



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

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 ontuchtering, 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 dientengevolge 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, 'uitsteeksel', '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, onverbreekelijk (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 kleeft 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 scheidt 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 smeed 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 schuldbewustzijn, 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 sikkel 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 offerant 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 verslachte 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 zelfdestructief 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 doodsdrift.' 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. Jouisance 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 doodsdrift 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 (déplassir).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 sikkel 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 sikkel 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 onkinderlijk wreekt.⁵⁸

In de vorige paragraaf heb ik Dreverhaven uit het feuilleton *Dreverhaven en Katadreuffe* al in verband gebracht met de Kronosmythe en het Kronosdillemma. 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 kannibale 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 onvervulbaar 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 plaats. 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 leeren [...] 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 werldebol 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 werldebol 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 'volstreekte epigoon' van Beardsley. Zijn pentekeningen zijn weliswaar niet obscene, 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 zoon 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
Vervaalt 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 precare 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 strijd lust 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’ ontlenuen.’ 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 strijd lust 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.

lets 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 gedeponneerd. 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 meesmuilde: – 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 theatraaliserend 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 exemplar is; de Hollandse hamletconstellatie *Karakter* is, zoals Lacan ook *Antigone* benoemt, geen voorbeeld maar een beeld.¹⁵⁶ De theatraaliserende 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 ontkennt 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-willend-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 ontluistert 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.

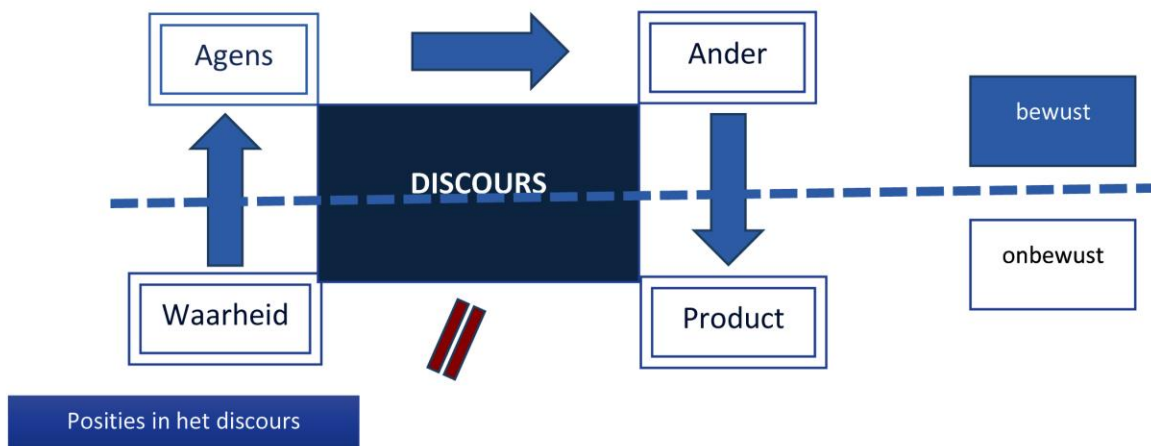
¹⁷¹ Ibid.: 300.



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.

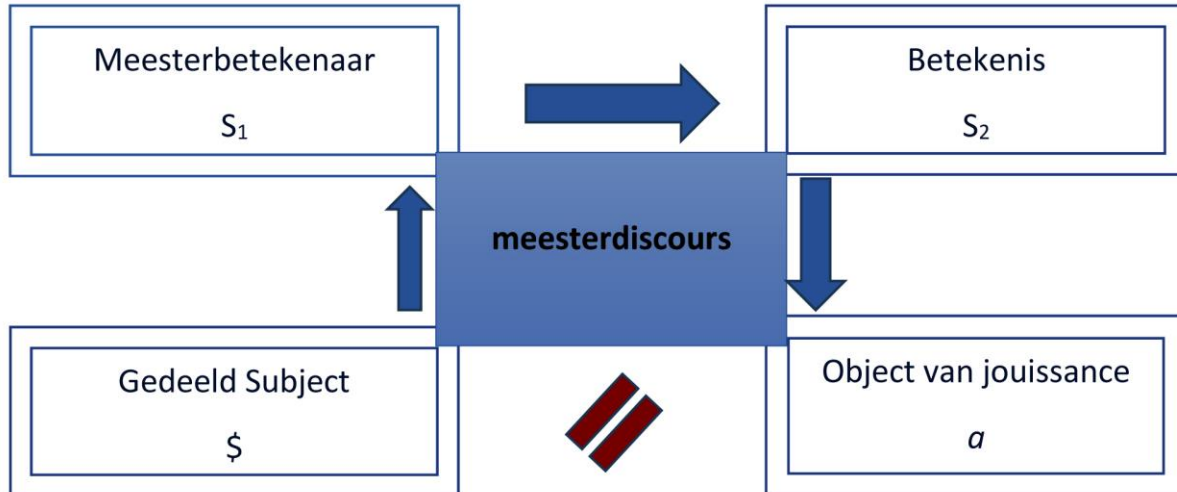
¹⁷⁴ De term verwijst naar het verhaal van Silenus zoals verwoord in Nietzsche 2009: 31.

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.

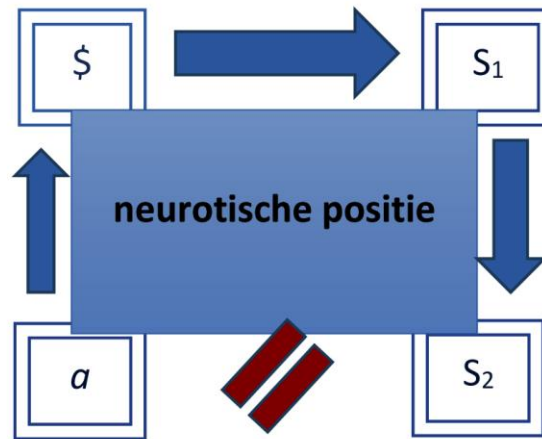
Het Meesterdiscours is het discours van het onbewuste en volgens Lacan het funderende discours voor alle andere. Het object a is hierin het product van de installatie van de betekenaarsketting.¹⁷⁸



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 obscene 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 dochtertje 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, onmenselijk.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 Analoog 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 'onmenselijk'. 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 sublimeeren, 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 ín 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 transponeerbaar 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 *šet* 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 golfengte 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 vaders 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 Versteegen *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 hoofdletter 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.