

UNIVERSITEIT GENT  
academiejaar 2002-2003

# “NU WEET IK WIE GIJ ZIJT”.

EEN PSYCHOANALYTISCHE LEZING VAN GERARD REVE  
VANUIT POSTSTRUCTURALISTISCH PERSPECTIEF:  
DERRIDA, KRISTEVA EN DE POSTJUNGANEN

Verhandeling voorgelegd aan de  
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
voor het verkrijgen van  
de graad van licentiaat in de  
taal- en letterkunde: Germaanse Talen  
door Kris Pint

PROMOTOR: Prof. dr. J. Pieters

## WOORD VOORAF

Een tekst is altijd het resultaat van een dialoog: hij wordt gevormd door stemmen en tegenstemmen waaraan hij zich hecht, waarin hij zich bevestigd voelt, waartegen hij zich verzet, stemmen die ten slotte een plaats inruimen om de tekst zelf te laten spreken.

Mijn dank gaat in de eerste plaats dan ook uit naar mijn promotor, professor Pieters, voor zijn snelle, grondige en aanmoedigende lectuur van de ruwe versies van deze verhandeling en de ruimte die hij me liet om binnen het academische discours qua onderwerp en stijl een eigen parcours te volgen. Ook wil ik hier dankbaar professor Geerardyn vermelden voor de tijd die hij uittrok om in het bijzonder de twee eerste hoofdstukken kritisch door te nemen, zodat ik niet verdwaalde in de moeilijk toegankelijke gebieden van de lacaniaans geïnspireerde psychoanalyse. In dat opzicht wil ik ook de organisatoren en deelnemers bedanken van de seminaries “Psychoanalyse en Film” (april 2002) en “Lezen, schrijven en zelf-denken” (augustus 2002), beide een initiatief van het Gentse *Vormingsinstituut voor Psychoanalyse*. Ik ben hun allen bijzonder erkentelijk voor de gastvrijheid waarmee ze mij in hun discours hebben ontvangen en de bereidwilligheid om tijdens discussies steeds op de nieuwsgierige bedenkingen en vragen van een buitenstaander in te gaan. Ook mijn “eerste lezeres”, Nadia Sels, wil ik hartelijk bedanken voor de enthousiaste en kritische interesse waarmee ze deze eindverhandeling heeft voorgeproefd.

Daarnaast is een tekst ook altijd een deel van een groter geheel, niet alleen van een groter academisch discours, maar ook van een groter persoonlijk verhaal. De sporen van dat verhaal zijn soms niet duidelijk terug te vinden, maar net als het wit van de marge zijn ze de onmisbare voorwaarde geweest om te kunnen schrijven. Meer dan dank dus ook aan mijn ouders, die het mij materieel en moreel mogelijk hebben gemaakt om de weg te volgen die tot deze eindverhandeling heeft geleid, en aan Nadia om mij op deze weg en zijn intrigerende zijpaadjes te vergezellen: *Ay luna que reluzes/Toda la noche m' alumbres./Ay luna tan bella/ Alúmbresme à la sierra;/Por do uaya y uenga.*

# INHOUDSOPGAVE

<b>Woord vooraf</b>	<b>2</b>
<b>Inhoudsopgave</b>	<b>3</b>
<b>0. Inleiding</b>	<b>5</b>
<b>1. Freudiaanse psychoanalyse en poststructuralisme</b>	<b>9</b>
1.1. <i>Freud à la française</i>	9
1.2. <i>Het theoretische kader van Lacan</i>	10
1.3. <i>Interpretatie van het verlangen en verlangen van de interpretatie. Het geval Dora.</i>	17
1.4. <i>Tussen het symbolische en het semiotische: Julia Kristeva</i>	25
1.5. <i>Interpretatie als/van fictie</i>	32
<b>2. Reve en het semiotische</b>	<b>35</b>
2.1. <i>Inleiding</i>	35
2.1.1. Reve: een oeuvre	35
2.1.2. Een oeuvre en zijn schrijver: methodologische opmerkingen	38
2.2. <i>Waarom zelf schrijver worden?</i>	41
2.3. <i>Op zoek naar de verloren biografie</i>	45
2.3.1. De vader en zijn naam	45
2.3.2. Een nieuwe naam	47
2.3.3. Een nieuwe vader	49
2.4. <i>De taal der liefde</i>	54
2.4.1. Circus Reve: de stijl van de clown	54
2.4.2. Balanceren op de Ander: intertekstualiteit en ironie	56
2.4.2.1. Inleiding	56
2.4.2.2. Het romantische discours	58
2.4.2.3. Het religieuze discours	59
2.4.2.4. De Nederlandse literatuur	59
2.4.2.5. De taal van kinderboeken	61
2.4.2.6. Ironie	63
2.5. <i>M. en haar transformaties</i>	70
2.5.1. Inleiding	70
2.5.2. Metaforen van de moeder	71
2.5.2.1. Het publiek	71
2.5.2.2. De koningin	72
2.5.2.3. Maria	72
2.5.2.4. Satan	79

<b>3. Jungiaanse psychoanalyse en poststructuralisme</b>	<b>83</b>
3.1. <i>Moeder: metafoor of waarheid?</i>	83
3.2. <i>Jung en Freud: een onmogelijke verhouding</i>	86
3.3. <i>Jungs archetypenleer</i>	89
3.3.1. De persona	91
3.3.2. De schaduw	92
3.3.3. De anima	93
3.3.4. Het zelf	95
3.4. <i>Jung en Kristeva</i>	98
<b>4. Reve en het archetypische</b>	<b>104</b>
4.1. <i>Inleiding</i>	104
4.1.1. Reve, jungiaan	104
4.1.2. De amplificatiemethode	105
4.2. <i>Gedaantes van de Godin</i>	106
4.2.1. Reves ontdekking van de hemel	106
4.2.2. M. als Muze	111
4.2.3. M. en de natuur: Maan, Woud en Zee	113
4.2.4. Vier	115
4.2.5. De Tuin der Liefde	117
<b>5. Besluit</b>	<b>130</b>
<b>6. Bibliografie</b>	<b>132</b>

## 0. INLEIDING

Het hoofddoel van deze verhandeling is aan te tonen dat een psychoanalytische benadering een bruikbaar uitgangspunt is bij het bestuderen van een literaire tekst. We zullen hiervoor gebruik maken van twee verschillende stromingen binnen die psychoanalyse, namelijk de freudiaanse en de jungiaanse. Van beide denkrichtingen willen we in deze verhandeling telkens een op de literatuur toegespitst overzicht geven. We willen ook aantonen dat – met de nodige kritische aanpassingen – zowel de freudiaanse als de jungiaanse theorie binnen de huidige, door het poststructuralisme gedomineerde, nog steeds hun plaats verdienen.

Voor Freud is de opname in dat poststructuralistische discours min of meer gebeurd via denkers als Lacan en Kristeva. Omdat zij echter vaak als onbegrijpelijk worden geklasseerd<sup>1</sup>, is hun aandeel in het kritisch vocabularium van literatuurwetenschappers veeleer beperkt. Deze verhandeling is een poging om die vermeende onleesbaarheid – en dus vermeende onbruikbaarheid – te weerleggen. In het eerste hoofdstuk zullen we de belangrijke herinterpretatie van Freud door Lacan en Kristeva beknopt weergeven, waarbij we ook oog zullen hebben voor de kritische houding van Derrida tegenover een psychoanalytische leesstrategie.

In een tweede hoofdstuk zullen we die theoretische inzichten toetsen op hun bruikbaarheid. Als uitgangspunt kies ik hiervoor een psychoanalytische lectuur van *De Taal der Liefde* van Gerard Reve. Mijn analyse wil tegelijk ook een impuls geven aan het onderzoek van Reves literaire universum. Hoewel er de laatste tijd heel wat te doen was *rond* Reve, zoals zijn dementie, het zedenschandaal van zijn partner en de daaruit voortvloeiende weigering van de Belgische koning om Reve persoonlijk de Grote Prijs der Nederlandse Letteren te overhandigen<sup>2</sup>, dreigt zijn werk zelf soms wat op de achtergrond te blijven. Via mijn lezing wil ik duidelijk maken dat Reve meer is dan een belangrijke alinea uit de Nederlandse literatuur, en dat zijn werk ook nu nog een meer dan literair-historische waarde heeft voor hedendaagse lezers. Voor hen die Reves oeuvre kennen, wil deze verhandeling een verdere uitdieping bieden, voor hen die Reve niet of nauwelijks gelezen hebben, is het een uitnodiging om zijn werk te ontdekken.

In een derde hoofdstuk volgt dan opnieuw een theoretisch gedeelte, waar ik een herinterpretatie van Jung geef. In tegenstelling tot Freud lijkt Jung op het eerste gezicht de

---

<sup>1</sup> Zoals in Nederland bijvoorbeeld door de romanist en literatuurwetenschapper Sem Dresden: “Kijk, die poststructuralisten hebben goed werk gedaan, maar voor een deel zijn ze toch onleesbaar. Ik krijg het niet gedaan om Kristeva sericus te nemen.” (Dresden 1996: 60)

<sup>2</sup> Zie hiervoor de deels tragische, deels hilarische schets die van de oude Reve gegeven wordt in *De nadagen van Gerard Reve*. (Fransen 2002)

revolutie van het poststructuralisme niet te hebben overleefd. Toch ben ik van mening dat zijn werk ook nu nog een ruimere aandacht verdient en recente pogingen daartoe door enkele “postjungianen” steunden mij hierin. In dit hoofdstuk wil ik aantonen dat Jung nog wel degelijk relevant is en dat sommige van zijn begrippen nog steeds goed van pas kunnen komen bij de analyse van een auteur. Ook nu weer wil ik die bruikbaarheid aantonen via een toepassing in het vierde hoofdstuk, opnieuw op Reves *De Taal der Liefde*. Die keuze biedt ook de mogelijkheid om tot slot kort beide analyses te vergelijken.

Een psychoanalytisch uitgangspunt betekent dat het *onderzoekende* subject ook zichzelf ondervraagt, omdat hij zich beducht moet zijn voor wat in de psychoanalytische praktijk bekend staat als de *tegenoverdracht*. Het neutrale academische discours mag dan in staat zijn om dat eigen verlangen te verbergen achter een schijnbaar objectieve doelstelling (een theorie grotere bekendheid geven, het oeuvre van een belangrijke schrijver onderzoeken...), wanneer we op een dieper niveau vragen naar het waarom, volstaat die verantwoording niet. Zeker bij een discipline als de literatuurwetenschap dringt die waarom-vraag zich op. Ten eerste is er het betwistbare wetenschappelijke statuut van literatuurwetenschap. Zelfs als die legitimiteitsvraag met een genuanceerd, maar niettemin uitgesproken “ja” wordt beantwoord (zoals bij Van Heusden en Jongeneel 1997: 14vv), blijft natuurlijk de twijfel of zoets ook *nuttig* is. Waarom is het interessant dat iemand zich gedurende twee jaar uitvoerig heeft beziggehouden met een fictief schrijversuniversum? Hier kan het niet anders dat mijn eigen verlangen, zoals het zich inschrijft in mijn eigen persoonlijke tekst, er een zin aan verleent, een verlangen waar ik de sporen terugvind in fragmenten, herinneringen. Zoals aan de aankoop, als scholier, van een oud exemplaar van Reves *De Taal der Liefde* in een tweedehands boekenzaak, rond de tijd dat een leraar Nederlands in het vijfde middelbaar zei, om ons te motiveren zijn lessen over literatuur en filosofie aandachtig te volgen, dat we dankzij hem zouden leren interessante liefdesbrieven te schrijven. Een uitspraak die me altijd is bijgebleven en die ik in verband bracht met een citaat van Barthes dat ik eveneens rond die tijd uit zijn autobiografie *Roland Barthes door Roland Barthes* overschreef:

Wie verliefd is op de romantische wijze, kent de ervaring van de waanzin. Deze waanzinnige evenwel staat vandaag geen enkel modern woord ter beschikking en het is uiteindelijk daarin dat hij zich waanzinnig voelt: nergens een taal die valt te stelen – of het moest een zeer oude zijn. (Barthes 1991: 100)

Vanwaar ontstond toen het idee dat die taal inderdaad echt ontbrak? Een zelfmoord, om een ongelukkige liefde, van een leerling op het college, of minder erg, maar soms even ondraaglijk en gênant in post-romantische tijden: in cafégesprekken over relaties, gevoelens, verlangens...? Het besef dat daar langzaam iets van de orde van het taboe, soms zedig toegedicht onder clichés, verscheen, omdat het mij en mijn gesprekspartners confronteerde met een bepaalde ervaring

waarvoor we nog maar moeilijk een taal *geschikt* en vooral *beschikbaar* vonden: de persoonlijke, singuliere ervaring met de ander.

Misschien begon toen de zoektocht in openbare bibliotheken naar een taal die ik kon ontvreemden uit zijn context en terugplaatsen in een andere context, namelijk de mijne. Zo kwam ik in contact met de psychoanalyse, eerst via Jung, daarna via Kristeva. Het aantrekkelijke van die theorie is dat het een theorie is over het subject: een subject dat niet meer gezien werd als een mythische eenheid die zich in één groot verhaal liet vertellen, maar als een verzameling ervaringen en narratieve structuren, die weliswaar voortdurend in vraag werden gesteld, maar nooit werden geloofchend. Een andere plaats waar men op zoek kon gaan naar die taal van het verlangen, merkte ik, was de literatuur. Bij Reve en anderen vond ik eveneens de pogingen om die taal te smeden, om over datgene te spreken waarvoor er nog geen woorden voorhanden zijn. Misschien ontstond toen het voornemen om ooit eens Jung en Kristeva bij elkaar te brengen, samen met Reve – hen te lezen zoals je luistert naar een gesprek op café, hen te schrijven zoals je dat met liefdesbrieven doet. Misschien is die schriftuur een vorm van engagement – misschien minder opvallend en militant dan pakweg dat van het vroegere marxisme – om een zekere vervreemding tegen te gaan. Net zoals een arbeider kan vervreemden van het produkt van zijn arbeid, kan ook een subject vervreemden van het produkt van zijn cultuur: een psychoanalytische lectuur probeert dat tegen te gaan door een verhouding te leggen tussen het subject en de culturele artefacten, de vrijheid te eisen om die produkten te gebruiken zodat ze passen in het eigen fantasma en ze geïntegreerd kunnen worden in de eigen situatie. Dat recht, dat hedonistisch lijkt, is op die manier toch nog steeds het streefdoel van een politieke strijd:

En effet, une fois satisfaits certains besoins urgents, certains conflits identitaires apaisés, la politique de la liberté devient nécessairement une politique de l'intime. Et elle requiert une attention maximale à tout ce qui permet de représenter les passions, forcément singulières, pour les rendre ainsi seulement partageables et vivables. (Kristeva 2001: 475)

Van deze strijd is het werk van Reve inderdaad een goede getuigenis. Hij eist via zijn werk het recht op om een persoonlijke taal te gebruiken om over het seksuele én het religieuze verlangen te spreken. Door zijn bekering streek hij in tegen de haren van het rationalistische, atheïstische discours van vele “kunstbroeders” en door van God een beminde Ezel te maken, verzette hij zich ook tegen een fundamentalistische, orthodoxe beleving van religie. Als één van de eerste Nederlandse schrijvers durfde hij ook openlijk voor zijn homoseksualiteit uit te komen. Maar Reves revolutie gaat verder dan het verdedigen van een inhoud (in casu een afwijkende geaardheid); het is ook het verdedigen van een bepaalde vorm, tegen de banalisering en trivialisering van de erotiek in.

Men kan geen leesbare tekst maken, als men de goddelijkheid van de liefde en het sacramentele karakter van de seksualiteit loochent. [...] *Ik* kan de lichamelijke liefde beschrijven, en zal daarin

tijdens mijn leven wel van niemand konkurrentie<sup>3</sup> ondervinden. Ik zie iets in, wat al die jongens ontgaat. Je kunt geen ontroering teweeg brengen, als je het hebt over ‘voorhuid’, ‘paarse eikel’, ‘penis’, ‘vagina’, ‘klitoris’ of ‘kittelaar’, en ‘anus’. Als je dat leest, denk je voortdurend dat de personen van de handeling wijdbeens op een gynecologische stoel zitten, en dat de kans op herstel miniem is. Wie weet, maakt de uitgave van Candy wel deel uit van een antiseksuele Vaticaanse samenzwering [...]. (Reve 1972: 110 – zijn cursivering)

Het is die taal der liefde, een taal die ons nu meer dan ooit lijkt te ontbreken, die Reve zijn lezers aanreikt, net zoals de psychoanalyse dat doet. Het zijn de twee vertogen die ik in deze verhandeling met elkaar in dialoog laat treden, om aan te tonen dat we de waarde, de noodzaak en het nut van de ruimte die deze vertogen ons bieden, niet mogen onderschatten. Heidegger wees er reeds op dat “wonen” meer is dan een zaak van stedenbouw, van architecten en ingenieurs, maar ook een zaak is van dichters<sup>4</sup>. En net als een ingenieur is het dat wat psychoanalytici, schrijvers en in het algemeen ook elk verlangend subject probeert te bouwen: een ruimte om in te kunnen spreken, de ruimte van de liefdesbrief. Of om Lacan te citeren: “Voici à peu près ce que j’écrivais à votre usage. Je vous écrivais quoi, en somme? – la seule chose qu’on puisse faire d’un peu sérieux, la lettre d’amour.” (Lacan 2002: 106)

---

<sup>3</sup> Omdat Reve, vooral in zijn brieven, vaak bewust een progressieve (en soms ook vrij idiosyncratische) spelling hanteert, zullen we dat niet steeds met “sic” aanduiden, tenzij het effectief om een onbewuste verschrijving of drukfout zou gaan in de tekst.

<sup>4</sup> Zie *Over denken, bouwen, wonen: vier essays*. (Heidegger 1999)



# 1. FREUDIAANSE PSYCHOANALYSE EN POSTSTRUCTURALISME

## 1.1. Freud *à la française*

Met zijn oeuvre legde Sigmund Freud de symbolische eerste steen van een revolutionair discours over de mens en zijn subjectiviteit, het discours van de psychoanalyse. Zijn werk bleek evenwel ook een enorme steen des aanstoots: de redelijk denkende mens was niet langer baas in eigen huis, werd geregeerd door onbewuste verlangens waar hij geen weet van had en die niet gehoorzaamden aan rationele overwegingen. Vooral Freuds stelling dat de seksualiteit bij kinderen reeds een uiterst belangrijke plaats innam, wekte veel weerstand, net als de bewering dat in elke man een Oedipus schuilging en dat op de scène van ons onbewuste Sophocles' bekende tragedie nog steeds werd opgevoerd.

Deze decentrerende van het individu in de psychoanalyse oefende een grote invloed uit op het structuralisme en later ook het poststructuralisme: het "ik" was enkel nog maar een onderdeel van een psychische (Freud), economische (Marx) en talige structuur (de Saussure).

Het was vooral te danken aan de Franse psychoanalyt Jacques Lacan dat de psychoanalyse nog steeds zo een grote rol speelt in de invloedrijke Parijse filosofie. Lacan probeerde met zijn *retour à Freud* het revolutionaire denken van de grondlegger van de psychoanalyse te koppelen aan het al even revolutionaire linguïstisch structuralisme van de Saussure en Jakobson en het antropologisch structuralisme van Lévi-Strauss. Zijn werk, waaronder de befaamde *Écrits* van 1966, bleef echter niet zonder contestatie. Lacans barokke ironie en zijn vaak hermetische manier van formuleren maken zijn werk bijzonder ontoegankelijk.

Bovendien kreeg hij vanuit natuurwetenschappelijke hoek veel spottende kritiek wegens zijn gewoonte om zijn inzichten te presenteren in een pseudo-wiskundige taal. Volgens tegenstanders was Lacan niet veel meer dan een modieuze goeroe wiens retoriek enkel maar diende om te verbergen dat de keizer, zoals in het bekende sprookje, geen kleren draagt.

[D]e teksten van Lacan worden mettertijd almaar cryptischer - een kenmerk van veel gewijde geschriften - in een samenspel van woordspelingen en gefragmenteerde syntaxis; en zijn discipelen schrijven er een eerbiedige exegese van. Je kan je dan met recht en rede afvragen of we hier eigenlijk niet te maken hebben met een nieuwe religie. (Sokal en Bricmont 1999: 41)

Die "meesterpositie" die tegenstanders, maar ook al te ijverige epigonen aan Lacan toedichten, wordt nochtans in zijn eigen teksten onderuit gehaald. Lacan onderging immers ook een grote invloed van het Franse surrealisme, een literaire invloed die zijn werk – in de terminologie van Barthes – niet *lisible* maar *scriptible* maakt. Lacans oeuvre lijkt dan ook sterk op een postmoderne roman, waarbij een passieve lectuur onmogelijk is. Wie Lacan wil lezen is verplicht zelf te schrijven, betekenissen te produceren. In *Encore*, het seminarie dat hij gaf in het

academiejaar '72-'73, merkt hij dan ook op naar aanleiding van zijn *Écrits*: “Je pensais, ça va peut-être même jusque-là, je pensais qu'ils n'étaient pas à lire. C'est un bon départ.” (Lacan 2002: 37)

## 1.2. Het theoretische kader van Lacan

Ondanks de hoge moeilijkheidsgraad en de meerzinnigheid van Lacans werk, zullen we toch proberen een beknopt overzicht te geven van zijn theorie<sup>5</sup>. Als uitgangspunt nemen we Lacans befaamde onderscheid tussen de orde van het reële, het imaginaire en het symbolische. We zullen deze drie fasen bespreken in de volgorde waarin het kind ze doorloopt. Het is hierbij belangrijk in het achterhoofd te houden dat deze fases met elkaar verknoopt worden en bij elke nieuwe fase de voorgaande fase dus nog steeds werkzaam blijft.

De eerste orde waarmee een kind wordt geconfronteerd is die van het reële. Men zou het reële kunnen omschrijven als “pure” werkelijkheid, het Kantiaanse *Ding an sich*. In die zin is het reële voor ons totaal onvoorstelbaar, omdat het voorafgaat aan de eerste voorstellingen en de eerste woorden. Reeds in de baarmoeder en in de eerste maanden na de geboorte ervaart het kind een bombardement van ongeordende gewaarwordingen, geluiden, kleuren, gevoelens van lust en onlust. Het ziet zichzelf nog niet als een eenheid; grenzen tussen binnen- en buitenwereld zijn vaag en het moederlichaam wordt niet ondervonden als iets volkomen anders. Lacan omschrijft het kind in die fase als een “corps morcelé” (Lacan 1970: 94), een verbrokkeld lichaam, louter een verzameling van lichamelijke driften en reacties.

Daar komt verandering in tijdens het zogenaamde spiegelstadium, waarbij het kind zijn eigen beeld ontdekt en zichzelf voor het eerst als een schijnbare eenheid kan voorstellen. Die eenheid is evenwel steeds een gespiegelde eenheid. Het kind dat naar de spiegel wijst, wijst namelijk niet naar zichzelf, maar naar een weerkaatsing – het “ik” is hier dus reeds een Ander. Doordat het kind zich identificeert met die Ander treedt dus onherroepelijk ook een eerste vervreemding op.

In dat spiegelstadium komt het kind terecht in de orde van het imaginaire, dat bestaat uit zogenaamde “duale relaties”. Dat duale karakter van het imaginaire uit zich op verschillende manieren: in de verhouding tussen het ik en zijn spiegelbeeld, tussen het kind en anderen en in het bijzonder zijn relatie met de eerste Ander, de moeder. In die fase is de grens tussen reflectie en gereflecteerde niet duidelijk en identificeert het kind zich volledig met die Ander<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Algemene inleidingen op Lacans denken in het Nederlands zijn terug te vinden bij Mooij 1975 en bij Vergote en Moyaert 1988. Verder maakte ik ook gebruik van o.a. Kok 1996, Moyaert 1994, Verhaeghe 1987 en Žižek 1997.

<sup>6</sup> Die imaginaire identificatie komt ook later nog frequent voor. Wij willen iets of iemand omdat de ander het blijkbaar ook wil (een geliefde, een betrekking, een overwinning...) en door de rivaliteit die hierdoor ontstaat, krijgen we meer oog voor de ander dan voor het eigenlijke object dat verlangd wordt. In de greep van die concurrentie gaan we steeds meer op elkaar lijken met een gewelddadige escalatie tot gevolg, zoals de mimesistheorie van René Girard duidelijk maakt. (Voor een Nederlandse inleiding op Girard zie Kaptein en Tijmes 1986)

Aan deze situatie komt een einde wanneer het kind ontdekt dat het niet het enige is waar de moeder aandacht voor heeft. Het kind beseft nu dat er blijkbaar nog andere dingen zijn waar de moeder naar verlangt, aangezien de moeder er niet altijd is. Met andere woorden, het kind wordt geconfronteerd met het bijzonder traumatiserende inzicht dat de moeder niet volmaakt is, iets mist. Zo komt het tot het besef dat de Ander een tekort heeft, dat de moeder iets ontbreekt en dat de duale relatie tussen moeder en kind niet volledig is. Dit besef wekt het gevoel dat er iets verloren is gegaan. Dit “iets” noemt Lacan het zogenaamde object *a*, het ongedefinieerde object waar het verlangen van de moeder naar uitgaat. Het kind wil dat voor hem ondraaglijke tekort opvullen door zelf haar voorwerp van verlangen te zijn, om zo de heelheid te herstellen en het gevoel van almacht dat het kind door zijn identificatie met de eerst schijnbaar volmaakte Ander had, terug te krijgen. “Terwijl het kind in de eerste situatie deelnam aan de almacht van de moeder (vandaar de almachtsgevoelens bij neurotici en kinderen), wordt het nu gereduceerd tot het object *a* van het verlangen van de moeder.” (Verhaeghe 1987: 155)

Dat verlangen van de moeder wekt echter ook angst op bij het kind, doordat het zich dat verlangen niet duidelijk kan voorstellen. Het imaginaire krijgt er geen vat op, waardoor het kind als het ware dreigt teruggeworpen te worden in het reële. Het wordt geconfronteerd met

een afgrondelijke leegte waarin men als een voor zichzelf herkenbaar subject verdwijnt. Beangstigend is m.a.w. dat men heel en al aangezogen en aangetrokken wordt door de begeerte van de ander zonder dat men zich kan voorstellen waarvan de ander geniet en wat de ander verlangt. (Moyaert 1988: 219)

Het kind ervaart hier het abjecte, aangezien het zich nog niet heeft kunnen ontwikkelen tot een subject en de Ander nog niet als uitwendig object kan ervaren. Het voelt zich gefascineerd en beangstigd door een onnoembaar “Ding” dat zijn prille eigenheid bedreigt. In de voortdurende spiegeling ziet het zichzelf de Ander opslokken/uitspuwen en door de Ander opgeslokt/uitgespuwd worden. Dat beangstigende gevoel valt beter te begrijpen wanneer we het vergelijken met omstandigheden waarin wij nog steeds iets als abject ervaren. Vaak heeft het gevoel van afschuw en walging dat we hierbij voelen te maken met een inbreuk op de categorieën waarmee we de werkelijkheid indelen. Het zien van een dood, onbeweeglijk karkas vol levende, kriewelende maden doet ons bijvoorbeeld meteen kokhalzen, alsof we het beeld in onszelf projecteren en we het via het walgen proberen uit ons te stoten. Het abjecte hangt ook nauw samen met de sublieme ervaring, aangezien ook daar de grenzen vervagen. Stormen, overstromingen, uitgestrekte wouden roepen vaak een gevoel van ontzag op, gemengd met angst. Het is dat gevoel letterlijk in het niets te verzinken, dat ook het sublieme tot een uiting van het reële maakt. Woorden en beelden schieten tekort, en in dat tekort openbaart zich opnieuw het reële. Dat deze abjecte angst ook een onweerstaanbare fascinatie betekent, blijkt uit het succes van allerlei horrorverhalen en –films die dat succes juist te danken hebben aan hun abjecte inhoud. Onderhuids sluimert immers steeds het morbide genot zich te verliezen in het reële, terug te keren naar het lichaam van de moeder. Vandaar dat we bij het kijken naar een horrorfilm

juist genieten van die angst, omdat het tegelijk verwijst naar iets dat ons vroeger lust bezorgde, namelijk het lichaam van de moeder. “Deze lust dient [...] begrepen te worden als Lacans “jouissance de l’Autre”, het kind als passief object van het genieten van de Ander.” (Verhaeghe 1987: 155)

Dat verlangen van de Ander kan hier dan ook geïnterpreteerd worden als een uiting van de doodsdrijf, het verlangen om de scheiding definitief op te heffen en de eigen identiteit te verliezen door volledig op te gaan in de Ander, zoals in de drugroes, in de extase of in zijn meest extreme vorm: de zelfmoord.

Om dat gevaar te bezweren heeft het kind nood aan een derde, die het kind een eigen verlangen geeft. Deze rol is in de klassieke familiestructuur weggelegd voor de vader, die letterlijk tussenbeide komt met zijn *nom du père* – waarbij “nom” homofoon is met “non”. De naam én het neen dus: het teken dat het beeld vervangt én het incestverbod dat de kern uitmaakt van het zogenaamde Oedipuscomplex, dat de intrede in het symbolische veroorzaakt. Deze interventie van de tweede Ander, de grote Ander van de taal, verhindert dat het kind opgeslorpt wordt door de eerste Ander: “het incestverbod van de oedipale fase geldt in eerste instantie *voor de moeder*.” (Verhaeghe 1987: 168 – zijn cursivering)

Door de opname in de symbolische orde, in de “vaderlijke metafoor”, wordt een veilig scherm geplaatst tussen het kind en de moeder. Het kind verandert van een *object* van verlangen in een *subject* van verlangen. Dat eigen verlangen ontstaat op het moment van de scheiding, het moment waar tussen de buiten- en binnenwereld, tussen moeder en kind, tussen “ik” en de “ander” definitief een duidelijke grensstreep wordt getrokken, een onoverbrugbare afstand zich instelt. Nu is het kind ook in staat zijn identificatie met het beeld te vervangen door een identificatie met het taalteken. De wijzende vinger maakt plaats voor “Ik ben ...” gevolgd door de eigen naam. Het kind is in staat wat het wil, wat het ervaart, te uiten. Een schatkamer aan betekenaars staat te zijner beschikking. Toch is er bij die intrede in het symbolische iets verloren gegaan. Het subject is immers gedeeld: tussen dat wat hij wil, dat wat hij voelt en de woorden om het te zeggen zit er een breuk, een verlies aan onmiddellijkheid. Het is een deling die niet opgaat: er is een rest en die rest is nu het reeds eerder aangehaalde object *a* – datgene wat het teken niet kan benoemen, namelijk de ervaring van het Ding voor er tekens waren om er naar te verwijzen, de tijd voor de definitieve breukstreep tussen de *signifiant* en de *signifié*, de betekenaar en datgene wat hij betekent. Elk teken is een teken van afwezigheid, een substituut, een “moord” op de onmiddellijke presentie, een *coupure*. “Ainsi le symbole se manifeste d’abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l’éternisation de son désir.” (Lacan 1970: 204)

Dat eeuwige verlangen naar het onnoembare object *a* zadelt ons voorgoed op met een onmogelijkheid. Een adequate invulling van dat object *a* kan in de symbolische orde immers nooit gevonden worden omdat het aan het symbolische voorafgaat en dus niet onder woorden

kán worden gebracht. Het object *a* is de niet recupererbare rest van die breuk tussen betekenaar en betekende. Taal is echter niet mogelijk zonder die breukstreep en wij zijn als subjecten niet mogelijk zonder de taal. Zolang we dus als subject willen bestaan, kunnen we dat object *a* nooit te pakken krijgen en blijft het steeds aan de horizon opdoemen als de herinnering aan een paradijselijke eenheid zonder tekort. Dat verlangen naar het object *a* is door Lacan gegoten in zijn formule van het fantasma:  $\mathcal{S} \diamond a$ , het (door de opname in het symbolische) gedeelde subject verlangt naar het object *a*. De ruit van het verlangen, het scherm van de taal, zorgt ervoor dat het object *a* nooit bereikt kan worden. Het teken verbiedt de onmiddellijkheid en dit verbod maakt mijn subjectiviteit mogelijk, doordat het teken de bevrediging van mijn verlangen steeds weer uitstelt. Omdat ik iets mis, niet volledig ben, verlang ik. Enkel door te verlangen kan ik mijzelf subjectiveren, mijzelf uitspreken in taal. Ik ben dus zolang als ik onbevredigd verlang. Als we immers niets meer verlangen, zijn we dood. Vandaar dat we doodsdrijf kunnen herformuleren als het verlangen niet meer te verlangen, de spanning in ons systeem te reduceren tot nul. Net zoals bij een batterij de + en de – pool moeten gescheiden blijven om spanning te krijgen, moet ook het subject en zijn object *a* strikt gescheiden blijven. Vandaar dat het te dichtbij komen van het object *a*, het samenvallen in de vroegere eenheid tussen moeder en kind, tussen betekende en betekenaar in het reële, een gevoel van angst veroorzaakt: het subject dreigt kort te sluiten.

[H]et kind [kan] slechts verlangen naar de vroegere eenheid met de moeder op het ogenblik dat de scheiding doorgevoerd is, wat dan precies de noodzakelijke beveiliging oplevert. Is dit niet het geval, dan wordt dit bron van angst. (Verhaeghe 1987: 168)

Het is dit verlangen dat de motor van onze daden vormt en onze verhouding tot de omgeving bepaalt. Het toont zich in een oneindige variatie in het eenvoudige zinnetje: “Ik wil iets” – een “iets” dat steeds een andere invulling krijgt. Welk ding we ook in ons bezit krijgen, steeds zal blijken dat het toch niet het Ding is dat we bij onze intrede in de taal verloren hebben. Steeds beelden we ons in (en hier speelt het imaginaire een grote rol) dat de Ander, of die nu de moeder, de vader, de geliefde of de rivaal is, ons tekort kan opvullen, net datgene heeft wat wij altijd al gewild hadden.

[I]eder empirisch object van verlangen [is] een (inadequaat) substituut van het object *a* [...]. De Ander draagt dit object veronderstellenderwijs in zich, en wekt zo ons verlangen naar de Ander, omdat deze in zich dragen zou wat het subject mankeert. (Mooij 1975: 39)

Maar elke ander waarmee we in ons leven geconfronteerd worden is zelf een subject, dat wil zeggen, heeft door zijn intrede in de taal ook de “symbolische castratie” moeten ondergaan, is ook losgesneden van zijn object. In al onze relaties met de ander mankeert dus letterlijk steeds weer iets.

Ook de taal als grote Ander draagt dat object niet in zich en is dus eveneens onderhevig aan het tekort. Met taal kunnen we immers niet alles zeggen – er blijft altijd iets onbenoembaars over, een “open plek” in het symbolische. Die “open plek” zorgt ervoor dat de woorden

voortdurend kunnen verschuiven en geen betekende ooit blijvend kan gelinkt worden aan een betekenaar. Het tekort fungeert hier als het ontbrekende stukje van een schuifpuzzel. Hoe we ook schuiven met de betekenaars, steeds blijft er iets over dat geen naam kan krijgen, een weerbarstig stukje van het reële dat zich niet laat symboliseren, dat zich in het symbolische voordoet als ontbrekende tekst. Dit tekort in de Ander doet ook het onbewuste ontstaan bij de intrede in het symbolische. Zich subjectiveren, een onderwerp van verlangen worden, betekent dat men zich onderwerpt aan de wet van de Ander, dat men enkel met de taal van de Ander over zichzelf kan spreken. Dat betekent dus ook dat ik mijn subjectiviteit volledig te danken heb aan de Ander. Ik kan slechts het onderwerp van mijn eigen levensverhaal worden als ik mij onderworpen heb aan die Ander. Het betekent ook dat wie “ik” ben, in de eerste plaats buiten mij om wordt bepaald, in de plaats die grote Ander voor mij maakt, in de betekenaars die mij worden toegekend, in de sociale banden waarin ik word opgenomen. Ik spreek dus niet, maar ik word door de betekenaars van de Ander gesproken, vandaar ook het bekende “ça parle” van Lacan.

*Cette passion du signifiant dès lors devient une dimension nouvelle de la condition humaine en tant que ce n'est pas seulement l'homme qui parle, mais que dans l'homme et par l'homme ça parle, que sa nature devient tissée par des effets où se retrouve la structure du langage dont il devient la matière, et que par là résonne en lui [...] la relation de la parole. (Lacan 1971: 107)*

De waarheid over mijzelf ligt dus niet bij het “ik”, maar bij het “ça”, het onbepaalde, anonieme discours waarin een subject zich “ik” kan noemen. Het is ook via de Ander, via de taal, dat het onbewuste (het “ça” als vertaling van het Freudiaanse “Es”) spreekt, bijvoorbeeld via de verspreking waarin een verdrongen, onbewust verlangen niettemin van zich laat horen.

*C'est même pourquoi l'inconscient qui le dit, le vrai sur le vrai, est structuré comme un langage, et pourquoi, moi, quand j'enseigne cela, je dis le vrai sur Freud qui a su laisser, sous le nom d'inconscient, la vérité parler. (Lacan 1971: 233)*

Die waarheid kan enkel maar in het spreken ontstaan, enkel door te spreken verschijnt er zoiets als waarheid: “c'est avec l'apparition du langage qu'émerge la dimension de la vérité.” (Lacan 1970: 285) Wat de psychoanalyse probeert te doen is de analysant toe te staan die betekenaars te vinden waardoor hij zijn verlangen kan herkennen en verwoorden om zo dat verlangen door de Ander erkend te weten. Pas wanneer hij de waarheid omtrent zijn verlangen betekend heeft, er de juiste betekenaars voor vindt, kan iemand zich volledig subjectiveren. Maar zoals we reeds zagen: dat verlangen is nooit volledig uit te spreken, want het spreken verloopt steeds via de Ander en de Ander heeft nu eenmaal geen betekenaars voorhanden voor het onnoembare dat bij de intrede in het symbolische het verlangen in werking zette. De waarheid over het verlangen kan dan ook nooit volledig gezegd worden: “haar geheel te zeggen is onmogelijk, materieel: de woorden ertoe ontbreken”. (Lacan, geciteerd in Mooij 1988: 180) De psychoanalyse kan dus wel aan het schuiven gaan met de puzzelstukjes, zodat een woord op de plaats komt van een symptoom, maar ze kan niet verwachten dat ooit het laatste puzzelstuk opduikt.

Het onbewuste markeert de onophefbare onmogelijkheid om het verlangen van de mens op een bepaalde manier te verstaan. Het onbewuste is de *blijvende lacune* in de zich nooit sluitende keten van redenen (betekenaars). (Moyaert 1994: 19 – zijn cursivering)

Hier komt Lacans theorie over de steeds verschuivende keten van betekenaars sterk in de buurt van het denken van Jacques Derrida. “Een punt van vergelijking is de disseminatie-gedachte van Derrida: een eenzinnige bepaling van betekenis is onmogelijk, omdat de betekenissen uiteenwaaiëren, uitzaaien, zich verstrooien.” (Blans 1988: 197) Toch uit Derrida ook kritiek op Lacan, die hij “fallogocentrisme” verwijt. Lacan geeft in zijn theorie immers een variant van de klassiek Freudiaanse opvatting over het Oedipuscomplex. Het tekort dat het kind ontdekt is bij Freud het besef dat de moeder geen fallus heeft. Het kind gaat er meteen van uit dat zij die verloren heeft, dus dat zij gecastreerd is. Zij probeert dat gemis op te heffen via de fallus van de vader. Het kind is jaloers op de vader omdat hij de fallus heeft en probeert haar gemis weg te nemen door een substituut te willen zijn voor wat haar ontbreekt. Freud meende immers dat een vrouw een kind opvatte als een substituut-penis, als een “troostprij” voor het grote ongeluk niet als man geboren te zijn. Ook hier draait alles om het tekort, het ding dat niet bestaat, maar toch hevig verlangd wordt: de fallus van de moeder. Lacan nam dat idee over, en gebruikte deze “fallus” als de universele betekenaar van het verlangen, van het objet *a*. “De fallus is het partieel fantasmatisch object van wat is weggevallen [...] om volledig te zijn.” (Moyaert 1988: 216) Hoewel het fallusbegrip bij Lacan dus abstracter is dan bij Freud, neemt de fallus een even belangrijke positie in. Want al is het duidelijk dat hij *niet* bestaat, toch blijkt de fallus datgene te zijn waarrond alles blijft draaien. Lacans theorie mag dan al aantonen dat er in de taal steeds een tekort is en dat er dus nergens een transcendente, volledige waarheid valt te vinden, dit tekort zelf is, aldus Derrida, bij Lacan gaan functioneren als zogenaamde transcendentale betekende, een “waarheid” die het centrum vormt van Lacans denken.

[D]aarmee wordt ook de uitzaaiende werking der betekenaars beperkt of omgrend: uiteindelijk draait alles om de fallus (als betekenaar van het tekort). Iedere betekenaar betekent dan, behalve wat hij in een concreet geval nog meer mag betekenen, minstens ook dit fundamentele tekort. Zodra ik mijn mond open doe, zodra ik iets zeg, heb ik dit fundamentele tekort al verwoord, of ik dit wil of niet: het spreken of betekenen stelt dit tekort in en drukt het tegelijkertijd uit. (Blans 1988: 198)

Derrida’s afwijzing van Lacan volgt dezelfde lijn als zijn afwijzing van de negatieve theologie, die immers ook uitgaat van het feit dat God de menselijke predicaten overstijgt en daarom enkel in ontkenningen kan worden benaderd. Hoewel Derrida in “La différence” toegeeft dat “de omwegen, de volzinnen, de syntaxis waartoe ik vaak mijn toevlucht zal moeten nemen, soms sprekend zullen lijken op die van de negatieve theologie” (Derrida 1989: 29), blijft hij zich verzetten tegen een gelijkschakeling tussen zijn denken en dat van die negatieve theologie. Derrida stelt dat

wat zich zo van de *différance* aandient niet theologisch [is], zelfs niet van de meest negatieve orde van de negatieve theologie, daar deze zich altijd heeft ingespannen om, zoals men weet, zicht te geven op een bovenwezenlijkheid voorbij de eindige categorieën van het wezen en het bestaan [...] (Derrida 1989: 29 – zijn cursivering)

Het volstaat om in de bovenstaande citaten “negatieve theologie” te vervangen door “lacaniaanse psychoanalyse” om in te zien dat het in beide gevallen om hetzelfde verwijt gaat. Ook de lacaniaanse stijl komt sterk overeen met die van Derrida en maakt al even graag gebruik van dubbelzinnige “omwegen” en “volzinnen”. Toch is er volgens Derrida een wezenlijk verschil tussen zijn *différance* en Lacans *fallus*. Die laatste staat immers als het fundamentele tekort steeds centraal en zou men “bovenwezenlijk” kunnen noemen, een begrip dat buiten de taal staat, als de (onbestaande) spil waarrond die taal draait, een *conditio sine qua non* opdat die taal zou kunnen bestaan. Zo *is* de *fallus* er niet, net zoals in de negatieve theologie erkend wordt dat God niet *is*, omdat *zijn* een (menselijk) predicaat is. God blijft zo boven de taal en zo rest er toch een bovenwezenlijkheid aan gene zijde van het zijn, net zoals het tekort bij Lacan. Die onderkende zelf trouwens ook de verwantschap tussen zijn werk en dat van de negatieve theologie en de mystiek.

Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques, c’est justement de dire qu’ils l’éprouvent, mais qu’ils n’en savent rien. Ces jaculations mystiques, ce n’est ni du bavardage, ni du verbiage, c’est en somme ce qu’on peut lire de mieux – tout à fait en bas de page, note – *Y ajouter les Écrits de Jacques Lacan*, parce que c’est du même ordre. (Lacan 2002: 97 – zijn cursivering)

In *Éperons. Les styles de Nietzsche* deconstrueert Jacques Derrida het fallogocentrische denken, onder andere in het “mannelijke zaakje” van de psychoanalyse die meent de waarheid van het tekort, van de symbolische castratie en dus van het verlangen, te bezitten. Die kritiek geldt eveneens voor de meest “negatieve orde” van het denken, dus ook in de psychoanalyse zoals beschreven en beoefend door Lacan.

[L]’ *affairement* masculin qui [...] dans sa crédulité, dans sa niaiserie (toujours sexuelle et qui se donne à l’occasion la représentation de l’experte maîtrise), se châtre à sécréter le leurre de la vérité-castration. (C’est en ce point qu’il faudrait peut-être interroger – décapitoner – le déploiement métaphorique du voile; de la vérité qui parle, de la castration et du phallogocentrisme dans le discours lacanien, par exemple.) (Derrida 1978: 47 – zijn cursivering)

Derrida’s commentaar maakt het paradoxale duidelijk van het lacaniaanse denken. Enerzijds ontwricht zij elk meesterdiscours, wordt elk vaststaand weten onmogelijk. Immers, de meester vertrekt vanuit het standpunt dat hij de hele waarheid kent en negeert met andere woorden dat er een tekort is in de Ander. Zoals Lacan duidelijk maakt, is er evenwel geen spreken mogelijk *zonder* verlangen, dus telkens als de meester spreekt, toont hij zijn verlangen. In zijn spreken, in zijn theorie schuilt dus ook het tekort, het niet-alles-kunnen-uitleggen. Anderzijds is dat discours over dat tekort natuurlijk *ook* een theorie, *ook* onderhevig aan de voortdurende verschuiving van de betekenaars, aan het verlangen dat de meesterpositie onmogelijk maakt. Een paradox die ook bij Derrida en andere poststructuralisten steeds op de loer ligt. Zo is het poststructuralisme niet vrij van meesters die denken dat zij boven het verlangen staan en al evenmin kan het zonder bepaalde uitspraken die vaak het statuut van een dogma lijken te hebben



verworven en uittentreuren worden herhaald, zoals bijvoorbeeld Derrida's veelvuldig geciteerde "Il n'y a pas de hors-texte".

### 1.3. Interpretatie van het verlangen en verlangen van de interpretatie. Het geval Dora.

Dat in de psychoanalytische theorie steeds het gevaar loert van het meesterdiscours, blijkt duidelijk uit een vroege gevalstudie van Freud, *Fragment van de analyse van een geval van hysterie*, een in 1905 gepubliceerde beschrijving van een analyse die Freud enkele jaren eerder had uitgevoerd met een jonge hysterica, die hij in zijn tekst de naam Dora geeft. Hét kenmerk van de hysterica is dat ze het tekort niet kan aanvaarden. Ze is dus steeds op zoek "naar de opheffing van de onverdraaglijke onvoldaanheid die een voortdurende kwelling is." (Corvelyn 1988: 75) Die opheffing zoekt ze bij "de man die niet *kan* teleurstellen omdat hij zonder gebrek *is*." (Corvelyn 1988: 75 – zijn cursivering) Vanzelfsprekend is de meester de ideale persoon om het verlangen op te projecteren, aangezien de meester immers beweert het allemaal te weten, zonder tekort te zijn. Zo een meester is voor Dora in eerste instantie ook Freud. Die is zich niettemin meteen van het feit bewust dat een éénduidige verklaring voor haar symptomen niet zo voor de hand ligt.

Wij zijn al te weten gekomen dat een symptoom vrij geregeld met verscheidene betekenissen *tegelijkertijd* correspondeert [...] Het symptoom kan een van zijn betekenissen, of zijn belangrijkste betekenis, in de loop van de jaren wijzigen, of de hoofdrol kan van de ene betekenis op de andere overgaan. (Freud 1997: 78 – zijn cursivering)

Toch is er, ondanks dat veranderlijke karakter van de symptomen, voor Freud één zekerheid: dat Dora *verlangt*, dat in haar gedrag en in haar dromen naast al de rest steeds een onbewust verlangen werkzaam is. Dat verlangen, dat de vorm heeft van het door de vrouw gemiste object, is voor Freud de manier om het geheim van het onbewuste te ontsluiten.

[O]mdat ik nooit heb bevonden dat het anders is, kan ik alleen maar steeds weer opnieuw herhalen dat de seksualiteit de sleutel vormt voor het probleem van de psychoneurosen zowel als van de neurosen in het algemeen. Wie deze sleutel met minachting afwijst, zal nooit in staat zijn zich toegang te verschaffen. (Freud 1997: 148)

Het is Freuds taak die wens bewust te maken, Dora te dwingen de waarheid van dat verlangen onder ogen te zien, opdat haar symptomen zouden verdwijnen. Ze moet toegeven dat ze gecastreerd is en naar de fallus verlangt die ze nooit heeft gehad (het object *a*). Dora's symptomen maken voor Freud immers duidelijk dat ze verlangt naar de fallus die hij als man heeft, naar de sleutel tot haar waarheid die Freud als analyticus heeft. Het is niet moeilijk om in die metafoor van de sleutel die zich toegang verschaft, een seksuele bijbetekenis te lezen. Het was Freud zelf immers die de lezer wijst op de onderliggende symbolische betekenis die bepaalde woorden hebben:

Het meer opvallende en voor beide seksen interessante bestanddeel van het genitaal, het mannelijk lid, wordt symbolisch vervangen ten eerste door dingen die er qua vorm op lijken, dus lang zijn en hoog oprijzen, zoals *stokken, paraplu's, stangen, bomen* en dergelijke. Verder door voorwerpen die met het

aangeduide de eigenschap van het in-het-lichaam-binnendringen en verwonden gemeen hebben, dus allerlei puntige *wapens* als *messen, dolken, lansen, sabels* [...]. (Freud 1989: 169-170 – zijn cursivering)

Freud toont zich dan ook op een haast seksuele manier zeer indringerig tegenover Dora – met zijn “sleutel” kotert hij in haar diepste geheimen, verschaft hij zich een toegang tot haar verborgen verlangen. Wanneer Dora droomt dat haar moeder bij een brand haar juwelen belangrijker vindt dan haar kinderen, is Freud er als de kippen bij om de droominhoud terug te brengen tot zijn ware, uiteraard seksuele betekenis: “U weet misschien niet dat ‘bijouteriekistje’ een heel gebruikelijke aanduiding is [...] voor het vrouwelijke geslachtsorgaan.” (Freud 1997: 97) Waarop Dora droogjes opmerkt: “Ik wist dat *u* dat zou zeggen.” (Freud 1997: 97 – zijn cursivering)

Hier ontmaskert Dora wat Derrida de onnozelheid van de man noemde – “*toujours sexuelle et qui se donne à l’occasion la représentation de l’experte maîtrise*”. (Derrida 1978: 47)

Terwijl Freud zijn uiterste best doet het verborgen verlangen van Dora bloot te leggen, merkt Dora *zijn* verlangen op. Hierdoor knapt ze af op Freud, aangezien hij hierdoor heeft laten blijken dat ook hij een tekort heeft en dus niet de ideale man is waar de hystericas juist wanhopig naar op zoek is. Dora voelt zich als het object van het verlangen dat bij Freud zelf door zijn eigen tekort opgewekt wordt. Hij beeldt zich in dat in haar spreken datgene is wat hij zoekt, dat zich zo *zijn* waarheid aan het licht zal komen. Zij is dus onmisbaar om zijn verlangen te ondersteunen de meester te zijn, de waarheid te hebben.

Zij [ de hystericas, kp] wordt begeerd als object *a*, als rest van het discours, dat wat overblijft achter de woorden. Om deze waarheid te bereiken, zou de man-meester de eigen waarheid voor ogen moeten houden: dat hijzelf een gedeeld subject *S* is, dat hij de symbolische castratie ondergaan heeft. We weten reeds dat de Meester precies dit niet kan. (Verhaeghe 1987: 95)

De Meester, Freud, kan niet toegeven dat hij verlangt, want dat zou betekenen dat hij het tekort moet aanvaarden, met andere woorden, dat er geen transcendente waarheid *is*, dat ook hij gecastreerd werd en de fallus/waarheid is kwijtgeraakt die hij nu wanhopig probeert terug te vinden via zijn psychoanalyse.

Op het ogenblik dat hij zijn weten tentoonspreidt [...] toont hij zijn eigen verdeeldheid en zijn eigen verlangen: Dora móet naar Mijnheer K. verlangen, die in de plaats van haar vader móet getreden zijn. Zijn briljante bewijsvoeringen worden door haar afgemaakt met haar snijdende besluit: ‘Wat is er dan zo belangrijks uit voortgekomen?’ (Verhaeghe 1987: 91)

De rollen worden op die manier omgedraaid. Doordat ze zijn verlangen doorziet, gedraagt Dora zich als een volleerde *femme fatale* die de meester door zijn fascinatie voor haar volledig in haar greep heeft en hem tenslotte de doodsteek geeft door haar spottende reactie op zijn bewijsvoeringen. Doordat ze via *haar* verlangen, haar “castratie”, *zijn* verlangen opwekt, “doodt” ze de meester, die immers om de meester te kunnen blijven van de hystericas geen verlangen mag hebben. Freuds “sleutel”, de seksualiteit waarmee hij tot haar verlangen wou doordringen, wordt in haar handen de dolk waarmee ze de meester weet te overmeesteren. “[E]lle

feint la castration –subie et infligée– pour maîtriser le maître de loin, pour produire le désir et du même coup, c'est ici 'la même chose', le tuer.” (Derrida 1978: 73)

Op zoek naar het verlangen van Dora, komt Freud zonder het te beseffen uit bij zijn eigen verlangen en herhaalt zo de geschiedenis van Oedipus. Vastberaden de moordenaar van koning Laios te vinden kan die immers niet anders dan ontdekken dat *hijzelf* die gezochte moordenaar is en dat alles wat hij de moordenaar verwijt, op zichzelf van toepassing is. Ook Freud kan in zijn zoektocht naar het verlangen niets anders dan uitkomen bij zichzelf:

Le désir de l'homme s'est tout simplement réfugié, refoulé, dans la *passion* la plus subtile, et aussi la plus aveugle, comme nous le montre l'histoire d' Oedipe, la *passion* du savoir. (Lacan, geciteerd in Moyaert 1994: 24 – Moyaerts cursivering)

Freud en Oedipus behoren tot dezelfde categorie, namelijk die van de tragische detective. Het is ook op dit punt dat de literatuur de theorie gaat beïnvloeden: niet alleen via het klassieke toneelstuk van Sofocles, maar ook via het “lagere” genre van de *detective story*. Freud zelf maakt immers de vergelijking tussen het analytische werk en de activiteiten van een speurder:

wanneer u als rechercheur betrokken bent bij het onderzoek van een moord, verwacht u dan werkelijk te ontdekken dat de moordenaar zijn foto met adres en al op de plaats van het misdrijf achtergelaten heeft, of zult u niet noodgedwongen met vagere en onduidelijkere sporen van de gezochte persoon genoegen nemen?(Freud 1989: 37)

In de zoektocht naar de “gezochte persoon”, het onuitgesproken verlangen, past Freud de methode toe van een geniale detective die met nimmer aflatende aandacht voor het minime detail waardoor de dader zijn daad verraad, op speurtocht gaat.

[D]e psychoanalyse en het logisch-deductieve detectieverhaal zagen het licht in hetzelfde tijdvak (het Europa van rond de eeuwwisseling). De ‘Wolvenman’, Freuds beroemdste patiënt, vermeldt in zijn memoires dat Freud met grote regelmaat en aandacht de verhalen van Sherlock Holmes las, niet ter vermaak maar juist vanwege de overeenkomst tussen de respectieve methoden van de detective en de analyst. (Žižek 1996a: 73)

Maar zelfs de meest geniale detective is niet onfeilbaar, en het geval Dora vertoont frappante overeenkomsten met het geval dat dokter Watson beschrijft in A.C. Doyles *A Scandal in Bohemia*. Sherlock Holmes krijgt van een hooggeplaatst persoon de opdracht om een compromitterende foto uit de handen te halen van Irene Adler, zijn vroegere maîtresse. Holmes bedenkt een list waarbij hij een brandje in haar appartement wil veinzen. “When a woman thinks that her house is on fire, her instinct is at once to rush to the thing which she values most. [...] A married woman grabs at her baby; an unmarried one reaches for her jewel-box.” (Doyle 1983: 173) Holmes hoeft dus enkel maar haar bewegingen te volgen om haar geheim te kennen en de bergplaats van de foto, die voor haar van kapitaal belang is, te ontdekken. Holmes wil haar met andere woorden verplichten om haar verlangen in zijn aanwezigheid te tonen. Freud past in feite dezelfde techniek toe met de droom van Dora. Ook daar bewijst een droom hoe bij brand een vrouw meteen naar haar juwelendoos grijpt – een droom die Freud in staat stelt Dora's (seksuele)

verlangen bloot te leggen, vandaar de triomfantelijk interpretatie van Freud: “U weet misschien niet dat...”.

Het gaat er echter om dat beide vrouwen zich bewust zijn van het bijna voyeuristische verlangen bij de man die hen bespiedt, van *zijn* verlangen om *hem* verlangen te zien. Zo gebruikt Irene Adler het verlangen van de dedective als een wapen tegen hem en slaagt er zo in te vluchten met datgene waarnaar Holmes en haar vroegere minnaar verlangden, namelijk de foto: “I keep it only to safeguard myself, and to preserve a weapon which will always secure me from any steps which he might take in the future.” (Doyle 1983: 175) Irene Adler onttrekt zich zo aan de macht van de man, houdt hem op een veilige afstand. Ook Dora speelt het spel mee, maar besluit ten slotte de behandeling te staken en “ontslaat” Freud van zijn taak: “U zegt mij als een gouvernante de dienst op met een opzeggingstermijn van veertien dagen.” (Freud 1997: 139)

Hoewel Freud opnieuw naarstig op zoek gaat naar het verborgen verlangen van Dora dat zich in die opzegging onbewust herhaalt en op hem wordt geprojecteerd, blijft het een feit dat hij verbouwereerd achterblijft, in de passieve, “gecastreerde” rol van vrouw (“als een gouvernante”) geduwd. De herhaling die hier optreedt, is echter niet louter een zaak van Dora, maar ook van Freud. Omdat hij vanuit zijn meesterpositie het tekort in de Ander niet kan aanvaarden en zich dus niet bewust is van zijn eigen verlangen, kan het dus niet anders of hij wordt met zijn neus op de feiten gedrukt. De symbolische castratie wordt hier dus opnieuw uitgevoerd – de pijnlijke scheiding van het moederlichaam in ruil voor een symbolisch substituut, het verlies van de hele waarheid in ruil voor een tekstfragment, een studie van een geval van hysterie (maar wiens hysterie?) die niet alles heeft weten te zeggen. Dat tekortschieten van Freuds interpretatie toont dat tekort in de theorie duidelijk aan. Freud reageert hier echter zelf op als een hysterica, omdat hij dat tekort niet wil aanvaarden. In later toegevoegde voetnoten probeert hij dit tekort weer toe te dekken, door vooralsnog de “sleutel” te vermelden waarmee hij de doos van Dora kon openen.

