hulp en helpt de stelende Jacob blijmoedig op weg.

Deze bevrijdend dubbelzinnige scène is een filmsche kunstgreep van het type dat Noël Carroll als *sight gag* definieert. Carroll spreekt van “a form of visual humor in which amusement is generated by the play of alternative interpretations projected by the image or image series”. Als typisch kenmerk noemt hij “the radical cheating of expectations”. En onmiskenbaar is dit hier het geval: beide personages komen bedrogen uit. Jacob verwacht tegenstand en krijgt hulp. De verdwaasde man verwacht kameraadschap en wordt bestolen.

“[A]musement is provoked by the juxtaposition of incongruous elements”, luidt Carroll’s conclusie (1991:26). De botsing van twee tegengestelde verwachtingspatronen wekt onze lachlust en bespaart ons, conform de al eerder genoemde theorie van Freud, de last van medelijden of ergernis. Althans, gedeeltelijk.

Inmiddels is Marie ontsnapt. Buiten het terrein van de villa treft ze in de berm van de weg een auto waarin Jacob versuft achter het stuur hangt. Gevraagd naar het hoe en waarom van zijn toestand komt Jacob met een machoversie van zijn eigen, weinig heldhaftige rol op de proppen: “Een nier bij me weggehaald. Jouw ‘echtgenoot’! Ik heb nog maar één nier. *Om-dat ik jou probeerde te redden*” (mijn cursivering). Een achtervolging door Diego onderbreekt zijn woede-uitval, maar nadat diens auto is gecrasht, eist hij op hoge toon genoegdoening: “Zeg dat het een vergissing was, met die klote-Diego”. “Het was een vergissing” huilt Marie. Het is een memorabele, dubbelzinnige scène, want ook al verschuilen Jacob en Marie zich achter parodiërend, stereotiep gedrag – hij speelt de macho en stelt een eis, zij speelt het vrouwtje en schikt zich huilend – toch is dit de eerste keer dat een onderling conflict wordt bijgelegd door tot een vergelijk te komen.

Een antidualistische, vervreemdende western

De voorlaatste episode van *Grimm* is geënt op het genre van de western. Waar de subversieve genres van sprookje en horror het register van het onbewuste bestrijken of, in de woorden van Wells, een context leveren waarin iedereen dezelfde taal spreekt (2000:108), biedt het genre van de western een staalkaart aan spanningen of opposities die een ideologisch karakter hebben. Denk aan wildernis versus beschaving, goed versus kwaad, mannelijk versus vrouwelijk en traditie versus verandering (Verstraten, 2008:90-1). Maar ideologisch conformisme is wel het laatste wat je Van Warmerdam kunt aanwrijven. Zijn western-episode is dan ook een parodistische pastiche, een stijlfiguur die Verstraten een “pot-pourri met een stekende, ideologiekritische angel” noemt (2004:109).

Plaats van handeling is een verlaten filmset. Een stortvloed aan intertekstualiteit ondermijnt de eenheid van tijd, plaats en genre. Jacob en Marie, begonnen als look-a-likes van Hans en Grietje, vinden onderdak in een negentiende-eeuws wildweststadje dat op zich weer een product is van de twintigste-eeuwse filmindustrie. De eerste daad van Marie is het ontsmetten van Jacobs wond. Voor deze medische handeling bedient zij zich achtereenvolgens van een fles advocaat waarvan de houdbaarheidsdatum in 1986 is verstreken en van “ruitenwisserspul” uit een plastic reservoirtje. Samen met haar nemen we een kijkje achter de schermen en registreren we de pathetische verstoffing maar ook de mogelijke bruikbaarheid van wat zij daar zoal aantreft: stapels bonen in blik, plastic flessen water, apparatuur, filmrekwisieten en ingelijste, Amerikaanse filmfoto’s. Alles contrasteert met alles en niets is wat het lijkt. We zien, in de trant van Buñuel, een mekkerende geit op de kansel van een bordkartonnen Mexicaans kerkje, we zien een kerkhof zonder doden en we zien een lemen vlakte met kapotte en her en der verspreid liggende gipsen cactussen. Met behulp van deze tweevoudige techniek, dat wil zeggen, door schijnbaar onverenigbare elementen met elkaar te combineren en door ogenschijnlijke gelijkenissen te ontmaskeren, weet de vertelinstantie de eenduidigheid van de setting ter discussie te stellen. Het effect is ontregelend en bevrijdend. Doordat we vervreemd raken van het genre, lukt het ons ook om de structurende,

ideologisch verankerde tegenstellingen te relativieren. In het magazijn van de western, zo lijkt de vertelinstantie te suggereren, heeft de verstoffing genadeloos toegeslagen. Sommige elementen zijn echter best nog bruikbaar. Op het niveau van het verhaal zijn dit bonen in blik, flessen water en pijl en boog. Vormtechnisch zijn het genreconventies. Toegepast als parodie genereren zij een bevrijdend effect: aan dualistische verstarring valt, met een beetje inventiviteit, blijkbaar best te ontsnappen.

Grimms bizarre wildweststadje vormt zowel letterlijk als figuurlijk het decor voor wat in filmtermen een wederopstandingscène heet. Marie fungeert, conform de conventie van de western, als zorgzame verpleegster van de zwaargewonde held. Hoewel ze bar weinig van haar taak terechtbrengt, heeft ze een kinderlijk vertrouwen in een goede afloop, alsof ze zich realiseert dat filmhelden zelden voortijdig het leven laten. Zo bagatelliseert zij Jacobs doodsangst met de woorden “Hoe kom je daar nou bij?”. En inderdaad, Jacob geneest voor spoedig. Het verschil met een klassieke wederopstandingscène – waarin de verpleegde en naar de ogen gekeken patiënt weer de held wordt die hij altijd was – schuilt in het concept van de held. In westerns is de held een cowboy die in de finale, veelal een shoot out, zijn heldhaftigheid bewijst. Deze held, zegt Verstraten, is geen type dat zelf met zijn daden te koop loopt. In wezen is hij een leeg scherm waarop positief getinte karakteristieken worden geprojecteerd. De reputatie van de heldhaftige cowboy berust op de verhalen die derden over hem vertellen. Zelf wordt hij nooit als focalisator opgevoerd (2006:175-6). Met andere woorden, het wildwestconcept van de held is een ideaalbeeld dat zich misschien nog het beste als een cultuurgebonden machismo laat typeren.

In schrill contrast met dit eenzijdige (want uitsluitend mannelijke) ideaalbeeld presenteert *Grimm* als hoogste goed een pragmatische *modus vivendi*. Tekenend voor de inherente tegenstrijdigheid hiervan is een stereotiepe dialoog tussen Jacob en Marie. “Het jeukt”, zegt Jacob, klagend over zijn wond. “Dat is een goed teken”, luidt Maries opbeurende antwoord. Het contact is hersteld. Datgene wat in deze wederopstandingscène op miraculeuze wijze herrijst, is niet het lege projectiescherm. Het is de onderlinge verbondenheid tussen broer en zuster, hun pragmatiek inzake verbod en verlangen, verschil en overeenkomst. Wanneer Marie het initiatief neemt om haar broer te wassen, wordt zij halverwege geïrriteerd weggeduwd. Jacobs blik volgend, dwars door een raam met een kruisvormige roedeverdeling, zien we zijn aantrekkelijke zusje buiten in onderbroek en bh de was doen. Letterlijk, als een symbool op een wasvoorschrift, is haar beeld doorgekruist. Het verbod op (fysieke) vereniging, in het pension nog een interventie van buitenaf, blijkt stevig te zijn ingeklonken. Anders gezegd: voor de immanente spanning tussen broer en zus, verschil en overeenkomst, is blijkbaar een *modus* gevonden.

In de adempauze na hun wederopstanding oefenen Jacob en Marie zich in kinderspelachtige bezigheden die volgens de conventies van het genre, en net als de Indianen die met deze activiteiten geassocieerd worden, onder de categorie van wildernis vallen. Marie gaat een stukje rijden, niet op een paard maar op een ezel; Jacob bekwaamt zich in het schieten, niet met een vuurwapen maar met pijl en boog. Als om het bijbehorende magische wereldbeeld te bevestigen dienen voortekenen van onheil zich aan in de vorm van natuurverschijnselen. Een schrikachtig steigeren van de ezel, de onverklaarbare dood van de geit en een plotselinge weersomslag maken dat niet alleen de personages maar ook de kijkers zich unheimlich gaan voelen of, om met Freud te spreken, zich gaan afvragen of er niet toch nog enige waarheid schuilt in datgene wat zij voor overwonnen en ongeloofwaardig hielden.

En jawel, in de verte zien wij, tegelijk met Jacob, een monsterachtige gestalte naderen. Het is de dood gewaande Diego. Beschaafd als hij is, hanteert hij een jachtgeweer. Diego's monsterlijke motivatie is legitiem, binnen bepaalde ideologische kaders althans: hij komt zijn vrouw halen en dus ook zijn rivaal vermoorden. Maar zijn jachtgeweer legt het af tegen Jacobs primitieve bewapening. Een conventionele shoot out – die niettemin de conventie op haar kop zet – beslecht dit conflict tussen twee al lang niet meer overzichtelijke grootheden: goed en kwaad. Een pijl doorboort Diego's borst, hij zakt op de houten veranda in elkaar en bezwijkt tergend langzaam, als een jongetje dat een stervende cowboy imiteert. Als Marie zijn lijden niet langer kan aanzien, slaat Jacob zijn armen om haar heen. Hun reactie getuigt van een verbondenheid-ondanks-alles, maar tegelijkertijd parodieert zij het stereotiepe beeld van de sterke man en de zwakke vrouw, een rolverdeling die in de loop van de film voortdurend op de korrel is genomen.

Het graven van een graf, de ontdekking dat het lijk niet past, de komst van surveillerende agenten van de Guardia Civil, de klucht met de emmer over Diego's hoofd en de blindheid van het wettelijk gezag vormen de groteske ontknoping van een pastiche waarin de heldenrol ten deel valt aan een archetypisch koppel: twee focaliserende, elkaar in evenwicht houdende antihelden, broertje en zusje, Hans en Grietje, allebei onderweg en allebei op zoek naar geborgenheid.

De beweeglijkheid van de paradox

Met behulp van een metaforische montage heeft Van Warmerdam zijn film van een ruimtelijke betekenisproductie voorzien. Anders gezegd, hij heeft de paradigmatische relatie tussen de verschillende episoden zodanig geaccentueerd dat de keten van gebeurtenissen een ruimtelijke abstractie heeft opgeleverd. Telkens opnieuw zien we twee partijen die een claim leggen op een en dezelfde, duidelijk afgebakende ruimte. Plaats van handeling, tegen een achtergrond van verlaten straten en lege landschappen, is telkens opnieuw een huiselijke omgeving. Achtereenvolgens zien we het ouderlijk huis, de boerderij in het bos, de daklozentent, de subtropische villa en het western huis. Op al deze locaties treffen we een zelfde spanningsveld, de frictie tussen hiërarchische en niet-hiërarchische verbondenheid. Daar waar verbondenheid wordt verlangd of geboden, blijken telkens ook machtsinstincten de kop op te steken. In de navolgende krachtmeting gaat het dan mis. Macht krijgt de overhand.

Grimms laatste scène speelt aan de rand van een stuwmeer in een ruig en onherbergzaam landschap. Ditmaal is nergens een huis te bekennen. Jacob, Marie en de ezel zijn uitsluitend nog op elkaar aangewezen. Het relationele spanningsveld is tot een micromagneet, broer en zus, teruggebracht. Staande aan de rand van het stuwmeer houdt Jacob zich onledig met het trotseren van de zwaartekracht door stenen over het water te ketsen. Een eindje verderop op de oever zit Marie. Jacob roept haar naam, waarop zij antwoordt, alsof zij van plan is de zwaartekracht op overdrachtelijke wijze te trotseren: "Ik wil naar huis".

Terwijl Jacob de ezel bij de teugel neemt en achter Marie aan naar de hoger gelegen weg sjokt – een beeld dat onweerstaanbaar doet denken aan de tocht naar Bethlehem, waar immers geen plaats was in de herberg – begint de aftiteling. Wanneer het lijkt alsof Jacob en Marie in de berg zijn verdwenen wordt het beeld zwart en volgen de credits. Conform de

conventie van het sprookje betekent dit einde de vereeuwiging van de juiste relationele match die zich hier, in deze context, als een niet-hiërarchische, onbeslisbare verbondenheid kwalificeert. Tegelijkertijd betekent dit einde de vereeuwiging van een heimwee dat met de installatie van de wet van het verschil (het incestverbod) in leven is geroepen: het verlangen naar eenheid en complete geborgenheid. En onvermijdelijk daagt het besef dat de juiste match nooit meer is dan een evenwicht dat onophoudelijk moet worden bijgesteld.

Zo blijkt in laatste instantie de frictie tussen hiërarchische en niet-hiërarchische verbondenheid zich te laten herleiden tot de frictie tussen verschil en overeenkomst – de frictie die in het incestverbod haar ultieme uitdrukking heeft gekregen. In Van Warmerdams zelfreflexieve vormexperiment, opgetrokken uit genreconventies, stereotypen en vervreemding en geconstrueerd rondom de verhouding van een broer en een zus, voert *deze* frictie of dynamiek de boventoon. Technisch komt zij tot uiting in de paradoxale combinaties van conventie en vervreemding en van beeld en werkelijkheid. Inhoudelijk manifesteert zij zich in de paradoxale voedingsbodem van de sociale identiteit, het denken in termen van wij versus zij of van ik versus anderen.

Volgens Brewer & Gardner kent onze sociale identiteit een collectieve en een relationele variant. Zelf spreken zij van “two levels of social selves – those that derive from interpersonal relationships and interdependence with specific others and those that derive from membership in larger, more impersonal collectives or social categories” (1996:83). Met andere woorden, terwijl de collectieve variant zich laat definiëren als een min of meer gedepersonaliseerde groepsidentiteit, kenmerkt de relationele zich door een zelfbeeld dat gedefinieerd wordt in termen van verbondenheid met en gerichtheid op interpersoonlijke relaties met specifieke anderen. De collectieve variant bestaat in de plot van *Grimm* uit relaties tussen Spanjaarden en Nederlanders of tussen ouders en kinderen of tussen man en vrouw – paarsgewijs verbonden en gescheiden door een hiërarchisch verleden. De relationele variant betreft de relatie tussen Jacob en Marie – verbonden en gescheiden door een familieband. Stuk voor stuk en kruisgewijs creëren deze relaties zowel overeenkomst als verschil en geven zij aanleiding tot zowel identificatie als separatie.

Op grond van deze technische en inhoudelijke vormgeving zou ik *Grimm* dan ook de belichaming van de paradox willen noemen. Vrijwel alles is dubbelzinnig in deze film die zich gelijktijdig kinderlijk en volwassen, simpel en complex, voorspelbaar en verrassend, en lachwekkend en naargeestig betoont. Postmodern, zou Gerhard Hoffmann zeggen. En vooral ook: grotesk. In Hoffmanns visie op postmoderne fictie is het uitgerekend de paradox die het onmogelijke een plaats geeft binnen het mogelijke, die verbindt wat niet te verbinden is en die, in de vorm van het groteske, zelfs ethische tegenstrijdigheden weet te verenigen. Over het paradoxale van zo’n postmoderne groteske benadering zegt Hoffmann:

The grotesque stance is marked by a double-coded paradox, a combination of a logical contradiction – that rational human beings are irrational – which generates the ridiculous, and the ethical contradiction – that humans are inhuman – which gives rise to the ghastly and horrifying. The contrast between the logical and ethical contradictions is such that it creates, in addition to the logical and ethical paradoxes, a third one, namely the unbridgeable contradiction between two attitudes and modes of writing [lees: filming, M.A.C.], the comic (resulting from the rational-irrational opposition) and the horrifying (the outcome of the contrast human-inhuman). All three together form the grotesque stance. (2005:219)

In deze visie impliceert de groteske benadering dus een drievoudige paradox: vanuit het besef dat rationele wezens irrationeel en mensen onmenselijk (kunnen) zijn is de kunstenaar geneigd zijn werk een tegelijk lachwekkend en naargeestig karakter te geven. Van Warmerdam is zo'n kunstenaar – dat hebben we gezien. In een kale en bij vlagen hilarische stijl exploreert hij het sprookje, de roadmovie en de horror om het register van het onbewuste en irrationele toegankelijk te maken en om, in gezelschap van de kijker, de diepe verankering van de dynamiek tussen overeenkomst en verschil te peilen. Hij bedient zich van een parodistische pastiche op de western om de voosheid van ideologische opposities en simplificaties aan de kaak te stellen. Maar het meest van al creëert hij een veelheid aan ontregelende en/of bevrijdende ambiguïteiten. Zijn film is een subversief project dat zich inspannt om de geldigheid van een verstarde hiërarchische traditie ter discussie te stellen.

