



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Kortsluiting in het symbolische: Hamlet, Katadreuffe en Van Egters verkennen de grenzen van het bedreigde Vader-land

Vieveen, B.T.J.

Citation

Vieveen, B. T. J. (2019, May 29). *Kortsluiting in het symbolische: Hamlet, Katadreuffe en Van Egters verkennen de grenzen van het bedreigde Vader-land*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/73761>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/73761>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/73761> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Vieveen, B.T.J.

Title: Kortsluiting in het symbolische: Hamlet, Katadreuffe en Van Egters verkennen de grenzen van het bedreigde Vader-land

Issue Date: 2019-05-29

**Kortsluiting in het symbolische:
Hamlet, Katadreuffe en Van Egters verkennen de grenzen van het bedreigde
*Vader-land***

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op woensdag 29 mei 2019
klokke 16.15 uur

door Bartholomeus Thomas Jozef Vieveen
geboren te Leidschendam
in 1958

Promotor: Prof.dr. F.W.A. Korsten
Co-promotor: Dr. P.W.J. Verstraten

Promotiecommissie: Prof. dr. P. Verhaeghe
Prof. dr. Y. van Dijk
Dr. M.A.B.M De Kesel
Dr. J.J. M. Houppermans
Prof. dr. M.J.H. Meijer
Dr. Y. Horsman
Dr. D. Rutten

INHOUDSOPGAVE

DANKWOORD.....	7
INLEIDING	
Kortsluiting in het symbolische: ‘de tijd hangt uit zijn naad’	8
Psychoanalytische cultuurfilosofie als basis voor literatuuronderzoek: de vader-zoonverhouding in de hamletconstellatie	10
Literatuur en cultuurbeschouwing: de verweesde samenleving en het ontvoogdingproces van de tragische held	12
Opbouw van de thesis: discours, subjectiviteit – de neurotische, perverse en psychotische positie ...	14
DEEL 1 DE NEUROTISCHE POSITIE IN <i>KARAKTER</i>	
Dreverhaven en Katadreuffe, feuilleton van vader en zoon.....	17
Dreverhaven en de schaduw van Mozes.....	17
De moord op de oervader	20
Dreverhavens drijfveren	25
Vaderrol en onbehagen: de neurotische positie van Hamlet & Katadreuffe	28
De jongen en het mes.....	28
De wet van de taal en de taal van de wet	29
Vaderfiguren die het verschil maken en de authentieke identiteit	36
Het geweten maakt lafaards van ons allen	40
Het weten van de vader en de neurotische sublimatie.....	46
Huiskamerdrama en film: de primordiale vader getemd en ontketend	56
Dreverhaven als hoeksteen van de samenleving	56
Karakter verfilmd: de keizersnede van Dreverhaven	58
DEEL 2 DE GELOOCHENDE VADER EN DE PERVERSE POSITIE: FRITS VAN EGTERS’ ANTI-ORESTES	
Installatie en loochening van de vaderrol: Frits van Egters’ Anti-Orestes	65
Frits’ gevecht met tijd en identiteit: de geschiedenis van een vaderloochening.....	66
De tragische held in de perverse subjectpositie.....	70
De idiosyncratische God als noodzakelijke getuige.....	75
Frits’ topografische recessie naar het spiegelstadium	80
De verloochening van de vader en de wet van de taal	84
De verheffing van de Moederpositie: Frits van Egters’ Anti-Orestes II.....	87
Het perverse scenario als het eigen altaar van de waarheid	95
Oprecht veinzen of geveinsde oprechtheid: <i>De avonden</i> en de romantische ironie.....	102
De perverse subjectpositie, het pathologisch narcisme en het populisme	107
DEEL 3 DE BORDERLINE VAN HET VADERLAND IN LANOYES HAMLETCONSTELLATIE	

Shakespeare versus Lanoye: de grens van de psychotische positie.....	113
Koning versus nar: de neurotische vader en het poëtisch perspectief van de borderliner	123
Zin versus waanzin: een sinthomatische analyse van Lanoyes geveinsde waarheid	127
Hamlet versus de bevoogdende oudergeneratie: de samenzwering van verwekkers	135
Hamlet versus de moeder van de tijd: de schoot als wolvenmuil en kerfstok.....	140
Hamlet senior versus Yorick: Hamlets imaginaire spiegel.....	143
Hamlet versus de waarheid: het ontbreken van Horatio en het Grote Verhaal	147
Lanoye versus Müller: postdramatische theatraliteit	149
Verticale versus horizontale angst: de samenhang in de kudde	154
De borderline van neurose, perversiteit en psychose als grens van het Vaderland	157
SLOTBESCHOUWING EN CONCLUSIE	
De norm van de normaliteit: van verticale naar horizontale verhoudingen.....	165
Van symptoom naar sinthome: verticale en horizontale transcendentie.....	166
De betekenisformatie als (a-)historisch gebeuren in de Hollandse hamletconstellaties	169
De drie posities van de tragische held tegenover de taal	171
Het bakzeil van de verticale transcendentie: verweesde of ontvoogde samenleving?	175
SAMENVATTING	182
SUMMARY	185
BIBLIOGRAFIE	188
CURRICULUM VITAE.....	197

DANKWOORD

In liefdevolle herinnering draag ik dit werk op aan beide ouders die mij altijd gestimuleerd hebben tot verdere intellectuele ontwikkeling en mijn broer Chris, filosoof en kritisch meelezer van dit werk, die ik zo graag als paranimf gekozen had, maar die anderhalf jaar geleden plotseling overleed.

Dank ben ik verschuldigd mijn begeleiders Frans-Willem Korsten en Peter Verstraten die met heel veel geduld, kritisch vermogen en wijsheid dit project op de rails hebben gehouden door mij vermanend toe te spreken bij elke poging de reikwijdte van deze studie te doorbreken met mijn breedsprakigheid. Die dank geldt ook voor Hans Buijze, die vanaf het begin opbouwend al mijn pogingen van commentaar voorzag.

Dank ook aan al mijn vrienden en collega's, die mij weliswaar voor gek verklaarden om deze onderneming aan te gaan, maar die me daarna bij elke crisis uit de put gepraat hebben en gestimuleerd hebben door te zetten.

Tenslotte ben ik dankbaar met de lieve familie die ik nog kan koesteren, mijn broertje, de zoons op wie ik bijzonder trots ben en natuurlijk de liefde van mijn leven, die door deze onderneming flink op de proef gesteld is, maar nimmer versaaide.

INLEIDING

Kortsluiting in het symbolische: ‘de tijd hangt uit zijn naad’

‘In Nederland is het anti-autoritaire denken in de opvoeding doorgeslagen,’ zo beweert klinisch psycholoog Paul Verhaeghe in een interview in *de Volkskrant* van 6 september 2018. In zijn boek *Autoriteit* bespreekt Verhaeghe de manier waarop gezag functioneert voor het individu en de cultuur en hoe de werking ervan in de loop van de geschiedenis veranderd is. Nu beleven we volgens Verhaeghe het einde van een tijdperk en nemen we afscheid van de patriarchale autoriteitsvorm, die zo’n tienduizend jaar alles bepalend was voor onze cultuur op seksueel, sociaal, religieus, politiek en economisch gebied.¹ Wanneer het gezag wegvalt, betekent dat, om met de woorden van Hannah Arendt te spreken, dat we ‘zonder de bescherming van traditionele en daarom zelf-evidente gedragsmaatstaven, opnieuw geconfronteerd zijn met de elementaire problemen van het menselijke samenleven.’² Die confrontatie heeft in psychoanalytische termen het karakter van een ‘kortsluiting in het symbolische’.

Deze studie heeft als titel *Kortsluiting in het symbolische: Hamlet, Katadreuffe en Van Egters verkennen de grenzen van het bedreigde Vader-land*. Aan de hand van een drietal werken uit de Nederlandse literatuur zal ik in deze studie vanuit psychoanalytisch perspectief een zowel historisch als conceptueel beeld geven van een tanend geloof in de vaderrol, of in meer radicale termen: van een ontvoogdingsproces.

Freuds oedipale theorie gaat uit van een geloof in de vaderrol. Om het ontvoogdingsproces te kunnen duiden is het noodzakelijk om de vaderpositie ‘voorbij het lustprincipe’ in beeld te brengen. Als aanvulling op het oedipuscomplex introduceer ik daartoe de ‘hamletconstellatie’. De term ‘kortsluiting in het symbolische’ gebruik ik dan om de problemen te duiden in het proces van betekenisgeving die met dit ontvoogdingsproces gepaard gaan. Ik ben me ervan bewust dat de uitdrukking kortsluiting in het symbolische zoals ik die hier hanteer verwarrend kan werken.³ In de theorie van Lacan duidt de term op iets puur formeels: de betekenaarsketen van de taal, een op zichzelf functionerend systeem, dat in de bestudering van de cultuur, een primaatfunctie heeft ten aanzien van het subject van de cultuur. Ik hanteer ‘het symbolische’ hier in minder strikte zin. Waar ik op doel is de teloorgang van de symbolische vader: een kortsluiting in de autoriteitsverhouding in de samenleving als gevolg van de verschuiving van de vaderpositie in de betekenisgeving. Hierbij zijn de begrippen ‘symbolische Vader’ en ‘cultuur’ inwisselbaar en daar waar ze samenvallen gaat het om betekenisgeving. Dit komt overeen met wat Verhaeghe beschrijft als ‘een daling van de impact van de symbolische orde [...] de door een groep

¹ Verhaeghe 2015: 61.

² Arendt 1994: 72.

³ Met dank aan Marc De Kesel die hier na lezing van mijn tekst een opmerking over maakte.

gedragen zinverlening en bijbehorende autoriteit [verliezen] hun geloofwaardigheid.⁴ Žižek beschrijft de kortsluiting als ‘the point at which it becomes obvious that society ‘doesn’t work’, that the social mechanism “creaks”.’⁵ Daan Rutten parafraseert dit als het moment dat het ‘symbolische betekenaarsspel “niet meer werkte” omdat de bestaande meesterbetekenaars “kraakten” in hun voegen.’⁶

De problemen als gevolg van de veranderende vaderpositie analyseer ik in eerste instantie met betrekking tot de ‘tragische held’, het subject in een fictionele context. Ik beschrijf hoe in die fictionele constellatie de posities van subject, waarheid en betekenis ten opzichte van elkaar verschuiven onder invloed van een gewijzigde vaderpositie. Die verschuivende vaderrol is leidend geweest in de keuze van het corpus. Ik heb me beperkt tot werken uit de Nederlandstalige literatuur of bewerkingen daarvan uit de afgelopen eeuw waarin die veranderende vaderrol duidelijk tot uiting komt.

In de toneeltekst *Hamlet versus Hamlet*, bijvoorbeeld, die Tom Lanoye in 2013 in opdracht van Het Toneelhuis en Toneelgroep Amsterdam schreef, spreekt Hamlet de volgende woorden:

De tijd hangt uit zijn naad. Vervloekte kwelling,
Dat jij degeen bent die hem moet herstellen!⁷

Lanoye geeft hier Shakespeares vaak geciteerde quote ‘The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right!’⁸ niet alleen een volwaardig Nederlands equivalent, hij verandert ook het persoonlijk voornaamwoord van een eerste in een tweede persoon. Dit lijkt een aanwijzing dat de constellatie van de gekwelde geest Hamlet in het stuk van Shakespeare anders in elkaar zit dan die in de constellatie van Tom Lanoye. De ‘ik’ spreekt zichzelf als ‘jij’ aan. En zoals zal blijken is het niet de vader die de zoon tot wraak aanzet.

De veranderende vaderrol, die hier impliciet aanwezig is, leidt tot een ‘tijd die uit zijn naad hangt’, een proces dat ik, nogmaals, benoem als een ‘kortsluiting in het symbolische’, waarin de term ‘het symbolische’ ontleend is aan de theorie van de Franse filosoof en psychoanalyticus Jacques Lacan.⁹ Bij het symbolische gaat het om de dimensie waarbinnen de intermenselijke verhoudingen gereguleerd worden via de taal en de aan iedere cultuur inherente geboden en verboden. Die geboden en verboden verbindt Lacan met de vaderrol in de subject- en cultuurconstellatie. Sinds de moderniteit staat de legitimiteit van deze patriarchale constructie niet meer vast omdat de vaderlijke wet en het filiatieverband niet langer het fundament van de sociale orde vormen. Wat betekent dit voor het subject in deze veranderende constellatie en de plaats van waarheid en ethiek daarin?

Een aantal cultuurbeschouwers heeft dit onttakelingsproces van de vaderrol vanuit een verschillend perspectief beschreven. In Nederland benoemde Pim Fortuyn het gevolg van de kortsluiting in het symbolische vanuit sociologisch perspectief als een ‘verweesde samenleving’¹⁰ en psycholoog Paul

⁴ Verhaeghe 2009: 197.

⁵ Žižek 2008c: 143.

⁶ Rutten 2016: 110.

⁷ Lanoye 2014: 24.

⁸ Shakespeare 1987:196.

⁹ Lacan onderscheidt drie categorieën in relatie tot het subject. Het symbolische, als de orde van de taal, het imaginaire als de orde van het beeld en het reële als de onmiddellijkheid. Voor uitgebreide beschrijving van de begrippen zie bijvoorbeeld: Kok en Nuijten 1996: 29-41.

¹⁰ Zoals spreekt uit de titel van zijn boek: Fortuyn 1995.

Verhaeghe schetste in 'Vaders op de vlucht' de teloorgang van de vaderlijke autoriteit als kenmerk van het 'neo-liberale' tijdperk.¹¹ Ook filosoof Peter Sloterdijk signaleert de storing in het symbolische register en ziet de ontwrichting van het filiatieverband als kenmerk van de moderne tijd in *De verschrikkelijke kinderen van de nieuwe tijd*.¹² In deze context zal ik in deze studie, vertrekkend vanuit de psychoanalytische cultuurfilosofie, drie exemplarische literaire werken analyseren waarin de vader-zoonrelatie een belangrijke rol speelt: *Karakter* (1938) van F. Bordewijk, *De avonden* (1947) van G. Reve en *Hamlet versus Hamlet* (2013) van T. Lanoye – en van daaruit een cultuurbeschouwing geven.¹³

In het citaat dat ik hierboven gaf, sprak Hamlet zichzelf aan met "jij". Die tweede persoon, *jij*, verwijst naar een rol die Hamlet in de constellatie vervult. Hamlet *is* hier niet zomaar Hamlet, Hamlet speelt een rol. Dat is ook te lezen in de regels die aan het citaat voorafgaan:

Speel, Hamlet, speel! Acteer en stel je aan
Veins door en door, tot je zelfs voorwendt pijn
Te zijn, je werkelijk gevoelde pijn.¹⁴

Zoals Hamlet geveinsde gekheid en theater gebruikt om de waarheid achter de vadermoord te reconstrueren, zo zal ik de literaire fictie gebruiken om de oprechtheid achter het veinzen en de plaats van de waarheid in de cultuur te achterhalen. Ik doe dat, zoals gezegd, op basis van een psychoanalytische cultuurfilosofie.

Psychoanalytische cultuurfilosofie als basis voor literatuuronderzoek: de vader-zoonverhouding in de hamletconstellatie

Arend Barend Dreverhaven is de vader van Jacob Katadreuffe in de roman *Karakter* van F. Bordewijk. In het slothoofdstuk wordt de apotheose van een strijd tussen zoon en vader beschreven. In het onderstaande fragment uit de roman zien we een vaderbeeld kantelen: van een als mens verklede, vergrijsde, monsterlijke gorilla naar een zacht sprekend raadselachtig mens. Jacob Katadreuffe is de bastaardzoon die deurwaarder Dreverhaven verwekt heeft bij zijn huishoudster. De zoon werkt zich omhoog via gedisciplineerde zelfstudie en hard werken op een advocatenkantoor, maar wordt daarbij voortdurend 'tegengewerkt' door de persoon die bij nader inzien zijn vader blijkt te zijn. Dan volgt de slotconfrontatie:

Dreverhaven was achter zijn bureau gaan staan [...] Hij leek een als mensch verkleed monster, een vergrijsde gorilla. Zijn mond opende zich als om een gebrul uit te stooten ... en evenwel ... en evenwel:
– Of méégewerkt, zei hij langzaam, èn duidelijk, èn schor, maar zacht.
En het klonk zoo geheimzinnig, deze mensch werd op slag een raadsel.¹⁵

In de slotscène confronteert zoon Jacob zijn vader met het feit dat hij beëdigd is tot advocaat ondanks de tegenwerking van de vader. Dreverhaven confronteert zijn zoon met een ander perspectief door hem de vraag te stellen of hij niet juist dankzij die rol van zijn vader zover gekomen is.

¹¹ Verhaeghe 2013: 99-178.

¹² Sloterdijk 2015.

¹³ Van *Karakter* beschouw ik niet alleen de romanversie, maar ook betrek ik de voorstudie *Dreverhaven en Katadreuffe* en de film- en televisieadaptie van *Karakter* in de analyse.

¹⁴ Lanoye 2014: 24.

¹⁵ Bordewijk 1938: 360.

In de theorie van Lacan kunnen we een radicale veralgemenisering lezen van het standpunt dat hier via Dreverhaven is verbeeld. De psychische identiteit, door Lacan subject genoemd, is niet eigen aan de mens en ontstaat niet van binnenuit, maar wordt bepaald van buitenaf door de Ander. Er bestaat geen kern van waaruit de persoonlijkheid ontstaat. De mens is op psychisch vlak een leeg toneel. Keren we terug naar de dialoog tussen vader Dreverhaven en zoon Katadreuffe dan is de vraag of de ontwikkeling van de zoon door tegenwerking dan wel door medewerking tot stand gekomen niet eenduidig te beantwoorden, maar wel kunnen we constateren dat de ontwikkeling zonder de confrontatie met deze 'ander' niet op deze manier plaatsgevonden zou hebben.

Voor Lacan is de vader de instantie die de rol heeft om het kind uit zijn symbiose met de moeder los te maken en op het spoor van subjectiviteit en een eigen identiteit te zetten. De vaderrol is ook constituerend voor de Ander als personificatie van de wet die de samenleving reguleert. Lacan baseert zich daarbij op Freud. De oorsprong van de vaderrol wordt door Freud beschreven in een funderende oermythe over een vader, die op ultradominante wijze een horde leidt. Uit de moord van de zoons op de oervader, komt het taboe voort, de voorganger van de wet.¹⁶ Freud beschrijft vervolgens hoe die wet noodzakelijk is voor de ontwikkeling van samenleving en cultuur, maar ook onvermijdelijk een onbehagen bij het individu veroorzaakt.¹⁷

In de drie literaire teksten die ik als iconisch beschouw, van respectievelijk Bordewijk, Reve en Lanoye, onderzoek ik aan de hand van een fictioneel subject, dat ik als 'tragische held' benoem, hoe, historisch gezien, de constellatie verandert die bepalend is voor de identiteitsontwikkeling van het subject en welke ontwikkeling daarin plaatsvindt met betrekking tot de vaderrol. Hypothetisch ga ik daarbij uit van een 'ontvoogdingsproces van de tragische held', in een constellatie waarin de vaderrol steeds meer naar de achtergrond verdwijnt.

Twee andere iconische werken uit de Europese literatuur zijn voor mijn analyse van groot belang om het ontvoogdingsproces inzichtelijk te maken. In de *Oresteia* van Aischylos, uit de vijfde eeuw voor Christus, zie ik het ontstaan van de patriarchale wet als het belangrijkste thema. Om zijn vader te wreken moet Orestes zijn moeder doden. Hij staat terecht en wordt op basis van het patriarchaal gefundeerde recht vrijgesproken. En Shakespeares *Hamlet* gaat voor mij over een kanteling van het patriarchale discours van de tragische held. Die kanteling heeft te maken met, zoals Lacan het benoemt, de veranderde verhouding van het subject tot de waarheid.¹⁸

In *Desire and its Interpretation* gebruikt Lacan zijn analyse van Shakespeares *Hamlet* om te verduidelijken hoe de mens niet altijd transparant is voor zichzelf en substantieel en objectief bepaald wordt door factoren die hem tegelijk vreemd maar toch ook zo eigen zijn, terwijl hij er geen onmiddellijke toegang toe heeft.¹⁹ In Shakespeares *Hamlet* wordt een ontwikkeling zichtbaar waarin de vaderrol verschuift en verdubbelt; hier wordt de kiem zichtbaar van waaruit het proces van ontvoogding van de tragische held zijn beslag krijgt. Volgens Lacan kan iedereen zijn subjectwording herkennen in het netwerk dat *Hamlet* toont:

¹⁶ Freud beschrijft de mythe eerst in *Totem en taboe* Freud 2006p en werkt deze later uit in *De man Mozes en de monotheïstische religie — Drie verhandelingen* (Freud 2006c).

¹⁷ Dit proces beschrijft Freud in *Het onbehagen in de cultuur* (Freud 2006i).

¹⁸ Lacan zegt: 'This indeed is what the architecture of Hamlet shows us in so far as we see what in Hamlet fundamentally depends on a relationship which is that of the subject to the truth.' Lacan 2011: 27 mei 1959: 11.

¹⁹ Vanden Berghe 2005: 135.

Hamlet brings into play the different planes, the very framework [...] in which desire comes to situate itself. It is because this place is exceptionally well articulated here, so well I would say and in such a fashion that each and every person finds his own place in it, can recognize himself in it, that the machinery, the net of the play Hamlet is this kind of network, of birdcatcher's net in which the desire of man is essentially articulated here.²⁰

In *Hamlet* komt het netwerk van alle factoren die een rol spelen in het identificatie- en subjectwordingsproces duidelijk naar voren. Ik hanteer aan de hand van Lacan de term 'hamletconstellatie' als een hulpmiddel om de werking en structuur van dit proces te herkennen en te verhelderen. De structuur van *Hamlet* is bruikbaar om de discoursstheorie van Lacan in een literaire context te duiden. De hamletconstellatie maakt duidelijk hoe het subject, in dit geval de tragische held, zich in het discours van de *ander* en de *Ander* tot de waarheid verhoudt. Ik zal daarbij voornamelijk ingaan op de wijze waarop de veranderende vaderrol in de betekenisconstructie van invloed is op de subjectontwikkeling. Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* is dan hypothetisch een hamletconstellatie waarin de actuele coördinaten van deze ontwikkeling zichtbaar worden. Lanoyes werk getuigt van een bredere hedendaagse fascinatie met de hamletconstellatie, zoals die bijvoorbeeld ook blijkt uit een essay van een politicus die diepe sporen naliet in het Nederlandse krachtenveld, Pim Fortuyn: *De verweesde samenleving*.

Literatuur en cultuurbeschouwing: de verweesde samenleving en het ontvoogdingproces van de tragische held

Met *De verweesde samenleving* doet Pim Fortuyn een poging om de 'intrigerende omgang' van Nederland met de moderniteit en het onbehagen in de moderne cultuur te beschrijven. Ik gebruik dit werk, dat een maatschappelijk 'verweesingsproces' analyseert, om het af te zetten tegen het 'ontvoogdingsproces' dat ik aan de hand van de fictieve tragische held wil beschrijven. Fortuyn beschrijft het einde van de twintigste eeuw als volgt:

We leven in een tijd zonder richting, zonder ideologieën, zonder aansprekende ideeën, zonder vaders en moeders, kortom in een samenleving van wezen. We zijn echter de erfgenamen van veel [...] die veelheid van ideeën, systemen, opvattingen en handelingen heeft geresulteerd in een groot gevoel van onbehagen, van verweesd zijn.²¹

Het is een periode die Hamlet zou benoemen als een tijd die 'uit z'n voegen is'. In mijn terminologie is er sprake van een 'kortsluiting in het symbolische'. Fortuyn beschrijft de geschiedenis van het Europese continent als een ontwikkeling die begint bij de Griekse oudheid van waaruit alle mondiale moderne verworvenheden zijn terug te leiden. Als Fortuyn de basisstructuur van een niet-verweesde samenleving schetst, benadrukt hij daarin de funderende positie van de vader:

Aan de voet van deze maatschappelijke piramide stond het hoofd van de familie in de maatschappelijke en juridische betekenis van het woord: De *vader*. [...] Van oudsher vervult de vader in deze opstelling de rol van de normen- en waardendrager c.q. -bepaler. De vader *is* als het ware de Wet. [...] Vader vervult evenwel de centrale rol bij het opstellen, handhaven en vernieuwen van de Wet, anders gezegd: het normen- en waardensysteem [...] De hiërarchisch

²⁰ Lacan 2011: 11 maart 1959: 222.

²¹ Fortuyn 1995: 13-14.

maatschappelijke ordening zorgde zodoende voor een maatschappelijke piramide van vaders, waarbij de hoogste vader tot in de haarvaten van zijn ambtsbereik de Wet kon stellen [...] ²²

Fortuyn beschrijft hoe de vaderfiguur, die eeuwenlang de steller en handhaver was van de collectieve normen- en waardensystemen, uitgeschakeld is, en hoe het individualisme tot het enige gebod verheven lijkt. In Fortuyns boek wordt de cultuur rond de laatste millenniumwisseling gekenmerkt door het gemis van een duidelijke vaderfiguur zowel in letterlijke als in overdrachtelijke betekenis; een gemis dat volgens hem een nijpend probleem vormt en dat ons in hoog tempo opbreekt door gebrek aan gemeenschappelijkheid en een groot gevoel van onbehagen.

Volgens Fortuyn begint de afbreuk van het traditionele normen- en waardensysteem al in de jaren dertig, terwijl dat systeem nog in een ontwikkelingsfase is en zijn hoogtepunt pas in de jaren vijftig zal bereiken. ²³ De vier versies van de Dreverhaven-Katadreuffe geschiedenis die ik in de volgende hoofdstukken gebruik, markeren precies de verandermomenten die Fortuyn signaleert: de oudste versie dateert uit het einde van de jaren twintig, en de laatste uit de tijd dat Fortuyn zijn boek publiceert. De eerste druk van de roman *Karakter* verschijnt in 1938. Maar ruim tien jaar voor *Karakter* uitkwam, verscheen een eerdere uitwerking van de vader-zoon-geschiedenis als het feuilleton *Dreverhaven & Katadreuffe*. De televisieserie *Karakter* die Walter van der Kamp in opdracht van de AVRO produceerde werd in 1971 uitgezonden.

In diezelfde tijd dat Fortuyns boek verschijnt, verfilmt Mike van Diem *Karakter* (1997). De periode van bijna zestig jaar tussen uitkomen van roman en film is een periode waarin de rol van het vaderschap in de cultuur sterk lijkt te zijn veranderd. In Bordewijks roman leeft vader Dreverhaven aan het slot nog en vraagt de zoon zich af of de strijd met zijn vader hem mee- of tegengewerkt heeft in zijn ontwikkeling. Van Diem kijkt als regisseur sterk af van het oorspronkelijke slot van het verhaal, de afwikkeling van het vader-zoonconflict in de slotscènes. Ook hier komt het, net als in de cultuurbeschuwing van Fortuyn, tot een einde van de vaderrol. Van Diem laat de vaderfiguur Dreverhaven in zijn film een eind aan zijn vaderrol maken door zelfmoord te plegen. De zoon, potentieel de laatste Dreverhaven, is een Katadreuffe, een kind zonder vader. De vraag of dit einde refereert aan een 'verweesde' of aan een 'ontvoogde' subjectpositie en maatschappelijke constellatie onderzoek ik in deze studie. Fortuyns 'wees' hunkert naar terugkeer van de vaderpositie, maar bij ontvoogding gaat het om een bevrijding van de patriarchaal ingevulde vaderrol.

Die vraag naar verwezing of ontvoogding van de samenleving hangt nauw samen met de werking van het filiatieverband. Volgens Fortuyn is het natuurlijk mechanisme van de tijd, de opeenvolging van vaders en zonen, in het ongerede geraakt omdat de zoon niet meer in staat is om zijn vader op te volgen als drager van het gezag. De vaderfiguur wordt volgens Fortuyn door de culturele omwenteling in de zestiger jaren en het niet langer functioneren van de filiatie bijna volledig uitgeschakeld. Dit resulteert in de erosie van het collectief formuleren, handhaven en overdragen van normen en waarden. De dynamiek van de wisseling van de generaties dreigt op symbolisch niveau te stokken bij de generatie van de zonen die in de laatste helft van de twintigste eeuw opgroeien, de generatie die alleen nog maar in staat is om de biologische rol te vervullen. De zonen worden slechts verwekkers maar weigeren in filosofisch, cultureel en religieus opzicht de vaderrol te vervullen en ze verbreken daardoor de banden met het joods-christelijk humanistische erfgoed.

²² Ibid.: 22-25.

²³ Ibid.: 27.

Ook de al genoemde Sloterdijk constateert twintig jaar na Fortuyn dat voor deze generatie de vaderpositie als voogd van de symbolische orde aan het vervagen en verdwijnen is. Het gaat volgens hem om een vanaf de moderniteit voortgaand proces dat alleen maar kan eindigen met het volkomen verdwijnen van de filiatie uit de cultuur. De erfzonde is vanuit beschavingsdynamisch perspectief vervangen door mogelijke 'kopieerfouten tijdens het overschrijven van de culturele programma's op de volgende dragers' en in plaats van over de 'zonden van de vaders' hebben we het nu over '*imagined communities* van het trauma' en over 'neurotische kneveling van de nakomelingen door de complexen van de voorouders.' Vanwege dit 'schadelijke interval tussen de generaties' benoemt Sloterdijk de huidige generatie als de 'verschrikkelijke kinderen van de nieuwe tijd'.²⁴

Of het lot van de 'zonen die geen vaders willen worden' zo 'verschrikkelijk' is, zal ik in deze studie zichtbaar maken. Aan zijn conclusie van 'verwezing' verbindt Fortuyn een behoefte aan herstel van de verticale vaderpositie. Maar de veranderende vaderrol in het identificatieproces en de maatschappelijke constellatie hoeft niet noodzakelijkerwijs tot de wenselijkheid van een herinstallatie van een paternalistische constructie te leiden zoals Fortuyn betoogt. De term 'ontvoogding' die ik voorstel, benadrukt de mogelijkheden van horizontale modellen, die ik aan de hand van de literaire context zal verkennen. De posities in de hamletconstellatie wil ik beschrijven met behulp van de theorie van Lacan waarin het discours van het subject en zijn verhouding tot de dimensies van het symbolische, imaginaire en reële beschreven kan worden.

Opbouw van de thesis: discours, subjectiviteit – de neurotische, perverse en psychotische positie

Als Lacan de subjectontwikkeling beschrijft in een discoursmodel, dan ligt daaraan ten grondslag dat de taal constitutief is voor alle elementen uit die constellatie, voor het ego, voor de interactie met de ander, voor de wet van de Ander, voor de cultuur en het filiatieverband in de geschiedenis van die cultuur. Lacan gebruikt onderkast en bovenkast om twee aspecten van het discours te onderscheiden. De identiteitsontwikkeling of subjectwording komt tot stand door het discours van de *ander*, het individueel discours met concrete anderen, en het discours van de Ander, het culturele/maatschappelijke discours. Dit betekent niet dat het subject in zijn ontwikkeling de *ander*, of de *Ander*, alleen maar navolgt. Het subject kan zich in zijn ontwikkeling ook afzetten tegen de ander of Ander, maar zonder dit discours is er geen subjectontwikkeling mogelijk. Discours, betekenis en waarheid zijn de drie structurerende elementen waarmee hieraan vorm wordt gegeven. Het discours wordt door Lacan als een funderende structuur gepresenteerd. Met behulp van deze structuur probeert hij de psychische realiteit in de theorie van Freud te formaliseren en van daaruit een epistemologische logica 'voorbij het oedipuscomplex' te formuleren.

In mijn toepassing zal ik dit discours vooral opvatten als een proces van betekenisgeving. Met andere woorden niet de structuur van het discours, maar de werking ervan zal in deze studie centraal staan. Subjectiviteit is het product van het betekenisgevende proces van het discours. Henk Oosterling omschrijft dit proces als volgt:

Individuen dichten zichzelf - grotendeels onbewust - vanuit de optiek van een geïnternaliseerd vertoog een positie ten aanzien van de hen omringende wereld toe: in een collectieve identificatie met een bepaalde zienswijze en taalpraktijk transformeren ze zich tot subjecten: betekenisvolle dragers van cultuur en geschiedenis. Een subject is dus een kentheoretische

²⁴ Zie: Sloterdijk 2015: 21.

notie: een zijnswijze van individuen, waarin een specifieke omgang met de wereld wordt voorondersteld, die als ‘waar’ en ‘juist’ wordt begrepen. In deze objectivering van de dingen wordt met een claim op beheersing subjectiviteit geproduceerd. Subjecten bestaan dus niet in de alledaagse werkelijkheid: zij zijn producten van een als praktijk voltrokken theorie.²⁵

Oosterling beschrijft hier in navolging van Lacan het discours met de *ander* als een geïnternaliseerd vertoog van het individu waarin het zich een positie verwerft, en het discours met de *Ander* beschrijft hij als een collectieve identificatie waarin het subject zich als drager van de cultuur ontpopt. Het streven naar objectivering, het claimen van de waarheid, is een poging tot beheersing van de wereld om ons heen, een poging om controle te krijgen op de samenleving die als product alleen tot subjectiviteit kan leiden. Vanuit dit perspectief is elk subject in zijn streven naar waarheid een tragische held en heeft, ik citeer Lacan, ‘elke waarheid een fictionele structuur’.²⁶

Volgens Lacan gronden structuren niet in zichzelf. Voor Lacan is het ‘subjectum’ de ‘drager’, een platform. Het subject is te vinden op een plaats die noodzakelijkerwijs leeg is, het tekort, dat de talige keten van betekenaren in gang zet. Als het onbewuste gestructureerd is als taal dan is het subject die open plaats. Het subject probeert met een fictieve constructie, die gebruik maakt van het operationele tekort van de talige structuur, om zijn eigen zijnstekort als verlangend wezen toneelmatig te misleiden. Door die verbeelding foft hij zijn zijnstekort.²⁷ In deze studie zal ik aan de hand van Lacans theorie onderzoeken op welke wijze het subject als zodanig niet het *gevolg* is van de structuur, maar het toneel *waarop* het subject aldus ook de *verdringing*, de *pervertering* of de *forclusie* van die structuur kan bewerkstelligen. Vanuit de drie mogelijke subjectposities zal ik beschrijven hoe het subject ‘de plaats is waar een structuur – een betekenaarsgeheel, een verhaal, een discours – “plaatsvindt”’.²⁸

Deze studie is opgebouwd uit drie delen. In deel een beschrijf ik de *neurotische* positie van het subject die geënt is op het geloof in de vaderpositie. Ik zal de veranderende vaderrol in het feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe* analyseren en deze ontwikkeling vergelijken met de ontwikkeling die Freud schetst in zijn cultuurfilosofische werk *De man Mozes en de monotheistische religie*. De roman *Karakter* van Bordewijk zal ik spiegelen aan Shakespeares *Hamlet* en Lacans Hamletanalyse om te komen tot een beschrijving van de ‘hamletconstellatie’. De latere televisie- en filmbewerkingen van Bordewijks werk maken het mogelijk in het slot van dit deel een historische ontwikkeling van de vaderpositie in deze Hollandse hamletconstellatie te schetsen.

In deel twee gaat het over de *perverse* positie van het subject die ik bespreek aan de hand van de vader-zoonrelatie in *De avonden* van Gerard Reve. Ik zal de in het eerste deel gesignaleerde verschuivingen in de ontwikkeling van de Hollandse hamletconstellatie relateren aan scènes uit *De avonden* en andere fragmenten uit het oeuvre van Reve. Mijn premisse is dat hier sprake is van ‘een kortsluiting in het symbolische’ als gevolg van een loochening van de funderende vaderrol. De analyse van die funderende vaderrol voert terug naar *Het verhaal van Orestes* van Aischylos. Dit is de geschiedenis waarin de vaderlijke wet wordt geïnstalleerd als fundament voor de legitimiteit van het symbolische.

²⁵ Oosterling sd:1.

²⁶ ‘[...] every truth has the structure of fiction.’ Lacan 1997: 12.

²⁷ Het subject is: ‘Een draagvlak voor een verbeelding, dat tegelijk door die verbeelding is gefantaseerd: dit is wat de psychoanalyse verstaat als iemand het over “zichzelf” heeft. Zo luidt haar definitie voor wat ogenschijnlijk eenvoudig “identiteit” heet.’ De Kesel 2005: 8.

²⁸ De Kesel 2002b: 6.

In deel drie beschrijf ik het grensgebied van de neurotische, perverse en *psychotische* positie in een onderzoek naar een actuele Hollandse hamletconstellatie. Ik vertrek hier vanuit Tom Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* (2014), waarbij ik onderzoek of de kortsluiting in het symbolische in dit werk beschreven kan worden als een proces dat Lacan beschrijft als de 'forclusie van de vader'. Een formele vraag is: Kunnen we *Hamlet versus Hamlet* benoemen als een postmoderne of postdramatische hamletconstellatie? Een historische vraag is: Naderen we de grens waar de vaderrol in het symbolische volledig is uitgespeeld en wat komt er voor in de plaats? Een conceptuele vraag is: Is er in deze hamletconstellatie sprake van een verweesde samenleving of kunnen we, als we de ontwikkeling bezien van de positie in het symbolische van Katadreuffe via Frits van Egters naar Lanoyes *Hamlet*, beter spreken van 'een ontvoogdingsproces van de tragische held'?

Dreverhaven en Katadreuffe, feuilleton van vader en zoon

Dreverhaven en de schaduw van Mozes

Op 14 juni 1928 verschijnt in *Algemeen Nederlandsch Weekblad Vrijheid*,¹ zevende jaargang nummer 355, de eerste aflevering van het feuilleton *Dreverhaven & Katadreuffe*.² Het feuilleton verhaalt de geschiedenis van vader Dreverhaven en zoon Katadreuffe. In dezelfde periode dat Bordewijk aan zijn feuilleton en roman over Dreverhaven en Katadreuffe werkt, is Freud bezig met zijn essays over Mozes.³ Dit laatste grote werk van Freud geeft een belangrijk inzicht in de rol van de vadermetafoor in zijn cultuurtheorie. Deurwaarder Dreverhaven vertoont veel gelijkenis met de Mozesfiguur, die Freud in *De man Mozes* presenteert als gereïncarneerde primordiale vader van de oermythe uit *Totem en taboe*. Op het dramatische hoogtepunt, de finale confrontatie van vader Dreverhaven met zoon Katadreuffe, vergelijkt de vertelinstantie de schaduw op de muur van Dreverhaven met het silhouet van Mozes die de stenen wetstafelen stukslaat.⁴ In de vader-zoonconfrontatie tekent zich een belangrijke verandering in hun relatie af. Die ontwikkeling zal ik duiden met fragmenten uit Freuds visie op de figuur Mozes.

In 1933 is Freud een aantal weken in Rome. Hij is geobsedeerd door het Mozesbeeld van Michelangelo dat zich in de San Pietro in Vincoli bevindt. In een brief aan Edoardo Weiss beschrijft hij hoe hij in 1913 drie weken lang elke dag in de kerk voor dit beeld stond. Hij bestudeert het beeld langdurig en verdiept zich uitgebreid in de literatuur die erover verschenen is, om tot het verrassende inzicht te komen dat de duiding dat Michelangelo Mozes heeft afgebeeld op het moment dat hij op het punt staat de stenen tafelen kapot te smijten, niet klopt.⁵ Michelangelo houdt zich volgens Freud niet aan de bijbeltekst en heeft een verandering aangebracht in het karakter van Mozes. De man Mozes heeft volgens de overgeleverde getuigenissen een opvliegend en aan vlagen van hartstocht onderhevig karakter. In zo'n opvliegende bui heeft hij ook een Egyptenaar doodgeslagen die een Israëliet mishandelde en moest hij uit Egypte naar de woestijn vluchten. Zo'n zelfde uitbarsting zou ertoe geleid hebben dat hij de twee tafelen van het verbond verbrijzelde. Michelangelo heeft een andere Mozes uitgebeeld, dan de Mozes zoals die beschreven wordt in het bijbelboek Exodus. Mozes breekt de wetstafelen niet in een woedeaanval, maar door de dreiging dat de tafelen zouden kunnen breken, komt hij juist tot bedaren. Freud zegt hierover:

Daarmee heeft hij iets nieuws, bovenmenselijks in de figuur van Mozes gelegd, en de geweldige robuustheid en de louter kracht uitstralende musculatuur van de gestalte worden enkel het fysieke middel om de hoogste psychische prestatie tot uitdrukking te brengen waartoe een mens in staat is: het bedwingen van de eigen hartstocht ten gunste en in opdracht van een roeping waaraan men zich heeft gewijd.⁶

¹ Het weekblad *Vrijheid* is een liberaal tijdschrift onder journalistieke leiding van Mr. J.J. van Bolhuis, losse nummers waren destijds verkrijgbaar voor 14 cent.

² Het feuilleton heeft vijftien afleveringen, waarvan de laatste verschijnt op 29 september 1928. Pas in 1981 verschijnt de novelle in boekvorm.

³ Het gaat hier om: *De man Mozes en de monotheïstische religie — Drie verhandelingen* dat uiteindelijk in 1938, als Freud naar Londen is gevlucht voor de nazi's, in Amsterdam wordt uitgegeven.

⁴ Bordewijk 1986: 70. Op dit 'schaduwbeeld' kom ik aan het einde van de paragraaf nog terug.

⁵ Freud 1968: 431. De gebruikte vertaling is van Wilfred Oranje. In: Freud 2006s: 296.

⁶ Freud 2006s: 319-320.

De robuuste en kracht uitstralende Mozes van Michelangelo lijkt in veel opzichten op Bordewijks uitbeelding van deurwaarder Dreverhaven. De strijd om de eigen hartstocht te bedwingen, tekent in de Dreverhaven-Katadreuffegeschiedenis het leven van zowel vader als zoon.

Zoon Jacob Katadreuffe ontvangt de naam van de vader per post, bezorgd bij de curator die zijn faillissement begeleidt.⁷ Jacob Katadreuffe is dertig jaar als hij de brief in handen gedrukt krijgt. Zijn moeder is al tien jaar dood en Jacob weet tot op dat moment niet wie zijn vader is. In het feuilleton *Dreverhaven & Katadreuffe* draait het daardoor exclusief om de verhouding tussen vader Dreverhaven en zoon Katadreuffe.⁸

De verhouding tussen vader en zoon heeft een sterk hiërarchisch karakter. Dreverhaven is een man van gezag, een autoriteit die veel weg heeft van de oervaderfiguur zoals Freud die in *Totem en taboe* beschrijft. Hij is een man om te bewonderen, om voor te buigen, door wie men beheerst en zelfs mishandeld wordt. Het is de vaderfiguur uit Freuds heldensage over wie de zoon trots kan beweren dat hij hem overwonnen heeft.⁹ Dreverhaven is de dominante vaderfiguur en de zoon is zijn passieve tegenpool, dus de strijd is onvermijdelijk:

[...] er zouden twee raadsels staan tegenover elkaar, en de lust om het dan van de machtige oude te winnen bracht Katadreuffes bloed aan het tintelen.¹⁰

Het tintelen van het bloed is een vooruitwijzing naar wat de zoon in *Karakter* gaat betekenen. *Dreverhaven en Katadreuffe* gaat meer over de teloorgang van de machtige oude vader dan over de opkomst van de zoon. Anders gezegd: in de vader-zoonverhouding staat de vader centraal. De moeder is alleen als beeld, op een foto aanwezig. De dode moeder, die de naam van de vader steeds geheim heeft gehouden, wordt slechts een aantal malen genoemd,¹¹ maar speelt in haar afwezigheid wel een cruciale rol. Zijn moeders zwijgen over het vaderschap leidt ertoe dat Katadreuffe haar ervan verdenkt dat zij zelf niet met zekerheid weet wie de vader is van haar zoon en dat geeft dikwijls aanleiding tot ruzie. Haar portret is zowel in het bezit van Katadreuffe als van Dreverhaven. Als Katadreuffe Dreverhaven voor het eerst in zijn 'burcht' bezoekt, hangt de foto op zijn kantoor. Dreverhaven dwingt zijn zoon met zijn blik het portret op te merken. Bij het tweede bezoek, enige tijd later, hangt het portret er nog steeds. Weer dwingt Dreverhaven zijn zoon met zijn blik om naar het portret te kijken. En na de blik op het portret volgt een blik op de kachel:

Toen hij weer naar Dreverhaven zag bemerkte hij dat diens oog het zijne was gevolgd, en dan weer het werk zocht. De kachel, nog zonder gloed, rommelde hol uit haar rode roestbuik en af en toe krinkelde turfrook tussen de bovenklep omhoog.¹²

Er wordt door de vertelinstantie een opvallende verbinding gelegd tussen de kachel, die hol rommelt uit haar 'rode roestbuik' en de dode moeder, uit wier buik de aanwezige zoon afkomstig is. Hierna fingeert

⁷ De eerste zin van het feuilleton luidt: 'De heer J.W. Katadreuffe. — A.B. Dreverhaven, Lange Baanstraat, is uw vader. Een u welgezinde.' Bordewijk 1986: 664.

⁸ Opvallend is de volgorde van de namen. Eerst de vader dan de zoon. De roman *Karakter* heeft als ondertitel 'roman van zoon en vader'. De in *Karakter* belangrijke nevenpersonages en -intriges (liefde voor Lorna te George, vriendschap voor Jan Maan, de wereld van het advocatenkantoor) ontbreken in het feuilleton.

⁹ Freud 2006c: 417.

¹⁰ Bordewijk 1986: 678.

¹¹ De moeder wordt in het feuilleton tien maal vermeld, in *Karakter* 128 maal.

¹² Bordewijk 1986: 686.

de vader een telefoongesprek met de directeur van de woekerbank, die oorzaak is van het faillissement van zijn zoon. Dreverhaven wil zijn zoon duidelijk maken dat hij hierachter zit. Als Katadreuffe woedend wordt, schuift Dreverhaven hem een groot geopend dolkmes toe, waarop Katadreuffe wanhopig het pand verlaat. Het toeschuiven van het mes heeft een duidelijk freudiaanse symboliek. De externe vertelinstantie doet dan uit de doeken dat Dreverhavens woede in het telefoongesprek geënceneerd was en hoe dit spel plaats maakt voor de echte toorn die in hem raast. Op dat moment komt de kachel weer in beeld. Hij rukt de kacheldeur open en trapt zo hard tegen 'de roodgeworden buik dat gloeiende ijzerdeeltjes als vuurwerkvonken rondspatten. Hij trapt zelfs met zijn zware schoen een knik in de buik.'¹³ De toorn van Dreverhaven lijkt te worden veroorzaakt door de gevolgen van het aanwakkeren van vuur en drift. Zijn schoppen tegen de buik van de kachel lijkt metaforisch voor de woede tegen de moeder van Katadreuffe. Dreverhaven wil met terugwerkende kracht de gevolgen van zijn erosdrift, zijn geslachtsdrift, teniet doen. Er is hier een opmerkelijke parallel met een scène uit *Karakter*, waarin Dreverhaven zich uit woede om een mislukte zakelijke transactie vergrijpt aan het dienstmeisje Joba en zijn zoon verwekt¹⁴. Eros en agressiedrift worden zodoende gekoppeld.

Ook Katadreuffe heeft de *drift* nodig om het vaderschap van Dreverhaven te kunnen erkennen. Freud beschrijft hoe het geweten zich vormt onder invloed van onderdrukte agressieve neigingen tegen de vader, die geen andere uitweg vinden. Het kind neemt zo door identificatie de onaantastbare autoriteit van de vader in zich op. Het Boven-Ik, het geweten van het Ik, krijgt alle agressie toebedeeld, die het kind graag tegen die autoriteit had uitgeleefd. Door de afwezigheid van Dreverhaven kan dit proces nu pas plaatsvinden:

[...] zolang zijn woede duurde was er in zijn gedachteleven alleen plaats geweest voor een vader; thans, na de ontnuchtering, trad weer de vreemde op de voorgrond, Dreverhaven.¹⁵

Dreverhaven-de-vreemde en Dreverhaven-de-vader, lijken twee verschillende figuren. Het beeld van de vader komt alleen door agressie opgeroepen tot stand. Dreverhaven daagt zijn zoon uit om de strijd met hem aan te gaan en hij biedt hem zelfs een wapen aan voor die strijd. Een dolkmes, dat zoals ik net aangegeven heb, in de droomduidingssymboliek van Freud, een bijzondere lading heeft. Het mes heeft hier een driedelige metaforische betekenis: het dient om de drift te beteugelen, om te doden en het is tegelijkertijd een fallus- en machtssymbool. Dreverhaven gebruikt het mes om de woede of drift van Katadreuffe te beteugelen, om hem uit te dagen zijn vader te doden en zodoende de machtige man te worden, de fallus te veroveren. Katadreuffe kan hier maar moeilijk mee omgaan. Hij kan tegenover het onvatbare karakter van zijn vader niets anders stellen dan zijn explosieve driftbuien. Als hij de confrontatie aangaat haalt Dreverhaven herhaaldelijk een dolkmes tevoorschijn en biedt het hem aan. Dit doet de stemming meteen omslaan en een huilende Katadreuffe druipt dan snel af.¹⁶

Zoals al gezegd is de aanwezigheid van de moeder een imaginaire aanwezigheid, alleen haar beeld speelt een rol. Vader en zoon hebben allebei een portret van de moeder, uit haar meisjesjaren.¹⁷ Ook dit object speelt een belangrijke rol in de strijd tussen vader en zoon. Bij het laatste bezoek aan zijn vader is

¹³ Bordewijk 1986: 688.

¹⁴ 'Dreverhaven kwam thuis, inwendig ziedend, en in een woede die hij verborg maakte hij zich meester van het meisje Joba Katadreuffe.' Bordewijk 1938: 10.

¹⁵ Bordewijk 1986: 689.

¹⁶ Ibid.: 692.

¹⁷ '... een niet grote, maar zeer scherpe foto van zijn moeder [...] uit haar meisjesjaren, een foto waarvan hij thuis een dubbel bewaarde.' Ibid.: 692.

het portret van de muur verdwenen. Dreverhaven doet alsof hij, de vader, het beeld van de moeder aan zijn zoon wil overdragen, omdat hij er niet meer aan hecht. Om het portret te halen neemt Dreverhaven zijn zoon mee naar een ruimte in het pand. Die ruimte is door Dreverhaven ingericht als offerplaats. Dreverhaven heeft in het achtergedeelte van het pand door alle verdiepingen heen, van het dak tot de begane grond, een enorm gat laten breken. Het is een grote koker, die hij bestemde voor rookafvoer het is een sombere bekroning van het pand, 'een machtige pijp die rook zou braken als een crematorium.'¹⁸ Daar blijken de ware bedoelingen van de vader met het portret van de moeder. Hij ontsteekt in drift. Hij noemt de moeder een 'slet', verbindt haar met lage lusten en wenst haar diensgevolg de hel toe. Een groot gat in de vloer geeft toegang tot die hel. De uitdrukking 'stierig in de uitbarsting van zijn toorn' verbindt het verhaal dan met zowel het gouden stierkalf uit het Mozesverhaal als met de stier als erotische godsafbeelding en slachtsymbool.

'Je moeder!' schreeuwde hij. 'Die slet... Naar de hel er mee! Naar de hel met die slet!' Zijn schoen keilde het portret door de kamer, de scherven vlogen rond [...] Stierig in de uitbarsting van zijn toorn trad hij met zijn daverende pas tot aan het vloergat. Met beide handen tilde hij het portret als een zware last boven zijn hoofd, dan, met beide handen, wierp hij het door het gat in de diepte. En zijn schaduw op de muur was geweest als de silhouet van Mozes die de stenen wetstafelen stukslaat.¹⁹

De vergelijking van Dreverhaven die het portret van de moeder stukgooit met Mozes die de stenen wetstafelen stukslaat, is een opvallende metafoor. We zien de afbeelding van een symbolische vader als de schaduw op de muur, het silhouet van Mozes. Het is een tekstfragment dat Slavoj Žižek als 'uitsteeksel' zou benoemen, een stukje uit het reële dat niet in het symbolische past.²⁰ Net als Dreverhaven was Mozes een man van de *wet*. Mozes, zo staat er te lezen in Deuteronomium 33 vers 4, 'heeft ons een Wet gegeven, als bezit voor de gemeente van Jakob.'²¹ De voornaam van de zoon is Jacob, en die krijgt zo een grote symbolische lading, die verbonden is met de Mozesgeschiedenis. In hetzelfde bijbelboek wordt over Jacob vermeld: 'Zij zullen Jakob Uw rechten leren, en Israël Uw wet.'²² Dat Jacob in *Karakter* rechten gaat studeren is geen toevallige keuze. Dat het slecht gaat aflopen met Dreverhaven kunnen we vermoeden op grond van dit bijbelfragment waarin de naderende dood van Mozes wordt vermeld.²³ Mozes mag het beloofde land niet intrekken en moet sterven vanwege een niet ingeloste schuld uit het verleden.²⁴ Degene die de wet stelt, is degene die eerst de wet heeft gebroken. Mozes vermoordde een Egyptenaar en vanwege die schuld mag hij het beloofde land niet binnentrekken. De vader uit wie de wet stamt, is een schuldige vader.

De moord op de oervader

De oorsprong van de schuldige vader beschrijft Freud in *Totem en taboe*. Freud ontleent de zogenaamde 'oerhordemythe', de eerste primitieve gemeenschap van mensen, aan *The Descent of Men*

¹⁸ Bordewijk 1986: 714.

¹⁹ Ibid.: 717.

²⁰ Het gaat hier om deeltjes uit het reële orde die als tekens en symbolen verschijnen in verhalen en films. Ze laten zich niet zonder meer inpassen in het symbolische. Žižek noemt deze objecten, 'uitsteeksels', 'vlekken' of 'scherven', ze passen niet in het oppervlakkige beeld omdat ze met een speciale betekenis geladen zijn. Žižek 1996: 77.

²¹ Geciteerd uit de www.online-bijbel.nl sd Deuteronomium 33 vers 4.

²² Geciteerd uit: www.online-bijbel.nl sd: Deuteronomium 33 vers 10.

²³ 'Want van tegenover zult gij dat land zien, maar daarheen niet inkomen, in het land, dat Ik den kinderen Israëls geven zal.' www.online-bijbel.nl sd: Deuteronomium 32: 52.

²⁴ Mozes heeft een Egyptenaar gedood www.online-bijbel.nl sd Exodus 2: 11-15.

van Charles Darwin.²⁵ Freud beschrijft een oersamenlevingsvorm die gedomineerd wordt door de vaderfiguur, een alfaman, een gewelddadige, jaloerse vader die alle vrouwen voor zichzelf houdt en de opgroeiende zoons verjaagt, voordat ze zijn suprematie kunnen bedreigen. Op zekere dag sluiten de verjaagde broers zich aaneen, slaan hem dood, verslinden hem rauw en maken zo een einde aan de vaderhorde. Dat ze hun gedode vader ook opeten, zo schrijft Freud, is omdat de gewelddadige oervader voor elk van de broers zeker een benijd en gevreesd voorbeeld is geweest. Het opeten van de vader is het voltrekken van hun identificatie met hem. Zo eigenen ze zich een deel van zijn kracht toe. De samenzwervende broederclan wordt door onderling tegenstrijdige gevoelens tegenover de vader beheerst.²⁶ Freud benoemt dit als een ambivalent vadercomplex. De zonen van de broederclan haten hun vader, die hun machtsbehoefte en seksuele aanspraken verhindert, maar tegelijkertijd bewonderen ze hem en houden ze van hem. Als ze hem hebben gedood, als hun haat bevredigd is en als hun verlangen naar identificatie met de vader gerealiseerd is, dan komen ook 'overweldigende tedere impulsen' naar boven.

De ambivalentie wordt veroorzaakt door het schuldgevoel van de zoons, de poging om dit schuldgevoel te sussen en het verlangen zich, door gehoorzaamheid achteraf, met de oervader te verzoenen. De zonen krijgen berouw. Zo wordt de dode vader sterker dan de levende ooit heeft kunnen zijn. Ze zien de moord nu als misdaad. Wat de oervader tijdens zijn leven aan de zoons heeft verboden, verbiedt de broederclan nu zichzelf. Zolang niemand de vaderrol overneemt, kunnen ze de samenlevingsorganisatie alleen overeind houden door afstand te doen van de vrouwen, om wie ze de oervader vermoord hebben. Ze zien in dat deze strijd vergeefs is en dit alles leidt tenslotte tot een onderling sociaal contract:

De eerste vorm van een sociale organisatie ontstond, met driftverzaking, erkenning van wederzijdse verplichtingen, invoering van bepaalde, onverbrekkelijk (heilig) genoemde instituties, het begin dus van moraal en recht.²⁷

In *De man Mozes* betoogt Freud dat er niet sprake is van één vadermoord, maar dat de vadermoord ontelbare malen herhaald is. De oervader is nog niet onsterfelijk op het moment dat de broederhorde hem vermoordt, dat wordt hij pas door rituele vergoddelijking. Volgens Freud gaat er een 'vaderlijke kern' achter elke godsgestalte schuil. Alles draait om de relatie tussen vader en zoon; God is de verhoogde vader, het verlangen naar de vader is de wortel van de religieuze behoefte.²⁸

In *De man Mozes* beziet Freud de theorie van de moord op Mozes als onderdeel van een constructie waarmee hij de moord op de vader van de oerhorde koppelt aan de opkomst van het christelijke geloof. De moord is een belangrijke schakel tussen de vergeten vadermoord in de oertijd en zijn latere herverschijningsvorm in de monotheïstische religies. Freud ziet hierin het scharnierpunt van de overgang van vaderreligie naar zoonreligie:

²⁵ De Kesel 2011: 178.

²⁶ Freud 2006p: 148.

²⁷ Freud 2006c: 392.

²⁸ Freud 2006b: 375. Even verderop beschrijft Freud de ambivalentie in de verhouding: 'Aan de relatie met de vader kleefte evenwel een vreemde ambivalentie. Hij vormde zelf een gevaar, dat wellicht dateert van de eerdere relatie tussen kind en moeder. Dus is de vrees van het kind voor hem niet minder sterk dan zijn verlangen en bewondering. Deze ambivalentie in de relatie met de vader heeft diepe sporen nagelaten in alle religies, zoals ook in *Totem en taboe* wordt betoogd. Als nu de adolescent merkt dat hij gedoemd is altijd een kind te blijven, dat hij de bescherming tegen vreemde oppermachten nooit kan ontberen, verleent hij deze oppermachten de trekken van de gestalte van zijn vader, hij schept de goden, voor wie hij bang is, die hij voor zich poogt te winnen en die hij toch met de taak belast hem te beschermen. Het motief van het verlangen naar de vader is dus identiek met de behoefte aan bescherming tegen de gevolgen van de menselijke onmacht [...]' Freud 2006b: 377.

Dan schuilt ook in de opstanding van Christus enige historische waarheid, want hij was de opgestane Mozes en achter deze de teruggekeerde oervader van de primitieve horde, getransfigureerd en als zoon in de plaats van de vader getreden.²⁹

Het jodendom was in Freuds optiek een vaderreligie en het christendom werd een zoonreligie.³⁰ Het joodse volk bleef de moord op de oervader loochenen, de christelijk gelovigen hebben dat ook gedaan, maar hebben de daad uiteindelijk toegegeven en 'zijn sindsdien van deze zonde verlost'.³¹ Het christelijke ritueel van de communie, waarbij de gelovigen het lichaam en bloed van Christus incorporeren, herhaalt in Freuds lezing het ritueel van de oude totemmaaltijd.³²

Ook in *Dreverhaven en Katadreuffe* gaat het om een verwisseling van de posities van vader en zoon. Dreverhaven wordt in *Karakter* beschreven als een Mozes die zelf het beloofde land niet zal bereiken.³³ Als we deze interpretatie volgen is *Dreverhaven en Katadreuffe* een constellatie waarin duidelijk wordt hoe de hegemonie van de oude vader wordt overgenomen door de zoon. Dit is ook letterlijk te lezen in het slot van het feuilleton. Katadreuffe begrijpt ineens waar het conflict toe leidt:

Hij begreep dat Dreverhaven hem had willen maken tot zijn moordenaar; hij begreep ook dat Dreverhaven hem nu wilde erkennen als zijn zoon. Maar de stemming waarin hij was liet geen ruimte voor een ander gevoel dan van groei naar de eigen persoonlijkheid. En in die stemming voelde hij dat hij Dreverhaven noch vermoorden noch omarmen moest, maar dat hij hem hoorde te tuchtigen met zijn verachting. [...] hij en Dreverhaven tegenover elkaar, twee ondoorgroondelijke wezens, en hij de grotere. En de hand die had willen kastijden kwam niet neer, en trok zich terug. En Katadreuffe, zonder een woord, keerde zich om en ging heen. Maar zijn gang was de gang van een overwinnaar die naar het slagveld nooit meer zal omzien.³⁴

De gedachte van Katadreuffe dat hij zijn vader niet moet vermoorden, maar moet tuchtigen met zijn verachting om de grootste te kunnen zijn, kan tweeledig geïnterpreteerd worden. Enerzijds verwijst het naar het christelijke gebaar van het toekeren van de andere wang. Anderzijds, en hier gaat mijn voorkeur naar uit, is de weigering om de vader te vermoorden ook een weigering om de dode vader te installeren als symbolische vader. Katadreuffe vermoordt de vader van de oerhorde niet en voorkomt zo dat de dode vader machtiger wordt dan de levende ooit zou kunnen worden.³⁵ Dreverhaven hoort een resolute stap die voor eeuwig uit zijn woning verdwijnt. Het woord van de vader is niet langer wetgevend, het komt uit een verslachte oud-geworden mond, de vader moet plaatsmaken voor de zoon. Door de vader niet te doden weigert de zoon de wet van zijn vader te installeren.

²⁹ Freud 2006c: 399.

³⁰ Ibid.: 397.

³¹ Ibid.: 399.

³² Ook het gouden kalf wordt geïncorporeerd: 'Dichter bij het kamp gekomen zag hij het stierenbeeld en het gedans. Woedend smeedt hij de platen aan de voet van de berg aan stukken. Hij greep het stierenbeeld, gooide het in het vuur en verpulverde het. De as strooide hij op het water, en dat liet hij de Israëlieten drinken. De Heer strafte het volk, omdat ze het kalf hadden gemaakt.' willibrordbijbel.nl 2014 Exodus 32: 7-10, 15, 19-20, 35.

³³ Het citaat in *Karakter* waarin Dreverhaven als Mozes wordt beschreven, bespreek ik op pagina 32.

³⁴ Bordewijk 1986: 718-719.

³⁵ 'Ze haatten hun vader, die hun machtsbehoefte en seksuele aanspraken zo energiek in de weg stond; tegelijk bewonderden en hielden ze van hem. Nadat ze hem hadden gedood, hun haat bevredigd en hun verlangen naar identificatie met hem gerealiseerd, moesten de daarbij overweldigde tedere impulsen zich doen gelden. Dat gebeurde in de vorm van berouw, er ontstond een schuld bewustzijn, dat in dit geval samenvalt met het gezamenlijk ervaren berouw. De dode werd nu sterker dan de levende ooit was geweest; precies hetzelfde zien we als we de lotgevallen van de moderne mens bestuderen.' Freud 2006p: 149.

Dreverhaven en Katadreuffe toont zo bezien niet de tragische ontwikkeling van een zoon, maar het tragische gevecht van een vader met zijn sterfelijkheid en erfelijkheid. De geschiedenis vangt aan met een 'weten', hier in de vorm van een brief, met als inhoud de letterlijke naam van de vader. Van een innerlijke strijd met het *geweten* om al dan niet tot handelen over te gaan, is in dit feuilleton nog geen sprake en het woord 'schuld' heeft steeds betrekking op geldelijke schulden. De opdracht van de vader tot handelen om hem met het mes om te brengen is ingegeven door Dreverhavens latente en af en toe manifeste doodsverlangen:

Met het klimmen van zijn jaren wachtte hij het mes in zijn rug, het mes dat maar niet toesteken wou. Het werd ten laatste een obsessie, en, aan de grens van levensmoeheid die echter zelf geen uitweg zoeken wilde, kon hij er moeilijk uit wijs worden of hij dat mes nu verlangde of niet.³⁶

Dreverhaven daagt Katadreuffe uit door hem steeds het mes aan te bieden. De zoon wordt uitgedaagd om zijn vader te vermoorden maar Dreverhaven kan er moeilijk wijs uit worden of hij het mes verlangt of niet. Die ambiguïteit in zijn denken kun je benoemen als het 'Kronosdilemma'. Kronos is enerzijds de zoon die vader Ouranos 'ontmant', maar anderzijds de oude vader die zijn kinderen opeet omdat hij bang is dat ze hem zullen verdringen.³⁷ Nakomelingen bedreigen de bestendige orde van een geordende en stabiele kosmos. De generatie Olympische goden onder leiding van Zeus, is de eerste generatie goden die haar eigen kinderen niet verzwelgt, maar ruimte en tijd geeft. Het dilemma van Kronos is de tijd doden of door de tijd gedood te worden, ook een dilemma van stilstand of vooruitgang.

Het Kronosdilemma van Dreverhaven leidt ertoe dat Jacob de speelbal is van het ambivalente verlangen van zijn vader, zoals blijkt uit het volgende citaat: '[H]ij zag op dat moment de ander als een vader die hij altijd had gekend, maar ook altijd gevreesd had in zulk een mate, dat hij het gevoel kreeg zijn spanning te moeten uiten in een gillend woedegehuil'.³⁸ Hij kan dat dilemma niet oplossen, hij vermoordt hem niet en laat zich niet vermoorden. De poging van Dreverhaven om zijn zoon te doden vindt plaats aan het eind van het verhaal. De slotscène van *Dreverhaven en Katadreuffe* refereert niet alleen aan de geschiedenis van Mozes, maar ook aan het abrahamitische offerritueel. Katadreuffe wordt in die passage als 'slacht-offer' ten tonele gevoerd als hij door Dreverhaven bij zijn laatste bezoek wordt meegevoerd naar de zolder. Hij verzet zich niet. Hij staat in het duister 'als een offerdier'.³⁹ Net als Isaak door Abraham wordt Jacob Katadreuffe door vader Dreverhaven vastgebonden; met een deurkoord

³⁶ Bordewijk 1986: 682.

³⁷ De geschiedenis wordt geschetst door Hesiodos. In samenvatting: Ouranos verwekt bij Gaia, moeder aarde, twaalf kinderen. Ouranos haat de kinderen en uit angst zijn macht te verliezen houdt hij de kinderen die hij verwekt gevangen in de buik van Gaia, weg van het licht, diep in de aarde. Gaia kreunt, de voortdurende weeën benauwen haar en ze bedenkt een list. Ze smeedt een sikkels en haalt haar jongste zoon Kronos, Gaia's geduchtste kind, dat zijn krachtige vader zou haten, over om zijn vader te ontmannen en de kinderen te bevrijden. Kronos snijdt het geslachtsdeel van zijn vader af en werpt het over zijn schouder. Bij de volgende generatie goden herhaalt zich dit patroon. Kronos verwekt bij zijn zuster Rhea zes kinderen. Kronos verzwelgt deze kinderen, de een na de ander, zodra ze uit Rhea's schoot tevoorschijn komen. Ook Kronos is bang dat de nieuwe generatie zijn plaats wil innemen. Maar als Zeus op komst is, vraagt Rhea hulp bij Gaia en Ouranos. Ze misleiden Kronos die in plaats van Zeus een steen te eten krijgt en de jongste zoon Zeus groeit veilig op in een grot op Kreta. Een jaar later spuwt Kronos de steen en al zijn kinderen weer uit. Zeus en zijn broers en zussen komen in opstand tegen het gezag van Kronos en er volgt een geweldige strijd. Zeus overwint en zijn generatie krijgt het bewind over mensen en goden. De mythische tijden van Ouranos en Kronos kennen geen tijdelijkheid. De mythische vaders zorgen ervoor dat hun kinderen niet in het daglicht komen. Bron: Hesiodos 2002: 57.

³⁸ Bordewijk 1986: 686.

³⁹ Ibid.: 682.

bindt Dreverhaven de handen van Katadreuffe op diens rug. Bordewijk ensceneert het zoonoffer met veel gescheld en geweld en de offerram Jacob wordt vernederend passief gekarakteriseerd als een willoos offerdier. 'Je zou je laten slachten als een stom schaap,'⁴⁰ bijt Dreverhaven zijn zoon toe. Het altaar waarop het zoonoffer plaats moet gaan vinden, het decor waarin Bordewijk zijn eindscène ensceneert, is barok en sacraal; het is een sinistere kamer vol verblindend licht en tegelijk roetzwartduister, waar een windorgel preludeert op wat gebeuren gaat. Nadat het portret van de moeder in het gat verdwenen is, ziet Dreverhaven eindelijk iets in de ogen van zijn zoon, waarop hij zolang gewacht heeft: 'er was moord in de ogen van de ander,' maar voor Dreverhaven is het te laat. De zoon moet het portret van de moeder achterna. De zoon wordt door de vader geboeid en belandt op de offerplaats. Dreverhaven ontkent het vaderschap:

Ben jij mijn zoon? Ik ken je niet.⁴¹

Woest begint Dreverhaven zijn zoon vervolgens te slaan, hij scheldt hem uit:

Je bent mijn zoon niet je bent een straathond, met zijn staart tussen zijn poten.[...] Maar je zou je laten slachten als een stom schaap. Nooit zal jij eens een vinger uitsteken, hè, lafaard? God, hoe heb ik dat verlangd, dat jij mij ook eens in mijn kraag zou durven pakken. Je zou mijn zoon zijn geweest. Hoe heb ik dat gehoopt tot in mijn nieren, en veel meer nog, o God zoveel meer heb ik gehoopt dat nooit kwam.⁴²

Maar naarmate het geweld van vader Dreverhaven toeneemt, kalmeert en groeit de zoon. Het is alsof de woede afneemt, en het moordlicht in zijn ogen dooft naarmate de ander zich meer opwindt. Dreverhaven, die nu ook benoemd wordt als 'de man die vermoord had willen worden,' kijkt anders naar zijn zoon. Hij ziet dat zijn zoon gegroeid is:

zwijgend, waardig, in een houding als was hij niet gebonden. Hij kende deze groter geworden figuur niet, maar hij herkende, desondanks, er iets in van zichzelf. Een impuls deed hem naar Katadreuffe toegaan, en hem van het koord bevrijden.⁴³

De oudtestamentische bulderende God verandert in een God met zachte kanten, die een nieuwe stem krijgt door de erkenning van zijn zoon. 'Ik wil ook wel goed voor je zijn,' zegt Dreverhaven gedempt, 'met een nieuwe stem, haast schuw.' Vergelding en wraak maken bij de vader plaats voor barmhartigheid. Van de vader blijft dan slechts een schaduw. De man die even daarvoor nog op Mozes met de tien geboden leek, is nu een ontmantelde figuur: 'het toortslicht ontleedde meedogenloos zijn trekken, de zakken onder de dorre ogen als waterzuchtig, de diepe groeven in het gelaat wijzend naar een verslapte oud- geworden mond.'⁴⁴

Kortom, Katadreuffe doodt zijn vader niet, hij verwerpt hem en zijn wetten. Van de vader blijft slechts een moesschaduw. Na een crisis volgt een machtsoverdracht van de vader naar de zoon. Maar in bovenstaande analyse wordt de situatie vanuit het perspectief van de zoon gezien. Vanuit het perspectief van Dreverhaven ontstaat een ander beeld.

⁴⁰ Ibid.: 718.

⁴¹ Ibid.: 718.

⁴² Ibid.: 718.

⁴³ Ibid.: 718.

⁴⁴ Ibid.: 719.

Dreverhavens drijfveren

De drijfveren die het handelen van de vader kunnen verklaren worden gaandeweg de geschiedenis door de vertelinstantie onthuld en becommentarieerd. Aan het begin van het feuilleton wordt Dreverhaven gekenmerkt als een man die geen vrees kent en niet aan het leven hecht. Een man die weet dat hij op een donkere avond een keer wordt omgebracht, maar niet weet of dat zijn *verlangen* is. Als Dreverhavens pad onverwacht kruist met dat van zijn niet-erkende zoon maakt dat iets los; wakkert dat zijn verlangen aan. Het is de 'Maatschappij Harmonie', een veelzeggend ironische naam, die vader en zoon in contact met elkaar brengt. Dreverhaven vraagt het faillissement aan van zijn zoon, onthult zijn vaderschap en op dat moment in zijn leven staat 'het gevaar hem weer toe te lachen.'⁴⁵ Door het bestaan van een zoon biedt het leven Dreverhaven weer een horizon. Hij wil weten wat er in de jongen steekt, maar ook of de jongen in staat is om hem dood te steken. Dreverhaven wil dat het gevaar hem weer toelacht, is een man die vermoord wil worden. Hij is zelfdestrutief en hij speculeert op de driftige natuur van zijn zoon. In het driftmatige leven van Dreverhaven lijken tegenstrijdige krachten aan het werk.

Wat die tegenstrijdige driften van Dreverhaven behelzen, lezen we in *Gene zijde van het lustprincipe*, waarin Freud een nieuwe wending aan zijn drifttheorie geeft. Het feit dat al het levende door innerlijke oorzaken sterft en naar een anorganische toestand terugkeert, betekent volgens Freud dat het uiteindelijke doel van alle leven de dood is. De levenloze toestand was er eerder dan de levende en de eerste drift was dan ook de drift om naar die levenloze toestand terug te keren. Op den duur is de levende substantie afgedwaald van de oorspronkelijke weg van het leven en tot het maken van steeds ingewikkelder omwegen genoodzaakt om 'het doel van de dood te bereiken'.⁴⁶ Freud stelt:

Deze omwegen naar de dood, door de conservatieve driften getrouw vastgehouden, zouden ons thans het beeld tonen van de levensverschijnselen.⁴⁷

De tegenpolen levensdrift en doodsdrift, Eros en Thanatos, krijgen een belangrijke en omstreden plaats in de psychoanalytische theorie. Aan de ene kant wordt de libido gereguleerd door het 'gematigde' lustprincipe, aan de andere kant door de doodsdrift. In de theorie van Lacan wordt dit onderscheid aangepast. Hij koppelt beide driften levensdrift én doodsdrift aan elkaar in het begrip 'jouissance'⁴⁸. Aan deze onmogelijke bron van dodelijk verlangen lijkt te worden gerefereerd in de dichtregels van Herman Gorter, die het motto vormen waarmee het feuilleton *Dreverhaven & Katadreuffe* opent:

Dood, o dood,
Sombere, somber geronnen rood,
Kom, o kom⁴⁹

⁴⁵ Ibid.: 682.

⁴⁶ Freud 2006a: 196.

⁴⁷ Ibid.: 196.

⁴⁸ 'Jouissance legt volgens Lacan het pad naar de dood (Lacan, 1969-70, p. 17). Haar onmogelijk genieten lijkt (alleen maar) verboden. In zoverre de drift een poging is op zoek naar jouissance door het lustprincipe te breken is elke drift een doodsdraft.' M. Kinet 2013c.

⁴⁹ Bordewijk 1986: 664.

Gorters dichtregels lijken in eerste instantie een doodsverlangen van Dreverhaven uit te drukken, ‘de man die vermoord had willen worden’.⁵⁰ Dit doodsverlangen is een destructieve zelfvernietigingsdrang die zich uit in agressie.⁵¹ De geciteerde woorden zijn de eindregels van de laatste strofe van het gedicht met de beginregel *Een roode roos is in mijn hand* dat Herman Gorter publiceerde in *Verzen*. De geliefde in het gedicht wordt beschreven als een bron die Eros en Thanatos verenigt:

[...]
 o bloemfontein van rouw,
 roerloze droom van vrouw,
 witschitter en somber als roet.
 Ik kan dromen van 't bij u komen
 ik kan weenen, bij u verschenen,
 gij zijt zoo rood in mijn ziel –
 gij zijt mijn gloënde, mijn eeuwig woënde
 vulkaan waarin ik viel.
 Dood, o dood,
 sombere, somber geronnen rood,
 kom, o kom.⁵²

Het gedicht gaat over het *verlangen*, dat tornt aan het Ik, het zelf en dat dan ook de dood in het spel brengt. De slotstrofe die Bordewijk als motto gebruikt is een aanroep van de dood. Het is een *verlangen* naar de dood, dat voortkomt uit een brandende liefde.

Het motto rijmt met passages uit de roman. Het vloergat waarin Dreverhaven het portret van de moeder smijt benoemt hij als de hel en dat beeld vertoont veel gelijkenis met de *gloënde, en eeuwig woënde vulkaan*⁵³ uit het gedicht van Gorter. Het is een beeld dat de atavistische en specifiek mannelijke angst tegenover de moeder of tegenover de vrouw uitdrukt, de angst om weer in de vrouw en moeder als ‘eerste Ander’ te verdwijnen.⁵⁴ De relatie van Dreverhaven tot de vrouw en moeder op het portret wordt gekenmerkt door die bipolariteit van verlangen en (doods)angst. Freud beschrijft de dualiteit van Eros en Thanatos echter als een schijnbare tegenstelling, ze zijn onlosmakelijk verbonden. In de theorie van Lacan wordt dit bevestigd. De bronnen van angst en verlangen komen voort uit de lacaniaanse dimensie van het ‘reële’, het voor het subject niet te symboliseren onmiddellijke: genot en dood liggen in elkaars onmogelijke verlengde. Jouissance is de onmogelijke dodelijke vervulling van het verlangen en het reële is de onmogelijke combinatie van bron en eindpunt.⁵⁵ Met de term jouissance

⁵⁰ Ibid.: 718.

⁵¹ Moyaert beschrijft dit verband tussen doodsdrijf en agressie als een ‘radeloze woede’. Zie Moyaert 2014: 87.

⁵² Gorter 1977: 147-148.

⁵³ Hier is ook nog een zijdelingse parallel met Mozes op te merken, in Freud, *De man Mozes en de monotheïstische religie — Drie verhandelingen* 2006c is de wrekende god Jahweh een vulkaangod.

⁵⁴ De term ‘eerste Ander’ als aanduiding van de moeder komt uit de theorie van Lacan. Ook Freud beschrijft die tegenstrijdigheid van liefde en atavistische angst: ‘Men zou kunnen zeggen dat hier de drie voor de man onvermijdelijke relaties tot de vrouw zijn uitgebeeld: de barende vrouw, de levenskameraad en de fatale vrouw. Of dat hier de drie vormen worden uitgebeeld die het beeld van de moeder in de loop van zijn leven achtereenvolgens aanneemt: de moeder zelf, de naar haar evenbeeld gekozen geliefde en ten slotte moeder Aarde die hem weer in zich opneemt. De oude man echter taalt vergeefs naar de liefde van de vrouw, zoals hij die in zijn eerste levensjaren van zijn moeder had ontvangen; alleen de derde schikgodin, de zwijgende godin des Doods, zal hem in haar armen sluiten.’ Freud 2006h: 226.

⁵⁵ Lacan zegt: ‘And this is why we rediscover here those terms that I define as fixing the categories of the Real, in so far as it is radically distinguished, in what I articulate, from the Symbolic and from the Imaginary - the Real is the impossible. Not in the

verbindt Lacan Eros en doodsverlangen. Jouissance betekent net zo goed lust (plaisir) als onlust (déplaisir).⁵⁶ In *Dreverhaven en Katadreuffe* komt dat bipolaire karakter van het reële ook terug in de naamgeving van de hoofdpersonen. Drijven is etymologisch verwant met drift. Dreverhaven is de drifthaven, de oorsprong van de drift. Als we het Griekse prefix 'kata' vertalen als tegen, staat Kata-dreuffe voor het 'tegen de drift', de tegenpool van Dreverhaven.

Als Dreverhaven het portret van de moeder naar beneden smijt, benoemt hij het genot, de moeder als slet en wenst haar naar de hel. De metamorfose van de primordiale reus tot de schaduw van de oude afgeleefde grijsaard is een fysiek aftakelingsproces van de vader, dat gelijk opgaat met het omgekeerde proces bij de zoon. De onmogelijke waarheid van de vader is het weggaan van de zoon, de tragiek van Mozes die moet sterven voor zijn volk het beloofde land in trekt. In de tekst wordt het als volgt verwoord:

Dreverhaven hoorde de resolute stap voor eeuwig uit zijn woning versterven. [...] De wind, in de orgelpijpen, speelde een zwak slotakkoord. Dreverhaven wendde het hoofd terzijde, en schrok. Want op de muur stond de schaduw van een kleine afgeleefde grijsaard.⁵⁷

De schaduw van Mozes die de wetstafelen stukslaat heeft een metamorfose ondergaan naar de schaduw van een kleine afgeleefde grijsaard. Het vader-zoon-feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe* is zo een geschiedenis over de ondergang van de vader. Het feuilleton is ook, zo zal ik in de volgende paragraaf beschrijven, een prelude op de zoon-vader-constellatie van *Karakter*. Hierin staat niet de ondergang van de vader, maar de ontwikkeling van de zoon centraal. De schaduw van de vader ontwikkelt zich tot een symbolische vaderrol waartoe de zoon zich moet verhouden. In Freuds eerder aangehaalde oermythe kunnen we lezen hoe de dood van de primordiale vader leidde tot een groot schuldgevoel bij de zoons die hem vermoordden. Juist door zijn afwezigheid wordt het geloof in zijn rol sterker. Aan de hand van *Karakter* zal ik beschrijven hoe de vaderrol zich nestelt in het geweten van de zoon en hoe in het proces van verdringing en geloof in de vaderrol de neurotische positie van het subject zichtbaar wordt.

name of a simple obstacle we bang our heads against, but the logical obstacle of what, in the symbolic, is declared to be impossible. This is where the Real arises.' Lacan sdd: 18-03-1970: IX-8.

⁵⁶ Voor een beschrijving van de dialectische relatie tussen lust en onlust zie Verhaeghe 2011: 80.

⁵⁷ Bordewijk 1986: 719-720.

Vaderrol en onbehagen: de neurotische positie van Hamlet & Katadreuffe

De jongen en het mes

In *De Droomduiding* beschrijft Freud hoe hij een veertienjarige jongen in behandeling heeft die aan hysterisch overgeven en hoofdpijn lijdt. Hij laat hem tijdens de behandeling zijn ogen sluiten en de jongen moet proberen in beelden antwoorden te geven. Hij heeft net met zijn oom gedamd en ziet het dambord voor zich. Hij vertelt hoe het spel verlopen is, maar ziet daarna op het dambord een dolk liggen, een mes van zijn vader dat door zijn fantasie naar het dambord wordt verplaatst. Daarna ligt er een sikkels op het dambord, dan komt er een zeis bij, en nu komt het beeld van een oude boer in hem op die met de zeis het gras voor het huis in het verre geboorteland maait. Freud vertelt vervolgens hoe hij deze beelden met de thuissituatie van de jongen verbindt en analyseert. Het huwelijk van zijn ouders is slecht. Er is een strenge, dreigende vader, die van zijn lieve, gevoelige moeder scheidt en een jongere vrouw neemt. Dit is de reden dat de jongen ziek wordt. Volgens Freud is het de onderdrukte woede tegen de vader waardoor de droombeelden tot begrijpelijke toespelingen zijn gecombineerd. Hij ziet een mythologische bron die de stof heeft geleverd:

De sikkels is die waarmee Zeus zijn vader ontmande, de zeis en het beeld van de boer symboliseren Cronus, de gewelddadige oude man die zijn kinderen opeet en op wie Zeus zich zo onkinders wreekt.⁵⁸

In de vorige paragraaf heb ik Dreverhaven uit het feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe* al in verband gebracht met de Kronosmythe en het Kronosdilemma. Het feuilleton is op te vatten als een voorstudie van *Karakter*, waarin de positie van de vader en de zoon verder zijn uitgewerkt. Als er één personage in de Nederlandse literatuur in aanmerking komt voor een vergelijking met Kronos, dan is het wel deurwaarder Dreverhaven, de vaderfiguur uit deze beide werken van Bordewijk. In *Dreverhaven en Katadreuffe* is de vader via de titel het eerstgenoemde personage. In *Karakter* is de volgorde omgedraaid, het is, zo staat in de ondertitel, een roman van zoon en vader: een roman van een zoon die probeert zich een identiteit te verwerven, dankzij of ondanks de krachtige aanwezigheid van zijn afwezige vader.

De zoon, Jacob Katadreuffe, groeit op bij zijn moeder. Pas als hij eenentwintig jaar is en hij zich vanwege een faillissement bij het advocatenkantoor van Stroomkoning moet melden, ziet Jacob voor het eerst zijn biologische vader, deurwaarder Arend Barend Dreverhaven. In de eerste aanblik van zijn vader is er meteen een grote verscheurdheid in Jacob. Het is zijn vader, maar het kan zijn vader niet zijn. Jacob heeft niet de naam van de vader, hij heet Katadreuffe. Het is zijn vader niet, want hij voelt niets voor hem. Zoals al eerder aangegeven, komt de strijd tussen vader en zoon het duidelijkst naar voren wanneer vader Dreverhaven, in het laatste hoofdstuk, het verwijt van zoon Katadreuffe, dat hij steeds door hem is tegengewerkt, riposteert met: 'Of méégewerkt'⁵⁹.

⁵⁸ Citaat afkomstig uit Freud 2006f: 579. In *Rouw en melancholie* schrijft Freud: 'Elders hebben wij uiteengezet dat identificatie de fase is die aan de objectkeuze voorafgaat, de eerste — in haar uitingsvorm ambivalente — wijze waarop het Ik een object onderscheidt. Het zou dit object willen incorporeren, en wel, overeenkomstig de orale of kannibalse fase van de libido-ontwikkeling, door het op te eten.' Freud 2006n: 139.

⁵⁹ Bordewijk 1938: 364.

In de inleiding beschreef ik hoe Lacan *Hamlet* ziet als een constellatie waarin de posities van verlangen en waarheid gerelateerd worden aan de subjectontwikkeling. De constellatie die het toneelstuk *Hamlet* zichtbaar maakt, maakt duidelijk waar en hoe we de kern van het menselijke verlangen moeten zoeken. Ofwel: in *Hamlet* komt het netwerk van alle factoren die een rol spelen in het identificatie- en subjectwordingsproces duidelijk naar voren. In wat volgt zal ik de hamletconstellatie gebruiken als hulpmiddel om de werking en structuur van dit proces in de roman *Karakter* te herkennen en te verhelderen. Ik gebruik de structuur van *Hamlet* dan tegelijkertijd om de discoursstheorie van Lacan in een literaire context te duiden. De hamletconstellatie maakt duidelijk hoe het subject, de tragische held zich in het discours van de ander en de Ander tot de waarheid verhoudt. Primaire ingang hierbij is de wijze waarop de veranderende vaderrol in de betekenisconstructie van invloed is op de subjectontwikkeling. Het thematische gegeven van de krachtige rol van de afwezige vader in de identiteitsontwikkeling van de zoon en het al dan niet komen tot de daad van een vadermoord, zijn belangrijke overeenkomsten tussen Bordewijks feuilleton en roman en anderzijds *Hamlet*. In dit hoofdstuk zal ik betogen dat Bordewijks subtiel-moderne visie op de mens een Nederlandstalige *hamletconstellatie* is.

De wet van de taal en de taal van de wet

Karakter is zoals de ondertitel aangeeft 'een roman van zoon en vader'. In *Karakter* (1938) krijgt de zoon de eerstgenoemde positie in de titel en die zoon is net als in het feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe*, een bastaardzoon. Zoals in Shakespeares *Hamlet* de filiatie van het koningschap wordt doorbroken door een vadermoord en de tijd daardoor uit zijn voegen is, zo loopt in *Karakter* ook de gebruikelijke opeenvolging van generaties uit het spoor. Jacob Katadreuffe in *Karakter* is het bastaardkind van Arend Dreverhaven en Joba Katadreuffe, dat de naam van zijn vader nooit zal voeren en de filiatie doorbreekt.

In *De verschrikkelijke kinderen van de nieuwe tijd* beschrijft Sloterdijk de positie van het subject in de moderniteit tegenover die in de premoderne tijd waarin filiatie er zorg voor droeg dat de hernieuwde belichaming van een verzameling cultuurpatronen in een volgende generatie succesvol verliep. In de moderniteit, lijkt zich een metamorfose te voltrekken van traditionele gemeenschappen naar gebastardeerde collectieven.⁶⁰ Sloterdijk beschrijft hoe in *Hamlet* de gereguleerde wereld aan duigen valt en de nieuwe tijd aanbreekt. Hamlets woorden 'the time is out of joint' en zijn verklaring dat hij niet de aangewezen persoon is om de verstoorde orde te herstellen, belichamen een breuk met de premoderne wereld. Hamlet is geen man van het genealogische midden, met een positie als een geloofwaardige erfgenaam van een integere voorganger. Volgens Sloterdijk heeft Denemarken dankzij Shakespeare de reputatie gekregen 'het eerste land van de nieuwe tijd te zijn geweest, waarin een schijnbaar triviale voorwaarde voor een geslaagde beschaving on vervulbaar werd'.⁶¹ De Hamletgeschiedenis staat model voor het in duigen vallen van de gereguleerde wereld:

Waar je maar kijkt, is ze verwickeld in een vrije val. Dat de vallenden nieuwe 'grondvesten' voor hun onstandvastigheid zullen verzinnen, daar kun je hoe dan ook staat op maken.⁶²

Ook in *Karakter* staat de gereguleerde wereld op losse schroeven. De 'vallende' personages in deze geschiedenis van zoon en vader gaan op zoek naar nieuwe grondvesten voor de symbolische orde.

⁶⁰ Sloterdijk 2015: 59.

⁶¹ Ibid.: 301-302.

⁶² Ibid.: 302.

Katadreuffe en Hamlet krijgen beiden de opdracht van een vader om de vader te doden. Om de betekenis daarvan te begrijpen gebruik ik de psychoanalytische theorie van Lacan.

Net als Freud benoemt Lacan de separerende functie als belangrijkste functie van de vader. Bij Lacan wordt de vaderfunctie vertaald in een metafoor, die hij benoemt als de 'naam-van-de-vader', en de verschijningsvorm heeft van een betekenaar.⁶³ Hij beschrijft dit als volgt:

There must be something of the Symbolic for there to appear individualised in the knot this something that [...] I do not so much call the Oedipus complex, it is not so complex as all that. I call that the Name of the Father. Which means nothing but the Father as Name, which means nothing at the start, not simply the father as name, but the father as naming.⁶⁴

Het oedipuscomplex van Freud is in de structuralistische visie van Lacan geen complex proces zoals bij Freud. Wat Lacan als naam-van-de-vader benoemt is de lege betekenaar, die de stroom van betekenaars in gang zet; de vader als de instantie die de objecten een naam geeft. De vader als 'naam' is de toegang tot de taal, die het narcistische subject van de imaginaire orde tot een narratief subject van de symbolische orde maakt. Iets individueels van het symbolische verschijnt in de verknoping met het imaginaire en dit is een proces dat Lacan als de metafoor van naam-van-de-vader benoemt. Die verknoping is de toegang tot het symbolische waarbij altijd een tekort ontstaat, een niet te symboliseren rest. Het subject treedt door deze symbolische castratie toe tot de orde van de taal en wordt door de naam-van-de-vader vanuit het imaginaire geïntroduceerd in het symbolische. Lacan formaliseert daarmee het freudiaanse oedipuscomplex en de castratie. De castratie beschouwt hij niet als iets fysieks, maar als de toegang tot de taal volgens de wetten die daaraan verbonden zijn. De rol van de vader bij Lacans *symbolische castratie* is die van een symbolische, een *dode* vader, in de zin van de 'naam-van-de-vader', de oorsprong van de wet en het verlangen.

Lacan beschouwt *Hamlet* als een constructie waarachter het verlangen schuil gaat. Volgens Lacan is *Hamlet* een 'anamorfose' en kunnen we de tragedie en elke scène waaruit het stuk is opgebouwd beschouwen in de hoedanigheid van een betekenaar.⁶⁵ In de beeldende kunst heeft het begrip anamorfose betrekking op een vertekende afbeelding waarvan de betekenis slechts gezien vanuit een bepaalde hoek zichtbaar wordt. Bij Lacan draait het om het besef dat het voorgestelde niet meer dan een beeld is: een betekenaar. Hij wil met de vergelijking de relatie tussen positie, betekenaar en betekenisgeving verhelderen dat de compositie van *Hamlet* ons veel kan leren over de werking van het onbewuste:

Hamlet becomes the exemplary work. That the mode in which a work touches us, touches us precisely in the most profound fashion, namely on the unconscious plane, is something which has to do with an arrangement, a composition of the work [...]⁶⁶

Hamlet raakt de toeschouwer diep omdat de manier waarop de tragedie gecomponeerd is heel veel duidelijk maakt over de onbewuste dimensie van het tragische en als zodanig een betekenaar is voor de

⁶³ 'The metaphor of the Name-of-the-Father, that is, the metaphor that puts this Name in the place that was first symbolized by the operation of the mother's absence.' Lacan 2006: 465.

⁶⁴ Lacan sd Seminar 19.11.74: 175.

⁶⁵ Marc De Kesel licht dit als volgt toe: 'Op die manier verschijnt inderdaad de dimensie van de betekenaar op zich. Zo'n anamorfose laat ons bovendien zien hoe het beeld duidelijk achter de spiegel wordt gevormd [...]' De Kesel 2002a: 270.