Ik heb verzuimd tijdig te ontdekken en de patiënte mee te delen, dat de homoseksuele (gynaecofiele) gevoelens van liefde voor mevrouw K. de krachtigste onbewuste stroming van haar zieleven was. (Freud 1997: 154)

Het is alsof hij alsnog zijn gelijk wil halen en met zijn herinterpretatie toch tot het diepste verlangen van Dora probeert door te stoten.

[A]chter de vrijwel onafzienbare reeks verschuivingen, die zich in dat geval voordoen, zou men één enkele factor, Dora’s diepgewortelde homoseksuele liefde voor mevrouw K., kunnen vermoeden. (Freud 1997: 138)

Het komt natuurlijk goed uit dat bij die *post scripta* Dora niet meer aanwezig is om spottend te zeggen dat ze wel reeds wist dat uitgerekend *hij* met zoiets zou komen aandraven.

In *A Scandal in Bohemia* probeerde Sherlock Holmes eveneens het tekort toe te dekken door zijn tegenstandster bijna te vergoddelijken door haar te beschouwen als *de* ultieme vrouw,

zoals Dr. Watsons slotopmerking duidelijk maakt: “And when he speaks of Irene Adler, or when he refers to her photograph, it is always under the honourable title of *the woman*.” (Doyle 1983: 175 – zijn cursivering)

Ook Freud zag – zonder het evenwel te beseffen – in Dora *de* vrouw, die voor hem het hele *mysterium tremendum et fascinans* van het onbewuste leek te vertegenwoordigen. Janet Malcolm, in haar kritische boek *Psychoanalyse - een onmogelijke vak* wijst er dan ook op dat Freuds keuze van het pseudoniem Dora in dat opzicht veelzeggend is. Malcolm linkt de betekenaar Dora aan Pandora, de vrouw die de goden naar de aarde stuurden om de mensen te straffen voor Prometheus' diefstal van het vuur. Ze had een doos bij van de goden die ze niet mocht openen. Uit nieuwsgierigheid deed ze het toch en bracht zo alle slechtheid en alle leed in de wereld. Net als bij het begin van Genesis is het de vrouw die door haar onmatige verlangen het verbod overschrijdt en zo het kwaad in de wereld brengt.

De associatie van Dora met Pandora helpt Freuds vreemde gedrag verklaren. Als Freud in zijn tegenoverdracht Dora bekleedde met al de verleidelijkheid en gevaarlijkheid van Eva, als hij haar niet zag als de bedorven kleine Weense teen-ager die zij was, maar als de Oervrouw, in al haar schoonheid en boosaardig mysterie, is het geen wonder dat hij haar op die manier behandelde. (Malcolm 1985: 111)

Door van een vrouw, Irene Adler of Dora, *de* Vrouw te maken, probeert de man voorsnog het tekort weer toe te dekken. Het ligt voor de hand dat het tekort zijn plaats krijgt in het zelfde geslacht als de moeder. “[H]et traumatisch Reële, datgene waarvoor er geen betekenaar is in het Symbolische, is het vrouwelijke.” (Verhaeghe 1987: 36)

Door dat vrouwelijke *toch* een betekenaar te geven, “Irene Adler” of hoe de verschillende *femmes fatales* in de literatuur en in de werkelijkheid ook worden genoemd, probeert de man vat te krijgen op het onnoembare, dat uiteraard per definitie niet te benoemen valt, vandaar ook de bekende uitspraak van Lacan dat *de* vrouw niet bestaat: “ ‘La Femme n'existe pas,’ vandaar: ‘La Femme’, ‘De Vrouw’. Dit is de meest bekende invulling van het tekort aan een betekenaar in het Symbolische.” (Verhaeghe 1987: 145)

Door te geloven in het bestaan van *de* vrouw is de man in staat zijn waarheid overeind te houden, door haar als de ware vrouw, als de waarheid-vrouw in te schrijven in zijn symbolische constructie van de werkelijkheid. “[I]l n'y a qu'une manière de pouvoir écrire *la* femme sans avoir à barrer le *la* – c'est au niveau où la femme, c'est la vérité.” (Lacan 2002: 132 – zijn cursivering)

Het beeld van *de* vrouw als allegorie voor de waarheid krijgt ook een centrale plaats in in Derrida's *Éperons*. Hij vergelijkt de vrouw die haar sekse met voiles bedekt dan ook met de waarheid die zich verbergt achter het weefsel van de tekst. Een waarheid die volgens de psychoanalyse ook niets anders kan zijn dan de waarheid van de castratie, van het feit dat er niets *is* onder het weefsel. Zo lezen we bij Freud in zijn college over de vrouwelijkheid:

Aan de schaamte, die geldt als een bij uitstek vrouwelijke eigenschap [...] schrijven wij het oorspronkelijke oogmerk toe om het genitale tekort te verhullen.[...] Er wordt wel beweerd dat de

vrouwen weinig hebben bijgedragen aan de ontdekkingen en uitvindingen van de cultuurgeschiedenis, maar misschien hebben zij toch een techniek uitgevonden, die van het vlechten en weven. Is dat zo, dan ware men geneigd het onbewuste motief voor deze prestatie te raden. (Freud 1990a: 149)

Net zoals de vrouw haar sekse verhult achter weefsel, omdat zij zich – volgens Freud – schaamt over het feit dat ze geen penis heeft, zo verhult de waarheid zich in het weefsel van de tekst: “si le style était (comme le pénis serait selon Freud ‘le prototype normal du fétiche’) l’homme, l’écriture serait la femme.” (Derrida 1978: 44) De vrouw, de tekst: beiden worden ze door de man als minnaar, als interpretator bezeten. Althans, zegt Derrida, die illusie wordt door de tekst, door de vrouw gewekt, en hij citeert Nietzsche:

Que l’on entende les médecins qui ont hypnotisé des filles (*Frauenzimmer*) pour finir, qu’on les aime – qu’on se laisse hypnotiser par elles! Qu’ est-ce qui en résulte toujours? Qu’elles ‘se donnent pour’ même quand elles – se donnent... (Nietzsche, geciteerd in Derrida 1978: 56 – zijn cursivering)

De minnaar die meent de vrouw te bezitten wordt in feite door haar bezeten, en de interpretator die meent de tekst te hebben verstaan, wordt in feite door dezelfde tekst gehypnotiseerd. De waarheid die hij in de tekst zoekt, *is* er niet. Het is enkel maar de naïeve man die ze bij de vrouw/tekst gaat zoeken, waardoor hij in de ban van de vrouw raakt. “[A]lors que l’homme prend, possède, prend possession, tantôt au contraire la femme en se donnant se *donne-pour*, simule et s’ assure ainsi la maîtrise possessive.” (Derrida 1978: 90 – zijn cursivering)

En dan verschuift in Derrida’s tekst ook het beeld over de vrouw – in plaats van het passieve wezen dat door de man gegrepen wordt, is zij nu de souveraine dame. De tekst ontwapent de man, komt zelf in het bezit van de stijl waarmee de man haar wou vastpinnen, haar een vaste plaats in zijn armzalige theorieën wou toekennen. Zij neemt de foto, de waarheid met zich mee in een voortdurend uitstellen van een definitieve betekenis. De tekst als vrouw is nu de *femme fatale* die naar goeddunken de theorie waarmee ze geïnterpreteerd wordt kan deconstrueren en zo kan verhinderen dat haar betekenis, haar identiteit ooit blijvend wordt vastgelegd door de interpretator op een veilige afstand te houden. Het is via haar, de welwillende tekst, dat de man aan zijn stijl kan raken. De “mannelijke” stijl komt immers voort uit de “vrouwelijke” tekst, met andere woorden, de man kan niet buiten de tekst, buiten de vrouw. *Zij* verleent hem de ruitersporen, de “éperons” die hem bij zijn interpretatie in het zadel moeten houden.

Ainsi opère la distance lorsqu’elle dérobe l’identité propre de la femme, désarçonne le philosophe cavalier, à moins que celui-ci ne reçoive de la femme elle-même deux éperons, coups de style ou coups de poignard dont l’échange brouille alors l’identité sexuelle [...] (Derrida 1978: 40)

Het geval Dora bewijst hoe voorzichtig de psychoanalyse (of enige andere interpretatiestrategie) moet zijn in zijn benadering van de tekst-als-vrouw, hoe snel de tekst zich op de plaats stelt van het object *a* van de lezer en zo de meester-intepretator verleidt, zijn verlangen opwekt om tenslotte zijn illusie te doorprikken en de man voorgoed te scheiden van de waarheid die hij meende te bezitten. Wanneer de psychoanalyse zich hier niet van bewust is, is ze

gedoemd niet meer te zijn dan een “zoveelste jachttrofee op het blazoen van de hysterica, of – zo men wil – de zoveelste zerk op haar praalgraf.” (Verhaeghe 1987: 79)

Die mogelijkheid van de hysterica om zich aan te passen aan elk meesterdiscours bewijst het verdere levensverhaal van Dora. Ze verhuisde naar Amerika en consulteerde opnieuw iemand voor haar psychosomatische problemen. Ze somt eerst een hele resem klachten op die bij een volgende zitting plotseling blijken te zijn veranderd. In de tussentijd had ze immers gehoord dat die persoon bij wie ze in behandeling is, Freud goed kende

en op slag vertoont ze ‘analytische’ symptomen: ze klaagt over haar ongelukkige kindertijd, het gebrek aan liefde, haar moeders obsessies waaraan zij nu een identieke constipatie zou te danken hebben, haar vaginale secreties en premenstruele pijnen. (Verhaeghe 1987: 73)

Dora wordt dan ook afgestempeld als “een van de meest walgelijke hysterica’s”. (Verhaeghe 1987: 73) De walging die een dergelijke hysterica oproept, is veelzeggend. We kunnen die walging in verband brengen met het abjecte – het gevoel dat grenzen overschreden worden, dat de leegte waarin onze identiteit verdwijnt, zich voor ons opent. We zagen nochtans ook reeds hoe ambigu we tegenover dat gevoel stonden, de angst voor het genot van de Ander. Het is ook hetzelfde gevoel dat de man ervaart tegenover de *femme fatale*. Hij vreest én begeert haar – lijkt soms niet liever te willen dan door haar vernietigd te worden. Of zoals Derrida opnieuw Nietzsche citeert:

Est-ce qu’une femme pourrait nous retenir (ou comme on dit, nous ‘fasciner’) dont on n’imaginerait pas, le cas échéant, qu’elle sache manier le poignard [...] contre nous? –ou bien contre elle-même: ce qui dans certains cas constituerait une vengeance plus sensible. (Derrida 1978: 41 – Derrida’s cursivering)

Doemt ook de tekst niet voor ons op als een *femme fatale* die ons zelf het wapen verschaft om haar te begrijpen, een wapen dat ze ons – zoals de deconstructie aantoont – steeds kan afnemen om tegen ons te gebruiken, of tegen haarzelf, door zichzelf te ontmaskeren? “Het lijkt er inderdaad sterk op dat de hysterica symptomen produceert naargelang van de culturele en familiale context.” (Verhaeghe 1987: 73) We hoeven in de voorgaande zin “hysterica” enkel maar te vervangen door “tekst” en “symptomen” door “betekenissen” en we krijgen een poststructuralistische definitie. De tekst laat immers slechts horen wat gehoord wil worden en schikt zich wonderwel naar de theorieën en de vooroordelen van de lezer: zelfs als zij zich geeft, geeft zij zich voor.

Vandaar het besef dat er niets te vinden valt buiten-de-tekst, achter de voiles van de vrouw. Door haar voiles, haar dans met de sluiers, wekt ze het verlangen naar wat er zich achter die sluiers bevindt, maar als zij zich tenslotte geeft, als zij zich voor de man spreidt, is er slechts de leegte van haar sekse. De vrouw heeft geen fallus, ook niet het negatief ervan, namelijk het lacaniaanse tekort dat de vorm heeft van een afwezige fallus. De waarheid is slechts een illusie opgewekt door het spel van de verleidende tekst. Door de illusie iets te verbergen, wekt de tekst het verlangen op naar iets dat niet bestaat: De waarheid.

Dat wil niet zeggen dat we hierom maar van alle interpretatie moeten afzien. Het geloof in de waarheid-castratie mag dan een onnozel zaakje zijn, we kunnen er volgens Derrida ook niet zomaar buiten. Geloven dat we er wel aan kunnen ontsnappen zou slechts een zoveelste list zijn waarmee we in de luren worden gelegd.

La 'femme' – le mot fait époque– ne croit pas davantage à l'envers franc de la castration, à l'anti-castration. Elle est trop rusée pour cela et elle sait – d'elle, de son opération du moins, nous, mais qui, nous?, devrions l'apprendre – qu'un tel renversement lui ôterait toute possibilité de simulacre, reviendrait en vérité au même et l'installerait plus sûrement que jamais dans la vieille machine, dans le phallogocentrisme assisté de son compère, image inversée des pupilles, élève chahuteur c'est-à-dire disciple discipliné du maître. (Derrida 1978: 47)

Derrida formuleert hier dus een waarschuwing voor een al te simplistisch toepassen van zijn filosofie. De poststructuralist die gelooft in de anti-waarheid, in de “anti-castratie” wordt op die manier de enige meester doordat hij zijn verlangen-te-weten opschort. Hij interpreteert niet, weigert als een detective zijn opdracht, gaat niet in op het verlangen van de hysterica en moet zo zijn eigen verlangen niet tonen, blijft dus meester: “Slechts hij die niet verlangt, is niet onderworpen aan de castratie, blijft onverdeeld en kan de meesterfunctie waarnemen.” (Verhaeghe 1987: 96)

De orthodoxe beoefenaar van de deconstructie gaat niet in op de verleiding van de hysterische tekst om zijn verlangen in haar te projecteren. Hij toont aan –terwijl hij er zich zelf wel nauwlettend voor hoedt *z*elf iets te affirmeren of te poneren – hoe elke andere interpretator door de tekst wordt bedrogen, hoe elke interpretatie tenslotte met zichzelf in de knoop raakt en zichzelf tegenspreekt. Op die manier hebben de beoefenaars van de deconstructie ervoor gezorgd dat er geen meesters meer zijn – tenzij zichzelf dan, omdat ze hun verlangen naar interpretatie hebben uitgeschakeld. Maar dat is nu net de paradox waar Derrida de vinger op legt. Door hun rebelse houding vergeten ze namelijk hun eigen onbewuste verlangen om de meester te willen zijn, en houden zo – zonder het te willen – op een bijna even dogmatische wijze als hun voorgangers de stoel van de meester bezet. Als rebelse, maar trouwe leerlingen beschermen ze het meesterdiscours dat ze wilden ontmaskeren. Veelzeggend in dat opzicht is een uitspraak van de Amerikaanse deconstructionist Miller, in een reactie op de recente evoluties binnen de literatuurwetenschap. Hij laakt de verschuiving weg van de rigoureuze deconstructie naar een meer op de context gerichte benadering, volgens hem veroorzaakt door de onzekerheid bij literatuurwetenschappers, veroorzaakt door “an indefinite delay or *postponement of our desire to turn our attention to the relations of literature to history, to society, to the self*”. (Miller, geciteerd in Bernheimer 1995: 6 – mijn cursivering, kp)

Het probleem waar sommige epigonen van Derrida iets te gemakkelijk aan voorbijgaan is het feit dat de meesterpositie ook voor hen onhoudbaar is. De kuisheid die ze promoten lijkt dan ook sterk op de wereldse afwijzing van een ascet die vanop zijn pilaar meewarig neerkijkt op zij die zich door de schijn der dingen laten betoveren. Die kuisheid is nochtans een variant op het



ressentiment waar Nietzsche – toch een belangrijke inspiratiebron voor de deconstructie – zich juist tegen verzette. Ook Derrida wijst met klem op het bevestigende karakter van zijn leesstrategie. Hij ziet het als een Nietzscheaans ja-zeggen tegen het leven, tegen de schijn, tegen het spel. Zijn werk bestaat volgens hem uit “des lectures qui ouvrent une phase nouvelle dans un procès d’interprétation déconstructrice, c’est-à-dire *affirmative*.” (Derrida 1978: 28 – mijn cursivering, kp)

Dat affirmerende karakter is een belangrijke nuancering in het denken van Derrida waar door vriend en vijand af en toe te snel aan wordt voorbijgegaan. Het verzaken aan het verlangen naar interpretatie is volgens Derrida niet alleen een illusie, maar bovendien een gevaarlijke illusie.

[C]e qui revient toujours à rassurer et à confirmer, à laisser hors d’atteinte l’ordre auquel on croit alors s’opposer; par exemple la philosophie, mais c’est aussi le pouvoir, les forces dominantes, leurs lois, leur police – auxquelles il faut bien se garder de dire la vérité. (Derrida 1978: 60)

Als we niet buiten het spel kunnen, moeten we wanneer we het spel willen veranderen, het tot op zekere hoogte blijven meespelen. Eenzelfde houding lijkt Derrida – ondanks zijn kritiek – ook aan te nemen tegenover de psychoanalyse. Zo stelt hij aan het slot van *Éperons*: “N’en concluez pas qu’il faille renoncer tout de suite à savoir ce que *ça* veut dire.” (Derrida 1978: 112 – zijn cursivering) Het is dat “*ça*” waar Derrida de nadruk op legt, homofoon met “*sa*”, de afkorting van de Saussuriaanse “*signifiant*”, maar ook verwijzend naar het “*ça parle*” van Lacan. De interpretator moet zich dus niet afwenden van wat de betekenaar en – als hij zich waagt in het veld van de psychoanalyse – wat via die betekenaar het onbewuste wil zeggen, al moet hij zich hierbij ook steeds bewust blijven van de valstrikken van het meesterdiscours. Het is dat standpunt dat we verder zullen uitwerken via de theorie van Julia Kristeva.

#### 1.4. Tussen het symbolische en het semiotische: Julia Kristeva

Rond dezelfde tijd waarin Lacans *Écrits* (1966) en Derrida’s *De la grammatologie* (1967) verschenen, maakte ook Julia Kristeva<sup>7</sup>, een jonge Bulgaarse linguïste haar intrede in het Parijse intellectuele milieu. Haar eerste artikels verschenen in het beruchte tijdschrift *Tel Quel* en waren vooral gericht op de literatuurwetenschap. Zo introduceerde ze in haar beschouwing over de Russische literatuurwetenschapper Bakhtin, “Le mot, le dialogue et le roman”<sup>8</sup> het begrip intertekstualiteit, dat nog steeds een van de belangrijkste begrippen vormt in de huidige semiotiek.

---

<sup>7</sup> Voor een kritische bespreking van haar oeuvre, zie o.a. Fletcher en Benjamin 1990, Lechte 1991 en Smith 1996. In 1986 verscheen ook een speciaal Kristeva-nummer van het tijdschrift *Te elider ure*, dat een goede Nederlandstalige inleiding geeft op haar denken. Zie verder ook haar sleutelroman *Les Samourais* (1990), die een persoonlijke blik werpt op het Parijse academische milieu van de woelige jaren zestig tot het einde van de jaren tachtig.

<sup>8</sup> Later opgenomen in Kristeva’s *Σημειωτική* ← *Recherches pour une sémanalyse* (1969).

In 1974 verscheen haar lijvige doctoraatsstudie, *La révolution du langage poétique*, waarin de invloed van Lacan op haar denken reeds duidelijk wordt. Toch heeft ze ook kritiek op de psychoanalytische theorie die zich volgens haar op dat moment te zeer fixeert op het symbolische. Het abstracte begrip van het tekort ziet ze als een zoveelste ontkenning van het lichaam, in het bijzonder het lichaam van de moeder. De psychoanalyse wekt zo de indruk dat het reële van het lichaam, dat in het pre-oedipale stadium zonder duidelijke grenzen nog ten dele samenvalt met het moederlichaam, volledig losstaat van het symbolische. Dat laatste wordt dan beschouwd als een orde die van buiten af aan het lichaam is opgelegd. De psychoanalyse lijkt dan al snel mee te gaan in het westerse dualisme tussen lichaam en geest, tussen vrouw (moeder) en man (vader), waarbij de laatste term steevast de voorkeur geniet. Het reële is zoals we reeds zagen de open plek in het symbolische, een leegte die geprojecteerd wordt in het andere van een patriarchale samenleving: het vrouwelijke. En net zoals het reële een voortdurende bedreiging vormt voor de Naam-van-de-Vader, krijgt de vrouw, en vooral dan haar lichaam, dezelfde bedreigende invloed toegedicht. Dat resulteert in het dubbelzinnige beeld dat in een fallocentrische maatschappij van de vrouw wordt gegeven. Enerzijds is zij steeds ondergeschikt aan de man, een minderwaardig wezen dat veeleer voor gevoelens dan voor rede vatbaar is, anderzijds is zij ook een voortdurende bedreiging, een duivelin die met haar verlangen in staat is het weten en de wetten van de man omver te werpen. Het is dat dubbelzinnige beeld dat Derrida ook gebruikt in *Éperons*: de vrouw als het wezen zonder fallus, dat toch in het bezit is van een fallisch symbool: de castrerende dolk waarmee ze de meester scheidt van zijn waarheid.

Op die manier wordt ook begrijpelijk waarom het zowel in de Griekse als joods-christelijke ontstaansmythe een *vrouw* is die door haar nieuwsgierige verlangen het verbod overtreedt en zo de zonde in de wereld brengt. Het is een scenario dat zich in vele religieuze, literaire en historische teksten blijft herhalen en een indrukwekkend lijstje oplevert van *femmes fatales*, dat ons van Pandora naar Dora voert, de “afgrijselijke hysterica” van Freud. De chaos van het onbewuste wordt geprojecteerd op het duistere continent van de vrouw, en moet door de man bedwongen worden door het onder het juk te brengen van het bevrijdende, ordenende woord. Als Dora maar zijn vaderlijke interpretatie aanvaardt, haar verlangen naar mijnheer K. wil uitspreken, zal ze gered worden en zullen haar lichamelijke klachten verdwijnen.

Kristeva verzet zich echter tegen dat impliciete dualisme tussen lichaam en woord en de misogynie die hieruit voortvloeit. Hoezeer de vader ook gehaat wordt in de Oedipusdriehoek als indringer, hij is toch diegene die met zijn naam het kind lostrekt van het archaïsche moederlichaam, het “Ding”, en toelaat dat het kind via de grote Ander van de taal een eigen verlangen, een eigen identiteit krijgt.

Kristeva wijst er echter op dat het lichaam van de moeder de voedingsbodem is voor de Naam-van-de-Vader, en dat het enkel uit het lichaam is dat de naam kan ontstaan. Of zoals ze het

formuleert met een verwijzing naar het bekende begin van het Johannesevangelie: “le langage n’est pas coupé du corps, le ‘Verbe’ pouvant au contraire à tout instant toucher la chair”. (Kristeva 1997: 17)

Ze introduceert hiervoor het begrip  $\chi\phi\rho\alpha$ , ontleend aan de *Timaens* van Plato<sup>9</sup>. *Chora* staat in Kristeva’s interpretatie voor een “réceptacle archaïque, mobile, instable, antérieur à l’Un, au père et même à la syllabe, métaphoriquement désigné comme nourricier et maternel.” (Kristeva 1997: 16) Het is dus het pre-oedipale lichaam, nauw verbonden met het moederlichaam als “nourricier”, dat de voedingsbodem vormt waarin uiteindelijk het betekenisproces kan ontstaan. “La théorie du sujet proposée par la théorie de l’inconscient nous permettra de lire dans cet espace rythmé, sans thèse, sans position, le procès de constitution de la signifiante.” (Kristeva 1985: 25)

De Naam-van-de-Vader komt dus voort uit het lichaam en blijft dan ook altijd nauw verbonden met de *mater*, de materie, de matrix waaruit hij is kunnen ontstaan. Concreter geformuleerd: in het zinloze gebrabbel van het kind, in de vocale ontladingen van lust- of onlustgevoelens vormen zich langzaam herkenbare woorden die zich uiteindelijk schikken naar de grammaticale en syntactische wetten van de grote Ander. Hoewel die pre-symbolische, rechtstreekse uitingen van lust of onlust van het huilende of taterende kind fundamenteel heterogeen zijn aan dat arbitraire, abstracte tekensysteem van de taal, kan dat tekensysteem toch enkel maar in deze concrete, lichamelijke realisatie verschijnen: het woord kan niet bestaan zonder het vlees. Daarom introduceert Kristeva naast het symbolische een nieuwe term: het semiotische. Het semiotische is datgene wat in taal niet voor iets anders staat, dus niet *betekent*, maar een rechtstreekse uiting is van het pulsionele, het voortdurend-in-beweging-zijn van de *chora*. “Si on peut l’imaginer dans le cri, les vocalises ou les gestes de l’enfant, le sémiotique fonctionne en fait dans le discours adulte comme rythme, prosodie, jeu de mot, non-sens du sens, rire.” (Kristeva 1977: 14) Het semiotische is dus heterogeen aan de symbolische orde, maar er tegelijk ook onlosmakelijk mee verbonden.

Tenir compte de cette hétérogénéité implique qu’on ne considère plus la fonction symbolique comme supra-corporelle, supra-biologique et supra-matérielle, mais comme produite par une dialectique entre deux ordres. (Kristeva 1977: 76)

Met deze “deconstructie” van de tegenstelling taal/lichaam toont Kristeva zich verwant met Derrida’s kritiek op het logocentrisme. Met zijn *différance*-begrip geeft Derrida eveneens aan dat een woord in elke context weer verschilt van een vorige betekenis en zijn finale betekenis steeds weer uitstelt. Net zoals we volgens Derrida niet buiten de tekst kunnen, kunnen we volgens Kristeva niet buiten de *chora* en net als Derrida in *Éperons* maakt Kristeva van de tekst een

---

<sup>9</sup> Een uitvoerige toelichting bij deze term is terug te vinden in het theoretische eerste deel van *La révolution du langage poétique* (Kristeva 1985: 22 e.v.)

vrouw, meerbepaald een moeder, die de betekenis *geeft* en niet *krijgt* van buitenaf. Het is via de tekst dat het subject zijn identiteit, zijn waarheid heeft; het is in de tekst dat het subject een plaats krijgt in het symbolische netwerk. Toch ligt die identiteit nooit vast, verschilt hij in verschillende contexten, zaait hij zich uit. Zoals in het verhaal van Doyle gebeurt met de foto van Irene Adler, neemt de tekst de finale waarheid steeds weer met zich mee.

In elke tekst worden we volgens Kristeva geconfronteerd met het pre-oedipale reële, dat ons verlangen opwekt. Hoewel het symbolische probeert dat bedreigende reële op een afstand te houden, slaagt het daar niet helemaal in. Het moederlichaam is niet volledig verdrongen. In de tekst schuilt het object *a*, als het verleidelijke sirenengezang dat “transtalgig” in elke tekst aanwezig is. In de voortdurende betekenisverschuivingen, in het klank- en woordspel, in het betekenisloze van het corpus van de tekst wordt onze identiteit steeds opnieuw op het spel gezet. Zo worden we gelokt naar het gebied dat we hebben moeten verlaten in ruil voor de woorden die ons een identiteit gaven: het lichaam van de moeder.

Cet hétérogène est [...] un corps qui m’invite à m’identifier avec lui [...] et m’interdit immédiatement toute identification: ce n’est pas moi, c’est non-moi en moi, à côté, en dehors, où moi se perd. Cet hétérogène est un corps parce qu’il est un *texte*: j’écris ce mot galvaudé, et je force pour que vous entendiez ce qu’un texte a de risqué, de non identique, de non authentique, d’impossible, de corrosif pour qui veut s’y voir. Un corps, un texte, qui m’envoient des échos d’un territoire que j’ai perdu et que je cherche [...] Territoire de la mère. C’est vous dire que, si ce corps hétérogène, si ce texte risqué, sont donateurs de sens, d’identité ou de jouissance, ils le sont tout autrement qu’un “Nom-du-Père” [...] J’écoute donc le territoire noir hétérogène corps/texte, j’y enroule ma jouissance [...]. (Kristeva 1977: 177 – haar cursivering)

Toch is er een belangrijk verschil tussen de *différance* en het semiotische. Dat verschil zit in de pulsionele processen van het lichaam. Kristeva verwijt Derrida namelijk dat hij dat biologische aspect in zijn theorie veronachtzaamt. “Cette hétérogénéité pulsionnelle [...] est précisément ce qui entre en contradiction avec la *différance* et provoque les sauts, les intervalles, les mutations brusques, les ruptures dans son espacement.” (Kristeva 1985: 132 – haar cursivering)

In *La révolution du langage poétique* onderzoekt Kristeva het semiotische in het werk van avant-gardeschrijvers zoals Mallarmé en Lautréamont. De avant-garde verzet zich tegen de wetten van genre en grammatica én tegen de sociale conventies. Het is een destructie van codes waarin Kristeva de doodsdrift aan het werk ziet, omdat het immers via die codes is dat het schrijvende subject kan bestaan. De avant-garde gaat op zoek naar “cette proximité avec les pulsions, avec la contradiction hétérogène où se profile la mort, mais, avec elle, la jouissance.” (Kristeva 1977: 92)

Dat vernietigen van oude structuren maakt nu plaats voor nieuwe symbolisaties, waarin een plaats wordt toegekend aan datgene wat vroeger verdrongen werd. Hier raakt de literaire revolutie ook aan de maatschappelijke revolutie. De avant-garde toont aan dat het subject geen homogene eenheid is, net zoals het marxisme stelt dat de maatschappij geen unitair geheel vormt, maar bestaat uit een dialectisch proces tussen tegenstrijdige sociale groepen. Een sociale revolutie

moet samenvallen met een revolutie binnen het subject, dus binnen het vertoog waaraan hij zijn subjectiviteit ontleent. “*Le sujet d’une nouvelle pratique politique ne peut être que le sujet d’une nouvelle pratique discursive.*” (Kristeva 1977: 20 – haar cursivering)

Vandaar dat Kristeva een belangrijke plaats verleent aan de poëtische revolte die ontketend werd door de avant-garde schrijvers, omdat zij in hun schriftuur een plaats maken voor die “nouvelle pratique discursive” en zo het bestaande discours doorbreken. “S’il y a une fonction éthique de la littérature, c’est bien celle-ci: faire passer dans le langage ce que le monologisme réfofle (du rythme au sens).” (Kristeva 1977: 18)

De opvattingen van Kristeva zijn duidelijk beïnvloed door de tijdsgeschied van mei ’68, een revolte tegen het autoritaire denken en tegen de onderdrukkende seksuele moraal. Haar overzicht van de avant-garde aan het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw wil dan ook meer zijn dan een historisch overzicht – het roept tegelijk op die revolutie ook in de contemporaine maatschappij te ontketenen.

In haar latere werk echter lijkt Kristeva steeds meer de keerzijde te willen tonen van die identiteitscrisis veroorzaakt door de revolte tegen de bestaande orde. Het symbolische en het imaginaire krijgen een belangrijkere rol, als bescherming tegen het abjecte (*Pouvoirs de l’horreur*, 1980) tegen de melancholie (*Soleil noir*, 1987) en als een middel om te kunnen liefhebben (*Histoires d’amour*, 1983). Het belang van het verbeelden en het verwoorden van affecten onderstreept ze ook in de uitvoerige studies die ze wijdde aan Proust en Colette (respectievelijk in *Le temps sensible* (1994) en in het laatste deel van haar trilogie over het vrouwelijke genie, *Colette* (2002) )

Deze verschuiving, die samenvalt met een persoonlijker, minder afstandelijke schrijfstijl, is waarschijnlijk beïnvloed door haar beslissing zelf psychoanalytica te worden. In haar praktijk werd ze geconfronteerd met de negatieve gevolgen van de met zoveel bombast aangekondigde “dood van het subject”, het naderende einde van het westerse individu, gedoemd om te verdwijnen, “zoals een gelaat van zand bij de grens der zee.” (Foucault 1973: 419)

Kristeva toont de lezers in haar gevalstudies de dure prijs die haar patiënten betalen voor een samenleving die zo weinig spreekruimte overlaat voor het subject. “ ‘Donnez-nous le sens de notre désastre intérieur, débarrassez-nous-en’, semble dire le désarroi psychologique, cet *alter ego* de la société du spectacle.” (Kristeva 1996: 52 – haar cursivering)

Ze pleit in haar latere werk met een haast humanistische gedrevenheid voor het herstel van een soort van innerlijke ruimte waarin het subject zich weer zou kunnen uitspreken, zich weer een identiteit zou kunnen (re)construeren. “[L]es nouvelles maladies de l’âme sont des difficultés ou des incapacités de représentation psychique qui vont jusqu’à mettre à mort l’espace psychique”. (Kristeva 1996: 19)

Lechte omschrijft deze verandering in Kristeva's denken als een gevolg van een voortdurende slingerbeweging tussen het semiotische en het symbolische in haar werk, als een reactie ook op een veranderde maatschappelijke context.

[W]e see that the fight against an overly restrictive form of the Name-of-the-Father in the bourgeois representative state, and the consequent emphasis on identification and identity to the exclusion of forms echoing the feminine, now makes way for a return of identification as both a necessary component of love and a bulwark against melancholia – if not psychosis. It is as though a too-severe dethronement of the Father – of identity – produces a need to tip the scales in the other direction. (Lechte 1991: 208)

Kristeva's "herstel" van de symbolische Vader dient echter genuanceerd te worden. Ook in haar vroege, "revolutionaire" werk verzet ze zich met klem tegen een al te sterke nadruk op het semiotische, dat immers steeds nood heeft aan een symbolische orde *waarin* het werkzaam kan zijn. Een hoogmoedige afwijzing van de wetten, in welke gedaante ook, maakt van de rebelse kunstenaar niet meer dan de "disciple discipliné du maître" van Derrida. De poëtische revolte blijft dan louter "intra-subjectif et intra-unitaire, envers solidaire de la mono-logie (et du mono-théisme) qu'il s'imagine combattre". (Kristeva 1977: 108) Om echt iets te kunnen veranderen in onszelf en bij uitbreiding in de maatschappij kan en mag het symbolische niet verworpen worden. "[L'] art assume la loi socio-symbolique, en même temps qu'il démontre la possibilité de sa transgression". (Kristeva 1985: 612)

Het begrip transgressie ontleent Kristeva aan Georges Bataille<sup>10</sup>. Een transgressie is bij Bataille enkel maar mogelijk als er verboden zijn, want zonder verbod kan er onmogelijk van een overtreding sprake zijn. "Wordt het verbod niet meer met angst nageleefd, dan gaat de begeerlijke kant verloren die er de diepere betekenis van uitmaakt." (Bataille 1993: 46) Net zoals de symbolische orde en het semiotische staan verbod en overtreding in een hechte relatie tot elkaar. "De overtreding is niet de ontkenning van het verbod, maar de overschrijding en de completering ervan." (Bataille 1993: 80)

Het verbod slaat bij Bataille niet alleen op geweld en erotiek, maar ook op de taal. De grammaticale en semantische orde zijn de onmisbare voorwaarde voor elke transgressie. Bataille (en met hem Kristeva) verwijt aan de poëzie zonder uitgesproken these dat ze die spanning tussen orde en geweld mist die de literatuur juist zijn kracht verleent. Ik kan enkel maar genieten van het feit dat ik mezelf verlies in het genot, als ik me bewust ben van het feit dat ik me verlies. Het is via het symbolische dat het onsymboliseerbare genot te ervaren valt. "Il 's agit de l' *expérience* qui est toujours une contradiction entre la *présence* du sujet et sa *perte*, entre la pensée et sa *dépense*, entre la liaison (Logos) et sa *séparation*." (Kristeva 1977: 119 – haar cursivering)

---

<sup>10</sup> Georges Bataille is de auteur van een oeuvre dat bestaat uit een intrigerende vermenging van pornografische, mystieke en filosofische elementen, een oeuvre dat via Foucault, Derrida en Kristeva e.a. een belangrijke invloed uitoefent op het poststructuralistische gedachtegoed. Voor interessante beschouwingen van zijn werk, zie Sollers 1973, Van der Burg 1987 en Ten Kate 1994.

De kracht van Bataille is volgens Kristeva dat hij het weten koppelt aan het genieten. Het genot kan immers enkel maar gedacht worden binnen “l’instance unaire du sujet et du langage” (Kristeva 1977: 119), maar doorkruist tegenlijk die “instance unaire”. Op die manier kan het subject zichzelf verliezen en zich tegelijk vernieuwen in een nieuwe symbolische constructie. Door die spanning tussen het weten en het genot zorgt Batailles werk voor “la subversion fictionnelle des ‘grandes unités sémiotiques’ de l’idéologie et du savoir.” (Kristeva 1977: 120) Zijn fictie vervangt de wet: beiden ontstaan uit een thetische fase, een orde, maar het subject van de fictie is zich bewust van het voorlopige karakter van het systeem als een spel waarvan de regels nooit blijvend vastliggen. Het is een opvatting die in het verlengde ligt van Kristeva’s eerdere werk over Bakhtin: in fictie komen steeds verschillende stemmen samen, verschillende denksystemen die een dialoog aangaan met elkaar in de (inter)tekst. Als Kristeva stelt dat “[l]a vérité du sujet consiste dans la fiction” (Kristeva 1977: 128) is die waarheid steeds verbonden met een pluralisatie en een transgressie van het spreken waarin het subject zijn waarheid vormt en door in contact te komen met het onbekende, het andere, het verdrongene, die waarheid weet te vernieuwen.

C’est donc par la *pluralisation* de la parole et par la *transgression* des interdits, mais toujours dans la parole et en maintenant ces interdits que l’être parlant peut abandonner son lieu de Maître spéculaire et en toucher l’engendrement ‘inconnu’ [...].(Kristeva 1977: 28 – haar cursivering)

Tussen wet en waanzin, tussen het meesterdiscours en het discours van de psychoticus bevindt zich volgens Kristeva de bevrijdende tussenweg van de fictie.

Bataille [...] a vu pertinemment dans la fiction - qui représente et médite les expériences limites, et met en cause l’unité spéculaire et narcissique depuis le langage jusqu’à l’idéologie - le moyen discret, mais combien profond et dérangeant, de lutte contre toute unité oppressive et contre son envers, le nihilisme exubérant ou macabre. (Kristeva 1977: 135)

Het is ook verkeerd om te stellen dat de latere Kristeva zich niet meer bewust zou zijn van de noodzaak van revolte. Hooguit is de aandacht voor de sociale revolte verschoven naar de intieme revolte op de sofa van de analytica, maar we zagen al hoe verweven het politieke en het persoonlijke bij Kristeva zijn.

Een analyse is voor haar altijd een praktijk, een fictie die de ene verstikkende Waarheid vernietigt en het subject tegelijk een bescherming biedt tegen het verlies van elke zin in de depressie. Via fictie is betekenis steeds in beweging, maar wordt betekenis, hoe veranderlijk ook, toch verzekerd. Elk subject heeft nood aan een Ander die hem een plaats geeft, een Ander die Kristeva omschrijft als “[u]ne version amante du Tiers, un père pré-œdipien ‘qui vous a aimé le premier’ (disent les Évangiles), conglomérat des deux sexes (suggère Freud)”. (Kristeva 1996: 268)

## 1.5. Interpretatie als/van fictie

Laten we nu terugkeren naar het probleem waarmee we in onze bespreking van het geval Dora geconfronteerd werden: wat kan de waarde, de waarheid zijn van een psychoanalytische interpretatie van literatuur? Het subjectieve verlangen van de meester is immers aan het licht gebracht, zijn objectieve weten is onmogelijk geworden. Kristeva's lezing van Bataille biedt ons nu een bruikbaar alternatief. Ze stelt namelijk dat in *fictie* het weten en het verlangen wél kunnen samenkomen. Interpretatie is op die manier iets dat wordt gemaakt in de tekst die geïnterpreteerd wordt, net zoals betekenis ontstaat uit de *chora*, uit het (moeder)lichaam. De interpretatie is een symbolisering van iets wat daarvoor nog geen betekenaar kreeg, een symbolisering die ook rekening houdt met het semiotische, met het verlangen naar de moeder dat in elke symbolische uiting werkzaam is. "L'analyste n'ignore pas que le désir interprétatif [...] s'ombilique lui-même dans le fantasme d'un retour à la mère." (Kristeva 1996: 186) Wie interpreteert, verlangt en kan dus niet langer de plaats van de afstandelijke meester opeisen, "car la jouissance de l'analyste se dévoile sous le couvent de la 'vérité' de sa construction interprétative." (Kristeva 1996: 59) De verhouding tot de tekst is geen verhouding tussen meester/vrouw maar een verhouding tussen gelijkwaardige geliefden. Kristeva noemt het psychoanalytisch discours, de wederzijdse overdracht van analysant en analyticus dan ook "une nouvelle 'histoire d'amour' ". (Kristeva 1997: 14) Het psychoanalytische discours *spreekt* over die liefde, schept een theoretisch kader waarbinnen geprobeerd wordt het semiotische en het symbolische, het verlangen en het weten in evenwicht te brengen.

Nul autre discours, dans l'histoire de la rationalité occidentale, ne parvient à cette aspiration à équilibrer vérité et jouissance, autorité et transgression de celle-ci: un équilibre qui garantit sa vitalité, c'est-à-dire l'immanence de la mort (discours du savoir) et de la résurrection (discours du désir) en elle. (Kristeva 1996: 59-60)

Dat theoretische kader is een imaginaire constructie, een bruikbare fictie waarbinnen het het subject de kans krijgt zich te subjectiveren, een "psychische ruimte" uit te bouwen. De theorie fungeert hier dus als de "liefhebbende Derde" tussen de tekst en zijn interpretator, tussen de analysant en de analyticus. De psychoanalyse wordt zo een taal der liefde die de metaforen aanreikt om over de liefde te kunnen praten. De analyticus is niet meer de detective die de verborgen waarheid op het spoor tracht te komen, want dat zou betekenen dat die waarheid ergens in de concrete werkelijkheid te vinden is. Lacan maakte reeds duidelijk dat er van "waarheid" slechts sprake kan zijn in de orde van het symbolische. De waarheid van subject kan dan ook niet gevonden worden, maar kan enkel geschreven, geconstrueerd worden – als een tekst.

Je propose donc une construction imaginaire qui a fonction de vérité indéfinie, infinie. Contrairement à l'interprétation positiviste qui cerne une réalité en se donnant le dernier mot, le mot du pouvoir,



l'interprétation analytique – discours imaginaire à fonction de vérité – évoque immanquablement le statut particulier d'une fiction, d'un *texte*. (Kristeva 1996: 185 – haar cursivering)

Kristeva's opmerking geldt ook voor een literaire interpretatie. Een klassieke psychoanalytische benadering van literatuur gaat vaak op zoek naar de persoon *achter* het werk, naar de biografische, zogenaamd “externe” details die helpen om het werk te verklaren. Het is echter een positivistische illusie te geloven dat er een persoon te vinden valt buiten de tekst. Die persoon heeft zijn identiteit immers enkel verkregen *in* en *via* teksten die *door* of *over* die persoon zijn geschreven. En we zagen reeds hoe een tekst die identiteit telkens weer in vraag stelt en nooit een definitief en totaal antwoord aanreikt. Volgens Kristeva is het subject dan ook steeds in proces, veranderen we door de Ander zonder dat we onszelf volledig kwijtraken.

Nous sommes des sujets permanents d'une parole qui nous tient, sans doute. Mais des sujets *en procès*, perdant sans cesse notre identité, déstabilisés par les fluctuations de ce même rapport à l'autre dont une certaine homéostasie nous maintient cependant unifiés. (Kristeva 1997: 21 – haar cursivering)

Het is dat in-proces-zijn van het subject dat we in het volgende hoofdstuk zullen onderzoeken op basis van Reves *De Taal der Liefde*. In eerste instantie zullen we ons hiervoor beroepen op het “imaginaire discours” van de analytische interpretatie, zoals Kristeva die voorstaat. Maar voor we ons tot Reve wenden, blijft er nog een belangrijke waarschuwing van Derrida waar we rekening mee moeten houden, een waarschuwing die verschijnt aan het slot van *Éperons*: “S'il y a du style, voilà ce que nous insinue la femme (de) Nietzsche, il doit y en avoir plus d' un.” (Derrida 1978: 118)

Er is altijd meer in een tekst dan we lezen, en het gevaar van één discours, van één stijl is dat we bepaalde dingen over het hoofd zien. Daarom hebben we ervoor gekozen om naast Kristeva ook Jung bij ons onderzoek te betrekken, de rebelse leerling van Freud. In het derde hoofdstuk zullen we nagaan welke alternatieve taal hij ons aanreikt om over het verlangen te praten. We zullen onderzoeken of we via zijn begrippenkader dingen kunnen duiden die duister blijven bij een kristeviaanse lezing– en vice versa.

We zullen hierbij ook stilstaan bij de breuk tussen Jung en Freud en nagaan waarom Jung de sleutel van Freud zou afwijzen en net als Dora Freuds meesterpositie zou onderuithalen. Het conflict tussen hem en Freud zou trouwens niet verhinderen dat Jung dezelfde vergissing beging als Freud. Jung zocht immers ook naar *de* Waarheid, die hij probeerde te veroveren met hetzelfde wapen waarmee ook Freud tot het onbewuste trachtte door te dringen: de psychoanalyse. Jung zou dat wapen echter hanteren met een aanzienlijke aanpassingen, tot grote ergernis van Freud. “Hij heeft het heft veranderd en er een nieuw lemme ingezet; omdat hetzelfde merkteken erop ingekrast is, moeten wij dit instrument nu voor het vroegere houden.” (Freud 1990b: 132)

Ook Jung zal hierbij het spoor volgen van de detective. Zijn biografie leert ons immers dat hij net als Freud dol was op detectiveverhalen: “De figuur van de detective was voor Jung

een moderne versie van de alchemistische Mercurius, die raadselen oploste, en hij had plezier in zijn heldendaden.” (Jungs secretaresse Jaffé, geciteerd in Brome 1984: 190)

Maar Mercurius, net als zijn Griekse tegenhanger Hermes, was ook de god van de misleiding en van de illusie, van de tekst die de hermeneut een waarheid belooft, een finale betekenis die als een listige dief altijd voortvluchtig blijft.

Tussen die beide stijlen, tussen de freudiaanse en de jungiaanse constructie om over het verlangen te praten, opent zich de kloof, de witte, open plek in het symbolische die noch Freud, noch Jung konden dichten, de diepte waarin beide theorieën dreigen te verdwijnen.



Afb. 1 Tansey, M. *Derrida Queries de Man*. Oil on canvas. 1990.  
212.7 x 139.7 cm

<http://www.artchive.com/artchive/T/tansey/derrida.jpg.html>

Het is de kloof die gaapt voor elke detective, zoals de fictie ons toont: Sherlock Holmes voerde een strijd van leven op dood met zijn aartsvijand, professor Moriarty op een smal pad langs de Reichenbach waterval, een gevecht waarbij beiden ten slotte samen in de afgrond stortten. De klassiek geworden illustratie van dat gevecht werd in 1990 door de schilder Tansey herwerkt. De duizelingwekkende rotswanden van de waterval zijn in het schilderij gemaakt van lettertekens en het vechtende duo draagt de gelaatstrekken van Jacques Derrida en Paul de Man, vandaar ook de titel van het doek: *Derrida Queries De Man*. De pastiche past wonderwel bij de situatie waarin ook Freud en Jung zich bevinden: gelijkwaardige tegenstanders op de rand van het symbolische, de open plek waar elk weten, elke zekerheid verdwijnt in de

sublieme afgrond van de betekenaars, in de *chora* die elke betekenis instelt en weer uitwist.

Twee stijlen, twee waarheden dus. Het zijn de twee sporen waarmee we ons in deze verhandeling in het zadel zullen proberen te houden. Tussen beide denkers zullen we pogen een brug te slaan, waarbij we zoals Derrida ironisch opmerkt steeds het gevaar lopen in de diepte te storten en hierbij ons anker, of op zijn minst onze inkt dreigen te verliezen: “Deux éperons au moins, telle est l’ échéance. Entre eux l’abyme où lancer, risquer, perdre peut-être l’ancre.” (Derrida 1978: 118)

## 2. REVE EN HET SEMIOTISCHE

### 2.1. Inleiding

#### 2.1.1. Reve: een oeuvre

“ ‘Dat boek? Dat is geen boek: dat is een *onboek*.’/‘Toch pakt het je wel aan, Pappie,’/wierp zijn vrouw hem tegen. ‘Dat is zo,’ gaf hij toe. ‘Net als de cholera.’” (Reve 2001: 75 – zijn cursivering)

Met die woorden laat Gerard Reve in het gedicht “Literatuur” de schrijver Nescio zijn romandebuut *De Avonden* beschrijven, dat in 1947 verschenen was. Het boek werd het symbool van een hele na-oorlogse generatie en gaf een beklemmende beschrijving van het zogenaamde absurdistische levensgevoel. De held –veeleer de anti-held– van deze geschiedenis, Frits van Egters, wordt ‘s nachts geplaagd door afschuwelijke nachtmerries, die moeiteloos aansluiten bij de al even beklemmende sfeer van de werkelijkheid: overdag heeft hij een saai baantje op kantoor, ‘s avonds observeert hij zijn ruziemakende ouders of bezoekt hij vrienden met wie hij zinloze conversaties voert die in hoofdzaak draaien rond ziekte, verval en dood.

Ondanks het schandaalsucces van *De Avonden* wil het met Reves schrijverscarrière in de volgende jaren niet echt vlotten. De twee novellen *Werther Nieland* en *De Ondergang van de Familie Boslowits*, die respectievelijk in 1949 en 1950 verschenen, werden gevolgd door een lange periode waarin hij als romanschrijver zijn draai niet leek te vinden. Een poging om een carrière als Engelstalig auteur uit te bouwen, mislukte en ook als toneelschrijver maakte hij geen blijvende indruk. Het zou tot 1963 duren voor Reve met een nieuwe roman op de proppen kwam, met de publicatie van *Op Weg Naar Het Einde*. Het boek is een verzameling van zes uitvoerige brieven, gericht “aan de lezers van ‘Tirade’” (Reve 1983b: 151), waarin Reve openhartig verslag doet van zijn eigen belevenissen. Het boek veroorzaakte nogal wat ophef doordat Reve hier voor het eerst in een roman uitkwam voor zijn homoseksuele geaardheid. Qua vorm vertoont het werk overeenkomsten met de klassieke brievenroman, met ook enkele ironische verwijzingen naar de brieven van de apostel Paulus.

De opvolger van *Op Weg Naar Het Einde*, die drie jaar later verscheen onder de titel *Nader tot U*, zou nog meer tumult veroorzaken. De passage waarin de schrijver fantaseert hoe hij de liefde bedrijft met God in de gedaante van een ezel leverde hem een proces op wegens godslastering. Reve werd uiteindelijk vrijgesproken en liet zich datzelfde jaar 1966 nog dopen als lid van de Rooms-Katholieke Kerk. Zes jaar later verscheen *De Taal der Liefde*, het boek dat we als het centrale werk zullen nemen voor onze uiteenzetting.

Het boek vormt een interessant uitgangspunt voor een psychoanalytische benadering, omdat *De Taal der Liefde* het eerste boek is dat Reve geschreven heeft na zijn bekering, het eerste

boek<sup>11</sup> ook in een lange rij die zijn opdragen aan de maagd Maria, zij het hier voorlopig nog in een verdoken vorm: “Voor M.” (Reve 1972: 6) In een brief aan Simon Carmiggelt schrijft Reve wat hij werkelijk als opdracht had willen gebruiken, maar blijkbaar (nog) niet had aangedurfd. We zullen ons afvragen wat er achter die eerste schroom schuilgaat, en wat hem er tenslotte toch toe bracht die schaamte te overwinnen<sup>12</sup>.

Ik schrijf ook vaak niet wat ik wil schrijven. Voorin mijn nieuwe boek staat: *Voor M.*; maar ik zou er liever in gezet hebben: *Voor Maria, de Glorieuze en Gezegende Maagd, die alles weet en alles begrijpt, onze Medeverlosseres, Moeder van God en daarmede van ons allen*. Het een is veel korter dan het ander. Ik weet niet, of ze veel leest: dan moet ze toch ook enig oog hebben voor *understatement*. (Reve 1988: 151 – zijn cursivering)

Verder is ook de structuur van het boek bijzonder geschikt voor ons onderzoek. Het boek valt in drie delen uiteen: het eerste en laatste deel vormen de eigenlijke roman, in het middengedeelte is voor het eerst privé-briefwisseling van Reve opgenomen. De correspondentie vat aan op het moment dat Reve “Gezond Leven”, het eerste hoofdstuk van het boek, ter beoordeling opstuurt naar Simon Carmiggelt<sup>13</sup>, die Reve tijdens de oorlog had leren kennen bij het verzetsblad *Het Parool*. Reve becommentarieert in die brieven de roman die hij aan het schrijven is, en geeft ons zo een interessante kijk op het schrijfproces. Bovendien laat de roman een overgang zien in Reves schrijfstijl. De twee hoofdstukken die voor de brieven aan Carmiggelt komen, liggen nog in de lijn van de brievenboeken uit de jaren zestig. Het eerste hoofdstuk vertelt over de aankoop door Reve van een landgoed in Frankrijk, waarbij naast Reves vaste liefdesvriend Tijger ook Peter Z. en Giovanni L. aanwezig zijn. In de tweede helft van het eerste en het volledige tweede hoofdstuk, “De Taal der Liefde”, wordt verteld hoe Tijger Peter Z. heeft ontmoet na een bezoek aan de Zoo van Amsterdam. Het eerste deel eindigt met Reve die in Tijgers naam een liefdesbrief schrijft naar Peter Z.

In het derde deel, bestaande uit drie hoofdstukken, zien we een andere stijl verschijnen. Reve ligt nu samen met Woelrat in bed, in die tijd samen met Tijger een partner van Reve. Hij laat uitschijnen dat hij het eerste deel van het boek net aan Woelrat verteld heeft, die nu nieuwsgierig is naar het vervolg. “ ‘Maar na die brief dus,’ zei Woelrat, ‘Daar kwam een antwoord op.’ (Reve 1972: 150) Reve gaat echter niet in op Woelrats nieuwsgierige vragen en verandert al snel van onderwerp: hij begint Woelrat erotische verhalen te vertellen waarvan het realistische karakter steeds twijfelachtiger wordt. Het laatste deel vormt zo een raamvertelling waarbij Reve telkens weer van het ene naar het andere verhaal springt, vaak zonder de verhalen af te maken.

---

<sup>11</sup> In *Archief Reve 1961-1980* is een korte aanzet voor een onafgewerkte roman opgenomen, begonnen in 1968, een boek dat “mocht het ooit gereedkomen, gewijd en opdragen moet zijn aan Haar, die alles weet en alles begrijpt.” (Reve 1982: 13)

<sup>12</sup> Zo staat bijvoorbeeld vanaf de gezamenlijke uitgave in 1980 van *De Taal der Liefde* en *Lieve Jongens* voorin te lezen: “Aan Maria, Troosteres der Bedroefden”. Van het “understatement” is dus geen spoor meer.

<sup>13</sup> Vanaf de reeds eerder vermelde gezamenlijke uitgave is dit brievengedeelte weggelaten uit de latere drukken. De brieven aan Carmiggelt zijn nog wel terug te vinden in *Brieven aan Simon C.* (Reve 1988)

Zo komen Woelrat noch de lezer ooit te weten hoe het nu met de brief aan Peter Z. afliep, en ook de reviaanse versie van het sprookje van *De Vliegende Hollander* dat hij aan Woelrat vertelt, wordt door Reve abrupt afgebroken. Die fragmentarische stijl, waarbij de werkelijkheid vaak tussen haakjes wordt gezet, geeft Reve blijkbaar de kans datgene te verwoorden wat hij in zijn voorgaande werk nog *niet* kon neerschrijven. Zo meldt hij opgetogen aan Carmiggelt: “Ik heb nog nooit in mijn leven geschreven, wat ik nu geschreven heb. Ik bedoel: nog nooit eerder is datgene wat mij beweegt, er zo eruptief, explosief en toch zo trefzeker uitgekomen.” (Reve 1972: 117)

Deze nieuwe stijl wordt door Peet in zijn *De mythe van M. Gerard Reve en de Maagd Maria* een “sprookjesstijl” genoemd: “de toon is licht en vrolijk, de stijl virtuoos, en alles baadt in een mystieke sfeer die volledig wordt bepaald door Maria.” (Peet 1985: 84) Ook Hubregtse onderkende die verandering in Reves oeuvre sinds *De Taal der Liefde*, een roman die hij dan ook beschouwt als het begin van Reves Vierde Periode<sup>14</sup>. Als een belangrijk kenmerk van die Periode stelt hij terecht dat vanaf dan “fictieve verhaalelementen een grotere plaats gaan innemen”. (Hubregtse 1981: 13) Ik volg Hubregtse evenwel niet wanneer hij beweert dat “de romantische ironie vanaf 1972 sterk wordt teruggedrongen”. (Hubregtse 1981: 13) Door het overdreven gebruik van de sprookjesclichés en de commentaar die Woelrat en Wolf – zoals Reve zich door Woelrat laat noemen – voortdurend leveren op het vertelde, ontstaat juist een ironiserend effect. Hubregtse zelf wees er elders trouwens op dat die verstoring van de illusie juist een belangrijk element vormde van romantische ironie: “een romantisch ironisch kunstwerk is een kunstwerk dat door zelfreflectie zichzelf becommentarieert, relativeert en ‘verstoort’.” (Hubregtse 1990: 73) Op deze ironie komen we later nog uitvoerig terug, maar eerst kijken we kort nog even naar de latere romans van Reve.