Centraal in deze groteske onderneming staat, zoals we zagen, de sprookjes- en poppenkastachtige, tussen identificatie en separatie laverende verhouding van een broer en een zus. Paradoxaal genoeg is het deze (pseudo)archetypische configuratie die Van Warmerdam in staat stelt een postmodern concept in beeld te brengen. In dit concept, dat de nadruk legt op het vreemde in het eigene, is het zelf nooit volledig en ongestoord zichzelf omdat het alleen in een netwerk van relaties een bestaan kan leiden. Vandaar ook dat elke nieuwe relatie een splijtende werking heeft en de eerder bestaande identiteit verandert. Aan de hand van deze postmoderne film waarin de hoofdpersonen op traditionele wijze blijken te verlangen of heimwee naar een 'thuis' dat ze niet kennen en nooit zullen vinden, laat identiteit, gekenmerkt door relationele verbondenheid, zich dan ook typeren als een nooit oplosbare, door dubbelzinnigheid en tegenspraak getekende spanning.

6 Een paradigmawisseling: van repressie naar interactie

Repressie van verlangen als sleutel tot cultuur

Centraal in de vier voorgaande interpretatieve hoofdstukken staat de dynamiek van tegenstellingen die het incestverbod per definitie met zich meebrengt. Beetje bij beetje ondergaat deze dynamiek een paradigmawisseling. Repressie wijkt voor interactie; stabiele identiteiten leggen het af tegen het principe van relationaliteit. In dit hoofdstuk plaats ik deze paradigmawisseling in een historische context. Dat wil zeggen, de eerder besproken teksten komen opnieuw aan bod, soms zelfs letterlijk op dezelfde manier. Al naar gelang mijn bevindingen uit de vier voorgaande hoofdstukken trek ik parallellen met het gedachtegoed van de traditionele metafysica, van het surrealisme of van het differentiedenken. Een exacte historische begrenzing is geen optie. Het mag duidelijk zijn dat de bedoelde denkpatronen zich hiertoe niet lenen.

Begin jaren dertig schreef Cola Debrot *Mijn zuster de negerin*.¹ Deze novelle, gesitueerd in een laatkoloniale, Antilliaanse gemeenschap en gefocust op een biologische en/of metaforische, maar in de eerste plaats interracial relatie tussen broer en zuster, gaat over vereniging en scheiding of, beter gezegd, over de dynamiek van elkaar uitsluitende of insluitende tegenstellingen. Frits Ruprecht, de jonge hoofdpersoon, betrapt zichzelf op een “innerlijke drang” (70) naar de fysieke intimiteit van de familiale, interracial samenleving in zijn ouderlijk huis op de plantage, terwijl hij er tegelijkertijd geen been in ziet de maatschappelijke kloof tussen het blanke en zwarte deel van de lokale gemeenschap in stand te houden en uit te buiten.

Debrot's novelle schildert een wereldbeeld dat met het metafysische identiteitsdenken in overeenstemming is. Terwijl het uit binaire, hiërarchische tegenstellingen is opgebouwd, richt het zich op het produceren van zin en eenheid. Teruggekeerd in de Antillen na een jarenlang verblijf in Europa huldigt Frits Ruprecht het standpunt dat blanken superieur zijn aan zwarten en dat zij op grond hiervan ook over zwarten kunnen beschikken, dat wil zeggen, repressie kunnen uitoefenen. Zijn denken over de verhouding tussen blank en zwart in de context van zijn tijd, gemeenschap en privéomstandigheden ontwikkelt zich via de Hegeliaanse teleologie van these, antithese en synthese. Zijn these culmineert in de incestueuze (lees: zedeloze) uitspraak: “Ik wil hebben: mijn zuster de negerin” (14). Tegelijkertijd

1 Cola Debrot: *Mijn zuster de negerin*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1961. Citaten uit deze editie.

vormt deze uitspraak een onthullende, antithetische bekentenis. Frits Ruprecht verkiest de “zwartheid en aanhankelijkheid” (14) van zijn metaforische zuster de negerin boven “die interessant doende blanke vrouwen van Passy of van de wintersportplaatsen, van Den Haag of van Wimbledon” (13). Zijn denken bereikt een synthese in het besef dat hij en de negerin van zijn keuze ook biologisch een gemeenschappelijke oorsprong hebben en dat, bij uitbreiding, blanken zowel als zwarten kinderen zijn van een en dezelfde moeder aarde.²

Zo bezien spant deze novelle zich in om hiërarchische tegenstellingen te overwinnen en de verlangde, conceptuele eenheid zo dicht mogelijk te benaderen. Aan de hand van de Hegeliaanse dialectische operatie – een laatste offensief van de filosofie van de beheersing – beschrijft zij het denken als een proces dat aan twee principes, eenheid en tegenstelling, onderworpen is. Doordat de stuwende kracht, de tegenstelling, telkens opnieuw in een hogere begripseenheid of waarheid wordt opgenomen, kan de realisering van de filosofische notie van het Ene, datgene wat in Hegels formulering de absolute idee en absolute kennis heet, in laatste instantie wellicht bewaarheid worden.

Uiteindelijk voltrekt zich in de slotzin van *Mijn zuster de negerin*, na een min of meer vrijwillige installatie van het incestverbod, een onvervalst metafysische, op zin en eenheid gerichte apotheose: “Droevig werd het leven, maar het werd vol van een zinrijkheid die het elders mist. En dit is het enige dat men de kinderen dezer aarde niet kan ontnemen” (85). Droefenis en zinrijkheid: dat zijn, in deze laatkoloniale context, de verworvenheden van de installatie van het incestverbod. Het is een opvatting die wij in de theorieën van tijdgenoten als Freud en Lévi-Strauss weerspiegeld zien: zingeving vereist repressie.

Incest is indicatief, in *Mijn zuster de negerin*, voor een klimaat van zedeloosheid en structurele verwarring. Centraal staat de oogluikend gedoogde schending van het verbod, vormgegeven als een narratieve enscenering van het verholten koloniale verlangen. Dit verlangen, “a covert but insistent obsession with transgressive, inter-racial sex, hybridity, and miscegenation” (Young, 1995:xii), fungeert als een publiek geheim dat van blanke vader op blanke zoon wordt doorgegeven. Wat wij ervan weten, weten wij door de overpeinzingen van de hoofdpersoon.

Verrassend genoeg is het de oude, zwarte rentmeester die erin slaagt dit koloniale, grensoverschrijdende verlangen bloot te leggen en zijn blanke meester een halt toe te roepen. Door vaderlijk tussenbeide te komen op een cruciaal moment, juist wanneer Frits op het punt staat zijn (biologische) zuster Maria te bezitten, weet hij het incestverbod – als maatschappelijk orderingsprincipe én repressie van verlangen, zinrijk én droef – te introduceren op het lokale niveau van interracial seksuele relaties. Het ligt dan ook voor de hand om de driehoeksverhouding Frits-Maria-rentmeester (die tegelijkertijd ook Maria’s grootvader is) als een variant op de oedipale driehoek te interpreteren, zoals het ook voor de hand ligt om het incestverbod als representant van het absolute of zoals Lévi-Strauss zegt, “la culture elle-même” te beschouwen (1967:14). In Ruprechts ombuiging van het koloniale verlangen naar familiale verbondenheid, tot uitdrukking gebracht in zijn gesublimeerde liefde – de liefde die niet vraagt en begeert – manifesteert zich een poging tot herstel van een vervlogen oereenheid.

² In de bewuste of onbewuste verbeelding van ieder volk is de aarde de oermoeder, aldus Sabina Spielrein in ‘Über den psychologischen Inhalt eines Falles von Schizophrenie, Dementia Praecox’, in: *Jahrbuch Für psychoanalytische Forschungen* (1911, Bd.III:329-400).

Een goede graadmeter voor de performatieve werking van *Mijn zuster de negerin* vormt de uitkomst van de vragen die het incesttaboe al ten tijde van Ovidius in het leven riep en die ik in mijn inleiding nader heb toegelicht. De eerste vraag luidt: is erotiek tussen broer en zuster, schending van de orde, eigenlijk wel zo erg? Gemeten naar de zedelijke conditie van deze interracialle samenleving zou ik ‘erg’ opnieuw, net als in het geval van Byblis en Caunus, een eufemisme willen noemen. In de context van deze metafysisch georiënteerde novelle staat incest voor bandeloosheid. En bandeloosheid is nu eenmaal per definitie onverenigbaar met “la culture elle-même” – de ordening die stoelt op een uniek en eeuwig, repressief beginsel en die dus uniek en eeuwig repressief is. Hiermee is dan meteen ook de tweede vraag beantwoord. Is de traditionele, hiërarchische ordening, gebaseerd op het incestverbod, automatisch de enig denkbare ordening? Ja, in de context van deze novelle is dit de enig denkbare ordening; een ordening die in een uniek en eeuwig beginsel is verankerd is nu eenmaal uniek en eeuwig. Zo bezien vertolkt én bekrachtigt *Mijn zuster de negerin* een wetmatigheid die in de jaren dertig van de twintigste eeuw nog algemene geldigheid bezat.

Toch was inmiddels de corrosie al voorzichtig op gang gekomen. Nietzsches proclamatie van de dood van God, geïnspireerd door het gedachtegoed van Spinoza en Schopenhauer, dateert uit het einde van de negentiende eeuw. In de loop van de twintigste eeuw zouden meerdere filosofen, waaronder denkers als Heidegger, Levinas en Lyotard, het standpunt van Nietzsche delen en diens ideeën tot uitwerking brengen. Hun waarschuwingen dekten de zijne; stuk voor stuk voorzagen zij een ontwikkeling die het failliet van het traditionele, westerse gedachtegoed betekende.

“Is niet de grootte van deze daad te groot voor ons?”

In *De vrolijke wetenschap* (1882) verkondigt Nietzsche, bij monde van een ‘dolle mens’, de dood van God die hij typeert als een grootse daad en een ongelooflijke gebeurtenis waarvan de gevolgen nog niet tot de mensen zijn doorgedrongen:

God is dood! God blijft dood! En wij hebben hem gedood! [...] Is niet de grootte van deze daad te groot voor ons? Moeten wij niet zelf goden worden om haar zelfs maar waardig te schijnen? Nooit was er een grotere daad, – en wie er ook na ons geboren wordt, hij behoort vanwege deze daad tot een hogere geschiedenis dan alle geschiedenis tot dusver geweest is! [...] Ik kom te vroeg [...] het is mijn tijd nog niet. Deze ongelooflijke gebeurtenis is nog onderweg, ze wandelt nog rond, – het is nog niet tot de oren der mensen doorgedrongen. (2003:130-31)

De dood van God is hierom zo’n fenomenale gebeurtenis, omdat God de verpersoonlijking is van een bovennatuurlijke wereld. Met Zijn dood is de dualistische structuur van de werkelijkheid, kern van een millennia oude filosofische traditie, irrelevant geworden. Waar immers het geloof in een bovennatuurlijke wereld verval, verval ook het onderscheid tussen de schijnbare en de ware wereld. Het ware, het goede en het schone raken hun absolute status kwijt. Wat overblijft is een immanent veld van relationele verschillen. In één moeite door verval dan ook de notie van een finale oorzaak of aantoonbaar begin. Deze notie, die van oudsher bekend staat als de *causa causarum*, laat zich definiëren als een transcendent, want nooit werkelijk verifieerbaar Godsconcept. De conclusie is onvermijdelijk: bij gebrek

aan een *causa causarum* zal de mensheid permanent in een overgangsfase, een staat van *wording* verkeren.

Tegelijkertijd is Nietzsche zich ervan bewust dat het tijd zal kosten om de dood van God in al zijn facetten tot ons bewustzijn te laten doordringen. “Doordat wij de christelijke interpretatie [...] van ons afzetten en haar ‘zin’ als valsmunterij veroordelen, komt nu meteen op vreeswekkende wijze *Schopenhauers* vraag op ons af: *heeft het bestaan nog wel zin?* – een vraag die een paar eeuwen nodig zal hebben om ook maar ten volle en in al haar diepte gehoord te worden” (2003:227). In de aanloop naar een volledige acceptatie van de menselijke autonomie voorziet Nietzsche een langdurige periode van gefaseerd nihilisme. “Wat ik vertel is de geschiedenis van de volgende twee eeuwen. Ik beschrijf wat komt, wat niet meer anders komen kan: *de opkomst van het nihilisme*” (2001:159). Mensen zullen zich distantiëren, meent hij, van de oude waarden die gefundeerd waren in een geloof in God en een ware wereld, maar tegelijkertijd zullen zij niet in staat zijn zich los te maken van de hang naar het Ene c.q. de Waarheid en dus van de noodzaak van een transcendente fundering. Wie niet bereid is de zinloosheid van het bestaan te accepteren zal op zoek gaan naar vluchtwegen of alternatieve waarden. Eeuwen zullen voorbijgaan, voordat de mensheid van Gods schaduw is verlost. “God is dood: maar zoals de menselijke aard nu eenmaal is, zullen er misschien nog millennia lang grotten bestaan waarin men zijn schaduw vertoont. -En wij – wij moeten ook nog zijn schaduw overwinnen!” (2003:119).

Sindsdien, inderdaad, wordt de westerse ideeëngeschiedenis – waarin van oudsher, zoals we zagen, het hiërarchisch dualisme zegevierde en onderdrukking (van driftleven en verbeelding) gelijk stond aan de ontwikkeling van cultuur – gemarkeerd door een veelheid aan pogingen om Gods schaduw te overwinnen en daadwerkelijk zonder God te leven. Lang niet altijd zijn deze pogingen succesvol gebleken. Een voorstel van de BBC om de termen voor en na Christus, in de Christelijke jaartelling, te vervangen door religieneutrale alternatieven als *before Common Era* en *Common Era* werd betrekkelijk recent nog, in september 2011, in vrijwel alle media weggehoond.

Een beduidend betere ontvangst kreeg het verzet van de surrealisten tegen het primaat van de rede c.q. de onderdrukking van de verbeelding, dat in André Bretons *Surrealistisch Manifest* van 1924 een eerste theoretische onderbouwing vond. In zijn pleidooi voor een niet-repressieve beschaving kent Marcuse dit verzet een revolutionaire status toe (1996:100-101). Repressie van verbeelding gold in Bretons manifest als ongerechtigheid, als een negatie van persoonlijke waarheden:

Wie de verbeelding tot slavernij brengt, ook al gaat het om wat men grofweg geluk noemt, onttrekt zich aan alles wat hij diep in zichzelf aan hoogste gerechtigheid vindt. Alleen de verbeelding maakt mij duidelijk wat *kan*, en dat is genoeg [...] om me aan haar over te geven zonder te hoeven vrezen dat ik me vergis. (Drijkoningen, 1982:287)

In deze opvatting vertegenwoordigt de verbeelding, juist vanwege haar weigering om te vergeten wat *kan zijn*, alles wat wij diep in ons zelf aan hoogste gerechtigheid vinden – dat wil zeggen, de prelogische kennis en persoonlijke waarheden die ons helpen om de onbevredigende werkelijkheid het hoofd te bieden. Wellicht ten overvloede breng ik in herinnering dat Freud, op wiens inzichten deze opvatting was gebaseerd, de verbeelding definieerde als een alleen aan het lustprincipe onderworpen denkactiviteit, afgesplitst tijdens de pijnlijke overgang van lust- naar realiteitsprincipe, “om een surrogaat voor de driftbevrediging mogelijk te maken waarvan men in het werkelijke leven afstand [heeft] moeten doen”

(2006, 9:129). Anders gezegd: heel het streven van onze verbeelding is gericht op een verzoening van individu en wereld, van lust en realiteit.

In de alledaagse werkelijkheid is zo'n verzoening een utopie maar in de wereld van de fantasie heeft zij wel degelijk een kans van slagen. Kunst, bijvoorbeeld, is het geëigende medium om de waarheden van de verbeelding gestalte te geven. Als de meest zichtbare terugkeer van het verdrongene – niet alleen op het niveau van het individu maar ook op dat van de geschiedenis van de soort – representeert de artistieke verbeelding de onbewuste herinnering aan een vrijheid die niet behouden kon blijven. Maar evenzogoed, zij het in minder gesublimeerde vorm, manifesteert het verzet van de fantasie tegen (de superioriteit van) het realiteitsprincipe zich in processen als dromen, dagdromen, halfslaap en spel.

Anders echter dan Freud, die de hiërarchische verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding voor onwrikbaar hield, koesterden de surrealistten een heilig geloof in de kans op verandering. "Wellicht staat de verbeelding op het punt haar rechten te hernemen", verkondigde André Breton (Drijkoningen, 1982:291). Onder zijn leiding verbond de kunst zich met het verzet tegen een hiërarchisch dualisme en verklaarde zij de oorlog aan alles wat de vrije ontplooiing van de mens in de weg stond. Maar tegelijkertijd bleek zij niet bij machte zich aan de hang naar het Ene te onttrekken. Bretons visie op de toekomst laat zich samenvatten in wat nog het meeste lijkt op een atheïstisch geloofsartikel. "Ik geloof", zei hij, "in de toekomstige versmelting van deze beide ogenschijnlijk zo tegenstrijdige toestanden, droom en werkelijkheid, in een soort absolute realiteit, in een *surrealiteit*, als we het zo mogen noemen" (Drijkoningen, 1982:295).