⁶⁶ Lacan 2011: 235.

werking van het onbewuste. In dat verband is Hamlet veel meer dan een individuele tragedie. Ik zal vanuit Hamlet via *Karakter* verklaren hoe de moderne tragische held een gewetensfunctie ontwikkelt. Die functie is van betekenis voor de situering van het subject in de lacaniaanse dimensies van het imaginaire, symbolische en reële. Dat zal me uiteindelijk brengen tot de formulering van de 'hamletconstellatie', als een beschrijving van hoe de tragische held zich in de moderniteit verhoudt tot het tragische en hoe dit verschilt met de tragische held in het premoderne tijdperk.

Voor Hamlet komt de opdracht van een geestverschijnsel, van een koning die de wet niet meer stelt, een vader die niet meer leeft en een vader die in de dood ook nog eens gedoemd is omdat het een vader is die zijn levensschuld niet ingelost heeft.⁶⁷ Hamlet constateert dat dit een wereld is die in zijn perspectief 'ontzind' is. Zin en betekenis zijn eruit verdwenen. Iedere indruk, notie en gezegde wordt hiermee gewist en het gebod van de geest zal het enige zijn dat nog bestaat in het memorandum van zijn brein:

Ja, arme geest, zolang geheugen woont
In deze ontzinde wereld!
Ja, uit het schrift van mijn geheugen wis ik
Al 't dierbaar kleine dat ik mij herinner [...]
En enkel uw gebod zal nog bestaan
In heel het memorandum van mijn brein.⁶⁸

Als Hamlet bijna alles uit 'schrift van zijn geheugen' wist, probeert hij zich te verhouden tot het symbolische. Alleen het gebod van de geest van de dode vader mag blijven bestaan. Maar Hamlet twijfelt aan de woorden van de afwezige vader mede omdat de aanwezige koning/vader iets anders gebiedt. Hamlet heeft geen stabiele positie in het symbolische. Het imaginaire heeft bij Hamlet een dominante positie, waarin de dode vader geïdealiseerd wordt. Het subject komt bij een normale ontwikkeling los uit het louter imaginaire door de symbolische castratie, de naam-van-de-vader. De dood van zijn vader en de reactie daarop kan Hamlet niet plaatsen. Claudius heeft het over de dood van vaders als natuurlijke loop van de dingen:

Maar weet, ook jouw vader verloor een vader
En die verloor de zijne [...]⁶⁹

Bij natuurlijke filiatie volgt de zoon de vader op als koning. Claudius doorbreekt de erfopvolging, waardoor voor Hamlet sprake is van een kortsluiting in het symbolische. Voor Hamlet raakt de dood van zijn vader bovendien aan een veel groter en wezenlijker 'ding'. De confrontatie met het weten van de dood confronteert hem met de kloof van het zijn. Het is een gat in zijn bestaan dat hij imaginair probeert te vullen met een geestverschijning. Het sterven van de vader plaatst Hamlet terug in het dilemma tussen 'zijn' en 'niet-zijn', het niet gesymboliseerde imaginaire stadium. Door het beeld van de geestverschijning vervreemdt voor Hamlet het ankerpunt in de symbolische orde en keert hij terug naar

⁶⁷ De woorden van De geest van Hamlets vader zijn: 'Gedoemd een tijd lang rond te dolen 's nachts, / En overdag te vasten in de vlammen / Tot al het kwaad dat ik bedreef bij leven / Door vuur is uitgeboet.' Bij het citeren van Hamletfragmenten gebruik ik de vertaling van Peter Verstegen. Shakespeare 2013: 40.

⁶⁸ Shakespeare 2013: 43.

⁶⁹ Ibid.: 23-24.

het 'spiegelstadium', naar het imaginaire.⁷⁰ Alleen de ware vader - de ware koning en dus het ware gezag- kan zijn identiteit borgen en zijn handelen legitimeren. Onmiddellijk na de geestverschijning verontschuldigt Hamlet zich dan ook voor zijn mogelijk vreemd gedrag.⁷¹ Door de confrontatie met de kloof van het zijn, is zijn positie ten opzichte van het symbolische uit balans.

In *Karakter* is er door de afwezigheid van Dreverhaven in de 'normale' vaderpositie sprake van een soortgelijke ambivalentie in de positie van vader en zoon. De vader heeft de zoon niet erkend, de filiatie is daardoor verstoord en er is sprake van ambiguïteit met betrekking tot de vaderpositie in het symbolische. Net als in *Hamlet* is Katadreuffe verbonden met de afwezige vaderfiguur Dreverhaven en de aanwezige substituutvader Stroomkoning. De verschuivende vaderpositie in het symbolische die in *Karakter* zichtbaar wordt, zie ik als een belangrijk kenmerk van de moderniteit. De ambivalentie in de vader-zoonpositie heeft tot gevolg dat in de betekenisgeving een centrum ontbreekt en een gezamenlijke horizon aan het vervagen is. In het symbolische is een richtingloosheid is te signaleren die mogelijk tot een kortsluiting leidt.

Nietzsche beschrijft dat proces in het verhaal van de dolle mens in *De vrolijke wetenschap*, die op het marktplein aan de menigte een aantal vragen voorlegt:

Wie gaf ons de spons om de hele horizon uit te vegen? Wat hebben wij gedaan, toen wij deze aarde van haar zon loskoppelden? In welke richting beweegt zij zich nu? In welke richting bewegen wij ons? Weg van alle zonnen? Vallen wij niet aan één stuk door? En wel achterwaarts, zijwaarts, voorwaarts, alle kanten op? Is er nog wel een boven en beneden? Dolen wij niet als door een oneindig niets? [...] Is het niet voortdurend nacht en steeds meer nacht in aantocht? Moeten er 's morgens geen lantaarns aangestoken worden?⁷²

Het loskoppelen van aarde en zon heeft bij Nietzsche betrekking op de centrale vaderrol van God in de betekenisgeving. De vraag of er nog lantaarns moeten worden aangestoken resoneert in mijn lezing met de zinsnede dat 'in het zwartst van den tijd, omtrent Kerstmis, op een Rotterdamse kraamzaal het kind Jacob Willem Katadreuffe met de sectio caesarea op de wereld wordt geholpen.'⁷³ De vraag is in dit verband of de tragische held Jacob Katadreuffe verlichting brengt. Net als *Hamlet* speelt *Karakter* zich af in een 'tussentijd', waarin het moeilijk is om een richting te vinden zonder helder beeld van verleden en toekomst, omdat de ruimte waarin het subject van de moderniteit zich bevindt duister en leeg lijkt.

In die context plaats ik het begin van de roman *Karakter*. Jacobs moeder is de achttienjarige dienstbode Jacoba Katadreuffe, zijn vader is deurwaarder Arend Dreverhaven, een man van achter in de dertig. Dreverhaven staat bekend als 'het zwaard zonder genade'. Het dienstmeisje Joba Katadreuffe is sinds korte tijd werkzaam bij Dreverhaven als hij bezwijkt voor haar onschuldig schoon, en zij voor zijn kracht. De bastaardvrucht van deze gebeurtenis krijgt niet de naam van de vader, maar draagt de naam Katadreuffe. De tijd is zwart, donker, en de complicatie is dat de tijd verlicht moet worden. Door de datering omtrent Kerstmis wordt de verbinding met het godenkind van de christelijke zoonreligie gelegd

⁷⁰ '...het spiegelstadium is voor Lacan meer dan een ontwikkelingspsychologisch gegeven: het is een essentieel moment in de wording van het subject, namelijk de constitutie van het Ik als eenheid in een beweging van miskennis (méconnaissance). Aangezien het kind zich identificeert met een beeld dat hem van buitenaf, in/door de spiegel wordt aangereikt, is het Ik in essentie iets wat vreemd is aan het subject.' *Psychoanalytisch woordenboek* 2011.

⁷¹ 'Hoe eigenaardig vreemd ik me ook voordoe / Want mogelijk zal het hierna nodig zijn / Dat ik grillig gedrag vertonen ga [...]' Shakespeare 2013: 46.

⁷² Nietzsche 1999: 130.

⁷³ Bordewijk 1938: 9.

en met een nieuwe tijd, die verlossing en verlichting zou moeten brengen. Het feit dat het kind met de sectio caesarea, de keizersnede, ter wereld wordt geholpen, verbindt de bevalling op tweeërlei wijze aan vader Dreverhaven. Aan Dreverhaven worden in de roman vaak keizerlijke zaken toegeschreven, hij heeft het schrift van een caesar⁷⁴, de stem van een caesar⁷⁵, en hij zit als een caesar.⁷⁶ Dreverhaven is dan 'een caesar in de goot, toch een caesar'.⁷⁷ Een tweede vaderfiguur waar Jacob mee in contact komt, is in letterlijke zin, een koninklijk figuur, Stroomkoning, de leider van het advocatenkantoor waar Jacobs toekomst ligt. Van Jacob Katadreuffe kan dus veel verwacht worden. Als nakomeling van een keizer van de goot en leerling van de koning van de stroom, moet Jacob vanuit een grauw en donker verleden, licht brengen in een eigen toekomst en zal Jacob zich een eigen identiteit en de erkenning daarvoor moeten verwerven:

Katadreuffe begreep toen dat men terecht sprak van de grauwe massa, dat het individuele eerst waarlijk begon bij de bevoorrechte standen. Hun was gelegenheid gegeven tot uitgroeien, en zij groeiden allen in een eigen richting. Hij zag de formidabele beteekenis in van *veel weten*. Veel weten was enorm uitgroeien, was duizenden facetten vertoonen.⁷⁸

Jacob behoort door zijn geboorte niet tot de bevoorrechte standen. Dus zijn eerste strijd naar individualiteit is om zich aan de duistere grauwe massa te ontworstelen. Alleen als individu kan hij zich een identiteit verwerven. Kennis moet dit mogelijk maken. Jacob moet veel weten om te kunnen groeien in een 'eigen' richting. Zijn boeken en leergierigheid prikkelen De Gankelaar, curator op het kantoor van Stroomkoning, om hem uit het grauw te verheffen en hem een baan aan te bieden op het advocatenkantoor, waar Jacobs leergierigheid en ijzeren discipline hem snel op het vereiste kennisniveau brengen. Maar Jacob Katadreuffe wil meer, hij heeft zich een baan verworven door veel kennis te vergaren, maar hij zoekt ook erkenning van een persoonlijke identiteit. Katadreuffe is 'een karakter in wording', hij heeft opvallende gaven, maar een compleet karakter is hij bij lange na nog niet. Jacob wordt beschreven als een 'kind uit het volk', maar één met 'mogelijkheden, veel kennis', die echter 'ordeloos gestuwd' is, 'een mengelmoes die nog gegroepeerd moet worden tot een geheel'.⁷⁹ Anders gezegd: Katadreuffe moet zijn identiteit vormen in contact met 'significante anderen' in een, om Charles Taylor te citeren, 'voortdurende bemoeienis om gelijke erkenning'.⁸⁰

Als Jacob bij zijn moeder vertrokken is en een kamer krijgt bij de conciërge van het advocatenkantoor, kijkt hij uit het kleine raam en beschouwt hij met de sterrenhemel ook zijn toekomst:

Als er niet een ster had gestaan kon de hemel even goed betrokken als helder hebben geleden. De ster pinkte flauw, misschien kende hij haar, maar zonder omgeving kon hij zich volstrekt niet oriënteren.⁸¹

De passage is veelzeggend door de nadruk op oriëntatie die het oproept: welke richting gaat het op met Katadreuffe? In *Karakter* wordt de identiteit van de tragische held Jacob Katadreuffe gevormd door zijn biologische ouders, door de advocaten Stroomkoning en De Gankelaar, door zijn vriend Jan Maan en zijn

⁷⁴ 'Dit was schrift voor een caesar, en het was schrift van een deurwaarder.' Ibid.: 83.

⁷⁵ '[...] met de stem van een caesar.' Ibid.: 120.

⁷⁶ 'hij zat daar met zijn jassen open, zijn hoed haveluinig, een caesar in de goot, toch een caesar.' Ibid.: 297.

⁷⁷ Ibid.: 297.

⁷⁸ Bordewijk 1938: 99.

⁷⁹ Ibid.: 99.

⁸⁰ Taylor 1996: 56.

⁸¹ Bordewijk 1938: 67.

(mislukte) liefde Lorna te George. De sociale context waarin *Karakter* zich afspeelt, is enorm in beweging, de moderne vrijheid wordt gewonnen door afstand te nemen van de oude morele horizon, die was gebaseerd op het hiërarchisch gestructureerde wereldbeeld dat een bepaalde orde binnen de samenleving legitimeerde. De morele horizon gaf niet alleen betekenis aan het sociale leven, maar bracht ook een beperking van de vrijheid en de sociale mobiliteit met zich mee. De oude adel van De Gankelaar blijkt vergankelijk en de kleine burgerij, verpersoonlijkt door Stroomkoning en Katadreuffe, komt bovendrijven. De ‘Wet’, die vaak wordt aangeduid met een hoofdletter, is dan het instrumentarium waar het wegvallen van de oude moraal en de gemeenschappelijke doelstellingen zichtbaar wordt.

De wet speelt zelfs voor Jacobs geboorte al een rol. In de geboortekliniek wijzen arts en verpleegster moeder Joba op de wettelijke onderhoudsplicht van de vader, maar Joba wil geen enkele concessie doen aan haar onafhankelijkheid. De dualiteit tussen individuele vrijheid en per wettelijk contract vastgelegde (geldelijke) afspraken speelt in vrijwel alle interpersoonlijke relaties in het verhaal een rol. Deze dominantie van de instrumentele rede wordt heel duidelijk tijdens het eerste bezoek dat Jacob bij zijn vader aflegt om over zijn door zijn vader veroorzaakte faillissement te praten. Jacob verwacht een begripvolle vader maar Dreverhaven vraagt slechts naar het geld dat hij hem schuldig is, hij maakt geen uitzonderingen, voor hem is zijn zoon een debiteur, een persoon waarmee hij een wettelijk contract is aangegaan. Dreverhaven zegt tot zijn zoon:

Wat verbeeld je je wel, dat ik voor jou een uitzondering maak? Je bent een debiteur. Als je niet betaalt heb ik je niet nodig.⁸²

Joba is het volkomen met Dreverhaven eens. Zij zegt dat het er voor de wet niet toe doet of het je vader is of een ander:

Schuld is schuld. Welzeker. Schuld van een zoon aan een vader geeft aan een vader het recht om de toekomst van zijn zoon te vernietigen.⁸³

Ook in de verhouding met Stroomkoning speelt het contract een opmerkelijke rol. Als Stroomkoning Jacob in functie wil promoveren, weigert Katadreuffe een nieuw contract met salarisverhoging. Stroomkoning ziet hier Jacobs beperking; hij kan niet transigeren⁸⁴ met zichzelf en anderen. Zijn moeder weigert zakelijke contracten met haar zoon aan te gaan. Ook als hij in grote nood verkeert, leent ze hem geen geld en aan het eind van de roman blijkt ze het geld dat ze van Jacob heeft gekregen ook allemaal voor hem op een spaarrekening gezet te hebben, als een testament, dat Jacob ervaart als onwettig, ongeldig en onnodig. Het sublieme testament benoemt de relatie tussen moeder en zoon postuum als een relatie tussen een crediteur en een onafhankelijke voogd.⁸⁵ En alle belangrijke relaties worden gefundeerd door de Wet, en een ethiek die steunt op ‘naam van den Hoogsten God, het Geld.’⁸⁶ Op het advocatenkantoor is degene die het geld beheert, ook degene die de macht heeft. Stroomkoning betaalt

⁸² Ibid.: 132.

⁸³ Ibid.: 140.

⁸⁴ Ibid.: 223. Transigeren is de juridische term voor beslechting door partijen van hun geschil(len), tot stand gekomen in goed onderling overleg.

⁸⁵ ‘En toen, op de eerste bladzijde las hij haar testament, in groot, kinderlijk gebleven schrift: ‘Voor mijn zoon Jacob Willem na mijn dood. Mej. J. Katadreuffe’. En de datum. Het testament. Hij legde het boekje weer in de mand, hij stond op, een verblinding kwam voor zijn oogen, hij trad aan het raam. Het testament, onwettig, ongeldig, onnodig. Het sublieme testament.’ Ibid.: 364.

⁸⁶ Ibid.: 181.

zelf zijn medewerkers uit de grote kas en beheert de boekhouding ervan. Van de omzetten van de grote kas heeft niemand enig vermoeden.⁸⁷ De oude morele horizon vervaagt ten faveure van wat Taylor benoemt als een groeiende dominantie van de instrumentele rede, waarin efficiëntie en rendement bepalend worden voor het rationele handelen.

Kortom, de nieuwe horizon is niet een horizon die op moraal en historie steunt, maar verschuift naar een louter instrumentele basis: de macht van het geld. Lacans grondvesting van symbolische orde krijgt daarmee een ander karakter. Autoriteit en hiërarchie die de orde in het symbolische bepalen krijgen een liberaler en dynamischer karakter en de substantiële bepalingen als historie, familie, filiatie en religie verliezen terrein aan de instrumentele bepalingen als individuele prestatie, rationaliteit en rendement. Kernwoorden in de liberale ethiek zijn autonomie en vrijheid. De naam-van-de-vader, de lacaniaanse wet, heeft voor het subject in de moderniteit in eerste instantie betrekking op de (on)mogelijkheden om autonomie en vrijheid te waarborgen. In de ontwikkeling van de identiteit van Katadreuffe en zijn worsteling vanuit de 'grauwe massa' naar 'het individuele' zien we deze omslag terug.

De intrede in het symbolische is de intrede in de taal en de wetten van het symbolische zijn de wetten van de taal. De verwekking van het subject Jacob Katadreuffe is indirect het gevolg van de 'woordbreuk' van een advocaat.⁸⁸ Dreverhaven verliest veel geld door de mislukte transactie met deze advocaat en reageert zijn woede daarover af, door de vrouw die tot hem in een instrumentele (arbeids)verhouding staat, te bevruchten. Joba Katadreuffe blijft bij haar werkgever maar spreekt geen woord meer tegen hem; in de hele geschiedenis wordt ze gekenmerkt door 'de stroefheid van haar taal'.⁸⁹ Dat geldt niet voor de twee vaderposities. Stroomkoning en Dreverhaven kennen als advocaat en deurwaarder de taal van de wet en de kracht ervan. Dreverhaven is het uitvoerende orgaan van de instrumentele wet.⁹⁰ Als de geschillen niet door de advocaat kunnen worden opgelost is de uitvoerder van de wet meedogenloos. De wet is niet goddelijk maar wel onverbiddelijk 'wie geen God en geen ouders vreest, vreest altijd nog de wet', de wet is in haar onmenselijke strengheid 'één met Dreverhaven'.⁹¹ Zo wordt Dreverhaven aan het eind ook beschreven:

... overal waar hij kwam verscheen hij met het oranje lint en den penning met 's Rijks wapen, hij personifieerde dat geduchtste der maatschappij, de Wet. Ze blijft onbegrepen, maar men legt er zich voor krom.⁹²

Het niet begrijpen van de wet leidt tot een machteloze positie. De twee vaderlijke modellen zijn 'de meester van het inslaande woord' en de 'koning van de woordenstroom'. Katadreuffe beseft het belang van de taal voor zijn identiteit voor het eerst bij het begin van zijn werkzaamheden op het advocatenkantoor. Hij leert steno en hij wil 'zondigen tegen taal noch stijl'.⁹³ Het handschrift waarmee de taal geschreven wordt maakt dat onderscheid gemaakt kan worden tussen massa en individu en tussen dood en leven. Dat wordt duidelijk als hij het handgeschreven rapportje leest dat Dreverhaven heeft opgesteld bij zijn faillissement:

⁸⁷ Ibid.: 77.

⁸⁸ 'Dreverhaven als man der wet wist dat hij tegen den woordbreukige niets kon beginnen.' Ibid.: 9. Later in de roman staat te lezen: 'Een woede, eerst, op de heele wereld, had hij gekoeld in het telen van een zoon.' Ibid.: 299.

⁸⁹ Ibid.: 12.

⁹⁰ Ibid.: 294.

⁹¹ Ibid.: 33.

⁹² Ibid.: 308.

⁹³ Ibid.: 72. Hier krijgt de taal een opmerkelijk sacraal karakter.

Te midden van dit duffe en eeuwig doode sprong het briefje naar voren als iets dat barstte van leven. [...] Dit was schrift voor een caesar, en het was schrift van een deurwaarder. Welk een schrift! Als hij daarbij eens zijn eigen hanepooten vergeleek. Toen bedacht hij dat hem ook op dit gebied nog veel ontbrak. Zijn karakterlooze letters droegen het stempel van het schoolschrift [...] Hij moest nog veel leren [...] ook al zou hij wel nooit een zoo karakteristiek handschrift krijgen. Maar wacht maar, hij zou toonen dat de toekomst niet in hoofdzaak afhing van een schrijfhand, hij had nog andere pijlen op zijn boog.⁹⁴

Door zijn beheersing van het schrift wordt de deurwaarder een keizer. De manier waarop de woorden van de taal zijn geschreven maken het eeuwig dode levend omdat er iets individueels van het heden in herkenbaar is. Karakterloze letters zijn een herhaling van wat op school aangeleerd is, het individuele is er niet in zichtbaar. Katadreuffe verbetert zijn schrift zodat het eruit ziet als 'het schrift waaraan men den ontwikkelden mensch op slag herkent'.⁹⁵ De herhaling wordt doorbroken door het verschil. Dat verschil is in dit geval het karakteristieke dat bepalend is voor de differentiële orde. Voor het gesproken woord is Stroomkoning zijn model. Stroomkoning is de grootste van de advocaten op het kantoor en de enige allround advocaat. Hij heeft in zijn spreken een vlugheid van denken en weet in debatten steeds het essentiële te benadrukken. Hij gaat in gesprekken met een spelend gemak om met de meest heterogene karakters en zet met zijn soepele woordkunst ten slotte iedereen naar zijn hand. Ook Stroomkoning is van eenvoudige afkomst en in Katadreuffe ziet hij 'een vaag spiegelbeeld van zichzelf', hij ziet het 'begenadigd intellect, dat thans nog geen licht uitzond, dat slechts absorbeerde, maar wellicht eenmaal het zijne zou overstralen'.⁹⁶ Als Katadreuffe wil stralen, het licht weerkaatsen maar ook uitzenden dan is daar autonomie voor nodig. Autonomie bedoel ik hier in de letterlijke betekenis van auto-nomie: het is een afgeleide van de samenstelling 'auto' (zelf) en 'nomos' (wet). Het gaat hier om een subject met een onafhankelijkheid ten opzichte van het model, een subject dat zijn eigen positie ten opzichte van de wet bepaalt.

Vaderfiguren die het verschil maken en de authentieke identiteit

In *Karakter* wordt het authenticiteitspunt in de identiteitsontwikkeling van het subject benoemd als het worden van een 'figuur':

Stroomkoning was een figuur, hij mocht voorloopig willen dat hij hem evenaarde, en niettemin wilde hij anders worden, ook een figuur, maar anders toch, en méér.⁹⁷

Een figuur is een subject dat niet alleen licht weerkaatst, maar ook in staat is om van binnenuit licht te geven. Een figuur in deze roman is als een zon in de kosmos. De zon trekt Katadreuffe naar het advocatenkantoor, hij ziet de koperen naambordjes schitteren in de zon als steekvlammen. Het advocatenkantoor, met de vijf zonnen naast zijn deur leeft en Katadreuffe wil in die schitteractie opgenomen worden. Hij wil niet alleen maar kennis opnemen, hij wil ook licht gaan weerkaatsen en als hij geslaagd is voor zijn kandidaatsexamen rechten is hij een aardig eind op weg in die richting:

Hij bevond zich op de demarcatielijn die de wereld van elken intellectueel verdeelt. De lijn is vaag, een veeg dien men onwetend overschrijdt. Eerst later als men zijn eigen wereldbol heeft leeren overzien valt het op hoe duidelijk de lijn getrokken staat. Katadreuffe was nu niet meer

⁹⁴ Ibid.: 83-84.

⁹⁵ Ibid.: 107.

⁹⁶ Ibid.: 222.

⁹⁷ Ibid.: 317-318.

het intellect dat alleen gulzig absorbeerde, het begon ook af te kaatsen, ja, het begon van binnen uit licht te geven. En het beeld der lijn ging, als alle beeld, in zijn uiterste consequenties mank, want de werelddol dien zij omspande was zijn eigen leven, wat aan deze zijde lag bleef het zijne gelijk dat aan gene, indien hij de lijn overschreed naar een terrein waar hij vrucht ging zetten, bleef de oude bodem hem nog steeds voedingsstoffen toevoeren.⁹⁸

De demarcatielijn die hij in eerste instantie onwetend overschrijdt, is het moment dat hij zich een eigen identiteit verwerft en een authentieke inbreng kan hebben ten opzichte van de anderen in de constellatie. De demarcatielijn is niet om de werelddol getrokken maar om zijn eigen bestaan en de demarcatielijn markeert geen scheiding in het 'zijn'. Wat het zijne was, blijft in wording ook het zijne, zijn geschiedenis blijft zijn identiteit 'voeding' geven.

In die zin verschilt Katadreuffe van Dreverhaven. Dreverhaven lijdt aan het 'ziektebeeld der onbevredigdheid.' Als Dreverhaven bedenkt wat hij had kunnen zijn en bezitten dan bloedt zijn hart. Hij bezit de ziel van een vrek, maar is niet rijk. Als een 'Simson van het Recht' heeft hij zijn vijanden verpletterd door zijn kracht, en nu is ook 'zijn tempel bijna een ruïne'.⁹⁹ Het stelt hem bitter teleur dat dit het resultaat is van zijn levensarbeid. Ook hij is een buitengewone figuur geweest. Hij heeft 'zijn ambt en zijn leven geforceerd, maar het forceeren lag in zijn natuur'.¹⁰⁰ Hij is een geboren deurwaarder, de vleesgeworden wetshandhaver, die met harde hand anderen de wet oplegt. Net als in het feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe* is hier een vergelijking met Mozes te maken. Net als Mozes zal Dreverhaven als man van de wet, zijn onmogelijke verlangen niet kunnen vervullen en het beloofde land niet bereiken. Als hij aan het eind van zijn leven het beloofde land overziet, is de uitkomst somber:

Daar ontrolden zich nu de verschieten, ver, wijd, grootendeels somber, enorme streken had zijn landhonger opgeëischt, en ze droegen bitter weinig vrucht. Hij was niet een man om tot inkeer te komen, het greefde diep zijn gierige ziel.¹⁰¹

Het forceren is het onderscheidende kenmerk van de figuur Dreverhaven, het 'zwaard zonder genade' met het 'inslaande woord', in uitvoerende zin, in het vervullen van zijn ambt, maakt hij het verschil, maar in zijn uitstraling als mens schiet hij tekort. Hij kan conflicten alleen door machtsgebruik of op een gewelddadige manier oplossen. Dreverhaven is de keizer van de goot, van het duister, hij genereert geen licht, daarom dragen zijn landerijen bitter weinig vrucht.

Ook Stroomkoning draagt geen vrucht, hij slaagt er niet in door filiatie in zijn opvolging te voorzien. Ondanks dat hij getrouwd is met een veel jongere sportieve en krachtige vrouw vertonen hun kinderen een 'lichte degeneratie in hun gestel'.¹⁰² De zoon heet Molyneux, het meisje heet Leda.¹⁰³ Molyneux kan niet goed leren en zal nooit zijn vader kunnen opvolgen, maar hij heeft wel tekentalent, niet oorspronkelijk, maar een 'volstreckte epigoon' van Beardsley. Zijn pentekeningen zijn weliswaar niet obsceen, maar soms wel zo pervers dat moeder erom moet huilen. De vertelinstantie benoemt hem als decadent en merkt op dat hij wel niet oud zal worden. Zijn trekken zijn regelmatig, maar 'zijn ogen staan

⁹⁸ Ibid.: 336-337.

⁹⁹ Ibid.: 309.

¹⁰⁰ Ibid.: 299.

¹⁰¹ Ibid.: 299.

¹⁰² Ibid.: 330.

¹⁰³ De namen Molyneux en Leda hebben bij Bordewijk een bijzondere betekenis. Molyneux is een 17^e eeuws filosoof die een perceptieprobleem aan de orde stelt van tastzin en kijken bij een blinde die het zicht terugkrijgt. Leda is de vrouw uit de Griekse mythologie die door Zeus werd overweldigd in de gedaante van een zwaan en de moeder van Klytaimnestra en Helena.

te onrustig en te hol'. Het meisje is 'niet ziekelijk', maar ze heeft ook niet meer dan 'een knap en dom gezichtje'.¹⁰⁴ Niet de kinderen van Stroomkoning zullen zijn plaats innemen maar Katadreuffe. De plaatsverwisseling tijdens het diner ter ere van het ambtsjubileum van Stroomkoning is dan ook symbolisch:

– Nu ik op jouw plaats, en jij op de mijne.¹⁰⁵

Katadreuffe neemt plaats bij de familie en externe gasten en Stroomkoning gaat bij het personeel zitten. Het is de vraag of de plaats van Stroomkoning zoveel perspectief biedt voor Katadreuffe.

Stroomkoning heeft een fraai kantoor maar de zaal krijgt geen daglicht binnen en wordt geheel verlicht met kunstlicht. Als Lorna te George de ruimte aan Katadreuffe laat zien signaleert hij dat de grote kroonluchter in het midden van de zaal zo is opgehangen onder een geschilderd middenmedaillon dat de stang van de lamp dwars door de rug van Silenus gaat die op deze plafondschildering staat afgebeeld. De verlichting komt als het ware voort uit Silenus, de metgezel van Dionysos en de bron van Nietzsches silenische wijsheid dat het het allerbeste is om niet geboren te zijn niet te zijn, niets te zijn en het op één na beste om spoedig te sterven.¹⁰⁶ Het is een detail dat Žižek weer als 'uitsteeksel' zou benoemen. In mijn lezing is de verwijzing naar de silenische wijsheid hier een parafrase van het streven naar de hoogste graad van authenticiteit, het losraken van geschiedenis, filiatie en andere substantiële bepalingen. Niet te zijn is het 'uitvegen van de horizon' en niets te zijn is 'loskoppelen van de aarde en de zon,' conform het eerste citaat van Nietzsche aan het begin van dit hoofdstuk. Om iets te kunnen worden is het beter niet te zijn:

[...] wie zegt 'ik ben er' is intellectueel een mausoleum.¹⁰⁷

De intellectuele groei is een constant wordingsproces, waarbij de mensen die hij tegenkomt hem tijdelijk van dienst zijn of belemmeren. 'Een mens die naar iets groots streeft,' zo schrijft Nietzsche in *Voorbij goed en kwaad*, 'ziet in ieder die zijn pad kruist óf een middel, óf een vertraging, een rem — óf een tijdelijk rustbed.'¹⁰⁸ Nietzsches idee van een Übermensch is een mens die zijn continue wording afstemt op het eigen zijn, dat vanuit het niets ontstaat. Als Katadreuffe de demarcatielijn van zijn bestaan overdenkt ziet hij een stilstaand tafereel in de stroom van de Maas dat uitgelegd kan worden als een metafoor van Nietzsches aforisme:

Ginds werd een groote zeeboot gelost van graan, vier elevators lagen aan zijn romp te zuigen, het graan stroomde zoo snel in de lichters, het leek dikke gele olie. Zij lagen daar stil en vraatzuchtig, zij hadden het heele schip in hun macht, het bloedde aan hun zuignappen dood. En ook dat gaf Katadreuffe een beeld in de gedachte: zij waren brakwaterkraken geslingerd om een zoogdier van den stroom.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Bordewijk 1938: 331.

¹⁰⁵ Ibid.: 330.

¹⁰⁶ Nietzsche 2009: 31.

¹⁰⁷ Bordewijk 1938: 337.

¹⁰⁸ Nietzsche vervolgt met: 'De hem eigen superieure *goedheid* voor zijn medemensen zal pas mogelijk zijn wanneer hij zich op zijn eigen niveau bevindt en daar heerst. Zijn ongeduld en het besef, tot dan altijd tot komediespel veroordeeld te zijn [...] bederven voor hem iedere persoonlijke betrekking: dit type van mens kent de eenzaamheid en haar zware vergiften.' Nietzsche 1979: 212.

¹⁰⁹ Bordewijk 1938: 337.

‘Brakwaterkraken die zijn geslingerd om een zoogdier van de stroom’: het is wellicht één van de meest curieuze metaforen uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Brakwaterkraken zijn achtarmige octopussen die leven in het brakke water van de riviermonding bij de overgang tussen de rivierstroom en de zee. Zodra het zoogdier (het schip) niet meer in beweging is, wordt het leeggezogen door de achtarmige watermonsters (elevators). Het subject van de moderniteit is een zoogdier van de stroom, het moet stromen, constant in wording zijn en niet stilliggen om te voorkomen dat het dood bloedt of tot een intellectueel mausoleum verwordt. Het zoogdier van de stroom moet ook niet zogen, want dat betekent letterlijk zich laten (leeg-)zuigen. Het feit dat Stroomkoning niet de biologische vader is van Katadreuffe, maakt hem in die zin tot een geschiktere persoon voor de vaderrol. Onafhankelijkheid is de beste garantie om te blijven stromen en het eigen grote doel te bereiken. ‘Met een groot doel ben je zelfs superieur aan de rechtvaardigheid, niet alleen aan je daden en je rechters,’¹¹⁰ schrijft Nietzsche. Dat grote eigen doel voor Katadreuffe is een positie als advocaat verbonden aan het kantoor van Stroomkoning. Het eerste visioen van Katadreuffe die, als hij voor de eerste keer het kantoor aan de Boompjes ziet, de zon op de naamplaatjes van de advocaten ziet schitteren wordt vervolgd door een visioen waarin hij niet vijf zonnen naast de deur ziet, maar zes, en de zesde draagt zijn naam.¹¹¹

Ook vader Dreverhaven wil zijn zoon onafhankelijk van hem maken. Dreverhaven is bereid zijn zoon te wurgen omdat hij gelooft dat het ‘afknippen’ zal bijdragen tot een grootse toekomst voor Katadreuffe.¹¹² Opmerkelijk in dit verband is een gesprek tussen De Gankelaar en de enige vrouwelijke jurist van het kantoor, juffrouw Kalvelage, waarin de superioriteit van de Europese cultuur ter sprake komt:

[...] er is maar één Europa: West-Europa. Wat wereld mag heeten is sinds een eeuw of vijf West-Europa. Dat komt door het blonde ras. Het is merkwaardig dat een bepaald pigment van haar, huid en regenboogvlies zoo een superioriteit kan scheppen, maar we staan voor de feiten. [...] En ik vraag u alleen: denk eens aan Katadreuffe.[...]

– Ja, *die* is superieur.[...]

– Nee, zei ze, hij wordt het. Hij groeit nog. Over tien jaar heeft hij zich ontplooid.¹¹³

Katadreuffe staat voor de nieuwe veelbelovende mens in een nieuwe samenleving. Jacob heeft geen blauwe, maar bruine ogen, hij is niet blond en komt niet uit de gegoede burgerij. Als Katadreuffe in de zwartste tijd rond Kerstmis geboren wordt, lijkt hij door dit symbolische al voorbestemd om de rol van ‘verlosser’ of ‘verlichter’ te gaan vervullen in de verhaalconstellatie, hij deelt met Hamlet de omstandigheden van een kortsluiting in de symbolische orde, een tijd die ‘uit zijn voegen’ is. De hamletconstellatie *Karakter* toont dat de kernstructuren en -processen uit de symbolische constructie aan het begin van de twintigste eeuw flink in beweging zijn: de opkomst van communisme, fascisme, de emancipatie van de werkende klasse, een wereldoorlog en een tweede opkomst; een deel van die dynamiek wordt in *Karakter* ook zichtbaar, de verhoudingen in de constellatie onder invloed van deze omstandigheden zijn sterk aan het schuiven. De intrede in het maatschappelijke leven wordt met een naamplaat met de naam van de moeder symbolisch geformaliseerd. Als na zijn afstuderen Katadreuffes naam aan de gevel van het kantoorpand wordt bevestigd, ‘straalt, een vierde, een jongste zon over de

¹¹⁰ Aforisme 267 In: Nietzsche 1999: 160.

¹¹¹ Bordewijk 1938: 205.

¹¹² ‘Bij God, zei hij en zijn toon was op een irreële wijze plechtig, ik zal hem wurgen, ik wurg hem voor negen tiende, en dat ééne tiende dat ik hem laat, dat kleine beetje asem zal hem groot maken, hij zal groot worden, hij zal, bij God, groot worden!’ Ibid.: 295-296.

¹¹³ Ibid.: 336-337.

Maas¹¹⁴ en zijn voornemens reiken nog verder. Katadreuffe wil promoveren en het kantoor van Stroomkoning als dispatheurskantoor¹¹⁵ ook buiten de polis van Rotterdam internationaal op de kaart zetten.

Het geweten maakt lafaards van ons allen

Met het bevestigen van de naamplaat aan de gevel van het advocatenkantoor lijkt de roman op een happy end af te stevenen, maar de kortsluiting in het symbolische veroorzaakt ook een crisis in het geweten van Katadreuffe. In een radio-interview in 1963 zegt Bordewijk over *Karakter* dat het tenslotte mis loopt met Katadreuffe: 'dat krijgt u op de laatste bladzijde'. Net als Bint, in Bordewijks gelijknamige roman, wordt Katadreuffe door zijn geweten 'uit den stijgbeugel van zijn beginsel' gelicht.¹¹⁶ Katadreuffe kampt met een gewetensconflict en ook bij dit innerlijk conflict speelt de vaderpositie een cruciale rol.

In *Het Ik en het Es* beschrijft Freud de totstandkoming van het geweten. Bij een kind ontwikkelen zich agressieve neigingen tegen de vader, die hem de wet stelt. Het kind kan deze wraakzuchtige agressie fysiek niet uiten en redt zich uit deze lastige (drift-)economische situatie door een 'geweten' in te stellen. Het kind neemt door identificatie de onaantastbare autoriteit van de vader in zich op en creëert als het ware een interne vaderpositie. Dit komt precies overeen met wat er met Hamlet gebeurt na de verschijning van zijn dode vader. Deze interne autoriteit benoemt Freud als het 'Boven-Ik', het geweten van het Ik. De relatie tussen het Ik en het geweten, het Boven-Ik is dus eigenlijk een vervormde terugkeer van een relatie tussen het nog ongedeelde Ik en een extern object, de vader.¹¹⁷ Een deel van de buitenwereld wordt als object opgegeven en krijgt door identificatie en verinnerlijking een plaats in het Ik. Zo wordt de vaderrol een bestanddeel van de psyche:

Deze nieuwe psychische instantie zet de functies voort die deze personen in de buitenwereld hadden uitgeoefend, ze observeert het Ik, geeft het bevelen, oordeelt het en dreigt het met straffen, net als de ouders, wier plaats het heeft ingenomen. Wij noemen deze instantie het Boven-Ik en bespeuren haar in haar rechterlijke functies als ons geweten.¹¹⁸

Het Boven-Ik gaat als interne instantie richting geven aan het innerlijk proces en neemt daarin de plaats over van de oorspronkelijk bevoogdende instanties. De strengheid van het eigen geweten is niet afhankelijk van de ondervonden strengheid van de vader, maar eerder van de eigen agressie tegen die vaderrol. Het Boven-Ik ontstaat uit het onderdrukken van die agressie tegen de vader en groeit bij latere verdringing ervan uit tot een steeds strenger geweten.¹¹⁹ Freud signaleert dat het opvallend is dat het Boven-Ik ook vaak strenger is dan een externe voogd. Het stelt het Ik niet alleen voor zijn daden verantwoordelijk, maar ook voor zijn nog niet uitgevoerde plannen en zelfs gedachten, die het Boven-Ik ook allemaal lijkt te kennen. Dat zo'n streng geweten belemmerend kan zijn voor het handelen, komt tot uitdrukking in een veel geciteerde gedachtegang van Hamlet:

Zo maakt geweten lafaards van ons allen.
De kleur van ware besluitvaardigheid
Vervaalet door ons bleekzuchtige gepeins.

¹¹⁴ Bordewijk 1938: 347.

¹¹⁵ Kantoor dat averijzaken behandelt.

¹¹⁶ Ik ontleen dit citaat aan een artikel van Hans Anten (1988-1989: 4).

¹¹⁷ Freud 2006g: 401.

¹¹⁸ Freud 2006j: 501.

¹¹⁹ Zie: Freud 2006i: 517.

En de meest glorieuze onderneming
Wordt door dit denken uit de koers geslagen.¹²⁰

De interne autoriteit die ook alle angstige gedachten en twijfels kent maakt ons laf en de held tragisch. Omdat het Boven-Ik ook een bemiddelende instantie is tussen het Ik en het Es, tussen bewuste en onbewuste processen is de koers voor de interne autoriteit niet eenvoudig te bepalen. Het geweten staat daarom rationele besluitvaardigheid en directe agressie in de weg. Zo worden ondernemingen uit de koers geslagen en zal er altijd bleekzuchtig gepeins aan vooraf dienen te gaan. Hamlet wordt niet gestuurd door een god en moet als eenvoudige sterveling wraak nemen, een moord plegen en de wet en orde in het Deense rijk herstellen, zonder dat enige (vaderlijke) autoriteit hem daartoe het *wettelijke* recht borgt en zonder het geloof dat zijn handelen de zaken ook ten goede zal keren. De stem van Hamlets geweten is niet feilloos; het is de stem van een sterveling, een 'lotgenoot', die zelf door schuld en tekort is gebrandmerkt.¹²¹

Met de term lotgenoot wordt de zoon op één lijn met de vader gesteld. Het is niet langer een verticale verhouding, het wordt een meer horizontale relatie. Het is niet de stem van een krachtige vader die zijn zoon gebiedt, maar een wanhopige vader die zijn zoon bijna angstig vraagt om hem te verlossen. Hamlets *weten* heeft geen autoriteitsbasis. Het Boven-Ik krijgt hier als innerlijke rechter al een flinke hoeveelheid gedachten en gepeins te verwerken. Bestaat de geest? Is het een goede of een kwade geest? Is het de geest van mijn vader? Is mijn vader ook echt mijn vader?¹²² De betrouwbaarheid van de informatiebron kan niet getoetst worden aan zijn herkomst. In *Hamlet* treedt de vader op als een paradigma van het onvermogen¹²³ en het is ditzelfde onvermogen dat de innerlijke vaderrol in *Karakter* in de gestalte van het Boven-Ik van Katadreuffe kenmerkt.

Ook in de gewetensconstellatie van Katadreuffe is het Boven-Ik een vervormde terugkeer van de vader en een bestanddeel van de innerlijke wereld van het subject geworden. Het 'Ik' van Jacob komt onder steeds grotere invloed van het Boven-Ik in zijn geweten te staan. 'Zo hardde hij zich staalhard,'¹²⁴ meldt de verteller; alles moet wijken voor het Ik-ideaal:

Ik ben bezeten van één idee, ik ben bang voor alle andere, ik heb een particulieren
veiligheidsdienst die me dag en nacht bewaakt. Is dat niet laf? Ik ben een lafaard.¹²⁵

Het Boven-Ik functioneert als een particuliere veiligheidsdienst en werkt op een agressieve manier een fixatie op één doel in de hand. Het ene idee waar Jacob bezeten van is, is het overtreffen van Stroomkoning. Stroomkoning is in de ogen van Jacob 'een figuur', die hij nog niet kan evenaren, maar niettemin wil hij anders worden, 'ook een figuur, maar anders toch, en méér.'¹²⁶ Het gebod van de strenge particuliere veiligheidsdienst van het Boven-Ik leidt tot sublimering en deseksualisering.¹²⁷ Zo

¹²⁰ Shakespeare 2013: 77.

¹²¹ De term 'lotgenoot' is ontleend aan De Kesel 2000: 3.

¹²² Haverkamp betoogt dat we Claudius' woorden: '[...] my cousin Hamlet and my son' Shakespeare 1987: 158 letterlijk moeten nemen Haverkamp 2001: 50.

¹²³ De beschrijving 'de vader treedt op als een paradigma van het onvermogen' heb ik ontleend aan een lezing van Frans Willem Korsten over Frans Kellendonk 'Harmonie als het andere: het katholieke ideaal' 18 juni 2015 Universiteit Leiden.

¹²⁴ Bordewijk 1938: 360.

¹²⁵ Ibid.: 340.

¹²⁶ Ibid.: 318.

¹²⁷ Freud heeft het over '[E]en verschuiving, een wending tegen het eigen Ik. Reeds de gewone, normale moraal draagt een onbarmhartig inperkend, wreed verbiedend karakter. Daaruit vloeit immers de idee van een onverbiddelijk straffend hoger

groeit Katadreuffe dankzij het strenge arbeidsethos van het Boven-Ik uit tot advocaat, maar die groei is eenzijdig en brengt een groot verlies met zich mee.

Freuds inzichten over het geweten zijn voor mij bruikbaar bij de analyse van *Karakter*. In zijn theorie over het narcisme beschrijft Freud het geweten als het hart en meest precaire punt van het narcistische systeem. De vorming van het Ik-ideaal, waarvan het geweten als bewaker is aangesteld, vertolkt allereerst de stem van de ouders. In de loop van de tijd sluiten zich daar andere opvoeders, leraren en een onafzienbare, ondefinieerbare menigte van alle andere personen uit de omgeving bij aan. De medemensen en de openbare mening krijgen ook een plek in het geweten.¹²⁸ Nietzsche beschrijft het geweten als een ‘honderdogig’ fenomeen. We zijn in ons leven erg druk om:

... onze eigenlijke taak te ontvluchten, dat wij graag ergens ons hoofd zouden willen verstoppen, alsof ons honderdogige geweten ons daar niet te pakken zou kunnen krijgen, dat wij ons hart haastig aan de staat, geldelijk gewin, sociaal verkeer of de wetenschap verpanden, enkel om het niet meer te hoeven bezitten, dat wij ons zelfs driftiger en tomelozer aan ons zware dagelijkse werk overgeven dan nodig zou zijn om te leven: omdat het ons noodzakelijker lijkt niet tot bezinning te komen.¹²⁹

Het geweten is in dit citaat een instantie die ons met honderd ogen altijd volgt. Het geweten met de honderd ogen is een geavanceerd navigatiesysteem geworden in plaats van een moreel kompas. Het subject van de moderniteit moet zich in de blik van honderd ogen moreel spiegelen, zonder zich louter op traditie en gezag te kunnen baseren. Het slechte geweten is niet meer op een historische schuld gebaseerd, dit in tegenstelling tot het gezagsvolle geweten van Freud dat zijn oorsprong vindt in het schuldgevoel over de moord op de oervader.

In *Karakter* zien we beide gewetensvormen terug. Het is duidelijk dat Dreverhaven een strijdlust in zijn zoon wakker maakt.¹³⁰ Bij de eerste confrontatie schuift Dreverhaven zijn zoon een groot geopend dolkmes toe en bijna vermoordt de zoon de ‘oervader’. Net op tijd komt hij tot bezinning en weet de baan van het mes af te leiden naar het bureaublad:

Nog iets meer verblinding, de stoot een meter meer naar voren, en hij zou als vadermoordenaar hebben terecht gestaan. Getergd, goed en wel, maar toch een moordenaar. En hij had spijt. Maar ook schaamde hij zich, want hij vond zijn houding belachelijk. Hij voelde thans eensklaps zoo goed het verschil tusschen toorn en woede, – toorn imponeert, woede compromitteert. Maar hij wist nu ten minste wat hij aan zijn vader had.¹³¹

wezen voort. Ik kan deze gang van zaken alleen illustreren als ik een nieuwe hypothese invoer. Het Boven-Ik is door identificatie met het vaderimago ontstaan. Al deze identificaties hebben het karakter van een deseksualisering of zelfs sublimering. Nu lijkt bij zo’n omzetting ook een driftontmenging plaats te vinden. De erotische component heeft na sublimering niet meer de kracht om alle bijkomende destructie te binden; deze komt als agressieve en destructieve neiging vrij. Aan deze ontmenging zou het ideaal alle harde en wrede trekken van het gebiedende ‘moeten’ ontnemen.’ Freud 2006g: 416-417.

¹²⁸ ‘De institutie van het geweten was in de grond van de zaak een belichaming van aanvankelijk de ouderlijke kritiek, nadien de kritiek van de maatschappij, een mechanisme zoals zich dat herhaalt wanneer op grond van een in eerste instantie extern verbod of obstakel een neiging tot verdringing ontstaat.’ Freud 2006o: 349-350.

¹²⁹ Nietzsche 2008: 217.

¹³⁰ ‘Zijn vader maakte zeer duidelijk een strijdlust in hem wakker, hij dacht: wacht jij maar, kerel, je krijgt me toch niet klein, we zullen nog eens tegenover elkaar staan.’ Bordewijk 1938: 169.

¹³¹ Ibid.: 134.

iets meer verblinding van de zoon zou tot vadermoord geleid hebben, maar Katadreuffe is geen Oedipus. Het is niet alleen de wettelijke veroordeling waaraan hij net ontkomen is, waarover Katadreuffe zich schaamt, maar ook over het feit dat zijn gedrag niet imponerend geweest is. Bij de volgende gelegenheid dat zijn vader hem wederom het open dolkmes aanbiedt, reageert hij ook compleet anders, zonder woede, hij noemt de kunsten van zijn vader kinderachtig, hij neemt het mes tussen twee vingers, alsof hij er vies van is en laat het in het riool vallen.¹³²

In *Karakter* pleegt het personage Katadreuffe geen vadermoord en accepteert hij 'de-naam-van-de-vader' weliswaar in letterlijke zin niet,¹³³ maar is er toch een 'symbolische castratie' noodzakelijk voor zijn toegang tot het symbolische. Bij zijn laatste bezoek zegt Jacob tegen zijn vader dat Dreverhaven hem niet klein heeft gekregen, dat hij beëdigd is als advocaat en dat dit zijn laatste bezoek aan hem is. Hij erkent hem niet meer als zijn vader, zijn vader bestaat niet meer voor hem. Hij weigert de vaderhand vol grijs apenhaar:

Het oude grauwe en grauwbestoppelde gezicht tegenover hem veranderde. Het werd jong, er kwam een glans op, het lachte. Waarlijk, de vader, na jaren sarcasme, lachte. Het werd zoo onherkenbaar dat de zoon er van schrok. En hij schrok ook, en meer, van een hand vol grijs apenhaar die dwars over het tafelblad naar hem werd uitgestoken.

Maar oogenblikkelijk verkeerde zijn schrik in woede, de duistere woede van het verwante bloed. Hij was plotseling zijn voornemen van een waardige vergelding totaal vergeten. En hij werd klein, klein, om te wanhopen zoo klein, een klein, stikdonker bloed beheerschte hem, hij had wel in een doosje gekund, maar hij dacht dat zelfs de Groote Kerk hem niet kon bevatten. [...]

Dreverhaven was achter zijn bureau gaan staan. Zijn vuisten met het grijze haar steunden op het blad, het volle gewicht van zijn zware bovenlijf drukte op zijn vuisten, ze kregen een lomp vlechtwerk van aderen. Hij leek een als mensch verkleed monster, een vergrijsde gorilla. Zijn mond opende zich als om een gebrul uit te stooten ... en evenwel ... en evenwel:

– Of méégewerkt, zei hij langzaam, èn duidelijk, èn schor, maar zacht.¹³⁴

Hier komt de freudiaanse vader van de oerhorde weer naar voren, het als mens verklede monster, de vergrijsde gorilla, maar ditmaal is het niet de vader die het onderspit delft. Het einde van *Dreverhaven en Katadreuffe* wordt hier omgedraaid. Jacob lijkt na zijn beëdiging de bovenliggende partij geworden, maar het oude grauwe en grauwbestoppelde gezicht van Dreverhaven wordt hier jong, gaat glanzen en lacht. En Jacob die zich groot voelt als de Grote Kerk, wordt zo klein dat hij in een doosje gestopt kan worden.¹³⁵ De oude vader, de primordiale vader, de gorilla brult niet maar zegt zacht dat hij er niets voor niets is geweest, dat er zonder zijn medewerking geen voor de identiteit noodzakelijke separatie en aliënatie zou zijn geweest. Ook al is zijn zoon geen Dreverhaven, zonder Dreverhaven zou er geen Jacob Katadreuffe geweest zijn. Steeds heeft Katadreuffe ervan gedroomd voorgoed vrij te zijn van de 'uitzuiger'¹³⁶ die zijn vader voor hem is. 'Nu ben ik van iedere schuld vrij,'¹³⁷ verzucht Jacob als hij zijn laatste afbetaling aan zijn vader heeft gedaan. Hij is debiteur af, maar met het zinnetje 'of meegewerkt,'

¹³² Ibid.: 247-249.

¹³³ Letterlijk staat er: "De laatste Dreverhaven zal een Katadreuffe zijn." Ibid.: 300.

¹³⁴ Ibid.: 359-360.

¹³⁵ 'En hij werd klein, klein, om te wanhopen zoo klein, een klein, stikdonker bloed beheerschte hem, hij had wel in een doosje gekund, maar hij dacht dat zelfs de Groote Kerk hem niet kon bevatten.' Ibid.: 359.

¹³⁶ Ibid.: 135.

¹³⁷ Ibid.: 354.

wordt zijn autonomie weer bedreigd en heeft zich een knagend niet financieel schuldgevoel in zijn geweten genesteld.¹³⁸

Ook van de moederlijke ogen van zijn geweten wil Katadreuffe zich bevrijden. Hij beseft twee dingen: hij moet laag beginnen en hij moet weg van zijn moeder. 'Weg met die moeder, weg, weg, moeder en zoon ver van elkaar, zoo ver mogelijk.'¹³⁹ En zijn moeder steunt dit streven naar onafhankelijkheid. Het is de 'natuur van een moeder om afstand te doen'. Je kind willen behouden, dat is 'verachtelijke weekhartigheid van dames', 'een vrouw uit het volk trapte haar jong de straat op'.¹⁴⁰ Door haar olografisch testament¹⁴¹ verklaart ze zichzelf onafhankelijk van haar zoon, maar maakt ze zoon Jacob tot crediteur van zijn moeder. Dat confronteert Jacob op twee manieren met een schuldgevoel. Het tast hem aan in zijn autonomie en hij kan niet 'transigeren met zichzelf', hij vindt het moeilijk om geschenken aan te nemen, hij is te 'enghartig' om een ander het genoegen van hem een schenking te doen te gunnen.¹⁴²

Als Katadreuffe aan het eind van het verhaal de balans opmaakt ziet hij dat er vier belangrijke mensen in zijn leven waren en de relatie tot alle vier stemt hem droevig. Daar is allereerst Jan Maan, zijn trouwe vriend die hij nooit heeft kunnen afbrengen van zijn kleine kortstondige liefdes en zijn benepen hang aan de communistische partij. Hij ontwikkelt zich niet, hij hoort wel aan wat zijn vriend te vertellen heeft, maar hij wil niet mee opstijgen.¹⁴³ Jan Maan neemt hij later op kamers en zal hij trouw blijven.¹⁴⁴ Van Lorna te George heeft hij de warmte versmaad. Dan is er zijn moeder, een stroeve en norske vrouw die hem nooit heeft geholpen en tenslotte de vaderfiguur, die hij niet als mens ziet maar als een boom. 'Deze man zou altijd zijn vader zijn, hij zou in zijn gedachten en zijn woorden nooit anders dan zijn vader wezen, hij was altijd zijn vader geweest.'¹⁴⁵ Het is een boom waarin vader en zoon tezamen 'opwaarts' zijn 'geschoten', 'onverbrekelijk'. En met het vellen van die boom heeft hij zichzelf niet alleen los van zijn vader gemaakt, maar ook voor zichzelf een onvermijdelijk tekort gecreëerd.¹⁴⁶ Net als de sublimatie van de gevoelens voor Lorna, het gesublimeerde testament van zijn moeder, moet ook de relatie met de vaderfiguur gesublimeerd worden om het gevoel te krijgen, waarop hij jarenlang gewacht heeft en dat

¹³⁸ Het blijft Jacob ook als een innerlijk visioen achtervolgen: 'Maar beeld en geluid vervolgden, hij zag dat vadermonster aldoor staan, de mondging open en het woord kwam uit: – Of méégewerkt?...'. Ibid.: 360.

¹³⁹ Ibid.: 29.

¹⁴⁰ Voor de nuance het hele citaat: 'Ze had hem thans eindelijk voorgoed van zich afgeslingerd, zóó hoorde het, het zat in de natuur van een moeder om afstand te doen. Je kind willen behouden, dat was verachtelijke weekhartigheid van dames, een vrouw uit het volk trapte haar jong de straat op. Nu ja, trappen, trappen ... maar daar kwam het toch op neer. En natuurlijk, het kind moest de jaren hebben.' Ibid.: 103.

¹⁴¹ 'Eng.: secret testament / deposited will: erfrecht - zelfgeschreven testament dat of uiterste wil die niet ten overstaan van de notaris werd opgemaakt, maar wel bij hem is gedeponeerd. Art. 95 Boek 4 BW en 61 Boek 4 BW' Lycaeus Juridisch Woordenboek 2001-2015.

¹⁴² Bordewijk 1938: 222. Een soortgelijke situatie komen we tegen als Jacob voor de tweede maal failliet dreigt te gaan door een heel kleine schuld aan advocaat De Gankelaar. Katadreuffe wil niet dat de schuld kwijtgescholden wordt, omdat hij geen geschenk kan aannemen, ook al staat zijn toekomst op het spel. Volgens de rechtbank is het een uitermate zeldzaam verschijnsel dat de crediteur wil kwijtschelden, en de debiteur niet kwijtgescholden wil worden: 'Ik ben het schuldig, absoluut. Want hij kon geen geschenk aannemen, al stond zijn toekomst op het spel, al ging het om een armzalige achttien gulden. De president meesmulde: – Hm, een zeldzaam verschijnsel. De crediteur wil kwijtschelden, en de debiteur wil niet kwijtgescholden zijn. Het verschijnsel van het omgekeerde is aan de rechtbank meer vertrouwd, dat wil ik den heeren wel zeggen.' Ibid.: 243.

¹⁴³ Ibid.: 91.

¹⁴⁴ Ibid.: 357.

¹⁴⁵ Ibid.: 131.

¹⁴⁶ 'In een duisteren uithoek van zijn hart, in de heete tropische rimboe stond daar die boom. Maar hij zag zich met de bijl dien tiekboom vellen, hij had met zichzelf ook dien manmensch geveld.' Ibid.: 365.

hij in een visioen reeds moet hebben gezien. Katadreuffe heeft het gevoel dat hij staat 'aan den vooravond van een nieuwen grooten dag in zijn leven niet een wurgende angst, maar een zachte weemoed.'¹⁴⁷ Katadreuffe neemt zo 'in wanhoop de leugen te baat.'¹⁴⁸ De wurgende angst voor het onbeheersbare wordt door een neurotische sublimering omgezet in weemoedigheid om een veilige afstand tot het reële te bewaren. Die sublimatie duidt op een subjectpositie waarin het geloof in de vaderrol de basis vormt, maar de gevolgen voor de identiteitsontwikkeling hiervan verdrongen worden.

Die neurotische sublimering komt het duidelijkste naar voren in Katadreuffes houding ten opzichte van zijn vaders rol in wat hij bereikt heeft. De meeste artikelen en recensies die de betekenis van de roman *Karakter* willen verklaren stellen Dreverhavens zin 'Of méégewerkt?'¹⁴⁹ dan ook centraal in hun beschouwing en trachten een verklaring te vinden in combinatie met het motto van de roman 'A sadder but wiser man he rose the morrow morn.' Bijna alle interpretaties buigen zich over de vraag wat 'karakter' is en waartoe 'tucht' en 'zelftucht' leiden. Ter Braak gaat in op de rol van het in de titel symbolisch vermelde 'karakter' als teken van persoonlijkheid of juist van verstarring, van 'tendentie tot onpersoonlijkheid?'¹⁵⁰ De vraag is steeds of deze zoon-vader-constellatie toont hoe de meedogenloos aan de karaktervorming van zijn zoon 'meewerkende' Dreverhaven van zijn zoon een succesvolle sociale klimmer maakt of dat de ontwikkeling van Katadreuffe een exempel is van een streber, die door zijn grenzeloze arbeidsethos en ambitie eindigt als incompleet en eenzaam mens. Volgens Michel Dupuis gaat dit laatste op:

Door monsterachtig hard voor advocaat te werken, heeft hij zijn vadercomplex op een verkeerde en voor zijn mens-zijn verminkende manier trachten te bestrijden - en door dat te doen heeft hij bovendien slechts aan de vaderlijke wil gehoorzaamd waar hij die meende te breken. Wat blijft er dan over van deze Katadreuffe die de liefde versmaadde en zijn moeder weldra zal verliezen.¹⁵¹

Het einde van de roman lijkt de laatste interpretatie te ondersteunen: '[...] het was alles een droefheid.'¹⁵² Een interpretatie die hier lijnrecht tegenover staat wordt gegeven door Helbertijn Schmitz-Küller. Zij ziet zowel de vader als de zoon als tragisch, maar vindt dat de ondergang van Katadreuffe en Dreverhaven niet wordt waargemaakt. De bedoelde strekking komt niet over en volgens haar krijgt het boek iets dubbelzinnigs: zelftucht en macht worden afgekeurd, maar tegelijkertijd met grote bewondering beschreven:

Zo is *Karakter*, ondanks slot, motto en later uiteengezette bedoelingen van Bordewijk, de roman van zelftucht en macht en niet van de ondergang ervan.¹⁵³

Grüttemeier merkt terecht op dat een uitgebreidere lezing van het gedicht van Coleridge, waaruit het motto afkomstig is tot een beter begrip van het motto kan leiden.¹⁵⁴ In Coleridge gedicht slaan de woorden van het motto: 'A sadder and a wiser man, He rose the morrow morn' niet op de protagonist, the old Mariner, maar op de bruiloftsgast die het verhaal heeft moeten aanhoren. Het is ook opvallend

¹⁴⁷ Ibid.:338.

¹⁴⁸ Ibid.: 365.

¹⁴⁹ Ibid.: 360.

¹⁵⁰ Ter Braak 1938.

¹⁵¹ Dupuis 1980: 54.

¹⁵² Bordewijk 1938: 360.

¹⁵³ Schmitz-Küller 1980: 202.

¹⁵⁴ Ibid.: 269-270.

dat geen van de bovenvermelde interpretaties ingaat op wat Grüttemeier benoemd als ‘de retorische aspecten van de tegenwerping van Dreverhaven’. Zijn woorden ‘Of méégewerkt’ hebben volgens hem retorisch ‘de vorm van een alternatief’, zonder dat voor één van twee mogelijkheden, bevestiging of ontkenning, expliciet wordt gekozen. ‘Dit impliceert een openheid en ambivalentie, die in [deze] interpretaties wordt genegeerd.’¹⁵⁵ Met Grüttemeier pleit ik er daarom voor om het motto te interpreteren als een ‘omschrijving van het gewenste effect op de lezer’. Dat is blijkbaar wat het boek met de lezer wil doen, hem droeviger en wijzer maken. Zo kan de romanconstellatie net als de klassieke tragedie een soort katharsis bij de lezer veroorzaken. De ambiguïteit van de roman werkt theatraliserend in die zin dat de lezer een meervoudig perspectief voorgeschoteld krijgt van waaruit hij als toeschouwer een standpunt moet innemen. De strijd tussen vader en zoon speelt zich volgens Grüttemeier af op de grens tussen mythologisch en realistisch en dit draagt bij tot de ambivalentie. Die ambivalentie betekent dat de verhaalconstellatie geen exemplaar is; de Hollandse hamletconstellatie *Karakter* is, zoals Lacan ook *Antigone* benoemt, geen voorbeeld maar een beeld.¹⁵⁶ De theatraliserende ambiguïteit maakt *Karakter* een *hamletconstellatie*, waarin de lezer, met de medewerking van de vader en de medewerking van de zoon, de *extieme* positie, een positie zoals die van de bruiloftganger in Coleridges verhaal, kan innemen, om ‘sadder and wiser’ te worden door de plaats van de waarheid te zoeken. De term ‘extiem’ is ontleend aan Lacan. De term extiem verwijst naar een neologisme van Lacan die daarmee de ‘imaginaire binnen – buiten dualiteit van het Ik tracht te overstijgen’ om te beschrijven hoe het subject met het reële geconfronteerd wordt.¹⁵⁷ Het gaat om de hechting van het subject aan wat hem volkomen vreemd is. Ook *Karakter* kunnen we zien als een anamorfose die laat zien hoe het beeld duidelijk ‘achter de spiegel’ wordt gevormd.¹⁵⁸ Zo wordt volgens Lacan de werking van de betekenaars en de plaats van de waarheid in het neurotische discours duidelijk. De waarheid heeft onlosmakelijk een ambivalent karakter en de plaats van de waarheid kan niet worden ingenomen omdat het weten van de vader op een geloof gebaseerd is.

Het weten van de vader en de neurotische sublimatie

Volgens Verhaeghe ligt in de oedipale constellatie de nadruk op het betekenisverlenende aspect van het symptoom.¹⁵⁹ Er is sprake van een identificatieproces waarin het weten van de vader als oplossing voor het symptoom wordt ingezet. De waarheidsvinding heeft van het begin af aan een gespleten karakter. Het verschijnen en spreken van de geest van Hamlets vader vertegenwoordigt een *weten* dat een *niet-weten* verdringt. Het waarheidsgehalte van de woorden van de vader is gebaseerd op het geloof in het bestaan van een geest. Het is een imaginaire constructie om de angst uit het onbewuste te sublimeren. Alle woorden van de geest -in mijn optiek een synoniem voor het Boven-Ik, de details van de doodslag- de veroordeling van de broer en de vraag om de moeder te sparen, komen uit deze bron. Dit weten is niet tijdloos¹⁶⁰ en het verdringt een niet-weten.

Hoe het psychoanalytische weten gehanteerd kan worden als een stoplap die de gedeeldheid, de barst in het Ik probeert te dichten, beschrijft Paul Verhaeghe in zijn artikel ‘Wat wil de psychoanalyse niet weten?’ Volgens hem ontkent het subject de kloof die het onbewuste is. De functie van dit mechanisme is dat het de interne kloof van het Ik probeert op te vullen met het gebruik van een extern beeld of betekenaar. Hiermee is de problematiek van het weten en vooral van het niet- willen-weten beter in

¹⁵⁵ Ibid.: 270.

¹⁵⁶ Lacan 1997: 243-287.

¹⁵⁷ Zie: Schokker 2000: 62-63.

¹⁵⁸ Zoals eerder beschreven m.b.t. *Hamlet*. Zie pagina 25 in het bijzonder noot 66.

¹⁵⁹ Verhaeghe 2001: 186.

¹⁶⁰ De Geest bij Shakespeare heeft het over ‘dat tijdloos relaas is niet voor oren / Van vlees en bloed’. Shakespeare 2013: 41.

kaart te brengen. De woorden van de ‘geest’ leiden voor Hamlet tot een imaginair vaderbeeld, de vader die hij beschrijft is een uitnemend vorst en tedere zonnegod die met zijn moeder een ideaal paar vormt. Dit is een defensief imaginaire constructie. Hij wil niets weten van de onophefbaarheid van de constitutieve verdeeldheid die het subject is.¹⁶¹ Hamlet heeft een geïdealiseerd vaderbeeld nodig als betekenaar om zijn eigen zijnskloof te verhullen.

Het is geen toeval dat het ook hier de zoon is die de vader installeert in zijn positie. Zoals we in paragraaf 1 gelezen hebben is het, in de latere versie van de oervadermythe in *De man Mozes en de monotheïstische religie*, de zoon die God de vader installeert die bij de zoon de innerlijke verdeeldheid moet vullen met een weten. Naar analogie heeft het psychoanalytische weten als het ware de functie om zijn ontdekking weer toe te dekken. In het oedipuscomplex is de vaderrol verantwoordelijk voor het verbod en de bevestigende goedkeuring van de zoon. De interne verdeeldheid wordt zo door de vader geëxternaliseerd om de interne kloof uit de weg te gaan. Voor het oedipuscomplex is een geloof in de vaderrol wel noodzakelijk. Van de vader wordt het weten verwacht, in bijzonderheid het weten inzake de oedipale wet en de daaruit voortvloeiende regulering van de drift. Daaronder schuilt een niet-willens-weten over de eigen drift en verdeeldheid.¹⁶²

Hamlets zoektocht om voor het ‘oedipale’, symbolische geloof in de vader een vervanging te vinden, is de zoektocht naar de eigen plek in de betekenisconstructie. Hij zoekt een eigen manier om zich tot het onvoorstelbare reële te verhouden en verkent de mogelijke sublimaties om de noodzakelijke afstand ertoe te bewaren. Als Hamlet zich moet verhouden tot de geestverschijning zweert hij samen met Horatio en Marcellus de gebeurtenis te zullen verzwijgen en als hij weggaat zegt hij: ‘Ik wil gaan bidden.’¹⁶³ Hamlet creëert daarmee afstand tot het reële door een bewerkbare eigen realiteit te scheppen. De religieuze houding die spreekt uit het citaat is te benoemen als een (dwang-)neurotische reactie. Om de afstand tot het ding, het reële in stand te houden beroept Hamlet zich op een andere vaderconstructie om de ‘ontzinde wereld’ weer betekenis te kunnen geven. Hij verschuift de rol van vader in een sublimatie naar een god-de-vader.

Op één van de laatste pagina’s van *Karakter* zegt Katadreuffe tegen Jan Maan dat hij weleens naar een kerk zou willen.¹⁶⁴ Jan Maan verklaart hem voor gek en verbindt de wens naar religie met de status van kapitalist die Katadreuffe dan volgens hem bereikt heeft - met het diploma en het salaris in de zak - zoekt hij nu ‘een stuk van het kruis als stok.’¹⁶⁵ De Gankelaar noemt godsdienst een ‘ouderdomskwaal’.¹⁶⁶ Voor Katadreuffe ligt dat anders:

[...] godsdienst was geen ouderdomskwaal, hij had opeens een behoefte, niet om op den godsdienst te steunen, want dat was minderwaardig voor een man, maar toch om God in te lijven in zijn leven als een gedachte waarbij hij kon verwijlen [...] Toen dacht hij er weer over hoe hij God bij zich zou inlijven, niet als kapitalist, maar omdat het thans het oogenblik was, nu hij op het punt stond de reis te beginnen.¹⁶⁷

¹⁶¹ Verhaeghe 2001: 185.

¹⁶² Ibid.: 182.

¹⁶³ Shakespeare 2013: 44. Deze onverwachte dwangneurotische wending komen we ook tegen in *Karakter* en *De avonden*.

¹⁶⁴ Bordewijk 1938: 361.

¹⁶⁵ Ibid.: 361.

¹⁶⁶ ‘De Gankelaar had gezegd dat godsdienst goed beschouwd een ouderdomskwaal was, dat kon wel waar wezen.’ Bordewijk 1938: 109-110.

¹⁶⁷ Ibid.: 362-363.

De ‘tempel van het recht’¹⁶⁸ voldoet niet aan Katadreuffes existentiële behoefte. In zijn denken biedt het religieuze een gedachte waarbij hij kan *verwijlen*, waarmee hij zijn afstand tot het Ding, het reële door verdringing in stand kan houden. Het verwijlen suggereert dat Katadreuffe een symbolische vaderfiguur nodig heeft om de horizon van zijn reis betekenis te kunnen geven. Er mogen ‘geen lacunen zijn in de lading, alles moest netjes gestuwd liggen’, en hij ziet nog een ‘ruim’ dat is ‘overgeslagen’.¹⁶⁹ Net als *Hamlet* is de roman *Karakter* daarom een constellatie met een dominerend neurotisch karakter.

Maar in *Karakter* staat meer uit het lood dan alleen de vader-moeder-zoon-triade; er is ook sprake van een maatschappelijke constellatie die op (dwang-)neurotische wijze op zoek is naar een verlossende betekenisgeving. Freud beschrijft in *De toekomst van een illusie* de religie als ‘de algemeen menselijke dwangneurose’, die haar wortels heeft in het Oedipus-complex.¹⁷⁰ Het tekort als gevolg van de symbolische castratie leidt tot een religieuze verdringing van het ‘tragische’ karakter van de mens dat is geworteld in het besef van de tijdelijkheid waarin altijd een verlangen naar eeuwigheid is ingesloten. De autonome individualiteit kan niet bestaan zonder het verlangen naar een verzoening van de verdeeldheid. Het tragische is gelegen in het moeten verdragen van de verscheurdheid en van de dood in het leven. In *Karakter* is die blik niet op het sterven maar op de geboorte gericht: een geboorte die een belofte inhoudt van ontvoogding en bevrijding van het slechte geweten van de tragische held. De primordiale vader, het als mens verklede monster, de vergrijsde gorilla, heeft een voorbeeld gegeven, waardoor de zoon is opgezaald met een schuld. In *Hamlet* was ‘de tijd uit het lood’ door een moord en een niet betaalde schuld van Hamlet senior. De primordiale vader Dreverhaven heeft een andere niet ingeloste schuld, niet een moord, maar een geboorte:

Een woede, eerst, op de heele wereld, had hij gekoeld in het telen van een zoon.¹⁷¹

De schuld die de zoon moet inlossen is een belofte, een belofte van bevrijding en verlichting. Het is belangrijk, zo schreef ik hiervoor, dat de tragische geestesgesteldheid niet afsterft omdat ze de hoopvolle toekomst van het menselijke waarborgt.

Hamlets houding is niet goedgegelovig, hij deconstrueert het vals geloof. Hamlet wordt niet alleen door bloed gemaand, maar ook door rede. De rationele ontmaskering van zijn symbolische wereld ontluipt het moederschap van zijn moeder, het koning- en vaderschap van Claudius en zijn vriendschap met Rosencrantz en Guildenstern. Deze rationele houding om zich tot de waarheid te verhouden is wars van onbewuste driften, zoals blijkt uit Hamlets waardering voor Horatio: ‘de man die geen slaaf is van zijn driften’.¹⁷²

Het verdringen van driften is kenmerkend voor de neurotische positie van het subject. Deze houding ontkent de waarheid van het onbewuste. Hamlet ontkent zijn eigen verlangen als reactie op zijn moeders driftgedrag en uit dat in een lange tirade tegen Ophelia, waarin hij ontkent ooit van haar gehouden te hebben en het leven wetenschappelijk ontleedt tot een overbodige voortplantingsactie die beter vermeden kan worden:

¹⁶⁸ Ibid.: 350.

¹⁶⁹ Ibid.: 363.

¹⁷⁰ Freud 2006zb: 396.

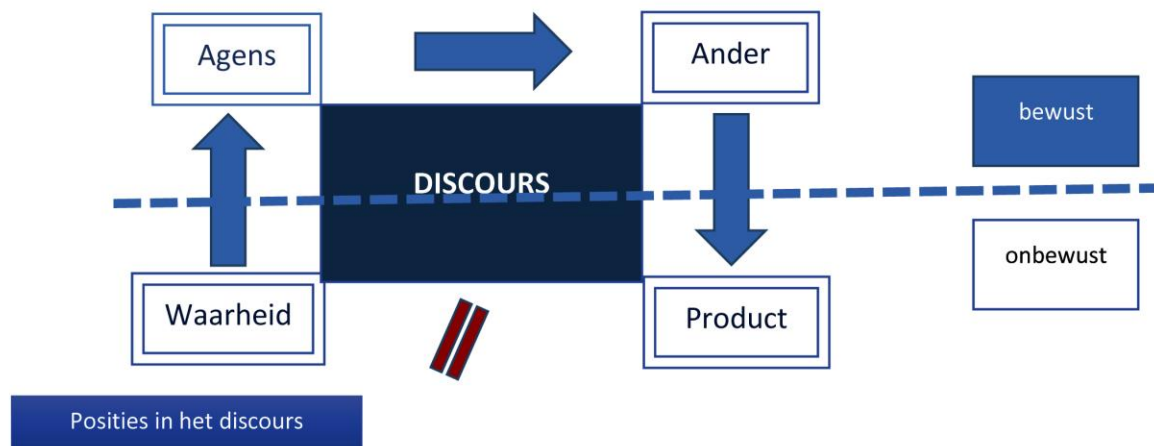
¹⁷¹ Ibid.: 300.

¹⁷² Shakespeare 2013: 83.

Of wil je soms zondaars fokken? Ik zelf ben redelijk eerbaar en toch zou ik me kunnen beschuldigen van dusdanige dingen dat het beter was als mijn moeder me nooit gebaard had.¹⁷³

De woorden 'dat het beter was als mijn moeder me nooit gebaard had' verwijzen naar de eerder besproken silenische wijsheid¹⁷⁴ dat het beter is om *niet* geboren te *zijn* is geen oplossing voor de innerlijke verdeeldheid van het *zijn*. Uit Hamlets woorden blijkt dat de moederrol met de 'blinde begeerten die overmeesteren en verwoestend zijn', niet los te zien is van de angst voor het reële van de chaos die de symbolische orde van de logos zou kunnen bedreigen.¹⁷⁵ Hamlet is elk ijkpunt kwijt en kan zich slechts baseren op het imaginaire vaderbeeld dat hij zover mogelijk van de lust geplaatst heeft. De imaginaire identificatie heeft het karakter van een deseksualisering. Volgens Freud lijkt er bij zo'n omzetting ook een zogenaamde 'driftontmenging' plaats te vinden: 'de erotische component heeft na de sublimering niet meer de kracht om alle bijkomende destructieve krachten te binden; deze komt 'als agressieve en destructieve neiging vrij.'¹⁷⁶ Dat uit zich bij Hamlet in de woedende uitvallen naar Ophelia en Gertrude. De neurotische positie wordt door Lacan verhelderd in zijn discours Theorie.

Lacan benoemt de verschillende posities van het subject in een discoursmodel. Hij beschrijft de mogelijke posities in het discours in zijn seminarie van 26 november 1969.¹⁷⁷



De ➡ staat voor onmogelijkheid en de // staat voor onvermogen. Het gedeelte boven de horizontale streep representeert de manifeste/bewuste en de onderkant de latente/onbewuste kant van het proces. Het *product* dat vanuit de *Ander* ontstaat, kan nooit samenvallen met de *waarheid* van het *agens*. Dit is het symbolische tekort van het subject vanuit de aard van het verlangen.

¹⁷³ Ibid.: 78.

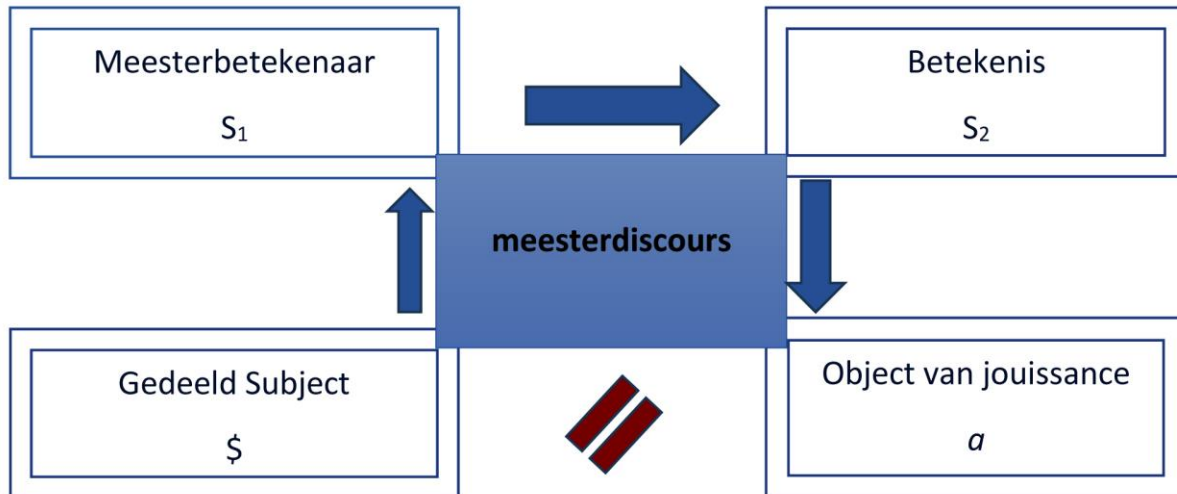
¹⁷⁴ De term verwijst naar het verhaal van Silenus zoals verwoord in Nietzsche 2009: 31.

¹⁷⁵ Dit citaat komt uit de *Oresteia* Aischylos 2012: 119. In het volgende hoofdstuk ga ik hier dieper op in en breng ik het in verband met de angst om 'weer in de moeder als 'eerste Ander' te verdwijnen.

¹⁷⁶ Freud 2006g: 416-417.

¹⁷⁷ 'this four-legged apparatus, with four positions, is able to help define four radical discourses.' Lacan sdd: 26 november 1969 XV 39.

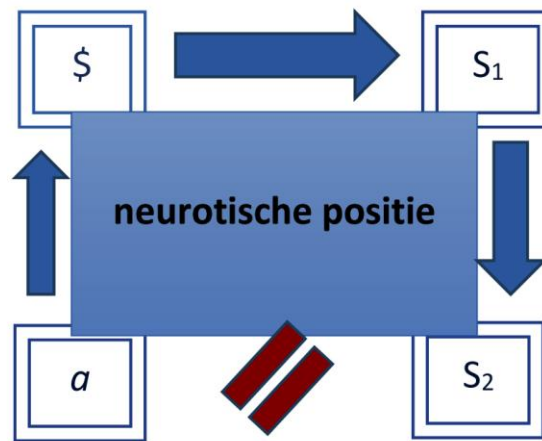
Het Meesterdiscours is het discours van het onbewuste en volgens Lacan het funderende discours voor alle andere. Het object a is hierin het product van de installatie van de betekenaarsketting.¹⁷⁸



De macht over het discours van het element dat de *agens*positie inneemt, is een schijnbare macht en de *agens* noemt Lacan, een schijnbare agens.¹⁷⁹ Een bemeestering van betekenaars kan alleen maar op een misverstand berusten. De meest dominante positie in deze constellatie is de positie van de *waarheid*. Het gaat hier niet om morele intenties van het subject, maar om de achterliggende motieven van het discours en om wat er in het discours verdrongen wordt. De elementen die de vier posities in het discoursmodel worden bezet door: de *meesterbetekenaar* (S_1), het *weten* (S_2), het *gedeelde subject* ($\$$) en het *object van jouissance* $a(a)$. In de discoursstheorie van Lacan kunnen we de neurotische positie dan als volgt schematisch weergeven:

¹⁷⁸ Verhaeghe 1994: 163.

¹⁷⁹ Lacan gebruikt de term 'semblant'.



Het resultaat van het spreken staat in een disjuncte verhouding tot het object *a*, de niet gesymboliseerde rest en de 'waarheid' van het onbewuste. Passen we dat model nu toe op *Karakter* dan zien we de subjectpositie van Katadreuffe (\$) die tot het weten (*S*₂) komt via de meesterbetekenaar (*S*₁). Hiermee wordt duidelijk dat het weten via de vaderpositie als meesterbetekenaar de disjuncte verhouding tot het reële veroorzaakt.

Het onvermogen tot 'transigeren met zichzelf' van Katadreuffe is in psychoanalytische termen te benoemen als een neurotisch mechanisme. De gewetensconstructie van Katadreuffe, de strenge particuliere veiligheidsdienst van het Boven-Ik leidt tot sublimering en deseksualisering. De afstand tot het reële komt tot uiting in, zoals De Kesel het formuleert, 'een doorgaans ceremonieel gestileerd respect,' dat elke rechtstreekse omgang ermee vermijdt en de afstand ertegenover veilig stelt.¹⁸⁰ Deze dwangneurotische sublimering wordt in *Karakter* aangeduid als een 'gentleman agreement'¹⁸¹ en is bepalend voor Jacobs relatie met Lorna te George. Aanvankelijk wordt Jacobs gevoel voor Lorna te George beschreven als gedreven door angst, iets duisters, dat hem tegelijkertijd ook aantrekt:

[...] hij had gekeken als een man, haar uiterlijk gezien van hoofd tot voeten, niet meer, niet minder. En toen had hij dit alles weer uit zijn gedachten gezet, gedreven door een zwakken, zonderlingen angst. Dien angst voelde hij thans opnieuw, hij werd gedreven naar iets duisters, het was tevens onmiskenbaar aangenaam.¹⁸²

Net als bij Hamlets relatie tot Ophelia lijkt Jacobs houding tot vrouwelijkheid en seksualiteit een (dwang)neurotisch karakter te hebben. De fantasmatische partner van de dwangneuroticus is eigenlijk een pop, een geliefde die hij totaal kan beheersen en waar ieder spoor van obsceen genot ongedaan

¹⁸⁰ De Kesel 2002a: 118.

¹⁸¹ Na de laatste ontmoeting zegt Lorna: 'Ik zoek u niet op, ik sluit met u een gentleman agreement.' Bordewijk 1938: 344.

¹⁸² Bordewijk 1938: 156-157.

gemaakt is.¹⁸³ Het dochttertje van conciërge Graanoogst, bij wie Jacob inwoont, dat ook nog letterlijk Pop genoemd wordt, voldoet aan die eisen. Haar lachjes en lonkjes aan tafel vindt hij amusant. Hij lacht om haar kuren en driften. Het kind, zo komen we te weten via de externe vertelinstantie, draagt 'wimpers lang en dichtgeplant om een filmster te doen watertanden', en het kan 'kwijnend de oogleden opslaan als een deerne', maar Jacob ziet het niet.¹⁸⁴ Hij mag haar graag en speelt regelmatig met het kind. Als Jacob haar vrouwelijkheid later wel ziet, is het geruststellende van haar aanwezigheid ook meteen verdwenen:

Pop sprak telkens tegen hem, ze was nog een kind, maar ze werd groot en had al vormen. Eensklaps zag hij in dit kind de vrouw, hij doorschouwde het diep en hij schrok. Want hij merkte het behaagzieke in de maniertjes, hij vond de oogen veel te mooi om nog mooi te zijn.¹⁸⁵

Hamlets woorden tegen Ophelia over het gevaar van schoonheid voor de eerbaarheid weerklinken hierin.¹⁸⁶ Datzelfde proces van angst voor vrouwelijkheid zien we weerspiegeld in Jacobs verhouding tot Lorna te George. Het derde toekomstvisioen van Jacob wordt beschreven als het machtigste moment uit zijn leven; belangrijker nog dan het visioen met de zonnen is het moment dat hij een stroom tussen hen heen en weer voelt gaan:

[...] *dit* werd het machtigste moment van zijn leven. Want hij voelde zeer duidelijk, fysiek – telkens was het er even en telkens weer weg – een stroom tusschen hen heen en weer gaan, ter hoogte van zijn borst voelde hij dat trillen. Maar er was ook een wand van staal, hij zag haar door den wand heen, verloren, hij voelde alleen het contact van den stroom. Hij voelde het niet meer.¹⁸⁷

Die stroom wordt echter snel geblokkeerd door een wand van staal, het stalen sublimeringsmechanisme zoals de wand van het aanmerende graanschip, het zoogdier van de stroom. De stroom tussen hen is te bedreigend om de stalen wand te doorbreken. Jacob laat Lorna weggaan op haar fiets en sluit op bijna symbolische wijze voorgoed de deur. De sublimering en deseksualisatie komt heel duidelijk naar voren in de manier waarop Lorna te George vlak daarna in de gedachten van Jacob verschijnt:

[...] hij kon de bekoring van dit beeld niet verdrijven. Hij kwam in haar kamer. Ze sliep op haar zij, van hem afgewend. Dan keek hij op haar neer, en allerduidelijkst, lieflijk, zag hij haar profiel. Zijn verbeelding bleef onbedorven, de verbeelding van een kind.¹⁸⁸

In het verlangen van Katadreuffe domineert de verbeelding van een kind. De 'bekoring' van het beeld is dat de geliefde, op haar zij, van hem afgewend, slaapt. Een positie waar geen enkele (seksuele) dreiging vanuit gaat en waarvanuit hij met een superieur perspectief op haar neer kan kijken. Als hij aan het eind van het verhaal aan Lorna te George achter de kinderwagen tegenkomt heeft ze de symbolische naam Mevrouw Telger gekregen; een naam die verwijst naar telg, een nieuw geboren familielid.¹⁸⁹ Daarna probeert hij zijn positie in een metafoor te verhelderen. Hij denkt aan Lorna terug als:

¹⁸³ Zie ook Schokker 2000: 269.

¹⁸⁴ Bordewijk 1938: 152.

¹⁸⁵ Ibid.: 327.

¹⁸⁶ 'eerder doet de kracht van schoonheid eerbaarheid verkeren in hoerbaarheid dan dat de kracht van eerbaarheid schoonheid herschept naar haar beeld en gelijkenis.' Shakespeare 2013: 78.

¹⁸⁷ Bordewijk 1938: 261-262.

¹⁸⁸ Ibid.: 275.

¹⁸⁹ Ibid.: 338.

de vrouw wier warmte hij had versmaad. Hij aan dezen kant, zij aan gindsche, de stroom met het eeuwig bruiloft vierende water tusschen hen. Hij stond *hier*, hij was gebleven aan den oever als een laffe Leander. Hij had zich vergenoegd met de bruiloft van zijn gedachten om de projectie van haar wezen, het was gebleven in het spiritueele, onmenscheijk.¹⁹⁰

Leander is een tragische figuur uit de Griekse mythologie. Zijn geliefde Hero woont aan de overkant van de hellespont en hun verhaal wordt beschreven door Ovidius.¹⁹¹ Analooq aan dat verhaal zijn Jacob en Lorna niet opgegaan in de stroom van rivier naar de zee. Jacobs platonische houding in de liefde tot Lorna, die inderdaad symbolisch aan de andere kant van de rivier woont, wordt hier beschreven als laf. Jacob volstaat met de 'bruiloft van zijn gedachten', en een 'projectie van haar wezen'.¹⁹² Deze reactie van Jacob krijgt door het louter spirituele karakter ervan van de externe vertelinstantie het etiket 'onmenscheijk'. Freud benoemt dit als 'isoleren', een dwangneurotisch verdringingsproces. Door de hoge conflictspanning tussen zijn Boven-Ik en zijn Es de dwangneuroticus zijn 'de isoleringen van zijn Ik scherper'. De neuroticus mag zich nooit laten gaan en verkeert 'permanent in staat van paraatheid'.¹⁹³

Als Katadreuffe Lorna na lange tijd weer terugziet in een park naast de stromende rivier wil hij graag met haar de stroom zien. Terwijl ze naar de borstwering lopen zegt hij:

Ik ben geen kind meer, ik besef heel goed dat een oogenblik als dit alles moet sublimeren, voor een man ten minste. Daarom wil ik de rivier zien terwijl ik naast u sta, dan is ze voor mij op haar mooist, maar mooi is ze altijd. [...] Het water zwoegde onder de rollende misten en den lagen hemel [...] De nevels stelden telkens voor de verrassing van onjuiste schattingen. Wat zich in de verte aandienende als een machtige rijnkast, werd van nabij zoo nietig. Maar daar stak een fijne zwarte punt tusschen de wolken en groeide tot een kolossalen zeestoomer die koolzwart uit een haven gleed, met sneeuw witte verschansing en brug.¹⁹⁴

Het samen kijken naar de stroom is vanuit extiem perspectief de stroom beschouwen. Het water in de stroom zwoegt en in flarden mist vermengt de stroom zich met de hemel, het zicht op de stroom is vaag. Waar in *Hamlet* het heideggeriaanse sein-zum-tode bepalend was voor de extieme blik is het in *Karakter* de nietzscheaanse tegenpool ervan, niet de sterfelijkheid, de onvermijdelijke dood, maar de uniciteit van het zijn bepaalt de richting van de blik. Visser zegt daarover: 'Het zijn dat hier roept, werpt het zelf niet alleen op zichzelf terug, het vervult het ook met een belofte.'¹⁹⁵ In *Karakter* is dat de belofte van het kind dat in het zwartst van de tijd, omtrent Kerstmis, op een Rotterdamse kraamzaal geboren werd. Na de laatste ontmoeting met Lorna kijkt Katadreuffe over de Maasstroom naar de horizon en ziet de zeestomer. En die kolossale zeestomer is koolzwart, alsof hij uit het zwartst van de tijd is voortgekomen, maar hij heeft een sneeuw witte verschansing en brug als symbool voor het zuivere geweten, die beschermen en zicht geven op het innerlijk en de horizon. Lorna was 'een incident in zijn leven, een wit incident, hèt incident.'¹⁹⁶

¹⁹⁰ Ibid.: 364-365.

¹⁹¹ Leander zwemt dagelijks het water over om met Hero te kunnen verkeren, om hem de weg te wijzen brandt Hero een fakkel. Ovidius beschrijft hoe het op een dag slecht weer is, Hero haar fakkel niet kan branden en Leander aarzelt om de overtocht te maken. Ovidius 2006: 4-11.

¹⁹² Bordewijk 1938: 365.

¹⁹³ Freud 2006zd: 226.

¹⁹⁴ Ibid.: 343.

¹⁹⁵ Visser 2004: 515.

¹⁹⁶ Ibid.: 341.