*De Taal der Liefde* krijgt in 1973 een vervolg in *Lieve Jongens*, opnieuw een mengeling van homo-erotische sprookjes en autobiografische herinneringen. Hetzelfde mengprocédé hanteert Reve ook in *Een Circusjongen*, gepubliceerd in 1975. Hierna volgen twee belangrijke romans waar het autobiografische weer de bovenhand haalt en de sprookjeselementen wat op de achtergrond komen: *Oud en Eenzaam* (1978), dat een boeiende kijk werpt op Reves communistische jeugd, en *Moeder en Zoon* (1980), dat Reves toenadering tot het katholicisme behandelt. In de loop van de jaren tachtig worden naast de publicatie van Reves particuliere correspondentie verder ook enkele nouvelles uitgegeven en de roman *Bezorgde Ouders* (1988). In de jaren negentig verschijnen nog *Het Boek Van Violet En Dood* (1996) en *Het bijgend hart* (1998). Veel nieuws voegen die laatste drie romans trouwens niet meer toe aan Reves literaire universum: radicale formele of thematische vernieuwingen hoeft de lezer niet meer te verwachten.

---

<sup>14</sup> Voor een bespreking van de andere periodes die hij onderscheidt in Reves oeuvre, zie Hubregtse 1981.

## 2.1.2. Een oeuvre en zijn schrijver: methodologische opmerkingen

Voor we onze analytische bespreking aanvatten moeten we enkele belangrijke kanttekeningen maken bij de verhouding tussen tekst en schrijver. Wat bedoelen we eigenlijk als we zeggen dat we “Reve lezen”? Valt “Reve” als metonymie voor een literair oeuvre te rijmen met “Reve” als een concreet persoon? In hoeverre geldt wat een schrijver in fictie weergeeft ook voor de persoon die schrijft?

Zo hebben we bij Reve eigenlijk te maken met drie verschillende niveaus: er is Reve als reële persoon, er is Reve als auteur en er is Reve als het hoofdpersonage van zijn boeken. Of zoals Evert Peet het stelt:

[e]r is, met andere woorden, één Reve in drie personen. Niettemin moet men ze onderscheiden. De persoon Van het Reve doet uitspraken over de schrijver die aantoonbaar onjuist zijn en de schrijver heeft een biografie, die zich tot het leven van Gerard Kornelis verhoudt als mythe tot werkelijkheid. (Peet 1985: 19)

Toch moet ook Peet toegeven dat die driedeling allesbehalve waterdicht is. Ik opteer er dan ook voor om dat onderscheid niet al te rigoureuus door te trekken. De drie personen die Peet onderscheidt vormen zoals hij het zelf immers zegt één Reve, op een wijze die enigszins te vergelijken is met de trias van Lacan: er is de reële Reve, de persoon van vlees en bloed die voor ons geïdentificeerd wordt in het symbolische door de naam die hij heeft als Nederlands auteur met een eigen plaats binnen de Nederlandse literatuurgeschiedenis, maar ook door de imaginaire constructies die hij voor zichzelf bouwt in zijn romans. Zijn gefingeerde biografie, waar we later dieper op zullen ingaan, is daar een mooi voorbeeld van. Het reële, het imaginaire en het symbolische zijn onontwaaarbaar met elkaar verknoopt in het vormen van een identiteit. Het is dus een illusie om door de fictie heen te willen stoten om uiteindelijk bij de “ware” Reve uit te komen. Het is juist onze bedoeling om via de fictie te bestuderen hoe Reve zichzelf een waarheid vormt, hoe hij in staat is om daadwerkelijk te *zijn* door de rol die hij *speelt*. Of zoals Reve het zelf formuleerde, bij de viering van de P.C.Hooftprijs die hij in 1968 kreeg:

[e]r wordt van mij gezegd: hij is een acteur, een charlatan, een clown, een komediant. En het is waar, ik ben een acteur, een charlatan, een clown, een komediant. Maar het krankzinnige is dat de rol die ik speel dat ik dat ben. (Reve, geciteerd in Dubois 1983: 726)

De tegenstrijdigheden tussen de “drie personen” die Peet aanhaalt, tonen juist aan dat die identiteit zoals Kristeva stelt steeds in proces is, ontstaat uit een polylogie tussen verschillende vertogen en bestaat uit het samenspel van het reële, het symbolische en het imaginaire.

Het schrijven van fictie speelt in dat opzicht dan ook een essentiële rol in het schrijven van de subjectiviteit. Vandaar ook de plechtige belofte die Reve zich maakt aan het begin van de “Brief In De Nacht Geschreven” uit *Nader tot U*: “Ik mag nooit meer iets anders schrijven dan wat ik zie, en wie ik ben.” (Reve 1993b: 64) Zijn verhalen vormen zo de narratieve structuur waarin hij zich als subject weet uit te spreken. Hoe ver zijn fictionele constructies ook van de werkelijkheid

staan, voor Reve raken ze dicht bij het wezenlijke van wat hij ziet en wat hij is. Reves voorliefde voor sprookjes komt overeen met die van een meisje dat hij ooit op een jeugdkamp had ontmoet: “Een meisje daar hield van sprookjes horen voorlezen. Die deden je ‘aan jezelf denken, zonder dat het er iets mee te maken had.’” (Reve 1972: 70) Hoe sprookjesachtig of irrealistisch ook, fictie kan ons meer over Reve vertellen dan een extra-literair biografisch onderzoek dat een strikt onderscheid maakt tussen *Waarheit* en *Dichtung*.

Het is die verzameling van sprookjes, herinneringen en absurde invallen die uiteindelijk Reves literaire universum vorm geven, een universum dat tenslotte in Reves eschatologie moet uitmonden in het mythische “Boek Van Het Violet En De Dood”, het ultieme boek “dat alle boeken overbodig maakt, waardoor de mensheid verlost wordt, en dat God bij het lezen aan het huilen brengt.” (Reve 1982: 187) In de aanhef van *Nader Tot U* wijst Reve op de dwingende eis sommige herinneringen op te nemen in zijn werk omdat hij gelooft dat het juist via die schijnbaar zinloze omweg is dat hij nader tot zichzelf kan komen:

Ik zal *deze* dingen moeten schrijven, of ik zal niet schrijven, en indien het mij, ‘kleine slaaf van poëzie en taal’, eens zou mogen gelukken *Het Boek Van Het Violet En De Dood* te schrijven en te voltooien, dan zal dit wellicht alleen mogelijk zijn, als ik het zou beginnen met geen ander dan juist dit nutteloos, bizar verhaal dat mij [...] nog steeds niet met vrede wil laten. Het moet wel zo zijn dat het, op een of andere geheime wijze, ‘diep met mijzelf te maken heeft’. (Reve 1993b: 12 – zijn cursivering)

Het is dan ook niet verwonderlijk dat Reve vele van zijn romans, waaronder hij ook *De Taal de Liefde* rekent, beschouwt als “dagboeken in ruimere zin”. (Reve 1984b: 283) Reves fictie vervult dan ook de taak van een dagboek. Het zet datgene wat in het reële leven voorvalt om in woorden, zodat het wordt opgenomen in de tekst van de grote Ander en zo helpt de contingentie van het reële een structuur te geven door het te ordenen in een verhaal. Het neerschrijven vormt zo een zoveelste herhaling van die eerste opname in de symbolische orde die het kind helpt om zich voor het eerst te situeren en te profileren ten overstaan van zijn omgeving. Ook Reves persoonlijke correspondentie, voor zover die in druk is verschenen, heeft veel weg van een dagboek. Op de belevenissen van de correspondent wordt zelden uitvoerig ingegaan – het gaat vooral om wat Reve meemaakt, denkt, ervaart. Marcel Janssens noemt hem zelfs “de Onverbiddelijkste ik-zegger in onze literatuur”. (Janssens 1981: 265)

Het heeft dan ook weinig zin om een al te strak onderscheid te maken tussen Reves correspondentie en zijn romans. Zo schrijft Reve in een brief aan Rudy Kousbroek:

Ik probeer al sedert vele jaren mijn brieven even goed te stileren als mijn andere schrijfsels. Mijn streven is [...] zodanig te schrijven, dat het ook andere mensen dan de geadresseerde zoude kunnen interesseren. Mijn brief moet zo veel mogelijk ook voor derden te begrijpen zijn. (Reve 1992b: 146)

De lezer die gelooft dat Reve in zijn brieven wel eerder geneigd zal zijn om de waarheid te spreken, komt ook bedrogen uit. Zo probeert hij op een bepaald moment Carmiggelt wijs te maken dat hij ooit door de koningin op het paleis is ontvangen, wat uiteraard niet zo was.

Ik ben nu op bladzijde 55 van het kladschrift, op welke plaats ik door de Koningin word ontvangen. Het kan iemand dus ook wel eens meelopen. Wie had dat ooit kunnen denken? Een interessante, een

boeiende vrouw. Nu de zeven jaren verstreken zijn, gedurende welke ik er niemand iets over mocht vertellen, ben ik thans vrij mijn gesprekken met haar te publiceren. (Reve 1972: 124)

Een versregel uit een verjaardagsgedicht dat Maria Vasalis ooit voor Reve schreef, vat perfect het dwingende appel samen dat uitgaat van Reves correspondentie met de lezer als de Ander, of die nu via interviews, via brieven of via romans verloopt: “Men *moet* het geloven – zelfs al is het echt gebeurd.” (Vasalis 1983: 663 – haar cursivering)

Die noodzaak om te verzinnen zullen we in wat volgt verder proberen bloot te leggen. We zullen ook kijken naar de legitimerende rol die de grote Ander hierbij speelt. Hiervoor zullen we vertrekken van Reves teksten zelf. Het is een werkwijze die gepromoot werd door Charles Mauron, in een structuralistische reactie op de al te positivistische benadering van de psychoanalyse in de literatuurwetenschap, het zogenaamde biografisme dat op zoek gaat naar de “man achter het werk”. Maurons werkwijze daarentegen plaatst het werk *zelf* centraal.

Mauron werkt met zogenaamde ‘superpositions’. Hij legt de te onderzoeken teksten –in het geval van gedichten– of tekstdelen als het ware op elkaar om te kunnen zien op welke wijze bepaalde woorden, stijlfiguren en zinswendingen gebruikt worden en in welke context zij telkens terugkeren. Voor de auteur ‘dwingende’ constructies en daarmee verbonden associaties worden op deze wijze blootgelegd. Deze obsederende metaforen vormen een belangrijk bestanddeel van het strikt persoonlijke ‘verhaal’ van de auteur, zijn zogenaamde ‘mythe personnel’. (Nuijten 1999: 68)

Via die herhalingen komen we op het spoor van preoccupaties van de schrijver en kunnen we bepaalde uitspraken die geïsoleerd moeilijk te verklaren zijn, in een breder kader duiden. Dat betekent ook dat we ons voor dit eerste deel niet beperken tot *De Taal der Liefde* alleen. We zullen in heel Reves oeuvre op zoek moeten gaan naar echo’s van wat ons reeds in *De Taal der Liefde* opviel. Op die manier zullen we via de verschillende teksten van Reve op het spoor komen van Reves “obsederende metaforen” en, de kritiek van het poststructuralisme indachtig, zullen we ook zien hoe die metaforen steeds weer aan verschuiving onderhevig zijn, hoe de “mythe personnel” nooit een vaste, onveranderlijke vorm krijgt, maar zich steeds weer “en procès” begeeft.



## 2.2. Waarom zelf schrijver worden?

De belangrijkste reden van zijn schrijverschap heeft Reve in een interview ooit samengevat met de laconieke uitspraak dat hij als hij niet schrijft, gek wordt. (Reve 1983a: 130) In een ander interview was hij iets uitvoeriger: “Maar ik dacht toen, dat je de vernietigende werkelijkheid kon bezweren..., dat je je leven, het bestaan, de hele schepping kon wijzigen, die hele troep kon bedwingen, door te gaan schrijven.” (Reve 1983a: 225)

Elders roept hij *verlossing* uit tot het hoofdthema van zijn werk. “Verlossing uit wat men gemakshalve, en vermoedelijk abusievelijk, ‘de werkelijkheid’ pleegt te noemen.” (Reve, geciteerd in Snapper 1990: 164)

De “werkelijkheid” waar Reve het over heeft, kan in psychoanalytische termen vertaald worden met het reële waartegen de symbolische orde een dam opwerpt, een dam die het subject beschermt tegen de ongeordende chaos van dat reële. Wanneer die “bezwerende” functie van de grote Ander faalt, ziet het subject zich zonder bescherming tegenover het onverwoordbare geplaatst, dat hem dreigt op te slokken. In *De Taal der Liefde* beschrijft Reve dan ook regelmatig een angstgevoel dat opgewekt wordt door iets wat niet kan gesymboliseerd worden, het “Ding”, het archaische moederlichaam dat het symbolische bij een dergelijke angstaanval niet meer op een veilige afstand kan houden.

Zo is in *De Taal der Liefde* de aanblik van de tak van een den met vergane denappeltjes voor Reve een tafereel dat “voor mij nooit iets anders kon betekenen of te kennen geven dan iets zo eindeloos verschrikkelijks, dat men er niet over spreken doch slechts bevend over zwijgen kon.” (Reve 1972: 35) De dennentak krijgt hier een soort van surplusbetekenis op zich geprojecteerd en roept een angst op die niet in de dennentak zélf te vinden is, maar juist in het abjecte gevoel dat door de tak wordt opgeroepen. De angst is abject, omdat hij niet te identificeren, niet te objectiveren valt: “Le phobique n’a d’autre objet que l’ abject.” (Kristeva 1983: 14) Het is in de eerste plaats om greep te krijgen op die angst, om niet opgeslokt te worden door het abjecte Ding, dat Reve *moet* schrijven om datgene waar men slechts bevend over zwijgen kon, *toch* trachten te verwoorden.

In zijn oeuvre vallen er dan ook veel gelijkaardige passages aan te wijzen die duidelijk maken hoe obsessief Reve zich via het spreken uit een verlammeende positie wil redden. Dat geldt reeds voor Reves alter ego in *De Avonden*, Frits van Egters.

‘Nu moet ik het zeggen,’ zei hij bij zichzelf, ‘ik moet het zeggen. Hoe? Nog enkele ogenblikken. Het moet. Het is nog niet te laat.’ ‘Vader,’ zei hij luid, ‘vader.’ ‘Ja, mijn jongen,’ zei zijn vader. Hij legde een potlood tussen de bladzijden van het en sloot het. ‘Hij luistert,’ dacht Frits, ‘maar ik weet nog niet, wat ik ga zeggen. Ik weet het niet.’ Het bonsde in zijn hoofd. ‘als ik nu niet onmiddellijk spreek, gebeurt er iets verschrikkelijks.’ (Reve 1998a: 308)

Een variant van deze passage vinden we ook terug in *De Taal der Liefde*, waar een kamer een hevig angstgevoel opwekt. Niet voor niets staat de kamer in kwestie vol *valse* dingen. Het

bedreigende is niet authentiek, grotesk, oneigen, absurd, kortom: abject. En het is enkel door te spreken dat Reve kan verhinderen dat hij door de kamer wordt opgeslokt.

Soms praat ik wel eens met mensen, in verschrikkelijke interieurs, geheel bestaande uit ontelbare kussens, kussentjes, glas in lood, bibelots, étagères, Friese boeken, vals antiek, vals porselein, valse kloostertafels en valse kleedjes, en blijf ik het geluid voortzetten dat de schijn moet hebben van een gesprek, opdat niet een stilte invalle, waarin één van de mensen tegen mij zou kunnen zeggen: ‘U moet hier altijd blijven.’ (Reve 1972: 10)

Tien jaar later vinden we in *Moeder en Zoon* een beschrijving van deze angst terug. Dit keer is het niet door te *spreken*, maar door te *schrijven* dat hij weg kan raken. “[I]k moest blijven voortschrijven, want deed ik dat niet, dan kwam ik nooit meer ‘die kamer’ uit.” (Reve 1989: 25)

Het is juist in die onredelijke angst – Reve is op het moment dat hij aan het schrijven is die kamer immers reeds lang uit– dat het abjecte zich toont. Het beeld van een kamer waar men om een vreemde reden niet uit kan ontsnappen, fungeert hier dan ook als een soort van metafoor van de beklemming. We vinden een dergelijk beeld ook terug in *El ángel exterminador*, een film van Buñuel uit 1962, waar een bourgeoisgezelschap aan het eind van de avond bemerkt dat ze de kamer waar ze vertoeven niet meer kunnen verlaten, zonder duidelijke reden.

Bij een dergelijke metafoor van de angst is de pure, objectloze angst reeds bemiddeld door het imaginaire en bevindt zij zich niet meer volledig in het reële, al blijft zij ontsnappen aan de logica van het symbolische. Deze metafoor biedt dus al een eerste bescherming tegen een directe confrontatie met het onnoembare van het reële. Het angstaffect is reeds uitgedrukt in een stilistisch effect, een angst*metafoor*, een stijlmiddel *van* de angst, maar ook *tegen* de angst. Reves poging om die angst neer te schrijven is dan ook een poging om het verontrustende te verbeelden en op die manier de angstaanval te bezweren. Vandaar ook Kristeva’s definitie: “L’écritain: un phobique qui réussit à métaphoriser pour ne pas mourir de peur mais pour ressusciter dans les signes.” (Kristeva 1983: 49)

Schrijven fungeert hier dus als een verlossing uit het angstwekkende en het chaotische van het reële. “Ja, als ik alles ooit eens zou kunnen opschrijven, misschien zou ik dan kunnen leven als andere mensen.” (Reve 1972: 30) Dat verklaart ook waarom Reve de gedachte aan een *writer’s block* zo onverdraaglijk vindt, zoals hij reeds in de eerste brief aan Carmiggelt laat weten: “Ik ben vaak panies bevreesd, dat ik nooit meer zal kunnen schrijven.” (Reve 1972: 40) Zelfs het witte, onbeschreven blad dat voor hem ligt, jaagt hem angst aan.

De angst van plotseling voorgoed te zijn opgedroogd, die verlaat mij helaas nooit, maar daar is niets aan te doen. Ik ben bijna gek van angst als ik de eerste woorden weer moet neerzetten, iedere ochtend, & toch lukt het weer, telkens opnieuw. Maar door alles wat nieuw en vreemd is, gevoel ik me bedreigd. (Reve 1972: 113)

Vandaar dat Reve in vele van zijn poëtische uitspraken een opvallende klemtoon legt op orde: “Kunst is orde, keuze, stilering. De kunstenaar moet scheppen, dat wil zeggen de chaos bedwingen en ordenen”. (Reve 1984b: 140) Hij stelt zijn eigen werk dan ook voor als

[e]en strijd tegen de chaos binnen en buiten mij, om bewustwording; een strijd tegen eigen en ander onbegrip, om begrip, en, in eerste en laatste instantie: een strijd tegen eigen en ander afwijzing, om erkenning. (Reve 1992b: 202)

De symbolische orde blijkt voor Reve niet sterk genoeg te zijn en zijn identiteit moet door het voortdurende schrijven, door het voortdurende appelleren aan de Ander steeds weer bevestigd worden. De “ruit” in Lacans formule van het fantasma ( $\$ \diamond a$ ) is niet in staat om het gedeelde subject volledig te scheiden van het object *a*. Het resultaat is niet alleen een abjecte angst, maar ook een hevige melancholie. Dankzij de taal immers is het kind in staat om het tekort te aanvaarden. Het spreken is zo een manier om te rouwen om de verloren onbemiddelde band met het moederlichaam en dat lichaam te recupereren via taaltekens. In *Soleil Noir*, haar studie over melancholie, vat Kristeva het als volgt samen: “Si je ne consens pas à perdre maman, je ne saurais ni l’imaginer ni la nommer.” (Kristeva 1987: 53) Het bekendste voorbeeld hiervan is het *fort/da* spel dat Freud bij zijn kleinzoon Ernst waarnam, beschreven in “Aan gene zijde van het lustprincipe” (zie Freud 1985a). Door een bobijn aan een touwtje weg te gooien (fort!) en weer aan te halen (da!) was Ernst in staat symbolisch om te gaan met het onaangename feit dat zijn moeder er niet altijd voor hem was. Via zijn spel kan hij dus dat tekort aanvaarden. Hij voert hetzelfde spektakel telkens opnieuw op, maar dit keer heeft hij –letterlijk– *zelf* de touwtjes in handen. En net zoals hij de bobijn telkens weer kan recupereren, kan hij symbolisch ook het verloren object telkens weer in zijn *fort/da* spel hervinden. De enige voorwaarde is natuurlijk dat de bobijn erkend wordt als geldig symbolisch substituut. Het is een proces dat elk subject moet doorlopen om tot spreken te komen. Hij moet de arbitrariteit van de tekens erkennen en aanvaarden dat het woord symbool staat voor het ding, en op die manier kan hij in zijn spel loochenen dat hij het verloren heeft.

‘J’ai perdu un objet indispensable qui se trouve être, en dernière instant, ma mère’, semble dire l’être parlant. ‘Mais non, je l’ai retrouvée dans les signes, ou plutôt parce que j’accepte de la perdre, je ne l’ai pas perdue (voici la dénegation), je peux la récupérer dans le langage.’ (Kristeva 1987: 55)

De melancholicus is echter niet in staat dat spel ernstig te nemen, hij aanvaardt de ruil niet tussen arbitraire taaltekens en het verloren moederlichaam en ervaart op die manier een rouw die hij niet kan verwoorden, omdat hij de woorden niet wil vertrouwen. “[I]l [...] se replie, nostalgique, sur l’objet réel (la Chose) de sa perte qu’il n’arrive précisément pas à perdre”. (Kristeva 1987: 55)

Op zijn manier wordt ook de melancholicus geconfronteerd met het abjecte. Hij is zich bewust van het feit dat de moeder een Ander is, maar kan dat niet verdragen, wil zichzelf niet als apart subject erkennen. Hierdoor wordt ook duidelijk waarom Reve in zijn brieven aan Carmiggelt niet alleen gewag maakt van angstaanvallen, maar ook van hevige depressies.

Verder moet je weten, dat ik twee dagen lang een zware depressie heb gehad, tijdens welke ik niet uit bed wenste te komen en niet wenste te eten. Geen psychose, maar een ‘gewone’ neurotische depressie, volgens de dokter. (Reve 1972: 74)

Het lijden van de melancholicus is volgens Kristeva een verwoede poging om zichzelf te beschermen tegen het zelfverlies, tegen het verlangen terug te keren naar het moederlichaam dat door de melancholicus niet gemist kan worden. Zijn gecultiveerde lijden vormt het laatste bastion tegen de doodsdrift en de bedreiging van zelfmoord. Het lijden is een vorm van symbolisatie, “d’affirmer son ‘propre’ au plus près de l’unité biologique menacée et du narcissisme mis à l’épreuve.” (Kristeva 1994: 193)

Via het gecultiveerde verdriet dat Reve in zijn brieven en romans openlijk en naar aloude romantische traditie belijdt, is hij in staat het al te grote verlangen geheel op te gaan in de Ander te bezweren. “Ik heb mijn zelfmoord wederom voor geruime tijd uitgesteld. Het kan altijd nog: uitstel behoeft geen afstel te worden.” (Reve 1972: 43)

De vraag blijft ondertussen hoe het komt dat Reve zich niet kan onttrekken aan dat morbide genot en de symbolische orde voor hem altijd in gebreke lijkt te blijven in zijn strijd tegen de chaos. De freudiaanse psychoanalyse zoekt doorgaans een verklaring in de oedipale driehoek uit de kindertijd. De vaderfiguur staat in deze driehoek voor de vertegenwoordiger van de wet en het incestverbod, voor de scheidende instantie van de taal. Wanneer hij in die hoedanigheid niet erkend wordt, kan het incestverbod niet ten volle opgelegd worden. Het genot van de Ander, waaraan het kind zich via de symbolisatie kan onttrekken, sluimert hierdoor voortdurend als een bedreiging onder de taal, wekt in het subject een angst en een melancholie. We zullen nagaan op welke manier deze oedipale driehoek bij Reve wordt getekend in en welk verhaal zijn fictieve biografieën en biografische ficties vertellen over zijn jeugd, over welk beeld hij in zijn brieven en romans geeft van zijn ouders.

## 2.3. Op zoek naar de verloren biografie

### 2.3.1. De vader en zijn naam

Het is opvallend dat in het oeuvre van Reve de vaderfiguur steeds neerbuigend wordt beschreven. Reeds in *De Avonden* is hij een onbegrijpende man die bij Frits gevoelens van afkeer en haat oproept. Tussen zijn ouders heerst een gespannen sfeer en Frits fantaseert dan ook over een escalatie van het conflict, waarbij zijn moeder zijn vader vermoordt.

‘Maar alles komt,’ zei Frits, ‘een groots, demonisch schouwspel. Ik wou, dat ik het kon aanwakkeren, aanblazen. Les in messteken. Als het zo ver komen moet, dan gauw. [...] ‘Toch hoop ik nog,’ zei Frits, ‘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. Wat een wereld.’ (Reve 1998a: 155)

De vaderfiguur, die normaal garant staat voor de symbolische wet en die dus het subject een plaats biedt in de Ander, vervult zijn functie niet. Op die manier wordt hij door Reve telkens weer opgevoerd:

Met mijn vader [...] had ik nog nooit één zinnig woord kunnen wisselen: een zich door het leven tekort gedaan gevoelend, ongelukkig en ambivalent mens, die op zijn manier wel van mij hield en trots op mij was, maar die mij tegelijkertijd, zo oud als ik was, onophoudelijk zocht te kleineren wat mijn ideeën betrof – als ik al de moed kon opbrengen ze in zijn bijzijn over mijn lippen te brengen – en die mij over mijn geschrijf wist te vertellen dat het de krabbels van een krankzinnige waren. (Reve 1989: 95)

Ook in zijn brieven steekt Reve zijn afkeer niet weg. Zo schrijft hij in 1975, naar aanleiding van de dood van zijn vader, aan Josine Mejer:

hij [...] is altijd een bekrompen marxist gebleven, voor wie het leven noch de dood enig geheim bevatten. Het was gruwelijk voor mij, om onder de doem van een historisch-materialistische wereldbeschouwing op te groeien. (Reve 1994: 326)

De daar meteen op volgende passage over zijn moeder is heel wat positiever: “Mijn moeder geloofde daar ook heilig in, maar bleef daarbij toch een door gevoelens en intuïtie en tederheid gevormd en voortgeleid menselijk wezen.” (Reve 1994: 326) De dood van zijn vader komt Reve dan ook voor als een bevrijding: “Ik ben blij en opgelucht, dat hij dood is, laat ik het maar eerlijk zeggen.” (Reve 1994: 326)

Zijn afwijzing van de vader geldt ook voor dat deel van de grote Ander waar Reves vader – als overtuigd communist – voor stond, namelijk de taal van het historisch-materialisme. Het was een taal waarmee Reve zich niet kon identificeren. De confrontatie met de ideologie van zijn vader roept meteen een hevige afkeer op. “Angst en verlamming, depressies en alcoholisme volgen direct zodra hij in iemand de verstikkende wereld van zijn vader ontmoet.” (Peet 1985: 108)

We kunnen Reves provocerende houding tegenover het linkse engagement van de jaren zestig en zeventig – “Ik ben voor Kerk & Staat & Orde & Gezag & ons Vorstenhuis, en tegen de arbeiders.” (Reve 1972: 46) – interpreteren als een verderzetting van de oedipale rivaliteit met de

vader, maar tegelijk ook als een poging om een Ander te vinden waar hij de zo gewenste identiteit en stabiliteit wél kan verkrijgen. Hij bevindt zich immers tussen twee vuren: enerzijds is er de dreiging van het zelfverlies als hij de symbolische orde totaal verwerpt, anderzijds kan hij zich niet met die orde identificeren, verbonden als ze is met de gehate vaderfiguur. Vandaar de ironische toevlucht tot het reactionaire discours met zijn nadruk op gezag en orde, net datgene wat Reve zoekt in zijn strijd tegen de angst. Op zoek naar een “nieuwe” symbolische vader *moet* hij de heersende onttronen, en het linkse discours van zijn jeugd vervangen door een rechts. De arbeiderszoon Reve wil een burger-schrijver<sup>15</sup> worden, weg van de vader:

[I]k sta buiten elke *vaderlandse* traditsie, en wordt daarom voor een opstandeling & een sloper gehouden [...] Ik ben een vruchtbaar, scheppend kunstenaar; en een werkelijke kunstenaar heeft orde, rust en continuïteit nodig, en geen revoluutsie. Er is geen andere kunst dan burgerlijke kunst, trouwens [...] het zogenaamde proletariaat is slechts in staat om de menigte te vormen die publieke eksekuutsies met welgevallen gadeslaat. (Reve 1972: 46 – mijn cursivering)

In die zin kunnen we ook Reves toetreding tot de katholieke kerk zien als een poging een nieuwe Ander te vinden die hij kan aanvaarden, waardoor hij zich op zijn beurt erkend weet door die Ander. De voorwaarde lijkt te zijn dat het nieuwe discours op zo veel mogelijk punten afwijkt van dat van de vader en zo dicht mogelijk staat bij de wereld van de moeder. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat Reve de oppositie tussen het marxisme uit zijn jeugd en het rooms-katholieke geloof dat hij sinds de jaren zestig aanhangt, in mei 1979 aan Mejer omschrijft als een oppositie tussen mannelijk en vrouwelijk: “De kerk van Moskou is een mannenkerk van kroegzwetsers, terwijl de Ware Kerk een vrouwenkerk is van kitsch en nogal dubbelzinnige sentimentaliteit” (Reve 1994: 457). Interessant is ook dat Reve dat beeld van het marxisme als een kerk al enkele maanden eerder in een brief aan zijn “lijfarts” Jan Groothuyse had gebruikt. Over zijn moeder schrijft hij in die brief: “Ze moest haar hele gevoelsleven verdedigen (wat in het dagelijks leven betekende: verbergen) tegen de marxistische kerk èn tegen mijn vader.” (Reve 1992a: 170)

Deze overgang van de marxistische kerk naar de rooms-katholieke is een proces dat Reve in *Moeder en Zoon* opvallend lucied weet te duiden:

Als ik heel eerlijk durfde te zijn, dan was dit wel duidelijk: ik zocht mijn moeder, die ik voorgoed verloren had, en er presenteerde zich nu aan mij een Kerk, die zich onze moeder noemde [...] Ik had de kerk van mijn jeugd verlaten en mijn moeder verloren, en nu vond ik beide in nieuwe gedaanten terug, terwijl zich in ruil voor mijn ontoegankelijke vader de priester presenteerde, tot wie ik vader zou mogen zeggen, en die, zonder mij te kleineren, ambsthalve, bijvoorbeeld in de biecht, al mijn gelul zoude moeten aanhoren. Waar ik mij mede bezighield was domweg dít: van de ene kerk in de andere stappen om niet “zonder te zitten”. (Reve 1989: 95)

---

<sup>15</sup> Een term die Reve af en toe gebruikt om zijn brieven te ondertekenen (vb. Reve 1994:127)

### 2.3.2. Een nieuwe naam

Het verwerpen van de oude identiteit en het zoeken naar een nieuwe plaats in het veld van de Ander komt het opvallendst naar voren in Reves poging zijn naam te veranderen. Dat hij ook hier weer de positie van de moeder wil verstevigen, blijkt wanneer hij aan Carmiggelt vertelt hoe hij als doopnaam liever Maria dan Fransiscus had gekozen.

*Maria* ware nog beter geweest. Ik wilde echter liever de spot ontwijken, die natuurlijk op een manlijke aanhanger van de Griekse Beginselen neerdaalt, die een meisjesnaam als doopnaam kiest. Het is een zondige zwakheid van mij geweest, dat ik die spot niet heb aangedurfd. (Reve 1972: 121 – zijn cursivering)

In een passage uit *Lieve Jongens* vinden we een herinnering beschreven die enige verwantschap vertoont met de keuze van een doopnaam. Ook hier zien we een aarzeling om een vrouwelijke betekenaar toe te voegen aan de eigen naam, en ook hier zien we dat Reve het uiteindelijk toch niet doet. Reve herinnert zich namelijk hoe hij als eerstejaars van het gymnasium zijn naam in een register had moeten invullen, waarbij hij tussen zijn naam en de geboortedatum

het woord *natus* moest schrijven. Niet gewoon ‘geboren’, maar *natus*: *natus* als je een mannetje, en *nata* als je een wijfje was. Men zal misschien een ogenblik denken dat ik per vergissing of omdat mijn naam juist onder die van een meisje was komen te staan, bijna *nata* in plaats van *natus* heb geschreven. Maar neen - ik schreef gewoon en zonder enige aarzeling: *natus*. Nu ja: ‘gewoon’? Ik gevoelde wel, op een of andere wijze, dat het flauwekul was, en dat er iets in het geheel niet klopte, en dat ik net zo goed meteen weer van die school af kon gaan; maar ik zou dat nooit onder woorden hebben kunnen brengen, toen, zelfs als ik het gewild had. (Reve 1991c: 96 – zijn cursivering)

Vandaar de verwarring tussen vrouwelijk en mannelijk die hij als homoseksueel ongetwijfeld moest ervaren in een samenleving waarin er nog steeds een taboe rustte op homoseksualiteit en de genderpatronen vast lagen en waar er geen betekenaars waren om te spreken over zijn geaardheid<sup>16</sup>. Die verwarring geeft Reve ook mooi weer in *Lieve Jongens* waarbij hij zich herinnerde hoe hij ooit met een soldaat naar de bioscoop was gegaan, een beschrijving die we ook in verband kunnen brengen met de twijfel bij het woordje *natus*.

Hij praatte wat tegen me, en opeens fluisterde hij: ‘Zou je wel graag een meisje willen zijn?’ Waarom vroeg hij dat? Ik wist met die vraag geen raad want ik wilde, geloof ik, geen meisje zijn, maar ik wilde wel alles zeggen of antwoorden wat hij wilde, maar hij wilde geloof ik dat ik ja zei, en ook dat ik nee zou zeggen, ik weet het niet. Ik zei: ‘Bij jou.’ (Reve 1991c: 57)

Dat het gymnasium een soort van uitvergroting is van Reves onvrede met de wereld van de vader, blijkt niet alleen uit het feit dat hij het schoolregister beschouwt als een symbool van een wereld waar hij zijn echte identiteit niet kon uitschrijven of uitspreken.

---

<sup>16</sup> Iets wat ook duidelijk blijkt uit de homoseksuele geuzennaam van “nicht”, een vrouwelijke betekenaar. Deze verwarring wordt bijzonder interessant uitgewerkt in Jean Genets *Onze Lieve Vrouw Van De Bloemen*, een boek waarin de hoofdpersonages vrouwelijke namen dragen, maar met mannelijke voornaamwoorden worden benoemd. Reve haalt dit boek in een brief aan Vasalis, waar hij schrijft dat hij het in een ruk had uitgelezen en het hem “een dreunende klap gaf”. (Reve 1982: 204) In dit opzicht kunnen we ook vermelden dat Reve in een interview beweerde dat zijn moeder naar een meisje verlangde dat de meisjeskleren al waren aangeschaft. “Dat zou verklaren waarom Gerard als kind, zoals op foto’s uit die tijd is te zien, voorzien was van meisjeskleren en een meisjeskapsel”. (Rooduijn 2002:136)

Het gymnasium vertoont verder ook frappante overeenkomsten met de eerder aangehaalde beschrijving van zijn vader als “een zich door het leven tekort gedaan gevoelend, ongelukkig en ambivalent mens” (cfr. supra).

De boel had iets overspannens: ze moest en ze zoude ‘iets worden’, die jeugd [...], zo mogelijk nóg meer dan hun geweldige ouders, doch één volgroeid mens heeft die school nooit afgeleverd: het leerlingenbestand was een verknipte troep, lelijk, pedant en ziekelijk, van zenuwlijders en psychopaten. Wat ik over de leerlingetjes mededeelde gold [...] gelijkelijk voor de leerkrachten. Ook zij moesten en zouden iets worden, wat ze nog niet waren en nooit zouden zijn: bijna alleen koesterden totaal andere ambities dan die van het les geven op een middelbare school; ze gevoelden er zich eigenlijk te goed voor, en droomden soms van academische maar meestal van artistieke verten. (Reve 1989: 36-7)

En net zoals Reve zijn ideeën niet durfde te vertellen aan zijn vader, uit angst gekleineerd te worden, durfde hij dat ook niet doen tegenover zijn leerkrachten. Zo ontmoet hij na zijn bekering tijdens een boekenfeest zijn oude leraar geschiedenis, de bekende historicus Presser, die hij uit schaamte ontwijkt.

Jawel: ik, een man van vierenveertig jaren, die gaan en staan kon waar hij wilde en aan niemand een boodschap behoefde te hebben, durfde mijn oude leraar niet onder ogen te komen, omdat ik het jaar tevoren [...] toetgetreden was tot de Rooms-Katholieke Kerk. [...] Dat ik de Vooruitgang, wiens moeizaam bevochten, maar zekere zege men zich alom zag aftekenen, had verloochend en verraden...? Welk een smaad, welk een vernedering, welk een nederlaag van het gezond verstand! (Reve 1989: 58-59)

Waarschijnlijk zal daarnaast ook de schaamte meegespeeld hebben dat over het feit dat hij mislukt was in zijn studies. “Het besef van mislukt te zijn, is mij heel lang blijven achtervolgen. Pas heel laat zag ik in, dat een academische carrière mijn ondergang zoude hebben betekend. Ik ben niet mislukt, geloof ik, maar ontsnapt.” (Reve 1996: 19)

Reves falen in de ogen van de Ander was tegelijk de kans om te “ontsnappen” aan de richting waarin de Ander hem dwong te kijken. Wat op het eerste gezicht een vergissing is, blijkt achteraf in Reves interpretatie een genade. In die lijn ligt ook de herinnering aan het gymnasiumregister. Naast de twijfel omtrent natus/nata bleek er nog iets anders fout te zijn:

Mijn naam stond verkeerd op dat stukje papier. Misschien is zo wel alles gekomen, wie zal het zeggen. Wat er fout aan was, dat weet ik niet meer. De ongebruikelijke beginletter van mijn tweede voornaam? Het lidwoord van de achternaam? (Reve 1991c: 74)

Maar waar Reve zich bij het natus achteraf slecht voelde omdat hij het desondanks juist schreef, besluit hij hier de fout te laten staan, en de correcte naam *niet* neer te schrijven.

[A]ls door een bestiering die ik nog steeds als een genade zie, [deed ik] wat ik doen moest: ik schreef mijn naam, zoals die fout door de corrector overgeschreven was en zoals hij fout op het blaadje stond, fout in het boek over. (Reve 1991c: 74)

Een lezer van *Lieve Jongens* is die passage gaan verifiëren, en hoewel Reve dacht dat het slechts een fantasie was, bleek het echt te zijn, zoals hij schrijft aan Carmiggelt.

Hij [...] heeft het echter uitgevorst, en jawel, er staat, in mijn schooljongenshandschrift Gerard Cornelis, met een *d*! Het zijn wonderlijke dingen, kunstbroeder, want ik dacht zelf dat die gehele passage in het boek een sentimenteel bedenkfel was. (Reve 1988: 208 – zijn curivering)

Dat het hier om de beginletter van zijn tweede voornaam gaat, is veelzeggend. Reve had immers dezelfde voornaam als zijn vader, enkel de tusseninitialen verschilden (Gerard *J.M.* van



het Reve vs. Gerard K. van het Reve.) Ook zijn doopnaam, in de katholieke traditie bij een kind doorgaans de naam van de peter als substituut-vader, staat voor een verschuiving weg van zijn oorspronkelijke naam, van de echte vader.

Dat die identiteitscrisis in de periode waarin Reve *De Taal der Liefde* schreef, een belangrijke wending neemt, blijkt eveneens uit het feit dat het de laatste roman van Reve was die bij de eerste drukken nog verscheen onder zijn volle naam G.K. van het Reve<sup>17</sup>. Daarna werd het kortweg Gerard Reve. Hoewel de verandering volgens Reve vooral commerciële redenen had – “Het beste is een naam van twee maal twee lettergrepen, met in elk woord de klemtoon op dezelfde lettergreep. Dat ligt goed in het geheugen.” (Reve 1974: 84)– kunnen we gezien het voorgaande toch ook vermoeden dat er een dubbele motivering meespeelde. Dat het Reve menens was, bewijst ook een brief die hij in 1975 naar Koningin Juliana schreef met het verzoek zijn naam officieel te laten bekorten tot Reve, zonder succes evenwel: het voorstel werd afgewezen. (zie Reve 1993a: 160)

### 2.3.3. Een nieuwe vader

De wens om de afstamming van de vader te loochenen uit zich niet alleen in de perikelen rond zijn naam. Reeds in 1966 zoekt hij in een brief aan Mejer de astrologische bevestiging “dat ik mijn kunstenaarschap eigenlijk van mijn moeder heb, & van mijn vader alleen wat verbale intelligentie” (Reve 1994: 154), een stelling die nog opduikt in Reves laatste roman, dit keer niet als een vraag, maar als een algemene waarheid: “Zoals men weet wordt het talent in de vrouwelijke lijn overgedragen.” (Reve 1998b: 9)

Verder probeert Reve in zijn werk en in zijn brieven voortdurend nieuwe biografieën te verzinnen die zijn concrete vader uit beeld moeten brengen. Zo dist hij Carmiggelt een verhaal op dat eveneens moet bewijzen dat hij zijn kunstenaarschap verkreeg zonder de vader: “Ik ben van adel, en stam in vrijwel rechte, ononderbroken lijn af van een Etruskiese prins. Daarom heb ik ook zo een grote begaafdheid voor het hanteren van de taal.” (Reve 1972: 88)

In dezelfde lijn ligt ook zijn opmerking tegenover Geert van Oorschot:

Weet je, dat het nu wel zeker is, dat ik een rechtstreekse afstammeling ben van Jacob Reve (Revius). Wist je, dat hij ondanks zijn officieel calvinist zijn, altijd aan de *realis presentia* heeft vastgehouden? (Net als Luther, trouwens.) En hij was een groot vereerder van Maria. (Reve 1993a: 236)

In *Een Circusjongen* wordt zijn vader opeens een satraap (Reve 1991a: 146) en in *Oud en Eenzaam* heet het dat zijn “ouders, die neef en nicht waren, stamden uit een oud geslacht van lage, niet erkende Russische landadel.” (Reve 1984a: 11)

---

<sup>17</sup> Het laatste boek dat onder zijn volle naam verscheen was de 25<sup>ste</sup> druk van *De Avonden* (zie Boelaars 2002: 53)

Ook in *Bezorgde Ouders* wordt de afkomst in vraag gesteld: “ ‘Ik ben van vreemde afkomst,’ mijmerde hij dromerig, terwijl hij aan zijn terugtocht begon. ‘Mijn precieze afstamming, het ouderschap dus in dezen, die is nog verre van opgehelderd [...]’ ” (Reve 1993c: 213)

De meest uitgewerkte versie is die waarbij Reve fantaseert dat hij het bastaardkind is uit een overspelige relatie van zijn moeder met een officier: “Zo was mijn vader niet dezelfde als die van mijn officiële Geleerde Broer Karel, die dus in werkelijkheid, onofficieel [sic,kp], mijn halfbroer is. Ik ben de zoon van een Noors zee-officier, die ik mij als kleine jongen nog vrij goed herinner.” (Reve 1993a: 221) Het is een fantasie die bijzonder hardnekkig is, en zelfs terugkomt bij de allerlaatste “herinneringen” die Reve, ondanks zijn toenemende dementie, probeert neer te schrijven. Dat blijkt uit een interview dat Rooduijn afnam van Reve in de herfst van 1999.

Hij sloeg de map open en toonde vlekkerige manuscripten. Het eerste vel was voorzien van de kop *Mijn Ware Afkomst*. Hierin werkte hij zo’n onlangs opgekomen herinnering uit. Over een zeeman die op gezette tijden de Reves in Betondorp bezocht. (Rooduijn 2002: 136 – zijn cursivering)

Het verhaal van de zeeman kunnen we misschien ook linken aan het verhaal van de soldaat in de bioscoop.

De zeeman nam Gerard mee naar de stad, soms naar de bioscoop. [...] ‘Nou, hij was van de herenliefde,’ zei Gerard, onverstoort. [...] Ten slotte knuffelde hij mij altijd. En ook weleens, per ongeluk, voelde hij een beetje te laag. [...]’ (Rooduijn 2002: 136-137)

Door de verstrengeling van beide verhalen<sup>18</sup> raakt Reve zelf wat in de knoop, en wanneer Rooduijn hem op de ongeloofwaardigheid wijst van een vader die zijn zoon zo betast, bekent Reve:

Nou ja, dat is natuurlijk overdreven [...] ik maak er een *mythe* van. Ik beschouwde hem in elk geval als een soort vader. [...] Hij had de liefde en genegenheid die mijn vader nooit had getoond. (Rooduijn 2002:137)

De mythe van de zeeman is in elk geval een mooi voorbeeld van de klassieke fantasie over het bastaardschap, die Freud regelmatig zag terugkomen bij neurotici en “waarbij de moeder wel als natuurlijke ouder wordt ‘erkend’, maar er gefantaseerd wordt over een andere, betere vader dan de (huidige) echtgenoot van de moeder.” (Nuijten 1999: 204). Nuijten haalt hierbij ook Robert aan, die deze theorie verder uitwerkte in haar boek *Roman des origines et origines du roman* (1972), waar ze een opsplitsing maakt tussen de bastaardroman en de vondelingroman. Bij deze laatste is niet alleen de vader, maar ook de moeder niet de echte moeder. Volgens haar theorie worden de hoofdpersonages van beide romans onderscheiden door hun karakter.

In het eerste geval, dat van de bastaard, constateren we dat deze, in zijn pogen een eigen identiteit te verwerven, de realiteit niet uit het oog verliest. Bij hem staat de strijd met de wet, met de vader en met de orde die deze laatste vertegenwoordigt centraal. [...] Het weeskind daarentegen zal het – onbereikbare– universum van de moeder verheerlijken. Hij of zij creëert graag een sprookjeswereld [...]

---

<sup>18</sup> In hetzelfde interview komt hij trouwens ook opnieuw op de propfen met zijn verwantschap met Revis, en wanneer Rooduijn vraagt hoe dat te rijmen valt met de zeeman, antwoordde Reve: “ ‘Je moet *nooit* de waarheid vertellen. Dat je een afstammeling ben van die of die, is beter dan helemaal niks.’ ”(Rooduijn 2002: 141 – zijn cursivering)

Nostalgie bepaalt de toon van het geschriften, zoals idealisme of ironie de toon bepalen in boeken die door 'bastaarden' geschreven zijn. (Hillenaar 1990: 18)

In Reves geval blijkt zo een opsplitsing echter tamelijk artificieel te zijn. Reves stijl is zowel ironisch en realistisch als sprookjesachtig en vol heimwee. Bovendien toonden onze voorbeelden aan dat Reve afwisselend bastaards- en vondelingsfantasieën uitdoktert. Het verhaal van de zeeman maakt van Reve een bastaard; andere fantasieën, zoals dat zijn ouders Russische edellieden waren, zijn meer een variant op het vondelingsmotief.

Wat de fantasieën wel allemaal gemeenschappelijk hebben is dat de concrete vader nooit opduikt, wat wijst op het incestueuze verlangen dat hierbij aanwezig is. Dat blijkt uit een veelzeggende passage in *Oud en Eenzaam*: “Het streelde mij ongehoord als ik vernam, zoals wel gebeurde, dat men mij op het eerste gezicht voor een Noorse matroos of zelfs jong zee-officier had gehouden.” (Reve 1984a: 59) We zien hier dus een verschuiving, wég van het concrete incestverlangen naar de concrete moeder, naar een imaginaire constructie. Ik ben een ander, en die ander was de minnaar van de moeder; *in casu*: Reve lijkt op een Noors zeeman en die Noorse zeeman was zijn *echte* vader. In die lijn kan ook verklaard worden waarom Reve zichzelf in zijn gefingeerde biografieën vaak opvoert als een officier: “Volgens familietraditie tot een militaire loopbaan voorbestemd, vertrok de jonge Gerard Reve in 1946 als officier naar Nederlands Oost-Indië”. (Reve 1991b: 277) In *Archief Reve 1961-1980* is bovendien het eerste hoofdstuk van een nooit afgewerkte roman opgenomen, getiteld *Mijn geheime zoon*, waarbij een luitenant een kind verwekt bij de koningin tijdens W.O.II. De titel maakt duidelijk dat de luitenant en Reve één zijn. (Reve 1982: 24 vv.) De verschuiving kan ook op een andere manier optreden. Dan is het niet het subject dat een ander is, maar de moeder. Dat bewijst een droom die Reve weergeeft in *Moeder en Zoon*:

in twee identieke dromen, in twee opeenvolgende nachten, verkeerde ik in volledige lichamelijke intimiteit met de –nog zeer jonge– Moeder van God. Mijn verrukking en volledige bevrediging overtroffen alles wat ik in de lichamelijke liefde ooit had medegemaakt. (Reve 1989: 222)

De meest “gesublimeerde” vorm van dit incestverlangen is het visioen dat hij beschrijft in het gedicht “Sacrament” waar hij nu de derde is die toekijkt “hoe de Moeder van God, altijd Maagd/in het veld Zich ontblootte en Zich gaf/ aan een jonge Soldaat die eenzaam was zonder moeder”. (Reve 2001: 97)

Dergelijke fantasieën, waarop we later nog zullen terugkomen als we het hebben over Reves fantasma, vormen een beschermend imaginair scherm waarop het subject zijn verlangen naar de moeder kan “uitleven” zonder te dicht bij het verloren, onmogelijke object van verlangen te komen. Hun narratieve structuur biedt een uitweg uit de precaire positie waarin de vaderfiguur niet aanvaard wordt door de moeder en haar verlangen naar die vader wordt getransponeerd op het kind.

Een sterke captivatie van het kind door de neurotische onvoldaanheid van de moeder in relatie met haar echtgenoot, gaat vaak hand in hand met de al te zwakke profilering die de vader geeft aan de symbolische wet. (Corveleyn 1988: 100)

Dat het niet erkennen van de vader een fatale indruk kan nalaten bewijst ook de schroom waarmee Reve over de dood van zijn moeder praat. Enkel door de gebeurtenis in te kaderen in een religieus discours, durft hij te vertellen dat hij wél, maar zijn vader niet aan haar sterfbed mocht.

Nu schrijf ik je iets, & als je het gelezen hebt, moet je een kaars voor me aansteken, thuis of waar je wilt, & iets aanbidde of tedeers tegen Maria zeggen, & Haar om licht voor mij verzoeken. Als je het niet doet, krijg je straf. Mijn Moeder wilde mijn vader liever niet aan haar sterfbed hebben. (Ik heb de wereld niet gemaakt, Ernest.) Jij bent de eerste, en mogelijk ook de enige, aan wie ik dat ooit vertel. Weet je, ik zou zo graag eens met je over de *Uiteindelijke Dingen* willen praten. (Reve 1991b: 257 – zijn cursivering)

Het schuldgevoel dat hierdoor bij het subject ontstaat is dan ook bijzonder ambigu. Achter het schuldgevoel tegenover de vader en het verbod, gaat een schuldgevoel tegenover de moeder verborgen, namelijk omdat hij het verbod niet overtrad, en zich tenslotte van haar losmaakte en een eigen verlangen kreeg, dat hem weg van de moeder leidde. Het verlangen *van* de moeder raakt op die manier verstrikt met het verlangen *naar* de moeder. In een openhartige brief aan Groothuyse, bij wie Reve eind jaren zeventig een korte therapie volgde, vinden we hiervan de bevestiging.

Ik vind de gedachte dat ze mij begeerde, en dat ik eigenlijk haar verboden minnaar moest zijn, erg vertederend, ontroerend, en zelfs wel opwindend. [...] Ik denk nu –in tegenstelling tot vóór onze zittingen – dat zij [Reves moeder, kp] een veel matelozer verlangen jegens mij koesterde dan ik jegens haar. Waarschijnlijk wilde ik mij op zeker ogenblik van haar bevrijden, wat zij niet, of met heel veel onbewust verwijt, heeft willen of kunnen toestaan. Mijn schuldgevoelens missen elke redelijke grond. Zij heeft mij die opgelegd, dat is mij nu wel duidelijk. (Reve 1992a: 170 – zijn cursivering)

Dat dubbele karakter van het schuldgevoel blijkt uit een opmerking in *Het Boek Van Violet En Dood*:

[m]ijn moeder stierf betrekkelijk jong, omdat ik niet voldoende van haar hield. Mijn vader overleefde haar zestien jaren en stierf oud, omdat ik al vroeg een hekel aan hem kreeg en hem tenslotte haatte. (Reve 1996a: 29)

Ook in *De Taal der Liefde* vinden we die ambigue schuldgevoelens terug die Reve achtervolgen: “Wat was het toch, dat mij opjoeg, dat mij voortjoeg over de aarde, en nergens rust gunde? Zou ik dan misschien toch [...] God hebben gelasterd?” (Reve 1972: 184) En elders:

[a]ls een ijskoude, zwarte, loeiend aanstormende, torenhoge golf was hij, de angst voor het Oordeel, dat eens zou komen en waarbij de kans niet gering [...] was dat ik voor altijd zou worden verworpen, want ik had in mijn leven iets verschrikkelijks gedaan, al vermeldde geen boek of verhaal van mijn hand daarvan ook maar iets. (Reve 1972: 151-2)

Vandaar dat het subject nood heeft aan een manier om de symbolische vader te vervangen en de scheiding door te voeren met de moederfiguur en het verlangen naar haar te sublimeren in de taaltekens, om zo te ontsnappen aan zijn angstaanvallen en depressieve stemmingen. Die nieuwe symbolische vader vindt hij ten slotte bij zichzelf ... als schrijver. Via zijn romans en zijn brieven schrijft hij zichzelf een nieuwe identiteit, een nieuwe plaats in de

Ander, wordt hij als personage geboren uit zijn eigen schriftuur: “pour être père symbolique, le poète n’est pas moins fils de ses propres oeuvres”.(Kristeva 1985: 450)

In feite wordt het schrijven zelf op die manier een variant van het bastaardsfantasie: “Sans père, le poète est fils d’un amant de sa mère, ou plutôt de soi-même”. (Kristeva 1985: 450) Zo interpreteert Reve de droom waarin hij met Maria de liefde bedrijft, als een mogelijk bewijs dat hij de vader is van de Heiland, misschien omdat er een tweede nacht nodig was “waarin Zij mij in de gelegenheid heeft gesteld Hem, Die ‘sterfelijk heeft willen worden met ons, opdat wij onsterfelijk zouden zijn met Hem’, bij Haar te verwekken?” (Reve 1989: 224) Eerder had hij in *Moeder en Zoon* Christus voorgesteld als “mijn geïdealiseerde dubbelganger” (Reve 1989: 219) en “tot de Hem toegekende zwakheden [...] behoorde ook mijn eigen neurose, die ik Hem toedichtte en die mij Hem ‘die zenuwlijder’ deed noemen.” (Reve 1989: 219) We kunnen dit letterlijk interpreteren: Reve is de schepper van zijn dubbelganger, het spiegelbeeld waarin “ik” steeds een ander is, een beeld waarin Reve zichzelf kan gelijkstellen aan Christus. Reves *imitatio Christi* is in die zin bijzonder dat hij niet Christus tracht na te bootsen, maar Christus als “die zenuwlijder” herschept naar *zijn* beeld en gelijkenis. Ook op het symbolische niveau probeert Reve die illusie van zelfverwekking te legitimeren. We zagen reeds zijn verzoek om een officiële naamsverandering, en daarnaast is er ook de poging om zijn “echte” vader, de Noorse zee-officier, te laten erkennen door de grote Ander, vertegenwoordigd door de ontvangers van de brief waarin hij verzoekt om een kaars te doen branden voor zijn “echte” vader. “Dan vertel ik jullie zijn naam. Eigenlijk moet ik die ergens op schrift achterlaten, want anders komt hij misschien nooit in de En Zie Klopje [sic,kp] te staan.” (Reve 1993a: 223)

Via de ontkenning van de echte vader wil Reve echter niet zozeer het fundamentele tekort in het symbolische ontkennen – dat zou zijn subjectivering onmogelijk maken – als wel de “liefhebbende Ander” zoeken die dat tekort draaglijk maakt – een Ander waarmee het subject zich kan identificeren: “il se prend... non pas pour le phallus de la mère, mais pour le fantôme tiers auquel la mère aspire.” (Kristeva 1996: 268)

Het “je est un autre” wordt hier: “l’Autre, c’est moi!”. Vandaar ook de verwijzingen naar het absolutisme van Lodewijk XIV: Reve noemt zichzelf “l’Auteur Soleil” (Reve 1994: 54) en schrijft triomfantelijk naar Carmiggelt: “La littérature, c’est moi!” (Reve 1972: 46). Hij is op die manier in staat een soort van “mythe personnel” te beschrijven, die hem toelaat los te komen van het genot van de Ander, van de moeder als het eerste liefdesobject. We zagen ook hoe hij daarvoor het discours van de vader niet kon of wou gebruiken en hoe hij op zoek moest naar een eigen taal om zich te kunnen subjectiveren. In zijn romans is hij in staat het reële van dat verlangen vertelbaar te maken. Het subject schept zich een eigen taal, en wordt dan opnieuw in die taal herboren met een nieuwe subjectiviteit, een nieuwe structuur. In het tweede deel van *De Taal der Liefde* zien we hoe die taal een bijna jubelend karakter krijgt in de zogenaamde

“sprookjesstijl”. Het is een taal die afrekent met de taal van de vader en tegelijk de angst en de melancholie weet in te brengen in zijn stijl, om ze op die manier te bezweren en het morbide genot dat in hen schuilgaat op het symbolische niveau te recupereren, door de wisselwerking met het semiotische. Om niet te sterven van angst of van verlangen worden in deze nieuwe stijl de affecten getransporteerd naar de taal, een metaforische beweging tussen de wet en zijn transgressie, een beweging die we eerder met Kristeva al fictie noemden. “L’art moderne n’est-il pas alors [...] la mise en oeuvre de cet amour maternel – voile de la mort en son lieu même et en connaissance de cause? Une célébration sublimée de l’inceste.” (Kristeva 1999: 317) In het volgende hoofdstuk gaan we nader in op de manier waarop Reve dat klaarspeelt.

