



**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

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

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

Jacques Lacan

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

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

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

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

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

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

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

¹ Lacan 2010: II 25 (23-11-1960).

² G. Reve 1977a: 222.

³ Aischylos 2012: 95.

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

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

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

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

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

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

⁵ G. Reve 1977a: 86.

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

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

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

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

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

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

⁶ Snapper 1990: 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ G. Reve 1977a: 15.

⁸ Ibid.: 7.

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

¹⁰ Ibid.: 23.

¹¹ Ibid.: 74.

¹² Ibid.: 126.

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Ibid.: 177.

¹⁴ Ibid.: 159.

¹⁵ Zie ook Snapper 1990: 40.

¹⁶ G. Reve 1977a: 204.

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

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

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

De tragische held in de perverse subjectpositie.

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Freud 2006d: 498-499.

¹⁹ Freud 2006y: 419-420.

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

²¹ Lacan 1998: 185.

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

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

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

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

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

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

²³ M. Kinet 2001: 28.

²⁴ Ibid.: 28.

²⁵ Pröpper 1989: niet gepagineerd.

²⁶ G. Raat 1972: 420.

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ G. Reve 1977a: 7.

²⁹ Ibid.: 8.

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

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

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

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

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

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

³⁰ Žižek 2008: 180-181.

³¹ G. Reve 1977a: 221.

³² Ibid.: 152.

³³ Ibid.: 186.

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

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

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

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

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

³⁴ G. Reve 1977a: 212.

³⁵ Ibid.: 187.

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

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

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

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

De idiosyncratische God als noodzakelijke getuige

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

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

³⁶ G. Reve 1977a:222.

³⁷ M. Kinet 2001: 29.

³⁸ Ibid.: 28-29.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ G. Reve 1977a: 125.

⁴⁰ Schreber sd: 5.

⁴¹ G. Reve 1977b: 112-113.

⁴² Reve van het 1972: 12.

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

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

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

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

⁴³ Reve van het 1972: 38.

⁴⁴ Ibid.: 23.

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

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

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

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

⁴⁹ Freud 2006u: 386.

⁵⁰ Žižek 1997: 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Schreber sd: 41.

⁵² G. Reve 1977a: 86.

⁵³ Ibid.: 132.

⁵⁴ Ibid.: 213.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁵ Euripides 2002: 67.

⁵⁶ Schopenhauer 2012: 1168.

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

⁵⁸ G. Reve 1977a: 132.

⁵⁹ Ingram 1936.

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

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

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

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

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

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

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

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

Frits' topografische recessie naar het spiegelstadium

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

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

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

⁶² G. Reve 1977a: 174-175.

⁶³ Ibid.: 175.

⁶⁴ Ibid.: 222.

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

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

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

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

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

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

⁶⁵ Lacan 2002: 473.

⁶⁶ Vanheule 2014: 126-127.

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

⁶⁸ G. Reve 1977a: 12-13.

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ G. Reve 1977a: 25.

⁷⁰ Ibid.: 100.

⁷¹ Ibid.: 108.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷³ G. Reve 1977a: 152.

⁷⁴ Ibid.: 221.

⁷⁵ Ibid.: 155.

⁷⁶ Ibid.: 222.

De verloochening van de vader en de wet van de taal

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ G. Reve 1977a: 72.

⁷⁸ Ibid.: 72.

⁷⁹ Ibid.: 156.

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

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

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

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

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

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

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

⁸¹ G. Reve 1977a: 214-215.

⁸² Vanheule 2014: 64.

⁸³ Ibid.: 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁶ G. Reve 2006b: 413.

⁸⁷ Ibid.: 415.

⁸⁸ G. Reve 1977a: 220.

⁸⁹ Ibid.: 221.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁰ G. Reve 1980: 252-253.

⁹¹ G. Reve 1977a: 42-43.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁷ G. Reve 1977a: 205.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁸ G. Reve 1977b:143.

⁹⁹ Ibid.: 130.