Als kunststroming liep het surrealisme al in de jaren zestig van de vorige eeuw ten einde. Maar als blik op de wereld heeft het zich in brede kring weten te handhaven. In Nederland bijvoorbeeld verscheen in 2006 *Het satijnen hart* van Remco Campert, een roman waarin droom en werkelijkheid geregeld dooreen lopen.³ Veruit het meest gedurfde maar niettemin prudent gepresenteerde staaltje van verzet waarmee de lezer in deze tekst wordt geconfronteerd is een tweevoudige aanslag op de repressieve, dualistische traditie in de vorm van een surreële, helende overtreding van het incestverbod.

Hoofdpersoon en ik-gebonden focalisator in *Het satijnen hart* is de oude schilder Hendrik van Otterlo, een grimmige knorrepot die artistiek en emotioneel op dood spoor is geraakt. Zijn halfzusje Bettina, met wie hij pas op latere leeftijd en "min of meer door toedoen van onze dode vader" (141) een band heeft gekregen, is een van de weinigen die zich om hem bekommert. Van Otterlo's relaas over zijn moeizame verhouding tot kunst en leven, een relaas waarin dromen, hallucinaties en onbewuste associaties een verdrongen gevoelsleven vertolken, laat zich lezen als bevestiging van Bretons dwingende vraag: "Kan ook de droom niet worden gebruikt om fundamentele problemen van het leven op te lossen?" (Drijkoningen, 1982:293). Van Otterlo's dromen fungeren als betrouwbare en heilzame gebeurtenissen en spelen, anders dan zijn herinneringen, in de tegenwoordige tijd. "De tegenwoordige tijd is onbeholpen, maar eerlijk, heeft nog niet de tijd gehad zich te bedenken, te corrigeren, excuses te verzinnen, zijn rauwheid te maskeren of te verfraaien" verklaart hij zelf (156). In feite gebruikt hij de scheppingskracht en waarheidswaarde van zijn verbeelding – waarin hij onvoorwaardelijk gelooft – om zijn emotionele en artistieke impasse te doorbreken.

3 Remco Campert: *Het satijnen hart*. Amsterdam: de Bezige Bij, 2006. Citaten uit deze editie.

Dromen, preciseert Campert jaren later nog eens in een van zijn columns, zijn als “speelfilms, maar dan wel van het surrealistische soort [...] Dromen zijn scheppend. Herinneringen brengen je terug, dromen helpen je verder”.⁴

In zijn *Tweede Manifest van het Surrealisme* (1929) suggereert Breton dat er in de menselijke waarneming een “bepaald geestelijk punt” bestaat waar tegenstellingen niet meer als tegenstelling worden gezien. Een van de drijfveren van het surrealisme, zegt hij, is de hoop ooit dit punt te kunnen bepalen (Driekoningen, 1982:325).

Van deze hoop lijkt ook de verteller van *Het satijnen hart* vervuld te zijn. In de beschrijving van “het geheim” (82) dat Van Otterlo met zijn halfzusje beweert te delen voltrekt zich een mysterie dat onwillekeurig het door Breton bedoelde punt in herinnering roept. Het voortraject is een gezamenlijke treinreis, gevolgd door een kerkelijke en lokale herdenking van hun in Dachau gebroken en kort na de oorlog overleden vader. In de ogen van Van Otterlo was deze vader al bij leven iemand met “twee meter dood om zich heen” (138). In de beleving van Bettina heeft hij “een gapende leegte [...] een bodemloze put” achtergelaten (148). Een parallel met die andere Vader, de hemelse, ligt voor de hand. Ook die is op enig moment dood gegaan en ook die heeft met zijn dood diepe wonden geslagen, een eerder ervaren, pijnlijke afwezigheid geformaliseerd of een gapende leegte gecreëerd. Het is deze parallel waarop Van Otterlo lijkt te zinspelen wanneer hij mijmerend over Bettina zegt: “Mijn halfzusje dat ik me niet herinner als kind, maar wel als vrouw toen we op een avond in elkaars armen eindigden, na een herdenking van onze vader. Die in de hemelen zijt of waar dan ook” (85). De religieuze connotatie van zowel de genoemde herdenking als de gebedsformule “die in de hemelen zijt” tilt het trauma van de dode vader op badinerende wijze naar een andere, hogere werkelijkheid, die van een overkoepelende Vader.

Als focalisator is Van Otterlo degene die zijn eigen personage, het personage van Bettina en hun beider interactie gestalte geeft. Door zijn ogen zien wij twee benaderingen van de werkelijkheid die elkaar lijken uit te sluiten: de zijne, een beredeneerde, maar imaginaire onkwetsbaarheid, en de hare, persoonlijke betrokkenheid. In de door hem gehanteerde hiërarchie van waarden is de ratio superieur aan de emotie. Gaandeweg komt dit antagonisme onder druk te staan. In zijn eigen verkramping herkent hij de tirannie van de rede die een vrije, creatieve ontplooiing in de weg staat. Op zijn halfzusje projecteert hij het intuïtieve, instinctieve en onbewuste van de verbeelding die haar rechten herneemt. Als we Van Otterlo mogen geloven is het de bedeesde Bettina die fysieke toenadering zoekt waarna zich, in de tegenwoordige tijd, een gedeelde werkelijkheid voltrekt die alle dualistische, in de Vader verankerde categorieën overstijgt: “Gevangen in een droom, die tegelijkertijd werkelijkheid is, en onze vader ontstegen aanvaard ik het bestaan van mijn halfzusje. We omklemmen elkaar in tedere lust. ‘Ja,’ zucht Bettina” (156/7, mijn cursivering).

Deze omhelzing die een helend karakter heeft en die “min of meer door toedoen van onze dode vader” (141) tot stand is gekomen, staat niet op zich. Ik lees haar dan ook, in mijn interpretatie van Van Otterlo’s relaas over fricties tussen kunst en leven, als mise en abyme. Dat wil zeggen, ik lees haar als verdichting van het centrale thema, de dynamiek van tegenstellingen. In *Het satijnen hart* fungeert de mysterieuze verzoening van de imaginaire en

4 De Volkskrant, zaterdag 25 april 2009.

symbolische dimensie en van het lust- en realiteitsprincipe als bevrijdend alternatief voor een van oudsher dualistische, repressieve structurering van de werkelijkheid.

De vragen die uitsluitel moeten geven over de performatieve werking van deze tekst zijn hiermee in feite al beantwoord. Neem vraag 1), de vraag of het erg is als broer en zuster elkaar fysiek beminnen. Wie in de fysieke vereniging van Van Otterlo en Bettina een variant leest op het oerfantasma van het Ene, zal er geen kwaad in zien. Wie zich laat leiden door een principiële aversie tegen incest, zal hun liefde veroordelen. Bij zoveel ambiguïteit lijkt prudentie geboden – en dat is dan ook de insteek van de verteller. De omhelzing van Van Otterlo en Bettina, twee kinderen van één vader, twee benaderingen van één traumatische werkelijkheid, is van meet af aan in nevelen gehuld en blijft ook achteraf een gedeeld geheim. “We hebben er nooit meer over gesproken. Dat hoeft ook niet. Het is altijd op de achtergrond aanwezig en verbindt ons” (157) zegt de verteller in de persoon van Van Otterlo. Vraag 2), de vraag naar de eenmaligheid van de bestaande orde, heeft alle relevantie verloren omdat de verteller zich juist beijvert om met de traditionele, dualistische structurering van de werkelijkheid af te rekenen. De beantwoording van vraag 3), de vraag naar een alternatief, vertoont een zelfde ambiguïteit als het antwoord op vraag 1). *Het satijnen hart* wekt de suggestie dat ratio en verbeelding kunnen samenvallen. In de kunsten mag deze versmelting tot de mogelijkheden behoren, als maatschappelijk alternatief is zij niet overtuigend. Met zijn dromerige variant op het *point suprême* waarin tegenstellingen niet meer als tegenstellingen worden waargenomen blijft Camperts roman, in navolging van het surrealisme, toch min of meer schatplichtig aan de notie van het Ene.

Een dubbele lezing van de wet

Illustratief voor het twintigste-eeuwse schaduwgevecht met transcendente waarden is de ontwikkeling van het wetenschappelijke debat over het verbod op incest. Naarmate de eeuw verstreek bleek de repressieve interpretatie van de psychoanalyse meer weerstand op te roepen. Begin jaren zeventig betichtten Gilles Deleuze en Félix Guattari de psychoanalyse van een ideologische obsessie met de familiale driehoek en de oedipale problematiek van de wet c.q. het incestverbod. De psychoanalyse, meenden zij, was medeplichtig aan de breedst denkbare vorm van burgerlijke onderdrukking, te weten de hardnekkige onderwerping van de Europese mens aan het juk van pappa en mamma: “la psychanalyse prend part à l’oeuvre de répression bourgeoise la plus générale, celle qui a consisté à maintenir l’humanité européenne sous le joug de papa-maman” (1972:59).

Voor Michel Foucault vormde repressie slechts een deel van het verhaal. Als postmodern filosoof was hij overtuigd van het nut van de dubbele lezing, dat wil zeggen, van de lezing die op z’n minst twee motieven of betekenislagen met elkaar vervlecht waardoor blinde vlekken aan het licht kunnen komen.⁵ Toegepast op de wet onthult de dubbele lezing dat repressieve mechanismen, bedoeld om specifieke seksuele verlangens of praktijken uit te bannen, onvervreembare bestanddelen zijn van het machtsvertoog dat deze verlangens en

⁵ ‘Dubbele lezing’ is een term van Derrida, in *Twentieth-Century Continental Philosophy*, R. Kearney, ed. London, New York: Routledge (1994:433).

praktijken produceert: “de macht functioneert als een oproepmechanisme; de zonderlinge zaken waarover ze waakt, lokt ze naar zich toe of delft ze op” (1984:47).

Net als Foucault stelde ook Judith Butler zich op het standpunt dat de wet zowel repressief als productief is, omdat zij onwillekeurig allerlei plaatsvervangende verlangens en identiteiten in het leven roept: “it inadvertently produces a variety of substitute desires and identities” (1990:76). In het kader van haar onderzoek naar de legitimiteit van het genderbepalende incesttaboe problematiseerde Butler de antropologische en psychoanalytische duiding van incest als verschijnsel dat aan de wet *vooraf* gaat. Zij wees erop dat de ‘primordiale Wet’ de symbolische/talige orde afgrenst door achter zich te laten c.q. buiten te sluiten wat de stabiliteit van deze orde in gevaar brengt.⁶ Dit buitensluiten is een talig proces dat een domein van onzegbare en ondenkbare fenomenen creëert. Immers, wie binnengaat in de orde van de taal wordt subject, dat wil zeggen, hij of zij wordt gevormd en bepaald door een bestaand systeem van normen en waarden – en betaalt hiervoor een prijs. In de woorden van Butler: “the norms that govern the inception of the speaking subject differentiate the subject from the unspeakable, that is, produce an unspeakability as the condition of subject formation” (1997:135). Refererend aan een uitspraak van Jacques Derrida definieerde zij dit onzegbare als een “constitutive outside”, een primordiale verwerping van datgene wat buiten het symbolische universum van het subject valt en wat precies hierdoor, “*through its exclusion*”, dit universum samenstelt (1997:180, sic). Datgene wat (zogenamd) ondenkbaar en onmogelijk is, is in feite een constructie achteraf, het is “the construction of an ‘outside’ that is nevertheless fully ‘inside’, not a possibility beyond culture, but a concrete cultural possibility that is refused and redescribed as impossible” (1990:77).

Natuurlijk, zegt Butler, is ook de psychoanalyse zich van de productiviteit van het incesttaboe bewust; zij schrijft er het ontstaan van het heteroseksuele verlangen, het sekseverschil en het generatieverschil aan toe. Van de werking van het mechanisme van uitsluiting lijkt zij zich echter minder bewust. Voor de psychoanalyse gelden biseksualiteit en homoseksualiteit als primaire libidineuze neigingen; heteroseksualiteit is in deze visie de bewerkelijke constructie die op de geleidelijke verdringing van haar voorlopers berust. Bijgevolg, aldus Butler, vormen biseksualiteit en homoseksualiteit het ‘constitutieve buiten’ waaraan de heteroseksualiteit haar geprivilegieerde status te danken heeft (1990:77-8).

Het maken van onderscheid tussen datgene wat aan cultuur voorafgaat en datgene wat er deel van uitmaakt schept, kortom, een kloof tussen normatieve en niet-normatieve seksualiteit. En hierbij blijft het niet. In feite schept het een kloof tussen heel de gevestigde orde en haar tegenvoeter, een ‘buiten’ waarover niet mag of kan worden gesproken maar dat desondanks nooit volledig kan worden verdrongen. Voor dit bipolaire concept vormt incest een existentiële bedreiging. In de talige, op verschil gebaseerde structuur van de symbolische orde, waarin het subject een door familierelaties bepaalde positie inneemt, creëert de incestueuze verbintenis een glibberige meerduidigheid.⁷ Zij saboteert de specificering van onder-

6 ‘Primordiale Wet’ is Lacans benaming van het incestverbod als de verwantschapsregulerende wet die het rijk van de natuur, overgeleverd aan de wet van het paren, ondergeschikt maakt aan het rijk van de cultuur: “La Loi primordiale est donc celle qui en réglant l’alliance superpose le règne de la culture au règne de la nature livré à la loi de l’accouplement” (1966:277).

7 Illustratief hiervoor is een schets van de familieverhoudingen in *De Ring* van Wagner, gepubliceerd in het Duitse toneeltijdschrift *Die Schaubühne* (1910) onder pseudoniem van Hugbald: “Siegfried ist der Sohn seines

linge betrekkingen, dat wil zeggen, zij saboteert het controlemechanisme dat aan binair opererende, eenduidige betekenisssystemen ten grondslag ligt.

Meer nog dan een verbod, luidt dan ook Butlers conclusie, is het incesttaboe een duurzame cultivering van een broodnodig schrikbeeld, het schrikbeeld van bandeloosheid en maatschappelijke desintegratie. Als dat schrikbeeld er niet was, is de achterliggende gedachte, zouden samenlevingsverbanden niet tot stand kunnen komen: "the incest taboo [...] does not simply prohibit incest but rather sustains and cultivates incest as a necessary specter of social dissolution, a specter without which social bonds cannot emerge" (2000:66-7).

In het kader van haar onderzoek naar de legitimiteit van het incesttaboe, ten slotte, stelde Butler ook het fenomeen van eeuwigdurende geldigheid ter discussie. Op talige gronden alleen al, meent zij, kan wetgeving nooit door de eeuwen heen in alle opzichten stabiel blijven. Mutatis mutandis geldt dit ook voor de wet die bepaalt wat binnen of buiten het symbolische valt. Aan de hand van het principe van performativiteit, in haar definitie "the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names" (1993:2), betoogt zij dat de symbolische orde of de orde van de taal allerminst een star en gesloten systeem is. Performativiteit, zegt zij onder verwijzing naar Derrida, is geen op zich zelf staande taaluiting; het is een herhaling van een regel of een stelsel van regels, een conventie waarvan de historische herkomst bewust of onbewust verzwegen wordt, een conventie, kortom, "identifiable in some way as a 'citation'".⁸ Bekende voorbeelden zijn een huwelijksluiting, een oorlogsverklaring, de opening van een vergadering, een arrestatie of een doop. Het gezag waarmee zo'n verschijnsel of toestand in leven wordt geroepen is in deze opvatting altijd een afgeleid, aan overlevering ontleend gezag, net zoals de mechanismen die dit gezag – de wet – produceren en tot uitdrukking brengen altijd bestaan uit herhaling en citaat (1993:12-16). Anders gezegd: een taalhandeling fungeert als uitoefening van een wet wanneer zij, als een echo van eerdere handelingen, de macht van het gezag vermeerderd door eerdere gezaghebbende praktijken te herhalen en te citeren (1997:51).

Voor de symbolische orde heeft dit repetitieve aspect van performativiteit belangrijke, politieke consequenties. Immers, de wet dient altijd, ook in het domein van de culturele verbeelding, op dezelfde manier en in dezelfde context (hetzelfde vertoog) te worden geciteerd, wil de status quo of stabiliteit van deze orde gewaarborgd blijven. Als de wet van het

Onkels und der Neffe seiner Mutter. Er ist sein eigener Vetter als Neffe und Sohn seiner Tante. Er ist der Neffe seiner Frau, folglich sein angeheirateter Onkel und sein angeheirateter Neffe. Er ist Neffe und Onkel in einer Person. Er ist der Schwiegersohn seines Großvaters Wotan, der Schwager seiner Tante, die zugleich seine Mutter ist. Siegmund ist der Schwiegervater seiner Schwester Brunhilde und der Schwager seines Sohnes, er ist der Mann seiner Schwester und der Schwiegervater der Frau, deren Vater der Schwiegervater seines Sohnes ist. Brunhilde ist die Schwiegertochter ihrer Geschwister, die Tochter ihres Schwiegergroßvaters und durch Siegfried die angeheiratete Nichte ihrer Schwester. Sie ist die Frau ihres Neffen und daher ihre eigene angeheiratete Nichte. Wotan ist der Vater der angeheirateten Tante seiner Tochter, also sein eigener Vater und der Großonkel seiner Tochter. Wotan ist gleichzeitig der Schwiegervater seines Sohnes und seiner Tochter. Wenn nun der Ehe zwischen Siegfried und Brunhilde ein Sohn entsprossen wäre, wäre er gleichzeitig der Enkel und Urenkel Wotans, also entweder sein eigener Vater oder sein eigener Sohn oder sein eigener Großcousin. Siegmund wäre dann der Onkel seines Enkels, Sieglinde die Großmutter ihres Neffen und Brunhilde die Großtante ihres Sohnes." Geciteerd in Otto Rank: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig/Wien (1912: 644).