Als Hamlet aan het einde van het stuk, in het zicht van de dood, terugkijkt op zijn leven probeert hij in dialoog met Horatio het zijn en niet-zijn te verbinden in een poging de incidenten in zijn leven te sublimeren. Hamlet eindigt op het podium, zoals zijn vader aan het begin van het stuk verschijnt, in de rol die hij steeds wilde spelen. Op het podium kan hij tenslotte de plaats in de symbolische orde van zijn dode vader als groot vorst innemen.¹⁹⁷ In dit kader functioneert Hamlet als ‘acteur’, maar ook als subjectum, de constellatie waarin het drama zich afspeelt en het resultaat ervan. Horatio fungeert als intermediair, Horatio gelooft Hamlet en dus geloven de toeschouwers hem ook. Horatio lijkt afkomstig uit een andere tijd, een andere dimensie. De naam stamt af van de Romeinse naam Horatius, die verwijst naar de ‘ware toestand’ van de tijd. Het is de taak van Horatio, het personage dat buiten tijd en driften staat, om de waarheid wereldkundig te maken:

Dan zal ik de nog argeloze wereld
Doen weten wat gebeurd is. U zult horen
Van daden bloedig, zinnelijk, onnatuurlijk.
Vonnis door toeval, moord in 't wilde weg
En doodslag door geslepen machinaties.
De afloop van een plan dat per abuis
Op 't hoofd neerkwam van wie het had beraamd.
Heel het verhaal naar waarheid.¹⁹⁸

Hamlet weigert de plaats van de waarheid in te nemen. Hij vraagt aan Horatio om zijn verhaal te vertellen, zijn dood zal spreken. Hamlet zwijgt aan het eind van het stuk:

[...] de rest is stilte.¹⁹⁹

Het zwijgen is misschien wel de belangrijkste verklaring voor de duurzame fascinatie voor dit stuk. Het is de verbeelding van het individu dat onvermogen is om te gaan met een tijd die ‘out of joint’ is. *Hamlet* begint met een vader en een vaderlijk gebod, maar deze vader heeft geen ‘verticale’ positie in de constellatie, hij bestaat niet en hij heeft een schuld op zich geladen, het is geen vader maar een lotgenoot. In freudiaans perspectief komt het verlangen van Hamlet niet los van het verlangen naar de moeder omdat er geen externe verticale bemiddeling van de biologische vader kan plaatsvinden, waardoor het oedipuscomplex mislukt. In lacaniaans perspectief gaat het om de relatie tussen het imaginaire en het symbolische, de symbolische vader zorgt voor de differentie die het symbolische ordent, die orde en ordening komen van de naam-van-de-vader, een verticale bemiddeling, die de wetten van de taal installeert.

Lacan ziet *Hamlet* als anamorfose van de symbolische castratie, de talige initiatie waarmee het subject zijn plek in het symbolische verwerft, maar die de onmiddellijke toegang tot het reële afsluit. De symbolische castratie gaat gepaard met een verlies. Het subject raakt het object kwijt, het *Ding* kwijt, ook het *Ding* dat hijzelf is. De defensieve constructie die het subject gebruikt om de gespletenheid te ontkennen is imaginair. Pas als de verhullende imaginaire betekenisconstructie is leeggemaakt, kan van daaruit de deconstructie van de garanderende vaderpositie een aanvang nemen.²⁰⁰

¹⁹⁷ Shakespeare 2013: 165.

¹⁹⁸ Shakespeare 2013: 164.

¹⁹⁹ Ibid.: 163.

²⁰⁰ Verhaeghe beschrijft dit proces in het kader van de psychoanalytische kliniek in Verhaeghe 2001: 186.

Die deconstructie is een terugblik op het toneel waarin het subject een rol heeft gespeeld. Hamlet is een schaakstuk en het stuk van Shakespeare is een bord vol schaakstukken die slechts zijn wat ze zijn in en dankzij hun spel in verhouding tot de andere stukken.²⁰¹ Het speelveld wordt zichtbaar als het stuk gespeeld is, wat in het geval van *Hamlet* wil zeggen: wanneer ze elkaar tragisch hebben afgemaakt; op het podium worden de lijken uitgesteld. Het finale slagveld laat de ware gedaante van het speelveld zien waarop de stukken de hele tijd al hebben gespeeld. Pas als het spel is uitgespeeld, is zichtbaar waar het overgebleven speelstuk zich op het bord bevindt, welke weg hij heeft afgelegd en hoe hij daar is gekomen waar hij nu is. Die weg verheldert niet alleen wie Hamlet is maar vooral hoe we ons als toeschouwer hiertoe verhouden. We komen niet achter de betekenis van *Hamlet*, het stuk, door te bedenken welke bedoelingen Shakespeare voor ogen heeft gehad. Het gaat erom wie Hamlet voor ons als toeschouwer of lezer is, hoe hij past in een spiegelend speelveld waarin de eigen identiteit actief bewaakt en gehandhaafd moet worden. Waar in dat veld waarin wij ons waarmaken, staat Hamlet? En waar sta ik als ik naar *Hamlet* kijk of het stuk lees? Waar plaatst de tragedie ons? Wie en wat zijn wij? Al die vragen zijn transposeerbaar naar *Karakter*.

Ik begon dit hoofdstuk met de vergelijking van de godsdienst van de vader die overgaat in de godsdienst van de zoon, van de alwetende, strenge vader van de wet, naar de wetende, lijdende en dus twijfelende zoon. *Dreaverhaven en Katadreuffe* is een neurotische constellatie waarin duidelijk wordt hoe de hegemonie van de oude vader gaat eindigen. In *Karakter* wordt de ontwikkeling doorgezet, het is een roman van zoon en vader, van een zoon die weigert de vader te installeren als wetgever van de symbolische orde. Het is een zoon bij wie alles draait om het *weten*, weten wie zijn vader is, weten van lexiconkennis (inclusief de laatste delen vanaf de T) tot academische kennis, weten hoe het hoort. Net als in *Hamlet* leidt dat weten in *Karakter* niet tot een vaste verankering van de betekenisgeving, maar tot ambiguïteit in de posities van het *zijn* en *niet zijn*. Het weten verdringt een niet-weten en leidt tot een dynamische constellatie, waarin de tragisch held zijn positie tegenover het symbolische en het reële moet bepalen. Het proces, waarin het subject zich tot de waarheid tracht te verhouden, toont een neurotische subjectconstellatie als 'subjectum' in de betekenis van toneel, dat publiek en/of lezer meeneemt zoals de oude zeeman in de tekst van Coleridge. De tragische held treft het publiek met het besef dat weten en wijsheid zich onvermijdelijk verhouden tot het menselijk tekort dat hen *wiser but sadder* maakt. Aan het eind van het verhaal is Katadreuffe een inzicht rijker maar een illusie armer; als subject in de neurotische positie kan hij de vaderrol wel verdringen maar niet ontkennen, want dan ontkent hij ook zijn eigen identiteit. Of het karakter van de vaderrol in de neurotische subjectpositie in historisch perspectief verder verschuift, zal ik in de volgende paragrafen onderzoeken aan de hand van de televisiebewerking en verfilming van de Dreaverhaven-Katadreuffegeschiedenis.

²⁰¹ De Kesel bespreekt Lacans visie op Antigone in een vergelijking met pionnen op een bord die ik hier vrij associërend op Hamlet toepas. Zie Schomakers en De Kesel 2015: 153-155.

Huiskamerdrama en film: de primordiale vader getemd en ontketend

Dreverhaven als hoeksteen van de samenleving

De televisie- en filmbewerking van Bordewijks werk zijn respectievelijk 33 en 60 jaar later gemaakt. Om Freuds theorie te toetsen dat de psychische realiteit ook een weerslag heeft op de cultureel maatschappelijke constellatie zal ik de analyse ervan ook in een bredere sociale context plaatsen. De vijfdelige televisiebewerking van *Karakter* in de regie van Walter van der Kamp wordt uitgezonden door de AVRO in 1971. Onder invloed van de jaren zestig is het traditionele gezin aan erosie onderhevig. De vaderrol komt onder druk te staan. In *De verweesde samenleving* beschrijft Fortuyn hoe, in het modelgezin van de periode die eraan voorafging, de vader alom aanwezig was:

Het gezin fungeerde op die manier als hoeksteen van de samenleving. Het was niet alleen de kleinste eenheid waarbinnen normen- en waardenoverdracht plaatsvond, maar ook nog eens het overdrachtelijke beeld van de talloze maatschappelijke organisaties.²⁰²

Het gezin als hoeksteen van de samenleving is dan nog het geëigende beeld waarmee de omroepzuilen AVRO en TROS zich doorgaans profileren en Van der Kamp maakt van zijn televisiebewerking van *Karakter* dan ook in die tijdgeest een oer-Hollands drama van een incompleet gezin. In de veelbekeken serie speelden onder meer Ko van Dijk als Dreverhaven, Lex van Delden als Jacob Katadreuffe en Andrea Domburg als Joba Katadreuffe.

In de televisiebewerking wordt Bordewijks verhaallijn, in medias res, opgepakt en vrij nauwgezet gevolgd. Het televisiedrama maakt, wellicht om budgettaire redenen, vrijwel geen gebruik van buitenlocaties, bijna alle scènes spelen zich binnen vier muren af. Het effect hiervan is dat de serie weinig handeling bevat en veel woorden. In de eerste scène zien we moeder Joba die de schouw staat af te stoffen in de krappe huiskamer. Jacob komt binnen, zegt dat hij weer ontslagen is en een sigarenzaakje wil overnemen. Via flashbacks komen we de eerdere gebeurtenissen te weten. Die flashbacks bevatten steeds nadrukkelijk doorklinkende 'oneliners' die getoond worden in een, door kleur- of belichtingsgebruik, vervreemdende ambiance. In de theorie van Lacan is de taal constituerend voor het symbolische, de sociale orde. Het televisiespel *Karakter* is een constellatie die deze 'orde' vooral toont op microniveau. Niet de maatschappelijke orde, maar de vader-moeder-zoon-triade van het gezin neemt hier een centrale plaats in. De meest duidelijke verschillen in de constellaties van roman, televisiespel en film zijn te vinden in de slotscènes. Aan het einde van het laatste deel van de televisieserie komt Jacob Willem thuis en vindt in haar slaapkamer belicht in clair obscur zijn stervende moeder. In de kamer zijn ook de dokter en Jan Maan aanwezig. Onder de tekst klinkt een muziek van het lichtere genre, vertolkt op huiskamerorgel en gitaar.

JOBA: Het is mijn tijd. Is het niet?

KATADREUFFE: Ja moeder.

JOBA: Goed. [zware adem]

KATADREUFFE: Blijf maar rustig liggen.

JOBA: Jacob...

KATADREUFFE: Ja, moeder...

JOBA: Je bent er gekomen. Je hebt het allemaal alleen gedaan.

KATADREUFFE: Ja, dat is het beste. Alleen.

²⁰² Fortuyn 1995: 23.

JOBA: Ja. Alleen.

[muziek start] [Blik close up DOKTER Close up JAN MAAN KATADREUFFE sluit haar ogen][diepe bastonen]²⁰³

Het volgende beeld is een close up van Dreverhaven in diapositief blauw beeld. 'Van je vader heb ik nooit iets willen aannemen, geen trouwen en geen cent,' zegt Joba.²⁰⁴ Dan een begraafplaats waar Jacob Willem en Jan Maan de kist in het graf zien zakken. Als ze het graf verlaten hebben, zien we Dreverhaven, ten voeten uit gefilmd als nederige burgerman in confectiepak die bij het graf zijn handen vouwt. De primordiale vader is getransformeerd naar een nederige positie als huisvader. Er volgen meer flashbacks in diapositief beeld. In de laatste beelden wordt de zin 'Of meegewerkt' achtereenvolgens door Dreverhaven, Joba en Jacob Willem uitgesproken. Het aanvankelijk incomplete gezin is eensgezind. Dan tenslotte het beeld van een Hollandse blauwe wolkenlucht. Het sterven van de moeder heelt op symbolische wijze de gezinstriade en legt tevens de nadruk op de in de televisieserie primaire rol van de moeder als bindmiddel van de sociale verhoudingen. In het feuilleton was de moeder afwezig, werd ze benoemd als *slet* en werd haar portret door vader Dreverhaven symbolisch de hel in gesmeten, hier staat de vader nederig aan het graf met gevouwen handen om haar hemelvaart te bidden.

Verhalen en beelden vanuit onze familie en sociale klasse maken allemaal deel uit van het Grote Verhaal, dat we ook wel de symbolische orde noemen, zo schrijft Verhaeghe in *Identiteit*. Dit narratief geheel is vervolgens weer bepalend voor onze symbolische identiteit.²⁰⁵ Als we *Karakter* zien als een deel van dit narratief geheel, is het waarschijnlijk dat de verschuiving van de vaderpositie een ontwikkeling is die ook een weerspiegeling heeft in de maatschappelijke constellatie van het begin van de jaren zeventig van de vorige eeuw. Het is niet alleen de positie van de vader in het gezin die aan verandering onderhevig is, alle autoriteitsposities, alle meesterbetekenaars staan onder grote druk; ook in politiek, wetenschap en religie verschuiven de 'vaste' waarden in het symbolische. In de jaren zeventig, de tijd waarin de televisieserie gemaakt werd, zijn vele sociale, politieke, religieuze en economische machtsstructuren veranderd als gevolg van de protestcultuur van de jaren zestig. Žižek ziet een langzame verschuiving van een 'vaderlijk' Boven-Ik, het verbod, naar een moederlijk Boven-Ik dat 'het "sociale falen" veel harder en meedogenlozer straft door middel van een ondraaglijke en zelfdestructieve angst.'²⁰⁶ Verhaeghe beschrijft deze teloorgang van de (symbolische) vaderfunctie als het verdwijnen van de grote Ander:

Sinds het laatste kwart van de twintigste eeuw is er geen grote Ander meer die nog geloofwaardigheid geniet, een 'grote Ander' in de betekenis van een duidelijke ideologie, vertegenwoordigd door concrete figuren.²⁰⁷

Het verval van de autoriteitsfunctie is volgens Verhaeghe te herleiden tot een toenemend verval van de groepsovertuiging. In het gezin worden de trotse besnorde en bebaarde patriarchen tot partners in een onderhandelingshuishouding, in de religie wordt de priester tot maatschappelijk werker en voorganger in beat- en gezinsmis en in de politiek dreigen de gevestigde gegronde partijen, hun duidelijk ideologisch gezicht te verliezen door pragmatische partijen, versplintering en fusie. De traditionele vaderrol

²⁰³ Bordewijk en Kamp 1971/2007.

²⁰⁴ Dit is een letterlijk citaat uit de roman. Bordewijk 1938: 109.

²⁰⁵ Verhaeghe 2012a: 27.

²⁰⁶ Žižek 1996: 136.

²⁰⁷ Verhaeghe 2013: 160-161.

verdwijnt naar de achtergrond en het gezin en het maatschappelijk bestel krijgen een minder verticale structuur. Van der Kamps televisieserie *Karakter* is een heldere illustratie van dit tijdsbeeld.

Karakter verfilmd: de keizersnede van Dreverhaven

De eerste scène van de film *Karakter*, die Mike van Diem aan het eind van het vorig millennium maakte, speelt zich af in het kantoor van Dreverhaven. Zoon Katadreuffe loopt binnen bij Dreverhaven en stoot met grote kracht een dolk in het bureau van vader Dreverhaven 'Ik kom u zeggen dat ik vandaag tot advocaat ben beëdigd.' Van Diem begint op het hoogtepunt van de vader-zoonstrijd. Hij herschrijft niet alleen *Karakter*, maar gebruikt ook veel elementen uit *Dreverhaven en Katadreuffe*. Aan het verhaal is een raamvertelling toegevoegd. Jacob Willem is gearresteerd op beschuldiging van moord. Een groot deel van het plot wordt gepresenteerd als flashback binnen een verhoor op het politiebureau. In de slotscène zien we de flamboyante als bohemien geklede Dreverhaven de hand aan zichzelf slaan. Hij staat bij de rand van een grote schoorsteenschacht die hij heeft laten bouwen en stoot met grote kracht de dolk in eigen buik. Het dondert. We zien de diepte van de schachtconstructie waarin Dreverhaven neerstort.

Laat Van der Kamp aan het eind van de serie de moeder sterven, in de film is het vader Dreverhaven die op spectaculaire wijze aan zijn einde komt. Tussen de voorstudie van *Karakter* en de verfilming door Van Diem in 1997 verstrijken 69 jaar. Aan de scènes tussen vader en zoon is op een aantal cruciale plekken fysiek geweld toegevoegd. In Van Diems verfilming van *Karakter* is een derde scène met het mes toegevoegd. Bij de laatste ontmoeting met zijn vader loopt Jacob eerst weg (zoals in de roman) maar komt hij even later terug. En dan speelt zich de volgende scène af.

Als Katadreuffe hijgend boven aan de trap van zijn vaders kantoor komt, verschijnt een tevreden trek op Dreverhavens gezicht. Katadreuffe ziet dat en vraagt zich af of zijn vader hem verwacht. Hij heeft het opengeklapte dolkmes in zijn hand en stormt naar het bureau om zich op zijn vader te storten. Dreverhaven doet een stap opzij en Katadreuffe gaat onderuit op de vloer. Het dolkmes is gevallen. Katadreuffe probeert het te pakken maar Dreverhaven trapt het uit zijn hand. Jacob schreeuwt van pijn. Zijn vader pakt het mes en legt het op zijn bureau. Katadreuffe staat op, vindt een fles en hij probeert zijn vader ermee te slaan, maar mist. Dreverhaven slaat hem en schopt hem over de hele zolder. Dan loopt hij terug naar het bureau om het dolkmes te pakken. Hij grijpt Katadreuffe bij de haren, trekt zijn bebloede gezicht dicht naar zich toe en heft het mes. Katadreuffe komt bij zijn positieven en lijkt zijn vader iets te willen zeggen. Dreverhaven buigt zich naar hem toe. Katadreuffe opent zijn mond, maar doet dan iets wat we hem in de film eerder hebben zien doen. Eerder in de film heeft hij een politieagent die hem wilde verkrachten in de neus gebeten. In een razende beweging zet hij zijn tanden diep in de neus van zijn vader. Dreverhaven schreeuwt en Katadreuffe kan zich losmaken en begint als een wilde op zijn vader in te slaan en dat is precies waar Dreverhaven hem wil hebben. De vader doet een nieuwe uitval maar mist. Katadreuffe blijft hem nietsontziend slaan en schoppen totdat hij niet meer kan en Dreverhaven door de knieën zakt. Katadreuffe vindt het mes, kruipt hijgend boven op hem en brengt het mes omhoog om toe te steken. Dreverhaven komt bij zijn positieven en kijkt hem aan. Katadreuffe probeert zichzelf ertoe te brengen om te steken. Dreverhaven ziet hem aarzelen en probeert met zijn laatste kracht zijn arm omhoog te brengen. Katadreuffe weert het gebaar af. Hij denkt dat Dreverhaven zich wil verdedigen, maar merkt dan dat zijn vader iets anders wil. Jacob aarzelt. Dan pakt zijn vader zwak zijn elleboog vast en probeert het mes naar zich toe te trekken. Met nauwelijks hoorbare stem vraagt hij de zoon iets, maar zijn stem is nauwelijks te verstaan. 'Alsjeblieft,' zegt Dreverhaven moeizaam. Jacob kan zich niet meer bewegen. Zijn vader probeert het dolkmes naar zijn eigen borst te richten, maar hij mist de kracht. 'Verlos me,' fluistert hij zijn zoon toe. Dreverhaven

smeekt. De tranen springen in zijn ogen, hij trekt krachteloos aan Katadreuffes arm en verliest al zijn waardigheid. Katadreuffe staart hem verbijsterd aan, kruipt van hem af, smijt het mes in een hoek en strompelt de zolderverdieping af. Dreverhaven blijft verslagen achter en pleegt, nadat zijn zoon hem verlaten heeft, zelfmoord.

Twee opmerkelijke eigen toevoegingen ten opzichte van het origineel maken duidelijk dat er een aantal verschuivingen heeft plaatsgevonden in de relatie tussen vader en zoon. Allereerst zet Katadreuffe zijn tanden in de neus van zijn vader, in freudiaans perspectief kunnen we hier castratie van de vader door de zoon in zien. Van Diem heeft veel geweld toegevoegd vooral aan het einde van de film. Er is een vechtpartij tussen vader en zoon en Dreverhaven vraagt aan Jacob om hem met een dolksteek te verlossen. De zoon weigert. Door de uiteindelijke zelfmoord van Dreverhaven krijgt de scène bijna iets van een klassieke tragedie waarin een offer gebracht moet worden. Het bijna rituele karakter van de scène duidt op een grote verschuiving van de vader- en de zoonpositie in de cultuur ten opzichte van de tijd waarin *Karakter* verschijnt.

Met zijn zelfmoord aan het eind van de film herhaalt Dreverhaven de sectio caesarea waarmee in het begin van de geschiedenis Katadreuffe geboren wordt uit Joba, maar nu steekt het mes in de buik van de vader. De symbolische castratie is voltooid. De vader is een symbolische dode vader geworden. Het is echter onmogelijk de imaginaire strijd met de vader te beslechten zonder schuldgevoelens. In tegenstelling tot Hamlet senior lost vader Dreverhaven in de film *Karakter* zijn schuld zelf af. In het scenario staat beschreven dat Katadreuffe het voor zich ziet:

[...] hoe Dreverhaven het mes openvouwt. Diens zwaar gehavende kop kijkt star vooruit als hij de dolk met twee handen in zijn buik drijft. Hij wankelt, houdt zijn vuisten om de dolk geklemd en blijft net zolang staan, totdat de kracht uit hem wegtrekt [...] en zijn reusachtige gestalte geruisloos voorover valt, langs de etages zweeft [...] om beneden de spijkers uit de vloerplanken te slaan.²⁰⁸

En zo zien we het als toeschouwer van de film ook gebeuren. In de film *Karakter* is de vaderpositie verschoven ten opzichte van de eerder behandelde constellaties van feuilleton, roman en televisieserie. De vader lijkt van een *totem*, een symbolische meesterbetekenaar, in het feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe*, naar een symptoom in de film *Karakter* op te schuiven. De primordiale oervader Dreverhaven, wordt een symbolische positie van een vader die 'meewerkt', naar een vader, die nog slechts functioneert als symptoom; een symptoom dat zichzelf uit de weg ruimt en dus niet gesublimeerd hoeft te worden. In *Handboek filmnarratologie* beschrijft Peter Verstraten hoe er in de flashbacks van de film *Karakter* waarin Dreverhaven verschijnt steeds een zintuig is dat niet functioneert: Dreverhaven kan niet schreeuwen; hij kan het gesprek niet verstaan; hij kan Katadreuffe niet waarnemen op de trap. Ik ben het met Verstraten eens dat deze flashbacks te zien zijn als stappen in het proces van de verschuiving van het symptoom dat zichzelf uit de weg ruimt.²⁰⁹

De vader als symptoom duidt op een verschuiving in de richting van het perverse scenario waarbij 'de sleutel' tot de jouissance wordt uitgebeeld.²¹⁰ Het subject in een perverse positie neigt ertoe de symbolische orde te bevestigen en te versterken:

²⁰⁸ Van Diem, Geels en Van Megen 1995: 136-137.

²⁰⁹ Verstraten 2006: 137.

²¹⁰ Schokker 2000: 238.

essentieel is dat hij er nooit los van komt, dat hij zich, hetzij als wetgever, hetzij als wetsovertreder, op een bepaalde manier tot de wet verhoudt. In het perverse fantasma maakt de 'almachtige' vrouw de imaginaire, castrerende vader machteloos. [...] in de fantasma's van de pervers wordt de vader vaak als 'de vernederde vader' voorgesteld [...].²¹¹

In de film wordt gebruik gemaakt van een raamvertelling. Katadreuffe, als verdachte van een vadermoord, vertelt het verhaal in een verhoor aan twee rechercheurs op het politiebureau. De scènes die de kijker ziet zijn flashbacks vanuit het perspectief van Katadreuffe. Deze 'subjectief gekleurde fragmenten'²¹² tonen de fantasma's van Jacob. De subjectieve shots kleuren de gebeurtenissen sterk, mede omdat de objectiverende auctoriale vertelinstantie van de roman ontbreekt. Met name in de scènes die niet in de roman voorkomen, is een verschuiving van een neurotische naar een perverse constellatie zichtbaar. Dat wordt bijvoorbeeld duidelijk in de volgende scène:

[...] allen staren naar het donkere gat van de deuropening. Helemaal NAAKT, stapt Dreverhaven vanachter DE CAMERA, het kleine bordes op om de menigte in de vrieskou te trotseren. Een enkeling ontglipt heel even een onzeker lachje, maar de meute blijft aan de grond genageld, terwijl de vlezige gestalte zijn ogen langs de lelijke koppen laat glijden. Na een paar tellen spreidt Dreverhaven theatraal zijn armen. Hij opent zijn linkerhand en het oranje deurwaarderslint ontvouwt zich. De penning bengelt glinsterend voor de ogen van de opstandigen. Je kunt nu een speld horen vallen en Dreverhaven spreekt onwaarschijnlijk zacht.

DREVERHAVEN Morgenochtend acht uur precies wordt er ontruimd...
Hij neemt het lint in beide handen en hangt het om zijn nek.

DREVERHAVEN [I]n naam der wet.
Het blijft een paar tellen doodstil.

MAN Daar heb jij het recht niet toe!
[...]
Dreverhaven wordt gestenigd en geslagen met knuppels. Hij grijpt vergeefs naar de deur, maar maakt geen enkele kans meer te ontsnappen. Hij gilt het uit, terwijl hij verzwoegen wordt door de uitzinnige menigte [...]²¹³

In het perspectief van de zoon vindt hier de ultieme vernedering van zowel de biologische vader (hij is naakt) als van de uitvoerder van de wet plaats (hij draagt zijn deurwaarderslint). Het 'zwaard zonder genade' wordt in dit fantasmatisch fragment als hulpeloze zondebok terechtgesteld. In het perspectief van de zoon is dit fragment eerder als een wens- dan als een angstdroom te beschouwen. In de flashbacks wordt Katadreuffes visie op Dreverhaven door de inspecteur gedeeld. Ze lijken steeds op dezelfde golflengte te zitten er is ook geen twijfel over de zelfmoord. Het verhoor dient hier niet zozeer om de waarheid te achterhalen maar eerder ter bevestiging van Katadreuffes fantasmatische scenario. De inspecteur als toehoorder ondersteunt de 'juistheid' van de flashbacks door zijn instemming.

²¹¹ Ibid.: 239.

²¹² Verstraten noemt het 'subjectieve shots'. Hij beschrijft hoe de camera in dit geval niet samen valt met de ogen van Katadreuffe, maar eerder met zijn fantasma. Verstraten 2006: 137.

²¹³ Van Diem, Geels en Van Megen 1995: take 167-168: 79-80. Zie ook Schokker 2000: 268. Hier wordt de droom als een nachtmerrie van Katadreuffe geïnterpreteerd vanwege de naaktheid van Dreverhaven.

Deze subjectieve inkleuring duwt de film in de richting van een perverse constructie.²¹⁴ De vaderpositie van Dreverhaven kan uiteindelijk alleen maar postuum gestalte krijgen door een testament in de vorm van een contract. Pas na de dood van de vader wordt de vaderpositie bekrachtigd door een handtekening.²¹⁵ De vaderlijke wet wordt vervangen door een postuum contract, dat het subject moet beschermen tegen het Ding, het reële, het driftwezen. Dat contract regelt tegelijkertijd dat een fetisj tot de status van het *Ding* verheven wordt. De rol van die fetisj lijkt in deze constellatie ingenomen te worden door het vermogen van Dreverhaven. Dat wordt duidelijk in de laatste scène van het filmscenario als Katadreuffe met Jan Maan op een mistig plein loopt:

JAN MAAN (leest het laatste vel) Goeiemorgen zeg: 'Som van de geschatte waarde: honderdtwintigduizend gulden. Gelieve spoedig contact op te nemen met... .
 Katadreuffe schudt sarcastisch zijn hoofd en overlapt:
 KATADREUFFE '....met mijn advocaat bla, bla, bla... Hoogachtend, A.B. Dreverhaven, deurwaarder.'
 JAN MAAN Nee, dat staat er niet.
 Hij geeft de brief weer terug aan Katadreuffe, die stopt om de laatste woorden te lezen.
 STEM VAN DREVERHAVEN 'Gelieve spoedig contact op te nemen met mijn zaakwaarnemer Meester Schuwagt. Hoogachtend.... '
 CUT TO: (237 A)
 Dreverhavens hand aarzelt een moment en ondertekent vervolgens trefzeker met één woord...
 Vader.
 ...en zet er een krachtige streep onder.
 CUT TO:
 Katadreuffe kijkt verbijsterd naar de handtekening. Hij weet niet of hij moet huilen of lachen.
 Jan Maan ziet hoe zijn vriend naar het papier blijft staren.
 Ze horen voetstappen achter zich verdwijnen. Katadreuffe kijkt om.
 Het is De Bree, die het tweetal heeft nagekeken en nu terug naar het politiebureau loopt.
 Katadreuffes adem stukt.
 De Bree's voetstappen galmen steeds luider over het plein, terwijl zijn postuur zwart afsteekt tegen het ochtendlicht op de binnenplaats van het bureau.
 Een duistere, breedgeschouderde gestalte, met wijd openstaande jas en hoed.
 FREEZE FRAME
 FADE OUT²¹⁶

Het contract is hier het testament van Dreverhaven waarin hij zijn bezittingen nalaat aan zijn zoon en dat hij ondertekent met 'Vader'. In dit slotbeeld van de film verschuift het beeld van rechercheur en rechtshandhaver De Bree naar Dreverhaven, die de 'wet van het Geld' heeft gesteld.²¹⁷ Katadreuffe ziet het voor zich hoe vader Dreverhaven na zijn zelfverkozen dood terugkeert als een geestverschijning. De

²¹⁴ In het volgende hoofdstuk ga ik uitgebreid in op de rol van de toehoorder in het perverse scenario.

²¹⁵ Wat ook opvalt, is dat de inspecteur al van meet af aangeeft dat hij de reputatie van Dreverhaven kent. Hij typeert hem als 'de wet zonder mededogen'. Dit doet denken aan Freuds 'vader van de oerhorde'. In het heden van de film is die vader in tegenstelling tot de roman, op de beginscène na al een dode vader. In de film wordt de zoon ondervraagd over de macht en impact van de vader terwijl de vader al dood is.

²¹⁶ Van Diem, Geels en Van Megen 1995: 139-140.

²¹⁷ De transformatie van De Bree naar Dreverhaven is opmerkelijk. De Bree is ook de naam van het belangrijkste personage uit *Bint*. De leraar die wet van de tucht op de school van directeur Bint moest handhaven.

duistere, breedgeschouderde gestalte met wijd openstaande jas en hoed is de dode vader. De vader is het symptoom, een fictieve figuur, in het fantasma van de zoon geworden. Deze subjectconstellatie blijft echter een fictieve constructie.²¹⁸ De constructie is alleen in het imaginaire gefundeerd, niet in het symbolische. In de perverse constellatie is het voor het subject mogelijk fantasma's te construeren die bij de encensering een element, een fetisj bevatten dat een (imaginair) substituut is voor het *Ding* maar dat voorkomt dat het subject ten onder gaat in jouissance, het 'grenzeloos' vervullen van het verlangen. De grenzen zijn niet collectief maar individueel en worden gesteld in het contract. Als de vader het verbod niet meer kan uitspreken, zullen nieuwe vormen van fantasmatische harmonie tussen de symbolische orde en de jouissance ontstaan. De symbolische orde wordt dan de orde van de symbolische ficties, het 'bestaan of niet-bestaan',²¹⁹ van de grote Ander is dus niet afhankelijk van het vaderlijke gezag maar alleen van de mate van geloof en symbolisch vertrouwen. In het volgende hoofdstuk ga ik dieper in op de perverse constellatie.

De film *Karakter* komt uit in 1997, bijna dertig jaar na het televisiespel. In het maatschappelijk bestel is inmiddels elke incarnatie van autoriteit verdacht. Waar vroeger iedereen ervan uitging dat autoriteit op een ideaal gegrond was, gaat nu iedereen ervan uit dat machthebbers, politici, geestelijken, bankiers uit zijn op eigen genot. Alle vaders zijn verdacht.²²⁰ In dat kader beschrijft Verhaeghe hoe het Ik wordt losgemaakt uit nagenoeg elke vorm van sociale band:

Het tijdperk van de egocratie is een feit [...] Voordien bestonden er collectief aanvaarde en bekrachtigde regels [...] Deze gingen terug op de eveneens collectieve conventies, meestal ingebed in een ruimer 'verhaal' - religie, ideologie, wetenschap. Vandaag de dag worden deze groepsregels - de klassieke normen en waarden - hoe langer hoe meer afgewezen en vervangen door strikt individueel bepaalde afspraken - 'regel' is een te sterk woord - tussen twee unieke individuen.²²¹

In de patriarchale samenleving waarin de strijd van allen tegen allen werd voorkomen door de vaderlijke wet, lag de nadruk op het collectieve dat gefundeerd werd door het grote verhaal. In de film *Karakter* wordt de vader niet vermoord en op een voetstuk gehesen, maar tot op het bot vernederd. Hij pleegt tenslotte zelfmoord. De collectieve patriarchale samenleving lijkt getransformeerd in een samenleving, waarin het autonome individu zijn verhouding tot de andere autonome individuen vormgeeft door middel van contracten.

Ook in Fortuyn's werk *De verweesde samenleving* dat in dezelfde periode als Van Diems film uitkomt, wordt de veranderende vaderrol geanalyseerd. Net als Verhaeghe reageert ook Fortuyn op de teloorgang van de vaderrol. Fortuyn vraagt zich af of een vaderloze 'anti-autoritaire en individualistische samenlevingsvorm' wel leefbaar is. Hij ziet een samenleving waarin de zonen de vaderlijke taak niet (kunnen) vervullen:

De destructie van de Wet is compleet, maar de zonen zijn niet in staat om als vaders de nieuwe Wet te stellen.²²²

²¹⁸ Zie ook Pint 2007: 149.

²¹⁹ Zoals Verstegen *to be or not to be* vertaalt in Shakespeare 2013: 76.

²²⁰ Een uitgebreide beschrijving van dit tijdsbestel geeft Verhaeghe (2013: 149-150).

²²¹ Verhaeghe 2013: 120.

²²² Fortuyn 1995: 33.

De ondermijning van religieuze en politieke autoriteit is in de ogen van Fortuyn een ‘destructie van de Wet’. Hij ziet de oplossing van de ontspoorde tijd in het herinstalleren van de patriarchale cultuurconstructie. Volgens hem zou de vaderrol moeten terugkeren op alle maatschappelijke niveaus, als een leider die de Wet stelt en de collectief beleefde normen en waarden formuleert en handhaaft.

Een leider van formaat is Vader en Moeder ineen. Hij stelt de Wet en waakt over de samenhang in de kudde.²²³

Het is deze ‘nieuwe vader’ die Fortuyn op basis van zijn religieus-sociologisch²²⁴ onderzoek bepleit te installeren als spil van de samenleving; een nieuwe vader, die de wet stelt maar die zich ook kan verstaan met de moderniteit. De samenleving van wezen moet opnieuw een vader krijgen, niet alleen in het gezin, maar in het gehele publieke domein. Net als Bordewijk gebruikt Fortuyn de figuur van Mozes als metafoor voor de vader. Fortuyn beschrijft deze nieuwe vader als een Mozes die zijn volk naar het beloofde land gaat leiden.²²⁵ In het laatste hoofdstuk ziet hij zichzelf in deze messianistische rol.²²⁶ De regels uit het bijbelboek Deuteronomium 32:44-52, waarmee Fortuyn zijn boek *De verweesde samenleving* afsluit, krijgen onbedoeld een andere profetische lading.

Bijna symbolisch vindt de moord op Fortuyn plaats op de dag dat hij in een interview in *de Volkskrant* heeft aangekondigd dat hij de Wet wil veranderen.²²⁷ In zijn Rotterdamlezing (2012) stelt filosoof Jos de Mul de vraag ‘of de uitschakeling van de messianistische Fortuyn niet onvermijdelijk was’.²²⁸ Hij plaatst de gebeurtenis in het licht van Freuds cultuurtheorie van geweld in de samenleving als herhaling van de moord op de oervader. De Mul beschouwt de wens van Fortuyn om het eerste artikel van de Grondwet af te schaffen als het tornen aan één van de pijlers waarop de democratische rechtsstaat berust. Fortuyn kondigt hiermee volgens hem in feite de ‘politieke natuurtoestand’ af. Dat is weliswaar geen verklaring of rechtvaardiging van de fysieke moord, maar het uitroepen van deze politieke natuurtoestand leidt volgens De Mul wel onvermijdelijk tot enige vorm van symbolisch of reëel geweld. Het afzetten van Fortuyn door Leefbaar Nederland benoemt hij als symbolisch geweld en de moord in het Media Park als een ‘barbaarse herbevestiging van de moord die al had plaatsgevonden.’²²⁹

²²³ Ibid.: 33.

²²⁴ De ondertitel van het boek is ‘Een religieus-sociologisch tractaat’.

²²⁵ Zoals in *Karakter vader Dreverhaven* door Bordewijk wordt gekarakteriseerd als een oude Mozes die zijn volk de wet oplegt. Bordewijk 1986: 70.

²²⁶ Fortuyn 1995: 240 ‘En Mozes sprak tot de Israëlieten: “Neem alle vermanende woorden die ik jullie vandaag gezegd heb ter harte en draag je kinderen op alle bepalingen van dit wetboek zorgvuldig in praktijk te brengen. Het zijn geen woorden zonder zin, ze zijn voor jullie van levensbelang. Door er gehoor aan te geven zullen jullie heel lang wonen in het land dat je in bezit gaat nemen, daar aan de overzijde van de Jordaan.” Diezelfde dag zij de Heer tegen Mozes: “Ga naar het gebergte de Abarim en beklim de top van de Nebo in Moab tegenover de stad Jericho. Daar kun je uitkijken over Kanaan, dat ik de Israëlieten in bezit ga geven. Op die berg zul je sterven, daar zul je met je voorouders verenigd worden, zoals dat gebeurde niet je broer Aaron op de berg de Hor. Het land dat ik de Israëlieten geven ga, zul je alleen in verte zien. Binnengaan zul je het niet. Want jij en Aaron zijn mij ontrouw geweest bij het water van Meriba bij Kades in de woestijn de Tsin; daar te midden van de Israëlieten betoonde je mij niet het ontzag dat mij toekomt.” Deuteronomium 32:44-52. Ik ben gereed. U ook? Op weg naar het beloofde land.’

²²⁷ Wet wordt in Fortuyn 1995 met een hoofdleider aangeduid. Fortuyn geeft aan dat hij artikel 1 van de grondwet, waarin discriminatie wordt verboden, wil schrappen. Ook in *De verweesde samenleving* laat Fortuyn zich al kritisch uit over dit grondwetsartikel: ‘De uitleg die momenteel aan dit artikel door het OM wordt gegeven, begint bigotte trekken te vertonen. Een ruimhartige interpretatie is nodig en alle eenzijdige interpretatie dient in elk geval te worden vermeden. Het is opvallend dat tot nu toe met dit artikel in de hand slechts oorspronkelijke blanke Nederlanders zijn vervolgd en dat gekleurde medelanders, met name uit fundamentalistisch islamitische hoek, nog nimmer met dit fenomeen kennis hebben hoeven te maken. Dat duidt zonder meer op een buitengewoon eenzijdige uitleg van dit befaamde artikel.’ Fortuyn 1995: 235-236.

²²⁸ Mul 2012a: 10.

²²⁹ Ibid.: 12.

Fortuyns opstelling tegenover de (vaderlijke) wet lijkt op het eerste gezicht een pleidooi om de oude patriarchale verhoudingen te herstellen. Zijn pleidooi om het belangrijkste artikel uit de grondwet te schrappen kunnen we vanuit lacaniaans perspectief echter niet anders zien dan als een loochening van de vaderlijke wet. Door zichzelf een messiasrol toedichten, plaatst hij zichzelf op de positie van de waarheid in het discours. Hij plaatst zich op de positie van de vaderlijke wetgever door de grondvesten van de symbolische rechtsstaat te perverteren en te vervangen door zijn eigen stelsel van normen en waarden. Fortuyn lijkt de samenleving te bezien vanuit een subjectpositie die diametraal staat op de neurotische positie. Die pervertering van het symbolische zien we ook terug in het oeuvre van Gerard Reve. In het volgende hoofdstuk zal ik de perverse positie van het subject tegenover de vaderlijke wet aan de hand van Reves *De avonden* nader onder de loep nemen.

DEEL 2 DE GELOOCHENDE VADER EN DE PERVERSE POSITIE: FRITS VAN EGTERS' ANTI-ORESTES

I recall in a different form, the thing that I already indicated at the end of the last seminar, the schema of the relationship of perversion with culture in so far as it is distinguished from society. If society brings with it by its censoring effect a form of disintegration which is called neurosis, it is in a contrary sense of development, of construction, of sublimation - let us say the word - that perversion can be conceived when it is produced by culture.¹

Jacques Lacan

Installatie en loochening van de vaderrol: Frits van Egters' Anti-Orestes

Als de tragische held Frits van Egters aan het einde van Reves roman *De avonden* de balans opmaakt, constateert hij dat hij de 'beproevingen' doorstaan heeft en dat zijn geschiedenis gezien is en niet onopgemerkt gebleven.² Het is het moment van Frits' verzoening met de kosmos. Een andersoortige kosmische verzoening lezen we in *Het verhaal van Orestes* van Aischylos. Hier gaan Zeus en de godin van het lot voor eeuwig samen als afsluiting van de geschiedenis. In de verhouding tot de kosmos is de vaderpositie in de subject- en cultuurconstellatie dan van cruciale betekenis. *Het verhaal van Orestes* beschouw ik als funderend narratief voor de neurotische subjectpositie, de paternalistische cultuur en de rechtstaat, die in het vorige hoofdstuk centraal stonden. Met de vrijspraak van Orestes wordt de vaderlijke wet geïnstalleerd. Maar Frits connoteert een andere orde.

In deze analyse van *De avonden* laat ik zien dat hierin de rol van de vader en de vaderlijke wet honderdtachtig graden is gekanteld. Het verhaal van Frits van Egters *De avonden* kunnen we lezen als perverse antipool van *Het verhaal van Orestes*. De 'Zeus die alles ziet' en Frits' god, die alles ziet en de sterren in de holte van zijn hand houdt, zijn beiden bemiddelaars voor het ondraaglijke spanningsveld tussen het tijdelijke en het oneindige en van de individuele vrijheid tegenover het gemeenschappelijk lot. Dat de positie van deze 'god de vader' als meesterbetekenaar in de betekenisconstellatie van het subject in beide werken wezenlijk anders is, zal ik door een vergelijkende analyse van beide werken aantonen.

In *Het verhaal van Orestes* wordt Agamemnon vermoord door zijn vrouw Klytaimnestra als hij terugkeert als overwinnaar uit de Trojaanse oorlog. Als Orestes in twijfel verkeert over of hij zijn vader moet wreken en of hij al dan niet moet handelen, richt het geïnternaliseerde kompas van Orestes zich op klassieke wijze tot de god Zeus:

O Zeus, geef dat ik mijn vaders dood kan wreken [...]³

Met de goedkeuring van Zeus is Orestes tot handelen in staat. In het handelen van de zoon speelt hier de vader een rol als god, als verwekker en uiteindelijk ook als grondslag voor het (on-)recht.

De wraakgodinnen, de Erinyen die hem na de moord op zijn moeder achtervolgen, zijn niet alleen vertegenwoordigers van de moedergoden, maar kunnen ook gezien worden als de wroeging of de mythische personificaties van het *geweten* van Orestes. Ze komen uit de diepste krotten van de aarde

¹ Lacan 2010: II 25 (23-11-1960).

² G. Reve 1977a: 222.

³ Aischylos 2012: 95.

en nemen bezit van de 'diepste krochten' van de mens. Bezien we de *Oresteia* vanuit psychoanalytisch perspectief dan zijn de Erinyen te duiden als een verzinnebeelding van de strijd in Orestes onbewuste, de angst voor het reële van de chaos die de symbolische orde van de logos zou kunnen bedreigen.⁴ Het incorporeren en omvormen van de wraakgodinnen is een strategische stap in het opschalen van het rationele tegenover het irrationele. Aan het eind van Aischylos' tragedie zullen de Erinyen worden ingevangen in de stad. Het recht (en de ethiek) van de polis worden gefundeerd op de rationele gronden die zijn afgeleid van de groepsnormen van de polis. Het primaat bij het bepalen van die groepsnormen ligt bij het vaderlijke gezag; recht en rechtvaardigheid vloeien voort uit de mate waarin ze bijdragen om het onderlinge geweld te beteugelen en de polis tot welvaart te brengen. *Het verhaal van Orestes* is zo, in lacaniaans perspectief, het verhaal van het begin van de symbolische vaderconstructie. Het is het verhaal van de symbolische castratie, het installeren van de wet van de taal en de legitimering van de symbolische orde. Vanuit het subject gaat het hier om een metaforische verticale betekenisbemiddeling. Het is het verhaal van het subject dat zijn psychose bezweert door het vinden van een geïnternaliseerd moreel ankerpunt in de 'vaderlijke' wet die zijn symbolische positie in relatie tot de Ander stabiliseert.

Met de moord op zijn moeder Klytaimnestra stelt Orestes dus een daad die uiteindelijk leidt tot de installatie van de patriarchale wetten van de symbolische orde in de subjectconstellatie. In *De avonden* pleegt Frits geen fysieke oudermoord. Maar in een morbide fantasie laat hij de ouders de handeling zelf uitvoeren:

'Ik wacht, tot ze zich opknopen of elkaar doodslaan. Of het huis in brand. In godsnaam dat maar. En waarom nog steeds niet? Maar laten we niet wanhopen. Uitstel is geen afstel [...] 'Maar alles komt', zei Frits, 'een groots, demonisch schouwspel. Ik wou, dat ik het kon aanwakkeren, aanblazen. Les in het messteken. Als het zo ver komen moet, dan gauw.' [...] 'dat ik eens thuis kom en dat hij keurig, als een nette bonk vlees, in de deuropening hangt. Tussen de suitekamers. Daar kun je ook gemakkelijk haken indraaien voor gymnastiekringen. God geve het.'⁵

Oedipus slaat zijn vader dood, Orestes vermoordt zijn moeder, Hamlet aarzelt lang voor hij handelt, maar hij handelt. Frits van Egters fantaseert dat zijn ouders de daad zelf voltrekken. Frits is passief, slechts toeschouwer of regisseur; de ouders moeten hun dood zelf bewerkstelligen. Frits ziet het gewenste huiselijke geweld als theater, als een demonisch schouwspel, een theatrale slachtpartij die zijn ouders letterlijk tussen de schuifdeuren zouden moeten voltrekken. Het laatste zinnetje in dit citaat is veelbetekenend. God wordt aangeroepen in de aanvoegende wijs. Laat God geven dat het geschiedt. Maar welke god? De God van Frits is, gezien deze gedachtegang, geen doorsnee christelijke God maar eerder een idiosyncratisch imaginair Opperwezen dat houdt van zwarte, barokke theatrale taferelen. In zijn positie in het discours bevindt het subject Frits van Egters zich diametraal tegenover een tragische held als Orestes. Moeten we de figuur Frits lezen als een anti-Orestes in zijn poging zich te verhouden tot de vaderrol in zijn betekenisconstellatie?

Frits' gevecht met tijd en identiteit: de geschiedenis van een vaderloochening
In het leven van Frits van Egters hangen tijd en identiteit nauw samen. De verhouding tot de vaderrol heeft als generationeel conflict een belangrijke oorzaak in de subjectieve ervaring van de tijd. Als hij ontwaakt, in de allereerste alinea van deze geschiedenis, kijkt hij op het lichtgevende horloge dat aan

⁴ 'De 'Weiberstücke', zoals Gottfried Benn ze noemt, doorsnijden de fallogocentrische orde van de groeiende polis [...]' Hertmans 2010: 18.

⁵ G. Reve 1977a: 86.

een spijker naast zijn bed hangt. Hier begint zijn strijd met de tijd als actant en in *De avonden* volgen we Frits in zijn heroïsche, maar tragische gevecht met een onstuitbare allesbepalende tijd. Tegelijkertijd strijdt Frits met zichzelf, met zijn identiteit. De samenhang van Frits' confrontatie met de tijd en zijn worsteling met zijn identiteit en de vaderrol zal ik in deze paragraaf onderzoeken.

Frits lijkt zich op een kruispunt van twee tijdserveringen te bevinden: de objectieve onpersoonlijke tijd van de wekkers en de klokken die uiterst traag aan hem voorbijtrekken en zijn subjectieve tijd die hij ondergaat in zijn geest in een razende vaart alsof het elk moment voorbij kan zijn. Op het moment en de plaats waar hij zich bevindt, zou iets kunnen geschieden, maar er gebeurt niets. Het heden lijkt niet meer voorbij te willen gaan voor Frits, die alleen maar kan verlangen naar een toekomst die maar niet werkelijk wordt. Op zoek naar zijn identiteit, lijdt Frits op die manier aan de tijd.

Het leven van Frits van Egters in *De avonden* lijkt enerzijds een opeenvolging van gebeurtenissen waarbij de tragische held doelloos de ruimte inneemt en vruchteloos de tijd laat verglijden. Anderzijds is het een strijd van een tragische held tegen een onverslaanbaar lijkende, allesverzengende tijd die onnavolgbaar vervliegt. Deze voortdurende tweeslachtige confrontatie met de tijd lijkt in *De avonden* iets dat alleen voor Frits geldt. Ook zijn perspectief hierin lijkt een gespleten karakter te hebben: hij zit er zowel middenin als dat hij ernaar kijkt als toeschouwer. De objectieve tijd lijkt een bondgenoot van de vader. Bij Frits' zijn vader is van een ambivalente houding tegenover de tijd absoluut geen sprake. Zijn vader volgt slaafs het ritme van de tijd, kijkt voortdurend op de klok, volgt de tijdmelding op de radio en de vaste tijdstippen bepalen zijn handelen waarvan eten, slapen en ontwaken bij herhaling beschreven worden.

Dat de macht van de tijd bedreigend is, blijkt uit de talloze gesprekken over kaalheid, vergankelijkheid, ongelukken en ziektes die de dood tot gevolg hebben. Frits ziet in tegenstelling tot zijn vader de tijd niet alleen als heerser, maar ook als tegenstander. Zijn zoektocht naar identiteit en zijn existentiële strijd zijn te beschrijven als een gevecht met de positie van het subject tegenover de tijd. Frits lijdt onder de tirannie van de objectieve tijd en probeert zichzelf ervan los te maken.

Aan het eind van het verhaal wordt Frits verlost door het inzicht in de manier waarop hij zijn subjectieve tijd kan ordenen. Maar voor we bij dat eind zijn, ervaart Frits een ongelijkheid tussen zijn subjectieve tijdsbeleving en de onpersoonlijke objectieve tijdservering van de Ander. Door dit lijden aan de subjectieve tijd onderscheidt Frits zich van de andere personages in *De avonden*. Frits' onbehagen komt voort uit de angst dat de persoonlijke tijd een later tijdstip aangeeft dan de onpersoonlijke externe klok aanwijst. De onpersoonlijke tijd gaat weersinwendend langzaam voorbij, waardoor Frits voortdurend allerlei strategieën moet bedenken om die tijd door te komen, terwijl hij zijn subjectieve 'eigen' tijd steeds beleeft alsof het zijn laatste dagen zijn.

In Frits' strategieën om monotonie van de objectieve tijd te bestrijden zijn veel symptomen te herkennen van het existentiële dilemma dat voortkomt uit de noodlottige snelheid van zijn subjectieve tijd. Hij lijkt de trage verstrijkende onpersoonlijke tijd nog verder te willen vertragen door continue herhaling van het thema vergankelijkheid. In de externe tijd is Frits een buitenstaander; hij speelt een repeterende rol in een spel, dat dient om zijn eigen angsten door projectie op anderen te maskeren. Zoals Snapper terecht constateert, is Frits' eenzame strijd met de objectieve tijd de motor van zijn meedogenloze gedrag jegens anderen en is zijn wereld in wezen een louter monologische wereld.⁶ Frits neemt nooit echt deel aan het sociale leven van de externe tijd en blijft buitenstaander, omdat hij gevangen zit in een interne beleving van het leven, waarin de tijd noodlottig en onstuitbaar het einde

⁶ Snapper 1990: 17.

van het leven in zicht brengt. Elke keer als Frits op de klok kijkt, wordt hij zich bewust van de niet te winnen strijd met de externe tijd:

Frits keek op de klok. 'Alles is verloren', dacht hij, 'alles is bedorven.'⁷

De klokken en wekkers tikken meedogenloos door zonder dat de tijd door Frits zinvol gevuld kan worden. Op veel momenten van de dag beschouwt Frits zich in een verliezende positie ten opzichte van de tijd. De strijd met de vergankelijkheid keert 's nachts in de dromen terug. Zo worden externe en interne tijd ook weerspiegeld in de tegenstellingen tussen werkelijkheid en droom, dag en nacht en bewust en onbewust. De beleving van tijd in zijn dromen heeft een heel ander karakter dan dat van de externe tijd van de klok. De levenden zijn dood en de doden komen tot leven.

Dit enorme contrast is het symptoom oorzaak van Frits grote existentiële onzekerheid en van zijn identiteitsproblemen. In Frits' beleving is de metafysische tijd een beweging waarin de toekomst gigantische schaduwen over het heden laat vallen. De tijdsbeleving van Frits is een tegelijkertijd voor- en achteruit zien. Zijn blik vanuit het heden, waaraan hij niet deel lijkt te nemen, is gericht op zowel het einde waar het afloopt, als op het begin van waaruit het is ontstaan. Het heden is zo een vacuüm tussen toekomst en verleden, waartussen Frits heen en weer geslingerd wordt. De aanhoudende spanningen die ontstaan door een toekomst die al aanwezig lijkt en een verleden dat nog steeds bestaat, zijn bepalend voor het denken en handelen van Frits. Hij zit gevangen in dit vacuüm dat grenst aan de dood, maar de toegang ertoe uitsluit en er is ook geen weg terug.

Frits van Egters, zo staat te lezen in de eerste zin van het boek, is de held van een 'geschiedenis'.⁸ Voor Frits is de geschiedenis zijn periode tussen geboorte en sterven waarin 'de tijd zoemt, het graf gaapt en naar redding gezocht moet worden'.⁹ Vrijwel elke keer dat het woord 'geschiedenis' valt in de roman is het verbonden met de dood. Of het nu gaat om een gestorven man die door zijn hond wordt opgegeten of twee kinderen van wie het nekje wordt gebroken,¹⁰ een jongen die zijn vader met een bijl onthoofdt¹¹ of vergiftigde olieballen in Papendrecht, alle verhalen die in *De avonden* als geschiedenis aangeduid worden, kennen een einde van een toevallige zinloze dood die de betekenis van het leven ondermijnt.

'Iedereen heeft zijn geschiedenis', zei hij, 'maar het is zelden een belangrijke.'¹²

Hoe kan de held van deze geschiedenis zijn geschiedenis dan betekenis verlenen?

Het beginprobleem van de hamletconstellatie, zo heb ik beschreven in het vorige hoofdstuk, is een tijd die 'uit zijn voegen' is en een tragische held die de situatie herstellen moet. Zonder herstel van de voeg in de tijd is er geen scharnier tussen verleden en toekomst en dus geen geschiedenis mogelijk. De tragische held Frits van Egters kan de aard en de loop van de dingen niet veranderen en zijn geschiedenis dreigt onopgemerkt te blijven als een onbestemde weerstoestand:

⁷ G. Reve 1977a: 15.

⁸ Ibid.: 7.

⁹ 'Het graf gaapt, de tijd zoemt, en nergens is redding.' Ibid.: 210.

¹⁰ Ibid.: 23.

¹¹ Ibid.: 74.

¹² Ibid.: 126.

'Er is een toestand, dat het regent en een, waarbij het droog is. Daartussen is niets. Toch zijn er minuten, dat je het niet nauwkeurig weet, je hand uitsteekt en niet zeker ervan bent. Laten we bij onzekerheid zeggen: het regent nog, maar onmerkbaar. Ja, dat is een goede vorm.¹³

De minuten dat je niet weet of het regent of droog is, zijn onmerkbaar. Aan het eind van de roman verzucht Frits in zijn gebed tot God dat zijn geschiedenis niet onopgemerkt gebleven is. De tijd in dit fragment gaat wel voorbij, maar wordt door zijn indifferente toestand onmerkbaar en wordt niet opgemerkt. De manier waarop Frits het lijden aan de tijd ervaart, is die van een patiënt in een wachtkamer met een vooruitzicht op een 'wachten dat erg lang kan duren.'¹⁴ Frits wacht op het verstrijken van de tijd in de hoop dat er iets verandert, de hoop dat iets de eentonige, trage voortgang van de tijd doorbreekt en zijn bestaan betekenis geeft.

De bevrijding uit de wachtkamer van de tijd lijkt aanvankelijk onmogelijk. Frits heeft een geïsoleerde positie in een monologische wereld, waarin elke ontmoeting communicatief uiterst moeizaam verloopt. De personen die Frits omringen, lijken wezensvreemde anderen, die allen bestaan in een onsamenvangende, totaal verwarrende wereld van uiterlijke verschijnselen, die het enige onderwerp van gesprek lijken te kunnen zijn. Door die afwezigheid van een betekenisvol discours met de ander is Frits niet in staat zijn identiteit ten opzichte van de anderen te construeren. Frits probeert zich met de tijd en met de anderen te verzoenen. Hij wil zijn tijd een andere bestemming dan vergankelijkheid geven en zoekt een manier om het metafysische mysterie van externe en interne tijd te verknopen.

De afwezigheid van de Ander maakt het subject naamloos en betekenisloos.¹⁵ Door middel van een 'eeuwige' god die alles ziet, construeert hij een blik die met hem meekijkt en de Ander aanwezig stelt. De verknoping van de tijden creëert een dimensie van een subjectieve 'grote Ander' die voor de identiteitsontwikkeling noodzakelijk is. In het slot van *De avonden* roept Frits deze God aan:

Help ons, eeuwige, onze God. Zie onze nood. Uit de diepten roepen wij tot u.¹⁶

Uit de diepte roept Frits, *De Profundis*, naar psalm 130, uit de diepste spelonken van zijn onbewuste wereld van dromen en fantasie. En de God die Frits in het slot van *De avonden* nog een aantal malen aanroept, is steeds voorzien van het predicaat 'eeuwig'. Het eeuwige, onvergankelijke is de eigenschap die de goden van de mensen onderscheidt.

Alleen de eeuwigheid kent geen begin of einde; vandaar dat Frits in deze God de eeuwigheid aanroept. Met de roep wordt het isolement van Frits' wachtkamer opgeheven en kan er orde gegeven worden aan zijn subjectieve tijd. Frits onderkent door middel van de blik van zijn eeuwige God orde in de loop der dingen.¹⁷ Frits vindt, in de blik van de 'eeuwige', de grote Ander, die als meesterbetekenaar richting kan

¹³ Ibid.: 177.

¹⁴ Ibid.: 159.

¹⁵ Zie ook Snapper 1990: 40.

¹⁶ G. Reve 1977a: 204.

¹⁷ Augustinus schrijft: 'En ik zal staan en vastheid krijgen in u, mijn vorm, uw waarheid, en ik zal geen last meer hebben van de vragen van mensen die door een ziekte, tot straf gegeven, dorst hebben naar meer dan ze vatten kunnen en die dan zeggen: 'Waar was God aan bezig, alvorens Hij de hemel en de aarde maakte?' of: 'Hoe is het bij Hem opgekomen om iets te maken, terwijl Hij toch tevoren nooit iets gemaakt heeft?' Geef hun, Heer, dat ze goed bedenken mogen wat ze zeggen en dan ontdekken dat er geen sprake is van 'nooit' waar geen tijd is. Van wie dus gezegd wordt dat Hij 'nooit' iets gemaakt heeft wordt dus niets anders gezegd dan dat Hij in geen tijd iets gemaakt heeft. En mogen zij dus zien dat er zonder geschapenheid geen tijd bestaanbaar is, en mogen zij dan ophouden met die zinledige praat! Mogen zij zich ook reikhalzend uitstrekken naar wat vóór

geven aan zijn identiteit en die hem kan bevrijden uit zijn isolement. In dit door hem vormgegeven scenario zal zijn 'eeuwige god' met hem meekijken en getuigen.

Vanuit een neurotische positie van het subject zoals ik die duidde in het vorige hoofdstuk, is er onmiskenbaar sprake van geloof in de vaderrol. Of bij Reve sprake is van geloof in de vaderpositie, of van een ironische verdraaiing en verloochening van de vaderrol vanuit een perverse positie, zal ik in de volgende paragrafen verder onderzoeken.

De tragische held in de perverse subjectpositie.

In de perverse positie van het subject gaat het om een loochening van de vaderrol. In *De splitsing van het Ik in het afweerproces* beschrijft Freud een jongetje dat ondanks de 'vaderlijke dreiging' van castratie niet wil afzien van masturbatie, maar een andere uitweg vindt. Als substituut voor het ontbreken van de penis bij de vrouw, dat als bewijs van de mogelijkheid castratie zou dienen, heeft hij een fetisj. Zo redt hij zich uit zijn castratieangst door de realiteit te loochenen. Freud beschrijft dat dit afwenden van de realiteit normaal gesproken is voorbehouden aan de psychose, maar ziet een verschil. Het jongetje hallucineert niet en weersprekt zijn waarneming niet, maar er voltrekt zich een waardeverschuiving; hij heeft de betekenis van de penis op iets anders overgedragen.¹⁸ Freud ontdekt dat wat in de neurotische positie verdrongen wordt, in de perverse positie juist wordt uitgeleefd. Vandaar dat hij de neurose het negatief van de perversie noemt.

Voor Freud is de 'fetisj' het symptoom van het subject in de perverse positie. In Freuds theorie verwijst de fetisj naar de moederlijke fallus.¹⁹ Als een fetisj de moederlijke fallus kan voorstellen, dan kan alles om het even wat voorstellen. Dit is de manier waarop het perverse subject in de taal staat: het spreken zélf wordt geperverteerd, de conventie, waarlangs de betekenisverlening en de communicatie functioneren, wordt voortdurend ondergraven. Het karakter van de loochening als verdedigingsstrategie maakt dat elke perverse symptoomconstructie een ambivalente structuur zal vertonen. In de taaluiting van het subject in de perverse positie zijn bevestiging en ontkenning verwisselbaar en hebben ze een onbetrouwbaar karakter. Dit is bepalend voor de subjectpositie tegenover de taal en het symbolische. Taal en betekenis zijn gefundeerd op afspraken tussen de leden van de gemeenschap die deze aannemen en geloven. Het subject in de perverse positie maakt wel gebruik van de afspraken, maar stelt zichzelf erbuiten en buit de mogelijkheden van ambivalentie, bedrog en schijn binnen het taalsysteem ten volle uit.

Lacan ziet het loochenen van de castratie als 'een soort dubbele boekhouding binnen het Ik.'²⁰ Het woord 'pervers' betekent: iets omkeren, omdraaien of omverwerpen:

[...] the structure of perversion. Strictly speaking, it is an inverted effect of the phantasy. It is the subject who determines himself as object, in his encounter with the division of subjectivity.²¹

De perverse constructie is volgens Lacan strikt genomen een fictionele constructie. Het subject neemt in deze constructie de objectpositie in; het is een verdraaide positie ten opzichte van het geslachtsverschil

ligt, en begrijpen dat gij voor alle tijden de eeuwige schepper van alle tijden zijt en dat geen tijden mede-eeuwig zijn aan u, en evenmin enig geschapen wezen, ook al is er een dat de tijden te boven gaat.' Augustinus 1997: 287.

¹⁸ Freud 2006d: 498-499.

¹⁹ Freud 2006y: 419-420.

²⁰ Deze term is ontleend aan M. Kinet 2001: 27.

²¹ Lacan 1998: 185.

en de symbolische castratie.²² Lacan promoveert de perverse positie ook tot 'één van de mogelijke hoofdc componenten van het psychische functioneren van de mens in het algemeen, namelijk een soort provocatie van de Wet, die in zijn legitimiteit wordt afgewezen.'²³ De psychotische, neurotische en perverse positie zijn dan wel de drie uiterste polen van de subjectpositie, maar vrijwel altijd zal er sprake zijn van een tussenpositie. Het wel erkennen van de wet, maar het afwijzen van zijn legitimiteit ervan leidt tot een 'vrijere' positie. In die vrijere positie maakt het subject in de perverse positie gebruik van een eigen moraal die transgressie van de wet mogelijk maakt. De relatie tussen de spelers in het perverse scenario wordt niet wettelijk bemiddeld, maar geregeld in een contract.²⁴ In de perverse positie gaat het subject uit van de mogelijkheid om de wet, die (het verlangen van) de Ander representeert, te overtreden omdat de vaderlijke wet ongegrond is en op niets berust. De vaderlijke wet is vanuit deze positie arbitrair en mist het recht om iets te verbieden.

Vanuit de perverse positie provoceert het subject daarom de wet en om te bewijzen dat de wet niet gegrond is, heeft het subject een getuige nodig. Met de getuige wordt een 'contract' aangegaan om de bewijsvoering te verzekeren. Het subject geeft in de perverse positie doelbewust aanleiding tot misverstanden. Er is sprake van notoire onbetrouwbaarheid. Het functioneren van de menselijke taal berust op de afspraken tussen de leden van de gemeenschap, die deze aannemen en geloven. Het subject in de perverse positie weigert dit, stelt zichzelf er buiten en excelleert in bedrog en schijn zoals deze binnen een taalsysteem gehanteerd kunnen worden.

In dat verdraaien van conventies toont Reve zich een meester. Reve is een schrijver die geen traditie schept door zich in een bestaande te voegen, maar door die te overwinnen, zo stelt uitgever en essayist Henk Pröpper in zijn artikel 'Wenen om het paard van Nietzsche'. Dat overwinnen van de traditie is een subtiel spel van incorporatie en verdraaiing, waarin kitsch geen ontkenning van een minder fraaie werkelijkheid is, maar eerder een venijnig middel om gekoesterde idealen te vernietigen. Het banale speelt daarin een belangrijke rol. In Pröppers woorden: 'Reve ontkent de stront niet, hij lijft die juist in.'²⁵

Reves schrijverschap, zo zal ik in dit hoofdstuk betogen, wordt gekenmerkt door de loochening van de neurotische oedipale cultuurconstellatie. Hij verwerpt de vaderpositie niet, maar speelt een spel waarin hij de rollen verdraait en perverteert om de werkelijkheid te subjectiveren. Dit komt overeen met de observatie van neerlandicus Gerard Raat dat Reves hoofdpersonen zeer ambigu zijn in het scheiden van waarheid en leugen omwille van zelfbehoud. De leugen of, anders benoemd, de fictie dient als houvast in een werkelijkheid die de tragische held als onleefbaar ervaart. Daarom moet de werkelijkheid verdraaid worden, om de beangstigende kanten ervan te veranderen waar dat nodig is.²⁶

De beangstigende kanten van Frits' werkelijkheid komen in *De avonden* terug in zijn dromen. We zien dit weerspiegeld in de eerste droom. Frits droomt over een man met een bolhoed, die in een huis vol met visite plotseling dood neervalt.²⁷ De man wordt in een kist gelegd en Frits ziet het lijk veranderen:

²² Op de verdraaide positie ten opzichte van het geslachtsverschil kom ik in het derde hoofdstuk terug.

²³ M. Kinet 2001: 28.

²⁴ Ibid.: 28.

²⁵ Pröpper 1989: niet gepagineerd.

²⁶ G. Raat 1972: 420.

²⁷ Ook Güttemeier interpreteert de dromen in *De avonden*. Volgens Güttemeier houden de dromen in het boek Frits een spiegel voor: 'Daarin kan hij niet alleen zijn opgeslotenheid in een cirkel van angst herkennen, maar ook de mate waarmee hij de cirkel van angst zelf door rituelen in stand houdt.' Güttemeier 1996: 176. Güttemeier ziet de ode man met de bolhoed als

Opeens was de gestalte bedekt met allerlei timmermanswerktuigen, die tot de rand van de kist lagen opgestapeld: hamers, grote boren, zagen, waterpassen, schaven, zakjes met spijkers en tangen. Alleen de rechterhand van de dode stak er bovenuit.²⁸

De dode man draagt een bolhoed als teken van maatschappelijke geslaagdheid en wordt in de kist bedekt met timmermanswerktuigen omdat hij zijn afkomst niet kan verloochenen. De rechterhand, de hand van het gebod, steekt boven de kist uit. Alles lijkt erop te wijzen dat Frits droomt over de dood van een 'sociale klimmer'. Dat strookt ook met de beschrijving van de hand met 'lange, witte nagels aan de vingertoppen'. Handen met lange witte nagels zijn niet geschikt voor noeste arbeid. Als de kist in de studeerkamer wordt gezet, de zijkamer waar zijn vader studeert, wordt ook duidelijk hoe de sociale klim tot stand is gekomen en dat de dode man in de kist de vader van Frits is. Frits droomt dat zijn vader dood is neergevallen. De gedroomde dode vader zou daarmee een functie kunnen krijgen als symbolische vader, maar als de kist tenslotte wordt weggedragen gebeurt er nog iets vreemds:

Opeens zag hij, dat de bodem begon door te zakken en uitboog. 'Het gaat breken', dacht hij, 'verschrikkelijk! Van buiten is het lijk nog gaaf, maar van binnen is het een dunne, gele brij. Het slaat op de grond tot moes.' Toen ze halverwege de gang door waren, boog de bodem zo ver door, dat er een spleet ontstond. Hieruit schoof langzaam dezelfde hand, waarvoor hij was teruggedeinsd, te voorschijn. Geleidelijk kwam een hele arm naar buiten. De vingers tastten en naderden de hals van een van de dragers. 'Als ik schreeuw, valt alles', dacht Frits. Hij keek toe, hoe de bodem steeds dieper doorboog en de hand steeds dichterbij de keel van de drager kwam. 'Ik kan niets doen', dacht hij, 'ik kan niets doen.'²⁹

Het transport van de dode heeft een dubbel gevaar in zich. Met zijn gebiedende rechterhand dreigt hij de drager te verwurgen en door de grote discrepantie tussen een gaaf uiterlijk en een vloeibare binnenkant dreigt hij door de doorbuigende kist op de vloer uiteen te spatten. Dat maakt deze dode vaderfiguur een heel andere dan die in *Hamlet*.

In *Hamlet* is er sprake van een vader als geestverschijning uit het dodenrijk. In *De Avonden* verschijnt een levende vader als dode in een droom van de zoon. Maar ook hier is het een beeld van een dode vader die de handeling van de zoon verlamt. Als Frits de hand ziet, durft hij de radio niet aan te doen; de muziek kan geen verlossing brengen en als hij aan het eind van de droom dezelfde hand de keel van een van de dragers ziet naderen, durft hij niet te schreeuwen, durft hij niets te doen uit angst dat de kist uiteenvalt, dat het lichaam uiteenvalt dat 'alles valt'. Hij kan niets doen. Hij is niet tot handelen in staat. In dat verband lijkt het alsof zijn dromen hem in de weg zitten. Frits lijdt onder de dromen die zich aan hem opdringen. En die dromen zijn niet voorbij als Frits wakker wordt. Het hierboven beschreven droomfragment bevat elementen die steeds terugkeren in de gedachtewereld van Frits. Angst voor ontbinding, angst voor de dood en de verbrokkeling van het lichaam. Het is een bijna psychotisch beeld. De kist zou bescherming moeten bieden, maar de kist zakt door. Het lichaam zou bescherming moeten bieden, maar is het dunne omhulsel van een dunne galachtige brei. Het lichaam in de kist is dood maar de machtige arm beweegt dreigend en dreigt hem te wurgen.

een spiegelbeeld van Frits zelf uit zijn onbewuste. Ik interpreteer de figuur als een afspiegeling van een dode vader, een interpretatie die gedeeld wordt door De Zoeten 2003: 22.

²⁸ G. Reve 1977a: 7.

²⁹ Ibid.: 8.

De man in de droom is in overdrachtelijke zin niet bepaald de gedroomde vader van Frits. En die rol speelt de vader van Frits nergens in de geschiedenis. Op deze manier wordt de oedipale symbolische vaderrol in zijn betekenisgevende positie geridiculiseerd. De vaderfiguur faalt in de ogen van Frits in zijn voorbeeldfunctie als steller van de wet door zijn ambiguïteit. De vaderfiguur wordt steeds voorgesteld als een volkomen waardeloze figuur, die er nergens in slaagt een structurerende rol op zich te nemen. De vader van Frits is 'doof als de pest', 'slurpt bij het drinken', 'schept suiker met de dessertlepel', 'laat winden', 'heeft spijsresten achter zijn gebit', en heeft 'zo'n uitpuilende buik' dat hij lijkt op een 'zwangere huisknecht'.

Žižek beschrijft in *Enjoy Your Symptom!* hoe de traditionele vader, die staat voor de het functioneren van de wet en wiens macht niet berust op machtsvertoon maar slechts op de dreiging van potentiële macht, contrasteert met een overdreven aanwezige vader die niet gereduceerd kan worden tot de drager van een symbolische functie. Dit is de vader die staat voor de leegte; zijn aanwezigheid is in feite een verzaking van de vaderrol.³⁰ Deze omkering van de vaderrol zien we ook in *De avonden*. De beschrijving die Frits van zijn vader geeft aan het eind van *De avonden* in de vorm van een gebed, provoceert ook het gebed:

Aan de achterkant, onder aan de rug, was een lange verticale spleet, die open stond. 'Ik kan zijn reet zien', dacht hij. 'De klep om te kakken staat open.'³¹

Bij de vader is de kakklep open, de aarsopening is zichtbaar, het lichaamsdeel waarvan Frits eerder bij een blik in de spiegel niet kon geloven, 'dat het een stuk van een mens is'.³² Dit fragment lijkt de functie te vervullen van een pars pro toto, zoals in het Duits de term 'Arsloch' kan functioneren. De symbolische vader, Lacans naam-van-de vader-metafoor, waarin de vaderrol is teruggebracht tot een symbolische autoriteit is 'dood' en dat leidt tot een omkering in de symbolische orde. Frits' vader is een vader die niet in staat is om een rol te spelen bij de symbolische castratie omdat hij in zijn vaderrol niet is toegerust om te transitioneren naar de symbolische functie. De vader van Frits is enkel een vader, met dank aan die mogelijke 'dode' symbolische functie. Zijn verschijning correspondeert niet met het idee van autoriteit, maar door zijn biologisch vaderschap krijgt hij een autoriteitspositie die Frits poogt te loochenen.

De pervertering van het symbolische wordt in Frits' laatste droom verbeeld door een dreigende ontmenselijkende mutatie van het lichaam. Frits droomt van een reusachtige smederij met grote vuren waar een man met een vossenkop de leiding heeft. Een reusachtige man met een berenkop werkt er als smid en slaat voortdurend op een (nog) leeg aanbeeld:

'Dit is onze smid. Hij hamert nu, maar als ik wil, laat ik hem ook wel aan een ketting dansen. Met een zweep, als hij niet wil. Als u het hier te rumoerig vindt, kunt u vertrekken.' De man met de berenkop liet een gegrom horen en gaf zo'n harde slag op het aanbeeld, dat Frits in beide oren iets voelde scheuren: uit de openingen liep vocht over zijn wangen [...] 'Hierheen, meneer', hoorde hij de man met de vossenkop roepen, 'hierheen.' De stem begon te lachen en riep: 'Hierheen, meneer, we wachten op u.' 'Nee', dacht hij, 'het is het aanbeeld. Het wacht op mij.'³³

³⁰ Žižek 2008: 180-181.

³¹ G. Reve 1977a: 221.

³² Ibid.: 152.

³³ Ibid.: 186.

Een smid bewerkt normaal gesproken metaal. Frits angstgevoel in de droom is dat het aanbeeld op hem wacht, dat hij bewerkt zal worden met de smidshamer en een ingrijpende transformatie zal ondergaan. De man met de vossenkop heeft een aantal dezelfde trekken als zijn vriend Maurits en in de droom komen elementen uit de martelfantasie die Frits daarvoor met Maurits heeft gedeeld en later in een enscenering met het speelgoedkonijn herhaalt in een poging om een symbolische kortsluiting te 'repareren'. Het spel met het konijn is tegelijkertijd een poging om op een symbolische manier de 'schuld' in te lossen:

Hij nam het konijn op, kuste het op de snuit en ging er mee op de rand van zijn bed zitten. 'Je bent mijn lief, goed konijn', zei hij hardop, 'zo is het. Trek je er niets van aan.' Hij voelde in zijn ogen tranen opkomen, klemde duim en middelvinger om de hals van het dier en beet in een van de lange, stijve oren. 'Bah', zei hij, spuugde wolpluisjes uit en zette het weer op het boekenkastje. Na even heen en weer gelopen te hebben, pakte hij het weer, maakte twee knopen van zijn overhemd los en legde het onder zijn hemd tegen de blote borst. Hij ging op de stoel voor de schrijftafel zitten, haalde het dier weer te voorschijn, klemde het tussen zijn benen in het kruis en streelde de oren achterover.

Zijn verlamme angst uit de scène met Maurits wordt hier omgezet in daden: hij nadert het konijn, kust het, maakt aanstalten tot wurgen, bijt het in zijn oor en klemt het strelend tussen zijn benen. De uitbeelding wordt nog een keer uitgebreid herhaald aan het einde van *De avonden* als Frits op oudjaarsavond vlak voor middernacht op zijn kamer is met het speelgoedkonijn:

'Luister, konijn', zei hij zacht. 'Vanavond moet je aandachtig luisteren. [...] Hij schudde aan de tafel, zodat het dier een knikkende beweging maakte. 'Je geeft tekenen van instemming', zei hij, 'maar te vertrouwen ben je niet.' [...] Daarna opende hij riem en gulp van zijn broek, legde het dier tegen zijn buik, knoopte zijn broek weer dicht en haalde de riem aan. Alleen de kop van het dier stak er boven uit. Hij zoog diep lucht in, hield de adem in en perste zijn buik naar buiten. 'Nu krijg je het benauwd, niet, lief diertje?' vroeg hij. 'Daar is niets aan te doen.' [...] 'Ja, houd jij je maar kalm', zei hij, het konijn een paar tikken op de kop gevend, 'jij kunt daar niet weg. Dat hoeft je heus niet te proberen. Voor jou heb ik een heel bijzondere straf uitgedacht. Je krijgt drieëntwintig zweepslagen. Als je schreeuwt, nog tien erbij. Dan prik ik je met een naald in je kont en in je nek.' Hij omknelde met de rechterhand beide oren en vervolgde: 'Dan verdraai ik je oren. Net als natte was wring ik ze, tot er een beetje bloed afdruipt.' Hij liet de oren weer los. 'En dan moet je op een hete, ijzeren plaat dansen. Dat is wel een erge straf, maar wat je gedaan hebt is ook zo schandelijk, dat het alleen maar op deze wijze kan beboet worden.' Hij zette zijn tanden in een oor. 'Eraf kan je niet', fluisterde hij, want om je hals zit een ketting, die vastgemaakt is aan de zolder. Die plaat maak ik aldoor heter, tot hij gloeit.'³⁴

De eerste scène met het konijn refereert aan een met Maurits beleefde martelfantasie. In het tweede fragment is de praktijk van het martelen veel gedetailleerder uitgewerkt en zijn er ook elementen uit Frits' droom over de smederij in hoofdstuk X aanwezig. Het vastzetten aan de ketting, het dansen op een gloeiende plaat en de zweep spelen in deze droom een belangrijke rol. Aan het eind van de droom is Frits verlamd door de angst. Hij probeert zich in beweging te zetten, maar het lukt hem niet.³⁵ Daarna wordt hij met bonzend hart wakker. In de enscenering met het konijn treedt die verlamming niet op. Als regisseur creëert Frits een eigen symbolisch universum, waarin hij het symbolische imaginair naar zijn

³⁴ G. Reve 1977a: 212.

³⁵ Ibid.: 187.

hand zet. Frits is niet in staat om de abjecte gebeurtenissen en figuren van zijn traumatische droominhoud op neurotische wijze te symboliseren. Door het angstaanjagende en verlamme van de droom te ensceneren wordt het mogelijk er een blik naar te richten. Als het gezien wordt. Zo kan het traumatische betekenis krijgen en daarin speelt het acterende konijn als getuige een belangrijke rol:

'Konijn', zei hij, het konijn op de arm nemend, 'je straf is ingetrokken, gezien je grote verdiensten voor de zaak.' [...] 'Alles is voorbij', fluisterde hij, 'het is overgegaan. Het jaar is er niet meer. Konijn, ik ben levend.'³⁶

De grote verdienste van het konijn is dat het door zijn rol de gebeurtenissen beheersbaar maakt, zodat Frits er uiteindelijk in slaagt om de gebeurtenissen betekenis te verlenen. Frits' regie van de uitbeelding maakt een blik mogelijk die de verlamme angst doorbreekt. Een theatrale uitbeelding van het gezinsleven van de familie Van Egters moet ervoor zorgen dat ook deze gebeurtenissen als zinvol kunnen worden gekwalificeerd. Om betekenis te kunnen verlenen is ook hier een toeschouwende en regisserende blik noodzakelijk om te voorkomen dat de geschiedenis onopgemerkt voorbij zal gaan.

In tegenstelling tot de zich steeds schuldig voelende neuroticus heeft het perverse subject de blik van de observator nodig om zijn positie te bevestigen. In oedipale termen functioneert het subject in de perverse positie als imaginaire fallus van de moeder, de vader is als machteloze toeschouwer aanwezig en zijn symbolische autoriteit wordt hierdoor volledig ondermijnd. Het subject in de perverse positie zal een pseudo-ethiek naar voren schuiven, die met zeer veel overtuigingskracht gepredikt wordt en waaraan de Ander zich dient te onderwerpen. Het subject in de perverse positie wil de ander het genot leren dat meer te bieden heeft dan het neurotische genot. Net als de boeken van De Sade plaatsen ook de boeken van Reve de lezer vaak in de passieve positie van observator. Maar die observator heeft wel een object nodig. Dat roept de vraag op hoe het perverse subject zich tegelijk beschouwt, of laat beschouwen, als een object.

De idiosyncratische God als noodzakelijke getuige

In zijn artikel 'Onnatuurlijk' bespreekt psychoanalyticus Marc Kinet Lacans visie op het werk van De Sade. Volgens Kinet voert het subject in de perverse positie met zijn act, 'in zijn identificatie met het imaginair object van verlangen van de moeder, de volledigheid van de grote Ander ten tonele'.³⁷ Het perverse subject speelt zo het ontbrekende stuk van de grote Ander. In Lacaniaans perspectief kunnen we dit ook zien als 'de wil van het subject zichzelf te veranderen in een object van genieting, aangeboden aan God'.³⁸

Die wil om zichzelf als 'object van genieting' aan te bieden aan God is een belangrijk thema in het schrijverschap van Reve. Over het godsbeeld van Reve zijn talloze aannames gedaan die variëren van oprechte katholieke vroomheid tot blasfemische ironie. In dit hoofdstuk wil ik de God van Reve in een lacaniaans kader duiden vanuit de taal en zal ik op zoek gaan naar parallellen met de Duitse rechter en auteur Daniel Paul Schreber die een uitweg voor zijn psychose zocht in het creëren van een idiosyncratisch godsbeeld.

³⁶ G. Reve 1977a:222.

³⁷ M. Kinet 2001: 29.

³⁸ Ibid.: 28-29.

Schreber publiceert in 1903 *De memoires van een zenuwzieke* en dit boek krijgt grote bekendheid door de aandacht die Freud en later Lacan eraan besteden. Schreber tracht, door het godsbeeld in de kern van zijn bestaan te plaatsen en erover te schrijven, zijn denken vanuit de psychische inzinking opnieuw betekenis te geven. Ook Frits heeft in *De avonden* de steun van een Goddelijke getuigenis nodig als inzicht om op een voor hem betekenisvolle manier deel uit te maken van het symbolische. 'God ziet alle dingen,' merkt Frits op en we moeten 'er steeds aan denken, dat God begin en einde van alle dingen is. [...] God is mijn getuige [...]'.³⁹ Met de metafoor van een God als getuige wordt het verschil geaccentueerd en de 'onverschilligheid' opgeheven.

De manier waarop Frits zijn godsbeeld gebruikt om te balanceren op het koord tussen zin en waanzin, vertoont duidelijke overeenkomsten met de rol die God speelt in de memoires van Schreber. Schreber, die leed aan dementia paranoides, wil met zijn memoires de 'buitenzinnelijke' dingen die hem zijn overkomen voor andere mensen begrijpelijk maken:

Ik ben ook maar een mens en daarom gebonden aan de grenzen van de menselijke kennis; het staat voor mij alleen buiten twijfel, dat ik de waarheid oneindig veel dichter ben genaderd dan alle andere mensen, die geen goddelijke openbaringen ten deel zijn gevallen.⁴⁰

Schreber meent in zijn waan dat hij de enige nog levende mens op aarde is en dat alle andere mensen door God geschapen schijnfiguren zijn. God heeft een plan met hem; hij is uitverkoren. Schrebers verhouding tot God heeft overeenkomsten met de rol die God vervult in het werk van Reve. Schreber beschrijft hoe God hem in een vrouw verandert, met het doel gemeenschap met hem te hebben. Dat ook in Reves fictie sprake is van een copulatie met God is te lezen in een fragment uit *Nader tot U*:

En God Zelf zou bij mij langs komen in de gedaante van een éénjarige, muisgrijze Ezel [...] 'Mijn Heer en mijn God! Geloofd weze Uw Naam tot in alle Eeuwigheid! Ik houd zo verschrikkelijk veel van U,' zou ik proberen te zeggen, maar halverwege zou ik al in janken uitbarsten, en Hem beginnen te kussen en naar binnen trekken, en na een geweldige klauterpartij om de trap naar het slaapkamertje op te komen, zou ik Hem drie keer achter elkaar langdurig in Zijn Geheime Opening bezitten [...]⁴¹

Belangrijk verschil met Schrebers verhouding tot God is dat het personage Gerard hier de actieve partij is. Schreber is een slachtoffer; in het citaat van Reve voert het Ik-personage een eigen scenario uit. God neemt niet bezit van hem, maar hij beschrijft hoe hij als actieve partij God in bezit neemt.

Misschien daarom leidde dit fragment tot het zogenaamde 'Ezelproces'. Reve wordt in 1966 voor het gerecht gedaagd wegens smaling en godslastering. Reve houdt een pleidooi waarin hij zich beroept op het feit dat hij het recht heeft op zijn eigen godsbeeld:

Het is de plaatsing van het ene Godsbegrip, van het ene Godsbeeld, tegenover het andere, en ik meen niet, Mijnheer de President, dat het de taak van uw College zou zijn het ene Godsbeeld tegen het andere te verdedigen [...]⁴²

³⁹ G. Reve 1977a: 125.

⁴⁰ Schreber sd: 5.

⁴¹ G. Reve 1977b: 112-113.

⁴² Reve van het 1972: 12.

Het vonnis luidt dat 'smaling' onbewezen, maar 'godslastering' bewezen wordt bevonden. Er volgt geen strafoplegging en Reve gaat in hoger beroep. Tijdens het hoger beroep brengt hij het volgende naar voren:

[...] deze zaak echter, klein en min of meer lachwekkend als zij moge schijnen, is van principieel belang voor de toekomst van de traditionele burgerlijke vrijheden.⁴³

Reve betoogt hier dat een idiosyncratisch godsbeeld tot de burgerlijke vrijheden behoort. De schrijver heeft recht op een eigen godsbeeld. Reve legt uit hoe hij tegenover God staat en zoveel van God houdt dat seksueel contact daarbij ook een rol speelt. De omstreden passage is volgens hem geen intellectuele ironie, maar heeft een inhoudelijke verbinding met de diepste lagen van zijn ziel.⁴⁴ Dat verband beschrijft Freud ook naar aanleiding van het godsbeeld bij Schreber. In zijn Schreberanalyse ziet Freud de achtervolgingswaan van Schreber als een reactie op de gecompliceerde verhouding met zijn vader.⁴⁵ Volgens Freud ontkent Schreber de gevoelens voor zijn vader en houdt zich voor dat hij niet van zijn vader houdt. Vervolgens projecteert hij zijn eigen gevoelens op zijn vader; hij gelooft dat zijn vader niet van hem houdt en hij haat hem, omdat hij denkt dat zijn vader hem haat. Tenslotte verheft Schreber zijn vader tot een God met wie hij in een haat-liefdeverhouding verkeert.⁴⁶ In zijn discours plaatst Schreber deze godsconstructie op de waarheidspositie om hem uit een situatie van 'soporeuze stompzinnigheid' te bevrijden.⁴⁷

Schrebers toestand van soporeuze stompzinnigheid vertoont zowel gelijkenissen als verschillen met de toestand van Frits van Egters in *De avonden*. De heilige strijd die Schreber in opdracht van zijn God moet voeren verlost hem als het ware uit zijn geïsoleerde positie, vergelijkbaar met de rol die Frits' godsbeeld speelt bij de verlossing uit zijn geïsoleerde positie in een monologische wereld. De verlossing bij Frits komt echter niet vanuit een dwingende vader God, maar vanuit een eigen scenario waarin hij zijn God als getuige betreft.⁴⁸ Freud beschrijft Schrebers denken en schrijven als het 'vervaardigen van een substituuwvorming, die het subject schadeloos stelt voor het verlies aan realiteit en een poging is van het subject zich te genezen van het uiteenvallen van zijn wereld'.⁴⁹ Žižek parafraseert dit inzicht van Freud als de ontologische noodzaak van de 'waan' die schuilt in het feit, dat het onmogelijk is om direct van de zuiver 'dierlijke ziel', ondergedompeld in zijn natuurlijke omgeving, over te gaan naar de 'normale' subjectiviteit, vertoevend in zijn symbolische omgeving. De 'verdwijnende bemiddelaar' tussen deze twee is volgens Žižek het 'waanzinnige' gebaar van de radicale terugtrekking in de werkelijkheid, waarmee de ruimte wordt vrijgemaakt voor zijn symbolische (her)constitutie.⁵⁰ Die herconstitutie zien we weerspiegeld in het volgende fragment uit Schrebers relaas:

⁴³ Reve van het 1972: 38.

⁴⁴ Ibid.: 23.

⁴⁵ Psychoanalytische opmerkingen over een autobiografisch beschreven geval van paranoia (Dementia paranoides) 'Het geval Schreber'. Freud 2006u.

⁴⁶ Morton Schatzman, een Amerikaans psychiater uit de anti-psichiatrieschool van Laing, koppelt in *De ondergang van Daniël Paul Schreber* (1973) de strenge opvoeding van de vader direct aan de wrede god uit de wanen van de zoon. Zie Schatzman en Freud 1974.

⁴⁷ Schreber schrijft: 'Omdat ik nergens belangstelling voor toonde en geen enkele geestelijke behoefte aan de dag legde, konden ze in mij nauwelijks iets anders zien, dan iemand die in een soporeuze stompzinnigheid was vervallen. En toch, hoe hemelsbreed was de werkelijkheid van die schijn verwijderd: ik leefde in het besef – en ook nu is mijn overtuiging nog steeds, dat dit besef overeenkwam met de waarheid – dat ik een van de moeilijkste opgaven op moest lossen, waarvoor iemand ooit is gesteld en dat ik een heilige strijd om het hoogste waarden van de mensheid moest voeren.' Schreber sd: 51.

⁴⁸ Zie de paragraaf in over de verheffing van de Moederpositie in dit hoofdstuk.

⁴⁹ Freud 2006u: 386.

⁵⁰ Žižek 1997: 28.

[...] In werkelijkheid ligt echter in mijn geval de zaak juist omgekeerd. Nadat God uitsluitend met mij in zenuwcontact is getreden, ben ik voor God in zekere zin gewoon dé mens of de enige mens geworden, waar alles om draait, op wie alles wat er gebeurt, moet worden betrokken en die dus vanuit zijn eigen standpunt alle dingen op zichzelf moet betrekken.⁵¹

Schreber beschrijft hier hoe de waan in de vorm van een individueel godssysteem de rol van meesterbetekenaar gaat vervullen met als gevolg dat, vanuit deze perceptie, alles wat gebeurt om hem draait en hij vanuit dit perspectief alle dingen op zichzelf betreft. Om een symbolische beleving mogelijk te maken, moet deze functie van de Wet, door een substituutformatie worden overgenomen.