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

¹⁰¹ G. Reve 1977b:133.

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

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

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

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

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

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

¹⁰² G. Reve 1981: 300-301.

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

¹⁰⁴ G. Reve 1981: 15-16.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁵ G. Reve 2006b: 422-423.

¹⁰⁶ Peet 1985.

¹⁰⁷ G. Reve 1982: 84.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁰ Ibid.: 232.

¹¹¹ G. Reve 1982: 75.

¹¹² G. Reve 2003: 8.

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁴ G. Reve 1982: 174.

¹¹⁵ G. Reve 1977a: 175.

¹¹⁶ Ibid.:176.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁸ Žižek 2008c: 148.

¹¹⁹ Ibid.: 146.

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

Het perverse scenario als het eigen altaar van de waarheid

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²² G. Reve 1977a: 106-107.

¹²³ Lacan 1998: 184.

¹²⁴ Taccoen 2005: 75.

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

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

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

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

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

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

¹²⁵ Lacan 1998: 182.

¹²⁶ Žižek 1996: 143.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁸ G. Reve 1977a: 222.

¹²⁹ Meijer 1989: 89.

¹³⁰ Zie ook Schokker 2000: 238.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³¹ Kellendonk 1987:144.

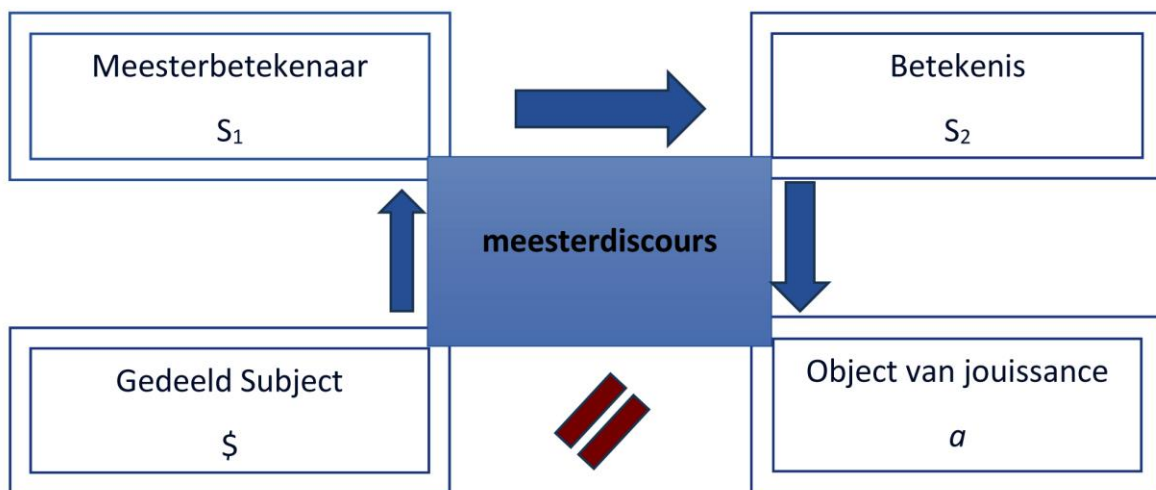
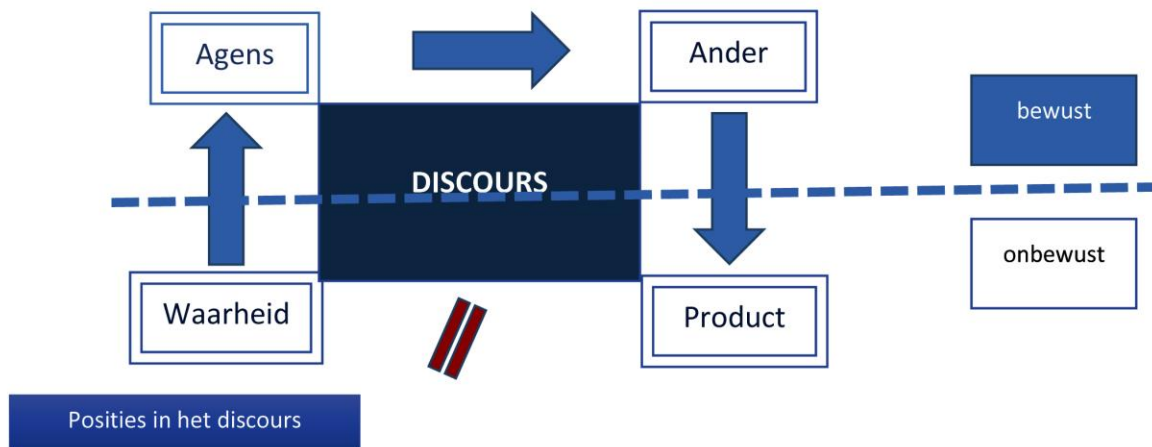
¹³² Reve van het 1972: 17.