⁸ Jacques Derrida: 'Signature, Event, Context', in: *Limited Inc.*, Gerald Graff, ed. Evanston: Northwestern University Press (1988:18), geciteerd in Judith Butler (1993:13).

verschil – de wet waarop taal, verwantschap en gender zijn gebaseerd – verankerd is in het incestverbod en als performativiteit een effectieve herhaling is van een regel of een stelsel van regels, dan vervullen incestverhalen met hun ex- of impliciete verwoording van het verbod een essentiële functie: zij produceren, reproduceren en naturaliseren de grondbeginselen van onze cultuur. Ieder op zijn eigen manier – en dat is precies het punt. Het is een illusie, zoals Derrida met behulp van het begrip *différance* heeft aangetoond, om te denken dat er zoiets als een vaste betekenis of identieke context bestaat. Woorden hebben per definitie slechts een voorlopige betekenis, zegt hij, en wat bepalend is voor deze voorlopige betekenis is het verschil (*différance*) met de andere woorden die in die ene, specifieke situatie, op die ene manier worden gebruikt. Woorden hebben dus geen betekenis in zichzelf. Omdat de context waarin zij gebruikt worden altijd weer anders is, is ook hun betekenis telkens weer anders.

Butler concludeert dan ook dat de performatieve taaluiting een subversieve potentie heeft. Zij meent, geruggensteund door Derrida, dat performatieve taaluitingen hun kracht en betekenis niet uitsluitend aan eerdere contexten of posities ontleen. Al dan niet opzettelijke contextuele wijzigingen of tekstuele vervormingen kunnen breuken veroorzaken met een eerdere context of een gestandaardiseerde toepassing – en zulke breuken zijn van doorslaggevende betekenis voor de politieke werking van de performatief: “breaks with prior context or, indeed, with ordinary usage, are crucial to the political operation of the performative. Language takes on a non-ordinary meaning in order precisely to contest what has become sedimented in and as the ordinary” (1997:145). In deze opvatting, die ik met Butler deel, bedient taal zich van vervreemding, juist om het zogenaamd gewone in twijfel te trekken.

Zeker is wel, dat de performatieve taaluiting in de symbolische (talige) orde een belangrijke positie bekleedt. Al naar gelang haar actieradius en formulering is zij in meerdere of mindere mate in staat de heersende norm te bekrachtigen, te bevragen of bij te stellen. Incestverhalen met hun ex- of impliciete verwoording van het verbod *zijn* performatieve taaluitingen. Zij vervullen een sturende rol omdat zij al naar gelang hun actieradius en formulering in meerdere of mindere mate in staat zijn de wet van het verschil te bekrachtigen, te bevragen of bij te stellen. Het zijn deze twee laatste activiteiten, de bevraging en bijstelling van een hiërarchie van waarden, die aan recente Nederlandse werken als *Ultramarijn* (2005), een roman van Henk van Woerden, en *Grimm* (2003), een speelfilm van Alex van Warmerdam, zo’n subversieve lading geven.

Ontheemding

I don’t believe in God, but I miss him.
Julian Barnes⁹

In *Gender Trouble* weerlegt Judith Butler de mogelijkheid om het heersende machtsvertoog van buitenaf te ontwrichten. Het symbolische, zegt zij, is nergens verankerd, er is dus geen werkelijk ‘buiten’. Als ontwrichting al mogelijk is, dan dient die van binnenuit te komen:

9 Julian Barnes: *Nothing To Be Frightened Of*. London: Jonathan Cape, 2008.

If subversion is possible, it will be a subversion from within the terms of the law, through the possibilities that emerge when the law turns against itself and spawns unexpected permutations of itself. The culturally constructed body will then be liberated, neither to its 'natural' past, nor to its original pleasures, but to an open future of cultural possibilities. (1990:93)

In dit scenario is een terugkeer naar zoiets als een natuurlijke staat of oorspronkelijke lust-beleving een onmogelijke propositie. Het subversieve is nog altijd een product van diezelfde wet die het op enig moment subversief heeft verklaard. De cirkel blijft dus gesloten; subversiviteit is een interne maar daarom niet minder ontregelende aangelegenheid. Zodra de wet zich tegen zichzelf keert, brengt zij “concrete” en voorheen “onmogelijk” geachte culturele varianten voort (1990:77).

Aan Van Woerdens *Ultramarijn*, een roman over migranten uit een herkenbare maar onder gefingeerde namen gepresenteerde mediterrane regio, moet een soortgelijke opvatting ten grondslag hebben gelegen.¹⁰ Ook in *Ultramarijn* keert de wet zich tegen zichzelf of, liever gezegd, tegen een van haar eigen termen. Mikpunt is de performatieve herhaling met haar identiteitsbepalende, stigmatiserende werking: “Het zijn altijd de namen die het hem *doen*”, klaagt een van de personages naar aanleiding van een volksgericht. “Zonder die woorden zouden ze het niet durven, zou het niet in ze zijn opgekomen” (97, mijn cursivering). Aan deze klacht lijkt de verteller consequenties te verbinden. Door af te zien van ingesloten en ideologisch geladen benamingen ziet hij ervan af om taal als wapen, als partijdig en stigmatiserend medium te gebruiken. Het gevolg van deze omkering is een even vervreemdende als bevrijdende onbestemdheid. Talige identificatie lijkt te zijn gereserveerd voor wat *in de regel* juist aan talige identificatie ontsnapt: datgene wat verschuift en zich daarom niet als het een óf het ander, maar als “iets daartussenin” (56) manifesteert. Onder deze noemer vallen niet alleen de herkomst, de sociale en seksuele identiteit en de familie-relatie van de opgevoerde personages, maar ook hun vele synesthetische, imaginaire en sublieme ervaringen.

Rode draad in *Ultramarijn* is datgene wat eigenlijk “niet verteld mag worden” (284): de incestueuze partnerkeuze van de drie hoofdpersonen. Özlem, geboren uit een heimelijke relatie tussen Joakim en Aysel, twee kinderen van één vader, ontmoet als jong meisje een luitspeler tot wie zij zich hevig voelt aangetrokken. Aanvankelijk is zij zich van geen bloedband bewust, met als gevolg dat zij een verhouding met haar eigen vader begint en achteraf, net als haar beide verwekkers, een geheim heeft mee te dragen.

Naar vorm en inhoud is *Ultramarijn* een verhaal dat volgens conventionele maatstaven eigenlijk niet verteld *kan* worden omdat het indruist tegen het hiërarchische dualisme van de traditionele metafysica. Letterlijk gaat het over migranten, metaforisch gaat het over de ontregelende én bevrijdende onbestemdheid van tussenposities waarin tegenpolen elkaar niet uit- maar insluiten. Aan de hand van datgene wat eigenlijk niet verteld *mag* worden geeft de verteller ons een idee van datgene wat eigenlijk niet verteld *kan* worden, de principiële onbepaaldheid van de tussenpositie. Inspiratie voor de vertolking van deze tegendraadse thematiek is een muzikaal principe van niet-westerse oorsprong, het weven en de kleurverschillen van de [Turkse] makám. Deze makám, geen toonladders in de gebruikelijke zin maar regels voor compositie, vormen het staketsel waaraan het lied of de fantasie

10 Henk van Woerden: *Ultramarijn*. Amsterdam: Podium, 2005. Citaten uit deze editie.

wordt opgehangen (84). In lijn hiermee creëert de verteller een universum waarin klassieke opposities – met inbegrip van het lust- en realiteitsprincipe – op niet-hiërarchische wijze met elkaar zijn verweven. Datgene wat volgens de psychoanalyse onherroepelijk ten prooi is aan verdringing, de sensatie van het Ene, fungeert in dit universum als “het diepst gelegen eigene” – als het geheim dat alle mensen met zich meedragen. Volgens het principe van mengen en weven definieert de verteller dit “onaanraakbare mysterie” als “[e]en verhaal dat niet verteld mag worden en binnen in je broeit [...] Een bron van kracht [...] De voor altijd onvoldragen vrucht waarvan niemand op de hoogte hoeft te zijn” (284).

Ontheemding is de ontregelende ervaring die aan de incestueuze binding in de plot van *Ultramarijn* ten grondslag ligt. Aysel zoekt compensatie voor “de leegte in huis. De leegte die boven de buurt hangt. Vaders afwezigheid” (43). In Joakims binnenwereld, de binnenwereld van de “man die thuis wil komen” (272), heeft Özlem “de plaats van zijn zus ingenomen” (263). En Özlem laat zich “tot leven” (246) wekken door Joakim, wiens muziek haar “recht in het hart raakte” (250), “alsof er geen afstand tussen hen bestond” (229).

Tegelijkertijd is ontheemding een ervaring die het particuliere overstijgt. Op het niveau van het subject is het de ervaring van een onontkoombare waarheid. In laatste instantie, zegt Heidegger in *Sein und Zeit* (1927), doelt het spreken over ontheemd-of-unheimlich zijn op “de existentiale ‘modus’ van het *niet-thuis-zijn*” (1998:244-5). Bij deze visie sluit Gianni Vattimo zich aan wanneer hij de door Nietzsche geproclameerde dood van God of het door Lyotard gesignaleerde einde van de grote verhalen de grondslag noemt voor de postmoderne ervaring van ontheemding. En ook deze ervaring heeft twee kanten. Ontheemding kan als bron van heimwee maar evenzogoed als verruiming van perspectief begrepen worden. Of beter nog, ontheemding kan worden begrepen als een slingerbeweging. Levend in een pluralistische wereld, geconfronteerd met “een algehele explosie en proliferatie van [...] wereldbeschouwingen” voelt het postmoderne subject, aldus Vattimo, zich heen en weer geslingerd tussen een nostalgisch verlangen naar het ene of eigene dat zowel geruststellend als bedreigend is en het bevrijdende besef van een onbepaalde, veelvoudige werkelijkheid (1992:21-25). Voor het Lacaniaanse subject geldt mutatis mutandis hetzelfde. Eenmaal toegetreden tot de symbolische orde en doordrongen van de (blokkerende en bevrijdende) notie van verschil zal het subject voor de rest van zijn leven door een structureel tekort en een hiermee gepaard gaand verlangen naar de (incestueuze) eenheidservaring van het imaginaire getekend blijven.

Ieder van ons, zo lijkt de verteller van *Ultramarijn* te suggereren, kent de ervaring van ontheemding. Ieder van ons is in wezen een migrant. Ieder van ons zoekt geborgenheid en wil thuiskomen. Helaas, een terugkeer naar zo iets als een natuurlijke staat of oorspronkelijke lustbeleving is definitief geblokkeerd – niet-thuis-zijn is onze existentiële zijnswijze. Tegelijkertijd kent ieder van ons het geruststellende effect van de imaginaire identificatie, het *zogenaamde* thuiskomen. Illustratief voor dit aloude, psychische placebo, waarmee een onderliggend niet-willen-weten zorgvuldig wordt toegedekt, is Joakims “antieke [...] manier van liefhebben en idealiseren” (263) en zijn geringe belangstelling voor wie Özlem “in werkelijkheid is” (263). Op narratief niveau betreft dit onderliggende niet-willen-weten het reële (incestueuze) van zijn relatie met Özlem. Op subjectniveau speelt een vergelijkbaar probleem. Daar gaat het om het reële van “de constitutieve verdeeldheid die het subject is” (Verhaeghe, 2001:185). Het is deze problematiek, de beweging tussen niet-willen-weten en

willen-weten, tussen verlangen en werkelijkheid, die *Ultramarijn* aan de hand van het incestverbod aan de orde stelt.

In de beste traditie van de psychoanalyse situeert de verteller de eerste overtreding – de incestueuze intimiteit tussen broer en zuster – in de imaginaire orde, dat wil zeggen, in een voortijd die aan het chronologische verhaal is voorafgegaan. Deze intimiteit, die zich in de onmiddellijkheid van de onvoltooid tegenwoordige tijd voltrekt, wordt in de vertelde tijd als diep weggestopte herinnering en als bron van heimwee ervaren. In concreto bestaat de verbinding tussen toen en nu uit een uit deze intimiteit geboren kind wier naam, Özlem, verlangen betekent. Spiegels accentueren het imaginaire karakter van de identificatie tussen Joakim en Aysel. “Het is als voor de spiegel”, fantaseert Aysel. En als voorwaarde bedenkt zij “dat ze elkaar in het donker mogen aftasten zolang ze vreemden blijven, spiegelvrienden” (42). Joakim doorziet zijn begoocheling pas echt als het allemaal voorgoed voorbij is. Na Aysels plotselinge vertrek, als hij binnenkomt in de vernielde spiegelzaal waar zij elkaar hebben liefgehad, ziet hij als in een flits voor zich hoe de spiegels met zijn allen tegelijk kapot springen en in duizenden glassplinters naar de plinten zakken: “Wat blijft is de nalgalm” (62).

Typerend voor de verstoring van de imaginaire orde is het optreden van de vader, personificatie van de wet van verschil maar tegelijkertijd ook van de samenleving die in deze wet is gegrondvest. Zonder een woord te zeggen slaat de man zijn zoon tegen de vlakte. Voor Joakim betekent deze klap een hardhandige confrontatie met de Ander. Hij voelt zich “onderuitgehaald door iemand die hij niet meer herkende” (44). In Aysels beleving is de Ander – degene die de imaginaire orde verstoort – een jonge Griek die haar het hof maakt: “voor haar geestesoog was plotseling die Griek verschenen. Dat had alles uit het lood geslagen” (44).

De tweede overtreding – de incestueuze relatie tussen vader en dochter, Joakim en Özlem – vindt in het heden of, in Lacaniaans jargon, in de symbolische orde plaats. Desondanks berust ook deze relatie op een samenspel van imaginaire identificaties. Joakim meent Aysel te hebben hervonden, voor Özlem lijkt het “alsof er geen afstand tussen hen bestond” (229). In zoverre onderscheidt hun verhouding zich niet van die van elk ander liefdespaar. Breekpunt is het moment waarop Özlems gelijkenis met Aysel een opdringerig reële factor wordt en Özlem begrijpt wat er aan de hand is. Opnieuw, net als bij de vrijage van Joakim en Aysel, is het de wet van verschil die tussenbeide komt. Als in een apocalyptisch visioen ziet Özlem het voor zich, haar eigen aandeel in het lot van de mensheid: “Iets in haar hersenschors heeft ingezien dat ze weg zal glijden. Dat ze al weggeleden is. Waar een hellend vlak bestaat, rulle massa’s die gemakkelijk gaan schuiven en brokkelen, zal de mensheid halsoverkop naar beneden duikelen” (257/8). Haar illusies zijn op slag ontmaskerd. De identificatie tussen haar en Joakim is niet denkbeeldig maar reëel en behelst, om met Dirk van Bastelaere te spreken, de “beangstigende teloorgang van de representatie” (2001:207). Nu Joakim, haar gesublimeerde evenbeeld, het eigene *is*, nu onverhoeds de afstand tussen verlangen en werkelijkheid is dichtgeslibd, is de lust tot (fysieke) vereniging haar totaal vergaan.

In het kader van mijn onderzoek rest nog de vraag of het erg is dat broer en zuster het incestverbod overtreden. Joakim en Aysel zijn de kinderschoenen amper ontgroeid; zij experimenteren met seks terwijl of omdat zij met een fundamenteel gebrek aan geborgenheid hebben te kampen. Zo bezien is hun neutraal gepresenteerde, erotische spiegelgedrag bio-

logisch en psychologisch verklaarbaar (Bank & Kahn, 1982:166). Toch blijkt dit gedrag maatschappelijk en individueel op weerstand te stuiten. Niet alleen slaat de vader zijn zoon tegen de grond, ook persoonlijk distantiëren zij zich. Voor Aysel “werd de betovering ineens verbroken” (44), voor Joakim springen de spiegels kapot.

Je zou ook een andere lezing kunnen verdedigen. Morele kwalificaties zijn dan niet van toepassing. In deze lezing fungeren het ‘nee’ van de vader en de levenslange ontheemding van Joakim en Aysel als metafoor voor de constitutieve, nooit meer ophefbare verdeling van het subject en de verwekking van een verlangen (Özlem) dat per definitie onvervulbaar is.

De erotische relatie tussen vader en dochter, Joakim en Özlem, is een literaire variant op het eerder gesignaleerde verschijnsel van genetische seksuele aantrekkingskracht. Op narratief niveau zijn vader en dochter speelbal van het lot; buiten hun weten raken zij in een incestueuze relatie verwickeld. Op metaforisch niveau laat hun relatie zich lezen als verbeelding van het spanningsveld tussen verlangen en werkelijkheid. Met deze interpretatie haak ik aan bij de visie van Lacan, die het verlangen typeert als een hol en in laatste instantie niet tegen de werkelijkheid opgewassen ideaal. De onbepaaldheid en onrepresenteerbaarheid van de hierdoor veroorzaakte spanning zouden alleen benaderbaar zijn via de esthetica van het sublieme (De Kesel, 2001:202-3). En dat is precies wat de verteller doet. Met zijn sublieme vertolkingen van de pendel tussen verlangen en werkelijkheid slaagt hij erin om elke vorm van hiërarchisch dualisme te mijden en het onbepaalde te benaderen.