## 2.4. De taal der liefde

### 2.4.1. Circus Reve: de stijl van de clown

De stijlwissel die zich voltrekt in *De Taal der Liefde* heeft natuurlijk een lange incubatietijd gehad. In zijn eerdere werk hanteerde Reve een

[...] altijd uiterst exacte taal, die een sterke zin voor orde en hiërarchie verraadde. In deze strenge, autoritaire persoonlijkheid, die men volgens de indeling van G. Rattray Taylor “patristisch” kan noemen, bleek onverwacht een doorbraak te hebben plaatsgevonden van lang weggedrukte, vrouwelijke –“matristisch” te noemen – gevoelselementen. (Kaleis 1981: 216)

Die doorbraak komt volgens Kaleis vanaf *Op Weg Naar Het Einde* aan het licht. In het kader van het vorige hoofdstuk is het niet onbelangrijk op te merken dat in 1959 de moeder van de auteur stierf, en *Op Weg Naar Het Einde* de eerste roman was die verscheen na haar dood<sup>19</sup>. Het is in dit opzicht echter ook belangrijk onder ogen te zien dat de Ander, naast het primaire verbod der verboden op de incest met de moeder, ook nog een hele resem andere verboden in zich draagt, afhankelijk van de historische context. *Op Weg Naar Het Einde* is immers ook het boek waarin Reve voor het eerst uitkomt voor zijn homoseksualiteit. Het verboden verlangen van de liefde die zijn naam niet durft uit te spreken, dat onderhuids al in *De Avonden* aanwezig was, krijgt vanaf de jaren zestig eindelijk de woorden om zichzelf te noemen.

In het maatschappelijk discours waarin Reve opgroeide kon iemand met homoseksuele verlangens die verlangens hooguit als iets beangstigend abjects ervaren, omdat de taal, en met de taal de legitimatie ontbrak. In *Oud en Eenzaam* beschrijft Reve hoe in zijn jeugd een man hem een boek toonde met foto’s van zeilende jongens. Het boek had duidelijk een homo-erotische ondertoon, die echter nooit expliciet werd gemaakt en de jonge Reve dan ook diep beangstigde.

---

<sup>19</sup> In 1961 was wel een bundel kortverhalen verschenen, maar die waren geschreven in de periode 1958-59, en in 1962 verscheen zijn onsuccesvolle toneelstuk *Commisaris Fennedy*. (zie Hubregtse 1981: 11)

Het was een boek, zoals ik er nog nooit een gezien had, zó mooi, en ik kon dan ook niet begrijpen, waarom het mij zo diep verontrustte en zulk een beklemmende angst aanjoeg, als openbaarde het iets, dat mateloos rampzalig was. Ik had het gevoel dat al het afgebeelde alles te maken had met mijn eigen leven en alles waarvoor ik leefde, maar dat het tegelijkertijd iets was waaraan ik, om onbegrijpelijke maar onherroepelijke redenen, nooit deel zou mogen hebben.

Waarom toch brachten al deze prachtige, levensblijve foto's van levensblijve jongens zulk een diep verdriet en wrok in mij teweeg, en waarom riepen zij zulk een angst en zulk een overweldigende haat bij mij op, als werd mijn leven er tot in zijn diepste grondslagen door bedreigd? Ik begreep niet [...] dat het boek er een was, dat over iets heel anders handelde dan het voorgaf: over iets dat nergens werd genoemd of afgebeeld, maar dat er niettemin de gehele en enige inhoud van vormde. (Reve 1984a: 212)

Waar bij een heteroseksueel subject de Ander veel welwillender is in het aanreiken van vervangingen van het eerste liefdesobject in de gedaante van een partner van het andere geslacht, wordt die uitweg voor een homoseksueel geblokkeerd in samenlevingen die zijn verlangen naar een partner van hetzelfde geslacht niet erkennen. Een dergelijk verlangen kan dan ook bijna niet anders dan als abject worden ervaren. Vandaar dat Reve in het begin van zijn schrijverscarrière zo sterk hamerde op orde en exactheid. De symbolische orde moest hem immers beschermen tegen zijn eigen, verboden en verdrongen verlangen, dat bij hem angst en haat opriep en onintegreerbaar leek. Dat onuitgesprokene vormt misschien wel de literaire kracht die uitgaat van Reves eerste werk: de onderhuidse spanning van gevoelens die nooit uitgesproken worden, maar die “er niettemin de gehele en enige inhoud” van uitmaakten. Vandaar het kapitale belang van Reves *Op Weg Naar Het Einde*: voor het eerst had hij de moed en de taal gevonden om zijn verlangen de plaats toe te kennen die het sinds *De Avonden* opeiste. Dat betekende ook dat er steeds meer “vrouwelijke gevoelselementen” zoals Kaleis het noemt (cfr. supra), in zijn werk verschenen. In de terminologie van Kristeva zouden we kunnen spreken van een prominentere rol voor het semiotische in zijn tekst.

*De Taal der Liefde*, in het bijzonder de laatste drie hoofdstukken, gaat hierin nog een stap verder. Reves maskerade wordt hier ten top gedreven en tegelijk steeds verder ontmaskerd. Het is een stijl die voortdurend balanceert tussen identiteit en zelfverlies. Op het smalle koord tussen het symbolische en het semiotische gaat hij een dialectische verhouding aan met de grote Ander die wordt uitgedaagd als rivaal, en tegelijk aangeropen als beschermende bondgenoot tegen de chaos van het reële. Hoewel hij een hekel heeft aan de vader, heeft hij hem toch nodig gehad om opgenomen te worden in het symbolische. Het is die liefde/haat verhouding met de taal waarin hij het evenwicht moet zien te bewaren door te schrijven: “*l' être parlant, pour parler, aime le 'père de la préhistoire personnelle'. Souffrant, il se berce du son de sa croix, funambule sur une corde raide: s'y emmurer mort-vivant, ou en faire un poème?*” (Kristeva 1999: 74 – haar cursivering). Het is dit beeld van de koorddanser dat Reve in *Een Circusjongen* gebruikt om aan de Koningin zijn manier van schrijven te verduidelijken:

En toch... toch aarzelt men, en verzet men zich als het ware, en vraagt men zich af: meent hij alles nu werkelijk, zoals hij het zelf schrijft en vertelt...? Anderen weet hij mede te voeren, maar blijft hij niet zelf op een of andere wijze boven al die gevoelens verheven, die hij oproept en beschrijft...? ‘Als een soort handige acrobaat, bedoelt U?’ ‘Nu ja... inderdaad, zo ongeveer...’ ‘...die hoog boven het

publiek zijn schitterend, zijn kunstig evenwicht bewaart door telkens bliksemsnel van houding te veranderen...?’ ‘U zegt het zelf beter dan iemand anders het zou kunnen, Mijnheer...’ ‘Ja, hoog boven het publiek zweef ik, Mevrouw, in een bang evenwicht, dat elke seconde opnieuw veroverd moet worden...’.(Reve 1991: 171)

Reves ironische spel met zijn identiteit zet zijn subjectiviteit op het spel, toont aan dat de Ander slechts een masker is waarachter de chaos van het “corps morcelé” schuilgaat – om daarna dat masker met des te meer overtuiging te dragen. Wat voor literatuur geldt, gaat ook op voor religie. Zo schrijft hij aan Josine Mejer dat een echte gelovige iemand is die weet “dat die leer slechts een onmisbaar masker is, waarachter het onuitsprekelijke veilig schuilgaat.” (Reve 1994: 397) De orde die de schrijver zoekt, hoort tot de orde van de creatie. Het is het besef van de constructie, een kwestie van

door de dingen heen zien en zien dat een bepaalde orde niet zomaar een van God gegeven orde is die vanzelf spreekt. Dat je er doorheen kunt zien, dat je kunt zien dat hij vals is, geen werkelijke gronden heeft, maar niettemin toch bestaat. (1983a: 15)

Het is het fundamentele inzicht dat Lacan formuleerde als “ça parle” – het is het anonieme discours dat ons betekent en dat nergens blijvend kan worden verankerd. Elke betekenaar is arbitrair, wat niet wil zeggen dat die betekenaar niets betekent, zoals Derrida reeds opmerkte. En misschien wel het essentieelste: het is via dat anonieme discours dat we tot het onze nemen dat het semiotische, het onbewuste, het Freudiaanse Es (“ça”) kan spreken. Want dat is het tenslotte wat het subject doet: het gebruikt de taal om het over zijn liefde te kunnen hebben.

## 2.4.2. Balanceren op de Ander: intertekstualiteit en ironie

### *2.4.2.1. Inleiding*

Intertekstualiteit wordt door Kristeva opgevat als een belangrijk aspect van het semiotische, dat werkzaam is wanneer de betekenaars in een nieuwe context ook nieuwe betekenissen krijgen. Door de beweeglijkheid van de *chora* wordt de taal herschikt, vloeibaar gemaakt om tenslotte te stollen in een nieuwe, voorlopige betekenis. Het is die creativiteit die Joyce in *A Portrait of the Artist as a Young Man* omschrijft als de noodzaak “to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race” (Joyce 1992: 276) na zich te hebben bevrijd van de dwingende vertogen die de Ander hem oplegt. Die nieuwe context moet echter verstaanbaar blijven voor de aangesprokene, wil men nog van een taal kunnen spreken en moet dus rekening houden met de vorige contexten waarin de ontvanger de taaluiting tegenkwam. Op die manier verleent de zender het woord zijn zin, al kan hij die zin ook oneigenlijk gaan gebruiken, wanneer hij het een interpretatie geeft die voor de lezer begrijpbaar is, maar toch afwijkt van de betekenis die hij verwachtte. Het effect van die afwijking is natuurlijk pas mogelijk als de lezer weet



waarvan afgeweken wordt. Of om met Bataille te spreken: om de overtreding zijn mysterieuze glans te geven is het verbod onmisbaar nodig. In het begrip intertekstualiteit komt precies die dubbelzinnige houding tot uiting die het subject onderhoudt met de semantische en syntactische wetten van de Ander.

L'auteur peut se servir du mot d'autrui pour y mettre un sens nouveau, tout en conservant le sens que le mot avait déjà. Il en résulte que le mot acquiert deux significations, qu'il devient *ambivalent*. [...] C'est l'effet de la stylisation qui établit une distance à l'égard du mot d'autrui [...] Cette catégorie de mots ambivalents se caractérise par le fait que l'auteur exploite la parole d'autrui, sans en heurter la pensée, pour ses propres buts. (Kristeva 1978: 93-4 – haar cursivering)

Het is een gebruik van de taal die te vergelijken valt met een perverse daad. De geperverteerde overtreedt de sociale regels, net zoals de creatieve schrijver de regels van betekenis en grammatica naar zijn hand zet. Dit betekent dus niet dat hij ze vernietigt, want hij heeft nood aan de regels, die hem het genot van de overtreding aanreiken. De rivaliteit tegenover de naam van de vader doet dus gelijk een beroep in op de werking van die naam.

[D]e geperverteerde [is] dus net zo goed als ieder ander afhankelijk van de symbolische Ander om zijn verlangens te kunnen handhaven. Het is naar mijn mening veelzeggend dat Lacan [...] de perverse ontmaskert als een idealisering van de vader. Perversie wordt 'père-version', een appel aan de vader. (Kok 1996: 176)

De gebruikte tekst krijgt in de nieuwe context waarin hij geplaatst wordt een nieuwe betekenis, die de vorige niet opheft, maar voorgoed ambigu maakt. We kunnen dit illustreren aan de hand van de titels van de twee laatste hoofdstukken van *De Taal der Liefde*, respectievelijk: "Wie Zijn Vriend Liefheeft..." en "Spaart De Roede Niet". De titels verwijzen naar een bijbelvers uit het boek Spreuken: "Wie de roede spaart, is zijn zoon slechtgezind; als hij hem liefheeft, tuchtigt hij hem vroegtijdig." (Spr. 13,24) De belangrijkste verschuiving hier is paradigmatisch: "zoon" wordt vervangen door "vriend". Voor de rest echter blijven het dezelfde betekenaars, wier betekende gaat verschuiven, *in casu* "liefhebben" en "roede", die hier natuurlijk in een heel andere (homo-erotische) context terecht komen die hun originele betekenis verandert. De homoseksuele context verleent het bijbelse vers nu een seksuele implicatie, maar tegelijk zien we hoe de oorspronkelijke religieuze connotatie ook in de profanisering aanwezig blijft. De in het hoofdstuk vermelde daden krijgen op die manier een religieuze "heiliging". De tuchtigingsrêverieën die aan bod komen, worden op die manier ingeschreven in de eerbiedwaardige, bijbelse traditie. Hetzelfde gebeurt met "roede". In de betekenis van mannelijk lid krijgt het een archaische, verhevener markering.

Deze "pervertering" van de originele betekenis zullen we nu onderzoeken bij enkele intertekstuele verwijzingen waarbij Reve de Ander in zijn eclectische stijl opneemt en verandert.

#### 2.4.2.2. *Het romantische discours*

In *De Taal der Liefde* speelt Reve duidelijk met bepaalde thematische conventies van de romantiek. Zo drijft hij het romantische beeld van de tragische, slepende ziekte (zoals vb. het klassieke voorbeeld van Keats' tering) op de spits wanneer hij het plan ontvouwt om iedereen te doen geloven dat Woelrat erg ziek is,

vermoeid, stervensbereid maar toch ook zo hevig hunkerend naar de tover en de diepte en de genietingen en ademloze werveling van het leven, want je bent nog zo jong... Denk bijvoorbeeld maar eens aan Virginia, die nog maar dertien was toen Poe haar trouwde, en op een schommel schommelde in lommerrijke tuin, met de dood reeds toekijkend bij haar al te zorgeloze spel... Je zou eigenlijk wel ziek moeten zijn, maar toch zo, dat je eigenlijk gezond was, dat bedoel ik. (Reve 1972: 185)

Reve maakt het cliché natuurlijk absurd door zijn al te pathetische taal, om er dan meteen pragmatisch op te laten volgen: "Ik bedoel, je was gezond, maar je leek erg ziek, maar niet zo erg dat je helemaal naar ziekte en medicijnen rook, want dat moest ook weer niet." (Reve 1972: 186) Waarna hij opnieuw lyrisch wordt: "Je moest teder en blank zijn en wonderschoon van huid, als een meisje bijna, dat melk karnde voor haar moeder en nog nooit buiten was geweest." (Reve 1972: 186) Reves fascinatie voor Woelrats zogezegde ziekte contrasteert bovendien met een opmerking die hij eerder over hem maakte in een brief aan Carmiggelt: "Hij heeft gauw bronchitis. Vroeger had hij ook nog astma, met zo een psj!psj! inademspuitje, maar dat mocht niet meer, van mij. 'Een zieke vriend kan ik overal krijgen.' " (Reve 1972: 82)

Het komisch effect ontstaat door het contrast tussen Reves plat realistische opmerkingen over de kwalijke geur van medicijnen en het droef maar verheven lot van het ten dode zijn opgeschreven. Ook andere clichés uit de romantiek worden door Reve vrijelijk gebruikt. We wezen reeds op de oorzaken van Reves schuldgevoel in de relatie met zijn moeder, een schuldgevoel dat Reve beschrijft in de thematiek van de romantische verdoemde held, het cliché van de *poète maudit*: "Wat was het toch, dat mij opjoeg, dat mij voortjoeg over de aarde, en nergens rust gunde?" (Reve 1972: 184)

Een ander romantisch thema dat door Reve gretig wordt gehanteerd is het thema van het vernietigen van het liefdesobject, zoals we dat ook tegenkomen in het bekende "The ballad of Reading Goal" van Oscar Wilde, met de bekende regels "Yet each man kills the thing he loves,/[...]/ The coward does it with a kiss/The brave man with a sword." (Wilde 1994: 884). Bij Reve wordt dit:

[D]at hij iets zou hebben gewekt in het hart van zijn boezemvriend en dat hij toen, nadat hij het had gewekt, het zou hebben gekeerd met dolle maaing van zijn dolk en zo... zijn liefde zou hebben gedood...? (Reve 1972: 189)

### 2.4.2.3. *Het religieuze discours*

Met het citaat uit *Sprenken* zagen we al hoe Reve de taal van de Bijbel naar zijn hand probeert te zetten. Vaak wordt de bijbelse tekst beladen met aan een lichamelijke, seksuele connotatie. Zo beschrijft hij de schepping van Woelrats geheime deel door God zelf. De plechtige toon wordt aangevuld met de dubbelzinnige betekenis van “drie-eenheid” en “aanstoot”. Het kosmische van *Genesis* wordt hier gekoppeld aan het komische van een schuine mop.

Hij dacht: ik zal deze drie-eenheid zo ver naar voren laten treden en zo ver laten uitsteken dat het de geile afgunst van ontelbaren zal opwekken, maar ik zal het zo maken dat het ambachtelijk onbestrijdbaar en onaanvechtbaar is: en aldus zal het zijn, door Gods genade, tot een mateloze maar onbewijsbare aanstoot. (Reve 1972: 208)

Ook het atheïstisch discours is niet veilig voor een pervertering van zijn betekenis, doordat Reve een argument *tegen* het geloof moeiteloos ombuigt tot de hoofdreden van zijn geloof. Het is een goed voorbeeld van hoe hij het discours van de vader tegen zichzelf laat keren, en door de dubbelzinnigheid die zo ontstaat een Reviaans adagio in praktijk brengt: “Men moet onvermoeid voortgaan, verwarring te zaaien in het kamp van de tegenstander.” (Reve 1974: 45)

De dubbelzinnigheid wordt ook nog versterkt doordat hij niet alleen het atheïsme maar ook het katholicisme een sneer geeft door zijn provocerende masturbatoire invulling van devotie en zijn laatdunkende uitspraken over de homilie.

Onzin is het vrijwel altijd, wat in zo'n preek staat, gestencild of zelf bedacht. God is bedacht, om de arbeidersmassas er onder te houden. Daarom geloof ik ook in Hem, & aanbid ik Hem, en probeer ik Hem te dienen, steeds knielend en biddend en mijzelve beroerend. (Reve 1972: 76)

### 2.4.2.4. *De Nederlandse literatuur*

Ook uit de Nederlandse literaire traditie delft Reve passages op die hij overneemt in zijn eigen werk. Het intertekstuele is hier minder spottend en de ontlening vormt in hoofdzaak een versterking van de mededeling. De oorspronkelijke context van het citaat verrijkt en vult aan, en wijkt minder af van de context waarin Reve het plaatst. Toch blijft Reve natuurlijk komische lichte wijzigingen aanbrengen. Zo beschrijft hij tegenover Carmiggelt het hinderlijke feit dat allerlei mensen hem ongevraagd aan de deur lastigvallen. Hij bedenkt een plan, waarbij Woelrats moeder de aanbellers wandelen moet sturen:

‘Weet U wat U moet zeggen waar of ik ben?’ ‘Nee?’ ‘Meneer Van het Reve is op bedevaart.’ ‘O.’ ‘Vindt U het een beetje gek?’ ‘Nou, ja...’ ‘Zeg dan maar: meneer Van het Reve is naar de internationale konferentie in Rijssel. Waarheen dus? Naar de...?’ ‘Naar de internationale conferentie in Rijssel.’ ‘Precies. [...] Maar U kunt natuurlijk ook gewoon zeggen: meneer Van het Reve is op bedevaart. Wat zegt U nou, als er iemand komt?’ ‘Meneer Van het Reve is op bedevaart naar Rijssel.’ (Reve 1972: 128)

De passage is natuurlijk reeds grappig op zich door de naïviteit van de moeder, maar wordt nog versterkt door een verwijzing naar *Lijmen* die Carmiggelt als Elsschotkenner zeker niet kon zijn ontgaan:

Komt er nog ooit een bezoeker wanneer ik niet thuis ben, dan zeg je hem: ‘Mijnheer Boorman is met zijn hele staf naar Rijssel voor de internationale conferentie.’ [...] Het doet er niet toe wat ze vragen of vertellen: mijnheer is met zijn staf enzovoort... Wat voor soort conferentie, daar weet jij niets van af. [...] Rijssel is over de grens, minder bekend en toch niet te ver, zodat zij mij ’s avonds weer op de boulevard kunnen ontmoeten zonder stuipen te krijgen. Dus Rijssel, niet? Voor meerdere zekerheid zal ik het voor je opschrijven.’ (Elsschot 1976: 306)

Op die manier ontstaat er een komisch effect, want Reve vergelijkt zich hier met de gewiekste oplichter Boorman die ontevreden klanten op een afstand wil houden. Het is Woelrats moeder die de echte verschuiving aanbrengt door Boormans conferentie te Rijssel en Reves bedevaart samen te laten vallen.

Op een andere plaats wordt Elsschot opnieuw opgevoerd. Ook hier ontstaat het komische effect door Reves onverwachte identificatie met een vrouwelijk personage. “Ik ben erg onstabiel, maar wil niet meer terug naar de fles, de tabletten of de spuit. ‘En beefde waar zij stond, maar leefde en bleef gezond,’ luidt het, geloof ik.” (Reve 1972: 130) De laatste regel verwijst naar Elsschots bekende gedicht “Het huwelijk” : “en rilde waar zij stond, maar leefde en bleef gezond.” (Elsschot 1976: 789)

Een andere auteur waaraan Reve regelmatig fragmenten heeft ontleend, is Elsschots Nederlandse tegenhanger, Nescio. Zo is Reve op een bepaald moment erg euforisch tegen Carmiggelt over een naïeve, maar ontroerende tekst in het misboekje. Hij vraagt zich af wie de tekst wel mag geschreven hebben. “Het is niet dezelfde man als die de spoorboekjes maakt, daar durf ik voor in te staan. Ik werd in ieder geval helemaal warm van binnen. Ik dacht: de zaak is rond.” (Reve 1972: 79)

“De man die de spoorboekjes maakt” komt uit Nescio’s *Titaantjes*, waar de schilder Bavink zich druk maakt over zijn worsteling met het mystieke van God, terwijl hij zich ergert aan de onbegrijpende, naïef romantische visie van de kleinburger op “kunst”.

‘Die vent in dat boek, wat zei-di ook weer dat kunstenaars waren?’ ‘Gebenedijden, Bavink.’ ‘Weet je wat ik denk, Koekebakker? Dat ’t dezelfde vent is, die de spoorboekjes gemaakt heeft. Daar heb ik ook nooit iets van begrepen, hoe iemand dat kon. [...] Zeg wel gebenedijd. Weet je wat ik wou? Dat ik spoorwegboekjes kon maken. Zoo’n vent laat God met vrede, die is ’m de moeite niet waard.’ (Nescio 1996: 56)

Ook elders identificeert Reve zich met Bavink: “Ik denk, dat ik net als Bavink, al mijn ernst in mijn werk leg.” (Reve 1972: 111), wat verwijst naar de passage waar een journalist Bavink komt lastigvallen in zijn atelier: “ ‘dan veronderstel ik,’hatti gezegd en toen hatti even gewacht en z’n lorgnet recht gezet en Bavink aangekeken en toen hatti weer gezegd: ‘Dan veronderstel ik, dat u al uw ernst in uw werk legt?’” (Nescio 1996: 122)

Hier zien we de bevestigende kant die ook deel uit maakt van elke intertekstualiteit en die een variant lijkt van het middeleeuwse begrip van de *auctoritas*. De Ander wordt hier niet tot een

middel om te spotten, maar wel een middel om de eigen tekst te legitimeren, net zoals een middeleeuws auteur zich rechtvaardigt door het *ipse dixit*. We haalden reeds het gedicht “Literatuur” aan, waar Reve Nescio, zij het tegen zijn zin, laat opmerken dat hij *De Avonden* toch een aangrijpend boek vindt. En niet voor niets wordt Nescio tijdens het godslasteringsproces ook aangehaald als “autoriteit” in Reves *Pleitrede voor het Hof*:

Mijn God is kennelijk niet de God van Nederland, of, zoals onze grote schrijver Nescio hem in zijn onsterfelijke verhaal *Dichtertje* noemt, ‘de God van je tante, die zei, dat je moest groeten als je langs ‘t huis van je baas kwam, (...) ook al zag je niemand, je kon ‘t nooit weten wie ‘t zag.’ (Reve 1992b: 176 – zijn cursivering; zie voor het origineel Nescio 1996: 77)

#### 2.4.2.5. De taal van kinderboeken

Een ander belangrijk aspect van Reves intertekstualiteit is ongetwijfeld zijn veelvuldig verwijzen naar bekende kinderboeken. Het meest opvallende is natuurlijk zijn neiging om zichzelf en zijn twee partners diernamen te geven. De naam “Tijger” verwijst naar een concreet personage uit *Winnie de Poeh*. In zijn artikel “Achter alles is behang” wijst Sturm erop dat Reve niet alleen Tijgers naam ontleende aan dit kinderboek. Zowel Reves frequente gebruik van hoofdletters, zijn voorkeur voor een afwijkende spelling en onzinwoorden, als zijn neiging clichématige zinnestelsels te herhalen, worden door Sturm opgevat als typische procédés die ook bij Winnie de Poeh veelvuldig gehanteerd worden. (Sturm 1989: 69)

Ook de tekenfiguren van Marten Toonder, zoals Tom Poes en Oliver Bommel, spreken een taal die door Reve wordt ingevoerd in zijn eigen werk. “Hier en daar staan in mijn reisbrieven meer citaten uit Tom Poes [...]. Tom Poes is zeer grote literatuur, al beseffen slechts weinigen het.” (Reve 1994: 60)

De aantrekkingskracht van dit soort boeken op Reve schuilt waarschijnlijk in het feit dat hun dubbelzinnige wereld perfect aansluit bij de zijne. Enerzijds is er de sfeer van het “wonderland” waar dieren kunnen spreken, de idyllische ruimte waar de meeste van die verhalen zich afspelen, waar alles min of meer vastligt en het altijd wel op één of andere manier goed afloopt. Verder is er bij Toonder ook de verheerlijking van het ouderwetse, dat zich het beste uit in het karakter van Bommel, een heer van stand met zijn trouwe butler Joost, die steeds klaarstaat om een eenvoudige doch voedzame maaltijd klaar te maken. Anderzijds zit er iets zeer rebels in de taal van Toonder. Dat bewijst het voorkomen van vele neologismen bij Toonder, die ook in het “officiële” Nederlands ingang hebben gevonden, zoals bijvoorbeeld “minkukel”, “denkraam” e.a.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Over Toonders bijdrage tot het Nederlands zie ‘Als u begrijpt wat ik bedoel’ *De taal van Marten Toonder*. (Genootschap Onze Taal 1995)

Reve heeft zich zelf ook gewaagd aan het schrijven van sprookjes, verzameld onder de titel *Ik bak ze bruiner*. Zoals de dubbelzinnige titel al suggereert, hebben de sprookjes één thema gemeenschappelijk. Ze appelleren aan de kinderlijke fascinatie voor alles wat verboden is, omdat het door de ouders en opvoeders als iets vies en onzindelijk wordt voorgesteld. Faeces nemen hier in het kader van de zindelijkheidsstraining een centrale plaats in en het is dan ook niet verwonderlijk dat ook later platte humor dikwijls werkt door zijn scabreuze inhoud.

Het resultaat is natuurlijk dat de oorspronkelijk moraliserende functie van sprookjes wordt gebruikt voor een verheerlijking van het anale. Zo luidt Reves concluderende raadgeving: “En als jullie je kleine, stoeiende en ravottende lijfjes gezond willen houden, dan moeten jullie ervoor zorgen, dat je elke dag een flinke mooie grote bolus bakt.” (Reve 1996b: 30)

In het sprookje “Een goede les” wordt het klassieke beeld van Sinterklaas die de stoute jongens straft aangepast aan het thema van het boek.

Julie weten allemaal, dat Sint-Nicolaas alleen maar een jurk om zijn blote kont draagt, net als de Paus en kardinaal Alfrink. Dat kwam nu goed van pas. Want Sint-Nicolaas kwam dus van zijn paard af, spreidde zijn jurk over de schoorsteen heen en ging zelf met zijn blote reet op de schoorsteenpot zitten, want ik was nog vergeten jullie te vertellen dat die ondeugende jongen ook nog tegen Sint-Nicolaas gezegd had: ‘Van mij kan je de pot op!’ Toen kakte Sint-Nicolaas dus uit zijn reet een grote, dikke drol en die drol viel in duizelingwekkende vaart recht door de schoorsteen naar beneden, precies [...] in de jongensmolière, precies in de schoen van die stoute, ongehoorzame deugniet. (Reve 1996b: 22)

Het ongemakkelijke gevoel dat de lezer bij zijn lectuur bekruipt, wordt veroorzaakt door de pedofiele bijklank die het beeld van Sint-Nicolaas krijgt voor volwassen lezers die vertrouwd zijn met de rest van Reves oeuvre: “Maar hij was wel erg mooi en hij had een heel mooi, fijn, lief, stout jongenskontje. Daarom was Sint-Nicolaas, die zoals jullie weten, een echte kindervriend is, helemaal gek op hem.” (Reve 1996b: 21)

Dit voorbeeld sluit aan bij wat Meijer opmerkt over het dubbele dialogisme in Reves poëzie, een stelling die ook kan uitgebreid worden naar zijn proza. Het eerste dialogisme ontstaat volgens haar door

de reeks botsingen tussen de woorden en zinsneden uit verschillende talen. Je zou kunnen spreken van een horizontaal, of syntactisch dialogisme. Maar er is in Reve's poëzie nog van een ander soort dialogisme sprake: het verticaal of paradigmatisch dialogisme. Daarbij ‘botsen’ de woorden in de zin of regel niet met hun burens, maar met hun eigen eerdere gebruikssituaties, hun eigen geschiedenis. (Meijer 1989: 86)

Wanneer we dit toepassen op het fragment uit een “Goede Les” zien we hoe dat horizontaal dialogisme ontstaat door vulgaire taal als “blote reet” en “kakte” te laten contrasteren met de taal van de kindervertelling, “jullie weten allemaal”, “deugniet” of door homo-erotische taal “stout jongenskontje” af te wisselen met het in principe asexuele van Sint-Nicolaas als “kindervriend”. Op die manier contrasteren die woorden ook met hun eerdere gebruikssituaties. Reve hanteert dus verschillende registers, die hij tegen elkaar uitspeelt, en ook intern manipuleert. Janssens heeft deze manipulatie “tekstbreking” genoemd. “[D]e schrijver doorbreekt systematisch

schitterend opgebouwde fragmenten met detonerende taalelementen uit andere registers of met zinnen die plots een heel andere sfeer oproepen.” (Janssens 1981: 267)

Dat is wat de “perverse” schrijver op z’n best weet te doen: hij misbruikt de kracht van de Ander om iets te beweren wat die Ander tegen de haren strijkt. Zijn “tekstbreking” vernietigt de illusie van één geldig discours, doordat het telkens door een ander discours wordt onderbroken. Het resultaat is verwarring en grensvervaging, die het symbolische als het ware besmetten met het chaotische van het pre-symbolische, zonder dat hij 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. Of zoals Reve in een spottend terzijde in *Nader Tot U* opmerkt: “– Mammie, droomt hij dat nu allemaal, of is het echt? – Kind, niet zo zeuren.” (Reve 1993b: 50)

#### 2.4.2.6. Ironie

Uit onze bespreking van de intertekstualiteit mag duidelijk zijn dat Reve niet uit is op de vernietiging van het discours van de Ander. Het is veeleer een dialectiek tussen ondermijning en legitimering, wat zorgt voor een ironische ambiguïteit die een belangrijk aspect van fictie is. Als voorbeeld voor die stelling haalt Kristeva het einde van Becketts roman *Molloy* aan, waarbij de verteller vertelt hoe hij neerschrijft dat het middernacht was, en regende en hierbij meteen opmerkt dat het niet regende, en al evenmin middernacht was. Tussen een uitspraak en zijn ironische ontkenning zien we volgens Kristeva de negativiteit aan het werk, een negativiteit die niet op te lossen valt in een synthese. Schrijven overstijgt op die manier de tegenstelling tussen *to be or not to be*. Vandaar ook de belangrijke rol die fictie speelt in de subjectwording omdat fictie bemiddelt tussen wie ik ben en niet ben.

[L]eur négation réciproque constitue un seul et même mode de langage, c’est à dire une *fiction* qui est précisément cette réunion non-synthétique entre ‘est’ et ‘n’est pas’ s’opposant l’un à l’autre tout en se posant en même temps, et en ajoutant ainsi à leur dichotomie un troisième ‘terme’, indéfini, où se cherche le sujet en procès. (Kristeva 1985: 353 – haar cursivering)

Ironie is dus steeds meer dan de klassieke definitie die men er doorgaans aan geeft, zoals in het *Lexicon van literaire termen* dat het heeft over “[e]en stijlfiguur die verband houdt met het contrast tussen wat schijnbaar gezegd, getoond of gesuggereerd wordt en de werkelijke betekenis van de uiting of situatie” (Van Gorp e.a. 1998: 223) Iets beweren over de buitenwereld dat duidelijk in strijd is met de werkelijke toestand, bijvoorbeeld Molloy’s opmerking over het weer en het tijdstip, is meer dan een alternatieve manier om de “werkelijke betekenis” van de weersomstandigheden mee aan te duiden. Ik toon door mijn uitspraak immers ook de breuk aan die bestaat tussen de woorden en hun referent en stel hiermee finaal de geldigheid van de grote

Ander in vraag en indirect dus ook mijn identiteit; vandaar dat Kristeva ironie koppelde aan haar begrip van het subject-in-proces. Door de ontkenning van een empirisch gegeven opent zich tussen de empirische werkelijkheid en mijn uitspraak een onoverbrugbare kloof, dezelfde kloof als tussen het subject en zijn verloren object. Vandaar dat Paul de Man ironie omschrijft als een vorm van hoogtevrees.

Irony is unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness. Sanity can exist only because we are willing to function within the conventions of duplicity and dissimulation [...] Once this mask is shown to be a mask, the authentic being underneath appears necessarily as on the verge of madness. (De Man 1989: 216 – zijn cursivering)

Ironie is op die manier een milde vorm van de doodsdrijf die net niet over de rand gaat, het punt van krankzinnigheid nooit bereikt. Een ironisch discours vormt zo de dubbelganger van het symbolische, een vervormende spiegel die de Ander als spiegel ontmaskert en met hem een strijd voert op het smalle pad van het symbolische, hem uitlacht<sup>21</sup>. In dat lachen schuilt een genieten die haat oproept. Die haat ontstaat doordat de ironicus een genieten heeft dat de geïroniseerde ontgaat. De dubbelganger heeft in zijn imitatie dus telkens *iets* meer, namelijk het object *a* en wekt zo geweldadigheid op.

[A]nother name for it [i.e. het object *a*, kp] is *plus-de-jouir*, the ‘surplus enjoyment’ that designates the excess over the satisfaction brought about by the positive, empirical properties of the object. At its most radical level, violence is precisely an endeavor to strike a blow at this unbearable surplus enjoyment contained in the Other. (Žižek 1996b: 105 – zijn cursivering)

Vanuit deze psychoanalytische invalshoek wordt duidelijk waarom Reve ironie zoveel verzet wekte. In de eerste plaats denken we hierbij natuurlijk aan het Ezelsproces, maar ook een auteur als Harry Mulisch ontsnapte niet aan de gefascineerde ergernis die het ironische oproept. In zijn pamflet *Het ironische van de ironie* (1976) haalt hij zwaar uit naar bepaalde racistische passages in de briefwisseling met Carmiggelt. Hoewel Reve meteen duidelijk maakt dat het hier om een ironische uitdaging van de “weldenkende” Ander gaat, waarbij we ook het oedipale conflict met de (linkse) wereld van de vader niet uit het oog mogen verliezen, wekt het stuk Mulisch’ heilige verontwaardiging<sup>22</sup>.

Ik ben er erg voor, dat die prachtvolken zo gauw mogelijk geheel onafhankelijk worden, en ons niks meer kosten, zodat we ze allemaal met een zak vol spiegeltjes en kralen op de tjoeki tjoeki stoomboot

---

<sup>21</sup> Het is de lach, zoals die filosofisch wordt beschreven door Nietzsche en door Bataille en die Kristeva omschrijft als “ce géant jumeau fratricide de l’ idéal et inséparable de son trône qu’il ne cesse de renverser.” (Kristeva 1999: 365) Die ondermijnende functie van de lach wordt door Eco op meesterlijke wijze geïllustreerd in *De Naam van de Roos*, waar de bibliothecaris Jorge van Burgos in een vlammende discussie met William van Baskerville de lach veroordeelt omdat hij God loochent. “Door zo te lachen, zegt de dwaas impliciet ‘Deus non est’ ” (Eco 1997: 140) De lach vormt met andere woorden een ontoelaatbare uitdaging van de grote Ander, stelt zijn bestaan in vraag en getuigt dus van het pre-symbolische genot dat de taal en geïdealiseerde eenheid van het subject bedreigt. Vandaar dat de lach voor Jorge iets abject is. “De lach doet het lichaam schokken, vervormt de gelaatstrekken en doet de mens op een aap lijken.” (Eco 1997: 140)

<sup>22</sup> Een verontwaardigheid die uiteraard versterkt werd door het feit dat Reve Mulisch verder in de passage persoonlijk aanvalt door hem af te schilderen als een bastaard, waarbij Reve zelfs zo ver gaat ook de rassentheorie te parodiëren. “Bij vermenging komen de slechtste eigenschappen van de paarders op de voorgrond, dat is bekend. Het muilnier is onvruchtbaar. Daarom schrijft hij ook niets meer. Dat betekent zijn naam ook, geloof ik. Ik heb het opgezocht.” (Reve 1972:7 2)



kunnen zetten, enkele reis Takki Takki Oerwoud, meneer! Zo denk ik erover, zet U dat gerust in Uw krant. [...] Ik ben niet enkelvoudig genoeg van geest, en ook veel te intelligent, om een racist te zijn, maar die beschuldiging, en het lukratieve effect ervan, hebben mij aan het denken gezet. Ik behoef maar een of andere persoon sprekend in te voeren, die zich laatdunkend over allerlei inferieure kokosnotenplukkers uitlaat en voor de eer van 'onze meisjes en jonge vrouwen' opkomt, en het Geld vloeit mij toe. Het zwarte goud. Ik geloof dat die hetsers zelf racisten zijn, maar het niet kwijt kunnen. (Reve 1972: 71)

Het racistische genot en het blasfemische genot dat in de Ander schuilt, worden hier door Reve ironisch in scène gebracht. Door zelf de rol van de racist te spelen, lokt hij de Ander uit zijn tent. Wanneer Mulisch zich weert tegen het vermeende racisme van Reve, wordt Reve de vervormende spiegel die juist Mulisch' fascinatie voor het racisme duidelijk maakt.

[A]t the level of rational argumentation, [the antiracist] produces a series of convincing reasons against the racist Other, but is nonetheless clearly *fascinated* by the object of his critique [...]. The foremost problem is not how to denounce and rationally defeat the enemy – a task that can easily result in strengthening its hold upon us– but *how to break its (phantasmatic) spell upon us.*" (Žižek 1996b: 117 – zijn cursivering)

Ironie is dus een middel om het objet *a* te incorporeren én tegelijk zijn betovering te verbreken. Het racistische trekje dat in elk van ons schuilgaat wordt op die manier tegelijk erkend en onmogelijk gemaakt. Door het via ironie aan het woord te laten, probeer het subject greep te krijgen op iets wat anders vanuit het onbewuste, greep op *hem* heeft. Ironie, in al zijn respectloosheid, respecteert de fictie, het smalle bergpad tussen ernst en waanzin.

Vandaar dat romantische ironie zich ook stevast richt op het ontmaskeren van een tekst *als* fictie. We citeerden eerder reeds Hubregtse over het "verstorende" karakter van romantische ironie. Het is deze verstoring die we voortdurend aan het werk zien in *De Taal der Liefde*. Een eerste doorbreking is natuurlijk de opname van de brieven aan Carmiggelt, waarin Reve de keukengeheimen onthult die hij gebruikte bij het schrijven van de romangedeeltes die de lezer zojuist achter de rug heeft: "De lezer moet zich steeds woedender gaan afvragen: 'Maar waarom gaat deze prachtschrijver van die dramatische boeken toch met die en die klootzak om?'" (Reve 1972: 70) Het verhaal dat Reve vertelde, wordt hierdoor getoond als een zorgvuldig uitgedachte constructie, waarbij de negatieve beschrijving van Tijgers minnaar Peter Z. bij de lezer een afkeer teweegbrengt die Reve zorgvuldig via zijn taal heeft opgebouwd.

Woelrats ongeduldige commentaar bij de bedverhalen die Reve in het laatste deel vertelt, functioneren op dezelfde manier als Reves brieven aan Carmiggelt, al is de ironie hier nog directer. Bij Carmiggelt gaat het immers om commentaar op een reeds geschreven tekst terwijl hier de commentaren in de tekst zelf zitten. Telkens opnieuw onderbreken ze het verhaal en maken ze duidelijk dat het allemaal slechts puur verzinsel is, daar de inhoud ten allen tijde door de verteller kan worden aangepast naar het hem uitkomt.

Wanneer Reve de komst van een scheepsjongen naar zijn kajuit beschrijft, maar op het moment dat die net is binnengekomen een uitvoerige lofprijzing begint over Woelrat, maant die hem geprikkeld aan om verder te vertellen: "Ja, goed. Maar die stuurjongen. Die krijgt

godverdomme zo langzamerhand platvoeten, van al dat staan bij die deur.’ ” (Reve 1972: 169)

Het fictieve karakter van Reves zogenaamde herinnering blijkt ook uit het feit dat Woelrat de naam van de scheepsjongen zelf mag kiezen. Ook de gebruikte conjunctievorm wijst op het “alsof” karakter, zoals je het ook bij spelende kinderen hoort: “ ‘Ja!...Walter! Je noemde hem bij zijn naam, want hij moest bij je komen.’ ” (Reve 1972: 169)

Het zeeverhaal met Walter wordt uiteindelijk vervangen door een ander zeeverhaal dat nog fictiever is. Reve vertelt aan Woelrat het sprookje van *De Vliegende Hollander* –uiteraard aangepast aan *zijn* fictief universum. Zo is de kapitein net als hij homoseksueel en bovendien een Mariavereerder. Ook hier zien we de verstorende werking van de ironie:

‘Kapitein Van der Decken vereerde in geheime wanhoop de Maagd. Dat kon natuurlijk niet in het boek staan, want dan wist iedereen het. Waar of niet?’ ‘Eh... ja... Maar hoe weet jij het dan?’ ‘Omdat ik tussen de regels kan lezen.’ (Reve 1972: 204)

Ook dit verhaal wordt regelmatig onderbroken door een ongeduldige Woelrat. Wanneer de wind gaat liggen en het schip wekenlang op dezelfde plaats moet blijven, ontstaat de volgende dialoog: “‘Blaas jij dan in de zeilen.’ *Jij* bent ook een dichter, Woelrat. Ik voel het. Eerlijk waar. Eerst dacht ik: hij heeft geen gevoelsleven. Maar nu weet ik anders.’ ” (Reve 1972: 200 – zijn cursivering)

Ook Reve zelf maakt zich tijdens het schrijven bedenkingen over het nu verder moet met zijn verhaal en haalt hiervoor zelfs Horatius’ bekende regel aan die stelt dat de kunstenaar in zijn werk het *utile* en het *dulce* moet trachten te verenigen:

Neen, neen, ik mocht nu echt geen zijpaden meer in ... Hoewel, misschien kon ik het nuttige met het aangename verenigen, een verhaal in een verhaal, zoals echte kunstenaars dat wel eens deden, zodat het ene het andere zou voltooiën... (Reve 1972: 178)

Via die verhalen kan Reve ook echte herinneringen in het boek integreren, die hem wegens hun contingente karakter altijd hebben beangstigd. In een brief aan Carmiggelt wijst hij op de noodzaak die hij voelt om die herinneringen neer te schrijven, ondanks hun schijnbare banaliteit.

Ik vind die intermezzi nogal storend, omdat ze de handeling stil zetten, en, volgens mij, ook geen enkel aanwijsbaar verband vertonen met de inhoud van de handeling zoals die op het moment van de onderbreking aan de gang is, maar ik heb het gevoel dat ik gek word als ik ze er niet inzet.[...] Misschien heb ik ongelijk, en zijn die inlassen esteties juist hoogst gewenst, terwijl ze formeel gebreken zijn te noemen, gelijk de Parel schoon geheten wordt doch een ziekelijke aandoening is van de oester. (Reve 1972: 146)

Het lijkt of Reve hier de oplossing vindt voor een belangrijk probleem dat Raat al in *De Avonden* ziet verschijnen:

Frits van Egters kampt met een probleem dat veel personages in het werk van Reve kwelt: hij weet geen raad met de werkelijkheid, die zin noch samenhang vertoont. De realiteit doet zich aan hem voor als opgebouwd uit losse, betekenisloze brokstukken. Op stilistisch niveau wordt deze stand van zaken tot uitdrukking gebracht doordat opeenvolgende zinnen loze mededelingen bevatten, waartussen het verband ontbreekt. (Raat 1990: 44)

Het verbrokkelde karakter van de werkelijkheid wordt ook uitvoerig behandeld in *Op Weg Naar Het Einde*, waar Reve een uiteenzetting houdt over zijn worsteling met het zogenaamd Zinloos Feit. Die term slaat op een toevallige gebeurtenis in de werkelijkheid die de orde van zijn (autobiografische) compositie dreigt te verstoren, maar toch niet zomaar uit het verslag van zijn belevenissen kan worden weggelaten. Hij heeft het in die passage over het

gevecht dat ik dag in, dag uit, moet voeren met de Oude Slang, wiens haat vooral de Zin der schepping geldt en die daarom, zelf onmachtig om iets te maken, zich probeert te wreken door elementen van de schepping in de schijnbare orde van een valse opstelling bijeen te voegen. (Reve 1983b: 172)

Andere mogelijke synoniemen voor het Zinloze Feit zijn: “Onwaarschijnlijke Opeenhoping, Bizondere Onzin, Storende Verrassing, Onintegreerbare Bijkomstigheid”. (Reve 1983: 172) De reden waarom ze niet weggelaten mogen worden, is omdat die op het eerste gezicht banale herinneringen iets in zich lijken mee te dragen dat toch essentieel is. Zo schrijft Reve in *Nader tot U*:

Zo begint weer, onafwendbaar, de voortschuiving van mijn herinneringen, die ik ditmaal besloten heb niet te verzegelen, want misschien is de tijd nabij, waarop al deze ongeloofwaardige en nooit ergens verband mee houdende invallen, nauwelijks verwoordbaar, als flarden van niet voleindigde gesprekken en nooit voltooide, dubbelzinnige beweringen zonder duidelijke herkomst, te zamen gevoegd zullen worden tot een door mij nimmer geweten profetie. (Reve 1993b: 64)

Door het verzamelen van die herinneringen probeert Reve het beangstigende tekort aan betekenis op te heffen, en in dat kader kunnen we ook zijn verlangen plaatsen het boek te schrijven “dat alle boeken overbodig maakt, waardoor de mensheid verlost wordt, en dat God bij het lezen aan het huilen brengt.” (Reve 1982: 187) Dat mythische boek wordt door Reve *Het Boek van het Violet en van de Dood* genoemd<sup>23</sup>. De titel ontleende hij aan *De kleine neurasthenicus* van Herman-Gerard De Cock, waarin het verhaal voorkomt van een patiënt, Dorus genaamd.

Doch ondanks Dorus, moet dat hoofd hem peinen. Moet 't onbestemdelyk en onophoudelyk, zoeken naar het antwoord, op, zeer moeilijke problemen. “ ‘t 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.” (De Cock, geciteerd in Wennekes 1996: 11)

Dat niet kunnen leven met het tekort dat Dorus hopeloos doet piekeren, vormt ook de drijfveer van Reves schrijverschap. De grote Ander kan niet alles betekenen, steeds blijft er iets ongezegd. Het finale puzzelstuk dat alles een zin zou geven, is niet te achterhalen. Reve probeert desondanks om in het schrijven een wereld te scheppen

die in zichzelf hangt en, zowel in zijn totaliteit als in zijn delen, verwijst naar een niet of niet volledig grijpbare achterliggende dimensie, die de zin uitmaakt van het geheel en tegelijk aan ieder onderdeel een diepere zin geeft. Het literaire werk is een schaalmodel van die ideale wereld die één groot symbool van het heilige is: een model van totale hiërofanisatie. (Peet 1985: 115)

---

<sup>23</sup> En is in zijn mythische betekenis niet te verwarren met Reves roman *Het Boek Van Violet En Dood*.

Vandaar dat Reve zich ook sterk aangetrokken voelde door de romantische poëtica. De romanticus is immers iemand die zijn eigen wereld wil creëren, en daarom de regels wil wijzigen; volgens Reve enkel om ze te vervangen door eigen regels, die daarom niet minder dwingend zijn:

De romantische kunstenaar geniet, in theorie, een vrijheid wat betreft de vorm. In werkelijkheid schept hij *individueel*-classicistische kunst, dat wil zeggen zijn werk kiest gestalte in de vormen die *zijn eigen* Gesloten Maatschappij hem voorschrijft. Ook mijn beste werk moet, in zijn vorm, gehoorzamen aan de wetten van *mijn* wereld, dat is de wereld van de Meedogenloze Jongen, de Lijdende God etc. Hoe revolutionair een kunstenaar ook moge zijn, vrij is hij allerminst. (Reve geciteerd in Van den Bergh 1983: 720- Reves cursivering)

De romanticus is in Reves definitie iemand die zelf zijn Ander wil maken, dus zelf de rol van de symbolische vader op zich probeert te nemen, om zo zichzelf te scheppen. In de decadentie echter gaat de romanticus nog een stap verder, doordat zijn zelfcreatie zweemt naar de zelfvernietiging.

De Dekadentie is de kunst van een kunstenaar wiens eigen wereld niet meer of niet meer geheel een Gesloten Maatschappij vormt. In zuivere vorm bestaat zij niet. Wat wij decadente kunst noemen, is kunst waarin wij de ideeën & de structuur zelve reeds zien instorten. (Reve geciteerd in Van den Bergh 1983: 721)

Uit deze poëtische uitspraken definieert van den Bergh Reves stijl als “een schrijverschap dat de eigen wetmatige vormtaal nog wel ontleent aan een individueel gesloten wereldbeeld, maar de hechte samenhang daarvan is, door een opkomend onvermogen, aan erosie onderhevig.” (Van den Bergh 1983: 721) Die conclusie breidt hij ook uit naar de stijl van Reve:

een vergelijkbaar begin van verval vinden we trouwens terug in Reve's vormgeving: een spellings- en grammaticale vrijheid waarmee hij de bestaande voorschriften aantast en een stijl die, doorschoten met zelfironie, de klaarblijke ernst van de eigen ideeën telkens weer relativeert. (van den Bergh 1983: 723)

Het is een conclusie waar ik het echter maar ten dele mee eens kan zijn. Reves ironie en zijn spel met de spelling (bijvoorbeeld door af en toe Carmiggelt aan te schrijven als “Lieve Sczymon” (Reve 1972: 43)) hoeft niet meteen te wijzen op een onvermogen. Zijn “decadente” trekjes zijn juist een middel om het heterogene binnen zijn stijl te brengen. Net zoals de oester een parel vormt rond een bedreigend vuiltje dat in de schelp is gedrongen, weeft Reves stijl een web rond het reële. Precies door de eenheid te laten varen en te kiezen voor het meerzinnige, het onbepaalde, het tot op zekere hoogte destructieve van de romantische ironie, maakt hij zijn taal beter in staat om te gaan met dat reële dat hem elders zo beangstigt. Vandaar dat Reves opzettelijke profanisatie veeleer een helende, heiligende functie krijgt.

Op het eerste gezicht lijkt Van het Reve de liturgische ritus van de Liefde opzettelijk te profaneren, maar dergelijke tekstbrekingen onderstrepen alleen de onbeschrijflijke complexiteit van de Onverbiddelijke Liefde die alles adelt en heiligt, en het heteroogste verzoent. (Janssens 1981: 269)

Reves stijl vormt zo een manier waarop hij om kan gaan met het tekort. De kloof die in dat tekort gaapt tussen het symbolische en het reële, de verbrokkeling die vroeger tot angst zou leiden, wordt hier ervaren als bron van genot. Het Boek waar alles in staat, de grote Ander zonder tekort dus, wordt als illusie voorgesteld, maar die ondraaglijke ontmaskering wordt via de ironie weer opgeschort:

‘Weet je wat: ik houd op met al dat gelul over wat helemaal niet bestaat. Ik zal je vertellen over wat echt gebeurd is, uit een boek. Als het niet zo was, dan hadden ze het er nooit ingezet. Ik bedoel, ze zetten iets niet zo maar in een boek als het niet waar is.’ Woelrat kreunde. ‘Versaag niet’, vervolgde ik. ‘Om te beginnen moet je rekenen dat ik helemaal krankzinnig gek op je ben, dat komt er bij. Ik ga een boek schrijven waar jij in voorkomt, en jij was heel mooi en wreed in dat boek [...] Zie je? Het staat in een boek of het komt in een boek te staan dat ik toevallig nog schrijven moet – dat maakt geen verschil – en het is meteen waar ook. (Reve 1972: 186)

Het is natuurlijk onzin dat alles wat in een boek staat, per definitie waar is. Het is een eerste onjuiste redenering, die nog wordt versterkt door een volgende stap: aangezien alles wat in een boek te *lezen* staat waar is, is alles wat in een boek wordt *geschreven* ook waar. Het volstaat dus om alles gewoon neer te schrijven, opdat het waar zou zijn. Een vorm van pre-oedipaal almachtsdenken dat hier onder het mom van ironie wordt uitgeleefd. De castratie, als aanvaarding van het tekort, wordt in het fragment tegelijk erkend én ontkend. Het tekort wordt in ironische taal iets waar het subject mee kan spelen. De ironicus trekt een discours naar zich toe, zoals de bobijn van Ernst, om het dan elk moment weer spottend van zich af te gooien. Dat blijkt mooi uit de volgende passage:

Ben jij soms niet beeldschon? Moeten jongens en mannen niet slikken, en zuchten ze niet diep, als ze jou op straat of in winkels van de neringdoende stand tegenkomen? Neem nou mijzelf. Als ik jou in de verte zie aankomen, is het net of het heel iemand anders is, zo geil en weemoedig en verliefd word ik. Zoals het op het privaat wel eens van jezelf ruikt of het van een ander is, dat je ervan schrikt. Je vernieuwt jezelf, dat bedoel ik. Jij maakt me weer jong: door jou heb ik mijn eigen verloren jeugd hervonden, hoe zal ik het zeggen– ‘Houdt het nooit op, O God.’ ‘Ik brand mijn eigen op als een vlam, Woelrat, dat is het. Beter hard geblazen dan de mond gebrand.’ Ik voelde een wind zitten als moeizaam voortgestuwd konijn in slangelijf, en moest hem wel verder persen tot de zeer schaamteloze, erger dan dierlijke, scheurende klap. (Reve 1972: 186-7)

Reves “tekstbreking” contrasteert de lyrische clichés van de romantiek met het reële van de lichamelijke functies. Het effect is echter meer dan dat het lyrische belachelijk wordt gemaakt door de scabreuze passage die volgt. Eigenlijk is het tot op zekere hoogte juist andersom en wordt het lyrische juist door de profanisatie versterkt, omdat het geïncorporeerd wordt in de taal van Reve. Op die manier wordt het tekort dat voor andere romantici een reden is tot een mateloos verdriet, door de ironicus juist op handen gedragen. Het is de grap die hij uithaalt met het tekort: door het zo te verheerlijken en uit te buiten is hij eigenlijk in staat het te negeren. Dat wordt duidelijk wanneer we Reves passage vergelijken met een fragment uit *Zonder trommels en trompetten* van Jeroen Brouwers, dat een jaar na *De Taal der Liefde* verscheen, in 1973. De ik-figuur beschrijft de ontmoeting met een beeldschon meisje in een treinstation:

er stroomt onmetelijke vreugde in me, ik hoef nooit meer heimwee te hebben, zo komt dat meisje overeen met het beeld dat ik mij van Het volmaakt-mooie meisje heb gevormd [...] maar dan zie ik ook de hand van dat meisje, ze brengt die hand naar haar krullen, en hoe bij het zien van die hand alles ogenblikkelijk voorbij is en het heimwee in mij terugkomt: onder de nagels van die handen zitten zwarte randen. (Brouwers 1988: 13)

Het abjecte van het lichamelijke, gesymboliseerd door de rouwrandjes, dat in Brouwers’ universum desillusionerend werkt, vormt bij Reve juist een bron van humor. De verschuiving van het romantisch cliché “ik brand mijn eigen op als een vlam” via de betekenaar “brand” naar de

algemene waarheid “beter hard geblazen dan de mond gebrand” verlaat via de vergelijking van het “voorgestuwde konijn in slangelijf” het symbolische en komt terecht in het semiotische van de lichamelijke pulsies, met als resultaat de “erger dan dierlijke, scheurende klap.” Het is een mooi voorbeeld van hoe Reve beide heterogene registers weet te verweven en hoe het *corps morcelé* als het ware geprojecteerd wordt in Reves stijl. Het verbrokkelde van de driftpulsies komt dan overeen met het verbrokkelde van zijn verhalen, van de fragmenten die hij her en der uit de grote Ander verzamelt. En net zoals het *corps morcelé* niet onder te brengen is in één vast beeld, één vaste identiteit, is ook Reves ironische verspringen van registers een bescherming tegen elke blijvende identificatie en tegelijk een garantie dat de identiteit telkens opnieuw vernieuwd kan worden, dat de taal niet bestaat uit slechts één enkel kamer waar hij voor altijd moet blijven. De enige vraag blijft nu hoe Reve in staat is geweest om datgene wat eerst de symbolische orde bedreigde, om te vormen tot een stijl door zijn taal dichters te brengen bij de driftmatige processen van het *corps morcelé*. Wat garandeert hem dat zijn spel niet ontspoord en de ironie uitmondt in de “madness” die er volgens Paul de Man in schuilgaat? Want moet er bij zijn zelfcreatie niet een instantie zijn die zijn creatie niettemin legitimeert? Naar die beschermende aanwezigheid én haar metamorfoses gaan we nu op zoek.