Van zo'n diep ingrijpende innerlijke verandering is ook in *De avonden* sprake. De relatie van Frits tot zijn ouders is daar het meest sprekende voorbeeld van. In een gesprek met Victor beschrijft Frits dat hij hoopt dat zijn vader zich verhangt in de deuropening. Hij eindigt zijn beeldend relaas met de woorden: 'God geve het. Wat een wereld.'⁵² Het godsbeeld hier staat nog voor een onverzoenlijkheid van Frits in relatie tot de mensen en de dingen van de wereld. Dat is het godsbeeld dat in de ogen van Frits onvermijdelijk tot een catastrofe zal gaan leiden. De God van Frits die alles ziet, heeft in het eerste deel van de geschiedenis ook het naderende onheil in zijn blikveld:

God ziet alles. Hij ziet niet alleen op mij, hij ziet op ons allen. Het einde der dagen nadert.⁵³

Op andere momenten doet de manier waarop Frits aan de geboorte en kruisiging van Christus refereert, niet vermoeden dat er sprake is van een orthodox christelijke inspiratiebron. Die fragmenten getuigen van een kinderlijke pervertering. In *De avonden* is christelijke symboliek voor Frits zo op dubbelzinnige wijze een bron van kitscherige ontroering:

'Hooft de kerstboodschap', zei hij hardop, 'de heiland werd geboren. Hij stierf op Golgotha, wiedewiedewiet sjieng boem.' Toen hij in bed kroop en het dek over zich heen trok, dacht hij: 'Om middernacht moesten eigenlijk de klokken luiden, dat zou schitterend zijn.' Hij voelde zijn ogen vochtig worden, beet in het laken en sliep in.

Frits geniet van het vormgeven van zijn eigen rituelen. De ontroering, het vochtig worden van de ogen, ontstaat door de gedachten aan zijn eigen encensering van de verkondiging met het luiden van de klokken. Vlak voor het einde verwoordt Frits zijn lijden met de volgende woorden:

'In een donkere kamer', dacht hij, 'ik ben in het donker. Alles wat om me heen gebeurt, kan ik zien en zelf ben ik onzichtbaar.' [...] 'Alles doet pijn', dacht hij, 'het hoofd is een reusachtige zweer.'⁵⁴

Frits is, zoals ik al eerder constateerde, een toeschouwer, hij ziet alles van de mensen om hem heen, maar hij laat zichzelf niet zien. Als hij zijn leven betekenis wil geven, moet hij gezien worden en moet hij zichzelf kunnen zien zoals Hippolytus in het gelijknamige stuk van Euripides:

⁵¹ Schreber sd: 41.

⁵² G. Reve 1977a: 86.

⁵³ Ibid.: 132.

⁵⁴ Ibid.: 213.

Ik wou dat ik uit mezelf kon treden en me in de ogen kijken,
Dan kon ik huilen om wat ik te lijden heb.⁵⁵

Schopenhauer haalt deze passage aan om te betogen dat het niet de ellende zelf is die de mens tot tranen roert, maar de objectieve aanschouwing ervan. Het beeld van de huidige toestand van die mens komt door het verleden in een schril licht te staan: 'hij voelt medelijden met zichzelf.'⁵⁶ Het Ik en het Ideaal-Ik bestrijden elkaar steeds. De 'scheppende levensdaad' is het proces waarbij het eigen lijdensproces wordt losgemaakt van deze strijd.⁵⁷

Om, zoals Hippolytus, zichzelf in de ogen te kunnen kijken bij het lijden, het fenomeen dat Lacan als de 'extieme' blik benoemt, moet Frits uit zichzelf kunnen treden. De manier om dit te realiseren vindt hij in de God, die hij als getuige in zijn perverse scenario nodig heeft:

God ziet alles. Hij ziet niet alleen op mij, hij ziet op ons allen.⁵⁸

De God, die als Frits' getuige in dit atheïstische gezin verschijnt, wordt geboren uit de 'scheppende levensdaad' van waarnemen en tegelijkertijd waargenomen worden. Frits verdubbelt zijn waarnemersfunctie, zijn Boven-Ik krijgt in plaats van een verbiedende een bespiedende functie. Zo is er naast zijn eigen waarneming, die te midden van al het vergankelijke probeert een waarheid te codificeren, de blik van god, de vergrote projectie van Frits die niet faalt, die niet slaapt en die de rechtvaardigheid van zijn ouders ziet, waardoor zij stand houden tegen alle agressieve hoon in, waarmee hij ze het hele boek door overlaadt.

De metamorfose van de blik van een onheilsprofeet naar het 'gadeslaan dat tot verzoening leidt', vindt zijn inspiratie in de film *The Green Pastures* (1936), die in het boek *De Groene Weiden* wordt genoemd.⁵⁹ Rex Ingram speelt daarin een zwarte God genaamd De Lawd van een geheel zwarte gemeenschap, die vanuit de hemel alles ziet en het leven op aarde probeert te reguleren. De Lawd is een verbastering van The Lord en tegelijkertijd woordspeling met The Law. De film toont een aantal fragmenten uit het Oude Testament, zoals de verhalen van Adam en Eva, Noach en Mozes, waarbij God steeds terugkeert op aarde om de mensheid na een zondeval bij te sturen. Na de val van Babylon is God het zat en geeft hij de moed op. Dan hoort hij vanuit de aarde over de dappere strijd die Hezdrel voert tegen Herodes om de ark des verbonds. In een dialoog met Hezdrel komt God erachter dat hij hopeloos verouderd is als de door Mozes geïnstalleerde God van gramschap en wraak. Hezdrel gelooft in de door de profeet Hosea verkondigde God van barmhartigheid.

Het verhaal van Hosea draait om barmhartige, alles vergevende liefde. De profeet krijgt de opdracht met de hoer Gomer te trouwen, die kinderen krijgt van andere mannen, hem verlaat en aan lager wal raakt. Toch blijft hij altijd van haar houden, zijn trouwe en barmhartige liefde is het enige dat haar rest. Hij is het symbool van de God, die zoals Hezdrel het zegt, heeft moeten lijden om tot barmhartigheid te komen.⁶⁰ Het gesprek met Hezdrel transformeert De Lawd van een strenge verbiedende in een

⁵⁵ Euripides 2002: 67.

⁵⁶ Schopenhauer 2012: 1168.

⁵⁷ In *Perspectief der ziel* van Reves psychiater Schuurman refereert deze ook aan het beleven van het eigen lijdensproces als een 'scheppende levensdaad'. Schuurman 1945: 71-72.

⁵⁸ G. Reve 1977a: 132.

⁵⁹ Ingram 1936.

⁶⁰ 'GABRIEL What about, Lawd? / GOD 'Bout somethin' de boy tol' me. Somethin' 'bout Hosea, and himself. How dey foun' somethin'. / GABRIEL What, Lawd? / GOD Mercy. [paused] Through suffering he said. / GABRIEL Yes, Lawd. / GOD I'm tryin' to

barmhartige God. Frits van Egters raakt hier zeer van onder de indruk. De transformatie van het goddelijke impliceert een gezamenlijke scheppingsrol van God en mens.⁶¹ Om dat 'co-creatorship'-effect nog te versterken worden de rollen in de film van De Lawd en Hezdrel door dezelfde acteur (Rex Ingram) gespeeld.

'Ja', dacht Frits, 'de man, die dit heeft gemaakt, heeft het gezien. [...] Toen de film drie kwartier aan de gang was, voelde hij zijn ogen nat worden. [...] 'Het moet zo zijn', zei hij bij zichzelf, 'het doet er niet toe. Laat ik me overgeven.' Toen de film eindigde met luide, diepe koorzang, veegde hij snel met zijn jasmouw over zijn gezicht. [...] 'Ik wil niemand spreken', dacht hij. 'Vrede. Vanavond is het vrede.' [...] 'Halleluja', zei hij zacht.⁶²

Het bijna kinderlijk poëtische beeld van de vriendelijke oude man, die op een wolkje woont en alles ziet, maakt diepe indruk op Frits. Omdat de vrede in zicht is kan Frits zachtjes halleluja zeggen. Vanaf het moment dat Frits de film heeft gezien verandert er iets in zijn relatie tot de dingen en mensen van de wereld. Als hij thuiskomt, ensceneert hij de verandering met de twee konijnen op zijn kamer:

'Veracht elkaar niet. Weet, dat God jullie ziet en met welgevallen gadeslaat.'⁶³

Hetzelfde beeld van een barmhartige God, die met welgevallen gadeslaat, probeert Frits te bewerkstelligen in het 'gebed' voor zijn ouders in het slotfragment. Met de blik van die welwillende God kan het subject Frits zijn relatie tot het symbolische herwinnen en constateren dat deze weg leidt tot een betekenisvol leven:

Met grote passen liep hij naar de spiegel in de gang en ging ervoor staan [...] 'Ik leef', fluisterde hij, 'ik adem. En ik beweeg. Ik adem, ik beweeg, dus ik leef. Wat kan er nog gebeuren? Er kunnen rampen komen, pijnen, verschrikkingen. Maar ik leef. Ik kan opgesloten zijn, of door gruwelijke ziekten worden bezocht. Maar steeds adem ik, en beweeg ik. En ik leef.'⁶⁴

De blik in de spiegel construeert een beeld dat getuigt van leven in plaats van ziekte, dood en verderf. De betekenis van het spiegelbeeld is radicaal veranderd door de blik van God als getuige, die een heel ander perspectief bewerkstelligt dan dat van de voorgaande spiegelscènes. Om te zien hoe de identiteitsontwikkeling van Frits samenhangt met de betekenisverandering van het spiegelbeeld, zal ik de spiegelscènes in *De avonden* vanuit lacaniaans perspectief beschouwen.

Frits' topografische recessie naar het spiegelstadium

In *De avonden* bekijkt Frits zijn lichaam veelvuldig in de spiegel. In Lacans theorie is het spiegelstadium, de eerste fase van het proces om zichzelf als eenheid te ervaren. Het kind heeft een ander nodig om aan te geven dat de reflectie in de spiegel overeenkomt met het kind zelf. Dit is de eerste stap in het identificatieproces. Het spiegelbeeld kan nooit samenvallen met het kind zelf. Het gaat bij deze

find it, too. It's awful impo'tant. It's awful impo'tant to all de people on my earth. Did he mean dat even God must suffer?' Connelly 1929: 172.

⁶¹ 'This religious drama shows how people can empower themselves through their beliefs. Commitment leads to relationship that leads to co-creatorship.' Krasner 2008: 202.

⁶² G. Reve 1977a: 174-175.

⁶³ Ibid.: 175.

⁶⁴ Ibid.: 222.

identificatie altijd om een identificatie met een beeld. Lacan benoemt dit proces daarom als een imaginaire constructie vanuit *de miskenningsfunctie* van het spiegelstadium.

In deel 1 heb ik beschreven hoe het subject bij een 'normale' ontwikkeling loskomt uit het louter imaginaire door de symbolische castratie, de naam-van-de-vader. Op het moment dat de symbolische castratie plaatsvindt wordt de relatie triangulair en de imaginaire relatie wordt door de symbolische dimensie bevestigd en gerelativeerd door verschil en overeenkomst tussen subject en (spiegel)beeld te bekrachtigen. De symbolische identificatie is het stadium waarin het subject zich identificeert met wat Lacan benoemt als de grote Ander, en met de normen en waarden van de anderen. Deze symbolische identificatie bepaalt ook de lichamelijke eenwording en verankering.

Bij zijn beschouwing van Schrebers proces signaleert Lacan dat het subject daar geen positie vindt in het symbolische en daardoor het imaginaire weer sterk op de voorgrond treedt. Er is op die manier sprake van 'topografische regressie' naar het spiegelstadium.⁶⁵ Met de term topografische regressie doelt Lacan op de verhouding tot de ander in relatie tot de dimensies van het imaginaire, symbolische en reële. Er is sprake van regressie omdat de ontwikkeling terugvoert naar het imaginaire stadium. Waar imaginaire dynamieken voordien werden beheerst door de wet van het symbolische, de betekenaarsstructuur van de Ander, leidt het falen van de Ander in deze fase tot een dominantie van het imaginaire.⁶⁶

Deze topografische regressie naar het spiegelstadium is naar mijn mening ook kenmerkend voor de subjectpositie in *De avonden*. Frits heeft problemen met de symbolische identificatie. Het subject vindt geen stabiele positie in het symbolische, waardoor het imaginaire een grote rol blijft spelen. De vaderrol in zijn subjectconstellatie is voor hem niet adequaat ingevuld om de symbolische castratie, de volledige overgang naar het symbolische, blijvend te funderen. Dit kan in lacaniaanse termen benoemd worden als 'het falen van de Ander' en de dominantie van het imaginaire. Het eenheidsbeeld in het imaginaire, verhuult de verbrokkeling van het lichaam: het komt nooit overeen met degene die zich met dat beeld identificeert.⁶⁷ Als Frits zichzelf in de spiegel bekijkt is dat een poging tot identificatie met zijn spiegelbeeld:

Op weg naar de huiskamer bleef hij voor de grote spiegel in de gang staan, vertrok de mond naar links en daarna naar rechts; vervolgens de bovenlip opwaarts en de onderlip, binnenstebuiten geslagen, naar beneden. Hierna bekeek hij zijn gezicht van opzij, haalde een kleine, ronde scheerspiegel uit de keuken, hield deze naast zich en bekeek zo, met beide spiegels, zijn hoofd van boven, van achteren en volledig aan de zijkanten. [...] 'Het heeft iets van een koolraap', zei hij hardop, 'maar er valt scherpzinnigheid aan te wijzen.'⁶⁸

Als Frits hier van alle kanten zijn hoofd bekijkt, bij daglicht, bij kunstlicht en bij een combinatie van beide, ziet hij een stuk van een, in zijn ogen, verbrokkeld lichaam. Dat stuk is vreemd en heeft iets weg van een koolraap. De identificatie met de vorm van het lichaamsdeel is fysiek lastig en het lukt alleen om zich met de inhoudelijke eigenschap scherpzinnigheid te verbinden. Even later bekijkt hij andere delen van zijn lichaam in de spiegel:

⁶⁵ Lacan 2002: 473.

⁶⁶ Vanheule 2014: 126-127.

⁶⁷ Een uitgebreide beschouwing over Reves werk in relatie tot Lacans spiegelstadium is te vinden in het proefschrift van Kris Pint over *De Taal der Liefde*. Hij maakt een interessante vergelijking tussen de collectieve psyche van Jung en het symbolische bij Lacan. Pint 2003: 91. Ik zal me tot een lacaniaanse lezing beperken.

⁶⁸ G. Reve 1977a: 12-13.

Hij ontdeed zich ook van zijn ondergoed en bekeek zich, naakt, [...] Toen hij zijn hele gestalte onderscheidde, trok hij zijn buik in en hield de kleine spiegel zo in de linker hand, dat hij zijn lichaam eerst van opzij en toen van achteren geheel kon zien. [...] 'Een mislukking', mompelde hij zacht, 'een volledige mislukking. Hoe kan dat? Een totaal vergooide dag. Halleluja.' Bij het laatste woord volgde hij de bewegingen van zijn lippen in de kleine spiegel, terwijl hij deze weer naast de deur ophing.⁶⁹

We zien hier één van Frits' verwoede pogingen om zijn lichaam als geheel te zien door middel van spiegels. Als hij zijn hele gestalte onderscheidt, probeert hij het van alle kanten te kijken. Dan mompelt hij dat het een mislukking is. Het is de vraag waarop de term mislukking hier betrekking heeft: op de onmogelijke poging om het spiegelbeeld van het lichaam van alle kanten als geheel te zien of op Frits' perceptie van zijn eigen lichaam. Als hij praat, volgt hij de bewegingen van zijn lippen in de spiegel. Deze scène wordt beschreven als een vervreemdende ervaring voor Frits, alsof een deel van het verbrokkelde lichaam zijn eigen gang gaat en door hem in verwondering beschouwd en opgemerkt wordt. Die ervaring wordt bij het volgende spiegelbezoek herhaald:

'Moge ik behoed blijven voor kaalhoofdigheid', zei hij, het haar achterover drukkend en de grens van de inplanting scherp beziend. 'Het is een gruwelijke straf.' Hij luisterde. 'Het hoofd ziet er dan oud, glimmend en onsmakelijk uit', dacht hij, 'dat is de waarheid. Maar het ergste is wel, als de ontblote huid gesprongen is of met knobbeltjes bedekt.' 'Ik weet wel', zei hij hardop, de bewegingen van zijn mond in de spiegel volgend, 'dat wratten erger zijn.'⁷⁰

Hier is de vervreemdende fysieke ervaring nog sterker. Als Frits tegen zichzelf in de spiegel over de gruwelen van kaalhoofdigheid spreekt, staat er ook nog uitdrukkelijk vermeld dat hij luistert alsof het verwonderlijk is dat de lichaamsfunctie horen van hetzelfde lichaam verbonden wordt met het spreken, op dezelfde manier zoals in de laatste zin de waarneming van de beweging van de mond verbonden wordt met het spreken. Verwondering met betrekking tot lichaamsdelen of de functie ervan komt ook sterk naar voren als Frits zichzelf van de onderzijde beschouwt:

Hij [...] legde de spiegel op de grond en bekeek er zich naakt in, als in een wateroppervlak. 'Ik ben een kegel, of een trechter, al naar je wilt', zei hij.⁷¹

Wat Frits hier ziet en beschouwt, kan op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. De genitaliën en aarsopening zijn van onderaf gezien lastig in perspectief te zien. Het verschil tussen kegel en trechter is vanuit dit perspectief niet waarneembaar, diepte en hoogte zijn op het platte vlak door het ontbreken van de derde dimensie vanuit die hoek gezien nauwelijks te onderscheiden. Anderzijds kunnen we het diffuse kegel- en trechterbeeld ook opvatten als mankerende genderidentificatie als gevolg van het niet-accepteren van de vaderrol als symbolische autoriteit. De vaderloochening van het subject in de perverse positie beperkt zich dan niet tot de seksuele verhouding op zich, maar gaat veel ruimer. Ze bepaalt de volledige verhouding van het perverse subject tegenover de 'gender-ander' en tegenover de 'autoriteits-ander'.

⁶⁹ G. Reve 1977a: 25.

⁷⁰ Ibid.: 100.

⁷¹ Ibid.: 108.

In de vervreemdende confrontatie met de onduidbare delen van het verbrokkelde eigen lichaam ervaart Frits delen van het lichaam als onmenselijk en als een beschadiging:⁷²

Na het tandenpoetsen liet hij zijn onderbroek zakken en bekeek, de scheerspiegel tussen de benen houdend, zijn kruis en, met de vrije hand een dij opzij trekkend, de aarsopening. 'Erg onsmakelijk', mompelde hij. 'Als je het op een foto zo van anderen zag, zou je niet geloven, dat het een stuk van een mens is. Ach, ach.'⁷³

Nu bekijkt hij zijn genitaliën en aarsopening vanuit een ander 'ingezoomd' perspectief en schrikt van delen die tot zijn lichaam behoren. De lichaamsopeningen waarlangs de afvalstoffen worden afgevoerd lijken niet te passen bij zijn mensbeeld. Het gat is de verbinding met de vergankelijkheid, het 'gapende graf' van het niet te symboliseren reële. Dat zien we ook terug als hij aan het slot van de roman met afgrijzen de achterkant van zijn vader beschouwt, tot het besef doordringt dat dit menselijk lichaamsdeel deel uitmaakt van een schepping van God de vader:

'Almachtige God', zei hij bij zichzelf, 'zie toe: zijn reet is te zien. Zie deze man. Het is mijn vader. Behoed hem. Bescherm hem. Leid hem in vrede. Hij is uw kind.'⁷⁴

Het leggen van een relatie tussen God, aarsgat, vader(rol) en kind heeft, zoals hiervoor beschreven, bij latere publicaties geleid tot een beschuldiging van godslastering. In *Nader tot u* toont de verzoenende God zich in de gedaante van een muisgrijze ezel. In *De avonden* is het speelgoedkonijn het 'symbool van zachtmoedigheid, dier der verzoening'.⁷⁵ Frits bindt het konijn met een riem tegen zijn kruis en laat de konijnen elkaar kussen als voorafspiegeling van de algehele verzoening aan het eind. Door de rituele handelingen met het konijn probeert Frits zijn 'zieke ziel' te helen. Het besef dat zijn ouders kinderen van God zijn, leidt tot de bereidheid om zijn vader als zijn verwekker welwillend te beschouwen. In dit verband heeft de plaats waar Frits het konijn neerzet een symbolische lading:

Hij zette het dier op de schrijftafel, sloot de gordijnen en begon zich uit te kleden. Toen hij gereed was, trommelde hij zich met de vuisten op de borst en betastte zijn lichaam. Hij kneepte in het vel van de nek, in de buik, de kuit en de dijen. 'Alles is voorbij', fluisterde hij, 'het is overgegaan.'⁷⁶

Frits zet het konijn symbolisch op de schrijftafel. Bij het schrijven gaat het om het hanteren van de taal en het ontwikkelen van een eigen scenario, waarin eigen wetten geldig gemaakt kunnen worden. Het ensceneren daarvan, door middel van het speelgoeddier, heeft hem geholpen om het 'verbrokkelde lichaam' tegenover het symbolische te helen. In die enscenering zoekt Frits de tegenoverliggende, obscene kant van de symbolische wet. De houding tegenover de 'vaderlijke' wet is er een van uitdaging en ridiculisering van de vaderrol in de taal. Lacan benoemt die houding als het loochenen van de naam-van-de-vader. Die houding heeft consequenties voor de positie van het subject tegenover de taal.

⁷² 'Het lichaam is ernstig beschadigd', mompelde hij, in de ronde scheerspiegel ziend.' G. Reve 1977a: 134.

⁷³ G. Reve 1977a: 152.

⁷⁴ Ibid.: 221.

⁷⁵ Ibid.: 155.

⁷⁶ Ibid.: 222.

De verloochening van de vader en de wet van de taal

De vaderlijke wet is bij Lacan de wet van de taal. Bij de symbolische castratie gaat het om de toegang tot de taal. De ridiculisering van de vaderlijke wet heeft in *De avonden* dan ook in belangrijke mate betrekking op de taal. In huize Van Egters wordt zelden op zinvolle wijze gecommuniceerd. De onmogelijke relatie van de ouders blijkt uit hun spreken in een nachtelijk conflict. Frits karakteriseert het spreken van zijn moeder als syntagmatisch, als een 'huilende opeenvolging der woorden' en dat van zijn vader als gebrom.⁷⁷ De vader is de man van de stem, niet van de taal. Als Frits een ruzie tussen zijn moeder en vader hoort, probeert hij de taal met 'anti-taal' te overstemmen:

'Jij hebt nooit,' zei ze, 'nooit in je leven heb je aan iemand anders gedacht dan aan jezelf en nooit heb je eens nagedacht of—. ' Frits ging weer snel de keuken binnen. 'Ik hoor niets,' zei hij, de ogen sluitend, 'ik hoor niets. Niets hoor ik.' [...] Als de stemmen luider werden, neuriede hij in zichzelf 'Wom wom wom, wom!' zong hij dan, met zware bromtrillingen in het hoofd.⁷⁸

Frits wil de verstaanbare woorden, die de moeizame relatie tussen zijn vader en moeder duidelijk maken, niet horen. Hij bezweert de dreigende taal door een versterkte imitatie van zijn vaders gebrom en hij overstemt met zijn gezang de taal. Bij dat overstemmen gebruikt Frits geen betekenisvolle woorden, maar neuriet eigen klankbrouwsels als 'Wom wom wom, wom!' Eenzelfde soort woorden zonder betekenis gebruikt Frits verderop in het verhaal, ter inleiding van een gesprek dat hij met zijn vader gaat voeren:

'Abadida didonkolo bolde netsowan intedus, vader,' zei hij, 'igatedo bewank dedestel.' 'Wat?' vroeg de man, zich naar hem toe buigend. 'Vader,' vroeg Frits, 'hoe oud was je, toen je naar de fabriek ging? Belangrijk jonger dan thans is toegestaan, of niet?' 'Dat is in elk geval een kwartier gesprekstof,' dacht hij. 'Als het zo ver is, zie ik wel verder.'⁷⁹

Frits ridiculiseert de taal met betekenisloze woorden om te laten horen dat het nauwelijks verschil maakt wat hij zegt. Zijn klankreeksen zijn niet minder betekenisvol dan die van zijn vader, met de voorspelbare inhoud van te bekende geschiedenissen en herhalingen van steeds hetzelfde.⁸⁰ Toch is Frits bang om stil te vallen en hanteert hij een aantal vaste rituelen om dat te voorkomen. Het is het haperen van de taal als symptoom van het haperen van het symbolische dat Frits in het volgende fragment zo beangstigt:

'Vader,' zei hij luid, 'vader.' 'Ja, mijn jongen,' zei zijn vader. [...]. 'Hij luistert,' dacht Frits, 'maar ik weet nog niet, wat ik ga zeggen. Ik weet het niet.' [...] 'Als ik nu niet onmiddellijk spreek, gebeurt er iets verschrikkelijks.' 'Vader,' zei hij. [...] 'Nu kan ik niet meer terug,' dacht Frits. [...] 'Wat was er, wat heb ik gezegd?' dacht hij. 'Vader,' zei hij, 'alleen mensen kunnen zingen. Dat is wonderlijk. Zingen is iets, dat alleen mensen kunnen.' 'Verloren, alles is verloren,' dacht hij, 'ik heb het niet durven zeggen. Ik heb iets anders gezegd. Wat heb ik gezegd?' [...] 'Heel iets anders,' dacht hij, 'en onzin. Krankzinnige onzin. Een handvol woorden genomen. Onzinnige dingen gezegd. Gewoon onzin, die nergens wat mee te maken heeft. Het is onzin: vogels zingen ook. Wat heb ik

⁷⁷ G. Reve 1977a: 72.

⁷⁸ Ibid.: 72.

⁷⁹ Ibid.: 156.

⁸⁰ De gesprekken met de vader starten vaker zo. Bijvoorbeeld: 'zijn vader zat bij tafel. Beiden bleven zwijgen, toen hij binnenkwam en groette. "Niet best," dacht hij, "lang niet best. Vlug, vlug." "Wanneer heb jij voor het eerst een film gezien, vader?" vroeg hij.' Ibid.: 151.

precies gezegd?' [...] 'Help,' dacht hij, 'ik ben verloren.' 'Ja,' zei zijn vader, 'vogels zingen heel mooi, dacht ik altijd.' 'Ik bedoel,' zei Frits, 'ik, ik bedoel, vader, begrijp je niet wat ik bedoel?' [...] 'Wat gebeurt er?' dacht hij, 'wat heb ik gezegd?' 'Nee,' zei zijn vader, 'dat alleen mensen kunnen zingen, dat is niet zo.' Hij kruiste de armen op de borst. 'Misschien, als ik verder praat,' zei Frits bij zichzelf, 'dan kan ik de aandacht afleiden.' [...] 'Het is niets anders dan onzin,' dacht hij. 'Er is geen uitkomst.'⁸¹

Het hele verhaal van de vogels is grammaticaal correct geformuleerd. Het zou in een andere context betekenis kunnen hebben, maar dat heeft het hier niet, omdat de grote Ander, de structurerende betekenaar die richting zou moeten geven en zin zou moeten verlenen aan de woorden, niet lijkt te functioneren.

Door het ontbreken van een verknoping met het symbolische op het niveau van de betekenis wordt, volgens psychoanalyticus Stijn Vanheule, in het metonymische spreken de identiteit niet vastgelegd. De betekenis van de woorden glijdt voort met de aaneenschakeling van betekenaars, maar de spreker raakt nooit verankerd: 'de subjectiviteit verdwijnt onder de betekenaarsketting.'⁸² Daartegenover staat de metafoor die zorgt voor de verknoping van het imaginaire, het symbolische en het reële. Het is de metafoor, of beter gezegd het proces van metaforisatie, dat zorgt voor de identificatie van het subject. In de betekenisgeving bewerkstelligt de metafoor dat er eigenschappen worden toegekend aan het subject en dat er iets duidelijk wordt over de identiteit van degene die het spreken aanwezig stelt:

Metaforen benoemen het subject van het spreken en creëren een subject van de uitspraak. Deze benoeming zorgt voor een persoonlijke identiteit en schrijft het subject in binnen een netwerk van sociale relaties. Dit geeft een persoon tijdelijk een positie in verhouding tot anderen.⁸³

In lacaniaanse termen blijkt dan uit de conversatie van Frits en zijn vader dat, door Frits' loochenen van de vaderrol, het spreken metonymisch van aard is en de verticale dimensie ontbreekt. Het metaforiseringsproces vindt niet plaats, waardoor er geen subjectivering in de betekenis van verticale betekenisgeving kan plaatsvinden. De identiteit is daarvoor onvoldoende verankerd en daardoor is er sprake van een regressieve beweging naar het imaginaire stadium.

Frits' onmacht om zich door middel van zijn spreken een positie en identiteit ten opzichte van de anderen te verwerven, bepaalt zijn angst om verloren te raken. Het maken van zinvol en betekenisvol contact lijkt door zijn spreken niet tot stand te komen. *De avonden* is, zo gezien, ook een boek dat gaat over de onmogelijkheid van communicatie.⁸⁴ Frits' hapering in het spreken kunnen we zo opvatten als belangrijkste thema van *De avonden* en misschien wel van het hele oeuvre van Reve. De hapering in het spreken is een inleiding tot het kunstenaarschap. Zoals Lacan in het schrijverschap van Joyce een alternatief ziet voor het metaforiseringsproces van de-naam-van-de-vader doemt hier voor Frits licht aan de einder in de vorm van het veresthetiseren van de dagelijkse betekenisloosheid.⁸⁵ Frits heeft het

⁸¹ G. Reve 1977a: 214-215.

⁸² Vanheule 2014: 64.

⁸³ Ibid.: 66.

⁸⁴ Nop Maas merkt op dat dit op biografische niveau iets is waarmee Reve worstelde, maar dat het ook een thema is dat het persoonlijke, het nationaal-culturele, of, als u wilt, het provinciale te boven gaat: 'Het is een groot thema voor een groot schrijver.' Maas 2004: 29.

⁸⁵ In Seminar XXIII beschrijft Lacan dit proces. Lacan 1975.

gevoel dat hij, metonymisch gesproken, een willekeurige 'handvol woorden genomen' heeft en 'krankzinnige onzin' heeft verkocht. De identiteit van Frits, die het spreken aanwezig stelt, dreigt 'verloren' te gaan door het ontbreken van de metafoor. 'Zingen is iets dat alleen mensen kunnen,' lijkt een opmerking om een woordenstroom in gang te zetten, die weliswaar de conversatie op gang houdt, maar weinig betekenisvolle communicatie tot stand brengt. Zingen is kunst en ik zal proberen de metafoor van het kunstenaarschap die betekenis kan geven aan dit fragment bloot te leggen.

In *Zelf Schrijver Worden* definieert Reve kunst als 'gestileerd menselijk handelen (of een product daarvan), dat een ontroering teweegbrengt.'⁸⁶ Hij benoemt daarna uitdrukkelijk dat in deze definitie zowel de stilering als het menselijke van het handelen, en de ontroering, essentieel en onontbeerlijk zijn. De stilering mag niet ontbreken want dan is er geen sprake van kunst. Ook het menselijke van het handelen is volgens Reve essentieel; dieren, planten en levenloze materie zijn niet in staat om kunst te produceren. Passen we deze definitie toe op Frits' zo moeizaam tot stand gekomen opmerking tegen zijn vader dat 'Alleen mensen kunnen zingen', dan is de opmerking niet zo onzinnig. Vogels kunnen weliswaar een mooi geluid voortbrengen, maar nooit de kunst van zingen beheersen. Het is volgens Reve de opdracht van de kunst om de werkelijkheid te duiden, maar dit betekent niet dat zij die werkelijkheid moet weergeven, verklaren of ontraadselen. Op kunst en religie past dezelfde definitie, het gaat erom dat men door 'een beslissende ontroering overweldigd wordt.'⁸⁷

Bij Reve heeft het kunstenaarschap een onlosmakelijke religieuze component; het omgaan met het tijdelijke en met de dood kan alleen tot stand komen door een verbinding met het eeuwige. Om een voetstap in het heden te laten bekijken, is een blik vanuit het perspectief van het eeuwige noodzakelijk:

'Eeuwige, enige, almachtige, onze God,' zei hij zacht, 'vestig uw blik op mijn ouders. Zie hen in hun nood. Wend uw blik niet af.' [...] Eeuwige God, ik weet, dat het niet ongezien is gebleven.' 'Duizend jaren zijn voor u als de dag van gisteren,' ging hij voort, 'en als een wake in de nacht. Zie de dagen van mijn ouders. De ouderdom nadert, ziekten nemen bezit van hen en er is geen hoop. De dood nadert en het graf gaapt. [...] 'Zie hen,' fluisterde hij. 'Er is voor hen geen hoop. Ze leven in eenzaamheid. Waar ze om zich heen tasten, is leegte. Hun lichamen zijn een prooi van het verval.'⁸⁸

Voor Reve is het proces van betekenisgeven aan het sterfelijke tijdelijke leven gebonden aan het perspectief van het eeuwige, of, in Reves woorden, aan de blik van de 'eeuwige God'. Frits beziet het leven van zijn ouders als een onderneming zonder hoop, een leeg gat tussen verleden en toekomst, waarin het eenzame lichaam onontkoombaar ontbindt. Door het vestigen van een eeuwige blik op de gebeurtenissen in het leven, is er een getuige en blijven ze niet onopgemerkt. De betekenisconstructie wordt daarbij omgedraaid; de vader wordt het kind:

'Almachtige God,' zei hij bij zichzelf '[...] Zie deze man. Het is mijn vader. Behoed hem. Bescherm hem. Leid hem in vrede. Hij is uw kind.'⁸⁹

Er zit een belangrijke omkering in dit tekstfragment. 'Het is mijn vader' tegenover 'Hij is uw kind'. We zouden dit kunnen interpreteren als een traditioneel christelijk denkbeeld in de zin van 'alle mensen zijn

⁸⁶ G. Reve 2006b: 413.

⁸⁷ Ibid.: 415.

⁸⁸ G. Reve 1977a: 220.

⁸⁹ Ibid.: 221.

kinderen Gods', maar in lacaniaanse zin is hier ook te lezen dat de zoon zich de vaderconstructie toe-eigent. Het symbolische bij Reve is zo gezien een geperverteerde constellatie waarin de fallische differenties omgekeerd kunnen worden en de vader- en moederrol niet meer neurotisch gedefinieerd kunnen worden. De neergang van de vaderrol gaat gepaard met een tegengestelde beweging van de moederpositie. In de volgende paragraaf bespreek ik die veranderende positie, de kern hiervoor is in *De avonden* al aanwezig en zal in het latere oeuvre van Reve een belangrijk thema zijn.

De verheffing van de Moederpositie: Frits van Egters' Anti-Orestes II

Eén van de boeken waarin Reve uitgebreid ingaat op de rol van de moeder is *Moeder en Zoon*. In dit werk beschrijft hij moederpositie als volgt:

Ik vind de Moeder echt helemaal het einde, eerlijk waar. [...] De Vader, nu ja, die zegt mij, om het heel eerlijk te zeggen - helemaal niets. En die zenuwlijder van een Zoon - goed, in Zijn Persoon is God mens geworden, en we-buigen-ons-in-ge- paste-eerbied-voor-dat-onmetelijk-mysterie, allicht, maar verder [...] 'Maar stel je eens voor [...], dat de Zoon zomaar uit de hemel was neergedaald, of dat Hij Zich simpelweg van de Vader had afgesplitst, net als een zich ongeslachtelijk vermeerderend crocusbolletje, zal ik maar zeggen. .. zo maar te voorschijn gesprongen dus, zonder Moeder... Een God *zonder* Moeder, [...] God nog aan toe...: ik mag er niet aan denken...⁹⁰

Reve geeft de moeder een centrale plaats in de constellatie van waaruit hij betekenisgeving en religie ervaart. Dat beeld met een nietszeggende vader en een verheven moeder staat diametraal tegenover de patriarchale constellatie waarvan Orestes aan het eind van de *Oresteia* deel uitmaakt.

In *De avonden* gaat de derde droom van Frits, na de eerste die ik eerder beschreef als een symbolische weergave van de dood van zijn vader, over een grote witte zwaan met damesschoenen aan. De zwaan komt uit het water en hapt alle bloemen van stelen van de bos die Frits bij zich draagt en dan komt de zwaan angstaanjagend naderbij:

Eerst werd de kop aldoor groter, toen alleen het oog. Het oog groeide en naderde steeds dichter. Het was in een oogwenk al net zo groot als zijn eigen hoofd. Hij keek er in en werd geheel rustig. Hij wist, dat, wanneer hij zich niet verzette, dit zijn ondergang zou zijn, maar hij wilde niet weerstreven. Het dier zou hem doden, maar hij kreeg bij de aanblik van het oog, dat nu zo groot was, dat hij er zich in kon spiegelen, een gevoel van voldoening: het was hem onverschillig.⁹¹

In mijn lezing is het oog van de zwaan een verwijzing naar de goddelijke blik die Frits steeds zoekt. De zwaan is een van de verschijningen van vadergod Zeus⁹² die in Reves gekantelde beeld is voorzien van damesschoenen. De zwaan die alle bloemen van de stelen hapt, kan in freudiaanse termen ook geïnterpreteerd worden als een castratiesymbool.⁹³ De aanblik van het oog maakt dat Frits zichzelf ziet; hij kan zich in de blik spiegelen. Het vacuüm van de afwezige vaderrol wordt ingevuld met een zwaan op damesschoenen als diapositief beeld uit zijn onbewuste droomwereld. Dit dubbelzinnige beeld biedt Frits een mogelijkheid om zich te spiegelen ondanks de afwezige vaderrol.

⁹⁰ G. Reve 1980: 252-253.

⁹¹ G. Reve 1977a: 42-43.

⁹² Zeus verleidde Nemesis of Leda in de gedaante van een zwaan uit ei dat hieruit voortkwam wer Helena geboren. Graves 2003: 202.

⁹³ Net als de kreeftenschaar van het kind in de tweede droom; G. Reve 1977a: 28.

In *Het verhaal van Orestes* werd de disharmonie van een onopgeloste spanning in de intersubjectieve relaties juist opgelost door de installatie van de patriarchale rechtspraak. De moederrol werd op een zijspoor gerangeerd.⁹⁴ Het is Athena, die zich profileert als 'een zich ongeslachtelijk vermeerderend crocusbolletje' zoals in het Revecitaat aan het begin van deze paragraaf; er is geen moeder die haar het leven heeft geschonken.⁹⁵ In het proces tegen Orestes kiest zij met haar beslissende stem de kant van de vader. Zij spreekt Orestes vrij, en aldus is Orestes de enige protagonist die de tragedie overleeft en bovendien zonder schuld. Robert Graves benoemt *Het verhaal van Orestes* daarom als een scharnierpunt tussen het voor-Helleense matriarchale en het Helleense patriarchale principe.⁹⁶

In mijn analyse van *De avonden* zal ik een omgekeerd proces zichtbaar maken; we zien hier in de subjectconstellatie een duidelijke verschuiving. In het *Handboek klinische psychodiagnostiek* beschrijft Verhaeghe hoe het subject in de perverse positie vanuit een ambivalente positie opereert. Het subject in de perverse positie is een radicaal gespleten subject. Dit subject leeft in een dubbele wereld, waarin het tekort en de regulerende geboden zowel erkend als ontkend worden. Deze ambivalente positie van de tragische held is een rode draad in het hele oeuvre van Reve.

Het subject in de perverse positie probeert de posities binnen de constellatie om te keren, door de ander in de passieve en zichzelf in de actieve positie te manoeuvreren. Het subject onderwerpt de ander ook aan een eigen regelgeving in verband met het genot. De angst van het subject in de perverse positie is, volgens Verhaeghe, geen oedipale angst voor de castrerende vader, maar eerder gericht op een daartegenover te plaatsen moederlijke principe. Het vaderlijke principe, dat de wet stelde en alles begrensde in tijd en ruimte, is de antipool van het moederlijke principe, het mede-lijdend principe, dat harmoniseert en staat voor het onbegrensde en oneindige. Iets daarvan klinkt door in onderstaand citaat:

'Moeder', vroeg hij, van achteren een hand op haar schouder leggend, 'ben je verdrietig? Zullen we samen huilen? Zullen we samen fijn zielig doen?' Hij legde een ogenblik zijn gezicht tegen haar arm. 'Zullen we even medelijden met onszelf hebben?' vroeg hij.⁹⁷

Eerder beschreef ik het medelijden kunnen hebben met zichzelf als een scheppende levensdaad. Dat lijden deelt Frits hier letterlijk met zijn moeder. Fijn zielig doen en medelijden hebben zijn belangrijke componenten in de ontwikkeling van Frits in *De avonden* in het bijzonder en in de ontwikkeling van Reves godsbeeld in het algemeen. Reves God heeft een zeer veelzijdige identiteit, waarin meedogenloosheid en medelijden de tegenpolen zijn, en religie en seksualiteit niet altijd goed te onderscheiden zijn. De geïdealiseerde 'meedogenloze jongen' die in veel werk van Reve opduikt, lijkt in veel gevallen op een goddelijke afsplitsing van het Ik-personage in het verhaal. Deze afsplitsing zou dan

⁹⁴ 'Wie moeder heet is niet verwekker van het kind, maar voedster van een pasgezaaide kiem. Hij die bespringt verwekt, en zij bewaart de jonge loot, als gastvrouw voor een gast.' Aischylos 2012: 173.

⁹⁵ Athena is 'het kind van de Olympische Zeus, die ook niet in het duister van de buikholtte gevoed is, een jonge loot zoals geen enkele godin kan baren.' Aischylos 2012: 176.

⁹⁶ Hier lezen we: 'De godenfamilie op de Olympus bestond aanvankelijk uit zes goden en zes godinnen. Er was een wankel machtsevenwicht tot Athene herboren werd uit het hoofd van Zeus en Dionysus, herboren uit zijn dij, de zetel van godin Hestia in de Raad der Goden innam, daarna was het mannelijk overwicht in elk goddelijk geschil verzekerd - een situatie die weerspiegeld werd op aarde - en aan de oude voorrechten van godinnen kon nu met succes worden getornd.' Graves 2003: 408.

⁹⁷ G. Reve 1977a: 205.

samenvallen met wat Freud als *Boven-Ik* of superego benoemt, het superstreng interne vadersubstituut in het geweten, dat de bron is van schuldgevoel en zelfverwijt.

In een van de geestelijke liederen *Een nieuw paaslied*, waarmee *Nader tot U* afsluit, krijgt de God niet alleen gedaante als de meester van de schepping, maar ook als slaaf:

[...] Want onbegrijpelijk groot zijn al Uw werken.
Gij, die het wezen gemaakt hebt
dat van achteren een kut en van voren een staart heeft.
Zoals gezegd, ik had niet eens gedronken, maar toch wilde ik
U schreiend eren en in tranen voor U knielen
O Meester, Slaaf en Broeder, Geslachte en Verrezen God.⁹⁸

De 'Gij', die het wezen 'gemaakt heeft', bepaalt de seksuele differentie. In Reves scenario's is die differentie net zo omkeerbaar als de meester-slaafverhouding en het sterven en de wederopstanding. Naast de meedogenloze is er, analoog daaraan, in het werk van Reve vaak sprake van een verzoenende godsgeaante, de 'matristische' tegenhanger van de godgeworden meedogenloosheid. De moeder uit *De avonden* keert dan ook in de geestelijke liederen terug:

Vannacht verscheen mij in een droomgezicht mijn oude
moeder, eindelijk eens goed gekleed:
Boven het woud waarin ze met de Dood wandelde verhief zich een sprakeloze stilte.
Ik was niet bang. Het scheen mij toe dat ze gelukkig was en uitgerust.⁹⁹

De moeder van Frits, die in *De avonden* in zijn ogen altijd bespottelijke kleren draagt,¹⁰⁰ is in deze droom 'eindelijk eens goed gekleed' als ze met de Dood wandelt. Boven het woud verheft zich een 'sprakeloze stilte', de moeder wordt gekoppeld aan een woordeloos mysterie. De sprakeloze stilte beangstigt de Ik-persoon niet, maar het beeld van deze moeder brengt geluk en rust. Zo komt hij in contact met het onzegbare en ontsnapt hij aan de greep van de taal. Het beeld van de sprakeloze stille moeder, wordt in één van de volgende liederen verbonden aan de maagd Maria:

Gij, die niet veel gesproken hebt,
maar alles in Uw hart bewaard –
U groet en troost ik, lieve Moeder,
Gezegende.¹⁰¹

In de *Brieven aan Josine M.* geeft Reve een toelichting op zijn dualistisch godsbeeld. Reve verbindt de tegenpolen met de positie van de zon en de maan en probeert ze met elkaar in harmonie te brengen. Reve beschrijft hoe hij in zijn leven te veel geest en te weinig ziel heeft gehad en dat daaruit zijn bijna 'bigotte hang naar pathetiek' voortkomt. Hij beschrijft de constellatie als de discrepantie van 'twee krachten en werelden', die in een heel moeizame relatie 'moeten samenwerken' om er iets te voorschijn uit te kunnen laten komen. Zijn eindeloze strijd tegen de chaos is een strijd om het

⁹⁸ G. Reve 1977b:143.

⁹⁹ Ibid.: 130.

¹⁰⁰ "Staat die jas gek bij die muts?" vroeg ze. 'God beware ons', dacht Frits, 'wat een combinatie.' 'Een leuke, eenvoudige dracht', zei hij, 'die bij je past,' zegt Frits als hij zijn moeder in uitgaanskleren ziet. G. Reve 1977a: 78.

¹⁰¹ G. Reve 1977b:133.

symbolische op orde te krijgen en daarin spelen de mysteriediensten en rituelen die het verstand en gevoel verenigen een belangrijke rol. In Reves werk staat dat voor de integratie van het mannelijke en vrouwelijke, het vader- en het moederbeeld in de mens.

Reves beeld van de vereniging van het vaderlijk en moederlijke principe van kosmos en psyche roept vragen op over de hiërarchie in deze constellatie:

De Vader is uit de Moeder, & niet omgekeerd: wij zijn allen uit een Moeder, & niet uit een vader geboren. Zo zit dat. De Ziel is het wezen, het oneindige, het ondoorgrondelijke, het onkenbare, en het Ongeschapen Licht. De Ziel is alles, de Geest is steeds het Ene met uitsluiting van het Andere. De Geest is Oordeel, de Ziel *is* slechts, & oordeelt niet. De Vader & de Zoon zijn (en ademen tezamen) de Geest, maar ik ben niet zo dol op ze. De Moeder is de Ziel, die niet oordeelt, en die verlost, niet door te vergeven, maar doodgewoon door te troosten. Ik heb het nu eenmaal meer op Haar, onze Medeverlosseres [...] dan op de officiële Verlosser.¹⁰²

De discussie over de symbolische relatie tussen vaderschap en moederschap, zoals die speelde in de *Oresteia*, krijgt in dit fragment een andere wending dan in de rechtspraak van Athena. Het vaderlijke verenigt niet, maar veroorzaakt de dualiteit: de Geest is 'steeds het Ene met uitsluiting van het Andere'. Alleen het moederlijke oneindige, dat tevens onkenbaar is, kan de tegenstellingen verenigen. De moeder is de ziel, die begin en tevens eind is, en staat zo voor het licht dat aan de schepping voorafgaat. De ziel wordt belichaamd door de Moedermaagd, de verpersoonlijking van 'het onkenbare en het Ongeschapen Licht.' Zolang de Mensenzoon, die geschapen is naar beeld van de goddelijke vader, gebonden blijft aan het tijdelijke, zal hij moeten leven met de dualiteit in zichzelf, omdat Satan een 'Broertje van Christus' is.¹⁰³ Die dualiteit maakt mensen, volgens Reve, in het aardse leven tot engel en beest tegelijk:

Alleen door beide polen te willen aanvaarden, kunnen we het Mysterie dienen en zijn. En zo erg is het nu ook weer niet, dat we, wat velen zo smartelijk aandoet, ons hele leven in een halve schemer moeten vertoeven, onmachtig om de objectieve Waarheid, die we vermoeden, anders dan als subjectief te ondergaan.¹⁰⁴

De manier om de objectieve Waarheid subjectief te ondergaan tracht Reve systematisch in kaart te brengen. In *Zelf Schrijver Worden* beschrijft Reve hoe zijn religieus bouwwerk bestaat uit 'compartimenten'. Hierin is het eerste compartiment een patristisch, mannelijk godsbeeld. Vanwege zijn eenzijdigheid, die gebonden is aan een bepaalde cultuurfase, is de aanvulling met een matristisch, vrouwelijk Godsbeeld noodzakelijk om een universele geldigheid te verkrijgen. De mannelijke godheid stelt voorwaarden; hij verwerpt of redt de mens en zijn oordeel is onherroepelijk. De vrouwelijke godheid van het tweede compartiment stelt geen voorwaarden; zij verwerpt niemand en oordeelt niet.

¹⁰² G. Reve 1981: 300-301.

¹⁰³ Reve noemt Satan en God broers in een van zijn brieven: 'Mijn geloof bestaat bijna geheel, of misschien wel geheel, uit twijfel. Is die twijfel de Satan, of God? Of geen van beiden? Of allebei? Geen van beiden, dat kan niet, want buiten God bestaat alleen maar de Satan. Allebei, dat zou wel kunnen, als je ervan uitgaat, dat de Satan uit God, en een mogelijk verborgen Persoon Gods is. [...] Wist je, dat Christus en Satan vóór de Menswording van God gewoon tweelingbroers waren, die alles samen deden, phollybal, paddestoelen zoeken, en nooit enig kraakeel hadden? Beiden waren 'vóór alle tijden uit God geboren', maar slechts één van de twee was bestemd om mens te worden; de ander kwam uit afgunst daarover in opstand. Dat had je niet gedacht, hè, dat alle kwaad uit jaloezie ontstaan is? Toch is het zo. Helemaal op het eind komt het weer goed, bij de Wederkomst van de Mensenzoon: dan zal de Satan zich vrijwillig onderwerpen.' G. Reve 1982: 112-113.

¹⁰⁴ G. Reve 1981: 15-16.

Haar voorspraak bij haar zoon zal volgens de roomse leer nooit falen. Daarom is haar bemiddeling altijd doorslaggevend.

Met de ontwikkeling van de 'marialogie' wordt, volgens Reve, zo het niet aan een bepaalde cultuurfase gebonden oorspronkelijke, oeroude, universele godsbeeld hersteld. In deze constellatie vertegenwoordigt de mannelijke godheid het denken, het oordeel en de dood en staat de vrouwelijke godheid voor het gevoel, voor de niet-oordelende verzoenende liefde en voor het leven. De eeuwigheid van de God is een permanent vernieuwingsproces van sterven en herrijzen van de man, dat slechts door de vrouw tot vervulling kan worden gebracht. In het rooms-katholieke geloof ziet Reve zo een restauratie van een antieke mysteriedienst:

[...] waarin de christelijke verlossingsleer volledig en onvervalst is geïntegreerd, zij het dat de absolute Gerechtigheid van Zoon en Verlosser gecorrigeerd wordt door de verzoenende Liefde van Moeder en Mede-verlosseres. Als men dit Godsbeeld niet als statisch, maar als de dynamiek van een Eeuwig Worden beschouwt, dan ziet men het volgende: *God wordt Mens, en dat is een Man; een Mens wordt God, en dat is een Vrouw.*¹⁰⁵

Volgens dat Godsbeeld is de godheid een liefdespaar van een Man en een Vrouw, verbonden in een eeuwig huwelijk, dat echter van een andere, namelijk incestueuze, aard is dan dat der stervelingen. Het Eeuwig Leven van de Godheid is een permanent vernieuwingsproces van sterven en herrijzen van de Man, dat slechts door de Vrouw tot vervulling kan worden gebracht. Vandaar, zo schrijft Reve, dat niet slechts de Geboorte van God, maar ook Diens Dood en Verrijzenis onmogelijk en ondenkbaar zijn zonder Haar.

In het eeuwige verdrag dat aan het eind van de *Oresteia* wordt gesloten door het samengaan van Zeus en de godin van het lot, wordt de aardse vrouwelijke godin van het lot geïncorporeerd in het mannelijke hemelgodenstelsel van Zeus. In de Mariamystiek van Reve gebeurt het omgekeerde. Evert Peet beschrijft in de *Mythe van M.* deze 'marialogie' als een mix van de rooms-katholieke Maria en de mythe van de moedergodin.¹⁰⁶ Het is de vraag of in de marialogie Maria de moeder van God is of de moedergodin die de plaats inneemt van de vader. Reve schrijft hierover in een brief aan Carmiggelt het volgende:

Ik geloof dat de Moeder Gods, meer nog dan God zelf, symbool is van het diepste Zelf van de mens, dat toegang geeft tot het grenzenloze en tijdloze. Het is een hele tocht, om daar te komen, wat gesymboliseerd wordt door het feit dat men die tocht dramatiseert en opvoert als een feitelijk over de aardkorst af te leggen, echte reis.¹⁰⁷

Bij het 'diepste Zelf van de mens, dat toegang geeft tot het 'grenzenloze en tijdloze' gaat het in mijn lezing om het begrip 'verlangen' uit de theorie van Lacan.

Paul van Tongeren verheldert dit begrip door te beschrijven hoe dierlijke instincten van biologische krachten tot psychische verlangens worden.¹⁰⁸ De feitelijkheid van de natuur is tot een wereld van

¹⁰⁵ G. Reve 2006b: 422-423.

¹⁰⁶ Peet 1985.

¹⁰⁷ G. Reve 1982: 84.

¹⁰⁸ Van Tongeren beschrijft dit de paragraaf 'De structuur van het verlangen' In: Van Tongeren 2014: 229-234.

betekenissen geworden, waarbij volgens Lacan een breuk is ontstaan.¹⁰⁹ Die breuklijn zal steeds voelen als een spanningsverhouding tussen enerzijds de pre- en a-morele dynamiek van de voorafgaande natuur en anderzijds het door het verbod gecreëerde morele verlangen. De toegang tot het grenzenloze en tijdloze reële is door de symbolische wet uitgesloten, de tocht om daar te komen, kan alleen maar via een fictief scenario. Het gaat hier echter altijd om een gesymboliseerde en kunstmatige en dus geveinsde vervanging van het reële. Lacans psychoanalytische theorie wijst op betekenissen, die zich aan interpretatie onttrekken en geen uitdrukking zijn van een relatieve of 'logische' voorkeur, maar zich met absolute kracht opdringen. Iemand kan zich onvoorwaardelijk aan iets of iemand binden, bijvoorbeeld. Zelfs als we het niet met iemand eens zijn, kunnen we begrijpen dat iets voor hem 'heilig' is. Het heilige is zelf een van de betekenissen waarmee de symbolische orde is gestructureerd.¹¹⁰ In Reves woorden:

Zelfs in de hoogste erotiek, de omgang met God, werd de mens altijd beschermd door het hitteschild van het symbool: God had namen, Engelen, profeten (en zelfs een Moeder, voor het geval dat je als gewoon mens op huiselijke wijze al te dagelijkse roerselen te berde wilde brengen). We zijn nu aan de zinloze lichamelijkeheid en de onmiddellijke godservaring overgeleverd, die beide voor mij ondraaglijk zijn, evenals voor zo vele andere mensen die dan ook apathies, drankzuchtig, spuitgebruikend of krankzinnig worden. Ik bescherm mijzelf, met wisselend succes, door de riten van revisme, misoffer en marialogie.¹¹¹

Reve benoemt hier het symbool als 'hitteschild'. De naam van God, de naam van de vader in letterlijke zin, is zo'n hitteschild, evenals de verhalen over de profeten en de engelen, die Hem toegankelijk maken. Het gegeven dat God een Moeder heeft, geeft zelfs ruimte om de 'dagelijkse roerselen' goddelijk te delen. Het niet-symbolische beschrijft Reve als de 'zinloze lichamelijkeheid' en de 'onmiddellijke godservaring'. Het gaat hier in mijn lezing om de ervaring van het niet-gesymboliseerde reële, dat zonder de hitteschilden van revisme, misoffer en marialogie niet op een afstand gehouden kan worden.

In zijn poëzie probeert hij iets van dit niet te symboliseren reële in een 'marialogische' constructie te vatten:

Eens zal ik gaan
tot waar de Ongeschonden Roos voor eeuwig bloeit,
en schouwen in Haar hart, tot waar de zee van bloed
zwart wordt van diepte: Mysterie, van Zichzelf gedragen,
dat uit Zichzelf geboren wordt.¹¹²

De tekst roept reminiscenties op aan het gedicht *Een roode roos is in mijn hand* van Gorter, dat ik in het hoofdstuk over *Dreverhaven en Katadreuffe* citeerde. Het terugkeren naar de moederschoot is een beeld dat geboorte en dood verbindt. Bij Bordewijk ging het om het uitdrukken van angst tegenover de

¹⁰⁹ De overgang komt tot stand door het verbod, dat de natuurlijke krachten onder een wet plaatst en modificeert tot een aan regels gebonden verlangen. De wet reguleert de verhoudingen in een gemeenschap, waarin met taal gecommuniceerd wordt over betekenissen, over wat mag en wat niet, wat goed is of slecht en mooi is of lelijk. Lacan ziet die gemeenschap als het product van een breuk. Ibid.: 229-230.

¹¹⁰ Ibid.: 232.

¹¹¹ G. Reve 1982: 75.

¹¹² G. Reve 2003: 8.

moeder of tegenover de vrouw, de angst om weer in de vrouw en moeder als 'eerste Ander' te verdwijnen. Bij Reve is het een verlangen om een mysterie te delen, door middel van de ongeschonden roos, de moeder die maagd is gebleven en daardoor voor eeuwig kan blijven bloeien.¹¹³ Net als Gorter speelt Reve met de kleuren rood en zwart, het rood als kleur van de symbolen roos, bloed en hart en het zwart van de onpeilbare diepte van het hart van de moeder, het gat in de symbolische orde, van het eeuwige, het niet te symboliseren reële, dat hier beschreven wordt als het mysterie van de cirkelgang van het terugkeren, van zichzelf gedragen en uit zichzelf geboren worden. In een brief aan Simon Carmiggelt beschrijft Reve een bezoek aan Lourdes. Hij vindt de Mariagrot ongehoord indrukwekkend:

Het heeft met Christendom volgens mij niets te maken. Het is de aanvaarding van de menselijke ontoereikendheid, en een zingeving aan de ziekte. Je bent vóór en na Lourdes niet meer dezelfde mens. Het is de verzoening met het leven, met de Aarde, met het lichaam, met de sterfelijkheid.¹¹⁴

De aanvaarding van de menselijke ontoereikendheid en zingeving aan de ziekte zijn thema's waarmee, het autobiografisch gemotiveerde personage, Frits in *De avonden* nog moet worstelen zonder zich van marialogie te kunnen bedienen. Om de verzoening van leven, aarde, lichaam en sterfelijkheid tot stand te brengen, bedient hij zich van primitievere rituelen waarbij hij zijn speelgoedkonijnen gebruikt. Als hij thuiskomt, na het bioscoopbezoek aan *De Groene Weiden*, is hij duidelijk geïnspireerd door de film en ensceneert hij thuis een herhaling van de scènes met twee konijnen in de hoofdrol. Het is een verzoeningsritueel tussen het stenen en het pluche konijn:

[Hij] zette het stenen konijntje op de kop van het grote en zei zacht: 'Veracht elkaar niet. Weet, dat God jullie ziet en met welgevallen gadeslaat.' Hij bewoog beide dieren zo, dat de snuiten elkaar raakten en weer van elkaar gingen. 'Een zoentje', zei hij zacht, 'nu niet meer boos zijn.'¹¹⁵

Het konijn van steen, dat in mijn interpretatie staat voor het sadistische Super-Ik, wordt verzoend met het zachte konijn, symbool van het weerloze Ik, dat steeds slachtoffer is van meedogenloosheid. Frits zelf valt hier als derde entiteit samen met een in verzoening bemiddelende godsgestalte. Frits verwacht dat, nu 'de verzoening is gekomen', een vredige nacht wacht, waarin hij geen nare dromen zal hebben.

Als Frits daarop in slaap valt, droomt hij dat er een groot pak bij hem bezorgd wordt door twee donker geklede mannen. Het pak bevat het 'gave lichaam van een in groen uniform geklede jongeman van zeer tengere gestalte', maar deze 'jongenskoning in uniform' blijkt dood te zijn; het hoofd is 'een doodskop, met aarde en een druipende, slijmerige stof in de geopende mondholte.'¹¹⁶ Het is ditmaal niet een dode vader, die in zijn droom verschijnt, maar een dode zoon. Het is de dood van de zoon die volgens de christelijke leer tot de verlossing moest leiden. Maar hier is het een jongen, van wie het lichaam gaaf is, maar het hoofd volledig in ontbinding verkeert. Er is een opmerkelijke parallel met het dode lichaam in de eerste droom. Daar was het hoofd met een bolhoed bedekt en vloeide het lichaam uiteen in een 'dunne gele brij'. Aan het probleem van 'de verzoening met het leven, met de Aarde, met het lichaam

¹¹³ In zijn latere werk beschrijft Reve overigens ook erotische scènes met de moedermaagd zoals bijvoorbeeld in *Sacrament* G. Reve 2003: 39. Met de *broertje-zusje*-gemeenschap in *Een Circusjongen* (G. Reve 2006d) maakt Reve zijn religieuze familie incestverhoudingen compleet.

¹¹⁴ G. Reve 1982: 174.

¹¹⁵ G. Reve 1977a: 175.

¹¹⁶ Ibid.:176.

en met de sterfelijkheid', dat steeds terugkeert in de dromen van Frits, wordt hier nu een nieuwe dimensie toegevoegd.

In de droom manifesteert zich een verknopingsprobleem van het imaginaire, het symbolische en het reële, doordat de 'lichamelijkheid van het lichaam niet langer de maatstaf is voor de symbolische werkelijkheid', waarbij het gaat om een 'discrepantie tussen aan- en afwezigheid, lichaam en visie'.¹¹⁷ In *The Sublime Object of Ideology* wordt deze lacaniaanse discrepantie door Žižek verwoord:

Lacan conceives the difference between the two deaths as the difference being real (biological) death and its symbolization, the settling of accounts the accomplishment of symbolic destiny [...]the ghost of Hamlet's father represents [...] actual death unaccompanied by symbolic death, without a settling of accounts - which is why he returns as a frightful apparition until his debt has been repaid. This place between the two deaths [...] is the site of das Ding, of the real-traumatic Kernel in the midst of symbolic order.¹¹⁸

Naast een sterfelijk lichaam is er zoiets als een onsterfelijk lichaam en bestaat er een biologische dood en een symbolische dood. In *Hamlet* gaat het bij het moment tussen de twee doden van de vader om de vereffening van een (symbolische) rekening. Lacan, en in zijn voetspoor Žižek, vindt met name het gebied tussen deze twee sterfmomenten interessant omdat zich hier het *Ding* manifesteert:

Lacan uses a Freudian term: das Ding, the Thing as an incarnation of the impossible jouissance (the term Thing is to be taken here with all the connotations it possesses in the domain of horror science fiction: the 'alien' from the film of the same name is a pre-symbolic, maternal Thing par excellence).¹¹⁹

In *De avonden* zijn zowel de vader als de zoon nog levend, maar verschijnen ze als dode in een droom. De dromen zijn voor Frits een botsing met iets wat voor hem niet te symboliseren is. De doden in de dromen helpen hem niet om het verknopingsprobleem op te lossen. Ze vallen uiteen en worden 'terrifying monsters' en verwerven geen symbolische vaderfunctie. Voor Frits kan de kortsluiting in het symbolische alleen opgelost worden door een verzoening van zijn subjectieve tijd met de oneindigheid in een matriarchistische godsconstructie.

Žižek ziet het tussengebied vooral als het strijdtoneel van taal en betekenis, waarin de plaats van de waarheid centraal staat. Hij ziet dit als het lacaniaanse axioma voor zijn politieke theorie, maar het geldt volgens mij ook voor de grondslag van de religie. De grond en samenhang van een religieuze constellatie van een subject is alleen maar te lokaliseren in zijn tekort. Alleen het fundamentele tekort in de vorm van de lege betekenaar kan de betekenaarsketen in beweging houden. Religie werkt in een constellatie waarin een godsbegrip functioneert als een waarheidsspil waaromheen de zingeving draait en dit godsbegrip wordt ervaren als werkelijke aanwezigheid.

Žižek koppelt het verdwijnen van de vaderlijke meesterbetekenaar aan een identificatie met de doodsdwang. De matriarchistische godsconstructie van Reve, zoals ik die beschreven heb in dit hoofdstuk, lijkt dit te bevestigen. In Reves werk is sprake een omkering van de neurotische vaderlijke

¹¹⁷ Boheemen-Saaf 1995: 276. Žižek gebruikt stripfiguren als Tom en Jerry als voorbeeld. Ze gaan niet dood, al gaat hun lichaam dood.

¹¹⁸ Žižek 2008c: 148.

¹¹⁹ Ibid.: 146.

meesterbetekenaar. Reve beschrijft de positie van de meesterbetekenaar als een plaats 'waar de zee van bloed zwart wordt van diepte' en waar het erotisch verlangen en doodsverlangen samenkomen. Reves plek is een fictie waarin alle familieleden, vader, moeder en zelfs broertje en zusje een religieuze en erotische rol krijgen voorbij wet en schuld en het incestverbod dat het symbolische fundeert. Reves fictie staat zo lijnrecht tegenover de fundering van de vaderrol in de *Oresteia*. De verloochening van de vader- en verheffing van de moederpositie heeft consequenties voor de plaats van de 'meesterbetekenaar' en de 'plaats van de waarheid' in het discours. In de volgende paragraaf zal ik deze posities in relatie tot het subject nader beschouwen.

Het perverse scenario als het eigen altaar van de waarheid

Zoals ik beschreef in de inleiding, ziet Lacan in de perverse positie een tweede basisstructuur van het subject.¹²⁰ Het subject weet van de symbolische castratie en het tekort, maar loochent het. In de neurotische positie leidt het onbegrensde genot, de 'jouissance', voor het subject tot de dood of tot de waanzin; het perverse subject probeert zijn eigen grenzen tot dit genot te stellen en het zich toe te eigenen. Lacan beschrijft dit als volgt:

The pervert neither has nor is the phallus: he is this ambiguous object which serves a desire which is not his: his Jouissance is in this strange situation where the only identification possible to him is as an object which procures the Jouissance of a phallus, but he doesn't know to whom this phallus belongs. One could say that the desire of the pervert is to respond to the demand of the phallus. [...] The perverse identification is always to this object which is the source of the Jouissance for a phallus which is as powerful as it is phantasmatic.¹²¹

Typerend voor de perverse subjectpositie is dat het gaat om een gelijktijdige erkenning en loochening van de symbolische castratie. Het perverse subject is niet in het bezit van de fallus en is ook niet de fallus; in deze constructie is het subject de bron van de jouissance. Bij het perverse subject komt de internalisering van het verbod in het Boven-Ik amper tot stand. Het is eerder de internalisering van de zwakke vader die mag toekijken hoe zijn geboden overtreden kunnen worden. De schuldgevoelens zijn niet dominant aanwezig. In tegenstelling tot de neurotische ontwikkeling heeft het perverse subject dus de blik van de Ander nodig om te kunnen genieten. Het subject zoekt getuigen om de laten zien dat het de macht heeft om de grens van de conventionele wet te bemeesteren.

De arbitraire relatie tussen de betekenaar en de betekenis laat toe dat het perverse subject de betekenaars manipuleert en zich 'meester' maakt van de taal. Hij gebruikt het conventionele karakter van de taal en het symbolische in het creëren van een machtspositie ten opzichte van de Ander. Dit wil ik duidelijk maken aan de hand van het fragment uit *De avonden* waarin Frits Maurits uitdaagt in een vergaande sdomasochistische fantasie die even te dicht bij de werkelijkheid dreigt te komen:

'Het moet een kort mesje zijn, als van een houtsnijder', zei Maurits; 'een lang heft en een heel kort, maar heel scherp, dun, ... eh ...' 'Lemmet', zei Frits. 'Ja, een halve centimeter is lang genoeg. Dan eerst de punt op de huid zetten, zacht duwen en dan, niet te diep, kerven.' 'Zeer belangwekkend', zei Frits. 'Waar snijd je, en hoe? Wil je vellen er bij laten hangen, echt vernielen, of alleen maar mooie, gewone sneden maken, niet te diep en niet te lang?' 'Gewoon', antwoordde Maurits, naar de grond kijkend.

¹²⁰ Lacan sd: Seminar IX 2 mei 1962 XVIII 7.

¹²¹ Lacan sd: Seminar IX 2 mei 1962 XVIII 8.

'Waar snijd je?' 'In de armen, benen en in het gezicht.' 'Goed', zei Frits, 'geen verminkingen van een bepaald lichaamsdeel?' Maurits schoof zijn stoel naar voren. 'Wat bedoel je?' vroeg hij, zijn gezicht vlak bij dat van Frits brengend. Hij hijgde. 'Ik ben te ver gegaan', dacht Frits. Hij keek gespannen naar Maurits' voorover gebogen gestalte. [...] 'We zijn nog niet klaar', zei Frits. 'Gesteld, dat je nergens last mee zou krijgen. Hoe zou je hem dan dood maken. Wurg? Of dood ranselen? Je maakt hem toch dood, niet?' 'Allicht', zei Maurits, de vingers van zijn rechterhand bijna geheel in de mond stekend. 'Eerst ranselen. Een paar uur achter elkaar. Met bijkomen. En dan wurgen. Met de handen.' Hij sprong op, kwam vlak voor Frits staan en boog zich een ogenblik over hem heen. 'Inderdaad', dacht deze, 'ik ben te ver gegaan.' Hij verroerde zich niet. 'Toen ik een jaar of drie was', zei hij bij zichzelf, 'toen deed ik mijn handen voor mijn gezicht, als ik bang was en dan riep ik: ik ben er niet. Dat vertelt mijn moeder tenminste altijd. Ik moet blijven zitten. Me niet vreesachtig tonen.' 'Wat denk je?' vroeg Maurits, die weer ging zitten. 'Ben ik normaal?' 'Het is altijd gevaarlijk zieken hun toestand mee te delen', zei Frits, [...] Maurits vertrok zijn gezicht in een glimlach. 'Je ziel is in nood', ging Frits voort, 'maar gek ben je niet. Het is een onschuldig, gezond sadisme.'¹²²

Het subject in de perverse positie zal zich slechts geslaagd voelen wanneer het in staat is bij de Ander angst uit te lokken. Hierin wordt de omkering duidelijk: het is de Ander die gereduceerd wordt tot object van genieten. De angst vormt daarvan het bewijs. De manier waarop Frits Maurits betreft in de driehoek van een sadistische fantasie zal hij in zijn latere werk nog vaak toepassen. Met zijn suggestieve vragen probeert hij Maurits' verborgen zwarte lusten bloot te leggen. Frits is de bron van het genot in de fantasie, maar blijft de toekomstige voyeur, die schrikt als Maurits hem te dicht benadert na zijn opmerking over 'de verminking van een bepaald lichaamsdeel'. Dat lijkt hier letterlijk op een castratie betrekking te hebben, Frits' gevoel dat hij te ver is gegaan, komt voort uit het feit dat de door hem ingezette fantasie raakt aan iets reëls wat hem zeer beangstigt. Lacan beschrijft dit als de jouissance van de ander:

The subject will realize that his desire is merely a vain detour with the aim of catching the jouissance of the other—in so far as the other intervenes, he will realize that there is a jouissance beyond the pleasure principle.¹²³

Fantasie is iets waarover Frits in zekere zin macht heeft. Het fragment waarin hij refereert aan zijn kindertijd geeft dat ook aan: waar zijn angst groot is, wil hij niet echt zijn. Door het martelen te fantaseren en het actieve fantaseren bij de ander te leggen, blijft het veilig op afstand. Als hij de hijgerige adem van Maurits voelt, is die veilige grens overschreden en komt het eigen lichamelijke in het spel. Dat eigen lichaam is voor hem niet te symboliseren, hij dreigt de macht te verliezen en dit leidt tot een verlammende kortsluiting in het symbolische.

In *Gehoorzaamheid en perversie* beschrijft Luc Taccoen hoe de perverse constructie altijd draait om de machtsverhouding tussen het Ik en de Ander.¹²⁴ Het subject in de perverse positie is altijd betrokken bij een machtsstrijd. De onderliggende angst komt voort uit de imaginaire angst om niet zelf het slachtoffer te worden van de macht en het genot van de Ander. Bij het perverse subject gaat het om geboden waar hijzelf boven en buiten staat. In de perverse constructie is de rol van de vader gereduceerd tot een

¹²² G. Reve 1977a: 106-107.

¹²³ Lacan 1998: 184.

¹²⁴ Taccoen 2005: 75.

zwakke en passieve toeschouwer, maar zelfs in die rol is de blik van die vader noodzakelijk om de triangulaire structuur te handhaven. De noodzaak van een ‘vaderlijke’ blik als fundering van het symbolische zien we dan ook terug in *De avonden*. In de ontwikkeling van Frits zien we hem, zoals ik eerder beschreef, vanaf halverwege de roman regelmatig een beroep doen op de blik van God de vader om ‘zijn symbolische orde’ te stabiliseren. De goddelijke blik heeft ook een voyeuristische functie. Lacan plaatst de blik van de voyeur als betekenaar in de perverse constructie:

I have told you that the subject is not there in the sense of seeing, at the level of the scopic drive. He is there as pervert and he is situated only at the culmination of the loop. As for the object the loop turns around itself; it is a missile, and it is with it, in perversion, that the target is reached. The object, here, is the gaze—the gaze that is the subject, which attains it, which hits the bull's eye in target-shooting. [...] it is not at the level of the other whose gaze surprises the subject looking through the keyhole. It is that the other surprises him, the subject, as entirely hidden gaze. You grasp here the ambiguity of what is at issue when we speak of the scopic drive. The gaze is this object lost and suddenly refound in the conflagration of shame, by the introduction of the other. Up to that point, what is the subject trying to see? What he is trying to see, make no mistake, is the object as absence.¹²⁵

In de perverse constructie is het niet het subject dat het object ziet. De identificatie vindt plaats op het niveau van de blik zelf en niet op het niveau van de inhoud ervan. Datgene waar de voyeur naar op zoek is en wat hij vindt, is een schaduw, of beter gezegd een schaduw achter het gordijn. Daarover kan hij een magische aanwezigheid fantaseren, die uitblinkt in schoonheid ook als die niet achter het gordijn aanwezig is. Het subject is niet op zoek naar de fallus, maar juist naar de afwezigheid, de pre-symbolische verschijningsvorm, ervan. Het ervaren van de eigen blik als zijnde de blik van de Ander kenmerkt de perverse positie. Žižek ziet in het samenvallen van de blikken een overeenkomst met de mystieke ervaring, waarin het subject ervaart dat zijn gevoel voor God tevens het perspectief is van waaruit God Zichzelf bezieet. Hij citeert Lacan: ‘De vermenging van zijn contemplatieve oog met het oog waardoor God naar hem kijkt, moet zeker iets hebben van een perverse *jouissance*.’¹²⁶

In het ‘Revisme’ zoals Reve dat zelf beschrijft is er sprake van een soortgelijke vorm van voyeurisme in een driehoeksrelatie:

Het Revisme - het woord is afgeleid van mijn naam – is die bepaalde vorm van liefdesverlangen, waarin de betrokkene aan het Object van zijn liefde een derde persoon of personen wil geven. Op een konkrete wijze voorgesteld: ik wil aan de Meedogenloze Jongen allerlei jongens geven, die ik zelf eveneens begeer, maar die ik mijzelf bij voorbaat ontzeg, om ze hem te offeren. Het Revisme bevat als bestanddelen, het sadisme en het masochisme, maar er is een derde nog mysterieuzer vorm van het seksueel Mysterie, en dat is de voltooiing van een allergeheimste drieluldigheid van de Liefde.¹²⁷

De derde vorm, de mysterieuze voltooiing van een ‘allergeheimste drieluldigheid van de Liefde’, is wat Lacan beschreef als het raken aan de *jouissance* die voortvloeit uit de ‘mannelijke mystiek’ van de perverse subjectconstructie. Zo is de perverse positie de fictionele constructie van het subject dat zich

¹²⁵ Lacan 1998: 182.

¹²⁶ Žižek 1996: 143.

¹²⁷ Reve in een interview met Renate Rubinstein in *Avenue*. Rubinstein 1966: 38.

als object bepaalt om in zijn eigen symbolische orde een subjectpositie te kunnen innemen. Die fictionele constructie blijkt in een passage als deze:

Ik adem, en ik beweeg, dus ik leef. Is dat duidelijk? Welke beproevingen ook komen, ik leef.' Hij zoog de borst vol adem en stapte in bed. 'Het is gezien', mompelde hij, 'het is niet onopgemerkt gebleven.'¹²⁸

Het niet onopgemerkt blijven, is het innemen van de subjectpositie. Hiervoor is de goddelijke blik noodzakelijk als in Lacans en Žižeks frase 'de vermenging van zijn contemplatieve oog met het oog waardoor God naar hem kijkt'. Ook met betrekking tot het godsbeeld als meesterbetekenaar binnen de eigen symbolische orde is er sprake van het innemen van een perverse positie. Het perverse subject maakt gebruik van de ambiguïteit in de band tussen de betekenaar en de betekenis en gebruikt deze ruimte zowel om betekenissen te bevestigen als om ze te ondergraven. Dit proces wordt treffend verwoord in een beschouwing van Maaïke Meijer over Reves *Geestelijke liederen*:

Reve's godsbeeld is in tal van opzichten diametraal tegengesteld aan dat van de gevestigde religie. [...] Het is juist zijn exploitatie van de *schijn* van het bidprentje die zijn religieuze gedichten zo effectief maakt. Reve is een ketter als het ware met medeneming van de oude sacrale taal der moederkerk. Door het polemisch terughalen van alles wat er in de religie werd verdrongen (de seksualiteit, de vrouw, het kwaad) geeft Reve de religieuze taal haar zeggingskracht terug.¹²⁹

Aan de ene kant is er in Reves werk sprake van een omkering van het godsbeeld en traditionele religieuze waarden. Seksualiteit, bestialiteit en het vrouwelijke krijgen in plaats van een verdrongen, een verheven positie toegewezen. Aan de andere kant gebruikt hij de sacrale taal, de poëtica van de gevestigde kerk, om die controversiële beelden te verankeren. De dubbele werking hiervan is dat Reves religieuze postulaten enerzijds een geloofwaardig karakter krijgen en dat anderzijds de traditionele sacrale taal haar zeggingskracht terugkrijgt. Anders dan het subject in de neurotische positie dat tegen de symbolische orde rebelleert, is het subject in de perverse positie geneigd de symbolische orde te bevestigen en zelfs te versterken. Het subject in de perverse positie bevindt zich zo vaak in de rol van wetgever. Soms daagt het subject in de perverse positie die wet uit, maar het komt er nooit los van en zal zich, hetzij als wetgever, hetzij als wetsovertreder, er altijd op een bepaalde manier toe verhouden.¹³⁰ Wat de aard is van die verhouding, zal ik nader beschrijven.

Het perverse subject is de meesterbetekenaar die niet, zoals het hoort, de wet oplegt waaraan hij zelf onderworpen is, nee, dit subject is omgekeerd de meester, die aan anderen de wet oplegt, waar het zelf boven staat. Hierdoor is het een subject van twee werelden en van een dubbele moraal. Het heeft de geldende moraal nodig om te tonen dat het deze kan overtreden. Het perverse subject kan hyperconventioneel zijn en tegelijkertijd diezelfde regels overtreden. Kellendonk beschrijft dit als een wederkerige verhouding tussen God en kunstenaar:

Tussen God en Zijn schepping bestaat wederkerigheid [...] want het werk dat aan de kunstenaar ontspruit, gaat een eigen leven leiden dat zijn wil zowel gehoorzaamt als onderwerpt. God is

¹²⁸ G. Reve 1977a: 222.

¹²⁹ Meijer 1989: 89.

¹³⁰ Zie ook Schokker 2000: 238.

bezig door mij Zichzelf te scheppen. Daarom ben ik zowel vrij als onvrij en daarom mag ik, die immers gemaakt ben naar Zijn beeld en gelijkenis, Hem gerust een beetje vermenselijken.¹³¹

De omdraaiing 'God is bezig door mij Zichzelf te scheppen' zou ook door Reve geschreven kunnen zijn, die van zijn God een ambigue reviaans karakter maakt, en zichzelf tot schepper en geschapene, tot vader en zoon maakt. In de eindregels van het gedicht *Dagsluiting* komt dit tot uiting:

Maar soms, wanneer ik denk dat Gij waarachtig leeft,
dan denk ik dat Gij Liefde zijt, en eenzaam,
en dat, in dezelfde wanhoop, Gij mij zoekt zoals ik U.

De 'Ik' maakt door zijn denkproces dat de God 'waarachtig' leeft. Het waarachtige karakter wordt ontleend aan de attributen liefde, eenzaamheid en wanhoop. Hier moet naar gezocht worden om het menselijke in God en het goddelijke in de mens te vinden. Zo streeft het perverse subject naar een persoonlijk symbolische universum, waarin de wetgeving op de persoonlijke maat gemaakt is. Zoals de schrijver zich onderwerpt aan de wil van zijn schepper, zo zal, binnen het werk van de schrijver, die onderwerping ook gelden voor het karakter van God dat zijn (literaire) schepper hem toedicht. In dit kader formuleerde Reve, in zijn pleitrede tijdens het ezelproces een veelzeggende gedachtegang over de definitie van het godsbeeld:

[...] 'God is het diepst verborgene, meest weerloze allerwezenlijkste en onvergankelijkste in onszelf.' Korter en beter door iemand anders geformuleerd ten aanhoren van dat slag lieden, dat altijd wil weten of het Koninkrijk Gods een absolute dan wel een constitutioneel-parlementaire monarchie zal zijn: '*Het Koninkrijk Gods is binnen in u.*'¹³²

Een innerlijk Koninkrijk Gods binnen in ieder individu wil, vrij naar Kloos, zeggen dat ieders eigen God aanwezig is 'in het diepst van zijn gedachten' of, gericht op het kunstenaarschap, 'in het diepst van mijn gedachten'.¹³³ De meesterbetekenaar van het symbolische is niet het resultaat van een absoluut of constitutioneel-parlementair proces, maar van het allerindividueelste, weerloze, wezenlijkste betekenisgevingsproces in onszelf. Zo beschrijft Reve ook zijn ambivalente gevoelens in *Lieve Jongens* tijdens een kerkbezoek:

De Mis schreed voort. Opnieuw beheerste ik mij lange tijd, en keek ik niet om, maar volgde ik het ritueel van de dienst [...] waarbij ik alleen maar, heel vaag, het besef had dat ik nog een gehele tijd erbij moest blijven om het wel en wee van deze stoffige poppenkast terdege te bestuderen tot het tijdstip gekomen zou zijn waarop ik ergens het eerste eigen Altaar van de waarheid kon oprichten en zelf iets op touw zetten.¹³⁴

Reve vergelijkt het katholieke misritueel hier met een 'stoffige poppenkast' die hij terdege moet bestuderen om zijn eigen 'Altaar van de waarheid' te kunnen oprichten. Opvallend is dat Altaar met een hoofdletter staat geschreven en waarheid niet. Die hoofdletter ontbreekt in mijn interpretatie, omdat die waarheid niet goddelijk is, maar individueel. Aan de wet van de taal ontleent het symbolische zijn

¹³¹ Kellendonk 1987:144.

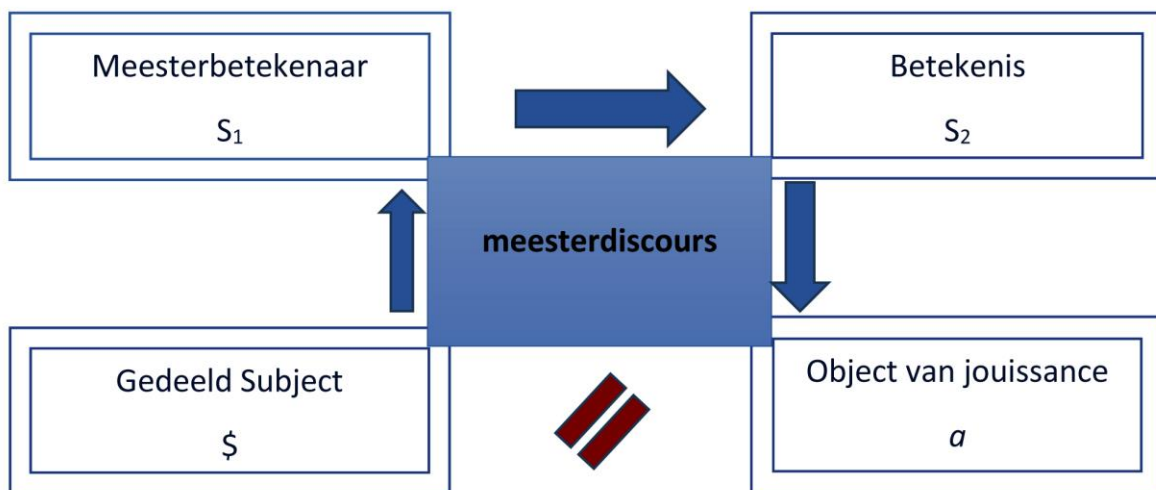
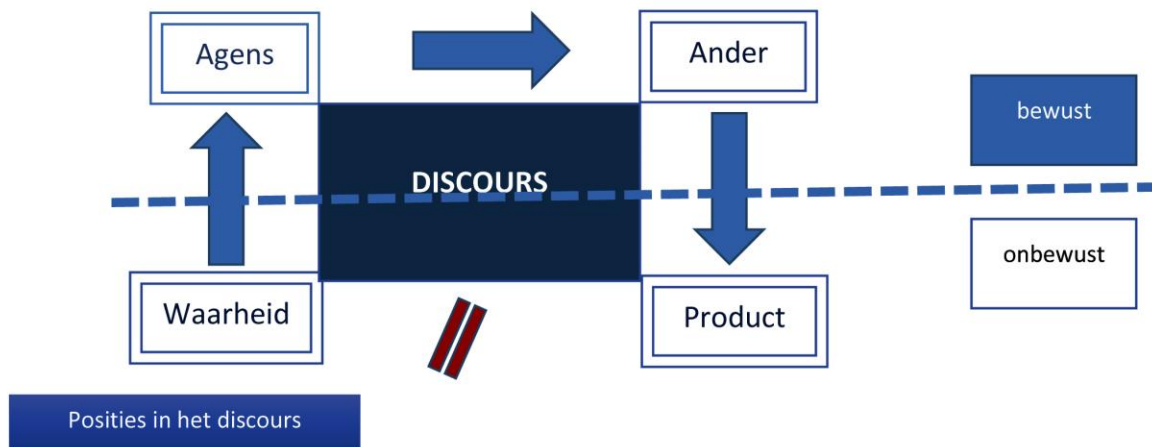
¹³² Reve van het 1972: 17.

¹³³ De eerste strofe van het sonnet van Kloos luidt: 'Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten, / En zit in 't binnenst van mijn ziel ten troon/ Over mij-zelf en 't al, naar rijks geboôn / Van eigen strijd en zege, uit eigen krachten.-' Kloos 1942: 5.

¹³⁴ G. Reve 1973: 117.

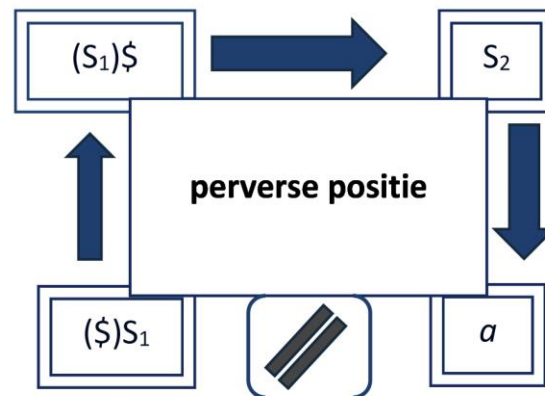
'orde', maar niemand heeft het monopolie van de waarheid. In de 'normale' neurotische positie is het subject uit angst voor de chaos op zoek naar een 'vast' referentiepunt, als een absoluut ankerpunt dat door iedereen aanvaard moet worden. In de perverse positie onderkent het subject het conventionele referentiepunt en gebruikt zijn 'weten' om er zijn eigen waarheidsaltaar van te maken.

In deel 1 heb ik beschreven hoe Lacan de verschillende posities in het discoursmodel benoemt en het meesterdiscours als de basisconstructie van het besproken. Voor een vergelijking met het perverse discours toon ik ze hier nogmaals:



De kern van het perverse discours is dat het perverse subject als een meesterbetekenaar ook op de plaats van de agens van het spreken staat. Het is een narratief waarvan het subject weet van het tekort, maar dit tekort loochent. Zo lijkt het een narratief zonder tekort, een belofte om het tekort van de

Ander ongedaan te maken. Dit dient een retorisch doel. In dit discours doet het perverse subject een poging om een machtspositie te creëren en zelf een subject 'zonder tekort' te worden, door tegelijkertijd een bemeesterende positie in relatie tot de Ander in te nemen. In de structuur van Lacans meesterdiscours moeten we dan de breuklijnen en disjuncties wegdenken. Door het loochenen van de symbolische castratie krijgt het discours een imaginair karakter en kunnen we het ook als narcistisch bestempelen.¹³⁵ Dit perverse meesterdiscours houdt de belofte in dat het mogelijk is om op de plaats van de waarheid, de plaats van het genot te komen. In deze imaginaire constructie neemt het subject de agenspositie van het spreken en de plaats van de waarheid in en de disjunctie tussen het reële object *a* en het subject lijkt te verdwijnen:



De perverse positie belooft een genot dat verder gaat dan het gewone lustprincipe. Omdat in deze perverse constructie het vaderlijk verbod geloofend wordt, lijkt het verlangen zonder tekort in beeld te komen. Maar dit verlangen is een imaginair verlangen, een genot zonder grenzen, dat tegelijkertijd een doodsverlangen is. Lacan benoemt dit grenzeloos genot als 'jouissance'. Als door het loochenen van het vaderlijk verbod het verlangen een doodsverlangen wordt, leidt de vervulling van verlangen tot de regelrechte vernietiging van het subject. In de interpretatie van De Kesel komt daar het verlangen, ook het ethische verlangen, tenslotte onbewust op uit:

Wat we voor de hemel van het gerealiseerde goede houden, is een radicaal kwaad. En dit kwaad – dit radicale verlies waaraan het subject zich in het genot overgeeft – situeert zich in het hart van de ethiek. Alleen, in de *jouissance* is dat verlies geen reëel verlies: het is nooit anders dan *alsof* de mens zich verliest.¹³⁶

Volgens De Kesel laten de narratieven van Markies de Sade zien wat het resultaat is van het geven van een 'reële' vervulling aan het verlangen door het loochenen van het vaderlijk verbod. Hij refereert daarbij aan Lacans artikel 'Kant with Sade'.¹³⁷ In dit artikel beschrijft Lacan hoe het kwaad in het werk van Sade in feite een equivalent is van het goede zoals Kant dat poneert. Lacan beschrijft aan de hand

¹³⁵ Taccoen heeft het over een 'narcistische meester': 'Deze narcistische meester brengt een verhaal, waarvan hij het tekort kent maar loochent en waarmee hij belooft het tekort van de ander op te heffen.' Taccoen 2005: 63.

¹³⁶ De Kesel koppelt dit aan de werken van De Sade in De Kesel 2015: 2.

¹³⁷ Lacan 2006: 645-670.

van deze overeenkomst het perverse basisfantasma als de omkering van de neurotische posities binnen het fantasma met betrekking tot verlangen en genot. Hij beschrijft de positionering van het subject in de perverse positie ten opzichte van het object *a* als 'a will to jouissance', waardoor het perverse subject zich redt uit de aliënatie van de Ander. Het effect hiervan is dat die Ander gereduceerd wordt tot 'the brute subject of pleasure'.¹³⁸

Lacan geeft aan dat het door Sade gepropageerde 'recht op genot', weliswaar voldoet aan het criterium van Kants categorische imperatief, maar zichzelf in de weg staat, omdat ze de wederzijdsheid uitsluit. Sade laat zien dat de realisering van Kants ethische wet ook betekent dat de mens zich verliest in een rampzalig niets. Tegelijkertijd is Sades fantasie, geen waarheid maar fictie, ook door de personages van Sade kan de vernietiging van het subject niet *reëel* beleefd worden. Het 'slachtoffer' gaat niet ten onder aan het dodelijk verlangen, maar het perverse subject construeert een scène waarin de ander 'aan verlies wordt overgeleverd'.¹³⁹ Ook in de eerder beschreven scènes in *De avonden* waarin Frits met Maurits martelfantasieën deelt en in Frits' sadistische spel met het speelgoedkonijn, kan Sades perverse uitwerking van Lacans jouissanceconcept herkend worden. In het latere werk van Reves oeuvre zullen deze perverse scenario's frequent terugkeren en een belangrijke rol vervullen.

Het sadomasochistische scenario kan op deze wijze ook begrepen worden als een poging om op fictionele wijze de grenzen te verkennen van dit jouissanceconcept. De droom van het genot zonder grenzen moet begrensd worden. In het sadomasochistische scenario zien we het 'spel' van macht en onmacht om de angst te beheersen dat hiermee samengaat.¹⁴⁰ Het is een spel van activiteit en passiviteit. De onderliggende angst is een angst voor het reële, een angst die alleen maar bezworen kan worden door een mystiek ritueel, door te doen 'alsof de mens zich verliest.' Dit doen alsof is synoniem met 'veinzen'; in het volgende gedeelte zal ik de 'oprechtheid' van dit 'veinzen' in het werk van Reve ter sprake brengen.