Voor deze verteller, zoveel mag duidelijk zijn, is een dualistische structurering van de werkelijkheid geen optie. De traditionele, hiërarchische, op het incestverbod gebaseerde ordening is in zijn visie allermist de enig denkbare ordening. Het alternatief dat hij ons voorhoudt is een mens- en wereldbeeld dat niet uit hiërarchische opposities maar uit onbepaalde tussenstadia of, anders gezegd, uit spanningsvelden is opgetrokken. Net als de klank van de makâm heeft deze zowel beangstigende als bevrijdende alternatieve orde “met hoger en lager of boven en onder [...] niks te maken. Je klimt niet langs een ladder omhoog, je daalt niet af, je weeft en je mengt” (79).

Ik wil naar huis

Grimm, de vijfde speelfilm van Alex van Warmerdam (2003), heeft zich in meerdere genres ingeschreven en creëert vervreemdende perspectieven op vertrouwde conventies. Constante is de verhouding tussen een broer en een zus. Hoewel de beide protagonisten, Jacob en Marie, in de start een Hans-en-Grietjeachtig sprookjesduo vormen, ogen zij onkinderlijk en eigentijds. Anders dan in sprookjes zijn hun belevenissen vaak onverbloemd seksueel. Automatisch draait deze film dus ook om het incestverbod dat in de heersende cultuur de verhouding tussen broer en zus aan banden legt.

In het contemporaine debat geldt het incestverbod, zoals we zagen, als een maatschappelijk goed. Het voorkomt genetische problemen en garandeert, door middel van het huwelijk, de meest fundamentele uitruil die gemeenschappen kennen. Maar aan dit aspect heeft Van

Warmerdam geen boodschap. Incest is zijns inziens een maatschappelijk woord en hij “wil niet dat het maatschappelijk wordt”.¹¹

In de visie van de hedendaagse psychoanalyse staat het incestverbod voor de installatie – in de oedipale fase – van het symbolisch geïnstalleerde verschil tussen ik en jij, tussen man en vrouw en tussen ouder en kind, alsmede voor beëindiging van de fase van imaginaire gelijkheid (Verhaeghe, 2005). Zo bezien markeert het incestverbod de spanning tussen gelijkheid en verschil. Voor dit aspect lijkt Van Warmerdam wel gevoelig. Zijn deels in onze contreien, deels in Spanje spelende film problematiseert begrippenparen als conventie en vervreemding, beeld en werkelijkheid en wij en zij. Met andere woorden, deze film die op narratief niveau om de verhouding tussen broer en zus draait, draait op metaforisch niveau om de verhouding tussen gelijkheid en verschil – dat complexe spanningsveld dat ons hele betekenisstelsel en vanzelfsprekend dus ook onze (persoonlijke en sociale) identiteit domineert.

Ik recapituleer nog even. De verwerving van identiteit (of betekenis) is een proces dat zich voltrekt via de mechanismen van identificatie en separatie (of vervreemding). Uit angst om in de steek te worden gelaten willen jonge kinderen eerst en vooral identiek zijn aan wat Lacan de Ander of het verlangen van de Ander noemt. Pas nadien, nadat het identieke voldoende is ingeklonken, ontstaat er ruimte voor verschil en wordt het tijd voor de overstap van een duale naar een triangulaire verhouding waarlangs het verschil kan worden geïnstalleerd.

De hamvraag is: wie of wat verricht deze installatie? Voor Freud is dit de vader, wiens gezag gegrond is in de mythe van de oervader en in laatste instantie God-de-Vader. In deze visie geldt het geïnstalleerde verschil als een van buitenaf bepaalde constante. Voor Lacan is het de vader als vertegenwoordiger van een symbolische wet waaraan hij ook zelf is onderworpen. In deze visie die “zonder twijfel [is] geïnspireerd door het veranderend vertoog van zijn tijd” geldt het geïnstalleerde verschil dus *nooit* als onveranderlijke grootheid, maar uitsluitend als conventie of regelgeving. Constante is alleen het gegeven van symbolisch gedefinieerde verschillen (Verhaeghe, 2005).

Van Warmerdams protagonisten, broer en zus, vervullen een tegelijk complexe en simpele rol. Zij zijn overgedetermineerd, dat wil zeggen, ze vertegenwoordigen meerdere betekenisaspecten en laten zich allerm minst eenduidig identificeren. Zij lijken op sprookjesfiguren, roadmovie-sterren, horror victims en westernhelden – en tegelijk ook weer niet. In al hun hoedanigheden, niet op de laatste plaats die van broer en zus, bewegen zij zich tussen gelijkheid en verschil of tussen identificatie en separatie. Zo bezien is identiteit de inzet, maar inzet van wat – van een spel of van een verkenning? Zelf refereert Van Warmerdam aan het poppenkastspel en vergelijkt hij zijn personages met Jan Klaassen en Katrijn.¹² Zijn vergelijking is veelzeggend, immers, poppenkastpoppen vervullen een archetypische functie. Zij spelen personages waarin iedereen zich kan herkennen. Tegelijkertijd kan iedereen zich ervan distantiëren. En omdat zij wezenlijke ervaringen tot komische abstracties maken, kan ook iedereen om ze lachen.

¹¹ Marja Pruis, *De Groene Amsterdammer*, 26 mei 2001.

¹² Idem. Zie ook: Jann Ruyters, *Trouw*, 5 december 2003.

In eerste instantie en nog in de ban van de imaginaire orde, stuiten Jacob en Marie op een aantal stereotiepe hindernissen. Vaders en moeders, al dan niet in vermomming, vormen reële bedreigingen. Tijd dus, om afstand te nemen. De installatie van het verschil, in hun specifieke geval, is het werk van een dikke, halfnaakte man die op de deur klopt, wanneer zij in een pension in bad zitten en zich als het ware in elkaar verliezen. “Er uit! Het reglement zegt tien minuten!”, roept hij ongeduldig. Het is een optreden dat de conventionele status van het te installeren verschil, het incestverbod, op komische wijze naar voren brengt. Een reglement, meer is het niet, maar ook niet minder. Gelet op Butlers eerdergenoemde theorie over de subversieve potentie van performatieve taaluitingen, interpreteer ik deze installatie – een door eigenbelang gemotiveerde vermaning van een tamelijk belachelijke medepension gast – als bewuste ondermijning van het voorheen nog zo vanzelfsprekend geachte absolutisme van het verbod. Evenzogoed hebben Jacob en Marie tegen het einde van de film geen externe waarschuwing meer nodig; zij respecteren de seksuele regelgeving alsof ze haar zelf hebben ingevoerd (en er zelf belang bij hebben).

Verskil is een begrip dat zich op twee manieren laat duiden: als van God gegeven *of* als conventie – van buitenaf opgelegd, dus gebaseerd op een onaantastbare hiërarchie *of* intern bepaald, dus gebaseerd op interactie en beweeglijkheid. Verskil, kortom, laat zich duiden in de trant van de westerse metafysica *of* in de trant van het differentiedenken waarvoor Nietzsche de grondslag heeft gelegd en dat in de loop van de twintigste eeuw ook door filosofen als Emmanuel Levinas, Jean-François Lyotard, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Luce Irigaray en Julia Kristeva is omhelsd. Als verklaarde tegenstander van de metafysische traditie betwist dit denken het primaat van het subject en van de representatie en interpreteert het taal als een intersubjectief netwerk van betekenissen dat niet van individuele sprekers of schrijvers afhankelijk is. Maar bovenal neemt het stelling tegen het diep in onze cultuur ingeklonken, hiërarchische dualisme en tegen de hieruit voortvloeiende angst voor alles wat onbepaald en meerduidig is. Om de nog immer invloedrijke universalistische, totalitaire tendens van de metafysische traditie te doorbreken spant het differentiedenken zich in om het lokale, het meerduidige, het afwezige, het onbeheersbare en het onbesliste zoveel mogelijk onder de aandacht te brengen.¹³ Gemakkelijk is deze opgave allerminst. In het “veranderend vertoog” van onze tijd mag de strijd tussen beide richtingen pro forma wellicht gestreden lijken, in de praktijk blijkt het nog altijd een hele toer om oude religieuze denkwijzen uit te bannen, polarisering te vermijden en zich van elke vorm van reductie tot het Ene, de Waarheid of de Ander te onthouden (de Graeve, 2009:74).

In zijn film heeft Van Warmerdam dit slepende conflict met behulp van een metaforische montage in een ruimtelijke context geplaatst. Telkens opnieuw zien we twee partijen die een claim leggen op een en dezelfde, duidelijk afgebakende ruimte. Plaats van handeling, tegen een achtergrond van verlaten straten en lege landschappen, is telkens opnieuw een huiselijke omgeving. En telkens opnieuw is dit een spanningsveld tussen hiërarchische en niet-hiërarchische verbondenheid of, anders gezegd, tussen repressie en interactie. Telkens wanneer hiërarchie de overhand krijgt, blijkt huiselijkheid in repressie of erger nog, in horror te verkeren. Pas wanneer er geen huiselijkheid meer te bekennen valt, in een kaal en onherbergzaam landschap waarin het spanningsveld tot een micromagneet, broer en zus, is te

13 Zie ook: *Woordenboek Filosofie*, 1992.

ruggebracht, ontstaat er ruimte voor de interactie of onbeslisbaarheid van de niet-hiërarchische relatie die Gilles Deleuze als de “paradox van het loutere worden” betitelt.¹⁴

Worden, *devenir*, staat in het Deleuziaanse gedachtegoed voor het ontstaan van tussenposities als gevolg van koppelingen of wederzijdse uitwisselingen. Worden is het beweeglijke, immanente proces waarin het zijn zich uitdrukt. “De ene term wordt niet de andere,” verduidelijkt Deleuze, “maar elk ontmoet de ander, een worden dat niet gemeenschappelijk is aan beide, aangezien ze niets met elkaar te maken hebben, maar dat tussen de twee in is, dat zijn eigen richting heeft” (1991:24). Of, in de woorden van De Kesel: “Het behoort tot het wezen van het worden om te gaan, om trekkracht uit te oefenen in beide richtingen tegelijk [...] de paradox en dus de ware zin, ligt in de affirmatie van de twee zinrichtingen tegelijk” (2009:135). In deze opvatting geldt de paradox – trekkracht in beide richtingen tegelijk – als bevestiging van datgene wat door de traditionele opvatting van zin als ‘betekenis’ verdrongen is geraakt: het feit dat identiteiten relationeel en dus grenzeloos en oneindig zijn.

Op dit principe, de affirmatieve werking van de paradox, lijkt Van Warmerdams benadering gebaseerd te zijn. In een interview met Marja Pruis, voorafgaand aan de voltooiing van deze paradoxale, tegelijk kinderlijke en volwassen, simpele en complexe, voorspelbare en verrassende, lachwekkende en naargeestige film, omschrijft hij zijn aanpak als een vorm van escapisme die mijns inziens een sterke behoefte aan principiële onbepaaldheid verraadt: “Eigenlijk probeer ik overal aan te ontsnappen. Ik wil dat het zo vrij mogelijk blijft darterlen”.¹⁵

Uit hetzelfde interview stamt Van Warmerdams uitspraak dat de film zo moet worden, dat het woord *incest* niet eens bij de toeschouwer opkomt. De facto vindt er inderdaad in deze film geen incest plaats, wat het nogal voorbarig maakt om te vragen of het erg is als broer en zuster elkaar fysiek beminnen. Allesoverheersend – ook of vooral als het gaat om de fysieke relatie tussen Jacob en Marie – is de spanning van het dubbelzinnige. Verlangen en verbod gaan hand in hand, met als gevolg dat er een slingerbeweging ontstaat. In deze dynamische, paradoxale context kan de hiërarchische, in het incestverbod verankerde ordening natuurlijk nooit de enig denkbare ordening zijn. Sterker nog, in een context als deze maakt de metafysische traditie van dominantie en repressie geen schijn van kans. Als verkondiger van het incestverbod, de separatieregel bij uitstek, vormt *Grimm* een autonome schakel in een lange keten van interpretatie. Van deze positie maakt de film listig gebruik om de traditionele wet van het verschil te ondermijnen én bij te stellen of, anders gezegd, om het bestaan van vaste identiteiten en tegenstellingen te betwisten en transitie als alternatief te presenteren.

Conclusie

Verbeeldingen van erotische relaties tussen broer en zus gaan altijd over het incestverbod. Zij gaan dus altijd over die ene wetmatigheid waarop de symbolische orde is gegrondvest,

¹⁴ *Logique du sens*, Paris: Editions de Minuit (1969:10). Geciteerd in Marc de Kesel: ‘Logique du sens’, in: *Deleuze Compendium* (2009:135).

¹⁵ Marja Pruis, *De Groene Amsterdammer*, 26 mei 2001.

de noodzaak van separatie. Maar ook al gaan zij altijd over de wet van het verschil, hun in-steek is variabel. Verschil, immers, kan als absolutisme of als afspraak begrepen worden, als van buitenaf bepaalde constante of als conventie of regelgeving. Minder dan een eeuw geleden was het nog gebruikelijk, in de culturele verbeelding, dat incestueuze relaties tussen broer en zuster een tragisch einde vonden. Handhaving van het incestverbod of, anders gezegd, van de bestaande orde, werd als het werk van een hogere macht gepresenteerd. In de loop van de twintigste eeuw, waarin begrippen als transcendentie, eeuwigheid en hiërarchisch dualisme hun vanzelfsprekendheid verloren, veranderde dit patroon. De overtreding werd tot aardse proporties teruggebracht; de bestaande orde verloor haar bovennatuurlijke bevestiging en daarmee ook haar alleenrecht, met als gevolg dat er ruimte kwam voor experimenten en alternatieven.

In grote lijnen is dit de historische omslag, in de dubbele betekenis van het woord, die ik met de voorliggende studie in kaart heb gebracht. Hoewel ik getracht heb een historische ontwikkeling te schetsen, ben ik niet strikt historisch te werk gegaan. Dat had ook onmogelijk gekund – wat ik heb beschreven is een complex en allerminst rechtlijnig veranderingsproces dat nog altijd in volle gang is. Eeuwen zullen voorbijgaan, om met Nietzsche te spreken, voordat de mensheid van Gods schaduw is verlost. Neem de moeizame herziening van het begrip ‘verschil’. In de metafysische traditie is verschil verankerd in de absolute tegenstelling tussen een aardse en een bovennatuurlijke wereld. In een immanente wereld, een wereld zonder God, is verschil een intern bepaalde, relationele beweeglijkheid. Geprogrammeerd als wij zijn, kost het ons moeite de overstap te maken. Dat beseftte ook Nietzsche, toen hij in zijn Tautenburgse aantekeningen voor Lou von Salomé (1882) het creëren van tegenstellingen als een gewoonte beschreef, “[p]recies zoals we dood en levend, logisch en onlogisch enz. *gescheiden* hebben. De taak is: onze *tegenstellingen* afleren” (2006:14).

In het domein van de verbeelding heeft de uitvoering van deze ‘taak’ tot verschillende alternatieven geleid, variërend van totale vereniging tot meerduidigheid en ambiguïteit. Voor het alternatief van vereniging baseer ik mij op Raymond Furness die het androgyne ideaal c.q. de erotische liefde tussen broer en zuster in het werk van Musil, Trakl en Rilke als een uiting zag van wat hij een twintigste-eeuwse “reluctance to differentiate” noemde (1965:63). Nog maar kort geleden, overigens, koos Remco Campert een soortgelijke route. In mijn interpretatie van *Het satijnen hart* heb ik laten zien hoe de mysterieuze en van metaforische resonantie vervulde omhelzing tussen Van Otterlo en zijn zusje (ook) van een diepe, in het surrealisme verankerde afkeer van de scheiding tussen ratio en verbeelding getuigt.

Een aanzienlijk reëler alternatief voor het creëren van tegenstellingen is de inzet van meerduidigheid en ambiguïteit. In mijn onderzoekscorpus, te beginnen bij het werk van Debrot en eindigend met het werk van Van Warmerdam, dat wil zeggen, te beginnen in de jaren dertig van de vorige eeuw en eindigend in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw, is meerduidigheid een constante gebleken. In het geval van *Mijn zuster de negerin*, waarin de installatie van het incestverbod als vanouds op een onwrikbaar systeem van uitsluiting berust, maar ook in het geval van *Het satijnen hart* met zijn schatplichtigheid aan de notie van het Ene, interpreteer ik de inzet van dit antidualistische principe als een voorzichtige stap in de richting van Nietzsches bovenvermelde taakstelling. In het geval van *Ultramarijn* en *Grimm* bespeur ik aanzienlijk minder terughoudendheid. In deze werken,

waarin vormen van differentiedenken de boventoon voeren, heeft meerduidigheid een autonome functie gekregen. Zij schept een voedingsbodem voor alternatieve denkpatronen, respectievelijk een alternatieve orde. Niets in deze orde is vast, niets is voor eeuwig, niets is herleidbaar tot een essentiële eenheid.