## 2.5. M. en haar transformaties

### 2.5.1. Inleiding

Ondanks de uitzichtloze situatie waarin Frits van Egters zich in *De Avonden* bevindt, eindigt het boek toch op een soort van verzoening. “ ‘Het is gezien,’ mompelde hij, ‘het is niet onopgemerkt gebleven.’ Hij strekte zich uit en viel in een diepe slaap.” (Reve 1998a: 317)

Het is juist dit toekijken van een Ander, dat een gevoel van troost opwekt bij Frits van Egters. Want wat er ook gebeurd is, de Ander heeft het gezien en zo een zin gegeven, een spiegel –hoe duister ook– waarin het reële zich als een eenheid kan herkennen.

Vandaar dat Snapper opmerkt dat Reve in zijn romans steeds de neiging heeft om een Ander te verzinnen, als een noodzakelijke aanvulling.

De ‘ander’ is bij Reve dan ook vaak een illusie, een gefantaseerd persoon –goed of kwaad, of beide– die duidelijk een psychologische leemte opvult in het leven van de protagonist en die het verhaal structuur geeft [...].(Snapper 1990: 96)

Dezelfde structurende functie vervullen ook Reves romans en brieven. Zijn taal is hier de Ander die optekent wat er gebeurt, zodat het niet onopgemerkt is gebleven. De taal van Reve moet echter erkend worden, wil zij op haar beurt Reves identiteit erkennen. Ze moet altijd tot iemand gericht zijn, iemand die luistert en toekijkt, de taal als communicatiemiddel legitimeert. Die pool maakt een overdracht mogelijk, een transport van een lichamelijk affect naar de woorden, van een subject naar een ander. De taal der liefde moet dus steeds aan iemand gericht

zijn, iemand die echter niet in een definitie te vatten is, maar steeds verschuift binnen het tekstuele veld. Of zoals Kristeva opmerkt in haar bespreking over de metafoor in het *Hooglied*: “elle désigne une incertitude non pas de l’objet d’amour [...] mais une incertitude du lien, de la position du sujet amoureux envers l’autre.” (Kristeva 1999: 116 – haar cursivering)

De pre-symbolische band met de moeder wordt hier binnen de taal gebracht, en de liefhebbende ontvanger van de taal van het subject wordt de metafoor die op de plaats komt te staan van dat voorgoed afwezige object *a*. Het is die liefhebbende relatie die de subjectivering mogelijk maakt:

“ Je’ est parce que j’aime. Un je qui d’ailleurs ne se définit pas, qui séduit en style, mais qui ne se désigne pas en tant qu’identité fondamentale, scindé comme il est entre l’Autre et l’affect.” (Kristeva 1999: 215 – haar cursivering)

## 2.5.2. Metaforen van de moeder

### 2.5.2.1. Het publiek

In *De Taal der Liefde* zien we reeds duidelijk het belang van de lezer/luisteraar. Woelrat neemt die rol op zich in het laatste deel; in de brieven is Carmiggelt een luisterend oor, die bovendien ook delen van het manuscript ter beoordeling krijgt toegestuurd. Woelrat en Carmiggelt hebben geen actieve rol: Carmiggelts brieven zijn niet opgenomen en Woelrat levert slechts wat zijdelingse commentaar. Wanneer Woelrat zelf een jeugdherinnering wil vertellen over een omgekomen kameraadje, irriteert dat Wolf. “Eigenlijk was ik geprikkeld, dat iemand anders dan ik er verdriet of zorg op na durfde te houden.” (Reve 1972: 152) Woelrats verhaal wordt dan ook meteen opgenomen in Reves eigen droomwereld, doordat hij er meteen een seksuele fantasie van maakt, waarbij hij zich inbeeldt hoe de jongen in de kist ligt “met zijn dijen en jongensbillen— die nog één zonsopgang en één zonsondergang mooi zouden blijven— in diepe rouw onbloom”. (Reve 1972: 153)

In feite verhoudt Reve zich op dezelfde manier tot zijn lezerspubliek. Zijn lezers zijn de stille getuigen van zijn fantasieën, van zijn clowneske balanceren op de slappe koord. Ze vormen een publiek dat mythische allures krijgt: “[o]ok eerde mij mijn volk en wilde het mij wel voor altijd in zich geborgen weten, en gaf het mij Prijzen, en geschenken, en velerlei kleinodiën, en grote tamme Dieren voor mijn uitgestrekte tuinen”. (Reve 1972: 221)

Hij heeft het dan ook over zijn “Geliefd Publiek” waarvan hij, de grote volksschrijver, de trouwe dienaar is. Het is verder niet toevallig dat dat Publiek volgens Reve in hoofdzaak bestaat uit vrouwen, meerbepaald uit moeders:

Tenminste 69% ervan zijn getrouwde huisvrouwen, met kinderen. Dat heb ik uit laten zoeken. Ik ben daarop niet weinig trots. Ik schrijf niet voor intellectuelen of kunstenaars of andere door ledigheid geperverteerde randfiguren, maar voor moeders [...]. (Reve 1972: 111)

Door die nadruk op het hoge aantal moeders onder zijn publiek, wordt het duidelijk dat achter dit publiek de moederfiguur schuilgaat. Reve schrijft dan ook aan Groothuyse:

Mijn *Geliefd Publiek* (de even ironisch als gemeente term is van mijzelf), dat mij kan koesteren, maar mij ook van de ene op de andere kan 'laten vallen', is stellig een van mijn projecties van de echte moeder. (Reve 1992a: 170 – zijn cursivering)

#### 2.5.2.2. *De koningin*

Aan het eind van *De Taal der Liefde* vertelt Wolf aan Woelrat hoe hij op audiëntie mocht bij de Koningin, die bij deze gelegenheid haar appreciatie uitdrukte over zijn werk. “Voor dit ogenblik heb ik mijn gehele leven geleefd, Majesteit” luidt Reves plechtige antwoord (Reve 1972: 228). In *Een Circusjongen* krijgen we een gelijkaardig einde waarbij Reve op audiëntie mag bij de Koningin, waarbij hij opmerkt:

Het was –en is– aan weinigen onder mijn volk bekend, dat zij het was, die mij bij mijn eerste schuchtere pogingen tot het opschrijven van wat ik in mijn leven had medegemaakt, tot het uiterste heeft aangemoedigd. (Reve 1991a: 118)

Ook hier zien we dat achter de koningin de gedaante van Reves moeder schuilgaat, die inderdaad Reve heeft aangemoedigd in zijn prille schrijverschap. Zo merkt Reve in de verantwoording bij *Archief Reve 1931-1960* op:

Van al wat ik als kind en puber schreef heeft mijn moeder misschien wel alles bewaard, zoals ik na haar dood in 1959 ontdekte, toen er een kist vol brieven, probeersels van verhaaltjes, sprookjes, jeugdgedichten en dergelijke uit haar nalatenschap te voorschijn kwam. (Reve 1981: 9)

Bovendien vertoont het wat wereldvreemde karakter van de koningin overeenkomsten met het naïeve beeld van de moeder zoals het in *De Avonden* wordt geportretteerd. Het onhandige gedrag van de moeder dat bij Frits van Egters een mengeling van medelijden en ergernis opwekt, zoals in de bekende scène met het bessen-appelsap, die de moeder voor wijn houdt.

‘Geen wijn?’ vroeg ze, zich omdraaiend. ‘Die man zegt: ‘Appel-bessen, vruchtenwijn. Wijn, zegt die man.’ ‘Ja,’ dacht Frits, ‘die man zegt: Appel-bessen, wijn. Het is trouwens Bessen-appel. O, zie ons. Grijp in.’ (Reve 1998a: 296)

In *Een Circusjongen* wekken de naïeve opmerkingen van de koningin een zelfde wanhoop: “Ik gevoelde, dat een nieuwe onnozelheid van de Vorstin mij mijn bezinning zoude kunnen doen verliezen. [...]” (Reve 1991: 214). Peet merkt dan ook terecht op “dat de koningin ( die niet erg vlug van begrip is) uiteindelijk meer lijkt op de moeder uit *De avonden* dan op haar koninklijke model.” (Peet 1985: 91)

#### 2.5.2.3. *Maria*

De belangrijkste en frequentste metafoor van de moeder is bij Reve echter ongetwijfeld de figuur van Maria. *De Taal der Liefde* is aan Haar opgedragen, zij het nog ietwat schuchter via



een “understatement”. In de loop van het boek zal zij echter steeds een prominentere rol gaan spelen. In *Lieve Jongens*, waar de auteur in een gebed om inspiratie vraagt, zet Reve tenslotte de stap die hij nog niet durfde te zetten in *De Taal der Liefde*:

Wat maakt het voor U uit, om mij die bladzijden te geven? U leest toch nooit één letter? Daar bent U toch veel te... Moet U horen. Als U mij helpt, en het lukt, dan zal ik voortaan mijn gehele leven en in alle eeuwigheid, zonder schaamte overal Uw naam en verkondigen. (Reve 1991c: 31)

In ruil voor haar steun belooft hij het boek aan Haar te wijden en zo zijn aarzeling bij het vorige boek om Haar naam voluit te schrijven, goed te maken.

Het wordt niets, helemaal niets, als U mij niet helpt. Ik wil U iets voorstellen. Het gehele boek zal voor U zijn, en U geheel gewijd. Ik zal Uw naam voorin zetten, niet afgekort maar voluit. Voluit zal ik Uw naam erin zetten. En ik zal niet schrijven: ‘*Voor*’ of ‘*Aan*’, maar ik zal schrijven: ‘*Dit boek is opgedragen aan*’, en dan Uw naam, Die U bent: dat er geen twijfel meer bestaat, in ieder geval niet tegenover U. (Reve 1991c: 87 – zijn cursivering)

Hoe vruchtbaar voor zijn creativiteit deze metafoor ook zal worden, het duurde een hele tijd voor Reve zich in staat voelde om voor zijn Mariadevotie uit te komen, in het bijzonder om Haar naam uit te spreken.

Vaak was ik er heel dichtbij geweest, en ik had het zelfs wel eens gezegd, maar altijd als in het voorbijgaan, gemompeld in vrijblijvende dronkemanspraak, onder alle voorbehoud, en altijd, veiligheidshalve, in het gezicht van verwrongen drinkerskoppen die het toch nooit konden begrijpen of onthouden. Hoewel... ja, één keer had ik het, na veel gedraai en gewring, uitdrukkelijk gezegd [...] dat we ons geheel en al zouden moeten... Ik bedoel... de dingen, alle dingen, voorleggen aan...’ (Ik sprak de naam uit.) (Reve 1991c: 47-8)

De redenen voor zijn terughoudendheid zijn niet zo duidelijk, en waarschijnlijk speelt ook meer dan één factor mee. We wezen reeds op de schaamte die hij voelde om zijn oude leraar Presser onder ogen te komen na zijn bekering, een schaamte die ook hier waarschijnlijk een niet te verwaarlozen rol speelde. Vanuit wat we al eerder zagen over Reves moederbinding is het ook niet te vergezocht om achter zijn aarzeling ook een vorm van afweer te zoeken: via de figuur van Maria verschijnt natuurlijk ook het verboden verlangen naar de moeder. Een derde en m.i. vrij plausibele verklaring kan zijn dat heilige namen nu eenmaal een bepaalde taboesfeer krijgen en dus niet ijdel mogen worden gebruikt. Zo verklaart hij tegen Woelrat: “ja, ik zeg maar M. want het is niet goed om de naam voortdurend uit te spreken”. (Reve 1972: 218)

Hoe dan ook, zodra Reve in staat is Maria als een belangrijke metafoor te installeren, zien we dat ook zijn stijl meer semiotische elementen begint te vertonen. De Mariacultus vormt op die manier

un autre refuge où l’unité provisoire du sujet se reconstitue, cette fois plus près du narcissisme primaire, dans la *chora* sémiotique, autour du mystère maternel – c’est la voie de l’occultisme ou de la fétichisation de la femme que Mallarmé suivra, pour l’ironiser et en tirer toutes les possibilités musicales [...]. (Kristeva 1985: 579 – haar cursivering)

Het religieuze discours dat Reve overneemt – en dat hij net als Mallarmé ironisch benadert – sluit zo ook aan bij zijn artistieke werk. Zowel het religieuze als het artistieke spreken verzetten zich bij Reve tegen de orde van de vader, wat ook blijkt uit het feit dat ze beide als nutteloos beschouwd worden. Het is echter juist door hun nutteloosheid, hun “non-sens”, dat zij een

manier creëren om het semiotische te kanaliseren en zo de angst voor het archaische object, het werkelijke, tegelijk te bezweren en tot uiting te laten komen. Zo ziet Reve in het begin van het boek tijdens een bezoek aan de Zoo allerlei beelden staan, zoals een Bronzen Boeddha, waarbij hij de bedenking maakt “dat wanneer maar overal voldoende nutteloze bouwsels of voorwerpen zouden staan, al het leed zich daarin zou kunnen begeven.” (Reve 1972: 12)

Hij komt echter al gauw tot de conclusie dat de Boeddha zo nutteloos is “dat er zich meteen zoveel leed in zou begeven, dat het zou kunnen gaan gloeien en tenslotte zelfs zou kunnen smelten.”(Reve 1972: 13) Die gedachtengang wordt enkele bladzijden later terug opgenomen, wanneer Reve overweegt om in zijn huis een schrijn te bouwen voor de Maagd: “Heel veel leed, misschien wel het leed van alle dingen, zou zich in die schrijn kunnen begeven, die niet zou gaan gloeien en waarschijnlijk slechts onmeetbaar weinig in temperatuur zou stijgen.” (Reve 1972: 16)

Het nutteloze komt ook terug wanneer Reve een brief schrijft aan Tjigers minnaar Peter Z., en hierbij de bedenking maakt dat zijn vorige brieven aan minnaars “even nutteloze als uitvoerige schrifturen” waren (Reve 1972: 37). In een brief aan Carmiggelt (Reve 1972: 45) haalt hij Oscar Wildes befaamde “All art is quite useless” aan (Wilde 1994: 17) en tenslotte breidt hij dat citaat ook uit naar de religie: “De Kunst, die geeft houvast, door haar volstreckte nuttelootheid. En de Kerk natuurlijk [...]”. (Reve 1972: 60) Een zelfde gedachtengang formuleert hij ook in een brief aan Mejer, waarin hij zegt dat Wildes citaat hem evenzeer troost als teneerdrukt,

zoals ook de troost van de religie, tegelijkertijd, bij alle bevrijding, onverbreekelijk verbonden moet zijn met ongeloof & wanhoop; want zoals de Kunst geen nut heeft, alzo ook steunt God nergens op. (Reve 1994: 74)

Het religieuze en artistieke discours zijn nutteloze bouwsels, maar ze zijn wel in staat om het leed in zich op te nemen, te sublimeren. Beide verlenen aan de werkelijkheid een bepaalde orde waarin het driftmatige tot uiting kan komen en waarin de droefheid en de angst voor het reële kunnen worden opgenomen. De karakterbeschrijving van Wessel, het hoofdpersonage van zijn laatste roman *Het bijgend hart*, geeft dit mooi weer:

Geilheid, alias de drift van het bloed, dat was iets dat altijd, dag en nacht, in Wessel gewoond had en hem waarschijnlijk nooit zoude verlaten. Vervallen huizen, treinen, verre schepen, spoorbomen, vrome huisdieren, kruisbeelden, ontstoken straatlantarens, wolken, de Maan, aandachtige muziek, matrozen, luchthelden en luchtballonnen, het horen van het volkslied, en de begrafenis van een geliefde vorst of vorstin: dit alles deed zijn manlijk deel zich verheffen. Waarom? Omdat het *geordende droefheid* was. (Reve 1998b: 81, mijn cursivering, kp)

Het is deze geordende droefheid die de kunst en de religie hem bieden. In die zin verschilt de religieuze Maria-figuur niet veel van het werk dat aan Haar is opgedragen. Iets vergelijkbaars geldt volgens Kristeva ook voor de Dame aan wie het hoofse lied doorgaans is gericht, een Dame die in deze lyriek veeleer een structurele dan een referentiële functie heeft: “‘elle’ est souvent, pour le troubadour, la *chanson* aussi bien que la *dame*”. (Kristeva 1999: 335 – haar cursivering) We kunnen dan ook concluderen dat Maria bij Reve fungeert als wat we met Kristeva een hyperteken kunnen noemen:

[l]a dynamique de la sublimation, en mobilisant les processus primaires de l'idéalisation, tisse autour du vide dépressive et avec lui un *hyper-signe*. [...] Signification sublime en lieu et place du non-être sous-jacent et implicite, c'est l'artifice qui remplace l'éphémère. (Kristeva 1987: 111 –haar cursivering)

Enkel het artificiële, datgene wat nergens op steunt, is in staat het (voort)vluchtige te vervangen, met andere woorden het verloren archaische object, de moeder, die meeklinkt in Kristeva's keuze voor het woord "éphémère". Reves schriftuur, aan Haar opgedragen, is net als Haar beeld in staat het onuitsprekelijke leed, de melancholie en de angst voor het abjecte, in zich op te nemen via de semiotische werking in het symbolische. Die symbolische orde zal onder het pulsionele van de *chora* misschien ietwat gaat gloeien, maar niet smelten. De volgende passage lijkt dan ook sterk op een omschrijving van de Kristeviaanse *chora*, het onnoembare dat een naam krijgt, in het concrete geval van Reve via het hyperteken "M":

Het grote diepe woud dat geen einde kent, en de eindeloze zee die in de diepte zwart wordt, daaruit komt alles voort, maar het is zoveel dat het dreigt je te overweldigen en te overspoelen: de struiken grijpen je en houden je vast, en boven je sluiten zich de wateren. Maar geeft het een naam, en het zal je, dankbaar voor die naam, voortaan dienen en voeden. Ik noem het M., en brand er kaarsen voor, terwijl ik werk. (Reve 1972: 112)

Het niet volledig uitspreken van de naam maakt duidelijk dat er steeds een surplus is, en dat surplus is juist het onbetekenbare, het pre-symbolische dat op die manier toch kan worden ervaren binnen de taal. De beweeglijkheid van de *chora* helpt op die manier de creativiteit van de schrijver te "dienen en voeden", zonder hem "te overweldigen en te overspoelen".

Via Maria kan Reve omgaan met de gapende leegte waarop het symbolische is gebouwd, door het verlies van de moeder. We zien dan ook dat telkens als hij het heeft over de dood van zijn moeder er een passage volgt waarin ze toch opnieuw aanwezig wordt gesteld in de gedaante van Maria:

Waar moet ik eigenlijk nog over schrijven, kunstbroeder? Mijn moeder is dood, en het helpt allemaal toch niets. Ik wil je niet teneerdrukken. Ik moet dit jaar nog naar Lourdes, God betere het [...] Ook een gemetselde bakstenen schrijn, in huis, heb ik Haar beloofd. (Reve 1972: 51)

Dit gebeurt ook aan het slot van de laatste brief aan Carmiggelt die is opgenomen in *De Taal der Liefde*:

Ik had wel bloemen willen brengen op het graf van mijn Moeder, maar er is geen graf, want haar as is verstrooid, al zal die verzameld worden als de Dag gekomen is die gesteld is over alle koningen, tongen en natiën. ('Eens...').Wees gegroet, Maria, vol van genade. (Reve 1972: 148)

Ook zijn bezoek aan het Mariaheiligdom in het Duitse Kevelaer roept herinneringen op aan zijn moeder. De rode lampen van de *Gnadenkapel* doen hem terugdenken aan de tijd toen hij en zijn moeder "met kommunistiese geschriften kolporteerden." (Reve 1972: 126 zijn – cursivering) Gezien het voorgaande is het ook niet verwonderlijk dat die bedevaart positief bleek voor zijn schrijven en remmingen wegwerkte: "Na de bedevaart naar Kevelaer ben ik echt goed op stoot gekomen." (Reve 1972: 113)

In die lijn ligt ook zijn streven om Maria als een "Goddelijke Persoon [...] naast de Vader, de Zoon en de Heilige Geest" (Reve 1992b:180) toe te voegen aan het katholieke pantheon. Hij

doet dat bijvoorbeeld door eigenschappen van de Heilige Geest toe te schrijven aan Maria. Zo is de Geest in Zijn functie als Trooster door sommige gelovigen vereenzelvigd met de Moeder van God, “een altijd door de Kerk afgewezen, maar mij erg sympathieke ketterij.” (Reve 1972: 50) Reve is dan ook erg opgetogen wanneer hij merkt dat boven het schrijn in de *Gnadenkapel* “CONSOLATRIX AFFLICTORUM” staat geschreven (Reve 1972: 100), troosteres der bedroefden. Die ketterij wordt ook door Kristeva besproken in haar artikel “Stabat Mater”, opgenomen in *Histoires d’ amour*. Door de Heilige Geest met Haar te vereenzelvigen, toont Maria zich als een figuur die medieert met het goddelijke, die door Kristeva wordt vergeleken met de “réceptacle” van de *chora*. Via Haar konden in de middeleeuwen dan ook die in het symbolische verdrongen processen tot uiting komen in muziek en in schilderijen, kunstwerken die net als Reves roman Maria tegelijk als onderwerp hebben én als figuur aan wie het werk is opgedragen:

La Mère et ses attributs évoquant l’humanité douloureuse, deviennent ainsi les représentants d’un ‘retour du refoulé’ dans le monothéisme. Ils rétablissent le non-verbal et se présentent comme le réceptacle d’une modalité signifiante plus proche des processus dits primaires. Sans eux la complexité du Saint-Esprit aurait été mutilée. En revanche, revenant par la Vierge Mère, ils trouvent leur éclosion dans l’art – peinture et musique – dont la Vierge sera nécessairement à la fois la patronne et l’objet privilégié. (Kristeva 1999: 313)

Hier zien we dus hoe de persoonlijke mythologie van Reve overeenkomsten vertoont met onpersoonlijke structuren, die zoals Kristeva duidelijk maakt, teruggaan tot de middeleeuwen. Dat collectieve aspect van zijn Mariacultus zullen we, wanneer we Jung en zijn archetypeler bij onze analyse betrekken, verder uitwerken.

Als hyperteken staat “M.” bij Reve op de plaats van het tekort, dat we, zoals Kristeva beklemtoont, niet te abstract mogen interpreteren. Hoewel het lichaam, de *chora*, fundamenteel heterogeen is aan het symbolische, is zij ook de *conditio sine qua non* voor de symbolische orde, verbindt ze lichaam en taal met elkaar. Het tekort is op die manier nooit absoluut, net zomin als de scheiding tussen lichaam en taal ooit absoluut kan zijn. Via Reves sublimering wordt die grens tussen het ik en de verloren onmiddellijkheid met het moederlichaam minder scherp.

La *sublimation* [...] n’est rien d’ autre que la possibilité de nommer le pré-nominal, le pré-objectal, qui ne sont en fait qu’un trans-nominal, un trans-objectal. [...] Car le sublime, lui non plus, n’a pas d’objet. (Kristeva 1983: 19 –haar cursivering)

Door die band met het lichamelijke speelt Maria ook een belangrijke rol in het omgaan met seksualiteit. Zij staat voor het zinvol maken van de lichamelijke, of zoals Reve de uitspraak van Maria te Lourdes – “Ik ben de Onbevleete Ontvangenis” – interpreteert: “Zoals Mijn Zoon is de Verlossing van de Ziel, zo ben ik de Verlossing van het Lichaam.” (Reve 1988: 231) Of in een gelijkaardige formulering, dit keer aan Groothuyse: “In Haar wordt de materie verlost, en de vijandschap tussen ziel en lichaam opgeheven.” (Reve 1992a: 93)

Net zoals Maria optreedt als de “beschermheilige” van zijn schrijven, fungeert zij ook als patrones van zijn liefdesleven, dat eveneens aan haar wordt opgedragen. Wanneer Reve in bed ligt met Woelrat, staat hij op om een kaars te doen branden voor een Mariabeeld (Reve 1972:

153), om zo zijn liefde onder haar hoede te plaatsen. Ook hier gaat de wending tot Maria met grote remmingen gepaard, zoals blijkt uit een opmerking aan Carmiggelt:

Ik ben zeer bang voor iets, dat ik moet opschrijven [...]. De zin begint: 'Er is een geheim beeld van de (...)' Ik weet wel hoe het verder gaat, maar daar moet ik over een grens stappen, die ik nog niet durf te overschrijden. Tot zover ben ik gekomen, op 15.8.1971. (Reve 1972: 104)

De datum is veelbetekend: 15 augustus, Onze-Lieve-Vrouw Hemelvaart. Wanneer we op zoek gaan naar de passage waaraan Reve hier refereert komen we uit bij een verhaal dat Reve aan Woelrat in bed vertelt:

Er was een geheim beeld van de Maagd, dat wij alleen wisten, Woelrat. [...] Vóór het altaar met het beeld van de Maagd bouwden we een stenen tafel. [...] Om jongens op vast te binden en langzaam te martelen. (Reve 1972: 163)

Ook hier dus wordt de seksualiteit beleefd tegen de achtergrond van de Mariacultus. De marialogie van Reve kan zo geïnterpreteerd worden als een manier om de al te directe confrontatie met het reële van het genot via rituelen in een bepaalde vaste structuur onder te brengen.

Zelfs in de hoogste erotiek, de omgang met God, werd de mens altijd beschermd door het hittedeksel van het symbool: God had namen, Engelen, profeten. [...] We zijn nu aan de zinloze lichamelijkheid en de onmiddellijke godservaring overgeleverd, die beide voor mij ondraaglijk zijn [...] Ik bescherm mijzelf, met wisselend succes, door de rituelen van revisme, misoffer en marialogie. (Reve 1972: 101)

Het "revisme" is de specifieke structuur die Reve hanteert in zijn liefdesleven, en hij definieert het tegenover Carmiggelt als volgt:

Geil zijn op iemand en die persoon voor jezelf begeren, dat is vrij nieuw – gevaarlijke nieuwigheid. Die persoon willen offeren aan een aanbeden derde, het *revisme* dus, dat is geen nieuwigheid of perversie, maar iets heel ouds en gevestigds. (Reve 1972: 100 – zijn cursivering)

We zouden het revisme dan ook kunnen opvatten als de specifieke manier waarop Reve zijn verlangen structureert. Het komt dan ook overeen met wat Lacan verstond onder het fantasma, namelijk de manier waarop het subject omgaat met het object *a*. Het is bij wijze van spreken de magische formule die het subject steeds weer oproept als het geconfronteerd wordt met het verlangen, en is in die zin nauw verbonden met de herhalingsdwang.

De herhalingsdwang tendeert als zodanig naar stilstand en dood. Maar paradoxalerwijze treedt deze dwang op als een van de stichtingsmechanismen van het subject (het ik), en zo zal men hem ook aan het werk zien in de verdringsprocessen waardoor het ik de permanentie van zijn eenheidsvoorstellingen tegen de stuwingen van de partiële driften handhaaft. (Cassiers 1988: 267)

In zijn artikel "Een kind wordt geslagen" (zie Freud 1985b) gaat Freud in op een zeer frequent tuchtigingsfantasma dat hij bij veel patiënten terug zag keren. Hij merkt op dat het zinnetje allerlei grammaticale veranderingen kan ondergaan: actief en passief kunnen wisselen en het slagen kan vervangen worden door het liefhebben, het subject kan als derde toekijken, of zelf participeren. Maar uiteindelijk blijft de structuur zelf, die de gedaante heeft van een grammaticale

zin, steeds hetzelfde. Het fantasma<sup>24</sup> structureert en fixeert op die wijze de seksuele drift, en beschermt het subject tegen een rechtstreeks contact met het reële. In *De Taal der Liefde* vinden we een jeugdherinnering die waarschijnlijk één van de eerste keren was dat zijn fantasma op die manier door de jonge Reve werd ervaren:

Telkens als ik zweeg, doemden beelden op uit mijn jeugd. Ik herinnerde mij hoe, toen ik ongeveer zeven of acht jaar oud was, een buurjongen met een schipperstrui en een zwart fluwelen korte broek aan, in een aan de onze grenzende achtertuin, zichtbaar voor alle burens, wegens een of ander vergriep door zijn vader langdurig en met uitoefening van grote kracht over de knie werd gelegd, en spartelde en luid huilend bleef schreeuwen terwijl het bijna onmerkbaar, uit een grijs wolkendek, motregende [...] en ik stond in onze tuin op slechts enkele meters afstand, met dichtgeklemd keel en bonzende hamerslag van mijn bloed, overweldigd door medelijden, verdriet en ontzetting, maar tegelijkertijd een verschrikkelijk, fataal geluk gevoelend dat ik niet kon begrijpen, dat mij diep beangstigde en waarvan ik misschien toen al vermoedde nimmer meer afstand te kunnen doen. (Reve 1972: 29-30)

Het is een driehoek die vaak terugkeert in Reves werk, niet in het minst in *De Taal der Liefde* waar bijna elke seksuele verhouding dat revistische patroon volgt. Zo is er Tijger die de liefde bedrijft met Peter Z., terwijl Reve in de kamer ernaast zit, “luisterend naar geluiden die ik verwachtte en hoopte te zullen horen en welker uitblijven mijn leven zinloos zou maken.” (Reve 1972: 17)

Het fantasma wordt herhaald, waarbij Tijger rol van de vader bekleedt, Peter Z. die van de getuchte jongen en Reve opnieuw de stiekeme toeschouwer is. Reves fantasieën in het laatste deel als hij met Woelrat in bed ligt, volgen ook dat patroon. Wanneer Woelrat het heeft over de dood van kameraadje, Rinus, projecteert Reve zijn eigen fantasma in Woelrats herinnering:

Was Woelrat, uit een zolderraam naar hem loerend, dromend en hunkerend en trekkend aan het eigen eenzame deel, verliefd en geil op hem geweest? De in de achtertuin naast de onze getuchte buurjongen heette ook Rinus, schoot me opeens te binnen. Misschien had de bij dit noodlottig verkeersongeval zo jong om het leven gekomen Rinus naar wie Woelrat zo had gehunkerd, op de dag van zijn dood wel precies dezelfde kleren gedragen als mijn getuchte buurjongen [...].(Reve 1972: 152)

In *Bezorgde Ouders*, meer dan vijftien jaar na *De Taal der Liefde*, duikt opnieuw een Rinus op in Reves werk, als hij een oppasser met die naam in de zoo probeert te verleiden. Ook hier zien we weer hoe de structuur van het tuchtigingsfantasma opduikt, zij het in een variant: dit keer wordt het aanbeden slachtoffer niet geslagen, maar beroofd van zijn banketletter. Opnieuw is Reve toeschouwer.

Rinus zijn moeder was katholiek, want die naaide nog zelf en leefde dus nog, zodat ze aan haar zoon ter gelegenheid van Sint-Nicolaas een banketletter had kunnen geven. [...] De boze vader van Rinus, die nu gelukkig allang dood was, die had hem willen laten doden, zodat hij van zijn moeder was weggenomen maar niet gedood was geworden, maar in het geheim door een wolvijn in het woud was gezoogd en grootgebracht. [...] Rinus was inderdaad katholiek, want *Rinus* was een katholieke roepnaam: zijn doopnaam was stellig *Marinus*. Vandaar dat zijn moeder hebme als banketletter geen hoofdletter R, maar een hoofdletter M had gegeven. Alsjeblieft: die hoofdletter M die loog er niet om, die maakte in één klap alles duidelijk...” (Reve 1993c: 311-2 – zijn cursivering)

---

<sup>24</sup> Over de specifieke vorm van Reves fantasma zal ik hier niet verder uitweiden. We beperken ons tot de manier waarmee het fantasma verbonden is met het schrijven. Voor een uitvoerige studie over Reves fantasma verwijs ik naar de ongepubliceerde eindverhandeling van Marc van Beethoven *Het revisme van Gerard Reve. Pervers scenario van een romantisch-decadent schijversfantasma. Een psychoanalytische benadering*. (Gent, 1989)

Merken we ook op dat de letter M. hier opnieuw verschijnt, een bewijs te meer voor de nauwe verbondenheid van Reves seksualiteit met de figuur van Maria, maar ook met het schrijven: Maria wordt symbolisch aanwezig gesteld door het teken. We wezen reeds op de verwantschap tussen Maria en het schrijven, en uit de voorafgaande fragmenten kunnen we besluiten dat ook de schriftuur een essentiële rol speelt wanneer het subject met het seksuele verlangen wordt geconfronteerd. Daar zijn reeds sporen van terug te vinden in *Werther Nieland*. In dat boek is er namelijk sprake van een

kast waarin Elmer de door hem geboetseerde potjes en asbakken bewaart, een ruimte die hij 'Aardewerk Fabriek de Oudheid' heeft gedoopt, een naam die hij in de bodem van een asbak heeft gekerfd met de afkorting A.F.D.O. Wanneer Werther hem vraagt wat die afkorting betekent, antwoordt hij slechts 'Het zijn zo maar letters' [...] Want met het geheim van de letters is een ander geheim ritueel van de kast verbonden: 'ik hanteerde er, omdat het er zo donker en stil was, mijn lid' [...] *De eerste symptomen van seksualiteit zijn hier ritueel verbonden met het krassen van tekens.* (Polak 1990: 40 – mijn cursivering, kp)

De band tussen het religieuze en het vertellen blijkt ook uit een verzuchting die Reve in *Moeder en Zoon* maakt, waarbij hij zich afvraagt waarom hij toch steeds revistische sprookjes moet verzinnen telkens als hij de liefde bedrijft.

Maar wanneer was die heisa, die ook Wimie in bed van lieverlede was gaan opbreken, en weshalve hij mij 'seksueel mismaakt' had gelieven te noemen, precies begonnen? Het was, zo bedacht ik met een schok, merkwaardigerwijze begonnen ongeveer in dezelfde tijd dat ik religieuze gevoelens, voorstellingen en gedachten was gaan cultiveren. De ene afwijking had ik tegelijkertijd met de andere opgelopen..." (Reve 1989: 155)

Het fantasma bepaalt dus in extreme mate de seksualiteit. Door het in zijn fictie te verheerlijken, door het in elke roman telkens weer te herhalen neemt hij het op in zijn spel met de taal en is zelfs in staat het te ironiseren. Zo vat hij het plan op om opnieuw in contact te komen met vroegere liefdespartners, "zulks niet tot eigen verpozing of zingenot, maar met geen ander doel dan dat ik ze tenslotte aan Woelrat zijn meedogeloze lust en wreedheid zou uitleveren", waarop hij meteen spottend opmerkt: " 'Niet om 't gewin, maar voor 't gezin', schoot mij opeens de slagzin van de grote kruidenier en mensenvriend te binnen." (Reve 1972: 155) Op die manier biedt de structuur van de fictie een manier om het fantasma te beleven. "Le fantasme s'inscrit alors dans notre vie psychique mais il n'est plus source de plainte ni de dogme. Il apparaît comme ressort d'un artifice – de l'art de vivre." (Kristeva 1999: 22)

#### 2.5.2.4. Satan

Naast de positieve figuur van Maria in er in Reves pantheon ook nog de figuur van de Satan, die net als Maria "een mogelijk verborgen Persoon Gods is" (Reve 1972: 136). De Satan staat bij Reve voor de chaotische werkelijkheid waaraan de schrijver is uitgeleverd als hij een tijdje niet heeft kunnen schrijven: "Als ik een etmaal lang niet op een of andere wijze de pen heb gevoerd, ben ik beroerd en verloren, en aan de Satan uitgeleverd." (Reve 1972: 69)

Toen we het “Zinloos Feit” aanhaalden, zagen we ook reeds hoe de Satan in de gedaante van de “Oude Slang” de orde van zijn (autobiografische) compositie probeert te verstoren. Ook in de seksualiteit vormt de Satan de negatieve keerzijde van Maria – waarbij de liefde optreedt als een soort van Zinloos Feit: “Wat mij het onbegrijpelijkst voorkwam was de verbroekeling, de verscheurdheid en het eindeloze gebrek aan samenhang van de liefde.” (Reve 1972: 32)

Via zijn werk probeert hij de Satan af te weren en een orde te stichten in de chaos. Maria is de figuur die hem tegen Satan beschermt, door hem te helpen bij zijn noodzakelijke schrijven, maar ook om hem van de drank af te helpen. Zo wijst hij er in *Moeder en Zoon* op “dat de Slang haar gehoorzaamde” (Reve 1989: 57) en beroept zich op die macht over Satan om hem te redden van zijn alcoholisme: “Als U mij uit de kruik en de fles kunt trekken... dan bent U tenminste ergens goed voor.” (Reve 1989: 215) In *De Taal der Liefde* krijgen we een iets andere versie over de manier waarop hij zijn alcoholisme overwon:

Deze tijd kent geen namen meer. Zodra iets een naam heeft, is het bezworen. Ik vocht vele, vele jaren tegen de fles, maar ik wist niet hoe die heette, en daarom kon ik de strijd niet winnen. [...] Tot ik het besepte dat het de Satan was, de ongelukkige, die mij in zijn wanhoop scheiden wilde van God en mij aan Hem wilde doen twijfelen. Nu ik zijn naam ken, heeft hij geen macht meer over me. (Reve 1972: 112)

Hierbij kunnen we denken aan het al eerder aangehaalde citaat waarbij de naam van Maria een sublimering is om de overweldigende “eindeloze zee” te bedwingen. Ook Satan kan dus gezien worden als een “hyperteken”, een metafoor van het onsymboliseerbare, als de destructieve keerzijde van de lichamelijke pulsies, terwijl Maria voor de creatieve kracht van het semiotische staat. Toch wordt af en toe de grens tussen beide figuren minder strak en wordt de chaos van Satan aantrekkelijk: “Ik houd heel veel van de lieve Here Jezus, maar ik gevoel toch ook een warme genegenheid jegens zijn Broer [i.e. de Satan, kp].” (Reve 1972: 136) Omgekeerd wekt Maria soms haatgevoelens op. Zo neemt Reve een mariabeeldje in zijn hand en overweegt “gedurende één enkel ogenblik, het min of meer uitzinnige, bleke hoofdje er af te bijten of er af te slaan. ‘Trut van Troje’, mompelde ik.” (Reve 1972: 156)

De mysterieuze relatie tussen de Satan en Maria heeft te maken met het feit dat beide verwant zijn aan het pre-symbolische. We kunnen stellen dat Maria het sublieme en de Satan het abjecte van dat voorwoordelijke Ding voorstelt en dat verklaart ook de ambigue gevoelens tegenover beide metaforen, die eigenlijk naar hetzelfde verwijzen.

De Reviaanse theologie is in werkelijkheid trouwens nog wat ingewikkelder, want Maria wordt ook vaak gelijkgeschakeld met de Dood, zoals bijvoorbeeld in een opmerking over Lourdes: “Graf en Schoot is het, die Grot [...] het kan vermoedelijk beide tegelijkertijd, want alles wordt Eén, in Lourdes.” (Reve 1988: 174) Dat samenvallen vinden we ook terug in de slotregels van het gedicht “Hymne voor M’”: “tot U lieve Moeder, zing ik dit lied:/van U gekomen keer ik tot U terug./Moge het niet te lang duren voordat ik weer bij U ben.” (Reve



2001: 64) Die band tussen de Dood en het moederlichaam (“Graf en Schoot”) is niet zo verwonderlijk, aangezien beide verwijzen naar een toestand waar het subject nog niet, of niet meer, bestaat:

l’irreprésentable de la mort fut associé à cet autre irréprésentable – demeure originaire, mais aussi repos dernier des âmes mortes au-delà – qu’est pour la pensée mythique, le corps féminin. (Kristeva 1987: 38)

De moederfiguur is dan ook bij uitstek geschikt om het ondenkbare van de dood te vertolken: “L’homme surmonte l’impensable de la mort, en postulant en son lieu – en lieu et place de la mort et de la pensée – l’amour maternel.” (Kristeva 1999: 315)

Het verlangen naar de vrouw/moeder valt dus samen een verlangen naar de dood, met dezelfde mengeling van angst en aantrekking: “Een mens is doodsbenauwd voor de Dood, maar hunkert er tevens naar en graaft ernaar als naar een kostbare schat” (Reve 1972: 45)

In het al eerder aangehaalde gedicht “Herkenning” zien we dat ook het liefdesobject symbool kan staan voor de Dood, de woordloze Vierde: “Nu weet ik wie gij zijt,/de Jongen die ik eenzaam zag te Woudsend [...] O Dood, die waarheid zijt: nader tot U.” (Reve 1993b: 162)

De integratie van de Dood heeft dan ook dezelfde functie als de integratie van het religieuze en het erotische (vanaf *Op Weg Naar Het Einde* en *Nader tot U*), en van het semiotische in de symbolische orde van zijn taal, kortom: de mogelijkheid om zijn verlangen naar het archaische object te beleven zonder volledig overgeleverd te zijn aan angst- en schuldgevoelens. Zo schrijft hij in 1970 aan Groothuysse:

Mijn panische, uitpuittende vlucht voor de Dood ben ik bezig te vervangen door een poging, de Dood toe te laten in mij leven, en hem te integreren. Of alles lukt en goed blijft gaan, moeten we nog afwachten, maar voorlopig ziet het er naar uit, dat ik niet gek wordt en ook kan blijven schrijven. (Reve 1992a: 77)

Wat ook de benaming is die wordt gegeven aan deze onuitsprekelijke “vierde”, Maria, de Dood, de Satan ... het zijn allemaal namen voor het onnoembare en heterogene, dat daardoor tot uitdrukking kan worden gebracht en aldus bezworen in het imaginaire van de metafoor. Dat betekent voor Reve tegelijk de zo gezochte verlossing uit de als onleefbare ervaren mannelijk orde van de Naam-van-de-Vader, als de verlossing uit de bedreigende chaos van het reële. We zouden deze “vierde” ook kunnen koppelen aan de Hegeliaanse “*quatrième terme de la véritable dialectique*” (Kristeva 1985: 105 – haar cursivering), de negativiteit van de dialectiek die Kristeva in *La révolution du langage poétique* als volgt definieert: “la négativité hégélienne empêche la fixation du thétique, bouscule la doxa, et permet d’introduire en elle toute cette motilité sémiotique qui la prépare et qui l’excède.” (Kristeva 1985: 105)

Literatuur wordt zo “[u]n corps, un texte, qui m’envoient des échos d’un territoire que j’ai perdu et que je cherche [...] Territoire de la mère.” (Kristeva 1977: 177) Het territorium van de moeder, het donkere continent aan gene zijde van de orde, van de wet, een gebied dat steeds ontsnapt aan de definitie, een verboden genot dat we kunnen ervaren door het nutteloze van

kunst. Fictie is een manier om het ondenkbare te denken, het exces dat aan alle kaders, aan alle zingeving ontsnapt in een voortdurende transgressie. Volgens Bataille is het “kwade” van deze moedwillige overtreding de ware bestaansreden van literatuur. Hij schrijft dan ook in het voorwoord van *La littérature et le mal*: “*La littérature est l’essentiel, ou n’est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l’expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine.*” (Bataille 2000: 9 – zijn cursivering)

Het is ook een inzicht waartoe Reve tenslotte komt:

“Kunst heeft geen nut. Door de kunst kan het Kwaad in de wereld gevierd worden en tot gelding komen, geloof ik, dat wel.” (Reve 1988: 142)

### 3. JUNGIAANSE PSYCHOANALYSE EN POSTSTRUCTURALISME

#### 3.1. Moeder: metafoor of waarheid?

In het voorgaande hoofdstuk hebben we proberen aan te tonen hoe Reve via een uitgebreide persoonlijke mythologie de moeder in zijn werk inschrijft door haar te projecteren op verschillende figuren. Hierbij mogen we echter niet uit het oog verliezen dat het beeld van de moeder *zelf* ook reeds een metafoor is, namelijk een metafoor voor datgene wat buiten de taal valt, dat wat bij de overgang naar het symbolische voorgoed verloren ging. We wezen er reeds op dat het een positivistische illusie is op een dergelijke manier de waarheid achter de fictie te onthullen.

Reves fascinatie voor een mythische, oorspronkelijke moederfiguur zou ons bovendien duidelijk moeten maken dat die figuur ook in ons verlangen naar interpretatie opduikt. “Que cet objet s’enrobe des parures de la Déesse mère qui interpelle, avec nos fantasmes d’origine, jusqu’à nos désirs d’interprétation – voilà qui n’échappe pas à l’analyste.” (Kristeva 1996: 185) Net als Reve dragen ook wij ons onderzoek op aan een verre, onbereikbare Vrouw, die we zedig de Waarheid noemen, een metafoor waarvan Derrida in *Épérons* de problematiek reeds blootlegde. In onze bespreking van het geval Dora zagen we hoe voortvluchtig deze waarheid steeds is, hoe ze tenslotte de meester uit zijn zadel wipt als hij te zeker wordt van zijn stuk en meent haar te kunnen vastleggen in een allesomvattende theorie.

Vandaar ook de kritiek van Derrida op de psychoanalyse, wanneer zij vergeet dat haar eigen waarheid om met Nietzsche te spreken slechts “[e]en mobiel leger metaforen” is (Nietzsche, geciteerd in Derrida 1989: 111) en de theorie zo terecht komt in de valstrikken van de hysterica.

De metafoor is een verschuiving, maar het punt vanwaar die verschuiving vertrokken is, de ware betekenis die in de metafoor versluierd wordt, is volgens Derrida niet te achterhalen, trekt zich steeds weer terug in andere metaforen. Derrida deconstrueert dan ook de klassieke tegenstelling tussen figuurlijke en letterlijke taal. In haar doctoraatsproefschrift *Metafoor en filosofie* vat Nel van den Haak Derrida’s standpunt als volgt samen:

Hij benadrukt het historische karakter van concepten en betekenissen, die hierdoor nooit een directe representatie van de wereld kunnen zijn. Het letterlijke discours is het discours waarvoor we op dit – historische – moment kiezen. Precies deze – historische – fixatie of bevrozing noemt Derrida metaforisch spreken. Het letterlijke vertoog is zelf metaforisch, voortgebracht door de metafoor van de ‘letterlijke betekenis’. (Van den Haak 1999: 19)

Vanuit die stelling is de psychoanalytische theorie ook een soort van fictie, een fictie die het subject een leger metaforen aanreikt die het moeten beschermen tegen het reële, die het subject toelaat zichzelf te verwoorden en op die manier een therapeutische werking heeft. Het

Kristeviaanse *chora*-begrip maakt duidelijk dat elke betekenisproces het resultaat is van een metaforische beweging die een affect naar een symbolische orde verplaatst. Het Griekse μεταφῆρειν betekent overbrengen en aangezien alles reeds in beweging was in het netwerk van driftimpulsen van de *chora*, bestaat de Onbewogen Beweger niet. In feite is de term *chora* zelf reeds onderhevig aan de verschuivingen van de metafoer. Het is de vertaling van een klassiek filosofisch begrip dat Kristeva herinterpreteert binnen haar werk. Derrida wijst erop dat het inherent is aan deze platoonse term dat hij steeds gevangen zit in een net van interpretaties, interpretaties waar zij de grond voor vormt, maar die haar toch niet kunnen benoemen. Hoewel hij Kristeva hierbij niet expliciet vermeldt, kunnen we ook haar interpretatie hiertoe rekenen.

Thus there are interpretations which would come to give form to 'khora' by leaving on it the schematic mark of their imprint and by depositing on it the sediment of their contribution. And yet, 'khora' seems never to let itself be reached or touched, much less broached, and above all not exhausted by these types of tropological or interpretative translation [...] The hermeneutic types cannot inform, they cannot give form to khora except to the extent that, inaccessible, impassive, 'amorphous' [...] and still virgin, with a virginity that is radically rebellious against anthropomorphism, it seems to receive these types and give place to them. (Derrida 1998: 235)

De *chora* als “voedingsbodem” van elk betekenisproces valt zelf buiten elke naamgeving, buiten elke theorie. Kristeva vertaalt dit begrip en plaatst het binnen haar interpretatie van Lacan en Freud, een psychoanalytisch discours dat op zijn beurt weer een plaats krijgt binnen de bredere westerse metafysica en dus gebonden is aan een specifieke historische context. De psychoanalyse wordt zo een set van metaforen, waarvan Freud aan het eind van de 19<sup>e</sup> eeuw de werkbaarheid in begon te zien voor het behandelen van zenuwzieke patiënten. Psychoanalyse is sindsdien op een zodanige manier in het filosofische discours binnengedrongen dat volgens Derrida onze manier van naar een tekst kijken reeds bij voorbaat door de psychoanalyse gemarkeerd is. Er is dus geen neutraal standpunt dat kan ingenomen worden door de analyst. Het vertoog van de geanalyseerde is voor een deel dan ook altijd het vertoog van de analyst.

[P]schoanalytic theory itself is for me a collection of texts belonging to my history and my culture. To that extent, if it marks my reading and the writing of my interpretation, it does not do so as a principle or a truth that one could abstract from the textual system that I inhabit in order to illuminate it with complete neutrality. (Derrida 1992: 104)

De commentaar van Derrida op de metafoer helpt ons ook om een belangrijke conflict binnen de psychoanalyse te verduidelijken, namelijk het moment waarop C.G. Jung in zijn theoretisch denken steeds meer vragen gaat stellen bij het werkelijkheidsgehalte van het incestverlangen. Jung oppert uiteindelijk de voor Freud ketterse stelling dat het incestverlangen slechts een metafoer is, een soort van aanschouwelijke voorstelling voor de overtreding van geboden.

[Ik] ben tot conclusies gekomen die de incest in essentie als een probleem van de fantasie laten zien; de oorspronkelijke moraal was louter boetedicering en surrogaatverbod, zodat het etnische incestverbod misschien helemaal geen betrekking heeft op de biologische incest, maar alleen op het

gebruiken van infantiel incestmateriaal voor de totstandkoming van de eerste geboden. (Jung 2000: 316 – 312 J)<sup>25</sup>

Incest met de moeder maakt zo deel uit van een mythologische traditie, als een symbool voor het instellen van de wet. Het verlangen naar de moeder is volgens Jung dus niet een seksueel verlangen naar een coïtus, maar wel een beeld voor het verboden verlangen de wet te overtreden.

De enorme rol van de moeder in de mythologie heeft een betekenis die het biologische incestprobleem verre in de schaduw stelt en die alleen maar aan de fantasie kan worden toegeschreven. (Jung 2000: 316 312 J)

Impliciet wijst Jung Freud hier op het feit dat de incestwens bij zijn patiënten slechts een concreet seksuele interpretatie is van een mythologisch verhaal dat nog steeds de ronde doet in het westerse discours. Freuds theorie, die gebaseerd was op wat hij van zijn patiënten hoorde en bij zichzelf aanvoelde, wordt zo in feite louter een moderne variant van een oeroude mythe, een Weense versie van het Oedipusverhaal, waarvan de historische oorsprong niet meer te achterhalen valt. De expliciet seksuele toon van de Oedipustheorie zal Jung later wijten aan het toenmalige discours waarin Freud zijn belangrijke ontdekkingen in verband met het onbewuste deed. Hij wijst als voorlopers van Freud dan ook

op de seksuele experimenten van het postvictoriaanse tijdperk in de Angelsaksische landen, of op de uitvoerige bespreking van seksuele zaken in de zogenaamde belletrise, wat eigenlijk al met de Franse naturalisten is begonnen. Freud is één van de exponenten van een hedendaags psychisch feit, dat op zichzelf weer zijn eigen geschiedenis heeft. (Jung 1995a: 29)

Hoewel Freud in zijn reactie toegeeft dat Jungs opmerking “voor mij waardevol [is] vanwege de erin besloten liggende waarschuwing en herinnering aan mijn eerste grote fout, toen ik fantasieën en realiteiten door elkaar haalde” (Freud 2000: 320 316F), zal hij het tenslotte toch verwerpen en de incestwens als een concreet gegeven beschouwen en niet als een metafoor.

Het probleem tussen beide zienswijzen lijkt even onmogelijk op te lossen als de vraag naar de kip of het ei. Legt de freudiaanse theorie eindelijk de psychische grondslagen bloot waarmee de mens via allerlei mythes in het reine probeert te komen, of is die freudiaanse theorie zelf louter een soort van oorsprongsmythe die zijn eigen mythologische en tijdsgebonden karakter niet inziet? Het is in die context dat Jung een opvallend postmodern aandoende uitspraak doet:

Voor een psycholoog bestaat er niets dwazers dan het standpunt van de missionaris die de goden van de arme heidenen tot een illusie verklaart. Maar helaas wordt er nog steeds dogmatisch geblunderd, alsof onze zogenaamde realiteit niet even illusionair zou zijn. (Jung 1995a: 43)

We zullen in onze bespreking van Jungs theorie echter zien dat ook Jung zelf niet volledig kan ontsnappen aan datgene wat hij Freud verwijt en zelf als rebelse leerling verstrikt raakt in zijn

---

<sup>25</sup> Voor de citaten uit de briefwisseling hebben we ervoor gekozen naast de paginanummers ook het nummer van de brief te geven, zoals die in de meeste uitgaven wordt gehanteerd, waarbij J en F respectievelijk voor Jung en Freud staan; het nummer verwijst dan naar de overeenkomstige brief.

eigen meesterdiscours. Voor we kritisch ingaan op Jungs denken, zullen we eerst schetsen hoe en waarom Freud en Jung met elkaar braken. Om een beter inzicht te krijgen in de verschillende opvattingen die Freud en Jung tenslotte uit elkaar dreven, biedt de briefwisseling, waaruit we reeds citeerden, een interessant uitgangspunt.

### 3.2. Jung en Freud: een onmogelijke verhouding

De correspondentie tussen beide pioniers begon vol wederzijds respect en met hooggestemde idealen over de uitbouw van het nieuwe psychoanalytische gedachtengoed. Jung beschouwde Freud als de grote voorloper, terwijl Freud in Jung de briljante leerling zag die de psychoanalyse een bredere erkenning kon geven, een krachtige jongeman die als “kroonprins” tenslotte zijn trotse geestelijke vader zou opvolgen als hoofd van de psychoanalyse. Freud werd zich echter ook al snel bewust van het gevaarlijke oedipale aspect dat achter een dergelijke verhouding loerde. Wanneer Jung schroomvallig bekende dat hij een sterk religieus-erotische overdracht had op Freud, was diens verontruste reactie haast profetisch voor de uitkomst van hun latere relatie:

de overdracht vanuit de religieuze sfeer zou ik uitermate fataal vinden; die zou ook alleen maar met afvalligheid kunnen eindigen, als gevolg van de algemeen menselijke neiging om van de clichés die men in zich draagt voortdurend nieuwe afdrukken te maken. (Freud 2000: 90 52F)

Al vrij spoedig doken inderdaad de eerste conflicten op en meteen werd duidelijk dat het het religieuze veld was waarin beide denkers uiteindelijk lijnrecht tegenover elkaar zouden staan. Jung begon zich namelijk steeds explicieter te verzetten tegen het rigide rationalisme van Freud en zag de psychoanalyse veeleer als de vernieuwer dan als de vernietiger van de religie.

Ik zie voor de  $\Psi\alpha$  [i.e. de psychoanalyse, kp] een veel mooiere en omvangrijkere taak voor me dan uit te monden in een ethische orde. Ik denk dat we de  $\Psi\alpha$  nog tijd moeten laten om vanuit vele centra de volkeren te infiltreren, bij de intellectueel de zin voor het symbolische en mythische weer tot leven te wekken, Christus gaandeweg weer te veranderen in de voorspellende god van de wijnstok die hij was [...]. (Jung 2000: 201 178J)

Hoewel een dergelijke uitlating Freud als overtuigd atheïst ongetwijfeld onaangenaam moet hebben verrast, was hij aanvankelijk toch geneigd Jung te steunen in zijn interesse voor de mythologie.