Oprecht veinzen of geveinsde oprechtheid: *De avonden* en de romantische ironie
Het subject in de perverse positie is, zoals ik hiervoor beschreven heb, dus altijd gegrond op een imaginaire constructie. Het reële is niet te symboliseren, het is een mysterie, dat we alleen fictief kunnen benaderen. Perverse subjectiviteit loochent de symbolische castratie en komt daarmee overeen met de ironie zoals Kellendonk die definieert:

'We doen net alsof we weten waar we het over hebben en we vergeten geen moment dat we maar doen alsof.' Mijn definitie van ironie luidt in twee woorden: *oprecht veinzen*. De ironie erkent het mysterie, en dus ook haar eigen voorlopigheid. Ze kan zichzelf ieder gewenst ogenblik corrigeren, maar ze ondermijnt zichzelf niet bij voorbaat. [...] Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn. Ze mag niet meer geloof eisen dan ze voor zichzelf nodig heeft. Ze mag zich nooit beroepen op 'het leven', anders ontstaat er een gesloten systeem, een vicieuze draaikolk die haar opslokt. Als het goed is probeert het kunstwerk de geheimzinnige werkelijkheid te gehoorzamen, maar dat gebeurt in een sfeer die zelf niet de werkelijkheid is [...] Dan toont het mysterie zijn geheimzinnigheid.¹⁴¹

¹³⁸ Ibid.: 654.

¹³⁹ De Kesel 2015: zp.

¹⁴⁰ Taccoen 2005: 73-74.

¹⁴¹ Kellendonk 1987: 163-164.

Kellendonks definitie van ironie wijkt af van de etymologische betekenis, waarin ironie staat voor geveinsde onwetendheid.¹⁴² Enerzijds contrasteert hij ironie met cynisme; cynisme is de houding van 'tegen beter-weten in', en ironie is een houding van 'tegen niet-weten in'. Ironie is dan spreken en handelen in oprechte onwetendheid. Anderzijds contrasteert hij ironie met realisme. Realisme komt overeen met 'weten waar we het over hebben' en ironie is 'net doen alsof we dat weten', maar nooit vergeten 'dat we maar doen alsof'. Oprecht veinzen is daarom volgens mij een zeer adequate karakterisering van Reves schrijverschap. Het mysterie erkennen van dat schrijverschap betekent dan ook: doen alsof de fictie echt bestaat.

De individuele symbolische orde waar het in deze fictie om draait, komt alleen maar tot stand door een allerindividueelste geloofsbelijdenis waarvan het conventionele karakter steeds op losse schroeven moet worden gezet om het 'alsof'-karakter, het veinzen te benadrukken:

Ik dacht weer flink aan God [...] een spleet licht zien, en vadsig gelach horen, en je afvragen wie er in die kamer zit. Ditmaal stapte ik naar binnen, en jawel hoor, daar zat God zelf, en flink lazarus ook: een kale vijftiger (met midden op de schilferige schedel, een platte, roze wrat), oud riekend als een oom die je vochtige, met stof vermengde zoute pindaas uit zijn broekzak geeft.¹⁴³

Deze zondige God, die vadsig lacht, de kale vijftiger met de schilferige schedel en de platte, roze wrat staat haaks op het algemeen geaccepteerde godsbeeld, en van hem hoeven we blijkbaar ook niet meer te verwachten dan wat met stof vermengde pinda's. Voor de 'echte' verlossing is dan nog veel werkzaamheid nodig. Het ondergravend kantelen van het vaderbeeld is deconstructief voor de orde in het symbolische. Het karakter van de relatie van het subject tot de Ander in het symbolische is ambivalent: aan de ene kant ondergraaft het subject bestaan van die Ander, maar tegelijkertijd is die grote Ander noodzakelijk voor zijn identiteit. Daarom is het subject in de perverse positie genoodzaakt tot een fictionele constructie.

Dat de verdraaiing van de subject- en meesterpositie mogelijk wordt door gebruik te maken van zo'n fictionele constructie wordt duidelijk in een fragment uit 'Gesprek Met Van Het Reve' uit *Tien Vrolijke Verhalen*:

Dat is ook eigenlijk alle literatuur, alle kunst: overwinning op de chaos, de chaos overweldigen en bedwingen. God heeft alles uit het niets geschapen, hij is het zijnde en ook het niet zijnde, zichzelf maar ook zijn eigen ontkenning. De mens kan hieraan niets af- of toedoen. Wel kan hij, als engel Gods, orde aan het licht brengen waar tevoren slechts verwarring scheen te heersen, en daarmee God aan zichzelf en anderen openbaren.¹⁴⁴

Door het definiëren van God als zijn eigen ontkenning schept de schrijver in het interview de ruimte voor een 'engel Gods', die orde in het symbolische kan aanbrengen. Reve maakt hier gebruik van de katholieke symboliek om zijn positie als schepper van de ordening van zijn eigen universum te openbaren.

¹⁴² Uit het Grieks: εἰρωνεῖα (eירוoneia) = geveinsde onwetendheid.

¹⁴³ G. Reve 1985: 47.

¹⁴⁴ G. Reve 1998: 639. Dit is een fictief interview waarbij Reve R.J. Gorré Mooses als journalist opvoert.

In zijn dissertatie *Nu weet ik wie jij zijt* beschrijft Kris Pint hoe Reve met zijn oeuvre zichzelf een nieuwe fictieve identiteit geeft: hij schept een personage op de plaats van de grote Ander. In zijn fictie creëert hij zo zijn eigen symbolische vader.¹⁴⁵ Dit is volgens mij dan ook de kern van de perverse subjectpositie. De 'echte' vaderrol, de naam-van-de-vader, van de neurotische constellatie wordt geloofend, maar niet ontkend, want dat zou een proces van subjectivering onmogelijk maken. Reve is in staat is geweest om de psychotische constellatie, die de symbolische orde bedreigde, om te vormen naar de perverse constellatie die zijn eigen symbolische orde kan stutten. De instantie die het symbolische legitimeert, is Reves idiosyncratische god. Het is de blik van God als de Ander, die als toekijkende ander een substituut is voor de symbolische vaderrol. En diezelfde God in hemzelf is de bron van zijn werk en de kern van zijn identiteit.

Reves fictie is zo te beschouwen als een perverse constellatie waarin hij de grenzen aftast van Lacans jouissanceconcept in het pogen om het reële van het verlangen te ver-'talen'. Deze imaginair-symbolische orde is imaginair omdat ze gegrond is op een pseudo-symbolische castratie en in deze orde geldt de wet van de ironie, van de geveinsde oprechtheid. Het veinzen van de oprechtheid houdt in dat het gaat om een fantasie waarin geprobeerd wordt om de droom van het genot zonder grenzen te verwezenlijken. Het is een geïnternaliseerd sadomasochistisch scenario om de angst te beheersen in het spel van macht en onmacht van het subject en de ander. Met het loochenen van de vaderfunctie verdwijnt ook het strenge Boven-Ik als gewetensfunctie en de ethische kant van de subjectivering wordt een louter esthetische. Ironie is zo een gefictionaliseerde vorm van doodsdrijf die door zijn fictionele karakter de psychotische constellatie vermijdt. Ironie vormt de kern van een geveinsde 'symbolische orde' die imaginair gefundeerd is om de Ander als ander te ontmaskeren.

In het *Ironische van de ironie* betoogt Mulisch dat Reve in zijn spel met zijn identiteit misbruik maakt van de ironie. Door het vermengen van proza en brieven aan Simon Carmiggelt die hij met zijn eigen naam ondertekent in *Nader tot U*, ondergraft Reve volgens Mulisch het ironisch principe. Volgens Mulisch gebruikt Reve ironie als valse dekmantel voor zijn ultra-rechtse en racistische uitingen: 'Van het Reve zegt wat hij meent, maar zodanig dat de ander dat niet doorziet en denkt [...] met ironie van doen te hebben.'¹⁴⁶ Mulisch streeft naar een ironie-begrip waarbij de betekenis zich laat vastpinnen en hij wil dat de ironicus zijn ironie erkent. Maar interessanter is het om ironie juist te zien als een permanente spanning van een werkelijkheid en van de verdraaiing ervan: de ambigüiteit van een tekst die zich net zo goed serieus als ironisch laat lezen. Het wezen van de ironie is juist de onbeslisbaarheid en die kan Mulisch blijkbaar niet verdragen.

Ook in een ander opzicht beziet Mulisch de werking van het perverse discours mijns inziens te beperkt; het heeft niet alleen betrekking op proza of poëzie, maar op de hele fictie van het kunstenaarschap. Ook de Reve die de brieven ondertekent maakt daar deel van uit. De retoriek van het perverse discours werkt niet maskerend maar démaskerend. Of zoals Pint het beschrijft: de Ander is 'slechts een masker waarachter de chaos van het "corps morcelé" schuilgaat'.¹⁴⁷

Raat definieert de ironie van Reve dan ook als 'romantische' ironie die niet alleen wordt gekenmerkt door zelfreflectie en -relativering, maak ook door de 'verstorende' aanwezigheid van de auteur zelf als personage in zijn fictionele werk.¹⁴⁸ Bij klassieke ironie wordt een perfecte lijnverbinding verondersteld

¹⁴⁵ Pint 2003: 53.

¹⁴⁶ Mulisch 1976: 52.

¹⁴⁷ Pint 2003: 56.

¹⁴⁸ Hubregtse 1983: 12.

tussen schrijver en lezer en is het principe van de omkering ondubbelzinnig duidelijk. Bij romantische ironie is er sprake van ruis op die lijn. Een van de effecten van romantische ironie is, dat het voor de lezer niet vast te stellen is, of de schrijver zijn woorden een ironische lading mee heeft willen geven of niet.¹⁴⁹ Ook Pint ziet de romantische ironie als product van de perverse constructie: een manier om macht van de Ander te gebruiken met boodschappen die anderen volkomen ontregelen. Reve vernietigt de illusie dat er maar één geldig discours zou bestaan door het steeds met andere te vermengen:

Het resultaat is verwarring en grensvervaging, die het symbolische als het ware besmetten met het chaotische van het pre-symbolische, zonder dat hij [Reve] er helemaal in verdwijnt. En dat is net de bedoeling: de Ander op het verkeerde been zetten zonder hem te laten struikelen. De lezer kan enkel maar verbouwereerd getuige zijn van Reves manipulatie, zonder in staat te zijn de mate waarin Reve het ook echt meent, te bepalen.¹⁵⁰

De verwarring en grensvervaging komen met name voort uit het op losse schroeven zetten van de ethiek. Het subject in de perverse positie stelt de symbolische orde tegenover de chaos en de jouissance van het reële. Het gaat hier om de spanning van Kants ethische wet versus het spel van Markies de Sade om het grenzeloos genot te zoeken in de omkering van die wet. In een gesprek dat Frits voert met Bep in *De avonden* kan het op deze wijze hanteren van de ironie en de omdraaiing van de ethiek aangewezen worden:

'Als het niet zo gebeurd was', zei Bep, 'had jij het wel bedacht. Jij schijnt niet zonder die dingen te kunnen.' 'Zo waar als ik leef', zei Frits, 'het is me altijd weer een genoegen. Die berichten van: kind door ontploffende granaat gedood. Prachtig. Laat leed van de oorlog. Dat is altijd heerlijk. Ze beginnen zo gezellig, die berichten.' 'Het zevenjarige zoontje', zei hij met een effen stem, 'van de landbouwer Karels te Breda probeerde woensdagmiddag met een hamer een klein model luchtdoelprojectiel te demonteren.' Hij klapte zacht in de handen [...] 'Het eindigt altijd', ging hij verder, 'met: hij zal zijn linkerhand moeten missen. Of: het kind overleed op weg naar het ziekenhuis. Of: hij zal het licht van een zijner ogen moeten missen. Dat is goed gezegd, niet? Het licht van een zijner ogen. Hier is een dichter aan het woord.' Hij klapte met de tong. 'Mooi is ook: een zesjarig vriendje, dat op enige meters afstand stond toe te zien, kreeg scherfwonden in buik en benen. Ja ja. Verschrikkelijke dingen. En zo jong, die kinderen. Lekker zielig.'¹⁵¹

De grensvervaging van het al dan niet doen alsof, begint al met de constatering van Bep dat als het niet zo gebeurd was Frits het wel bedacht zou hebben. 'Zo waar als ik leef', zegt het fictieve en dus 'onware' personage Frits van *Egters* vervolgens. Het is hem een genoegen om een bericht te lezen waarin een kind door een granaat wordt gedood. In een neurotisch discours gelden 'leed' en 'genoegen' als een tegenstelling, maar in dit discours gaan ze samen en beginnen dergelijke berichten niet alleen 'gezellig', maar worden ze ook mooi geformuleerd. En tenslotte constateert Frits dat er bij een dergelijke beschrijving een dichter aan het woord is. De ambiguïteit van ernst en spel en van verbod en overtreding is de kern van de ironie. Daarom speelt het *alsof* een essentiële rol in de subjectwording 'omdat fictie bemiddelt tussen wie ik ben en niet ben'.¹⁵² Ook hierin wordt de het imaginaire karakter van de constructie benadrukt: de oprechte positie, de plaats van de waarheid in het discours, kan niet worden ingenomen, maar alleen worden geveinsd.

¹⁴⁹ Praat 2014: 162-163

¹⁵⁰ Pint 2003: 63.

¹⁵¹ G. Reve 1977a: 147.

¹⁵² Pint 2003: 63.

Frits van Egters in *De avonden* heeft, net als veel personages in Reves werk, een problematische relatie met het symbolische, dat voor hem geen samenhang heeft. De werkelijkheid verschijnt aan hem als gefragmenteerd en betekenisloos. Fictie heeft de functie van intermediair in de strijd tegen de chaos en vóór de ordening van het symbolische.¹⁵³ *De kleine neurasthenicus* van jurist Herman Gerard de Cock, dat in *De Avonden* voorkomt als *De kleine zenuwlijder* en dat volgens journalist en Revekenner Wim Wennekes als een belangrijke inspiratiebron heeft gediend, kent ook een figuur die de fictie zou willen hanteren in de ordening van het symbolische:

Dorus is een arme, zenuwzwakke man van 27 jaar een groote, timide jongen die stottert als hij voor je staat. Z'n hoofd is moe en hij wou 't zoo graag wat laten rusten. Doch, ondanks Dorus, moet dat hoofd hem peinzen. Moet 't, onbestemdelyk en onophoudelyk, zoeken naar het antwoord, op, zeer, moeilijke problemen. 'Is net, meneer', zegt Dorus, "t is net, alsof een dure plicht mij op de schouders rust. De plicht om een groot, een machtig, boek te schrijven. Een boek, waarvan de titel luiden zal: Van 't licht en van den schaduw, van 't violet en van den dood... En van de geestdrift.'¹⁵⁴

Die plicht om zo'n machtig boek te schrijven dat het verbrokkelde symbolische kan helen en betekenis kan geven, is ook een belangrijke drijfveer van Reves kunstenaarschap. *Het Boek Van Violet En Dood* dat Reve uiteindelijk publiceerde kon dat verlangen niet invullen, omdat dat verlangen niet in te vullen is. Er is geen meesterbetekenaar van waaruit alles een plaats krijgt, er blijft altijd een niet te symboliseren rest, het onzegbare dat niet in de wet van de taal te vangen is. Ook door zelf de symbolische vaderrol in te nemen in een fictieve betekenisconstellatie, lukt dit niet; hij manoeuvreert ermee langs het gat in het symbolische dat gevormd wordt door het reële. Het ambigue karakter van ironie en antithese zijn de talige middelen om met zijn angst voor het reële om te gaan, of door de tegengestelde positie in te nemen, ze schijnbaar tot verlangen te maken.

Het vermengen van heterogene registers zaait verwarring in het symbolische. De manier waarop Reve het verspringen van registers als middel gebruikt om ironie te bewerkstelligen, zorgt ervoor dat identificaties nooit vastgepind kunnen worden en de orde van het symbolische steeds op losse schroeven gezet wordt. Reve benoemt de functie van kunst en religie als nutteloos in zijn *Prachtrede, Gehouden voor het zich schrijvers noemend gepeupel op 1 november 1972*:

Kunst heeft geen nut, is niet maatschappelijk, en is evenals haar tweelingzuster religie, in maatschappelijk opzicht amoreel.¹⁵⁵

Religie en literatuur zijn constructies zonder maatschappelijk nut, maar die constructies zijn wel in staat om het lijden te sublimeren en banaliseren.¹⁵⁶ Daarom hebben ze in het symbolische een functie die principieel amoreel moet zijn om het symbolische en het reële op deze manier te verbinden. Daartoe is de tegenstrijdigheid van ironie, van het oprecht veinzen, een noodzakelijke voorwaarde. Het narcistische fundament dat hieraan ten grondslag ligt zal ik in de volgende paragraaf onder de loep nemen.

¹⁵³ Zie ook Hubregtse 1983: 15. Aan zijn artikel zijn de termen chaos en orde ontleend.

¹⁵⁴ Cock 2007: 197. Ook geciteerd in Wennekes 1996: 11.

¹⁵⁵ G. Reve 2006c: 441.

¹⁵⁶ Pint 2003: 74.

De perverse subjectpositie, het pathologisch narcisme en het populisme
 De psychische ruimte van het subject in wording formeert zich in eerste instantie in een bipolaire structuur, waarin voor de liefde voor zichzelf en voor de ander naar een precare balans wordt gezocht. Deze precare balans van het narcisme ontstaat volgens Freud in de pre-oedipale fase als het kind totaal moederafhankelijk is. Het behoud van een narcistisch basis is noodzakelijk voor de identiteitsontwikkeling. Auteur en blogger Huub Mous constateert dat voor de instandhouding van die precare balans het christendom belangrijk is geweest. De twee poten van de triangulaire constellatie, de vader en de moeder, die het fundament en de structuur van de psychische ruimte bepalen, worden, zoals Mous betoogt, door het christendom op mythische wijze gegrond:

De monotheïstische God viel samen met de vader van de persoonlijke voortijd, de steller van de wet. Voor het oceanisch verlangen naar de zogende moeder, die verlaten moet worden, trad de gestalte naar voren van de Heilige Maagd. Met de komst van het christendom nam de gestalte van de Heilige Maagd de plaats in van de incestueuze verlangde, maar daardoor 'abjecte moeder'. De Heilige Maagd werd de opvolger van 'De Grote Moeder'. De verering van Maria vormde niet alleen een zekering, maar ook een mythische geleider voor de oerstroom van de liefde, die zo zijn pre-oedipale bedrading behield in de mythisch gefundeerde psychische ruimte van de volwassene. Met het vervluchtigen van het mythische christendom in de tijd van de secularisatie is de polaire oerstructuur van de psychische ruimte opnieuw bloot komen te liggen. De mysticus Reve heeft dat dramatisch proces als geen ander aan het licht gebracht.¹⁵⁷

De manier waarop Reve de Grote Moeder een plaats gegeven heeft, heb ik eerder beschreven in de paragraaf over *De verheffing van de Moederpositie*. Belangrijk in het kader van de perverse subjectpositie is de conclusie dat Reve de polaire oerstructuur van de psychische ruimte blootlegt. De veranderde vaderpositie in die structuur heeft grote gevolgen voor het Boven-Ik en de gewetensfunctie. In Reves subjectpositie verdringt de pre-oedipaal bedrade rol van de 'Grote Moeder' de oedipaal bedrade vaderrol. Žižek constateert dat de opkomst van de 'pathologische narcist' breekt met het onderliggende kader van het neurotische Ik-Ideaal:

Het narcistische subject kent slechts de 'regels van het (sociale) spel' die hem in staat stellen anderen te manipuleren; voor hem vormen de sociale relaties een toneel waarop hij 'rollen' aanneemt en zijn het geen werkelijke symbolische mandaten; hij blijft gevrijwaard van allerlei verbintenissen die een werkelijke symbolische identificatie met zich meebrengt.¹⁵⁸

Žižek beschrijft dat er bij dit subject geen Ik-Ideaal ontstaat. Het vaderlijke Boven-Ik, van het Ik-ideaal heeft een fundamenteel ander karakter dan het moederlijke Boven-Ik. Dit laatste is een 'onvergelijkelijk hardvochtige instantie'. Dit Boven-Ik gaat niet uit van een verbod maar van een gebod. Het gebiedt het subject te genieten en alle zich voordoende mogelijkheden te gebruiken, zonder dat daarbij een symbolisch mandaat noodzakelijk is. De cultuur die hieruit voortvloeit, is 'een maatschappij die een onderwerping aan de sociale omgangsregels eist, maar weigert deze regels vast te leggen in een richtlijn voor morele gedragingen'.¹⁵⁹ Met het verdwijnen van het vaderlijke Boven-Ik, de symbolische wet, en de dominantie van het symbolische, waar het vaderlijk verbod het fundament van vormt, is er voor het subject sprake van een regressie naar het imaginaire. De waarheidspositie heeft een imaginair karakter.

¹⁵⁷ Mous 2011.

¹⁵⁸ Žižek 1996: 136.

¹⁵⁹ Ibid.: 137.

In een brief aan Carmiggelt beschrijft Reve de ambiguïteit van de grens van het imaginaire en symbolische:

De Waarheid is dubbelzinnig, dat begin ik nu zeer goed in te zien. We gaan naar de Kerk, en vragen de Grote Godin: 'Wanneer?' En Zij glimlacht schier onmerkbaar met Haar zeer schone gelaat en Zij antwoordt: 'Eens...' En wij weten niet, of dat woord betrekking heeft op het sprookje uit het verleden of het luchtspiegelbeeld in de glazen piskijkersbol van de toekomst. Was het reeds, of zal het zijn? De kaarsen branden, de wierook stijgt op, het koor zingt en de muziek ruist als een zee, en wij weten slechts, dat het antwoord, en de muziek, en het koor, schoon zijn. Mooi is het, vind je niet, het volle leven, wat jij, kunstbroeder?¹⁶⁰

De dubbelzinnigheid van de waarheid wordt hier door Reve op onnavolgbare wijze gecomprimeerd, door de dubbele betekenis van 'eens' die het verleden en toekomst samenbrengt en tegelijkertijd aan een sprookje refereert en de waarheid van een kerk waar niet God de vader, maar de 'Grote Godin' de plaats van de waarheid heeft ingenomen. De vraag welke kant van de dubbelzinnigheid waar is, kan niet objectief getoetst worden, we weten het niet, maar het antwoord is de kunst, de schoonheid, dat is waar het (betekenis-)volle leven om draait. Die betekenisgeving komt voort uit een perverse constellatie. Het is een imaginaire en louter subjectieve verbeelding van het symbolische, waarin alles om het subject gegroepeerd is en die alleen in de fictieve wereld van de schrijver tot stand komt.

Zelf benoemt Reve *De Avonden* als 'een topzware vrucht van het narcisme'.¹⁶¹ Volgens Pint is de belangrijkste winst van Reves jungiaanse analyse bij Schuurman dat hij het gevoel heeft dat hij het recht heeft 'om te spelen, om voor een deel fictief te zijn, om de rol te mogen zijn die hij speelt'.¹⁶² Op die manier slaagt Reve er volgens Pint in om 'de moeilijke verhouding tussen het Symbolische en het Reële leefbaar te maken en zich als subject te handhaven'.¹⁶³ Het subject in de perverse positie schuift met veel overtuigingskracht een eigen pseudo-ethiek naar voren, waaraan de Ander zich dient te onderwerpen.¹⁶⁴ De oedipale wet van de Ander wordt uitgedaagd en gebruikt voor zijn eigen interpretatie. In deze positie geldt de wet slechts voor het 'klootjesvolk', niet voor hem, hij staat erboven, erbuiten; elke schuld wordt ontkend en met alle algemeen geaccepteerde regels wordt gespeeld teneinde deze naar eigen hand te zetten. Het oeuvre van markies de Sade, dat ik eerder aanhaalde, vertoont wat dit betreft veel overeenkomsten met het werk van Reve. De perverse positie van het subject kenmerkt zich door een houding van uitdaging, ridiculisering en vervanging tegenover de (vaderlijke) wet. De triangulaire structuur is zo binnen de perverse structuur op een dubbelzinnige manier toch aanwezig. Het subject in de perverse positie gebruikt de blik van de tweede Ander, de vader, om de machteloosheid van de vader duidelijk te maken.

Die machteloosheid van de vader is, zoals ik eerder benoemde, ook het centrale thema in *De verweesde samenleving* van Fortuyn. Als Fortuyn de naoorlogse kunst bespreekt, komt ook Reve aan de orde:

De jonge honden onder de litteratoren van Nederland hebben de verveling tot beslissend hedendaags thema verheven. Een ander soort verveling overigens dan in het magistrale werk

¹⁶⁰ G. Reve 1982: 125.

¹⁶¹ "'Eigenlijk vind ik *De Avonden* zelf op het ogenblik een voos wanproduct.'" En uit vrees ernstig te zijn, voegt hij er haastig aan toe: "Een topzware vrucht van het narcisme, begrijp je wel?" G. Reve 1981: 266.

¹⁶² Pint 2005: 166.

¹⁶³ Ibid.: 166.

¹⁶⁴ Zie Verhaeghe 2012b:341.

De avonden (1947) van de volksschrijver Gerard Reve. Hij schreef zijn 'avonden' in een volstrekt door oorlog en crisis verarmd land. Substantieel bestanddeel is het niks. Niks hebben en niks willen. Slechts er zijn en dat ook nog in een omgeving die dat weinig lijkt te interesseren. Het zijn wordt bepaald door het allergewoonste, door het niet-ambitieuze, door de uitgang waar de afvalstoffen ieder mens verlaten. De uitvoerige bestudering van de anus van de hoofdpersoon, met zijn wonderlijke stulpingen en daarachter de diepe krochten, vormen een ongemerkt hoogtepunt van de roman. Te midden van de shit, de extase, de schoonheid, de zin van het bestaan!¹⁶⁵

Vanwaar Fortuyns kritiek op het thema 'verveling' van de 'jonge honden' en zijn grote bewondering voor *De avonden*? Hij maakt een onderscheid tussen de verveling van de andere literatoren en die van Reve en de kern van dat verschil zit hem naar mijn mening in de frase 'slechts *er zijn*' [mijn curs.]. *Er zijn of er niet zijn* in een omgeving die niets te bieden heeft. Het *er zijn* van Frits wordt bepaald door 'het allergewoonste, door het niet-ambitieuze, door de uitgang waar de afvalstoffen ieder mens verlaten.' 'Diepe krochten' die een 'hoogtepunt' vormen is een bijna reviaanse perverse antithese en het is tegelijkertijd een sadeaanse omkering van de existentiële naoorlogse ethiek die veel van de andere jongere literatoren tot uitgangspunt van hun werk kozen en hun thema 'verveling' gestalte gaven. Vanuit dit perspectief is het niet verwonderlijk dat Fortuyn 'de uitvoerige bestudering van de anus van de hoofdpersoon', als hoogtepunt van de roman beschouwt. Het is dezelfde 'dubbelzinnige waarheid' als die ik besproken heb in de paragraaf over Reves ironie. De extase van het banale is het antwoord op de vraag die we niet kunnen beantwoorden en niet het niets van de moralistische existentialistische verveling. Te midden van de shit, kiest Fortuyn, net als Reve, een eigen subjectieve positie ten opzichte van het realiteitsbesef, waarin de fictie van de extase en de schoonheid bepalend zijn voor de zin van het bestaan.

Het Revisme en het Fortuynisme zijn nauw verwant in de perverse subjectconstellatie die eraan ten grondslag ligt. Reves schrijverschap en Fortuyns politiek dandyisme getuigen allebei van een 'verweesde samenleving', waarin een kortsluiting is ontstaan in het symbolische door de teloorgang van de vaderrol. De verlossing is te vinden in een imaginaire symbolische orde waarin de rol van de vader als uitvoerder van de symbolische castratie is overgenomen door de zoon. In geval van Reve vermengt in zijn kunstenaarschap de schepper van de fictie zich met de schepper van het universum, bij Fortuyn is de imaginair symbolische orde gebouwd rond zijn zelfgecreëerde rol als politieke messias.

Fortuyn beschrijft het ontstaan van de 'verweesde samenleving' als de ondergang van een symbolische orde waarin de zonen in gebreke zijn gebleven omdat ze collectief geweigerd hebben in filosofisch, cultureel en religieus opzicht.¹⁶⁶ De dynamiek van de wisseling van de generaties dreigt zo op symbolisch niveau te stokken bij de generatie van de zonen die in de laatste helft van de twintigste eeuw opgroeien, de generatie die alleen nog maar in staat is om de biologische rol te vervullen waardoor het hele systeem desintegreert.

Voor de 'schrecklichen Kinder der Neuzeit', zo constateert Peter Sloterdijk twintig jaar na Fortuyn ook, is de vaderpositie als voogd van de symbolische orde aan het vervagen en verdwijnen en is de moderniteit een anti-genealogisch experiment.¹⁶⁷ Maar als de rol van de symbolische vader dreigt te marginaliseren

¹⁶⁵ Fortuyn 1995: 13.

¹⁶⁶ Ibid.: 17-18.

¹⁶⁷ Volgens Sloterdijk is dit een voortgaand proces vanaf de moderniteit dat alleen maar kan eindigen met het volkomen verdwijnen van de filiatie uit de cultuur: 'In de plaats van de *peccatum originale* komen nu, gezien vanuit beschavingsdynamisch

zoals Fortuyn schetst, kan dat ook leiden tot een terugkeer van woeste symbolische oervaders met een superego. Naar mijn mening sluit dat goed aan bij de woorden waarmee Žižek de desintegratie van het symbolische vaderlijke gezag beschrijft, het nieuwe gezag wordt gekenmerkt door extreem narcisme, angst voor het vreemde en superegoïsatie:

het gebrek aan symbolische verbodsbepalingen [wordt] aangevuld met de wederopstanding van woeste symbolische superegofiguren. Het subject is extreem narcistisch en ziet overall potentiële bedreigingen voor zijn kwetsbare denkbeeldige evenwicht. Zoals blijkt uit de om zich heen grijpende slachtofferlogica: elk contact met een medemens wordt als potentieel bedreigend ervaren [...] De zogenaamde postmoderne subjectiviteit gaat gepaard met een directe superegoïsatie van het denkbeeldige ideaal, die wordt veroorzaakt door de afwezigheid van een duidelijk symbolisch verbod.¹⁶⁸

In het vaderbeeld van Fortuyn en de bijbehorende maatschappelijke constellatie zijn de kenmerken van de 'superegoïsatie van het denkbeeldige ideaal' volgens mij zeer herkenbaar. In de figuur van Fortuyn, de Polit-Dandy,¹⁶⁹ met duidelijke narcistische en messianistische trekken¹⁷⁰ komt deze desintegratie op een merkwaardige manier samen. De vader van de joods-christelijke cultuur, die vanuit deze traditie de wet *is*, tegenover de vader die de normen en waarden die hij stelt vooral aan zichzelf relateert.¹⁷¹ De rol van deze 'vader' is in mijn optiek niet meer die van de ethische voorganger van het symbolische erfgoed, maar individueel gefundeerd, zoals Žižek beschrijft in 'The Big Other doesn't exist'. Hij constateert dat er een paradigmawisseling heeft plaatsgevonden:

... the law is no longer regarded as dependent on the Good, but on the contrary, the Good itself is made to depend on the law. This means that the law no longer has its foundation in some higher principle from which it would derive its authority, but that it is self-grounded and valid solely by virtue of its own form.¹⁷²

Het hogere principe van waaruit de wet zijn autoriteit ontleende, was de vaderpositie in de symbolische orde. Als de wet niet meer voortkomt uit het *goede*, maar het *goede* uit de wet ruilen ethiek en wet van positie in de maatschappelijke constellatie. Daarom zal de teloorgang van de vaderpositie zoals door Fortuyn beschreven niet snel tot een herinstallatie van de joods-christelijke normen en waarden leiden, maar eerder tot een contractmaatschappij, waarin het goede afgeleid is van de mate waarin de in het contract afgesproken prestaties worden nagekomen.

perspectief, de kopieerfouten tijdens het overschrijven van de culturele programma's op de volgende dragers. In plaats van over de 'zonden van de vaders' spreken we nu over de *imagined communities* van het trauma en van de neurotische kneveling van de nakomelingen door de complexen van de voorouders. In plaats van met de opstand tegen de schepper houden we ons bezig met het schadelijke interval tussen de generaties. Voor dit interval tussen de generaties en zijn moreel-culturele implicaties staat in ons boek de emblematische figuur van de 'verschrikkelijke kinderen'. Sloterdijk 2015: 21.

¹⁶⁸ Žižek 2011: 78.

¹⁶⁹ De benaming komt uit de gelijknamige dissertatie van Geertjan de Vugt. Hij beschrijft Fortuyn als dandy-politicus: 'At the turn of the century, the Netherlands offered one great example of this new politician, namely Pim Fortuyn, the Dutch Polit-Dandy whom reporters and scholars often put on a par with other contemporary right-wing 'populists,' such as Jorg Haider, Jean-Marie Le Pen, or Filip De Winter.' De Vugt 2015: 216.

¹⁷⁰ 'Hij zal de goede herder zijn die ons geleidt naar het vaderhuis. Laten wij ons voorbereiden op zijn komst, opdat wij hem gereed kunnen inhalen.' Fortuyn 1995: 240.

¹⁷¹ Zoals ook valt af te lezen uit de eerder geciteerde eindzin van het boek: 'Ik ben gereed. U ook. Op weg naar het beloofde land.' Fortuyn 1995: 240.

¹⁷² Žižek 1997a: 3.

Fortuyn probeert aan dit proces een andere wending te geven door de vaderrol in theatrale termen te definiëren. Politiek bestuur is niet de taak van een manager, maar van een regisseur:

Hij is de politieke regisseur, niet meer en niet minder. Dat wil zeggen, hij probeert de spelers op de planken over te halen het door hem bedachte toneelstuk te spelen. Door hen aan te moedigen, door hun de middelen ter beschikking te stellen, door met hen in debat te gaan en door hen te controleren op hun effectiviteit en efficiëntie. De regisseur zal daarom in de eerste plaats moeten weten welk toneelstuk hij wil opvoeren, hoe de rolbezetting is en hoe hij denkt het toneelstuk in première te brengen.¹⁷³

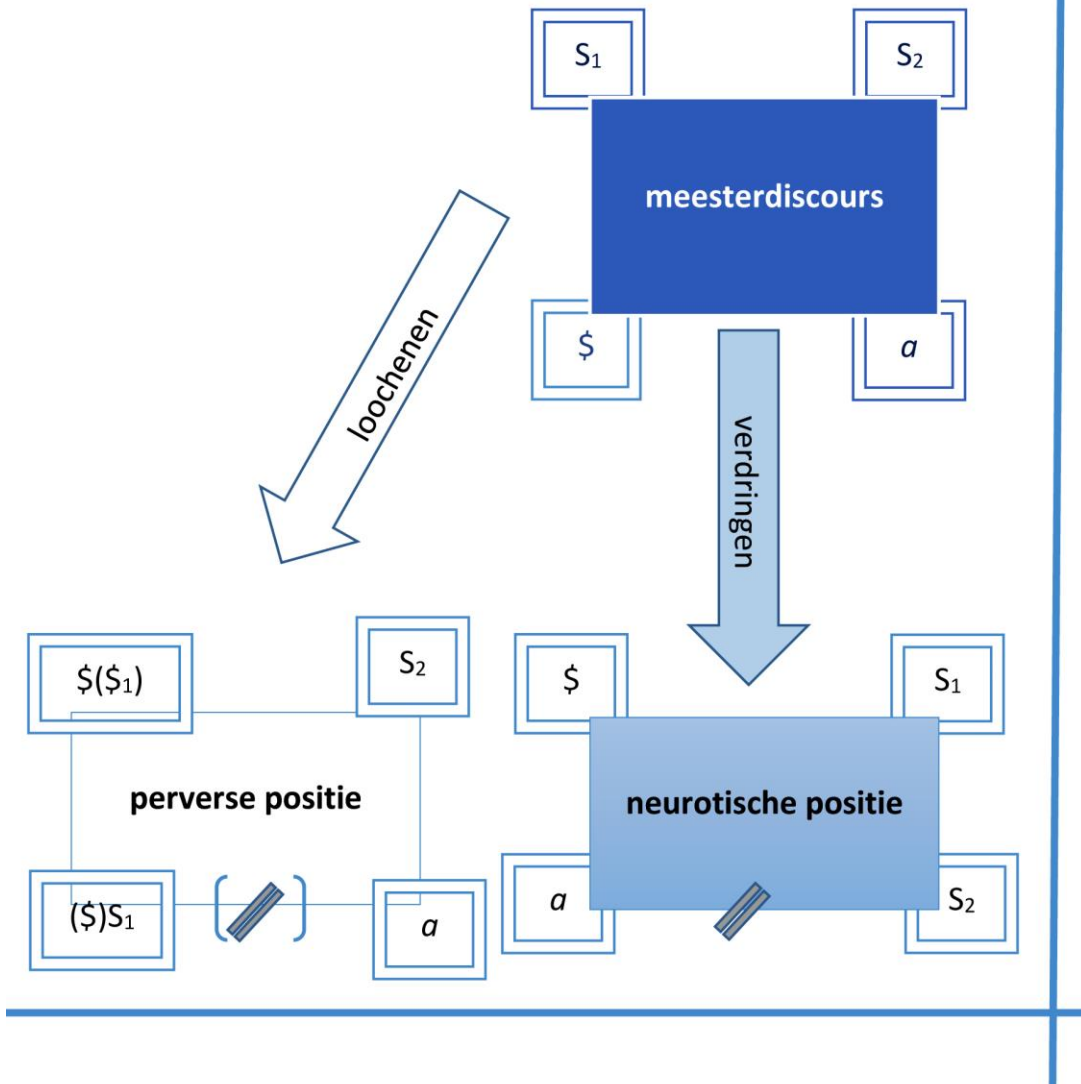
Hier beschrijft Fortuyn de vader als de regisseur van de symbolische orde die een toneelstuk heeft bedacht en mensen moet overhalen om dat volgens zijn regels en rolverdeling met hem te gaan spelen. Dat is een gedachte die sterk refereert aan de eerdergenoemde 'symbolische oervader met een superego' van Žižek. De regisseur gaat uit van een door hem 'gearticuleerde set van normen en waarden die voortdurend object van herformulering zijn.'¹⁷⁴

In zowel het werk van Reve als van Fortuyn wordt het proces van de destructie van de oude vaderlijke wet zichtbaar gemaakt. Fortuyn stelt dat de zonen niet in staat zijn om een nieuwe wet te stellen, in het werk van Reve kun je lezen dat ze wel in staat zijn om een wet te stellen, om hun eigen imaginaire constructie van het symbolische vorm te geven, maar dat ze ervoor kiezen om dit niet als *vader* te doen. De zonen loochenen de vaderconstructie en geloven in een zoonconstructie. Bij dit geloof gaat het niet zozeer om een religieuze beleving, maar meer om een subjectieve hartstocht die gericht is op zichzelf en op de eigen positie in het symbolische. De kern van de perverse positie van het subject in de hamletconstellatie is dat in dit geloof uiteindelijk alleen de eigen wil wordt bevestigd. Het subject in de perverse positie verdraait de wet tot een eigen versie die is gebaseerd op een pseudo-ethiek, waaraan de Ander zich middels een contract dient te onderwerpen.

In *De avonden* wordt een discours zichtbaar waarin de vaderconstructie nog steeds bestaat, maar geloofchend wordt. In dit discours wordt het meesterdiscours geperverteerd; de posities van de meesterbetekenaar S_1 en het subject zijn van plaats verwisseld. De perverse positie kan nu als tweede subjectpositie in de hamletconstellatie geplaatst worden:

¹⁷³ Fortuyn 1995: 119.

¹⁷⁴ Ibid.: 119.



Het subject veinst de waarheid in pacht te hebben en de onmogelijke relatie tot het reële object a te hebben opgeheven en zodoende te beschikken over het weten van de jouissance. Uiteraard is dit een imaginaire constructie: het subject verwerpt de vaderrol niet, maar loochent hem. In het volgende deel zal ik aan de hand van Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* de psychotische positie van het subject onderzoeken waarin de vaderrol daadwerkelijk verworpen wordt.

DEEL 3 DE BORDERLINE VAN HET VADERLAND IN LANOYES HAMLETCONSTELLATIE

Wat wij ook voor de geestesspiegel halen,
Door het te kennen kennen we het niet.
Van elk ding kent die spiegel slechts één zijde,
Bekoeld van al zijn vastheid, die met zijn
Twee leugens elke waarheid wil misleiden:
Hij liegt het wezen en hij toont de schijn.
Ons denken dat aan al wat ons bevreemdt
Nooit meer ontleent dan vreemdheid, hult ons in
Bevreemding dag na dag, want elk verneemt
Van kennis, waarheid slechts in woord de zin.
Onecht is ons bestaan, en wat is waar?
Al peinzend speuren wij daar eeuwig naar.¹

Ik ben niet gek, ik ben bedacht.²

Shakespeare versus Lanoye: de grens van de psychotische positie

Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* speelt zich niet zoals Shakespeares stuk in Denemarken af, maar in een gebied dat hij beschrijft als het 'bedreigde Vaderland'. Dit Vaderland kunnen we metaforisch benoemen als de neurotische positie; de subjectconstellatie waarin de vaderrol een centrale positie inneemt. Die positie grenst aan de ene kant aan de perverse positie zoals ik die in het tweede deel aan de hand van Reves *De avonden* besproken heb en aan de andere kant aan de psychotische positie die ik zal bespreken door middel van de analyse van Lanoyes hamletbewerking.

In *Shakespeare, The Invention of the Human* beschrijft Harold Bloom Shakespeare als de 'uitvinder van de moderne mens'.³ Shakespeares grote verdienste is zijn exploratie van de internalisering van het zelf en het zelfbewustzijn. 'De *Hamlet* van Shakespeare is de eerste moderne mens in het westerse toneel,' zegt Tom Lanoye in een radio-interview.⁴ De vraag die ik in het derde deel van deze studie wil beantwoorden is: als Shakespeares *Hamlet* de eerste verzinnebeelding is van de mens in de moderniteit, kunnen we Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* dan gebruiken bij het definiëren van een 'postmoderne' subjectconstellatie? Ik ga hierbij niet uit van de brede definities van 'postmodern' in filosofie of literatuurwetenschap, maar ik probeer de term specifiek te duiden aan de hand van de positie van het subject ten opzichte van de taal. Brian McHale benoemt in *Postmodernist Fiction* het onderscheid tussen modernisme en postmodernisme als een verschuiving van een epistemologische naar een ontologische dominant.⁵ In psychoanalytische termen gaat het daarbij om de grens van de neurotische subjectpositie waarin het *weten* centraal staat en de psychotische subjectpositie waarin het *zijn* centraal staat.

¹ Fragment Sonnet XXVI vertaald door August Willemsen. Pessoa 2013: 53.

² Lanoye 2014: 94.

³ Bloom 1998: 4.

⁴ Uit dit interview wordt geciteerd in het artikel van Nina Polak: Polak 2014.

⁵ McHale 1987: 6.

Erwin Jans, de dramaturg van *Hamlet versus Hamlet*, beschrijft hoe tot Shakespeare het verhaal van de mens steeds gezien wordt 'door een blik van bovenaf, de blik van de goden'.⁶ Het zijn de goden in hun eeuwigheid die de mensen doen lijden aan de tijdelijkheid en de dood. Door Shakespeare zijn we de personages vanuit hun eigen 'dode hoek' gaan lezen.⁷ Het perspectief van die dode hoek maakt de psychoanalyse tot een bruikbare toepassing. De psychoanalyse kunnen we in de woorden van Jans beschouwen als 'een voortdurende revisie van onze spoken'. In *Hamlet versus Hamlet* keert naast Hamlet senior ook de nar Yorick terug als een spookverschijning die als 'psychoanalyticus' het subject leest:

Bent u niet bang van waarheid en betekenis?
Wat eens geweten is raakt nooit vergeten.
Het knaagt zoals een worm aan ons verstand —
De mens is niet tegen zichzelf bestand.⁸

Wat betekent het dat de waarheid als een worm aan het verstand knaagt? Het gaat hierbij, in mijn lezing, om de grens tussen zin en waanzin, die we ook kunnen benoemen als de overgang tussen het imaginaire en het symbolische en de markering van neurose en psychose. Het duiden van de waarheid is afhankelijk van de garanderende instantie van het symbolische: de symbolische vader. Ook al hapert die duiding, Lanoyes Hamlet kan het symbolische niet als het ware accepteren en wankelt als een borderliner besluiteloos op de grens van de neurotische en psychotische positie zich afvragend of hij er wel 'is' en of er überhaupt wel iets 'is'.

Deze grenspositie van Hamlet staat centraal in de Hamletbewerking die Lanoye maakte in samenwerking met regisseur Guy Cassiers in opdracht van het Antwerpse Toneelhuis en Toneelgroep Amsterdam. Bij Lanoye is Hamlet niet alleen de eeuwige existentialist, die steeds twijfelt en voortdurend op zoek is naar zingeving. Lanoye plaatst Hamlet als zoekend subject in een actuele Europese context. Het stuk is nu volgens hem ook een verzinnebeelding van de Europese burger die zich verward en onmachtig voelt en die almaar vindt dat er snel en krachtadig 'iets' moet gebeuren, maar voor wie de beslissingskanalen zo ingewikkeld lijken dat hij zich bij voorbaat verpletterd voelt.⁹ Ondanks zijn roemrijke verleden voelt hij zich steeds in de steek gelaten en alleen met zijn schrijnende onvermogen. Bij Lanoye vloeit het onvermogen van de zoon dan ook niet alleen voort uit zijn probleem met het uitvoeren van de opdracht van zijn vader; het is ook en vooral een gevecht met zichzelf. Het is een identiteitscrisis die voortvloeit uit de botsing van een ideaalbeeld uit het verleden en de onmogelijkheid iets daarvan te realiseren in de actuele context. In Lanoyes hamletconstellatie vecht Hamlet met Hamlet:

De identitaire onzekerheid leidt tot identitaire waan, en tot steeds uitzinniger vijandbeelden en navenante achtervolgingswaan.¹⁰

⁶ Jans 2014: 154.

⁷ Ibid.: 154. Hier wordt de term vanuit een 'dode hoek' lezen gebruikt. De term beschrijft het onmogelijke perspectief dat ik in hoofdstuk 1 aanduidde als de 'extieme blik' uit de theorie van Lacan.

⁸ Lanoye 2014: 10.

⁹ Zie: Jans 2014.

¹⁰ Lanoye 2012: 14.

Het toneel waarin Lanoyes stuk zich afspeelt, zo staat in de regieaanwijzing beschreven, is een claustrofobische burcht.¹¹ Die claustrofobische burcht is een vervorming van de koninklijke burcht Elseneur; Lanoye noemt het een 'spiegelpaleis'. Wat de spiegels Hamlet (en het publiek) tonen, staat nooit vast. Lanoye heeft het in een voorbeschouwend interview bij de voorstelling over een identitaire onzekerheid van Hamlet die is vertaald in een grote mate van ambiguïteit:

Hamlet is gek en niet gek tegelijk, terwijl hij toch niet schizofreen is. Hij is een mens zoals wij allemaal. Inconsequent, meerlagig, dubbelslachtig, ambigu. In het nastreven van zijn ambities en in het bestrijden van zijn angsten komt hij oog in oog met zichzelf te staan. Hij is, letterlijk, 'tegenstrijdig'.¹²

Hamlet is man en vrouw tegelijk als androgyn prins.¹³ Androgynie is een zijnstoestand die als metafoor staat voor ambiguïteit. De Hamlet van Lanoye is onbeslist in bijna alles: puberteit-volwassenheid, handelen of niet-handelen, mannelijk-vrouwelijk en macht of verbeelding. In het spiegelpaleis van Lanoyes hamletconstellatie staan telkens twee spiegels tegenover waar Hamlet tussenin staat, die als persoonlijkheid naar de ene of de andere kant nog ongevormd is, of beter gezegd, die beide tegelijkertijd is. Maar ook de totale constellatie waarvan hij deel uitmaakt wordt gekenmerkt door ambiguïteit. Lanoye schrijft dat de rollen van Claudius en de Geest van de Vader moeten worden gespeeld door dezelfde acteur en dat er naast de Geest van de Vader een tweede persoon uit het hiernamaals aanwezig is in de persoon van de Geest van Yorick. De seksuele betrekkingen van Ophelia beperken zich niet tot Hamlet, maar ook broer Laërtes en vader Polonius leggen een claim op haar. Zo kunnen we het Vaderland in *Hamlet versus Hamlet* interpreteren als metafoor voor de positie waarin het subject wordt bedreigd door identiteits- en generatieconflicten, ofwel door een kortsluiting in het symbolische.

In het eerste deel dat bij Lanoye de titel 'Zelfportret als prelude' (1.1) heeft gekregen en de daaropvolgende scènes 'Groepsportret met demonen' (1.2) en 'De taal van liefde en bedrog' (1.3) wordt Hamlet geconfronteerd met de anderen en de taal die ze spreken. In lacaniaanse termen wordt hier de overgang van het imaginaire naar het symbolische verbeeld. Verhaeghe benoemt de factoren die een rol spelen bij deze overgang als volgt:

Who am I, in relation to the desire of the first Other? Who am I in relation to the desire of the second Other? What place do I take in between those two? The answers to those questions imply two important positions. First there is the gender position, to be understood as: How do I relate to the sexualized desire of the Other? Next, there is the generational position: How do I relate to authority? Both these positions entail an identity and a drive regulation.¹⁴

Verhaeghe beschrijft hier hoe het subject zijn identiteit ontleent aan de ander. Bij het uitvinden van die identiteit moet het subject zijn positie bepalen, zijn genderpositie die bepaald wordt door de relatie tussen zijn verlangen en het verlangen van de ander en zijn positie ten opzichte van de vader, de wet en

¹¹ Lanoye 2014: 5.

¹² Lanoye 2012: 33.

¹³ Zo staat het in de beschrijving van de dramatis personae. Lanoye 2012: 5. In de encensering van Guy Cassiers wordt Hamlet gespeeld door actrice Abke Haring.

¹⁴ Verhaeghe 2009: 82.

de autoriteit. Bij de eerste ander gaat het om de moederrol, bij de tweede ander gaat het om de invulling van de vaderrol.

In het 'Groepsportret met demonen' zijn door het optreden van de Geest van Hamlet senior en Yorick letterlijk (vaderlijke) demonen aanwezig die de 'normale' overgang van het imaginaire naar het symbolische verstoren. Zoals de titel van scène 1.3 aangeeft is de taal van liefde ook een taal van bedrog. De woorden van Gertrude, Claudius, Laërtes en Polonius spreken van liefde, maar maskeren moord, lust en incest. De taal van de anderen weerspiegelt het symbolische, maar het fundament hiervan voelt voor Hamlet als bedrog. Hij weet niet wie of waar de vader is. Zijn genderpositie als androgyne prins maakt het allemaal nog ambiguer. Het symbolische zou de relaties tussen de verschillende personen helder moeten structureren door middel van differenties, maar de symbolische vaderrol als ordenend principe is voor Hamlet afwezig.

In een 'normale', oedipale neurotische subjectconstellatie is het de vaderrol die de overgang van het imaginaire (spiegel)stadium naar het talige van het symbolische bewerkstelligt. In *Hamlet versus Hamlet* benadrukt Claudius dat het in het symbolische gaat om het aanvaarden van een rolverdeling:

[...] Ik voel niet minder magnifieke liefde
Voor jou dan echte vaders voor hun kind.¹⁵

Hamlet ervaart het hem voorgespiegelde symbolische echter niet als 'waar' maar als 'de schijn die iedereen kan spelen': in het Hamletgezin veinst de vadermoordenaar en oom Claudius het vaderschap en verlustigt zich aan de moeder en in het Poloniusgezin van Hamlets geliefde Ophelia staat de vaderbroer-zus verhouding bol van de incest. Tegenover de symbolische vader presenteert de Geest van Yorick in 'De taal van het toneel' (1.4) een imaginaire vaderrol. Hier worden veel rollen gespeeld die in schijn het ware oproepen. De schijn van het oprechte veinzen lijkt dus dichterbij de waarheid te komen dan het onoprechte veinzen van het zijn. In lacaniaanse termen kunnen we deze contradictie beschrijven als het grensgebied tussen het neurotische en het psychotische. In overdrachtelijke zin komt dit terug in de dialoog van Hamlet met zijn moeder Gertrude. In Lanoyes stuk stelt Hamlet de wanhopige vraag:

Waarom hebt u mij opnieuw verlaten, vader?¹⁶

Het is een variant op de vraag die Jezus in zijn stervensuur stelt: 'Mijn God, waarom hebt gij mij verlaten?' Dit zijn de woorden waarmee de zoon de erfzonde op zich neemt en de vader als God installeert. Het Hamletpersonage van Lanoye is onmachtig om die taak op zich te nemen. Het 'opnieuw' verlaten duidt bij Lanoye op de tweede keer dat Hamlets vader hem in de steek laat, eerst door zijn dood als biologische vader en de tweede keer door zijn niet-functioneren als symbolische vader na zijn dood. De oedipale constructie werkt niet en Gertrude gelooft niet in Hamlets geïdealiseerde vaderbeeld:

Dat is je vader niet, mijn jongen, maar
Een drogbeeld van je geest, een hersenschim.
Zo'n waanvoorstelling, die wel vaker voorkomt
Bij iemand met verstandsverbijstering.¹⁷

¹⁵ Lanoye 2014: 22.

¹⁶ Ibid.: 87.

¹⁷ Ibid.: 89.

Hamlets vaderbeeld is voor Gertrude, voor de ander, een waanvoorstelling. Hamlet deelt het symbolische niet met de ander, maar bevindt zich op de grens van het psychotische.

In de vroege theorie van Lacan kan het subject alleen zijn eigen verlangen bereiken door een plaats te vinden in de symbolische orde. Voor het individuele subject wordt het symbolische ervaren als de Ander. In de relatie tot de Ander gaan we uit van een consistent beeld van de Ander. In Shakespeares *Hamlet* vlucht Hamlet weg van alle verlangen, hij verafschuwt de leegte van het verlangen van zijn moeder en van Ophelia, maar ervaart tenslotte dat het een verlangen is naar niets, dat de bron is van het zijn en de grondslag van zijn identiteit. Hamlets antwoord op zijn vaders vraag om zijn tekort ongedaan te maken, is om zichzelf als een 'puur tekort', dodelijk gewond, aan zijn vader aan te bieden. 'Nergens anders,' zo parafraseert De Kesel de woorden van Lacan, 'dan in de leegte van zijn verlangen, heeft hij het antwoord op zijn vraag naar het verlangen gevonden. In die leegte en in dit tekort vindt hij volgens Lacan eindelijk zijn ware "zelf".'¹⁸ Daarom ziet Lacan *Hamlet* als constellatie waarmee de verschillende posities ten opzichte van het verlangen zichtbaar kunnen worden gemaakt:

Shakespeare has gone further than anybody, to the point that his work is the work itself and is the one where we can see described a sort of cartography of all possible human relationships, with this stigma which is called desire as touchstone [...]¹⁹

Om Lanoyes Hamletbewerking te kunnen analyseren, wil ik inzoomen op de verschillende posities in zijn hamletconstellatie. Die verschillende posities worden verduidelijkt in de theorie van Lacan. In *Desire and its interpretation* schetst Lacan het verschil tussen Shakespeares *Hamlet* en de *Oedipus* van Sophokles.²⁰ Oedipus doodt zijn vader onwetend. Hamlets vader sterft in schuldig genot en gebiedt zijn zoon om zijn schuld in te lossen. In *Hamlet* verschuift het oorspronkelijke vaderbeeld. Oedipus gelooft in het bestaan van de vader en in de vaderrol. Hamlet kan niet zonder meer geloven en zoekt wanhopig naar iets dat de vaderrol kan bevestigen of vervangen. In zijn interpretatie van *Hamlet*, wijst Lacan op het cruciale feit dat Hamlets vader *weet* wat hem overkwam en wie de moordenaar is. Hamlet wordt meteen met het symbolische tekort geconfronteerd en Oedipus pas na zijn daad. Hamlets vader verschijnt aan hem als geest, niet als een Ander waarin hij zijn tekort kwijt zou kunnen, of waardoor hij zijn tekort zou kunnen verdringen. Voor Hamlet verschijnt de vader als de Ander wiens tekort hij moet goedmaken.

Hamlet *weet* dat de vader als wetgever in het symbolische tekortschiet. De tijd is 'out of joint', de orde is geen orde meer en desondanks wordt Hamlet gevraagd zich door een moord aan die symbolische 'orde' te binden. Door de directe confrontatie met het tekort, dat wil zeggen met het verlangen van de Ander, is er voor Hamlet maar één mogelijke oplossing, hij kan dit tekort in de Ander alleen maar verlooehen en doen alsof hijzelf vervulling ervan zou kunnen zijn.²¹ Door de miskenning is er sprake van regressie naar een imaginaire verhouding tot het verlangen van de Ander. Hamlets worsteling is in eerste instantie een tragische poging om het subject van het verlangen van de Ander en diens wet te worden. Juist vanwege zijn tekortschieten verschijnt de vader als spook en geeft hij Hamlet de opdracht om wraak te nemen. Hamlet heeft weet van een donkere, wellustige zijde van de vader-koning, die voorheen altijd gepresenteerd werd als een ideale figuur. Hier is hij vermoord in volledige bloei van zijn zonden. Dit weten heeft betrekking op zijn universele-neutrale vorm, of zoals Žižek het zegt:

¹⁸ De Kesel 2002a: 56.

¹⁹ Lacan 2011: 285.

²⁰ Ibid.: 238-242.

²¹ Voor een uitgebreide interpretatie van Lacans Hamletanalyse zie De Kesel 2002a: 51-56.

It pertains to the very stature of Law that it is blind to this knowledge.²²

Het gaat hier om 'the knowledge of enjoyment', de kennis die betrekking heeft op wat Lacan benoemt als de 'jouissance' van het reële. Deze jouissance van het reële speelt in de 'neurotische' oedipale constellatie geen rol omdat de nadruk ligt op het betekenisverlenende aspect van het symptoom.²³ In deel 1, in de paragraaf 'Het weten van de vader', beschreef ik dit neurotische identificatieproces waarin het weten van de vader als oplossing voor het symptoom wordt ingezet en waarbij het reële aspect genegeerd wordt.

In *Hamlet versus Hamlet* zien we hoe dit geloof in de vaderrol niet meer toereikend is voor de oedipale constellatie. Daarom kunnen we dit identiteitsproces beter benoemen als hamletconstellatie dan als oedipuscomplex. De twijfel over de vaderrol brengt de traditionele meesterpositie in de constellatie aan het wankelen. In de hamletconstellatie kan er ook sprake zijn van een andersoortige identificatie. Als de verhullende imaginaire betekenisconstructie is leeggemaakt kan van daaruit de deconstructie van de garanderende vaderpositie een aanvang nemen.²⁴ Het weten van de vader staat los van de waarheid van het reële, dat zich in de constellatie voorbij het lustprincipe bevindt en niet in taal kan worden uitgedrukt.

Ook Freud gebruikt volgens Lacan de drie dimensies van het reële, het symbolische en het imaginaire.²⁵ Freud heeft de drie dimensies met een vierde verknoopt, die hij de 'psychische realiteit' noemt en die verknoping komt in feite overeen met het oedipuscomplex.²⁶ Bij die psychische realiteit is de 'realiteit' afgeleid van het 'weten'. In de betekenisverlening van het subject gaat het erom waaraan dit 'weten' ontleend wordt. We kunnen het oedipuscomplex duiden als het dichten van de interne gedeeldheid van het Ik door het gebruik van een extern beeld of externe betekenaar. De vaderrol in het complex is de bepalende factor voor de verhouding van het weten en het niet-weten bij het subject. Verhaeghe beschrijft de ondergang van het oedipuscomplex als een angstverwerking van het reële:

Het subject dat de eigen angst voor het [r]eële van de eigen drift voldoende bewerkt heeft (in plaats van het blijvend terug te voeren op de figuur van de vrouw-moeder), kan de wereld binnentreden op een eigen manier.²⁷

Pas als het subject kan uitgaan van zijn eigen verlangen, als hij de angst voor het reële erkend heeft als de angst voor het reële van zijn eigen verlangen, dan is er sprake van subjectivering, van een eigen betekenisverlening. Daarvoor is het nodig dat het subject erkent dat de vaderfiguur een imaginaire figuur is en dat de identiteit die hieraan ontleend wordt al even imaginair is. Alleen de destructie van dit beschermende vaderbeeld en de bijbehorende niet-eigen identiteit maakt het doorbreken van de oedipale positie en het kiezen voor een eigen positie tegenover het reële mogelijk.

²² Žižek 2008: 181.

²³ Het gaat hier om het freudiaanse verdringsproces. Zie ook Verhaeghe 2001: 186.

²⁴ Verhaeghe 2001: 187.

²⁵ Zo beweert Lacan in zijn seminar van 14 januari 1975. Lacan sd: III 13.

²⁶ Lacan zegt: 'Freud needed not three, the minimum, but four consistencies for it to hold together, to suppose it being initiated into the consistency of the Symbolic, the Imaginary and the Real. What he calls psychical reality has perfectly well a name, it is what he calls the Oedipus complex.' Lacan sd: III 14.

²⁷ Verhaeghe 2001: 183.

In de neurotische constellatie domineert het symbolische, de taal sluit het reële uit. In de niet-oedipale constellatie wordt ook de identificatie met de reële kern bij het symptoom betrokken:

The Real is the root of the drive; the function of the father stands for the Symbolic shaping of the symptom. Therefore psychoanalysis should not be turned into the ritual of the father: 'and psychoanalysis is not the rite of the Oedipus complex.' On the contrary, it should create the possibility for the subject to get to the heart of the matter, the object *a*. Its precondition is the insight that the function of the father is a Symbolic suppletion.²⁸

Via Lanoyes hamletconstellatie kunnen we de zoektocht van het subject 'to get to the heart of the matter' duidelijk maken. Om de reële oorsprong van het symptoom te duiden, moeten we niet oedipaal te werk gaan, maar uitgaan van wat Lacan benoemt als het 'object *a*', de reële rest van de symbolisering. Dit is het eigenlijke object van Hamlets verlangen, dat niet imaginair en niet symbolisch te definiëren valt; Lacan verbindt dit object met het reële. Maar Hamlet vindt het verlangen en het tekort dat hij 'is' niet in een reël tekort. Een reële invulling van het tekort zou letterlijk zijn dood betekenen. Hamlet kan zichzelf en zijn tekort alleen vinden in een symbolisch gedefinieerd tekort. Dit tekort bestaat slechts in de dimensie van betekenaars die op dit tekort is gefundeerd. Hij vindt de bron van zijn verlangen op de plek waar de symbolische orde 'één en al tekort is en waar zij als het ware in haar fallisch tekort "sluit".'²⁹ Het 'object *a*' is het object van verlangen dat onherroepelijk verloren is en daardoor het verlangen veroorzaakt en altijd zal blijven veroorzaken in een eindeloos verglijdende beweging.³⁰

Het subject identificeert zich met het object *a*, dit is het object en de oorzaak van het verlangen en van het gespleten Ik, zonder vaderlijk gebod. Zo'n reële identificatie is een fictie, iets wat gemaakt wordt en niet voortkomt uit het geloof in de oedipale vader of grote Ander. Lacan onderzoekt in zijn latere theorie de reële identificatie in de vorm van een (niet-metaforisch) symptoom, dat de plaats inneemt van de falende oedipale Ander, waarmee het subject zowel een afstand tot als een eigen hanteringswijze van het reële creëert.³¹ Lacan gaat op zoek naar een werkelijkheidsstructurend element, waarbij het gaat om, zoals geformuleerd door Christel van Boheemen 'een revisie van Freuds "wo es war, soll ich werden": ik, als subject, moet mij identificeren met de plaats waar mijn symptoom al was; en ik moet erkennen dat het precies mijn pathologie is die mijn wezen consistentie verleent.'³²

In het symbolische is het consistente karakter van de sociale verhouding in kaart gebracht. Door de symbolische ordening kunnen we rekenen op een zinvolle communicatie met de ander. Volgens Žižek is dit een farce omdat voor het lacaniaans gedefinieerde subject het verlangen het tweeledige karakter van de intersubjectiviteit bepaalt. Naast de sociale en ideologische context van het symbolische is er het reële van de ongedefinieerde drift en onbestemde behoefte. Door dit tweeledige karakter van het verlangen wordt het subject voortdurend misleid. De reële component van het verlangen laat zich niet insluiten in het symbolische. Alleen fantasie lijkt de scenario's te kunnen leveren die het verlangen van het subject verwezenlijken. De fantasie is constitutief voor de werkelijkheid, omdat het een gebrek, een

²⁸ Verhaeghe en Declercq 2002: 14. Het aangehaalde citaat komt uit J. Lacan, *Écrits: A Selection*, op.cit.: 316.

²⁹ De Kesel 2002a: 55.

³⁰ 'Het object *a* of petit *a* is zowel oorzaak als object van verlangen. Teruggaand op Freuds concept van het verloren object dat telkens opnieuw gezocht wordt, staat het object *a* voor dat wat onherroepelijk verloren is en zo het verlangen veroorzaakt en richt (men kan slechts verlangen vanuit een ervaren tekort) [...].'³¹ Psychoanalytisch woordenboek sd

³¹ Verhaeghe 2001: 187.

³² Boheemen-Saaf 1995: 275.

inconsistentie, in het symbolische consistent maakt door de lege plek in de wereld van betekenis, het gebrek van de Ander, op te vullen. Dat maakt het gefantaseerde object van verlangen onbereikbaar, omdat het is geworteld in een tekort, in een onmogelijkheid. De gefantaseerde vervulling van het verlangen van de *jouissance* blijft onbereikbaar zodat het verlangen zijn karakter van verlangen kan behouden.³³

Dit is te verduidelijken met de begrippen 'doel' en 'bestemming'. Lacan stelt dat de ware intentie van de drift niet gelegen is in een bestemming van volledige bevrediging, maar in het doel. Het doel van de drift is reproductief en circulair, het volgen van een weg naar en vanaf de bestemming, een zich herhalende beweging in een gesloten omloop.³⁴ De fantasie duidt in de lacaniaanse theorie de 'onmogelijke' relatie aan van het subject tot het object *a*, de oorzaak van het verlangen. De fantasie biedt een scenario dat het verlangen van het subject 'verwezenlijkt'. Maar wat de fantasie ten tonele brengt is niet een scène waarin onze wensen worden ingewilligd en waarin onze verlangens volledig worden bevredigd. Het is juist een scène waarin het wezenlijke karakter van het verlangen als verlangen ten tonele wordt gevoerd. Het verlangen is iets wat geconstrueerd moet worden. Het is de rol van de fantasie om het verlangen van het subject zijn coördinaten te geven, zijn object aan te duiden en de positie aan te geven die het subject daarin inneemt. Enkel door de fantasie wordt het subject gevormd tot een verlangend subject: door de fantasie leren we hoe te verlangen.³⁵

In mijn lezing van Lanoyes hamletconstellatie wordt de functie van de fantasie duidelijk in de rol van de Geest van Yorick. De rol van de Geest van de Vader bij Shakespeare bepaalde de neurotische subjectpositie van Hamlet. In mijn analyse zal ik aantonen dat door de toevoeging van de Geest van Yorick bij Lanoye de symbolische vaderrol in de constellatie zijn exclusieve positie in de betekenisgeving kwijtraakt ten faveure van een fantasmatische 'vaderrol'. Dit betekent een breuk met de exclusief oedipale basisstructuur van het subject.

In Seminar XXIII *Joyce and the Sinthome* herzielt Lacan zijn visie op het symptoom. Lacan signaleert dat de relatie van het subject met het imaginaire niet goed verknoopt is maar toch niet los staat van het reële en het symbolische. Integendeel, Lacan beschrijft hoe Joyce die gebrekkige verankering compenseert door zijn kunstenaarschap als 'the rectifying Ego'.³⁶ Lacan beschrijft de relaties tussen de dimensies van het imaginaire, symbolische en reële als een borromeaanse knoop en benoemt een vierde ring als het herstellen van een onderbroken relatie tussen de drie dimensies.³⁷ De vierde ring is het 'sinthome', en verschilt van het symptoom. Het sinthome is genoemd naar de ongelovige Thomas, omdat het subject niet in de vader gelooft, die in de neurotische constellatie als naam-van-de-vader het reële, symbolische en imaginaire met elkaar verbindt. Vanuit deze nieuwe invalshoek is het symptoom niet een boodschap van het onbewuste die ontraadseld moet worden, maar iets wat Žižek als een

³³ Zoals mooi verwoord in het sonnet van P.C. Hooft: '[...] en mijn verlangen kan de Tijdgod niet bewegen,/ maar 't schijnt verlangen daar zijn naam van heeft gekregen,/ dat ik de tijd, die ik verkorten wil, verlang.' Hooft 2004: 33.

³⁴ 'When you entrust someone with a mission, the aim is not what he brings back, but the itinerary he must take. The aim is the way taken. [...] If the drive may be satisfied without attaining what, from the point of view of a biological totalization of function, would be the satisfaction of its end of reproduction, it is because it is a partial drive, and its aim is simply this return into circuit.' Lacan 1998: 179.

³⁵ Žižek 1996: 21.

³⁶ Lacan 2016: 131.

³⁷ Een borromeaanse verknoping van ringen is een verknoping van drie ringen zodanig dat verwijdering van één van de ringen de andere twee vrijmaakt. Lacan licht het als volgt toe: 'Met die knoop introduceer ik iets nieuws, dat niet alleen rekenschap aflegt van de begrenzing van het symptoom, maar ook van het gegeven dat het die grenzen kent doordat het zich niet alleen met het lichaam, of het imaginaire, verknoopt, maar ook met het reële en, als derde, het onbewuste. Het is juist omdat het symptoom op die grenzen stoot, dat men over 'de knoop' kan spreken.' Lacan 2014: 36.

‘idiotot genot’ benoemt, iets wat niet uitgewist kan worden door de taal en wat dus ontsnapt aan het symbolische.³⁸ In navolging van Lacan onderscheidt Žižek twee stadia in het interpretatieproces. In het eerste stadium moeten we de symptomen interpreteren en doorgronden tot het niveau van het fundamentele fantasma, de kern van het genot, dat de voortzetting van de interpretatie blokkeert. In de tweede fase moeten we door dit fantasma heen gaan, er afstand van nemen, en ervaren hoe de constructie van dit fantasma een leegte, een gemis in de Ander maskeert en opvult.³⁹ Žižek beschrijft de radicale ontologische status van het sinthome in Lacans laatste theorie als:

[...] onze enige substantie, het enige concrete houvast van ons wezen, het enige punt dat het subject samenhang verleent [...] de manier waarop wij als subjecten 'aan de waanzin ontkomen', de manier waarop we 'voor iets kiezen (de symptoom-formatie) in plaats van voor niets (radicaal psychotisch autisme, de vernietiging van de symbolische ruimte)', door onze genieting te verbinden aan een zekere betekenisgevende, symbolische formatie die ons in-de-wereld-zijn een minimum aan samenhang verleent.⁴⁰

Als het symptoom in deze radicale dimensie wordt losgemaakt, betekent dat het einde van een betekenisvolle wereld - het enige alternatief voor het symptoom is niets: puur autisme, psychische zelfmoord, overgave aan de doodsdrijf tot en met de totale vernietiging van de symbolische ruimte. Daarom is de laatste definitie die Lacan van het einde van het psychoanalytisch proces gaf de *identificatie met het symptoom*. De analyse bereikt haar einde als het subject in staat is om in de reële dimensie van zijn symptoom als enige houvast van zijn bestaan te (h)erkennen.

Om de reële dimensie van het symptoom te herkennen, laat Lanoye Hamlet de grenspositie van neurose en psychose verkennen. Hamlet is bij Lanoye een borderliner in de meest letterlijke betekenis van het woord, zijn positie bevindt zich bij die grens waar hij eindeloos twijfelt en zich afvraagt of hij wel 'is' en of er überhaupt wel iets 'is'. Die grens is ook een grens tussen verlangen en dodelijk genot, die door de vaderlijke wet wordt bewaakt. Het 'alom bedreigde Vaderland' zie ik als metafoor voor de vaderrol in de oedipale betekenisconstructie. Claudius verdedigt het Vaderland met hand en tand:

Nooit eerder gaapte voor ons land zo'n afgrond!
Nooit eerder wisten wij ons zo bedreigd,
Belegerd en belaagd van alle kanten,
Tot in de kern van onz' identiteit.⁴¹

De bedreiging van het Vaderland die Claudius schetst, is de dreiging dat de grens van de neurotische betekenisconstructie, waarin de vaderrol centraal staat, wordt overschreden. De psychotische positie is een bedreiging van de vaderpositie en zo ook een bedreiging voor de kern van de neurotische identiteit. Als het geloof in de vader niet meer bestaat kan de overdracht niet meer klassiek freudiaans gereduceerd worden tot de verhouding tot de vaderrol. De formule van dit basisfantasma is louter structureel en dus leeg.

³⁸ “Le sinthome is niet het symptoom, de gecodeerde boodschap die wordt ontcijferd door interpretatie, maar de betekenisloze letter die onmiddellijk *jouis-sense* bewerkstelligt, 'genot-door-betekenis', 'genot-zin'.” Žižek 1996: 167.

³⁹ Lacan noemt dit ‘travers phantasy’: ‘How can a subject who has traversed the radical phantasy experience the drive? This is the beyond of analysis, and has never been approached.’ Lacan 1998: 273.

⁴⁰ Žižek 1995: 259.

⁴¹ Lanoye 2014: 15.

Zoals gezegd speelt naast de Geest van de Vader bij Lanoye de Geest van Yorick een belangrijke rol in de ontwikkeling van het Hamletpersonage. Door de rol van de Geest van Yorick verheldert Lanoyes hamletconstellatie Lacans basisstelling dat een minimum aan idealisering door de tussenkomst van het fantasmatische raamwerk constituerend is voor ons realiteitsbesef; hierdoor kan het subject afstand nemen ten opzichte van het reële. De werkelijkheid vindt alleen plaats voor zover die niet te dichtbij is of komt.⁴² Bij Lacan is sprake van een verschuivingsproces als de symbolische orde zijn ordelijkheid verliest en de vaderpositie niet meer de structurerende positie is, maar één van de mogelijk structurerende posities. Het symbolische verliest zijn sterk dominante positie ten koste van de relatie tot het reële.

Wordt de grens tussen neurose en psychose overschreden dan raakt de symbolische talige orde zijn structurerende fundering kwijt en vervaagt het scherm dat ons scheidt van het overweldigende reële. In Lacans seminar over de psychose benoemt hij het proces van de psychose als een 'forclusie', dat wil zeggen buitensluiting, van de naam-van-de-vader. Het subject verwerpt de symbolische castratie. Lacan plaatst de forclusie in de structuur van het spreken van de psychotische tegenover die van de erkenning.⁴³ De erkenning, zoals we die in de structuur van het neurotische spreken terugvinden, draagt er zorg voor dat het subject op basis van een gezamenlijk erkende stabiele differentie kan communiceren. Alleen door deze funderende wet kan er sprake zijn van een betekenisvol proces. Niet-gefundeerde woorden hebben wel referentiepunten voor het subject, maar niet voor zijn omgeving. Dit is de grens van het psychotische. Door de symbolische castratie wordt de identiteit van het neurotische subject in relatie tot de ander via de taal geconstrueerd. In de psychose ontbreekt deze stap om de identiteit van het subject te articuleren. Het psychotische subject lijdt hieronder. Lacan beschrijft het psychotische subject daarom als een martelaar van het onbewuste omdat er in deze constellatie sprake is van een open relatie tot het onbewuste.⁴⁴ Bij de neurotische constellatie gaat het om een gesloten systeem, waarin de betekenis door de ander kan worden ontcijferd en subject en betekenis een plaats krijgen ten opzichte van de ander. Het psychotische subject daarentegen lijkt vastgenageld aan een positie die hem niet in staat stelt om datgene waarvan hij getuige is in een uitwisseling met anderen te delen. Zo kan de taal niet door de ander ontraadseld worden.

In de 'normale' neurotische ontwikkeling ontstaat een triangulaire verhouding waarmee het verschil en het tekort geïnstalleerd worden. Die oedipale driehoeksrelatie is nodig om verschil te kunnen maken:

Aldus zal de oedipale structuur een dubbel verschil invoeren, samen met het tekort, en dit via de betekenaar van de fallus. Het dubbel verschil betreft het onderscheid tussen de twee generaties en tussen de twee geslachten.⁴⁵

Het generatieverschil en het onderscheid tussen de seksen wordt zo bij kracht van wet doorgevoerd tijdens de oedipale periode. In het geval van ongeloof in de vaderrol, de forclusie van de vader, valt het systeem uit elkaar, en volgt er een terugkeer naar de duale verplichte gelijkheid en de bijbehorende angst om in de positie van het object van de ander gedwongen te worden. Verhaeghe beschrijft in 'Pleidooi tegen gelijkheid' dat voor een stabiele samenleving bepaalde verschillen in het symbolische,

⁴² Žižek 1997: 183.

⁴³ Wat Freud benoemt met de term 'Bejahung'.

⁴⁴ Lacan schrijft: '[...] the psychotic is a martyr of the unconscious, [...] The psychotic, in the sense in which he is in a first approximation an open witness, seems arrested, immobilized, in a position that leaves him incapable of authentically restoring the sense of what he witnesses and sharing it in the discourse of others.' Lacan 1993: 127.

⁴⁵ Verhaeghe 2005: 6.

die zijn gegrond op een overeengekomen regelgeving, noodzakelijk zijn. Het generatie- en het geslachtsverschil zijn daarbij essentieel:

Het wegvegen van deze verschillen impliceert bijgevolg een terugkeer naar de pre-oedipale verhoudingen en de daarbij behorende problemen.⁴⁶

Verhaeghe betoogt dat de verschillen noodzakelijk zijn, maar ook een arbitrair karakter hebben en alleen symbolisch gegrond kunnen worden. Het verschil tussen man en vrouw en het generatieverschil worden geïnstalleerd door de conventie en elke maatschappij geeft hieraan een eigen invulling.⁴⁷ De afwezigheid van het symbolisch bepaalde verschil resulteert volgens Verhaeghe in intolerantie, angst en agressie.

In *Hamlet versus Hamlet* is Claudius vanuit het perspectief van Hamlet de malafide vertegenwoordiger van de wet. Omdat de wet, die de symbolische orde en de basisdifferenties met betrekking tot ieders plaats daarin zou moeten definiëren, op malafide wijze vertegenwoordigd wordt voor Hamlet, vervagen ook deze differenties die bepalend zijn voor de orde in het symbolische.

Koning versus nar: de neurotische vader en het poëtisch perspectief van de borderliner
In de symbolische orde van het Vaderland dat Lanoye in *Hamlet versus Hamlet* staat de legitimiteit van de verschillen onder druk door de positie van het koningspaar. Als Laërtes terugkeert van het front geeft hij blijk van de vervagende verschillen:

Ik heb de grens gezien, niet enkel van ons land. Ik heb de grens gezien van ons verstand. Dankzij jullie twee. Een koning zonder kloten en zijn wijf zonder fatsoen.⁴⁸

Het koningspaar heeft voor Laërtes afgedaan. Een 'koning zonder kloten' moeten we in mijn lezing dubbelzinnig opvatten. Niet alleen is het gedrag van Claudius als laf te bestempelen, maar ook is hij de koning die de filiatie onderbroken heeft. Hij is in die zin als onechte vader ook een vader 'zonder kloten'. Het inzicht leidt er bij Laërtes toe dat hij zichzelf in de vaderpositie probeert te plaatsen:

Ik, de keizer van het stakkerdom, de koning van de haat. Ik, voor wie niets nog waarde heeft, sinds ik mijn liefde heb verloren en onze echte grenzen heb gezien. Geen mens die mij nog kan bekoren, geen lam, geen hond, nog geen klein kind. Alles kun je kelen. Jezelf op kop.

Als Laërtes de vaderpositie inneemt, is hij de keizer van het stakkerdom, hij legitimeert het slachtofferschap en de haat. Hij bereikt daarmee een grens waarin alle verschillen wegvallen tussen mens, lam, hond en zelfs kleine kinderen. Ze hebben alleen nog de overeenkomst dat ze doodgemaakt kunnen worden. Deze uiterste psychotische positie betekent uiteindelijk de dood van het Ik.

Žižek beschrijft de situatie waarin het geloof in de Ander niet langer de neurotische positie van het subject fundeert:

Het enige subject waarvan de relatie tot de grote Ander van de symbolische orde wordt gekenmerkt door een wezenlijk ongelooft, is de *psychoot*, bijvoorbeeld een paranoïcus, die in het

⁴⁶ Ibid.: 101.

⁴⁷ Verhaeghe baseert zich op Lévi-Strauss: *Les structures élémentaires de la parenté* (1967).

⁴⁸ Lanoye 2014: 118.

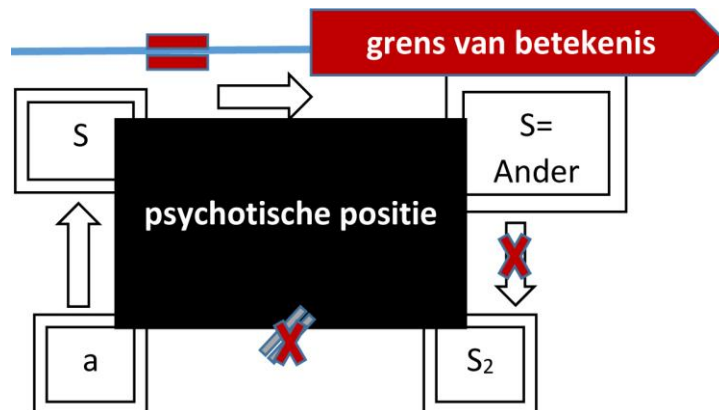
symbolische betekenisnetwerk rondom hem een plot ontwaart dat door een of andere boosaardige vervolger in scène is gezet.⁴⁹

Als het subject zijn geloof verliest in de positie van de Ander als garantie van het symbolische betekenisnetwerk, is de werkelijkheid voor hem een boosaardig plot. Het subject belandt in een grensgebied van de psychose waarin de orde in het symbolische ontbreekt. In dit kader is het betekenisvol dat Tom Lanoye de constellatie waarin *Hamlet versus Hamlet* zich afspeelt als beschrijft 'een claustrofobische burcht, gelegen in het hart van het alom bedreigde Vaderland. Overall bewakingscamera's en zwart-witmonitoren.'⁵⁰

Deze beschrijving heeft zowel betrekking op het innerlijke als op het uiterlijke toneel van Hamlet. Op dit toneel is Hamlet in gevecht met zichzelf en worstelt hij met zijn plaats en de plaats van de Ander; in het symbolische worden die plaatsen nergens verankerd. De wie-bent-u-vraag die Hamlet als eerste stelt, is gericht aan zichzelf, aan zijn vader, aan de Geest van Yorick en aan het publiek.

Wat de positiebepaling erg bemoeilijkt, is dat op het vlak van identiteit de verdeeldheid ontbreekt, zowel bij het subject als bij de Ander. Dit ontbreken wordt veroorzaakt door de forclusie van de vaderrol. Lacan spreekt over de 'holofrase', de éénwoordzin: de twee basisbetekenaars klitten samen, de verwijzingsfunctie naar een derde punt daarbuiten ontbreekt. De Ander blijft één massief geheel, zonder tekort, net zoals het subject zelf. Als gevolg daarvan staat het subject in de psychotische positie buiten het discours, buiten de symbolische verhoudingen, maar wel binnen de taal; waarbij het gaat om een psychotische taal, die niet voor de ander verstaanbaar is omdat het spreken niet gegrond is op het tekort en het verlangen.⁵¹

In een 'normale' ontwikkeling ontstaat er een typisch door elkaar lopen van binnen (subject) en buiten (ander) rond een gemeenschappelijk tekort.⁵² Bij de psychose verhoudt een ongedeeld subject (S) zich tegenover een ongedeelde Ander, in confrontatie met het reële van de jouissance:



⁴⁹ Žižek 1996: 196-197.

⁵⁰ Lanoye 2014: 5.

⁵¹ Verhaeghe 2012b: 360.

⁵² De schematische weergave van het 'normale' neurotische discours is te vinden in hoofdstuk 1 op p.46 hier staat ook de beschrijving van de posities in het discours.

Het door elkaar lopen van subject en Ander ontbreekt volledig; vandaar het duale karakter van elke psychotische verhouding. Ofwel verhoudt het subject in de psychotische positie zich op een paranoïde wijze tegenover machtige Ander waarvan hij denkt dat die hem tot object van zijn genot wil maken, ofwel is dat subject zélf de almachtige Ander zonder tekort. In beide gevallen is er sprake van een totale aliënatie. Er is geen betekenisproces ($S_1 \rightarrow S_2$) mogelijk.

In Lacans theorie komt op de drie ijkpunten, van de vaderpositie, de genderidentiteit en de verhouding tussen de geslachten, het gevolg van de structureel bepaalde wanverhouding tussen het symbolische en het reële het duidelijkst naar voren. Het subject in de psychotische positie kan deze wanverhouding niet zoals in de neurotische positie oplossen via het imaginaire door middel van een basisfantasma, waardoor het neurotische subject een genderidentiteit aanneemt en een seksuele verhouding, die gebaseerd zijn op de vaderlijke wet. Over de vaderrol concludeert Lacan dat deze nergens op gefundeerd is: 'L'Autre de l'Autre n'existe pas' net als de genderidentiteit: 'La femme n'existe pas' en de verhouding tussen de geslachten: 'Il n'y a pas de rapport sexuel'. Het subject in de psychotische positie heeft zo dus ook geen basis om deel te nemen aan een collectieve vormgeving van gender, man-vrouwverhouding en autoriteit.

Het subject in een psychotische positie probeert zich staande te houden in communicatie en sociale relaties door een alternatief te zoeken voor de vaderrol. Eén van de mogelijkheden daartoe beschrijft Lacan in termen van het als-of mechanisme. Lacan beschrijft deze constructie als een bijzondere identificatie waarbij het subject hyperaangepast functioneert binnen de sociale realiteit.⁵³ De benaming 'als-of' duidt aan waarover het gaat: het subject in de psychotische positie kiest een model en gaat daarmee een niet-bemiddelde en dus totale identificatie aan. Een 'normale' neurotische identificatie is triangulair bemiddeld en zorgt voor afstand. De positie die Hamlet inneemt aan het begin van *Hamlet versus Hamlet* is een illustratie van een als-of constructie:

Al is men niets, men kan het ál bereiken.
Desnoods, om bestwil, door een gek te lijken,
En navenant gestoord en dwaas te dóén.⁵⁴

De enige manier om een tijd die uit de naad hangt te herstellen voor Hamlet is te doen alsof hij gek is. Het subject in de psychotische positie moet in zijn eentje een symbolisch netwerk bouwen. Dit is een bijna onmogelijke opdracht. Het eindpunt daarvan is de georganiseerde waan. De waan is op die manier een psychotische variant van het neurotische fantasma. Door de installatie van een waanmetafoor en waanwet wordt het symbolische gevormd en komt er orde in de chaos van het subject. Het installeren van de waanmetafoor maakt het mogelijk om in het symbolische een 'fallische' positie te bemachtigen. Die constructie geeft het subject een identiteit en een plaats in de tijd, de generaties en het geslachtsverschil in de relatie met de ander. Dit toont zich bijvoorbeeld in het volgende fragment als Claudius zich afvraagt hoe hij Hamlets gedrag moet duiden:

[...] Schuilt in zijn gekte wijsheid
Of wendt hij waanzin voor om mij te straffen?⁵⁵

Claudius probeert hier Hamlets waan te definiëren. Raakt hij in zijn waan onbewust aan de waarheid of is Hamlets waan hier een bewuste strategie om Claudius te ontmaskeren en zo de waarheid te

⁵³ 'It's a mechanism of imaginary compensation - you can verify the usefulness of the distinction between the three registers - for the absent Oedipus complex, which would have given him virility in the form, not of the paternal image, but of the signifier, *the name of the father*'. Lacan 1993: 178.

⁵⁴ Lanoye 2014: 23-24.

⁵⁵ Lanoye 2014: 79.

achterhalen? Maar Hamlet ziet Claudius als moordenaar en pseudovader en dat maakt dat Hamlet moeilijk in zijn bevoogdend gezag kan geloven. Kan hij zich dus wel ergens anders op baseren dan op een waanpositie?

Twee overeenkomstige gezichtspunten kunnen we onderscheiden in Lacans visie op de waan in de betekenisgeving. De waan is in de eerste seminars van Lacan uitdrukkelijk een herstelpoging na de psychose. In zijn latere theorie over de borromeaanse verknoping van het symbolische, imaginaire en reële is een grotere rol voor de strategische waanmetafoor weggelegd. De sinthomatische theorie plaatst het reële, symbolische en imaginaire op gelijke voet en probeert deze dimensies te verknopen. Deze constructie gaat uit van de noodzaak voor het subject om afstand te houden tot het reële. De naam-van-de-vader is niet dé maar één van de mogelijke oplossingen, namelijk de meest geëigende oplossing voor het subject in een neurotische positie.

In de psychotische positie van het subject is de Ander voor het subject 'ontregeld', wat leidt tot paranoia en het subject in de positie van getuige in plaats van deelnemer brengt. Zo'n paranoïde positie stelt het subject in staat te ontsnappen aan het feit dat:

[...] de Ander niet bestaat als een consistente, gesloten orde. Zo kan het subject ontsnappen aan de blinde, contingente automatismen en de constitutieve stompzinnigheid van de symbolische orde.⁵⁶

De paranoïde houding is zo geen pathologie, maar een creatieve poging van het subject om zich, door middel van een structuur die de normale neurotische structuur vervangt, te wapenen tegen de instorting van het symbolische, die het einde van zijn wereld zou betekenen. Het gaat om een singuliere, normloze creatie van het subject. De veronderstelling van het *weten*, dat aan de basis ligt van de manier waarop hij zich tot het reële verhoudt, is sinthomatisch en komt niet van de Ander zoals in de neurotische positie, maar van het psychotische subject zelf.

Als Lacan in zijn latere seminars stelt dat de symbolische orde altijd op waanzin gegrond is, maakt de oorspronkelijke definitie van waanzin plaats voor een 'poststructuralistische' zienswijze. Bij deze zienswijze gaat het dan niet meer om de aan- of afwezigheid van de vadermetafoor, maar om fundamenteeler inzicht dat psychoanalyticus Alfredo Zenoni betitelt als de erkenning van de 'ontologische onmogelijkheid van een funderende betekenaar'. De regulerende normen van de wet, de gemeenschappelijke idealen, gedeelde levenswijze en zelfs de betekenaar van de wet als zodanig verdwijnen ten bate van individuele rechten en normen die niet op een wet geënt zijn, maar op het recht of zelfs imperatief om op geheel eigen wijze te 'genieten'.⁵⁷ Het gaat hier met andere woorden om het recht op jouissance.

Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* toont een proces waarin het reële het subject dreigt te overspoelen en de grens tussen de neurotische en psychotische positie overschreden dreigt te worden. De positie van de Ander staat niet langer centraal. In Lacans seminar *Encore* zien we deze verschuiving terug in de theorie. De allesbepalende positie van de Ander wordt vervangen door de 'Een':

⁵⁶ Žižek 1996:36.

⁵⁷ Zie: Zenoni 2014: 192-194.

There is such a thing as One [...] the gap where it can be demonstrated that the One is only based on the essence of the signifier [...] the gap there is between this One and something that is related to being and, behind being, to jouissance.⁵⁸

Hamlet spiegelt zich niet aan de Ander. De Hamlet die zich bij Lanoye tegenover Hamlet poseert, zoekt het *zijn* achter het *zijn* dat als (spiegel)beeld aan hem verschijnt. De 'Een' is gekoppeld aan de jouissance, gerelateerd aan het *zijn* en de oorsprong van het *zijn*. Het is de ongeketende betekenaar, die nog geen deel uit maakt van de symbolische betekenisketen. Het sinthome functioneert als de fundatie van de consistentie van het subject. Het sinthome 'ex-sisteert', bestaat buiten de orde: als de onmogelijk-reële kern die zich niet laat symboliseren. Deze dimensie van het ex-sisterende sinthome gaat dus verder dan die van het symptoom of de fantasie: het sinthome is een psychotische kern die noch als symptoom geïnterpreteerd, noch als fantasie 'doorkruist' kan worden.⁵⁹ Het is het punt van waaruit het subject antwoord kan geven op de vraag waarmee *Hamlet versus Hamlet* aanvangt: 'Wie bent u?'⁶⁰

Hamlet versus Hamlet is een beschrijving van dit subjectiveringsproces, waarin het subject op de grens van het neurotische en het psychotische de vraag naar zijn identiteit probeert te beantwoorden door zijn symptomen te ontraadselen en de imaginaire scenario's te ontrafelen. Het sinthome representeert de uiterste grens van het psychoanalytische proces, de grens van neurose en psychose en de positie waarop de lacaniaanse analyse is gefundeerd. Alle relaties worden sinthomatisch van binnen naar buiten gedefinieerd. Dit subjectiveringsproces waarin de constellatie wordt getoond van zowel 'Hamlet versus de Ander' als van 'Hamlet versus Hamlet' zal ik in de volgende paragrafen beschrijven.