Maar er is meer. Verbeeldingen van erotiek tussen broer en zuster gaan niet alleen over de noodzaak van separatie, zij gaan ook over het verlangen naar vereniging, over die hardnekkige hang naar het Ene die traditioneel een welhaast mythische bijklank heeft. Onder verwijzing naar Aristophanes, Freud en Musil typeert de Duitse cultuurhistoricus Christina von Braun de erotische relatie tussen broer en zuster – die zij “Geschwisterliebe” noemt – als de mythe van het per definitie onvervulde verlangen (1989:148). Net zo min als Romeo en Julia, zegt zij, kunnen broer en zuster elkaar bereiken (1989:86). Per saldo komt het erop neer dat de paradoxale relatie tussen broer en zuster in de verbeelding een dubbelfunctie vervult. Behalve voor de (cultureel bepaalde) dynamiek van tegenstellingen staat zij ook model voor de psychische dynamiek van het subject dat, eenmaal toegetreden tot de symbolische orde, voor de rest van zijn leven door een structureel tekort en een hiermee gepaard gaand verlangen naar de eenheidservaring van het imaginaire getekend zal blijven.

In alle vier de werken van mijn onderzoekscorpus speelt de hang naar het Ene een vitale rol door, al naar gelang de ideologische context, aan een bovennatuurlijke of juist aan een aardse oplossing te refereren. In de gesublimeerde apotheose van *Mijn zuster de negerin* weerspiegelt zich de hooggestemde verwachting van de metafysische traditie. In het heimzinnige *point suprême* uit *Het satijnen hart* voltrekt zich een surrealistische vereniging van verbeelding en ratio. In tegenstelling hiermee getuigen *Ultramarijn* en *Grimm* van een onstuitbaar heimwee naar een oorsprong of een vooronderstelde volledigheid die zonder mankeren in een immanente, relationele wereld is gepositioneerd. Beiden beperken zij zich tot een provisorische of aardse remedie. *Ultramarijn* bedient zich van de esthetica van het sublieme om het onvervulbare verlangen te benaderen. *Grimm* zoekt zijn toevlucht tot het sprookje met zijn happy end, de goede afloop van de queeste en de feestelijk gevierde thuiskomst. Tegen beter weten in zegt Marie: “Ik wil naar huis”. En tegen beter weten in gaat Jacob mee. De aardse reis, een nooit eindigende beweging tussen niet-willen-weten en willen-weten, tussen verlangen en werkelijkheid, blijkt een altijdddurende tussenpositie te zijn. En hiermee is wat mij betreft wel alles gezegd. Romeo en Julia, broer en zus, verschil en gelijkenis: ‘zij kunnen elkaar niet krijgen’. Hun en dus onze lotsbestemming is het, vanuit het perspectief van een immanente wereld, om permanent onderweg te zijn – vervuld van verlangen, maar zonder de mogelijkheid ooit ‘thuis’ te komen.

Samenvatting

Er bestaat een oude literaire traditie die wil dat incestueuze relaties tussen broer en zuster eindigen met de dood. Halverwege de twintigste eeuw verandert dit patroon. Erotiek tussen broer en zus, spelend in het domein van de verbeelding, is niet meer per se rampzalig. De betrokkenen zijn niet meer vanzelfsprekend verdoemd en de traditionele, op het incestverbod gebaseerde orde is niet meer automatisch van alle tijden. Nabokovs *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969), bijvoorbeeld, vertelt het verhaal van een incestueuze broer en zuster die een lang en gelukkig leven leiden en samen oud worden. Anders gezegd, in de tweede helft van de vorige eeuw en in het domein van de verbeelding heeft het verbod op incest tussen broer en zus een opvallende transformatie ondergaan. De transcendente dimensie en het bijbehorende vermogen tot fixatie van talige, culturele en maatschappelijke structuren zijn, naar het schijnt, op losse schroeven komen te staan. Deze ontwikkeling is het onderwerp van mijn studie. Begonnen met een fascinatie voor de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster, ben ik verwickeld geraakt in een zoektocht naar het hoe en waarom van een historische en fundamentele omslag.

Verbeeldingen van erotiek tussen broer en zuster verwijzen altijd naar het verbod op incest. Zij verwijzen dus altijd ook naar de symbolische orde, het talige netwerk van sociale regels, rituelen en samenlevingsverbanden dat doorgaans als cultuur te boek staat. Meer in het bijzonder verwijzen zij naar de archetypische paradox van vereniging én scheiding of gelijkenis én verschil, de twee betekenisproducerende principes waarop cultuur is gebaseerd. Zo bezien is een onderzoek naar de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster een onderzoek naar de verstrengeling van incestverbod, verbeelding en culturele betekenisproductie. Om deze verstrengeling op verandering te betrappen, heb ik gekozen voor een interdisciplinair georiënteerde, culturele analyse van een aantal paradigmatische teksten, dat wil zeggen, van teksten die naar mijn mening representatief zijn voor de recente en minder recente verbeelding van heersende denkpatronen.

Uit het brede aanbod van incestgerelateerde werken heb ik ten behoeve van mijn onderzoek een selectie gemaakt van drie boeken en een film. In vier afzonderlijke, interpretatieve hoofdstukken relateer ik deze teksten en de hierin vervatte proposities aan de proposities van het twintigste- en eenentwintigste-eeuwse westerse denken, de ideologische context waarin zij zijn ingebed en die zij ook zelf helpen uitdragen. Omdat uiteindelijk alle verbeelding perspectivistisch, particulier en plaatselijk is en ik mij niet wil verliezen in bijkomende onderzoeken naar interculturele verschillen en hun effecten, beperk ik mij tot een specifieke, want uitsluitend Nederlandstalige inbreng. Ook binnen de Nederlandse situatie doen zich meerdere interculturele verschillen voor. Bijgevolg kan deze situatie model staan

voor wat kunsttheoreticus Kirk Pillow heeft gemunt als “een hooguit plaatselijke algemeenheid” (2000:316).

Bij de keuze van mijn corpus hebben drie factoren de doorslag gegeven: 1) de incestgerelateerde problematisering van de relatie tussen broer en zuster, 2) de maatschappelijke en culturele relevantie van deze problematisering die in parallelle problematiseringen van parallelle paradoxale relaties tot uiting komt, en 3) een tweeledige datering – enerzijds net vóór, en anderzijds ruim na het midden van de twintigste eeuw, dat wil zeggen, voor en na de door mij getraceerde omslag.

Het vroegste werk dat ik opvoer is *Mijn zuster de negerin* van Cola Debrot, geschreven in 1934. Tekenend voor de maatschappelijke relevantie van de hierin geproblematiseerde verhouding tussen broer en zuster is de koppeling van incest en rassenvermenging.

Uit het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw dateren *Het satijnen hart* van Remco Campert (2006), *Ultramarijn* van Henk van Woerden (2005) en *Grimm*, een film van Alex van Warmerdam (2003). Tekenend voor de relevantie van de hierin geproblematiseerde broer/zusterrelaties zijn de parallelle problematiseringen van begrippenparen als kunst en leven, eigen en vreemd, beeld en werkelijkheid of ‘wij’ en ‘zij’.

Incestgerelateerde teksten verwijzen altijd naar het incestverbod; zij verwijzen dus altijd naar een wet. Op grond hiervan of, anders gezegd, in hun hoedanigheid van verkondiger of vertegenwoordiger van een wet, bezitten zij een handelend of performatief vermogen. Dit betekent, in de visie van Judith Butler (1997), dat zij wetten kunnen bevestigen, ondermijnen of bijstellen. Om kort te gaan, mijn onderzoekscorpus heeft een performatieve werking. Ik breng deze werking in kaart aan de hand van drie basale vragen:

- 1) Is erotiek tussen broer en zuster, schending van de orde, eigenlijk wel zo erg?
- 2) Is de traditionele, in het incestverbod verankerde ordening ook automatisch de enig denkbare ordening?
- 3) Als traditionele, in het incestverbod verankerde en op een transcendente dimensie gebaseerde structuren hun draagvlak verliezen, welk alternatief dient zich dan aan?

Voorafgaand aan het interpretatieve deel van mijn studie, stel ik het omstreden en meerduidige fenomeen van het incestueuze verlangen ter discussie. Bestaat er wel zoiets als een incestueus verlangen? En wat verstaan we hier dan onder? Begrijpen we het als lust of als fantasma of als een combinatie van beiden?

Over deze vragen gaat hoofdstuk een. Al sinds mensenheugenis vormt de relatie tussen broer en zuster de representatie van een paradox. Zij staat voor een enerzijds bevrijdende maar anderzijds betreurde splitsing van iets wat oorspronkelijk verenigd was. In de mythologie voert nostalgie de boventoon. Mythische, incestgerelateerde voorstellingen van primordiale tweeslachtigheid, androgyne oereenheid, hermafroditisme en de bolronde, door Zeus in tweeën gesplitste mens vormen de weerspiegeling van een oud fantasma over herstel van een verloren eenheid.

In de twintigste eeuw werd dit fantasma een studieobject. Freud stelde zich op het standpunt dat de herkomst van fantasmen was gelegen in “de overerving van herinneringssporen van wat door voorouders is beleefd” (2006, 10:408). Omdat hij in de psychische ontwikkeling van het individu een beknopte herhaling zag van de ontwikkeling van de mensheid, liet hij (ook) dit fantasma, de mythische hang naar het Ene, een individualisering ondergaan.

De menselijke psyche, zo luidde zijn theorie, zou in de aanvang een ongedeelde, door het lustprincipe geregeerde eenheid vormen. Door tussenkomst van het realiteitsprincipe zou deze eenheid onherroepelijk verloren gaan. Ter compensatie zou dan de fantasie ontstaan die zich vervolgens, als schatbewaarster van het verdrongene, blijvend zou inspannen om het idee van het Ene te koesteren en te projecteren. Onmiskenbaar was Freud een kind van zijn tijd. Met zijn geloof in de noodzakelijke repressie van het verlangen, inherent aan een dualistisch en hiërarchisch gestructureerde werkelijkheid, was hij een toonaangevende representant van de metafysische traditie die tot diep in de twintigste eeuw ons wereldbeeld heeft bepaald.

Een van de stokpaardjes van deze metafysische traditie is het filosofische onderscheid tussen natuur en cultuur. Geheel in lijn met dit onderscheid stelden Freud en halverwege de eeuw ook Lévi-Strauss de onderdrukking van het incestueuze verlangen (de menselijke natuur) gelijk aan de geboorte van de beschaving (de menselijke cultuur). Toch waren hun uitgangspunten verschillend. Terwijl Freud het incestueuze verlangen, als onderdeel van de psychische ontwikkeling, aan het verbod vooraf liet gaan, meende Lévi-Strauss dat het verbod van alle tijden was. Kort gezegd beschouwde Freud het verlangen als lust terwijl Lévi-Strauss het voor een fantasma hield. Lijnrecht hiermee in tegenspraak is het contemporaine standpunt van onderzoekers uit het veld van de evolutionaire biologie. Zij gaan ervan uit dat er tussen natuur en cultuur een wisselwerking bestaat. Zich baserend op het inmiddels proefondervindelijk onderbouwde Westermarck-effect stellen zij dat er onder normale omstandigheden geen incest plaatsvindt, omdat de meeste mensen geen zin hebben in seks met verwanten of naasten met wie ze zijn opgegroeid. Incest zou geen verlangen maar fysieke aversie wekken, en deze ingesleten, fysieke aversie zou gaandeweg tot gemeenschappelijke moraal zijn verheven.

Dit neemt niet weg dat het incestueuze verlangen zich in voorkomende gevallen weldege-lijk als een combinatie van lust en fantasma laat begrijpen. Lust en fantasma spelen een rol in situaties die ik, afgaand op de bevindingen van de evolutionaire biologie, als bedrijfsongevallen zou willen typeren, situaties waarin een doorgaans krachtige aversie met uitvalsverschijnselen lijkt te kampen. Relevante voorbeelden, waarbij het niet alleen om lust maar ook om (fantasmatische) spiegeleffecten gaat, betreffen puberaal experimenteelgedrag of gevallen van genetische seksuele aantrekkingskracht tussen familieleden die elkaar in lang niet hebben gezien. Ingeschreven in het domein van de verbeelding, echter, hebben zulke situaties de neiging het niveau van toeval te overstijgen en zich in een lange traditie van incestgerelateerde betekenisproductie te voegen.

Op hoofdlijnen, en dat is het punt dat ik wil maken, typeren de incestgerelateerde theorieën van enerzijds Freud en Lévi-Strauss (gebaseerd op uitsluiting van natuur door cultuur) en anderzijds de evolutionaire biologie (gebaseerd op interactie tussen natuur en cultuur) het culturele klimaat waarin de incestgerelateerde werken van mijn keuze tussen 1930 en 2006 tot stand zijn gekomen. In de hoofdstukken twee, drie, vier en vijf, waarin telkens een van deze werken centraal staat, manifesteert zich deze verschuiving van uitsluiting naar interactie in een verschuivende samenhang tussen incestverbod, verbeelding en culturele betekenisproductie.

Onder de titel ‘Een paradigmawisseling: van repressie naar interactie’ presenteer ik in hoofdstuk zes, waarin ik mijn onderzoekscorpus opnieuw onder de loep neem, een historische evaluatie van een fundamenteel veranderingsproces. Al naar gelang mijn bevindingen

uit eerdere hoofdstukken, trek ik parallellen met het gedachtegoed van de traditionele metafysica, van het surrealisme of van het differentietdenken. Een formele temporele begrenzing is in dit kader vanzelfsprekend geen optie.

Begin jaren dertig schreef Cola Debrot *Mijn zuster de negerin*. Deze novelle, gesitueerd in een laatkoloniale, Antilliaanse gemeenschap en gefocust op een biologische en/of metaforische, maar in de eerste plaats interracial relatie tussen broer en zuster, gaat over onverenigbaarheid in saamhorigheid of, anders gezegd, over de dynamiek van elkaar uitsluitende of insluitende tegenstellingen. Incest is indicatief, in deze gemeenschap, voor een klimaat van zedeloosheid en structurele verwarring. Verrassend genoeg is het de oude, zwarte rentmeester die erin slaagt het koloniale, grensoverschrijdende verlangen bloot te leggen en zijn blanke meester een halt toe te roepen. Door vaderlijk tussenbeide te komen op een cruciaal moment, juist wanneer de hoofdpersoon op het punt staat zijn (biologische) zuster te bezitten, weet hij het incestverbod – als maatschappelijk ordeningsprincipe én repressie van verlangen – te installeren op het lokale niveau van interracial seksuele relaties. In dit scenario weerspiegelt zich een manier van denken die in de eerste helft van de twintigste eeuw en met name in de psychoanalyse nog op grote schaal gemeengoed was. De installatie van het incestverbod, zo heette het, berustte op een onwrikbaar systeem van uitsluiting. In lijn hiermee gold de onderdrukking van het verlangen als sleutel tot cultuur. De performatieve werking van deze novelle ligt dan ook voornamelijk in het conventionele vlak. Zij manifesteert zich, geheel in de geest van de dualistische metafysische traditie, in de verkondiging van een repressieve wetmatigheid.

Toch stond de metafysische traditie in de jaren dertig van de vorige eeuw al danig onder druk. Nietzsches proclamatie van de dood van God en zijn oproep om Gods schaduw te overwinnen waren niet zonder gevolgen gebleven. Een vroegtwintigste-eeuwse poging om aan deze oproep gehoor te geven is bijvoorbeeld het verzet van het surrealisme tegen de onderdrukking van de verbeelding. In de geest van dit verzet publiceerde Remco Campert in 2006 *Het satijnen hart*, een roman waarin droom en werkelijkheid geregeld dooreen lopen. Hoofdpersoon is een oude schilder, Van Otterlo, die artistiek en emotioneel op dood spoor is geraakt. Diep weggestopt in zijn herinnering schuilt een geheim dat hij deelt met zijn halfzusje Bettina. Dit geheim, een incestueuze omhelzing, lees ik als mise en abyme. Dat wil zeggen, ik lees het als verdichting van het centrale thema, de dynamiek van tegenstellingen. In *Het satijnen hart* fungeert de mysterieuze verzoening van kunst en leven, vormgegeven als een verzoening van de imaginaire en symbolische dimensie en van verbeelding en ratio, als bevrijdend alternatief voor een van oudsher dualistische, repressieve structurering van de werkelijkheid. Pragmatisch is deze aanpak allerminst. In navolging van het surrealisme blijft Camperts roman toch min of meer schatplichtig aan de metafysische notie van het Ene, hetgeen betekent dat zijn performatieve werking in nevelen blijft gehuld.