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

¹³⁴ G. Reve 1973: 117.

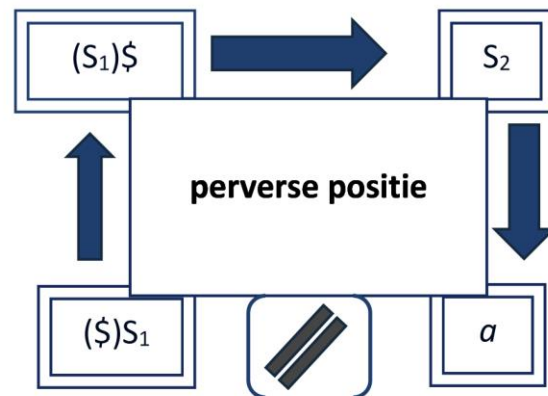
'orde', maar niemand heeft het monopolie van de waarheid. In de 'normale' neurotische positie is het subject uit angst voor de chaos op zoek naar een 'vast' referentiepunt, als een absoluut ankerpunt dat door iedereen aanvaard moet worden. In de perverse positie onderkent het subject het conventionele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

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



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

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



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

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

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

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

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

¹³⁷ Lacan 2006: 645-670.

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

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

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

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

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

¹³⁸ Ibid.: 654.

¹³⁹ De Kesel 2015: zp.

¹⁴⁰ Taccoen 2005: 73-74.

¹⁴¹ Kellendonk 1987: 163-164.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴³ G. Reve 1985: 47.

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

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

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

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

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

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

¹⁴⁵ Pint 2003: 53.

¹⁴⁶ Mulisch 1976: 52.

¹⁴⁷ Pint 2003: 56.

¹⁴⁸ Hubregtse 1983: 12.

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

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

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

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

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

¹⁴⁹ Praat 2014: 162-163

¹⁵⁰ Pint 2003: 63.

¹⁵¹ G. Reve 1977a: 147.

¹⁵² Pint 2003: 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵⁵ G. Reve 2006c: 441.

¹⁵⁶ Pint 2003: 74.

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

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

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

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

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

¹⁵⁷ Mous 2011.

¹⁵⁸ Žižek 1996: 136.

¹⁵⁹ Ibid.: 137.

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁰ G. Reve 1982: 125.

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

¹⁶² Pint 2005: 166.

¹⁶³ Ibid.: 166.

¹⁶⁴ Zie Verhaeghe 2012b:341.

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

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

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

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

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

¹⁶⁵ Fortuyn 1995: 13.

¹⁶⁶ Ibid.: 17-18.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁸ Žižek 2011: 78.

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

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

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

¹⁷² Žižek 1997a: 3.