Ik weet niet waarom u voor mijn kritiek *in mythologicis* zo beducht bent. Het zal me groot plezier doen als u daar de vlag van de libido en de verdringing plant en daarna als zegevierend veroveraar naar ons medisch moederland terugkeert. (Freud 200: 252 231F – zijn cursivering)

Jung zal echter niet de triomferende kolonisator blijken te zijn waarop Freud hoopte. Hoewel Jung in een brief nog enthousiast schrijft: “[w]e zullen ook het occultisme moeten veroveren. Uitgaande van de libidotheorie, lijkt me. [...] In deze duistere gebieden ontdekt men wonderbaarlijke dingen” (Jung 2000: 264 254J), zou in werkelijkheid het donkere continent waarnaar hij was ingescheept hém veroveren. Net zoals Kurtz uit Conrads *Heart of Darkness* zou

Jung zijn geloof verliezen in de mythe die het rationalistische Europa zichzelf als de waarheid voorhield. Freud zag die evolutie met lede ogen aan en probeerde Jung dan ook geregeld terug te halen. “Uw met de ‘dementia’ gewonnen reputatie zal een tijdlang tegen het scheldwoord ‘mysticus’ standhouden. Blijft u alleen niet in de tropenkolonies, het gaat erom thuis te regeren.” (Freud 2000: 265 255F)

En dit was juist het punt waarop hij Jung fout inschatte. Jung zou nooit terugkeren en zich blijvend in de “tropenkolonies” van mythe en religie vestigen. Terwijl het Freuds droom was dat Jung de mythologie zou weten te verklaren via het Oedipuscomplex, koos Jung voor een andere weg: hij wou het Oedipuscomplex verklaren via de mythologie. Dat blijkt duidelijk uit de weergave in Jungs autobiografie van een discussie die Jung en Freud hadden, en die voor Jung “de dolkstoot in het hart van onze vriendschap” was. (Jung 1978: 134)

Ik herinner me nog levendig hoe Freud tegen me zei: ‘Mijn beste Jung, je moet me beloven nooit de seksuele theorie op te geven. Dat is het allerwezenlijkste. Zie je, we moeten er een dogma van maken, een onwrikbaar bolwerk.’ Dat zei hij zeer hartstochtelijk, op een toon zoals een vader zou zeggen: ‘En beloof me één ding, mijn beste jongen, ga elke zondag naar de kerk!’ Enigszins verbaasd vroeg ik hem: ‘Een bolwerk – waartegen?’ Waarop hij antwoordde: ‘Tegen de zwarte moddervloed–’ hier aarzelde hij even, om er dan aan toe te voegen: ‘van het occultisme.’ (Jung 1978: 134)

Het is vooral de interpretatie die Jung aan het voorval geeft die veelbetekend is. Hij gaat niet bij zichzelf op zoek naar eventuele biografische elementen van het conflict, maar analyseert in de eerste plaats Freud. Jung beweert immers dat hij bij deze discussie “een doorbraak van onbewuste religieuze factoren bij Freud [had] meegemaakt.” (Jung 1978: 134) Freuds “dogmatische” reactie sterkt hem in de opvatting dat zijn seksuele theorie voor Freud het statuut had gekregen van een klassieke mythe.

Eén ding was duidelijk: Freud, die steeds met nadruk op zijn ongodsdienstigheid wees, had voor zichzelf een dogma geprononceerd. Of beter gezegd: in plaats van de naijverige God die voor hem verloren was gegaan, had zich een ander dwingend beeld opgelegd, namelijk dat van de seksualiteit – een beeld dat zich niet minder opdrong, en dat niet minder veeleisend, gebiedend, bedreigend en moreel ambivalent was. Zoals het psychisch sterkere – dat daarom te vrezen is – de attributen ‘goddelijk’ of ‘demonisch’ toekomt, zo had het ‘seksuele libido’ bij hem de rol van een deus absconditus, van een verborgen God, aangenomen. Het voordeel van deze wijziging was voor Freud kennelijk dat dit nieuwe numineuze principe hem wetenschappelijk onberispelijk toescheen; het leek ook bevrijd van elke religieuze belasting. (Jung 1978: 135)

Maar niet alleen in Freuds denken, ook de manier waarop en de terminologie waarmee hij die verdedigde, meende Jung aloude mythische structuren op te merken. Hij vergelijkt Freuds houding met de klassieke metafoor van de krachten van het licht die een heldenstrijd tegen de krachten van de duisternis uitvechten. Jung stelde dat Freud zich zonder zich ervan bewust te zijn opstelde als de held van de Verlichting die streed tegen de angstaanjagende duisternis van het bijgeloof.

Het gesprek met Freud had me laten zien dat hij bang was dat het numineuze licht van zijn inzicht in de seksualiteit door een ‘zwarte moddervloed’ uitgedoofd kon worden. Daardoor ontstond een mythologische situatie *de strijd tussen licht en donker*. Dat verklaart de numinositeit van deze aangelegenheid en het onmiddellijk te hulp roepen van een religieus verdedigingsmiddel, het dogma. (Jung 1978: 137 – zijn cursivering)

Het is die blinde vlek die Jung meende te bespeuren in Freuds theorie die hem aanzette tot zijn verder onderzoek. In zijn autobiografie beschrijft hij zijn latere werk dan ook als een verdere analyse van datgene wat Freud met een dogma wilde bezegelen en dus tegelijk ook verzegelen voor verdere bevraging.

Daarna volgde het onderzoek van de ‘zwarte moddervloed van het occultisme’, dat zich over tientallen jaren uitstreekte; ik probeerde de bewuste en onbewuste historische uitgangspunten van onze tegenwoordige psychologie te begrijpen. (Jung 1978: 138)

Jungs verwijt dat Freud het religieuze aspect in zijn onderzoek veronachtzaamde, sluit aan bij een andere kritiek op Freuds denken, die we reeds zagen opduiken bij Kristeva – namelijk zijn problematische verhouding tot het vrouwelijke. Ook Jung legt die link tussen de moeder en de religie als hij het heeft over zijn onderzoek:

Het gaat in wezen om een uitvoerige behandeling van alle problemen die uit de incestlibido voor de moeder, uit het met libido bezette moederimago voortkomen. Ditmaals heb ik me aan de moeder gewaagd. Wat me dus aan het oog onttrekt, is de *κατὰ βᾶσιν* naar het rijk van de moeder, waar zoals bekend Theseus en Peirithoös zijn achtergebleven, vastgeklonken aan de rots. Maar ik zal na enige tijd weer boven komen. (Jung 2000: 308-301J)

Jungs afdaling naar het moederlijke onstond uit een behoefte om Freuds denken op dit punt aan te vullen en rekening te houden met het pre-rationele van de moeder en ook van de moedergodsdiensten. Voor Freud kon dit niet anders dan een regressie zijn. Freud stelde immers dat in het joodse geloof de moedergodsdiensten door een mannelijke godheid werden vervangen, wat de rationaliteit, en dus de vooruitgang, mogelijk maakte.

Pour lui [i.e. Freud, kp], le passage religieux de la divinité maternelle à une divinité paternelle ‘marque une victoire de la spiritualité sur la sensualité et par là un progrès dans la civilisation. En effet, la maternité est révélée par les sens, tandis que la paternité est une conjecture basée sur des déductions et des hypothèses.’ (Kristeva 1985: 445 n8)

Jungs “afdaling naar de onderwereld” waar hij niet meer uit te voorschijn kwam, bevestigde voor Freud ongetwijfeld dat zijn angst voor de “zwarte moddervloed” gerechtvaardigd was. Zelfs iemand als Jung had zich er immers door laten meeslepen. Wanneer in 1912 tenslotte Jungs *Wandlungen und Symbole der Libido* (deel 7 en 8 van het VW, zie Jung 1995g en 1995h) verschijnt, het boek dat de neerslag vormt van Jungs mythologische ontdekkingsreis en waarin hij zich openlijk verzet tegen Freuds seksuele “dogma” is het lot van hun relatie, zowel op intellectueel als op vriendschappelijk gebied, bezegeld. De negatieve reactie op het werk, vooral uit psychoanalytische hoek, kwetste Jung diep. Hij ergerde zich mateloos aan het feit dat men zijn verzet tegen de theorie van Freud interpreteerde als een gevolg van zijn eigen relatie tot zijn vader, en wegverklaarde als een weerstand tegen de theorie die deze relatie juist zou kunnen analyseren. In een vlammende brief aan Freud verwijt hij Freud en de zijnen dan ook dat ze hun theorie misbruiken om achter elk meningsverschil persoonlijke motieven te zoeken en zo elke discussie onmogelijk te maken.

Eén ding vraag ik van u: in deze woorden een *streven naar eerlijkheid* te willen zien, en niet het deprecieerende Weense criterium van het egoïstische machtstreven toe te passen, of god weet wat voor



andere insinuaties uit het gebied van het vadercomplex. Ik krijg dat dezer dagen van alle mogelijke kanten te horen, zodat ik met pijn in mijn hart moet constateren dat het merendeel van de psychoanalytici de  $\Psi\alpha$  misbruikt met het doel anderen en hun resultaten te devalueren door de bekende insinuaties met complexen (alsof dat overigens ook maar iets verklaart! Armzalige theorie). [...] Ik verlang van de psychoanalytici geen libido die in het teken staat van infantiele erkenning of bewondering, maar enkel begrip voor de door mij naar voren gebrachte ideeënassociaties. De psychoanalyticus gebruikt zijn  $\Psi\alpha$  jammerlijk genoeg als een luie stoel, net als onze tegenstanders hun autoriteitsgeloof. Wat hen aan het denken zou kunnen zetten, zien ze als door complexen bepaald. Deze beschermende functie van de  $\Psi\alpha$  moet een keer onthuld worden. (Jung 2000: 338-330J – zijn cursivering)

Het respect waarvoor Jung in de brief een bitsig pleidooi houdt, zal hij echter nooit krijgen. Na nog enkele vruchteloze wederzijdse pogingen tot verzoening komt in begin 1913 de definitieve breuk met Freud. Als een ondankbare rebel wordt Jung voorgoed weggestuurd. Aangezien Jung nog steeds een sterke band had met Freud, bracht deze “onterving” een zware emotionele crisis teweeg. Uiteindelijk hervatte Jung echter zijn theoretisch werk, wat tenslotte uitmondde in een eigen jungiaanse school die de concurrentie aanging met Freud. Toch zou Jung nooit de invloed en het succes kennen van zijn voormalige leermeester. Dat blijkt ook zeer duidelijk uit de receptie van beide denkers in de poststructuralistische literatuurwetenschap. Hoewel de Franse fenomenoloog Bachelard in zijn psychologische literatuurkritiek duidelijk jungiaans geïnspireerd is<sup>26</sup>, zou het toch in hoofdzaak Freud zijn die via Lacan een belangrijke rol zal vervullen in het (post)structuralisme. Pas vrij recent is Jung weer opgepikt door enkele academici, die zijn theorieën hebben onderworpen aan een kritische herinterpretatie. Op die manier probeerden ze aan te tonen dat Jungs ideeën op sommige punten wonderwel aansluiten bij een poststructuralistische theorievorming. Naast enkele algemene werken (Samuels 1985, Hauke 2000) verscheen in 1999 ook Rowlands *C.G. Jung and literary theory: the challenge from fiction*. In dat laatste werk probeert de schrijfster – m.i. met wisselend succes – Jungs bruikbaarheid aan te tonen voor de contemporaine literatuurwetenschap. Hoewel hun werk vaak uitgaat van een vrij algemene (lees: vage) interpretatie van het Franse denken, tonen ze in elk geval aan dat Jung nog steeds bruikbaar kan zijn, *ook* in het poststructuralisme. Verder denkend op hun herinterpretatie van Jung zal ik proberen aan te tonen dat zijn theorie, in het bijzonder zijn ideeën over archetypen, een bruikbaar werkkader kan opleveren voor een alternatieve analyse van het werk van Reve.

### 3.3. Jungs archetypenleer

Het begrip “archetype” vormt ongetwijfeld een van de meest centrale concepten van Jungs denken. In het *Jung Lexicon* wordt het archetype omschreven als een “psychosomatisch concept, dat lichaam en geest, instinct en voorstelling verbindt.” (Samuels e.a. 2001: 41)

---

<sup>26</sup> Zo plaatst Bachelard in *La poétique de la rêverie* (1960) het jungiaanse anima-begrip expliciet als het uitgangspunt van zijn visie op literatuur.

Archetypen zijn voorstellingen die bij het subject een bepaald affect oproepen en die volgens Jung collectief worden overgeleverd. Ze vormen een structuur waarvan de inhoud weliswaar contextgebonden is, maar die zelf bovenpersoonlijk is.

Jung kwam tot die conclusie toen hij bij zichzelf en bij zijn patiënten telkens opnieuw verwante beelden zag terugkeren, beelden die ook opdoken in verschillende cultuuruitingen in verschillende culturen en verschillende tijden. Dat leidde tot de hypothese dat er naast het persoonlijke onbewuste van Freud ook een collectief onbewuste bestond, dat alle mensen met elkaar gemeen hadden. Het is een opvatting die door de postjungiaan Andrew Samuels vergeleken wordt met de taaltheorieën van Chomsky, die stelt dat de verschillende talen en dialecten de concrete realisatie zijn van aangeboren en onveranderlijke dieptestructuren, die net als het archetype *an sich* louter hypothetisch zijn. (zie Samuels 1985: 39) Het chomskiaanse onderscheid tussen dergelijke dieptestructuren en oppervlaktestructuren stemt overeen met het verschil dat Jung zag tussen de concrete archetypische beelden en de archetypische structuren waarin ze ontstaan.

De archetypische beelden die het onbewuste ons toont mogen we nooit met het *archetype an sich* verwisselen. Het zijn rijk gevarieerde vormgevingen die alle verwijzen naar een op zich *niet aanschouwelijke* basisvorm. Deze basisvorm wordt gekenmerkt door zekere vormelementen en door principiële betekenissen, die echter slechts bij benadering begrepen kunnen worden. (Jung 1995b: 57 – zijn cursivering)

Ondanks de waarschuwing van Jung schuilt er de archetype-theorie een gevaar voor essentialisme, waarbij de vermeende universaliteit van het archetype gemakkelijk misbruikt kan worden om –al dan niet bewust– de bestaande ideologie te bevestigen.

the conceptual problem is again that recurring cultural images are taken to represent pre-cultural truths. Yet these ‘truths’ are only ever realised inside culture and often strenghten the ideological status quo (especially in terms of gender and power), even when they are supposed to interrogate it. (Emig 2001: 182)

Het is dan ook vooral op dit punt dat de postjungianen zich met klem zullen distantiëren van Jung zelf. Zij zullen vooral de onmogelijkheid om het archetype *an sich* te kennen, radicaliseren en benadrukken dat de finale betekenis zich steeds weer opschort, uitstelt en in geen geval kan gebruikt worden om een “pre-culturele” en dus een algemeen geldende waarheid te poneren. Dat zou immers impliceren dat een erudiete analyst voor eens en voor altijd de echte betekenis van die beelden kan geven. Archetypische beelden vormen vanuit een postjungiaans standpunt louter voorstellingen en patronen die in een bepaalde cultuur circuleren en die ondanks de particuliere context waarin ze telkens verschijnen toch een zekere verwantschap lijken te hebben met andere beelden. Ze vormen als het ware de bouwstenen waarmee we een bepaald discours opbouwen, zoals bijvoorbeeld de demonische booswicht in oorlogsretoriek die in welke gedaante hij ook opduikt en waar hij ook voor staat, de eigen cultuur bedreigt en dus bedwongen moet worden. Deze beelden zijn voortdurend in verandering en krijgen dus ook steeds weer een andere

betekenis, telkens als ze in een andere context worden ingeschreven in het socio-culturele discours<sup>27</sup>.

Jungian psychic images can fairly be called a 'kind of writing' after Derrida because they do work on a principle of 'difference' and 'deferral' or *différance*. Archetypal images are distinguished by difference from each other and crucially defer infinitely a full and sufficient signified which would allow closure. The archetypal image can never comprehend the protean multiplicity of the archetype: its signified in the unconscious is deferred. (Rowland 1999: 190)

De postjungiaan gaat dus niet op zoek naar de ultieme figuur van het kwaad als een soort van prototype waarvan alle booswichten afstammen, maar onderzoekt hoe verschillende "beelden van het kwaad" in een cultuur functioneren en ook welke impact ze uitoefenen op het subject, zowel in de geschiedenis (vb. Hitler) als in de mythologie (vb. Lucifer) als in de populaire cultuurproducten (vb. de beroemde *Darth Vader*-figuur uit de *Star Wars*films).

Alvorens we op zoek gaan naar archetypische beelden bij Reve, zullen we eerst nog enkele van de belangrijkste beelden die Jung onderscheidde vanuit een postjungiaanse invalshoek bekijken en nagaan hoe een dergelijke interpretatie zich verhoudt tot de theorieën van Kristeva die we eerder al bespraken.

### 3.3.1. De persona

"Persona" is de term die Jung gebruikt om de identiteit van het subject mee aan te duiden, een identiteit die het subject aanneemt door een interactie met de buitenwereld. Hoewel we de illusie hebben dat onze persona iets heel persoonlijks is, blijft de persona volgens Jung

[...] slechts een masker van de collectieve psyche, *een masker, dat individualiteit voorspiegelt*, dat anderen en onszelf laat geloven dat we individueel zijn, terwijl het toch slechts een gespeelde rol is waardoor de collectieve psyche spreekt. (Jung 1995c: 42– zijn cursivering)

Het is een term die gemakkelijk te vertalen valt in Lacaniaanse termen. Ook Lacan wees er immers op dat onze subjectiviteit een ontleende subjectiviteit is en dat het de grote Ander is die ons de betekenaars aanreikt waarmee we onszelf kunnen uitdrukken. In dit opzicht zouden we de collectieve psyche van Jung kunnen vergelijken met het met het symbolische bij Lacan. Postjungianen zoals Samuels wijzen dan ook op de compatibiliteit van Lacan met Jung op dit punt.

Lacan's Symbolic and Imaginary orders may be aligned with Jung's archetypal theory (collective unconscious) and personal unconscious respectively. The Symbolic order patterns the contents of the Imaginary in the same way that archetypal structures predispose humans towards certain sorts of experience. (Samuels 1985: 40)

---

<sup>27</sup> Op die manier wordt de term "archetypisch" natuurlijk problematisch, aangezien er van een "arche"(begin) geen sprake meer is. Toch opteren we hier om de term te behouden wegens de idiomatische waarde die hij heeft in een Jungiaans discours, ten nadele van mogelijke alternatieven zoals "(stereo)typisch" of "cultureel".

Dat helpt ook om een belangrijk obstakel in een poststructuralistische lezing van Jung weg te werken. De archetypische structuren worden in deze interpretatie namelijk niet erfelijk overgedragen –een problematisch, want onbewezen gegeven– maar wel via de taal en cultuur, het discours van de Ander dus waarin het subject terechtkomt. Het is dat discours dat onze identiteit vormt en ons als individu bevestigt. Vaak zijn we geneigd te voldoen aan het beeld dat de Ander van ons heeft. Het psychisch conflict ontstaat op het moment dat dit beeld in conflict komt met het onbewuste verlangen dat door de Ander (nog) niet erkend wordt. “Alle inhouden echter, die niet goed in dit geheel willen passen, worden òf genegeerd en vergeten, òf verdrongen en ontkend.” (Jung 1995c: 41) Dat conflict wordt gesymboliseerd door een ander belangrijk archetypisch beeld: de schaduw.

### 3.3.2. De schaduw

De schaduw fungeert als een beeld voor de inhouden die niet passen in de persona. Het beeld is als het ware een voorstelling van de lichamelijke driften, te vergelijken met het semiotische bij Kristeva. De figuur van de schaduw roept dan ook net als bij Kristeva abjecte gevoelens op, omdat hij de identiteit, de persona bedreigt.

Door de assimilatie van de schaduw wordt de mens in zekere zin lichamenlijk, en daarmee komen zowel zijn animale driftsfeer als de primitieve of archaische psyche binnen de lichtbundel van het bewustzijn, waaruit ze zich niet meer met behulp van ficties en illusies laten verdringen. (Jung 1995c: 202)

Net zoals in de bekende roman van Stevenson Mr. Hyde een allegorische figuur is voor de verboden verlangens van Dr. Jeekyll, is de schaduw bij Jung een archetypische figuur waarin die verboden verlangens worden geprojecteerd. Hoewel de schaduw doorgaans opduikt in abjecte, angstaanjagende beelden krijgt hij bij Jung net als het semiotische bij Kristeva ook een positieve connotatie, omdat hij de vaste identiteit doorbreekt en het verdrongen verlangen tot uiting laat komen.

Een ander punt waarbij Jungs concept van de schaduw overeenkomt met dat van het semiotische, is de manier waarop beide termen gekoppeld kunnen worden aan het vrouwelijke. Kristeva doet dat door te wijzen op de essentiële rol die het moederlichaam speelt in de pre-symbolische fase. Jung onderscheidt hier opnieuw een archetypisch beeld, namelijk dat van de “anima” als een personificatie van het onbewuste en dus als een verbeelding van de onbewuste schaduw.

Het onbewuste van de man is eveneens vrouwelijk, zoals het ook door de anima wordt gepersonifieerd. De anima representeert ook altijd de ‘minderwaardige functie’, en heeft daarom vaak een dubieus moreel karakter, ja, ze beeldt vaak rechtstreeks het kwaad uit. (Jung 1995e: 162)

### 3.3.3. De anima

De anima wordt door Jung omschreven als “een geërfd collectief beeld van de vrouw” (Jung 1995c: 75) dat de man ondermeer projecteert op de vrouwen die hij in zijn leven ontmoet. Door de verbinding met het bedreigende onbekende van het onbewuste, is zij bij uitstek de *femme fatale* die we in elke generatie weer zien opduiken, een beeld dat zijn wortels heeft tot in de oorsprongsmythes van onze cultuur zoals de figuren van Eva en Pandora duidelijk maken. Opnieuw moeten we stellen dat die “erfelijkheid” waarschijnlijk veeleer via taal dan via genen verloopt.

Tegenover de anima plaatste Jung de animus, als een beeld van de man dat de vrouw onbewust projecteert op haar partners. Het klassieke tegenstellingspaar van Jung stelt echter grote problemen in het licht van de huidige genderproblematiek. Het grote verschil tussen man en vrouw heeft plaats gemaakt voor een hele hoop kleine verschillen in de seksuele identiteit. Een orthodox jungiaan die wil blijven vasthouden aan een strikt onderscheid tussen animus en anima kan haast niet anders dan hopeloos in de knoop raken bij een confrontatie met de vele posities die een subject kan innemen tussen de twee seksepolen. Vele postjungianen vinden Jungs onderscheid tussen man en vrouw, waarbij de eerste in het bezit is van de Logos en de tweede van de Eros, onhoudbaar seksistisch.

Contemporary British Jungian Analytic practise tends [...] to regard men and women as having equal potentials for Eros and Logos, and to consider unconscious images as more fluidly gendered. (Rowland 1999: 226)

Daarom opteer ik er hier voor de animusterm te laten vallen, en het enkel maar te hebben over de anima. Die keuze is enigszins arbitrair, maar te verdedigen. Een eerste reden waarom ik voor de anima kies, is omdat de eerste Ander, dus de eerste anima-projectie, de moeder is, of in elk geval een zorgende, “vrouwelijke” figuur. Het is pas later dat de “anima” van het (heteroseksuele) meisje mannelijk wordt. Een tweede, belangrijker argument is dat de seksuele relatie tot de ander, van welk geslacht hij of zij ook is, hoort tot de orde van het verlangen. Aangezien het westerse denken eeuwenlang gedomineerd is door het mannelijke gezichtspunt, is de begeerde ander van dat discours doorgaans het vrouwelijke geweest. Wanneer over het verlangen werd gesproken, gebeurde dat meestal vanuit het gezichtspunt van de man en was het dus naar *zijn* projectie dat de vrouw werd geschapen. We zouden ook kunnen zeggen dat de collectieve persona van het Westen steeds mannelijk was, en dat het onbekende, onbetekende schaduwzijde van die persona dan het vrouwelijke was. Een dergelijke opmerking maakt ook Georges Duby aan het begin van zijn studie *Edelvrouwen in de twaalfde eeuw*:

[A]lles wat officieel is, alles wat met het openbare leven te maken heeft – te beginnen bij het geschreven woord– is het recht van de man [...] de mannen in die tijd zijn de enigen die enigszins zichtbaar zijn, en zij verbergen de rest, met name de vrouwen. (Duby 1997: 11)

Duby's onderzoek maakt ook duidelijk dat Jungs anima-begrip geïnterpreteerd moet worden in een eeuwenoud discours over de vrouw. Jungs concept van het heilige, alchemische huwelijk tussen mannelijk en vrouwelijk, tussen bewust en onbewust dat hij onder meer uitvoerig uitwerkt in zijn *Psychologie und Alchemie* (terug te vinden in deel 5 en deel 6 van het VW, zie Jung 1995e en 1995f), is slechts een variant op een theorie die Sint Augustinus reeds had uitgedokterd in een commentaar op het begin van Genesis, meerbepaald de regel: "Jahwe God sprak: 'Het is niet goed dat de mens alleen blijft. Ik ga een hulp voor hem maken die bij hem past.'" (Gen. 2,18)

Zoals de ziel boven het lichaam staat, zo staat het mannelijk principe, de *virilis ratio*, de mannelijke rede, boven het *pars animalis*, zodat de ziel het bevel voert over de *appetitus*, de begeerte. Dit laatste deel is het vrouwelijke deel, dat als *adjutorium* in onderworpenheid moet helpen. God heeft aangetoond dat er in de mens een soort huwelijk moet plaatsvinden: de geordende paring tussen het mannelijke en het vrouwelijke principe [...] De op de gedachte van de Heilige Augustinus gebaseerde antropologie vraagt dus van iedere man te begrijpen dat hij een vrouwelijk element bevat dat God hem heeft gegeven om hem te helpen zich tot het goede te verheffen, en dus dat het 'verlangen', de 'begeerte', iets goeds heeft als het naar behoren wordt bestuurd. (Duby 1997: 111 – zijn cursivering)

Het is de gelijkschakeling tussen de begeerte en het vrouwelijke die verklaart waarom de vrouw vaak schaduwachtige trekjes kreeg toegedicht. Zij stond immers voor het oncontroleerbare verlangen, dat steeds een bedreiging vormde voor de wet als het door de man niet "naar behoren wordt bestuurd".

Het is dit beeld van de vrouw dat we ook zagen opduiken in de figuur van Dora. In jungiaanse termen zouden we haar, zoals ze ons door Freud wordt beschreven, als een animaprojectie van Freud kunnen interpreteren. Freuds beeld van zijn patiënte was immers beïnvloed door het misogynie discours van het *fin de siècle*, meerbepaald het literaire discours van de decadentie en zijn voorkeur voor de meedogenloze verleidster. De anima van Freud wordt hier zo afgebeeld op het masker, op de persona die Dora aangereikt krijgt van de Ander. Dora gaat op die manier het onbewuste personificeren, ze wordt de ongrijpbare schaduw die de analyst en zijn theorie lijkt te beheksen tot hij verstrikt raakt in zijn eigen interpretaties, waarna ze hem in opperste verwarring achterlaat.

Men moet namelijk weten dat er heel wat dromers zijn die [...] zelfs tot in hun dromen het respectievelijk technische en theoretische jargon van hun arts nabootsen. [...] We kunnen ons gemakkelijk voorstellen hoe we hierdoor om de tuin worden geleid: het onbewuste lijkt zelfs een zekere neiging te hebben om de arts tot verstikkens toe in zijn eigen theorie te wikkelen. (Jung 1995a: 104)

De anima confronteert de meester telkens weer met de grenzen van zijn meesterdiscours. Zij verleidt hem, lokt hem met de hoop dat hij door haar te doorgronden, de waarheid zal hebben gevonden, het tekort zal kunnen opvullen. Zij neemt zijn taal over, lokt hem steeds dieper in zijn eigen denken tot hij oog in oog komt te staan met de onpeilbare afgrond die hem van alle zekerheden berooft. Zij voert hem tot aan wat we met Jung het "rijk der moeders" kunnen noemen, of met Kristeva de *chora*: datgene wat nooit betekenis kan krijgen, elke betekenis kan vernietigen en toch de onmisbare voedingsbodem is waaruit alle betekenis voort kan komen.

Het is de leegte die de verdwaasde filosoof uit *Epérons* ontdekt als hij al de sluiers van de *femme fatale* heeft afgetrokken, een leegte die ook Jung tot een lyrische passage verleidde.

Uiteindelijk echter is *leegte* een groot vrouwelijk geheim. Voor de man is dat het oervreemde, het holle, het afgronddiepe andere, het yin. De meelijwekkende erbarmelijkheid van deze nul (ik spreek hier als man) is helaas – zou ik bijna willen zeggen – het machtige mysterie van de ongrijpbaarheid van het vrouwelijke. Een dergelijke vrouw is noodlot zonder meer. Een man kan hierover, hiertegen en hiervoor alles zeggen en toch niets, of beide, maar uiteindelijk valt hij vol absurde zaligheid in dit gat; of anders heeft hij de enige kans een man van zichzelf te maken gemist en verdaan. De één kan zijn dwaas geluk niet wegredeneren; de ander zijn ongeluk niet plausibel maken. ‘De moeders! Moeders! Het klinkt zo wonderlijk!’ [Een] verzuchting, die de capitulatie van de man aan de grenzen van het rijk der moeders bezegelt [...]. (Jung 1995b: 170)

Het is een gemiste kans dat Jung ten slotte terugdeinsde voor de afgrond die elke meesterpositie onmogelijk maakt en de identiteit voortdurend bevraagt. De onpeilbare diepte die zich opent door deze confrontatie van het subject met zijn grenzen, met het “afgronddiepe andere” gesymboliseerd door de vrouw, wordt bij hem slechts een deel van een breder proces dat het subject naar zelfwording brengt. De verlokkende “uitnodiging” van de anima, die op het eerste gezicht een doodsvonnis betekent voor het subject, zal resulteren in een hergeboorte als vollediger individu. Dit individuatieproces wordt aangeduid met het archetype van het zelf, als het uiteindelijke streefdoel van de mens. Het zelf neemt een bijzonder centrale plaats in bij Jung en vormt zo het grootste obstakel voor de postjungianen, die deze heelheidsgedachte vanuit hun postmoderne achtergronden moeilijk kunnen verteren. Het beeld van het zelf “unduly narrows a psychology that in every other respect stresses the plurality and multiplicity of the psyche, the archetypes and complexes.” (Hillman, geciteerd in Samuels 1985: 107)

### 3.3.4. Het zelf

Kort samengevat is voor Jung het zelf het resultaat van de vereniging van het bewustzijn met het andere, het onbekende. Het is het “kind” dat geboren wordt uit de vereniging van het mannelijke en het vrouwelijke, het bewuste en het onbewuste, het goddelijke en het menselijke, een samengaan van tegenstellingen. Het bereiken van het zelf is het na te streven einddoel van een proces dat in gang wordt gezet vanuit het onbewuste:

De ervaring heeft ons immers sinds lang geleerd dat tussen het bewustzijn en het onbewuste een *compensatorische verhouding* bestaat, en dat het onbewuste altijd probeert het bewuste deel van de psyche door toevoeging van het ontbrekende aan te vullen tot een totaliteit, om zo gevaarlijke evenwichtstoornissen te vermijden. (Jung 1995a: 81 – zijn cursivering)

Het is een opvatting die ook een belangrijk verschil blootlegt tussen het jungiaanse en het freudiaanse onbewuste.

Het onbewuste heeft voor Freud aanvankelijk dan ook een veel ziekelijker karakter dan voor Jung. Het onbewuste dat door de verdringing ontstaat, impliceert een tegenstelling tussen een verdrongen inhoud en een verdringende instantie. Op deze wijze wordt de idee van het conflict centraal gesteld die geheel vreemd was aan de romantische traditie, die in de kosmos naar organische groei en harmonische ontplooiing zocht. (Vandermeersch 1992: 72)

Volgens Jung streeft het onbewuste naar een integratie met het ik, dat op die manier een vollediger persoonlijkheid kan worden. Het ik beseft dat zijn bewustzijn slechts een deel uitmaakt van een groter geheel, dat samen met het bewuste ik zijn ware individu vormt. Tijdens dit individuatieproces aanvaardt het subject dat er krachten in hem werkzaam zijn die groter zijn dan het bewuste.

En wat in hem werkt, dat is hijzelf, maar niet meer in de zin van het vroegere misverstand, toen hij zijn persoonlijke ik als zichzelf beschouwde [...] Het is alsof de aarde plotseling de zon heeft ontdekt als het centrum van de banen der planeten, en ook haar eigen baan. (Jung 1995a: 41)

Daartegenover staat in *Encore* echter een opmerking van Lacan, die dezelfde metafoor afwijst, omdat men hierbij volgens hem toch steeds weer uitgaat van een (vast) centrum.

Si le centre d'une sphère est supposé, dans un discours qui n'est qu'analogique, constituer le point-maître, le fait de changer ce point-maître, de le faire occuper par la terre ou le soleil, n'a rien en soi qui subvertisse ce que le signifiant *centre* conserve de lui-même. (Lacan 2002: 55 – zijn cursivering)

Het is dit centrum dat volgens Lacan als een meesterpunt de legitimatie vormt voor het “discours courant”, of in de spelling van Lacan: “Ecrivez-le *disque –ourcourant*, disque aussi hors-champ, hors jeu de tout discours, donc disque tout court – ça tourne, ça tourne très exactement pour rien.” (Lacan 2002: 44 – zijn cursivering) Het centrum is dus de lege plek in het midden waarrond het discours draait zoals een oude langspeelplaat op de platendraaier. Welke plaat draait, maakt niet zoveel uit, want in wezen draait het allemaal rond hetzelfde: het tekort, het gat in het midden van het “disque-ourcourant” – het gat dat het spelen van de plaat mogelijk maakt. Het geluid dat de plaat voortbrengt, bepaalt hooguit de naam van het centrum. Een gelijkaardige opmerking was al eerder gemaakt door Derrida in zijn beruchte lezing van 1966, “Structure, signe et jeu dans le discours des sciences humaines”: “Successively, and in a regulated fashion, the center receives different forms or names. The history of metaphysics, like the history of the West, is the history of these metaphors and metonymies.” (Derrida 2001: 353)

Hoewel Derrida en Lacan hier op dezelfde golflengte lijken te zitten, verwijzen we hier toch terug naar de al eerder aangehaalde kritiek van Derrida. Hij verwijt Lacan een negatieve theologie uit te werken, waarbij het tekort toch een centrale plaats krijgt toebedeeld, de afwezige kern waarrond alles –in het bijzonder Lacans leer zélf– toch blijft draaien. Ook Jungs theorie gaat uit van dat fundamenteel tekort, dat ontstaat wanneer het ik in “conflict [komt] met het eigen zelf, dat omwille van het psychisch evenwicht een aanvulling van het tekort vereist.” (Jung 1995c: 20) Dit tekort is bij Jung, net zomin als bij Lacan, ooit volledig op te vullen:

Er bestaat ook geen enkele hoop dat we ons ooit nog maar bij benadering bewust zullen zijn van het zelf, want hoeveel we ons ook bewust mogen maken, altijd zal er nog een onbepaalde en onbepaalbare hoeveelheid van het onbewuste blijven bestaan, die eveneens tot de totaliteit van het zelf behoort. En zo zal het zelf altijd een grootheid blijven die boven ons staat. (Jung 1995c: 61)

Beide theorieën bouwen dus hun constructie rond het tekort, en het onmogelijke verlangen dat tekort op te vullen. Lacan linkt het tekort aan het verlies van het object *a*, een



verlies dat optreedt in het verleden, namelijk bij de overgang naar het symbolische. Bij Jung gaat het om een al even onbereikbaar iets dat moet gerealiseerd worden in de toekomst, namelijk het éénworden met de ander in zichzelf om zo tot de synthese, het zelf, te komen. De jungiaanse “teleologie” lijkt hier dan ook qua structuur een getrouwe spiegeling te zijn van de freudiaanse “archeologie” – hun “disque-ourcourant” geeft dat niet-bestaande centrum, “which [...] can also indifferently be called the origin or end, *arché* or *telos*” (Derrida 2001: 352 – zijn cursivering), hooguit een andere naam.

Het grote verschil blijft natuurlijk dat bij Jung het streven naar de opheffing van het tekort een bijna dwingende plicht wordt van het individu, terwijl Lacan duidelijk maakt dat het verloren object enkel maar wanneer het verloren *blijft*, het individu mogelijk maakt. Het beeld van het zelf is imaginair, in de Lacaniaanse zin van het woord: het is een beeld van de volledigheid van het kind, gespiegeld in de Ander vóór de ontdekking van het tekort. Het verlangen om dat tekort op te heffen, een centrum te hebben dat alles volledig maakt, is een verlangen om niet meer te verlangen, een uiting dus van de doodsdrift. “Why would one mourn for the center? Is not the center, the absence of play and difference, another name for death?” (Derrida 2001: 375)

Vandaar dat een postjungiaan als Samuels een al te grote gerichtheid op het zelf ook als iets negatiefs gaat beoordelen:

The self, manifested in ‘death-instinct’ form, has to do with experiences of merger, fusion, oneness.[...] Conscious striving for perfection may be seen as a malign regression under the aegis of the death instinct [...]. (Samuels 1985: 99)

Wat Jung zag als datgene waar de mens onbewust voortdurend naar streeft, zou dus wel eens een andere naam kunnen zijn voor het niets, voor de dood. Hoewel Jung impliciet wel het tekort erkent, heeft hij vaak de neiging om dat tekort toch toe te dekken. Deze “vergissing” van Jung is het gevolg van zijn geloof aan archetypen *an sich*, waardoor hij de talrijke verenigingssymbolen (zoals de Oosterse *mandala*) liet ontstaan uit een oerstructuur in de menselijke psyche die streefde naar realisatie. Het is echter niet omdat de mens in zijn cultuuruitingen gelooft dat het tekort op te heffen valt, dat dit erop wijst dat zoiets ook effectief mogelijk is. Concluderend kunnen we stellen dat Jung het verlangen naar een (imaginair) centrum, dat via allerlei archetypische beelden tot uiting komt, verwarde met het bestaan van zo een centrum. Toch kunnen zijn archetypische beelden gebruikt worden om de vormgeving van dat verlangen te onderzoeken, zonder daar meteen metafysische conclusies aan te verbinden. Iets dergelijks krijgen we trouwens ook bij Derrida. Hoewel hij het centrum ziet als een soort van dood die het spel onmogelijk maakt, geeft hij toe dat het verlangen ernaar wel eens de onmisbare motor kan zijn achter het spel. “But is not the desire for a center, as a function of play itself, the indestructible itself? And in the repetition or return of play, how could the phantom of the center not call to us?” (Derrida 2001: 375)

### 3.4. Jung en Kristeva

In het voorgaande hebben we proberen aan te tonen dat Jungs opvattingen op sommige punten gemakkelijk aansluiting kunnen vinden bij de lacaniaanse psychoanalyse. Sommige postjungianen gaan zelfs zo ver te opperen dat zijn ideeën beter passen bij het Franse poststructuralisme dan bij zijn eigen navolgers: “If Jung were alive today, would he not have to be a semiotician rather than a symbolist? Would he not be nearer to the French Freudians than to the American Jungians[?]” (Miller, geciteerd in Hauke 2000: 194)

De Franse freudianen delen die opvatting echter duidelijk niet en van hun kant uit is er dan ook weinig toenadering te bespeuren tot Jungs denken. Zo komt Jung in Kristeva's werk nauwelijks aan bod en als hij al vermeld wordt, is haar toon doorgaans spottend en afwijzend. Toch moet ze in *Histoires d'amour* toegeven dat Jung niettemin als eerste de aandacht vestigde op datgene wat ook haar denken beheerst: de verhouding van het subject met het moederlichaam, met het pre-oedipale, met het imaginaire. Toch blijft ze sarcastisch en door een subtiele verwijzing naar een citaat uit Plato's *Faedrus* over de ziel die zijn pluimen verliest<sup>28</sup>, hekelt ze Jungs geloof aan archetypen. Impliciet vergelijkt ze zo Jungs idee van bovenmenselijke archetypen die in onvolmaakte vorm gerealiseerd worden in de archetypische beelden van het subject met de Platoonse idee van een goddelijke Psyche uit de wereld der Vormen die zich in de onvolmaakte materie begeeft.

Il reste donc aux successeurs un continent en effet toit noir à explorer, dans lequel Jung s'engouffra le premier en y laissant toutes les plumes de son ésotérisme, mais non sans attirer le regard sur quelques points chauds de l'imaginaire concernant la maternité et qui résistent encore à la rationalité analytique. (Kristeva 1999: 319)

Toch is er meer tussen Jung en Kristeva dan op het eerste gezicht blijkt. Zo duikt Kristeva's *chora*-begrip reeds bij Jung op. Ook hij ontleent de term aan Plato, via de omweg van de alchemisten:

Bij de Griekse alchemisten komen we al heel vroeg het idee tegen van de 'steen, die een geest bevat'. De 'steen' is de prima materia (oermaterie), genaamde hyle (stof) of chaos of massa confusa (vermengde massa). Deze alchemische terminologie was op Plato's *Timaeus* gebaseerd. Zo zegt J.Ch.Steebus: 'De prima materia, die vat en moeder van alle schepping en alle zichtbare dingen moet zijn, mag noch aarde, noch lucht, noch vuur, noch water genoemd worden, en mag noch naar deze, noch naar datgene waaruit deze elementen werden geschapen worden benoemd, maar ze is een zeker gegeven, dat niet kan worden gezien, en dat vormeloos is, en al het andere opneemt.' (Jung 1995d: 101)

De beschrijving van deze “prima materia” vertoont veel overeenkomsten met Kristeva's interpretatie van de *chora*. De term vervult bij Jung dan ook min of meer dezelfde functie. Ze is de

---

<sup>28</sup> “Al het psychische draagt zorg voor alles wat niet psychisch is en draait helemaal rond de hemel, waarbij het steeds andere vormen aanneemt. Wanneer het volmaakt is en gevleugeld, bestuurt het, zwevend in de ruimte, het heelal. Maar wanneer het zijn veren verliest begint het te vallen, totdat het op iets stoffelijks stuit en zich daarin vestigt. Het krijgt dan een aards lichaam, dat door de kracht van dat psychische de indruk wekt zichzelf te bewegen.” (Plato 2000: 72)

moederlijke voedingsbodem waaruit het subject ontstaat en waar het subject, door de confrontatie met de eigen schaduw, weer in verdwijnt om er tenslotte herboren weer uit op te duiken. Hoewel er onmiskenbaar verwantschap bestaat tussen Jungs alchemistische metaforen en Kristeva's opvattingen over het moederlichaam mogen we natuurlijk niet vergeten dat Jungs visie op het onbewuste radicaal anders is. Dat verschil heeft opnieuw alles te maken met zijn problematische onderscheid tussen archetype en archetypisch beeld. Volgens Jung zitten de archetypische structuren als een blauwdruk reeds *in* het onbewuste "opgeslagen", terwijl bij Kristeva de structuren slechts achteraf worden gevormd door de confrontatie van het driftmatige met het symbolische. Bij Kristeva zitten de structuren die ons bestaan vorm geven in het symbolische en uiteraard niet in de *chora* zelf. Wanneer Jung bijvoorbeeld schrijft dat het Amerikaanse slang "ontspruit in een tot nu toe onuitputtelijke vruchtbaarheid rechtstreeks aan de duistere moederschoot van de omgangstaal" (Jung 1995d: 133), komt hij zeer dicht bij Kristeva's opvatting dat de taal vernieuwd wordt door het semiotische. Het vervolg van het citaat maakt echter duidelijk dat Jung de archetypische structuren niet plaatst in het cultuurgebonden – en dus arbitraire– symbolische maar in het collectieve onbewuste, dat elke mens gemeenschappelijk heeft.

Riten en symbolen zijn nooit 'uitgevonden', maar hebben zich spontaan ontwikkeld uit overal aanwezige voorwaarden, die karakteristiek zijn voor de menselijke natuur. Het is daarom niet verwonderlijk wanneer we in een gebied dat beslist nooit in aanraking is geweest met de antieke cultuur rituelen vinden, die zeer dicht in de buurt komen van christelijke gebruiken. (Jung 1995d: 133)

Wat in werkelijkheid niet meer is dan een voortdurende projectie van de eigen denkschema's op het discours van verschillende andere culturen, ziet Jung als een bewijs dat die schema's algemeen geldig zijn. Hij verwacht de menselijke natuur met de westerse cultuur. In feite doet hij hier net wat hij Freud zo sterk verweet en speelt ook hij de rol van kolonisator. Waar Freud de vlag van de verdringing wou plaatsen, plant Jung even zelfverzekerd de vlag van het archetype.

Het lijkt dan ook beter Kristeva's interpretatie van de "prima materia" in de plaats te stellen van Jungs opvatting. Op die manier wordt de "prima materia" de voedingsbodem van de archetypische beelden, op dezelfde manier als bij Kristeva de *chora* de voedingsbodem vormt van de betekenaars. De "prima materia" maakt het betekenisproces mogelijk, maar draagt zelf geen onvervreembare, universele betekenissen in zich.

Dat heeft natuurlijk ook gevolgen voor de rest van Jungs theorie. Het individuatieproces leidt op die manier niet meer naar de realisatie van wat reeds in het onbewuste ligt opgeslagen, maar naar een onbekende confrontatie met het "andere". Op die manier vindt Jung aansluiting bij Kristeva. "[T]he Jungian individuation psyche 'in process' distinctly resembles Julia Kristeva's subject-in-process".(Rowland 1999: 28)

Als we nu echter stellen dat het postjungiaanse project overeenkomsten vertoont met dat van Kristeva, blijft het probleem van het verschillende taalgebruik. *Hoe* kan namelijk over dat proces gesproken worden? Met welke metaforen moeten we die grenservaringen beschrijven? Kristeva is wat dat betreft vrij rabiaat. Enkel het seksuele discours is volgens haar in staat garant te staan voor de “waarheid”:

[L]a sexualisation du discours analysant et interprétatif, au sens de désir pour l'autre (et donc pour l'analyste comme pour l'analysant à un moment donné du transfert) est l'épreuve centrale d'unification et de déstabilisation du sujet; une épreuve que la cure, si elle ne veut pas être du replâtrage ésotérique, se doit d'affronter – c'est même la preuve minimale de sa vérité. (Kristeva 1997: 74)

De vastberadenheid waarmee Kristeva dat geseksualiseerde discours als *conditio sine qua non* poneert, wekt bevreemding op. Waarom zou elke andere manier om over analyse te praten per definitie neerkomen op “esoterisch lapwerk”? Kristeva's opmerking verwijst ongetwijfeld naar Jung, die in zijn *Psychologie van de overdracht* (opgenomen in deel 3 van het VW, zie Jung 1995c: 131-279), het fenomeen van de overdracht tussen analyst en analysand beschrijft aan de hand van alchemistische boeken zoals het *Rosarium Philosophorum*. Ook hier wordt over het verlangen tot de ander gesproken, een verlangen dat even unificerend en destabiliserend werkt. Het grote verschil is dat het niet in seksuele, maar wel in alchemistische termen wordt uiteengezet. Het gevaar dat in een dergelijke taal sluimert, is inderdaad dat deze metaforen gebruikt kunnen worden om het fundamentele tekort dicht te pleisteren. Op die manier kan de illusie van het sluitende puzzelstukje worden gewekt in de gedaante van het alchemistische goud als symbool van het zelf. Maar we zagen reeds bij de bespreking van het geval Dora dat het gevaar waarbij metaforen voor de waarheid worden gehouden en het tekort wordt toegedekt in een meesterdiscours *altijd* aanwezig is. We merkten daarbij ook op dat zelfs sterk zelf-reflectieve vertogen zoals die van Lacan en Derrida de meesterpositie niet volledig kunnen ontwijken. Kristeva's afwijzing van Jungs terminologie lijkt dan ook enigszins ongenueanceerd. De alchemici hebben tenslotte, hun verlangen ten spijt, nooit de formule gevonden om goud te maken. In die zin confronteert het alchemistische discours het subject altijd met het tekort. Een ander aspect is natuurlijk dat de alchemistische teksten voor de meeste van ons in de eerste plaats fictionele teksten zijn geworden. We zagen reeds bij Kristeva dat het in dergelijke fictionaliteit is dat het subject zijn heil moet zoeken, balancerend tussen het meesterdiscours en het verlies van alle betekenis. Wie zijn termen aan de alchemie ontleent, is dus voortdurend gedwongen om het fictionele, metaforische karakter van de gebruikte terminologie in te zien: “Ook de beste poging tot verklaren is niets anders dan een min of meer gelukke vertaling in een andere beeldspraak.” (Jung 1978: 363)

Daarom ziet Rowland het alchemistische vocabularium van Jung als een manier om de eigen theorie te fictionaliseren en te relativiseren.

Jung was also able to talk about his theories ‘under erasure’ by describing the unknowability of the unconscious and therefore the insufficiency of ‘theory’. The professionally sceptical Jung is one who allows his theory to be a metaphor which will be superseded in time by others, just as alchemy has

been. He is even able to suggest the intertextuality of his discourse with alchemy by admitting that alchemical texts, not clinical 'evidence' shape and substantiate his key concepts. What is crucial here is both Jung's recognition of the spectral presence of fiction within his theory but also the readiness of Jungian writings to submit themselves to Derrida's critique. Jungian theory is ripe for deconstruction and in some ways uncannily anticipates poststructuralist thought. (Rowland 1999: 190)

Hoewel het inderdaad waar is dat Jung zijn alchemistisch discours als een "beeldspraak" zag, moeten we wel voor ogen blijven houden dat die beeldspraak voor Jung wel een herformulering was van een *an sich* onkenbare archetypische structuur met universele geldigheid. Vandaar dat Rowland ook terecht opmerkt dat Jungs teksten, hoezeer ze ook vooruitlopen op de deconstructie, ook zelf eerst voortdurend moeten worden gedeconstrueerd.

We zouden zijn werk dan ook een vorm van "bricolage" kunnen noemen, een term die volgens Derrida van toepassing is op elk vertoog: "If one calls *bricolage* the necessity of borrowing one's concept from the text of a heritage which is more or less coherent or ruined, it must be said that every discours is *bricoleur*." (Derrida 2001: 360 – zijn cursivering)

In die zin is Kristeva's set van seksuele "freudiaanse" metaforen om over het onzegbare van het verlangen te spreken evenzeer een vorm van knutselwerk. Ook zij kan niet anders dan haar terminologie ontlenen aan het freudiaanse en filosofische discours, de historische grote Ander. Een discours dat volgens Jung onvermijdelijk "besmet" is met archetypische beelden.

Kunnen we bijvoorbeeld Kristeva's woordpaar semiotisch/symbolisch niet zien als een vernieuwd beeld van een tegenstelling die regelmatig opduikt in die erfenis waaruit de knutselaar zijn materiaal recycleert? Klinkt bij haar niet de eeuwenoude echo door van de tegenstellingen tussen eros en logos, of recenter, de Nietzscheaanse tegenstelling tussen dionysisch en apollinisch? Is ook dat geen vorm van *bricolage*, of zoals Kristeva het zelf zegt, *replâtrage*?

Dergelijke uitspraken hoeven echter niet per se de deur open te zetten voor relativisme. Hoewel de *bricoleur* de keuze heeft uit een reeks van vertogen als instrumenten voor zijn *bricolage*, zullen sommige vertogen nu eenmaal werkzamer blijken te zijn dan andere: met een schroevendraaier krijg je nu eenmaal gemakkelijker een schroef ingedraaid dan met een hamer.

Ik hoef niet te bewijzen dat mijn droominterpretatie juist is – een tamelijk uitzichtloze onderneming – maar ik moet alleen maar samen met de patiënt naar het *werkzame* zoeken – bijna zou ik in de verleiding komen te zeggen: het *werkelijke*. (Jung 1995a: 36 – zijn cursivering)

Het "werkelijke" mag hier natuurlijk niet verward worden met het reële van Lacan. Het werkelijke bij Jung is die methode die het subject in staat stelt om te gaan met zijn affecten, er de beste vertaling voor te vinden. Of die vertaling al dan niet wetenschappelijk is, maakt volgens Jung niet zoveel uit.

Tegenover dit alles heeft het wetenschappelijke credo van onze tijd een bijgelovige fobie voor de fantasie ontwikkeld. *Werkelijk is echter, wat werkt*. De fantasieën van het onbewuste werken – daarover bestaat geen twijfel. (Jung 1995c: 105 – zijn cursivering)

Het subject moet zichzelf hierbij in het spel brengen, en het spel ook als spel erkennen. Hij moet de “waarheid” van het discours over het verlangen *àls* een werkbare set van metaforen te aanvaarden.

De creatieve activiteit van de verbeeldingskracht ontrukkt ons aan de gebondenheid van het ‘niets dan’, en verheft ons tot de toestand van de spelende mens. En de mens is, zoals Schiller zegt, ‘alleen daar volledig mens, waar hij speelt’. (Jung 1995a: 37)

Op dit punt verschilt Kristeva misschien minder van Jung dan ze zelf zou willen. Vooral dan wanneer ook zij afstand neemt van het rationalistische denken van Freud en wijst op het belang van het imaginaire in de analyse:

A la différence de Freud, et de manière moins scrupuleusement rationaliste [...] la position de l’analyste aujourd’hui consisterait, me semble-t-il, à restituer toute sa valeur, thérapeutique et épistémologique, à l’illusion. Est-ce à dire à la foi? Pas tout à fait. (Kristeva 1997: 37)

Het is een opmerking die sterk overeenkomt met wat Jung schrijft in een artikel over Sigmund Freud:

De psychologie van Freud biedt geen vervanging voor verloren gegane substantie. Als het kritische verstand ons nu leert dat we in bepaalde opzichten infantiel en onverstandig zijn of dat elke religieuze verwachting een illusie is, wat doen we dan met ons onverstand, en wat krijgen we in de plaats van een vernietigde illusie? (Jung 1995i: 280)

Het grote – en belangrijke verschil is natuurlijk dat Kristeva’s pleidooi voor het herstel van het imaginaire geen herstel betekent van het religieuze, zoals bij Jung. Kristeva ziet het juist als het doorkruisen van het religieuze om tenslotte uit te komen bij de literatuur: “la psychanalyse côtoie la foi religieuse pour la dépenser en discours...littéraire.” (Kristeva 1999: 53)

De literatuur neemt zo de plaats in van de religie: de omgang met het onzegbare, datgene wat buiten het symbolische valt, gebeurt niet langer via het onzegbare van het transcendente. Het is nu de literatuur die het subject via een transgressieve omgang met de taal confronteert met het andere. Die taalcreatie is bij Kristeva de liefhebbende derde die het subject de kans geeft zich uit te spreken. Kristeva ziet dat in een interview als

het gebied van de sublimatie, hetzij intellectuele arbeid hetzij artistieke uitwisseling, maar in elk geval als een symbolische plaats die in beweging gebracht wordt door het imaginaire. Het veld waarop twee mensen tot een ware verstandhouding kunnen komen, is waarschijnlijk het imaginaire. (Kristeva 1986: 176)

Het onderzoek van dit imaginaire terrein, zoals ze het bijvoorbeeld uitwerkt in *Histoires d’amour* maken haar haast tot een postjungiaanse die op zoek gaat naar archetypische beelden: “Ik wilde dus de mythisch-religieuze patronen aan het licht brengen volgens welke onze liefdes worden geweven.” (Kristeva 1986: 168) Het is juist op dit imaginaire terrein dat de concepten van Jung, ontdaan van hun universalistische aanspraken, nog steeds hun nuttigheid kunnen bewijzen. We zullen dan ook nagaan in *De Taal der Liefde* hoe Reve van bepaalde “mythisch-religieuze patronen” gebruik maakt om een adequate taal te creëren voor zijn verlangen. Het is via de

literatuur dat het subject de ene verloren mythe over de liefde probeert te vervangen door de polylogie van de literatuur.

Wat ons tegenwoordig ontbreekt, is een code, een mythe van de liefde, maar het zou bedrog zijn nieuwe naar voren te schuiven. In een voorstellingswereld die uiteen is gevallen, is het enige dat ons rest in een veelvoud van mogelijke mythen, dat wil zeggen in een veelvoud van liefdesverhalen te leven. Met andere woorden, het enige kruid dat tegen de crisis van de liefde is gewassen, is de creatie, vanaf het archeologisch onderzoek tot de literatuur. Niet: 'de verbeelding aan de macht', de kreet van perversen die de wet willen verzetten, maar de bevrijding van het imaginaire. [...] De taal van de liefde is een 'esthetische' taal. (Kristeva 1986: 177)

## 4. REVE EN HET ARCHETYPISCHE

### 4.1. Inleiding

#### 4.1.1. Reve, jungiaan

Wanneer Reve in brieven of interviews de figuur van C.J. Schuurman aanhaalt, bij wie hij een viertal jaar in behandeling was, laat hij niet na te wijzen op het belang van die therapie voor zijn schrijverschap: “Dat ik ben gaan schrijven, heb ik volgens mij aan die man te danken. Hij heeft me aangemoedigd om te gaan schrijven en toen heb ik *De avonden* geschreven.” (Reve 1983a: 79)

Reve legt in dit verband ook dikwijls de nadruk op het feit dat Schuurman een jungiaan was, geen freudiaan. In de briefwisseling met Josine Mejer gaat hij dieper in op dat voor hem blijkbaar belangrijke verschil.

Of Freud dichter bij de waarheid is dan Jung doet weinig terzake, zo lang ik aan Jung onnoemelijk veel heb, en aan Freud niets. Freud heeft het vuile werk gedaan, en Jung zet er de kroon op en gaat met de meeste roem strijken – dat zie ik ook wel. Maar wat heeft een kunstenaar of een religieus mens aan Freud? Ik zoek niet naar wetenschappelijke werkelijkheid, maar naar formuleringen, die het woordloze en onzegbare de eer en de plaats geven die het toekomt. Eén ding weet ik zeker: dat ik, door Schuurmans behandeling, schrijf en durf te schrijven. (Reve 1994: 119-20)

Freud roept bij Reve dezelfde afkeer op als Marx en beide denkers zijn volgens hem dan ook nauw met elkaar verbonden: “het vulgair marxisme gaat vaak hand in hand met een vulgair-freudiaanse, alles weg verklarende ‘psychologie’ ”. (Reve 1994: 489) Net als het marxisme fungeert de leer van Freud voor Reve als een grote Ander die hem niet toestaat zich als een religieus en decadent kunstenaar te ontplooiën in zijn poging het onzegbare uit te drukken, of zoals hij spottend uitvalt: “Die seksueel-rationele uitleg van alles, van Maria-devootsje tot het bouwen van een schoorsteen, is de pest en de vloek van onze tijd.” (Reve 1994: 465) De freudiaanse verklaring dat achter zijn Maria-verering een verdrongen incestwens schuilgaat, wordt weliswaar niet als onwaar, maar wel als volkomen irrelevant afgewezen.