Ultramarijn (2005), van Henk Van Woerden, is een metaforische roman over migratie met als thema de ontregelende én bevrijdende onbestemdheid van migratiegerelateerde tussenposities waarin tegenpolen elkaar niet uit- maar insluiten. Rode draad is datgene wat eigenlijk “niet verteld mag worden” (2005:284): de incestueuze partnerkeuze van de drie hoofdpersonen of, anders gezegd, hun hang naar het eigene. Özlem, geboren uit een heimelijke relatie tussen Joakim en Aysel, twee kinderen van één vader, ontmoet als jong meisje een luitspeler tot wie zij zich hevig voelt aangetrokken. Aanvankelijk is zij zich van geen bloedband bewust, met als gevolg dat zij een verhouding begint met haar eigen vader en

achteraf, net als haar beide verwekkers, een geheim heeft mee te dragen. In mijn (metaforische) lezing van deze tekst staat de erotische verbintenis tussen broer en zuster, gevolgd door het ‘nee’ van de verbiedende vader en hun beider levenslange ontheemding voor de constitutieve, nooit meer ophefbare verdeling van het subject en de verwekking van een verlangen (Özlem betekent verlangen) dat per definitie onvervulbaar is. De relatie tussen vader en dochter laat zich lezen als verbeelding van het spanningsveld tussen verlangen en werkelijkheid en van de efemere mogelijkheid – in de sfeer van sublimering – om dit spanningsveld te overbruggen.

Zo bezien vormt *Ultramarijn* een adequate reflectie van het nog altijd invloedrijke psychoanalytische gedachtegoed waarop Jacques Lacan in de twintigste eeuw zijn stempel heeft gedrukt. In performatieve zin vormt *Ultramarijn* een ondermijning van de traditionele, dualistische structurering van de werkelijkheid. En hierbij blijft het niet. Als alternatief biedt deze roman een mens- en wereldbeeld dat niet uit hiërarchische opposities maar uit onbepaalde tussenstadia of, anders gezegd, uit spanningsvelden is opgetrokken.

Grimm, een film van Alex van Warmerdam, stelt de archetypische, paradoxale verhouding tussen een broer en een zus centraal. Incest speelt de facto geen rol. Dat het incestverbod desondanks zo manifest aanwezig is, heeft te maken met het nadrukkelijk uitvergrote sekseverschil tussen de beide hoofdpersonen en de spanning die dit ook of misschien wel vooral bij de toeschouwer teweegbrengt. *Grimm* is consequent dubbelzinnig. Het scenario bedient zich van meerdere genres om zich bovendien tegelijkertijd, in de trant van het groteske, tegen deze genres af te zetten. In mijn interpretatie staat deze film, die uit verschil en overeenkomst is opgetrokken, model voor het spanningsveld tussen de samenstellende delen (verschil en gelijkenis) van betekenis en identiteit. Dit spanningsveld, dat Gilles Deleuze als een *devenir* of *worden* definieert, fungeert als bakermat voor een eindeloze reeks van tussenposities. Gemeten naar het performatieve effect van haar wetsbehandeling is *Grimm* een plagerige, ludieke ondermijning van de metafysische traditie en profileert zij zich, net als *Ultramarijn*, als heraut van een alternatieve orde.

De verbeelding van erotiek tussen broer en zuster gaat over de noodzaak van verschil en over het verlangen naar vereniging. In mijn conclusie relateer ik de historische omslag in deze verbeelding aan de niet minder historische omslag in de interpretatie van het begrip ‘verschil’. Maatgevend voor deze interpretatie is het historische overwicht van in eerste instantie de metafysische traditie, en in tweede instantie het differentiedenken. In de metafysische traditie zijn verschillen absolute en van buitenaf bepaalde constanten, in het differentiedenken figureren zij als afspraken of conventies. De geleidelijke verschuiving van absolutisme naar conventie of van repressie naar interactie manifesteert zich in mijn onderzoekscorpus in een geleidelijk toenemend en ten slotte ronduit demonstratief vertoon van meerduidigheid.

Het verlangen naar vereniging definieert, aldus cultuurhistoricus Christina von Braun, de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster als de mythe van het per definitie onvervulde verlangen (1989). Zo bezien staat de paradoxale relatie tussen broer en zuster niet alleen model voor de cultureel bepaalde dynamiek van tegenstellingen. Zij staat ook model voor de psychische dynamiek van het subject dat, eenmaal toegetreden tot de symbolische orde, voor de rest van zijn leven door een structureel tekort en een hiermee gepaard gaand verlangen naar de eenheidservaring van het imaginaire getekend zal blijven. De hang naar het Ene of het per definitie onvervulbare verlangen speelt een belangrijke rol in alle werken

Samenvatting

van mijn onderzoekscorpus. In het perspectief van een immanente, relationele wereld waarin alles transitie is, fungeert deze hang naar het Ene als onderdeel van een pendel. In dit perspectief is het de menselijke lotsbestemming om permanent in overgang, in het spanningsveld tussen verschil en gelijkenis, te verkeren.

Summary

There exists an ancient literary tradition, which envisages that incestuous relations between brother and sister end in death. Half way through the twentieth century this pattern changes. Eroticism between brother and sister, staged in the domain of the imagination, is no longer per se catastrophic. It is no longer self-evident that those involved will be damned and the traditional order based upon the prohibition of incest is no longer seen as automatically valid for all times. Nabokov's *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969), for example, tells the story of an incestuous brother and sister who grow old together after a long and happy life. In other words, in the second half of the last century and in the domain of the imagination this taboo on incest between brother and sister undergoes a significant transformation. The transcendental dimension and the associated power to fix linguistic, cultural and social structures, have, so it seems, lost their certainties. This development is the subject of my research. At first fascinated by the way eroticism between brother and sister was depicted, I have got involved in an investigation into the how and why of a fundamental and historical change.

Representations of eroticism between brother and sister always implicitly bring in the taboo on incest. They therefore also always refer to the symbolic order, the linguistic network of social regulations, rituals and communal bonds, all together usually known as culture. They refer in particular to the archetypal paradox of union and separation, or similarity and difference, the two meaning-producing principles, which are the basis for culture. Seen in this light, research in the representation of eroticism between brother and sister is a study in the entanglement of the incest prohibition, representation and the production of cultural meaning. To investigate the changing relationship between these three components within the entanglement, I have chosen to develop an interdisciplinary cultural analysis of a number of paradigmatic texts, that is to say, texts which are in my opinion representative for the recent and slightly less recent representation of dominant patterns of thought.

From the wide range of works dealing with incest I have selected three books and one film. In four separate chapters I analyse how these texts and their propositions relate to normative Western thinking in the twentieth and twenty-first centuries, that is to say, in the ideological context in which they are rooted and which they themselves articulate at the same time. Because in the end all representation has a perspective and is particular and local and because I do not want to enter into secondary research on intercultural differences and their effects, I limit myself to a specific contribution, exclusively produced in the Dutch language, which exemplifies what the art theoretician Kirk Pillow has coined as "at best [...] a 'localized universality'" (2000:316).

Three factors were decisive in the choice of my material: 1) the problematising of aspects of the sibling relation concerning incest, 2) the social and cultural relevance of this problematising, which is revealed in parallel problematising of parallel paradoxal relationships, and 3) a dual periodisation – on the one hand just before and on the other long after the middle of the twentieth century, that is to say, before and after the change, which I have proposed.

The earliest work I introduce is *Mijn zuster de negerin* van Cola Debrot, written in 1934. Significant for the social relevance of the sibling relation which is here problematised, is the link between incest and miscegenation.

From the first decennium of the twenty first century date *Het satijnen hart* by Remco Campert (2006), *Ultramarijn* by Henk van Woerden (2005) and *Grimm*, a film by Alex van Warmerdam (2003). Characteristic for the relevance of the brother/sister relationships problematised in these works, are the parallel problematisations of dual notions such as art and life, own and other, image and reality or ‘us’ and ‘them’.

Texts dealing with incest always refer to the taboo; so they always refer to a law. Therefore, in their role as messenger or representative of a law, they possess an acting or performative property. This means, according to Judith Butler (1997), that they can confirm, undermine or adapt the law. In short, my material has a performative character. I display this by asking three basic questions.

- 1) Is eroticism between brother and sister, a violation of order, really so terrible?
- 2) Is the traditional order, anchored in the incest prohibition, automatically the only thinkable order?
- 3) If the traditional structures, which are based on a transcendent dimension and are inherent in the incest prohibition, loose their foundations, which alternative would be available?

Preceding the interpretative part of my study, I discuss the controversial and heterogeneous phenomenon of incestuous desire. Does such a thing exist at all? And if so, how do we define it? Do we conceive it as a feeling of lust or a fantasma or as a combination of the two?

Chapter one deals with these questions. Since time immemorial the relation between brother and sister has been represented as a paradox. It implies a liberating, but also a sad division of something which once was united. In mythology nostalgia reigns. Mythical representation of subjects which are related to incest, such as those of primordial dualities, elemental androgynous unities, hermaphrodites and the spherical creatures, split in two by Zeus, all of these examples are the reflections of an ancient fantasma to recuperate a lost unity.

In the twentieth century this fantasma became an object of study. Freud took the position, that the origin of fantasmas was to be found in “the inherited memory vestiges of what had been experienced by our ancestors” (2006, 10:408). Because he considered the psychic development of the individual as a concise repetition of the development of mankind, he considered (also) this fantasma – the mythical desire for the One – as part of the individual psyche. The human psyche – his theory proclaimed – would at first have been an undivided unity governed by the lust principle. By interference of reality this unity would have been irrevocably lost. As compensation fantasy was born, which would become treasurer of the repressed and which would permanently endeavour to cherish and project the idea of unity.

Without doubt, Freud was a product of his time. With his belief in the necessary repression of desire, inherent in a reality constructed on dualistic and hierarchic axioms, he was a leading representative of the metaphysical tradition which determined our worldview until deep into the twentieth century.

One of the hobbyhorses of this metaphysical tradition is the philosophical distinction between nature and culture. In line with this distinction Freud, and in mid-century Lévi-Strauss as well, identified the repression of the incestuous desire (human nature) with the birth of civilisation (human culture). Yet, they started from different points of departure. While Freud allowed incestuous desire, as a part of the psychic development, to precede the prohibition, Lévi-Strauss thought that the prohibition had always been there. In short Freud considered incestuous desire as lust, Lévi-Strauss saw it as a *fantasma*. Dramatically opposed is the contemporary point of view of researchers in the field of evolutionary biology. They take the position that an exchange takes place between nature and culture. Based on the tested Westermarck-effect, they claim that in regular circumstances incest does not take place, because most human beings have no particular inclination to have sex with their next of kin with whom they grew up. Ideas about incest would not create feelings of desire, but physical aversion instead. And gradually, the latter would have been promoted to a shared moral.

All of this does not change the fact that in certain cases incestuous desire can be understood as a *combination* of lust and *fantasma*. Lust and *fantasma* play a role in situations which, following the findings of evolutionary biology, I would like to compare to industrial accidents, situations in which a usually strong aversion struggles with functional weaknesses. Relevant examples, which involve not only lust but also (fantasmatic) mirror effects, concern adolescent experimental behaviour or cases of genetically determined sexual attraction between members of one family, which have not been in contact over a long period of time. However, inscribed in the domain of imagination, such situations are inclined to surpass the level of accident and fit into a long tradition of meaning-production relating to incest.

In general, and that is the thrust of my argument, the theories in question – on the one hand those of Freud and Lévi-Strauss (based on the exclusion of nature by culture) and on the other those coming from evolutionary biology (based on the interaction between nature and culture) – characterize the cultural climate in which the works I selected have been created in the period between 1930 and 2006. In chapters two to five, each concentrating on one of these works in particular, the shift from exclusion to interaction presents itself in a shifting entanglement of incest prohibition, representation and production of cultural meaning.

Under the title ‘A paradigm shift: from repression to interaction’ I present in chapter six, while scrutinising my material once more, a historical evaluation of a fundamental process of change. According to my findings from earlier chapters, I show parallels with ideas from traditional metaphysics, from surrealism or from differential philosophy. In this context formal periodisations are obviously not an option.

In the early 1930’s Cola Debrot wrote *Mijn zuster de negerin*. Set in a late colonial community in the Dutch Antilles and focused on a biological and/or metaphorical, but in the first place interracial relation between brother and sister, this short story deals with the dynamics involved in a reciprocal exclusion or inclusion of opposites. Incest in this communi-

ty is indicative of a climate of immorality and structural chaos. Surprisingly it is the old, black steward who succeeds in revealing the colonial, transgressive desire and in calling a halt to his white master. By his paternal interference, just when the main protagonist is on the point of possessing his (biological) sister, he succeeds in installing the incest prohibition – as social principle of order and repression of desire – on a local level of interracial sexual relations. In this scenario we recognise a way of thinking which, in the first half of the twentieth century and specifically in psychoanalysis, was still generally accepted. It implied that the installation of the incest prohibition was based on a rigid system of exclusion and that, as a consequence, the repression of desire was a key to culture. As a result I came to the conclusion that the performative working of this short story is mainly to be found in the realm of convention. Conform the dualism of the metaphysical tradition, it presents itself in the declaration of a repressive legality.

However, by the thirties of the last century the metaphysical tradition was already under pressure. Nietzsche's proclamation of the death of God and his appeal to overcome God's shadow had not stayed without consequences. An early twentieth-century effort to follow this appeal seems to be the revolt of surrealism against the repression of the imagination. In the spirit of this revolt Remco Campert published in 2006 *Het satijnen hart*, a novel in which dream and reality are regularly intertwined. The main protagonist is an elderly painter, Van Otterlo, who lost his way both in artistic and emotional matters. Deeply burrowed in his memory a secret is hidden, only shared with his half-sister. This secret, an incestuous embrace, I read as a *mise en abyme*. That is to say, I read it as a condensed rendering of the central theme, the dynamics of opposites. In *Het satijnen hart* the mysterious atonement of art and life, represented as a reconciliation of the imaginary and symbolic dimensions and of imagination and reason, functions as the liberating alternative for the traditional dualistic, repressive structuring of reality. This approach is far from pragmatic. In imitation of the surrealists Campert's novel owes a great deal to the metaphysical notion of the One, which implies that his performative impact remains shrouded in mystery.

Ultramarijn (2005), by Henk van Woerden, is a metaphoric novel about migration. This work thematises the disruptive – and at the same time liberating – rootlessness of migration-related intermediate positions within which polarities do not exclude, but include. The red thread is “that which should not be told” (2005:284): the incestuous choice of partner or, in other words, the longing for oneness of the three main protagonists. The youngest, Özlem, is born of a secret affair between the other two, Joakim and Aysel, children from one father. As a young woman she meets a lute player, to whom she feels a strong attraction. At first she is not conscious of any blood relationship, with the result that she starts a sexual relation with her own father, and later, in the same way as her parents, she has to live with a secret. In my (metaphorical) reading of this text the erotic commitment between brother and sister, followed by the ‘no’ of the forbidding father and both their lifelong homelessness, equals the constitutional, never more terminable division of the subject and the generation of a desire (Özlem means desire), which per se cannot be fulfilled. The relation between father and daughter can be read as a representation of the area of tension between desire and reality and of the ephemeral possibility – in the sphere of sublimation – of bridging this field of tension.

Seen in this light *Ultramarijn* offers an adequate reflection of the still influential psychoanalytic thinking in which Jacques Lacan was the master. In the performative sense, *Ultra-*

marijn undermines the traditional, dualistic structuring of reality. And this is not all. As an alternative this novel offers a view of humanity and the world, which is constructed not out of hierarchic oppositions, but out of indefinite, intermediate stages. It offers a view that is constructed out of fields of tension.

Grimm, a film by Alex van Warmerdam, positions at its centre the archetypal, paradoxical relation between brother and sister. De facto incest does not play a role. That nevertheless the taboo on incest is so obviously present, has to do with the emphatically stated gender differentiation between the two protagonists and the tension which this produces above all in the viewer. *Grimm* is consistently ambivalent. The script exploits different genres, to criticise them at the same time, as in a grotesque. This film, which is constructed out of difference and similarity, is, in my interpretation, a model for the field of tension between the components (difference and similarity) of meaning and identity. This field of tension, which Giles Deleuze defines as *devenir* or *to become*, functions as the birthplace of an infinite range of intermediate positions. Judging by its estranging way of dealing with the law, that is to say, its political use of the performative, this film is a teasing, playful undermining of the metaphysical tradition. In more or less the same way as *Ultramarijn*, it presents itself as the herald of an alternative order.

The representation of eroticism between brother and sister deals with the necessity of difference and the desire for unification. In my conclusion I relate the historical change in this representation to the equally historical change in the interpretation of the concept of 'difference'. A standard is set for this interpretation by the historical ascendancy of, first, the metaphysical tradition and, second, the differential philosophy. In the metaphysical tradition differences are absolute and externally determined constants, while in differential philosophy they perform as arrangements or conventions. The gradual shift from absolutism to convention or from repression to interaction presents itself in my body of material in a slowly growing and in the end an assertive display of ambiguity.

The desire for unification defines, according to cultural historian Christina von Braun, the representation of eroticism between brother and sister as the myth of a desire that is by definition unfulfilled (1989). Viewed in this light the paradoxical relation between brother and sister is not only a model for the culturally determined dynamics of opposites. It also is a model for the psychic dynamics of the subject who, once entered in the symbolic order, will forever remain marked by a structural lack and a related longing for the unification experience of the imaginary. The longing for the One or the by definition unfulfillable desire plays an important role in all the works I deal with. In the perspective of an immanent, relational world, in which everything is transition, this longing for the One functions as part of a shuttle movement. In this perspective it is human destiny to dwell permanently in the field of tension between difference and similarity.