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

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

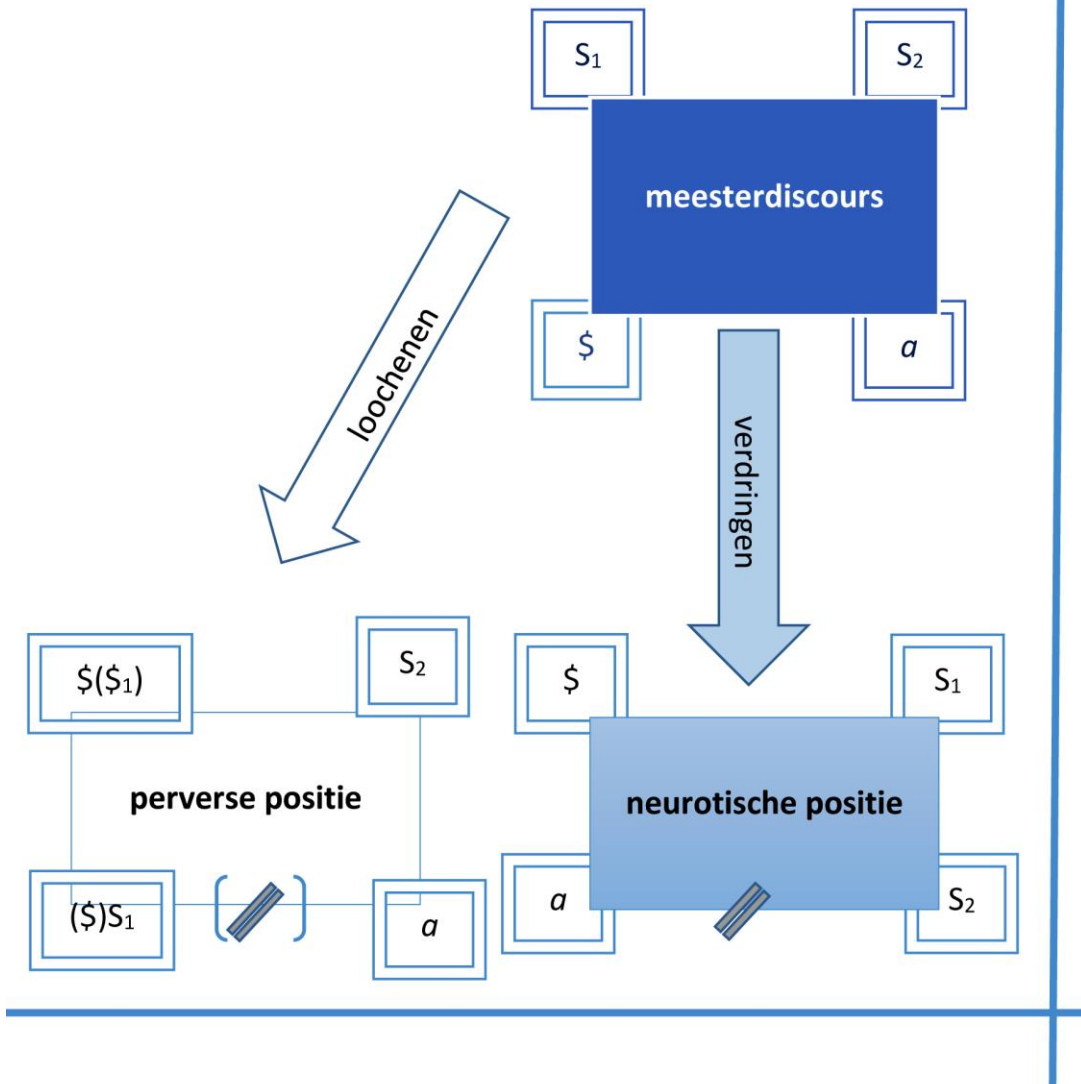
Hier beschrijft Fortuyn de vader als de regisseur van de symbolische orde die een toneelstuk heeft bedacht en mensen moet overhalen om dat volgens zijn regels en rolverdeling met hem te gaan spelen. Dat is een gedachte die sterk refereert aan de eerdergenoemde 'symbolische oervader met een superego'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

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

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

¹⁷³ Fortuyn 1995: 119.

¹⁷⁴ Ibid.: 119.



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