Zin versus waanzin: een sinthomatische analyse van Lanoyes geveinsde waarheid
Zoals de taal ontploft, zo exploderen ook de normen.⁶¹

Het psychotische subject probeert zijn taal te hanteren om zichzelf van een martelaarschap te bevrijden, en doet dit door een eigen funderende metafoor te installeren die de immobiliteit van het subject kan opheffen. Het zoeken naar een eigen funderende betekenaar moet zorgen voor de installatie van idiosyncratische wetten. Hierdoor moet de wereld subjectief 'begrijpelijk' worden zodat er een meer consistente subject-ervaring tot stand komt.⁶² In de psychotische positie kunnen de verhouding tot de ander en de verhouding tot de taal nauwelijks uit elkaar gehouden worden. Het gevolg hiervan is dat het subject in de psychotische positie geen 'realiteitsbesef' bezit. Het subject kan de realiteit van de Ander niet delen, omdat hij niet gelooft in de steeds verschuivende determinatie van het symbolische. Het subject in de psychotische positie kent een betekenis toe aan het spreken van de Ander en betreft die betekenis volledig op zichzelf en past hem in in de zich ontwikkelende waan.

⁵⁸ Lacan 1999: 5-6.

⁵⁹ De term het 'imperatief om te genieten' komt van Žižek 1996: 177.

⁶⁰ Žižek beschrijft dit punt in *Schuins beziend* als volgt: '[...] het punt van het 'gij zijt dat', het punt dat de dimensie aangeeft van 'wat in het subject meer is dan hij zelf' en wat hij daarom ook 'meer liefheeft dan zichzelf', het punt dat niettemin symptoom (de gecodeerde boodschap waarin het subject zijn eigen boodschap in omgekeerde vorm van de Ander terugkijkt) noch fantasie is (het imaginaire scenario dat, door middel van zijn fascinerende aanwezigheid, het tekort verhuult in de Ander, de symbolische orde, haar inconsistentie, oftewel, een zeker fundamentele onmogelijkheid die besloten ligt in de symboliserende daad [...])' Žižek 1996: 172.

⁶¹ Korteweg 1997: niet gepagineerd.

⁶² Vanheule en Geldhof 2014: 78.

In het artikel 'Lacan's analytical goal: "Le Sinthome" or the feminine way' beschrijven Verhaeghe en Declercq de dimensie van het sinthome als het 'nieuwe weten' in de betekenisconstellatie.⁶³ De voorwaarde voor een sinthome creatie is dat het subject loskomt van de Ander, van de taal van de Ander. Dit nieuwe weten kan alleen op de plaats van de ontbrekende Ander komen. Zolang men onder de paraplu van de Ander blijft, is er geen nieuwe betekenis mogelijk. Dit nieuwe weten heeft in de theorie van Lacan betrekking op de omgang met het symptoom:

Knowing means being able to deal with the symptom, knowing how to sort it out, knowing how to manipulate it, to know (*savoir*), this is something that corresponds to what man does with his image, it is to imagine the way in which you can manage this symptom. What is in question here, of course, is secondary narcissism, radical narcissism [...]⁶⁴

Het 'nieuwe weten' komt overeen met de manier waarop het subject zijn identiteit ontwikkelt, het is de narcistische en radicaal persoonlijke manier waarop iemand met het symptoom omgaat, waarop hij de afstand tot het reële bewaart. Dit komt overeen met wat ik eerder besproken heb als 'sinthome'. Het sinthome is een zelf gecreëerde fictie: een bijzondere betekenaar die het reële, het symbolische en het imaginaire verknoopt in een individueel, subjectief bepaald relatiestelsel. Het sinthome creëert een band rond het ontbrekende in het symbolische en biedt een verbinding met de jouissance door eigen relaties te creëren.

In Lanoyes taaluniversum zien we een aantal elementen terugkeren die we als 'sinthomatisch' kunnen benoemen. In zijn Hamletbewerking voegt Lanoye toe, laat weg, herschikt de taal en genereert nieuwe betekenislagen. Woorden verliezen hun historische metaforische context en rollen verliezen hun historische identiteit. Alle relaties in het symbolische verliezen hun normale 'neurotische' fallische fundering. Dat begint al met de manier waarop Hamlets androgyn genderidentiteit in de rolverdeling wordt beschreven. Ook aan het incestverbod lijkt binnen de Poloniusfamilie geen waarde te worden gehecht. In Shakespeares Hamlet is er sprake van een 'play within a play'. In deze playscene laat Hamlet een groep acteurs de moord op zijn vader naspelen. Bij Lanoye heeft de playscene een andere maar eveneens onthullende functie. Zo vertolkt de Schim van Laërtes een bekend fragment uit *Romeo en Julia*:

Haar hand! Oh, mocht ik maar een handschoen zijn...
Ik streeelde, zachter dan satijn, die wang.
Het is mijn naam, mijn wrede naam die het
Verbiedt. Ik wil hem kwijt.⁶⁵

De 'wrede naam' die iets verbiedt, heeft in dit geval betrekking op de familieband van Laërtes met Ophelia die hun incestueuze verlangen verbiedt. Ophelia is bij Lanoye het slachtoffer van incest met zowel haar broer Laërtes als haar vader Polonius. Polonius stuurt zijn zoon Laërtes woedend weg als hij zijn zusje wel erg lang op de mond kust, maar zodra hij alleen is met Ophelia blijkt ook vader niet van zijn dochter af te kunnen blijven. In de tekst van de Schim van Ophelia uit Lanoyes *Mama Medea* zit eenzelfde verwijzing naar het overtreden van het incestverbod met zowel broer als vader verborgen:

Geen blik schenk ik aan mijn onthutste vader!
[...] Ik heb gezondigd tegen elke wet.

⁶³ Zie: Verhaeghe en Declercq 2002: 14.

⁶⁴ Lacan 2011: 4.

⁶⁵ Lanoye 2014: 52.

Hij mag de dader zijn van zoveel kwaad
 Wie ben ik nog, als ik vergeten zou
 Wie mij het eerst en meest heeft liefgehad?⁶⁶

Ophelia heeft gezondigd tegen de vaderlijke wet die incest verbiedt. De vader is voor Ophelia zowel dader die de wet breekt als degene die in zijn vaderrol haar identiteit tot stand heeft gebracht. Als de wet gebroken wordt en de vaderrol ambigu wordt, verliest het symbolische zijn traditionele orderingsstructuur die is afgeleid van het gezinsverband. Niet alleen de vader-kind en broer-zus rollen worden door Lanoye diffuus ingevuld, ook de handeling in het stuk ondergaat grote wijzigingen. We zien bijvoorbeeld de verhouding tussen Hamlet en Laërtes vervagen als Laërtes Hamlets moorden pleegt. Laërtes wordt bij Lanoye Hamlets alter ego. Door de ambiguïteit krijgt het symbolische bij Lanoye een horizontaal karakter. De sinthomatische differentie is een zoekende differentie die zeer individueel van aard is en dus vrijwel louter subjectief. De vaderlijke betekenaar als verticale as van het symbolische kantelt. Ervoor in de plaats komt een met persoonlijke jouissance geladen betekenisnetwerk dat van binnen naar buiten werkt.

Hamlet versus Hamlet is een actuele versie van de hamletconstellatie waarin de zoektocht naar identiteit anders vorm krijgt dan bij Shakespeare. Lanoye heeft veel verwijzingen naar hedendaagse maatschappelijke ontwikkelingen over de aantasting van de 'vaderlandse identiteit' verwerkt, maar de belangrijkste betekenisvolle ingreep betreft het slot van het stuk. Bij Shakespeare is dat slot een schermwedstrijd tussen Hamlet en Laërtes met vergiftigde wijn, vergiftigde pijlpunten en ten slotte het leger van Fortinbras dat binnenvalt als Hamlet met zijn laatste levensadem Horatio opdraagt zijn tragische verhaal te doen voortleven. Bij Lanoye vallen de slachtoffers op een ander moment bij een andere moordenaar. Lanoyes ingrepen geven het stuk een andere betekenis. De historische betekenis is niet meer van belang. Shakespeare schreef *Hamlet* om inzicht te krijgen in hoe het 'nu' in elkaar steekt. Lanoye wil parallellen laten zien tussen tot fictie gemaakte geschiedenis en de gebeurtenissen van vandaag. Kunstrecensent Pieter Kottman schreef ooit over de bewerkingsstrategie van Lanoye dat hij daarmee de onwetendheid over de gruwelijkheid van de mens en zijn bereidheid gruwelijkheden te ondergaan wil ontmaskeren.⁶⁷ Om die onwetendheid op te heffen, hebben we actuele kunst nodig. Het gaat niet om het verhaal; dat vehikel is slechts de context om die momenten van ontroering te kleuren en kracht bij te zetten.

Lanoye bewerkt Shakespeare op een hybride manier of zoals hij het zelf benoemt in een interview met Ariejan Korteweg:

Ik ben ook maar een kind van m'n tijd. Noem het samplen, intertekstualiteit, citeren - laat je dat achterwege, dan reflecteer je deze tijd niet.⁶⁸

Literatuurwetenschapper Bart Vervaeck benoemt dit procedé als 'postmoderne beeldverweving'.⁶⁹ Volgens Vervaeck roept elk beeld associatief weer nieuwe beelden op. Omdat de logica van het netwerk beeldend is en niet logisch of chronologisch, lijkt de samenhang soms raadselachtig. De postmoderne auteur ziet overal samenhangen en zo ontstaat er door een grote hoeveelheid verwijzingen en weerspiegelingen een teveel aan samenhang. Het tonen van dit teveel aan samenhang, reflecteert deze

⁶⁶ Ibid.: 52.

⁶⁷ Kottman 1997: 1.

⁶⁸ Korteweg 1997: niet gepagineerd.

⁶⁹ Vervaeck 2015: 41.

tijd, 'de schrale en illusoire orde van de realiteit wordt doorgeprikt'.⁷⁰ Lanoye gebruikt Shakespeare, associeert met beelden, film- en tekstfragmenten,⁷¹ citeert Heiner Müller en gebruikt poëzie van Pessoa om een idiosyncratisch netwerk te scheppen voor zijn totaal eigen Hamletinterpretatie. Dat Lanoye een drastische bewerker is, blijkt ook uit de manier waarop hij zijn Shakespearebewerkingen typeert:

Shakespeare heeft fantastische partituren geleverd waar je qua interpretatie en knippen en plakken zoveel kanten mee op kunt zonder dat de kern beschadigd raakt. Zijn toneelstukken zijn zelf bewerkingen van stukken van anderen. Het is dus eigenlijk veel Shakespeareaanser om bewerkingen te maken dan om zijn werk zo oorspronkelijk mogelijk op het toneel te brengen [...] Anders heb je geen toneel. Dan maak je theater voor het museum.⁷²

Het verwerpen van het theater maken voor een museum, betekent in mijn lezing dat het toneel losgekoppeld van zijn historische verankering betekenis moet krijgen. Die taal is er niet op gericht de werkelijkheid te beschrijven —laat staan te verklaren— maar te laten zijn. De taal is in die zin werkelijkheidsvormend.⁷³ Taal bemiddelt in de wijze waarop wij de wereld construeren. Lanoye heeft een eigen constructie om met zijn taal ook de illusoire orde van de realiteit te tonen. In *Hamlet versus Hamlet* en Lanoyes andere theaterwerk opereren de tragische helden in een associatief netwerk van citaten en beelden en opvallend vaak maakt Lanoye gebruik van poëzie of poëtische stijlkenmerken in zijn theaterteksten. Lanoye handelt in de geest van Lacan: een probaat middel om het teveel aan samenhang en de ondoorgrondelijkheid van de werkelijkheid over te brengen is de poëzie:

[...] poetry is founded precisely on this ambiguity of which I speak and which I qualify as double sense. Poetry appears to me all the same to depend on the relation of the signifier to the signified. One could say in a certain way that poetry is imaginarily symbolic [...]⁷⁴

Poëzie wordt gekenmerkt door ambiguïteit, zo stelt Lacan, en die ambiguïteit komt voort uit de relatie tussen betekenaar en betekenis. Lacan benoemt die relatie als 'imaginarily symbolic'; poëzie heeft een imaginair gevormd symbolisch karakter. Poëzie heeft het karakter van een betekenaar die zich loszingt van 'de' betekenis en het streven om tot één conventionele waarheid te geraken. Die poëtische waarheid onmaskert net als de psychoanalyse misvattingen omtrent het bestaan van een universele waarheid. Wat poëzie tot poëzie maakt is de uitdaging om tot een interpretatie te komen van de betekenaars, de grenzeloze mogelijkheden daartoe en het feit dat er uiteindelijk op geen enkele manier een vaste betekenis aan te geven is. Poëzie is in Lacans eigen woorden 'a sense effect, but also a hole-effect'.⁷⁵ De poëzie ziet het als haar taak 'om met geweld de gebruiken van de taal die zich kristalliseren te breken op zoek naar de weerklank van het reële'.⁷⁶ Lacan stelt voor om niet de psychoanalyse op de poëzie toe te passen, maar de poëzie op de psychoanalyse. Hij benoemt dit als 'het poëtische discours' waarin duidelijk wordt dat de waarheidspositie in het discours alleen met een

⁷⁰ Vervaeck 2015: 43.

⁷¹ Verwijzingen naar Marinetti's *Futuristisch manifest* en de film *Blade Runner* bespreek ik op respectievelijk pagina 134 en pagina 143.

⁷² Korevaart 2015: niet gepagineerd.

⁷³ Bertens en D'Haen ontlelen naar eigen zeggen deze visie op de taal aan Heideggers antimetafysica. Zie: Bertens en Theo D'haen 1988: 52.

⁷⁴ Lacan 2011: 103.

⁷⁵ Ibid.: 125.

⁷⁶ M.J. Sauret (1996), 'L'interprétation vue de la passe entre logique et poétique', *La Lettre Mensuelle*, no. 149, pp. 31-32.: 32. Geciteerd in: Adriaensen 2002: 14.

poëtische intentie benaderd kan worden.⁷⁷ De poëtische intentie en psychoanalytische waarheidsvinding zijn synoniem:

There is so little opposition between this Dichtung and Wahrheit in its nakedness that the fact of the poetic operation must make us notice, instead, the following feature which we forget in every truth: truth shows itself in a fictional structure.⁷⁸

De waarheid laat zich alleen zien in een fictionele constructie. Poëzie in het bijzonder en kunst in het algemeen is, zoals Lanoye het benoemt, 'een instrument van zin en zuivering'.⁷⁹ De manipulatie van de meesterbetekenaars die de geschiedenis van het subject organiseren, moet worden ontmaskerd door woorden die de 'kloof tussen het subject en zijn betekenaars openleggen' en hem 'losmaken uit de keten van betekenissen'.⁸⁰ De kloof tussen subject en betekenaars impliceert dat de narcistische korst en het reële gescheiden worden. Dit benoem ik als het poëtische perspectief. Het subject is de drager van het *zijn* en bekleedt het *zijn* met zijn *ik*. Het poëtische perspectief beoogt een ontbolstering; dit houdt in dat 'het narcistisch[e] omhulsel afvalt en zijn inhoud, het object *a*. vrijgeeft'.⁸¹

In de manier waarop Lanoye de taal hanteert, is sprake van 'een met persoonlijke jouissance geladen betekenisnetwerk dat van binnen naar buiten werkt'. Lanoye is een groot liefhebber van Shakespeares vijfvoetige jamben. Het mechaniek van de vijfvoetige jambe eist dat een gedachte binnen vijf jamben gevat wordt, de derde of vierde versvoet bevat het belangrijkste betekenisdragende element, als een ingesloten kern, die van binnenuit de betekenisketen voedt.

Te zijn of niet? Er is geen vraag dan die.⁸²

De beklemtoonde lettergreep van de vierde versvoet is hier het woord 'vraag'. Lanoye verbindt hier letterlijk het 'zijn' met het gat in de taal. Poëzie gaat over het gat in de taal ('hole-effect'), zoekt naar wankelende betekenissen, die nooit toereikend zijn en waar dus het reële van de jouissance in de taal voelbaar wordt. Lanoye gebruikt het ritme en vele andere poëtische stijlfiguren als homofonie, eindrijm en alliteratie aan de ene kant om een soort wetmatigheid of noodzakelijkheid te suggereren. Het komt in de buurt van wat Adriaensen beschrijft; hoe de poëzie, net als de taal, gebonden is aan wetten en voorschriften, die 'een symbolisch korset' vormen tegenover de kracht van binnenuit die zich bij de dichter wil bevrijden in de jouissance van de woorden.⁸³ Poëzie doet zo, net als de psychoanalyse, een poging om de relatie van het subject met het reële bloot te leggen. Ritme en klank van de woorden zijn toevoegingen aan de betekenaar die het subject in staat stellen het reële te benaderen en de subjectieve positie tegenover de jouissance te wijzigen. In bijvoorbeeld de dialoog van Hamlet met Gertrude, waarin de zoon zijn moeder wil confronteren met haar ongepaste gedrag, past Lanoye dit frequent toe; de klank van woorden is tot meer in staat dan het genereren van een betekenis:

Uw woorden boren zich als dolken in
Mijn oren [...]⁸⁴

⁷⁷ '[...] the truth is specified as being poetic.' Lacan 2011: 116.

⁷⁸ Lacan 2006: 625.

⁷⁹ Lanoye 2014: 49.

⁸⁰ Adriaensen 2002: 26.

⁸¹ Ibid.: 26.

⁸² Lanoye 2014: 61.

⁸³ Adriaensen 2002: 25.

⁸⁴ Lanoye 2014: 85.

Aan deze woorden valt zowel klankkracht als metaforische kracht te ontleen. De woorden zijn tot hetzelfde in staat als het gif dat in het oor van Hamlet senior werd gegoten. In de laatste monoloog van het tweede bedrijf komt de worsteling van Hamlet met de woorden en zijn subjectieve positie het meest pregnant naar voren:

De tijd is rot. Wat is een moeder? Tijd! Tijd, nijd, kwijt — en schijt, schaam, schande. Zij is rot. Zij! Ze moet leren kijken, leren zien. Zich schminken met schaamte, zich kammen met straf, zich kleden in messen, naar binnen toe gericht. Haar grootste kerfstok is haar schoot. De misdaad die ze jegens mij beging? Zij heeft mij uitgekotst en uitgestoten. Veroordeeld tot een leven waarin ze ook mijn vader zou vermoorden. Niemand was ooit meer een wees dan ik. Hamlet? Ik wás Hamlet — ik ben hem niet. Ik ken hem niet. Ik was hem niet. Ik wis hem uit.⁸⁵

De betekenaar 'moeder' wordt betekend in de assonerende keten 'tijd, nijd, kwijt' en vervolgens via de rijm naar de allitererende keten 'schijt, schaam, schande' getransponeerd. Ook via alliteratie worden 'schminken' en 'schaamte' gecombineerd waaruit vervolgens de assonerende combinatie 'kammen' met 'straf' voortkomt. De klinkers in 'grootste kerfstok' en 'schoot' leiden vervolgens naar de alliteratie 'uitgekotst' en 'uitgestoten' met dezelfde klinkers. Door te vertrekken van 'lege' woorden die de basis vormen voor een door poëtische regels bepaalde associatie, laat Lanoye Hamlet loskomen van de meesterbetekenaars die zijn subjectpositie betekenen en bepalend dreigen te worden voor zijn geschiedenis. Het subject wordt geopend 'op de dimensie van zijn verlangen, een gezegde dat de kloof tussen het subject en zijn betekenaars openlegt, hem scheidt van de keten van betekenissen. Dat is het moment waarop het subject kan verifiëren of zijn bepalingen opgehangen blijven aan zijn "zijn".⁸⁶

Deze verificatie van de verbinding met het zijn kunnen we als een 'poëtisch perspectief' benoemen. Het subject moet zijn narcistische kern inzetten: datgene wat zijn 'zijn' grondt en wat hij benoemt als zijn Ik. Hamlet ontbolstert met zijn moederlijke oorsprong ook zijn ik en de geschiedenis van zijn ik. In *Hamlet versus Hamlet* laat Lanoye Hamlet vanuit een poëtisch perspectief van steeds meer meesterbetekenaars loskomen en de dimensie van zijn eigen verlangen naderen. Maar als het object van zijn verlangen aan het eind van het stuk wordt benaderd, blijkt dat het 'iets van niets is' en onbenaderbaar. Ook de poëzie kan het onzegbare niet zegbaar maken, het benoemen van het reële is een onmogelijkheid.⁸⁷ In een web van onmogelijke en vervreemdende antwoorden moet het subject zijn 'eigen' oplossingen vinden. Om niet overweldigd te worden door het reële is het zaak om het gat in het symbolische op te vullen met een vierde dimensie die zelf uitgevonden moet worden, dat wil zeggen, iets fictioneels. Het bereiken van een extiem poëtisch perspectief is het hoogst haalbare. Het poëtische extieme perspectief toont niet het onzegbare reële, maar slechts de talige onmogelijkheid ervan.⁸⁸ Vanuit dat perspectief gezien blijkt het narcistische omhulsel de verknoping te zijn; het is iets van niets:

Maar wat het is, dat ik ook ben: noch ik,
Noch enig mens die mens is en niets meer

⁸⁵ Ibid.: 74.

⁸⁶ Zie: Adriaensen 2002: 26. Adriaensen verwijst hier naar M.A. Vieira 'L'interprétation, l'équivoque et la poésie', *La Lettre Mensuelle*, no. 139, pp. 6-8.

⁸⁷ Verhaeghe schrijft: '[...] een gedicht is steeds een mislukte poging om het onzegbare toch maar gezegd te krijgen. Of, nog ruimer: zelfs geslaagde kunst is steeds een ultieme mislukking om datgene vorm te geven wat ons drijft.' Verhaeghe 2001: 258.

⁸⁸ Het is dezelfde uitkomst als die van de lacaniaanse psychoanalyse: de mens is niets. De meerwaarde van dit besef is de kunst zich ertoe weten te verhouden.

Kan ooit tevreden zijn met iets, totdat
Hij vrede neemt met dit: de mens is niets.⁸⁹

Dit citaat is afkomstig uit *Richaar Deuzième*, het eerste deel van Lanoyes Shakespearebewerking *Ten oorlog*. Ook voor de andere fragmenten uit de playscene in het eerste bedrijf gebruikt Lanoye veelal citaten uit eigen werk, *Hendrik de Vijfden*, *Romeo en Julia*, *Antigone*, *Mama Medea* en *Atropa*. De inhoud ervan draait steeds om de oplossingen van het subject om zich los te maken van zijn afkomst.⁹⁰

Ook de twee bronnen waaraan Lanoye zijn motto's ontleent, hebben betrekking op dit thema. Het eerste motto wordt gevormd door de laatste drie regels van de eerste strofe van het gedicht *Autopsychografie* van Fernando Pessoa:

De dichter wendt slechts voor.
Hij veinst zo door en door
Dat hij zelfs voorwendt pijn te zijn
Zijn werkelijk gevoelde pijn.

Pessoa's dichtregels gaan over het spel van de dichter, die slechts 'voorwendt' en 'door en door veinst'; die theatraliseert en daarin zover gaat dat zelfs de pijn die hem echt treft, niet echt van hemzelf is, maar geveinsd.⁹¹ Over een soortgelijke paradox schreef ik in het deel over *De avonden* onder de titel 'Oprecht veinzen of geveinsde oprechtheid'. Pessoa's woorden keren ook letterlijk terug in het stuk als Hamlets motivatie om de schijn van het spel zelf te gaan gebruiken:

Speel, Hamlet, speel! Acteer en stel je aan.
Veins door en door, tot je zelfs voorwendt pijn
Te zijn, je werkelijk gevoelde pijn.
Vergeet ook nooit wat je te wachten staat:
De tijd hangt uit zijn naad. Vervloekte kwelling,
Dat jij degen bent die hem moet herstellen!⁹²

Het 'uit zijn naad hangen van de tijd' heeft bij Lanoye betrekking op de ambiguïteit van 'Schijn' en 'Zijn'.⁹³ In *Hamlet versus Hamlet* is niet altijd even duidelijk wat Hamlet meent en wat hij veinst. Wanneer acteert hij zijn waanzin en wanneer is het echt? Wanneer waant hij zich bekeken of afgeluisterd en wat ziet en weet hij van de anderen? Wanneer is hij alleen? Lanoyes spel met de ambiguïteit en met de grens tussen schijn en zijn is een spiegellabyrint, waarin het noch voor Hamlet aan de ene kant van de spiegel noch voor het publiek aan de andere kant van de spiegel mogelijk is om aan waarheidsvinding te doen. Aan het einde van het eerste bedrijf ziet Hamlet in het toneel een middel om achter de waarheid te komen:

De laatste twijfel gaat eraan, ik moét

⁸⁹ Lanoye 2014: 55.

⁹⁰ 'Wie ben ik nog, als ik vergeten zou / Wie mij het eerst en meest heeft liefgehad? [...] Mijn hoofd, mijn lijf, mijn land wordt ziek. Het laait, / Het draait, het wentelt weg, het kolkt verloren.' (*Hendrik de Vijfden*) 'Het is mijn naam, mijn wrede naam die het Verbiedt. Ik wil hem kwijt.' (*Romeo en Julia*) 'Hekabe/ Bestaat niet meer, niet langer is dit Troje, ik / Ben niet meer haar vorstin. Wat ben ik wel? Zelfs niet / Een wrak, maar spáanders van kapot gebeukte schepen.' (*Atropa*). Lanoye 2014: 50-54.

⁹¹ Pessoa 2013: 28.

⁹² Lanoye 2014: 24.

⁹³ De titels die hij de twee delen van zijn stuk geeft.

Het weten! 'Drama' zal de valstrik heten
 Waar ik de vorst in vang, en zijn geweten.⁹⁴

Als aan het einde van de opvoering van het door Hamlet geënceneerde moordstuk op bevel van Claudius de lichten aangaan, heeft het drama koning en koningin ontmaskerd. Maar uiteindelijk ontmaskert het weten ook voor Hamlet de verbeelding:

Ik wou dat ik het geloven kon. Het is allemaal façade.⁹⁵

Dit is het antwoord van Hamlet op de opdracht van de Geest van Yorick om te geloven in de kracht van de verbeelding. Hamlet raakt verstrikt in de waanzin en ook in de theatrale manier waarop hij die zelf enceneert. Hij overleeft door een façade op te richten, maar hij verzet zich tegelijk fel tegen alle schijn. Hij is dol op theaterspelers, maar hij verwerpt tegelijk alle veinzerij:

Lijk, moeder? Lijk? Ik ken geen 'lijk'. Ik bén [...]
 Geen vorm, geen kleur, geen geur van het verdriet
 Kan mij correct vertolken. Ja, zij 'lijken'.
 Zij zijn de schijn die iedereen kan spelen,
 De pluimen en de schmink in een bordeel.
 Wat ik in mij draag overstijgt 'toneel'.⁹⁶

Hamlet gebruikt de waan en is bij uitstek een theatraal personage, maar hij verzet zich tegelijkertijd tegen alles wat niet echt is. Het reizende toneelgezelschap lijkt hem een katalysatiepunt te bieden voor zijn ambivalente houding tegenover het theater. Hij haat de moeizaam geacteerde scènes uit een huwelijk van Claudius en Gertrude en om die theatrale façade te ontmaskeren zet hij daar een zelf geënceneerde façade tegenover. Hamlet gebruikt toneel, hij veinst om het veinzen te bestrijden, en heeft een theatrale afkeer van het theatrale. Lanoye buit dat gegeven in zijn bewerking optimaal uit: 'Geen enkel Shakespearestuk heeft een sterker besef van zijn eigen theatraliteit, geen stuk verzet zich hardnekkiger tegen die theatraliteit dan *Hamlet*.'⁹⁷

Hamlet houdt zielsveel van toneel en haat tegelijkertijd alle schijn van de encenering in de maatschappij om hem heen. Het theater zoekt naar waarheid. Het maatschappelijk vertoon is slecht toneel dat Hamlet wil overstijgen, om de schijn te ontmaskeren. Toneel dat de oprechtheid van het veinzen ter discussie stelt of, zoals Claudius het uitdrukt:

Hoe kan het dat een waarheid, die zich zo
 Genadig lang in 's lands belang onttrok
 Aan misbruik en vulgaire lasterpraat,
 Wordt blootgelegd door een verkleedpartij?
 Door taal en spel, komedie en kabaal?⁹⁸

⁹⁴ Lanoye 2014: 56.

⁹⁵ Ibid.: 136.

⁹⁶ Ibid.: 20-21.

⁹⁷ Lanoye 2012: 20.

⁹⁸ Lanoye 2014: 79.

Claudius meent dat zijn veizen in het belang van het land is geweest. De waarheid van Claudius is een waarheid die een groter belang dient dan het waarheidsgehalte ervan. Het blootleggen ervan door taal en spel is ongenadig. Maar de moord is in Claudius' ogen wel te rechtvaardigen, omdat hij handelde uit staatsbelang. Waarheid is een ethische norm van het betekenisgevende systeem van het symbolische. Eerder vroeg Hamlet zich af of hij het spiegelbeeld moest vrezen of bevrijden. Die ambiguïteit keert hier terug. Het is de vraag of de betekenis bevrijdend werkt of de waarheid gevreesd moet worden. De waarheid van het spiegelstadium berust op een misverstand. Het weten in het symbolische leidt onvermijdelijk tot de vorming van het 'geweten', dat je nooit meer kwijtraakt. Daarom is de waarheid 'een worm die knaagt aan het verstand' en staat het *weten* van de vader altijd voor iets dat het *niet-weten* verdringt.

Hamlet versus de bevoogdende oudergeneratie: de samenzwering van verwekkers
Een voogd is een door een officiële instantie aangestelde gezagsdrager. Claudius heeft zichzelf als voogd van Hamlet aangesteld. Dat maakt hij Hamlet bij de eerste ontmoeting in *Hamlet versus Hamlet* duidelijk:

En leer mij eindelijk eens zien als vader.⁹⁹

Bij een normale erfopvolging zou Hamlet koning geworden zijn. Nu is er letterlijk sprake van 'bevoogding': alsof hij een onmondige is, wordt Hamlet van een voogd voorzien.¹⁰⁰ Hamlet accepteert de 'onnatuurlijke' bevoogding door Claudius niet, voor hem hangt de tijd uit zijn naad, de symbolische instituties zijn voor hem niet gegrond. De rechtvaardiging die Claudius aandraagt, dat hij heeft gehandeld uit staatsbelang, is voor Hamlet niet geloofwaardig. Hamlet zoekt naar mogelijkheden om die voor hem onechte gronding te riposteren door er onechtheid in de vorm van een gespeelde waan tegenover te stellen en zo aan de bevoogding te ontkomen. Zo is in *Hamlet versus Hamlet* de filiatieproblematiek en de samenhang met de orde in het symbolische een belangrijk thema. Het stuk toont Hamlet als een vaderloos subject, dat wanhopig zoekt naar de dragende constructie van het symbolische. Het symbolische verliest zijn orde als de vaderrol niet erkend wordt. Dat fatalistische perspectief maakt Claudius aan Laërtes duidelijk:

Laërtes! Je stelt me bitter teleur. Jij was de zoon die ik mij had gedroomd. Eerst deserteer je — en nu dit? Het is een teken aan de wand, vandaag de dag, bij al wie jong is, en ondankbaar. Jullie allemaal, jullie zien je bij voorbaat als de grote held, maar jullie schieten tekort, als je oog in oog komt met de echte wereld. Dan vallen jullie door de mand. Jullie hebben dan ook geen waarden meer, geen morele codes, geen doorzetting, geen noodzaak om te slagen, geen respect — maar des te meer gelul en zelfbeklag. Waar is ze, jullie wil, jullie moed? Wat scheelt er collectief aan jullie bovenkamer?¹⁰¹

Zelfs de handelende Laërtes schiet in Claudius' ogen tekort om de taak van de vader over te nemen. De ideeën die Lanoye Claudius in de mond legt, komen overeen met die uit Fortuyn's werk.¹⁰² Om niet door

⁹⁹ Ibid.: 22.

¹⁰⁰ Het Woordenboek der Nederlandse Taal geeft als eerste betekenis van bevoogden: 'Een onmondige voorzien van een voogd, vandaar een bevoogde pupil.'

¹⁰¹ Lanoye 2014: 118.

¹⁰² Fortuyn beschrijft in *De verweesde samenleving* hoe, als de natuurlijke dynamiek van de generatiewisseling ondermijnd wordt, posities worden ingenomen die in niets meer lijken op de voorgaande en die door niemand zijn gewild, noch door de

de mand te vallen in de echte wereld, is volgens Claudius moed nodig en handelingsgerichtheid die wordt gemotiveerd vanuit waarden en morele codes. Lanoye heeft de figuur van Claudius geactualiseerd door hem een politieke lading te geven. Hij maakt van Claudius een equivalent van de pragmatische powerpoliticus Fortuyn, die, naar eigen zeggen, in het belang van het volk handelt. Claudius is daarom min of meer gedwongen om zijn broer te doden en hem zelf op te volgen om het vaderland moreel en economisch op de been te houden:

Er loerde niet alleen buitenlands gevaar,
 Er woekerde van binnenuit een kanker. [...]
 Om alle angstvisioenen van die aard –
 Als beeld verstaanbaar, maar als feit futiel-
 Met tak en wortel uit te roeien vóór
 De beeldvorming het feit zou overtroeven,
 Bleef ons geen keuze dan: het eren van
 De continuïteit van het bestuur
 En de stabiliteit van munt en markt.¹⁰³

Hier is Claudius een tragische machthebber met een missie. En dat is ook wat Gertrude getuigt: ‘het land ging voor’ en ze hebben Hamlet willen sparen omdat hij er nog niet klaar voor was.¹⁰⁴ Lanoye geeft zo Claudius, meer nog dan bij Shakespeare het geval is, een duidelijke motivatie voor zijn handelen. Zo laat hij Claudius ook begrip en instemming vragen aan het volk tijdens zijn inaugurele toespraak:

Alleen indien door u, mijn volk, gedragen,
 Is erfopvolging legitiem en duurzaam.
 Wat is een heerser zonder onderdanen?
 Een trieste eenzaamheid zonder erfgenamen!
(knielt, samen met Gertrude)
 Niet u knielt neer, ik buig mijn knie voor u.
 Ik leid de natie enkel bij uw gratie.¹⁰⁵

Het knielen voor het volk kunnen we bestempelen als een populistisch gebaar. Als we de woorden ‘enkel bij uw gratie’ vervangen door ‘At your service’ blijkt ook hier weer dat de ideeënwereld van Claudius en Fortuyn niet ver uit elkaar liggen. Fortuyn sprak de woorden bij het aanvaarden van het lijsttrekkerschap van Leefbaar Nederland en ondersteunde de woorden met een saluut om op theatrale wijze zijn dienstbaarheid aan het volk te tonen.¹⁰⁶ Lanoye contrasteert Claudius zo als powerpoliticus met de studentikoze puberprins Hamlet, die zich alleen afzet tegen de fouten van de oudere generatie. Het vaderloze subject Hamlet kan zelf maar niet tot handelen komen in een paranoïde, gefragmenteerde wereld waarin iedereen elkaar afluistert en bespioneert, en Claudius is geïrriteerd over het gebrek aan daadkracht van de jonge generatie en de vele woorden om dat te verdoezelen. De maatregelen die hij voorstelt zijn rigoureuze:

vaders noch door de zonen. Het resultaat is verwarring, tolerantie zonder sturing en een vaag en diffuus normen- en waardenstelsel. Fortuyn 1995: 17-18.

¹⁰³ Lanoye 2014: 15-16.

¹⁰⁴ Ibid.: 86.

¹⁰⁵ Ibid.: 17.

¹⁰⁶ In de paragraaf ‘Verticale versus horizontale angst en de samenhang’ in de kudde zal ik verder ingaan op de overeenkomsten en verschillen van Fortuyns sociologische analyse en Lanoyes hamletconstellatie.

Remedies voor een uitzichtloze kwaal
 Zijn radicaal: wat rot is hakt men weg
 Om het gezonde lichaam te beschermen.¹⁰⁷

Het metaforisch denken over de samenleving als lichaam heeft hier een speciale functie. Met een gezond lichaam doelt Claudius op een samenleving die is gezuiverd van elementen die niet voldoen aan zijn normatieve ideaal dat allesbepalend is.¹⁰⁸ Als Hamlet zich niet voegt naar Claudius' wensen dan dient hij uit de weg geruimd te worden. Als de bevoogding in Claudius' ogen faalt, blijft er nog maar één middel over. Al het weefsel dat afwijkt, kan het beste geamputeerd worden in een strikt autoritaire maatschappelijke orde. Claudius en Gertrude zijn de hoeders van die maatschappelijke orde. Als vertegenwoordigers van de oudere generatie beroepen ze zich op de noodzaak van de stabiliteit van de staat. De moord op Hamlet senior en het onderbreken van het filiatieverband waren nodig om het Vaderland te redden:

Het Schip der Staat vroeg om een kapitein;
 Mijn broer verloor de macht over het roer,
 Geplaagd door ouderdom [...]
 Ik kón niet anders dan mijn broer verlossen
 Van kroon en troon, uit eerbied voor ons volk [...]
 Als ik een schuld draag, heet ze burgerzin!¹⁰⁹

In de ogen van Claudius was Hamlet senior te oud en te waanzinnig om het Vaderland te leiden en omdat dezelfde waanzin zich bij de zoon openbaart, is erfopvolging een te groot risico. In het kopieerproces is van oudsher de mogelijkheid aanwezig dat nakomelingen 'ontaarden' en vanuit dit cultuurtheoretische perspectief kan Claudius gezien worden als conservatief en 'held van de continuïteit'.¹¹⁰ In zijn eigen ogen heeft Claudius als broer de plicht om in te grijpen, want de barbarij dreigt.¹¹¹

In een symbolische orde waarin niet de zoon, maar de broer, de vader opvolgt, 'hangt de tijd uit zijn naad'; filiatieverband is door Claudius buiten werking gesteld. Voor een verankering in het symbolische is een geloof van de zoon in de vaderrol van het gezag noodzakelijk. Als Claudius door met de moeder van Hamlet te huwen vader en koning kan worden, komen alle differenties in het symbolische op losse schroeven te staan. Dit uit de naad hangen van de tijd door een verstoring van het filiatieverband beschrijft Sloterdijk in *De verschrikkelijke kinderen van de nieuwe tijd*. Aan de hand van historische voorbeelden schetst hij de noodzaak van een ononderbroken voortgang van generaties als voorwaarde voor een stabiele maatschappelijke orde. Sinds de Franse Revolutie is er sprake van een grote instabiliteit. Niets is nog verankerd:

¹⁰⁷ Lanoye 2014: 98.

¹⁰⁸ In de scène 1.4 *De taal van het toneel* speelt de Schim van Claudius een fragment uit *Antigone*, waar het stellen van de wet aan de orde komt: 'Wie tegen Thebe is, is tegen mij./ Zo luidt mijn eerste wet —/ De wet van Kreoon.' De wet van Kreoon is de wet van Claudius. Wie zijn door broedermoord verkregen macht in de weg staat, ondermijnt de orde in het Vaderland. Ibid.: 54.

¹⁰⁹ Ibid.: 79-80.

¹¹⁰ Sloterdijk beschrijft de bestrijders van ontaarde nakomelingen als helden van de continuïteit. Sloterdijk 2015: 59.

¹¹¹ Lanoye geeft de barbarij een actuele invulling: '[...] laffe tegenstanders van de kroon —/ Gesteund door vijanden aan onze grenzen,/ Die niet alleen onze persoon bestrijden,/ Maar onze vrijheid en manier van leven —/ Dat die verzamelde barbarengolf —/ Onze verbijstering en rouw misbruikend —/ Al op het punt stond ons te overspoelen./ Nooit eerder gaapte voor ons land zo'n afgrond!' Lanoye 2014: 15.

Waar filiaties hadden geheerst - getrouwe doorgiften van het vaderlijk erfgoed aan nakomelingen en aan nakomelingen van nakomelingen, hoe denkbeeldig ook -, daar sloegen de onderbrekingen van de afstamming diepe kloven. [...] Van de ene op de andere dag waren de hoofd- en staatsacties van de grote wereld veranderd in een improvisatietheater [...] ¹¹²

Als Hamlet in Lanoyes bewerking verzucht dat de tijd uit zijn naad is, ervaart hij de grote wereld om hem heen als een improvisatietheater. Een improvisatietheater bovendien, waarin zeer slecht geacteerd wordt, omdat Hamlet de door de acteurs benoemde onderliggende motieven niet voor waar kan aannemen. Het is zoekend theater waarin een vaste tekst en een regisseur afwezig zijn. Er wordt gezocht naar een vervanging van een verticaal door een horizontaal ordeningsprincipe. Laërtes, die als een spiegel voor Hamlet functioneert, heeft bij Lanoye een veel grotere rol dan bij Shakespeare. In *Hamlet versus Hamlet* wordt zo de verticale vader-zoonverhouding van de filiatie vervangen door de horizontale broederverhouding:

Jij en ik? We waren als twee broers. De allerlaatste jaargang met ambitie. Met de drang het goed te doen. De wil tot zuiverheid. ¹¹³

Op het eerste gezicht zijn Laërtes en Hamlet zeer verschillend. Tegenover de denker Hamlet staat de doener Laërtes; Laërtes is de krijger en Hamlet de filosoof. Maar behalve verschillen hebben ze ook veel gemeen, het zijn niet alleen generatiegenoten, ze delen ook de wil tot zuiverheid. Beiden willen ze de schijnheiligheid van het maatschappelijk bestel ontmaskeren. Hamlet probeert al peinzend en veinzend de wereld om hem heen te demaskeren, Laërtes is hierin zijn tegenpool:

Briesend van dadendrang en doodsverachting staat hij met beide voeten pal op onze grens, nog net niet smekend om een zwaard in zijn nek en een kogel in zijn slaap. [...] Wilskracht is vechten, totterdood, om al één stuk stro, één morzel grond, één sikkepitje roem of eer. Zich offeren, in naam van anderen. Zich zuiveren [...] ¹¹⁴

Laërtes is de vleesgeworden agressieve daadkracht die zichzelf en de wereld om hem heen wil zuiveren door te doden. Het is een argument dat Hamlet ook gebruikt om zijn 'vrienden' Rozenkrantz en Guildenstern naar het front te sturen als 'nietig onderdeel van een vermalende machine'. ¹¹⁵ In Hamlets woorden is een gevecht 'herwonnen zuiverheid':

Er zijn nog lang niet genoeg lijken gevallen, nu niet, niet in de kronieken der beschaving, nergens, nooit. [...] Het komt onze generatie toe. Om de aderlating te zijn van alle vorige, van iedereen vóór ons. Dit is onze enige kans. Jij en jij en ik: tezamen, schouder aan schouder. Een gevecht is herwonnen zuiverheid, oorlog is de hygiëne van de geschiedenis. [...] Wij komen onze beloftes na! In dienst van volk en staat! ¹¹⁶

¹¹² Sloterdijk 2015: 30.

¹¹³ Lanoye 2014: 141.

¹¹⁴ Ibid.: 109.

¹¹⁵ Ibid.: 105.

¹¹⁶ Ibid.: 105-107.

De tekst over oorlog als hygiëne van de geschiedenis refereert direct aan Marinetti's 'Oprichting en manifest van het futurisme' (1909).¹¹⁷ Marinetti betoogt in dit manifest dat Italië zich radicaal moet bevrijden van verleden en zich moet richten op de moderniteit. In zijn visie is strijd een probaat middel om vooruitgang te bereiken en heeft oorlog een zuiverende werking. Marinetti's denkbeelden klinken door in de woorden en daden van Laertes, maar in het laatste fragment lijkt ook Hamlets denken ermee besmet. Door zijn vrienden Rozenkrantz en Guildenstern over te halen aan in de oorlog te gaan strijden, zuivert Hamlet zijn persoonlijke geschiedenis van een onechte vriendschap. Als zijn hele generatie zich vrijwillig opoffert is er sprake van een aderlating die de wereld van filiatie zuivert.

Bij Lanoye is Laertes de 'broer' die doet wat Hamlet nalaat en de schrijver laat daarmee als het ware zien wat een wel daadkrachtige Hamlet oplevert. In de laatste scène van Laertes is dan ook sprake van een *Hamlet versus Hamlet*. In die scène is Laertes de handelende Hamlet, die tegenover de nog altijd dubbende Hamlet staat, die maar niet kan beslissen, die niet tot handelen komt, die zijn broer niet kan vermoorden en die zijn wraakverhaal dat hem bij Shakespeare zijn tragische heldenstatus verleende, ook niet meer kan voltooien omdat Laertes hem voor is geweest. In dialoog met Hamlet benoemt Laertes de positie van zijn generatie:

Jij en ik? Wij zijn de laatsten van een generatie. Zonder ons geen opvolging, geen toekomst. Is dat niet de beste straf, voor wie zich onze 'vaders' noemden? Die ons verraden hebben en ons kapot hebben gemaakt?¹¹⁸

Laertes stelt hier niet alleen de biologische vaders maar ook de vaderpositie ter discussie. Het zijn de zoons die de vader installeren in de opvolging van de generaties. Laertes pleit ervoor dat de nieuwe generatie weigert die rol van vernietiging op zich te nemen, omdat de motieven erachter gebaseerd zijn op bedrog. De heersende macht wil zijn positie behouden en schermt met zogenaamde staatsbelangen, die neer komen op eigen belang en ordinaire leugens. De jonge generatie, is met haar wil tot zuiverheid niet toegerust voor dat spel en wil het ook niet meer meespelen:

De barbaren? Ze staan voor onze poorten. Roei ons uit vóór zij het kunnen doen. Heb de moed niet meer naar een vervolg te zoeken. [...] En het was allemaal gelogen. Zoals altijd, al eeuwenlang. Het is genoeg geweest. Verdelf ons, uit vergelding. Roei ons uit.¹¹⁹

Het is een groot teken dat Laertes als de handelende Hamlet aan de peinzende Hamlet geeft. De generatie van Hamlet en Laertes komt het toe om 'de aderlating te zijn van alle vorige, van iedereen vóór ons'.¹²⁰ Hamlet en Laertes wijzen de wereld die hun wordt voorgeschoteld van de hand. Uit ultieme wraak besluiten ze om niet de volgende generatie te zijn. In een video-inleiding bij zijn stuk zegt Lanoye dat als je het stuk over wraak tot epische proporties opblaast, het niet meer gaat over een persoonlijke vergelding en ook niet om de strijd van de jonge tegen de oude generatie, maar om meer dan dat: het gaat om het menselijke, om de hele menselijke soort.¹²¹ Het generatieconflict is een symptoom van het onverdraagbare lijden aan de sterfelijkheid van de mens dat door de geboorte uit de moeder is ingezet.

¹¹⁷ 'Wij willen de oorlog verheerlijken — enige hygiëne van de wereld —, militarisme, patriottisme, de verwoestende daden der anarchisten, de mooie ideeën waarvoor men sterft, en de minachting voor de vrouw. Marinetti 1982: 68. (Eerste publicatie in Le Figaro, 20 febr. 1909). Marinetti werd later aanhanger van het fascisme.

¹¹⁸ Ibid.: 141.

¹¹⁹ Ibid.: 141.

¹²⁰ Ibid.: 105.

¹²¹ Lanoye sd.

Hamlet versus de moeder van de tijd: de schoot als wolvenmuil en kerfstok
 In de vorige paragraaf heb ik de relatie besproken tussen de psychotische positie in de hamletconstellatie en de veranderende vaderrol. De subjectpositie van Lanoyes *Hamlet* wordt echter ook in belangrijke mate bepaald door de moederrol. Het generatieconflict in *Hamlet versus Hamlet* beperkt zich niet tot de strijd met de mannelijke machthebber Claudius, ook Hamlets moeder en Claudius' vrouw, Gertrude, maakt deel uit van de 'samenzwering der verwekkers'. Aan het einde van het tweede bedrijf komt Hamlet tot dit inzicht en dat voelt als een 'wedergeboorte':

Een tweede keer geboren. De tijd is rijp: breng me mijn moeder zoals zij me heeft gebracht. Weerloos, blind en schuldig aan de eerste ademstoot en alles wat daarna moest komen.¹²²

In de paragraaf *Zin versus waanzin* heb ik het vervolg van dit fragment en de vormaspecten ervan geduid, nu wil ik ingaan op de betekenis. Hamlet voelt zich herboren door het voornemen zijn moeder als een kind de les te gaan lezen. Hij wil haar bij zich hebben als het kind dat zij op de wereld heeft gezet, namelijk weerloos, blind en schuldig. Het is de moeder die als instantie Hamlets tijd in werking heeft gezet. Die tijd hangt uit zijn naad en is rijp voor een moederzoonconfrontatie, omdat ze rot is. De blinde moeder wil dat niet zien, om haar schuld te bekennen moet ze zich schamen en zichzelf straffen. Hamlet is de vrucht van haar schoot, die schoot is dus schuldig. Gertrude heeft een dubbele schuld aan het doorbreken van de filiatie: door de zoon te baren en de vader te vermoorden. Hamlet probeert zijn moeder uit zijn bewustzijn te bannen met de woorden: 'De tijd is rot. Wat is een moeder? Tijd!' Het is een samenzwering van de verwekkers. Door de geboorte is de Hamlet de eeuwigheid ontnomen.

De verbinding met de vrouw en de onmogelijke transgressie van de eeuwigheid vinden we ook terug in Lacans jouissancebegrip. In 'Kant with Sade' verwijst Lacan naar een fragment uit D.A.F. de Sades *Philosophy in the bedroom* waarin de vagina van Madame de Mistival dichtgenaaid wordt.¹²³ Het dichten van de vagina ziet Lacan als metafoor voor het versperren van de toegang tot de moeder. In laatste instantie, zo toont dat tafereel, is ook in het sadeaanse universum het ultieme object van verlangen, het reële van de jouissance, radicaal verboden en ontoegankelijk. De bevredigingservaring van het verlangen is altijd fantasmatisch. Als het verlangen van het 'verlangend subject' niet meer bestaat, bestaat ook het subject niet meer, de jouissance is een 'alles verslindende vruchtgebruik'.¹²⁴ Verhaeghe beschrijft jouissance als de grens van het bestaan. Wat de man vreest is de transgressie: het overschrijden van een grens voorbij welke hij ophoudt te bestaan.¹²⁵

De allereerste verschijningsvorm van de jouissance is voor het Ik niets anders dan angst voor het eigen verdwijnen, het verdwijnen van het Ik doordat het 'zijn' het van mij overneemt.¹²⁶ Ook Hamlets grote drijfveer is het vinden van een oplossing voor zijn transgressieangst en het verliezen van zijn identiteit. Hamlet ervaart de ontvoogding in het symbolische als een kortsluiting die zijn geschiedenis uitwist:

¹²² Lanoye 2014: 73-74. Het vervolg van dit fragment en de bespreking van de vormaspecten is te vinden op pagina 127.

¹²³ Lacan 2006: 667.

¹²⁴ Volgens De Kesel staat *jouissance* "ook voor 'bezit', 'vruchtgebruik', 'opbrengst'. Alleen betreft dit 'bezit' hier iets *fantasmatisch* en niet iets *reëls*. Een *reële* toe-eigening van het verlangde object zou immers het einde van de *objectrelatie* betekenen, en dus ook het einde van het *subject* (drager) van die relatie. Dat het subject toch tot genieten in staat is, komt omdat het dit fantasmatisch doet en zich dus exclusief op het imaginair-symbolisch niveau beweegt." De Kesel 2002a: 144.

¹²⁵ Verhaeghe 2013: 175.

¹²⁶ Ibid.: 201.

Niemand was ooit meer een wees dan ik. Hamlet? Ik wás Hamlet — ik ben hem niet. Ik ken hem niet. Ik was hem niet. Ik wis hem uit.¹²⁷

Het gevoel van een ‘ontvoogde’ identiteit dat Hamlet hier ervaart beschrijft Žižek als een moment van ‘waanzin met constitutieve waarde voor de wording van het subject’. De onmiddellijke overgang van het reële naar de ‘normale’ subjectiviteit van het symbolische is onmogelijk, de verdwijnende bemiddelaar van het zijn, de toegang tot de jouissance, is de nacht, de radicale terugtrekking in het reële. Žižek baseert zich op Hegel:

‘[...] deze nacht, dit lege niets dat alles in zijn eenvoud bevat — een eindeloze rijkdom aan voorstellingen, beelden, waarvan er geen enkele hem toebehoort of aanwezig is. Deze nacht, het innerlijke van de natuur, die hier bestaat — het pure zelf— in fantasmagorische voorstellingen, is volkomen nacht waarin hier een bloedig hoofd voorbijflitst, daar een witte afschuwelijke gestalte. Men ziet deze nacht wanneer we de mens in de ogen kijken — in een nacht die vreselijk wordt.’¹²⁸

Door de nacht aan het lege niets en het pure zelf te koppelen, beschouwt Žižek Hegels beeld van de nacht als het gat in het reële en de ervaring van het *corps morcelé* van Lacan. Het moment waarop de scheiding tussen het primordiale subject en de moeder en het reële plaatsvindt, is een moment van ‘absolute negativiteit’, de ‘nacht van de wereld’. Het is door de narcistische *identificatie* met zijn eigen spiegelbeeld als *Ideaal-ik* dat het kind in staat is om aan dit moment van negativiteit, van waanzin, te ontsnappen. Lacan geeft aan dat dit tevens een moment van aliënatie is, wanneer hij dit imaginaire subject aanduidt als een ‘harnas van een vervreemdende identiteit’. Het zelfbeeld van het subject heeft een imaginair karakter: het is een ‘afbeelding’, verbeelding van het *zijn*, maar niet het werkelijke *zijn*. ‘Ik’ wordt gedefinieerd als ‘niet niet-Ik’. In *Hamlet versus Hamlet* wordt dit als volgt verwoord:

Het is zover. Ik voel het. De nacht wordt hel en ik word nacht. Het graf van duizenden spuwt vuur. Hun rottend vlees — de smet waarmee ik mij als met de drek van wolven was, totdat mijn vel verhardt. Word zwart, wat bleek was! Word graniet en been — o breekbaar glas waarvan mijn hart te lang de bastaard was! [...] Eindelijk! Tot ieder wanbedrijf ben ik in staat! Een tweede keer geboren.¹²⁹

De ‘Ik’ van Hamlet transformeert in de ‘nacht’ die tot hel geworden is, zelf tot nacht en tot donkerte. Het rottende vlees van de duizenden doden gebruikt Hamlet om zijn huid te looien, zoals je wolvendrek gebruikt om je tegen wilde beesten te beschermen. Tegelijkertijd is, zoals ik eerder beschreef, de wolvenmuil voor Hamlet een metafoor voor zijn moeders schoot.¹³⁰ Het broze en breekbare, transparante, glasachtige lichaam, waarvan het hart het centrum was, moet verharden tot het onvergankelijke graniet en been. Zo tracht Hamlet voor de tweede keer geboren te worden. Een geboorte die hem als subject losmaakt van de geboorte van de schuldige moederschoot, de nacht maakt hem los van zijn identiteit, van zijn heden van het ‘ik ben’ en ook van zijn verleden van ‘ik was’. We kunnen hier duidelijk zien hoe de fantasie aan de kant van de werkelijkheid staat, hoe het realiteitsbesef

¹²⁷ Lanoye 2014: 74.

¹²⁸ Hegel geciteerd in Schokker 2000: 27.

¹²⁹ Lanoye 2014: 73-74.

¹³⁰ In de dialoog met Gertrude zegt Hamlet: ‘Ik schaam mij dat ik mijn bestaan te wijten heb aan u. U hebt geen schoot. U hebt een wolvenmuil.’ Ibid.: 83.

van het subject erdoor in stand wordt gehouden: als het fantasmatische raamwerk uiteenvalt, ondergaat het subject een realiteitsverlies en begint het de werkelijkheid te zien als de irreële wereld van de nachtmerrie zonder vaste ontologische basis. Deze wereld van de nachtmerrie is niet 'louter fantasie', maar integendeel, dat wat werkelijkheid blijft nadat de werkelijkheid is beroofd van haar draagvlak.

In *Het subject en zijn onbehagen* stelt Žižek de vraag hoe de fantasie een minimale afstand tot het reële zeker stelt.¹³¹ De kloof die de werkelijkheid van het subject scheidt van het reële is dezelfde kloof die schoonheid scheidt van lelijkheid. Wat de werkelijkheid constitueert, is een minimum aan idealisering dat het subject nodig heeft om in staat te zijn de horror van het reële te kunnen verdragen. In *Hamlet versus Hamlet* stuiten we op hetzelfde wanneer we door Hamlets ogen zien hoe Ophelia haar status van object van begeerte verliest en voor Hamlet ineens de voor hem walgelijke onsterfelijke beweging van het primordiale leven begint te belichamen. Ophelia wordt voor hem het beginpunt van de cyclus van voortplanting en verval waarin Eros en Thanatos samenvallen en iedere geboorte het begin van de ontbinding markeert:

Waarom wil jij een legkip zijn van zondaars? [...] Zoals een graf zich kalkt, zo schildert jullie soort zich ook. Je kreeg van God al een gezicht, jij fabriceert een tweede smoel erbovenop. Je draait, je kirt, je kronkelt en je lispelt, je verslijt je hitsigheid voor onschuld en onnozelheid.¹³²

In deze scène keert Hamlet zich af van Ophelia omdat het minimum aan idealisering verdwenen is en Hamlets fantasie uiteenvalt, zodat Ophelia als het ware op een directe manier kan worden benaderd, zonder het fantasiescherm, waardoor Hamlet de zekerheid verliest over haar rol in het symbolische. Hij bekijkt haar met een vreemde afstandelijkheid, alsof zij een of ander buitenaards wezen is. Hamlet wordt door Ophelia beschreven als:

Ontredderd, zonder peil, als kwam hij uit
De hel om van haar gruwel te getuigen.¹³³

Als Hamlets fantasiescherm wegvalt, lijkt hij zoals Ophelia het beschrijft, afkomstig uit de hel van de 'nacht'. Door het verliezen van een veilige afstand tot het reële is hij 'ontredderd' en 'zonder peil', hier te interpreteren als in totale verwarring omdat hij zijn betekenisanker is kwijtgeraakt. Hamlet bevindt zich daardoor in de nacht, in het lege niets, het pure zelf. Hamlets beginvraag 'wie bent u?' aan zichzelf en het publiek in de spiegel lijkt een onmogelijke vraag. Het subject is niet onmiddellijk present aan zichzelf maar is alleen gerepresenteerd in het symbolische, en slechts krachtens deze representatie is er sprake van een subject. Het symbolische tekort wordt veroorzaakt doordat het woord niet samenvalt met wat het aan wil duiden. Woorden betekenen alleen iets ten opzichte van andere woorden, het is een keten van betekenaars die de onvermijdelijke deling tussen het grammaticale subject (*sujet de l'énoncé*) en het sprekende subject (*sujet de l'énonciation*) tot stand brengt. Het subject brengt de taal niet voort, maar de taal veroorzaakt het subject.¹³⁴ Dat subject bestaat alleen als subject in de constellatie binnen het symbolische. Wie 'ik' zegt, participeert aan die orde, waarin 'ik'-zeggen een betekenis heeft, waarin 'ik' en 'jij' en 'zij' onderscheiden posities zijn, waartussen de verhoudingen gereguleerd zijn. Wat 'ik' ben en wie 'ik' ben kan alleen maar worden uitgelegd binnen de

¹³¹ Žižek 1997: 176.

¹³² Lanoye 2014: 64.

¹³³ Ibid.: 58.

¹³⁴ Zie Lacan 2002: 711 en een toelichting in: Mooij 1979: 128.

betekeniswereld, waarvan we deel uitmaken door de symbolische castratie. Maar de breuk met het reële dringt daar steeds in door. Het 'ik' gaat niet vooraf aan het systeem van betekenissen waarbinnen ik functioneer, maar het 'ik' komt tot stand door die breuk met het voorafgaande reële dat daarmee ook voor het 'ik' ontoegankelijk blijft.

Dit voortbrengen van het subject wordt door Lanoye aan het eind van het stuk verbeeld als Hamlet het werkwoord 'zijn' vervoegt.¹³⁵ Die eindscène heeft als titel *De danse macabre (solo)* en als regieaanwijzing *Hamlet (versus Hamlet)*. Net als in de allereerste scène staat Hamlet voor het publiek alsof hij voor een spiegel staat, om de vraag 'Wie bent u?' te beantwoorden. Tegelijkertijd staat de tekst ook voor de fragmentering van het symbolische, de deiktische woorden, in dit geval de persoonlijk voornaamwoorden, die nog de enige ankers zijn die in het symbolische het verschil tussen het 'Ik' en de 'Ander' markeren.

De persoonlijke voornaamwoorden 'ik', 'jij', 'zij' en 'hij' zijn de belangrijkste structuurmiddelen van de taal. Het is nauwelijks voorstelbaar wat er gebeurt als de differentie van deze woorden niet helder is. Dit is de grens tussen neurose en psychose. In de psychotische subjectpositie zijn de deiktische structuurelementen van de taal niet gemeenschappelijk helder gedefinieerd. Taal en tijd gaan functioneren in een nieuwe structuur, die geen herkenbare structuur lijkt te hebben, omdat de ordenende elementen niet op de 'normale' posities aanwezig zijn. Zo lijkt er een andere werkelijkheid te zijn ontstaan, die ik wil benoemen als 'een kortsluiting in het symbolische':

De psychose is zo iets als een kortsluiting in het brein die ontstaat als het ik-ideaal zo hoog is gesteld, dat het in werkelijkheid onmogelijk te realiseren valt. De psychose creëert dan een nieuwe, absurde structuur voor de werkelijkheid, waarin dat ideaal wel verwezenlijkt kan worden.¹³⁶

Bij een kortsluiting in het symbolische, als de 'tijd uit zijn naad hangt' is het de vraag of de nieuwe structuur voor de werkelijkheid absurd is of, zoals ik boven beschreven heb in 'Symbolische castratie versus sinthomatische verknoping' dat het een nieuwe 'sinthomatische' structuur is voor een absurde werkelijkheid. De psychotische positie van het subject is een 'verweesde' positie door de veranderde relatie met de vader- en de moederrol. De verwekkers in de 'verweesde samenleving' van Lanoyes *Hamlet* hebben een samenzwering op touw gezet, waardoor het subject ertoe gedwongen is zijn eigen idiosyncratische positie ten opzichte van de waarheid in de constellatie te kiezen.

Hamlet senior versus Yorick: Hamlets imaginaire spiegel

Lanoye gaf zijn hamletbewerking de titel *Hamlet versus Hamlet*, een confrontatie van Hamlet met zichzelf. Het eerste deel begint met een *Zelfportret als prelude*. Hamlet bevraagt zich zoals Narcissus in het derde deel van de *Metamorphosen* van Ovidius zijn spiegelbeeld bevraagt. Net als Hamlet worstelt Narcissus met het leven. Op de vraag van de moeder van Narcissus of haar zoon lang zal leven antwoordt de ziener Tiresias: 'zolang hij zichzelf niet kent.'¹³⁷ Narcissus groeit op tot een mooie jongeman op wie iedereen verliefd wordt, maar hij wijst iedereen af, ook Echo, een nimf die door de godin Juno gestraft is met een spraakgebrek waardoor ze alleen maar kan napraten. Wraakgodin

¹³⁵ Lanoye 2014: 143.

¹³⁶ Mous 2013.

¹³⁷ Ovidius 2011: 69.

Nemesis zorgt ervoor dat de geliefde van Narcissus net zo ongrijpbaar wordt als hij voor Echo was. Ze laat hem verliefd worden op zijn eigen spiegelbeeld, dat hem toelacht vanuit het water:

Ik ben het zelf! Ik voel het nu! Mijn schijnbeeld liegt niet meer!
Ik gloei uit liefde voor mezelf! Ik voel én voed het vuur...
Wat moet ik doen? Hem roepen? Of hij mij? En wat dan roepen?
Wat ik verlang is hier, bij mij; maar mijn bezit maakt arm,
o, kon ik nu maar van mijn eigen lichaam afstand nemen!
Een vreemde minnaarswens: wegwensen waar je naar verlangt.¹³⁸

Wat Ovidius hier beschrijft, is wat in de theorie van Freud terugkomt als de 'auto-erotische' ontwikkelingsfase. Zoals Tiresias voorspelt, sterft Narcissus op het moment dat hij zichzelf kent. Het kind wordt pas echt een individu, een 'Ik' als het deze fase achter zich laat.¹³⁹ Freud laat zich inspireren door de Narcissusmythe en benoemt de fase waarin het Ik tot stand komt als het primaire narcisme.

Lacan beschrijft deze fase, zoals ik in deel 2 uiteengezet heb, als het spiegelstadium. De herkenning van het spiegelbeeld tekent de libidineuze verhouding; de drift richt zich op het eigen Ik en Freud benoemt dit als ik-libido of narcistisch libido. Lacan benadrukt dat deze drift zich niet richt op het zelf maar op de afbeelding van het zelf. Volgens hem gaat het om een 'méconnaissance', een miskenning van het zelf. Ik ben niet hetzelfde als het beeld van mij: mijn beeld vormt een eenheid, terwijl ik zelf nooit helemaal een eenheid kan zijn. De identificatie met mijn beeld is in die zin dan ook altijd een imaginair proces.

'Wie bent u?' is de vraag van Hamlet aan de spiegel. In Shakespeares tekst opent Barnardo het stuk met: 'Who's there?'¹⁴⁰ Lanoye gebruikt dezelfde openingszin, maar wijkt in de rest van de openingsscène in belangrijke mate af van de oorspronkelijke tekst. Hier is het Hamlet die 'solo voor het publiek als voor een spiegel' de woorden uitspreekt.

In de onzekere vraag en de setting waarin de vraag gesteld wordt, ligt alles verscholen waar de tragische Hamlet het hele stuk lang mee bezig zal blijven. Wie of wat zijn zijn moeder, vader, oom, zijn vrienden, vriendin en de belangrijkste vraag: wie of wat is hijzelf te midden van al deze mensen? Dat gemis aan een verbindende omgeving wordt door Fredric Jameson in *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* beschreven als het breken van de 'betekenisgevende keten'. Het is een proces dat hij, in navolging van Lacan, als een vorm van psychotische schizofrenie benoemt.¹⁴¹ Het postmoderne subject slaagt er slecht in om object en subject in het steeds wordende 'nu' te verbinden met verleden en toekomst in een coherente ervaring, om zo tot een eigen identiteit te komen. Volgens Lacan is het effect van een niet-binnentreden in de symbolische orde van de taal een psychotische werkelijkheidsbeleving. De symbolische afstandelijkheid die door de orde van de taal als een systeem van differenties wordt vrijgemaakt ontbreekt en het subject valt samen met wat het over zichzelf vertelt en wat de anderen over hem zeggen. De wie-bent-u-vraag naar de identiteit wordt gevolgd door een volgende:

Moet ik u vrezen of bevrijden, u
Beminnen of bestrijden?¹⁴²

¹³⁸ Ibid.: 72.

¹³⁹ Freud 2006o: 332.

¹⁴⁰ Shakespeare 1987: 143.

¹⁴¹ Jameson 1991: 25.

¹⁴² Lanoye 2014: 9.

In de speelscène wordt een 'ik' geïntroduceerd, een 'ik' die aan zijn spiegelbeeld of aan het publiek vraagt hoe de 'ik' en de 'u' tegenover elkaar staan. De titel *Hamlet versus Hamlet* lijkt hier letterlijk in beeld te worden gebracht. Hamlet kijkt naar de toeschouwers, zoals de toeschouwers naar hem kijken, en kijkt daarmee ook naar zichzelf als de ander. Maar is Hamlet 'zichzelf'? In de encensering wordt dit beeld voorzien van een extra gelaagdheid. Hamlet is een androgyne prins en in het beginbeeld staat de actrice die de Geest van Yorick speelt zo dicht achter hem, dat het lijkt alsof ze met elkaar vergroeid zijn.

In *Hamlet versus Hamlet* is het de Geest van Yorick die Hamlet bijstaat bij zijn intrede in de imaginaire orde. Yorick is de oude nar van Hamlets vader met wie Hamlet in zijn jeugd vaak speelde. Lanoye beschrijft de Geest van Yorick als 'Hamlets mentor en mediator der schimmen en toneelspelers'.¹⁴³ Yoricks Geest staat voor de macht van de verbeelding.¹⁴⁴ De Geest van Yorick brengt eenheid in het spiegelbeeld van het gefragmenteerde lichaam. Hamlet vraagt zich af wie hij is, maar ook aan wie hij zich spiegelt en ervaart hoe vervreemdend het ontstaan van zijn ik is, zijn identiteit die ontstaat uit zijn speelscène met het publiek. Hamlet zegt zich een 'speelbal der natuur' te voelen, die 'verwongen' raakt 'door hersenspinsels en begeertes' en dreigt te 'vervreemden van elk mens'.¹⁴⁵ De Geest van Yorick, die Hamlet het spiegelbeeld toont, fungeert als de eerste ander, zoals 'de Geest van de Vader' in het stuk van Shakespeare. Ook hier functioneert een spook in de rol van eerste ander. In de spiegelfase ziet het kind zijn spiegelbeeld en kijkt dan naar de ander. De ander moet zorgen voor de erkenning dat 'ik' het ben die in het spiegelbeeld aanwezig is. In de eerste scène confronteert de Geest van Yorick Hamlet ook met het symbolische, de orde van de taal en betekenis:

Bent u niet bang van waarheid en betekenis? [...]
De mens is niet tegen zichzelf bestand.¹⁴⁶

Als in Hamlet twee zielen huizen, een primitieve en een contemplatieve, de eerste gebrand op handelen, de tweede geneigd tot mijmeren, dan heeft die ziel twee vaders. De oude Hamlet én diens nar Yorick. In Shakespeares *Hamlet* is Yorick, een hofnar, over wie in de grafdelversscène slechts even wordt gesproken, wanneer Hamlet zijn schedel opraapt. Yorick is in de bewerking van Lanoye een letterlijke gedaante, een pendant van de Geest van de Vader. Yorick is de magische koning van het spiegelpaleis. Fysiek is Hamlets verwekker een koning; intellectueel is zijn vader een nar.¹⁴⁷ De Geest van Yorick waarschuwt hem voor de macht en de onmacht van het imaginaire spiegelpaleis.

Yorick, die Hamlet wil waarschuwen voor de intrede in de wereld van weten en betekenis, brengt uiteindelijk een identiteit tot stand, maar dat proces gaat ook met een onvermijdelijk verlies gepaard. De oorspronkelijke eenheid met het moederlichaam wordt verbroken; ervoor in de plaats komt de schijn van heelheid en de illusie dat het gefragmenteerde ooit een eenheid zou kunnen vormen. Dit is de tegenstelling die 'als een worm aan ons verstand knaagt' en die gezien de tragische menselijke natuur nooit verdelgd kan worden. Bij Lacan is het de vaderbetekenaar die de fallische betekenis installeert. Bij de 'androgyne prins' in *Hamlet versus Hamlet* is van een dergelijke operatie geen sprake. Het falen van de symbolische castratie leidt volgens Lacan tot de psychose. De tekst over waarheid en betekenis krijgt aan het einde van het eerste bedrijf een tweede versie:

¹⁴³ Ibid.: 5.

¹⁴⁴ *Dramatis personae* Ibid.: 5.

¹⁴⁵ Ibid.: 9.

¹⁴⁶ Ibid.: 10.

¹⁴⁷ Ibid.: 29.

Bent u niet bang voor spel en fantasie?
 Wat soms begint als machtige verbeelding
 Verslindt zichzelf en wordt verslaving aan
 Bedrog en waan, aan ingebeeld verstand.
 De mens is niet tegen zijn droom bestand.¹⁴⁸

De verbeelding van 'spel en fantasie' komt in de plaats van 'waarheid en betekenis'. In *Hamlet versus Hamlet* neemt de Geest van Yorick het over van de Geest van de Vader. Het is Yorick die Hamlet 'leerde spelen met gedachten' en 'leerde lachen om de zin van woorden.'¹⁴⁹ De imaginaire verbeelding staat tegenover de zin van woorden, die hun betekenis ontleen aan hun positie in het symbolische van de taal.

Naast het gebruik maken van twee geesten smokkelt Lanoye hier nog een derde ambiguïteit binnen, namelijk zijn eigen schrijverschap. Lanoye verandert de theatergroep die bij het kasteel langskomt in vertolkers van zijn eigen toneelrepertoire. De fragmenten die bij introductie van de toneelspelers langskomen, zijn fragmenten uit eerdere stukken van Lanoye waarmee de personages die ze vertolken op bijzonder dubbelzinnige wijze verbonden zijn. Hamlet die hand in hand met de Geest van Yorick naar de scène kijkt geeft na elk fragment hetzelfde commentaar: Er is iets aan het rotten in ons land.¹⁵⁰ Aan het slot van de scène komt de Geest van Yorick met een citaat uit *Richaard Deuxième*:

Zo speel ik veel personen in mijn eentje,
 En geen voelt zich voldaan noch recht gedaan.¹⁵¹

Het eerste deel heet 'Schijn' en deze titel heeft betrekking op het wezen van het 'als of' van de schijnwereld van het toneel. Het eindpunt van de schijnwereld wordt nog helderder als we ook de regels erbij betrekken die aan dit fragment voorafgaan: 'Gedichten, raken plots hun zinnen kwijt / Bij 't schrikbeeld van een trage, domme dood / In een vergeetput, naamloos, vier bij vier...' ¹⁵² Het toneel tilt de mens misschien even esthetisch en intellectueel boven lijden en dood uit, maar dit uitzicht op het einde van het menselijk leven blijft onvermijdelijk bestaan.

De Geest van Yorick speelt vele rollen, het is de 'vroegere nar' en, zoals eerder vermeld, Hamlets mentor en 'mediator der schimmen en der toneelspelers'. In Lanoyes spiegelpaleis ontstaat een beeld van twee dode vaders, Hamlet senior, de voormalige koning en wetgever, die oproept tot wraak en de Geest van Yorick, de koning van het spiegelpaleis, die als de vertegenwoordiger van het imaginaire bemiddelt met de schimmen en met het toneel. In de openingsscène staat Hamlet, zoals beschreven, voor het publiek en vraagt: 'Wie bent u? Wie of wat bent u het meest?' De toeschouwer spiegelt hem, en hij is het spiegelbeeld van de toeschouwer en slechts een illusie. De 'waan van de verbeelding' lijkt een alternatief voor de positie van naam-van-de vader, in de stabilisering van de betekenisgeving, maar ook dit proces gaat onvermijdelijk met een verlies gepaard.¹⁵³ Lanoye heeft dit deel de titel 'Schijn'

¹⁴⁸ Ibid.: 50.

¹⁴⁹ 'Yorick? Bent u dat — lieve goede Yorick? / U die mij leerde spelen met gedachten, / Mij leerde lachen om de zin van woorden. / Ik mis u zo — de beste nar die ooit / Ons huis betrad, die elke leugen kon / Verjagen met de zweeps slag van zijn grap.' Ibid.: 10.

¹⁵⁰ Ibid.: 52.

¹⁵¹ Ibid.: 55.

¹⁵² Lanoye en Perceval 1999: 72.

¹⁵³ Zie: Verhaeghe 2012b: 360 e.v.

gegeven om het effect van de imaginaire verdubbeling van de vadergeest te benadrukken. Het imaginaire heeft net zo'n problematische relatie tot het reële als het symbolische. De betekenisgeving is imaginair en gebaseerd op bedrog en inbeelding, het subject is gedroomd en kan zich alleen op imaginaire wijze tot het reële van het menszijn verhouden.

Hamlet versus de waarheid: het ontbreken van Horatio en het Grote Verhaal

Zoals ik beschreven heb in deel 1, sterft Hamlet aan het eind van Shakespeares tragedie en vraagt hij aan Horatio om in leven te blijven en zijn verhaal te doen.¹⁵⁴ Het is de taak van Horatio, het personage dat buiten tijd en driften staat, om wereldkundig te maken wat er gebeurd is aan 'bloedige daden', 'moord in het wilde weg' en 'doodslag door geslepen machinaties' en het hele verhaal naar 'waarheid te vertellen'.¹⁵⁵ Maar Horatio ontbreekt in *Hamlet versus Hamlet*. Hij heeft geen functie in deze constellatie. Hamlet is de enige verteller over de strijd die hij met zichzelf voert. Er is geen waarheid in zijn verhaal, alleen eenzaamheid en daarom kan dit verhaal niet door de ander verteld worden. Hamlet sterft niet, maar ademt zelf verder 'met pijn in deze wrede wereld'¹⁵⁶ om zijn verhaal te vertellen over hoe zijn 'naam ten onrechte bevuild is' en wat hem 'beving en overviel'. De Hamlet van Lanoye kan niet uitleggen hoe zijn naam ten onrechte bevuild is. Wat deze Hamlet is overkomen is 'plat en doodgewoon'. Dat lot is het lot van alle mensen.¹⁵⁷ Het verhaal van deze Hamlet is 'niet meer dan wat elk mens kan overkomen',¹⁵⁸ het is geen 'groot verhaal':

het beste is om nooit geboren te hoeven worden. Dan doe je niets verkeerd.'¹⁵⁹

In die zin is het einde van Lanoyes Hamletversie pessimistischer dan het origineel. Bij Shakespeare brengt de dood van Hamlet de waarheid aan het licht, dat geeft zijn sterven zin en mag Horatio dit ware verhaal van de tragische held vertellen.¹⁶⁰ Bij Lanoye is er geen verlossende waarheid. Hoe hard Hamlet ook zuiverheid en oprechtheid predikt, 'zijn' en 'doen alsof' lopen voortdurend door elkaar:

Er zijn of niet, er is geen vraag dan die
Wat is het meest integer? [...]¹⁶¹

Lanoye vertaalt 'nobler in mind' met integer. Het antwoord op de vraag naar integriteit in het imaginaire is net zo min te bepalen als die in het symbolische. In het imaginaire is sprake van een 'méconnaissance', een miskennis van het zelf, en in het symbolische ontbreekt een meesterbetekenaar om de plaats van de waarheid in te nemen. Bij Lanoye is Hamlet wel tragisch, maar geen held. Hij sterft niet zoals bij Shakespeare maar blijft eeuwig dubben. Dat is mooi en wreed en verontrustend. Hamlet komt bij Lanoye niet tot daden; niet Hamlet, maar Laërtes doodt Claudius, Gertrude, zijn zus Ophelia en zichzelf.¹⁶² Maar Hamlet overleeft dus bij Lanoye en blijft alleen achter, geconfronteerd met zijn eigen

¹⁵⁴ 'Adem met pijn in deze wrede wereld. / Doe mijn verhaal.' Shakespeare 2013: 163.

¹⁵⁵ Ibid.: 164.

¹⁵⁶ Ibid.: 163.

¹⁵⁷ Lanoye verwijst hiermee naar Nietzsche 2009: 31. De inhoud van de passage heb ik in hoofdstuk 1 op pagina 33 aangehaald.

¹⁵⁸ Lanoye 2014: 142.

¹⁵⁹ Ibid.: 142.

¹⁶⁰ Bij Shakespeare werkt de komst van de jonge daadkrachtige Fortinbras als een verlossing. Lanoye heeft ook dit personages weggelaten en de rol van het krachtige handelende figuur aan Laërtes toebedeeld, van wie we als alter ego van Hamlet geen verlossing mogen verwachten.

¹⁶¹ Lanoye 2014: 61.

¹⁶² Zelfs bij de moord op Polonius, die bij Shakespeare eerder plaatsvindt, neemt Gertrude het initiatief over. Hamlet onderwerpt zijn moeder aan een kruisverhoor. Als Hamlet haar wil dwingen tot een biecht wijst Gertrude dit resoluut af

wankelmoedigheid. Niet Claudius, niet Laërtes, maar Hamlet zelf is zijn grootste vijand. Lanoye ontzegt Hamlet de mogelijkheid om tot handelen over te gaan en echte pijn te veroorzaken. Ook dat maakt Laërtes hem duidelijk als hij zijn pijnlijke zelfdoding met gif beschrijft:

Besef jij goed hoeveel pijn dit doet? Maar ik kan ze jou tenminste tonen, mijn pijn. Ik kan ervan genieten dat je weet, dat je beséft, dat jij ze niet hebt aangericht.¹⁶³

Hamlet veinst 'zijn werkelijk gevoelde pijn' zoals in het motto van Pessoa. Hij blijft zo de kunstenaar zonder daden die overal de schoonheid van wil zien. Een acteur met veel mooie woorden:

Ik heb zoveel gezien en meegemaakt, dat niemand zou geloven.
Die schoonheid, overal. Die pracht.
Een bergmassief, tijdens een onweer.
De lente die de sneeuw verdrijft,
gewapend met magnolia's en krokussen.
Zelfs de nachten aan het front.
Met zijn feestelijke lucht vol projectielen.
Een schitterend festijn van wrede lampionnen.
Dat, en de betovering van toneel.
De glans van eeuwenoude rollen.
Ze zullen allemaal verloren gaan,
Als krokodillentranen
In een langzame,
geluidloze orkaan.
Ze zullen verzinken
In het grote zwijgen.¹⁶⁴

In deze regels is een bijna rechtstreekse referentie aanwezig aan een tekst uit Ridley Scotts film *Blade Runner* waarin de stervende replica-mens Roy Batty, vertolkt door Rutger Hauer, zijn laatste monoloog begint met de woorden: 'I've seen things you people wouldn't believe.' En eindigt met 'All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die.'¹⁶⁵ In die monoloog lijkt de replica-mens, het beeld, in humaniteit en zelfreflecterend vermogen het origineel te overtreffen. Lanoye verweeft associatief beelden van schoonheid en geweld door de lente met bloemen te bewapenen en de projectielen aan het oorlogsfront als feestverlichting te beschrijven. Het illusoire van de realiteit wordt op poëtische wijze aan de oppervlakte gebracht. In de talige werkelijkheid verdwijnt de illusie van de woorden net als de betovering van toneel. Tegenover de noodzaak van het vertellen van het grote ware verhaal zal Hamlet zwijgen:

Verbeelding schiet te kort, kan slechts bedotten.
Te moeten missen is de wreedste smart:
Al pijnigt men zijn hersens en zijn hart,
Ook een herinnering begint te rotten.¹⁶⁶

'Biechten? Op jouw bevel? Geen denken aan./ Ik weet niet wat je wilt, maar ga je gang.[...] Kom, dan/ Steek. Steek dan Hamlet. Steek!' Ibid.: 91. Dit is het moment dat Hamlet steekt en Polonius doodt.

¹⁶³ Ibid.: 139. Dit fragment verwijst ook naar het aan Pessoa ontleende motto.

¹⁶⁴ Ibid.: 143-144.

¹⁶⁵ *Blade Runner* 1982.

¹⁶⁶ Ibid.: 110.

Ook kunst schiet tekort, in de ogen van het personage en van de schrijver, het veinzen kan oprecht zijn maar heeft geen eeuwigheidswaarde. Zo zal de betovering van het eeuwenoude toneel verloren gaan. De tranen zijn geveinsde pijn en zijn niet echt maar krokodillentranen, waarvan er zoveel zijn dat ze een oceaan vormen, net als verhalen die geen grote verhalen zijn, maar verhalen van iedereen. Die verhalen brengen nog geen rimpeling teweeg in de eeuwigheid, maar ze verzinken erin en laten geen sporen na. Was de kunst in het eerste deel 'Schijn' nog 'eeuwig' als 'instrument van zin en zuivering',¹⁶⁷ in het tweede deel 'Zijn' is de conclusie dat in het licht van de vergankelijkheid de verbeelding tekort schiet. Alleen de zuiverende oorlog laat zijn sporen na:

Wat is beginselvastheid, wat is wilskracht? Zich laten leiden door een ideaal? Een godsdienst? Een natie, een 'groot verhaal'? Welnee. Wilskracht is vechten, totterdood, om al één stuk stro, één morzel grond, één sikkepitje roem of eer. Zich offeren, in naam van anderen. Zich zuiveren, in de hoop op méér voor al wie achterblijft.¹⁶⁸

Is Shakespeares *Hamlet* ook zo'n groot verhaal dat geen eeuwigheidswaarde heeft? De gedachte uit dit citaat vertoont veel overeenkomsten met het thema van *Die Hamletmaschine* dat Heiner Müller publiceerde in 1977. Müllers stuk vertoont zowel qua inhoudelijke uitgangspunten als qua vormaspecten veel overeenkomsten met de Hamletbewerking van Lanoye. Ook Müllers bewerking is geen 'Groot Verhaal', als zijn vriend Horatio opkomt, stuurt Hamlet hem weer weg omdat hij te laat komt voor de waarheid. In de volgende paragraaf zal ik beide stukken vergelijken en zo onderzoeken of we met betrekking tot *Hamlet versus Hamlet* kunnen spreken van een postdramatische hamletconstellatie.

Lanoye versus Müller: postdramatische theatraliteit

Theaterwetenschapper Luk van den Dries beschrijft *Die Hamletmaschine* als 'postdramatisch theater avant la lettre'. Hij ziet Heiner Müller als een auteur die teksten schrijft waarin de klassieke dramatische geslotenheid verdwijnt en het toneelpersonage versplintert in masker en persona, *Die Hamletmaschine* staat daarom model voor een nieuw type toneeltekst: een tekst die loskomt van de dictatuur van het subject en het verhaal dat wil zeggen het personage en het plot.¹⁶⁹ Van den Dries ziet Müllers stuk als beginpunt van een nieuwe theaterpoëtica, waarop achteraf de term 'postdramatisch' werd gekleefd.

Zoals al geregeld ter sprake is gekomen, heeft Lanoye zijn hamletbewerking in twee delen gesplitst die hij de titels 'Schijn' en 'Zijn' heeft gegeven. Om de grenzen van schijn en zijn in de theatraliteit te verkennen, maakt Lanoye gebruik van Müllers 'postdramatische' theatervisie. Het motto dat Lanoye meegeeft aan het tweede deel 'Zijn' van *Hamlet versus Hamlet* is ontleend aan *Die Hamletmaschine* van Heiner Müller:

Ze zouden de vrouwen moeten dichtnaaien. Een wereld zonder moeders.¹⁷⁰

In het eerste deel van *Die Hamletmaschine* getiteld 'Familienalbum' wordt de dode vader beschreven als een spook met een bijl in zijn schedel. De acteur die Hamlet *was* spreekt de dode vader toe:

¹⁶⁷ Ibid.: 49.

¹⁶⁸ Ibid.: 109.

¹⁶⁹ Dries 2011: 127.

¹⁷⁰ Lanoye 2014: 77.

Hier kommt das Gespenst das mich gemacht hat, das Beil noch im Schädel. Du kannst deinen Hut aufbehalten, ich weiß, daß du ein Loch zu viel hast. Ich wollte, meine Mutter hätte eines zu wenig gehabt, als du im Fleisch warst: ich wäre mir erspart geblieben. Man sollte die Weiber zunähen, eine Welt ohne Mütter.¹⁷¹

Het gaat om een acteur die geen rol meer speelt, zijn eerste tekst is: 'Ich war Hamlet.' Hamlets 'er zijn' zou hem bespaard zijn gebleven als zijn vader niet vermoord was, gesymboliseerd door het gat in zijn hoofd, en zijn moeder hem niet gebaard had, gesymboliseerd door het gat dat dichtgenaaid had moeten worden. De worsteling met Nietzsches silenische wijsheid dat het het allerbeste is om niet geboren te zijn, niet te zijn en niets te zijn, wordt hier in al zijn facetten geradicaliseerd. Ook de theatrale werkelijkheid wordt stap voor stap afgebroken en gereduceerd tot niets. De postdramatische context van Müller is ook een metafoor voor de psychotische borderlinepositie aan de rand van het gat in het symbolische.

Die Hamletmaschine is Müllers bekendste stuk en een breekpunt in zijn oeuvre door zijn experiment met de theatrale codes. Het stuk heeft een structuur die is gedemonteerd; het zijn flarden tekst, niet van een personage, maar over een personage. De werkelijkheid kan volgens Müller niet meer worden beschreven als een lineair chronologisch proces met een doel of eindpunt, maar de geschiedenis komt erin tot stilstand. *Die Hamletmaschine* heeft net als *Hamlet versus Hamlet* de vorm van een 'psychodrama', het decor waarbinnen het stuk zich afspeelt is de geest van Hamlet. De titel *Hamlet versus Hamlet* benadrukt het dualisme in Hamlets geest, Hamlet is een androgyne prins, zijn gespletenheid heeft betrekking op de mannelijke en vrouwelijke kanten van zijn persoonlijkheid en de ambivalentie daarvan. In *Die Hamletmaschine* en *Hamlet versus Hamlet* gaat het om een duel dat geen winnaar kent. Hamlets zoektocht naar een identiteit, het bij elkaar brengen van het gefragmenteerde naar de heilheid van het symbolische, is voor hem onmogelijk. De dualiteit wordt niet opgelost door een individuatie, maar leidt tot een 'kortsluiting in het symbolische'.

Lanoye noemt zijn ouverture 'Groepsportret met demonen', bij Müller heet het eerste deel 'Familienalbum'. Bij Lanoye legt Hamlet aan het einde van het eerste deel 'Schijn' zijn naam af, hij voelt zich een wees, hij ontkent Hamlet, ontkent hem te zijn geweest.¹⁷² *Die Hamletmaschine* begint met de tekst:

Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste [...] im Rücken die Ruinen von Europa.¹⁷³

De acteur speelt Hamlet niet, het is geen personage dat zich inleeft, maar wordt een Hamletvertolker om de ruïnes van Europa zichtbaar te maken. Müller gebruikt in zijn rigoureuze hamletbewerking rollen die niet meer als personages geprofileerd zijn, de acteurs fungeren als een soort levende spreekbuizen. Het is aan de toeschouwers zelf om hun positie ten opzichte van dat complexe universum, dat zij op het toneel te zien en te horen krijgen, te bepalen, en dit universum te toetsen aan hun eigen ervaring van de werkelijkheid:

Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir

¹⁷¹ Müller 1990a: 41-42.

¹⁷² Lanoye 2014: 74.

¹⁷³ Müller 1990a: 41.

wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit.¹⁷⁴

De theatrale codes worden hier letterlijk één voor één ontmanteld, de 'Schijn' wordt ontmaskerd om plaats te maken voor het 'Zijn'. De woorden en beelden van het 'alsof'-drama worden ontmaskerd en leeggemaakt, op zoek naar de waarheid van het 'Zijn'. De toeschouwers zijn zoals bij Lanoye 'doofstomme figuranten' die zullen 'verzinken in het grote zwijgen'. In de vorige paragraaf *Hamlet versus de waarheid* heb ik beschreven waarom er in *Hamlet versus Hamlet* geen plaats is voor het personage Horatio. Ook in *Die Hamletmaschine* is Horatio overbodig:

Auftritt Horatio. Mitwisser meiner Gedanken, die voll Blut sind, seit der Morgen verhängt ist mit dem leeren Himmel. DU KOMMST ZU SPÄT MEIN FREUND FÜR DEINE GAGE/KEIN PLATZ FÜR DICH IN MEINEM TRAUERSPIEL¹⁷⁵

Net als Lanoye gebruikt Müller beelden van de nacht, 'de hanen zijn geslacht' en 'de ochtend zal niet meer plaatsvinden',¹⁷⁶ 'de ochtend die afgedekt is met de lege hemel', om het gevoel van een 'verweesde identiteit' van Hamlet te beschrijven, gedachten vol bloed, die niet in daden worden omgezet, wat Žižek aanduidt als 'waanzin met constitutieve waarde voor de wording van het subject'.¹⁷⁷ Ook in *Die Hamletmaschine* is er geen plaats voor een groot verhaal met een waarheid, Horatio kan beter de rol van de incestueuze vader Polonius op zich nemen, die net als bij Lanoye met zijn dochter naar bed wil.

In *Die Hamletmaschine* speelt Polonius' dochter Ophelia een belangrijke rol en zijn de familierelaties incestueus getroebleerd, het thuis is een slagveld. Het tweede deel bij Müller heet 'Das Europa der Frau'. De vrouw als slachtoffer wordt aan het fenomeen tijd verbonden:

Ich bin Ophelia. Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis [...] Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meinem Schoß. [...] Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. [...] Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war.¹⁷⁸

De vrouw Ophelia pleegt in *Die Hamletmaschine* geen zelfmoord en wordt ook niet, zoals bij Lanoye, vermoord. Bij Lanoye beschrijft Hamlet de moeder als 'tijd'.¹⁷⁹ In *Die Hamletmaschine* is het hart van Ophelia een klok. Ophelia graaft de klok uit haar borst, haar hart is het hart van de tijd geworden. Ophelia herstelt haar tijd die uit zijn naad hangt. Hamlet vraagt Ophelia of hij het hart mag opeten:

Ophelia: Willst du mein Herz essen?
Hamlet. *Lacht*.
Hamlet *Hände vorm Gesicht*: Ich will eine Frau sein.

¹⁷⁴ Ibid.: 45.

¹⁷⁵ Ibid.: 42.

¹⁷⁶ Ibid.: 42.

¹⁷⁷ Zie mijn beschrijving hiervan in paragraaf 'Hamlet versus de moeder van de tijd': p. 139-140.