Natuurlijk is de kaars het fallies symbool bij uitstek – gloeiende punt, druiping, opraken en krom smelten, etc. – en is mijn verering voor de H. Maagd incest met mijn Moeder, rituele vervanging van de in concreto afgewezen intimiteit met de vrouw, enzovoorts, maar deze freudiaanse vulgariteit zegt mij niets, al is zij misschien wel waar. Op dit soort wijsheid kun je alleen maar zeggen: ‘Goed, maar wat dan nog?’ (Reve 1985: 125)

Het spreekt voor zich dat de freudiaanse interpretatie die we in het tweede hoofdstuk ontwikkelden, ook hier nog vlot toepasbaar blijft. De afkeer voor Freud kan gelinkt worden aan de al eerder vermelde haatgevoelens jegens de vader en het materialistisch discours dat die hem aanreikte. Dat hij zich op dat punt beter voelde bij de rebelse Jung, die bovendien net als hij veel waarde hechtte aan de moederfiguur in haar verschillende gestalten, ligt dus voor de hand. Toch betekent dit niet dat een jungiaanse analyse van Reves werk hierdoor minder interessant of zelfs



overbodig zou worden. We zullen in wat volgt proberen aan te geven dat een analyse van de archetypische beelden rond de figuur van Maria bepaalde duistere passages weet te verhelderen waarop de persoonlijke geschiedenis van Reve weinig licht kan werpen. Eerst zetten we nog even de methode uiteen die we bij dit onderzoek zullen gebruiken.

#### 4.1.2. De amplificatiemethode

In het Jung-lexicon vinden we de volgende omschrijving van Jungs amplificatiemethode:

Amplificatie behelst het gebruik van mythische, historische en culturele parallellen om de metaforische inhoud van droomsymbolen te verhelderen en te verruimen [...]. Jung spreekt hierover als ‘het psychologische weefsel’ waarin het BEELD is ingebed. Amplificatie stelt de dromer in staat om een zuiver persoonlijke en individualistische houding tegenover het droombeeld los te laten. (Samuels e.a. 2001: 26 – zijn kapitalen)

Het beoogde resultaat van een dergelijke oefening is “de synthese van persoonlijke en COLLECTIEVE patronen.” (Samuels e.a. 2001: 27 – zijn kapitalen) Dit wil zeggen dat het subject inziet in hoeverre bepaalde obsederende droombeelden teruggaan op belangrijke archetypische beelden uit zijn of haar culturele context. Met andere woorden, de droom wordt niet alleen geduid tegen de achtergrond van zijn hoogst persoonlijke geschiedenis, maar ook tegen de achtergrond van de collectieve verhalen waarin dat subject zich bevindt. Enerzijds vertoont die werkwijze verwantschap met de retorische *amplificatio* die in het lexicon van literaire termen wordt omschreven als een “[s]tijlfiguur die erin bestaat dat iets in al zijn aspecten uitgebreid wordt voorgesteld of onder alle gezichtspunten overdacht.” (Van Gorp e.a. 1998: 26) Anderzijds leunt de methode ook sterk aan bij de studie naar de intertekstualiteit. Een schrijver stelt zijn tekst samen met enerzijds singuliere elementen die het werk zijn uniekheid verlenen, maar anderzijds gebruikt hij onvermijdelijk ook elementen die deel uitmaken van de bestaande literaire codes. Hoewel Hercule Poirot en kapitein Hastings uniek zijn voor het universum van Agatha Christie is het niet moeilijk in hun verhouding van geniale speurneus en wat slome assistent de relatie tussen Sherlock Holmes en dokter Watson herhaald te zien. Elke schrijver ontleent dus, net als voor Jung de dromer, elementen aan de grote Ander die hij in zijn werk integreert en transformeert. Het is dan ook niet verwonderlijk dat allerlei literatuurwetenschappers de term archetype in verband met de intertekstualiteit hebben gebruikt. Zo hanteert Umberto Eco het begrip, maar hij distantieert die term wel meteen van een mogelijke jungiaanse interpretatie:

The term ‘archetype’ does not claim to have any particular psychoanalytic or mythic connotation, but serves only to indicate a preestablished and frequently reappearing narrative situation, cited or in some way recycled by innumerable other texts and provoking in the addressee a sort of intense emotion accompanied by the vague feeling of a *déjà vu*, that everybody yearns to see again. I would not say that an intertextual archetype is necessarily ‘universal.’ It can belong to a rather recent textual tradition, as with certain *topoi* of slapstick comedy. It is sufficient to consider it as a *topos* or standard situation that manages to be particularly appealing to a given cultural area or a historical period. (Eco 1988: 448)

Toch verschilt zijn definitie weinig van een postjungiaanse visie: ook Eco geeft immers toe dat er archetypische beelden circuleren in een cultuur die bij het subject sterke affecten oproepen. Belangrijk is de nuancering van Eco –waarin de postjungianen hem overigens volgen– dat dergelijke reacties op een beeld cultureel en historisch bepaald zijn. Via de amplicatiemethode nu worden die beelden gelinkt met andere, gelijkaardige beelden in de hoop zo hun betekenis te verduidelijken door hen in een bredere cultureel-historische context te plaatsen. Concreet toegepast op Reve kunnen we bijvoorbeeld nagaan welke wortels de figuur van Maria heeft in de joods-christelijke en Griekse mythologie en welke elementen daarvan nog terug te vinden zijn bij Reve en bovenal: welke betekenis Reve aan die elementen toekent, hoe hij ze naar zijn hand zet. Want hierin verschilt de jungiaanse amplicatiemethode van een simpel onderzoek naar de verschillende intertekstuele verwijzingen: we proberen *ook* te onderzoeken wat de impact is van die beelden op het subject dat ze gebruikt, hoe dat subject via die beelden zichzelf een identiteit schrijft en zo zichzelf ook “in proces” brengt. Op die manier hopen we meer inzicht te krijgen in de essentiële rol die de Mariafiguur speelt in *De Taal der Liefde*. Het spreekt voor zich dat een dergelijk onderzoek nooit de ambitie kan hebben exhaustief te zijn – zelfs al beperkt het zich tot de amplificatie van één centraal beeld. Wel wil het bewijzen dat wanneer we de verhouding nagaan tussen een schrijvend subject en het literaire werk, we naast het persoonlijke, particuliere levensverhaal *ook* de collectieve verhalen in onze analyse moeten betrekken, en dat Jung ons hiervoor een bruikbaar kader aanreikt.

## 4.2. Gedaantes van de Godin

### 4.2.1. Reves ontdekking van de hemel

Het is misschien niet te sterk uitgedrukt als we Reves religieuze *outing* op dezelfde lijn plaatsen als zijn homoseksuele. Maar hoewel ongetwijfeld weinig mensen er aan twijfelen dat Reve ook daadwerkelijk homo is, geldt dat niet, of veel minder, voor zijn religieuze uitspraken. Reves ironie zal er waarschijnlijk niet vreemd aan zijn dat de bekering tot het katholicisme door velen op ongeloof werd onthaald, of zoals Reve het zelf formuleert aan het begin van *Moeder en Zoon*: “ ‘Hoe ben jij, Gerard Reve, een man met toch een behoorlijke dosis ontwikkeling, intelligentie en gezond verstand, ooit in de Rooms-Katholieke Kerk terechtgekomen en er zelfs lid van geworden?’ ” (Reve 1989: 7)

Toch was dat verlangen naar het religieuze, net als het homoseksuele verlangen, reeds vanaf *De Avonden* latent in Reves werk aanwezig. Zo bestempelde de criticus Fokke Sierksma in 1948 reeds het boek als een “schreeuw om godsdienst”. (aangehaald in Van Herk en Van Kesteren 1983: 666)

In *Moeder en Zoon* beschrijft Reve indringend zijn worsteling met het religieuze discours, een taal die voor hem onbekend en vanuit de ideologie van zijn jeugd ook volstrekt taboe was. Een mooi voorbeeld hiervan is de les over de Egyptische goden van Reves leraar geschiedenis op het gymnasium, de al eerder aangehaalde Presser, die “in alle eerlijkheid meende het raadsel der religie met een paar handgrepen tot een aantal rationele oorzaken te kunnen herleiden”. (Reve 1989: 53) In het kader van die les vertelde Presser een anekdote over een man die bij de volkstelling als godsdienst “maanaanbidder” opgaf. De klas barstte in lachen uit, maar de jonge Reve werd duizelig en misselijk, aangedaan door het verhaal van “die ene man, die iets aanhing dat niet meer mocht bestaan, en die eigenlijk zelf niet behoorde te bestaan, net zo min als... als ik...?” (Reve 1989: 56)

Gedreven door een “onverklaarbare onrust” offerde Reve vervolgens na de les bij avondval een paar vogelveren. “Ik maakte in de kuil een vuur, waarop ik de vederen verbrandde, en staarde in de vlammen en de rook. Voorzichtig fluisterend sprak ik de naam uit: ‘Isis...’ ” (Reve 1989: 56) Het religieuze offer was in de ogen van de jonge Reve volkomen onbegrijpelijk, het excentrieke, gestoorde gedrag van iemand die niet hoorde te bestaan. Het zou dan ook nog een hele tijd duren alvorens te beseffen

dat niet één of twee mensen, maar vijfhonderd miljoen mensen – een kwart of misschien wel een derde deel van het gehele mensdom – Haar nog steeds vereerden, zij het dat Zij, om redenen van veiligheid, zich voorlopig onder een andere naam had laten inschrijven... (Reve 1989: 56)

Voor hij echter het offer aan Isis zou terugvinden in de verering van de Maagd Maria, had Reve nog een heel parcours af te leggen om de huiver tegenover het religieuze te overwinnen. Vooral een schaamtegevoel deed hem terugdeinzen, de manier waarop de Ander zou reageren.

En wat zouden de mensen allemaal zeggen? Was het niet gruwelijk en rampzalig genoeg dat ik een homoseksueel was? Wat dat betrof was de stand in mijn leven, al vóór de rust, 0-1 voor Reve. Moest nu die stand, na de rust, ten overvloede nog 0-2 voor Reve aanwijzen? (Reve 1989: 79)

Pas in het begin van de jaren zestig begint hij steeds openlijker zijn religieuze gevoelens te uiten door ze te plaatsen binnen een christelijke context. Zo schrijft hij in juni 1962 aan zijn toenmalige liefdesvriend “Wimie”:

Mijn bekering tot het Christendom is geen opsluiting, of vlucht, of onmacht om de problemen van het leven de baas te blijven, maar een bewustwording, die in het midden van iemands leven moet plaatsvinden, vroeg of laat. [...] Ik denk dat ik aldoor voor God op de vlucht ben geweest en me aan hem heb willen onttrekken. De meeste mensen lukt dat wel, vooral omdat in onze huidige maatschappij alleen het stoffelijke en nuttige meetelt, en de religie grotendeels verschrompeld is tot liefdadig geouwehoer en kinderachtige verstandelijkheid. (Reve 1980: 55)

Die integratie van het religieuze hebben we eerder al in het tweede hoofdstuk geïnterpreteerd als een zoektocht naar metaforen om met het pre-oedipale om te gaan. Het gewone, rationele taalgebruik is daarvoor niet geschikt, juist omdat hierin alles noembaar en bewijsbaar is. In die lijn ligt ook het onderscheid dat Kristeva maakt tussen het discours van de wet en het discours van de religie/kunst:

le discours de la loi juridique qui exploite les relations logiques du langage comme système de communication, et le discours parabolique ou glossolalique de la religion-art qui fait de la langue une dépense où se construit-déconstruit le sujet dans le 'trésor de signifiants' que détient la mère. (Kristeva 1985: 459)

Die evolutie van het historisch materialistische discours uit zijn jeugd naar het romantisch-religieuze discours waarin het semiotische een grotere rol kan spelen, zouden we in jungiaanse termen kunnen omschrijven als een doorbreking van de persona en de confrontatie met het onbewuste. Zoals we al eerder zagen, dient die confrontatie zich aan in de archetypische gedaante van de schaduw, de angstaanjagende vijand die een projectie is van de destructieve semiotische processen, een schaduw die soms goddelijke, vreeswekkende trekken krijgt:

In eerste instantie verschijnt hij dus in een als het ware vijandige vorm als een gewelddadig man, met wie de held moet worstelen. Dit komt overeen met de gewelddadigheid van de onbewuste stuwende kracht. Hierin openbaart zich de god, en in deze vorm moet hij overwonnen worden. De strijd heeft een parallel in de worsteling van Jacob met de engel van Jahwe bij de voorde van Jabbok. De aanval van de instinctieve kracht is een godservaring, wanneer de mens aan deze overmacht niet ten onder gaat, dat wil zeggen haar niet blindelings volgt, maar zijn mens-zijn met succes verdedigt tegen het animale karakter van de goddelijke kracht. (Jung 1995h: 200)

De confrontatie met datgene wat buiten de grenzen van het ik valt, wordt dus verbeeld als een strijd, een worsteling met de vernietigende kracht van het reële. Het is dan ook geen toeval dat Reve voor de beschrijving van zijn confrontatie met het religieuze in de jaren voor de bekering verwijst naar de strijd van Jakob in Gen. 32,24-33. Zo schrijft hij in het gedicht "Wiegelied" uit de "Geestelijke Lieder" – een bundel gedichten die opgenomen is in *Nader tot U*: "Toen ik ten slotte sliep, dreunde het huis/en worstelde ik met iemand./Niet tot de ochtend:/toen ik weer wakker werd, was het nog nacht./Ook wist ik niets meer van een zegen." (Reve 1993b: 152)

Ook aan het begin van de passage die tot het Ezelsproces zou leiden, verwijst Reve naar de strijd van Jakob, waarna de Engel hem een nieuwe naam geeft: " 'Voortaan zult gij geen Jakob meer heten, maar Israël, want gij hebt met God gestreden en met mensen en gij hebt hen overwonnen.' (Gen.32,29). Het is niet voor niets ook dat Reve hierbij verwijst naar zijn mythische Boek, dat we al eerder interpreteerden als een poging om het onsymboliseerbare, het "Zinloze Feit" onder woorden te brengen, in een structuur op te nemen.

Ik moest vechten – met God en mensen zou ik worstelen, en ik zou overwinnen, zag ik nu. Neen, o neen, ik mocht nimmer de hoop opgeven dat ik eenmaal datgene zou schrijven wat geschreven moest worden, maar dat nog niemand, ooit, op schrift had gesteld: het boek, alweer, dat alle boeken overbodig zou maken. (Reve 1993b: 117)

Op het godslasteringsproces zal hij dan ook expliciet naar de strijd van Jakob verwijzen, om te bewijzen dat zijn ideeën over God geen blasfemische ketterij zijn, maar een authentieke interpretatie van een bijbels verhaal:

Er is veel duisters in deze bijbelplaats, maar één van de geldige betekenissen moet toch zijn, dat Jacob hier met God strijdt als met een immanent, onbewust want de nachtzijde van de ziel vertolkend Wezen, dat van Meester Slaaf moet worden om ten slotte als Broeder, Jacob te zegenen. U ziet, hoe weinig 'gevaarlijke nieuwigheid' mijn ideeën, ondanks al mijn inspanning, blijken te bevatten. (Reve 1992b: 190)

God wordt in het gedicht “Een nieuw paaslied” dan ook voorgesteld als de paradoxale drievuldigheid van “Meester, Slaaf en Broeder” (Reve 2001: 47) als de “nachtzijde van de ziel” waarmee Reve moet kampen. De religieuze ervaring is hier een grenservaring, waar het subject in contact komt met de chaos van het reële dat buiten de symbolische orde, buiten de persona valt. Door te schrijven aan het boek “dat alle boeken overbodig zou maken” probeert Reve die chaos via het symbolische te bedwingen en niet langer te te verdringen. We merken ook al op dat de schaduw vaak een vrouwelijke karakter krijgt, waarbij datgene wat angst aanjaagt ook aantrekt, zoals in het archetypische beeld van de *femme fatale*. Reve heeft dat beeld aangepast aan zijn eigen – homoseksuele – context en bij hem wordt de *femme fatale* omgevormd tot de Meedogenloze Jongen, die al snel goddelijke allures krijgt en tenslotte overgaat in de figuur van Maria. Een dergelijke conclusie vinden we ook bij Peet terug:

Maria heeft in het Revisme de functie overgenomen van de Meedogenloze Jongen. De offers die Reve vroeger voor hem fantaseerde, bedenkt hij nu voor Maria, maar in beide gevallen waren het offers aan het heilige dat God, Liefde en Dood is. (Peet 1985: 76)

De overgang van de Meedogenloze Jongen naar Maria gaat ook gepaard met een verschuiving in Reves particuliere theologie, waar ook God steeds meer op de achtergrond komt ten gunste van Maria. Die evolutie van een mannelijke naar een vrouwelijke godheid plaatst Peet (1985: 81), zich baserend op Josine Meijer, rond 1969. Dat bewijst volgens Peet de frequentie waarmee Maria opduikt in Reves correspondentie rond die periode. Dat laatste is door Everaert in haar licentieverhandeling over de achtergronden van Reves geloof statistisch onderzocht. Zij kwam tot de constatacie dat Maria in brieven uit 1969-1973 driemaal vaker voorkomt dan in de periode 1964-1968. Na 1973 volgt opnieuw een serieuze terugval. (zie Everaert 2001: 89)

We kunnen hieruit concluderen dat het vooral in die cruciale periode is, begin jaren zeventig, dat Reve zijn “mariologie” uitwerkt. Nadien lijkt zijn godsbeeld grotendeels af, vandaar ook de lagere frequentie. We zien dan ook hoe de figuur van Maria voor het eerst een grote rol gaat spelen in *De Taal der Liefde*, “het boek waarin Reve zijn godsbeeld voltooit.” (Van Herk en Van Kesteren 1983: 683) De cirkel lijkt hier inderdaad rond: de Isisfiguur waar hij zijn jeugd vogelveren voor offerde, wordt nu de M. waaraan hij zijn boek opdraagt. De eenzame maanaanbidder heeft definitief zijn toevlucht gezocht tot het katholicisme, dat via de Mariacultus nog sporen van die maanaanbidding bewaarde.

Mijn onoplosbare religieuze problematiek heb ik ondergebracht in de Rooms-Katholieke Kerk, niet omdat zij mij enig heil kan bieden, maar omdat alles, wat mensen met te veel vrije tijd in de loop der eeuwen aan krankzinnigheid hebben uitgedokterd, daar ordelijk in laden, dozen en kasten is ondergebracht; het wordt veel te duur, als je dat zelf allemaal moet uitwerken. (Reve 1992a: 77)

Toch wil dat niet zeggen dat de figuur van Maria, zoals voorgesteld door de katholieke leer, volledig gelijk te stellen is aan haar Egyptische tegenhangster. Het archetypische beeld van Isis en andere moedergodinnen is immers aangepast aan het christelijke project. Reve heeft het trouwens niet zo hoog op met die Roomse recuperatie, en in een brief aan Ab Visser laat hij zich

dan ook bijzonder laatdunkend uit over zijn “officiële geloof” en pleit hij voor een terugkeer naar de oudere cultus.

[J]a, een absurde, onsmakelijke leer, van J. van Nazareth. Eigenlijk zou het gehele Christendom met de vuilnisman mede gegeven moeten worden. Maar dit in vertrouwen. Het rijk & de heerschappij & de glorie herstellen van de Grote Moeder Godin, Haar tempels herstellen, Haar vuren & Lampen wederom ontsteken: eindeloze processies, tempelprostituutsie van jongelingen, Haar & elkander gewijd, muziek, lampions, verlichte Beelden, en marcheren onder Haar vaandel... Dat komt, kunstbroeder... Hoe Zij zal heten, dat weet nog niemand... Diana? Artemis? Selene? Cybele? Attis [eigenlijk een mannelijke god, minnaar van Aphrodite, kp]?, Astarte? Isis? ... Maria? Zij zal Zelve Haar Naam kiezen, om Haarzelfs wil, omdat Zij uit Zichzelve geboren is. Enzovoort. ‘Groot is de Diana der Efezen!’ Het is alleen uit medelijden & pure goedheid dat ik me zo gek heb weten te krijgen tot de R.K. Kerk toe te treden. Enkel en alleen omdat Zij daar ondergedoken is, de Grote Godin, in het hol van Haar doodsvijand, die het zelf niet eens weet... Heb jij wel verteld, dat mijn boek aan Haar is opgedragen? (Reve 1973: 85)

Of dit visioen ooit werkelijkheid zal worden is natuurlijk zeer de vraag, maar het gaat in elk geval wél op voor Reve zelf, die steeds meer zijn eigen variant op het katholicisme zou ontwikkelen,

eerst onder de oppervlakte van een Reviaanse vadergodsdienst, maar reeds met de symbolen van de Moeder, daarna (1967-1971) in een steeds meer overheersende Mariaverering, tenslotte openlijk als een verering van de antieke Moedergodin, die zich vanuit de katholieke Mariafiguur heeft ontwikkeld. (Peet 1985: 86)

Bij die verschuivingen kunnen we verwijzen naar onze eerdere opmerkingen over intertekstualiteit en ironie. Op die manier brengt Reve immers het religieuze discours in beweging en zet hij het naar zijn hand. Hij gebruikt de grote Ander naar eigen goeddunken en waar de katholieke leer hem niet bevalt, grijpt hij terug naar de cultus van de Grote Godin, die –meer dan bij Maria het geval is– gelinkt werd aan seksualiteit en vruchtbaarheid. Tegen een Kerk die toen (en jammer genoeg ook nu nog) niet over het afwijzen van erotiek heen lijkt te kunnen stappen, gaat Reve in door zijn homoseksuele fantasieën een heidens-religieus tintje te geven.

Reve is een ketter, als het ware met medeneming van de oude sacrale lading van de taal der moederkerk. Door het polemisch terughalen van alles wat in de religie werd verdrongen (de seksualiteit, de vrouw, het kwaad) geeft Reve de religieuze taal haar zeggingskracht terug. (Meijer 1989: 89)

Ook het moraliserende discours van de kerk wordt door hem overboord gegooid, omdat volgens Reve ook het kwade goddelijke aspecten heeft. Religie moet ook voor dat deel van het leven symbolen bieden, omdat ook het “kwade” eveneens volwaardig deel uitmaakt van het menselijk bestaan.

De religie, evenzeer als de natuur en de kunst, is in diepste wezen amoreel, d.w.z. de religie toont de mens door middel van symbolen de problematiek van het menselijk bestaan en maakt het bestaan daardoor bewust beleefbaar. (Reve 1984b: 168)

Op die manier wordt het religieuze discours ook een manier waarmee met het abjecte, het zondige van het kwaad kan worden omgegaan. Wat Kristeva over Baudelaire schrijft, kan dan ook gelden voor Reve: “la solution catholique de la jouissance chez Baudelaire: moins morale et

encore moins moralisante, elle fait être le péché dans la loi, l'innommable dans la passion baroque des signes".(Kristeva 1999: 396)

Ook de ironie – die zoals we reeds zagen een essentiële rol speelt in Reves verhouding tot de Ander – blijft Reve hanteren tegenover die archetypische beelden. Zo heeft zijn devotie steeds een spottend kantje. Anders zou Reves religie slechts een nieuwe inkapseling betekenen, te vergelijken met zijn jeugdideologie waaruit hij zich juist met veel moeite had weten te onttrekken. Hoewel Reve veel belang hecht aan de figuur van Maria en zich bewust is van de heilzame macht die haar beeld op hem uitoefent, benadert hij Haar vaak op een uitdagende, bijna blasfemische manier. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een passage in *Moeder en Zoon* waarbij Reve de aandrang voelt zijn “liefdesdeel” te beroeren voor een beeld van de Moeder Gods. Uit angst betrapt te worden, houdt hij er echter al snel mee op. Wat volgt is een spottend uitdagen van Maria, waarbij hij Haar van naïviteit verdenkt en daarna nog probeert om te kopen.

Ik gevoelde wrevel, schaamte, en twijfel, het laatste aangaande de vraag of Zij het wel ‘heel goed begrepen had’, dan wel mij in Haar roomse onwetendheid ervan verdacht vóór Haar altaar te hebben willen pissen. Ik werd kwaad. Welk een onbegrip: zoude er in heel West-Europa behalve ik nog één ander mens zijn met zoveel geloof, hoop en liefde dat hij bereid was te Harer ere en vóór Haar aangezicht zich te ontbloten en zijn liefdesvocht te plengen? Ik gevoelde mij miskend en tekort gedaan, en verlangde genoegdoening. De ene dienst was de andere waard... Waarom Haar niet brutaalweg iets vragen? – dat kostte trouwens niets extra. Ik had Haar mijn deel vertrouwelijk laten zien, en het ware alleszins redelijk, indien Zij van Haar kant nu ook over de brug kwam. (Reve 1989: 215)

Ook dat is natuurlijk een belangrijk aspect van het jungiaanse individuatieproces. Het subject wordt door de confrontatie met de archetypische beelden wel gedwongen te veranderen, maar moet zich vervolgens ook weer kunnen lostrekken van de macht van die beelden. “Het doel van de individuatie is niets anders dan het zelf enerzijds te bevrijden uit het valse omhulsel van de persona, en anderzijds uit de suggestieve macht van de onbewuste beelden.” (Jung 1995c: 58)

Het is die interpretatievrijheid die Reve zichzelf toekent die waarschijnlijk het wezenlijke verschil uitmaakt tussen het geloof van zijn jeugd en zijn latere katholicisme. Dat blijkt bijvoorbeeld uit zijn behandeling van de bijbel:

waar God echt iets zegt, daar zegt Hij ook iets waar geen mens omheen kan... Dat vind ik...Maar er staat ook een hoop gelul in de bijbel... Er staan ook stukken in die ik doorstreep, of die ik het liefste er uit zou scheuren...(Reve 1989: 249)

#### 4.2.2. M. als Muze

Het archetypische beeld van Maria krijgt bij Reve verschillende functies. We citeerden eerder reeds Reve die Maria aanriep om inspiratie in *Lieve Jongens* en haar zo tot een soort van muze maakt.

Wat maakt het voor U uit, om mij die bladzijden te geven? U leest toch nooit één letter? Daar bent U toch veel te... Moet U horen. Als U mij helpt, en het lukt, dan zal ik voortaan mijn gehele leven en in alle eeuwigheid, zonder schaamte overal Uw naam noemen en verkondigen. (Reve 1991c: 31)

Nu kunnen we op die passage terugkomen, om ze te plaatsen in een bredere literaire traditie, waarbij de schrijver een bepaalde figuur als inspiratiebron afbeeldt. Vaak is die figuur vrouwelijk en het bekendste voorbeeld hiervan zijn ongetwijfeld de Griekse muzen. Een variant van de muze kunnen we ook terugvinden in de hoofse minnezang, waar het (de liefde tot) de verre vrouw is die de zanger doet zingen. Het beeld van de vrouw als *femme inspiratrice* vinden we bij tal van schrijvers terug. We hoeven maar te denken aan de Béatrice van Dante, de Laura van Petrarca, de Mathilde van Perk of de mysterieuze vrouw in het oeuvre van Achterberg...

Steeds weer zien we dat die gestalte niet samenvalt met de concrete, biografische persoon uit het leven van de schrijver, maar in het werk tot haast mythische proporties wordt uitvergroot. Zo wordt ze tot een imaginair figuur in een literair universum, een figuur die we de anima van de schrijver kunnen noemen, datgene wat buiten de bestaande (mannelijke) symbolische orde valt en bestaat uit “weerspiegelde processen in het onbewuste”. (Jung 1995c: 98)

We kunnen deze anima dan ook beschouwen als een voorbeeld van het al eerder aangehaalde “hyper-signe” van Kristeva, het teken als “[s]ignification sublime en lieu et place du non-être sous-jacent et implicite”. (Kristeva 1989: 111)

Wanneer we de literaire creatie beschouwen als de confrontatie met het semiotische, is de anima het beeld dat –paradoxalerwijs– het tekort *verbeeldt*. Op die manier kunnen we een jungiaanse interpretatie geven aan Lacans bekende uitspraak dat de Vrouw niet bestaat, want ook de anima is voor een deel slechts een metafoor van de witte ruimte in het symbolische. De anima-gestalte is een muze omdat ze de schrijver uitnodigt tot de schriftuur, die dan ook vaak aan haar gewijd is en waarbij er iets nieuws ontstaat op het witte blad als de semiotische impulsen worden omgezet in creatie. Zij is de verbeelding van het tekort dat de schrijver *doet* schrijven.

Die sublimerende functie als “hyperteken” verklaart ook het goddelijke karakter dat de anima-muze soms verwerft. Dat goddelijke zouden we met een woordspeling à la Lacan het *religieuze* kunnen noemen, omdat het religieuze discours de ervaring met het reële dat niet in taal te vatten is, bemiddelt. Dat sublieme van het goddelijke is ook nauw verbonden met het abjecte, dat het subject beangstigt. Robert Graves heeft het in zijn cultboek *The White Goddess* dan ook over de vreemde mengeling van abjecte horror en sublieme exaltatie die de goddelijke muze oproept: “The function of poetry is religious invocation of the Muse; its use is the experience of mixed exaltation and horror that her presence excites.” (Graves 1961: 14) Het is niet moeilijk die ervaring te koppelen aan de ervaring met het kind ten opzichte van het moederlichaam dat het nog niet kan benoemen. De Muze wordt dan ook gezien als de moeder van de kunstenaar, als het voorwerp van zijn verlangen, maar ook als datgene wat hem elk moment dreigt te vernietigen.



“The Triple Muse [...] is originally the Great Goddess in her poetic or incantatory character. She has a son who is also her lover and her victim”. (Graves 1961: 392)

Het schrijvende subject heeft dus die hele narratieve structuur van de al dan niet goddelijke Muze tot zijn beschikking om de wisselwerking tussen het semiotische en het symbolische mee te metaforiseren. Voor een jungiaan kan die anima-gedaante ook op de “biografische” moeder worden geprojecteerd. Zij wordt op die manier metafoor onder de metaforen en kan niet –zoals bij Freud– als het vertrekpunt worden beschouwd. De metaforen van het verlangen moeten dus bij Jung steeds als figuurlijk worden beschouwd simpelweg omdat ze een uitdrukking zijn van het onuitsprekelijke, dat zich situeert buiten het symbolische. Naast de inspirerende Muze zijn er dan ook nog andere metaforen die gebruikt kunnen worden om de verhouding uit drukken met het subject en datgene wat hem overstijgt en voorafgaat, dat hem terugvoert naar de ervaringen vóór er tekens waren om ze te benoemen. Vaak gaat het om natuurfenomenen, die van oudsher reeds in verband stonden met de verering van de Grote Godin.

#### 4.2.3. M. en de natuur: Maan, Woud en Zee

Eén van die klassieke symbolen is ongetwijfeld de nachtelijke maan die de mysterieuze duisternis verlicht. Nog steeds heeft het begrip volle maan een bijgelovige bijklank als een onrustzaaiende kracht, een bijgeloof dat zijn weg tot het lexicon heeft gevonden, denken we maar aan het Engelse woord “lunatic”. In die traditie plaatst Reve de maan als symbool van de emotie tegenover de zon, die het symbool is van het redelijke, het geordende.

De Zon en Maan bedoel ik, de krankzinnig moeilijke opgave waarvoor ik sta om dingen, die mij door de Maan geopenbaard worden en die ik als waar beschouw, in de door de Zon geregeerde wereld zo te uiten dat ze niet vaag en belachelijk aandoen. (Reve 1994: 30)

We zagen al eerder hoe Reve als kind tijdens de les van Presser hevig onder de indruk raakte van het bestaan van een “maanaanbidder” en daarna zelf een offer bracht aan de maan. Een dergelijke scène vinden we ook terug in *Het Boek Van Violet En Dood*, waar Reve zich herinnert hoe hij

tot kruishoogte de zee in[liep] om daar, buiten de onkuise blik van mensen, mijn liefdessap in die zee te plengen, zeggende met krachtige en voorname stem: *Seamen are sailing on thee, semen is offered to thee*. Ik deed iets waarvan ik wist dat het geboden was, zonder te begrijpen waarom. Later pas kwam ik te weten dat Zij de Sterre der Zee, Redster van de Drenkelingen en Beschermster der Zeevarenden was, alsook op de maan stond, die daardoor troost, vruchtbaarheid en liefde wist te schenken maar iemand ook wel eens gek wist te maken, zodat ik opeens alles begreep. (Reve 1996a: 127 – zijn cursivering)

Het maanoffer wordt hier een offer aan de zee, die natuurlijk nauw met elkaar verbonden zijn door de werking van de getijden. Het is een passage die verwantschap vertoont met een passage uit het Latijnse werk *Metamorfosen* van Apuleius, waar de in een ezel veranderde Lucius ook de zee in waadt om tot Isis in de gedaante van de maan te bidden.

Ik voelde mij gevangen in de stille geheimen van de nacht en wist ook met zekerheid, dat de verheven godin een vorstelijke macht uitoefent, dat alle menselijke dingen door haar voorzienigheid worden bestierd [...] dat al het bestaande op aarde, in de hemel en in de zee onder haar invloed groeit en toeneemt om dan weer gehoorzaam af en te nemen en te verkwijnen. (Apuleius 1996: 203)

En net als bij Reve fungeert ook Isis als de beschermster der zeevarenden, zoals ze zelf declameert:

De dag die uit deze nacht zal worden geboren is sinds eeuwen aan mijn verering gewijd. Op die dag, wanneer de winterstormen bedaard zijn en de stormachtige golven van de zee tot rust zijn gekomen, wijden mijn priesters aan de nu weer bevaarbare zee een nieuw schip en brengen zij voorjaarsoffers voor het verkeer. (Apuleius 1996: 206)

De overeenkomsten tussen beide passages duiden op de christelijke assimilatie van de heidense maangodinnen in Maria, waardoor een in wezen heidense cultus via het katholicisme bewaard is gebleven. Met andere woorden, de maancultus ligt nog steeds verborgen in de historische grote Ander en het subject kan via de Ander dergelijke symbolen actualiseren in zijn eigen context.

Officiël [sic, kp] kan men wel van alles afschaffen, maar die archetypen leven rustig voort, omdat men het collectief onbewuste net zo min kan afschaffen als het op en onder gaan van de zon, de fasen van de Maan, of de getijden der zee. (Reve 1993a: 278)

Wat Reve met Jung het “collectief onbewuste” noemt, is dus dat culturele erfgoed dat tot op de dag van vandaag nog beschikbaar staat om de affecten van het subject mee uit te drukken en via die uitdrukking, te bezweren:

Het grote, diepe woud dat geen einde kent, en de eindeloze zee die in de diepte zwart wordt, daaruit komt alles voort, maar het is zoveel dat het dreigt je te overweldigen en te overspoelen: de struiken grijpen je en houden je vast, en boven je sluiten zich de wateren. Maar geeft het een naam, en het zal je, dankbaar voor die naam, voortaan dienen en voeden. Ik noem het M., en brand er kaarsen voor, terwijl ik werk. (Reve 1972: 112)

Het beeld van het uitgestrekte woud roept, net als de eindeloze zee, het sublieme gevoel op van een subject dat zich nietig weet tegenover een onvatbare, uitgestrekte natuur die daarom afschuw en ontzag inboezemt, als iets wat buiten het symboliseerbare valt. Niet verwonderlijk dus dat zowel het water als het woud door Jung worden beschouwd als symbolen van het onbewuste. (zie Jung 1995b: 228)

Vandaar dat de maangodin niet alleen als een zeegodin maar ook als een woudgodin werd aanbeden: Artemis (met haar Romeinse tegenhangster Diana) is naast een personificatie van de vruchtbaar makende maan, ook de heerseres van het woud en van de wilde dieren. (zie hiervoor bijvoorbeeld A. Murray 1998: 109v) Ook in deze gedaante is zij door Reve opgepikt en net als bij Isis gebeurt dat via de omweg van Maria:

[H]et woud is angst, en daarom ook is het heilig. Niet voor niets is één van de titels van de Moeder Gods *Onze Lieve Vrouw Van de Wouden*. Het Kruis staat in een woud, het Graf ligt in een woud, en ook uit een woud is voornoemde Vrouwe met lichaam en ziel ten hemel ongenomen. Het woud is de verborgenheid van de veroordeelde liefde die begint met strelen en eindigt met wurgen. (Reve 1996: 42 – zijn cursivering)

Die mythische context verklaart ook waarom Reve op een bepaald moment besluit in het woud te gaan schrijven: “Zodra dit hoofdstuk af is [...] ga ik de auto gebruiken om elke dag het woud in te rijden en daar, in de auto, te schrijven”. (Reve 1972: 116)

Het woud, net als het Mariabeeld waarvoor kaarsen worden gebrand, is op die manier een soort van begeleiding van het schrijfproces als symbool van het verlangen dat het subject aan het schrijven brengt. In een jungiaanse taal betekent dit de vereniging met het onbewuste, waaruit een nieuwe eenheid ontstaat: het zelf. Naast de aanwezigheid van anima-gestalten duiken er in Reves tekst dan ook regelmatig beelden op die het beoogde resultaat van dat proces, het zelf, symboliseren.

#### 4.2.4. Vier

In eerste instantie gebeurt die “verbeelding” via het anima-archetype, in Reves particuliere geval dus via Maria. Zij wordt naast muze ook de afbeelding van het eigen zelf, dat op haar geprojecteerd is. Het spiegelstadium van Lacan is hier ook niet ver weg: ook daar zien we hoe in eerste instantie het kind zijn eenheid, zijn “zelf” buiten zich projecteert, in het spiegelbeeld, in de identificatie met de moeder (cfr. kapittel 1.2). Het is naar deze eenheid-zonder-tekort dat het subject steeds weer op zoek gaat – vanuit het oogpunt van Lacan en de postjungianen uiteraard tevergeefs. In die zin interpreteert Reve ook het fenomeen van de bedevaart als een exteriorisatie van een innerlijke tocht.

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 grenzeloze 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. (Reve 1972: 109)

In de figuur van Maria worden de tegenstellingen samengebracht: “In Haar wordt de materie verlost, en de vijandschap tussen ziel en lichaam opgeheven.” (Reve 1992a: 93) Reeds in 1962, dus nog voor zijn bekering, schrijft hij zijn latere doopvader enthousiast over een dergelijke opmerking van Jung: “Hij voorspelt in 1940 de lichamelijke tenhemelopneming van Maria als dogma, omdat dit de onvermijdelijke ontwikkeling is tot een Goddelijke Viereenheid. (De vereniging van de Stof en het Kwaad met God.)” (Reve 1993a: 23)

Jung had inderdaad het archetypische beeld van het zelf ook zien opduiken in de katholieke theologie, meer bepaald in het relatief recente dogma (1950) van de lichamelijke tenhemelopneming van Maria, een dogma dat hij dan ook erg toejuichte. De jungiaanse interpretatie van dat dogma wordt in het Jung Lexicon als volgt toegelicht :

De proclamatie kan ook worden gezien als een erkenning en bevestiging van de waarde van de *materie* [...] Symbolisch gezien wordt hiermee een vierde, een vrouwelijk principe toegevoegd aan wat hij ziet als een in wezen mannelijke Drie-eenheid. Omdat ze aanvankelijk niet goddelijk was, vertegenwoordigt de Maagd Maria het LICHAAM [...] Ze wordt gezien als bemiddelaarster, die in het goddelijke BEELD dezelfde rol vervult als die van de vrouwelijke ANIMA in de menselijke psyche. (Samuels e.a. 2001: 44 – zijn cursivering en kapitalen)

Marina Warner is in haar indrukwekkende studie over Maria, *De enige onder de vrouwen*, echter minder enthousiast over dit dogma:

[w]ant Jung ging bewust voorbij aan het soort vrouw waaraan deze gelijkheid was toegestaan. [...] Maria werd in de eerste plaats verheven omwille van haar maagdelijkheid, haar moederschap en haar onderdanigheid – kwaliteiten die de schijnbare gelijkheid naast de troon van Christus modifieren. (Warner 1997: 165)

Jung negeerde inderdaad het specifieke vrouwbeeld dat op die manier via Maria wordt gepromoot, maar dat betekent niet dat hij dat dogma ook zo interpreteerde. Hij ging ook voorbij aan de socio-politieke context en zocht, door de tijdsgebondenheid van het dogma heen, naar het universele godsbeeld, waartoe volgens hem ook het vrouwelijke (en al het *negatieve* waarmee zij werd geassocieerd) moet behoren. Het dogma herstelde volgens Jung enigszins de vroegere godinnencultus en wijzigde zo de christelijke aberratie van een uitsluitend mannelijk pantheon.

Volgens de oude natuurfilosofen bestond de triniteit, voor zover deze ‘*imaginata in natura*’ was, uit de drie *Asomata*, of ‘*spiritus*’ of ‘*volatilia*’, water, lucht en vuur. Het vierde bestanddeel werd gevormd door het *Sómaton*, de aarde of het lichaam. De jonkvrouw was het symbool van dit laatste. Op deze wijze werd het vrouwelijke element aan hun natuurkundige triniteit toegevoegd en de quaterniteit of gekwadraterde cirkel geschapen, waarvan het symbool de hermafrodische *Rebis*, de *filii sapientiae* was. De middeleeuwse natuurfilosofen bedoelden met het vierde element ongetwijfeld de aarde en de vrouw. Het principe van het boze werd niet openlijk vermeld, maar het treedt op in de kwaliteit van de *prima materia* en in andere aanwijzingen. In de moderne dromen is de quaterniteit een schepping van het onbewuste. Zoals ik al in het eerste hoofdstuk vermeldde, wordt het onbewuste dikwijls verpersoonlijkt door de *anima*, een vrouwelijk gestalte. Blijkbaar is het symbool van de quaterniteit daarvan afkomstig. Zij zou dus de matrix of geboortegrond van de quaterniteit zijn, een *Theotokos* of *Mater Dei*, zoals ook de aarde als de Moeder Gods werd beschouwd. Nu kan volgens het dogma van de triniteit de vrouw, evenmin als het boze, deel uitmaken van de godheid. Wanneer het symbool van de godheid echter een quaterniteit zou zijn, zou het element van het boze eveneens een deel van het religieuze symbool vormen. (Jung 1995d: 66-67 – zijn cursivering)

Jung kent overigens niet alleen belang toe aan het feit dat door Maria een vrouwelijk aspect wordt toegevoegd. Ook het feit dat Zij de triniteit als een “vierde” aanvult, duidt hij als essentieel. De quaterniteit is volgens Jung “het klassieke symbool van het zelf.” (Jung 1995a: 189) Het getal vier speelde dan ook een grote symbolische waarde in de dromen van zijn patiënten: “Het was voor hen iets, wat tot hun innerlijk behoorde als een soort scheppende achtergrond of als een levenschenkende zon in de diepten van het onbewuste.” (Jung 1995d: 62)

Ook Reve hecht veel belang aan het getal vier, verbonden aan zijn verlangen om van Maria een Vierde Persoon Gods te maken. Zo verzoekt hij Carmiggelt om voor een Mariabeeldje vier kaarsen te branden, “[o]mdat God wel officieel Drie, maar in werkelijkheid, zij het in een diep, onuitsprekelijk geheim, Vier is.” (1972: 117) Ook aan het slot van *Nader Tot U* vinden we een omschrijving van deze goddelijke “Vierde” die inderdaad fungeert als een “scheppende achtergrond”:

De Drie waren te zamen de ongeschapen Ene, van Wie ze de openbaring waren. Tot zover was alles duidelijk genoeg. Maar was er niet eigenlijk niet nog een vierde? [...] Ja zeker, er was een Vierde, die de Drie en de Ene in alle eeuwigheid verbond, die stil was en woordloos, maar die alles vervulde [...] (Reve 1993b: 130)

Het getal vier vormt bovendien ook een belangrijk onderdeel van een ander beeld van het zelf, namelijk de vierkante, ommuurde tuin. We zullen zien hoe dat archetypische beeld van de zogenaamde *hortus conclusus* in onze cultuur een grote rol speelde (en speelt), en ook bij Reve geregeld opduikt.

#### 4.4.5. De Tuin der Liefde

Net als de quaterniteit is het beeld van de lieflijke, ommuurde tuin een verenigingssymbool waar natuur en cultuur in één geheel worden samengebracht.

De hortus conclusus verenigt een wonderlijke combinatie van uiteenlopende aspecten in zich. Hij probeert het landschap te vatten dat hij ontkent, de wereld te verklaren die hij buitensluit, de natuur te verzamelen die hem beangstigt en vat dit samen in een architectonische compositie. (Aben en De Wit 2000: 22)

De ommuurde tuin is dus de plaats waar de wilde natuur wordt getemd en ondergebracht in de veilige omheining. De tuin vormt zo een ideaalbeeld waar natuur en cultuur harmonieus samengaan en de chaos geordend is, letterlijk ingeperkt in een symmetrische, of op zijn minst overzichtelijke structuur.

Elke tuin is een interpretatie en bewerking van de natuur en daarmee een afspiegeling van de cultuur. Om natuur en cultuur te verenigen heeft de mens een ordening nodig en daartoe brengt hij grenzen aan. (Aben en De Wit 2000: 35)

Het is dan ook niet verwonderlijk dat een dergelijk beeld van harmonie een belangrijke plaats inneemt in het religieuze, meerbepaald het joods-christelijke, discours. Het bekendste voorbeeld is ongetwijfeld de hof van Eden, het voorgoed verloren paradijs. Het woord paradijs, afgeleid van een Perzisch woord dat “door muren omgeven” betekent (zie Aben en De Wit 2000: 33), wijst reeds op het besloten, beschermende karakter van Eden. Ook het magische viertal zien we in Genesis verschijnen als de vier rivierarmen die in de tuin ontspringen:

Jahwe God liet uit de grond allerlei bomen opschieten, aanlokkelijk om te zien en heerlijk om van te eten; daarbij was ook de boom van het leven midden in de tuin en de boom van de kennis van goed en kwaad. Uit Eden stroomt de rivier die water geeft aan de tuin; hij splitst zich in vier armen. (Gen. 2,9-10)

De tuin kan ook worden gebruikt als een metafoor voor de harmonische ziel. Tegenover de woestijn van de ongelovige staat dan de bloeiende oase van de gelovige. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de beeldspraak van de profeet Jesaja:

Dan zal Jahwe u steeds blijven leiden, in verschroeide oorden uw honger stillen. Hij zal uw krachten sterken en gij zult zijn als een rijkbesproeide tuin, als een bron die nooit teleurstelt als men om water komt. (Jes. 58,11)

Ook in het Hooglied speelt het beeld van de hortus conclusus een belangrijke rol als metafoor voor de Bruid. “Een gesloten hof ben je, mijn zuster, mijn bruid, een gesloten hof, een verzegelde bron.” (Hgl. 4,12)

In het christendom werd dat joodse tuinmotief verder aangepast aan de nieuwe “personages” in het discours.

Dit beeld van de bruid als een gesloten hof en verzegelde bron speelde een grote rol in de religieuze symboliek van de late Middeleeuwen. De bron uit het Hooglied verwijst naar de bron in het Aardse Paradijs van Genesis, die de dorre woestijn tot een vruchtbaar gebied maakte. De metafoor van de bruid als hof werd vaak toegespitst op Maria. De beeldende kunst maakte dan ook graag gebruik van deze sprekende vergelijking. Bekend zijn de voorstellingen van Maria in een gesloten hof, de *hortus conclusus*, als teken van haar maagdelijkheid. (De Jong en Domenicus-Van Soest 1996: 69 – hun cursivering)

Het is via Maria dat het beeld van de hof van Eden (het verloren Paradijs) wordt gekoppeld aan Christus (en de belofte van het nieuwe Paradijs): “Uit deze hof – de maagd Maria – werd Christus



Maria op een 17<sup>e</sup> eeuws devotieprentje met haar “symbolen”, waaronder de hortus conclusus met fontein en de maan (uit Jung 1995e: 83)

geboren, die als een tweede Adam verlossing bood voor de zondige staat van de mensen na de verdrijving uit het Paradijs.” (De Jong en Domenicus-Van Soest 1996: 70 – hun cursivering)

We zien het beeld van de tuin dan terugkeren in het Passieverhaal, waarbij Christus zich offert voor de mensen om hen zo te verlossen en door zijn kruisdood de Hemel voor hen te openen. “Op de plaats waar Hij gekruisigd werd, lag een tuin, en in die tuin een nieuw graf, waarin nog nooit iemand was neergelegd.” (Joh.19,41) Via de intertekstuele echo van de tuin wordt zijn dood dus rechtstreeks gelinkt aan de tuin waaruit de zondige mens werd verdreven. Andere echo’s zijn te vinden in de legende dat op de plaats van de kruisiging, Golgotha, de schedel van Adam was begraven (zie P. en L. Murray 1998: 85), en in schilderijen die Christus afbeelden, gekruisigd aan de boom van het leven. (zie

P. en L. Murray 1998: 127) Het motief van de tuin werd ook overgenomen in de religieuze muziek. Zo is er een *cantiga* op naam van de Spaanse koning Alfons X van Castilië en León waarbij Maria een monnik naar een tuin leidt die wanneer hij terugkeert, tot zijn verbazing merkt dat ondertussen drie eeuwen zijn verstreken:

en hoor nu wat de Stralende/toen voor hem heeft gedaan:/ ze leidde hem naar dezelfde tuin/waar hij placht te mediteren.// Wie de Maagd altijd zal eren, zal in ‘t Paradijs verkeren.// Maria leidde hem die dag/naar een prachtige fontein/en in het zuivere water/waste hij zijn handen rein (Gerritsen 2000: 149)

Het archetypische beeld van de tuin beperkte zich in de middeleeuwen trouwens niet tot een zuiver religieuze context. We kunnen hier bijvoorbeeld verwijzen naar de middeleeuwse “klassieker” *De roman van de roos* van Guillaume de Lorris, verder afgewerkt door Jean de Meung,

waar de minnaar een ommuurde tuin binnendringt: “De tuin was afgemeten recht/volmaakt in ’t vierkant aangelegd.” (vv.1321-22; Lorriss en de Meung 1991: 54)

De tuin in de roman maakt een allegorisch gebruik van de zogenaamde *hortus ludi* die een belangrijke plaats innam in de bloeiende hoofse cultuur.

De *hortus ludi* representeert niet alleen het paradijs, maar is ook het zinnebeeld voor de vrouw, gebaseerd op het Hooglied waarin de bruid met de *hortus conclusus* wordt vergeleken [...] De ridder is de held die alle avonturen beleefd maar zijn uiteindelijke doel is de dame, het kristallisatiepunt van de hoofse samenleving, de as waaromheen het denken en de poëzie draait. In de *hortus ludi* staat zij dan ook centraal. De betekenis die hieraan wordt gegeven loopt uiteen van de hoogste platonische liefde tot vulgaire erotiek en deze spanning bepaalt de diepere betekenis van de *hortus ludi*. (Aben en De Wit 2001: 42)

Of de fontein en het water in de tuin een religieus zinnebeeld zijn voor Maria en haar Zoon, dan wel een zinneprikkelend deel van “ ‘ung engien pour moullier les dames en marchant par dessoubz’ ” (uit de rekeningen van de lusthof te Hesdin, geciteerd door Huizinga 1997: 117), de besloten tuin biedt steeds een veilig kader waarin het verlangen tot zijn recht kan komen, een structuur krijgt doordat het deel uitmaakt van een harmonisch geheel. Dat blijkt ook wanneer we later ook het omgekeerde beeld zien verschijnen, zoals in Hamlets beroemde uitval:

How weary, stale, flat, and unprofitable/Seem to me all the uses of this world./ Fie on’t! O fie! ‘tis an unweeded garden,/That grows to seed; things rank and gross in nature/Possess it merely. (Hamlet, Act I, Scene II, vv. 133-36)

Onrechtstreeks vinden we het “negatief” van de *hortus conclusus* veel later ook nog terug bij een modernist als Eliot. Zijn “waste land” is een beeld van een subject dat geen orde meer kan ontdekken in een gedemythologiseerde wereld. De geordende tuin is het kille braakland geworden van een moderne grootstad, de beschermende muur is in verval en van de grote Verhalen die het subject tegen de chaos moeten beschermen rest niets dan “[t]hese fragments I have shored against my ruins”. (v.431; Eliot 2000: 2383)

Dit overzicht in vogelvlucht moet ons duidelijk maken dat achter een banaal woord als “tuin” soms de archetypische lading kan schuilgaan van een eeuwenoude traditie. Zo is er een beschrijving in het begin van *De Taal der Liefde* van het uitzicht dat Reve heeft vanuit zijn appartement.

Beneden, in de ruimte tussen de vier straten van het huizenblok, bevond zich vrijwel nergens meer iets dat op een tuin geleek, maar was alles volgebouwd met loodsen en werkplaatsjes waarop ondanks het lauwe weer nijver rokende, stinkende eternieten schoorsteentjes. (Reve 1972: 32)

Het is niet moeilijk om hier doorheen de beschrijving het onderliggende beeld te zien van een afgebakende vierkante tuin – die er echter niet meer is. In Reves schijnbaar achteloze opmerking kunnen we een echo horen van Hamlets verzuchting en in de Nederlandse loodsen en werkplaatsen kunnen we een verkleinde versie zien van het moderne London van Eliot, als beeld van een lelijke, zinloze wereld. Het toont aan dat een archetypisch beeld onbewust onze perceptie kan beïnvloeden, waardoor een simpel stadstuintje in verval een mythische connotatie krijgt

toegedicht. Dat het hier niet gaat om een toevallige verzuchting, bewijst het feit dat Reve het beeld van de tuin ook vaak gebruikt als metafoor voor de katholieke kerk: “De Kerk is een ware schatkamer en tovertuin van symbolen, waarin een kunstenaar een onuitputtelijke bron van onvergankelijke archetypische waarheid kan vinden.” (Reve 1994: 348) Die tovertuin is volgens Reve echter danig in verval. Zo schrijft hij aan Carmiggelt:

Stel je voor, dat je terzake het beleid over een tuin twee opinies hebt. De ene partij is voor vaste planten, de andere ziet het meer in éénjarige zaailingen. Ik ben, in de Kerk, in hoge mate geporteerd voor vaste planten, maar als de zielen aan éénjarige zaailingen de voorkeur geven, dan aanvaard ik dat. Maar nu mogen er opeens in de tuin in het geheel geen planten meer staan, éénjarig of vast! De tuin bestaat niet meer, en ligt vol met oude fietsbanden, bierblikjes en lege haarlak spuitbussen, en je bent een reactionair als je nog volhoudt dat onder die troep wel degelijk een tuin ligt. (Reve 1972: 107)

Het is het besef dat de tuin symbool kan staan voor het katholicisme en dat er dus binnen die tuin een godservaring mogelijk is, dat het mogelijk maakt om van een concrete tuin een bruikbaar beeld te vormen voor een innerlijke proces. Op die manier kan Reves verlangen een echte muur rond zijn huis te bouwen, symbolisch worden geïnterpreteerd – wat hij op een bepaald ogenblik ook zelf doet: “Het is vreemd, dat ik het altijd over die muur heb, maar hij schijnt veel voor mij te symboliseren. Ik heb een sterk verlangen naar verinnerlijking door afgrenzing, naar stilte en bezonkenheid.” (Reve 1985: 101)

Zo kan de tuin dienen als het uitgangspunt van een geschikte narratieve structuur waarmee Reve zijn bekering kan verwoorden: In de chaotische, “ongewiede” en lelijke tuin die de communistische leer en de moderne samenleving voor hem betekenen, beseft hij dat de godservaring mogelijk is. Daartoe moet hij zelf die tuin cultiveren, om de bekende imperatief van Voltaire te parafaseren, opdat hij “rijkbesproeid” zou worden, om het met Jesaja te zeggen. Zo treedt hij bij zijn bekering de vervallen tovertuin van de katholieke kerk binnen, als een *hortus conclusus* waarachter hij veilig zit en waarin hij zijn verlangen verder kan uitwerken: “De dogmaas zijn een omheining, waarachter men zich veilig en onbespied kan uitkleden en op zijn eigen manier met God kan verkeren.” (Reve 1994: 397)

Het beeld van de omheining dat voor Reve zo belangrijk is, draagt in zich de echo van de zogenaamde heilige plaats, die afgesloten is van de rest van het –profane– leven. Ook die functie kan worden ingevuld door het beeld van de tuin.