Literatuur

- Aldrich, Robert: *Une histoire de l'homosexualité*. Paris: Seuil, 2006.
- Alphen, Ernst van: *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg: Coutinho, 1988.
- Altman, Rick: *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Arnhart, Larry: 'The Incest Taboo as Darwinian Natural Right', in: Wolf, Arthur P. and William H. Durham (eds.): *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo. The State of Knowledge at the Turn of the Century*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.
- Bal, Mieke: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge, 1996.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997.
- Bal, Mieke en Bryan Gonzales: *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.
- Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto, 2002.
- Bank, Stephen P. and Michael D. Kahn: *The Sibling Bond*. New York: Basic Books, 1982.
- Bastelaere, Dirk van: *Wwwhhoosshh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Van Tilt, 2001.
- Bateson, Patrick: 'Inbreeding Avoidance and Incest Taboos', in: Wolf, Arthur P. and William H. Durham (eds.): *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo. The State of Knowledge at the Turn of the Century*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.
- Bell, Vikki: *Interrogating Incest. Feminism, Foucault and the Law*. London, New York: Routledge, 1993.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Braidotti, Rosi: *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21^{ste} eeuw*. Amsterdam: Boom, 2004.
- Braun, Christina von: *Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, 1989.
- Breton, André: *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1976.
- Brewer, Marilyn B., & Gardner, W.: 'Who is this "we"? Levels of collective identity and self representations', in *Journal of Personality and Social Psychology*, 71 (1996), 83-93.
- Buber, Martin: *Werke, Erster Band, Schriften zur Philosophie*. München: Kösel, 1962.
- Burckhardt, Judith: 'Der Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil oder das Wagnis der Selbstverwirklichung', in: *Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur*. Band 48. Bern: Francke, 1973.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Butler, Judith: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith: *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- Butler, Judith: *Antigone's Claim. Kinship Between Life & Death*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Butor, Michel: 'La balance des fées', in: *Répertoire I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1960.
- Campen, Crétien van: *Tussen zinnen. Synesthesie of hoe de zintuigen samenwerken*. Utrecht: Zien, 2005.
- Campert, Remco: *Het satijnen hart*. Amsterdam: Bezige Bij, 2006.
- Carroll, Noël: 'Notes on the Sight Gag', in: Horton, Andrew S. (ed.): *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.

- Claes, Paul: 'Juryadviezen en toespraken'. 'Prijs voor meesterschap 1995. Laudatio door Paul Claes', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1994-1995*. Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, Leiden 1996.
- Clerkx, Lily: *En ze leefden nog lang en gelukkig. Familieleven in sprookjes: een historisch-sociologische benadering*. Amsterdam: Bakker, 1992.
- CLOSE MY EYES. Regie: Stephen Poliakoff (1991). Met o.a. Alan Rickman, Clive Owen and Saskia Reeves.
- Debrot, Cola: *Mijn zuster de negerin*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1961.
- De Heilige Schrift*: vertaling uit de grondtekst met aantekeningen in opdracht van de Apologetische Vereniging 'Petrus Canisius' ondernomen met goedkeuring van de hoogwaardige bisschoppen van Nederland. Utrecht, Antwerpen: Het Spectrum, 1962.
- Delcourt, Marie: *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit, 1972/1973.
- Deleuze, Gilles en Claire Parnet: *Dialogen*. Vertaald door Monique Scheepers. Kampen: Kok, 1991.
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques: *Limited Inc*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988.
- Driekoningen, F., J. Fontijn (red.): *Historische Avantgarde*. Programmatische teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch Futurisme, DADA, het Constructivisme, het Surrealisme, het Tsjechisch Poëtisme. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1982.
- Dubois, Pierre H.: *Over de grens van de tijd*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1997.
- Elliot, Andrew J. and Daniela Niesta: 'Romantic Red: Red Enhances Men's Attraction to Women', in: *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol.95 (2008), No5, pp. 1150-1164.
- Faulkner, William: *Absalom, Absalom!* New York: Vintage International Edition, 1990.
- Finkelkraut, Alain: *De ondergang van het denken*. Vertaald door Greetje van den Bergh. Amsterdam: Contact, 1988.
- Foucault, Michel: *De wil tot weten. Geschiedenis van de seksualiteit*, deel 1. Nijmegen: Sun, 1984.
- Freud, Sigmund: *Werken*. Bezorgd door Wilfred Oranje. Amsterdam: Boom, 2006.
- Furness, Raymond: 'The Androgynous Ideal: its Significance in German Literature', in: *The Modern Language Review*, 1965, jrg. 60, pp. 58-64.
- Girard, René: *Oedipus Unbound*. Edited and with an introduction by Mark R. Anspach. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Grabbe, Katharina: *Geschwisterliebe. Verbotenes Begehren in literarischen Texten der Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005.
- Graeve, Peter de: 'Nietzsche', in: *Deleuze Compendium*. Onder redactie van Ed Romein, Marc Schuilenburg, Sjoerd van Tuinen. Amsterdam: Boom, 2009.
- Greenberg, Maurice and Roland Littlewood: 'Post-adoption incest and phenotypic matching: Experience, personal meanings, and biosocial implications', in: *British Journal of Medical Psychology*, vol. 68 (1995), pp. 29-44.
- GRIMM. Regie: *Alex van Warmerdam*, 2003. Met o.a. Halina Reijn, Jacob Derwig, Annet Malherbe en Kees Prins.
- Grimm, Jacob & Wilhelm: *De sprookjes van Grimm*. Volledige uitgave vertaald door M.M. de Vries-Vogel. Met medewerking van en ingeleid door prof.dr. Jan de Vries. Utrecht: Uitgeversmaatschappij W. de Haan, 1942.
- Halsema, J.D.F. van: *Epifanie. Ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Nederlandse letterkunde rond 1900*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2006.
- Heidegger, Martin: *Zijn en tijd*. Vertaald door Mark Wildschut. Nijmegen: SUN, 1998.
- Heilbrun, Carolyn G.: *Toward a Recognition of Androgyny*. New York, London: W.W. Norton & Company, 1973.
- Hoffmann, Gerhard: *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Hoving, Isabel: *In Praise of New Travelers. Reading Caribbean Migrant Women's Writing*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Hughes, Henry: *Treatise on Sociology* [1854]. Negro University Press, 1968.
- Hutcheon, Linda: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London, New York: Routledge, 1994.

- Jones, Steven Swann: *The Fairy Tale: The Magic Mirror of the Imagination*. New York, London: Routledge, 2002.
- Jung, Carl G.: *Archetype en onbewuste*. Verzameld Werk deel 2. Rotterdam: Lemniscaat, 1995.
- Jung, Carl G.: *Persoonlijkheid en overdracht*. Verzameld Werk deel 3. Rotterdam: Lemniscaat, 1995.
- Kesel, Marc de: *Eros en Ethiek. Onderzoek naar de krachtlijnen in Jacques Lacans Seminarie over 'De ethiek van de psychoanalyse'*. Dissertatie. Katholieke Universiteit Nijmegen, 2001.
- Kesel, Marc de: 'Logique du sens', in: *Deleuze Compendium*. Onder redactie van Ed Romein, Marc Schuilenburg, Sjoerd van Tuinen. Amsterdam: Boom, 2009.
- Korsten, Frans-Willem: *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2002.
- Kristeva, Julia: *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- Kristeva, Julia: *De toekomst van een revolutie*. Vertaald door Nele Ysebaert. Amsterdam: Boom, 1999.
- Lacan, Jacques: *Écrits* (texte établi par J.-A. Miller). Paris: Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques: *Le séminaire. Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-1955* (texte établi par J.-A. Miller). Paris: Seuil, 1978.
- Laderman, David: *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Lam, Janneke: *Whose Pain? Childhood, Trauma, Imagination*. Amsterdam: Asca, 2002.
- Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis: *Fantasme originaire. Fantômes des origines. Origines du fantasme*. Paris: Hachette, 1985.
- Lemeire, Olivier: *Nietzsche en Het Nihilisme*. Universiteit van Leuven, 2010; <http://www.scribd.com/doc/40301542/Thesis-Nietzsche-en-Het-Nihilisme>.
- Levinas, Emmanuel: 'La réalité et son ombre', in: *Revue des Sciences Humaines*, nr. 185 (1982-1), pp. 103-117.
- Lévi-Strauss, Claude: *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.
- Lévi-Strauss, Claude: *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris, La Haye: Mouton, 1967.
- LONE STAR. Regie: John Sayles (1996). Met o.a. Chris Cooper, Elizabeth Peña, Stephen Mendillo en Kristofferson.
- Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. 7. Aufl., München: Francke Verlag, 1981.
- Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
- Lytard, Jean-François: *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*. Kampen: Kok, 1992.
- Marcuse, Herbert: *Eros en Cultuur. Een filosofische bijdrage tot het werk van Sigmund Freud*. Vertaald door K.L. van der Leeuw. Utrecht: Bijleveld, 1996.
- Mauss, Marcel: *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot, 1947.
- Mooij, Antoine: *Psychoanalytisch gedachtegoed. Een modern perspectief*. Amsterdam: Boom, 2002.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952.
- Neck-Yoder, Hilda van: 'Calibans antwoord. De Caribische roman, haar Noordelijke lezer en het kolonialisme', in *Tirade* Nr. 307. Amsterdam: Van Oorschot, 1986.
- Neck-Yoder, Hilda van: 'The Third Listener. Eavesdropping on Cola Debrots's Novella, *My Black Sister*', in *Dutch Crossing* 25 (2001) 1.
- Nietzsche, Friedrich: *Nagelaten Fragmenten. Deel 7: 1887-1889*. Vertaald door Michel van Nieuwstadt. Nijmegen: Sun, 2001.
- Nietzsche, Friedrich: *De vrolijke wetenschap*. Vertaald door Pé Hawinkels/Hans Driessen. Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers, 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *Nagelaten Fragmenten. Deel 4: van juli 1882 tot winter 1883/1884*. Vertaald door Michel van Nieuwstadt. Nijmegen: Sun, 2006.
- Oversteegen, J.J.: *In het schuim van grauwe wolken. Het leven van Cola Debrot tot 1948*. Amsterdam: Meulenhof, 1994.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. Vertaald door M. d'Hane-Scheltema. Amsterdam: Athenaeum-Polak&Van Gennep, 1999.
- Paul, Heike: *Mapping Migration: Women's Writing and the American Immigrant Experience from the 1950s to the 1990s*. Heidelberg: Winter, 1999.
- Petit, Pierre: *Molinier, une vie d'enfer*. Paris: Éditions Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, 1992.
- Pillow, Kirk: *Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*. Cambridge (Mass), London: The MIT Press, 2000.
- Pinedo, Isabel Cristina: 'Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film', in Prince, Stephen (ed.): *The Horror Film*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2004.

- Plato: *Feest (Symposium). Gesprekken over liefde*. Vertaald door Gerard Koolschijn. Amsterdam: Querido, 1997.
- Pollak, Ellen: *Incest & the English Novel, 1684-1814*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2003.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Hrsg. von Karl Eimermacher. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 131. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Pusey, Anne: 'Inbreeding Avoidance in Primates', in: Wolf, Arthur P. and William H. Durham (eds.): *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo. The State of Knowledge at the Turn of the Century*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.
- Restany, Pierre: *Yves Klein*. New York: Harry Abrams, Inc., 1982.
- Richter, Dieter und Johannes Merkel: *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*. Berlin: Basis, 1974.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Paris: Nizet, 1970.
- Rutgers, Wim: *Dubbeltje lezen, stuivertje schrijven: over Nederlandstalige Caraïbische literatuur*. Oranjestad: Charuba, 1986.
- Saemmer, Alexandra: *Duras et Musil. Drôle de couple? Drôle d'inceste?* Amsterdam: Rodopi, 2002.
- Schokker, Johan en Tim Schokker: *Extimiteit. Jacques Lacans terugkeer naar Freud*. Amsterdam: Boom, 2000.
- Scholem, Gershom: *Sabbatai Sevi. The Mystical Messiah, 1626-1676*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Schutter, Dirk de: 'Jacques Derrida', in: Doorman, Maarten en Heleen Pott (red.): *Filosofen van deze tijd*. Amsterdam: Bert Bakker, 2000.
- Silverman, Kaja: *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Sophocles: *Oidipous, Antigone*. Vertaling Gerard Koolschijn. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genep, 2008.
- Stoler, Ann L.: 'Making Empire Respectable: The Politics of Race and Sexual Morality in 20th Century Colonial Cultures', in: *American Ethnologist* 16 (1989), pp. 634-60.
- Tajfel, Henri: 'Intergroup Behaviour', in: Tajfel, Henri and Colin Fraser (eds.): *Introducing Social Psychology*. Harmondsworth: Penguin, 1978.
- Tatar, Maria: *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton, Oxfordshire: Princeton University Press, 2003.
- Vandereycken, W.: 'Reflecties over dissociatie', in: *Tijdschrift voor Psychiatrie*, 38 (2), 1996. Utrecht: De Tijdstroom.
- Vattimo, Gianni: *De Transparante Samenleving*. Inleiding en vertaling Henk Slager. Amsterdam: Boom, 1998.
- Verhaeghe, Paul: 'Pleidooi tegen gelijkheid', in: *Tijdschrift voor Cliëntgerichte Psychotherapie*, 43, 2 (2005), pp. 101-110. Utrecht: De Tijdstroom.
- Verhaeghe, Paul: 'Wat wil de psychoanalyse niet weten?', in: *Tijdschrift voor psychoanalyse*, 7^e jrg. nr. 3. Amsterdam: Boom, 2001.
- Verplaetse, Jan: *Het morele instinct. Over de natuurlijke oorsprong van onze moraal*. Amsterdam: Nieuwezijds, 2008.
- Verstraten, Peter: *Celluloid echo's. Cinema kruist postmodernisme*. Nijmegen: Vantilt, 2004.
- Verstraten, Peter: *Handboek filmnarratologie*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- Verstraten, Peter: *Kernthema's in de filmwetenschap*. Amsterdam: Boom Academic, 2008.
- Wells, Paul: *The Horror Genre: from Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower, 2000.
- Westermarck, Edward: *The Origin and Development of the Moral Ideas*. London: Macmillan, 1906-8.
- Winkelman, J.H.: 'Over Heinrich von Melk', in: Bart Besamusca en Frank Brandsma (red.): *De kunst van het zoeken. Studies over 'avontuur' en 'queeste' in de middeleeuwse literatuur*. Stichting Neerlandistiek VU, Amsterdam, 1996.
- Woerden, Henk van: *Ultramarijn*. Amsterdam: Podium, 2005.
- Wolf, Arthur P. and William H. Durham (eds.): *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo. The State of Knowledge at the Turn of the Century*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.
- Wolf, Arthur, P.: *Sexual Attraction and Childhood Association. A Chinese Brief for Edward Westermarck*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.
- Woordenboek Filosofie*. Onder redactie van Harry Willemsen. Assen: Van Gorcum, 1992.
- Worland, Rick: *The Horror Film*. Malden, MA, Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

Literatuur

- Young, Robert J.C.: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London, New York: Routledge, 1995.
- Žižek, Slavoj: *Interrogating the Real*. London, New York: Continuum, 2006.
- Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso, 1989.
- Žižek, Slavoj: *Het subject en zijn onbehagen: vijf essays over psychoanalyse en het cartesische cogito*. Vertaald door Johan Schokker. Amsterdam: Boom, 1997.

Curriculum Vitae van Marie-Anne Coebergh-van der Marck

1940*	te Roermond
1960	eindexamen gymnasium a, Ursulalyceum Roermond
1961-1965	studie kunstgeschiedenis Rijksuniversiteit Utrecht
1970-2008	werkzaam als vertaler en tekstschrijver
1999-2004	studie literatuurwetenschap Rijksuniversiteit Leiden doctoraaldiploma
2004-2012	promotieonderzoek Rijksuniversiteit Leiden, faculteit der Geesteswetenschappen (LUCAS)

Centraal in de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster, klassiek thema in literatuur en film, staat het incestverbod als bron van spanning tussen overeenkomst en verschil. Broer en zuster delen dezelfde genen en juist hierom horen ze samen en lopen hun wegen uiteen. Tot halverwege de twintigste eeuw bezat dit thema een absolute, want transcendente dimensie. Het incestverbod was van (een) god gegeven. Anders ligt het in onze geseculariseerde wereld.

Binnen deze context onderzoekt Marie-Anne Coebergh de visie op overeenkomst en verschil, de twee betekenisproducerende principes van onze cultuur. Voorheen nog onwrikbare tegenstellingen als ratio versus verbeelding, zwart versus blank of man versus vrouw gelden steeds vaker als graduele verschillen. *In de ban van het incestverbod* maakt deze ontwikkeling inzichtelijk aan de hand van vier paradigmatische teksten – Debrot, *Mijn zuster de negerin*, Campert, *Het satijnen hart*, Van Woerden, *Ultramarijn* – en Van Warmerdams film *Grimm*.



9 789087 043353