¹⁷⁸ Müller 1990a: 43.

¹⁷⁹ Lanoye 2014: 74.

*Hamlet zieht Ophelias Kleider an, Ophelia schminkt ihm eine Hurenmaske, Claudius, jetzt Hamlets Vater, lacht ohne Laut, Ophelia wirft Hamlet eine Kußhand zu und tritt mit Claudius/Hamlet Vater zurück in den Sarg.*¹⁸⁰

Het opeten van het hart is het opeten van de tijd, een poging tot het herstellen van een tijd die 'uit zijn naad hangt' zoals in *Hamlet versus Hamlet*. De wens om het hart te eten is tevens een wens om in Ophelia op te gaan en een wens tot geslachtsverandering. Hamlet wil een vrouw zijn, schminkt zich met zijn 'ware' gedaante en krijgt een hoerenmasker op. Hamlet bij Lanoye is een androgyne prins, in beide stukken wordt de genderidentiteit van de personages ambigu. Opvallend in dit fragment is tevens dat ook bij Müller de Claudiusvertolker samen valt met die van Hamlets vader. De grens van het vaderschap vervaagt in het hart van het 'bedreigde Vaderland', zoals ook het hart van de tijd en de geschiedenis vervaagt. In *Hamlet versus Hamlet* is het decor een 'claustrofobische burcht gelegen in het hart van het alom bedreigde Vaderland', bij Müller is het een monument, dat honderdmaal vergroot een man voorstelt die geschiedenis heeft gemaakt:

Die Versteinerung einer Hoffnung. Sein Name ist auswechselbar. Die Hoffnung hat sich nicht erfüllt.¹⁸¹

De mannen die ooit hoop gaven, bij Müller de vaders van de revolutie, bestaan alleen nog maar als standbeelden, de hoop is versteend en zo wordt de naam van de vader inwisselbaar. Daarmee is tevens de hoop op Grote Verhalen die op waarheid berusten niet te vervullen. Ook bij Müller heeft Hamlets grote drama 'niet plaatsgevonden' en is het 'script verloren gegaan'. De revolutie is mislukt.

Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / Mit meinem ungeteilten Selbst.
[...] Die erniedrigten Leiber der Frauen
Hoffnung der Generationen
In Blut Feigheit Dummheit erstickt
Gelächter aus toten Bäuchen.¹⁸²

De hamletvertolker doodt de tijd, doodt Kronos, de vader van de tijd, zoals Ophelia symbolisch de klok uit haar borst heeft gegraven. De symbolische castratie wordt ongedaan gemaakt, zo wordt het subject verenigd met zijn ongedeelde ik. De hoop is versteend, het complot van verwekkers is ontmaskerd. De vrouwen baren niet meer en er klinkt alleen nog hoongelach uit dode buiken. Het doden van de tijd is het stoppen van de filiatie, dat is 'de beste straf,' zoals Laërtes in *Hamlet versus Hamlet* constateert 'voor wie zich onze "vaders" noemden.'¹⁸³ De hamletacteur zet een masker op, gaat struikelend op weg en splijt met een bijl koppen van Marx, Lenin en Mao, de vaders van de communistische hoop, die versteend is in omgehaalde standbeelden. In *Hamlet versus Hamlet* van Lanoye zegt Hamlet dat hij niets verkeerd wil doen; daarom zou het het beste zijn 'om nooit geboren te worden'.¹⁸⁴ Müllers Hamletvertolker weigert elke rol te spelen, weigert elke handeling, en wijst zelfs zijn menszijn van de hand. Hij wil niet meer eten drinken, ademen, een vrouw liefhebben, een man, een kind, een dier, niet meer sterven en niet meer doden. De Hamlet bij Müller 'will eine Maschine sein'.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Müller 1990a: 44.

¹⁸¹ Ibid.: 45.

¹⁸² Ibid.: 46-47.

¹⁸³ Lanoye 2014: 141.

¹⁸⁴ Ibid.: 142.

¹⁸⁵ Müller 1990a: 47.

In *Die Hamletmaschine* is aan het slot het 'bedreigde Vaderland' een 'Europa der Frau' waarin Ophelia spreekt:

Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham.¹⁸⁶

Ophelia neemt in *Die Hamletmaschine* de wereld terug, de moederschoot 'ist keine Einbahnstrasse',¹⁸⁷ ze kan ook dodelijk zijn, zoals bij Lanoye de schoot van zijn moeder voor Hamlet een 'wolvenmuil' is.¹⁸⁸ De man strompelt voort 'von Loch bis Loch aufs letzte Loch',¹⁸⁹ stervend en dodend en de vrouw 'stoot kinderen met vrachten uit tegen de opmars der wormen'.¹⁹⁰ Ophelia staat zo voor de 'chthonische eeuwigheidskrachten van het vrouwelijke' en haar scheppende kracht en 'potentiële vernietigingsdrang en doodsverlangen' worden getransformeerd in een 'perpetuum mobile van verkrachten, baren en vernietigen'.¹⁹¹ De mannen gaan af, zo staat te lezen in de regieaanwijzing, en Ophelia blijft alleen op het toneel achter. Bij Lanoye heeft Hamlet een ambigue genderidentiteit, deze androgyne prins is geen slachtoffer en geen dader van de onderwerping en zijn lot is 'plat en doodgewoon'; hij had beter niet geboren kunnen worden.

In *Die Hamletmaschine* is de tijdsbeleving van Hamlet zo vervormd en in zichzelf gekeerd tot een louter subjectieve tijd, dat het wel lijkt alsof de tijd een zwart gat is geworden waaruit niemand kan ontsnappen. In zowel *Die Hamletmaschine* als in *Hamlet versus Hamlet* deelt Hamlet die subjectieve tijd met het publiek. Bij de subjectieve tijdsbeleving gaat het om een niet-historische tijd, een niet-gemeenschappelijke tijd; het is het concept van een persoonlijke relatieve tijd die voor ieder individu anders is. Gebeurtenissen en beelden zijn vermengd en opnieuw gearrangeerd in een poging van Hamlet-als-acteur om te komen tot de essentie van zijn situatie, namelijk dat er geen ontsnappen uit mogelijk is. Alle handelingen en bespiegelingen zijn zinloos om uit het zwarte gat te ontsnappen.

Hamlets tijdlijn heeft zijn eigen interne coherentie in een gefragmenteerde samensmelting van persoonlijke geschiedenis, wereldgeschiedenis, en verbeeldingswereld. Hamlets subjectieve ervaring lijkt door de relatie tot de taal en tot de tijd op die van iemand die op de grens tussen neurose en psychose verkeert. Deze fragmentatie en het verdwijnen van het beleven van de historische tijdsduur zijn belangrijke kenmerken van een andere subjectiviteitsbeleving. Een 'tijd die uit zijn naad hangt' valt samen met 'de ondergang van het Vaderland' en de 'verstening van een hoop':

Auf den Sturz des Denkmals folgt nach einer angemessenen Zeit der Aufstand. Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde, fände in der Zeit des Aufstands statt.¹⁹²

Het drama, waarvan het nog de vraag is of het plaats gaat vinden, zou een opstand moeten zijn tegen de vader die versteend is, het monument moet vallen. In beide stukken blijft het de vraag of het drama ooit plaats gaat vinden. Zo kunnen we het concept van de tijd als zwart gat ook toepassen op *Hamlet versus Hamlet*, *Die Hamletmaschine*, Shakespeares *Hamlet* en alle moderne bewerkingen van *Hamlet*. Steeds

¹⁸⁶ Ibid.: 48.

¹⁸⁷ Ibid.: 42.

¹⁸⁸ Zie mijn beschrijving in de paragraaf 'Hamlet versus de moeder van de tijd' p.138-139.

¹⁸⁹ Müller 1990a: 48.

¹⁹⁰ Dit citaat komt uit *Verkommerde oever. Medeamateriaal Landschap met Argonauten*. Müller 1990: 195.

¹⁹¹ Zoals Janine Brogt het belangrijkste thema in het latere werk van Heiner Müller beschrijft. Zie: Ibid.: 16.

¹⁹² Müller 1990a: 45.

wordt een subjectieve tijd getoond waarbij verbeelding en gebeurtenissen uit het verleden verbonden worden met die uit het heden en de toekomst. De opstand die Shakespeare, Müller en Lanoye in hun drama tonen is een kortsluiting in het symbolische. De opstand die er is, er was, en er altijd zal zijn in de menselijke geest.

De postdramatische theatervisie lijkt een sombere visie, die kernachtig wordt samengevat in de woorden van de Geest van Yorick: 'Verbeelding schiet tekort, kan slechts bedotten.'¹⁹³ De tijdservaring in de hamletconstellaties van Lanoye en Müller heb ik hiervoor vergeleken met een zwart gat waarin Hamlet en de toeschouwer met hem worden meegezogen en waaruit niemand kan ontsnappen. De kern van de hamletconstellatie is dat handelingen en bespiegelingen zinloos zijn om uit dit gat te ontsnappen, maar het hoopvolle is dat de constellatie toch een (on)mogelijke uitweg toont:

Het utopische moment zit in de vorm, ook in de elegantie van de vorm, de schoonheid van de vorm en niet de inhoud. Waarbij de vorm natuurlijk alleen een laatste glimp van de mogelijkheid van een overwinning kan zijn. Hij is immers niet de overwinning als zodanig, maar geeft slechts aan dat de overwinning mogelijk is.¹⁹⁴

Ik ben het met Müller eens dat de schoonheid van de vorm, het inzicht in de constellatie, een hoopvol moment biedt. Het 'utopisch moment' is volgens mij ook een metafoor voor wat Lacan als het 'onmogelijke verlangen' beschrijft en de kracht van Shakespeares *Hamlet* is dan ook dat het stuk volgens Lacan zichtbaar maakt waar en hoe het verlangen zich situeert in de betekenisconstellatie van het subject.¹⁹⁵

De laatste glimp van de mogelijkheid van een overwinning is de plaats van het verlangen. Aan de hand van Lacan heb ik duidelijk gemaakt dat in Shakespeares *Hamlet* een ontwikkeling zichtbaar wordt waarin de vaderrol verschuift en verdubbelt en het begin van het proces van ontvoogding van de tragische held zijn beslag krijgt. In zowel *Die Hamletmaschine* als in *Hamlet versus Hamlet* wordt in dat proces een verdergaande stap gezet. Beide stukken tonen in een postdramatische context een subject op de grens van de neurotische en psychotische positie in de constellatie.

Verticale versus horizontale angst: de samenhang in de kudde

De gespletenheid die de subjectpositie op de grens van neurose en psychose teweeg brengt, heeft ingrijpende gevolgen voor de gemeenschapsconstellatie. In deze paragraaf wil ik beargumenteren dat de maatschappelijke constellatie wordt weerspiegeld in de manier waarop het literaire subject omgaat met zijn gespletenheid. De samenleving die Claudius voor ogen heeft in *Hamlet versus Hamlet* lijkt sterk op de verticaal gestructureerde gemeenschap zoals Fortuyn die in *De verweesde samenleving* beschrijft. Het is een strak geleide gemeenschap.

Zij staat of valt met een collectief beleefd normen- en waardenstelsel. Die normen moeten worden geformuleerd, gehandhaafd en overgedragen, zoals ze bij tijd en wijle dienen te worden bijgesteld om nieuwe situaties en ontwikkelingen te kunnen integreren in het handelen van de betreffende gemeenschap. Dit is geen blind proces, maar een geleid proces.¹⁹⁶

¹⁹³ Lanoye 2014: 110.

¹⁹⁴ Heiner Müller in een interview in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* van 17 januari 1986 geciteerd in Müller 1990: 19.

¹⁹⁵ '[...] the machinery, the net of the play Hamlet is this kind of network, of birdcatcher's net in which the desire of man is essentially articulated here' zoals geciteerd in de inleiding. Lacan 2011: 222.

¹⁹⁶ Fortuyn 1995: 216.

Het geleide proces heeft volgens Fortuyn een ‘vader’ nodig ‘die de Wet stelt’ en een ‘moeder om de kudde bij elkaar te houden’.¹⁹⁷ Ook bij Lanoye zien we kantelende vader- en moederrollen in Hamlets zoektocht naar zijn eigen identiteit, het bestaan van de gemeenschap en de grenzen van het Vaderland en van het Moederland. Hamlet kan zich niet identificeren met de wet die gesteld wordt, met het patriarchaal gezag van Claudius, en hij vreest de onbegrensde, moederlijke, samensmeltende jouissance van Gertrude. Hamlet kan niet meer in de vaderrol geloven. Verhaeghe beschrijft hoe het wegvallen van het collectieve geloof in de regels die de man-vrouwverhouding definieerden ook gevolgen heeft voor de subjectpositie ten opzichte van het verlangen. Het wegvallen van het geloof in de vaderrol leidt niet alleen tot het wegvallen van de wet en de collectieve normen en waarden, maar ook tot een nieuw imperatief: de ‘morele’ plicht tot het oneindige genieten.¹⁹⁸

Dit oneindige genieten komt overeen met wat Lacan als jouissance benoemt: ‘de drift die de teugels overgenomen heeft en het verlangende subject achter zich laat’.¹⁹⁹ Het is het overgaan van een grens, het spreken stokt, het Ik verdwijnt en maakt plaats voor het verdwijnen in een ‘geluidloze orkaan’.²⁰⁰ Het is een allesoverweldigende angst waarin we ons ‘Ik’ als verlangend wezen verliezen. Voor het Ik is die jouissance niets anders dan de angst dat het ‘Ik’ ophoudt te bestaan. Het is een terugkeer naar de moederschoot en betekent het einde van het subject, omdat, zoals Verhaeghe verwoordt, subjectiviteit en betekenis alleen gegrond kunnen worden op het geloof in een triangulaire constructie:

Gedurende eeuwen was dat derde punt en die externe grond het patriarchaat, met als gevolg een bepaalde sociale vormgeving die het genot reguleerde. Vandaag de dag geloven we niet meer in die grond. [...] we moeten een andere grond bedenken en installeren, opdat er een nieuwe vorm van autoriteit tot stand kan komen, die opnieuw bescherming biedt [...] waarbij de externe bron voor autoriteit niet langer in de top van een piramide schuilt, maar wel in een horizontaal netwerk, met knooppunten waartussen het gezag verschuift. Daarbij is de angst, die nooit ontbreekt bij autoriteit, niet langer de verticale angst die van bovenuit komt, maar wel de horizontale angst van en voor de ander.²⁰¹

Net als Shakespeares *Hamlet* eindigt *De verweesde samenleving* van Fortuyn met een verhaal dat een belofte inhoudt. Bij Shakespeare is het de Noor Fortinbras die uiteindelijk de zegen krijgt van Hamlet om de verrotte toestand van Denemarken te herstellen en aan Horatio mag vertellen hoe het allemaal zo gekomen is. In *De verweesde samenleving* toont Fortuyn zich bereid die verlossende rol op zich te nemen; als Mozes zal hij de verweesde kinderen de weg wijzen naar het beloofde land. Beide werken getuigen van het geloof in een vaderstructuur, een verticale constellatie. In *Hamlet versus Hamlet* is sprake van een horizontale constellatie. Hamlet is geen held die het verhaal van zijn tragisch lot als waarheid de wereld in wil sturen. Het verhaal is immers: ‘Niet meer dan wat elk mens kan overkomen. Zo plat en doodgewoon is ieders lot.’²⁰² Zonder heldenverering of zelfverheffing is ieder levensverhaal plat en zonder historische betekenis.

¹⁹⁷ Ibid.: 216.

¹⁹⁸ Verhaeghe 2013: 177-178.

¹⁹⁹ Ibid.: 201.

²⁰⁰ Lanoye 2014: 143.

²⁰¹ Verhaeghe 2016: 93.

²⁰² Lanoye 2014: 142.

Elke versie van de patriarchale en dus verticale autoriteit heeft een allesomvattend groot verhaal nodig. Een nieuwe autoriteit kan zich pas aandienen als maar genoeg mensen in zijn gefantaseerde heldennarratief geloven. Fortuyn deed met zijn religieus-sociologische traktaat *De verweesde samenleving* een poging om met zo'n 'groot verhaal' als verlosser de Nederlandse politiek te veranderen. Zijn verhaal maakt deel uit van de grote moralistische verhalen die doordrenkt zijn van de utopische strategie om het beloofde land elders te zoeken. Het is de belofte van de tragische held Hamlet bij Shakespeare die sterft om 'heel het verhaal naar waarheid' te kunnen voortbrengen.²⁰³ Aan het slot van zijn boek plaatst Fortuyn een citaat uit Deuteronomium over Mozes die het beloofde land niet binnen mag; *De verweesde samenleving* eindigt met de uitnodiging van Fortuyn aan de lezer om hem te volgen naar het beloofde land.²⁰⁴

Bij Lanoye is Hamlet niet zo'n tragische held, maar iemand met een 'doodnormaal' lot. In welke autoriteit kan de samenleving van zo'n 'verweesde groep' dan wel geloven? Het antwoord dat Lanoyes Hamlet in zijn slotalinea formuleert, bestaat uit een aantal vervoegingen van het werkwoord zijn. De persoonlijk voornaamwoorden duiden op een horizontale relatie:

'Zijn.'
Ik ben.
Jij bent.
Zij is? (*lacht*)
Hij is.
Wij zijn.
Jullie zijn.
Zij zijn.
Zij zijn? (*kijkt om zich heen*)
Jullie zijn.
Ik ben. (*weent*)
Ik was. (*lacht, stokt*)
Ik was. (*knikt*)
Ik ben. (*black-out*)

De differenties in het symbolische zijn teruggebracht tot de deiktische relaties van het spreken. Achter twee vervoegingen van de derde persoon van het persoonlijk voornaamwoord staat een vraagteken, de genderidentiteit van het zij-hij verschil en in het meervoud bij het wij-zij verschil. In *Autoriteit* beschrijft Paul Verhaeghe hoe de groep zelf als autoriteit kan functioneren; als een grotendeels horizontaal functionerend netwerk, dat een steeds verschuivend gezag verleent aan meerdere figuren. In *Hamlet versus Hamlet* toont Lanoye een claustrofobische samenleving waarin iedereen elkaar begluurt, het is een 'big brother'-gemeenschap waarin voortdurend uitsluiting dreigt.²⁰⁵ Als het patriarchale gezag van Claudius gesneuveld is, kan ook een horizontaal uitgeoefende autoriteit gevaarlijk dwingend zijn in het benadrukken van verschillen met bijbehorend uitsluitingsmechanisme. De vraagtekens van Lanoye bij de hij-zij en wij-zij kwestie zijn bedoeld om dit te benadrukken.

²⁰³ Shakespeare 2013: 164.

²⁰⁴ Fortuyn 1995: 240.

²⁰⁵ Zoals in het televisieprogramma *Big Brother* waarin een groep mensen in een huis voortdurend gefilmd werd en bewoners elkaar 'democratisch' moesten wegstemmen.

In *Schuins beziend* beschrijft Žižek hoe het narcistische subject breekt met het onderliggende kader van een symbolische wet. In plaats van een wet volgt dit subject regels die ons voorschrijven hoe we succesvol kunnen zijn door anderen te manipuleren. De sociale relaties zijn toneelrollen en geen werkelijke symbolische mandaten. Zo blijft het subject gevrijwaard van verbintenissen die een werkelijke symbolische identificatie met zich meebrengt. Lanoye toont in *Hamlet versus Hamlet* hoe Hamlet steeds verstrikt raakt in de theatraliteit waarmee hij zichzelf ensceneert. In zijn bewerking staat de identiteitscrisis in een onoverzichtelijk symbolisch netwerk centraal. Guy Cassiers, die als regisseur betrokken was bij de tot standkoming van de voorstelling, trekt die metafoor door naar de actuele politiek. Hamlet raakt niet alleen verstrikt in zichzelf, maar ook in het symbolische; 'hij bevindt zich in het centrum van de macht, maar gedraagt zich toch als een buitenstaander.'²⁰⁶ Voor Cassiers en Lanoye is het stuk:

[...] een metafoor voor de politieke crisis die Europa op dit ogenblik doormaakt: enerzijds is er de ambitie om deel uit te maken van een geglobaliseerde wereld, anderzijds groeit de angst om het overzicht te verliezen en wordt er opnieuw gezocht naar lokale identiteit en zekerheid.²⁰⁷

De politieke crisis die Europa doormaakt wordt gekenmerkt door een gevoel dat het 'Vaderland alom bedreigd wordt' en dat er overal bewakingscamera's aanwezig zijn.²⁰⁸ Het recht is corrupt, de bankiers zijn onaantastbaar en de macht is in handen van parvenu's die spotten met wat oprecht en echt is.²⁰⁹ *Hamlet versus Hamlet* symboliseert Europa in een identiteitscrisis. Een Europa dat heeft te kampen met een kortsluiting in het symbolische. De vadergeneratie wordt verpersoonlijkt door Claudius, in *Hamlet versus Hamlet* een wanhopige tragische held, die echt gelooft in de rol waarin hij met grote xenofobe nationalistische verhalen het vaderland wil vrijwaren van de barbarij en die door de vrijheid in te perken het gevoel van de vrijheid terug wil geven. De jongere generatie komt door twijfel niet tot handelen, zoals Hamlet, of slaat door in extremistisch handelen, zoals Laërtes. Zo worden via deze personages in *Hamlet versus Hamlet* de grenzen van de neurotische, perverse en psychotische positie zichtbaar.

De borderline van neurose, perversiteit en psychose als grens van het Vaderland

The beauty effect derives from the relationship of the hero to the limit.²¹⁰

De begin- en eindscène van Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* interpreteer ik als een zelf-interpellatie waarin Hamlet op zoek is naar betekenis in een grensstadium tussen de neurotische en de psychotische subjectconstellatie. In de inleiding bij deze studie heb ik al even gerefereerd aan Lanoyes bewerking van 'The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right!'²¹¹ tot '[...] Dat jij degeen bent die hem moet herstellen!' waarbij het persoonlijk voornaamwoord verandert van een eerste in een tweede persoon. De tweede persoon, *jij*, verwijst naar een rol die Hamlet in de constellatie vervult. Hamlet is niet Hamlet, Hamlet speelt een rol en het publiek speelt die rol met hem. Aan het einde van het stuk staat Hamlet weer solo voor het publiek:

²⁰⁶ Cassiers 2014: 7.

²⁰⁷ Ibid: 7.

²⁰⁸ Dit wordt vermeld in de aanwijzing voor de enscenering. Lanoye 2014: 5.

²⁰⁹ Dat blijkt onder meer uit de elementen die Lanoye heeft toegevoegd aan Hamlets 'to be or not to be' monoloog. Ibid.: 61.

²¹⁰ Lacan 1997: 286.

²¹¹ Shakespeare 1987:196.

Maar stel dat iemand bleek en bevend op mij toe zou zien, op dit moment... Niet meer dan maar publiek... Een stel doofstomme figuranten, in wat 'mijn bestaan' geweest is...²¹²

De spiegel wordt hier opnieuw gedefinieerd. Het 'stel dat' benadrukt het alsof-karakter van degenen die worden toegesproken en die worden gekarakteriseerd als 'een stel doofstomme figuranten'. Het gesproken woord komt niet aan en kan niet beantwoord worden. Hamlet staat voor een spiegel, zijn positie wordt in de regieaanwijzingen aangeduid met de woorden '(versus Hamlet)' en de vraag is wat zijn 'bestaan' is geweest. Dat 'bestaan' van het subject heeft een gemeenschappelijke verankering van de plaats van het spreken nodig.

In zijn artikel 'On a Question Prior to Any Possible Treatment of Psychosis' definieert Lacan de Ander als 'de plaats van waaruit het subject de vraag naar het bestaan, het "er zijn" kan stellen.'²¹³ Ieder neurotisch of psychotisch spreekwezen kan zijn identiteit alleen maar baseren op deze plaats waar de vraag gesteld wordt: 'wie ben ik daar?' De plaatsbepaling van het spreken is essentieel voor het bepalen van de identiteit:

[...] the question of the subject's existence arises for him, [...] as an articulated question [...] about his sex and his contingency in being: namely, that on the one hand he is a man or a woman, and on the other that he might not be, the two conjugating their mystery and knotting it in symbols of procreation and death.²¹⁴

De identiteitsvraag hangt samen met de contingentie in het 'er zijn' en de verhouding tot dood en voortplanting. De conclusie van de androgyne prins in *Hamlet versus Hamlet* dat het 'het beste is om nooit geboren te hoeven worden', is door de forclusie van de vaderrol ook een ontkenning van de fallische differentie, die de vaderlijke wet in het symbolische installeert. Volgens Lacan is in de psychotische positie, in tegenstelling tot de neurotische, de dimensie van de 'fallus' of het verschil afwezig. Bij de normale neurotische ontwikkeling ontstaat er een typisch door elkaar lopen van binnen (subject) en buiten (ander) rond een gemeenschappelijk tekort. In de psychotische positie verhoudt een ongedeeld subject zich tegenover een ongedeelde Ander, in confrontatie met het reële van de jouissance, de confrontatie die we in de woorden van Lanoye kunnen omschrijven als:

het grote zwijgen zonder spoor
Of rimpeling.²¹⁵

Het is het 'niets waarin alles verzinkt en verloren gaat'. Door een ongedeeld Ik en een ongedeelde Ander is in het psychotische proces het onderscheid van subject en Ander vervaagd. Als de fallische dimensie ontbreekt, moet op een andere manier het proces van separatie en aliënatie de subjectwording gestalte geven. In plaats van het 'Grote Verhaal' is er een particulier narratief, een zelf gecreëerde fictie, die aan de basis van betekenis en identiteit ligt. Deze fictie heb ik hiervoor als 'sinthome' beschreven als de constructie die het subject dat niet in de vaderrol gelooft, gebruikt om de dimensies van het imaginaire, het symbolische en het reële te verbinden.

²¹² Lanoye 2014: 142.

²¹³ Lacan benoemt dit als 'the locus from which the question of his existence may arise for him.' Lacan 2006: 459.

²¹⁴ Bij Lacan luidt de vraag: 'What am I there?' en hij benoemt dit aspect als: 'his contingency in being' Ibid.: 459.

²¹⁵ Lanoye 2014: 143.

In plaats van op de steeds weer falende man-vrouwdifferentie komt de nadruk nu te liggen op reële verschillen. Deze reële identificatie vervangt niet alleen de symbolische identificatie, maar dit proces is ook bepalend voor genderdifferentie:

[...] the jouissance of one's own drives creates the 'Other gender'. To be sure, this Other is a fiction, but it is a fiction that does not turn the subject into a dupe because he has created it by himself, based on his particular way of jouissance.²¹⁶

Het is het sinthome dat als funderende fictie de mens definieert en elk talig wezen heeft een sinthome, dat de positie van het subject als 'neurotisch', 'pervers' of 'psychotisch' karakteriseert. In de psychotische positie breekt het subject uit het gemeenschappelijke symbolische en creëert een eigen wereld, met eigen wetten. Het subject in de psychotische positie verwerpt de Wet met de daarmee gegeven regulering van de intersubjectieve verhoudingen met inbegrip van de seksuele en beproeft door deze ontgrendeling 'mogelijke werelden' wat hem in die zin verwant doet zijn aan de kunstenaar.²¹⁷

De imaginaire personages zijn zoals Hamlet het aan het eind van Lanoyes stuk benoemt: 'eeuwenoude rollen', die allemaal 'verloren gaan' in het requiem van het grote verhaal. Als Hamlet concludeert dat het 'het beste is om nooit geboren te worden', ontkent hij de fallische tegenstelling tussen leven en dood en de procreatieve zin van het leven. Als het subject de fallische betekenaar verwerpt, verwerpt hij de sterfelijkheid.²¹⁸ Dit leidt tot een gebrek-aan-zijn dat gesitueerd is in het register van de metonymie: 'omdat geen mens, van wat hij achterlaat, iets weet, laat staan verstaat'.²¹⁹ In tegenstelling tot de metafoor die betekenis produceert, genereert de metonymische verschuiving geen 'meer-aan-betekenis'.²²⁰ Forclusie van de fallus leidt tot een generaliserende forclusie van de volledige structuur. Zoals Hamlet concludeert in de laatste scène van *Hamlet versus Hamlet* zal alles verloren gaan:

Als krokodillentranen
In een langzame,
geluidloze orkaan.²²¹

Hamlet constateert hier dat alles verloren gaat als hij ophoudt met spreken. De mens is een spreekwezen dat alleen is, wat hij zegt te zijn. 'Zijn' en 'bestaan' vallen voor de mens alleen samen in het symbolische. Door het symboliseren wordt het reële onbereikbaar. De mens moet om te zijn en te bestaan onophoudelijk zeggen wie hij is. Als hij aan de grens van het symbolische zijn identiteit dreigt te verliezen, zoekt het subject volgens De Kesel een oplossing door het 'spreken rigoureuus te beoefenen en er zich rücksichtslos aan uit te leveren'. Daar vindt het subject de 'wie' die hij zocht: 'diegene die zich in het verhaal van zijn leven niet langer terugvond en daardoor dit leven/verhaal over zich heen kreeg als een proliferatie aan symptomen'.²²² Dit ervaart Hamlet als hij verzucht:

²¹⁶ Ibid.: 73.

²¹⁷ Mooij sd: 34.

²¹⁸ 'the human animal is capable of imagining himself mortal—which does not mean that he could do so without his symbiosis with the symbolic, but rather that, without the gap that alienates him from his own image, this symbiosis with the symbolic, in which he constitutes himself as subject to death, could not have occurred.' Ibid.: 461.

²¹⁹ Lanoye 2014: 142.

²²⁰ Lacan 2006: 428-429.

²²¹ Lanoye 2014: 143.

²²² De Kesel 2010: 91.

Ik heb zoveel gezien en meegemaakt, dat niemand zou geloven.²²³

Als niemand meer gelooft wat Hamlet vertelt dat hij heeft meegemaakt dan is hij beland aan de grens van de psychose. De neuroticus is een verdeeld subject doordat zijn onbewuste het effect is van het discours van de Ander. De psychoticus is een verdeeld subject doordat hij zich moet zien te behelpen met een conventionele taal waar hij zijn eigen subjectieve waarheid niet in herkent. In 'Presentation on Psychical Causality' wijst Lacan ons erop dat zonder de waanzin de mens niet begrepen kan worden:

Not only can man's being not be understood without madness, but it would not be man's being if it did not bear madness within itself as the limit of his freedom.²²⁴

We kunnen het wezen van de mens alleen begrijpen via de waanzin, want in de waanzin herkennen we de grens van de vrijheid en dus van het menszijn. Voor Lacan is het de waanzin die de vrijheid toont en bestaat er geen vrijheid zonder waanzin. Niet alleen de psychotische positie is gefundeerd op een waan, maar elke mogelijke positie van het subject. Het verschil tussen de neurotische en de psychotische positie is dat het bij de neurotische positie gaat om een gedeelde waan en bij de psychotische positie van het subject om een eigen individuele vinding. De psychotische positie dwingt het subject om creatief te zijn, maar zijn individuele verknoping heeft wel een aliënerend effect ten opzichte van zijn omgeving. Het is een subjectstructuur naast het neurotische en perverse subject. Elke subjectieve positie valt voor het psychotische subject terug op wat hij benoemt als 'een ondoorgrondelijk besluit van het zijn'.²²⁵ Het wezen van de psychotische positie van het subject ligt in de onmogelijkheid om de conventionele identificaties te hanteren.²²⁶

Als het subject de huichelarij van de vader verwerpt, leidt dit tot de psychotische positie in de constellatie. Het is volgens Geldhof echter onjuist om het subject te zien als oorzaak van de forclusie, de verwerping van de vaderrol is een beslissing van het wezen die door het subject kan worden aanvaard. In de psychotische positie is het subject niet in staat om de 'Ik' als een consistente eenheid op te vatten. In de psychotische positie is het een:

'[...] onmogelijkheid te geloven in de realiteit van het handelend subject' [...] Het psychotisch subject volhardt in het verwerpen van de schijn. Het betreft bij hem vooral de schijn van de fallische betekenis.²²⁷

In *Hamlet versus Hamlet* kunnen we Laërtes zien als het handelend alter ego van Hamlet. De moordpartijen van Laërtes tonen waartoe de handelende positie leidt. De gevestigde discourses in het symbolische worden niet door handelen ontmaskerd, maar door het verwerpen van de schijn, de schijn van de vaders, die geen vaders zijn en de jonge generatie verraden en kapotmaken, de schijn van vrienden die geen vrienden zijn, en van eeuwenoude rollen, van tragische helden zoals die van Shakespeares Hamlet. De psychotische positie van het subject ontmaskert het niet-bestaan van de Ander. De fallische betekenisgeving is een symbolische operatie, die steunt op de werkzaamheid van de vaderbetekenaar.

²²³ Lanoye 2014: 142.

²²⁴ Lacan 2006: 144.

²²⁵ '[...] the unsoundable decision of being in which human beings understand or fail to recognize their liberation' Lacan 2006: 145.

²²⁶ Geldhof 2014: 74.

²²⁷ Ibid.: 75.

Het verwerpen van de vaderrol en daarmee de symbolische castratie impliceert een terugkeer naar het spiegelstadium. Als we de beginvraag 'Wie bent u?' interpreteren als een vraag aan het spiegelbeeld, neemt ook de gespletenheid van Hamlet een aanvang. Hier staat Hamlet dan letterlijk in positie 'versus' Hamlet. Het feit dat de positie van waaruit gesproken wordt, niet de eerste persoon is, duidt op een ambivalente houding tot het spreken. Deze vorm van linguïstische 'self-distancing' creëert een afstand tussen ik en het spiegelbeeld, het 'Ik' bevindt zich in het 'hier' en het 'Jij' bevindt zich in het 'daar' van de spiegel. In een neurotische positie maakt de Ander een spreken mogelijk dat de plaats van subject en Ander fundeert.

Jameson beschrijft hoe het postmoderne subject voor die eigen oplossing en de 'persoonlijke' identiteit een plaats moet vinden ten opzichte van de tijd:

[...] first, that personal identity is itself the effect of a certain temporal unification of past and future with one's present; and, second, that such active temporal unification is itself a function of language [...] If we are unable to unify the past, present, and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past, present, and future of our own biographical experience or psychic life.²²⁸

De persoonlijke identiteit komt tot stand door het persoonlijke heden te koppelen aan verleden en toekomst. Die koppeling is een functie van de taal en komt voort uit het symbolische. Dit komt overeen met wat ik eerder benoemde als een verticaal ordeningsprincipe: het verticale metaforische bereik van de taal in de tijd. Als het bereik alleen een metonymisch horizontaal karakter heeft is er sprake van een psychotische subjectpositie. De Hamlet in *Hamlet versus Hamlet* staat aan de grens van het Vaderland en aan de grens van de psychotische hamletconstellatie. De tijd die uit zijn naad hangt is voor deze Hamlet niet te herstellen. In zijn biografische verhaal ontbreekt het geloof in de vaderrol en de grote Ander. Volgens Verhaeghe kan de hedendaagse identiteit dan ook niet meer beschreven worden in termen van de freudiaanse antitheses van bewust versus onbewust of ik versus Boven-Ik. In plaats daarvan komt het idee van 'verdeeldheid' op zich centraal te staan:

[...] het subject [wordt] in een vliegwiellbeweging voortdurend verdeeld [...] over de verschillende verlangens van elkaar voortdurend aflossende referentiefiguren. [...] een vaak wanhopige zoektocht naar een vastliggend ankerpunt; iets waaraan een individu zich kan vasthouden opdat het een herkenbare identiteit kan realiseren.²²⁹

Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* is zo'n zoektocht naar een ankerpunt langs elkaar voortdurend aflossende referentiefiguren. Het is geen heldenverhaal uit het verleden dat iets over de toekomst kan zeggen, maar een verhaal over verdeeldheid en ambiguïteit, over een tijd die uit zijn naad hangt en over een kortsluiting in het symbolische, waardoor de waarheid altijd een fictioneel karakter heeft.

De spanning tussen binnen- en buitenwereld, tussen de verlangens en ambities van een individu en een wereld buiten, kan in de huidige samenleving niet langer wordt onderkend, zo beweert Bas Heijne in *Onbehagen*. Alles is een kwestie van perspectief: 'De buitenwereld wordt nu vooral als een *uitbreiding*

²²⁸ Jameson 1991: 25-26.

²²⁹ Verhaeghe 2013: 152.

van die binnenwereld gezien, het is het individu dat het centrum vormt.²³⁰ Zo eindigt ook Hamlet versus Hamlet:

Ik ben.²³¹

De woorden 'Ik ben' staan voor het utopische moment dat ervaren wordt op de grens van de neurotische en psychotische positie. Het sinthome dat de plaats inneemt van de naam-van-de-vader hoeft niet te leiden tot een 'verweesde samenleving' en ook is geen regressie noodzakelijk om de vader in ere te herstellen zoals Fortuyn betoogt. De betekende vaderpositie is niet verdwenen, maar wordt horizontaal ingevuld. Het gaat om een gepersonaliseerde sinthomatische vaderrol, die een buitenwereld construeert die uit een binnenwereld afkomstig is.

In zijn psychoanalytische theorie maakt Lacan veelvuldig gebruik van Rimbauds versregel 'J'est un autre'. Als hij in zijn latere theorie het sinthome als verknoping van het reële, het imaginaire en het symbolische gebruikt, komt de meesterbetekenaar niet van buitenaf, van de ander, maar vertrekt de subjectiviteit van binnenuit. Rimbauds citaat zou ik willen vervangen door een regel van Willem Kloos:

Ik ben een God in het diepst van mijn gedachten²³²

In plaats van een Ik die deel uitmaakt van de Ander, plaats ik de Ander in mij. Het scheppen van betekenis die van binnenuit ontstaat, is een constructie vanuit het eigen poëtische perspectief. Dat eigen poëtisch perspectief komt overeen met wat Nietzsche benoemt als 'een onvervalste blik geworpen [hebben] in het wezen der dingen'. Volgens Nietzsche lijkt Hamlet op de dionysische mens:

Het ware inzicht slaat het handelen dood, want het handelen kan niet buiten de versluiting van de illusie – dat is de les van Hamlet [...] het inzicht in de gruwelijke waarheid, dat elk motief om te handelen in de kiem smoort, zowel bij Hamlet als bij de Dionysische mens. [...] het bestaan wordt ontkend met inbegrip van zijn fonkelende weerspiegelingen in de godenwereld of in een onsterfelijk hiernamaals. In het bewustzijn van de eenmaal aanschouwde waarheid ziet de mens nu overal alleen nog maar het gruwelijke of absurde van het Zijn [...]²³³

Het handelen van Hamlet en de dionysische mens kan niets aan het eeuwige wezen der dingen veranderen en ze ervaren het als een onmogelijke opdracht om de tijd, die zijn samenhang verloren heeft, die uit z'n voegen is, te herstellen. Voor Nietzsche is het ware inzicht dat een symbolische 'orde' een illusie is. Hamlets vader verscheurt als geest de sluier van de illusie die noodzakelijk is voor de zingeving en die voorkomt dat zijn subjectiviteit implodeert. Het ware inzicht is de verhouding tot het reële. De kunst is de verbindende kloof omdat kunst in staat is om de waarheid te fictionaliseren. De hamletconstellatie toont hoe de moderne en later ook de postmoderne tragische held zich ontworstelt aan het voogdijschap en probeert te wortelen in een samenleving van wezen. Met Shakespeares 'Invention of the human' begint ook een tocht waarvan de richtingaanwijzers verdwenen zijn. Hamlets opdracht om een tijd die 'uit zijn naad hangt' te herstellen is een onmogelijke opdracht. Hij zou een symbolische orde moeten herstellen waarvan hem het illusoire is getoond.²³⁴

²³⁰ Heijne 2016: 58.

²³¹ Lanoye 2014: 143.

²³² Kloos 1942: 5.

²³³ Nietzsche 2009: 52.

²³⁴ Zie ook Jans 2014: 156.

Als de orde in het symbolische een illusie is en het geloof in de vaderrol is verdwenen, dan is de oedipale theorie grotendeels achterhaald, maar er blijft wel een 'ordeningsprincipe' van het symbolische noodzakelijk. Er is een andere manier van socialisatie nodig, en de hamletconstellatie is het netwerk dat laat zien hoe we die nu aan het her(uit)vinden zijn. Dat uitvinden gaat gepaard met het verkennen van grenzen. Verhaeghe beschrijft hoe het spiegelingsproces in een borderlinepositie verloopt. Hierbij is er geen sprake van een vaderrol in de vorm van een meesterbetekenaar. Het subject krijgt, in lacaniaanse termen, geen garanderend betekenaarsbod van de Ander om het eigen reële object *a* te verknopen.²³⁵ Verhaeghe beschrijft dat als gevolg hiervan er geen differentiatie ontstaat tussen een externe en een interne 'realiteit'. Het Ik en de Ander vallen samen. Er bestaat dan:

[...] geen differentiatie tussen de identiteit van het subject en die van de Ander. [...] Er ontstaat een chaotisch 'zelf'-gevoel of zelfs een innerlijke leegte op het vlak van identiteit [...] Dit geeft vervolgens aanleiding tot een zucht naar identiteit, een willen opzuigen van betekenisverlenende betekenaars komende van de Ander, [...] gebaseerd op de primaire afwijzing door de Ander. Er ontstaat geen coherentie noch synthese op het vlak van identiteitsbesef.²³⁶

De identiteitsontwikkeling verloopt zo in de borderlinepositie geheel anders dan in de neurotische positie, omdat de normerende betekenaars van de Ander niet geïnstalleerd worden. Die ontwikkeling vertoont veel overeenkomsten met de manier waarop Lanoye Hamlet als faalangstig en hyperbewust subject tekent. Theaterrecensent Nina Polak ziet Lanoyes Hamlet dan ook als een bijzonder actueel personage dat getekend wordt door een overbewustzijn van 'spanning tussen schijn en zijn' en 'schipperen tussen zelfverering en zelfhaat': een borderliner die benoemd kan worden als een 'hemelbestormer met keuzestress in een spiegelpaleis'.²³⁷

De grens van het Vaderland in *Hamlet versus Hamlet* is ook de grens van autonomie en verbinding. Het 'sinthome' staat voor het zoekende geloof. Shakespeares Hamlet is geen ongelovige maar twijfelt, net als Katadreuffe, Van Egters en Lanoyes Hamlet, het zijn twijfelaars op een grenspositie. Die grens is niet de grens van verwezing maar een coördinatiepunt in het ontvoogdingsproces.

Lacan ziet het sinthome als een remedie voor het oneindige niets, door het toevoegen van een extra vierde register probeert hij als het ware de gevallen vader te vervangen en de oorspronkelijke zonde van de perverse vader goed te maken.²³⁸ Afhankelijk van de plaats in de knoop, beïnvloedt dit vierde element hoe de andere registers een positie ten opzichte van elkaar innemen. Het sinthome is op deze manier een concept dat de verhouding van taal en subject bepaalt; een fictie:

[...] waarmee het subject zowel een afstand tot als een eigen hanteringswijze van dit reële creëert.²³⁹

De constructie van die sinthomatische fictie heb ik in dit hoofdstuk aan de hand van de hamletconstellatie *Hamlet versus Hamlet* van Lanoye beschreven. Voor Shakespeares Hamlet 'hangt de

²³⁵ Volgens de lacaniaanse theorie ontbreekt S_1 in het discours om S_2 betekenis te verlenen.

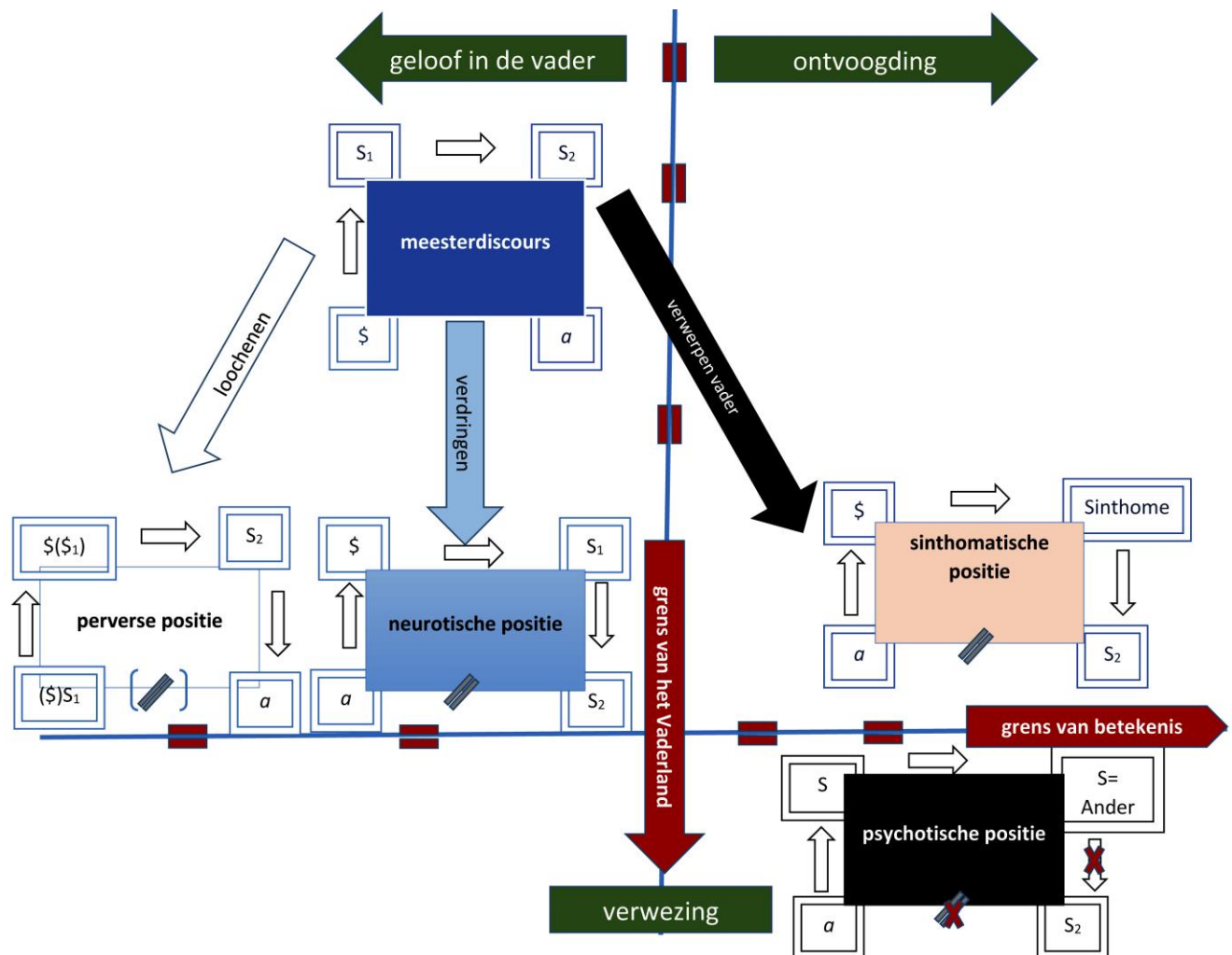
²³⁶ Verhaeghe 2012b: 284-285.

²³⁷ Polak 2014.

²³⁸ Het element 'sin', vertaald zonde, in sin-thome.

²³⁹ Verhaeghe 2001: 187.

tijd uit zijn naad' en tegen wil en dank moet hij daarmee aan de slag. Dat geldt ook voor Katadreuffe, Van Egters en Lanoyes Hamlet: ze doden hun ouders niet - ze fantaseren er alleen maar over. Ze zijn op zoek naar hun eigen identiteit en in dat streven naar autonomie zoeken ze naar de grenzen. Die grenzen van verdringing, loochening en verwerping van de vaderrol worden zichtbaar op de coördinaten van de neurotische, perverse en psychotische positie in de hamletconstellatie:



De psychotische en sinthomatische posities maken aan de rechterkant het beeld van de hamletconstellatie ten opzichte van het meesterdiscours compleet. Het verschil tussen links en rechts markeert de 'grens van het Vaderland'. In de psychotische positie is de grens van betekenis overschreden. Er is geen communicatie meer mogelijk; dit is het gebied dat Lacan betitelt als het 'oneindige niets'. Het is hier, 'op de 'grens van betekenis' en de 'grens van het Vaderland', waar we de sinthomatische subjectconstructie moeten situeren die Lanoye ons aan het einde van *Hamlet versus Hamlet* toont.

SLOTBESCHOUWING EN CONCLUSIE

De norm van de normaliteit: van verticale naar horizontale verhoudingen
 Aan de hand van een drietal werken uit de Nederlandse literatuur heb ik in deze dissertatie over Hollandse hamletconstellaties vanuit psychoanalytisch perspectief een zowel historisch als conceptueel beeld gegeven van een tanend geloof in de vaderrol, of, in meer radicale termen: een ontvoogdingproces. Een referentie aan een door dat tanende geloof veroorzaakte proces zat vervat in een boek van Pim Fortuyn uit 1995 met de titel *De verweesde samenleving*. De titel verwijst naar een samenleving zonder symbolische vaders en moeders. Fortuyn zelf definieerde dat boek als een studie naar ‘de culturele bronnen van de moderniteit’.¹ Die bronnen impliceerden normen, of een set aan normen, die al verloren waren gegaan of nu verloren dreigden te gaan. Hoe die normen zich verhielden tot het pathologische onderzocht Fortuyn niet. In mijn studie speelde de tegenstelling normaal versus pathologisch een bepalende rol. Ik onderzoek het pathologische van het normale, en kwam in dat verband tot een principieel verschil tussen een verweesde en een ontvoogde samenleving.

In de klassiek-psychoanalytische visie speelt het oedipuscomplex een centrale rol. Alle abnormaliteiten zijn pathologisch en te verklaren door de verschillende manieren waarop het doorlopen van de oedipale fase mislukt is. In zijn latere werk ziet Freud de beperktheid van dit standpunt in, als hij schrijft dat we in de wetenschap het geloof ‘aan rigide grenzen van normaliteit’ en aan ‘een scherpe afbakening van het normale tegenover het ziekelijke in het zielenleven’ moeten opgeven. Volgens Freud is het onderscheid normaal versus pathologisch bij de beoordeling van psychische processen niet langer bruikbaar.²

Eenzelfde ontwikkeling signaleren we in de theorie van Lacan, die in zijn oorspronkelijke theorie uitgaat van een abstract oedipaal model waarin de vaderrol domineert en de toegang tot de symbolische orde door de symbolische castratie of wel de naam-van-de-vader tot stand komt. Hij verlaat de norm van het neurotische als normaliteit in zijn theorie van het ‘sinthome’, waarin de vaderrol in zijn normatieve functie niet langer overheersend is, en hij beziet dan de neurotische, perverse en psychotische positie als evenwaardige subjectposities.

In de klassieke freudiaanse analyse worden de neurotische, perverse en psychotische positie beschreven als abnormaliteiten en vermijdbare mislukkingen van het doorlopen van het oedipuscomplex. Uit mijn analyse van het ontvoogdingsproces van de tragische held volgt dat we deze posities beter kunnen beschouwen als verschillende dynamische articulaties van de positie die het subject kan innemen in wat ik heb benoemd als de ‘hamletconstellatie’. Dit ontvoogdingsproces lees ik in het kader van de ontwikkeling van een verticale naar een horizontale transcendentie. In tegenstelling tot Fortuyn betreur ik deze ontwikkeling niet. Mijn studie is analytisch en beschrijvend van aard en geeft dus antwoord op de vraag wat deze ontwikkeling behelst.

¹ Fortuyn 2002: 153.

² Ik baseer me op de inleiding bij de studie over Thomas Woodrow Wilson. Freud 2006zc: 30. Van Haute verwijst in dit verband ook naar Freuds *Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit* waarin hij ook een ‘deconstructie van het essentialistische onderscheid tussen “normaliteit” en pathologie’ leest. Van Haute en De Vleminck 2013: 47.

Van symptoom naar sinthome: verticale en horizontale transcendentie

‘Er zijn of niet, er is geen vraag dan die,’ zo vertaalt Lanoye Shakespeares meest beroemde regel uit *Hamlet*: ‘to be or not to be, that is the question’. De vraag naar het zijn is, in deze studie, de vraag naar de constructie van de driehoek die gevormd wordt door subject, taal en wereld, ofwel de relatie van het subject tot de wereld van de objecten, bemiddeld door de taal.

Freuds psychoanalytische kuur was oorspronkelijk bedoeld om het verborgen driftleven van de mens bloot te leggen om de schijn te ontmaskeren. Versprekingen en dromen zag hij als symptomen van het ware ‘zijn’ van het psychische gebeuren. De psychoanalyse beoogde om ‘het Ik te versterken en het onafhankelijker van het Boven-Ik te maken. Om nieuwe stukken van het Es te veroveren, moest het Ik zijn waarnemingsveld uitbreiden en zijn organisatie verbeteren: ‘waar ‘Es’ was, moest ‘Ik’ worden.’³ Maar in één van zijn laatste artikelen over ‘De eindige en de oneindige analyse’ geeft Freud uiting aan zijn overtuiging dat de behandeling van een niet-actuele conflicten een onmogelijke opgave is. Hij komt in het geweer tegen het omzetten van latente in een actuele problemen. Dit standpunt impliceert niet alleen een meningswijziging over de psychotherapeutische praktijk, maar ook over het psychische gebeuren in het algemeen. Het psychische proces wordt niet uitsluitend beheerst door een lust-, maar ook door destructiestreven, dat voortkomt uit de doodsdrijf. De ‘bontheid aan levensverschijnselen’ komt voort uit een onvoorspelbaar krachtenspel van deze twee oerdriften Eros en Thanatos.⁴ De doodsdrijf is een belangrijke toevoeging aan Freuds theorie omdat de verhouding van het subject ten aanzien van het reële erdoor verandert. De verticale oedipale ordeningsstructuur van het symbolische komt hiermee in het geding.

Lacans theorie bouwt hierop voort. Ook Lacan gaat uit van een radicale ontologische twijfel over zijnsgrond en identiteit van de mens. In zijn psychoanalytische theorie staat het ingebeelde, het imaginaire, centraal. Met betrekking tot de taal poneert hij het onvermogen van het subject om met de taal de werkelijkheid adequaat te beschrijven. Hij beperkt zijn theorie tot de interactie tussen subject en taal. Het is alsof de objectieve wereld niet bestaat, alsof die alleen maar het imaginair en illusoir effect is van het spel van de betekenaar. Sterker nog: ook taal en subject bestaan niet. De grote Ander, de symbolische orde als een consistente gesloten totaliteit, bestaat niet en het subject is een lege plaats in de structuur van de betekenaar.⁵ Maar wat bestaat er dan wel? Volgens Lacan verleent het symptoom de bestaande fenomenen hun consistentie. In zijn vroege werk ziet Lacan, net als Freud, het symptoom nog als een symbolische, betekenisgevende formatie, als een soort code, een gecodeerde boodschap die gericht is aan de grote Ander die verondersteld werd aan die gecodeerde boodschap zijn ware betekenis te verlenen. De structuur van de betekenisgeving is zodanig dat het symptoom het domein van de grote Ander als consistent en volledig impliceert, omdat aan de constructie van dit symptoom een oproep aan de Ander ten grondslag ligt, waaruit zijn betekenis moet voortkomen.⁶

Lacans volgende stap is te verklaren waarom het symptoom na de interpretatie blijft bestaan. Hij beschouwt het symptoom niet alleen als een gecodeerde boodschap, maar het symptoom is er ook om de *jouissance* te organiseren. Het object van verlangen is onbereikbaar en moet geworteld zijn in een hiaat, in een onmogelijkheid om het verlangen in stand te houden. De (dodelijke) *jouissance* kan,

³ Freud 2006za: 144.

⁴ Zie Freud 2006z: 295.

⁵ Vergelijk: ‘[...] it is already a classic Lacanian thesis that ‘the big Other [that is, the symbolic order as a consistent, closed totality] does not exist’, and the subject is denoted by \$, the crossed, blocked S, a void, an empty place in the signifier’s structure.’ Žižek 2008c: 77.

⁶ Žižek 1995: 258.

vergelijkbaar met de freudiaanse doodsdrijf nooit vervuld worden. Het symptoom dient zo de manier waarop wij als subjecten 'aan de waanzin ontkomen', de manier waarop we voor 'iets' kiezen wat ik benoemd heb als de hamletconstellatie.⁷ Het is de symptoom-formatie waarmee het subject het 'niets' voorkomt, dat staat voor een radicale psychose met een vernietiging van de symbolische ruimte. De niet-oedipale manier om het imaginaire, symbolische en reële te verknopen benoemt Lacan als *sinthome*. Door in een sinthomeconstructie de jouissance te verbinden aan een zekere betekenisgevende, symbolische formatie wordt ons in-de-wereld-zijn een minimum aan samenhang verleend.⁸

Die samenhang kan het subject slechts dankzij de taal realiseren. Taal en discours gaan aan de subjectwording vooraf. Dit uitgangspunt is voor mij de kern van het postmodernisme, zoals ik de term hanteer. Ik bedoel dan postmodernisme in lacaniaanse zin, waarin de relatie van het subject tot de werkelijkheid bepaald wordt door de taal. Lacan lijkt daarmee aan te sluiten bij een aantal andere denkers over postmodernisme zoals bijvoorbeeld Lyotard en Vattimo. Mens en wereld zijn er door de taal, die aan hen voorafgaat; de mens is maar mens voor zover hij drager is, of (wat hier synoniem is) subject is van het 'woord'. Het is een discours waarvan het subject niet zelf aan de oorsprong ligt, maar waarvan hij de 'drager' is/moet zijn.

Vattimo beschrijft het postmodernisme als tijdperk waarin de fragmentering van alle absolute funderingen gestalte krijgt, of die nu naar godsdienst, wetenschap of politiek verwijzen. Het is het tijdperk waarin:

de werkelijkheid niet langer kan worden begrepen als een structuur die vast verankerd is in één fundament [...] De feitelijke, pluralistische wereld waarin wij leven kan niet meer worden geïnterpreteerd door een denken dat haar tot elke prijs wil unificeren in naam van één uiteindelijke waarheid.⁹

De bevrijding van het denken in naam van één universele waarheid brengt volgens Vattimo een 'bevrijding van de metafoor' met zich mee, en daardoor een herwaardering van de noodzaak of van het belang van een geëngageerde interpretatie. Als er geen universeel fundament meer is, is elk gezichtspunt gebonden aan een interpretatie vanuit een specifieke historische context. Er verschijnen steeds meer kleine verhalen zonder stabiele kern en zonder onderlinge rangschikking en er is geen overkoepelend narratief meer, of een normatieve metataal die losse taaluitingen kan legitimeren of verwerpen. Alleen een stabiele verticaal gestructureerde samenleving kent zo'n legitimatie.

Het denken over identiteit, betekenis en ethiek heeft lange tijd in het teken gestaan van *verticaal* gestructureerde, ofwel 'gebiedende' relaties. De hiërarchische relatie tussen God en de mens die in het bindende karakter van goddelijke geboden tot uitdrukking komt, staat niet alleen model voor de verhouding tussen de *pater familias* en de overige gezinsleden, maar vormt volgens Freud ook het grondpatroon voor de verticale verhouding tussen het Boven-Ik en het Ik binnen de persoon zelf. Met de komst van het postmodernisme is het onderscheid tussen metaforische en gewone taal is verdwenen door een pluralisme dat geen centrum meer kent en dat niet langer gebaseerd is op het plaatsen van gebeurtenissen in diachronische verhoudingen, om door middel van de zo geordende

⁷ Dit is wat Žižek in navolging van Lacan benoemt als de keuze tussen 'le père ou le pire', de keuze voor de naam-van-de-vader en intrede in symbolische orde of voor de psychotische positie. Žižek 2006a: 118.

⁸ Žižek 1995: 259.

⁹ Vattimo 2003: 10. Vattimo beschrijft het postmoderne als het einde van de metafysica en volgt hierin Lyotard. Geciteerd in: Kunneman 2006: 68.

gebeurtenissen het verleden te kunnen corrigeren vanuit het heden. In mijn lezing komt zo'n bevrijding van het denken gebaseerd op een universeel fundament overeen met het zoeken naar de grenzen van de neurotische subjectpositie.

De verschuiving van verticaal naar horizontaal kan ook anders worden benoemd. Jameson is van mening dat er in de overgang van modernisme naar postmodernisme sprake is van een verschuiving van een diachrone naar een synchrone wereld. De 'afzwakking van de historiciteit' is, in zijn visie, één van de constitutieve kenmerken van het postmodernisme, dat hij niet als stroming maar als culturele dominant benoemt. Het fenomeen van het ontbreken van de relatie tussen betekenaar en betekende is volgens hem ook op de cultuur van het postmodernisme van toepassing. Volgens Jameson worden onze psychische gewaarwording en cultuur hierdoor eerder gedomineerd door ruimtelijke dan door temporele categorieën.¹⁰ De nieuwe vormen van individuele temporaliteit brengt Jameson in verband met de aan Lacan ontleende term van psychotische structuur.

Lacan omschrijft de psychotische positie als het falen van de relatie tussen betekenaar en betekende. Wanneer er in die relatie iets misgaat, is er sprake van een gefragmenteerde ervaring. De psychotische ervaring is geïsoleerd van tijd, maar door het gefragmenteerde karakter ervan wordt zo'n ervaring juist zeer intens beleefd, omdat we die ervaringen normaal in een groter geheel van relaties tussen verleden, heden en toekomst beleven.¹¹

De personages in Lanoyes *Hamlet versus Hamlet*, zoals Hamlet en Laërtes, verschillen niet alleen wezenlijk van dezelfde personages bij Shakespeare. Ze verschillen ook van Bordewijks Katadreuffe, uit de tijd van Freud, die gedomineerd wordt door de neurotische subjectpositie, en van Reves Frits van Egters, uit de periode van het hoog-moderne, die gekenmerkt wordt door 'de gecanoniseerde ervaringen van radicale isolatie en eenzaamheid',¹² waarin een perverse subjectpositie domineert. Die verschuiving in de dynamiek van de culturele pathologie beschrijft Jameson als de 'vervanging van de subjectieve vervreemding door de subjectieve fragmentatie'.¹³

De subjectieve fragmentatie biedt een vermogen tot verwerkelijking van het subject waarin het niet om de mens maar om de differentiatie gaat. Deze subjectieve fragmentatie gehoorzaamt aan een eenvoudig principe: tussen twee willekeurige elementen, waarvan de relatie vooraf is gegeven, kan altijd een derde term worden ingevoerd die een ordening zal verzekeren. Deze metafysica van de ontwikkeling heeft geen finaliteit nodig. De ontwikkeling wordt niet bepaald door een ideaal, maar alleen vanuit haar eigen inwendige dynamiek. Ze heeft zelf geen andere noodzaak dan kosmologisch toeval.¹⁴ Het gaat dan om een tijdloos horizontaal betekenisproces.

In zijn artikel 'Een betekenisproductie zonder geschiedenis' beschrijft Paul Moyaert de verschillen tussen het neurotische en het psychotische discours aan de hand van de principes van metafoor en metonymie die het differentiële proces bepalen. De metafoor heeft een verticale dynamiek: betekenaars uit verschillende semantische velden worden met elkaar verwisseld. Nieuwe metaforen kunnen volledig nieuwe betekenissen genereren. 'De metafoor verwijst zo,' aldus parafraseert Moyaert Lacan, 'naar het vermogen van (het systeem van) betekenaars om autonoom, dat wil zeggen onafhankelijk van elke verwijzing naar een vooraf gegeven betekende, de geconstitueerde betekenissen te doorbreken en iets

¹⁰ Jameson 1991: 15.

¹¹ Voor het begrip 'gefragmenteerde ervaring' zie: Dankert 2009.

¹² Jameson 2000: niet gepagineerd.

¹³ Jameson 1991: 10.

¹⁴ Lyotard beschrijft dit horizontaal betekenisproces in *Het onmenselijke*. Lyotard 1992: 14-15.

volstrekt nieuws te zeggen'.¹⁵ Tegelijkertijd bewerkstelligt de metafoor dat het subject kan worden geïdentificeerd en aangeduid, doordat de metafoor op het niveau van het betekende eigenschappen toekent aan het subject en iets zegt over de identiteit van de persoon die het spreken aanwezig stelt.

Het al dan niet functioneren van metaforen is bepalend voor het karakter van de betekenisgeving en het identiteitsproces. In de vroege theorie van Lacan domineert de symbolische orde het metaforisatieproces. In zijn latere theorie verliest het symbolische zijn 'orde'. Aan de grens van de psychotische subjectpositie wordt de vaderlijke metafoorconstructie niet geloofwaardig, maar verworpen.¹⁶ De symbolische metaforisatie krijgt zijn beslag door de derde factor, van oorsprong de vaderrol. Deze instantie maakt een triangulaire verticale dimensie mogelijk. Bij de constellatie waarin het subject alleen nog metonymisch 'betekent' verdwijnt de verticale transcendentie, doordat het symbolische niet langer triangulair gestut wordt en in deze psychotische positie een volledig imaginair karakter krijgt.

In zijn latere theorie poneert Lacan deze mogelijkheid van een reële identificatie aan de hand van het zogeheten 'sinthome'. Het sinthome komt niet voort uit het geloof in de oedipale vader of grote Ander. Een 'sinthome' is een (niet-metaforisch) symptoom, dat de plaats inneemt van de falende oedipale Ander. Het subject creëert hiermee zowel een afstand tót, als een eigen hanteringswijze ván het reële.¹⁷ Het sinthome is een werkelijkheidsstructurend element, waarmee het subject zich kan identificeren vanuit de erkenning van zijn symptoom en subjectpositie.

Voor het subject betekent dit niet alleen een verschuiving van verticale naar horizontale transcendentie maar ook van een diachrone naar een synchrone betekeniswereld. Bij de 'individuele temporaliteit'¹⁸ van het sinthome gaat het om een verruimtelijking van de tijd: 'the spatialization of time'.¹⁹ In de horizontale synchrone betekeniswereld is 'to be or not to be' niet zozeer een vraag naar de historische betekenis van het subject maar vooral naar de betekenis in het hier en nu: de betekenisformatie als a-historisch gebeuren.

De betekenisformatie als (a-)historisch gebeuren in de Hollandse hamletconstellaties De omslag van geloof naar twijfel in de verticaal gestructureerde verbiedende relaties binnen het symbolische wordt onder meer zichtbaar in de vergelijking van een fragment uit Lanoyes *Hamlet versus Hamlet* met Shakespeares origineel. Lanoyes Hamlet beschouwt in deze passage het menszijn:

En wat voor kunstwerk was de mens! Hoe edel
Zijn geest, hoe onbegrensd al zijn talent!
[...] Begripvol als een god.²⁰

Shakespeare gebruikt voor Hamlets woorden de tegenwoordige tijd 'What a piece of work is a man'.²¹ Lanoye bewerkt dit tot 'wat voor kunstwerk was de mens'. Het tragische in de mens was altijd zijn wedijveren met de hogere orde. In Lanoyes bewerking staat de constatering in de verleden tijd. Dit

¹⁵ Moyaert 1982: 136.

¹⁶ Lacan gebruikt de term 'forclusie'.

¹⁷ Zie: Verhaeghe 2001: 187.

¹⁸ Jameson 1991: 15.

¹⁹ De term is van Todd McGowan. Zie: McGowan 2011: 20.

²⁰ Lanoye 2014: 46.

²¹ Shakespeare 1987: 218.

illustreert dat het (neurotische) geloof in de vaderlijke verticaal gestructureerde betekenisconstellatie aan het kantelen is.

Die kanteling is eigenlijk vanaf de geboorte van de paternalistische rechtstaat zichtbaar. *Het verhaal van Orestes* heb ik in deel drie van deze studie beschreven als funderend narratief van de paternalistische cultuur en de rechtstaat. Met de vrijspraak van Orestes wordt de vaderlijke wet geïnstalleerd. Maar dat maakt het lot van Orestes niet minder tragisch. In dat licht bezien biedt de tragedie van Aischylos geen harmonische genezing en morele geruststelling, maar gaat het juist om 'de onoplosbare gebrokenheid waaraan de juridische orde als menselijk maaksel niet kan ontkomen'.²² De orde die de rechtbank onder leiding van Athena in de *Het verhaal van Orestes* vestigt is in de woorden van jurist Lukas van den Berge 'noodzakelijkerwijs gebrekkig' en 'allerminst de triomf van de rede die sommigen erin zien'.²³

In Shakespeares *Hamlet* is de tragische held nog steeds op zoek naar de oplossing voor onoplosbare dilemma's en een invulling van de vaderrol die hem kan helpen om de wereld om hem heen betekenis te geven. In het corpus dat onderwerp was van deze studie keert die 'tragische' zoektocht steeds terug. De analyse van het corpus aan de hand van de mogelijkheden van de hamletconstellatie maakt duidelijk dat er op de verschillende subjectposities in de constellatie een historisch en conceptueel verschillende invulling wordt gegeven aan de vaderrol.

Als Lacan in zijn seminar *Desire and its Interpretation* Shakespeares *Hamlet* benoemt als de constellatie waarin de structuur en de werking van het menselijke verlangen duidelijk zichtbaar worden, gaat hij in zijn theorie nog uit van een oedipale constructie, waarin de symbolische orde domineert. De toetreding tot het symbolische, de symbolische castratie, veroorzaakt het tekort dat ten grondslag ligt aan het verlangen. Als we die oedipale constructie met de dominerende vaderrol als uitgangspunt voor de betekenisstructurering vervangen door de hamletconstellatie, waarin het sinthome die rol heeft overgenomen, zijn er drie uiterste subjectposities van waaruit het sinthome gestalte kan krijgen: de neurotische, de perverse en de psychotische positie. In de neurotische positie verdringt het subject de symbolische castratie, in de perverse positie loochent het subject de symbolische castratie en in de psychotische positie verwerpt het subject de symbolische castratie.

Shakespeares *Hamlet* toont, als we de latere lacaniaanse theorie volgen, het netwerk waarin de ontwikkeling zichtbaar wordt van het subject dat tegen zijn gespletenheid aanloopt en in de queeste naar zijn eigen verlangen uitkomt bij het niets, het naamloze zijn van het reële.²⁴ Ten opzichte van de tijd is *Hamlet* de gebeurtenis als de atopische ruimte tussen verleden en toekomst waar het subject tegen zijn eigen ondenkbaarheid aanbotst.²⁵ In *Hamlet* wankelt de verticale betekenisgeving in een eerste kortsluiting in het symbolische. Het is een confrontatie met de betwifelbare en niet onfeilbare vader die dubbelzinnig aanwezig is in de betekenisconstructie, omdat Hamlets biologische vader dood is en alleen als geestverschijning aanwezig is, terwijl Claudius zich vader van het symbolische waant.

In Lanoyes *Hamlet versus Hamlet*, het meeste recente werk uit het door mij onderzochte corpus worden de laatste dagen van het alom bedreigde Vaderland geschilderd. Er bestaan geen vaders meer waarin

²² Van den Berghe 2018: 4.

²³ *Het verhaal van Orestes* schetst volgens Van den Berge een juridische oorsprongsmythe 'waarin de inherente onrechtvaardigheid van het recht en de feilbaarheid van de menselijke rede expliciet worden geadresseerd'. In zijn gemengelde positie vergeet de tragische held dat zijn heroïsch streven tot het creëren van een probleemloos en ordelijk bestaan niet berust 'op een autonome redelijkheid, maar op een onredelijk verlangen naar een ideale heelheid zoals die zelfs bij de goden niet bestaat, de held is gevangen in onoplosbare dilemma's' waarvoor geen 'juiste antwoorden' of harmonieuze oplossingen bestaan. Van den Berghe 2018: 13-14.

²⁴ Vanwege de onmogelijkheid van een betekenaar voor (het) zijn, is het zijn van de symbolische orde uitgesloten.

²⁵ Hertmans 2010: 106.

we kunnen geloven. Het verschil tussen Oedipus en Hamlet is dat de eerste gelooft in het bestaan van de vader, en dat de ander dat geloof kwijt is en wanhopig zoekt naar een vervanging.²⁶ Het herstellen van een tijd die uit zijn naad hangt, lees ik als synoniem voor het zoeken naar een vervanging van de vaderrol in het symbolische. In dat kader heb ik aan de hand van de hamletconstellatie het netwerk blootgelegd dat de coördinaten van de verschillende posities van het subject en de grenzen van het neurotische, perverse en psychotische inzichtelijk maakt.

De drie posities van de tragische held tegenover de taal

De verschillende posities van de tragische held in de hamletconstellatie geven een beeld van het subject in relatie tot de Ander. Elke subjectpositie is een typische relatie ten opzichte van de Ander, die tegelijkertijd een relatie tot de taal impliceert. Zoals al aangegeven kunnen er drie posities van het subject worden onderscheiden, die zich op verschillende wijze ontwikkelen:²⁷

- Kenmerkend voor de neurotische subjectpositie is het geloof in de taal. De taal die wordt aangereikt door de Ander is een conventionele taal die we met alle anderen delen. Iedereen gelooft in de vaderrol die de toegang tot de taal verleent en de regels en normen die erin worden doorgegeven. De conventies zijn in feite een collectief gedeeld geloof in een waan. De woorden die we produceren draaien rond het verlangen, maar het verlangen kan nooit ingelost worden. Het onderliggende tekort wordt heen en weer geschoven tussen subject en anderen, met een gedeelde verantwoordelijkheid en bijbehorende schuld. De normaliteit van het subject is afhankelijk van de vraag in hoeverre het subject erin slaagt om zich aan het collectieve discours te conformeren en op grond daarvan tot keuzes kan komen'.²⁸
- Bij de perverse subjectpositie gaat het om een andere wijze van het hanteren van de taal. Op grond van de loochening van de vaderrol wordt het tekort wel voor de anderen erkend, maar niet voor zichzelf. Het subject in de perverse positie kent de conventies beter dan wie ook en gebruikt deze om ze te perverteren. De conventies worden vervangen door een eigen wet waarlangs het tekort gelochend wordt. Vanuit de perverse positie getuigt de taal van een omkeerbaarheid. Bevestigen en ontkennen zijn inwisselbaar, een woord kan betekenen wat het perverse subject wil dat het betekent. De 'enige wet die telt, is de wet die het genieten oplegt aan de Ander'.²⁹
- Het subject in de psychotische positie kent geen gedeelde taal meer en er bestaan geen gedeelde conventies meer met de anderen met betrekking tot de taal. Het subject in de psychotische positie creëert een individuele waan. Als er niets gedeeld wordt verliest de taal haar communicerend vermogen, het is daarom niet de zuivere psychotische positie van het subject, maar de grenspositie van neurose en psychose die ik in dit onderzoek steeds hanteer.

In het eerste deel van deze studie beschrijf ik de neurotische positie. Deze subjectpositie is gegrond in het geloof in de oedipale rol en positie van de vader. In deze verticale diachrone constructie is de wet van de vader noodzakelijk voor de overgang van het imaginaire naar het symbolische en de toegang tot de taal. Ik heb beschreven hoe in het feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe* uit 1928, de roman *Karakter* uit 1938, het televisiespel *Karakter* uit 1971 en de film *Karakter* uit 1997 verschuivingen in de

²⁶ Verhaeghe 2001: 185.

²⁷ De omschrijvingen van de subjectposities zijn ontleend aan Verhaeghes *Handboek klinische psychodiagnostiek*. Verhaeghe 2012b: 355- 356.

²⁸ Ibid.: 356.

²⁹ Ibid.: 356.

neurotische subjectpositie van hamletconstellatie zichtbaar worden. In *Dreverhaven & Katadreuffe* en *Karakter* is sprake van verdringing en sublimatie. Ten opzichte van het feuilleton en de roman waarin het geloof in de vaderpositie duidelijk doorklinkt zien we in de televisieserie en de film deze vaderrol van karakter veranderen. De vader is niet langer, zelfs niet als naam, de autoriteitsfiguur met het laatste woord. De neurotische subjectpositie verschuift met name in de film in de richting van een perverse positie. De vader die zichzelf ombrengt, is een onvaste betekenaar geworden, de nieuwe wetten voor het subject zijn de contracten, die functioneren als de traditionele oedipale wetten.

In het tweede deel heb ik aan de hand van *De avonden* een hamletconstellatie zichtbaar gemaakt waarin de vaderconstructie nog steeds bestaat, maar geloofwaardig wordt. Deze perverse positie is een verdraaiing van de neurotische positie. Het is een imaginaire constructie waarbij het subject niet alleen de plaats van het spreken inneemt, maar ook die van de waarheid. De perverse positie van het subject betekent dat het subject als gevolg van de loochening in twee werelden bestaat. Loochenen is weten dat de conventionele wereld bestaat en zich 'normaal' kunnen gedragen, maar het is tevens deze conventionele wereld verdraaien. Het subject in deze positie kent de wet en reduceert zowel de wet als de uitvoerders van die wet tot machteloze toeschouwers. Hij heeft de wet van de vader nodig om transgressie mogelijk te maken. Het is de loochening van de castratie en van het tekort. Vanuit de perverse positie kent het subject de wereld van het tekort, maar wordt een imaginaire wereld 'zonder tekort' gecreëerd.³⁰

In het derde deel is er sprake van een forclusie van de vaderpositie. Het gaat hier om een subjectpositie aan de grens van het psychotische, die ik heb geduid aan de hand van Lanoyes *Hamlet versus Hamlet*. Lacan definieert in zijn latere theorie het onbewuste anders dan Freud. De garanderende ander bestaat niet en daarmee moeten we het stellen. De naam-van-de-vader is niet per se noodzakelijk op voorwaarde dat we gebruik maken van een metafoor met dezelfde functie.³¹ Er is hier sprake van een horizontale sinthomatische verknoping die de plaats inneemt van de verticale neurotische oedipale constructie. Lacan definieert het 'sinthome' als een andere verknoping van de tragische elementen in het eigen levensverhaal die dient om te voldoen aan de causaliteit van het reële aspect van het verlangen; wat Lacan benoemde als het 'object *a*'.

De subjectpositie in verhouding tot anderen is wezenlijk voor het verschil tussen aan de ene kant betekenisgevende processen van het subject in de neurotische en aan de andere kant in de psychotische positie. Het psychotische discours trekt alle mogelijke betekenisregisters van een betekenaar open en produceert steeds nieuwe oncontroleerbare betekenseffecten. Lacan baseert zich op het psychotische discours om de dominante positie van de betekenaar ten opzichte van het betekende te poneren. In de psychose is sprake van een betekenisproces waar de betekenaar niet meer in dienst staat van een betekende: de betekenaar is niet de veruitwendiging van een vooraf gegeven betekende, maar produceert nieuwe betekenseffecten die niet kunnen worden afgeleid uit betekenisrelaties tussen een betekenaar en een betekende. Een betekenaar wordt pas betekenisvol als de mogelijkheden beperkt en concreet worden in de historische context van een discours en als er een correlatie is tussen betekenaar en betekende.³² Elke effectieve betekenismanifestatie die zich voltrekt tegen de

³⁰ Zie ook Taccoen 2005: 83.

³¹ 'The hypothesis of the unconscious, and Freud underscores this, is something that can only hold up by presupposing the Name-of-the-Father. Presupposing the Name-of-the-Father, which is certainly God, is how psychoanalysis, when it succeeds, proves that the Name-of-the-Father can just as well be bypassed. One can just as well bypass it, on the condition that one make use of it.' Lacan 2016: 116.

³² Lacan formuleert het als volgt: 'The second network, that of the signified, is the diachronic set of concretely pronounced discourses, which historically affects the first network, just as the structure of the first governs the pathways of the second. What dominates here is the unity of signification, which turns out to never come down to a pure indication of reality [reel], but

achtergrond van de eindeloze, onbepaalde en open betekenismogelijkheden van een differentiële betekenaar is een historisch gebeuren. In het licht van die oorspronkelijke differentie verschijnt elke historische betekenisidentificatie als een voorlopige, niet-definitieve en niet-oorspronkelijke semantische vormgeving van ons universum.

Volgens Freud wordt de betekenis van een fantasma en een mogelijk onderliggend trauma altijd pas achteraf tot stand gebracht. De betekenisgeving die in het nu van de taalbehandeling voltrokken wordt, is niet willekeurig, omdat betekenis enkel ontstaat in een (persoonlijke) geschiedenis. In de analyse wordt er niet zomaar betekenis geproduceerd, maar wordt er opnieuw zin gegeven aan de geschiedenis van de analysant en die nieuwe zingeving voltrekt zich steeds binnen het hier en nu van de reeds geconstitueerde geschiedenis.

Het subject in de neurotische of perverse positie leeft daarom in de greep van een verleden dat niet wil of kan voorbijgaan, een verleden zonder geschiedenis, een verleden dat steeds hetzelfde blijft. Het subject probeert steeds opnieuw zin te geven aan het verleden, zodat het opnieuw toekomst krijgt en dus vanuit de toekomst op ons kan afkomen. Het op zingeving gerichte gebed tot de alziende God de vader aan het einde van Reves *De avonden* is hier een treffend voorbeeld van. Wat bij Freud een middel is om de betekenisproductie mogelijk te maken, wordt door Lacan verheven tot het wezen zelf van de taal en de betekenis. Freuds droomduiding herleidt de manifeste droominhoud tot verdrongen conflicten. Freud vat de verdichting niet als een metafoor op, maar als een verbergen van een verdrongen seksuele inhoud. Lacan begrijpt de verdichting wel als een metafoor en als productie van een nieuw betekenseffect. Lacan ziet dit rijke arsenaal aan betekenismogelijkheden als bepalend voor de droom. De droom wordt voor Lacan als het ware een poëtisch object van het spel van betekenaars. Die interpretatie maakt elke inbedding van de betekenaars in de historische context van het subject overbodig.

In *Out of Time: Desire in Atemporal Cinema* gebruikt Todd McGowan het begrip temporele versterking om de twee uitersten van een ethiek van de psychoanalyse te schetsen. Hij schetst in dat kader de posities van een subject van verlangen en een subject van de drift als twee mogelijke houdingen ten opzichte van het initiële tekort. De positie van het subject van verlangen gaat uit van het geloof dat het verloren object bestaat en is terug te vinden om zo het ultieme genot te ontdekken. Het subject van de drift ontbeert dit geloof en zoekt het genot in de herhaling van het verlies.³³ De ineenstorting van de temporaliteit komt dan voort uit de ontmanteling van de structuur van het verlangen ten faveure van de dynamiek van de drift. De dynamiek van de drift is metonymisch van aard en alleen gericht op herhaling. De pure psychotische positie bevindt zich door zijn niet-temporele structuur aan deze zijde van het spectrum.

De basis van een neurotische ethiek wordt gevormd door de symbolisch gearticuleerde temporele structuur van verlangen. Die structuur is gebaseerd op een geloof in een verticale vaderlijke constructie die de toekomstillusie van vervulling in stand houdt. Anders gezegd: de neurotische positie staat voor het geloof in een beloofde samenleving. Het is een verticale patriarchale maatschappij die gekenmerkt

always refers to another signification. In other words, signification comes about only on the basis of taking things as a whole [d'ensemble].’ Lacan 2006: 345.

³³ McGowan formuleert dit als volgt: ‘Desire is predicated on the belief that it is possible to regain the lost object and thereby discover the ultimate enjoyment. Desire represents a belief that a satisfying object exists and can be obtained. In contrast, the drive locates enjoyment in the movement of return itself—the repetition of the loss, rather than in what might be recovered.’ McGowan 2011: 11.

wordt door het verbod, met een diachrone basis gekoppeld aan een historisch bepaald klassensysteem en een grote dominantie van de religie. Op basis hiervan kunnen we ook de ethische uitgangspunten van de twee andere subjectposities schetsen. De perverse positie is ook gebaseerd op een verticale patriarchale constructie, maar deze constructie wordt geloofchend. Het verbod van de vader wordt hierin omgekeerd. De dominantie ligt hier niet op het verbod maar op het gebod om te genieten. De relatie met de ander is hier contractueel georganiseerd. De psychotische positie staat voor het verwerpen van het diachrone en verticale karakter van de identiteits- en betekenisconstellatie. Het is een grenspositie. In de psychose van de volledig horizontale constructie is de scheiding tussen zin en onzin niet meer te maken. Betekenisvorming en identiteit hebben altijd een derde term nodig die de differentie grondt.

In de psychotische positie van het subject hebben we te maken met een gesloten spel van betekenaars. Het subject kan zijn woorden vrij als dingen manipuleren. Zijn eigen wereld van woorden komt in de plaats van een gedesinvesteerde realiteit.³⁴ In de psychotische positie van het subject wordt ook het onbewuste buiten gebruik gesteld. Het subject raakt de aansluiting met zijn persoonlijke geschiedenis en de sporen ervan in het onbewuste kwijt. De taal verwijst niet meer naar geschiedenis, heeft geen referenties meer en staat volledig op zichzelf. Het subject in een psychotische positie staat aan de oorsprong van zijn eigen taal.

De neuroticus leeft in de ban van een verleden dat niet voorbijgaat. Het subject in een psychotische positie leeft in een wereld van woorden zonder historische context, zonder begin en einde. Er is geen sprake van een metaforisatieproces; er vindt hier veeleer een demetaforisatie plaats: een reductie van elk verschil tot een monotone waarnemingsidentiteit. De betekeniswereld van een subject in de psychotische positie is armer dan in de neurotische positie omdat er in die positie geen plaats is voor toevallige gebeurtenissen en onverwachte verschillen. Juist om aan het toeval te ontsnappen sluit het subject in de psychotische positie zich op in een wereld van woorden zonder geschiedenis, betekenis effecten zonder geschiedenis.

Over de grens van de neurotische en psychotische positie dreigt het subject zichzelf de Ander te wanen 'in een wereld van betekenaars die hij in zijn narcistische inflatoire almacht vrij en zonder enig risico kan manipuleren'.³⁵ Het subject in de psychotische positie toont het betekenisproces zonder gemeenschappelijke grond. De constellatie van het subject in de psychotische positie is een spel van louter betekenaars. Wanneer de relaties tussen de betekenaars verbroken of verstoord worden, resulteert dat in alleen distinctieve, maar niet gerelateerde betekenaars. De persoonlijke identiteit is, volgens Jameson, dan ook 'niet meer dan het effect van een tijdelijke eenwording van verleden, toekomst en heden van de spreker' en als zodanig 'een functie van de taal, of beter, van de zin, die in een hermeneutische cirkel in de tijd loopt'.³⁶ Als het subject de zin van het nu, toen en straks niet samen krijgt, is het ook niet in staat de psychische realiteit in een coherent geheel te krijgen. De psychotische positie toont zo een kloof van een radicaal niet-weten:

Door het discours van de Ander zomaar te herhalen en te reproduceren als een spel tussen betekenaars worden al onze zekerheden over leven en dood, het seksuele verschil en de zin van de wereld tot niets herleid, d.w.z. tot een spel van betekenaars zonder grond.³⁷

³⁴ 'Van zijn bezetting ontdane realiteit'. Zie: Moyaert 1982: 145.

³⁵ Ibid.: 151.

³⁶ Jameson 2000: I.

³⁷ Moyaert 1982: 151.

Met de ineenstorting van het verticale diachrone deel van de betekenis-as wordt het subject in de psychotische positie in Jamesons woorden 'gereduceerd tot een ervaring van louter betekenaars' en tot 'synchrone nu-momenten' die geen samenhang vertonen.³⁸ Als de temporaliteit verdwijnt, lijkt ook elke vorm van betekenis te verdwijnen.

Het bakzeil van de verticale transcendentie: verweesde of ontvoogde samenleving?

Het bakzeil van de verticale transcendentie leidt volgens cultuurpessimisten tot een subjectpositie waarin angst domineert en de culturele productie van dat subject zou dan alleen een fragmentarisch karakter kunnen hebben. In *Voorbij het dikke –ik* schetst Kunneman een veel positiever perspectief van deze ontwikkeling. Als de postmoderne zingeving van zijn verticale transcendentie wordt ontdaan dan verdwijnen ook de inherente mechanismen van geweld, machtswillekeur en uitsluiting. De kanteling naar een meer 'horizontale transcendentie' leidt tot een existentiële ervaring van een 'onherleidbare 'tussenruimte', waarin onze eigen eindigheid en kwetsbaarheid op een vreedzame manier begrensd wordt door die van anderen'.³⁹ De kortsluiting in het symbolische die door het kantelen van de verticale betekenis-as wordt veroorzaakt is zo de aanleiding voor een zoektocht naar die 'onherleidbare tussenruimte'.

De aanleiding van die zoektocht wordt in Shakespeares *Hamlet* omschreven in de quote 'The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right!' ⁴⁰ In Lanoyes tekst 'hangt de tijd uit zijn naad' en ook de tragische helden in *Karakter, De avonden* en *Hamlet versus Hamlet* hebben te maken met de kortsluitingservaring van een tijd die uit zijn voegen is. Het is de ervaring van een 'tussentijd', waarin het moeilijk is om een richting te vinden zonder helder beeld van verleden en toekomst, als ze overspoeld worden door nieuwe ervaringen. En die nieuwe ervaringen zijn niet enkelen beladen met angst. Jameson beschrijft ook de andere aspecten van het subject in deze tussentijd:

This present of the world or material signifier comes before the subject with heightened intensity, bearing a mysterious charge of affect, here described in the negative terms of anxiety and loss of reality, but which one could just as well imagine in the positive terms of euphoria, a high, an intoxicatory or hallucinogenic intensity.⁴¹

Als we de individuele beleving van het hier en nu niet ervaren vanuit een angst voor een gefragmenteerde werkelijkheid door het uiteenvallen of wegvallen van historische en deiktische verhoudingen, kunnen we dit perspectief ook bestempelen als een mogelijkheid voor een euforische of een hallucinerende intense ervaring vanuit de ongebondenheid, een ambivalente ervaring zoals in de slotscène van *Hamlet versus Hamlet* beschreven.

In deze scène die eindigt met de woorden 'Ik ben' maakt Lanoye duidelijk dat er nooit een volledige of definitieve betekenis 'is'. Door middel van het woordje 'Ik' duidt het subject iets aan dat aanwezig is. Dit werkt alleen als de niet-benoemde, en niet aanwezige betekenaars 'jij', 'zij', 'hij', 'wij', 'jullie' en 'zij' in oppositie als verschil betekenis genereren. Er is zowel deiktische differentie als verschuiving in tijd. Deze

³⁸ Jameson 2000: III.

³⁹ Deze woorden gebruikt Frits de Lange om de positie van Kunneman te duiden. Zie: Lange 2006. Kunneman gebruikt de metafoer van tussenruimte, waaraan het Ik en de ander deel hebben zonder die ruimte in bezit te kunnen nemen, zodat hun alteriteit hoe dan ook in spel blijft. Daarmee krijgt het begrip *horizontaal* een dubbele betekenis. Het verwijst ook naar 'de horizon van transcendente waarden die in ons leven maatgevende en oriënterende rol vervullen en naar de onmogelijkheid om horizon definitief te bezetten of tot zekere grondslag van absolute waarden maken; zonder die waarden daarmee volledig te relativeren'. Kunneman 2006: 72.

⁴⁰ Shakespeare 1987:196.

⁴¹ Jameson 1991: 26-27.

voortdurende verschuiving maakt het *zijn* in metafysische zin onmogelijk, het moet gedacht worden in een voortdurend *worden*. De positie van het subject op de grens van het psychotische is hier niet langer alleen verbonden aan gevoelens van angst en vervreemding maar wordt hier gekoppeld aan een positieve connotatie van individuele mogelijkheden.

Als de transcendentie een meer horizontaal karakter krijgt, krijgt ook het ethische handelen een ander perspectief. Die ethiek is een afweging van het eigen geweten binnen het symbolische dat niet langer verticaal historisch bepaald is, maar wordt gevormd door de actuele intersubjectieve verhoudingen binnen de constellatie. Het sinthome dat de verhouding tot het imaginaire, het symbolische en het reële verknoot is uniek en niet alleen los van substantiële bepalingen als staat, familie, en geschiedenis, maar ook van het rationeel bewustzijn. Het leidt tot een individuele ethiek die zich aan een voogdijschap ontworstelt. Taylor noemt dit als het verlies van de 'heroïsche' dimensie van het bestaan: 'Mensen hebben niet langer een gevoel voor een hogere bestemming, voor iets dat waard is om voor te sterven.'⁴²

Als we de veranderende vaderrol beschrijven vanuit het perspectief van de 'tragische helden' uit het door mij betudeerde corpus kunnen we de volgende ontwikkeling schetsen. Jacob Katadreuffe beschrijft aan het einde van *Karakter* het ontvoogdingsproces als het omhakken van een boom. Hij constateert uiteindelijk dat hij door zijn vader Dreverhaven en zijn interne plaatsvervanger in de vorm van een meedogenloos verbiedend Boven-Ik, tot het inzicht is gekomen dat hij voor zijn maatschappelijke carrière alles heeft opgeofferd maar een eenzaam mens is geworden. En dit inzicht geeft ook zicht op de vaderpositie:

[...] hij zag hem als een boom. En die boom symboliseerde tevens zijn gevoelens voor die mens, hij symboliseerde ook hem. In die boom waren deze mens en hijzelf opwaarts geschoten, onverbrekkelijk. In een duistere uithoek van zijn hart, in de hele tropische rimboe stond daar die boom. Maar hij zag zich met de bijl die teakboom vellen, hij had met zichzelf ook die manmens geveld.