Het bijzonder karakter hiervan wordt tastbaar in de omheining, waarbinnen het altaar van de godheid, de tempel en gewijde objecten zoals een heilige olijfboom of een bron, een plaats hebben. Oorspronkelijk betekent *temenos* afgedenend stuk land, of domein, afgeleid van *temno*, snijden.[...] Het afzonderen van de omgeving geeft de plek een sacraal karakter, een ontzagwekkende plek waartoe men een gepaste afstand bewaart. (Aben en De Wit 2001: 27 – hun cursivering)

De *temenos* is volgens Jung voor het subject “een taboegebied [...] waarin het hem mogelijk wordt het onbewuste te beleven.” (Jung 1995: 63) Een variant van de *temenos* zien we bij Reve reeds vroeg verschijnen, namelijk in het prille religieuze beleven van de jonge Elmer in *Werther Nieland*, die een primitief soort van tempel probeert op te richten in de tuin. Het is een passage – vreemd genoeg de enige– van Reve die door Ad Zuiderent vermeld wordt in een



overzicht van het tuinmotief in de Nederlandse letterkunde. Hij citeert er terloops de passage uit *Werther Nieland* waar het hoofdpersonage, het jongetje Elmer, van een tent een tempel maakt en daarna een steen in het midden plaatst, waarop hij een vuurtje stookte om een kartonnen kافت te offeren. (Zuiderent 1999: 205, zie ook Reve 1998a: 342)

Maar net als bij de middeleeuwse *bortus ludi* hoeft de tuin bij Reve niet uitsluitend een religieuze aangelegenheid te zijn. Ook het seksuele verlangen wordt vaak via het beeld van de tuin bemiddeld, zoals wanneer hij Woelrat voorstelt de vormen van zijn kont in een tuinlandschap weer te geven:

Woelrat, gouden strafkoning. Als ik later rijk word, heel rijk, en ik bezit een grote tuin vol zeldzame loopvogels en fonteinen, dan laat ik dit –ik tekende met mijn vingertoppen de omgrenzing van het dubbele landschap– dan laat ik dit, hier, als tuinarchitectuur uitvoeren, op een geweldig vergrote schaal. (Reve 1972: 191)

Het seksuele en het religieuze taalgebruik ligt bij Reve zoals we reeds zagen dicht bij elkaar, omdat voor hem religie en seksualiteit onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Zijn verlangen naar God is net als het erotische verlangen een zoektocht naar het object *a* dat men via allerlei rituelen en symbolen aanwezig probeert te stellen, maar dat nooit wordt gevonden en als dusdanig ook niet bestaat. Dat Reve erotiek en religie met elkaar verbindt, bewijst ook de overgang van de Meedogenloze Jongen naar de figuur van Maria, en haar aardse tegenhangster, de magische figuur van de Koningin. In beide gevallen worden deze figuren geplaatst in een tuin. Zo is er het “visioen” dat Reve krijgt in *Nader Tot U*: “Waar was de Meedogenloze Jongen op dit ogenblik? Ik bleef staan. Opeens zag ik hem liggen, en dat was het wonderlijke: in een kleine kaki tent, in de tuin van zijn paleis.” (Reve 1993b: 59)

In *De Taal der Liefde* krijgen we aan het slot ook een paleistuin, maar dit keer is het niet de Meedogenloze Jongen maar wel de Koningin die Reve – net zoals Maria de monnik in de cantiga van Alfons X – de magische tuin inleidt: “op het laatst leek het wel, of die grote serrekamer nog te klein was, en wandelden we naar buiten, de grote glazen deuren uit en de grote diepe paleistuin in”. (Reve 1972: 230)

De tuin als magische plek vinden we ook terug in het begin van *Lieve Jongens* waar Reve een vervolg brengt van een homo-erotisch verhaal dat hij in *De Taal der Liefde* aan Woelrat was beginnen te vertellen. Hij vertelt hoe Woelrat met Fonsje het woud in rijdt, om daar op een open plek de liefde te bedrijven:

Uit de poort van het groene gewelf van de weg rijd je heel langzaam tot onder dat hoge, soms heel zacht op een zucht van de wind ruisende groene bladerdak boven die geheime, vrijwel onvindbare vierkante plek in het woud, waar die geheime steen staat. (Reve 1991c: 32)

De open plek is een voorbeeld van een zogenaamde *Lichtung*, een plaats in het woud waar de bomen gerooid zijn.

In het dichte en duistere woud vormt de Lichtung een natuurlijke binnenwereld. De Lichtung (letterlijk: open plek in het woud) ontleent zijn betekenis aan de leegte: de fysieke afwezigheid van het woud, waardoor juist wat in het woud verborgen blijft zichtbaar wordt. (Aben en De Wit 2001: 25)

De *Lichtung* vormt in feite de aan het klimaat aangepaste, Europese variant van de oosterse *bortus conclusus*. Tegenover de woestijnoase staat in een bosrijk gebied de ontboste ruimte. In beide gevallen gaat het om een tegenstelling tussen een stuk wilde natuur en een afgebakend gebied dat in cultuur is gebracht. Dat we hier met een variant van het archetypisch beeld te maken hebben, bewijst ook de volgende passage, waar Reve de geheime steen in het midden van de open plek nader beschrijft: “één letter, één enkele letter is nog zichtbaar, een hoofdletter. ‘Kijk’, zegt hij. ‘Een M. Zie je wel? Het is een M.’ ” (Reve 1991c: 96 – zijn cursivering)

Net als de tuin uit het Hooglied is de open plek in het woud een symbool voor Maria. Het is dan ook aan Haar dat de liefdesverhouding tussen Woelrat en Fonsje is gewijd. Het is in die geheiligde ruimte dat het offer aan Maria –de geslachtsdaad – kan plaatsgrijpen. Ook hiervan zien we in Reves oeuvre vaak varianten optreden, die alle de driehoek van het revisme volgen. Zo lezen we in *De Taal der Liefde* hoe Reve fantaseert dat hij en Woelrat

in het bos een kapel [bouwden] op een geheime plek die niemand kon vinden. Vóór het altaar met het beeld van de Maagd bouwden we een stenen tafel. Net als in Banneux. Herinner je je nog? Om jongens op vast te binden en langzaam te martelen. (Reve 1972: 164)

Een soortgelijk beeld verschijnt ook in Reves versie van de legende van de Vliegende Hollander, waar het woud als symbool voor de Godin vervangen is door de zee. Reve vertelt hoe de opstandige scheepsdominee Bollius overboord wordt gezet in een sloep. Door een vreemde windstilte blijven de sloep en het schip echter in elkaars nabijheid. Kapitein Van der Decken trekt zich terug in zijn kajuit en bespiedt Bollius, terwijl hij masturbeert. Opnieuw is het hele ritueel aan Maria gewijd, iets wat voor Reve vanzelfsprekend is:

Als iemand door een kier van een luik kijkt naar een jonge mooie tot de marteldood veroordeelde jongen in een sloep, terwijl hij zichzelf, ik bedoel... dan heeft hij aan de andere kant van de hut een schrijn met een wit beeld van de Maagd. Zo is het nu eenmaal. (Reve 1972: 204)

Ook hier kunnen we met Peet stellen dat “de dood van de predikant Bollius een Revistisch offer [is] aan Maria, dat op zee wordt voltrokken.” (Peet 1985: 62)

Op het eerste gezicht lijkt het een typisch staaltje Reviaanse ketterij om Maria te laten optreden als de welwillend toekijkende persoon bij een martelscène. Reve gaat zelfs nog verder door te beweren dat zij zijn sadistische fantasieën goedkeurt en dat zijn

verheven plan de Moeder Gods stellig welgevallig moest zijn, en dat Zij het zeker diende toe te juichen als Woelrat, na tot allerdiepste verzadiging zijn wil met de betrokkene te hebben gedaan, hem daarna met rustige, bijna lome beheersing van al zijn wrede bewegingen nog uren lang aan een martelverhoor zou onderwerpen. (Reve 1972: 156)

We zouden geneigd zijn dit opnieuw te beschouwen als een zoveelste uitdaging van de Ander, dit keer van het katholieke geloof. Toch is Reves paradoxale vermenging van erotische martelfantasieën en religieuze devotie niet zo schokkend origineel. Met zijn sadistische voorstellen aan Maria – “Ik wil ook best twee mooie blonde Jongens, die U lichtzinniglijk gehoond & gelasterd hebben naakt op elkaar vastgebonden geselen” (Reve 1991b: 157) – doet hij

in feite niets anders dan een eeuwenoud ritueel verderzetten, gewijd aan de heidense Grote Godin (*in casu* de Griekse godin Artemis) die bij Reve steeds achter de figuur van Maria schuilgaat.

De Spartanen bouwden een tempel om het kleine, lichte Artemisbeeld. [...] Veel mensen boden daar veelal angstaanjagende maskers aan, van nachtelijke of onderaardse wezens. Het beeld verwachtte dat er [...] jong bloed voor haar werd vergoten. Maar een enkele keer lukte het ook de Spartanen een gebruik te verzachten. Ze besloten geen jonge mensen meer te doden maar ze voor de godin tot bloedens toe te geselen. (Calasso 1998: 215)

We hebben niet kunnen achterhalen of Reve weet had van dit specifieke gebruik, maar dat hoeft ook niet. Het folteren/liefhebben van een persoon ter ere van een (goddelijke) Ander op een heilige plek is een archetypisch beeld dat wel vaker opduikt. Het is een variant van een algemenere beeldvorming rond het goddelijke, rond datgene wat buiten de menselijke maat en wet valt. Op die manier betekent het contact met het goddelijke ook steeds een inbreuk op, en dus ook steeds een gevaar voor, de maatschappelijke orde. Vandaar ook het belang dat gehecht wordt aan de afbakening van de *temenos*, een afbakening die aan twee kanten werkt. Enerzijds beschermt de *temenos* het religieuze tegen “besmetting” van de seculiere buitenwereld, anderzijds betekent het ook een bescherming van die buitenwereld tegen de bedreigende macht van het goddelijke, als symbool voor datgene wat buiten de grenzen van de sociale identiteit valt. Eén van die metaforen van de overtreding van de menselijke wet is het *hierosgamos*, het mystieke of heilige huwelijk.

Eros brengt aan het licht wat de wet moet toedekken maar onderhuids verbergt: de tempel als bruidsvertrek. Ook ditmaal moeten we terug naar een Alexandrijn, de nuchtere Lucianus, om beschreven te vinden dat de geheime cella van de ‘Syrische godin’ ‘*thálamos*’ wordt genoemd, bruidsvertrek. [...] De buitenkant van de tempel legt de ‘mensenwet’ op. De binnenkant van de tempel, het bruidsvertrek, ontkracht die wet. (Calasso 1998: 240 – zijn cursivering)

Van die beschrijving van de tempel als bruidsvertrek kunnen we nog een echo horen in Reves gebed tot Maria in *Lieve Jongens* – waar vaagweg seksueel verkeer met het heilige wordt gesuggereerd:

‘Koningin des Hemels: Moeder, Bruid en Dochter van Uw Zoon, troost toch onze koningin. Zend haar Uw fraaist gevederde Engel, een beeldschone jongen die haar vertelt, in de slaapkamer die aan de paleistuin grenst, onvermoeibaar, zittend op de rand van haar bed terwijl zij zichzelf als in een zoete koorts beroert, en zijn stem mag nimmer hees worden...’ (Reve 1991c: 38)

Toch is dit geen *hierosgamos* waarbij de mens zich seksueel verenigt met de godheid. De Koningin (die bij Reve duidelijk goddelijke trekjes krijgt en verwant is aan Maria, en via Haar aan de heidense godin) gaat om met een “beeldschone jongen” die echter ook tot het domein van het goddelijke hoort, aangezien hij een Engel is. Bovendien is er geen contact tussen beide: het is enkel zijn woord dat haar opwindt terwijl ze zichzelf betast. Er zijn bij Reve echter duidelijkere voorbeelden te vinden waarbij er wel sprake is van rechtstreekse omgang met het heilige. Het meeste bekende Reviaanse *hierosgamos* hiervan is ongetwijfeld de passage die Reve een proces opleverde: “God zelf zou bij mij langskomen in de gedaante van een éénjarige, muisgrijze Ezel”

(Reve 1993b: 117) waarna Reve “Hem drie keer achter elkaar langdurig in zijn Geheime Opening [zou] bezitten”. (Reve 1993b: 118)

Wat voor de orthodoxe christenen een regelrechte blasfemie was (is?), blijkt in de bredere context echter een variant van een heidens religieus discours waarin de mens wel kan “communiceren” met datgene wat hem overstijgt. Men zou kunnen opmerken dat dan op zijn minst het optreden van een Ezel een bevreedend element moet zijn, maar ook dat is relatief wanneer het beeld geamplificeerd wordt. Zo vermeldt Jung dat de ezel vaak symbool is “levens-, verwekkings-, en genezingskracht”. (Jung 1995f: 222) De ezel, net als andere rijdieren, staat bij Jung symbool voor het onbewuste – zoals bijvoorbeeld blijkt uit ons woord “nachtmerrie”. (Jung 1995h: 132) Reves keuze voor de ezel wordt op die manier inderdaad minder origineel, of zoals hij het zelf wat spottend opmerkt in zijn Pleitrede voor het Hof:

Kortom: een als dier geïncarneerde en een seksueel – homoseksueel of heteroseksueel – contact met een mens hebbende Godheid is niets bijzonders, en mijn Ezel is dan ook, mogen we wel zeggen, een degelijke, vooroorlogse Ezel. (Reve 1992b: 183)

Nu kunnen we ook de al eerder aangehaalde passage uit *Moeder en Zoon* anders gaan lezen. In de droom van Reve waarbij hij de liefde bedrijft met de Moeder van God kunnen we nu het archetypische beeld van het *hierosgamos* herkennen als onderdeel van het jungiaanse individuatieproces. In de definitie van S. Rowland is dit heilig huwelijk

part of the process of individuation when the ego becomes subjected to the transcendent and numinous powers of the self. Sacred marriage is a metaphor when it is a matter of consciousness interacting with a figure for the Other gender in the unconscious. (Rowland 1999: 228)

Het is een dergelijke betekenis die ook Reve aan de droom toekent. “Nu vervult mij de herinnering aan die droom met het besef dat ik toen ten tweeden male geboren, en voor het eerst mens ben geworden”. (Reve 1989: 224)

De hierosgamos als “reëligieus” fenomeen dient dus als een beschermende metafoor voor de confrontatie met het semiotische dat de identiteit vernietigt, maar ook telkens weer mogelijk maakt, en de kunstenaar, via de creatie, in zijn werk laat “herboren” worden.

[E]n exportant la motilité sémiotique à travers le bord d’où s’instaure le symbolique, l’artiste esquisse une sorte de seconde naissance: ainsi, sujet à la mort mais aussi à la re-naissance, sa fonction se voit captée, immobilisée, représentée, idéalisée, par des systèmes religieux. (Kristeva 1985: 69)

Het gevaar waar Kristeva op wijst, namelijk dat die in se revolutionaire functie van de artiest wordt gekanaliseerd via een immobiliserend religieus discours, schuilt voor een deel ook in Jungs terminologie rond het zelf, zoals we ook reeds hebben opgemerkt. Daarom moet er steeds op gewezen worden dat de transformatie niet eenmalig is, maar telkens opnieuw plaatsgrijpt wanneer het subject probeert te communiceren met het onbekende van zijn eigen verlangen. Hier toont zich de grote vrijheid van literatuur. De schrijver kan de archetypische beelden naar goeddunken herwerken en gebruiken. Hoe belangrijk die beelden ook zijn bij zijn subjectivering, ze blijven steeds imaginair, fictief – onderdeel van *zijn* creatie en niet die van een transcendente

Godheid. Literatuur neemt zo de oorspronkelijk religieuze functie over, zonder aanspraak te maken op de Waarheid, die het tekort moet verhullen en de werking van het semiotische tracht te immobiliseren. Dan verandert religie immers in een reeks geboden en verboden die van haar tenslotte een voorbeeld bij uitstek maken van de Naam van de Vader. Toch kan literatuur, net als godsdienst, niet zonder ijkpunten en die schuilen juist in de religieuze traditie.

De symbolische orde van de religie komt aan die noodzaak tegemoet door arbitraire ankerpunten van het sacrale vast te leggen, door devotiepraktijken aan bepaalde voorschriften te binden en door kerken te bouwen die het sacrale omheinen. De religie beschermt ons tegen de terreur van het sacrale. (Moyaert 1998: 119)

Wat Moyaert de “terreur van het sacrale” noemt, slaat op het gevaar dat een dergelijke sacralisering betekent voor het symbolische. Als elk teken het sacrale gaat *belichamen* verliest het teken zijn arbitraire karakter, en komt het lacaniaanse “Ding” dat juist door de tekens op een afstand wordt gehouden en zo de subjectiviteit mogelijk maakt, dreigend dichterbij. Het sacrale is dan ook altijd een vorm van overtreding van het tekensysteem, omdat het het representatieve karakter van het teken omruilt voor een present stellen van het goddelijke *in* het teken. Dat het hier om een overtreding gaat, blijkt uit een ander religieus beeld, namelijk dat van het offer. Volgens Bataille ligt ook in het offer een overtreding van de wet, een streven naar vernietiging van de identiteit, van de (zelf)begrenzing, en dat geldt volgens hem in dezelfde mate voor de minnaar:

[A]ls het offer een bewuste overtreding is, dan is het een opzettelijke handeling met de bedoeling het wezen dat dat geofferd wordt een plotselinge verandering te doen ondergaan. [...] Deze gewelddadige handeling, die het slachtoffer zijn begrensdheid ontnemt en hem onbegrensdheid, oneindigheid verleent, zoals die de sfeer van het heilige eigen zijn, is tot in haar uiterste consequentie zo bedoeld. Zo is het net bedoeld als de handeling van degene die zijn slachtoffer, dat hij begeert en wil binnendringen, uitkleedt. Zoals de minnaar de identiteit van de beminde vrouw aantast, zo tast de bloedige offerpriester de identiteit van de mens of het dier aan dat hij slacht. (Bataille 1993: 117)

Het offer is dus – net als de liefdesdaad – een vorm van overtreding. Voor Calasso schuilt hierin een belangrijk aspect van de heidense mythologie:

Ooit vormden hiërogamie en offer één geheel. [...] In voorwereldlijke tijden doodde de god zichzelf en copuleerde tegelijkertijd. De mensen die hem gedenken kunnen dat niet herhalen als zij willen overleven en zijn gedwongen die handeling in twee fasen uiteen te halen: het doden en de geslachtsdaad, offer en huwelijk. Maar rond het offer blijft de geur van het huwelijk hangen, zoals rond het huwelijk de geur van het offer. (Calasso 1998: 92)

Op die manier wordt ook begrijpelijker waarom bij Reve het erotische en het offer zo vaak samen voorkomen. Het is een typisch kenmerk van Reves beleving van seksualiteit, maar zoals we hebben aangetoond, ook een typisch kenmerk van een bredere religieuze traditie, die ook in het Christendom sporen heeft nagelaten. Vandaar dat Peet het niet moeilijk heeft om in de kruisdood van Christus overeenkomsten te zien met het revistisch ideaal:

De Kruisdood van Christus is het offer waarin God een mooie jongen (Christus) ter marteling aanbiedt aan zijn geliefde (de mensheid): een volwaardig Revistisch offer waarin God, aan zijn mythische paradoxaliteit getrouw, zowel offeraar als offer is. God is een Revist, en de Kruisdood is Zijn liefdesoffer aan de mens. (Peet 1985: 29)

De kruisdood is op die manier slechts een variant van de *hierosgamos*, net zoals in Reves particuliere universum het brandoffer van Elmer in zijn tuin een variant is van de vereniging van Woelrat en Fonsje op de magische open plek in het woud. De paradoxale verwantschap tussen erotiek en offer, in de context van de tuin als *temenos*, vinden we bijvoorbeeld ook terug in Octave Mirbeau *De tuin der folteringen* (1899). Hier zien we, in een Chinese context, de *hortus conclusus* opnieuw verschijnen: “De Tuin der Folteringen beslaat in het centrum van de gevangenis een geweldige vierhoekige ruimte, die is afgesloten door muren” (Mirbeau 1997: 115) en net als in het Hooglied is er in het midden van de tuin water te vinden:

[e]n grote vijver die door de boog van een fel groen geverfde houten brug overspannen wordt, duidt het midden van de tuin aan en is gelegen in de kom van een golvend terrein waar een groot aantal bochtige wegen en paadjes in soepele vorm en met harmonieuze golving op uitlopen. (Mirbeau 1997: 118)

De figuur die het hoofdpersonage binnen de Tuin leidt, is bij Mirbeau niet de Maagd Maria of de Koningin, maar wel de *femme fatale* Clara, een Engelse reizigster die gefascineerd is door het folteren, die in de Tuin samengaat met de meest exquise bloempracht:

[h]ier richten de folterende en moordende werktuigen, de spitse palen, de galgen en de kruisen, zich tussen de bloemen op, tussen de geweldige betovering en de ontzaglijke stilte van alle bloemen... (Mirbeau 1997: 120)

En ook hier weer zien we dat folteren en liefhebben elkaar weerspiegelen, of zoals Clara haar obsessie tegenover de verwijten van het hoofdpersonage verdedigt: “ ‘Ik dacht aan de liefde,’ antwoordde ik op verwijtende toon... ‘En daar begin jij alweer, zoals altijd, over folteringen te spreken!...’ ‘Natuurlijk!...omdat dat hetzelfde is...’ ” (Mirbeau 1997: 120)

Die dubbelzinnigheid tussen liefde en pijn, een typisch “thema” van het romantisch-decadente discours, waartoe Mirbeau en ook Reve behoren, vinden we ook terug in een heel andere, niet-literaire context, namelijk in Freuds beschrijving van het fantasma. Vanuit jungiaans standpunt zou Freuds befaamde “Een kind wordt geslagen” en de vele verschuivingen die Freud in dat zinnetje ziet optreden, terugvoeren naar archetypische beelden die in de grote Ander schuilgaan. Het zijn dergelijke beelden die Freuds patiënten capteerden en zij vormden de basisstructuur waarin hun verlangen werd geordend. Op die manier is dan ook Reves jeugdherinnering van de geslagen buurjongen – nota bene in een *tuin!* – voor een deel ge- en vervormd via dergelijke archetypische beelden.

Een dergelijke jungiaanse interpretatie staat natuurlijk lijnrecht tegenover een freudiaanse. Die laatste zou immers stellen dat het de particuliere herinnering is aan een pak slaag in een tuin die de essentie uitmaakt: het was een ontmoeting met het reële van het verlangen dat zich daarna via de dwingende herhaling steeds weer in Reves discours blijft inschrijven. Het is ook die particuliere herinnering die maakt dat Reve gecapteerd wordt door die collectieve beelden die in staat zijn om het treurige tuintje uit zijn jeugdherinnering te sublimeren in de magische tuinen van

de Meedogenloze Jongen of van de Koningin, beelden die hij inderdaad in de grote Ander kan terugvinden.

Die verschillende interpretaties maken de interpretator duidelijk dat elke betekenaar overgedetermineerd is, en naar meer dan één ding verwijst. Zo is de betekenaar “tuin” bij Reve én te lezen tegen de achtergrond van de jeugdherinnering, én van een breder cultureel discours. Aan welke betekenis ook de voorkeur wordt gegeven, de *functie* blijft gelijk: de beelden, ontleend aan het culturele en/of het particuliere verleden, dienen om het verlangen in bepaalde banen te leiden binnen de veilige afbakening van een imaginaire constructie. Het is ook op die manier dat Kristeva het religieuze offer interpreteert, als een collectief symbool voor iets dat in elk van ons plaatsvindt – namelijk de overgang van het pre-symbolische naar het symbolische:

le sacrifice: acte violent qui met fin à la violence (sémiotique, présymbolique) préalable, et qui, en la déposant dans une victime, la déplace dans l'ordre symbolique *au moment même* où cet ordre se fonde. Le sacrifice instaure le symbole en même temps que l'ordre symbolique, et ce symbole 'premier' qui est la victime d'un meurtre, ne fait que représenter la violence structurale de l'irruption du langage comme meurtre du soma, altération du corps, captation de la pulsion. (Kristeva 1978: 72 – haar cursivering)

Zo is het offer een herhaling van wat gebeurt wanneer het kind in de talige orde wordt opgenomen: het lichaam wordt vervangen door een teken. En opnieuw hoeft Reve niet ver te gaan zoeken om dat archetypische beeld terug te vinden – in elke katholieke misviering vindt een dergelijk offer plaats, wanneer de hostie door de consecratie het lichaam van Christus wordt en als dusdanig door de gelovigen tijdens de communie wordt opgegeten, net zoals eertijds het offerdier. De hostie wordt op die manier een minder bloedige “heropvoering” van het offer dat een symbolische orde stichtte, namelijk het katholicisme dat inderdaad gefundeerd is op een “moord”: de kruisiging van de zoon van God. Maar het is via dat “magische” teken dat in een afgebakende ruimte (het kerkgebouw, het altaar) toch iets meer aanwezig wordt gesteld dan er is – het verloren lichaam opnieuw opduikt en door de gelovige letterlijk wordt geïncorporeerd. Als “gewijd voorwerp” is de hostie immers “zelf een versluierde tegenwoordigheid en een mysterieuze aanwezigheid.” (Moyaert 1998: 154) De rigide symbolische orde die rond die “inbreuk” is gebouwd via het vaste ritueel in een afgebakende ruimte moet op die manier een bescherming bieden tegen het “reëligieuze” dat toch wordt ervaren in het surplus, in datgene wat geen betekenis kan krijgen, maar toch op mysterieuze wijze aanwezig is in iets wat voor de rest de geur en substantie heeft van een simpel rond stukje ongedesemd brood. Wat hier in de zogenaamde *praesentia realis* door de katholieke kerk dogmatisch wordt geproclameerd én verdedigd tegen het protestantisme, lijkt zijn kracht te halen uit de oorsprong van onze identiteit: het verloren lichaam dat we hebben moeten inruilen voor het teken wordt hier opnieuw aanwezig gesteld. De hostie is immers geen teken van het lichaam van Christus, maar het *is* het lichaam van

Christus<sup>29</sup>. Wanneer we de transsubstantiatie zo interpreteren, wordt al snel duidelijk dat het archetypisch beeld ook kan vergeleken worden met het schrijfproces als een alternatieve manier om – via het semiotische van de schriftuur – om te gaan met het reële. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat we dit archetype ook terugvinden bij Kristeva, via een citaat van Proust. Het schrijven is voor Proust het punt “ ‘où s’est accompli le miracle suprême, la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains.’” (Proust geciteerd in Kristeva 2000: 375)

Gezien haar theoretische achtergrond is het niet verwonderlijk dat Kristeva dit citaat aanhaalt. Het archetypische beeld van de transsubstantiatie past namelijk perfect bij haar opvatting over de literaire taal. Die laat het subject immers toe dat de materie, het pulsionele lichaam, de verloren ervaring van de pre-symbolische symbiose met het moederlichaam, via de woorden opnieuw wordt opgeroepen. Op die manier is de religie, en de literatuur als zijn seculiere tegenhanger een manier om met dat verlangen om te gaan.

Vanuit zichzelf is het verlangen niet religieus gestemd. Religieuze betekenaars enten zich weliswaar op een rusteloos verlangen dat bezield wordt door een dynamiek die, steunend op wat het eindige (het zichtbare, tastbare, eetbare, grijpbare) aan beloftevolle tekens in zich draagt, wordt aangetrokken door wat zich in het grijpbare niet laat grijpen en in het zichtbare onzichtbaar blijft. (Moyaert 1998: 202)

En net als bij het religieuze handelen gebeurt ook de literaire ervaring binnen de grenzen van een *temenos* : het literaire spreken vindt plaats *in* het boek, de door een kافت afgebakende ruimte waarin het subject weet dat de “regels” van de communicatie (zoals het economisch, ondubbelzinnige spreken) worden overtreden. Via die overtreding wordt het mysterieuze genot opgeroepen dat ons onderdompelt in een niet-bestaande wereld waardoor we niettemin gefascineerd en geaffecteerd raken, zonder dat we precies onze vinger kunnen leggen op wat ons nu juist zo aantrekt. Op die manier wordt het boek dat voor ons ligt de lokkende anima-gestalte die volgens Derrida in elke tekst verscholen zit, de vrouw die ons het onbekende invoert waar we de (mannelijke) waarheid verliezen en geconfronteerd worden met datgene wat aan het rationele discours blijft ontsnappen, omdat het verhaalt over die niet-betekende wereld vóór de taal.

Daarin schuilt ook het “mystieke” van schrijven, omdat het een zekere andersheid oproept die we (nog) niet kennen, maar via de schriftuur wél kunnen ervaren: “Schrijven is ook een *mystiek* ritueel, in de schrijfdaad komt Reve dichterbij God (= het goddelijke in hemzelf).” (Van Herk en Van Kesteren 1983: 685)

Schrijven dus als een moderne vorm van religie, maar dan wel één waarin God een zoveelste metafoor is geworden voor datgene wat buiten het symbolische valt, het reële. En

---

<sup>29</sup> dat blijkt ook uit de formulering van het Trinitijnse dogma: “Indien iemand mocht loochenen dat het hoogheilig sacrament van de Eucharistie waarlijk, reëel en substantieel het lichaam en bloed tezamen met de ziel en de godheid van onze Heer Jezus Christus en dus de gehele Christus bevat, maar zou zeggen dat ze in dit sacrament uitsluitend en alleen [...] aanwezig zouden zijn als in een teken, of als in een figuur of door hun werkzaamheid, hij weze in de ban.” (geciteerd in Moyaert 1998: 137)



tussen die twee gebieden van het symbolische en het reële staat het subject het imaginaire ter beschikking, die ons de beelden aanreikt die nodig zijn om de omgang met het semiotische te metaforiseren. Via het beeld kunnen we het semiotische insluiten, net zoals men via de ommuurde tuin de natuur probeert in te sluiten. We zagen hoe Reve via de angst*metafoor* van de kamer een poging deed om het abjecte van het reële te kanaliseren, en hetzelfde gebeurt met de ommuurde tuin. De beslotenheid van de tuin is echter niet zo beklemmend als die van de kamer, want de ervaring die het metaforiseert is niet de confrontatie met het abjecte, maar wel de sublieme kant van het reële, het “reëligieuze” dat wordt gecapteerd in collectieve beelden waarmee de mens al eeuwen probeert zijn ervaringen van het onnoembare te verwoorden. “Het verlangen kan pas een religieuze bestemming krijgen binnen een traditie en een sfeer die het in contact brengen met religieuze betekenaars.” (Moyaert 1998: 203) En het zijn deze religieuze betekenaars die volgens Jung bij zijn patiënten nog steeds werkzaam waren bij het structuren van hun verlangen, metaforen die het verlangende lichaam onder woorden weet te brengen. “La métaphore réalise [...] la transsubstantiation dont rêve le romancier.” (Kristeva 2000: 375)

Maar het imaginaire is bij Lacan ook de plaats waar het tekort ontkend wordt – het tekort dat net zo belangrijk is om het subject te laten verlangen. Vandaar dat de archetypische beelden door de literator ook als imaginair moeten worden “ontmaskerd” en dat doet Reve door zijn ironie. Door bijvoorbeeld de toenmalige Nederlandse koningin Juliana te plaatsen in een archetypisch beeld waar normaal de maangodin komt te staan en door familiair en bijna vulgair om te gaan met het katholieke pantheon, legt Reve het fictieve karakter ervan bloot. Zo zorgt hij ervoor dat elke sluitende identificatie met die beelden onmogelijk wordt, zonder dat hij de heilzame kracht die de archetypische beelden op het subject uitoefenen, onbenut laat.

Het is dat recht dat Reve opeist, het recht om voor een deel fictief te zijn, om de rol te mogen zijn die hij speelt. Op die manier – en in het geval van Reve is het misschien ook de enige manier – kan hij de moeilijke verhouding tussen de symbolische orde en het reële verlangen in balans houden en zich als subject handhaven. Ook in het leven *buiten* de literatuur kan hij zo het tekort draaglijk maken, via de collectieve erfenis aan beeldmateriaal, opgenomen in de Ander en gedurende generaties bewaard in mythen en verhalen.

Literatuur is dus voor Reve een vorm van theater, een afgesloten ruimte, afgezonderd van de rest van de wereld, waarop hij met die archetypische beelden aan de slag kan gaan. Het toneel is *schijn*, en juist daardoor is het in staat te tonen wat niet *is*, maar ons toch in beweging houdt: het object *a*. Het is die kracht van het imaginaire dat Reve zijn lezers meegeeft: het volmaakte imaginaire universum, het Boek dat alle boeken overbodig maakt, net als de ideale Tuin en Jungs archetype van het zelf, is louter fictie: louterende fictie.

## 5. BESLUIT

Tot slot van deze verhandeling kunnen we kort nog eens de beide interpretaties van Reves tekst met elkaar vergelijken. Het is duidelijk dat Kristeva's terminologie ons voortdurend wijst op de lichamelijke affecten die ten grondslag liggen aan de productie van literatuur. Op die manier waren we in staat om dingen die geen duidelijke, afgebakende betekenis hebben, toch in onze analyse op te nemen. Zo leidde onze studie tot een beter begrip van de Reviaanse metaforen, van de fragmentarische stijl en van zijn ironische gebruik van de intertekstualiteit. De (post)jungiaanse interpretatie gaf ons daar minder kans toe: hoewel archetypische beelden enkel maar kunnen verschijnen wanneer zij door een subject letterlijk *belichaamd* worden, heeft ze weinig begrippen beschikbaar om de subtiele verhouding tussen het lichaam en de beelden mee te formuleren. We zagen dan ook dat de inbreng van de theorie van Lacan en Kristeva een handige, zoniet onmisbare aanvulling zijn om tot een *postj*ungiaanse theorie te komen. Anderzijds is het zo dat Jungs theorie, juist door zijn aandacht voor de archetypische structuren, bijzonder geschikt is om de collectieve verhalen die het subject gebruikt om zich te subjectiveren, in de analyse te betrekken. Eens "bevrijd" van zijn universalistische aanspraken, maakt een dergelijke analyse ons duidelijk dat we bij de lectuur van een auteur niet alleen zijn persoonlijk verhaal, maar ook de culturele, bovenpersoonlijke verhalen nodig hebben. Hier schiet Kristeva's begrippenkader dan weer tekort. Hoewel ze bijvoorbeeld in *Histoires d'amour* allerlei liefdesmythes doorloopt (van Plato tot Bataille) levert zij ons hierbij geen echt consistent instrumentarium. Met enige grove vereenvoudiging zouden we kunnen stellen dat Kristeva's theorie in de eerste plaats handig is bij de bestudering van de interactie tussen het lichamelijke en het subject, terwijl Jung kan gebruikt worden om de verhouding tussen dat subject en de culturele verhalen te beschrijven.

Het punt waarop beide denkers elkaar ontmoeten is het imaginaire, waar het lichaam, de persoonlijke geschiedenis en de archetypische beelden in elkaar verstrengeld raken. Zowel Jung als Kristeva wijzen op het belang van de creatie, de fictie, de verbeelding. Via imaginaire constructies kunnen we onszelf subjectiveren: via de bovenpersoonlijke mythe van de Grote Godin is Reve bijvoorbeeld in staat zijn eigen particuliere verhaal een zin te geven en om te gaan met het lichamelijke verlangen. Via zijn religieuze metaforen is hij in staat om zich tot het reële van zijn verlangen te verhouden, een imaginatieproces dat ik het *reëligieuze* heb genoemd.

Een combinatie van beide interpretatiestrategieën levert mijn inziens ook de mogelijkheid tot verder onderzoek. We kunnen hierbij bijvoorbeeld denken aan een analyse van de feministische "mythologie", die net als Reve vaak teruggrijpt naar de oude vruchtbaarheidsgodinnen (zie bijvoorbeeld Baken 1999). In hoeverre biedt deze hermythologisering een manier om om te gaan met wat Kristeva het semiotische noemt; hoe

worden die archetypische beelden van een nieuwe betekenis voorzien, in hoeverre verschilt die betekenis van de historische, op welke manier wordt zo een *tegen-imaginatie* opgezet tegen de vrouwenonvriendelijke mythologie van bijvoorbeeld de openbaringsgodsdiensten, en tenslotte: werkt die imaginaire opwaardering ook een symbolische positieverbetering al dan niet in de hand?

Voor dergelijke studies hopen we met deze verhandeling een theoretisch kader, en via onze lectuur van Reve, ook een praktisch voorbeeld te hebben aangereikt. Tegelijk hopen we door onze dubbele invalshoek ook duidelijk te hebben gemaakt dat elke theorie onvermijdelijk het bestudeerde altijd naar zijn eigen beeld en gelijkenis vervormt. Een postjungiaanse lezing brengt andere dingen aan het licht dan een lezing via Kristeva en vice versa. In feite geldt voor de verhouding tussen de beschouwing en het beschouwde object hetzelfde als de verhouding tussen het kind en de symbolische orde waarin het wordt opgenomen: het is een deling die niet opgaat en waarbij steeds een rest overblijft. Het is die rest die voor de onderzoeker verschijnt als zijn object *a*: het besef dat ondanks al zijn onderzoek er nog steeds iets is dat hem ontgaat, dat zich niet laat plaatsen, dat in de woorden van Lacan, “*ne cesse pas de ne pas s’écrire*”. (Lacan 2002:76 – zijn cursivering) Dat maakt ook dat een analyse van een tekst niet kan eindigen. Het oeuvre van Reve zal me blijven intrigeren, ik zal naar het boekenrek blijven grijpen om een boek ter hand te nemen dat ik al een paar keer heb gelezen. Het verlangen van de lezer versmelt hier met dat van de onderzoeker en van de minnaar, die steeds terugkeert naar de plaats van zijn leesgenot en aan het lichaam, aan de letters steeds weer om meer vraagt.

## 6. BIBLIOGRAFIE

### ABEN, R. EN DE WIT, S.

2000 [1998] *De omsloten tuin: geschiedenis en ontwikkeling van de hortus conclusus en de herintroductie ervan in het hedendaagse stadslandschap*, Rotterdam: 010.

### APULEIUS

1996 [1970] *De gouden ezel. Methamorphosen* [vert. M.A. Schwartz], Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.

### BACHELARD, G.

1984 *La poétique de la rêverie*, Paris: Presses Universitaires de France.

### BAKEN, M.

1999 *De weg van Inanna: het vrouwelijke spoor*, Leuven: Van Halewyck.

### BARTHES, R.

1991 *Roland Barthes door Roland Barthes* [vert. M.J. van Nieuwstadt en H. Hoeks], Nijmegen: SUN.

### BATAILLE, G.

1993 *De erotiek* [vert. J. Versteeg], Amsterdam: Arena.

2000 [1957] *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard.

### BEETHOVEN, M. VAN

1989 *Het revisme van Gerard Reve. Pervers scenario van een romantisch-decadent schrijversfantasma. Een psychoanalytische benadering*, Gent: s.n.

### BERGH, H. VAN DEN

1983 “De viertakt-motor van de literatuur” in: *Tirade* jg. 27, nr. 289, p.711-723.

### BERNHEIMER, C.

1995 “The Anxieties of Comparison” in: id.(ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, p.1-17.

### DE BIJBEL

1993 [1978] *Willibrordvertaling*, 's Hertogenbosch: Katholieke Bijbelstichting.

### BLANS, G.H.T.

1988 “Hermeneutiek en deconstructie” in: Boer, Th. de [et al.], *Hermeneutiek. Filosofische grondslagen van mens- en cultuurwetenschappen*, Amsterdam/Meppel: Boom, p.208-239.

### BOELAARS, B.

2002 *Koninklijke jaren: de Weerter periode van Gerard Reve*, Amsterdam: Veen.

### BROME, V.

1984 *Jung: Waarheid en legende* [vert. T. Bos], Rotterdam: Lemniscaat.

### BROUWERS, J.

1988 [1973] *Zonder trommels en trompetten*, Amsterdam: Arbeiderspers.

**BURG, I. VAN DER [ET.AL.]**

1987 *Bataille: kunst, geweld en erotiek als grenservaring*, Amsterdam: SUA.

**CALASSO, R.**

1998 [1991] *De bruiloft van Cadmus en Harmonia* [vert. E. van der Pluym], Amsterdam: Wereldbibliotheek.

**CASSIERS, L.**

1988 “Perversie en psychopathie” in: Vergote, A., Moyaert, P. [et al.], *Psychoanalyse. De mens en zijn lotgevallen*, Kapellen: Pelckmans, p. 250-280.

**CORVELYN, J.**

1988 “Hysterie en dwangneurose” in: Vergote, A., Moyaert, P. [et al.], *Psychoanalyse. De mens en zijn lotgevallen*, Kapellen: Pelckmans, p. 52-104.

**DERRIDA, J.**

1978 *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Paris: Flammarion.

1989 [1972] *Marges – van de filosofie* [vert. G. Groot], Hilversum: Gooi & Sticht.

1992 *Acts of literature* [ed. D. Attridge], London: Routledge.

1998 *The Derrida reader : writing performances* [ed. J. Wolfreys], Edinburgh: Edinburgh University Press.

2001 *Writing and difference* [tr. A. Bass], London: Routledge.

**DOYLE, A.C.**

1983 [1981] *The Penguin complete Sherlock Holmes*, Harmondsworth: Penguin Books.

**DRESDEN, S.**

1996 “Cirkelend en tastend lezen: Sem Dresden” [interview] in: Goedegebuure, J. en Heynders O., *Literatuurwetenschap in Nederland: een vakgeschiedenis*, Amsterdam: Amsterdam University Press, p.50-64.

**DUBOIS, P.H.**

1983 “Een sprookje is geen jongensboek” in: *Tirade* jg. 27, nr. 289, p.724-731.

**DUBY, G.**

1997 *Edehronwen in de twaalfde eeuw* [vert. Th. Buckinx], Amsterdam: Bert Bakker.

**ECO, U.**

1988 “Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage” in: Lodge, D. [ed.], *Modern criticism and theory: a reader*, New York: Longman, p.446-455.

1997 [1984] *De Naam van de Roos* [vert. J. Tuin, P. de Voogd en H. Vlot], Amsterdam: Bert Bakker.

**ELSSCHOT, W.**

1976 *Verzameld werk*, Amsterdam: Querido.

**EMIG, R.**

- 2001 "Literary criticism and psychoanalytic positions" in: Knellwolf, Ch. en Norris, Ch. [ed.], *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 9: Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, p.175-192.

**ELIOT, T.S.**

- 2000 [1962] "The Waste Land" in: Abrams M.H. en Greenblatt S. (eds.), *The Norton Anthology of English Literature (volume II)*, London/New York: W.W.Norton & Company, p. 2368-2382.

**EVERAERT, L.**

- 2001 *Gerard Reve op zoek naar God: een onderzoek naar de achtergronden en de ontwikkeling van de geloofsopvatting van Gerard Reve*. Gent:s.n.

**FLETCHER, J. EN BENJAMIN, A. (EDS.)**

- 1990 *Abjection, melancholia, and love. The work of Julia Kristeva*, London/New York: Routledge.

**FOUCAULT, M.**

- 1973 *De woorden en de dingen: een archeologie van de menswetenschappen* [vert. C.P. Heering], Bilthoven: Ambo.

**FRANSEN, A.**

- 2002 *De nadagen van Gerard Reve*, Amsterdam: Podium.

**FREUD, S.**

- 1985a *Psychoanalytische theorie 1: Formuleringen over de twee principes van het psychisch gebeuren (1911), Ter introductie van het narcisme (1914), Rouw en melancholie (1917), Aan gene zijde van het lustprincipe (1920), Het masochisme als economisch probleem (1924)* [vert. Th. Graftdijk en W. Oranje], Meppel: Boom.
- 1985b *Klinische Beschouwingen 3: Over driftomzettingen, in het bijzonder van de anale erotiek : een kind wordt geslagen; Over enkele neurotische mechanismen bij jaloezie, paranoia en homoseksualiteit* [en andere teksten, vert. Th.Graftdijk], Meppel: Boom.
- 1989 *Colleges inleiding tot de psychoanalyse* [vert. W. Oranje], Meppel: Boom.
- 1990a *Colleges inleiding tot de psychoanalyse : nieuwe reeks* [vert.W. Oranje], Meppel:Boom.
- 1990b *De psychoanalytische beweging 1: De toekomstkansen van de psychoanalytische therapie* [en andere teksten, vert. Th. Graftdijk], Meppel: Boom.
- 1997 [1980] *Ziektegeschiedenissen 2: Fragment van de analyse van een geval van hysterie 'Dora' ; Verslag van een met de psychoanalytische theorie strijdig geval van paranoia ; Over de psychogenese van een geval van homoseksualiteit bij een vrouw*. [vert. A. Morriën, H. Mulder], Meppel: Boom.

**FREUD, S. EN JUNG C.G.**

- 2000 *Brieven* [vert. Paul Beers en Wilfred Oranje], Meppel/Amsterdam: Boom/Lemniscaat.

**GENET, J.**

- 1986 *Onze Lieve Vrouw van de bloemen* [vert. C.N. Lijsen], Amsterdam: De Bezige Bij.

## **GENOOTSCHAP ONZE TAAL**

1995 *'Als u begrijpt wat ik bedoel' : de taal van Marten Toonder : met Bommellexicon*, Uitgeverij Den Haag : Genootschap Onze Taal.

## **GERRITSEN, W.P. (ED.)**

2000 *Lyrische lente. Lieder en gedichten uit het middeleeuwse Europa*. [vert. W. Wilmink], Amsterdam: Bert Bakker.

## **GORP, H. VAN, DELABASTITA D., GHESQUIRE, R.**

1998 *Lexicon van literaire termen*, Groningen/Deurne: Martinus Nijhoff/Wolters Plantyn.

## **GRAVES, R.**

1961 [1948] *The White Goddess*, London: Faber and Faber.

## **HAAK, N. VAN DEN,**

1999 *Metafoor en filosofie: studie naar de metaforische werking in de filosofie aan de hand van Julia Kristeva en Paul Ricoeur*, Leende: Damon.

## **HAUKE, CH.**

2000 *Jung and the Postmodern. The Interpretation of Realities*, London: Routledge.

## **HEIDEGGER, M.**

1999 [1991] *Over denken, bouwen, wonen: vier essays* [vert. H.M Berghs], Nijmegen: SUN.

## **HERK, F. VAN & KESTEREN, M. VAN**

1983 "Er moet een God zijn" in: *Tirade* jg. 27, nr. 289, p. 666-706.

## **HEUSDEN, B. VAN EN JONGENEEL, E.**

1997 [1993] *Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*, Utrecht: Het Spectrum.

## **HILLENAAR, H.**

1990 "De literaire stijl en het onbewuste" in: Hillenaar, H. en Schönau W., *Literatuur in psychoanalytisch perspectief. Een inleiding met interpretaties van Multatuli's 'Säidjah en Adinda'*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, p.1-22.

## **HUBREGTSE, S.**

1981 *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*, Amsterdam: Loeb.

1990 "Reve en romantische ironie" in: Hunink, P., Paardekooper J. en Sars P. (red.), *Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*, Nijmegen: Cadans, p.65-86.

## **HUIZINGA, J.**

1997 [1919] *Herfstij der Middeleeuwen : studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Amsterdam: Contact.

## **JANSSENS M.**

1981 "De Taal der Liefde" in: Hubregtse, S.[ed.], *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*, Amsterdam: Loeb, p.264-274.

**JONG, ERIK DE (ED.)**

- 1996 *Aardse Paradijzen I. De tuin in de Nederlandse kunst 15<sup>de</sup> tot 18de eeuw*, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- 1999 *Aardse Paradijzen II. De tuin in de Nederlandse kunst 1770 tot 2000*, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon.

**JONG, E. DE EN DOMENICUS-VAN SOEST, M.**

- 1996 “ ‘Tuijngesigten en perspektive’ De Nederlandse tuin in de verbeelding van kunstenaars van de late vijftiende tot en met de achttiende eeuw.” in: Jong, Erik de (ed.), *Aardse Paradijzen I. De tuin in de Nederlandse kunst 15<sup>de</sup> tot 18de eeuw*, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, p.11-124.

**JOYCE, J.**

- 1992 [1914] *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London: Penguin Books.

**JUNG, C.G.**

- 1978 [1963] *Herinneringen dromen gedachten*. [vert. P. De Vries-Ek], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995a [1985] *VW 1: Psychologie en praktijk* [vert. P. De Vries-Ek], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995b [1985] *VW 2: Archetype en onbewuste* [vert. P. De Vries-Ek], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995c [1985] *VW 3: Persoonlijkheid en overdracht* [vert. P. De Vries-Ek], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995d [1986] *VW 4: Mensbeeld en godsbeeld* [vert. P. De Vries-Ek e.a.], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995e [1986] *VW 5: Droom en individuatie* [vert. P. De Vries-Ek], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995f [1986] *VW 6: Verlossing in de alchemie* [vert. P. De Vries-Ek], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995g [1987] *VW 7: Libido in transformatie* [vert. P. De Vries-Ek], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995h [1987] *VW 8: De held en het moederarchetype* [vert. P. De Vries-Ek], Rotterdam: Lemniscaat.
- 1995i [1987] *VW 9: Mens en cultuur* [vert. P. De Vries-Ek e.a.], Rotterdam: Lemniscaat.

**KALEIS, H.**

- 1981 “Gerard Kornelis van het Reve: tussen nederigheid en hoogmoed” in: Hubregste, S.[ed.], *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*, Amsterdam: Loeb, p.159-167.

**KAPTEIN, R. EN TIJMES, P.**

- 1986 *De ander als model en obstakel: een inleiding in het werk van René Girard*, Kampen: Kok Agora.

**KATE, L. TEN**

- 1994 *De lege plaats: revoltes tegen het instrumentele leven in Batailles atheologie : een studie over ervaring, gemeenschap en sacraliteit in ‘De innerlijke ervaring’*, Kampen: Kok Agora.

**KOK, N. [ET.AL.]**

- 1996 *In dialoog met Lacan: psychoanalytische, filosofische en literatuurtheoretische beschouwingen*, Amsterdam: Boom.

**KOK, N.**

- 1996 “Lacan, perversie en literatuur” in: id.[et.al.], *In dialoog met Lacan: psychoanalytische, filosofische en literatuurtheoretische beschouwingen*, Amsterdam: Boom.



**KRISTEVA, J.**

- 1977 *Polylogue*, Paris: Seuil.
- 1978 [1969] *Σημειωτική←. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil.
- 1983 [1980] *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil.
- 1985 [1974] *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil.
- 1986 "Julia Kristeva: Ik heb lief dus ik ben. Interview door Jacques Henric [vert. H. C. Boekraad] in: *Te Elfder Ure* jg. 29, nr.40, p.167-177.
- 1992 [1990] *Les Samourais*, Paris: Gallimard.
- 1994 [1987] *Soleil Noir. Dépression et mélancholie*, Paris: Gallimard.
- 1996 [1993] *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris: Fayard.
- 1997 *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, Paris: Hachette.
- 1999 [1983] *Histoires d'amour*, Paris: Denoël.
- 2000 [1994] *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris: Gallimard.
- 2001 *Le génie féminin : la vie, la folie, les mots. Tôme 3: Colette*, Paris: Fayard.

**LACAN, J.**

- 1970 [1966] *Écrits I*, Paris: Seuil.
- 1971 [1966] *Écrits II*, Paris: Seuil.
- 2002 [1975] *Le Séminaire Livre XX: Encore*, Paris: Seuil.

**LECHTE, J.**

- 1991 [1990] *Julia Kristeva*, London: Routledge.

**LORRIS, G. DE EN MEUNG, J. DE**

- 1991 *De roman van de roos* [vert. Ernst van Altena], Baarn: Ambo.

**MALCOLM, J.**

- 1985 *Psychoanalyse: een onmogelijke vak* [vert. E. Hensen], Amsterdam: Wereldbibliotheek.

**MAN, P. DE**

- 1989 [1986] *Blindness and insight*, London: Routledge.

**MEIJER, M.**

- 1989 "Reve's geestelijke liederen" in: *Bzzlletin* jg. 19, nr. 170-171, p.80-90.

**MIRBEAU, O.**

- 1997 *De tuin der folteringen* [vert. M. Ros], Nieuwegein/Baarn: Aspekt/de Prom.

**MOOIJ, A.W.M.**

- 1975 *Taal en verlangen. Lacans theorie van de psycho-analyse*, Meppel: Boom.
- 1988 "Lacan in relatie tot de hermeneutiek" in: Boer, Th. de [et al.], *Hermeneutiek. Filosofische grondslagen van mens- en cultuurwetenschappen*, Amsterdam/Meppel: Boom, p.179-207.

**MOYAERT, P.**

- 1988 "Drift, ik-vorming en taal" in: Vergote, A., Moyaert, P. [et al.], *Psychoanalyse. De mens en zijn lotgevallen*, Kapellen: Pelckmans, p. 184-226.
- 1994 *Ethiek en sublimatie: over 'De ethiek van de psychoanalyse' van Jacques Lacan*, Nijmegen: SUN.
- 1998 *De mateloosheid van het christendom. Over naastenliefde, betekenisincarnatie en mystieke liefde*, Nijmegen: SUN.

**MULISCH, H.**

- 1976 *Het ironische van de ironie. Over het geval G.K. van het Reve*, Amsterdam: Manteau.

**MURRAY, A.**

- 1998 *Who's who in mythology*, Twickenham: Senate.

**MURRAY, P. EN L.**

- 1998 *The Oxford Companion to Christian art and Architecture*, Oxford/New York: Oxford University Press.

**NESCIO**

- 1996 *Verzameld proza*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar en G.A. van Oorschot.

**NUIJTEN, K.**

- 1999 *Freud en fictie: literaire genres vanuit psychoanalytisch perspectief*, Amsterdam: Boom.

**PEET, E.**

- 1985 *De mythe M. Gerard Reve en de Maagd Maria*, Baarn: De Prom.

**PLATO**

- 2000 [1987] *Plato, schrijver* [red./vert. G. Koolschijn], Amsterdam: Ooievaar Pockets.

**POLAK, J.**

- 1990 "Het numen in het werk van Gerard Reve" in: Hunink, P., Paardekooper J. en Sars P. (red.), *Eigenlijk geloof ik niets. Essays over het werk van Gerard Reve*. Nijmegen: Cadans, p.31-50.

**RAAT, G.F.H.**

- 1990 "Gerard Reve. Alles betekent iets." in: *Ons Erfdeel* jg.33, nr. 1, p.39-51.

**REVE, G.**

- 1972 *De Taal der Liefde*, Amsterdam: Athenaeum –Polak & Van Genneep.
- 1973 *Het Lieve Leven*, Amsterdam: Athenaeum –Polak & Van Genneep.
- 1980 *Brieven aan Wimie. 1959-1963*, Utrecht: Veen.
- 1981 *Archief Reve 1931-1960*, Baarn: de Prom.
- 1982 *Archief Reve 1961-1980*, Baarn: de Prom.
- 1983a *In gesprek. Interviews*, Baarn: de Prom.
- 1983b [1963] *Op Weg Naar Het Einde*, Amsterdam: Van Oorschot.
- 1984a [1978] *Oud En Eenzaam*, Amsterdam: Manteau.
- 1984b *Schoon Schip. 1945-1984*, Amsterdam: Manteau.

- 1985 *Brieven aan geschoolde arbeiders*, Utrecht: Veen.
- 1988 [1982] *Brieven aan Simon C.*, Utrecht/Antwerpen: Veen
- 1989 [1980] *Moeder en Zoon*, Amsterdam: Maarten Muntinga.
- 1991a [1975] *Een Circusjongen*, Amsterdam/Antwerpen: L.J.Veen.
- 1991b [1975] *Ik Had Hem Lief*, Amsterdam: Maarten Muntinga.
- 1991c [1972] *Lieve Jongens*, Utrecht/Antwerpen: Veen.
- 1992a [1991] *Brieven aan mijn lijfarts. 1963-1980*, Amsterdam/Antwerpen: L.J.Veen.
- 1992b [1979] *Een Eigen Huis*, Amsterdam/Antwerpen: L.J.Veen.
- 1993a *Brieven van een aardappeleter*, Amsterdam/Antwerpen: L.J.Veen..
- 1993b [1966] *Nader Tot U*, Amsterdam/Antwerpen: L.J.Veen.
- 1993c [1988] *Bezorgde Ouders*, Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- 1994 *Brieven aan Josine M. 1959 –1982*, Amsterdam/Antwerpen: L.J.Veen.
- 1996a *Het Boek Van Violet En Dood*, Utrecht/Antwerpen: Veen.
- 1996b *Ik bak ze bruiner*, Amsterdam/Antwerpen. L.J. Veen.
- 1998a *Verzameld werk. Deel I*, Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- 1998b *Het bijgend hert*, Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.
- 2001 [1986] *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- ROBERT, M.**
- 1977 *Roman des origines et origines du roman*, Paris: Gallimard.
- ROODUIJN, T.**
- 2002 *Revelaties. Gerard Reve over zijn Werk & Leven*, Schoorl:Conserve.
- ROWLAND, S.**
- 1999 *C.G.Jung and literary theory: the challenge from fiction*, Houndmills: MacMillan Press Ltd.
- SAMUELS, A.**
- 1985 *Jung and the post-Jungians*, London: Routledge & Kegan Paul plc.
- SAMUELS, A., SHORTER B., PLAUT, A.**
- 2001 *Jung Lexicon* [vert. M.Dinger], Rotterdam: Lemniscaat.
- SHAKESPEARE**
- 1990 *The Complete Works of William Shakespeare*, London: Henry Pordes.
- SMITH, A.**
- 1996 *Julia Kristeva. Readings of Exile and Estrangement*, Londen: MacMillan Press.
- SNAPPER, J.**
- 1990 *De spiegel der verlossing in het werk van Gerard Reve*, Utrecht: Veen.
- SOKAL,A. EN BRICMONT J.**
- 1999 *Intellectueel bedrog. Postmodernisme, wetenschap en antiwetenschap*, Antwerpen/Breda: Epo/De Geus.

**SOLLERS, PH. [ET.AL.]**

1973 *Bataille*, Paris: 10/18.

**STURM, A.,**

1989 “Achter alles is behang. Over *Winnie-de-Poeb* en Gerard Reve” in: *Bzzzletten* jg. 19, nr. 170-171, p.63-71.

**VANDERMEERSCH, P.**

1992 *Over psychose, seksualiteit en religie. Het debat tussen Freud en Jung*, Nijmegen: SUN.

**VASALIS, M.**

1983 “Verjaars-brief voor Gerard” in: *Tirade* jg. 27, nr. 289, p.662-664.

**VERGOTE, A. EN MOYAERT P. [ET AL.]**

1988 *Psychoanalyse. De mens en zijn lotgevallen*, Kapellen: Pelckmans.

**VERHAEGHE, P.**

1987 *Tussen hysterie en vrouw: een weg door honderd jaar psychoanalyse*, Leuven/Amersfoort: Acco.

**WARNER, M.**

1997 [1989] *De enige onder de vrouwen. De Maagd Maria: Mythe en cultus* [vert. J. Waldram], Amsterdam: Pandora Pockets.

**WENNEKES, W.**

1996 *Jezus Maria! Van het Reve, van het Violet en van de Dood*, Amsterdam: Lubberhuizen.

**WILDE, O.**

1994 [1948] *Complete works of Oscar Wilde*, Glasgow: Harper Collins.

**ŽIŽEK, S.**

1996a *Schuins beziend: Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur* [vert. Henk Moerdijk], Meppel: Boom.

1996b “‘I Hear You with My Eyes’; or, The Invisible Master” in: Salecl, R. en Žižek, S. (eds.), *Gaze and voice as love objects*, Durham: Duke University Press, p 90-128.

**ZUIDERENT, A.**

1999 “Een zwerftocht door een wilde tuin. Tuinen in de twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur” in: Jong, Erik de (ed.), *Aardse Paradijzen II. De tuin in de Nederlandse kunst 1770 tot 2000*, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, p.175-210.