Jacob Katadreuffe, geboren in de zwartste tijd rond Kerstmis, lijkt door dit symbolische levensbegin voorbestemd om de rol van 'verlosser' te gaan vervullen. Aan het eind van het verhaal is hij een inzicht rijker, maar een illusie armer. Zijn ontvoogdingsproces maakt zijn heroïek tragisch. Hij, als subject in de neurotische positie, kan de vaderrol wel verdringen, maar niet ontkennen, want dan ontkent hij ook zijn eigen identiteit.

Frits van Egters wordt bij de aanvang van *De avonden* 'de held van deze geschiedenis' genoemd. Zijn heldendom is tragisch vanuit een pervers perspectief. Hij heeft een God nodig als getuige in zijn perverse scenario, een God die alles ziet. Deze God, die in dit atheïstische gezin verschijnt, wordt geboren uit de 'scheppende levensdaad' van waarnemen en tegelijkertijd waargenomen worden. Frits verdubbelt zijn waarnemersfunctie, zijn Boven-Ik krijgt in zijn ontvoogdingsproces een bespiedende in plaats van een verbiedende functie. In zijn tragiek is een perverse positie noodzakelijk om tot de conclusie te komen: 'ik leef'.⁴³

⁴² Taylor 1996: 17.

⁴³ G. Reve 1977a: 222.

Pim Fortuyn typeert de situatie die Taylor beschrijft als het 'verlies van de heroïsche dimensie van het bestaan' als een ontwikkeling naar een 'verweesde samenleving'. Hij houdt een pleidooi voor het in ere herstellen van de richtinggevende oedipale vaderrol in de samenleving:

Vader als steller en handhaver van de Wet. Vader als filosoof. Vader als formuleerder en handhaver van het collectief beleefde stelsel van normen en waarden, waaraan we ons als gemeenschap kunnen toetsen en vormen, zonder hetwelk onze gemeenschappen op termijn ten dode zijn opgeschreven.⁴⁴

Fortuyn lijkt te hechten aan verticale transcendentie en de samenleving vanuit een neurotische subjectpositie te analyseren. Hij stelt dat alleen door middel van de traditionele oedipale vaderrol een collectief stelsel van normen en waarden gewaarborgd kan worden. Fortuyns eigen generatie, die opgroeide in de jaren zestig van de vorige eeuw, heeft het volgens hem af laten weten en geweigerd dit vaderschap op zich te nemen. Daarom is er volgens hem sprake van een 'verweesde samenleving' die we moeten plaatsen 'in het zicht van de ontbinding van onze gemeenschappen'.⁴⁵ De radicale breuklijn die Fortuyn eind jaren vijftig of begin jaren zestig van de vorige eeuw situeert, houdt in mijn interpretatie niet in dat de zonen weigeren de vaderrol op zich te nemen, maar dat ze er een andere invulling aangeven. Het bakzeil van de verticale transcendentie kunnen we daarom beter benoemen als een 'ontvoogdingsproces'. De tragische held is geen wees geworden, maar positioneert zich als bevrijd uit de grip van de patriarchale betekenisconstructie en de bevoogding van de vaderinstantie.

We kunnen het boek van Fortuyn echter ook relateren aan de perverse positie van het subject. Net als in het werk van Reve wordt ook in *De verweesde samenleving* het proces van de verdraaiing van de oude vaderlijke wet zichtbaar gemaakt. Fortuyn stelt dat de zonen niet in staat zijn om een nieuwe wet te stellen. In het werk van Reve kun je lezen dat ze wel in staat zijn om een wet te stellen, om hun eigen imaginaire constructie van het symbolische vorm te geven, maar dat ze ervoor kiezen om dit niet als traditionele *vader* te doen. De zonen loochenen de vaderconstructie en geloven in een zoonconstructie. Bij dit geloof gaat het niet zozeer om een religieuze beleving, maar meer om een subjectieve hartstocht die gericht is op zichzelf, op de eigen positie. In dit geloof wordt uiteindelijk alleen het eigen willen bevestigd. Het is een imaginaire positie waarin rollen gespeeld worden en theatraliteit een belangrijke rol speelt. Fortuyn ziet, zoals eerder aangehaald, ook de politicus in zo'n context als 'de politieke regisseur', die 'probeert de spelers op de planken over te halen het door hem bedachte toneelstuk te spelen'.⁴⁶ Dit is de kern van de perverse positie in de hamletconstellatie.

Fortuyn is geen romanfiguur, maar grote delen van zijn religieus-sociologisch traktaat *De verweesde samenleving* zouden als theatermonoloog ook zeer goed tot zijn recht komen. Met zijn pleidooi, voor het herstel van het oude stelsel van normen en waarden om weer een echte gemeenschap te vormen, lijkt hij het traditionele, neurotische geloof in de vaderpositie te willen herstellen.⁴⁷ Aan het einde van het boek blijkt hij hier echter toch een geheel eigen invulling aan te geven. Fortuyn plaatst zichzelf op de vaderpositie en schetst een oplossing voor de verloren zonen, om aan de verweesdheid te ontsnappen waarin hijzelf ze als Mozes zijn volk naar het beloofde land leidt:

⁴⁴ Fortuyn 1995: 239.

⁴⁵ Fortuyn 1995: 239.

⁴⁶ Ibid.: 119.

⁴⁷ Ibid.: 9.

Hij zal de goede herder zijn, die ons geleidt naar het vaderhuis. Laten wij ons voorbereiden op zijn komst, opdat wij hem gereed kunnen inhalen. Laten wij onze verweesdheid te boven komen door hem een welkom thuis te bereiden [...] Ik ben gereed. U ook? Op weg naar het beloofde land!⁴⁸

‘Ik ben gereed,’ schrijft Fortuyn. Hij plaatst zijn ‘Ik’ in het middelpunt van de betekenisconstellatie. Zoals Reve vanuit de perverse positie in zijn kunstenaarschap de schepper van de fictie met God vermengt, zo is bij Fortuyn zijn imaginaire samenleving gebouwd rond zijn zelfgecreëerde rol als politiek Messias. Fortuyn miskent hiermee het ‘tragische’ karakter van de maatschappelijke constellatie. De door hem voorgestelde terugkeer naar de neurotische positie van het subject in een verticale constructie, zal het ‘onbehagen in de cultuur’ zoals Freud dat beschrijft niet doen verdwijnen. Fortuyn maakt een nauwgezette analyse van de cultuurverandering in de afgelopen honderd jaar onder invloed van de veranderende vaderrol, hij benoemt de kwaal, maar zijn oplossing schiet te kort. In zijn ‘religieus-sociologisch tractaat’ wint de gewenste messiasrol het van de sociologische analyticus. Ook deze niet-fictionele tragische held kan het onbehagen, van een tijd die uit z’n naad hangt, vanuit zijn perspectief alleen constateren, maar niet herstellen. De omkeerbaarheid van dit proces is een illusie en vanuit een tegenoverliggende maatschappelijke visie is deze bevoogdende regressie ook als onwenselijk te beschouwen.

Het onbehagen is niet alleen, zoals in Freuds theorie, een spanning tussen cultuur en drift, maar een onvermijdelijk gevolg van het ‘er zijn’ als mannelijk subject in een Europees/Westerse maatschappelijke constellatie of subjectpositie. In deze context leeft iedere tragische held in een tijd ‘die uit zijn naad hangt’, hij ervaart een kortsluiting in het symbolische en voelt het als een vloek om een poging te doen die kortsluiting te herstellen. De poging is tevergeefs, want het onbehagen is onherstelbaar. Na elke volgende poging ontwaakt de tragische held in neurotisch perspectief net als Jacob Katadreuffe die geleerd heeft van het verleden, als een ‘sadder but wiser man’, of hij geeft als Frits van Egters betekenis aan zijn bestaan door een persoonlijk geschiedenis te schrijven waardoor hij ‘niet onopgemerkt is gebleven’ of hij constateert vanuit een a-historisch poëtisch perspectief tenslotte als Lanoyes Hamlet: ‘ik ben’ en geeft vandaaruit betekenis aan het hier en nu.

Hamlet als tragische held bevindt zich op de grens tussen de neurotische, perverse en psychotische positie. De zijnspositie van ‘ik ben’ is, in een dominant horizontale synchrone betekeniswereld, niet zozeer een vraag naar de historische betekenis van het subject, maar vooral naar de betekenis in het hier en nu. Horizontale transcendentie is te beschrijven als het vervagen van de betekenis horizons. McGowan beschrijft dit proces, zoals eerder gezegd, als de neergang van de subjectstuctuur van het verlangen en de opkomst van het subjectdynamiek van de drift. Dat proces benadrukt niet alleen de eigenheid van ieders subjectiviteit:

[...] all subjects share a basis in loss. Even though a fundamental loss isolates us within our subjectivity, it also provides the only possible basis for connection. Loss is our common constitutive event. The repetition of the drive continually reacquaints us with this event and thus facilitates an ethical relationship to others in which the subject is obligated through the shared structuring loss.⁴⁹

⁴⁸ Ibid.: 240.

⁴⁹ McGowan 2011:15.

Het aanvaarden van de herhaling van het verlies als gemeenschappelijke constitutie dat McGowan beschrijft, is ook een belangrijke basis voor verbinding. Ik ben het met McGowan eens dat die gemeenschappelijkheid een verplichting schept tot ethisch handelen ten opzichte van de ander. Dit is een verplichting die niet door een verticale constructie is opgelegd.

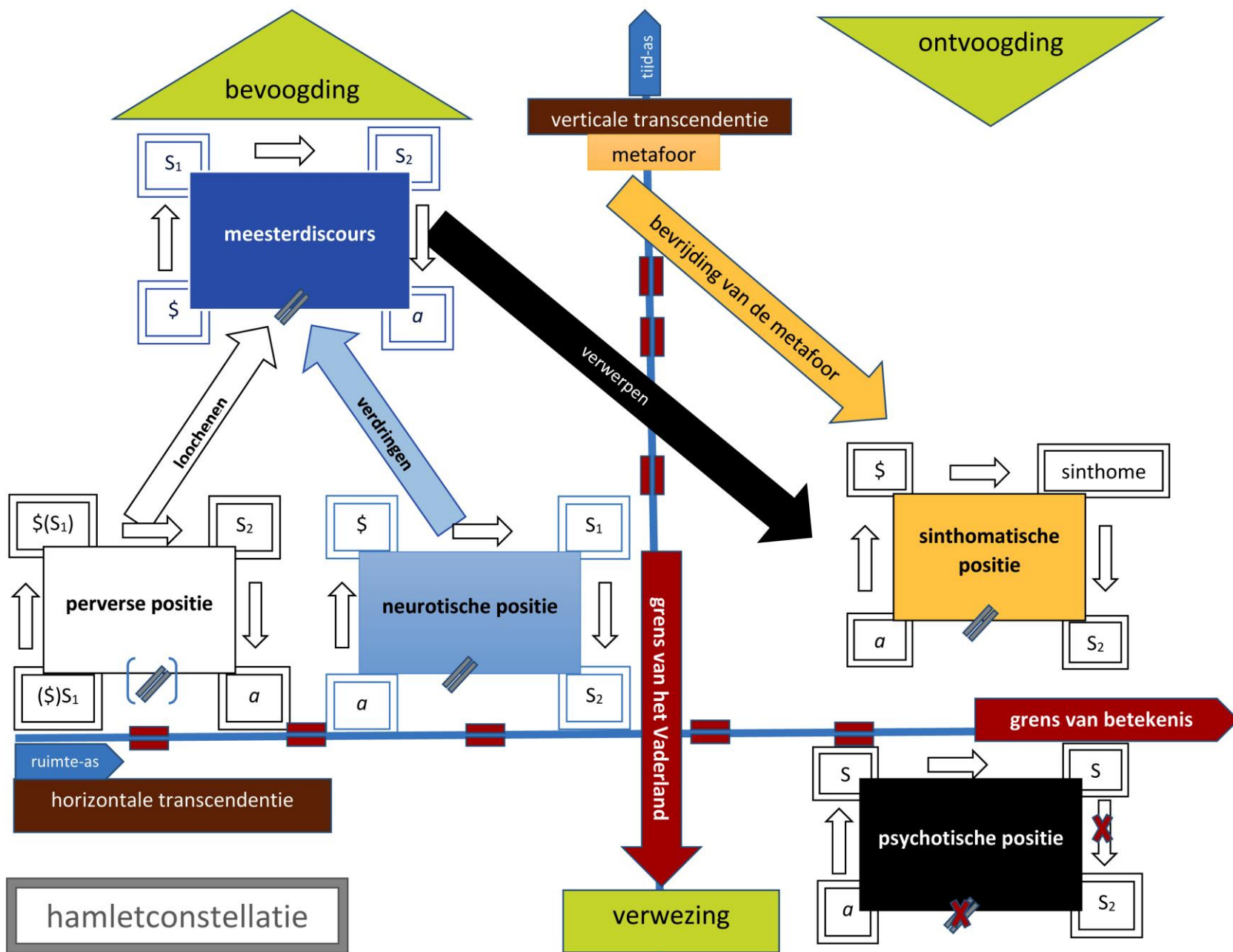
Dat de vaderrol veranderd is, behoeft geen discussie. Freud, Lacan, Sloterdijk, Jameson, Lyotard, McGowan, Taylor, Verhaeghe en vele andere cultuurbeschouwers signaleren de terugtrekkende vaderrol in historisch perspectief. Dit bakzeil van de verticale transcendentie, dat ik heb omschreven als een verandering van de neurotische subjectpositie naar de grens van de psychotische subjectpositie, kan echter verschillend gewaardeerd worden. In plaats van te spreken over een 'verweesde samenleving' heb ik dit proces getypeerd als de 'ontvoogding van de tragische held'. In de ontvoogde constellatie vervangt het sinthome als derde term de oedipale vaderrol. De sinthomatische verknoping op de grenspositie tussen de neurotische en psychotische subjectpositie met een bijna horizontale transcendentie is te vertalen als de intersubjectieve positie die tot stand komt in de relatie tot de ander. De ander wordt hier nadrukkelijk niet met een hoofdletter geschreven. Het nieuwe onbehagen dat voortkomt uit de meer horizontaal gestructureerde relatie met de gelijkwaardige ander zal niet wezenlijk verschillen van het onbehagen dat de relatie met de neurotische Ander met zich meebracht; het is een onvermijdelijk nevenproduct van de spanning tussen cultuur en de dikte van het 'Ik'. De nieuwe ethiek zal echter wel wezenlijk verschillen van de ethiek die op het geloof in de vader gebaseerd was. Het ethische handelen is niet langer verticaal normatief vastgelegd in een juridische verzameling van verboden, maar krijgt een horizontaal karakter zonder gezamenlijke normatieve basis. Dit is een ethiek vanuit sinthomatisch perspectief, de identiteit van het subject is niet langer alleen te verklaren als verticale neurotische oedipale constructie: normaliteit bestaat niet meer als norm.

Vanuit dit denkmodel waarin de neurotische, perverse en psychotische subjectpositie niet meer vanuit de klassiek freudiaanse neurotische normaliteit beschouwd worden, heb ik de hamletconstellatie geïntroduceerd die als supplementair model naast het oedipuscomplex noodzakelijk is om de positie van het twintigste en eenentwintigste eeuwse subject te duiden.⁵⁰ Met het oedipuscomplex was het mogelijk de neurotische constructie van het patriarchale meesterdiscours te duiden. Dat meesterdiscours was gebaseerd op een top-downstructuur in de betekenisconstructie waarbij de externe grond van het gezag een hiërarchische positie innam ten opzichte van het subject. Het is niet noodzakelijk dat de driedelige structuur van het gezag de vorm heeft van een piramide, er kan ook sprake zijn van een driehoeksmodel met de punt naar beneden. De basis van een horizontale autoriteit is een gemeenschappelijk aanvaarden van de grond de wetten waarop het gezag gebaseerd is. De wet functioneert hier niet als verbod, maar als verbindend element in een netwerk van relaties.⁵¹ Dit is de legitimering van het gezag waar de deelnemende partijen in geloven en zich dus vrijwillig aan onderwerpen.

In een schematische weergave kan ik nu de hamletconstellatie als volgt in beeld brengen:

⁵⁰ Om Lacans eigen woorden te gebruiken: '[...] psychoanalysis should not be turned into the ritual of the father: and psychoanalysis is not the rite of the Oedipus complex.' Lacan 2002: 304.

⁵¹ Witteveen 2003: 253.



De y-as is de as van verticale transcendentie en de x-as is de as van horizontale transcendentie. In deze constellatie zijn de oedipale posities, die uitgaan van een geloof in de vaderrol / het meesterdiscours links gesitueerd. Deze posities worden gedomineerd door relaties van macht. De positie rechtsonder wordt ingenomen door het psychotische discours waarin de vaderpositie verworpen wordt, maar waar eigenlijk geen sprake is meer van een discours omdat er geen communicatie mogelijk is als de grens van betekenis is overschreden. De sinthomatische positie is het resultaat van een ontvoogdingsproces. Door de bevrijding van de dwingende metafoor is er geen sprake meer van een discours met een meesterbetekenaar (S_1). Er is geen sprake van een totale horizontale transcendentie, maar de 'betekenende' rol in het discours is overgenomen door het sinthome dat hiermee het verbindende element in het netwerk van relaties met de anderen vormt. In deze positie is sprake van wat Hannah Arendt zou benoemen als 'gelegitimeerd gezag' in plaats van een machtsrelatie. Wat twee partijen in een relatie gemeen hebben, die niet op macht maar op gezag gebaseerd is, is volgens Arendt: 'de hiërarchie zelf, die beide als juist en legitiem erkennen'.⁵² Het ontvoogdingsproces is een afscheid van bevoogdende patriarchale betekenisgeving, maar zal niet noodzakelijkerwijze leiden tot een verwezigingsproces.

In *Hamlet versus Hamlet* beschrijft Lanoye de ondergang van het klassieke piramidale machtspositie, vertegenwoordigd door Claudius, die regeert op basis van angst en achterdocht. Lanoye beschrijft de samenleving als een claustrofobische burcht met overal bewakingscamera's en mensen die elkaar voortdurend beloeren. Aan het eind van het stuk bestaan er voor Hamlet en Laërtes geen vaders meer, er is alleen nog broederschap.⁵³ Hamlets laatste woorden zijn dan ook op te vatten als een zoektocht naar wat Verhaeghe benoemt als een 'horizontaal georganiseerde autoriteit'. In plaats van verticaal uitgeoefende macht gaat het hier om 'autoriteit op grond van kennis en in combinatie met een nieuwe vormgeving van de angst - een gedeelde, transparante kennis en een angst voor sociale controle.'⁵⁴ Met de vervoegingen van het werkwoord zijn: 'Ik ben. Jij bent. Zij is?' etc. maakt Lanoye duidelijk dat het gaat om verhoudingen tussen mensen waarin de differenties zoals de seksuele differentie niet meer verticaal normatief bepaald zijn. De horizontale autoriteit is een overtuiging, gebaseerd op een sinthomatisch denkmodel dat geen oedipale of hetronormatieve waarden meer erkent en dat, en hierbij sluit ik aan bij Verhaeghe, deel kan gaan uitmaken van onze identiteit, net zoals autoriteit gebaseerd op een patriarchale piramide dat vroeger deed.

⁵² Arendt 1994: 24.

⁵³ Laërtes' laatste woorden tegen Hamlet zijn: 'Wij waren als twee broers. De allerlaatste jaargang met ambitie. Met de drang om het goed te doen. De wil tot zuiverheid.' Lanoye 2014: 141.

⁵⁴ Verhaeghe 2015: 227.

SAMENVATTING

Aan de hand van een drietal werken uit de Nederlandse literatuur: *Karakter* van Bordewijk, *De avonden* van Reve en *Hamlet versus Hamlet* van Lanoye, heb ik in deze dissertatie over Hollandse hamletconstellaties vanuit psychoanalytisch perspectief een zowel historisch als conceptueel beeld gegeven van een tanend geloof in de vaderrol, of in meer radicale termen: een ontvoogdingsproces. Een referentie aan een door dat tanende geloof veroorzaakte proces zat vervat in een boek van socioloog en non-conformistisch politicus Pim Fortuyn uit 1995 met de titel *De verweesde samenleving*. De titel verwijst naar een samenleving zonder symbolische vaders en moeders. Fortuyn zelf definieerde dat boek als een studie naar 'de culturele bronnen van de moderniteit' (Fortuyn 2002: 153). Die bronnen impliceerden normen, of een set aan normen, die al verloren waren gegaan of nu verloren dreigden te gaan. Hoe die normen zich verhielden tot het pathologische onderzocht Fortuyn niet. In mijn studie speelde de tegenstelling normaal versus pathologisch een bepalende rol ook in de context van een culturele analyse. Ik onderzoek het pathologische van het normale, en kwam in dat verband tot de overweging van een fundamenteel verschil tussen een verweesde en een ontvoogde samenleving.

In de klassiek-psychoanalytische visie van Sigmund Freud speelt het oedipuscomplex een centrale rol. Alle abnormaliteiten zijn pathologisch en te verklaren door de verschillende manieren waarop het doorlopen van de oedipale fase mislukt is. Voortbouwend op Freud gaat de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan in zijn vroege theorie uit van een abstract oedipaal model waarin de vaderrol domineert en de toegang tot de symbolische orde door de symbolische castratie of wel de naam-van-de-vader tot stand komt. Maar Lacan verlaat de norm van het neurotische als de spil van de normaliteit in zijn latere theorie van het 'sinthome', waarin de vaderrol in zijn normatieve functie niet langer overheersend is, en hij beziet dan de neurotische, perverse en psychotische positie als evenwaardige subjectposities.

Het denken over identiteit, betekenis en ethiek heeft lange tijd in het teken gestaan van *verticaal* gestructureerde relaties. De hiërarchische relatie tussen God en de mens die in het bindende karakter van goddelijke geboden tot uitdrukking komt, staat niet alleen model voor de verhouding tussen de *pater familias* en de overige gezinsleden, maar vormt volgens Freud ook het grondpatroon voor de verticale verhouding tussen het Boven-Ik en het Ik binnen de persoon zelf.

Dat denken is vanaf de geboorte van de paternalistische rechtstaat en de rol van de wet daarin zichtbaar. Zo heb ik in deel drie van deze studie *Het verhaal van Orestes* beschreven als voorbeeld van een funderend narratief van de verticale paternalistische cultuur en de rechtstaat. Met de vrijspraak van Orestes wordt de vaderlijke wet geïnstalleerd.

In Shakespeares *Hamlet* wankelt de verticale betekenisgeving. Hamlet moet op zoek naar een invulling van de vaderrol die hem kan helpen om de wereld om hem heen betekenis te geven. Het is een confrontatie met de betwifelbare en niet onfeilbare vader die dubbelzinnig aanwezig is in de betekenisconstructie, omdat zijn biologische vader dood is en alleen als geestverschijning aanwezig is, terwijl Hamlets oom Claudius zich op dat moment vader van het symbolische waant. Bij Shakespeare benoemt Hamlet zijn zoektocht met de quote 'The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right!' (Shakespeare 1987: 196). In Tom Lanoyes tekst 'hangt de tijd uit zijn naad'. Ook in *Karakter* en *De avonden* keert die 'tragische' zoektocht terug, maar deze werken tonen een ander vorm van onbalans. De analyse van het corpus aan de hand van de mogelijkheden van de hamletconstellatie maakt duidelijk dat er op de verschillende subjectposities in de constellatie een historisch en conceptueel verschillende invulling wordt gegeven aan de vaderrol.

Kenmerkend voor de *neurotische* subjectpositie is het geloof in de taal. De taal die wordt belichaamd door de positie van de Ander is een conventionele taal die we met alle anderen delen. Ik beschrijf hoe in

het feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe* uit 1928, de roman *Karakter* uit 1938, het televisiespel *Karakter* uit 1971 en de film *Karakter* uit 1997 verschuivingen in de neurotische subjectpositie zichtbaar worden. In het feuilleton *Dreverhaven & Katadreuffe* en de roman *Karakter* is sprake van van verdringing en sublimatie. Ten opzichte van het feuilleton en de roman waarin het geloof in de vaderpositie duidelijk doorklinkt, zien we in de televisieserie en de film deze vaderrol van karakter veranderen. De vader is niet langer, zelfs niet als naam, de autoriteitsfiguur met het laatste woord. De neurotische subjectpositie verschuift met name in de film in de richting van een perverse positie. Het feit dat de vader zichzelf ombrengt in de film *Karakter*, impliceert dat hij is een onvaste betekenaar is geworden, de nieuwe wetten voor het subject zijn de contracten, die functioneren als alternatief voor de traditionele oedipale wetten. Jacob Katadreuffe beschrijft aan het einde van de roman *Karakter* het ontvoogdingsproces als het omhakken van een boom. Hij constateert uiteindelijk dat hij door zijn vader Dreverhaven en zijn interne plaatsvervanger in de vorm van een meedogenloos verbiedend Boven-Ik, tot het inzicht is gekomen dat hij voor zijn maatschappelijke carrière alles heeft opgeofferd maar een eenzaam mens is geworden. Aan het eind van het verhaal is hij een inzicht rijker, maar een illusie armer. Zijn ontvoogdingsproces maakt zijn heroïek tragisch. Jacob, als subject in de neurotische positie, kan de vaderrol wel verdringen, maar niet ontkennen, want dan ontkent hij ook zijn eigen identiteit.

Bij de *perverse* subjectpositie gaat het om een andere wijze van het hanteren van de taal. Op grond van de loochening van de vaderrol wordt het tekort en de wet wel voor de ander erkend, maar niet voor zichzelf. Aan de hand van *De avonden* heb ik deze positie verduidelijkt. waarin de vaderconstructie nog steeds bestaat, maar geloochend wordt. Deze perverse positie is een verdraaiing van de neurotische positie. Het is een imaginaire constructie waarbij het subject niet alleen de plaats van het spreken inneemt, maar ook die van de waarheid. Het subject bestaat als gevolg van de loochening in twee werelden. Loochenen is weten dat er conventies bestaan, het biedt de mogelijkheid zich 'normaal' kunnen gedragen, maar tegelijkertijd de conventies voortdurend te kunnen verdraaien. Frits van Egters wordt bij de aanvang van *De avonden* 'de held van deze geschiedenis' genoemd. Zijn heldendom is tragisch vanuit een pervers perspectief. Hij heeft een God nodig als getuige in zijn perverse scenario, een God die alles ziet. Deze God, die in dit atheïstische gezin verschijnt, wordt geboren uit de 'scheppende levensdaad' van waarnemen en tegelijkertijd waargenomen worden. Frits verdubbelt zijn waarnemersfunctie, zijn Boven-Ik krijgt in zijn ontvoogdingsproces een bespiedende in plaats van een verbiedende functie. In zijn tragiek is een perverse positie noodzakelijk om tot de conclusie te komen: 'ik leef' (Reve 1977a: 222).

Net als in het werk van Reve wordt ook in *De verweesde samenleving* het proces van de verdraaiing van de oude vaderlijke wet zichtbaar gemaakt. Fortuyn stelt dat de zonen niet in staat zijn om een nieuwe wet te stellen. In het werk van Reve kun je lezen dat ze dat wel kunnen, om hun eigen imaginaire constructie van het symbolische vorm te geven, maar dat ze ervoor kiezen om dit niet als traditionele *vader* te doen. De zonen loochenen de vaderconstructie en geloven in een zoonconstructie. Bij dit geloof gaat het niet zozeer om een religieuze beleving, maar meer om een subjectieve hartstocht die gericht is op zichzelf, op de eigen positie. In dit geloof wordt uiteindelijk alleen het eigen willen bevestigd. Het is een imaginaire positie waarin rollen gespeeld worden. Vandaar dat theatraliteit een belangrijke rol speelt. Net als Reve plaatst Fortuyn zijn 'Ik' in het middelpunt van de betekenisconstellatie. Zoals Reve vanuit de perverse positie in zijn kunstenaarschap de schepper van de fictie met God vermengt, zo is bij Fortuyn zijn imaginaire samenleving gebouwd rond zijn zelfgecreëerde rol als politieke Messias.

Het subject in de *psychotische* positie kent geen gedeelde taal meer en er bestaan geen gedeelde conventies meer met de anderen met betrekking tot de taal. Het subject in de psychotische positie

creëert een individuele waan. Als er niets gedeeld wordt, verliest de taal haar communicerend vermogen. Daarom is het niet de zuivere psychotische positie van het subject, maar de grenspositie van neurose en psychose die ik in dit onderzoek steeds hanteer. Het gaat hier om een subjectpositie aan de grens van het psychotische, die ik heb geduid aan de hand van Lanoyes *Hamlet versus Hamlet*. In dit toneelstuk worden de laatste dagen van het alom bedreigde Vaderland geschilderd. In de neurotische positie van Katadreuffe is er sprake van een 'particuliere bewakingsdienst'. Bij Frits van Egters ziet Gods oog toe. In *Hamlet versus Hamlet* beschrijft Lanoye de samenleving als een claustrofobische burcht met overal bewakingscamera's en mensen die elkaar voortdurend beloeren.

Geen van de drie posities is te bestempelen als normaal, geen van de drie posities is een garantie voor geluk. Aan het eind van het stuk bestaan er voor Hamlet en Laërtes geen vaders meer, er is alleen nog broederschap. Hamlets laatste woorden zijn dan ook op te vatten als een zoektocht naar een wat psychoanalyticus Paul Verhaeghe benoemt als 'horizontaal georganiseerde autoriteit'. In plaats van verticaal uitgeoefende macht gaat het hier om 'autoriteit op grond van kennis en in combinatie met een nieuwe vormgeving van de angst - een gedeelde, transparante kennis en een angst voor sociale controle' (Verhaeghe 2015: 227).

Fortuyn houdt in *De verweesde samenleving* een pleidooi voor het in ere herstellen van de richtinggevende oedipale vaderrol in de samenleving. Maar de radicale breuklijn die Fortuyn eind jaren vijftig of begin jaren zestig van de vorige eeuw situeert, houdt in mijn argumentatie niet in dat de zonen weigeren de vaderrol op zich te nemen, maar dat ze er een andere invulling aan geven. Daaruit volgt dat 'ontvoogdingsproces' een adequatere benaming is voor het bakzeil van de verticale transcendentie dan te spreken over een 'verweesde' samenleving. De tragische held is geen wees geworden, maar positioneert zich als bevrijd uit de grip van de patriarchale betekenisconstructie en de bevoogding van de vaderinstantie.

De verandering van de neurotische subjectpositie naar de grens van de psychotische subjectpositie, kan verschillend gewaardeerd worden. In plaats van te spreken over een 'verweesde samenleving' heb ik dit proces getypeerd als de 'ontvoogding van de tragische held'. In de ontvoogde constellatie vervangt het sinthome, als derde term, de oedipale vaderrol. De sinthomatische verknoping op de grenspositie tussen de neurotische en psychotische subjectpositie is te vertalen als de intersubjectieve positie die tot stand komt in de relatie tot de ander. De ander wordt hier nadrukkelijk niet met een hoofdletter geschreven. Het ethische handelen is niet langer verticaal normatief vastgelegd in een juridische verzameling van verboden, maar krijgt een horizontaal karakter zonder gezamenlijke normatieve basis.

De hamletconstellatie, zoals ik die beschreven heb, is een supplementair model naast het oedipuscomplex, dat noodzakelijk is om een subjectpositie van het twintigste en eenentwintigste eeuwse subject te duiden. Met het oedipuscomplex was het mogelijk de neurotische constructie van het patriarchale meesterdiscours te duiden. Dat meesterdiscours was gebaseerd op een top-downstructuur in de betekenisconstructie waarbij de externe grond van het gezag een hiërarchische positie innam ten opzichte van het subject. De basis van een horizontale autoriteit is een gemeenschappelijk aanvaarden van een grond, de wetten waarop het gezag gebaseerd is. De horizontale autoriteit is een overtuiging, gebaseerd op een sinthomatisch denkmodel dat geen oedipale of hetronormatieve waarden meer erkent en dat, en hierbij sluit ik aan bij Verhaeghe, deel kan gaan uitmaken van onze identiteit, net zoals autoriteit gebaseerd op een patriarchale piramide dat vroeger deed.

SUMMARY

In this dissertation on Dutch Hamlet constellations I have used three Dutch literary works, *Karakter* (*Character* transl. E.M. Prince publ. Ivan R. Dee Inc. 1999) by Borderwijk, *De avonden* (*The Evenings* transl. Sam Garrett publ. Pushkin Press 2017) by Reve and *Hamlet versus Hamlet* by Lanoye, to discuss said Hamlet constellations from a psychoanalytical and a cultural analytical perspective – taking into account both a historical as well as conceptual approach – in order to show the waning belief in the father’s role, or more radically termed, to show a process of emancipation. Dutch sociologist and maverick politician Pim Fortuyn referred to this process caused by a waning belief in his book *De verweesde samenleving* (*The orphaned society*), published in 1995. The title refers to a society without symbolic fathers or mothers. Fortuyn himself defined his work as a study into the “cultural sources of modernity” (Fortuyn 2002: 153). These sources implied norms, or a set of norms, which had already been lost or threatened to become lost soon. Yet Fortuyn did not discuss the manner in which these norms related to the pathological. In my dissertation the antithesis between normality and pathology plays a determining role, though also in the context of a cultural analysis. In this dissertation I discuss the pathology of normality and this will lead me to consider a fundamental difference between an orphaned and emancipated society.

In Sigmund Freud’s classically psychoanalytical vision the Oedipus complex sits centre stage. All abnormalities are pathological and can be explained by the various manners in which the development through the Oedipal phase has failed. Building forth on Freud, and in his early theory, French psychoanalyst Jacques Lacan also uses an abstract Oedipal model in which the father’s role is dominant and where the access to the symbolic order is created by means of symbolic castration or naming-of-the-father. Yet Lacan departs from the norm of seeing the neurotic as the pivot of normality in his theory of the ‘Sinthome’, in which the role of the father is no longer dominant in his normative function. Here Lacan considers the neurotic, perverted and psychotic to be equivalent subject positions.

Thinking about identity, meaning and ethics has, for a long time, been modelled on *vertically* structured relationships. The hierarchical relationship between God and man, seen in the binding character of divine commands, does not only underpin how the *pater familias* and the other members of the family relate according to Freud, it is also a founding pattern for the vertical relation between the Superego and the Ego within individuals themselves. This pattern has been visible ever since the origin of the paternalistic state with its rule of law. In part three of this dissertation I deal, for instance, with *Het verhaal van Orestes* (*Orestes’s story*) as a founding narrative of the vertical, paternalistic culture and state. With the acquittal of Orestes the paternal laws are first implemented.

In Shakespeare’s *Hamlet* the vertical signification becomes unbalanced. Hamlet has to search for an interpretation of the paternal role that can help him assign meaning to the world. Hamlet’s search is a confrontation with the doubtful and not infallible father who is ambiguously present in the signification process. His biological father has died and is only present as a ghost, while Hamlet’s uncle Claudius assumes he is now father of the symbolic. In Shakespeare’s work Hamlet typifies his search with the quote: “The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right!” (Shakespeare 1987: 196). In Tom Lanoye’s text this turns into: “time has dropped from its seam” (“hangt de tijd uit de naad”). Both in *Karakter* and *De avonden* the same ‘tragic’ quest returns, yet other forms of disbalance. In analysing the selected corpus regarding the possibilities of the Hamlet constellation my dissertation clarifies that in the various subject positions of the Hamlet constellation the paternal roles are fulfilled differently depending on the historical and conceptual approach.

Characteristic for the *neurotic* subject position is the belief in language. Language that embodies the position of the Other is the conventional language that we share with all others. Using the serial *Dreverhaven en Katadreuffe* published in 1928 and the novel *Karakter* published in 1928, the television play *Karakter* from 1971 and the film *Karakter* from 1997 I discuss how through these different works the shifts in the neurotic subject positions become visible. In the serial *Dreverhaven en Katadreuffe* and the novel *Karakter* one can see repression and sublimation. Compared to the serial and novel, where the belief in the role of the father is noticeable, we see a change in character in this paternal role in the television play and film. The father is no longer the authoritarian figure who has the last word, not even in name. The neurotic subject position shifts to a perverse position, especially in the film. In the film the father kills himself, and this connotes he has become an unstable signifier; the new laws for the subject are the contracts that function as alternative for the traditional Oedipal laws. At the end of *Karakter* Jacob Katadreuffe describes the process of emancipation as chopping down a tree. In the end Jacob ascertains he has reached the insight that he has turned into a lonely man by sacrificing everything for this career because of his father Dreverhaven and a ruthless Superego functioning as this father's internal replacement. Jacob has gained insight, yet lost his illusions. His emancipation process has turned his heroism into tragedy. Jacob, being a subject in a neurotic position, can repress the role of the father, but he is unable to deny this role without denying part of his own identity.

In the *perverse* subject position the treatment of language functions differently. Based on the disavowal of the role of the father the shortcomings and law are recognised for the other, but not for the self. Looking at *De avonden* I clarified this position in which the father construction still exists, but is disavowed. This perverse position is a twisting of the neurotic position. It is an imaginary construct where the subject not only takes the space of speech, but also of the truth. The subject comes to be as a result of negation in two worlds. Disavowing is knowing that conventions exist, and offers the possibility of being able to behave 'normally', while twisting the conventions continually. At the start of *De avonden* Frits van Egters is called "the hero of this history". His heroism is tragic from a perverse perspective. He needs a God, one who sees all, to witness his perverse scenario. This God, who appears in this atheist family, is born from the "creating act of life" of noticing and being. Frits doubles his role of observer as his Superego receives a watchful observer-function instead of a forbidding function in his emancipation process. In his tragedy a perverse position is essential to reach the conclusion: "I live" (Reve 1977a: 222).

Similar to Reve's work, in *De verweesde samenleving* the process of distortion of the old paternal laws is made visible. Fortuyn states that sons are no longer able to set a new law. In Reve's work one can read that they are able to do so, in order to create their own imaginary construct of the symbolic, but that they choose to do so without taking the role of the traditional *father*. The sons negate the father-construct and believe in a son-construct instead. Regarding this belief, it does not necessarily deal with a religious experience as much as it deals with a subjective passion aimed at oneself, the self's position. Eventually, only the self's wants are confirmed in this belief system. It is an imaginary position in which parts are being played. Hence, theatricality plays an important part. Just like Reve, Fortuyn places his "I" in the centre of the meaning construct. Just as Reve, in his artistry, mixes the creator of the fiction with God from the perverse position, so Fortuyn's imaginary society is built round his imagined role of the political Messias.

The subject in the *psychotic* position no longer knows a shared language, and shared conventions with others related to language no longer exist. The subject in a psychotic position creates an individual delusion. When nothing is shared, language loses its communicative capacity. For that reason I have not used the purely psychotic position of the subject in my research but the subject position bordering between the neurotic and psychotic. Said position I have interpreted on the basis of Lanoye's *Hamlet*

versus Hamlet. In this play the final days of the on all sides threatened “Vaderland” (“Fatherland”) are depicted.

In the neurotic position of Katadreuffe there is talk of a ‘private security service’. With Frits van Egters God is watching. In *Hamlet versus Hamlet* Lanoye describes society as a claustrophobic fortress with security cameras and people continuously spying on each other. None of these three positions can be classified as normal and none of them guarantees happiness. At the end of the play fathers no longer exist for Hamlet and Laërtes, only fraternity. Hamlet’s last words can be seen as a quest for a ‘horizontally structured authority’, a phrase coined by psychoanalyst Paul Verhaeghe. Instead of vertically executed power the horizontal structure uses “authority based on knowledge combined with a new design of fear – a shared, transparent knowledge and a fear of social control.” (Verhaeghe 2015: 227).

In *De verweesde samenleving* Fortuyn argues in favour of restoring the directive Oedipal role of the father in society. Yet the radical break that Fortuyn situates at the end of the fifties or beginning of the sixties of the previous century does not mean that sons refuse to accept the role of the father, such is my argument, but they give it another interpretation. It is more adequate to refer to the loss of vertical transcendence as a ‘proces of emancipation’. The tragic hero has not become an orphan, but positions himself as liberated from the clutches of the patriarchal meaning construct and its patronizing force through the institute of the father.

The edging of the neurotic subject position towards the psychotic subject position can be valued differently. Instead of referring to an ‘orphaned society’ I have used the phrase ‘emancipation of the tragic hero’ for this process. In the emancipated constellation the Sinthome, as the third term, replaces the Oedipal role of the father. The Sinthomatic knot on the border between the neurotic and psychotic subject position can be rephrased as the intersubjective position that comes into being in relation to the other. The other is purposefully not written with a capital here. How to act ethically is no longer recorded in a vertically normative manner by means of a judicial set of prohibitions, but receives a horizontal character with no common normative basis.

The Hamlet constellation, as I have described it, is a supplementary model next to the Oedipus complex which is necessary to interpret a subject position of the twentieth and twenty-first century. Using the Oedipus complex it was possible to read the neurotic construct of the patriarchal master discours. That master discours was based on a topdown structure in the meaning construct where the external ground of authority took an hierarchical position related to the subject. The basis for a horizontal authority is the *communal* acceptance of a ground, the laws on which authority is founded. The horizontal authority is a conviction based on the Sinthomatic model that no longer accepts Oedipal or heteronormative values and – here I concur with Verhaeghe – that can become part of our identity, just as authority based on a patriarchal pyramid used to do.

- Adriaensen, Mark.** 2002. „Over de kracht van metaforen in poëzie en psychoanalyse.” *Psychoanalytische perspectieven* 20 (1): 9-28.
- Aeschylus.** 1987. „Orestie.” In *Tragediën*, door Aeschylus, Vertaler: Emiel de Waele. Amsterdam: DNB / Uitgeverij Pelkmans / International Theatre Bookshop.
- Aischylos.** 2012. *Het verhaal van Orestes: Agamemnon-Dodenoffer-Goede Geesten*. Vertaler: Gerard Koolschijn. Amsterdam: Atheneum Polak & Van Gennep.
- Alphen, Ernst van.** 1989. „‘Naar een theorie van het postmodernisme, over de postmoderne postmodernisme discussie.’” *Forum der letteren* 30 21-37.
- Ankersmit, Frank.** 1996. „De moord op de oervader.” In: *De pijn van Prometheus*, door Remieg Aerts & Klaas van Berkel (redactie), 140-174. Groningen: Historische uitgeverij.
- ANP.** 2006. „Wilders wil artikel 1 uit Grondwet schrappen.” *De Volkskrant*, 21 maart: 1.
<http://www.volkskrant.nl/binnenland/wilders-wil-artikel-1-uit-grondwet-schrappen~a757141/>.
- Anten, Hans.** 1988-1989. „Karakter en kritiek.” *Vooys* 7: 2-6.
- Arendt, Hannah.** 1994. *Tussen verleden en toekomst: Vier oefeningen in politiek denken*. Editor: Jan Masschelein en Remi Peeters. Vertaler: Geert Beheydt, Jan Masschelein, Remi Peeters en Bert Scheurs. Leuven / Apeldoorn: Garant.
- Aristoteles.** 1999. *Ethica: Ethica Nicomachea*. Vertaler: Christine Pannier en Jean Verhaeghe. Groningen: Historische uitgeverij.
- . 2000. *Over poëzie*. Inleiding annotatie en nawoord Ben Schomakers. Vertaler: Ben Schomakers. Leende: Damon.
- . 2012a. *Poëtica*. Vertaler: van der Ben J.M. Bremer N. Amsterdam: Atheneum Polak & Van Gennep.
- Augustinus, Aurelius.** 1997. *Belijdenissen*. Vertaler: Gerard Wijdeveld. Amsterdam: Ambo.
- Beeckman, Tinneke.** sd. „Waarom Mozes een Egyptenaar werd ... Freud en de verlichting.” In: *De uil van Minerva* 19-36.
<http://ois.ugent.be/deuilvanminerva/article/download/1657/1666>.
- Berge van den, Lukas.** 2018. „‘Wat van die twee is zonder kwaad?’ Tragische ambiguïteit in Aischylos’ Oresteia.” SSRN. 15 februari. Geraadpleegd op mei 2, 2018. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3114136.
- . 2013. „Rechtspraak en waarheid in Aischylos’ Oresteia en Yael Farbers Molera.” *Netherlands Journal of Legal Philosophy* 2 125-148.
- Bertens, Hans, en Theo D'haen.** 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Billiet, Lieven.** 2008. „Object, lichaam en passage de l'acte.” *Skripta* 22 (1): 23-43.
- Bloom, Harold.** 1998. *Shakespeare, The Invention of the Human*. London: Fourth Estate.
- Boheemen-Saaf, Christel van.** 1995. „Het ‘zappen’ van Žižek en het ‘sinthome’ bij Lacan.” *De Gids*. Jaargang 158 272-278.
http://www.dbnl.org/tekst/_gid001199501_01/_gid001199501_01_0051.php.
- Bordewijk, F.** 1938. *Karakter*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- . 1939. *Büro Rechtsanwalt Stroomkoning*. Vertaler: Emil Charlet. Bremen: Carl Schünemann Verlag.
- . 1986. „Dreverhaven en Katadreuffe.” In *Verzameld Werk* 9, door F. Bordewijk, Editor: Pierre H. Dubois en Harry Scholten, 664-719. 's-Gravenhage: Nijgh en Van Ditmar.
- Bordewijk, F., en Walter van der Kamp.** 1971/2007. *Karakter*. DVD. Regisseur: Walter van der Kamp. Uitvoerend artiest: Ko van Dijk, van Lex Delden en Andrea Domburg. Vanden Ende Foundation.
- Braak, Menno ter.** 1938. „Wat is Karakter. Karakter als verstarring en als persoonlijkheid. De roman van een carrière.” *Het Vaderland*, 9 oktober.
- Cassiers, Guy.** 2014. „Programmaboekje Hamlet versus Hamlet.” Toneelgroep Amsterdam. Geraadpleegd op augustus 24, 2017.
https://issuu.com/toneelgroepamsterdam/docs/1415_hvh_bro_hr.
- Cauter, Lieven de.** 2011. „De terugkeer van de vervreemding. Kleine cartografie van het nieuwe onbehagen in de cultuur.” In: *Het nieuwe onbehagen in de cultuur* redactie Mark Kinet, Marc de Kesel & Sjef Houppermans: 15-32. Antwerpen / Apeldoorn: Garant.
- Cock, Herman Gerard de.** 2007. *De kleine neurasthenicus: Beknopte handleiding tot een ordentelijk leven*. Amsterdam: De bezige bij.
- Connelly, Marc.** 1929. *The Green Pastures. A fable, suggested by Roark Bradford 'Southern Sketches' 'Ol' man Adam and his Chillun*. New York: Farrar & Rinehart Inc.
- Critchley, Simon and Webster, Jamieson.** 2013. *The Hamlet Doctrine*. London / New York: Verso.
- Dankert, Ritske.** 2009. „Hoe echt is het dorp dat wereld heet?” *ritskedankert.nl*. 09 02. Geraadpleegd op 22 oktober 2018.
<https://ritskedankert.nl/hoe-echt-is-het-dorp-dat-wereld-heet/>.
- Dautzenberg, J.A.** 1988. „Zo hardde hij zich staalhard.” In: *De Volkskrant*, 25 november.
- De Kesel, Marc.** 1997-1998. „Close Reading-commentaar bij Lacan Le Séminaire Livre VIII Le Transfert.”
<http://home.scarlet.be/~mk347385/bestanden/Seminarie%20over%20Lacans%20Sminaire%2008.pdf>.

- . 2000. „Hamlet's ghost.” In: *Dietsche Warande & Belfort* 6: 714-722.
- . 2002a. *Eros en ethiek: Een leetuur van Jacques Lacans séminaire VII*. Leuven: Acco.
- . 2002b. „Naar het subject keer je niet terug. Over Lacans subjectbegrip.” In: *Terugkeer van het subject: Recente ontwikkelingen binnen de filosofie*, Editor: A. Braeckman, R. De Vos en B. Verdonck, 51-62. Leuven: Universitaire pers. <http://home.scarlet.be/~mk347385/bestanden/SubjectTekst.pdf>.
- . 2005. „Een socio materieel psyché.” Lezing voor het symposium 'Hoe wetenschappelijk is de psychiatrie?', ter gelegenheid van het afscheid. https://www.researchgate.net/publication/254866621_Een_sociomaterieel_psyche.
- . 2010. „Sprekend een lustmachine. Het lacaniaanse 'primaat van taal' uitgelegd aan de hand van de Graphe du désir.” In: *Spreken, zwijgen, ...schrijven. Psychoanalyse en taal*. redactie: Sjef Houppermans, Marc De Kesel & Peter Verstraten: 87-110. Antwerpen- Apeldoorn: Garant.
- . 2011. „Een onbehagen oud als God. Oneigentijdse beschouwingen over Freud en Job.” In: *Het nieuwe onbehagen in de cultuur*, redactie Marc Kinet, Marc de Kesel & Sjef Houppermans: 173-218. Antwerpen / Apeldoorn: Garant.
- . 2015. „Het legaat van de markies.” DeReactor.org. 29 06. Geraadpleegd op 2 mei 2017. Dereactor.org.
- De Schutter, Dirk**. 2014. *Het catastrofale: Essays over de eindigheid*. Zoetermeer: Klement-Pelckmans.
- Deleuze, Gilles en Guattari, Felix**. 2010. *Anti-Oedipus: Kapitalisme en Schizofrenie 1*. Vertaler: Joost Beerten. Kampen: Klement / Pelckmans.
- Diem, Mike van, Laurens Geels, en Ruud van Megen**. 1995. *Karakter, speelfilm gebaseerd op de novelle 'Dreverhaven & Katadreupe'(1928) en de roman 'Karakter'(1938) van F. Bordewijk*. Almere: Almerica b.v.
- Dries, Luk van den**. 2011. „Heiner Müllers Hamletmachine in een regie van Jan Decorte (1981): postdramatisch theater avant la lettre.” In: *Het statuut van de tekst in het postdramatisch theater*. Redactie: Claire Swyzen & Kurt Vanhoutte: 125-135. Brussel: University Press Antwerp.
- Dupuis, Michel**. 1980. *Ferdinand Bordewijk. Grote ontmoetingen. Literaire monografieën*. Nijmegen Brugge: B. Gottmer Orion.
- Euripides**. 2002. *Hippolytus, Iphigeneia in Taurië, & Ion*. Vertaler: Willy Courteaux en Bart Claes. Amsterdam: Ambo.
- Feith, Rhijnvis**. 1804. *Proeve van eenige Gezangen voor den openbaaren Godsdienst*. Utrecht: Ahazueer van den Berg. http://www.dbnl.org/tekst/_vad003180501_01/_vad003180501_01_0018.php.
- Fens, Kees**. 1965. „Uren,dagen, jaar.” In *Merlyn* 3 (2): 77-87. Amsterdam: Polak & Van Gennep.
- Fortuyn, Pim**. 1995. *De verweesde samenleving*. Utrecht: Bruna.
- . 2002. *De puinhopen van acht jaar Paars*. Uithoorn / Rotterdam: Karakter Uitgevers B.V. / Speakers Academy Uitgeverij B.V.
- Freud, Sigmund**. 1968. *Brieven 1873-1939*. Editor: Ausgew. u. hrsg. v. Ernst u. Lucie Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- . 2006. „Brief aan Romain Rolland: Een geheugenstoornis op de Acropolis.” In: *Werken* 10. Vertaler: Wilfred Oranje, 254-263. Amsterdam: Boom.
- . 2006a. „Aan gene zijde van het lustprincipe.” In: *Werken* 8. Vertaler: Wilfred Oranje, 162-218. Amsterdam: Boom.
- . 2006b. „De geschiedenis van een illusie.” In: *Werken* 9. Vertaler: Wilfred Oranje, 356-407. Amsterdam: Boom.
- . 2006c. „De man Mozes en de monotheïstische religie — Drie verhandelingen.” In: *Werken* 10. Vertaler: Wilfred Oranje, 320-442. Amsterdam: Boom.
- . 2006s. „De Mozes van Michelangelo.” In: *Werken* 6. Vertaler: Wilfred Oranje, 295-325. Amsterdam: Boom.
- . 2006r. „De ondergang van het oedipuscomplex.” In: *Werken* 9. Vertaler: Wilfred Oranje, 32-40. Amsterdam: Boom.
- . 2006d. „De splitsing van het ik in het afweerproces.” In: *Werken* 10. Vertaler: Wilfred Oranje, 512-517. Amsterdam: Boom.
- . 2006e. „Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit.” In: *Werken* 4. Vertaler: Wilfred Oranje, 9-116. Amsterdam: Boom.
- . 2006f. „Droomduiding.” In: *Werken* 2. Vertaler: Wilfred Oranje, 5-698. Amsterdam: Boom.
- . 2006g. „Het Ik en het Es.” In: *Werken* 8. Vertaler: Wilfred Oranje, 371-427. Amsterdam: Boom.
- . 2006h. „Het motief van de drie kistjes.” In: *Werken* 6. Vertaler: Wilfred Oranje, 215-226. Amsterdam: Boom.
- . 2006i. „Het onbehagen in de cultuur.” In: *Werken* 9. Vertaler: Wilfred Oranje, 456-532. Amsterdam: Boom.
- . 2006j. „Hoofdlijnen van de psychoanalyse.” In: *Werken* 10. Vertaler: Wilfred Oranje, 443-503. Amsterdam: Boom.
- . 2006k. „Massapsychologie en Ik-analyse.” In: *Werken* 8. Vertaler: Wilfred Oranje, 225-292. Amsterdam: Boom.
- . 2006l. „Psychoanalyse: Freudiaanse school.” In: *Werken* 9. Vertaler: Wilfred Oranje, 347-355. Amsterdam: Boom.
- . 2006m. „Psychopathische figuren op het toneel.” In: *Werken* 4. Vertaler: Wilfred Oranje, 237-245. Amsterdam: Boom.
- . 2006n. „Rouw en melancholie.” In: *Werken* 7. Vertaler: Wilfred Oranje, 129-185. Amsterdam: Boom.
- . 2006o. „Ter introductie van het narcisme.” In: *Werken* 6. Vertaler: Wilfred Oranje, 326-355. Amsterdam: Boom.
- . 2006p. „Totem en taboe.” In: *Werken* 6. Vertaler: Wilfred Oranje, 11-167. Amsterdam: Boom.
- . 2006q. „Zelfportret.” In: *Werken* 9. Vertaler: Wilfred Oranje, 75-135. Amsterdam: Boom.
- . 2006u. „Psychoanalytische opmerkingen over een autobiografisch beschreven geval van paranoia (Dementia paranoides), ['Het geval Schreber'].” In: *Werken* 5. Vertaler: Wilfred Oranje, 340-409. Amsterdam: Boom.
- . 2006x. „Het onbewuste.” In: *Werken* 7. Vertaler: Wilfred Oranje, 60-102. Amsterdam: Boom.
- . 2006y. „Fetisjisme.” In: *Werken* 9. Vertaler: Wilfred Oranje, 416-424. Amsterdam: Boom.
- . 2006z. „De eindige en de oneindige analyse.” In: *Werken* 10. Vertaler: Wilfred Oranje, 264-305. Amsterdam: Boom.

- . 2006za. „Colleges inleiding tot de psychoanalyse — Nieuwe reeks.” In: *Werken* 10. Vertaler: Wilfred Oranje, 77-232. Amsterdam: Boom.
- . 2006zb. „De toekomst van een illusie.” In: *Werken* 9. Vertaler: Wilfred Oranje, 356-407. Amsterdam: Boom.
- . 2006zc. „Inleiding tot Thomas Woodrow Wilson, Twenty-eighth President of the United States — A psychological study.” In: *Werken* 10. Vertaler: Wilfred Oranje, 24-32. Amsterdam: Boom.
- . 2006zd. „Remming, symptoom en angst.” In: *Werken* 9. Vertaler: Wilfred Oranje, 186-268. Amsterdam: Boom.
- Geldhof, Abe.** 2010. „Men kan niet één worden, Over het lichaam tussen taal en genot.” *Psychoanalytische Perspectieven* 28 (1-2): 127-141.
<http://www.pschoanalysis.ugent.be/pages/nl/artikels/artikels%20Abe%20Geldhof/Men%20kan%20niet.pdf>.
- . 2014. *Alleen met kunst: Drie gevalstudies over het sinthoom*. Leuven / Den Haag: Acco.
- Girard, René.** 1995b. Shakespeare, *Het schouwspel van de afgunst*. Vertaler: Michel Perquy. Tielt: Lannoo.
- Goedegebuure, Jaap.** 1985. „Dan moet hij er toch zijn als ik hem zoek.” *Tirade* 29 (nummer 296-300): 704-721.
- Gorter, Herman.** 1977. *Verzamelde lyriek tot 1905*. Amsterdam: Atheneum- Polak & Van Genneep.
- Graeve, Peter De.** 1998. „Aischulos' Oresteia en de wedergeboorte van de cultuur.” In: *De uil van Minerva* 14, 153-168.
- Graves, Robert.** 2003. *Griekse mythen*. Vertaler: Paul Syrier, Kees Helsloot & Leo Huisman. Houten: De Haan.
- Groot nieuws bijbel.** 1983. Haarlem/ Boxtel: Nederlands bijbelgenootschap / Katholieke bijbelstichting.
- Grüttemeier, Ralf.** 1994. „Over F. Bordewijks Karakter. Een samengestelde roman.” *Literatuur* 11: 266-273. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- . 1996. „Over de dromen in Gerard Reves *De avonden*.” *Nederlandse Letterkunde*. Jaargang 1.. 167-177. Amsterdam: Amsterdam University Press
- . 2002. „Een vergeten boek. Nationaal-socialistische sporen in Büro Rechtsanwält Stroomkoning van F. Bordewijk.” *Literatuur* 19: 223-231. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Haverkamp, Anselm.** 2001. *Hamlet: Hypothek der Macht*. Berlin: Kadmos.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.** 2013. *Fenomenologie van de geest*. Vertaler: Willem Visser. Amsterdam: Boom.
- Heidegger, Martin.** 1999. *Zijn en tijd*. Vertaler: Martin Wildschut. Nijmegen: SUN.
- . 2014. *Inleiding in de metafysica*. Vertaler: H.M. Berghs en M. De Tollenaere. Amsterdam/ Nijmegen: Boom.
- Heijne, Bas.** 2016. *Onbehagen: Nieuw licht op de beschaafde mens*. Amsterdam: Ambo/Anthos.
- Hertmans, Stefan.** 2007. *Het zwijgen van de tragedie. Essays*. Amsterdam: De bezige bij.
- . 2010. *Zäsur, differentie, Ursprung, ironie: Hölderlin en de goden van onze tijd*. Gent: Diss. doct. kunstwetenschappen universiteit Gent.
- Hesiodos.** 2002. *De geboorte van de Goden*. Vertaler: Wolther Kassies. Amsterdam: Atheneum Polak & Van Genneep.
- Hooft, P.C.** 2004. *Liederen en gedichten*. Redactie: Johan Koppenol. Amsterdam: Atheneum / Polak & Van Genneep.
- Hubregtse, Sjaak.** red. 1983. *Tussen chaos en orde: Essays over het werk van Gerard Reve*. Amsterdam: Loeb.
- Jameson, Fredric.** 1983. „Postmodernism and Consumer Society.” In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Editor: Hal Foster: 111-125. Port Townsend, Washington: Bay Press.
- . 1991. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2000. „Het postmodernisme of de culturele logica van het late kapitalisme.” In: nY website en tijdschrift voor literatuur, kritiek & amusement, voorheen yang & freespace Nieuw Zuid. Geraadpleegd op april 12, 2018. <http://ny-web.be/long-hard-looks/het-postmodernisme-de-culturele-logica-van-het-lat.html>.
- Jans, Erwin.** 2014. „De tanden van Yorick.” In: *iNWiT, Tijdschrift voor psychoanalyse* 12: 143-156.
- Joosten, Jos.** 1996. *Tom Lanoye: De ontoereikendheid van het abstracte*. Nijmegen: Sun Kritik.
- Joyce, James.** 2014. *Zelfportret van de kunstenaar als jongeman*. Vertaler: Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes. Amsterdam: Atheneum- Polak & Van Genneep.
- Kaleis, Huug.** 1983. „Van het Reve en de meedogenloze jongen.” In: *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. redactie Sjaak Hubregtse: 216-231. Amsterdam: Loeb.
- Kellendonk, Frans.** 1987. *De veren van de zwaan*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Kennedy, James.** 2016. *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam: Boom.
- Kierkegaard, Sören.** 2000. „De weerspiegeling van het antiek tragische in het modern tragische.” In: *Of/of*, door Sören Kierkegaard, Vertaler: Jan Marquart Scholtz, 149-178. AMSTERDAM: Boom.
- Kinet, Marc.** 2001. „Onnatuurlijk. Verkennende gedachten over perversie.” In: *Liefdesverklaringen. Over perversie, liefde en passie*. Redactie: M. Thijs en M. Kinet, 25-32. Leuven: Acco.
- . 2013a. „Ander.” Psychoanalytisch woordenboek. 23 september. Geraadpleegd op mei 28, 2016. <http://www.pschoanalytischwoordenboek.nl/lemmas/ander-ander/>.
- . 2013b. „Psychoanalytisch woordenboek.” www.pschoanalytischwoordenboek.nl. 23 september. Geraadpleegd op april 17, 2016. www.pschoanalytischwoordenboek.nl.
- . 2013c. Psychoanalytisch woordenboek. 23 september. Geraadpleegd op april 21, 2016. <http://www.pschoanalytischwoordenboek.nl/lemmas/jouissance/>.

- . 2015. „Tussen diepte- en metaseksuologie. Psychoanalyse van het Es van seks.” In: *Psychoanalyse als Seksuologie? Libido van gesel tot gezel*. Redactie: Mark Kinet & Koen Baeten: 61-86. Antwerpen Apeldoorn: Garant.
- Kloos, Willem.** 1942. *Verzen*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Kok, Nathalie en Nuijten, Kees.** 1996. *In dialoog met Lacan*. Amsterdam/ Meppel: Boom.
- Korevaart, Korrie.** 2015. „Tom Lanoye: de nar uit King Lear is voor ons niet meer grappig.” Website: humanities leidenuniversity. Geraadpleegd op oktober 29, 2017. <http://www.hum.leidenuniv.nl/medewerkers/actueel/lanoye-de-nar-uit-king-lear-is-voor-ons-niet-meer-grappig.html>.
- Korsten, F.W.** 2002. *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt.
- Korteweg, Ariejan.** 1997. „België heeft een stroomstoot nodig Tom Lanoye brengt Shakespeare met hiphoprijm en platvlaams tot ontploffing.” *De Volkskrant*, 21 november 1997 november.
- Kottman, Pieter.** 1997. „De koningsdrama's van Shakespeare in de taal van Tom Lanoye; Het gaat om de scherven.” NRC, 1997 28 november 1997. <https://www.nrc.nl/nieuws/1997/11/28/de-koningsdramas-van-shakespeare-in-de-taal-van-tom-7377607-a663590>.
- Krasner, David,** red. 2008. *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Malden Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Kunneman, Harry.** 2006. *Voorbij het dikke-ik: Bouwstenen voor een kritisch humanisme*. Amsterdam: Humanistic University Press SWP.
- Lacan, Jacques.** 1975. „The seminar of Jacques Lacan Book XXIII Joyce and the sinthome.” <http://www.lacaninireland.com>. Editor: Cormac Gallagher. Geraadpleegd op 18 november 2016. <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XXIII.pdf>.
- . 1993. *The Psychosis. Seminar of Jacques Lacan III 1955-1956*. Editor: Jacques-Alain Miller. Vertaler: Russell Grigg. London: Routledge.
- . 1997. *The Seminar of Jacques Lacan Book VII The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Editor: Jacques-Alain Miller. Vertaler: Dennis Porter. New York London: W.W. Norton & Company.
- . 2002. *Écrits*. Vertaler: Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Company.
- . 2006. *Écrits. The first complete edition in English*. Vertaler: Bruce Fink in collaboration with Héloïse Fink and Russell Grigg. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- . 2010. „The Seminar of Jacques Lacan Book VIII Transference 1960-1961.” Jacques Lacan in Ireland. Editor: transl. Cormac Gallagher. 06. Geraadpleegd op 20 mei 2017: <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-VIII.pdf>.
- . 2010a. „The Seminar of Jacques Lacan Book X Anxiety 1962-1963.” Geraadpleegd op 20 mei 2017. <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/Seminar-X-Revised-by-Mary-Cherou-Lagreze.pdf>.
- . 2010. „The Seminar of Jacques Lacan Book V: The Formations of the Unconscious 1957 - 1958.” www.valas.fr. 06. Geraadpleegd op april 15, 2016. <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/Book-05-the-formations-of-the-unconscious.pdf>.
- . 2011. „The Seminar of Jacques Lacan Book VI Desire and its Interpretation 1958-1959.” Lacan in Ireland. Translated by Cormac Gallagher from unedited French typescripts. Anthony Hughes. Geraadpleegd op 9 november 2017. <http://esource.dbs.ie/bitstream/handle/10788/157/Book-06-Desire-and-its-interpretation.pdf?sequence=1>.
- . 2014. „Joyce het symptoom.” In: *iNWit Tijdschrift voor Psychoanalyse van de New Lacanian School* 11: 23-36.
- . sd. „The Seminar of Jacques Lacan Book XVII Psychoanalysis upside down/The reverse side of psychoanalysis.” Lacan in Ireland. Editor: Translated by Cormac Gallagher from unedited French manuscripts. Geraadpleegd op 6 augustus 2017. <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/Book-17-Psychoanalysis-upside-down-the-reverse-side-of-psychoanalysis.pdf>.
- . sd. „Jacques Lacan Seminar Book XXII R.S.I. 1973-1974.” <http://esource.dbs.ie/handle/10788/179>. Geraadpleegd op 5 april 2016. <http://esource.dbs.ie/handle/10788/179>.
- . sd. „The Seminar of Jacques Lacan Book IX Identification 1961-1962.” Geraadpleegd op 5 maart 2017. http://www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-IX_Identification.pdf.
- . sda. „Jacques Lacan Seminar-XXIII-The-Sinthome.” www.lacanonline.com. Editor: 1975-6 Jacques Lacan's Seminar XXIII en Ornica? 6-11, 1976-7. Translated from the texte établi by Luke Thurston. ed. J-A Miller. Geraadpleegd op 15 april 2016. <http://www.lacanonline.com/index/wp-content/uploads/2014/11/Seminar-XXIII-The-Sinthome-Jacques-Lacan-Thurston-translation.pdf>.
- . sdb. „Lacan Seminar 21 1973-1974 -Les-Non-Dupes-Errent-Part-1.” lacaninireland.com. Geraadpleegd op 16 april 2016. <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XXI.pdf>.
- . sdc. „Seminar 19 1971-1972 Ou-pire-Or-worse dl II.” www.valas.fr. Geraadpleegd op 12 mei 2016. http://www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XIX---Ou_pire.pdf.
- . sdd. „The Seminar Jacques Lacan Book XVII Psychoanalysis upside down/The reverse side of psychoanalysis.” Geraadpleegd op 21 april 2016. http://www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XVII_I_envers_de_la_P.pdf.

- . 1999. *The Seminar of Jacques Lacan On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX Encore 1972-1973*. Editor: Jacques-Alain Miller. Vertaler: Bruce Fink. New York / London: W.W. Norton & Company. Geraadpleegd op 5 mei 2017. http://www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XXI_Encore.pdf.
- . 2011. „The Seminar of Jacques Lacan XXIV Final Sessions 1976-1977.” Lacan in Ireland. 27 09. Geraadpleegd op 19 oktober 2017. <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/insu-Seminar-XXIV-Final-Sessions-1-12-1976-1977.pdf>.
- . 1998. *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI The Four fundamental concepts of psycho-analysis*. Editor: Jacques-Alain Miller. Vertaler: Alan Sheridan. New York London: W. W. Norton & Company.
- . 2016. *The Sinthome, The Seminar of Jacques Lacan Book XXIII*. Editor: Jacques-Alain Miller. Vertaler: A.R. Price. Cambridge: Polity Press.
- Lange, Frits de**. 2006. „Bespreeking van: Harry Kunneman, Voorbij het dikke-ik. Bouwstenen voor een kritisch humanisme.” In *Krisis. Tijdschrift voor actuele filosofie* 4: 72-77.
- Lanoye, Tom**. 2012. Plan de Campagne Hamlet Toneelhuis Toneelgroep Amsterdam (interne memo). Antwerpen, 5 juni.
- . 2014. Hamlet versus Hamlet. Naar Shakespeare. Amsterdam: Prometheus.
- . 2014a. „hamlet-vs-hamlet.” TGA.nl. Geraadpleegd op 24 augustus 2017. <https://tga.nl/voorstellingen/hamlet-vs-hamlet>.
- .sd. Interview Tom Lanoye Hamlet versus Hamlet deel 3. Prod. Toneelgroep Amsterdam. Geraadpleegd op 8 augustus 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=AqHp8zPvapM>.
- Lanoye, Tom, en Luc Perceval**. 1999. *Ten Oorlog: Naar The Wars of the Roses van Shakespeare*. Amsterdam: Prometheus.
- Lauwaert, Lode**. 2014. Markies de Sade. Essays over ethiek en kliniek, literatuur en natuur. Kalmthout: Pelckmans.
- Lemmens, Willem**. 2005. „De tragedie en de ethiek van het 'tragische'.” In: *Tragisch. Over tragedie en ethiek in de 21e eeuw*. Redactie: Paul Van den Berghe, Willem Lemmens & Johan Taels, 7-16. Budel: Damon.
- Levi-Strauss, Claude**. 1983. *Het gezin*. Vertaler: P.Ph.J. Klinkenberg. Nijmegen: SUN.
- Libbrecht, K**. 1996. „Lacan over psychose: een bijzondere klinische benadering.” In: *Tijdschrift voor psychiatrie* 38 (10): 1-10. <http://www.tijdschriftvoorpsychiatrie.nl/issues/192/articles/939>.
- Lukkenaar, Pim**. 1982. „Karakter als zelfverminking. Wereld en tegenwereld in Bordewijks crisiroman.” In: *Bzzletin* 10 (96): 38-43. Den Haag: Bzztôh.
- Lycaeus Juridisch Woordenboek**. 2001-2015. Geraadpleegd op 7 mei 2016. <http://www.juridischwoordenboek.nl>.
- Lyotard, Jean-Francois**. 1992. *Het onmenselijke: Causerieën over de tijd*. Vertaler: Ineke van der Burg, Frans van Peperstraten en Henk van der Waal. Kampen: Kok Agora.
- Maas, Nop**. 2004. „De avonden imagologisch.” In: *Praagse perspectieven* 2 19-29.
- Marinetti, F.M.**: 'Oprichting en manifest van het futurisme'. In: F. Driekoningen (red.), *Historische avant-garde: Programmatische teksten van het Italiaanse futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*. p. 66-68. Vertaling: L. Vedder en H. Vlot. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1982.
- Martelaere, Patricia de**. 1993. *Een verlangen naar ontroostbaarheid: Over leven, kunst en dood*. Amsterdam: Meulenhoff.
- McGowan, Todd**. 2011. *Out of time: Desire in Atemporal Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McHale, Brian**. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York / London: Methuen.
- Meijer, Maaike**. 1989. „Reve's geestelijke liederen.” In: *Bzzletin* 19, nr. 170-171: 80-90. Den Haag: Bzztôh.
- Mooij, Antoine**. 1979. *Taal en verlangen: Lacans theorie van de psychoanalyse*. Meppel: Boom.
- . 2002. *Psychoanalytisch gedachtegoed: Een modern perspectief*. Amsterdam: Boom.
- . 2015. *In de greep van de taal. Symbolisering en betekenisgeving: Lacan en Cassirer*. Amsterdam: Sijbolet.
- . sd. „De psychoticus als ontoloog.” Website dspace.library.uu.nl. Geraadpleegd op 2 september 2017. <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/25281/c3.pdf>.
- Mous, Huub**. 2011. „De grote moeder van Reve.” Website huubmous.nl. 3 augustus 2011. Geraadpleegd op 25 maart 2017. <http://www.huubmous.nl/?s=grote+moeder>.
- . 2013. „Jung, psychose en mystiek.” HuubMous.nl. 9 maart 2013. Geraadpleegd op 16 augustus 2017. <http://www.huubmous.nl/2013/03/09/jung-psychose-en-mystiek/>.
- Moyaert, Paul**. 1982. „Een betekenisproduktie zonder geschiedenis Enkele opmerkingen over het psychotisch discours vanuit psychoanalytisch perspectief.” In: Raster. Nieuwe reeks. 135-151.
- . 2014. *Opboksen tegen het inerte: De doodsdrijf bij Freud*. Nijmegen: Vantilt.
- Mul, Jos de**. 2011. *Paniek in de polder: Polytië en populisme in Nederland*. Zoetermeer: Klement.
- . 2014. *De domesticatie van het noodlot: De wedergeboorte van de tragedie uit de geest van de technologie*. Rotterdam: Lemniscaat.
- . 2012a. „Eliminatie Fortuyn onvermijdelijk?” *NRC*, 3 mei 2012: 12.
- . 2012b. „Op weg naar het beloofde land! Pim Fortuyn en het politieke messianisme.” Rotterdamlezing. Rotterdam, 2 mei 2012. <https://radar.nl/?file=2818938>.
- Mulisch, Harry**. 1976. *Het ironische van de ironie: Over het geval G.K. van het Reve*. Brussel: Manteau Marginaal.
- Müller, Heiner**. 1990a. „Die Hamletmaschine.” In: *Material. Texte und Kommentare*: 41-49. Leipzig: Reclam-Verlag.
- . 1990. *Het Eiland van het Grote Bloedbad: Toneel*. Vertaler: Marcel Otten. Amsterdam: International Theatre Bookshop.

- Nietzsche, Friedrich.** 1979. *Voorbij goed en kwaad*. Vertaler: Thomas Graftdijk. Amsterdam: De arbeiderspers.
- . 1999. *De vrolijke wetenschap*. Redactie: Hans Driessen. Vertaler: Pé Hawinkels. Amsterdam: De arbeiderspers.
- . 2000. *Menselijk, al te menselijk*. Vertaler: Thomas Graftdijk. Amsterdam: De arbeiderspers.
- . 2008. *Oneigentijdse beschouwingen*. Vertaler: Thomas Graftdijk en Paul Beers. Amsterdam: De arbeiderspers.
- . 2009. *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*. Vertaler: Hans Driessen. Amsterdam: De arbeiderspers.
- Nobus, Dany.** 2018. „Psychoanalysis as Poetry in Lacan’s Clinical Paradigm.” In: *After Lacan: Literature, Theory and Psychoanalysis in the 21st Century*. Redactie: Ankhi Mukherjee: 74-92. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nussbaum, Martha.** 2013. *De breekbaarheid van het goede: Geluk en ethiek in de Griekse literatuur*. Vertaler: Patty Adelaar. Amsterdam: Ambo /Anthos.
- Oosterling, Henk.** sd. „Een wereld van verschil. Over zingeving en (spi)ritualiteit in postmoderne tijden.” Website <http://www.henkoosterling.nl/art-scherven-dsts.html>.
- . sd. „Vertoog en subjectiviteit.” Geraadpleegd op 16 oktober 2016. <http://www.henkoosterling.nl/Hegelprop/lacan-barthes.html>.
- Ovidius.** 2006. „Heroides XVIII en XIX.” Website verloren.nl. Geraadpleegd op 13 augustus 2018. <https://verloren.nl/file.php?id=5702>.
- . 2011. *Metamorphosen*. Vertaler: M. D'Hane-Scheltema. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep.
- Paardekooper, Jos.** 1993. Gerard Reve *De avonden*. Memoreeks: Analyse en samenvatting van literaire werken. Laren: Walva Boek.
- Peet, Evert.** 1985. *De mythe van M. Gerard Reve en de maagd Maria*. Baarn: De Prom.
- Pessoa, Fernando.** 2013. *In ons leven tallozen*. Vertaler: August Willemsen. Amsterdam: Rainbow bv.
- Pint, Kris.** 2003. „‘Nu weet ik wie gij zijt.’ Een psychoanalytische lezing van Gerard Reve vanuit poststructuralistisch perspectief: Derrida, Kristeva en de postjungianen.” lib.ugent.be. Geraadpleegd op 6 januari 2016. http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/000/801/204/RUG01-000801204_2010_0001_AC.pdf.
- . 2004. „Van frase tot fantasma: Roland Barthes en de kennis van de verbeelding.” In: *Psychoanalytische Perspectieven* 24 187-206.
- . 2005. „Gerard Reves confrontatie met het Reëligieuze. Een postjungiaanse analyse van het Maria-archetype.” In: *Tijdschrift voor de Nederlandse taal- en letterkunde* 121: 150-168. Hilversum: Uitgeverij Verloren
- . 2007. „De perverse kunst van het lezen. Over de fantasmatische semiologie van Roland Barthes' Cours au Collège de France. Dissertatie.” Universiteit Gent. http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/214/708/RUG01-001214708_2010_0001_AC.pdf.
- Plato.** 2012a. „Protagoras.” In: *Verzameld werk* II. Vertaler: Hans Warren en Mario Molegraaf, 603-674. Amsterdam: Bert Bakker.
- . 2012b. „Symposion.” In: *Verzameld werk*. Vertaler: Hans Warren en Mario Molegraaf, 613-684. Amsterdam: Bert Bakker.
- Polak, Nina.** 2014. „Hamlet, de hemelbestormer met keuzestress in een spiegelpaleis.” In: *De Correspondent*. Geraadpleegd op 2 augustus 2017. <https://decorrespondent.nl/920/hamlet-de-hemelbestormer-met-keuzestress-in-een-spiegelpaleis/94318400-dc547a05>.
- Praat, Edwin.** 2014. Verrek, het is geen kunstenaar: Gerard Reve en het kunstenaarschap. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Pröpper, Henk.** 1989. „Wenen om het paard van Nietzsche.” In: *Raster* 46. Geraadpleegd op 13 januari 2018. <http://tijdschrifttraster.nl/kitsch/wenen-om-het-paard-van-nietzsche/>.
- Stroeken, Harry,** red. 2011. Psychoanalytisch woordenboek. Stichting Psychoanalytisch Woordenboek. <http://www.psychoanalytischwoordenboek.nl/>.
- . red. sd. Psychoanalytisch woordenboek. Geraadpleegd op 9 november 2017. <https://www.psychoanalytischwoordenboek.nl/lemmas/object-a/>.
- Raat, G.F.H.** 1972. „Die leiden des jungen Elmers. Over Werther Nieland van Gerard Kornelis van het Reve.” In: *Tirade* (173-182) 16: 407-426.
- . red. sd. Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews. Schoorl: Conserve.
- . 1990. „Alles betekent iets.” *Ons Erfdeel* 33: 38-50.
- Reed, Evelyn.** 1975. *Woman's evolution: From matriarchal clan to patriarchal family*. New York / Toronto: Pathfinder Press.
- Regnier, Thomas.** 2011. „The Law in Hamlet: Death, Property, and the Pursuit of Justice.” *Brief Chronicles* (Shakespeare Oxford Fellowship) 3: 107-132. http://shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/Regnier.Law_in_Hamlet.pdf.
- Reve, Gerard Kornelis van het.** 1972. *Vier Pleidooien*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Reve, Gerard.** 1973. *Lieve Jongens*. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep.
- . 1977a. *De avonden: Een winterverhaal*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- . 1977b. *Nader tot U*. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- . 1980. *Moeder en Zoon*. Amsterdam/Antwerpen: Elsevier Manteau.
- . 1981. *Archief Reve 1931-1960*. Redactie Pierre Dubois en geannoteerd door Sjaak Hubregtse. Baarn: De Prom Ambo.
- . 1981. *Brieven aan Josine M.* 1959-1975. Amsterdam: G.A. van Oorschot.

- . 1982. *Archief Reve 1961-1980*. Redactie: Pierre H. Dubois en Sjaak Hubregtse. Baarn: Ambo.
- . 1982. *Brieven aan Simon C. 1971-1975*. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- . 1985. *Brieven aan geschoolde arbeiders*. Utrecht: Veen.
- . 2003. *Het Zingend Hart*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- . 2006. „De Taal der Liefde.” In: *Verzameld werk 2*: 409-532. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- . 2006a. „Oud en Eenzaam.” In: *Verzameld Werk 3*: 209-454. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- . 2006b. „Zelf Schrijver Worden.” In: *Verzameld Werk 4*: 405-488. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- . 2006c. „Prachtrede.” In: *Verzameld werk 6*: 440-443. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- . 2006d. „Een circusjongen.” In: *Verzameld werk 3*: 7-180. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- Rubinstein, Renate**. 1966. „G,K, van het Reve: Nader tot U.” In: *Avenue*, mei 1966: 38.
- Rutten, Daan** 2016 *De ernst van het spel. Willem Frederik Hermans en de ethiek van de persoonlijke mythologie*. Hilversum: Literatoren.
- Schatzman, Morton, en Sigmund Freud**. 1974. *De ondergang van Daniel Paul Schreber: Een klassiek geval van paranoïa en schizofrenie*. Amsterdam: Van Gennep.
- Schmitt, Carl**. 1985. *Hamlet oder Hecuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schmitz-Küller, Helbertijn**. 1980. „Kwestie van Karakter.” In: *Voor H.A. Gomperts, bij zijn 65ste verjaardag*. Redactie: Eep Francken, Ariane van Santen & Harry Scholten: 193-202. Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
- Schokker, Johan en Schokker, Tim**. 2000. *Extimiteit. Jacques Lacans terugkeer naar Freud*. Amsterdam: Boom.
- Schomakers, Ben, en Marc De Kesel**, . 2015. *De schoonheid van het nee: Essays over Antigone*. Amsterdam: Sijbbolet.
- Schopenhauer, Arthur**. 2012. *De wereld als wil en voorstelling*. Vertaler: Hans Driessen. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Schreber, Daniel Paul**. sd. „Memoires van een zenuwzieke.” Website www.verbodengeschriften.nl. Geraadpleegd op 3 juli 2016. <http://www.verbodengeschriften.nl/html/memoires-van-een-zenuwzieke-deel-1.html>.
- Schuurman, C.J.** 1945. *Perspectief der ziel*. Arnhem: Van Lochem Slaterus' Uitgeversmaatschappij N.V.
- Shakespeare, William**. 1987. *Hamlet*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- . 1989. *Hamlet*. Vertaler: Gerrit Komrij. Bert Bakker.
- . 2013. *Hamlet*. Vertaler: Peter Verstegen. Amsterdam: Atheneum Polak & Van Gennep.
- Simmons, Dan**. 2010. „Installment Twelve: Seven Levels of Ambiguity and into the Secret Hiding Places of the Muse.” Website Writing well maart 2010. Geraadpleegd op 4 augustus 2017. http://www.dansimmons.com/writing_well/archive/2010_03.htm.
- Sloterdijk, Peter**. 2015. *De verschrikkelijke kinderen van de nieuwe tijd*. Vertaler: Hans Driessen. Amsterdam: Boom.
- Smulders, Wilbert**. 1990. „Het slijk der aarde: over F. Bordewijks Karakter.” In: *De canon onder vuur: Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*. Redactie: Ernst van Alphen en Maaïke Meijer: 160-179. Amsterdam: Van Gennep.
- Snapper, Johan**. 1990. *De spiegel der verlossing in het werk van Gerard Reve*. Utrecht / Antwerpen: Veen.
- Taccoen, Luc**. 2005. *Gehoorzaamheid en perversie: Over de wet van de taal als een verbod*. Antwerpen / Apeldoorn: Garant.
- Taylor, Charles**. 1996. *De malaise van de moderniteit*. Vertaler: Maarten van den Marel. Kampen Kapellen: Kok Agora Pelckmans.
- Tongeren, Paul van**. 2005. „Ethiek van de tragiek van de tijdelijkheid.” In: *Tragisch. Over tragedie en ethiek in de 21e eeuw*. Redactie Paul Vanden Berghe, Willem Lemmens & Johan Taels: 119-136. Budel: Damon.
- . 2014. *Leven is een kunst: Over morele ervaring, deugdetiek en levenskunst*. Zesde druk. Zoetermeer: Klement Pelckmans.
- Van Haute, Philippe**. 2000. *Tegen de aanpassing: Jacques Lacans 'onderminning' van het subject*. Nijmegen: SUN.
- Van Haute, Philippe en Jens De Vleminck**. 2013. *Freud als filosoof: Over seksualiteit, psychopathologie en cultuur*. Kalmthout: Pelckmans.
- Vanden Berghe, Paul**. 2005. „Het tragische blijft toch altijd het tragische. Kierkegaard en Lacan over een moderne Antigone.” In: *Tragisch. Over tragedie en ethiek in de 21e eeuw*. Redactie Paul Vanden Berghe, Willem Lemmens & Johan Taels: 119-136. Budel: Damon.
- Vanheule, Stijn**. 2014. *Psychose Anders bekeken: Over het werk van Jacques Lacan*. Tielt: Lannoo.
- Vanheule, Stijn, en Abe Geldhof**. 2014. „Met knoop en kunstwerk: over Jacques Lacan, James Joyce en David Nebreda.” In: *Psychose en de kunsten*. Redactie: Sjef Houppermans, Jos de Kroon en Peter Verstraten: 75-94. Antwerpen Apeldoorn: Garant.
- Vattimo, G**. 2003. *Het woord is geest geworden: Filosofie van de secularisatie*. Kampen: Agora.
- Veire, Frank Vande**. 2007. *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN.
- Verhaeghe, Paul**. 1994. *Klinische psychodiagnostiek vanuit Lacans discours theorie*. Gent: Idesca.
- . 2001. „Wat wil de psychoanalyse niet weten.” In: *Tijdschrift voor psychoanalyse* 7e jaargang nummer 3: 179-191.
- . 2005. „Pleidooi tegen gelijkheid.” In: *Tijdschrift Cliëntgerichte Psychotherapie* 43 (2): 101-110.
- . 2009. *New Studies of old villains: A radical Reconsideration of the Oedipus Complex*. New York: Other Press.
- . 2009a. „De moderne mens is niet verdeeld, hij is verbrokkeld. Prof. Dr. Paul Verhaeghe over de nieuwe tijdgeest en het einde van de psychotherapie.” In: *De Morgen*, 2 september 2009.

- .2011. „Het oedipuscomplex bij Freud en Lacan: een noodzakelijk schimmenspel.” In: *Handboek psychodynamiek: een verdiepende kijk op psychiatrie en psychotherapie*. Redactie: J. Dirkx, M. Hebbrecht, A.W.M. Mooij en R. Vermote: 73 - 83. Utrecht: De Tijdstroom.
- . 2012a. *Identiteit*. Amsterdam: De bezige bij.
- . 2012b. *Over normaliteit en andere afwijkingen: Handboek klinische psychodiagnostiek*. Leuven: Acco.
- . 2013. *Liefde in tijden van eenzaamheid: Over drift en verlangen*. Amsterdam: De bezige bij.
- . 2015. *Autoriteit*. Amsterdam: De bezige bij.
- . 2016. „Voorbij Oedipus. Over de noodzakelijke functie van autoriteit.” In: *Oedipus heerst!?*. Redactie: Peter Verstraten & Sjeff Houppermans: 81-94. Antwerpen-Apeldoorn: Garant.
- Verhaeghe, Paul, en Frédéric Declercq**. 2002. „Lacan's analytical goal: 'Le Sinthome' or the feminine way.” In: *Essays on the final Lacan: Re-inventing the symptom*. Editor: L.Thurston: 59-83. New York: The Other Press.
- Verminck, Marc**. 2012. „Van de spiegel en de scherven. Beschouwingen over het kuntenaarsoeuvre.” In: *De bedrieger bedrogen: Dromen in psychoanalyse en cultuur*. Redactie: Sjeff Houppermans, Mark Kinet en Marc De Kesel: 101-128. Antwerpen Apeldoorn: Garant.
- Verstraten, Peter**. 2006. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Vantilt.
- Vervaeck, Bart**. 2015 *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt.
- Vestdijk, Simon**. 1938. „Dubbelzinnige Saturnus.” In: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 22 oktober 1938.
- Visser, Gerard**. 2004. „'Du sollst der werden, der du bist.' Nietzsche gelezen in het licht van Sein und Zeit.” In: *Tijdschrift voor Filosofie* 66 499-527.
- Vugt, Geertjan de**. 2015. *The Polit-Dandy. On the Emergence of a Political Paradigm*. Tilburg: Dissertatie.
- Wennekes, Wim**. 1996. *Jezus Maria! Van het Reve, van het Violet en van de Dood*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen.
- Westerink, Herman**. 2005. *Het schuldgevoel bij Freud: Een duister spoor*. Amsterdam: Boom.
- willibrordbijbel.nl**. 2014. Geraadpleegd op 21 april 2016. <http://www.bijbel.net/wb/?b=35>.
- Witteveen, Willem**. 2003. „De wetsmetaforen van Hannah Arendt. Passages en commentaren.” In: *Nederlands tijdschrift voor rechtsfilosofie & rechtstheorie* 3 229-256. Amsterdam: Boom.
- www.online-bijbel.nl**. sd. Geraadpleegd op 21 april 2016. <http://www.online-bijbel.nl/>.
- Zenoni, Alfredo**. 2014. „Voorbij de Oedipus, wat wordt er van de psychose?” In: *iNwiT Tijdschrift voor psychoanalyse van de New Lacanian school* 11: 183-2014.
- Žižek, Slavoj**. 1995. „Het subliem object van de ideologie. Twee hegeliaanse grappen.” In: *De Gids* 158 (april 1995): 252-262. Amsterdam: Meulenhoff.
- . 1996. *Schuins beziend: Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*. Vertaler: Henk Moerdijk. Amsterdam: Boom.
- . 1997. *Het subject en zijn onbehagen*. Vertaler: Johan Schokker. Amsterdam: Boom.
- . 1997a. „The Big Other Doesn't Exist.” In: *Vers. Journal of European Psychoanalysis*. www.lacan.com. Geraadpleegd op 8 maart 2016. <http://www.lacan.com/zizekother.htm>.
- . 2006. *How to read Lacan*. London: Granta Books.
- . 2006a. *The Parallax View*. Cambridge Mass./London: The Mit Press.
- . 2008. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York: Routledge.
- . 2008a. *The Fragile Absolute: Or Why is the Christian Legend Worth Fighting For?* London / New York: Verso.
- . 2008b. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London / New York: Verso.
- . 2008c. *The Sublime Object of Ideology*. New York London: Verso.
- . 2011. *Intolerantie*. Vertaler: Jan Willem Reitsma. Amsterdam: Boom.
- . 2011. *Living in the end of times*. London: Verso.
- . 2013. *Interrogating the Real*. Editor: Rex Butler Scott Stephens. London / New York: Bloomsbury Academic.
- . 2014. *The Most Sublime Hysteric: Hegel with Lacan*. Vertaler: Thomas Scott-Railton. Cambridge: Polity Press.
- . 2015. *Event: Filosofie van de gebeurtenis*. Vertaler: Huub Stegeman. Amsterdam: Boom.
- . 2015. „De nacht van de wereld: het genoom is niet de zetel van onze identiteit.” In: *Kleine filosofie van de volmaakte mens*. Redactie Bas Heijne: 32-37. Amsterdam: Prometheus.
- . sd. „Jacques Lacans four discourses.” www.lacan.com. Geraadpleegd op 18 januari 2018. <http://www.lacan.com/zizfour.htm>.
- Žižek, Slavoj, en John Milbank**. 2009. *The monstrosity of Christ: paradox or dialectic?* Editor: Creston Davis. Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press.
- Zoeten, Chris de**. 2003. *Ander water: Een herlezing van Gerard Reves De Avonden*. Leiden: Stichting Neerlandistiek Leiden.
- Zwagerman, Joost**. 1993. *Collega's van God*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- . 2006. „Multireligieus Nederland kan best een Reve gebruiken.” www.trouw.nl. Geraadpleegd op 5 juli 2017. <https://www.trouw.nl/home/multireligieus-nederland-kan-best-een-reve-gebruiken~aa5c4cd7/>.

Films en tv

Blade Runner. 1982. Regie: Ridley Scott. De International Cut - Europese/Aziatische Theater Release (1982). DVD.

De avonden. 1989. Regie: Rudolf van den Berg. Producent: Praxino Pictures René Solleveld / Peter Weijdeveld. Home Entertainment DVD

Karakter. 1971. Regie: Walter van der Kamp AVRO televisie. VandenEnde Foundation Arts & Media. 2007. DVD.

Karakter. 1997. Regie: Mike van Diem. Producent: Laurens Geels Almerica Film / First Floorproductions. Egmond film & Television DVD.

The Green Pastures. 1936. Regie: Marc Connelly en Keighley William. Warner Bros. DVD.

CURRICULUM VITAE

van

Bartholomeus Thomas Jozef Vieveen

1958	Geboren te Leidschendam
1977	Eindexamen Atheneum Veurscollege Leidschendam
1977- 1983	Studie Nederlands en Theaterwetenschappen Universiteit Leiden
1983- 1995	Docent Nederlands, conrector, regisseur, dramaturg, financieel directeur en journalist
1995- 2000	Hoofd communicatie, marketing en programma Stadsgehoorzaal Leiden
2000- 2006	Hoofd Tonen RO-theater Rotterdam
2006- heden	Rector / bestuurder Stedelijk Gymnasium Leiden
2013 – 2019	Promotieonderzoek Universiteit Leiden, faculteit der Geesteswetenschappen (LUCAS)